

# 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>

SERDAR ÖZTÜRK

# SİNEFİLOZOFİ

Kurosawa'nın *Düşler*'inde  
Sinefilozofik Bir Yolculuk...



Her Daim Coşkusunu ve Entelektüel Ruhunu Yitirmeyen  
Prof. Dr. Mehmet Yüksel'e... (1957-23 Nisan 2016).



SineFilozofi: Kurosawa'nın *Düşler*'inde SineFilozofik Bir Yolculuk, Serdar Öztürk

Heretik Yayınları: 34, Sinema: 1

ISBN: 978-605-83762-7-4

©2016 Heretik Basın Yayın

Tüm hakları saklıdır. Yayıncı izni olmadan kısmen de olsa fotokopi, film, vb. elektronik ve mekanik yöntemlerle çoğaltılamaz.

1. Baskı: 2016, Ankara

Yayına Hazırlayan: Emek Erez

Redaksiyon: Emek Erez

Dizgi: İsmet Erdoğan

Kapak: Pelin Türker - Ali İmren

Heretik Basın Yayın Sanayi ve Ticaret Limited Şirketi

Kültür Mahallesi, Yüksel Caddesi, 41/2, Kızılay, Çankaya, Ankara

Tel: +90 (312) 418 52 00 • Faks: +90 (312) 418 50 00

İnternet Sitesi: [www.heretik.com.tr](http://www.heretik.com.tr)

E-mail: [heretikyayin@gmail.com](mailto:heretikyayin@gmail.com)

Twitter: [twitter.com/heretikyayin](https://twitter.com/heretikyayin)

Facebook: [facebook.com/heretikyayin](https://facebook.com/heretikyayin)

Tarcan Matbaacılık Yayın San.

Zübeyde Hanım Mah. Samyeli Sok. No: 15. İskitler-Ankara

Tel: 0312 384 34 35

Serdar Öztürk

**SineFilozofi: Kurosawa'nın  
*Düşler*'inde SineFilozofik Bir  
Yolculuk**



# İçindekiler

|             |   |
|-------------|---|
| Önsöz ..... | 7 |
|-------------|---|

## Birinci Bölüm

### Sinema Felsefesinin Kökenlerini Aramak: SineFilozofik Bir

|                                                               |    |
|---------------------------------------------------------------|----|
| Giriş .....                                                   | 13 |
| Sinema Felsefesinin Kökenlerini Bulmak .....                  | 17 |
| 1980'ler Sonrası: Sinema Felsefesi Çalışmalarında Artış ..... | 28 |
| SineFilozofi Nedir? .....                                     | 31 |
| Filmler Düşünür .....                                         | 59 |

## İkinci Bölüm

|                                                                 |     |
|-----------------------------------------------------------------|-----|
| Kurosawa'nın <i>Düşler</i> 'inde SineFilozofik Yolculuk .....   | 71  |
| Düşler'i İzlemeye Başlamadan Önce... ..                         | 71  |
| Otoriteye Karşı Çıkma Cesareti .....                            | 75  |
| Ağacın Dansı'nda Ritmi Aramak .....                             | 91  |
| Baskı ve İdeolojik Araçların Yarattığı Engeller Karşısında..... |     |
| Yanı Başını Görebilmek.....                                     | 202 |
| Ölülerin Seslerinden Tahakkümün İçselleştirilmiş.....           |     |
| Seslerine Ulaşmak .....                                         | 112 |

|                                                           |     |
|-----------------------------------------------------------|-----|
| Sanat mı Hayatın Kopyası, Hayat mı Sanatın Kopyası? ..... | 119 |
| Nükleer Felaketin Gölgesinde Sorumlu Aramak .....         | 126 |
| Felaketin Mirası: Şeytanlaşan İnsan .....                 | 133 |
| Kurosawa'nın Çözümü: Teknolojiden ve Bilimden .....       |     |
| Uzak Yaşam mı? .....                                      | 137 |
| Film Bittikten Sonra. ....                                | 149 |
| <b>Kaynakça</b> .....                                     | 159 |

## Önsöz

Ingmar Bergman'ın *Bir Evlilikten Manzaralar* (1973, Scener ur ett äktenskap) filmi Marienne ve Johan'ın sürdürmeye çalıştıkları evliliklerinin anlamı üzerinedir. Film, aile avukatı olan Marienne ile bilişsel psikoloji alanında saygın bir profesör olan Johan'ın kızları için aile fotoğrafı verdikleri pozlarla başlar. Fotoğrafçının asistanı evli çifti kameraya yönlendirir. Bu esnada Johan'ın kendine güvenen rasyonalizmi ile Marienne'nin tutkulu duygusallığı arasında gerilim dikkat çeker. Kameraya poz verirken, Johan kendini üstten gören ironik ve rasyonel tutumunu, Marienne ise sinirli ve gergin jest ve mimiklerini gizlemeye çalışır. Pozdan sonra asistan fotoğrafçı ile evli çift arasında yapılan diyaloga bakıldığında, Marienne ile Johan arasındaki farklılıklar iyice belirginleşir. Çifte kendilerini nasıl tanımladıkları sorusu yöneltildiğinde yanıtlardaki farklılıklar mimiklerine ve jestlerine de yansımıştır: Johan; ironik, kavramsal ve soğuk bir tarzda kendisinin yüksek entelektüel birikime sahip, aynı zamanda sadık bir baba ve mükemmel bir âşık olduğu yanıtını verirken; Marienne, kendisini tanımlamakta sözcük bulmakta zorlanır. Johan ile evli olduğunu ve iki kızı bulunduğunu söyler. Evliliklerine ilişkin konuşmaya başladıklarında ise evli çiftin aşkta hayal



masa bile yine de bu sorular üzerinde düşünmeye götürecek bir izlek sunma derdindedir. Bu sunuş, felsefe ve sinemanın kendi özgüllükleri dairesinde, zaman zaman filmlerden karelerle ve en sonunda Kurosawa'nın *Düşler* filmi özelinde yapılmaya çalışılmaktadır. SineFilozofi olarak kavramsallaştırdığım bakışla sinema felsefesinin kökenlerini bulma arayışına girilmekte, SineFilozofi'nin anlamı tartışılmaktadır.

Bu eser, sinema felsefesi bağlamında bir yöntem kitabı olarak da okunabilir. Kitap, sadece sinema ve felsefe alanında uzmanlaşmış okuyuculara değil, hayata dair derdi olan herkese hitap edecek tarzda kurgulanmıştır. Kurgu, okuma ilerledikçe kitabın kendisini açacak tarzda inşa edilmiştir. Bu, benimsediğimiz yaklaşımdan kaynaklanmaktadır: Baştan çerçevelenmiş, özetlenmiş bir bakış, düşünceyi sınırlandıran bir anlam içerir düşüncesindeyim. Düşünmek, kıvrımsal ve bazen öngörülmez patikalarda yolculuğu içerir. Sinema ve özelde bir sinema filmi üzerine yazı yazmak da öyle... Eğer film üzerine düşünüyorsak, filmin kendisinin de düşündüğünü, ya da başka türlü söylersek, filmlerin bizlere bir şeyler yaptığını kabul etmemiz gerekiyor. Sinematografik imajlar bizlere çarptığında, bizler üzerinde titreşim yarattığında filmi izlemeden önceki insan da değişmeye başlamış demektir. Film izlerken imajların bedenimizde bıraktığı izler ve çağrışımlar felsefi kavramlara yönlendiğinde, film dünyası ile felsefe dünyası arasında, iki dünyanın kendi özgün formlarını koruduğu bir ilişki kurulabilir. Bu nedenle kitapta Kurosawa'nın filmi, filmin dışından değil içine girilerek, içinde yapılan yolculukla anlaşılmalı ve hissedilmeye çalışılmıştır. Filmle söyleşi; öykü, olay örgüsü, tema gibi boyutlardan ziyade sinema ve felsefe dünyası arasındaki karşılaşmayla yapılmaya gayret edilmiştir.

Kitabın yayın aşamasına gelmesinde pek çok kişinin katkısı oldu. Kitabın taslaklarını okuyan, görüşlerini bildiren Aydan Özsoy, Gökhan Uğur, Pelin Türker, Selçuk Ulutaş, Engin Ümer, Fırat Osmanoğulları, Çağıl Erdoğan sonsuz teşekkürleri hak ediyor. Özel olarak teşekkür etmek istediklerim arasında, filmler-

den istediğim kareleri temin ederek kitabın üretiminde yoğun emek harcayan Serkan Ölmez, Ömer Büyükakten ve Kıvanç Türkgeldi bulunmakta. Kitabın edisyonunu yapan Emek Erez, hem entelektüel birikimi hem de yoğun gayretiyle olağanüstü bir iş çıkardı. Heretik Yayınevi'nin kitabı basma konusundaki çabasına ve hızına da ayrıca teşekkür ederim. Ve son bir teşekkür, izlediği animasyon ve popüler filmleri birbiriyle ilişkilendirerek yorum yapan 12 yaşındaki Onur'a gidiyor. Onur Öztürk, hakikaten mükemmel bir sinema izleyicisi ve belki de, sinema dünyasıyla düşünen yeni bir kuşağın habercisi gibi...

Ankara- 10 Haziran 2016

## **Birinci Bölüm**



## Sinema Felsefesinin Kökenlerini Aramak: SineFilozofik Bir Giriş

Jean-Luc Godard'ın *Hayatını Yaşamak* (Vivre sa vie, 1962) filminde Nana ile gerçek bir filozof bir kafede filozofik bir diyaloga girer. Nana ve filozof konuşmanın gerekliliğinden, bir şeyin anlamını söylemenin zorluğundan, konuşma ve eylem arasındaki zıtlıktan, düşünce ile pratik eylem arasındaki karıştıktan söz ederler.

Diyalogun başlangıcı şöyledir:

*"Nana: Buraya sık gelir misiniz?*

*Filozof: Bazen, geçerken uğrarım.*

*Nana: Neden okuyorsunuz?*

*Filozof: Benim işim bu.*

*Nana: İlginç... Birdenbire söyleyeceklerimi unuttum. Bu bana çok sık olur. Ne söylemek istediğimi bilirim. Neden söylemek istediğimi bilirim. Ama konuşma zamanı geldiğinde, konuşamam.*

*Filozof: Bu herkesin başına gelir... Üç Silahşörler'i hiç okudun mu?*

*Kadın: Hayır. Ama filmini gördüm. Neden?*

*Filozof: Çünkü orada bir Porthos vardır. Aslında "Yirmi Yıl Sonra"dan bahsediyorum. Porthos, uzun boylu, güçlü biraz da aptal biridir. Hayatı boyunca hiçbir şey düşünmemiştir. Bir mah-*

*zene orayı havayı uçurmak için bomba yerleştirmesi gerekmektedir. Bunu yapar. Bombayı yerleştirir, fitili ateşler. Sonra da elbette koşarak uzaklaşır. Ama o an, birden düşünmeye başlar. Koşarken adımlar birbirini seri bir şekilde nasıl takip etmektedir? Belki bunu daha önce sen de düşünmüşsündür. Bu düşünce yüzünden donar kalır. Hareket edemez, ilerleyemez. Bomba patlar ve mahzen üzerine çöker. İlk etapta güçlü omuzlarıyla direnmeye çalışsa da, bir ya da iki gün içinde ezilerek hayatını kaybeder.”*

Bu diyalog vasıtasıyla “düşünmenin” ne anlama geldiğini muhakeme ederken, aslında düşünmediğimizi, Nana’nın tam bize baktığı anda anlarız. Filozofun görüntüsünü görmediğimiz ancak konuşmasını duyduğumuz bir ara kamera Nana’ya döner. Nana, kameraya, bizlere bakar. Nana’nın bu andaki bakışı tereddütlü, çelişkili, cezbedici ve biraz utangaçtır. Sinemanın klasik anlatısına alışık birisi için Nana’nın bizlere bakışı tuhaftır ve böyle bir izleyici bu bakış karşısında sinemanın nasıl bir deneyim olduğuna dair ister istemez soru sorar.

Gelgelelim bu sahnede Nana’nın bizlere bakışı, görüldüğünden daha farklı filozofik anlamları içinde barındırır. Çünkü aktörlerin doğrudan kameraya bakmaları bu filmde önce de denenmiştir. Bergman’ın *Monika ile Yaz* (Summer with Monica, 1953); Leo McCarey’in *Marx Kardeşler Savaşta* (Duck Soup, 1933) bunlardan bir kaçıdır. Ayrıca Godard’ın *Hayatını Yaşamak* filmi de bunlardan birisi olarak yerini almıştır. Bununla birlikte yukarıdaki diyalogda filmin bizlerden düşünmesini talep ettiği “düşünme”nin anlamı üzerine yapılan “diyalogu” ve Nana’nın direkt bakışını içeren “sinematik imgeyi” bir araya getirdiğimizde *Hayatını Yaşamak*’ta farklı bir şeylerin döndüğünü hissedebiliriz. Filozofun konuşmasında sözünü ettiği Porthos, bir an için bacaklarının niçin böyle seri hareket ettiğini düşündüğünde hareket edemez hale gelmiştir. Bu, Porthos’un afalladığı, şaşırdığı, daha önce otomatik hale gelmiş eyleminin görünür hale geldiği andır. Tıpkı, Nana’nın kameraya baktığında bizlerin afalladığı, şaşırdığı ve sinema deneyiminin nasıl bir anlama geldiğinin görünür hale geldiği o an gibi. Godard, filmin içindeki

diyalogunu sinematografisine taşıyarak aynen bizi Porthos'un durumuna sokmuştur. Her ne kadar filmin içinde olsa da filozofun konuşması "felsefe"nin, Nana'nın bakışı "sinema"nın sağladığı bir imkândır. Nana, sadece kameraya bakarak bizleri düşündürmüş, filozofun anlattığı Porthos'un durumunu sinematografik imkânlarla bizlere farklı bir tarzda sunmuştur. Böylece felsefe ve sinema "düşünme" üzerine düşünme konusunda kendi imkânları dâhilinde ortaklaşmıştır.

Tanık olduğumuz diyalog ve Nina'nın bizlere bakışı karşısında "film" ve "felsefe" ilişkisine dair şu soruları sorabiliriz: "Sinema" olarak adlandırdığımız deneyim nasıl bir deneyimdir? Film ve felsefe arasında nasıl bir ilişki vardır? Filmler felsefe yapabilir mi? Sinema ile düşünce arasında nasıl bir ilişki bulunabilir? Sinemadaki oyuncular doğrudan kameraya baktıklarında öteki izleyiciler arasında özel olan "bize" mi; yoksa tüm ötekilerin de içinde yer aldığı "bizlere" mi bakmaktadırlar? Bu bakışının sinema izleme deneyiminde yarattığı anlamlar nelerdir?



Görsel 1- Porthos'un hikâyesini "okumuş" olan filozof, kavramlarla "konuşur". Öyküdeki Porthos'un koşma eylemi üzerine üzerine düşünmesi Porthos'un "aşırmasına" yol açar.



*Görsel 2- Porthos'un hikâyesini daha önce "izlemiş" olan Nana, diyalog sırasında kameraya dönerek bizleri "şaşırtır."*

"SineFilozofi" kavramını merkeze alan böyle bir kitap çalışması, belirtilen bu tür sorular üzerinde düşünmeyi denemektedir. Sinema ve felsefe arasındaki ilişki üzerine yoğunlaşan bir çalışmanın odaklanacağı ilk nokta birbirinden farklı gibi duran, bu iki alanın kavramları üzerinde doğru sorularla tartışma yürütmek olabilir. Zizek'in belirttiği gibi (2006: 137) felsefede yanlış sorular olabilir. Bu bağlamda felsefe sadece doğru veya yanlış çözümlerin değil, aynı zamanda yanlış soruların olabileceğini baştan kabul eder. Felsefenin görevi mutlak cevaplar veya çözümler sunması değil, soruların kendilerini kritik analize tabi

tutmamızı ve bir sorunu nasıl kavrayacağımızın onun bizzat çözümüne engel olduğunu görmemizi sağlamasıdır.

Bu analizden yola çıkıldığında ilk bakışta rasyonel bilginin, düşüncenin, kavramsal tartışmanın tarafında olduğunu düşündüğümüz “felsefe” ile duygunun, duyumun, duygulanımın ve gündelik yaşamda haz ve eğlencenin bir parçası olduğunu varsaydığımız “sinema” gibi iki alan arasında nasıl bir ilinti vardır sorusu üzerine düşünmek, tartışmayı yürütmenin temellerini hazırlamak açısından önemli olabilir. Gelgelelim bu kapsamdaki böyle bir çalışma, üzerinde hayli tartışılmış bu meseleyi ayrıntılı analiz etmek iddiasında olamaz. Üstelik bu çalışmanın asıl odak noktası da bu değildir. Çalışma, Akira Kurosawa’nın *Düşler* (Dreams, 1990) filmini SineFilozofik bir konumlanmadan analiz etmeyi merkeze aldığı için, sinema ve felsefe arasında giriş niteliğinde olan bir tartışma, filmin analizine göre daha ikincil düzeyde kalmaktadır. Bununla birlikte sinema felsefesiyle ilgili ya da bu çalışmada önerdiğimiz *SineFilozofik* konumlanma noktamızı vurgulamak açısından, aşağıda konuyla ilgili bazı temel noktalar üzerinde durulmaktadır.

### **Sinema Felsefesinin Kökenlerini Bulmak**

Sinema felsefesi alanındaki çalışmalar aslında son yıllara münhasır değildir. Hugo Münsterberg’in 1916 tarihli, *The Photoplay* kitabı sinema alanındaki akademik ve felsefik çalışmaların ilkleri arasında yer almıştır (Carroll, 2008: 1). Keza sinemanın ilk yıllarındaki film yönetmenlerinin ve ilk sinema kuramcılarının çalışmaları felsefenin uzağında olmamıştır. Eisentein’in, Epstein’in, Faure’un, Bazin’in yazıları sinemanın doğasına, gerçeklikle ilişkisine, sinema sanatına, sinema ve yaşam arasındaki bağlantıya sinematografiyi ihmal etmeden yanıtlar aramışlardır. Hatta Deleuze ilk sinema eleştirmenleri sinema estetiğinden söz ettikleri an aslında filozoflar bile demiştir (Deleuze, 1995: 57). Hem film yapan hem de yaptığı filmler üzerine felsefe üreten Eisenstein’in şu fikirlerine baktığımızda, Deleuze’ün ne kadar

haklı olduğunu anlayabiliriz: Bir filmin etkili olması için mantıksal ve mantık-öncesi düşünce biçimleri arasında denge olması gerekir. Mantıksal düşünce, bizi filmin anlamamızı istediği şeylere yönlendirir: olay örgüleri, yerler, insanlar... Mantık-öncesi düşünce ise, filmin hissettirdiği şeylerdir: aşk, empati, tehlike. Eisenstein'a göre sanat çatışma gerektirir ve çatışma da titreşim yaratır. Titreşim, fizyolojik bir duyumdur, hissetmektir. Atraksiyon montaj bu titreşimi yaratmaya çalışır. Montajın duysal etkisiyle algı harekete geçer ve düşünce oluşur (Frampton, 2012: 92). İleride değinileceği gibi Deleuze'un sinema felsefesi anlayışında Eisenstein'ın etkisi barizdir. Geliştirdiği "düşünce-imağ" kavramı temsilin ötesine geçmiştir. İmağ, aslında "asıl şey"dir.

Yine ilk yıllara bakıldığında örneğin Wittgenstein her ne kadar sinema felsefesi alanında çalışmalar üretmese de, 1930'larda özellikle western türü filmleri izlemek için sinema salonlarının müdavimi haline gelmiştir (Sinnerbrink, 2011: 1). Üstelik düşünürün dil oyunları felsefesine bakıldığında, söylenmeyenin dile getirilmemesine dair anlayışının bizatihi kendisinin sinemaya önemli bir alan açtığını da göz ardı etmemek gerekir. Wittgenstein, *Tractacus*'un önsözünde hakkında konuşmadığımız şeyler hakkında susmamız gerektiğini yazar (Wittgenstein, 2004: 2)<sup>1</sup>. Eğer bir şey konuştuğumuz dil, yazdığımız yazı ile dile getirilmemeliyse, bu konuda susmak gerekiyorsa, susmanın başladığı yerde imajlar bize gösterilmeyeni gösterme potansiyeline sahip olabilir.

Bununla birlikte Wittgenstein dâhil filozofların çoğunluğu, sinemanın başlangıcından itibaren yüzyılı aşkın bir süre boyunca sinemanın felsefi boyutu üzerine çalışma üretmemişlerdir. 1906'da Fransız filozof Henri Bergson bilincin "sinematografik mekanizması"nı tanımladıktan sonra, bizlerin statik imaj dizilerinden hareketi düzenlememizi mümkün kılan "sinematografik

1 Wittgenstein felsefesi hakkında bkz. A.C. Grayling, *Wittgenstein: A Very Short Introduction* (New York: Oxford University Press), 1996; Paul Strat-hern, *Philosophy in an hour: Wittgenstein* (Harper Press), 2012.

ilüzyonu” kısaca kritik etmiştir. Kurosawa’nın *Raşomon* (Rashomon, 1950) filmindeki felsefi diyaloga dikkat çekmesine karşın, Martin Heidegger filmi ve fotoğrafı, sanatın modern teknoloji tarafından yalnızca estetik kaynağa indirgenmesinin parçaları olarak mahkûm etmiştir (Sinnerbrink, 2011: 1). Walter Benjamin dahi sinemanın mekanik üretim süreci içindeki yerini incelerken, film içerisindeki operasyonlara ve filmlerin felsefeyle ilişkisine dair kapsamlı bir çalışma üretmemiştir (Benjamin, ([1936] 2007: 217-251).

Her ne kadar sinema felsefecileri yer almasa da, sinema felsefesinin temellerinde Eisenstein ve Epstein gibi yönetmen-filozofların yanısıra eleştirmen Andre Bazin’in katkıları önemlidir. Bazin’in sinema eleştirilerinin derlendiği iki ciltlik *What is Cinema* (2005a, 2005b) kitabında sinemanın düşünce üretmede plân-sekansın ve alan derinliğinin önemi vurgulanır. Alan derinliği, sinemanın başlangıç yıllarındaki montajın düşünce üzerine yarattığı manipulasyonun ötesinde, gerçekçi anlatımın sunumunda hayatidir. Özel objektif kullanılarak kameranın net olarak çekebildiği arka mekânlar belirgin hale getirilebilmekte, bu sayede montaja gerek duyulmamakta, imajların ön ve arka mekânlarında gerçekleşen olaylar gösterilebilmektedir. Yani alan derinliği sayesinde sinema, kendi sanatsal anlatım gücünü olgunluk noktasına taşımıştır.

Sinemanın özellikle sessiz yıllarında anlamı yaratan ve “söz”ü üreten “montaj”dır (Bazin, 2005a: 23-6). *What is Cinema*’nın ilk cildi “montaj” dönemine yoğunlaşır. Bazin, bu sayede filmin kendi dilini yarattığını, filmi herhangi bir hareketlendirilmiş fotoğraftan ayıranın montaj olduğunu savunur (age. 24). Hareket, montaj sayesinde hızlandırılır ve anlam montajla yaratılır. Bazin’e göre Amerika’da Griffith sinemasından, Fransa’da Abel Gance’ın avangard akımına, Sovyetler Birliği’nde Eisenstein ve Vertov’un temsil ettiği Sovyet Okulu’na kadar sinemanın ilk döneminde montaj egemendir (age. 25-6). Elbette yukarıdaki okulların montaj anlayışlarında farklılıklar bulunmaktadır. Grif-

fifth, iki farklı olayın aynı anda yaşanmakta olduğu hissini yaratmak için ardışık kompozisyonu temel alan paralel montajı estetik bir tarz olarak yaratmıştır (age. 24). Buna karşın Eisenstein'in atraksiyon montajı aynı olay ve mekanla doğrudan ilintisi olmayan bir başka imajı metaforik bağlamda ard arda getirerek etkiyi yaratır (age. 24). Ekoller arasındaki farklılıklara karşı hepsinin ortak özelliğini yabancı bir elemanın ortaya çıkması ve bu elemanın imajların kendisinde nesnel olarak var olmayan bir anlamı onlara dayatması oluşturur. Bazin'in temel argümanı; montaj vasıtasıyla gerçekliğin manipüle edilmesi yerine, alan derinliği ve plân-sekans sayesinde seyircinin anlamları beyaz perdede kendisinin bulması gerektiğidir. Bazin, filmi herhangi bir hareketlendirilmiş fotoğraftan ayırmanın montaj olduğunu, bu sayede filmin kendi dilini yarattığını savunur.

Bazin'in film yönetmenlerini "imaja inananlar" ve "gerçekliğe inananlar" olarak ikiye bölmesine karşın, Eisenstein gibi filozof-yönetmen olan Jean Epstein bu ikiliği parçalar. Bazin'in sınıflaması açısından bakıldığında Epstein, imaj kampına ait görünür. Gerçekten de ilk filmlerinde Epstein imaja inananlar bölgesinde olduğunu gösteren filmler üretmiştir. Gelgelelim 1920'lerin sonlarından itibaren gerçekçilerin tarafına giren filmler çekmiştir. Buna karşın, Epstein'i imajdan gerçekçi kampa geçen bir yönetmen olarak nitelemek de mümkün değildir. Gunning'in belirttiği gibi, Epstein'i kendine özgü üçüncü bir yere, sinemanın "fotojenik" (*photogénique*) niteliğine vurgu yapan kısma yerleştirmek daha uygundur (Gunning, 2012: 17-18). Fotojenik nitelikte kast edilen gerçekliğin duyulur etkisini artırmak için sinemanın yavaşlatma, yakın çekim, ışıklandırma gibi çekim tekniklerine başvurmasıdır. Gerçekliğin duyulur niteliğini artırmak için sinemanın kullandığı araçlar, resim ve heykel sanatının kullandığı araçlardan farklıdır. Resim sanatında renkler, heykel sanatında hacimler neyse "fotojenik" de sinema sanatı için olmazsa olmaz koşuldur. Sinema-sanat fikri, fotojeni kavramıyla doğmuştur (Gönen, 2008: 32-3). "Fotojeni, sinema-

nın en saf ifadesidir” (Bullot, 2012: 249). Fotojeni, volkanik bir patlama gibi devamlılık ve devamsızlık içinde şekil değiştirerek işleyen bir niteliğe gönderme yapar. Devamlılık içinde kesintiler, kırılmalar, insan gözünün göremeyeceği pek çok ayrıntılar, titreşimler bulunmaktadır (Bullot, 2012: 246-7). Fotojeni kavramını ilk kullananlardan bir başka film eleştirmeni ve teorisyeni Edgar Morin’e göre “fotojenik” imajlar, imajların büyüsel yönüne, onların sinematik çekiciliğine, oluş ve şeylerin aşırı poetik boyutuna vurgu yapmaktadır. Oluş ve şeylerin poetik niteliği sadece sinematografik imkânlarla açığa çıkarılabilmekte ve bizlere iletilebilmektedir (Sinnerbrink, 2011: 53-54). Fotojenik imaj, bir tür “görsel imajların taşan yönlerini” anlatır. Bu yönler rasyonel yeniden inşa ve bilişsel kavrayışa direnir (Sinnerbrink, 2011: 53). Epstein, tıpkı Vertov gibi dünya içinde görülmeyen bu ayrıntıları kameranın görebileceğini düşünmekte ve görünüşlerin gizli derinliklerine odaklanarak gerçekliği insan gözünün göremediği bir biçimde kaydettiğini savunmaktadır. Varlığın kendinde-oluş halinin bir titreşim, bir tını olarak kaydedilmesi (Gönen, 2008: 31) Elie Faure’un kullandığı “sineplastik” (ciné-plastique) gibi çalışır.

“Sine-plastik” kavramı ilk defa 1922’de sanat tarihçisi ve düşünürü Elie Faure tarafından kullanılmıştır. Faure’a göre “plastiklik” sinema sanatının en bariz yönünü oluşturmaktadır. Tıpkı Epstein gibi; Elie Faure da sinemadaki plastikliği volkanik patlamaya benzetir. Lavların farklı madde formlarına bürünmesine benzer şekilde sineplastik de benzerlik-benzemezlik, devamlılık-devamsızlık gerilimleriyle çalışır (Bullot, 2012: 246). Faure’un sinemayla ilişkisinin başladığı dönemde sanat dünyasının ve entelektüel kesimin sinemaya kuşkuyla baktığını gözden uzak tutmamak gerekir. Faure, bu ortamda sinemayı sanat olarak savunmuştur. Sinema hareket halinde bir mimari, devingen bir görsel senfonidir. Sineplastığın anlamı, içinde ton ve ölçünün, ışık ve gölgenin, biçim ve hareketin, irade ve jestlerin, espri ve canlandırmanın olduğu bir tarzdır. Filmdeki imajların gözümü-

ze çarpması ve belleğimize kazınması, sinemada düşünen plastik biçimlerin yaratma gücünden ileri gelir (Gönen, 2006: 19).

Sineplastığın nasıl işlediğini *Sanal Hayatlar* (Disconnect, Henry Alex Rubin, 2012) filminin ağır çekim sekanslarına bakarak anlamaya çalışalım. Ağır çekim burada filmin işleyişinde ayrıksı bir ton, titreşim yaratmıştır.

Sanal dünyanın tahrip ettiği ebeveynler ve çocukların hikâyesine odaklanan filmin sonlarına doğru, intihar teşebbüsünde bulunan ve hastanede yatmakta olan Ben'in babası Rich, çocuğuna İnternette kumpas kuran Jason'un evinin kapısını öfkeyle çalar. Jason'un babası Mike ile Rich tartışmaya başlarlar ve kavga başlar. Kavga başladıktan sonra sanal dünyada tahrip olan ve film boyunca paralel hikâyelerini gördüğümüz diğer hayatlara da zaman zaman kesmeler yapılır. Rich'in hukuki danışmanlığını yaptığı televizyon kanalında çalışmakta olan muhabir Nina, İnternette para karşılığı kendilerini teşhir eden gençlerin dünyasını anlamak adına Kyle'in güvenini sarsmıştır. Bu arada onlar da yoğun bir tartışma içerisindeyler, Kyle şok ve kızgınlık içerisinde Nina'ya bağırılmaktadır. Üçüncü hayat son zamanlarda çocuklarını kaybeden, bu acıyla sorunlarını sanal dünyada çözmeye çalışan evli çift Cindy ve Derek'in hikâyesindeki öfkeye yoğunlaşır. Sanal soygunu yaptığını düşündükleri Stephen'i takip sonucunda öfke tırmanışa geçer. Birbirine bağlı üç farklı hayatın film boyunca artan gerilimleri Epstein ve Faure'nin ben-zettiği volkanik patlama noktasına gelir. İmajların gece akması, insanın her an patlamaya hazır olan şiddete meyilli gölge ve karanlık yönünü daha çarpıcı hale getirir.

Filmin geneline bakıldığında soğuk ve sıcak renklerin kontrastı öfkenin patladığı anda devam eder. Sanal dünya ile fiziksel dünya arasındaki gerilimlerin vurgulandığı filmin renklerindeki bu kontrasta şaşırmamak gerekir. Mike ile Rich arasındaki kavga sahnesinde müzik yoktur, sadece sözün ve yumrukların öfkesi vardır. Kısa ve yakın çekimler ve titreyen kamera karakterlerdeki

yoğun öfke patlamasını gösterir. Kavganın sonucunu bekleyen izleyiciler bir süre merakta bırakılır çünkü paralel kurguyla ve gerilimli bir müzikle yakın plânda tüfeğe yönlendirilir. Bu, ta-kipten bıkmış Stephen'in yağmurlu havada Cindy ve Derek'in arabasına ilerlediği sahnedir. Tüfekle arabanın camına vurulur, Derek arabayı çalıştırıp kaçmaya çalışır, müzik, boy, omuz, ikili ve üçlü çekimler ile yakın çekimlerin yine titreyen kamerayla sunulduğu sahne patlamaya hazır yanardağının sunulduğu ikinci hayattan kesittir. Arabadan silah zoruyla çıkarılan ve üzerine silah doğrultulduğu halde Stephen ile tartışan Derek'in akıbeti için de bekletilmek zorunda kalırız. Aynı sinematografiyle bu defa Kyle'ın Nina'ya patlayan öfkesine tanık oluruz. Bu arada müziğin ritmi ve sesi giderek artmaya başlar. Öfkenin doruğa tırmandığı bu anda müziğin ritmi ve sesi de karakterlerin ruhsal durumlarına uygun olarak artar. Yaylı enstürmanın sesi acıyı ve öfkeyi bir araya getirir. Daha kısa kesmelerle üç hayat arasında dolanırız ve ağır çekim başlar. Tekrar Mike ile Rich arasında yerde süren kavgaya kurguyla bağlandığımızda sürekli artan müziğe, kavgaya tanık olan Mike'ın çocuğu Jason'un bağırması eşlik eder. Rich, hokey sopasını Mike'a vurmak isterken çocuk fırlar. Sopa çocuğun kafasına doğru gelirken ağır çekime geçilir. Bu anda Mike'ın bakışını gördükten sonra Stephen'in yönelttiği silahı kavrayan Derek'e geçiş yaparız. Ağır çekimin devam ettiği bu anda ağırlıkla yaylı çalgının sesinin giderek arttığı müzik ile Kyle'ın patronunun Nina'ya yumruğuyla vurup Nina'yı düşürdüğü sahneye kesmeler yapılır. Öfkenin şiddeti, tonu, ritmi ağır çekimlerle ve müzikle dramatize edilir ve dondurulur. Ağır çekim sayesinde gerçek yaşamda çok kısa sürecek bir an zamanda esnetilir, plastik hale getirilir. Bu imajlar sayesinde öfke anına daha fazla odaklanılır. Ağır çekim sırasında seyircinin en fazla dikkat edeceği noktalarda olayın akmasına özen gösterilmiştir.



*Görsel 3- Nina'ya vurulmak üzereyken ağır çekime girilir.*



*Görsel 4- Tam Nina'ya vurma anında Stephen'in Derek ve Cindy'ye silahını doğrulttuğu ağır çekime geçiş yaparız.*



*Görsel 5- Sineplastik veya fotojeni bizi diğer sahneler devam ederken üçüncü ağır çekime gönderir: Rich, hokey sopasını Mike'a vurmak üzereyken araya çocuk girer.*

Sineplastığın bir başka unsuru, sinemanın tiyatro, resim, heykel, mimari, dans, fotoğraf gibi sanatları kendi içinde dönüştürmesi, kendi bünyesine katmasıdır. Bu anlamda tıpkı Bazin, Badio gibi Faure, sinemanın saf bir sanat olmadığını savunur. Gelgelelim, Faure'un anlayışında sinema, bu sanatların da ötesinde sadece "sinema"dır (Faure, [1928], 2006: 68). "Sinema diğer sanatlara bağımlı değildir. O, onları kapsar, düzenler ve onların gücünü kendi öz gücüyle ikiye katlayarak bir uzlaşma sağlar" (age. 69). Faure'a göre sinema, "plastik sanatları kapsayan, düzenleyen ve onların gücünü kendi öz gücüyle artıran paradoksal bir sentez, ayrık elemanların bir bütüncül senfonisidir" (Gönen, 2006: 21). Canlı bir ritim ve süreç olan sinemada "duygular ve tutkular, sadece eyleme biraz tutarlılık, biraz gerçeğe uygunluk verme bahanesidir" (Faure, [1920] 2006: 37). Plastik sinemanın ritmi onu müziğe yaklaştıracak (age. 37), sinemayı zamana yerleştirecek (age. 42) ve sinemada at yarışı sırasında tozun kalkışı, etrafa saçılışı, bir sigara dumanının yoğunlaşması ve sonra ha-

vada dağılması görülebilecektir (age. 43). Faure şöyle yazar bu duygu hakkında:

*“Bildiğiniz en güzel filmi herhangi bir anda hatırlayınız. Onun size vereceği heyecandan hiçbir hatıra kalmayacaktır. Bize zaman gerekli. Günden güne dinamikleşen fikrin parçası oluyor ve kendimizi onun nesnesi haline getiriyoruz. Onunla eğleniyoruz. Onu hızlandırabilir ve yavaşlatabiliriz. Onu ortadan da ayırabiliriz. Onu kendimden bir parça gibi görüyorum. Sanki beynimin çeperleri arasına hapsedilmiş gibi” (age.43).*

Faure’in “sineplastik” anlayışı Epstein’in “fotojeni” kavramıyla vurguladığı unsurlarla benzerdir. Sinemada sadece hikâyeye, diyaloga, anlatıya odaklanmayan bu kavrayış, sinemaya dair poetik bir bakıştır.

Sinema felsefesinin kökenlerini ararken, Walter Benjamin’in görüşlerini de değerlendirmemiz gerekir. Benjamin’in bu konudaki görüşlerini ünlü makalesi *Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı*’nda görebiliriz (Benjamin, ([1936] 2007: 217-251). Benjamin’e göre; sinemayı sinema yapan teknik yapısıdır. Sinema öncesinde, sanatların belli bir aurası bulunuyordu. Aurayı kuran unsur, sanat ürünlerinin belli bir mekânda, özgün ve biricik halde, belli bir zamanda yaratılmasıydı. Sanatın gizemli halesinin yaydığı ışık, sanat ürününe muhatap kalanlar üzerinde güçlü ve görkemli bir etki bırakıyordu. Gelgelelim sinema, bu özgün haleyı, biricikliği mekanik yeniden üretim tekniği sayesinde kırmıştır. Bu anlamda sinema modern bir sanat olarak doğmuştur. Bu teknik sayesinde sanat yapıtları mekân ve zaman bariyerlerinin ötesinde kolayca kopyalanmakta ve dağıtılmaktadır. Ve böylece sinemada kopya ve özgün arasında ayrım kalkmaktadır. Bu ayrımın ortadan kalkması sadece kopyalama, çoğaltma ve dağıtım ile ilgili değildir. Benjamin, sinema sanatının bizatihi kendi ontolojik yapısının yeniden-üretim olduğunu savunur. Kamera, gerçeği mekanik olarak çekmeye başladığı an “yeniden-üretim” başlar. Oysa örneğin tabloyu çoğalttığımızda nihayetinde tablonun özgün aslı ile çoğaltılan kopya arasında bir

ayrım vardır. Sinemada böyle türevsel bir ilişki yoktur, daha açık deyimle “özgün film” diye bir kavramdan söz edilemez. Sinema filmlerinin haleyı bozan ontolojik yapısı ve çoğaltma özelliği, filmleri geniş kitlelerle buluşturmakta olduğu için sinema “demokratik bir sanat” olmaktadır.

Benjamin’in bu düşüncesinde sinemanın çoğaltma ve yayma gibi teknik özelliğinin vurgulanması, sinemaya dair daha poetik dil geliştiren Faure ve Epstein’dan biraz daha farklı bir duruş anlamına gelir. Nitekim sinema felsefesinde, 1980’lerden sonra ivme kazanan düşüncede Benjamin’den daha çok Bazin’in, Faure’un ve Epstein’in etkileri daha yoğun olmuştur. Örneğin Deleuze, Elie Faure’un büyük bir düşünür ve sanat eleştirmeni olduğunu, onun sinemada “düşünce”yi gördüğünü vurgular. Faure gibi öncülerin, sinemada düşünceyi yenilediğini savunan Deleuze, bu düşünce imajın dört açıdan yaratıldığını savunur: niteliksel, niceliksel, ilişkisel ve modal (Deleuze, 2006: 99). Niteliksel olarak sinema başka sanatlarda dengi olmayan bir düşünce yaratmıştır. Niceliksel açıdan sinema kitlesel bir düşünce inşa etmiştir. Sinemayla halk özneleşmiş, kitleler düşüncenin öznesi olmuşlardır. İlişkisellik açısından sinema evrensel bir dil oluşturmuştur. Modal açıdan sinema düşünceyi basit olabilirliklerden çıkmaya zorlamıştır, diğer deyişle düşüncenin olasılıklarını zorunluluklara, hazır kalıplara indirgeyen basitlikliklerden kurtarmıştır (age. 99-100). Ancak Deleuze’e göre günümüzde sinemanın evrensel bir dil olduğuna inanmayanlar çoğunluktadır. Dilbilim kaynaklı göstergebilim, sinemanın evrensel bir dil olarak nitelenmesini naiflik olarak ilan etmiştir. Oysa göstergebilimin kendisi, göstergebilimi odağa alanların naif olarak niteledikledikleri öncülerinden temel bir geriliği ifade etmektedir. Bu minvalde Faure gibi öncülerin çağrısına kulaklar tıkanmış, sinemanın düşünce devrimi yaptığına artık inanılmamaya başlanmış, düşünce boğulmuş ve iptal edilmiştir (age.100). Hatta sinema, kitleleri gerçek bir düşünce öznesi yapmak yerine, kalabalıkların yabancılaşması ve aptallaştırılması amacıyla kullanılmıştır (age.100-101).

## 1980'ler Sonrası: Sinema Felsefesi Çalışmalarında Artış

Sinema tarihine sinema felsefesi açısından bakış, felsefe ve filmin ilk filozof-yönetmenler ve sinema eleştirmenlerince kopmaz bir bağ içinde bir araya getirildiğini göstermektedir. Münsterberg, Arnheim, Balázs, Eisenstein, Bazin, Karacuer, Morin gibi isimler felsefi düşünümüne bağlı kalmışlardır: sanat olarak ve medya olarak film, filmin ontolojisi, gerçekçilik sorunu, sinematik ifade, sinemanın kültürel ve ideolojik anlamı gibi konular üzerine düşünmüşler ve yazmışlardır (Colman, 2009).

Sinema felsefesinin temellerini kuran sinema eleştirmenleri ve filozof-yönetmenlerin çabalarına karşın 1985'e kadar dünyada film felsefesi alanında yayımlanmış kitap nadiren bulunmaktaydı. Filozofların uzun süre sinemaya mesafeli durmalarının nedenini Platon'un sanata yaklaşımından çıkarsayabiliriz. Platon, ideal devletinde sanatçıların akıl yerine duygulara seslenmelerinden şüphe duymuştu. Duyguların rasyonel karar alma süreçlerini engellediğini varsayan Platon, sanata mesafe almış, görüngüler ve duygular dünyasının karşısına aklı koymuştu.

Sanatla mesafelenen felsefe, sanatı kendi içsel düzleminde incelemek yerine daha çok felsefenin bir alt kolu olarak değerlendirdiğinde aslında bu bakışını yine devam ettirdi. Kavramlarla yürüyen felsefe, sanatı anlayabilecek, analiz edilebilecek bir üst konuma yerleştirildi. Bununla birlikte sinemayı diğer sanatlardan ayıran, hareket, ses ve görüntünün "imajlar halinde görülebilmesi" felsefecilerin sinemaya yönelik mesafeli yaklaşımlarını açıklayabilecek bir başka neden olarak anlaşılabılır. Sinema, yoğun zihinsel efor gerektirmeyen, gözlere ve kulaklara sahip olan her insanın tüketebileceği ve bazen sanat olduğu konusunda bile ciddi şüpheyile karşılanan bir eğlence medyası olarak algılanmıştır.

Thompson-Jones'un vurguladığı gibi (2016, Giriş bölümü) ilk filmler mekanik kayıt teknolojisi olarak ortaya çıktığında çoğu kişi, filmleri sanatsal yaratıcılığa karşı anti-etik bir konu-

ma yerleştirdi. Bu nedenle filmin sanatsal statüsü için, Georges Melies ve D.W. Griffith gibi erken dönem film yapımcılarının çaba sarfetmesi gerekti. Bu yönetmenler, mekanik kayda rağmen sanatsal ifadenin mümkün olabilirliğini açıkça savundular. Bu erken tartışmalar, film teknolojisinde yaratıcı efektlere, filmlerde başarılan gerçekçiliğin farklı ve gelişkin formlarına dikkat çekmişti.

Tartışmalarda yeni bir safhayı sağlayan ve sinemayı sadece sanat değil, bir felsefe gibi gören çalışmaların başlangıcı Münsterberg'in yukarıda belirttiğimiz *Photoplay* çalışması oldu. Wartenberg (2005) 1916'da yayımlanan *The Photoplay*'in film felsefesindeki klasik dönemin başlangıcını temsil ettiğini ve klasik dönemin 1971'de Stanley Cavell'in *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film* kitabıyla sona erdiğini savunur. Klasik dönem boyunca film üzerine yazan felsefecilerin ve teorisyenlerin temel sorunsalları, filmi özgün yapan sanat formunu neyin oluşturduğu sorusu oldu. Bu soruya yanıt vermek için Aristo'nun her bir sanat formunun biricik doğasını ortaya çıkarmaya yönelik girişimiyle ilgili estetik felsefesi geleneğine geri döndüler. Bu filozof ve teorisyenlerin filmin doğasını açıklama yanında, film çalışmalarının kendisini saygın bir statüye ulaştırmak olarak ifade edilebilecek ikinci bir amaçları daha vardı: sinemayı akademik ve diğer ciddi çalışma alanlarının uygun bir inceleme alanı haline getirmek. Popüler bir sanat formu olarak görülen sinema, sadece felsefeciler tarafından değil, akademisyenler tarafından da şüpheyile karşılanıyordu.

Film çalışmaları akademik sahada kabul edilmeye başlandığında klasik dönemin sona erdiği düşünüldü. Klasik dönem teorisyenlerine artık başvurulmaya gerek olmadığı varsayıldı. Gelgelelim bunun bedeli ağır oldu. Film çalışmaları, film üzerine teori yapmada tekelliğini ilan etti. Bu alt disiplin, kendisini "film teorisi"yle özdeşleştirdi. Film teorisi, film çalışmalarına yönelik çok spesifik bir yaklaşımı somutlaştırdı. Althusserci ve Lacancı psikoanalizin karışımıyla silahlanan film teorisyenleri

filmlerin izleyicileri pasif alımlayıcı nesneler olarak politik gündeme yerleştirdiğini göstermeye çalıştılar. Bu paradigma büyük başarı kazanmakla birlikte yaklaşımın ciddi entelektüel sorunları da içerdiği yavaş yavaş farkedildi. Kültürel çalışmalar izleyicilerin o kadar pasif olmadığını ileri sürdüler. Gerçek dönüm noktası ise yeni film felsefecileri ile geldi. Bu felsefecilerin iddiası film teorisinin izleyicilerin film izleme deneyimlerinin doğasını ve bizzat filmlerin içeriğini bozduğu yönündeydi. Örneğin yeni film felsefecilerinden Deleuze, bilim, felsefe ve sinemayı yaratıcı insani pratiklerin üç biçimi olarak gördü (Ayrıntı için bkz. War-tenberg, 2005, Genel Giriş bölümü).

Günümüzde film felsefesi alanında yayımlanmış kitapların sayısı giderek artıyor. Bunların yanı sıra *Film and Philosophy* gibi dergilerde bu konuda yazılar yayımlanmaktadır. Sinemayı bir felsefe olarak gören yaklaşımlar son yıllarda artmıştır. Sinema ile felsefe arasında ilişki kurmaya yönelik yaklaşımlarda bariz görünüm, felsefecilerin sinema alanına girmesiyle ilintili gibi gözükmemektedir. Felsefeciler, sinemanın kuramlara sıkışmışlığına ve kültürel çalışmalar içinde bir ölçüde kendi kendini tekrar eder konuma gelmesine yanıt verecek çalışmaları özellikle 1970'lerden itibaren üretmeye başlamışlar, 1980'lerde filozof Gilles Deleuze'un *Cinema I* ve *Cinema II* kitaplarını yayımlamasıyla sinema ve felsefe ilişkisine dair çalışmalar ivme kazanmıştır. Temel alanları felsefe olan Alain Badiou ve Jacques Rancière sinemayı her yönüyle felsefi olarak analiz eden ve ayrıca felsefenin ve diğer disiplinlerin temel soru ve sorunlarına sinemadan yararlanarak yanıt veren çalışmalar üretmişlerdir.<sup>2</sup>

2 Sinema felsefesinin başlangıcı ve gelişimine dair yukarıdaki açıklamalara karşın, belirtmemiz gerekir ki bu konuda bir görüş birliği yoktur. Örneğin en yeni çalışmalardan birisi olan "*Current Controversies in Philosophy of Film*" kitabını derleyen Katherine Thompson-Jones, kitabın giriş yazısında film felsefesinin 1990 lara kadar bütünleşik bir alan olarak ortaya çıkmadığını savunur. Yazara göre bu tarihten sonra film felsefesinde merkezi olarak beliren en az iki ana faktör ortaya çıktı. İlk olarak, Rudolph Arnheim ve Andre Bazin gibi klasik film kuramcılarının üzerinde durdukları konular

## SineFilozofi Nedir?

SineFilozofi, Deleuze'ün sinemanın ilk filozofları olarak nitelendiği öncüller olan filozof-yönetmenler ile sanat tarihçileri ve eleştirmenlerinin çalışmaları yanı sıra, özellikle 1980'lerden sonra artan ve aşağıda ayrıntılandırılacak film felsefesi eserlerindeki tartışmalardan yararlanılarak üretilmiş bir kavramdır. Sinemanın düşünce yönünü vurgulayan Epstein'in "fotojeni", Faure'un "sineplastik" kavramları, Deleuze'ün sinemanın duyumla çalışan düşünce olduğuna yönelik saptaması, Badiou'nun sinemanın düşündüğüne dair argümanları ile son çalışmalardan birisi olan Frampton'un "film-zihin" ve "film-düşünce" kavramlarından esinlenilerek üretilen SineFilozofi, sinema ve felsefe arasında hiyerarşik olmayan ilişkiyi anlamaya çalışmaktadır.

Bu çalışma, felsefe ağırlıklı bir film olan Akira Kurosawa'nın *Düşler* filmi özelinde sinema ve felsefe arasındaki ilişkinin anlamı ve yeri üzerinedir. Gelgelelim burada hemen vurgulamamız gerekir ki, Kurosawa'nın filmi sinema ve felsefe arasındaki ilişkiyi anlamının bir aracı olarak kullanılmamaktadır. Böyle bir araçsal yaklaşım, felsefeyi tartışmanın merkezine almak ve ileride açıklayacağımız üzere aslında kendisi de felsefe olan filmi tartışmanın türevine ve aracına indirgemek anlamına gelir. Bunun tam tersine bu çalışmada *Düşler*'in anlamı, ne yapmaya çalıştığı SineFilozofik bir yaklaşımla okuyuculara "hissettirilmeye" çalışılacaktır. "Hissettirmek" ifadesini özellikle tercih ettiğimi belirtmem gerekiyor. Didaktik, kuru ve teorik bir izah, yapmaya çalıştığımız SineFilozofik yaklaşımın dışındadır. Kavramdaki "Sine" ön eki merkezde sinemanın yer aldığına gönderme yapar. "Sine"yi takip eden "Filozofi" buradaki anlamı ve bağlamıyla sinemadaki

çağdaş film felsefecilerini etkilemeye devam etti. Bunlar gerçekçilik meselesi ve bir dereceye kadar sanat ve film teknolojisi arasındaki ilişkiydi. Diğer taraftan ise felsefenin ve bilimlerin diğer alanlarındaki gelişmeler film felsefecilerini etkiledi. Çağdaş film felsefecileri sinematik aygıtlar ve izleyici tepkisi arasındaki ilişkiyi açıklamak için bilimsel bilimlerdeki çalışmalardan yararlandı.

imajlar üzerine düşünmektir. Elbette felsefe üzerine felsefeciler arasında pek çok fikir yürütülmüş, tartışma yapılmıştır. Bunlar bu kitabın dışındadır. Belirtmek istediğimiz husus SineFilozofi'deki *filozofi* kavramının bu tartışmalara değil, sinemayla ilgili bir felsefeye gönderme yaptığıdır. SineFilozofi, felsefe alanında yapılan tartışmalardan ve üretilen fikirlerden yararlanır ancak kendisini felsefenin basit bir türevine ve aracına indirgemez.

Araç-amaç ilişkisini açıklamada Hegel'in sanat üzerine yaptığı analizinden yararlanabiliriz. Hegel, 1835'te verdiği derslerinde bir sanat formunu direktif, ahlaki gelişim veya politik ajitasyon gibi dış amaçlara hizmet edecek şekle sokmanın hatalı olduğunu yazar (Hegel, 1975: 995). Hegel, bu görüşünü estetik derslerinin kitaplaştırıldığı birinci ciltte de vurgular. Sanatın uğraşısı "hakikatin örtüsünü açmak"tır. Sanatın nihai amacı kendindedir. "Çünkü eğitim, arıtma, iyileştirme, mali kazanç, şöhret ve onur için mücadele gibi başka amaçların, sanat olmak bakımından sanat eseriyle hiçbir ilişkisi yoktur ve bunlar sanat eserinin doğasını belirleyemezler" (Hegel, 1994: 55).

Hegel'in bu kavrayışını filmler ile felsefe arasındaki ilişkiye uyarlarsak neler söylenebilir? Soruya yanıt vermek için felsefeye yüklenilen anlama öncelikle bakmamız gerekir. Felsefe üzerine yapılan tartışmalara girmek bu çalışmanın kapsamı dışında olmakla birlikte, sinema felsefesi üzerine yazan Deleuze'un kavrayışı bu kitabın benimsediği düşüncelerdendir. Felsefe, kavram üretimi ve kavramlarla yapılan bir etkinliktir. Deleuze'e göre felsefenin amacı daima "yeni kavramlar yaratmaktır" (Deleuze & Guattari, 1995: 14). Deleuze felsefesinde bilim, dünyayı gözlemlenebilir hallerinde sabitlerken, sanat duygular ve algılar yaratırken, felsefe ise kavramlar yaratmaktadır (Colebrook, 2009: 46). Gelgelelim, felsefe, bilim ve sanat insanın kaosla girdiği ilişkisinin sonucunda ortaya çıkan düşünce biçimleridir. Öz, insanın kaosa karşı almış olduğu tavır, bunun görünüşleri ise felsefe, bilim ve sanattır (Deleuze & Guattari, 1995: 176). Düşünmenin değişik yolları vardır. Kavramlarla düşünmek felsefe;

duyumla düşünmek sanat ve fonksiyonlarla düşünmek bilim yapmak anlamlarına gelir. Bunların üçü de düşünmenin farklı biçimleri olduğu için aralarında bir hiyerarşiden söz edilemez. Üçü de kendi yöntemleri ve ilkeleriyle kaostan kapışırlar (age. 176).

Felsefeye bu açıdan bakıldığında Hegel'in sanat kavrayışından yararlanılarak ürettiğimiz soruyu yanıtlamaya çalışabiliriz. Felsefede kavramsal tartışmalar yazılı ve bazen sözlü yapılmasına karşın, bunların filmlerle örneklendirilmesi hakkında nasıl bir yaklaşım sergileyebiliriz? Filmlerin felsefi konuları örneklendirmesine araç-amaç ilişkisi bağlamında nasıl yaklaşılabilir? Filmler, felsefi konuların aracı haline getirilebilir mi? Filmler, felsefi meseleleri aydınlatmaya hizmet etmeye koşulabilir mi, koşulursa sanat bağlamında hata mı yapılır?

Hegel'in sanatın araçsal kullanımına dair itirazında temel dayanak noktası, sanatın, sanat dışı amaçların gelişiminin aracı değil, kendi içinde amaç olması gerektiğidir. Sanat dışı uğraşlarda o uğraşlara hizmet edecek pek çok araç bulunmaktadır. Sanatı kendi içkin değeri yerine, araçsal hale getirmek, sanatın hakikatine aykırıdır. Araçsal değer, başka bir amaca hizmet eden değerken, amaçsal/hakiki değer kendi için, kendi adına varolan değerdir, nihai olandır.

Bu bakışı kelimesi kelimesine ve çok katı haliyle yorumladığımızda varacağımız nokta, sanatsal değerden insanların dahi yararlanamayabileceğidir. Nihayetinde sanat, kendi kendisinin amacı olarak kabul edilse bile, diğer insanların ondan yararlanması, ya da en azından diğer insanlara ulaşmak umuduyla üretilir. *Diva* (Jean-Jacques Beineix, 1981) filminde kadın opera sanatçısı, kendi sesinin kaydedilmesine ve ticari değere sahip olmasına karşın, opera binasında hazır bulunan dinleyiciler için performans sergilemekteydi.



*Görsel 6- Diva, aslında sadece kendisi için değil operadaki dinleyiciler için de performans sergiler.*

Bu anlamda yorumlandığında sanatta bir ölçüde araçsallıktan söz edilebilir. Biraz daha orta yol yaklaşım, sanat ürününde nihai/gerçek değer ile araçsal değerın yan yana olabileceğini kabul etmekten geçer. Nitekim Livingstone'nun aktardığına göre Ingmar Bergman, 1970'te verdiği bir mülakatta, filmlerinin izleyiciler için, sandalye ve fincan gibi sıradan eşyalara benzer tarzda yararlı olması gerektiğini söylemiştir (Livingstone, 2009: 41). Ürettiği düşünce filmleri az sayıda izleyici tarafından izlenen ve verdiği mülakatlarda sinemayı kendisini ifade etmek için yaptığını, bu nedenle izleyici sayısının kendisi için çok önemli olmadığını söyleyen Zeki Demirkubuz bile, nihayetinde ürettiği filmleri sadece kendisi izlememektedir. Filmlerin izleyiciler tarafından duygusal tepkilerle alımlanması, en önemli sanatsal değerler arasındadır. Dolayısıyla izleyicileri duygusal olarak etkileme ya da diğer sanatçıların çalışmalarına etki etme çabaları göz önüne alındığında sinema filmlerinin kısmen araçsal değerinden

söz etmek mümkündür. Bu açıdan değerlendirildiğinde birisinin felsefi bilgisini, duyarlılığını geliştirmek, bilgisini somutlaştırmak için filme başvurusunun, filmi araçsal olarak görmeyle ilintisi olsa bile, bu bakış filmin sanatsal değerini görmezlikten gelme anlamına gelemez. Bilakis, eğer somutlaştırma için başka bir sanata değil de özellikle filmlere başvurulursa bunu filmlere verilen önem, filmlere yönelik ihtiyaç biçiminde yorumlamak da mümkündür. Platon'un kendi felsefesini somutlaştırmak için metaforlara, örneklemelere, mitolojilere başvurduğu gayet iyi bilinir. Araç-amaç ilişkisini buraya da uyarladığımızda, felsefenin duygulanım yaratması için sanata olan ihtiyacı ortaya çıkar. İhtiyacı olmak hiyerarşik bir vurguya değil, Deleuze felsefesinde "kavram" ve "duyum" arasındaki ilişkiyi açıklarken sıklıkla altını çizdiği felsefe ile sanat arasındaki çarpışmaya ve oradan çıkan "düşünceye" gönderme yapar. Daha önce belirtildiği gibi, Deleuze, felsefe, sanat ve bilimi düşüncenin üç farklı görünümü olarak ele almaktadır. Sanat, bu bağlamda en az felsefe kadar zorunlu bir etkinlik olarak düşünülmelidir. Sanatı sadece hoşça vakit geçirilecek bir etkinlik olarak ele alma, sanatın insanın zihinsel yaratımında dünyada bir yer edinmesinin zorunlu bir biçimi olduğu gerçeğini görmezden gelme anlamına gelir. Sanat, düşüncenin duygusal, duygulanımsal ve irrasyonel boyutunu temsil ederken, felsefe düşünceyi daha rasyonel ve bütünsellik içinde kavrama arayışındadır. Bütünselliğin tamamlanması için sanat ile felsefenin birlikte çalışması gerekmektedir.

Hegel'in araçsal değer ile amaçsal değer tartışmasında sanata biçtiği özerk işlevi bu bağlamda değerlendirecek, insanın kaosa karşı mücadelesinde birlikte çalışmaları gereken felsefe ile sinema arasındaki ilişkiyi daha iyi anlamamız mümkündür. Artık ilişki, özne-nesne arasında değil, özne ve kaos arasındadır ve kaosa karşı mücadelede felsefe ile sanat ve özelde sinema işbirliği yapmak zorundadırlar.

Bununla birlikte Hegel'in mantığından gidildiğinde sanatın sanatsal olmayan değerlere araç olmasına karşı çıkmasının nedenlerinden biri de sanatın, sanatsal değeriyle sanat dışı değere

daha az katkı sağlaması düşüncesine bakmak gerekiyor. Hegel'in burada vurgulamak istediği, sanat dışı araçların (örnek vermemiz gerekirse "kavramlar"), sanat dışı etkinliklere (örneğin felsefeye) daha fazla hizmet edeceğidir. Bu bağlamda felsefi bir makale yazmak daha filozofik bir eylemken ve felsefeye daha çok katkı sağlarken; sinema, yine Hegel mantığından gidersek, *daha az* etkili bir araç olduğundan felsefi analiz için sinemaya başvurmak irrasyonel bir seçim olacaktır. Filozofik amaca ulaşım sinemayla tam gerçekleşmeyecektir. Bir tür tamamlanmamışlık hali, eksiltili durum görülecektir.

Bu görüşe Paisley Livingstone'un yaptığı daha pratik düzlemde eleştiriyle yanıt verilebileceği gibi, yukarıda belirtilen Deleuze'un sanat ve felsefenin konumuyla ilgili analiziyle de karşı çıkılabilir. Livingstone'a göre; sanatsal değer ile sanat dışı değer arasında böylesine kesin ve katı bir ayırım yaparsak, felsefi fikirleri filmlerde araştırmak bütünüyle anlamsız bir çaba haline gelecektir. Böyle bir araştırma izleyici açısından yararlı olsa bile, filmin felsefi kavrayışa anlamlı katkı yaptığını ileri sürmek olanaksız olacaktır. Böylece, film izlemenin izleyiciyi düşünceye yönelteceği ve felsefi okumalara sürükleyebileceği düşüncesi baştan yok sayılacaktır. Oysa filmlerde felsefi fikirlerin ifade edildiği ve belirli koşullar altında filmlerin bazı izleyicilerle etkili iletişim kurabildiği değerlendirildiğinde, tamamlanmışlık hali aslında felsefe ile sinema arasındaki ilişkiye bağlıdır (Livingstone, 2009: 44).

Deleuze'un filozofik düşüncesinden beslendiğimizde ise kavramsal düşünce ile duyumsal düşüncenin bir ve aynı şeyin farklı görüntüleri olduğu, birbirlerinden yararlanmadan sadece kendi başlarına kaosla mücadelenin başarılamayacağı tarzında olabilir. Bu, aslında Nietzsche'nin *Tragedya'nın Doğuşu*'nda (2010) mantığı, dengeyi, ışığı, akı, akılla algılamayı, akla dayanarak anlama ve kavramayı temsil eden Apollon ile coşkunluğu, neşeyi, duyguyu, yaşamayı kutsamayı merkeze alan Dionysos arasındaki farklı, ancak bir o kadar da birbirlerinden kopamaz ilişkiyi

anlatmaktadır. Nietzsche'nin anlatımıyla "birbirinden böylesine farklı bu iki dürtü yan yana var olur, çoğu kez birbirleriyle açık bir uyumsuzluk içinde ve birbirlerini karşılıklı olarak sürekli yeni daha güçlü doğumlara uyarırlar" (age.17). Apollon ile Dionysos arasındaki bu ilişki felsefe ile sanat ve özelde sinema arasındaki farklı, çelişkili, gerilimli ancak bir o kadar da yeni düşüncelere ve güçlü doğumlara gebe bir ilişkidir. Bu nedenle sinemayı ve felsefeyi bütünüyle farklı sahalara kabul edip, sinema filmlerinden felsefenin yararlanmaması, en az sinemanın felsefeden yararlanmaması kadar, Hegel'in sanatın araçsallığa karşı çıkması bağlamında kullandığı ifadeyi bu defa Hegel'e karşı kullanırsak, "hata"dır.

Gelgelelim, sinema ve felsefe arasındaki ilişkide yararlanım konusunu tartışırken altı çizilebilecek bir başka nokta daha vardır. Felsefeciler ya da felsefeye aşina olan bazıları filmlerden yararlanırlarken, filmi sadece diyaloglar, öykü ve olay örgüsünden ibaret olarak görebilmekte ve analizlerinde sadece bunlara odaklanmaktadır. Oysa bir filmi oluşturan Epstein'in deyişiyle "fotojenik", Faure'nin deyişiyle "sineplastik", bu kitabımızda kullandığımız anlamıyla "SineFilozofik" ya da sinemanın iyice yerleşik hale gelmiş "sinematografik" öğeleri bulunmaktadır. Kadraj, ışık, renk, mizansen, ses, hareket, hız, montaj, çekim gibi öğeler sinemada anlamın oluşumunun olmazsa olmaz unsurlarıdır. Sinemanın dili üzerine fikir sahibi olma, sinemayı sadece diyalogdan ve hikâyeden ibaret görmeme araçsallık-amaçsallık sorununu çözmenin temel adımını oluşturur. Bunun anlamı, sinemayı, sadece tekniğe indirgemek değildir; yalnızca belli noktalarda filmdeki sahne, sekans ya da filmin bütünü üzerine düşünmede en azından sinemanın temel yapı taşlarının farkında olmak demektir. Felsefe ile ilgilenenlerin kavramsal problemleri çözerken sinemayı araçsallığa indirgememesinin temel önkoşulu sinemayı, sinema olarak görmek ve sinemanın temel bileşenlerinin farkında olmaktır.

birisi felsefeci gözüyle sinema filmi izlemenin ne anlama geldiğidir. Felsefeci ya da felsefeyi çalışmalarının merkezine alan birisi niçin sinemaya gitmek ister? Felsefeyi merkeze alan birisi filmi sadece kendi analizlerinin parçası haline getirmek için mi sinemaya gider?

Jerry Goodenough (2005: 1-29) bu soruyu tartışır. Düşünre göre sebeplerden birisini eğlenmek oluşturur. Wittgenstein 1930'larda zamanının çoğunu Hollywood'un ürettiği kovboy filmlerini, müzikal filmleri izleyerek geçirmiştir. Böylece bir düşünür, felsefi düşüncenin baskısından sinema sayesinde uzaklaşabilir, rahatlayabilir. Eğer bu düşünce merkeze alınıyorsa film izlemenin dedektif romanları okumaktan, balık avlamaya gitmekten veya dikkat dağıtan başka hobilerle uğraşmaktan anlamlı bir farkı yoktur.

Buna karşın Goodenough'a göre; bir filozofun sinemaya gitmesinin en az dört farklı nedeni daha bulunmaktadır. İlk sinema bir teknolojidir, bir süreçtir ve film izlemenin sosyal anlamları bulunmaktadır. Buna dair bir paralellik Platon'un mağara alegorisiyle kurulabilir. Karanlık bir salonda film izlemenin psikolojik etkileri açığa çıkarılabilir. Bunun yanı sıra sinema deneyiminin algı üzerinde yarattığı tesirler üzerinde düşünebilir.

Felsefecinin sinemayla ilgilenmesinin ikinci nedeni, filmin felsefi temaları ve sorunları işleyebilmesidir. Böyle bir filmi izlemek filozofik temaları örneklemek, somutlaştırmak açısından önemlidir. Filmlerden bazı sahneler kesmek ve öğrencilere ya da ilgili topluluklara sunmak pedagojik açıdan da son derece yararlıdır. Bu bağlamda Wachowski kardeşlerin *Matrix* serisi örnek verilebilir. Bu tür bilim-kurgu fantezi serileri bir dizi felsefi meselenin somutlaşması ve tartışmasında yararlıdır: Gerçeklik ve görünüş ayrımı, düş görmenin doğası *Matrix*'in merkezi temalarından olmuştur. Ancak elbette filmlerin felsefi meseleyi işleyişi, felsefenin konuyu ele alışından farklıdır. Herşeyden önce birisi sanat, diğeri felsefedir. Birisi - Deleuze'un kavramsallaştırması-

la belirtirsek, hareket-imaj ve zaman-imajla, diğeri kavramlarla yürür.

Felsefecinin karanlık odada filmle ilişkiye geçmesinin üçüncü nedeni, felsefi konuları ciddi ve merkezi düzeyde inceleyen bir filmi izleme arzusu da olabilir. Bu tür filmlerin sayısı son derece azdır. Derek Jarman'ın 1993'te yaptığı *Wittgenstein* bu tür filmlerden birisidir. Son derece düşük bütçeli olan film Wittgenstein'in düşüncesini görselleştirmektedir. Buna karşın, böyle doğrudan olmasa bile felsefeyi bir yaşam biçimi olarak gören Anglo-Sakson dünyası dışındaki Avrupa kültürlerinde filozofik temaları imajlara taşıyan filmler üretilmiştir.

Felsefeciyi filmlere çeken son neden film izlemeyi felsefe olarak gören yaklaşımdır. Buna göre film izlemek bir tür felsefe yapmaktır (Goodenough, bkz. Giriş I bölümü).

Bu kitaptaki temel yaklaşım, bu son savı merkeze almaktadır. Kitap, diğer filmler gibi Kurosawa'nın *Düşler*'ini izlemeyi ve izlenilenler üzerinde düşünmeyi filozofik bir eylem olarak görmektedir. Gelgelelim bu savı merkeze almak sinemaya gitme nedenlerine dair belirtilen diğer gerekçeleri önemsiz saymayı gerektirmez. Hepsi birbiriyle ilişkilidir. Bir düşünür filmi haz almak için de izleyebilir. Ancak entelektüel hazzın merkezde olduğu haz sırasında entelektüel meselelere ışık tutacak sahneler analiz edilebilir. Üstelik, sinemayı hoş vakit geçirmek amacıyla izleme, Aristo'nun "haz" ve "iyi" arasında kurduğu ilişkiye dair şemanın tersine çevrilmesini gerektirecek bir boyuta sahiptir. Aristo, iyi bir şey yaparsak çıkacak ödülün haz olacağını savunmuştu. Oysa günlük yaşamın stresinden kurtulmak ve haz almak amacıyla sinemaya giden insanların alacağı fayda, daha yükseğe tırmanma, umuda, insan-dünya bağlantısına inanma biçiminde ortaya çıkmaktadır. İzleme zevki en kötü bir izleyici bile sinemanın insanı yükseğe taşıma bonusundan mahrum kalamaz. Özetle Aristo'nun şemasını sinema için tersine çevirmek gerekiyor: "Haz" için sinemaya gideceğimizde ödülümüz "İyi" dir,

ya da bizim bu çalışmanın felsefesine uygun olarak biraz değiştirmek "SineFilozofik" düşüncedir.

Bazen de bizzat felsefik bir konuyu ciddi ve ağır bir şekilde işleyen filmi izlemek için sinemaya gidilebilir. Kurosawa'nın *Düşler*'i popüler tarzda bir sinema örneği değildir. Aynı zamanda yukarıda belirtilen Wittgenstein ile ilgili biyografik film gibi felsefi meseleleri somutlaştırmak için de üretilmiş değildir. Film, dünyadaki bir dizi soruna felsefi tarzda yaklaşan, imajlarla düşünmemizi sağlayacak şekilde meseleleri işleyen bir özelliğe sahiptir. Bu nedenle, Kurosawa'nın filmini izleme gerekçesi daha çok düşünce-yoğun iletilerle karşılaşılacağı beklentisine yaslanabilir.

Düşünce-yoğun iletilerin olduğu bir filmin ne demek olduğunu İranlı yönetmen Abbas Kiarostami kendisiyle yapılan bir söyleşide iyi vurgular:

*"Kıyımca iyi film kalıcı etkisi olan ve sinema salonunu terk ettikten sonra yeniden inşa etmeye başladığımız filmidir. Sıkıcı olan ancak kaliteli olan pek çok film vardır. Diğer yandan sizi koltuğunuza çivileyen herşeyi unutturacak derecede üzerinizde egemen olan filmler bulunur. Gelgelelim zaman geçtikçe bunda aldandığınızı hissedersiniz. Bunlar sizi rehin alan filmlerdir. Film yapımcılarının izleyicileri rehin alan ve provoke eden filmlerini kesinlikle sevmiyorum. Daha ziyade sinema salonunda izleyiciyi uyutan filmleri tercih ederim. Zannedirim bu tür filmler size sinema salonunda hoş bir kestirme imkânı sunar (...) Bazı filmler sinemada beni uyutmuştur ancak aynı filmler gece ayakta kalmamı, sabah onları düşünerek uyanmamı ve haftalar boyunca onlar hakkında düşünmemi sürdürmeyi sağlamıştır."*<sup>3</sup>

Kurosawa'nın filmi muhtemelen İranlı yönetmen Kiarostami'nin seveceği türdendir. İmgelerin ağır ilerlediği film, iletişim ve ulaşım teknolojileriyle yaşamın iyiden iyiye hızlandığı bir çağda kitle sineması tutkunu izleyiciler için özellikle zordur.

3 (<https://www.youtube.com/watch?v=uSDWtdJKrG0>, 4 Ocak 2016 tarihinde indirildi)

Bu tarz bir sinematografi ve içerik tam da Kiarostami'nin düşüncesine uygun düşer. Muhtemeldir ki, Platon'dan Deleuze'e filozofların tartıştığı kanı/doxa aşamasının ötesine düşünce aşamasına geçen kişi, ister Platon'da olduğu gibi idealardan dünyaya, görüngülere insin; isterse Deleuze'ün içkinlik ve fark felsefesinde olduğu gibi ampirik dünyanın içkinliğinden düşünce düzeyine çıksın, bu tarz bir film den keyif alabilir. Kiarostami'nin vurguladığı gibi imajların kasveti, gücü ve ağırlığı üzerimize çöker ve sorular sormaya devam ederiz. Filmin felsefi ağırlığını hissetmeye başladığımızda film içerisindeki filozofik unsurları bulma şansımız daha fazla artar.

Çalışmalarında film izleme deneyimine yer vermemesine karşın, Heidegger'in "çekişme" kavramını, *Düşler* gibi bir filmi izlemenin nasıl bir filozofik tecrübe olabileceğine dair düşünüş açısından kullanabiliriz. Heidegger sanat bağlamında yaptığı tartışmasında zevk alma deneyiminin başat olmasına karşı "çekişme" kavramını önerir. "Çekişme" kavramı Heidegger'de şiddet içeren bir mücadele, sert bir kavga ya da yıkıcı güç değildir. Çekişmede taraflar kendilerini aşmaya çalışırlar. Bu ise üretkenlik, yaratıcılık anlamına gelir. İnsan kendini aşmaya çalıştıkça yaratıcıdır, üretkendir. Sanatın işi insanı rahat hissettirmek ve zevk aldirmek için çekişmeyi bitirmek olamaz. Çekişme açığa çıkma ve gizleme arasında olabileceği gibi, -ileride açıklayacağımız- "elde-hazır-olan" ile "elde-mevcut-olan" arasında da gerçekleşir. Çekişme sıkıcı bir uzlaşma ile sonlandırılmamalıdır. Bilakis, çekişmenin çekişme olarak kalması sayesinde varlıkların varolduklarını anlayabiliriz. Gelgelelim teknolojinin sadece araçsal bir doğrultuda ve zevk inşa edecek tarzda üretilmesi ve işletilmesi, varlıkların özlerini açığa çıkartmak yerine bilakis gizler ve bizleri körleştirir (Heidegger, 2002 [1950]: 1-56; Bolt, 2010: 50; 56-7). Heidegger'in bu analizini film izleme deneyimine uyarladığımızda şunu düşünebiliriz: Film izleme sadece bir zevk alma deneyimine indirgendiğinde sorgulama ve düşünme geriye atılabilir ve filmin gerçek derdi teknoloji perdesi altın-

da gizlenebilir. Günümüzde sinemadaki teknik ve teknolojik gelişmelerin herşeyi yapabileceğine yönelik inanç, *poiesis* olan “estetik-açığa çıkarma” deneyimini engellemektedir. Bizler, kamera, kurgu, ışık ve aydınlatma teknolojilerindeki gelişmelere kilitlenir, estetik fikir, yaratıcılık ve sinema filmleri üretiminde yer alan yaratıcı emek gücünü görmezden geliriz. Üstelik sinema teknolojisindeki gelişmelerin tek boyutlu, kalıpları baştan belli, düşünceye fazla yer bırakmayan amaçlarla film üretiminde kullanılması “filmin derdi yerine” sadece teknolojinin perdede izlendiği bir sürece yol açar. Film izleme deneyimi, böylece, çeşisme yerine, tam tersine “çekişmesizlik” üzerine işler.

Bununla birlikte gerek sinematografisi gerekse içeriği felsefi ağırlıklı olan bir filmle söyleşmek, filmin asıl derdini anlamaya çalışmak, sadece imajlara sorular sormakla ve onun üzerine düşünümle öyle kolayca keşfedilemez. Filmle temas eden bizlerin felsefi ve sanatsal temasları bu noktada önemlidir. Yazılı, görsel, işitsel felsefe ve sanat metinleriyle, felsefe ve sanat tartışmaları ve toplantılarıyla gerçekleştirdiğimiz temaslar imajların çoğul anlamları içerisinde hareket etmemizde ve yeni bakış açıları geliştirerek filme daha başka konumlanma noktalarından bakmamıza katkı sağlayabilir. Belirtmek istediğimiz nokta, felsefe ve sanat ürünleri ya da aktörleriyle temas gerçekleştirmeden felsefe-yoğun herhangi bir metni kanı/kanaat düzeyinde kalarak analiz etmenin hatta anlamaya ve hissetmeye çalışmanın çok zor olacağıdır. Bu noktada SineFilozofik perspektif, Dzigo Vertov’un 1923’te söylediği; “Gözümüzü olduğundan daha iyi yapamayız, ama kamerayı sonsuza dek mükemmelleştirebiliriz<sup>4</sup>” (1967: 93) ifadesinin revize edilmesi gerektiğine inanır. Gözlerimizi, “temaslar”la geliştirebiliriz ve haptik ve çok duyulu bakışa evrilterek optik bakışın ötesine geçebiliriz (haptik ve çok duyulu bakış için bkz. Erdoğan, 2012). SineFilozofik yaklaşım, gözümüzü de iyileştirilebileceğimizi, olduğundan daha farklı ve üst bir

4 “We cannot make our eyes better than they have been made, but the movie camera we can perfect forever.”

düzeye getirebileceğimizi düşünmektedir. Haptik görme, optik görmenin ötesinde sezgi, temas, filozofi, izleme, sanat, estetik, deneyim gibi unsurlarla çoğullaştırılabilir bir bakış olarak yerini aldığı anda, gözlerimiz filmi farklı açılardan görebilir. Bu noktada asıl mesele, verili görme kapasitesinden, olmadığımız görme kudretine dönüşüm için gösterilmesi gereken çabadır.

Bu gerekçelerden hareket edildiğinde bu çalışma analiz merkezine düşünce-yoğun bir film olan Kurosawa'nın *Düşler*'ini alarak filmdeki imgelerin etrafında metinlerarası bir dönüş gerçekleştirmeyi denemektedir. Metinler, felsefe metnlerinin yanı sıra, başka sinema filmlerinden oluşmaktadır. Felsefe metinleri ve sinema filmleri baştan belirlenmiş değildir. Şayet böyle olsaydı şöyle bir sorun ortaya çıkabilirdi: *Düşler* baştan belirlenmiş ürünlere göre "çerçevelebilir", bir sanat ürünü üzerine çerçeveleyici metin egemen olabilir ve hatta sanat ürününün kendisine bakış açımız sadece baştan belirlediğimiz çerçeveleyici metinle kurulabilirdi. Heidegger'in "çerçeveleme"ye (*Gestell*) dair analizini hatırlarsak bu, varlığı içkin düzleminden görmeyi engelleyen bir boyuta sahiptir. Düşünüre göre "çerçeveleme"; dünyada neyi, nasıl düşündüğümüzün ve nasıl hareket ettiğimizin sınırlarını çizen ve olanaklar sunan bir yapıda gereç olarak kavranabilir (Bolt, 2010: 12). "Çerçeveleme", şeyleri sabit rezerve indirgemekte, bir amaca seferber etmektedir. Bu bakış, şeyleri araçsal zaviyeden gören ve onlara hâkim olmayı içeren bir kavrayıştır. "Çerçeveleme", bir resmin çerçevesi gibi neyin resmin parçası olarak görülebileceğini, neyin görülemeyeceğini tespit eder. Çerçevenin dışında kalan şeylerin anlamını yok sayar. Dünya bu nedenle çerçevelemek dışında başka şekilde görülemez (Bolt, 2010: 80).

Bu tür bir "çerçeveleyici" bakışın doğurabileceği sakıncayı yine Heidegger'in "el-altında-olan" ("ready to hand") ve "elde-mevcut-olan" ("present at hand") ayrımını açıklarken yaptığı analizinde görmek mümkündür. Dünyaya fırlatılmış varlıklar olan bizler her daim etrafımızdaki nesnelerle, kaosla uğraşmak

zorundayız. Bununla birlikte “hakikat” orada bir yerlerde, nesnelerin içinde sabit ve statik değil, tam tersine doğru sorularla, nesnelerle uğraşmayla ve farklı bakış açılarıyla keşfedilmeyi bekleyen bir düzeydedir. “Hakikat” “doğru” ile özdeş değildir, sadece gözlerden uzakta, sorun çıkması durumunda sorularla keşfedilebilecek bir özelliktir. Aslında yanıbaşımızdadır, elimizin altındadır, kullanıma hazırdır. “El-altında-olma” durumunda herhangi bir ürünün farklı boyutlarını, içindeki hakikati görmek mümkün değildir. Ürüne farklı tarzda bakmayı sağlayacak düzey olan “elde-mevcut-olma” halinde ürünü gözlemleme ve analiz imkânı doğar (Gunkel ve Taylor, 2014:106-115). El-altında-olma varlığın olduğu haline ve işlevselliğine gönderme yapar. Şeyler, bu durumda, belirli kullanımlar için yararlıdırlar ve belirli işlevlere tayin edilmişlerdir. *Varlık ve Zaman*’da Heidegger “el-altında-olanı”, varlıkların kendilerinde oldukları hali olarak açıklar (Heidegger, 1962: 101). Buna karşın günlük yaşamda her günkü uğraşmalarımız ve meşguliyetimiz içinde araçlar, yapılmakta olan iş lehine gözden kaybolur (age. 99-100). Bu kavramı sinemaya uyarladığımızda, bizler sinema perdesini, bilgisayarı ya da televizyonu seyretmeyiz; onların taşıdığı sinema filmini veya televizyon dizisini izleriz. “El-altında-hazır- olan” şey bakıştan uzaklaşır, gizlenir ve geriye çekilir ve izleyene özel bir şeyi izlemesine imkân verir.

Heidegger *Varlık ve Zaman*’da bir ürünün gösterişlilik (conspicuousness), fark edilme (obtrusiveness) ve direnme (obstinacy) hallerinde “el-altında-olandan” “elde-mevcut-olana” geçtiğini savunur (Heidegger, 1962: 101). Örneğin; televizyonda film izlerken elektrik kesildiğinde ekipmanımızın ne kadar gösterişli olduğunu farkedebiliriz. Bir ürünün işlevi kaybolduğunda onun gösterişliliği, dirençliliği ortaya çıkar ve o ürünün varlığını fark ederiz. O anda onun elimizin altında olmadığını anlarız (age.103). Bir şey kullanılamaz hale geldiğinde kendisini gösterir (age.102).

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi: <https://rantey.org>  
Fark edilme, bir şey kaybolduğunda ortaya çıkar (Heidegger,

1962: 103). Örneğin günlük rutinde araba anahtarlarının çoğunlukla farkında olmayız. Onlar kullanılana kadar gözden kaybolurlar. Evimizden ayrılır, arabamıza atlar, trafiğe çıkar ve hedefimize ulaşırız. Ancak anahtarlar kaybolur kaybolmaz, onların kaybolduğunu farkederiz. Varlığın göze görüldüğü andır bu<sup>5</sup>.

Dirençlilik, işlevlerimize ve eylemlerimize uymayan ve onları kesen şeylere gönderme yapar (Heidegger, 1962: 103). Paralel kurgulu filmlere alışkın bir insan, Godard'ın *Hayatını Yaşamak* filminde kameraya, bize bakan kadını gördüklerinde veya sıçramalı kesmeyle karşılaştıklarında şaşırırlar. Filmin kendisi görünür hale gelir. Bu an, “elde-mevcut-olma” ânıdır.



*Görsel 7- Varlığın el-altında-olandan elde-mevcut-alana geçişi. Monika ile Yaz (Bergman, 1953) filminde kocasını aldatan Monika, yaptığı eylemden pişman olmadığını bizlere doğrudan bakarak gösterir.*

- 5 El-altında-olan ile elde-mevcut-olan arasındaki ayrımı bir örnekle daha somutlaştıralım: Şu anda bu satırları yazan ben bilgisayarın faresinden yararlanmaktayım. İlk başlarda kullanımı teknik bir süreç olan fare giderek sıradan bir nesne haline geldiği için aslında onun ne gibi önemi olduğunu, ne işe yaradığını görmemekteyim. Fare kullanımı otomatik bir süreç haline gelmiştir. Farenin hakikati gözden kaybolmuştur, gizlenmiştir. Kaybolanı, gizleneni açığa çıkarmak için ya yaptığım eylemle ilgili farklı sorular sormak ya da örneğin fareyle ilgili bir sorun yaşamam gerek. Farenin pilinin bitmesi farenin kullanımını engelleyeceği için o an düşünmeye başlarım: “Ne oluyor?” Daha önce sormadığım bu soru vasıtasıyla fare görünür hale gelir. Daha önce çerçevelenmiş durumda olan fare, bu sayede bağımsız bir varoluşa sahip olmaya başlar ve el-altında-olandan uzaklaşarak elde-mevcut-olan hale geçer.

Oysa normal koşullarda varlıklar bizim gözlemimizden bağımsız olarak vardır. Sorunla karşılaştığımızda yaptığımız dikkatli gözlem, daha önce görmediklerimizi görmemize yol açar. Eisenstein *Potemkin Zırhlısı* (Bronyenosyets Potyomkin, 1925) ve *Ekim* (Oktyabr, Einstein, 1928) filmlerinde bilinçli olarak bu tür kesmelere başvurur. Böylece mevcut sinema konvansiyonlarını yıkarak izleyici üzerinde rahatsızlık yaratır. Bunun anlamı montajın kendisinin diğer sinematografik unsurların ve hatta içeriğin önüne geçmesi ve hatta montajın bizzat kendisini göstermesidir.

Gerçekte sinema felsefesi üzerine çalışmaları olan Jacques Rancière'in düşüncesine, hatta daha geriye gidip Epstein gibi filozof-yönetmenlerin devamlılık ve devamsızlık arasında vibrasyonlarla hareket eden "fotojenik" anlayışına baktığımızda, "elde-hazır-olandan" "elde-mevcut-olana" geçişte illa düşünce-yoğun filmlerden örnekler vermek gerekmez. Aslında tüm filmlerde, kırılmaları sağlayan "an"lar her zaman mevcuttur. Rancière'e göre Epstein'in anlayışında sinema, Aristocu anlamdaki hikâyenin rasyonel şemasını bozar (Rancière, 2006: 1-2). Rancière (2004: 20-30; 2006: 1-19) filmin sanatın üç ana tarihsel rejiminin kesişim noktasında bir melez sanat formu olduğunu iddia eder. Bu üç rejimden ilki "*etik*" rejimdir. Platon'a kadar giden bu rejim, imajları içerikteki doğruluk ve imajların kullanımdaki faydasına göre kavrar. İkinci rejim olan "*temsili-poetik*" rejim, Aristo'nun anlayışından kaynaklanan ve imajları, imajların temsil edici boyutlarıyla ve onların anlatı formunda düzenlenmesiyle kavrayan bir düşünüştür. Üçüncü rejim olan "*estetik rejim*" ise Kant ve sonrasındaki düşünüşe karşılık gelen bir kavrayıştır. "Estetik rejim", sanatın özerkliğini özgürlük temasıyla bağlantılandırır, temsil hiyerarşileri ve sosyal hiyerarşiler arasındaki bağı koparır ve yerine bir özne-nesne "eşitliği" ve estetik formların çoğulluğunu koyar.

Bu görüşten hareket edildiğinde, sinemanın esas olarak sanatın modern "estetik" rejiminde olduğu anlaşıyor. Sinema, bu

sanattaki imgelerin konumu açısından değerlendirildiğinde tüm nesnelerin “eşit” olduğu *ontolojik bir eşitlikçilik* ve filmin asli doğasında var olan demokratik potansiyellerle bağlantılı *estetik bir çoğulculuk* sunar (Cavell, 1979: 35, vurgu bana ait). Sinema estetik sanatın özgürlüğünü, imajların etik kullanımıyla ilgili “modern öncesi” kaygıyı ve anlatı kurgusunun temsili konvansiyonlarını paylaşmaktadır. Böylece sinema etik, temsili ve estetik tüm rejimleri içinde barındıran, çoğul, melez, katmanlı, bazen çatışmalı, uyumsuz, estetik imkânlarla sahip bir sanattır (Sinnerbrink, 2011: 44). Sinema, kanıksanmış hikâyenin içinde normal koşullarda bir arada durmayacak öğelerin paradoksal bir şekilde bir arada bulunduğu bir sanattır. Rancière, sanatın rasyonel kurmaca mantığıyla işleyen tarzına “temsili rejim” adını verirken, beklendik düzeni bozan, olayları ters yüz ederek karşıtlık oluşturan ayrık “anları” “estetik rejim” olarak adlandırmaktadır. Sinema, “temsili rejim” ve “estetik rejim”e aynı anda sahip olması anlamında paradoksal bir sanattır (Gönen, 2008: 42-3).



Görsel 8- Yeni Ahit’de (*The Brand New Testament*, Jaco Van Dormael, 2015) çocuk kameraya baktığında “temsili rejim”den “estetik rejime” geçilir.

Rancière'in "temsili rejim" ile "estetik rejim" arasında yaptığı ayrım, Deleuze'ün "organik rejim" ile "kristal rejim" arasında yaptığı ayrıma benzer. Deleuze, organik rejimi hareket-imaj, kristal rejimi zaman-imajla ilişkilendirir. Organik rejimde mantık yasaları, tutarlılık, aktüel bağıntılar, süreklilik bulunur. Rasyonel bağlantıların olduğu bu rejime karşılık, kristal rejimdeki zaman imgesi, süreksizliğe, nedensel bağıntının işlememesine, varolan gerçekliğin dışına ve ötesine çıkmaya yer verir. Görsel ve işitsel imajların saf halde yer aldığı bir durumdur bu rejim (Rodowick, 1997: 127). Hikâyeleme de bu rejimlere uygun olarak organik hikâyeleme ve kristal hikâyeleme olmak üzere ikiye ayrılır. Organik hikâyeleme, dış gerçekliğin sinemada çelişkiler, farklılıklar, gerilimler, özdeşlikler halinde ilerlemesidir. Kronolojik bir zamanda ve öklidçi uzayda geçer hikâyeler. Kristal hikâyelemede ise gerçek yaşamdan gelen durumlardan ziyade saf görsel ve işitsel olan merkezdedir. Filmin mekânı somut bir yer olmaktan çıkar, kronolojik zaman yerine zihinsel zamanda yolculuk yapılır. İrrasyonel düşüncüsü mümkün kılan bir hikâyeleme tarzıdır bu (Rodowick, 1997: 127-9).

Bu izlek takip edildiğinde Heidegger'in "el-altında-olan"daki kanıksanmışlık ve pratik kullanım nedeniyle görünmez hale gelme durumunu "temsili rejim"/"organik rejim" ile; bozulma, kaybolma gibi nedenlerle açığa çıkan ve soru sormamıza yol açan hali ifade eden "elde-mevcut-olma" durumunu "estetik rejim"/"kristal rejim" ile ilişkilendirmek yanlış olmasa gerekir. Sinema, "el-altında-olan"lar (temsili rejim/organik rejim) ile "elde-mevcut-olanlar"ın (estetik rejim/kristal rejim) yan yana olduğu paradoksal bir sanattır.

Gelgelelim bu paradoksalılığı baştan belirlenmiş, kanıksanmış, pratik hale gelmiş çerçeveyici bakışla duyumsamak ve kavramak o kadar kolay değildir. Bunun için ister istemez hazır reçete hale gelmiş elde-kullanıma-hazır olan bakıştan bir miktar öteye geçmek gerekir. Kullanıma hazır olan reçete bakışımızı otomatikleştiren ve filmde gizli olanı pozitif olarak görmemizi engel-

ler. Zizek'in *Yamuk Bakmak* kitabında Holbein'in *Elçiler* tablosunu incelerken yaptığı analiz belirtmek istediğimiz noktayı somutlaştırması açısından iyi bir örnek olabilir. 16. yüzyılın ikinci yarısında Holbein'in yaptığı iki elçi ve onların etrafındaki nesnelere düz bakıldığında tam ne olduğu anlaşılmayan, gizlenmiş bir leke vardır. Bu lekenin bir leke olmadığı, aslında kurukafa olduğu kırkbeş derecelik bir bakışla, yamuk bakışla mümkündür (age. 2004). Oysa otomatikleşmiş bakış düz bakıştır. Holbein'in tablosuyla karşılaşmasak bile bakışımız ister kanı düzeyinde düz bakış olsun, isterse deneyim düzeyinde ampirik bir bakış olsun, her ikisi de baştan belirlenmiştir. Bu belirlenmişlik ve çerçevelenmişlik, bırakalım sanat ürünü içindeki gizlenmiş ve açığa çıkarılmamış öğeleri; Heidegger'in belirttiği üzere sıradan ve teknolojik nesnelerin içindeki gizlenmişlikleri bile perdeleyici bir işlev görebilir.

Bu sorunu aşmanın yolu olarak sanat ürünüyle birlikte yolculuk yapmanın gerekli olduğunu düşünüyorum. Bunun yönemi, sanat ürününe bakmak, onunla iletişim kurmak, söyleşi yapmak, onu hissetmek, duyumsamak, sezinlemek ve onun üzerimizde yarattığı çağrışımlarla diğer sanatsal ve metinsel temalarımızı sürtüştürmek, iletişime sokmaktır. *Düşler* içinde yolculuğu bu yöntemle yapmayı amaçlıyorum. Film izlemek felsefi bir deneyim olduğuna göre film baştan belirlenmiş, varsayılmış çerçevelerle değil, imgelerin üzerimizde yarattığı izlenimler dairesinde izlenmiştir. Düşünen imajların üzerimizde yarattığı çağrışımlarla kavramlar çağrılmıştır. Kavramlarla imajlar arasında hiyerarşik bir kurgu değil, diyalojik bir etkileşim kurulmaya çalışılmıştır. Bu nedenle filmin konusu baştan ayrıntılı açıklanmamış, çeşitli kavram ve teorilerle film özetlenmeye çalışılmamıştır. Tam tersine filmle birlikte yol alınmış, felsefi çağrışımların olduğu yerlerde durulmuş, kavramlar ve diğer filmlerden beslenerek o imajların "ne anlama" geldiği üzerine düşünülmüştür.

O halde geriye sorulması gereken bir başka soru kalmaktadır: *Düşler*'le birlikte yolculukta hangi filmlerden yararlanılabilir?

lır? Düşünce-yoğun filmler, kitle filmleri, melez filmler? Elbette hepsi. Bilimsel yöntemlerin en katı şekilde işletildiği tez çalışmalarında dahi gazete haberlerinden, popüler romanlardan, magazineli içerikli yazı ve görsellerden yararlanıldığı ve bunun bilimsel çalışmayı magazineli bir çalışmaya dönüştürmek anlamına gelmediği bilindiğinde bunda şaşılacak bir yan yoktur. Aynısı bir film analizi metni için de söylenebilir. Amaç filmi anlamaya çalışmaksa, anlamaya katkı yapan her parça değerli ve anlamlıdır.

Başka nedenler de vardır: En eğlence içerikli popüler filmlerde dahi felsefi düşünüşe imkân verecek imajlar bulunabilir. Bu çalışmalardan en kapsamlılarından birisini Michael Ryan ve Douglas Kellner (2000) yapmıştır. *Politik Kamera* Hollywood sinemasının en sıradan örneklerinde bile kritik boyut olabileceğini göstermesi açısından önemlidir. Gelgelelim bu yapıtta da görüldüğü gibi elbette bu filmlerde düşünce yönelimli eleştirel boyut, ideolojik boyuta göre daha azdır. Böylece kitle kültürü temelli ticari ve eğlence içerikli filmlerin düşünce-yoğun filmlerin analizinde kullanılmasının bir başka önemi daha ortaya çıkar: ideolojinin işleyişini anlamaya sundukları katkı. Felaketler, korkular, kaygılar, eğlenceler var olan sorunlar üzerinde düşünmeye yönelik olarak değil de tam tersine o sorunlardan uzaklaşmaya yönelik olarak işleniyorsa ve sistemin muhafazası bu doğrultuda kolaylaşıyorsa, filmdeki imajların sadece geçici hazları çalıştıracak şekilde sunumu nedeniyle sistemin işleyişine dair sorular soramıyorsa ideoloji iş başında demektir. İşte ideolojinin işleyişini düşünce-yoğun filmler sayesinde daha kolay görebiliriz. Bu doğrultuda örneğin *Düşler* gibi bir filmi merkeze alır, etrafına ideolojik öğeler baskın olsun ya da olmasın diğer filmleri yerleştirebilirsek, hem felsefenin yoğun olduğu filmi, hem de ideolojinin yoğun işlediği filmi daha iyi anlayabilme olanağına sahip olabiliriz. Bu çapraz okuma sayesinde karşılaştırılan ürünler birbirlerine ayna da olabilirler. Bu da ürünler içerisinde ilk bakışta görülmeyenleri görebilmek ve analiz edebilmek açısından son derece yararlıdır.

Bu noktada özellikle altını çizmek istediğim husus, gizleneni açığa çıkaracak bakışın mantıksal, rasyonel, analitik bir bakışı zorunlu kılmayacağı, hatta tam tersine sezgisel, tefekkür edici bakışın, film içerisinde yolculukta daha yaratıcı sonuçlar verebileceğidir. Konuya yönelik felsefi düşüncüsü, Heidegger'in düşünmek üzerine yaptığı ayırımdan yola çıkarak başlatabiliriz. Heidegger'e göre düşünmek muhakeme ve akli işletmekten ziyade şiir ve tefekkürle ilgilidir (Frampton, 2012: 284). Düşünüre göre insanlar düşünme kabiliyetine sahip olsalar bile nadiren düşünürler. Aslında bizler çok az düşünürüz. Bunun başlıca nedeni bizi içine çeken bilgi ve teknolojinin düşünmeye yer bırakmamasıdır. Herşeyin hızlı bir şekilde alındığı ve yine aynı tempoyla unutulduğu bir çağda yaşıyoruz. Çoğu insan böyle hızlı bir çağda düşünmekten kaçınır haldedir. Heidegger, düşüncesizliğin zemininde düşünmekten kaçış olduğunu ileri sürer. Bu düşüncesizlik bir yandan da hatırlamaktan da uzak durmaya yol açmaktadır (Frampton, 2006: 166).

Bu düşünceler sinemaya uyarlandığında, günümüz kitle sinemasının pek çok örneğinin düşünmekten kaçış örnekleriyle dolu olduğu anlaşılabılır. Dramatik yapı, teknik, anlatı filmi egemenliği altına alır. *Batman ve Süpermen: Adaletin Şafağı* (Batman and Superman Dawn of Justice, Zack Snyder, 2016) gibi filmlerde sinematografi düşünmeye imkân vermeyecek denli hızlı kurguya, efektlere ve normal dramatik yapıya göre işlediğinde, sormama şansımız azalır. Hazır kalıplara göre izlediğimiz bu tür filmlerin, şimdi sözünü edeceğimiz "hesaplayıcı" tarz düşüncüyü daha çok merkeze aldıkları görülür.

Heidegger, "hesaplayıcı" (calculative) ve "tefekküre dayalı" (mediative) düşünmeyi birbirinden ayırır. "Hesaplayıcı düşünme" iktisadi bağlamda rasyonelliği, planlamayı, öngörmeyi, olasılıkları hesaplamayı merkeze alan pratik bir düşünmedir. Hemen kavrayan ve hemen unutan bir düşünme biçimidir bu (Frampton, 2006: 166). Kitle sinemasında beklendik kalıplarla yürüyen örnekler bu kategoride değerlendirilebilir. Bu tür film-

lerde dikkatler tekniğin de imkânlarıyla belli fikirlere yönlendirilir. *Batman ve Süpermen* filminde sinematografik efektler izleyiciyi dünyada yaşayan tüm insanları değil de Amerikan bayrağı, dili, çıkarları için mücadele yürüten süper kahramanların öyküsüne yoğunlaştırır. Filmde iynin mutlaka kazanacağını tahmin eden, tahmin etmenin ötesinde bilen izleyicilerin sadece maceranın dramatik kurgusuna kendilerini bırakmaları yeterlidir. Film içindeki ideolojik unsurlar izleyiciler tarafından sorgulanmaz, sadece filmin doğal akışının doğal bir parçası olarak kabul edilip normalleştirilir.

Heidegger, hesaplayıcı düşünme biçimlerinin ortaya çıkmasında teknolojiye merkezi işlev verir. Teknoloji, bizlere, doğadan, gerçeklikten daha yakın hale gelmiştir. Pek çok deneyimden önce teknolojiyi tecrübe ederiz. Hatta doğayı, herhangi bir gerçekliği dahi teknolojiden geçerek deneyimleriz (Frampton, 2006: 167). Örneğin; güzel bir parkı, pikniğe gittiğimiz doğayı sosyal medyada teşhir edilecek bir alan olarak görür, cep telefonu ile içinde kendimizin de olduğu doğanın fotoğrafını çeker ve paylaşıyoruz. Doğa, o anın yaşanabileceği kendi içinde değerli bir mekân olmaktan çıkar, kendimizi sanal ortamda başkaları önünde sergileyeceğimiz temsili bir dekora indirgenir.

Heidegger'e göre teknoloji aracılığıyla gerçekleşen bu tür deneyimler bizleri daha az düşündürür. Film örneğinde belirtilen hususu somutlaştırırsak, film deneyimimiz bile buna göre biçimlenebilir. Filmde özel efektlerin istilası altında düşünmemize yer bırakılmaz.

Yanıbaşıımızdaki teknolojiyi başka türlü nasıl tecrübe edebiliriz? Heidegger'e göre bunun için "tefekkür edici düşünceye" ihtiyacımız vardır. Teknolojiyi sakın kavrayıp salıverdiğimizde, ondan yararlanma ve sonra da vazgeçme becerisini gösterdiğimizde "tefekkür edici düşünmeden" söz ederiz. Hem teknolojinin dışına, hem de teknolojiye dâhil olan bir düşünme tarzıdır bu (Frampton, 2012: 167).

Bu tür bir düşünce tarzı, kitle sineması örneklerindeki “hesaplayıcı” tarafı görmeye yardımcı olabilir. Daha farklı deyişle, filmi teknolojiye, dramatik hikâyeye indirgemeye çalışan “hesaplayıcı düşüncenin” mantığını görmeye katkı sağlayabilir. Sözgelimi Süperman’ın niçin “süper insan” olarak gösterilmeyip de “süper Amerikalı” gibi sunulduğuna, cenaze töreninin ideolojik imajlarının ne anlama geldiğine dair sorular sorulabilir. Bu sorular ve yanıtlar hesaplayıcı tarzın mantığına göre değil “poetik bir tarz” göre kurgulanır. “Poetik tarz”, yine Heidegger’den yola çıkarsak, düşünülmeyeni düşünen, düşüncede düşünülmeyeni açığa çıkarmaya çalışan bir tarzdır. Hakikati açığa çıkarmaya çalışan bu tarzı filme uyarlayan Frampton (2006: 168) filmde sadece güzellik ve hazla alakalı bir şeyle karşı karşıya olmadığı-mız sonucuna varır. Sanat, gizleneni ortaya çıkarmaksa, tefekkür edici düşünmeyi işleterek sinematik imajla karşılaşan izleyici, farklı bir safhaya sıçar. Seyirciler, böylece yakını uzak, uzağı yakın hale getirebilir.

Filmdeki imajların kendisi de tefekkür edici tarzda üretilebilir. İçinde yolculuk yapacağımız *Düşler* böyle bir filmidir. Bu durumda “hesaplayıcı düşünce tarzına” alışmış, alıştırılmış seyircinin “tefekkür edici tarzda” üretilen imajlara hesaplayıcı mantıktan bakma riski bulunur. Kiarostami’nin daha önce alıntı yaptığımız söyleşisinde dile getirdiği “sıkılma” ânı, günümüz hız ve hareket toplumunda “tefekkür edici düşünmekten” uzaklaşmış seyirciyi filmi izlemekten vazgeçmeye götürebilir.

İzleyicinin filmle tefekkür edici ilişkiyi kurmasında imajların nasıl sunulduğunun etkisi vardır. Tefekkür edici tarzda imaj inşasının sinematografiyle nasıl sağlandığına ilişkin bir örneğini *Diren* (Suffragette, Sarah Gavron, 2016) filminden bir sahneyle verebiliriz. Suffragette kadın hareketi içinde yer alan Maud ile Emily, hareketin görünürlüğünü kameralar ve kral önünde göstermek için at yarışına giderler. İlk hamlelerini gerçekleştiremediklerinde başka bir yol denerler, kameraların olduğu piste doğru hareket ederler. Aktüel kamera, yakın çekimler, kalabalıktan

yankılanan sesler arasında Emily önde Maud arkada olmak üzere sahneye gireriz. Hızlı kesmelerle önemli bir şeylerin olacağını hissediyoruz. Kadraj ve hareket buna göre inşa edilmiştir. Pistin kenarındaki kameralar at yarışını filme alır; bizler, bu kameraları, pistteki yarış, kalabalığı izler, bu arada Emily'e yetişmeye çalışan ve arkadan sürekli seslenen Maud'un sesini, kalabalığın heyecanlı bağırışlarını ve de bu kaosa eşlik eden müziği işitiriz. Kaos, nasıl geçici istikrara kavuşacaktır? Emily, pistin bariyerlerine gelir, pistteki kameralara ve sonra yarışan atlara bakar ve arkasına dönerek kararını Maud'a bildirir: "Asla teslim olma. Mücadeleden vazgeçme." Bunu söyledikten sonra piste dalar, elindeki yazıyı kameralara gösterir ve üzerine gelen atlara döner. Emily'nin yüzüne son bir kez daha bakarız ve sonra filmde ses kesilir. Atın Emily'e çarpmasından itibaren sadece görsel imajlarla karşılaşırız: dürbünle olaya bakan ve sonra ayağa kalkan kral, bağırmakta olan ve şoklanmış Maud, olayı çeken kameramanlar, yıkılan ve sonra ayağa kalkan at, pistte yatmakta olan Emily'nin ve jokeyin bedenleri... 7-8 saniye sadece görüntülerle baş başa kalırız. At ayağa kalkıp koşmaya başladıktan sonra yavaştan müzik tekrar başlar. Piste insanların girdiği genel plan, Maud'un hareketlendiği yakın plan ve giderek müziğin yavaş yavaş kendi ritmini bulması. "Tefekkür edici düşünme", sessizliğin olduğu bu saniyelerde sağlanmış, kaos geçici olarak stabil hale gelmiş, olayın şoku önce müziğin devreye girmesiyle hissettirilmeye çalışılmıştır. Bu anda müzik yavaş yavaş ritmini bulmasına karşın, insan sesleri iptal edilmiştir. O ânı sezme, hissetme ancak önce imajlarla ve sonra imajlara eşlik eden müziğin ritmiyle baş başa kaldığımız "tefekkür edici an" sayesinde mümkündür.



*Görsel 9- Emily, son bir kez at ve jockeyyle göz göze geldiğinde kaosu halen duyarız.*



*Görsel 10- Emily yere düştüğünde ses iptal edilir. Sadece görüntülerle baş başa kalırız. Görsel imajla aramıza giren işitsel unsurlar devreden çıkarılır.*

Konuşmanın olmadığı, ancak tam da bu nedenle imajların Spinoza'nın deyimiyle "bizi bir yetkinlik durumundan bir başka yetkinlik durumuna" taşıdığı bir başka örneği David Cronenberg'in *Şiddetin Tarihçesi* (A History of Violence, 2005) filminin son sahnesinden verebiliriz. Eskiden gangsterlik yapan ancak aile kurduktan sonra eski hayatını sonlandıran Tom, nihai olarak kardeşiyle karşılaşmak ve onu öldürmek zorunda olduğu mücadeleden sonra evine döner. Eşi Edie ve küçük kız çocuğu Sarah ile büyük erkek çocuğu Jack, Tom'un daha önce bilmedikleri eski kimliğinin bu şiddet-yoğun yönünü öğrenmişlerdir. Geriye kalan soru, ailenin Tom'u affedip affetmeyeceğidir. Bu sorunun yanıtı diyalog iptal edilerek, tamamen SineFilozofik dille verilir:

Tom, gece eve döndüğü sırada Edie ve iki çocuğu yemek masasındadır. Ev ortamında kasabanın sıcak renkleri hâkimdir. Evde önceki aksiyon sahnelerinde ağırlıklı olan koyu tonların yerini sıcak renkler alır. Evdeki dinginliğe, avizelerin yemek masası üzerindeki loş ışığının Tom dışındaki aile bireyleri üzerinde yarattığı harmoniye uygun bu sıcak renkler, anne ve çocukları arasındaki sıcak ilişkilere de gönderme yapar. Ancak aslında Tom da bu ilişkilerin parçasıdır. Edie'yi sevmiş, geçmişine tamamen set çekerek sevdiğiyle evlenmiş, iki çocuğu olmuş ve geçmişiy-le yüzleşene kadar çocuklarına sert davranmamıştır. Geçmişiy-le yüzleşmiş ve tercihini affedilmeme riskini de göz önüne alarak eve dönme lehinde kullanmıştır.

Kapı açıldığında masada oturduğu halde yemek servisi yapan eşi ve çocuklarının hafif gergin halleri kısa çekimlerle gösterilir. Tom odaya girdiği zaman masanın üzerindeki avizeler Tom'un eşinin ve çocukların yüzlerini aydınlatırken Tom gölgede kalmaktadır. Geçmiş gölge olan ve biraz önce son cinayetini işledikten sonra eve dönen Tom'un ailesi nazarındaki hâli şimdilik bu gölgede kalma halidir. Kara Film (Film Noir) türünden alışık olduğumuz bir durumdur bu. Loş ışıklar, gölgeler, karanlık suç dünyasındaki karmaşık ve gizemli ilişkileri anlatır. Tom, eve

gelmeden önceki aksiyon sahnelerinde fiili olarak ve zihnen bu gölge ilişkilerini bırakmıştır ancak ailesinin katında henüz onlardan çıkıp çıkmadığı muğlaktır. Şimdilik gölgede bırakılmalıdır.



*Görsel 11- Tom, ailenin fertleri tarafından affedilmeye yönelik ilk eylem başlayınca kadar aydınlık alana sokulmaz, gölgede bırakılır.*

Tom'un bu gölgede bırakılmış hali sırasında filmin tümünde kulağımızın alışık olduğu fon müziği git gide şiddetini artırmıştır. Kaos, aile bireylerin zihninde devam etmektedir. Tom için kaos aileye tekrar kabul edilmeme korkusudur. Bu nedenle bir şey söyleyemez, öylece ayakta durup affedilmeyi bekler. Çocuklar için kaos kendilerinden ziyade annelerinin babalarını affedip etmeyeceğine dair belirsizliktir. Anneleri ise ne yapacağını bilememenin karmaşası içindedir. Tom, içeri girdikten sonra başını masaya eğmiş öylece masaya bakmaktadır.

Kişilerin bu ruh halleri, alan derinliği ya da plan-sekans yerine oda içinde toplu, boy, ikili, üçlü çekimler, omuz, gövde ve sonlara doğru yoğun olmak üzere yakın baş planlar gibi tekniklerle gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Her bir karakterin aile içindeki konumunu ve ruh halini önce toplu çekimle, sonra karakterin boy, gövde ve yakın plan çekimleriyle görürüz.

Tom'un yüzüne ilk bakan ve onu affeden küçük kız çocuğu Sarah masaya yemek tabağı getirir, servisi açar. Sarah, Tom'u affetmiştir. Halen gölgede kalan Tom masaya oturup oturmamakta tereddütlüdür. Ağır ağır gelir ve masaya oturur. Şimdi avizenin altındaki ışık Tom'un yüzünü hafifçe aydınlatır. İlk ışığı küçük kızından almıştır ancak karısı halen başı eğik vaziyettedir. Jack, annesine ve Tom'a bakar, ortadaki yemeği Tom'a uzatır. O da affetmiştir. Bu anda müziğin ritmi biraz değişir, hafif gerilimli bir hal alır. Şimdi sıra eşindedir, affedecek midir? Edie başını kaldırdıktan sonra Edie'nin ve Tom'un baş planlarına geçilir. Göz göze geldikleri bu karşılıklı birkaç saniye süren çekimlerden sonra film biter. İmajlardan kadının da Tom'u affettiği sonucu çıkmaktadır, ancak yine de tam emin olamayız. Acaba karısı Tom'u gerçekten affetmiş midir? Ya da affetse bile acaba ilişkileri eskiden olduğu gibi mi sürecektir? Tek bir diyalog olmadan, imajlarla duygu ve düşünce ortaya konulmuştur.

Bu imajların bize gösterdiği şey, film ve felsefe arasındaki ilişkinin tek yönlü olmadığıdır: Felsefe filmin önemli yönlerini ortaya koyabilirken, film de felsefenin kendisini ve kendi sorularını yeni yönlerde düşünmesini mümkün kılabilir. Filmler üzerinde düşünme felsefi tartışmada ilginç bir alan açabilir. *Diren ve Şiddetin Tarihçesi*'nin ortak yönü şiddet üzerine odaklanmalarıdır. İlkinde, kadınlara yönelik şiddet konusunda düşünüşün yanı sıra hak arama mücadelesinde şiddetin yerinin nerede ve hangi ölçüde olabileceğine ilişkin soruları film boyunca sorarız. *Şiddetin Tarihçesi*'nde ise filmin sonlarına doğru kardeşler arasındaki savaşta küçük kardeşin abisini öldürmesiyle kaosun kısmi olarak sabitlendiği sahnenin çağrıştırdığı üzere Habil ve Kabil'den beri

süregelen doğamıza yerleşmiş şiddetin karakteristiğine yönelik düşünce zihnimizde belirir. Bu filmlerdeki imajları sadece insan doğası üzerine tartışmanın objektifleşmesi bağlamında değerlendiremeyiz. Daha da ötesi, insan doğası üzerine tartışmanın zenginleşmesi ve hatta bu konuda yeni bir düşünce ortaya çıkmasında bizzat filmlerdeki imajların kendilerinin merkezi yere konumlanabileceğidir. Jacques Derrida'nın belirttiği gibi filmde bazen felsefeyi de sorgulayan ve felsefi söylemi aşan bir düşünce olabilir. Film, felsefenin muktedir olmadığı bir şey yaratması anlamında felsefi söylemi aşabilir (Derrida, 1993: 24).

### **“Filmler Düşünür”**

Alain Badiou gibi, sinemayı bir fikrin, bir duygunun objektifleşmesi olarak gören filozoflar, sinemanın eğiticiliği ve öğreticiliğini de analizlerine katmışlardır. Badiou'ya göre, “sinema, çağdaş dünyadaki hakikatin üreticisidir” (Badio, 2013: x). Düşünüre göre “filmler düşünür”. Filozofun görevi bunları anlamak ve düşünceye tercüme etmektir (Badiou, 2013: x). Tüm sanatlar içinde sinemanın çağdaş dünyaya girişin kapısını açtığını varsayan Badiou, bu sanatın dünyaya yönelik bilgi ve kavrayış geliştirmedeki yerini vurgular. Hakkında hiçbir şey bilmediğimiz ülkelerin coğrafyasını, konuşamadığımız dilleri, çok spesifik ve tamamen evrensel olan bazı durumları film izleyerek öğreniriz. Badio'ya göre sinema insan varlığının manifestosu olarak görünmektedir. Kötü filmlerde insan varlığı harcanırken, iyi filmlerde birkaç saniye bile olsa insan varlığı görünür kılınır. İnsan varlığı bu tür filmlerde olumlanır. İmgesel bir yolculuk sayesinde ötekini düşünürüz. Örneğin Fransa'da kendi dünyalarında yaşayıp işçilerin olmadığı yanılması içinde olanlar, sinema sayesinde Çin'de halen işçilerin olduğunu öğrenmiştir (Badio, 2013: 3-5; 8).

Badiou'nun sinemanın pedagojisini öne alan bu yaklaşımında vurguladığı “filmler düşünür” fikri günümüzde sinema felsefesi alanında çalışanların giderek temel mottosu haline gelmeye başlamıştır. Deleuze, 1980'lerde yayımladığı iki ciltten oluşan

sinema kitaplarını zaten bu temel üzerine inşa etmişti. Keza son yıllarda özel olarak bir film yönetmenini felsefi olarak inceleyen çalışmaların temel izlekleri de bu minvalde şekillenmiştir. Stanley Kubrick sinemasını felsefi olarak inceleyen Philip Kuberski (2012), Kubrick'in filmlerinin düşündüğünü yazar. Ona göre Kubrick sinemasındaki düşünce, formlardan, temalardan ve izleyiciden oluşur. İzleyici, düşüncede somutlaşan kinetik ifade içine girer ve o ifade boyunca ilerler (viii). Gelgelelim sinemada ve sinemayla düşünme, sağduyusal düzeyde ya da bilimsel anlamdaki düşünmeden bir miktar farklıdır:

*“Genellikle düşünmek ile kast ettiğimiz şey, biliş, hesaplama ve soyut akıl yürütmedir. Ancak gerçekte düşüncemizin çoğu algılarımız içine yerleşiktir. Bizler formlar, imajlar, sesler ve hareket sayesinde düşünürüz. Bu münasebetle sanatların tümü onların medyaları içinde ve aracılığıyla düşünür: Eğer bir ressam imajlar, besteci sesler, şair sözcükler içinde düşünüyorsa, bir filmin yönetmeni her üçü kapsamında düşünür”* (Kuberski, 2012: viii).

“Filmler düşünür” etrafında buluşan sinema felsefecileri genellikle, bütün filmlerin düşündüğünü ancak yine de bazılarının diğerlerine göre bu konuda daha yoğun düşünüş sergilediklerini kabul ederler. Yine yukarıda belirtildiği üzere düşünmek ile kast edilen filmlerin didaktik temelde bir argüman sunmaları değildir. Daha ziyade görsel, işitsel, müzikal ve entelektüel düşünceleri zihne ve duygulara iletmekle çalışan bir durumdan söz edilmektedir.

Film ve düşünme ilişkisine dair tartışmalarda radikal manifestoyu İngilizce baskısı ilk defa 2006'da yapılan ve Türkçeye 2012'de çevrilen kitabıyla Daniel Frampton yapar. Yazar, *Filmozofi* adlı çalışmasında “film-düşünme”nin dünyayı yeniden yarattığını, yeniden değerlendirdiğini savunur (age. 21) ve daha öteye geçer: Filmozofi kavramı düşünmeyi film ile ilişkilendirmek demek değildir. Kavram daha ziyade, “filmin kendine has bir düşünce olarak analiz edilmesini” önermektedir (age. 23). Sinema, sadece öykü ve diyalog kapsamında fikirler söylemez.

“Film felsefe için ne yapabilir?” sorusu yerine “filmin felsefeye ne sağladığını” farketmek gerekir (age. 23). Frampton’a göre; çoğu film ve felsefe alanındaki çalışma, felsefeyi merkeze almakta, filme yukarıdan bakmaktadır. Felsefe, bu anlayışa göre filme gerçek değerini verir. Felsefeciler, felsefe dersi vermek için filmi çarpıcı şekilde kullanırlar. Felsefenin sorunlarını aydınlatmak amacıyla filminden yararlanırlar. Öncelikle ilgileri filmin öyküsüdür (diyalog, olay örgüsü ve karakterlerin motivasyonları...) Asıl meseleyi ele alırken filmi bir kenara bırakırlar. Ses-imajı göz ardı ederler (age. 24).

Gelgelelim yazarın eleştirisi kısmen haklı olsa bile araç-amaç ilişkisi bağlamındaki iddiaları sorunludur. Bu iddiaları daha önce Hegel’in sanata dair görüşü bağlamında tartışmıştık. Burada o tartışmalar üzerine vurgulanacak birkaç hususu eklersek şunları söyleyebiliriz: Film, felsefi bir sorunu aydınlatmak amacıyla kullanılıyorsa bu filmin değerini azaltmaz, tam tersine artırır. Felsefeci niçin bir resme değil de filme daha çok başvurmaya başlamıştır? Filmin diğer sanatlar karşısında özgünlüğü ve ayrıcalığı mı vardır? Teorik düzeyde tartışma olmasa bile dersinde filme başvuran bir felsefeci filme türevsel bir işlev ile bakmaya bilir. Felsefeci aslında filme ihtiyacı olduğunu hissettiği, film-siz dersin çok anlamlı olmayacağını anladığından dolayı daha film merkezli bir konumlanma düzeyinden filme değer verebilir. Film, gerçekliği hareket, ses, resim, plan, kurgu gibi çok boyutlu noktalardan inşa eder ve hatta kendine ait bir film dünyası gerçekliği kurarak hayatı, ilişkileri anlatır. Felsefe dersindeki mevcut gerçekliğin daha ötesine geçen film dünyası, bir başka konumlanmadan bakıldığında, filmin basit bir araç olarak görülmesi anlamına gelmediğini gösterir. Eğer pek çok filozof imajlara başvuruyor ve filmler üzerine analiz yapıyorsa bu, sinemaya verilen önemi anlatır. Eğer araç-amaç mantığından gidilecek olursa sinemada kamera, ışık, kurgu, alet ve ekipman gibi öğelerin de araç olduğu ve dolayısıyla sinema filminin basit türevleri olduğu sonucuna kadar varılabilir. Oysa sinema, sinemanın teknik

ve bilgi bileşenleri olmadan üretilemez. Günümüzde felsefe ile sinema arasındaki ilişkiyi böyle yorumlamak da mümkündür: Sinema felsefe, felsefe sinema olmadan yapamayacak noktaya gelmiştir. Aralarında, ihtiyaç ekseninde kurulan karşılıklı bir ilişki vardır.

Aşırı uç bir konum belirlemek yerine, zaman zaman felsefeyi filme, zaman zaman filmi felsefeye uyarlayan daha dengeli bir yaklaşımı benimsemek hem felsefenin hem de filmin özgünlüğünü anlamak adına önemlidir. Film, felsefi olabilir ama bazı filmler diğerlerinden daha felsefidir. Felsefecilerin sinemaya yönelmeleri, felsefi problemleri sinemada aramaya yönelmelerinden ileri gelebilir, sinemayı felsefenin aracı yapma arzularından değil. Daha sonra sinemayla uğraş, sinemanın kendisinin de yeni felsefi problemler doğurmasına yol açabilir. Bu anlamda giderek filmin kendisi felsefi hale gelebilir. Felsefi düşünüş, film sayesinde bambaşka biçimlere bürünebilir. Ve hatta dünya, filmsel düşünme yoluyla yeniden yorumlanıp, yaratılabilir.

Filmsel düşünmeye dair birkaç örnek verelim. Daha önce son sahnesi üzerinde düşündüğümüz *Şiddetin Tarihçesi* filmini hatırlayalım: Hiçbir diyalog olmadan kurgu, yakın plan, orta plan, müzik, masanın üzerindeki mum ışığı ve karanlık ortam ve karakterlerin jestleri, mimikleri ve tabağı uzatmak gibi basit eylemler düşünceyi ortaya çıkarır. *Sanal Hayatlar*'da (2012) aralarında kopukluk olan evli çiftin sorunu, odanın açık kapısına anlık odaklanan kadrajla ortaya çıkar. Asıl sorun, çiftin bebeklerini kaybetmeleridir. Diyalog olmadan film-düşüncenin nasıl olabileceğine dair bir örneği Deleuze, Hitchcock'un *Arka Pencere*'sinden (Rear Window, 1954) verir. Filmin ana karakterinin bacağına niçin kırık olduğunu odadaki yarış arabası fotoğrafları ve kırık fotoğraf makinesi görüntülerinden anlarız (Deleuze, 1985: 201).

Bu sahnelerin gösterdiği üzere, sinema bir duyguyu, düşünceyi, eksilterek ve sadeleştirerek anlatmaya çalışır. Azaltmanın

işlediği bu operasyonda, zamansal ve mekânsal sıçramalar, seyircinin boşlukları doldurmalarına imkân verecek imgelerle verilir. Birbirlerinin yüzlerine dahi bakmayan, sıkıntılı olan evli çiftin yüzlerinin çekiminden sonra aralık kapıdan boş beşiğe doğru yaklaşan kamera birkaç saniye içinde problemin ne olduğuna yönelik tarihsel ve mekânsal sıçramayı sağlar. Bunun için uzun diyaloglara, geçmişe doğru yolculuğa gerek yoktur.

Sinema, bazen göstermeden göstererek ve sezdirerek düşündürdüren bir sanattır. İzleyici, filmsel dünyadaki eksiltmeleri zihniyle doldurur. Haneke'nin *Ölümcül Oyunlar*'ında (Funny Games, 2007) ölümlerin nasıl olduğunu, işkencenin nasıl yapıldığını görmeyiz. Paul ve Peter'in ölümcül oyun oynadığı evdeki baba George'un Paul'e tokat atışını görürüz. Ancak aynı sahnede tokat atışından sonra Peter'in George'a golf sopasıyla vurduğu sırada sopanın vücuda temas çekimini görmeyiz. Sadece George'un yere düşüşünü görürüz. Paul ve Peter ailenin köpeğini öldürmüştür, ancak yine nasıl öldürüldüğüne dair sahne çekilmemiştir. Havlayan köpeğin sesi kesildiğinde gerilim yaratılmış olur. Arabanın bagajı açıldında köpeğin cansız bedeninin düşüşünü izleriz. Ann, kocası George'a ağırı kesici ve su getirdiğinde; Paul, Ann'i iter. Kameranın önüne konulan Peter, itişini görmemizi engeller. Ann'in George'un üzerine düşüşünü görürüz. Peter'in, Ann'in karnını yumrukladığı sahne gösterilmez, sadece Peter'in el hareketinden vurma eylemini tahmin ederiz.

Cesetler (Georgie'nin oda içindeki genel plan dışındaki bir görüntüsü dışında) gözükmez. Örneğin; George'un oğlu Georgie evde komşularının ölü bedenlerine baktığında, film bize bedenlerin sadece bacak kısmını gösterir. Tüfeğin patlama sesi ve boğuşma sesleri sırasında film bize hiçbir şey olmamış gibi yiyecek birşeyler hazırlayan Paul'ü göstermeye devam eder. Televizyon ve etrafa kan sıçradıktan bir sonraki sahneye geçildiğinde vurulanın çocuk Georgie olduğunu anlarız. Georgie'nin görüntüsü genel planda ve ışık kaynağından uzakta, gölgede verilir.



*Görsel 12- Ölü bedenin genel planda gösterildiği an. Film bedenin ayrıntılarını görmemize izin vermez.*

George'un ağzının niçin ve nasıl kanla dolu olduğunu, filmin sonuna doğru Ann'in solgun, bitkin ve yaralı görüntüsünün nasıl bir işkenceyle bedenine işlendiğini tahayyül ederiz. Gelgelelim Haneke, tek bir sahnede öldürmenin nasıl olduğunu tüm çıplaklığıyla gösterir. Paul, Ann'i çökmeye ve dua etmeye zorlar. Bu sırada Ann, hızlı bir hamle yaparak, tüfeği kapar ve Peter'ı vurur. Paul'ün yüzüne Peter'ın kanı sıçrar. Paul tüfeğin kabzası ile Ann'e vurur sonra O'nu koltuğa iter. Paul uzaktan kumandayı eline alır ve son yaşananları başa sarar. Peter tekrar hayattadır. Bu sahne, filmin şiddeti göstermeyerek hissettirme mantığına aykırı gibi görünebilir, ancak Haneke'nin kritik etmek istediği şiddet ve şiddet imgeleri üretiminin gündelik yaşamımıza nasıl egemen olduğunu hatırladığımızda bu imgelerin niçin filmde yer aldığını anlamak mümkündür. Haneke, şiddeti ve şiddet imgesini üreten medyayı eleştirir. Paul'ün uzaktan kumandayı eline

olarak filmi geriye sarması, özellikle de Hollywood filmlerinde ve televizyon dizilerinde şiddetin bütün ayrıntılarıyla gösterilmesini eleştirmek içindir. Kumandayla geriye sarma sahnesi aynı zamanda geçmişte de var olan ancak televizyon ile Hollywood sinemasının şiddet içerikli öğeleriyle giderek hayatımıza içkin hale gelen “Homo Videns”in (Gören İnsan) trajik düşüşüne vurgu yapmak içindir. Gözlerimizle bakmayı arzu ettiğimiz şiddet sahnelerine dair Platon, *Devlet*’inde şunları yazar:

*“Duyduğum bir hikâye vardır; ondan da bu çıkıyor. Hikâye şu: Aglaion’un oğlu Leontios Pire’den yukarı gelirken kuzey surlarının dibindeki işkence yerinde cesetler görmüş. Bir yandan bunlara bakmak ister, bir yandan da görmemek için başını çevirmiş. Bir süre görme isteğini yenip yüzünü kapamış, ama sonunda dayanamamış, gözlerini dört açıp ölümlere doğru gitmiş ve bağırarak kendi gözlerine. “Haydi kör olasılar... Alın doya doya seyredin bu manzarayı!” (Platon, 2002: 119).*

Zamansal ve mekânsal boşluğu izleyicilerin zihinlerinde tahayyül etmelerine ilişkin, sinemadan başka örnekler de verebiliriz. Bunun kadar geniş bir zamansal ve mekânsal boşluk olmasa bile, “*Yeni Ahit*” (The Brand New Testament, Jaco van Dormael, 2015) filminin Tanrı Baba imgesiyle özdeşleştirilen babanın kızını cezalandırmak için kemeriyle dövdüğü sahnede de benzer durumu görebiliriz. Kız çocuğu odaya kaçtıktan sonra ikili planda baba ve kızı odadadır. Kapı açıktır. Baba kızı kucağına alır, kapıya kadar götürürken kamera da babanın kızı götürüşünü takip eder gibi hareketlenir ancak az sonra durur ve sabitlenir. Film bize sonraki olacakları göstermek istemez. Odanın içinde merakla neler olacağını bekleriz. Baba çocuğu kapının önüne kadar götürür ve koridora fırlatır. Kapının önündeki bu fırlatışı gördükten sonra baba kemerini öfkeyle çıkarır ve üç defa kızına vurur. Bu arada kızın çığlıklarını iştiririz, kemerin kızın bedenine çarptığı ayrıntıları izlememize izin verilmez.



*Görsel 13- Film, kemerin çocuğun bedenine temasını görmemize izin vermez. Görüntü ve çocuğun sesi teması tahayyül etmemizi sağlar.*

Gösterilmeyen imgeyi tahayyül etme, onun üzerinde düşünme Abbas Kiarostami'nin *Rüzgar Bizi Sürükleyecek*'te (Bād mā rā khāhad bord [The Wind Will Carry Us], 1999) köyde telefon görüşmesi yapmak için köy dışına yüksek bir yere çıkmak zorunda kalan mühendisin çukur kazan kişiyle görüştüğü çekimlerde de görülebilir. Mühendis cep telefonu ile konuşurken bir şarkı sesi işitir, oraya yönelir. Şarkının sesi belli belirsizdir, daha fazla duymak isteriz ancak film buna müsaade etmez. Üstelik mühendis çukurun bakışına gittiğinde şarkı tamamen kesilir. Çukur kazan kişiyi görmek isteriz, ancak yönetmen görmemize izin vermez. Çukurdaki kişinin sesini tam da duymayız, belli belirsizdir, onu da işitmek isteriz ama işitemeyiz. Çukur kazanın giyimi, fiziksel görünüşü nasıldır bu soruların yanıtlarını sadece tahayyülümüzde imgeleyebiliriz. İlginç bir ironi, çukurun başında başını çukura uzatmış mühendisin, arka planda kurak ve çıplak toprak ve dağlar olduğu halde çukurdaki kişiye onu göremediğini söylediğinde ortaya çıkar. Mühendis çukurdaki kişiyi göremediğini ifade etmesine karşın, çukurdaki kişi mühendisi gördüğünü söy-

ler. Gösterilmeyen bir imge olan çukurdaki kişi, filmi izleyenler olabilir mi? Mühendisi gören, ancak kendisi mühendis tarafından görülmeyen karanlık sinema salonundaki izleyici!

Panofsky'nin 1934'te belirttiği gibi, sinema sadece tiyatrosal performanslara karşı sinematik performanslar arasındaki farklılıklara değil aynı zamanda sinema ve tiyatro izleyicileri arasındaki farka işaret eder (Aktaran Sinnerbrink, 2011: 106). Bizler tiyatrodaki aktörlere sunulmayız, aktörler bize sunulur. Aktörler elbette izleyicinin farkındadır ancak teatral illüzyonu sürdürmek için izleyicilerin varlıklarını görmezden gelirler. Sinemada ise seyirciler Cavell'in belirttiği gibi film aktörleri katında "mekanik olarak yokturlar" (1979: 25). Mekanik olarak yokluğu sağlayan unsur film üzerine sabitlenen sinematik performanstır. İzleyici sahnede olan bir şeye değil, olmuş olan ve tıpkı bir hafıza veya düş gibi şu anda kendine kattığı bir şeye tanık olabilir (age. 26). Kiorustami'nin *Rüzgâr Bizi Sürükleyecek*'inde rüzgârın götürdüğü yerde mühendis ile gösterilmeyen imge olan çukurdaki kişi arasındaki karşılaşmada tanık olduğumuz şeyin hissettirdiği SineFilozofik çağrışım bu olsa gerekir. Sinema ontolojisinin özelliği olan "mekanik yokluk" dâhilinde işleyen ilişkide bizlerin aktörler karşısında hazır olmaması durumu, çukurda karanlıkta (sinema salonunda karanlıkta) gösterilmeyen bir imge olarak bırakılmış olabilir.



Görsel 14- Gösterilmeyen imge, oyuncuların görmediği izleyici midir?



## İkinci Bölüm



## Kurosawa'nın *Düşler*'inde SineFilozofik Yolculuk

### *Düşler*'i İzlemeye Başlamadan Önce...

Bir açıdan bakıldığında filozofik bir deneyim olarak da yorumlanabilecek film seyretme edimi, düşünceyi sadece film izleme deneyimi sırasında çıkarmaz. İzleme öncesi ve sonrası bir dizi düşünümü de filozofik deneyimin bir parçası olarak kabul edebiliriz. Bir film izlemeden önce, ilk olarak film seçme eylemi başlar. İzleyeceğimiz filmi nasıl seçeriz? Arkadaş önerileri, eleştiri yazıları, günümüzde cep telefonu uygulamalarında film isimlerine ve konularına göz atma, film reytingleri ya da yönetmen ismi. Film seçimi bu bağlamda düşünüldüğünde ister istemez bir düşünme sürecini içerir. Aristo, “eylem”i bilinçli bir etkinlik olarak vurgularken felsefesinin temel dinamiğini oluşturan “düşünme”yi merkeze koymuştu. Aristo felsefesinde örneğin yolda yürürken ayağımızın kayması ve düşmemiz, ya da göz kapaklarını oynatmamız hareketi içermesine rağmen “eylem” sayılamaz. Oysa fiziksel hareketin olmadığı zihinsel tefekkür, bir şey üzerine düşünme, “eylem”dir. Film seçimi bu çerçevede düşünüldüğünde hem zihinsel hem de fiziksel hareketi içeren bilinçli bir eylemdir.

İster film izlemeyi hayatının bir parçası haline getirmemiş birisi, isterse film tutkunu birisi olsun öncelikle duymayı ve görmeyi arzu ettiğimiz, *filmin ismidir*. Film isminden filmin konusuna dair tahayyülde bulunabilir ya da bazen, filmin düşünce veya kitle sineması bile olup olmadığına dair güçlü öngörüler geliştirebiliriz. Örneğin; sonu “man” ile biten *Batman, Superman, Iron Man, Spider Man* gibi film isimleri izleyeceğimiz filmin macera içerikli popüler bir sinema olacağının ipuçlarını verebilir. Buna karşın *Bulantı* ismi yönetmenini bilmesek bile (Zeki Demirkubuz, 2015) izleyeceğimiz filmin bir miktar farklı olabileceğine dair zihnimizde imgeler yaratabilir.

İzleyeceğimiz filmin afişinde *Düşler* ismini gördüğümüzde neler hissedebiliriz? Akira Kurosawa'nın ismini paranteze alsak bile, düşlerin insan yaşamının özel bir parçası olduğundan hareketle zihnimiz çeşitli çağrışımlarla işleyebilir: Freud, psikanaliz, gece, bireysellik, dinginlik... Düş görmek, insan varoluşunun en özsel yanlarından birisidir. Niçin düş görüyoruz? Bilinçaltısının dışavurumu, gerçek yaşamda çözilemeyen sorunların kendisini düşlerde ortaya koyması, arzulanan nesnelere ve ilişkilere erişim için bir kanal olması, rahatlama, katarsis... Gerçek yaşamda düş görmek ne demektir? Eğer optik bir görmeden söz ediyorsak, gözlerle düş görülmez; ancak düşlerimiz olur. Düşler zihinde gerçekleşen imgelerden ibarettir ve eğer Aristo mantığını işletirsek, bilinçdışı olması itibarıyla bu anlamda “eylem” dahi değildir. Peki, gözlerimizle görmediğimiz bir şeyin filmini çektiğimizde ne yaparız? Düşlerimiz sanat ontolojisini merkeze alan Hartmann'ın ya da sinema bağlamında meseleyi inceleyen Badiou'nun vurguladığı gibi objektifleşir. Düşler kendisini film şeritlerinde ifade eder ve gözlerimizle görmediğimiz düşleri “seyrederiz.” Düşlerimizi, ancak film seyretmek sayesinde seyredebiliriz. Eğer bir yönetmen kendi düşünüyü filme çekiyorsa bireysel bir eylem olan düş görme, bireysellikten çıkar toplumsallaşır. Öznellik yerini *öznelerarasılığa* bırakır. Filmi seyreden insanlar, çekilen düşlerin ortağı haline gelirler.

Bu noktada başka bir soru daha ortaya çıkar: Eğer düşlerimizi filme çekiyorsak, çekilen düşler zihnimizden geçtiği haliyle mi çekilecektir; yoksa sinemanın kendi dünyasının sağladığı imkânlarla farklı bir niteliğe mi bürünecektir? Birisiyle arkadaşlık kurduğumuzda, karşımızdakini yumuşak odakla, farklı renkle, yakın çekimle görmeyiz. Ama sinemada arkadaşlık duygusunu anlatacak pek çok imkân bulunmaktadır. Bu anlamda sinemada arkadaşlığın görünüşü ile gerçek hayatta arkadaşlığın görünüşü birbirinden “farklıdır.” Keza, felsefe kitaplarında arkadaşlık bahsinde işlenen mevzular da zihnimize çarpan sözcükleri zihnimizde yeniden yaratmaktan ibarettir. Yazının gösterdiği arkadaşlık ile gerçek hayatta deneyimlenen arkadaşlık ve de sinemada imajların gösterdiği arkadaşlık birbirinden “farklıdır.” Israrla “fark” ibaresini vurgulamamızın nedeni, aynı duygunun farklı medyada farklı şekilde tecrübe edileceğini belirterek, illa bir hiyerarşinin olması gerektiğine yönelik görüşe karşı çıkmaktır. Bir duygunun farklı formlarda farklı görüngüler alabileceğini ilk analiz edenlerden birisi Alman romantiklerinden Lessing olmuştur. Lessing özgün hali 1766’da basılan *Laocoon: An Essay upon the Limits of Painting and Poetry* (2005) adlı çalışmasında resim, şiir ve heykel formlarının aynı fikri anlatmada nasıl farklı olabileceğini oldukça etkili analiz eder. Yunan mitolojisine göre Truvalı bir rahip olan Laocoon, iki çocuğuyla birlikte tanrıları gücendirmiştir. Ceza olarak her üçü de deniz yılanları tarafından boğulmaya mahkûm edilirler. 1506 yılında keşfedilen bir Antik Yunan Heykeli, üç kişinin ölümünü temsil etmektedir. Bu heykel, sanat camiasında ateşli tartışmalara yol açar. Lessing’in çalışmasına ilham veren başlangıç noktası da bu heykel olur. Mitolojideki anlatımın tersine heykelde kaslı ve çıplak vücutlar, acı içindeki bağırma duygusunun ağız bölgesinde belirgin olmaması ve başka detaylar; duygu veya fikrin farklı formlarda farklı şekillerde temsiline dair durum Lessing’de tartışmanın başlangıcını oluşturur. Lessing’e göre resim ve şiir farklı karakteristiğe sahiptirler. Resim, duyguların mekânda, şiir ise zamanda yayıl-

mış halini temsil eder. Bu nedenle resim yapmanın araçlarını kullanarak şiir yazılmasına karşı çıkmış, düşünce ve duygunun formun diline farklı tarzlarda girmesi gerektiğini savunmuştur.

Arkadaşlık, bir sinema filminde, bir kitapta, gerçek hayatta ve dinlenen bir radyo temsilinde farklı tarzda yaşanır, ancak yine de arkadaşlık duygusunun ortak anlamlarını hissedebilir ve kavrayabiliriz. Arkadaşlığı deneyimleme tarzları değişik formlarda da olsa mümkündür ancak her bir form birbirinden bir ölçüde de farklıdır. Sinemada arkadaşlık duygusunu büyütecek imkânlar bulunmaktadır. Ani geriye dönüşler, yakın çekimler, renk, müzik, kadraj, kurgu, hareket, hız arkadaşlar arasındaki ilişkileri gerçek yaşamda görülmeyecek ve hissedilmeyecek tarzda anlatmak için kullanılabilir. Gerçek yaşamda ise arkadaşımız olan kişiye karşı olan duygularımız değişmeye başladığında duygusal müzik veya gerilim müziği araya girmez ya da müziğin ritmi değişmez. Arkadaşlık ilişkimiz bittiğinde gerçek yaşamda ekranda kararına göremeyiz ama filmde görürüz. Sinema ekranı karartabilir.

Keza film, nesneleri gerçek dünyada diğerlerinin görmediği tarzda gören insanın görmesini bizlere gösterebilir. Örneğin; *Aşkın Logaritması* (An Invisible Sign of My Own, Marilyn Agrole, 2010) filmine bakalım. Mona, küçüklüğünde babasının sağlık saplantısıyla bozulan ruh sağlığı karşısında matematiğe ilgi duyar. Matematik öğretmenin sayılara yönelik takıntısının da bunda etkisi olur. Mona, günlük yaşamında babasının ruh halinin o gün nasıl olacağı dâhil pek çok ilişkiyi sayılar üzerinden kurar. Öğretmenin boynuna astığı rakama göre zihninde anlam yaratır. Mona'nın kurduğu öznel hakikat budur ve bu, film içinde geriye dönüşler, dışardan ses bindirmeler, rakamlara odaklanan çekimler, renklendirilen ve gerçek yaşamda olmadığı halde nesnelerin içinden Mona'nın öznel bakışıyla çıkarılan ve uçuşan rakamlarla gösterilir. Havada uçuşan, farklı renkteki sayıları filmde görürüz. Bunlar, Mona'nın iç dünyasına girmemize yardımcı olur. Böylece bizler, izleyiciler olarak Mona'nın dünya-

sının gözünden hayata, ilişkilere ve nesnelere bakarız. Mona ile bizi düşünceden uzaklaştıran katarsis yönelimli bir özdeşlik değil “düşünce” yönelimli bir özdeşlik kurarız.



*Görsel 15- Mona'nın iç dünyasından çıkan rakamları ancak filmde izleriz, gerçek yaşamda değil.*

*Düşler*'i izlemeden önce yaptığımız bu uzun girizgâh, filmin isminin üzerimizde yarattığı çağrışımların ve film seçiminin düşünce yönelimli doğasını göstermek açısından yapılmıştır. Şimdi filmi izleyelim.

### **Otoriteye Karşı Çıkma Cesareti**

Genel planda avluya çıkan bir çocuk, başlayan güneş yağmuru, çocuğun arkasında şemsiyesiyle beliren anneyi görürüz, çocuk giriş kapısına ilerler ve yağmurdan korunmak için giriş duvarının altında beklemeye başlar. Bunlar filmin ilk görüntüleridir. Genel planda olayın nerde geçeceği bize söylenmiştir. *Esaretin Bedeli*'nin (The Shawshank Redemption, Frank Darabont, 1994) başında büyük bir genel plan verilmesine, hapisanenin gösterilmesine, oraya yaklaşılmaya ve filmin sonuna kadar ha-

pishaneden çıkamamıza karşın, *Düşler*'in bu ilk sekansında bu defa evin dışında başlayan sekans evin dışında devam etmiş, evin içine girmemize izin verilmemiştir.

Anne elinde şemsiyeyle bahçeye bıraktığı sepetleri toplar ve çocuğun yanına gelerek onu uyarır: Çocuğun evde kalması gerekmektedir. Tilkiler yağmurda düğün dansı yaparken görül-mekten hoşlanmamaktadırlar. Çocuğun ileri doğru yürümesi ile kamera sola doğru kaymaya başlar. Aynı hareket çocuğun anne-sinin öğüdünü dinlemeyip ormanda ağaçların arasından yürür-ken de devam eder. Kamera, çocuğun hareketini sola kaydırma ile takip eder. Kurosowa'nın filmlerinde oyuncunun hareketinin genellikle kameranın bu şekildeki hareketi ile desteklendiğini hatırlamak gerekiyor.

Annesinin verdiği öğüdü tutmayan ve ormanın içine dalan bir çocuk. Merakı, kendisine belletilen kültürel kodların ve di-daktik öğüdün ötesine geçmiştir. Bir arzuyu deneyimlemeye ça-lışmak, onun peşinden gitmek, onu merak etmek masallardaki çocuk karakterlerin temel özellikleri arasında yer alır. Bir tarafta kuru ve talimat verici öğüt, diğer tarafta his, merak ve deneyim duygusu olduğunda terazi daha çok ikincisine kayar. Örneğin; *Kırmızı Başlıklı Kız* adlı masalda annesinin öğüdüne uymayan kız çocuğuyla karşılaşırız. Annesi, kızıdan kurabiyeyle şarabı hasta olan büyükannesine götürmesini isterken öğüdünü verir: "Acele et! Anayoldan sakın ayrılma, oraya buraya sapma!". Yolda kurt ile karşılaşan çocuk annesinin verdiği öğüt yerine kurdun duygulara hitap eden önerisini dikkate alır: "Etrafındaki çiçekle-re baksana! Kuşların nasıl cıvıldadığını duymuyor musun? Sanki okula yollanır gibi gidiyorsun. Oysa orman ne kadar güzel bak-sana!". Gözlerini açan, güneşi, çiçekleri hisseden çocuk anne-sinin verdiği öğüdü görmezlikten gelir. Bu çiçek arama arzusu nedeniyle oyalanma ve yolundan sapma masalda çocuğun merak duygularının başatlığını gösterir. Benzer davranışlar Keloğlan masallarında da bulunabilir. Keloğlan, annesinin tembihlerine karşın hep deneyimin dünyasına kendisini fırlatır.

Mantıklı görününe karşı merakın egemen olduğu bakış Kurosawa'nın düşünde de mevcuttur: Yağmurlu havada tilkileri seyretmek tehlikelidir ancak seyretme arzusu ve tilkilerin dansının nasıl bir deneyim olduğunu keşfetme isteği mantığın önüne geçer. Didaktik öğüdün anlamı, tam da bizzat deneyimlenmesi gereken edim haline gelir çocuk için. O halde yapılması gereken tilkileri bulmak ve onları izlemektir. Onları izlemek nasıl bir deneyimdir ve nasıl sonuçlanacaktır? Kendisine söylenen şeyin doğru olup olmadığını anlamak ya da doğru olsa bile yine de riski göze alarak söyleneni pratik sahada tecrübe etmek ancak çocuksu ruhu ve *kendiliğindenliği* gerektiren bir eylemdir. Bu da, çocuklara özgüdür. Fromm'un kendiliğindenliğe dair yaptığı analizin izinden gittiğimizde toplum içerisinde belirli kesimlerin diğerlerine göre daha yaratıcı ve kendiliğinden davrandığını anlarız. Bu kesimler, sanatçılar, filozoflar, bilim insanları ve çocuklardır (Fromm, 2006: 241-2). Popüler sinema filmlerinde çocukların farkını vurgulayan sahneler kendiliğindenlik kavramını hissetmek, duyumsamak açısından önemlidir. Örneğin 2014 yapımı *Ejderhanı Nasıl Eğitirsin 2* (How to Train Your Dragon 2, Dean DeBlois) filmine bakalım. Filmde diğer ejderhalar üzerinde zihin kontrolü kurarak denetimi ele geçirmeye çalışan bir ejderha ile diğerleri arasındaki mücadelede kilit direnişi çocuk ejderhalar sağlamıştır. Umutsuzluk anında zihinsel denetime giremeyenler çocuk ejderhalardır. Mücadeleyi dahi oyunsallaştıran taktiklerle üzerinde denetimin sağlanmak üzere olduğu diğer ejderhaları zor andan kurtarmışlardır. Çocuk, bu animasyon filminde olduğu gibi, üzerinde zihin kontrolünün kolay sağlanamayacağı bir insanlık aşamasıdır.

Çocuğun merakı, ormanda yürüyüşü sırasında ağaçların devasılığı ile çocuğun ufacık imgesi arasındaki tezatlık ile de sağlanır. Çocuk için keşfedilecek bir dünya tüm yüceliğiyle onu davet eder. Işık parçalı da olsa ormanın içine sızmayı başarır. Çocuğun boyuna kadar gelen otların içerisinde durup etrafa bakışı masum merakının bir imgesi gibidir. Dev yosun tutmuş yaşlı ağaçlar ara-

sında beyaz kimonosu ile uzak çekimlerde çocuk ormanın içindeki küçücük beyaz bir lekedir adeta. Büyük öğelerin arasında tek bir küçük öğe kompozisyonel olarak bu tezatlığı güçlendiren bir duyum yaratır.



*Görsel 16- Merakının peşinden giden çocuk ile devasa ağaçlar arasında yaratılan karşıtlık.*

Kurosawa'nın filmindeki çocuğu kültürel kodlar henüz tam şekillendirememiştir. Çocuk, merakının peşinden giderek hayatın kendisini oyun gibi görmektedir. Öyle ya, çocuklar oyun oynarken, gerçek yaşam ile oyun yaşamı arasındaki farkın farkında olan ve bile bile bu dünyaya giren, iki dünya arasında dans eden bir varoluşa sahiptirler. Ormanın içine dalmak bu nedenle çocuk için daha kolaydır. Çocuk, devasa ağaçların altında oyunsallığın ritminden ve kendiliğindenlikten kaynaklanan cesareti ve merak arzusu dışında hiçbir silahı olmadığı halde tilkileri arar.

Sonra sisler görünür. Bu sisler, tilkilerin gizemini güçlendirecek bir atmosfer yaratır. Tilki sisin içinden çıkar. Sislerin hareketi de tıpkı diğer nesneler gibi, Kurosawa'nın kadrajında-

ki hareketin bir parçasıdır. Tilkilerin toplu plandaki senkronlu hareketleri etkileyici bir his ortaya çıkarır. Kurosowa için toplu planların güçlü olduğu anlardan biridir tilkilerin geçişi. Çerçevenin üçte birini çocuk, kalanını ise tilkilerin geçişi doldurur. Durum sadece bununla da sınırlı değildir. Kamera tilkilerin yürüyüşünün zıt yönünde ilerlerken onların her ani duruşunda hareket etmeyi keser. Tilkilerin hareketi ile kameranın hareketi bütünleşerek, sislerin arasında, müziğin mistik ritmi eşliğinde bir dans tutturur. Çocuğun baktığı açıdan tilkileri izlerken, biraz da çocuğun bakışıyla özdeşleşiriz. Kamera çocuğun saklandığı ağacın arkasında nesnel bir noktadan performansı gösterse de çocuğun röntgenciliği ile bütünleşiveririz. Çocuğun tilkiler tarafından her an görülebilme ihtimali bizi tedirgin eder.

Çocuk tilkileri, görünmeden görmeye çalışır. Niçin görünmeden görme? Burada “kendiliğindenliğin” “delice cesaret” anlamına gelmediği bir durum ile karşılaşyoruz. Çocuk, tehlikenin farkındadır ancak risk alır. Aristo’nun erdem etiği bu durumu analiz etmeye yardımcı olabilir. Burada çocuğun röntgencilik yaptığı kareyi bir süre dondurup, *Nikamokhas’a Etik’te* (2009) Aristo’nun yazdıklarını özet olarak açıklamamız gerekiyor.

### *Film Arası*

Aristo’nun erdem etiği anlayışında temel soru “nasıl iyi bir insan olabilirim?”dir. İyi eylemler iyi kişinin yapabileceği koşullarda tanımlanır. İyi kişi basitçe söylenirse iyi erdemlere sahip olan insandır. Aristo’dan önce Sokrates ve Platon “bilen” insanın kötü olamayacağını savunmuşlardı. Kötü insan sadece neyi doğru yapacağı hakkında bilgisi olmayan ya da yanılan kişidir. Aristo bu görüşü reddetmiştir. Ona göre insanın doğru olduğunu bilmesine karşın doğru eylemi yapamadığı durumlar vardır. Bu nedenle Aristo, iyi insanı “doğru eylemler yapan” insan olarak tanımlar. Sadece bilmek, eylemlerin doğru yapılacağı anlamına gelmez. Peki, eylemlerimizin amacı nedir? Aristo’ya göre bütün eylemler bir amaca sahiptir. Üç tür amaçtan söz edilebilir: Araçsal (Instrumental) amaçlar, özsel (intrinsic) amaçlar ve son olarak iki amacın bir araya geldiği araçsal ve özsel amaçlar. İlki, şeyleri bize sağlayacağı

faýdalara göre istememizle ilgilidir. Örneğin; derse girmemizin nedeni sınıfı geçmektir dediğimizde sınıfı geçmek bizim için araç haline gelir. Keza, niçin okulu bitirmek istediğimizi para kazanmak ile açıklarsak para araçsal hale gelir. Bir şeyi onun bize sağlayacağı fayda ile değil sadece o şey için istediğimizde özsel amaçlardan söz ediyoruz demektir. Örneğin mutluluk başka şey için değil sadece kendisi için istenilir. Araçsal ve özsel hedefler iki amacın bileşiminden oluşur. Aristo, özsel amacın mutluluk olduğunu düşünür. Mutluluğu, başka bir şeyin aracı olarak değil sadece kendisi için arzularız. Gelgelelim Aristo felsefesinde mutluluk, sadece haz değildir. Mutluluk Aristo'ya göre iyi yaşamaya yönelik bir eylemdir. Etik bu yüzden sadece bilgiyle değil eylemle de uğraşır.

Aristo'ya göre iyi yaşamak işlevine uygun yaşamaktır. Bir bıçağın işlevi iyi kesmesidir, bu nedenle iyi kesen bıçak Aristo'ya göre erdemlidir. İnsanın asli işlevi rasyonelliğidir. Bu yüzden mutluluk rasyonel yaşamdır. Rasyonel yaşamda erdemler önemlidir. Erdem, işleve uygun hareket etmenin anahtarıdır. İki tür erdem bulunur: Entelekteüel erdemler (bilgi, strateji gibi) ve ahlaki erdemler (adalet, cesaret gibi). Entelekteüel erdemler resmi eğitimle, ahlaki erdemler pratikle kazanılır. Pratik otomatikleşene, alışkanlık haline gelene kadar öğrenme sürecinden geçilir. Daha sonra, örneğin müzik aleti çalma bir alışkanlık haline gelir. Aristo felsefesinde önemli olan eylemin istikrarlı olmasıdır. Bu anlamda erdem, tüm yaşama yayılır, karakterin asli parçası haline gelir. Arasına yapılan yanlış davranışlar kişiyi erdemsiz kılmaz. Aristo felsefesinde “yalan doğru mudur yanlış mıdır?” sorusu bu yüzden anlamsızdır. Doğru soru, “erdemli insan yalan söyleyebilir mi?” olmalıdır.

Kurosawa'nın filminde merakının peşinden giden çocuğun cesaretini analiz etmede Aristo felsefesinden bu çerçevede yararlanabiliriz. Öncelikle sorulması gereken soru şudur: “cesaret ne demektir?”

“Denge”yi merkeze alan Aristo'nun erdem etiği anlayışına göre, bir eylemin erdemli dolayısıyla etik olup olmaması ne tamamen pasif ne de tamamen aktif olmasıyla ilgilidir. Duruma, yere, zamana bağlı kalarak, bir uçta tamamen kayıtsızlık/pasiflik/eylemsizlik ile diğer uçta varoluşunu tamamen ve mantıksızca yok edecek tarzda aptalca cesaret arasında eylemekten geçer. Örneğin yanmakta olan bir evi gördüğümüzde ve içeri girilmesi durumunda kesinlikle öleceğimizi biliyorsak ne yapabiliriz? Tamamen kayıtsızca hareket etmek ve oradan uzaklaşmak korkaklıktır. Güvenliğimizi ihmal ederek eve hiçbir önlem almadan girmenin kendisi de aptalca cesarettir, ahmaklıktır. İkisi arasındaki

denge “cesaret”tir. Birilerine haber vermek, orayı söndürmeye yardım etmek, itfaiyeyi aramak ya da yakında yangına dayanıklı elbise satan bir dükkândan elbise alıp giymek ve güvenli bir şekilde kurtarma çalışmasına katılmak yapılacak etik davranışlar arasında yer alır. Belirtmek gerekir ki buradaki denge matematiksel bir denge değildir, sadece ilişkiler ağı içinde kişinin bulunduğu konuma, bağlama göre değişen bir durumdur. İnsanın dengeyi bulana kadar sürekli deneyim içinde olması ve bolca yanılması gayet normal bir durumdur.

### *Filme Devam...*

Cesaret bu zaviyeden bakıldığında tamamen aklın ve tamamen duyguların esiri olmayacak tarzda eylemekle ilgilidir. Bu durumu çarpıcı anlatan popüler filmlerden birisi *Karayip Korsanları* serisidir. Daha önce belirtildiği gibi, en popüler filmlerde dahi yaşama dair temel filozofik imgelerle karşılaşılabilir. Sinemadaki “estetik rejim”in ve sinemanın paradoksallığının getirdiği doğal bir sonuçtur bu. *Karayip Korsanları*’nın ana karakteri Jack Sparrow, kendiliğinden, doğaçlama hareket adına eyleyen ve sadece duygularına, sezgilerine göre hareket eden varoluşu benimsemez. Sparrow’un bir elinde pusulası vardır. Böylece Sparrow akıl ile tutkusu arasında dengeli hareket tarzını benimser.



Görsel 17- Sparrow, bir tarafta kendiliğindenliği, cesareti ve merakı; diğer tarafta pusulası ile denge içerisinde hareket eder.

*Düşler*'deki çocuğun görünmeden görme çabasını akıl ile duygular arasında dengeli hareket tarzı açısından analiz edebiliriz. O da tıpkı *Karayip Korsanları*'ndaki Jack Sparrow gibi akıl ile duygular arasında dengeli bir yolu takip eder. Ama bu onun keyfini engellemez. Annesinin uyarısını tamamen göz ardı etmez. Uzaktan bakışla olayın içine girmeye çalışır. Tamamen tutkusunun peşinden gitmeyen bu keyif verici bakış, Lady Godiva efsanesindeki "röntgenci Tom"un röntgenciliğinden daha farklıdır. 11. yüzyıl İngilteresinde Coventry halkı, Lord Leofrei'nin koyduğu vergilerin altında ezilmektedir. Lordun eşi Godiva eşiyile bir anlaşma yaparak vergiyi kaldırmaya çalışır: Ata çıırılçıplak binecek ve tüm şehri bu halde gezecektir. Eşinin buna cesaret etmeyeceğini düşünen Lord, Godiva tarafından yanıltılır. Gelgelelim bir kişi haricinde herkes evine, dükkânlarına çekilir ve Godiva'ya bakmazlar. Bakan tek kişi "peeping Tom" olarak efsanede yerini alan röntgenci Tom'dur. Arzularına yenilen Tom'un bu eyleminin bedeli kör olmaktır.

Lady Godiva eşi ile yaptığı anlaşma nedeniyle hayatını riske atmış değildir. Kamusal bir sorumluluğu kendi bedenini kamusal alana çıkararak üzerine almıştır. Bu anlamda Godiva'nın eylemini denge etğinin dışında değerlendirmek kanımca mümkün değildir. Röntgenci Tom ise çok büyük bir riske girmiştir, tutkularının esiri olmuş ve Godiva'ya bakmıştır. Röntgenci Tom, Sparrow'un pusulasıyla girdiği çabaya ve *Düşler*'deki çocuğun görünmeden görme gayretine girmemiş, kolay olan yolu seçmiş, Platon'un *Devlet*'inde daha önce belirttiğimiz efsanedeki Leon-tios gibi gözlerinin arzusuna uymuştur.

*Düşler*'de Çocuğun görünmeme gayretine karşın tilkiler yine de çocuğu görmüştür. Risk içeren eylemin getirdiği doğal bir sonuçtur bu.

Tilkiler maskelidir. Sosyal hayata çıkmak rol yapmayı, maske takmayı gerektirir. Tilkiler maskelerini takarak sosyal hayat içerisinde performanlarını ağır ağır gerçekleştirirler. Bu noktada

ister istemez, Ingmar Bergman'ın *Persona*'sını (1966) hatırlarız. Persona sözcüğünün maske anlamına geldiğini anımsadığımızda bu defa Richard Sennett'in *Kamusal İnsanın Çöküşü*'nde (1996) anlattığı, sosyal hayat içinde kendiliğinden, bilerek ve isteyerek maske takarak sokaklarda sosyalleşmeyi yaratan 18. yüzyıl insanına doğru yolculuk yaparız. Ama arada fark vardır. Sosyalleşerek kamusal hayatı yaşayan kamusal insanın tersine, tilkiler görünmeyi arzulamazlar. Görünmeden danslarını gerçekleştirmek isterler. Oysa kamusal hayat, tam tersine görünme ve gösterme merkezli sosyal ilişkilerden geçerek ortaya çıkabilir. Personamızı takarak kamusal yaşam içerisinde kendimizi ifade ettiğimizde, görünür olduğumuzda özerk dünyayı inşa etme şansı ortaya çıkar. Tilkilerin düğün danslarında bunu göremeyiz. Gözlerden uzak, kendilerine ait dünyalarında yaşamak özerk kamusal yaşam yerine, kendi kendini tekrar eden, hiçbir risk almayan bir yaşama gönderme yapar.

Çocuk ise hiçbir maske takmadan, maskeyle görünmek istemeyenleri görmektedir. Çocuğun arzusu görmek, tilkilerinki görünmemektir. Burada tuhaf bir gerilim vardır: Maske takmak kamusal görünümü gerektirir; sadece kendi özel alanında kendi kendini hoşnut edecek dans performansı gibi bir eylem için maske takmaya gerek yoktur. Oysa tilkiler düğün dansında maske takmaktadırlar. O zaman tilkiler bu dansı niçin gerçekleştirmektedirler? Kendilerini gerçekleştirmek için? Eğer böyleyse, kendi dışındakiler, ötekiler onları görmeden kendini gerçekleştirmek nasıl mümkündür? Sadece kendileri için dansı gerçekleştiriyorlarsa, niçin orman gibi herkesin birbirini görebilme imkânı ve potansiyeli olan bir alanda böyle bir performansla girişmektedirler? Yoksa onlar da aslında görünmeyi ummakta ve bu umudun yarattığı "haz" ile mi performanslarını sergilemektedirler?



*Görsel- 18 Tilkiler maskeli düğün danslarında röntgenci bakıştan uzak durmak istemelerine ve dans sırasında çocuğu da görmelerine karşın niçin dans etmeyi sürdürürler?*

Bunlar ucu açık sorulardır. Öncelikle orman gibi alenilik potansiyeli içeren mekânda maskeli düğün dansı gerçekleştiren tilkilerin aslında görünmek istedikleri ve bundan haz aldıkları düşünülebilir. Kendini var etmek, görünürlükten geçer. Görünür olmak ise başkalarına hitap eden, onları çeken eylemlerde bulunmak demektir. Günümüz medyasında siyasetçilerin, yıldızların, önemli kişiliklerin ve hatta sıradan insanların görünür olmak için nasıl ve ne tür eylemlerde bulundukları ve bunun ne anlama geldiği Thompson'un kapsamlı çalışmasında ayrıntılı anlatılır (Thompson, 2008).

Sinemadan örneklersek *Birdman veya Cahilliğin Umulmayan Erdem* (Birdman or The Unexpected Virtue of Ignorance, Alejandro González Iñárritu, 2014) tam da bu temayı merkeze koyar: Tıklanıyorsan varsın! Filmde daha önce popüler filmlerle ün yapan, giderek sanatsal ve estetik merkezli çalışmalara yönelen

ve bu nedenle Broadway tiyatrosuna kendisini adayan yönetmenin gerilimi anlatılır. Kazara sokakta yarı çıplak kalan yönetmen cep telefonlarıyla kameraya alınıp Youtube'da görünür hale geldiğinde yönetmenin kızı var olmanın ne anlama geldiğini babasına hatırlatır: "Tıklanıyorsan o halde varsın!"

Ormandaki tilkilerin düğün dansında rahatsız edilmeme arzusunu ihlal eden çocuk, tilkilerden özür dilemek zorundadır. Annesi, çocuğa bunun gerekliliğini iletğinde özrün tilkiler tarafından genellikle kabul edilmediğini de ekler. İhlalin bedeli çocuğun intihar etmesidir. Tilkilerin özrü kabul etmemeleri ve intihar talepleri, görünürlüklerini temin etmenin yollarından bir diğeri olarak düşünülebilir mi?

### *Film Arası*

Bu tür bir yorum mümkündür. Bununla birlikte "gösteri toplumu" ve "seyirlik toplum" kavramlarını işlettiğimizde, tilkilerin mahrem bakışlardan uzakta sadece kendi kendilerine keyif alacak bir performans sergiledikleri yorumu da çıkarılabilir. Gösteri toplumu gösterinin yukarıdan örgütlendiği toplumu anlatır. Amaç her imajı, alanı ve konuyu gösteri formatına büründürerek kendi siyasal ve ekonomik menfaatlerini sürdürmektir. Bu toplumda her mekân gösterinin türevi haline getirilir, eğlencenin, estetiğin, sanatın alttan üretimine imkân verecek alanlar ortadan kaldırılır. Seyirlik toplum estetik ve sanatsal bir deneyim ya da Bahtin'in *Rabeaillas ve Dünyası*'nda (2005) anlattığı gibi bedeninin aşağı bölgeleriyle iktidarın aşağısı edilip eğlencenin kutsandığı grotesk bir gerçekçilik formatında işlemektedir. Bu, tıpkı daha önce belirttiğimiz *Diva* (1981) filminde olduğu gibi, bir opera sanatçısının opera binasında hiçbir kayıt cihazı olmadan orada bulunan seyircilere performansını sergilemesine benzer. *Diva* konumundaki kadın sanatçı, gösteri toplumunun temel kurumu olan kültür endüstrisinden uzak kalarak sadece operaya gelenlere performans sergilemesinin gerekçesini şöyle anlatır: Amacı para kazanmak değil keyif almaktır; sanatın endüstrinin tabiyetinde olmasına ilke olarak karşıdır. Şarkı söyleme hazzını sadece operada bulunma zahmetinde bulunan insanlarla paylaşmak asıl amacıdır.

*Diva*'nın aurası opera binasındadır. Belki de tilkiler de orman gibi

doğal bir mekânda, endüstrinin henüz tam olarak tahrip etmediği bir alanda kendi auralarını inşa ederek, kendi keyifleri için ve hiçbir beklenti olmadan dans etmektedirler. Eğlenceye topluluk dışındakileri kattıklarında, inşa ettikleri özerk alanın, “aura”nın bozulacağına farkındadırlar. Ne var ki farkında olmadıkları şey, otorite figürlerinin ve kültürel kodların yeterince damgasını taşımayan, Nietzsche’nin üçüncü aşamasını, çocuk aşamasını, masumiyeti temsil eden çocuğun “aura”yı rahatlıkla bozabileceğidir.

Nietzsche, deve, yılan/aslan ve çocuk aşamalarını bir metafor olarak insan hayatına ve insanlık tarihine uyarlamıştı. Bu uyarlamada deve, insanın değerle yüklenmiş dünyasına gönderme yapar. Bu aşamayı, aileden, geleneklerden, yapılaşmış kurallardan gelen izlerin yaratıcı ve üretici olma potansiyeli taşıyan çocuğu giderek biçimlendirdiği evre olarak değerlendirmek mümkündür. Dil dünyasındaki oynasallığın giderek gerçek yaşamla daha ciddi düzeyde ilişkiye geçerek katılaşması, insanın kendisine yüklenen yüklere ciddi bir “evet” demesiyle sonuçlanabilecektir. Bu “evet”ten “hayır” dünyasına geçebilmek ancak yılan gibi ısırarak, aslan gibi kükremekle mümkündür. Eleştiri aşamasıdır bu ve tıpkı *Maymunlar Cehennemi: Başlangıç* (Rise of the Planet of Apes, Rupert Wyatt, 2011) filminde maymun olan Sezar’ın sahibine söylediği “hayır” gibidir. Kafeste yaşayan maymunlar insan gardiyanların emirlerine itaat etmekte, herşeye evet demektedirler. Gelgelelim bir fail olan Sezar, insana ait olan dili kopyalayıp kendine mal ettiğinde belki de o ana kadar maymunların söylemek istedikleri sözcüğü dillendirir: “Hayır!”. Tek ama çok kuvvetli etkiler taşıyan bir sözcüktür bu. Son derece güçlü maddi etkiler yaratır. *Maymunlar Cehennemi*’nde bakıcının bu sözcüğe verdiği tepki; şaşakalmak, şok olmak, anlamlandıramamaktır. Çünkü Sezar burada, Deleuze felsefesinin izinden gidersek, tam anlamıyla dilde ve düşüncede yarık yaratan bir “kekeleme” sergiler.

Üçüncü aşama yeni değerler yaratan masumiyet aşaması, yeniden çocuk olarak doğma aşamasıdır. Stanley Kubrick’in *2001: Bir Uzay Macerası* (2001: A Space Odyssey, 1968) belki de bu şemayı anlatan en iyi filmlerden birisidir. İnsanlığın kendisine verili olanlarla yetinmeyip, uzaya yolculuk yaparak “hayır” diyebilmesi, üstelik bu yolculuk sırasında kendi yarattığı yapay zeka ile ölüm kalım mücadelesi vermesi; ve sonra, kendisini de aşarak yeni değerler yaratan bir çocuk olarak bir başka varoluş tarzıyla yeniden dünyaya gelmesi bize “değerler yaratan masumiyet aşamasının” bir örneğini sunar.



*Görsel 19- Sezar'ın "Hayır"ı, baskıya ve tahakküme karşı gerçek bir kırılma yaratan dönüm noktasıdır.*

### *Filme Devam...*

Kurosawa'nın düşündeki çocuk, daha çok ikinci aşamaya denk düşer: Çocuk, annesinin uyarısını dikkate almamış, tilkileri her türlü riske rağmen izlemiş, annesinin verdiği bıçağı almış ve tilkilerden özür dilemek üzere yola koyulmuştur. Annesi çocuğunun tilkilerden özür dilememesi halinde kendisini eve almayaacağını söylemiştir.

Burada ilginç bir filozofik durum vardır: Anne, evrensel anlamda ya da Badio'nun "türsel insanlık" (2013: 207) adını verdiği bir figür olmaktan uzaktır, çünkü koşulsuz sorumluluk duygusu içinde olması gereken bir anne olmak yerine çocuğunun talebinden ziyade tilkilerin taleplerini yerine getirmektedir. Bu

durumda tilkiler ile anne bir tarafta; çocuk da diğer tarafta olmak üzere zıtlık ortaya çıkmaktadır. Felsefe, zıtlıklarda, yarıklarda ortaya çıktığına göre, burada zıtlığın emir veren iktidar tarafı (tilkiler ve anne) ile kendi varoluşunda hareket eden ve yaratıcı bir merak peşinde koşan çocuk arasındaki mesafenin boyutu sinematik imgelere işlenmiştir. Film sayesinde bu yarık üzerine düşünürüz.

Bu filozofik durumda annesinin konumlanması özellikle önemlidir, çünkü anne izleyicilerin beklediği bir annelik sergilemez çocuğuna. O, yasak bakışı gerçekleştirdiği gerekçesiyle özür dilemeye ve daha da ötesi ölüme tilkiler tarafından mahkum edilen çocuğunun varlığını korumamakta, tilkilerin taleplerine uymaktadır. Böyle bir annelik filmde bir kırılma anı oluşturur. Kapıları çocuğun yüzüne kapar. Annesinin davranışı, beklendik kodları kıran konumdadır. Çünkü beklendik kod, bir annenin çocuğunun varoluşunu korumaya çalışması ve bu uğurda her şeyi yapmasıdır. Oysa anne sadece tilkilerin taleplerine boyun eğmiştir. Burada kadın, varoluşunun annelik ile ilgili içgüdüsel boyutlarını ve bunun toplumsal alana uyarlanmış kültürel anlamı olan, çocuğunun varlığını sürdürme sorumluluğuna “hayır” demiştir. Bu, Nietzscheci bir “hayır” değildir. Nietzscheci “hayır”, varlığın yaratıcı varoluşsal mekanizmalarını engelleyen ve yaşamı olumsuzlayan kültürel oluşumlara karşı çıkan bir “hayır”dır; ki bu çocuğuna sahip çıkmaya “evet”, tilkilerin taleplerine boyun eğmeye “hayır” demekten geçer.



Görsel 20- Tilkilerin taleplerine “evet”, çocuğun talebine “hayır” diyen anne kapıları çocuğa kapatır.

Belirtilen bu durumu, bağlamı ve kurgusu farklı olsa bile, tema bakımından *Düşler*'deki annenin davranışıyla karşılaştırmaya imkân verecek başka bir filmle de örnekleyebiliriz. Zülfi Livaneli'nin *Sis* (1988) filmi politik ve silahlı çatışma içindeki Türkiye'de baba olan Ali'nin çocuğu Erol'u korumak için yapmış olduğu "fedakârlığı" merkeze alır. Ali'nin şahsında cisimleşen "baba" figürü, toplumsal ve kültürel kodlara uygun bir babalıktır. Herkesin kabul edebileceği, sempati duyacağı, olması gereken bir baba. Gerektiğinde kendi varlığını dâhi tehlikeye sokarak insiyatif alma, her türlü kurumsal baskı ve iktidar mekanizmasına karşı, çocuğunu koruma adına "hayır" deme. Kurosawa'nın sekansındaki "anne" ise tam tersi bir tavır sergiler ve fedakârlık yerine kendisinden daha güçlü gördüğü iktidara boyun eğmeyi tercih eder. Etik eylem, canlının varlığını sürdürme eylemi ise eğer, Spinoza'nın da dediği gibi "conatus" yani varlığını koruma mücadelesi canlıların en evrensel edimidir. Bu nedenle bir annenin çocuğunun varlığını koruyacak çaba içinde olmak yerine, kendini deneyime atmış çocuğunu "yapı"nın kalıplarına teslim etmesi daha önce bahsettiğimiz Nietzsche'nin "deve" aşamasına gönderme yapar. Annenin tilkilerin taleplerine karşı durması güçlü bir "hayır" dır; oysa anne tam tersini yapmış, tilkilerin taleplerine boyun eğmiş, onlara "evet" demiştir. Bu sekansta kodları kıran, otoriteye karşı çıkan sadece "çocuk" tur.

Çocuk annesinin yüzüne kapıları kapattığı anda çerçevede sadece kapının soğuk sert ve katı griliği ile karşı karşıya kalır. Bu planda kadrajın tamamı kapıdan oluşur. Burada kapı otoriteye boyun eğmeyen çocuğun yüz yüze kaldığı sert amansız duvarları temsil eder. Çocuk her ne kadar kapıyı yoklasa da, kapılar duvar olur ve artık onu içeri almazlar. Ve böylece çocukla beraber bizler de yani izleyici de dışarıda kalırız. Çocuğun çiçeklerin arasından gökkuşağına doğru yürüyüşü ise onun renkli dünyasından bir geçitle ayrılan, başka bir diyarın hakikatine doğru ilerleyişi gibidir.



*Görsel 21- “Kapalı kapı” çocuğun dünyası ile annesinin dünyası arasındaki bariyerin simgesi gibidir.*

Çocuğu dışarıda bırakan birinci bariyer “kapı”yken, bu defa “gökkuşağı” çocuğun merakının peşinden gittiği dünya ile otoriter dünya arasındaki sınır çizgisi olur. SineFilozofik imgelerde çizgiye ilişkin unsurlarla karşılaşırız. Yüzüne kapılar kapanan çocuğu arkadan genel planda doğanın rengârenk çiçekleri ve hoş manzarası içinde hareketli halde görürken, gökkuşağının ötesindeki dağları koyu ve kasvetli bir görünümde izleriz. Gökkuşağının berisi ile ilerisi arasında rengin oluşturduğu derin bir kontrast vardır. Çocuğun gökkuşağına yürürken yer aldığı dünya, renkli, cümbüşlü, coşkulu ve yaşamı olumlayıcı bir dünya izlenimi verirken; gökkuşağının ötesi kapalı, otoriter söylem ve iktidar ilişkilerinin olduğu bir dünya görünümündedir. Böylece filmde yaşamı olumlayıcı, yaratıcı, üretici ve öngörülemezliğin fışkırdığı bir dünya ile rasyonelleştirilmiş düzenin, tahakkümcü yapının kapalı ve gizli dünyası arasında keskin bir karşıtlık yaratılır. Bu durum tıpkı annenin çocuğun yüzüne kapıyı kapatma-

sından sonra oluşan ikisinin farklı dünyası arasındaki karşıtlığa benzer. Yönetmen bu karşıtlığı sunarken, kadraja büyük önem vermiş, altın oran kuralını hep göz önünde tutmuştur.



*Görsel 22- Gökkuşağı, yaşamı olumlayan dünya ile kapalı ve karanlık dünya arasındaki sınırdır.*

Eline bıçağı alıp tilkilerin peşinden giden çocuğun akıbetini bilmeyiz. Boşlukları izleyiciler dolduracaktır. Kurosawa gördüğü düşün tamamlanmasını bizlere bırakır. Yönetmen, bizden düşün görmemizi isteyerek düşün devamına dair hikâye yazmamızı istediğinde imajlara şu tür sorular sorarız: Acaba çocuk ne yapacaktır? Gerçekten tilkilerden özür mü dileyecektir? Tilkilere meydan mı okuyacaktır? Tilikleri kendileriyle mi yüzleştirecektir? Tilikiler onu affedecekler midir? Çocuk kendini öldürecek midir?

### **Ağacın Dansı'nda Ritmi Aramak**

Kurosawa, ilk sekansın sonunda bizleri çocuğun başına ne geleceğine dair soruları sormaya çağırdığında belki de yanıtı ikinci

sekanstaki rüyasına bırakmıştır. İkinci rüyada çocuğun yaşadığını görürüz. Gelgelelim çocuk halen otoritenin baskıcı boyutlarını ortaya çıkaracak failliğine, fark yaratan eylemlerine devam eder. Ebeveynlerin uygulamalarına karşı çıkar, diğerlerinin görmediklerini görür, yüzeysel görüntünün ötesine geçer.

Sekans, çocuğun ablası ve arkadaşlarına servis yaparken odada altı kız olduğunu, şimdi beş kişi kaldıklarını, altıncı kızın nereye gittiğini sormasıyla başlar. Ablası “Hayır, biz burada beş kişiydik” der. Diğerleri çocuğun bu sorgulaması karşısında çocukla alay ederler. Altıncı kişi var mıdır, yok mudur? Doğruluk ölçütü, çoğunluğun söylemine özdeş kılınmışsa şüpheli çocuk haksızdır. Burada dikkat edilmesi gereken konu, sahnedeki diyalogun derin bir tartışma düzeyinde olmadığı, sadece ampirik dünyada bir varlığın varlığı veya yokluğu üzerine geçtiğidir. “Odada daha önce birisi var mıydı, yok muydu?” sorusu, görme duyusuna sahip her insan tarafından yanıtlanabilir, onun üzerinde ayrıntılı düşünmeye gerek yoktur. Görüngüler dünyasına dair bu konuşma, dilimizin özelliklerinin temel düzeyine denk gelir. Dilimizin bu düzeyinde duyu organlarımızı kullanarak algıladığımız nesneler ve ilişkiler hakkında iletişimde bulunabiliriz. Kanaat düzeyinde bütün insanların gücü bu tür iletişim üretmeye yetebilir. Bu sahnede bir çocuğun, altıncı kişinin olduğunu söylemesi ve ona göre servis fincanı getirmesi en ampirik düzeyde dahi bizleri gerçekliğin ne olabileceğine dair düşünceye ve hisse yöneltir. İmgeler, zihnimizde hangi tarafın doğruyu söylediğini ve o diyalogdaki farklılığı oluşturan unsurun ne olduğunu bulmaya dair sorular ortaya çıkarır.



*Görsel 23- Altıncı çocuk, optik bakış yerine haptik bakışın, çok duyulu bakışın bir ürünü müdür?*

Sıradan ve rutin görünen ampirik bir görüngünün o kadar sıradan ve basit olmadığını Descartes bize göstermişti. Var olduğumun kanıtı nedir? Beş duyumu işleterek algıladığım şeyler mi? Ya duyu organlarım beni yanıltıyorsa? Ya muzip birisi ya da bir şeytan beni aldatıyorsa? Filmlerden örnek verirse *Matrix* (Wachowski kardeşler, 1999) filminde Neo'nun başına geldiği gibi gerçekte beynimizde gerçekleşen bir simülasyondan ibaret dünyada yaşıyorsak? Descartes'ın verdiği yanıt, eğer bu tür soruları soruyorsam, şüphelendiğime, düşündüğüme ve dolayısıyla da var olduğuma dair kanıt bulabilirim şeklinde olmuştu. Eğer var olup olmadığıma dair bu tür sorular sorabiliyorsam, var olup olmadığım üzerine düşünüyorsam, "varım" demektir: "Düşünüyorum, o halde varım."

Kurosawa'daki şüpheli ve meraklı çocuk, beş kişinin görmediği bir kişiyi gördüğünü ileri sürdüğünde ister istemez varlık sorununu hatırlarız. Kurosawa'nın düşündeki çocuk düş mü görmektedir, duyu organları onu yanıltmış mıdır; yoksa yanıltan

grubun diğer üyeleri midir? Başka bir olasılık, şüpheli çocuğa karşı çıkan grup üyelerinin aslında altıncı bir kişinin olduğunu bilmelerine karşın, grup içindeki ablanın ifadesini tartışmasız kabul etmiş olmalarıdır. Grup içinde otoriteye itaat deneyleri bu son duruma dair pek çok örnek sunar.

Kimi yorumculara göre, altıncı kişi Kurosawa'nın küçükken kaybettiği kızkardeşidir. Ancak, altıncı kişi sembolik olarak da yorumlanabilir. Şöyle ki Kurosawa, diğerlerinin görmediği bu simgeselin peşinden giderken, bahçede kesilmiş ağaçların duyularüstü görünümüyle karşı karşıya gelmekte, onların dansını izlemekte ve dans bittikten sonra duyularüstü görünüm kesilmiş ağaçların olduğu ampirik dünyaya inerken; takip ettiği kız çocuğu filizlenen ağaca dönüşmektedir. Belki de onun şahsından umut ve yaşam halen devam etmektedir.

Sahnenin alt metnini biraz daha incelediğimizde, önce *bilmek* ve *bildiğinden şüphe etmek* üzerine düşünmemize yol açan imajlarla karşılaşırız. Çocuk, şeftali ağaçlarının çiçek açması dolayısıyla her yıl baharda düzenlenen "Oyuncak Bebek Festivali" bağlamında hazırlıklar içindedir. Geleneksel Japon kostüm ve makyajlarıyla süslenmiş oyuncak bebeklerin bahçedeki şeftali ağaçlarını temsil ettiğine inanılmaktadır. Çocuk, altı fincanla odaya girdiğinde bir fincan elinde kalır. Sürekli bunun tuhaf olduğunu, biraz önce odada altı kişi saydığını, şimdi beş kişi gördüğünü söylediğinde diğer çocuklar buna inanmazlar. Daha önce annesinin öğüdüne uymayıp merakının peşinden ormana tilkilerin dansını izlemeye giden çocuk, bu defa da gördüğünü ileri sürdüğü altıncı kişinin peşinden ormana dalmıştır.

### *Film Arası*

Bu noktada, Descartes'in varlık sorununu çözme bağlamında düşünciyi en temel noktaya alan analizinin dışında bakış açısı mefhumunun felsefi boyutuna dair Heidegger'in "bir-şey-için-bakış" kavramı sahenin analizinde yararlı olabilir. Düşünüre göre "bir-şey-için-bakış", daha önce varolan kavrayış bağlamından farklı özel bir bakma türüdür. Bu bakış, çoğunlukla arıza durumlarında ve sorun çıkma durumların-

da belirir. Çocuğun sorunu, kayıp olan kızkardeşi ya da önem verdiği ancak kaybettiği birisini servis yapacağı sırada hatırlaması olabilir. Heidegger'in vurguladığı üzere bu durumda nesne (bu örnekte bir insan) görünür hale gelir, mevcut olur. Belirtmek gerekir ki "bir-şey-için-bakış" boşlukta oluşmaz, onun üzerinde yeterince uğraşmak, onu dert edinmek gerekir. "Dasein", dünyada olmaklığı ve uğraşmaklığı ile varsa, çabanın kendisi bir-şey-için-bakışın ön koşulunu oluşturur. Neyi, nasıl göreceğimizi, bileceğimizi hissetmeye başlamamıza olanak sağlayan bir bakıştır bu (Bolt, 2010: 101-103).

Bir-şey-için-bakışı oluşturan dert edinme ve çaba göstermeye dair, sanattan örnekler verilebilir. Zizek'in daha önce belirttiğimiz *Yamuk Bakmak* kitabında ayrıntılı analiz ettiği Holbein'in *Elçiler* tablosundaki "leke"nin ne olduğunu dert edinmezsek "leke"yi mevcut haline yani "kuru kafaya" dönüştürmek mümkün değildir. Tabloya düz bakıldığında bizlere bakan iki elçi ve etraflarında pusula, küre, halı gibi nesnelerin önündeki lekenin anlamını, niçin orada bulunduğunu, gerçekteki halini merak etmeden, dert edinmeden lekenin kurukafa olarak çizildiğini görmek olanaksızdır. Bu nedenle bakış açımızı yamultmalı, lekeye kırkbeş derece eğik açıdan bakmalıyız. "Bir-şey-için-bakış" ya da Zizek'in kullandığı "yamuk bakış"ın ne anlam taşıdığını bir animasyon filmi sahnesinden de örneklendirebiliriz. *6 Süper Kahraman* (Big Hero 6, Dan Hall- Chris Williams, 2014) Hiro isimli bir çocuk ile profesör Callaghan arasında macera filmi gibi görünür. Ancak yaratıcılık, dayanışma, ütöpik düşünme, çaba ve umut ilkeleri gibi konular üzerinde düşünmemize imkân verecek imajlar da sunar. Farklı bakış açısının anlamına ve önemine dair sahneye baktığımızda şunları görürüz: Kötü adama karşı mücadele eden ekipte işler iyi gitmezken ve ekip bir çıkış yolu olmadığını, sonlarının geldiğini düşünürken içlerinden birisi bağırır: "*Buldum! Onu nasıl yeneceğimi biliyorum. Beni dinleyin! Buradan çıkmak için o koca kafalarınızı kullanın artık. Duruma farklı bir açıdan bakın.*"

Bu sözleri duyunca, iki kalıp arasında sıkışan bir kahraman yeri deler ve bulunduğu yerden çıkar. Bir diğeri, onu kesmeye çalışan bıçaklardan birine yapışarak kurtulur, bir başkası ise çekilenlerin kendi kolları olmadığını kostümünün kolları olduğunun farkına varır ve kendi kollarını kullanarak içinde bulunduğu zor durumdan kurtulur.

Animasyonda, kahramanlar, en zor ve kuşatılmış anlarında bile içinde bulundukları duruma farklı açıdan bakarak yanıt verdiklerinde sorunu aşmış olurlar. Sorunla baş etmenin ve daha öteye geçmenin yollarından birisidir bu.

Kurosawa'nın sorgulayıcı çocuğunun bakışı "bakmak"tan ziyade "görmek" ile ifade edilecek bir durumdur. Heidegger felsefesinde iki kavramın birbirinden farklı içerimlere sahip olduğunu, hatta gündelik yaşam içerisinde dahi ikisi arasında belirli bir yarıklık olduğunu dikkate aldığımızda konu daha iyi anlaşılabilir. Gözlere sahip olan herkesin hissedebileceği eylem "bakmaktır." Seçici olmayan, baktığımız şey veya şeylerle alaka kurmadığımız, ilgilenmediğimiz bir bakıştır bu. Pratik bir ve onun üzerinde bir düşünümde, yorumda bulunmayız. "Elde-hazır-olan" bir eylemdir. "Görmek" ise dokunmayı, koklamayı, işitmeyi ve tatmayı da kapsayan kapsayıcı bir farkındalıktır. Görmek, merak edici ve çaba sarf eden bir bakıştır. *Varlık ve Zaman*'da Heidegger şöyle der:

*"Bakışın temel konstitüsyonu, hergünkülüğün "görmeye" ilişkin kendine özgü bir varlık eğiliminde göstermektedir kendini. Biz bunu merak terimiyle ifade ediyoruz. (...) İnsanın varlığında özsel olarak görmeye dair ihtimam-göstermeklik yatar. (Heidegger, 2008: 180). Ama biz bu "görme" sözcüğünü diğer duyularımız için de kullanırız –bilgi edinmek için kendimizi onlara kattığımızda. (...) Çünkü biz şöyle demeyiz: nasıl parıldadığını bir duy; ya da nasıl parıldadığını bir koku; ya da nasıl ışık saçtığını bir tat; ya da nasıl ışıldadığına bir dokun. Bütün bunlarda biz şöyle deriz: gör. Bütün bunları gördüğümüzü söyleriz. (...) fakat sadece şunu da demekle yetinmeyiz: nasıl ışıldadığını bir gör, sadece gözlerimizin duyumsadıkları için. Keza şöyle de deriz: sesi gör, kokuyu gör, tadı gör, katılığı gör. Bu sebeple duyularımızla tecrübe ettiklerimize esasen "görme zevki" denir, çünkü konu bilmek olduğunda diğer duyularımız da belirli bir benzerlikten hareketle görme yetisini kendilerine malederler. Bu yetimiz bakımından gözlerimiz üstündür." (Age.181).*

Görmeyi (sight) dışımızdaki donanım ve varlığımıza katkı ya da tehdit olarak algılamak, onun farkına varmak, onu seçmek ve kendimizle ilişkiye sokmak olarak kavrayabiliriz. Görmek bu anlamıyla ancak "ilişkisellik/alakadar olmakla" kavranabilir. Bu bağlamda örneğin dışarıdaki havayı varlığımıza tehdit ya da katkı olarak görebiliriz. Bu anlamıyla görme, bağlam içinde bir yorumdur.

Şüpheli ve meraklı çocuğun altıncı kişiyle olan alâkası, yakınlığı onu "bakma"ya değil "görme"ye sürüklemiştir. Diğer çocuklar sadece bakmışlar, seçememişler, yorum yapamamışlardır. Bakan gözler ile gören gözler dünyayı farklı algılar, onunla farklı türden bir ilişkiye geçerler.

Kurosawa'nın sahnesindeki çocuk bu bir-şey-için-bakış ile öteye

geçebilmektedir. Öteye geçemeyenler, onun illüzyon içinde olduğunu düşünürler. Bildiklerinden kesin emindirler, çünkü gerçek apaçık ortadadır. Gelgelelim gerçek, aynı zamanda bildiğinden şüphe etmeyi gerektirecek çok boyutlu bir özelliğe sahiptir. Gerçek, bir başka açıdan düşünüldüğünde, hem görüneni hem de görünen üzerinde yorum yapmayı, açıklamayı içerir. Ampirik realite ve onun hakkında konuştuklarımız, yazdıklarımız, çizdiklerimiz, çektiklerimiz, kısaca o realite ile ilgili ürettiğimiz her türlü sembolün kombinasyonu gerçekliği oluşturur. Gerçeklik aynı zamanda, ampirik dünya üzerine düşünüşü de içerebilir. O düşünüş bazen, Salvador Dali gibi, gerçekliğin ötesine geçen gerçeküstü bir düşünüş de olabilir. Gerçeküstü düşünüş, tıpkı rüyalar gibi, materyal dünya olmadan olamayacağına göre, Dali'nin resimleri ve hayallerimiz dâhil soyut diye algılanan unsurlar bir şekilde gerçeklikle ilişkilidir. Ya da maddi dünya içinde Heidegger'in "el-altında-olan" diye nitelendirdiği nesnelerle rutin ve her günkü ilişkimiz onları görmemizi engellemektedir. Marx'ın kullandığı "meta fetişizmi" kavramı kullandığımız nesnelerde bile gizemli ilişkilerin olduğunu bize son derece çarpıcı anlatır. Şu anda bu satırları yazdığım bilgisayar, rengi, biçimi, ölçüsü apaçık belli ve algılanan bir ürün olmasına karşın, nihayetinde arkeoloğun yaptığı fırçalama eyleminde olduğu gibi fırça kullanılıp üzeri temizlendiğinde ardındaki gizemli ilişkilere ulaşılan bir ürün haline gelir. Çıplak gözle görülmeyen bilgisayar içinde depolanmış mistifiye edilmiş bir ürün vardır: Emek. Bilgisayar, bir açıdan bakıldığında teknolojik bir ürün, bir açıdan bakıldığında sermaye birikimini sağlayan satılık nesne, bir başka açıdan bakıldığında herhangi bir üretim ilişkisi içerisinde üretilmemiş ve içinde insani ilişkilerin hiç görünür olmadığı bir "şey" ve bakış açısının biraz yamuk olması durumunda "depolanmış emek" olarak görülebilir. Bilgisayarı kendi başına orada duran, bizim uzağımızda ve dışımızda ve hatta üzerimizde bir "şey" olmaktan çıkarmak ancak değişik bakış açıları içerisinde gezinmekle mümkündür. Gizem, bir ölçüde bilmeye çabalamak ve bildiğini düşünürken aynı zamanda bildiğinden şüphelenmek sayesinde gizem olmaktan kaçabilir.

*Filme Devam...*

Küçük çocuk, optik görmeden ziyade "çok duyulu bir görmeyle" ormanda kızı takip eder. Hafif puslu loş bir hava, biraz da ağaçlar tarafından kırılan bir ışık ile karşı karşıya kalırız. Burası gerçekten var mı yok mu bu bilinmezlik bizi çocuğun öznel dünyasını

düşünmeye iter. Bu hafif soluk renklerin hâkim olduğu puslu ve loş orman çocuğun hakikatinin izlenimci bir temsili gibi görünür. Kadraja ve altın orana verilen önem burada yine kendini gösterir. Önceki sahnelerden farklı şekilde kovalama sahnesinde aktüel kamera görüyoruz. Aktüel kamera bizi takibin içine sokmaktadır. Takip bittikten sonra aşağıda belirtilecek diyalog sahnesinde de aktüel kamera kullanılmıştır.

Ağaçların ruhları, çocuğun ailesi şeftali ağaçlarını kestiği için öfkeli dirler. İlk başta zoom out ile kişi sayısı ve güç dengesi bize gösterilir. Bunun yanında cismani grup toplu halde gösterilirken çocuk yalnız bırakılır. Çocuğun duygularını göstermek için omuz plana da yer verilir. Ağaç ruhlarının yüzleri tilkiler gibi yine maskelidir. Ve yine onların da söylemi iktidar ilişkisinin katı, hiyerarşik ve Zizek'in simgesel şiddet olarak nitelendirdiği söyleme vurgu yapar. Zizek, *Violence: Six Sideways Reflections* (2008) isimli eserinde, üç tür şiddet düşünür: Öznel, sistemik ve simgesel. Öznel şiddet; fiziksel şiddete gönderme yapar. Sistemik şiddet; ekonomi ve siyasal sistemlerin işleyişlerinde ortaya çıkan tahrip edici sonuçlardır. Simgesel şiddet ise esasında dili kullanarak uygulanan şiddettir. Dille dışımızdaki dünyaya, nesnelere ve ilişkilere, onların içkinliğinde olmayan bir dili dayattığımızda simgesel şiddet işlemeye başlar (Zizek, 2008: 2).

Bir taraftan, maskeli yüzlü şeftali ağaçlarının ruhları arasında lider konumundaki kişi kendilerinin ağaçların ruhları olduğunu söyler ancak diğer taraftan çocuğa otoriter bir dille, emir kipleriyle seslenir. Kullanılan dil, olumsuzluk üzerinden işleyen tepkisel bir dildir. Ağaçlar, çocuğun ailesi tarafından öznel şiddetin nesneleri olmuşlar, kesilmişlerdir. Gelgelelim, uğradıkları bu şiddeti, emir kipleriyle kurdukları cümlelerle simgesel şiddete transfer ederler. Tıpkı birinci sekansta annenin ve tilkilerin dilinde olduğu gibi, emir ifadeleri çocuğun dünyasına kendisini dayatır. Kesilen ağaçların intikam dilini benimsemesi ve hatta çocuğun, ailesinin ağaçları kesme kararına karşı direndiğini söylemesinden sonra bile lider şeftali ağacının ruhunun bağırır bir

tonda, ağaçların açılmasını son bir kez sergileyeceğini belirtmesi, insanlar arasındaki hiyerarşik ve otoriter söylemin doğa tarafından dahi kopya edildiğine gönderme yapar.



Görsel 24- Şeftali Ağaçlarının Ruhları dahi insandan kopyaladığı otoriter dile başvurur.

Doğanın içindeki ağaç ruhları, yaratıcı ve farklı bir dil yerine, Nietzsche'nin felsefesinde ısrarla karşı çıktığı “tepkiselliğe göre kendisini inşa eden” bir söylem benimsemişlerdir. Nietzsche felsefesinde “kuzu” ve “kartal” metaforları tepkisel dilin nasıl olabileceğini simgeler. Kuzu, kartala “ben iyiyim” demek yerine “sen kötü olduğun için ben iyiyim” der. Düşünüre göre kendisini, başkasının kötülüğünü ileri sürerek inşa etme yerine kendi içsel düzleminden yola çıkarak ilerleme ve güçlenme, yaşamı olumlamak demektir.

Bu sahnede ilginç unsurlardan bir diğerini “maskeli dans” oluşturmaktadır. İlk rüyadaki tilkilerin danslarıyla maskeli dans bu noktada ortaktır. Ancak arada şöyle bir fark vardır: Tilkiler danslarını bakıştan uzak tutmaya ya da en azından öyle görün-

meye çalışmışlardı. Oysa burada şeftali ağaçlarının ruhları bizzat dansın görünmesini talep ederler. Bu kamusal performans, belki de insana verilen son bir mesajdır; insanın neler kaybettiğini ona hatırlatma ve kendisine çeki düzen verme mesajı. Tarihte kaybedenlerin de bir hikâyesi olduğuna göre ve onları ortaya çıkarmak için, Benjamin'in belirttiği gibi küçük alevler halinde olan hikâyeleri büyütmek, şimdiye ve geleceğe taşımak gerekse, kesilen ağaçların son bir göz kırpması, geleceği temsil eden çocuğun ileride yapacağı daha yaratıcı eylemler açısından önemlidir. Göz kırpmasını kapalı çocuk, kesmeyen ve ağaç yetiştiren çocuktur.



*Görsel 25- Çocuk, çok duyulu bakıştan optik ya da ampirik bakışa geçtiğinde çıplak gerçekle karşılaşır.*

Çocuğun karşısına çıkan oyuncak bebeklerin canlanmış hali yeşil fonun üstünde çocuğa son bir kez ağaçların çiçek açışını sergilerlerken renklerin uyumu ve ses, doğanın uyumunu duyumsatır. Kesilmiş ağaçların arasında kalan tek küçük fidana bakarken çocuğun yüzünün yakın çekimi çok şey anlatır. Değişen yüzünün ifadesi, sulanmaya başlayan gözleri kederini simgeler. Ancak son bir an vardır ki; o da çocuğun yüz ifadesinin donmuş

halde ekranda asılı kalmasıdır. Burada sekans sona erer. Akılda kalan son şey belki de bu bakışın hissettirdiği duygulardır.

Havadan yağın çiçeklerin yapraklarının hareketlerinin oluşturduğu doku bu duyumu daha da estetik bir deneyim haline getirir. Kamera orta çekimlerde dans ederken bir eşlemeli kesme (match-cut) ile dans edenler bir anda çiçek açmış ağaçlara dönüşür. Genel planlar ile belki beş dakikada anlatılacak düşünce bize beş saniye içerisinde gösterilir. Bu büyülü geçiş ile film, çocuğun dünyasının dışavurumu gibi düşünür. Sekansın sonundaki çocuğun yüzündeki donma *400 Darbe*'nin (Les quatre cents coups, François Truffaut, 1959) sonundaki çocuğun yüzündeki donmayı andırır. *400 Darbe*'de çocuk direk bize bakar *Düşler*'de ise ağaca bakakalır. Çocuğun yüzünün ifadesinin etkileyici gücü dondurularak ısrarla bir süre muhafaza edilir ki zihne ve kalbe kazınsın. Sonuçta çocuğun yüzündeki donma hususi verilmiş bir karar gibi görünür.



Görsel 26 – Çocuğun son bakışıyla biten sekans



*Görsel 27- 400 Darbe'nin sonunda çaresizlik içinde ne yapacağını bilmeyen çocuğun bizlere son bakışı*

Umut, yine de vardır; yeter ki, görmesini ve bakış açısını değiştirmesini bilelim. Yeter ki yeni bakış açılarıyla yeni yaratıcı eylemler gerçekleştirelim. İşte bu noktada çocuğa düşen, gerçekten çocuk olma aşamasıdır; büyüdükçe çocuk olan, risk alan, yaratan ve üreten çocuk. Gelgelelim bu yolda engeller çoktur. Engeller içinde neler olabileceğini şimdi analiz edeceğimiz üçüncü rüya oluşturur.

### **Baskı ve İdeolojik Araçların Yarattığı Engeller Karşısında Yanı Başını Görebilmek**

*Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nde Kant (2011) estetik deneyim üzerine yaptığı tartışmasında “yüce” kavramından söz eder. Kant'a göre estetik deneyim, kavramdan ve bir şeyi istemeden bağımsızdır. Hayal kurma gücü ile anlama yetisi arasındaki serbest dans faaliyetinin kendisi estetik deneyimi sağlar. Çıkardan bağımsız olan bu deneyimi örneklemek için sahilde gezinti yapan iki farklı insana bakalım. İlki, sahilde gezinti sırasında sahildeki doğayı

olduğu gibi içten görmekte, çıkardan bağımsız bir şekilde sahil ve çevresinden haz duymaktadır. Ekonomik menfaatler düzleminde doğayı dönüştürülecek ve doğaya müdahale edilecek bir “araç” olarak değil, doğayı kendinde bir “amaç” olarak gören bu deneyim haz ve anlama yetisi arasında gidip gelen bir rakkas gibidir. Bu, örneğin; işadımı değil, sanatçı ve entelektüel bir insan olabilir. İkinci insanımız işadımı olsun. Onun doğaya bakışı, kendisinin de içine yerleştiği bakış açısından yapılır. Doğa, üzerinde inşaatlar yapılacak bir alandır, bir araçtır. Paranın türevi olan bu meta merkezli, değişim değeri merkezli bakışın kendisi estetik bir deneyim değildir çünkü bu bakış doğayı olduğu gibi görmez, onu başka tutkularının aracı olarak algılar.

“Yüce deneyimi” ise estetik deneyimden bir miktar farklıdır. “Yüce deneyimi”, anlama ve hayal kurma yetisinin taşması ile ilgili bir deneyimdir. Öyle bir deneyimdir ki, akıl ve hayal kurma güçlerimiz onu anlamakta ve onun hakkında hayal kurmakta yetersiz kalır. Bunun yerine korku ve haz arasında tuhaf gidip gelmeler yaşanır. Ancak bu deneyimin yaşanması için insanın tehlikeden de uzak olması gerekir aksi takdirde “yüce” yerine sadece korku deneyiminin üstün geldiği, hazzın baskılandığı bir ilişki yaşanır (Kant, 2011: 101-125). Romantik ressamlardan Caspar David Friedrich’in *Wanderer above the Sea of Fog* (1818) elinde bastonuyla kayalıklardan sisli vadiye bakan insan figürü “yüce deneyimini” örnekler. Tam uçurumun kenarında, ama uçurumdan uçmayacağını da bilerek coşkulu ve demonik ruhu hareketlendiren manzara karşısında yaşanan deneyim.

“Yüce deneyimi” Kant tarafından ikiye ayrılır: “dinamik yüce ve matematik yüce”. Matematik yüce, büyüklük ile ilgili deneyimdir. Mısır Piramitlerine öyle bir mesafede olunmalıdır ki, bu büyüklük karşısında aklın yetisi anlamakta ve hayal kurma yetisi hayal kurmakta zorlansın ve buradan korku ve haz arasında dalgalanmalar gerçekleşsin. Ya da Kurosawa’nın düşünde ormanda tilkilerin peşinde olan çocuğun devasa ağaçlar arasında kalma deneyimi. Dinamik yüce ise coşkunluğun azametini, nesnenin

kudretine gönderme yapan bir deneyim durumudur. Fırtınanın yoğunluğu, deniz dalgalarının sahilleri olanca gücüyle dövmesi ve bu durum karşısında evinde pencerenin önünde tehlikeden uzakta, hayranlık ve korku karışımı duygunun yarattığı haz ile yüce duygusunu deneyimleyen kişi...

Kurosawa gerçek yaşamda tepelere ve dağlara tırmanmayı sever. Bu zevkini üçüncü düşüne aktarmıştır. Düş, yer yer yüce deneyimini anımsatan bir kurguya sahiptir. Meraklı çocuk Kurosawa büyümüş ancak merak duygusu dağlara tırmanma deneyimiyle devam etmiştir. Bu deneyimin bedeli, onun her an ölüm tehlikesiyle yüz yüze gelebilmesidir. Riski göze almak bir açıdan bakıldığında özgürlüktür. Kurosawa, düşünde tipiye yakalanmış dağcı ekibinin yaşadıkları üzerinden ampirik dünyanın ötesine geçmek için gereken iradenin gücüne ve o güce karşı engellere sembolik göndermeler yapar.

Ekibin önündeki lider, tipiye karşı olanca gücüyle mücadele gösterir ve bu mücadeleyi sergilemesi yönünde ekibi sürekli motive eder. Dağın tepesine tırmanmak yüce bir deneyimdir. Dağ, oldukça yüksek olduğu için matematik yüceyi temsil eder. Dağa tırmanış sırasında tipinin azameti ve kudreti ise dinamik yüceye gönderme yapar. Gelgelelim, bedensel varlığın ortadan kalkmasına yol açan bir durumda bir yüce deneyiminden söz edilemez. Bu çerçevede değerlendirildiğinde, kamptan uzakta ve artık uyku aşamasına gelmiş insanlar, Kant'ın terminolojisi içinde hazdan, hayranlıktan ve şaşkınlıktan azade, korku içerisinde tıkanıp kalmışlardır. Kurosawa'nın çekimleri, düşlerindeki insanların konuşmaları, yürümeleri, korkunun insanlar üzerindeki hâkimiyetini oldukça ayrıntılı gösterir. Bu çerçevede artık ne matematik ne dinamik yüceden söz edilebilir. Belki tipi başlamadan önce yaşanan yüce deneyimi, bir süre sonra başlayan tipi ile yerini ölüm korkusuna bırakır. Lider dışındaki dağcıları umutsuzluk sarar, rüzgârla birlikte ümitsizliğe kapılırlar. Artık kamplarına ulaşamama kaygısı ve dolayısıyla ölüm korkusu üzerlerine çöker.

Bu düş sadece iradenin doğayla mücadelesini mi anlatmaktadır?

Sosyal teoride *yapı* ve *fail* arasındaki gerilimde *yapı*'yı oluşturan unsurlardan en önemlisinin Althusser'de "*devletin baskı araçları*", Gramsci'de "*şiddet aygıtı*" kavramlarıyla anlatılan mahkeme, hapishane, yargı güçleri, silahlı güçler gibi kurumlar olduğunu biliyoruz. Bunlar, varlıklarını gizleyerek değil, açıktan gösterirler. Sistem varlığını devam ettirmek için bu güçlere her zaman başvurur. Tipi, kendisini açıktan gösteren ve Spinoza'nın "*keder yaratır*" dediği bu güçlere gönderme yapar. Kendisini gösteren bu çekirdek güçler, insanlar üzerinde korku yarattığında insanların görüş açılarını bozar. Bu nedenle, zaman zaman berrak olmayan, buğulu ve sesli görüntülerle karşılaşırız. Korku, iradenin devreye girmesini engelleyen en önemli güçlerden birisi olarak yerini alır. Ancak iktidarın sadece bu açık güçlere dayanarak varlığını sürdürebilmesi mümkün değildir. Nüanslar olsa da, Althusser'in "*devletin ideolojik aygıtları*", Gramsci'nin "*hegemonya*", Foucault'nun "*söylem*" ya da sosyal bilimlerde kısaca "*ideoloji*" olarak adlandırılan aygıtın devreye girmesi gerekir. Bu mekanizma, korkudan ziyade haz ve rıza merkezli işlediği için insanın kendisini çevreleyen kuşatıcı mekanizmaları görmesi daha zordur. Bir karşılaştırma yapmak gerekirse, George Orwell'in 1984'ü açık baskı mekanizmaları ve onun yarattığı korkuyla yürüyen iktidarın egemenliğini örneklerken, Aldoux Huxley'in *Cesur Yeni Dünya*'sı eğlence ve hazla yürütülen iktidar işleyişini somutlaştırır. 2014 yapımı *Seçilmiş* (The Giver, Philip Noyce, 2014) yine, insanlardaki doğuştan verili haz mekanizmaları yerine iktidarın varlığını sürdürecekt haz mekanizmalarını insanlara enjekte eden sisteme etkili bir örnek oluşturur. Aile, medya, eğitim kurumları, dinsel kurumlar, sivil toplum kurumları, Gramsci'nin deyimiyle, kalenin en özsel çekirdeğini koruyan güçler olan mevziler, tampon mekanizmalar olarak hegemonyanın garantileyicileri haline geldiklerinde, ancak o zaman sistem tam anlamıyla varlığını devam ettirir. Bu çerçevede, ideo-

loji, sistemin devamını sağlayan büyüleyici mekanizmalar haline gelir. Bizlere rahatlık ve mutluluk yanılsaması inşa eden bir dünya ve bunu vaat eden ideoloji vasıtasıyla sistemin sorgulanması asla mümkün olmaz. Dolayısıyla, tipi içindeki ekip elemanları olarak, “*uykuya dalanlar*” arasında yerimizi alırız.



*Görsel 28- Sekansın tipi sahnesinin dokusuna işlenen katı ve soğuk estetik tahakkümün katılığına çağırıştırır*

Sinematografik açıdan filmin bu sekansının baştan sona dondurucu soğuğu hissettirdiğini söyleyebiliriz. Kurgu, dağcılarının mücadele anlarını kesmelerle anlatacak şekilde inşa edilmiştir. Tüm bunların yanında bu sekansta duyguyu en etkin şekilde sunan ögenin ses olduğunu söyleyebiliriz. Bu dağda soluk alıp vermenin zorluğunu işitsel ve görsel imgelerle hissederiz. Bunun yanında kameranın görüşü dağcılarının görüşü gibidir. İleriye göremeyiz, etraftaki detayların farkında olamayız. Tek gördüğümüz zar zor seçilen dağcılardır. Hareket ritimlerinin yavaş ve oldukça ağır olması sahnenin uzun süre diyalogsuz şekilde sadece mücadeleyi göstermesi umutsuzluk hissini biraz daha güçlendirir. Giderek bizi de soğğun ve oksijensizliğin içine çeker. Sahnenin

kadrajlarının ağırlıklı olarak dar açılı olması klostrofobik bir etki yaratır. Kadraj eksiltme ve çoğaltmalarla doldurulup boşaltılır. Bu sinematografik estetik, kişi sayısını anlamamıza yardım eder.

Tipinin içinde uyumak mutluluk yanılsaması yaratan bir güç olarak nihai darbeyi vurduğunda artık soru sormak ve eylemek cesaretinde bulunmayan varlıklarla karşılaşırız. Kurosawa'nın düşünde bu ana girişi sağlayan, Japon mitinin kadın kahramanlarından Yuki-onna'dır. Cazibesıyla, mutluluk vaadiyle “*kar sıcak, buz soğuk*” diyerek *sıcak* olarak nitelediği “*kar*”ı grup liderinin üzerine örtmeye çalışır.



Görsel 29- Hedef yakın olsa da illüzyon mekanizmaları tahakküm mekanizmalarının yetmediği yerde devreye girerek dağcılar köreltir.

Donmuş adamı göğüs planda görürüz. Adamı çekerken üst açılara yer verilmiştir. Kadını yüceltmek için alt açılar tercih edilmiştir. Kadın, onu haz içinde ölmeye çağırır. Bunu yaparken sıcak olan hazzı yani ideolojiyi kullanır. Kendisi haz yaratan, kudreti artıran bir görünümde ortaya çıkar. Ancak yanılsamadır bu. Gelgelelim, yanılsamanın farkına varmak o kadar kolay de-

ğildir, çünkü beden gerilmek yerine gevşemektedir. Tipide, bedeni geren güçler nedeniyle insanların sorular sorması, mücadele etmesi gevşeyen bedenlere göre daha kolaydır. Bu nedenle “buz soğuk”tur.



Görsel 30- Dağcılarının içindeki bulundukları koşullar, tahakkümü simgeleyen görsellerle dokunmuştur. Tahakküm, buz kadar serttir.



Görsel 31- Kardaki sıcaklığın yarattığı haz, buzun yarattığı kedere göre daha etkilidir.

Korku, soru sordurtur; ancak haz soru sordurtmaz çünkü soru sormaya gerek yoktur. Tipinin içinde insanlar acıyı hissettikleri için bir parça kurtulma şansları vardır. Çünkü bedenleri tahakküm altındadır, kederlenmişlerdir. Gelgelelim illüzyon devreye girdiğinde haz makinası çalışır ve gerçeği görmek zorlaşır. İnsanın gerçek koşulları görmesini engelleyen ideolojik illüzyonlar sert baskı mekanizmalarına göre daha kuvvetli ve daha tesirlidir. Mutluluk yanılısaması içinde eriyen beden sadece haz aldığını hisseder. Haz alan bedenin soru sormaması ise, en öldürücü silahtır. İşte, şehvetli ve tutkulu, aynı zamanda Althusser'in çağırma mekanizması gibi güzel sesiyle özneyi çağırarak, onu konumlandıran mekanizma olan kadın miti; mitsel dünyayla gerçek yaşamın gerçek koşullarını ve hatta sisteme yönelik karşı çıkmalara dair rüyaları dahi elimine edecek ve sistemi koruyacak büyümlü rüyalar yaratarak kesin darbeyi vurmak ister.



*Görsel 32- Müzik ve estetik bir hazla uyuma ve yanı başındakini görme hali.*

Uyuma sahnesinde, dağcının uyuması eşliğinde müziğin sesini de duyarız. Bir taraftan müzik, diğer taraftan dağcının kendini iyi hissetmesi için üzerine serpilen sıcaklık ve estetik bir dış ses, tipinin seslerini de keser. Bu sahnede uyumakta olan dağcının duymadığı tipi sesini biz de duymayız, tipi sesi yerine sadece müziğin sesini duyarız.

Büyülü hale getirilmiş rüya yaratan mekanizmalardan çıkış ancak kendi rüyalarımızı yaratarak mümkündür. Kendi yarattığımız rüyalar, yapıya hizmet eden rüyalar olmadıkları için ampirik dünyanın ötesine çıkan ve onu sorgulayan kritik rüyalar. Bu rüyalar vasıtasıyla bizlerin gerçeklikle ilişkimizi engelleyen gizemli güçler hakkında sorular sorabiliriz. Bu nedenle bir an önce rüyadan uyanmak gerekir. Nitekim ekip lideri rüyadan uyanır ve gerçeği görür. Bu duyguyu Kurosawa ilginç bir SineFilozofi ile verir: Biraz önce iptal edilen tipi sesi dağcı uyandığında tekrar çağrılır. Yanılsama dünyası yerine tipinin var olduğu gerçek dünyaya geçişi dağcı ile eş zamanlı yaşarız.

Dağcı iradesini son bir kez devreye koyduğunda aslında öze, yani kampa ulaştığını da keşfeder. Evet, aslında kamplarına varmışlardır, ancak hem baskı aygıtları, hem de ideoloji son bir hamleyle hedefin görünmesini önlemek ister. Kant'ın "yüce deneyimini" de aşan bu safhada, yanıbaşlarındaki kamp; irade, cesaret ve bilgiyle görünür hale geldiğinde realite apaçık ortaya çıkar. Diğer ekip üyeleri uyandırılarak hedeflerine ulaşırlar. Son planda dağcıların kamplarının dalgalanan bayrağına doğru olan ilerlemesini yavaş çekimde izlememiz mücadelenin bu zafer anına zamansal bir etkinin eşliğinde gönderme yapar.

Zafer anına geçişte SineFilozofik unsurlar etkili kullanılır: illüzyonu kıran dağcı ayağa kalktığında, diğerlerine seslendiğinde giderek renkler açılmaya başlar. Artık giderek açık mavi ve sıcak renkler kendini ortaya koyar. Renkler giderek açılır, görüş açıları netleşir ve dağcılar aslında kampın yanıbaşında olduklarını görürler. Yanıbaşındakini görebilmeye ilişkin mekanizmalar görü-

lebildiğinde zafer, ancak zafer marşıyla imlenebilir. Grup, zafer marşıyla hedeflerine ilerler.



*Görsel 33- Lider dağcı uyanmayı başardıktan sonra diğerlerini arar. Renkler açılır.*



*Görsel 34- Netleşen görüş, açılan renkler ve nihayet zafer marşı eşliğinde hedefin görünmesi.*

## **Ölülerin Seslerinden Tahakkümün İçselleştirilmiş Seslerine Ulaşmak**

Ancak her marş, tahakküm ve ideolojik yanılsama mekanizmalarından kurtulmaya hizmet etmeyebilir, tam tersine bizleri basıkcı ve otoriter ilişkilerin merkezine fırlatabilir. Dağdakiler kurtulmuştur, ancak tarihte kurtulamayan pek çok kaybeden vardır. Ölülerin seslerine kulak verildiğinde o kaybeden seslerin niçin kaybettiklerine dair bazı işaretler bulmak mümkündür. “İleri marş” emrinin kurtulmaya değil, yaratıcı ve üretici insan ilişkilerini sonlandırmaya hizmet ettiğine dair emareler bulunur.

Kaybedenlerin de bir tarihi vardır. O tarihi anlayabilmek için ölülerin seslerini açığa çıkarmak gerekir. II. Dünya Savaşı'na giren Japonya'daki askerlerin sesleri “Tünel” sekansında anlatılır. Eski bir komutan ıssız bir yolda yürümektedir. Yine genel planda başlayan bir düştür bu. Kimdir bu kişi? Nereden gelmekte ve nereye gitmektedir? Neden bitkin ve perişan bir görünüme sahiptir?

Bir tünelin girişine geldiğinde biteviye bir karanlığın hüküm süreceği bir alanda olduğumuzu anlarız. Tam o anda, öfkeli ve patlayıcılarla yüklü bir köpek tünelden havlayarak çıkar. Köpek, komutanı tünele girmeye zorlar. Komutan tereddütlü bir şekilde karanlığa dalar. Tünele girince tüm renkler koyu ve mat bir hal alır. Karanlık tünelin içinde adımlardaki ritim gerilimi tetikler.

Komutan tünelin ucuna vardığında daha önce emri altında görev yapmış, ancak verdiği emir yüzünden ölmüş bir askerin hayaletiyle karşılaşır. İsmi Noguchi olan askerin gözleri siyahlaşmıştır, yüzü açık mavidir. Ölüm maskesi Noguchi'nin yüzündedir. Bu arada tünelin ucunda trafik işareti olarak konumlandırılmış kırmızı ışığın komutanın yüzüne yansıdığını ve sekansın sonuna kadar bu halde kaldığını görürüz. Çerçevelerdeki altın oranlara, kırmızı ışık gösterilirken bile dikkat edilmiştir.



*Görsel 35- Noguchi, aslında ölü olduğuna dair söylevi dinlerken bile nizamî duruşunu bozmaz.*

Komutan ile Noguchi arasındaki diyaloglarda göz hizasına odaklanan kamera dikkatimizi yüz bölgesine yoğunlaştırmamızda etkili olur. Noguchi, öldüğüne inanmak istemez. Aslında ölüp ölmediğinin dahi bilincinde değildir. Noguchi'nin evi yakında görünmektedir. Ailesini tekrar göremediği için kalbi buruktur. Buna karşın kendisini ölüme gönderen komutana karşı saygısını halen korumaktadır. Komutan, Noguchi'ye kaderini kabul etmesi gerektiğine dair sözler sarf ettikten sonra Noguchi tünele geri döner. Ancak devamı gelir, bütün müfreze askeri teçizat içinde başında genç bir teğmen olduğu halde komutana doğru yürür. Uygun adım yürüyüşü yaparlar, askeri düzende dururlar, selam verirler. Yüzlerinde soğuk mavi ölüm maskeleri vardır. Bu hayaletler ölü olduklarına inanmamaktadırlar. Komutana zayıf olmadığına dair rapor verirler. Komutan onlara ölü olduklarını belirten ifadeler kullanır, bu konuda bir nutuk verir. Tüm suç kendinindir. Bu nutku ölümler anlayamaz. Bir an sessizlik içinde kalırlar. Travma durumudur bu belki. Komutan, bunun üzerine

onlara emir verir. Emri duyan askerler geri dönerek tünele doğru nizami yürüyüş yaparlar. Psikolojik çöküşe giren komutan, köpeğin yeniden görünmesiyle hızlıca geriye döner.

Ana hatları bu şekilde kurulan sekansta, duyguyu yaratacak sinematografik imgeler hayli yoğundur. Tünelin içine giriş ânının öznel açıdan gösterilmesi ile tünelin tekinsiz karanlığının etkisi bizi sarmışken, karanlığın içinden çıkagelen bomba yüklü köpeğin öfkeli havlamaları ile sekansın yoğun etkisi en başından kendini hissettirir. Tünelin girişinde ve çıkışında köpeğin öfkeli havlamaları ve komutanın yüzüne yansıyan kırmızı ışık bu hissi destekler. Komutan tünelin içine girdiğinde ise karanlığın içerisinde yankılanan ayak sesleri üzerimizde belirsiz bir gerilim yaratır. Tünelin çıkışında tünelin ağzının bir küre gibi yuvarlak olduğu, komutanın da ona doğru ilerleyen yorgun bir silüet gibi görüldüğü bir resim oluşur. Komutanın tünelin çıkış kısmında bölüğe itrafta bulunduğu sahnenin genel çekiminde hayalet askerlerin soluk mavi ve gri yüzleri dairesel tünelin karanlığının içinden hafif bir geçişle gündüzün kasvetli ışığında görünürlik kazanır. Her bir yüz karanlık tünelin içinden gelerek adama bakar. Geçmiş karanlık da olsa var olmayı sürdürürcesine komutanın yüzüne karanlıktan bakmaya devam eder. Tünelin karanlığında her bir hayaletin yüzü bir resimsel leke olarak karanlığın içine uzanır. Çerçevenin geometrik düzeninin ve ışık ile gölgenin geçişlerinin filmin derdi ile olan ilişkisi bu planlarda ortaya çıkar gibidir.

Askerler, komutanın deyimiyle; “*köpek gibi ölüme*” gönderilmişlerdir. Tünelin başında ve sonunda beliren üzeri bomba yüklü köpek bunu simgeler. Müfrezesinde tüm askerlerini kaybeden komutan sağ kalmasına rağmen travma durumundan kurtulamamış ve ölümlerdeki sorumluluğuna dair eziklik onu yiyip bitirmiştir. Geçmişten sürekli kaçmaya çalışsa da, geçmişin hayaletleri, imgeleri, ölüleri onu rüyalarında dahi rahatsız ederler. Komutan, geçmişle halen yüzleşememiştir.

Tüneldeki karşılaşma bir tür yüzleşme ânıdır. Fakat ölümler ile karşılaşması sırasındaki diyaloglar, ölümlerin otoriter dilin dışında anlama yetilerinin çalışmaması bize başka sorular sordurur. Noguchi, ölüp ölmediğinin bilincinde olmadığı için metaforik anlamda belirtirsek uçurumun kenarında durmaktadır. Bu araf durumu aslında onun yaşama arzusuyla doğrudan ilintilidir. Yaşadığına inanmaya ihtiyacı vardır ve yaşayıp yaşamadığını bildirecek otorite işte tam karşısındadır. Noguchi, hayatında sürekli emir almıştır. Önce ailesinden, sonra komutanından. Bireysel bir bilinci, kimliği, kendiliği söz konusu değildir. Var olan nesnel durumun yani ölümün onaylanması bile komutandan geçer. Komutan herşeyi bilir. Aile herşeyi bilir. Devlet herşeyi bilir. Noguchi'nin yaşam arzusu dahi ailesinden gelir. Yakında evini görür ve ailesinin onun yokluğunda ne kadar üzüldüğünü düşünür. Kendisinin kendi isteğiyle yaşama arzusundan ziyade, ailesinin Noguchi'nin yaşamasını istemesi Noguchi üzerinde daha etkilidir. Noguchi, Hegel felsefesinden esinlenerek ifade edersek, "ailesinin arzusunu kendi arzusu yaparak" hayata bağlanmaktadır.

Bu konuşma sırasında, çerçevenin bize göre solunda boş bırakılan tünel, biraz sonra bir şeylerin daha olacağına dair bizi beklenti içine sokar. Bu beklenti boşa çıkmaz, Noguchi geri döndükten az bir süre sonra komutanın emri altındaki tüm ölü askerlerin önce nizami yürüyüşlerini duyarız, sonra da tünelin ucunda nizami duruşlarıyla kendilerini.

Noguchi'nin durumuna benzer durumla karşılaşırız yine. Anlama yetisini tümünden lidere emanet etme, anlamayı bırakma komutanın müfrezeyle karşılaştığı sahnedeki tüm askerler için geçerlidir. Askerler tıpkı Noguchi gibi, ölüp ölmediklerinin onaylanmasında müracaat makamı olarak kendilerini ölüme gönderen komutana giderler. Mutlak itaat, selam duruşlarından, nizami yürüyüşlerinden, konuşmalarından bellidir. Komutan, onlara hiyerarşik ilişkilerden uzak daha insani bir nutuk verdiğinde anlamakta zorlanırlar. Otoriter dile alışkın bir askerin kaldıramayacağı tonda ve içerikte bir konuşmadır bu:

“Dinleyin! Neler hissettiğinizi anlıyorum. Ancak, maalesef üçüncü müfreze imha edilmiştir. Hepiniz çarpışmalarda öldünüz. Üzgünüm! Ben ölmedim! Hayattayım! Yüzlerinize bakamıyorum. Sizi ölüme gönderdim. Benim suçum. Bu anlamsız savaşta tüm sorumluluğu üstlenebilirdim. Bunu yapmadım. Düşüncesizliğimi inkâr edemem. Yanlış yaptım! Ancak, esir alınmıştım. Esir kampında öyle acı çektim ki, ölüm bir kurtuluş olurdu. Ve... Şimdi... Sizlere bakarken aynı acıyı çekiyorum. Sizlerin çektiği acının ve katlandığı işkencenin daha ağır olduğunu biliyorum. Ama dürüst olmam gerekirse, ben, sizlerle birlikte can vermiş olmayı isterdim. Gerçekten de isterdim. İnanın bana! Çektiğiniz acıları anlıyorum. Sizlere ‘kahraman diyorlar’ ama bir köpek gibi ölüp gittiniz. Bununla birlikte, bu şekilde dünyaya dönmenizin hiçbir anlamı yok. Lütfen! Geldiğiniz gibi dönün. Geri dönün ve huzur içinde yatın.”



Görsel 36- Ölü askerler dahi, ancak talimat ve emir cümleleriyle hareket edebilirler.

Anlama yetilerini kaybeden askerlere komutan onların anlayacağı dille seslendiğinde askerler gerekeni yaparlar. Emir dilidir

bu. Otoriter dili içselleştirmiş topluluk emir kiplerinin olduğu dille hareket eder: “Üçüncü müfreze! Geriye dön! İleri marş!”

Bu sahnede kamera, komutanın öznel bakışından değil, daha geriden ve üst konumlanmadan çekim yapar. Bunun anlamı, sistemik, katı bir hiyerarşik yapının, komutan ve askerleri de içine alan mekanizmanın başat unsuru olduğudur. Komutan, askerlere göre daha fazla iktidara sahip olabilir ancak o da nihayetinde çaresizce, var olan yapının içinde eylemde bulunmaya çalışan, içinde bulunduğu görüngülerin ötesindeki makro mekanizmaları göremeyen fiziksel ve tinsel bir otomat konumdadır. Konuşma sırasında görüşümüzün üstten komutanın arkasından askerlere doğru olması, otoritenin daha tepede olduğunu ve makro boyutlarını imler.

O ana kadar duyulmayan müzik, komutanın ölü askerlere yönelik emrinden sonra, marş şeklinde ortaya çıkar. Marşın sesiyle askerler geriye dönüp nizami adımlarla tünele doğru yolculuk yaparlarken, ister istemez bir önceki sekanstaki dağcılarının kamp yerlerini bulduklarında olduğu gibi bir marşın sesini duyarız. İkisi de marş müziği olmasına karşın, önceki sekanstaki marş dağcılarının tahakküm ve ideolojik mekanizmalara karşı mücadelelerini simgeleyen daha yaratıcı bir içeriğe ve duyguya sahiptir. Oysa buradaki marş müziği, ölüme gönderilmiş askerlerin öldüklerini emir cümleleriyle kavradıktan sonra kaderlerine yaptıkları yolculuğa eşlik eden, zafer değil de boyun eğmişliği temsil eden bir duygu içerir.

Kaybedenlerin kaybetmişliklerindeki sorumluluk, bu sekanstaki yolculuktan anladığımıza göre sadece makro yapılara ait değildir; bilakis bizzat tüm toplum sorumludur. Bu noktada Kurosawa, kaybedenlerin seslerini perdeye taşıırken aynı zamanda daha geniş bir toplum eleştirisi de yapar. Aslında sorumlu sadece komutan değildir. Sorumlu komutanın da içinde yetiştiği, babalider figürünün ve dilinin tüm hayatımıza sindiği toplumdur. Bu çerçevede ölümlerin kendileri de sorumludur. Ölümlerin de bu

sorumluluğu almaları gereklidir. Sorumlulukları üstlenmek, çıkışın en önemli adımlarından birisidir.

Bu sekansın tümü değerlendirildiğinde tünel imgesinin özellikle merkezde olduğunu görürüz. Tünel, ilk sekansta “kapı” ve “gökkuşağı” gibi iki dünya arasındaki geçişi mümkün kılan ya da ona engel olan bir fay hattı, sınır çizgisi gibi algılanabilir. Komutanın ve askerlerin geçmişleri ve şimdileri arasındaki yolculuk tünel içinde ve sayesinde mümkündür. Gelgelelim, bu yolculuk sancısız değildir; karanlıktır tünel ve oraya girme, aynı zamanda kendiyle yüzleşme, sorumluluklarla karşılaşma demektir. Tünel, bu anlamda geçmişteki hataların sorumluluğunu alıp almamaya dair yolculuğun mümkün olduğu alandır. Bir bağlamda bilinçaltına, karanlık, gölge alana dair yolculuğu içerir. Kendimizle yüzleşmek bilinçaltının karanlık derinliklerine yolculukla mümkündür. Bilinçten bilinçaltına inen tüneldeki yolculukta en dip alana indiğimizde kendimizle bir miktar yüzleşme şansına sahibizdir.



*Görsel 37- Tünel, aynı zamanda komutanın kendi bilinçaltına, korkularına, gölge yönüne yaptığı yolculuğun ayracıdır. Kırmızı ışık savaşta dökülen kanları mı, yoksa bilinçaltına yapılan yolculuğun tehlikesini mi simgeliyor?*

Sorumlulukları üstlenme cesaretini göstermek, var olan sorunların üstesinden gelmenin önemli adımlarından birisi olmasına karşın yeterli değildir. Çıkış için bir başka adım daha şarttır: Sanat.

### **Sanat mı Hayatın Kopyası, Hayat mı Sanatın Kopyası?**

*Kargalar* başlıklı sekans bu soruyu odağa almış görünür. Bir gencin Van Gogh ile karşılaşmasını ve ünlü ressamın tabloları içindeki gezintisini içeren bölüm aynı zamanda sanat ile gerçeklik arasındaki ilişkiye dair kadim soruyu hatırlatır: *Sanat, gerçekliğin kopyası mıdır?*

Bölümün girişinde gencin ünlü ressamların tablolarıyla estetik bir deneyime girdiğini görürüz. Öğrencinin duvardaki tabloları takibiyle kamera hareketlenir. Kamera dolayımından biz de resimler arasında hareket ederiz. Bu dans faaliyeti kamerayla bazen sağa olur, bazen sola. Şayet öğrencinin kafasında bir soru varsa daha önce baktığı resme doğru tekrar hareketlenir. Resimler arasında gezinti sırasında Van Gogh'un "Kargalar" tablosunu da görürüz. Kameranın bu sıradaki hareketi Kurosowa'nın diğer filmlerini anımsatır. Herhangi bir kesme olmadan kamera, öğrencinin resimler arasındaki seyrine kendi pan hareketiyle eşlik eder ve aralarda zoom-in ve zoom outlar ile ölçek değiştirir. Ölçek değişiminde kesme yerine zoom kullanılması resimler arasındaki seyrin kesintisiz bir akış gibi deneyimlenmesini sağlar.

Bölümün Van Gogh'un portresiyle başlaması bir önsemedir. Filmin başında bir nesnenin gösterilmesi veya cümlelerin söylenmesi, bunların tekrarlanması ve filmin sonunda önemli olayların böyle imgelere bağlanması durumudur.

Gencin estetik deneyim içinde eriyerek içerisine girdiği resim Van Gogh'un "Bridge at Arles"ıdır. Bu tabloda takılı kalır. Resimde nehir üzerinde köprü, köprüünün tam ortasında atlı araba, nehrin kenarında çamaşır yıkayan kadınlar vardır. Belki de "köprü", gerçeklik ile sanat dünyası arasında bağlantıyı sağ-

laması nedeniyle Kurosawa'nın sanat dünyasına giriş için tercih ettiği resimdir. Köprü, sembolik olarak iki bölge arasında geçişi sağlayan bir metafor olarak kullanılmış olabilir. Önceki sekanslarda “kapi”, “gökkuşağı” ve “tünel” imgelerini hatırladığımızda, köprü imgesinin iki dünya arasında çizdiği bariyeri ya da geçişi mümkün kılan boyutunu daha iyi kavrayabiliriz.

Genç resme girdiğinde çamaşır yıkayan kadınlara Van Gogh'u sorar. Kadınlar, ressamın nerede olduğunu belirtirler ancak öğrenci giderken onun arkasından gülmeyi ve onunla dalga geçmeyi ihmal etmezler. Öğrenciye kendine dikkat etmesini, ressamın çılgın olduğunu söylerler. Durağan yaşamın aktığı kırsal bir dünyada Van Gogh gibi ressamın varlığı, sıradan insanların katında bir tehdit unsuru olarak da görülebilir. *İktisadi Aklın Eleştirisi* (2007) çalışmasında Andre Gorz'un belirttiği üzere çamaşır yıkama gibi “kendi için yapılan” eylemi gerçekleştiren kadınlar, özerk yaşam alanında sanatın, aşkın bir çaba olduğunun pek farkında olmamış görünürler. Halihazırda nehir kenarında çamaşır yıkama eylemleriyle, bu tür ampirik dünyayla yetinmek istemeyip duyularüstü dünyayı talep eden ressamın dünyası arasındaki gerilimi ve çelişkiyi pek göremezler.



Görsel 38- Fiziksel dünya ile sanat dünyası arasında sınır hattı: köprü.

Gencin resme girmesiyle karşımıza çıkan manzara tablodakinden çok farklı değildir. Taşların renkleri, yeşilin canlılığı, köprünün ahşap direklerinin kahverengi sarı tonu van Gogh'un tablosunun havasını korur. Gencin gezdiği yerler, mekânın renkleri, yeşil ve sarı tarlalara eşlik eden renkli evler van Gogh'un resimlerinin içinde gezindiğimiz hissini verir.



*Görsel 39- Fiziksel dünyanın van Gogh'un resimlerine göre düzenlendiği yolculuk.*

Van Gogh'un resim yapmaya başlaması ile trenin lokomotifinin ilerleyişinin görüntüleri arasındaki montaj Eisenstein'in çağrışımsal montajını hatırlatır. Genç, van Gogh'u ararken sanatçının tablolarında resmettiği manzaraların içinden geçeriz. Onu bulduğunda da Van Gogh'un genel plan ile bir manzara resmettiğini anlıyoruz. Van Gogh ile sohbetin ardından omuz plana geçilir. Bu sayede Van Gogh'un düşünce dünyasına geçiş kolaylaşmış olur. Burada artan müzik bu durumu destekler. Tablolarda, resimlerde gezerken bile kadraja dikkat edildiği görülür.

Van Gogh, tarlada resim çizmektedir. Doğayı olduğu gibi değil de bir okyanusa benzeterek çizen van Gogh gibi bir ressam ile karşılaşması genci heyecanlandırır. Aralarında geçen diyalog oldukça ilginçtir:

Öğrenci: “Siz Vincent Van Gogh musunuz?”

Van Gogh başıyla onaylar.

Van Gogh: “Neden resim yapmıyorsun? Bence, bu manzara inanılmaz. Sanki bir tablo gibi ama öyle değil. Dikkatini verip iyice bakarsan doğanın ne kadar harika olduğunu görebilirsin. Ne zaman bir doğal güzellik görsem kendimden geçiyorum. Ve sonra da, sanki bir rüyadaymışçasına manzara kendi kendini benim için boyar. Evet, bu doğal manzarayı hemen tüketiyorum. Tamamen yalayıp yutuyorum. Ve işimi bitirmemle birlikte önümdeki resim de tamamlanmış oluyor. Ama insanın içindekini tutması o kadar zor ki!”

Öğrenci: “O zaman ne yapıyorsunuz?”

Van Gogh: “Çalışırım, bir köle gibi... Elimi çabuk tutmalıyım. Zaman giderek azalıyor. Resmi tamamlamam için çok az zaman kaldı.”

Öğrenci: “İyi misiniz? Yaralanmışsınız galiba.”

Van Gogh: (Sargılı kulağını göstererek) “Bunu mu diyorsun?”

Öğrenci: “Evet.”

Van Gogh: “Dün kendi portremini tamamlamaya çalışıyordum. Kulağımı doğru çizemedim. Ben de kesip attım... (Güneşi göstererek) Güneş. Beni resim yapmaya zorluyor. Sizinle konuşarak harcayacak zamanım yok.”



Görsel 40- Önemli olan kulak değil, sanatını icra etmektir.

Kulağını sanat üretimi için kesen bakışa göre gerçek yaşam aslında sanatın bir türevi, bir kopyasıdır. Önemli olan, van Gogh'un portresini en estetik tarzda yapmaktır. Bu üretime engel olan, estetiği bozan nesne eksiltilebilir ve onun üzerinde her türlü değişiklik yapılabilir. Kulak bu çerçevede fazlalık olarak atılmalıdır çünkü bir "*kopya*" olarak hakikati yani sanatı perdelemektedir. Heidegger'in terminolojisinden ilerlediğimizde varoluşumuza içkin olduğu için farkında olmadığımız "kullanıma-hazır-olan" kulak, sanat üretimi için arıza çıkardığında "görünür" hale gelmekte, bu görünürlük van Gogh için yaptığı işe engel olduğunda, ona "direndiğinde" bu defa da resim yapma işi "mevcut" hale gelmektedir. Resim yapma, tıpkı çekiçle yapılan iş gibi, üst düzeyli olsa bile yine de pratik bir faaliyettir. Çekici kullanırken nasıl çekicinin varlığının farkında değilsek çekiç sorun çıkardığında onun farkına varıyorsak, van Gogh da kulağı resim yapma işine engel olduğunda hem "yaptığı işin" hem de yaptığı işe engel olan "kulağının" farkına varmıştır. O mevcutlar içinden tercih yapması gerektiğinde yaptığı işi değil, kulağını feda etmiştir.

Kurosawa'nın düşleri de o zaman gerçek yaşamın bir türevi ya da kopyası olarak değerlendirilemez. Kurosawa, nasıl düşlerini gerçeklikten koparmamışsa, sanat ürününün kendisini de hakikatin en özsel parçası haline getirmiştir. Bu kavrayışını gencin van Gogh ile diyalogundan sonra ressamı takip ettiği sahneden de anlayabiliriz. Genç, van Gogh'u aramaktadır, ancak dışsal dünyada değil van Gogh'un yarattığı dünyada, onun resimlerinin içerisinde aramaktadır.



*Görsel 41- Yaşamı, sanatın kopyası yapmak gerekir.*

Görsel efektlerini George Lucas'ın hazırladığı ve Chopin'in müziği eşliğinde yapılan takip, resimlerin devasa, gencin resim içinde bir detay olduğu çerçevede sunulmaktadır. Böylece aslo-lan van Gogh'un dünyasıyken; kopya ya da van Gogh'un diliyle "detay" olan ise gencin fiziksel bedeni olmaktadır. Sanat, hayatın kopyası değil, hayat sanatın kopyasıdır.



*Görsel 42- Doğanın okyanus gibi kıvrımlı ve dalgalı çizildiği dünyada yolculuk*

Sanatın ne olduğuna dair kavrayışın temellerini atan Platon, *Devlet* isimli yapıtında sanatı, yaşamın kopyası dahi görmemiştir. Saf kavramların bulunduğu idealar dünyasından pay alan ampirik dünyadaki nesneler ideaların eksik formları olan kopyalardır. Sanat ürünü bu eksik formları kopyaladığı için kopyanın kopyasıdır. Böylece sanat, Platon tarafından gölgenin gölgesi mertebesine indirilmiştir. Bu kadar aşırıya gitmeyen Aristo ise sanatı, yaşamın bir kopyası olarak görmüştür. Bir ressam, elindeki tuvale gerçek yaşam içinde gördüklerini ve izlenimlerini aktardığında gerçek yaşama bağlanmış, onun bir kopyasını çıkarmış olur. Buna karşın, Kurosawa, *Kargalar* sekansında asıl gerçekliği sanat ürünü olarak görmüş, hayatın kendisinin sanat gibi dizayn edilmesini öngörmüştür. Bu tasarımda SineFilozofi sekansın sonunda da oldukça etkin çalışır.

Genç insan müzik eşliğinde resim içinde yolculuk yaparken resmin dışına çıktığında müzik sona erer, sarı başak tanelerinin olduğu tarlalardan kargalar ve sesleri yükselir. Fiziksel yaşama geçildiğinde resmin çizgilerinden, renklerinden, desenlerinden ve müziğin sesinden uzaklaşırız. Gelgelelim, fiziksel yaşamdaki tarla ve kargaların van Gogh'un resmine göre kurgulanması; "yaşam, sanat tarzında kurgulanmalıdır", biçiminde bir düşünce ortaya çıkartır.



Görsel 43- Genç, resmin içinden fiziksel yaşama geçtiğinde van Gogh'un tablosundaki kargalar tarlalarda belirir: "Hayatı sanat gibi yaşamalıyız."

Buradan Kurosawa'nın *Kargalar* sekansına kadarki olan bölümlerde işlediği otorite, iktidar, özgürlük, koşulsuz itaat gibi sorunlar karşısında sanata asli bir rol verdiği görülür. Bundan sonra filmin diğer bölümlerinde daha umut dolu sahneleri izleyeceğimizi düşünürüz. Ancak Kurosawa bizi yanıltır. Tam tersine, oldukça distopik iki sekansla karşılaşırız.

### **Nükleer Felaketin Gölgesinde Sorumlu Aramak**

Kalabalığın, koşuşturmacanın, kaosun ve yanardağın gösterildiği sekans genel planlar ile başlar. Fuji Yanardağı'nın yakınlarında büyük bir nükleer tesis erimeye ve onun altı reaktörü bir bir patlamaya başlamıştır. Küller havaya fışkırır, kırmızı dumanlarla birlikte çok sayıda insan okyanusa doğru kaçır. Sekansın açılış planı insanların kaçma anlarının görüntüsüyle başlar. Arka planda dağın kırmızı rengi, çerçevenin üst kısmında konumlanması ve hemen altında ve ön planda insanların panik halinde kaçışmaları doğanın karşısında insanın çaresizliğinin bir imgesi gibidir. Kalabalık bir insan grubunun kaçış anını çerçevede verirken Kurosawa'nın diğer filmlerindekine benzer bir doku oluşur: Yukarı doğru akan kalabalığın arasından onu yararak gelen bir insan. Hareketin uyarıcı gücünü kullanımına örnek olarak gösterilecek çekimlerinden bir tanesidir bu. Öneminin ise panik duygusunun artmasına etki ettiği söylenebilir.



*Görsel 44- Kaostaki hareket, işitsel ve görsel imajlarla dinamik kılınır.*

Bu sekansın girişindeki hareketlilik insanların koşuşturmacası, telaşı, arka planda Fuji Yanardağı'nın patlamasıyla ilgili görsel ve işitsel imajlarla sağlanmaktadır. Bir kaosla karşı karşıyayızdır. Kalabalığın gittiği yönün *aksi tarafına hareket eden* van Gogh tablosundaki bir genç, takım elbiseli ve gözlüklü orta yaşlı bir erkek ve yanında iki çocuğuyla birlikte bir anne, sekansın sonunda diyaloga sokulacak karakterlerdir. Nitekim felaketin ardından kamera tilt yaparak geriye kalan her şeyi gözler önüne serer. Yerlerde kalabalıktan art kalan eşyalar, giysiler, malzemeler mevcuttur. Hayat belirtisi yok gibidir. Kameranin durduğu nokta kara ile denizin buluştuğu ve çerçeveyi ikiye böldüğü noktadır.



Görsel 45- Kaosun içinde bir kaç kişi kalabalığın tersi yöne yol alır.

Nihayet, biraz önce aksi yönde hareket eden yetişkinlerin ve çocukların olduğu son sahneye geçeriz. Kadının dediği gibi burası yolun sonudur. Okyanusun kenarında sağa sola koşuşturan genç, denize bakan iyi giyimli orta yaşlı erkek ve iki çocuğunu korumaya çalışan bir anne. Genç ve anne insanların nereye gittiğini sorduğunda, yanıt takım elbiseli erkekten gelir: Denizin dibi. Okyanusun mavisindeki dinginlik, dalga seslerinin ve biraz önce gelen “denizin dibi”ni boyladığı belirtilen insan imgesinin

yarattığı çağrışımla kırılır. Arka planda denizin coşkusu ve sesi, korku dolu bakışlar içinde hareket eden kadın ve gencin hareketi, sahneye dinamizm verir.



Görsel 46- Kaçacak bir yer yoktur.

Takım elbiseli adam konuşurken kullanılan aktüel kamera, hareketi sağlayan bir başka unsurdur. Biraz sonra bu hareketliliğe radyasyon bulutları da eşlik eder. Distopik dünyanın manzarasını sunarken Kurosawa, radyasyon bulutlarının hareketini gösterir. Bu bulutların içerisinde tek bir bebek arabası görünür. Meseleyi özetleyen bir imgedir aslında bu. Genç insan kırmızı radyasyon bulutları ile mücadele ederken okyanusun arka planındaki varlığı bile kaçış için bir alternatif olmayı bırakmıştır.

Takım elbiseli orta yaşlı adam, gence geri kalan herkesin okyanusta boğulduğunu söyledikten sonra teknik terimlere ve açıklamalara geçer. Radyoaktif gazların öldürücü etkisi bilimsel söylemle izah edilir. Bunları duyan kadın korkuyla ve öfkeyle felaket karşısındaki sorumlulara lanet eder. Kadın, felaket öncesinde herşeyin tamamen güvenli olduğuna dair iktidarların topluma teminatlar verdiklerini söyler. Genç adam, renkli radyoaktif bulutları izler. Bulutlar onlara doğru gelmektedir. Kadı-

nın ağladığını ve orta yaşlı adamın kendini okyanusa bıraktığını görürüz. Kırmızı duman ulaştığında genç adam kadını ve kadının çocuklarını korumak için eline ceketini alır ve dumanları uzaklaştırmaya çalışır. Ancak bölüm içerisindeki konuşmalardan ve imajlardan da anlayacağımız üzere, böyle bir tehlikeden kurtulmak için Japonya çok küçüktür ve kaçacak bir yer yoktur. Sekans, genç ceketiyile dumanları uzaklaştırmaya çalıştığı sırada sona erer.



*Görsel 47- Gencin anne ve iki çocuğunu radyasyon bulutlarından kurtarma mücadelesi.*

Bu noktada izleyiciler, bu bölümdeki imajlara ister istemez bazı sorular sormak zorunda kalır: Sadece nükleer tesislerin güvenli olduğuna dair topluma güvenceler veren ilgililer mi nükleer felaketten sorumludur? Kant'ın daha önce belirttiğimiz "yüce" kavramıyla bu bölüm arasında bir ilişki kurmak mümkün müdür? Son sahnede, genç insanın ceketiyile dumanları uzaklaştırmaya çalışarak kadını ve çocuğu korumasını nasıl yorumlamalıyız?

İlk sorudan başladığımızda Kurosawa'nın düşü, daha önceki sahnelerde olduğu gibi meselenin sadece iktidar ya da tahakküm

sorunuyla açıklanamayacağıdır. Masum olduklarını iddia eden tilkilerden çocuğun annesine, cana gelmiş oyuncak bebeklerden, bakış açılarını değiştirmeyerek görüneni dahi göremeyen çocuklara, ölümlere ve nehir kenarında çamaşır yıkama eylemi içindeki kadınlara kadar herkesin sorumlulukta payı vardır. Nükleer felaketin yaşandığı bu bölümde ise, santrallerin inşasına, işletimine ve kontrolüne kayıtsız kalan, sadece felaket olup bittiğinde sorumlu arayan, korku içerisinde kaldığında daha önce tekniğe, bilime, bürokrasiye ve siyasete devrettiği sorumluluklarla yüzleşmek zorunda kalan toplumun tümü, yaşanan felaketten bir ölçüde sorumludur. Yetkililerin teminatını hakikat kabul etmenin kendisi en büyük sorumluluklardan birisidir. Belki de bu durum, Weber'in bürokrasi analizinde yaptığı gibi, herşeyin tekniğin ve rasyonalitenin diline aktarılmasıyla birlikte daha önce büyülediğimiz dünyanın büyüünün bozulması ve sonra nihayetinde böyle bir felaketle tersinden büyülenmesi, yani dehşetin insanları büyülemesidir. Bölümün giriş sahnesinde yanardağın patlamasının yarattığı kaos, devasa patlamalar ve toz bulutu, Kant'ın "yüce" kavramıyla anlattığı büyülenmenin ötesindeki korkunun hakim olduğu bir dehşetin insanlar üzerindeki tahakkümünü gösterir.

Buradan, ikinci soruda sorulan Kant'ın "yüce" kavramının bu bölümle ilişkili analizde yeri olamayacağı sonucu çıkar. Ölüm korkusu içerisindeki insanın böyle bir deneyimi deneyimlemesine imkan yoktur. Korku içinde sadece varolma mücadelelerine devam eden insanlarla karşılaşırız. Böylece ister istemez varolma mücadelesinin en özsel alan olduğu ortaya çıkar. Nükleer felaket, kadın, erkek, çocuk, siyah, beyaz, burjuva, işçi, beyaz yakalı v.s. tüm kategorilerin üzerinde insanları tamamen çaresiz bırakan, onları eşitleyen bir olgudur. Varolma kaygısı içerisindeki insan, varoluşunu tehdit eden her unsura, elindeki bütün araçlarla karşı koymaya çalışır, koyamadığında ise bazen iyi giyimli yaşlı adam örneğinde olduğu gibi ölümün onu izlemesine izin vermez; kendisini ölüme teslim eder. Ölüm doğal haliyle kendisinin başına gelmeden önce kendisini ölüme fırlatır.

Bu durumda bir başka mücadele ise kendinden ziyade masum olduğunu düşündüğü başkasını koruma çabasının öne geçmesidir. Kendini bu uğurda feda etme insanlık tarihinde bilinen hikâyeler arasında yerini alır. *Cesur Yürek* (Braveheart, 1995) gibi tarihsel popüler filmlerde dahi kendini feda etmenin mantığını anlatan yan anlamları yorumlanmaya ihtiyaç duyan sahneler vardır. İdam sehпасına götürülen Wallace, aslında ölümden korkar. Tıpkı *Yasak Aşk* (A Royal Affair (Nicolaj Arcel, 2012) filminde idam sehпасına götürülen Doktor Schultz gibi. Oysa Wallace ve Schultz daha önce Aristo'nun erdemli olarak nitelendirdiği “cesaret” ilkesinin Hegel terminolojisindeki “bireysel” uğrağını örneklercesine hareket ederler. Wallace, savaş aracılığıyla İngilizlerin egemenliğine direnir, Schultz politika kurumu içindeki çeşitli taktiklerle geleneksel otoritenin baskısına karşı mücadele eder. Gelgelelim her ikisi de varlığını sürdürme mücadelesinin idam sahnesiyle noktalanacağına dair korkularını sözlü ve sözsüz iletişimleriyle gösterirler. İmajlar, Wallace'ın korkularını titrek ses, mimiklerde keskinleşen tedirgin edici yüz hatlarıyla etkili bir şekilde sergiler. Gelgelelim Wallace işkence sırasında tam direncini yitirmişken kalabalığın içerisinde Nietzsche'nin “çocuk” aşamasını temsil eden çocukla karşı karşıya gelir. O ana kadar idamın gerçekleştiği alanda biriken kalabalığın büyük çoğunluğu Wallace'a karşı olduğundan ve Wallace'un ölüm korkusu ağır bastığı için direnme gücü fazla değildir. Ama özgeci bir bakışı kuran bakışın kendisi, yepyeni bir geleceği kuracak ve yepyeni değerler yaratacak bireyden, yani çocuktan geldiğinde, artık Wallace direnme gücünü bulmuştur. Burası, etiğin işlediği yerdir. Kendini feda etmenin değerini bulduğu an. Schultz'da da benzer durum bulunur. Doktor Schultz, işkenceyle geçen zindan günlerinden sonra dayanamaz ve varlığını sürdürmek için Kilise görevlisinin teklifini kabul eder. Schultz, kendi döneminde yapılan reformların hata olduğunu ilan etmesi koşuluyla idamdan kurtulacaktır. Gelgelelim bu Schultz'un imzasını almak için yapılan hiledir. Nihayetinde idam yerine götürüle-

cek ve önce arkadaşı sonra kendisi idam edilecektir. Schultz, idam edileceğini anladığında elleri, ayakları ve sesi titrer. Tıpkı Wallace'da olduğu gibi yüzünde sona geldiğini gösteren çizgiler, gözlerinde korku ve hüznü bakışlar görülür. Arabadan indirilir ve kalabalık Wallace'ın sahnesinde olduğu gibi, bir şeyler fırlatır ve bağırmaya başlar. Bu noktada Schultz onlara seslenir: "Ben de sizlerden biriyim!" Bunun üzerine kalabalık susar. Schultz, döneminde toplum için mücadele etmiş, toplumun çıkarlarını savunan kararlar çıkartmıştır. Bu sessizlikten sonra, en azından feda olunacak bir şeyler bırakıyorum düşüncesiyle idama daha dingin ve sessiz gider.

Özgecilik, Japon kültüründe önemli bir unsurdur. Gelgelelim, Kurosawa'nın sorduğu soru, kanımca, "*ne adına kendimizi feda ettiğimizdir.*" İlk bölümde tilkilerin çocuktan beklentisi ya kendisini öldürmesi ya da çocuğun af dilemesidir. Eğer affedilirse çocuk kurtulacaktır. Tilki zaviyesinden bakıldığında çocuğun suçu gündüz yağmurunda danslarını izlemesidir. Bu noktada ortaya çıkan soru, çocuktan kendini bu nedenden dolayı feda etmesini istemenin, etik olup olmadığıdır. Nitekim çocuk kendini feda etmek istemediği için tilkilerin peşine düşmüştür. Tünel sekansında ise askerlerden kendilerini kutsal devlet, kutsal Japon kralı, kutsal savaş gibi gerekçelerle feda etmeleri istenmiştir. Bu amaçlar doğrultusunda bile bile ölüme gönderilmişlerdir. Japon kamikazelerin II. Dünya Savaşı'nda yaptıkları intihar eylemlerinden bilmekteyiz ki, bu kültürde kendini, belirtilen bu "*kutsal*" sıfatlı amaçlarla feda etme içselleşmiş durumdadır. Kurosawa'nın imajları, böyle bir amaç doğrultusundaki özgeciliğe de karşı olduğu izlenimi verir bizlere. Ancak nükleer felakette dumanlar gencin ve yanındaki kadın ve çocuğun üzerine doğru yöneldiğinde genç, onları arkasına alarak çaresiz de olsa mücadele etmekte, dumanları kovmaya çalışmaktadır. Bu durumda kendini feda etmek, etik bir eylemdir. Gençle kendimizi özdeşleştiririz. Uğrunda kendini feda edeceği kişiler yanıbaşındaki

çocuk ve annesidir. Kendi varlığını sürdürme kaygısı, bu özgeci eğilimin gerisinde kalır.

### **Felaketin Mirası: Şeytanlaşan İnsan**

*Terminator Kurtuluş* (Terminator Salvation, 2009) filminin sonunda “kaderimiz yaptıklarımız” denilir. Eylemlerimiz kaderimizi yaratır. *Ağlayan Şeytan* sekansında Kurosawa, nükleer felaketin mimarı olan insanın ödeyeceği bedel üzerine bir düş görür. Bu düş distopik bir dünyanın düşüdür, daha doğrusu kaostur.

Biraz önceki sekansta radyoaktif dumanlarla boğuşan genç sisli ve çıplak dağlarda gezinmektedir. Nereden, nasıl geldiğini ve nereye gideceğini bilemeyiz; aslında gencin kendisinin de bilmediğini Kurosawa’nın görsel imgelerinden anlarız. Çerçevelediği genç takip edilirken, gencin şaşkın ve ürkek bakışları, tereddütlü yol arayışları bariz ortaya konur.



*Görsel 48- Nükleer felaketten kurtulan genç, ürkek ve tereddütlü bir halde distopik dünyaya dalar.*

Sekans, yine genel planla başlar. Bize olayın geçtiği yeri tanı-

tır. Kadraja yine çok dikkat edilmiştir. Genç, altın oranda veya merkezde tutulmuştur. Çiçeklerin olduğu sahnede sarı renk ile koyu tonlar bir zıtlık oluşturmaktadır. İblislerin gösterildiği genel planda ses ve kameranın hareketleri gerilim oluşturmaktadır.



*Görsel 49- Herşeyin mutantlaştığı distopik dünyada yaşam, yaşayan ölüler arasında olmak gibidir*

Genç, mutasyona uğramış tek boynuzlu iblisle karşılaşır. İblis ile konuşurken de, iblisin yalnız olduğu sahnelerde de çerçeve-deki altın orana dikkat edildiğini görürüz. Distopya içindeki bu denge durumu görsel imgelerle karşıtlık yaratır. Göz yüksekli-ğindeki kamera diyalogun peşinden giderken, şeytan, doğayı ve hayvanları tahrip eden, insanları boynuzlu ve sefil bir hale dönüştüren nükleer felaketten söz eder. Bu ifade, aslında görsel imajlarla tahmin ettiğimiz katastrofik manzaranın nedeninden de emin olmamızı sağlar. Böylece diyalog, görsel imajlarla tah-min ettiğimiz gerçeği destekler.

Bu sekansta sahnelere yayılan uğultuları duyduğumuzda nedenini merak ederiz. Aslında bu sesler, iblislerin zihnindeki acı çığlıklarıdır. Özellikle geceleri bütün şeytanlar acıdan çığlık

atarlar. Şeytanlar ölemedikleri için acıları giderek artar. Çoğu şeytan eskiden çok zengin olan ve hükümet görevlerinde bulunmuş kimselerdir. Şu anda günahlarının bedelini cehennemde çekmektedirler. Sekans, şeytanın aniden öfkelenerek adamı kovalamasıyla sona erer.

Bu distopik dünyanın gri görüntüsüne arka planda rahatsız edici distopik bir müzik eşlik eder. Yine sislerin havada uçuşan hareketleri vardır. Uzak çekimler öncelikle çevrenin ve dünyanın almış olduğu cehennemvari görüntüyü tasvir etmektedir. Genç, geniş açıda bir oraya bir buraya yolunu kaybetmiş şekilde yürür. Sisler bedenini kaplar. Mutant çiçeklerin anlamsız büyüyüşü gri toprak ile beyaz sisin içerisindeki varlıkları, bir tezatın ve patolojik manzaranın oluşmasına neden olur. Aslında bu filmde duyguyu taşıyan şey, kamera hareketinden çok atmosferin ve mekânın kendisidir. Üç boynuzlu şeytanları görmek için genç ve iblis tepeye tırmanırken silüetlerinin görüntüsü ile çorak toprakların puslu grisi, ürkütücü feryatların eşliğinde rahatsız edici bir güce ulaşır. Üç boynuzluların çektikleri acı ağır çekimle uzun uzun vurgulanır. İblislerin gösterildiği genel planda ses ve kameranın hareketleri gerilim oluşturur.



*Görsel 50- İblislerin işitsel ve görsel imajların yarattığı gerilimle sahnelendikleri etkili an.*

Kurosawa, bu bölümde olumsuzluğu en diplere indirir. İz-

leyeni umutsuzluk ve çaresizlik içerisinde bırakır. Sokrates'ten beri biliyoruz ki, hiçbir pozitif şey önermeme, tam tersine insanı uçurumun kenarında “*aporia*” denen belirsizlik durumunda bırakma, ancak olumsuzlama düzeyinden işler. Sadece kritik etme, ama pozitif bir şey önermeme sonsuz sorular sorma imkânı taşıması bakımından oldukça önemlidir. Sokrates, döneminin Sofistlerini bilgiyi para karşılığında sattıkları ve gösterişli sözleriyle toplumu etkiledikleri için eleştiriyordu. Ama diğer taraftan Yunan geleneklerini, göreneklerini aslında bilmediği halde bilmiş gibi yaparak toplumsal egemenliği sürdürenleri de eleştirinin hedefi haline getiriyordu. Önerdiği şey, “*hiçbir şey bilmiyorum*” idi. Bunu söylediği andan itibaren keşfedilecek pek çok alan ortaya çıkıyordu.

Bu sekans distopik dünyanın en karanlık bölgelerinde insanın şeytanlaşmasına gönderme yapmaktadır. Şeytan, bir süreç dâhilinde bizim yaptıklarımızın ve yarattıklarımızın sonucunu simgeler. Böylece, kutsal kitaplarda anlatılan şeytan nihayet somut bir boyut kazanmış olur. Teknolojinin kusursuz olduğuna inanan, kendisini Tanrı ilan eden insan sonuçta kendi sonunu hazırlayan bir şeytana dönüşmüştür. Dönüşen bu şeytan, geride bıraktığı insanlık aşamasından korkar hale gelir.

Şeytanın karşılaştığı genç bir homo sapienstir ve şeytana eski kusurlarını, sorumluluklarını hatırlatır. Bu, sorumluluklarıyla yüzleşemeyen iblisin trajik durumunun da hikâyesidir. Bu nedendir ki iblis, bölümün sonunda gence öfkelenir ve onu kovalamaya başlar. Takip sahnesi düşünceyi sinematografik olarak etkili verir. Kamera alt açıyla kovalama sahnesini ağır çekimde takip eder. Gölgelemin silüeti ile gökyüzü ve şeytan-insan görüntüleri arasında ilginç bir kombinasyon oluşur. Genç iblisten kaçarken tepeden aşağı doğru yavaş çekimde iner. Film bu düşüşü bize uzun uzun izletir. Bu iniş daha çok dibe batış gibidir. Genç gittiği yer belli değildir, gitse de kaçtığı yer bataklıktan başka bir yer değil gibidir. Onunla birlikte insanlık da düşüşe geçer. Sekansın son imajı budur ve bu imajın kararması ile sekans sona erer. Ancak umut yok mudur?

## Kurosawa'nın Çözümü: Teknolojiden ve Bilimden Uzak Yaşam mı?

Son iki sekansta bizleri distopik dünyanın uçurumuna atan Kurosawa'nın son sekansı bu defa yaşamı olumlayıcı genel planda başlar. Hareketi; kuş cıvıltıları, su sesi ve kadraja sağdan giren bir önceki sekansın sonunda iblisten kaçan gencin yürüyüşü ve flanör gözlemleri sağlar. Meraklı gencin bu flanör tarzı yolculuğu, ilk sekansta merakının peşinden giden çocuğun kaosla girdiği kapışmasında onun temel dayanağı olur. Öngörülmeleyen bir yolculukta merak ögesinin yarattığı coşku, bu defa son sekansta yaşamı olumlayan tüm görsel ve işitsel imgelerde karşılığını bulur.



Görsel 51- Kadraja giren gencin karşılaştığı poetik dünya.

Kameranın adamın hareketini takip ederek sola doğru kaydırma yapmasıyla sekans başlar. Bir önceki sekanstaki gibi burada da duyumun gücü atmosferin kendisinde yüklüdür. Genç, su ve kuş seslerinin olduğu su değirmeni köyüne gelir. Kamera genci takip ederken, etrafta nehrin akıntıları, bol yeşillik ve çiçek

görüntüleriyle karşılaşırız. Genel plan yerine büyük bir pan hareketi değirmenleri, dereyi, karakteri ve çocukları bize gösterir. Bazı çocuklar ağacın etrafındaki çiçeklerden kopararak yollarına devam ederler. Genç, merakla onları izler. Nehir üzerinde inşa edilmiş derme çatma köprüden yürüyerek yoluna devam eder. Çocukların kopardıkları çiçekleri bir başka ağacın yanında bulunan taşın üzerine bırakmalarını meraklı gözlerle izler. Ormanın yeşilliği, suların akışı ve değirmenlerin dönüşü yanal açıdan diyalogu izlerken arka planı dolduran öğelerdir. Adamın baktığı yerdeki ağaçların salınımı kendilik halinde çerçeveyi doldurur.

Genç insan, köyün içindeki evlerin yanma gelmiştir. Kuş seslerinin eşlik ettiği görüntüde uzaktan bir ihtiyarı görürüz. Genç, ona yaklaşır ve ikisi arasında arka planda dönen su değirmenlerinin ve suyun akışının dinamizm sağladığı diyalog başlar. Doğayı ve yaşamı olumlayan diyaloga zaman zaman hafif bir esintiyle sallanan yapraklar ve canlı renkler eşlik eder. İblisli sekansta koyu renkler distopik dünyayı kuran unsurlar arasında belirleyiciyken, su değirmenleri sekansında tam tersi açık ve güzel renkler tercih edilmiştir.



*Görsel 52- Yaşamı temsil eden unsurların diyalog, ses, görüntü eşliğinde hareketlendiği an.*

Genç ile ihtiyar arasındaki diyalog yönetmenin dünyasını somutlaştırması açısından önemlidir. Bir önceki sekansta iblisle yapılan konuşmanın tam karşı kutbunda, Spinoza'nın felsefesinin temeline koyduğu "varolma kudretini" artırıcı bir konuşmayla karşılaşırız. İnsanı bir yetkinlik durumundan bir başka yetkinlik durumuna, üst bir yetkinlik durumuna çıkaran bu diyalog, görsel ve işitsel unsurlarla birlikte düşünce-yoğun içerik barındırır. Genç, köyün adını öğrenmek istediğinde: "Bir adı yok. Sadece köy diyoruz. Su Değirmeni köyü diyoruz" yanıtını alır. Ad vermek, dışarıdaki bir nesneyi veya ilişkiyi sabitlemek anlamına gelir. Ancak Wittgenstein'in "*anlam kullanımında ortaya çıkar*" ifadesi benimsendiğinde önemli olan, dışarıdaki realiteyi seslere sabitlemekten ziyade onu işlevsel bir tarzda düşündürmektir. Köy, köydür; ona ad vermek köylülerin üzerinde düşünmediği, ihtiyaç hissetmediği bir eylemdir. Köyde elektrik yoktur, çünkü köyün adı gibi elektriğe de ihtiyaçları yoktur; çünkü "*insanlar rahata alışmakta*", "*rahatın iyi olduğunu sanmakta*" dırlar, "*gerçekten iyi olan şeyleri sokağa atmaktadırlar*".

Genç: Ama ya ışıklar?

İhtiyar: Yağ lambalarımız ve mumlarımız var.

Genç: Ama gece çok karanlık.

İhtiyar: Evet öyle olmalı. Gece neden gündüz kadar aydınlık olsun. Yıldızları göremeyeceğim kadar aydınlık günleri sevmem.

Gencin kafası karışmıştır. Şapkasını çıkartır, saçlarıyla oynayarak anlamaya çalışır. Aslında ihtiyarın verdiği yanıt hepimizi şaşırtır. Geceye bile aydınlığı egemen kılmaya çalışan ve karanlığı kendi içinde farklı bir gerçekliğe sahip bütünlük olarak göremeyen modern zihin için yabancı ifadelerdir bunlar. Gecenin ve gündüzün kendi içinde kendine özel ayrı varlıkları olduğunu ileri süren ihtiyar köylünün düşünme biçimi ise varlığa kendi varlığını dayatmayan ve onu olduğu gibi görmeye çalışan bir bilinçtir. Bu, tıpkı, animistik inançlarda doğayı ve doğa içerisindeki canlı ve cansız her varlığın ruhlara sahip olduğunu ve bu ruhlar arasında hiyerarşiyi kabul etmeyen bakışa benzer. Bu çer-

çevrede suyun, kuşun, taşın, değirmenin, karanlığın, aydınlığın, mumun ruhu aynıdır. Hiyerarşi olmadığına göre, bir ruhu diğeri üzerine hâkim kılma çabası yanlıştır.

Genç: Ekinlerin var. Onları işleyecek traktörün yok mu?

Yaşlı: İhtiyacımız yok. İneklerimiz ve atlarımız var.

Genç: Yakıt olarak ne kullanıyorsunuz?

Yaşlı: Genellikle odun. Ağaçları kesmeyi sevmiyoruz ama yeteri kadar kendi kendine düşüyor. Onları

kesip odun olarak kullanıyoruz. Ve odundan kömür yaparsan birkaç ağaç seni orman kadar ısıtabilir.

Ayrıca tezek de yakıt olarak kullanılabilir.

Modern teknolojiye karşı duruş bu diyalogda iyice belirginleşmektedir. Ekinler, traktörsüz de yetiştirilebilir. Yakıt, doğayı daha fazla tahrip eden petrol ve türevlerinden üretilmek zorunda değildir. Hayvanlar ve hayvani artıklar ile doğada var olan ağaçlar bu konuda köyün ihtiyacını karşılarlar. Ancak yanıt verilmeyen sorular vardır: Acaba dünya üzerindeki tüm insanların ihtiyaçlarını karşılar mı? Acaba inekleri ve atları ekim ve dikim faaliyetlerinde kullanmanın kendisi ne derece yeterli ve etikdir? Aynı ruhlara sahip olduğumuzun ileri sürüldüğü hayvanların acı çekmeleri üzerinden inşa edilen bir kültür ne derece ahlakidir?

İlk sorunun yanıtını bölümün sonlarına bırakmakla birlikte, ikinci soru ilginç ve şu anda yanıtlanmayı hak eden bir sorudur. Kurosawa, doğanın bir parçası olduğunu söylemekle birlikte, doğanın parçaları arasında yer alan ineklerin ve atların insanların zorunlu ihtiyaçlarını karşılamak üzere oldukça ağır bir faaliyette çalıştırılmasının etik olup olmadığı konusunda bir soru sormamaktadır. Filmin bu son bölümü, doğa ve doğada yaşayanlarla birlikte ortak bir ruhu inşa etme üzerine kuruluysa eğer, bu noktada gencin ihtiyara soru sorması beklenirdi. Bir böceğin, bir ineğin, bir atın gözünden dünyaya bakıldığında çıkacak manzara ile insanın gözünden bakıldığında görülecek manzara birbirinden farklı olacaktır. Bakış açıları arasındaki bu farklılığın bir düşün-yoğun sinema filmi imajına işlenmesi o filmi izleyenlerden beklenebilecek bir tavidir.

İlk sorunun yanıtı bölümün sonunda ayrıntılı tartışılacaktır. Ancak şimdiden belirtmekte yarar var ki, Kurosawa, kendi hayalindeki köyünü izleyicilere sunarken ister istemez bir miktar nostaljik ve çelişkiden uzak bir görüşün izlerini taşıyan imajlar da sunmuştur. Bu sunuş, diyalogun sonraki sahnelerinde devam eder. Genç insan su değirmenlerine bakar. Kamera su değirmeni-ne yönelir. Gencin bakışına tekrar odaklanılır ve onun bakışın-dan bu defa yukarıya ağacın tepesine ve gökyüzüne bakarız. Bu arada su sesine tekrar kuş sesi eşlik eder. Kurosawa, bize “*cennet burası*” der adeta. Hafif rüzgârla ağaç yaprakları ve dalları salınır. Ortaçağ filozoflarından Duns Scotus’un “*haecceitas*” terimini hatırlatan bir durumdur bu: “*İşte bu!*”. Her varlığın, bir resmin, bir manzara görünüşünün dahi kimliği olduğunu ve o kimliği gördüğümüzde “*işte bu!*” diyebileceğimiz kavram, Kurosawa’nın imajlarına oldukça uymaktadır: Zihni dinginleştiren kuş ve su sesleri, ağaçlar, gökyüzü, hafiften esen rüzgâr, dalgalanan yapraklar ve dallar. Eksik bir şey yok gibidir. Bu kesit, estetik deneyimin oluştuğu “*işte bu*” diyebileceğimiz bir andır. Büyüleyici ancak daha önce kısmen değindiğimiz ve birazdan ayrıntılarını çizeceğimiz aldatıcı öğeler de içeren bir andır.

İhtiyar: İnsanların eskiden yaşadığı gibi yaşamaya çalışıyoruz. Bu doğal hayat tarzı. Bugünkü insanlar sadece doğanın bir parçası olduğunu unuttular. Ve hepimizin bağımlı olduğu doğayı yok ediyorlar. Her zaman daha iyi bir şey yapacaklarını sanıyorlar. Özellikle bilim adamları akıllı olabilirler ama çoğu doğanın kalbini anlayamıyorlar. Sadece, sonuçta insanları mutsuz eden şeyleri icat ediyorlar. Yine de icatlarıyla gururlular. Daha kötüsü, birçok insan da öyle. Onlara mucizelermiş gibi bakıyorlar. Onlara tapıyorlar... (İhtiyarın yüzüne yakın çekime geçilir) Bilmiyorlar ama doğayı kaybediyorlar. Kendilerinin de yok olacağını bilmiyorlar. İnsanoğlu için en önemli şey temiz hava, temiz su ve bunları üreten ağaç ve çimenler. Herşey kirleniyor. Sonsuza dek. Kirli hava, kirli su insanların kalbini de kirletiyor.

Bu uzun nutuk, önceki bölümlerde kritik edilen hususları ihtiyar bilgenin ağzından didaktik olacak bir tarzda toparlar. İn-

san, tüm yaşamın kalbinde değildir. Bu çerçevede örneğin insanı dünyanın merkezine koyan hümanist görüşün kendisi dahi sorunludur. Yaşama, Kafka'nın böceğinin gözünden bakmak, insanın ve diğer varlıkların yaşamın parçaları olduğunu gösterir. İhtiyar bilgeye göre eskiden insanlar bu bakışa sahipti. Kendileri eskiden olduğu gibi doğaya bağlı ve onunla içiçe yaşayarak, suyu ve havayı kirletmeyerek doğanın diline uygun bir çerçevede hayatlarını idame ettirebiliyorlardı. Oysa günümüz insanı ve özellikle bilim insanları bunu anlayamıyorlar ve en nihayetinde insanları mutsuz eden icatlarda bulunuyorlar. Geniş toplum kesimleri de bu tuzağın içine girerek, etraflarını saran icatlar karşısında büyülenmiş hâldeler. Kirlettiğimiz temiz hava ve su aynı zamanda düşünsel ve duygusal dünyamıza da kirletiyor. Bu monolojik anlatıma karşı, ihtiyarın karşısındaki gencin anlatıyı sorgulamadığı görülür. Onun yerine bizler soralım ihtiyar bilgeye: Yedi milyarı geçen homo sapiensin ormanda düşen ağaçlarla, tezekle, su değirmenleriyle, inek ve atlarla yapılan toprak sürümüyle varlığını sürdürmesi mümkün müdür? İhtiyaç felsefesi ekseninden bakıldığında, teknoloji, insanın varlığını sürdürmesi ve geliştirmesi için deneyim ve bilginin uygulayımı değil midir? Teknoloji hem yaratım hem de yıkım potansiyelleri içeren çelişik bir özelliğe sahip değil midir? Çoğu bilim insanını, indirgemeci bir bakışla, insanlara mutsuzluk yapan keşiflerle eşitlemek gerçekte ne anlama gelmektedir? Kurosawa'nın mutluluğa bakışı bütün insanların köylerde teknolojiden ve teknik birikimden uzak doğanın sunduklarıyla yetinmesi midir?

### *Film Arası*

İnsanlık tarihinden biliyoruz ki, insanların avcılık ve toplayıcılık döneminden yerleşik yaşama geçmesi doğada yetişen bir bitkinin insanlar tarafından yetiştirilme deneyimiyle başlar: Buğday. Bir başak tanesinden fazla sayıda başak tanelerinin yetiştirileceği bilgisini edinen insan, aynı zamanda onu yetiştirmek için etrafındaki otları, taşları temizlemeye başladığında ve vaktinin çoğunu buğday yetiştirmek için harcadığında, evcilleştirmeye çalıştığı buğdayın tuzağına yakalandı. Yersiz yurtsuz olan göçebeler buğday sayesinde buğdayın etrafında köyler kurdular,

nüfuslarını çoğalttılar. Nüfus arttığında, artık daha önceki yaşamlarına yani avcılık toplayıcılık dönemine dönme şansları kalmadı. Aksi taktirde bu miktarda nüfusa yetecek besini hazır bulmak mümkün değildi. Diğer yandan daha önce yaşadıkları avcılık ve toplayıcılık dönemini unutarak var olan yaşamlarını doğal olarak kabul ettiler. Bu çerçevede yaşamlarını artık yerleşik yaşam içerisinde ürettirler. Vurgulanmak istenen husus, her yaşamın bir bedeli olduğudur. Avcılık ve toplayıcılık döneminde insanlar çeşitli besinler alırken ve fiziksel anlamda daha kaliteli bir yaşam sürerken çocuk ölümlerinin daha fazla olduğu, popülasyonun çok artmadığı ve yaşam ömrünün daha az olduğu bir hayatın içindeydiler. Yerleşik yaşama geçmekle buğday sayesinde popülasyon arttı, çocuk ölümleri düştü, hayvanlar evcilleştirildi ancak diğer taraftan besin çeşitliliği azaldı, toplu yaşamaktan ve hayvanlarla içiçe olmaktan dolayı salgın hastalıklarla tanışıldı ve daha önce daha gülbüz görünümlü bedenler çeşitli besinler almamaktan ve toprağı işlemekten, toprakla uğraşmaktan dolayı cılızlaştı, kamburlaştı. (Ayrıntılı bilgiler için bkz. Harari, 2015). Teknolojiyi de bu çerçevede değerlendirmek gerekir. Çıplak elle balık avlayan insandan mızrakla balık avlayan insana geçiş, aynı zamanda insandaki enerjinin ya da kısaca emeğin mızrağına nakledilmesi anlamına gelir. Böylece emeğin depolandığı bir alet olan mızrak, balık avlama eylemini hem zamansal anlamda hem de sarfedilen enerji anlamında kolaylaştırır. Hegel'in ihtiyaçlar felsefesini dikkate aldığımızda örneğin balığı sahip olmayı arzu ederim çünkü karnım açtır. Bunun için çalışırım ve ona sahip olurum. Ancak çalışma sayesinde bir alet ürettiğimde hazzımı dolayımış olurum. Balığı sahip olmam için önce aleti üretmem ve aletle çalışma sayesinde hazzıma, yani balığı ulaşmam gerekir. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, alet yapmanın ve alet ile çalışarak hazzı ulaşmanın kendisinin, temel bir ihtiyaçtan türemesidir: varlığını sürdürme çabası. İnsan, varlığını sürdürmek için karnını doyurmak zorundadır; bundan dolayı çalışarak önce aleti üretir sonra onunla çalışarak amacına ulaşır. Emek sarf etme ve alet üretme varlığımızı sürdürmenin biçimleridir, türevleridir. Asıl amaç insanın dünyada varlığını sürdürmesi ve sonra geliştirmesidir. Tıpkı mızrağın balık avlamanın aracı olarak insanın varlığının sürdürmesinin biçimlerinden birisi olması gibi, Su Değirmeni Köyü'nde değirmenler, mum, lamba, nehir üzerinde köprü ve ev köylülerin varlıklarını sürdürmeleri için zorunlu teknolojik ürünlerdir.

Toplum geliştikçe artık geriye gitmek imkânsızdır. Başka araçlar da devreye girer. Bu araçlardan en önemlisi paradır. Para, üzerine anlam yüklediğimiz en evrensel dil olarak insanlar arasındaki takasın soyut

düzeyde gerçekleştiği araçlardan birisi olarak yerini alır. Çalışma ve alet yardımıyla yaratılan artı zaman, artı enerji ve artı ürün paraya giden yolu açar. Burada Hegel'in ihtiyaçlara dair felsefi argümanlarının tümü tartışılmasa bile insanların zorunlu ihtiyaçlarını karşılamak için doğayla ilişkiye girdiği, bu ilişki sonucunda teknolojiyle tanıştığı ve teknolojinin pandoranın kutusu bir kere açıldıktan sonra çelişkili bir biçimde hem yaratıcı hem de yıkıcı potansiyeller taşıyan bir sürece doğru evrildiğini vurgulamamız gerekiyor. Şöyle ki teknolojik ürünlerle tanışan insan, artık daha önce zorunlu olan ihtiyaçlarını çeşitlendirmeye, geliştirmeye başlar. Daha da ilginç, doğal ihtiyaçlar, "fikirler" biçiminde ortaya çıkar. Böylece Fraser'ın Hegel yorumundan gidersek, ihtiyaçların nesnelliği ve fikirlerin öznelliği arasında ayırım yapan Hegel ile karşılaşırız (Fraser, 2008: 97). Daha önce çiğ et yiyen insan eti pişirerek yemeye, sonra eti masa üzerinde, arkada fon müziği, biftek yapılmış tarzda, beyaz şarapla sohbet eşliğinde yemeye başlar. Başkaları ise eti başka tarzda yiyerek yeni kültürel tarzlara doğru yolculuk yapar. Yeni kibarlık tarzlarının artmasıyla ihtiyaçların aldığı biçim değişir. Artık ihtiyacın fikri, zorunluluğun ötesine geçer. İhtiyaçlarımız, fikirlere göre işlemeye, çeşitlenmeye başlar. Altı çizilmesi gereken husus, insanların doğal ihtiyaçları giderme sorununun üstesinden geldiklerinde aslında gerçekten özgür olmaya başlamalarıdır. İnsanlar, birey olarak kendilerini gerçekten ifade etmekte özgür oldukları "daha yüksek bir üretim seviyesinde" evrensel hale gelmeye başlarlar. İnsanlar sanat, entelektüellik, sosyalleşme gibi manevi ihtiyaçlarını doğal zorunluluğun tahakkümü altında yerine getiremez. Çalışma ve teknoloji sayesinde doğal zorunluluğun üstesinden gelme ve dolayısıyla özgür olma şansımız vardır (Fraser, 2008: 101).

Teknoloji vasıtasıyla emeğin aracılanması önemli özgürleşimci ve gelişimci potansiyeller içerir. Ancak çelişkili bir biçimde teknoloji doğayı ve insanı tahrip edici özelliklere de sahiptir. Tıpkı buğdayın insanları köylere hapsedmesi gibi, bilgisayar da insanı bilgisayar başına kilitlemiş, insanın fiziksel deneyimini dahi bilgisayar deneyimine indirgemıştır. Yine, fabrika atıklarının suyu ve havayı kirletmesi, nükleer atıkların ve nükleer silahların doğayı ve insanı tahribi günümüzde iyiden iyiye hissedilen olgulardır. Gelgelelim bunların yıkıcı sonuçlarını önlemek için başka teknolojiler devreye sokulmaya çalışılmakta, artan nüfusun sağlık, besin ve ulaşım ihtiyaçlarına yanıt verecek verimli teknolojiler üzerinde insani güçler enerji harcamaya devam etmektedir.

*Filme Devam...*

Kurosawa'nın *Su Değirmeni Köyü* sekansında ihtiyar bilgeye bu tür sorgulayıcı sorular soracak kişi yoktur. Diyalogdan ziyade monoloğun hâkim olduğu sahnede sadece ihtiyarın söylevi altında geçici haz içerisinde kalırız. Doğanın büyüğü, kuşların sesi, nehrin akışı, çocukların görüntüleri, ihtiyarın bilgece tonu ve mutlu yüzü bizi sahneyi izlerken bu tür sorgulamalar yapmaktan alıkoyar. Ancak film bittikten sonra kendimize gelir gelmez bu tür soruları sorarız.

Bilimin kapitalizm ile işbirliği yaparak yeni sömürge alanları açtığı, hatta sömürge altında insanların bilgisini edinmek için bilim insanlarının kullandığı, bilim insanları sayesinde savaş teknolojilerinin üretildiği gerçekten de doğrudur. Gelgelelim Sokrates'ten başlayan "*hiçbir şey bilmiyorum*" mantığıyla bilimin dogmatik dünyaya meydan okunduğu, Kurosawa gibi bir yönetmenin teknolojiye ve bilim insanlarına karşı eleştirisini içeren düşlerini çekeceği film teknolojisinin yine bilim aracılığıyla ortaya çıktığı da bir gerçektir. Yazı teknolojisine karşı olması nedeniyle düşüncelerini yazmayan Sokrat'ın dünyasını yine yazıya karşı olmasına rağmen yazı sayesinde bizlere Platon aktarmıştı. Günümüzde de internete ve sosyal medyaya karşı olan insanlar, bilim insanlarının keşfettikleri bu sayısal medya aracılığıyla düşüncelerini yayabiliyorlar. Kurosawa da sinema teknolojisini üreten bilim insanları vasıtasıyla bilim insanlarına ve teknolojiye karşı düşüncelerini ifade etmeye çalışıyor. Ve Kurosawa'nın filminde ihtiyar bilge dolayımından eleştirdiği "*elektrik*" olmasaydı, ne *Düşler*'ini sergileyebileceği sinema salonu bulabilecektik, ne de insanlar evlerinde bilgisayar ya da televizyon vasıtasıyla *Düşler*'e ulaşabilecekti. En azından böyle bir kitabın çıkması bile söz konusu değildi.

*Düşler*'in son sahnesi, yaşamı olumlama üzerinedir. Bildik dünyanın tersine çevrilmesini içeren bir sahnedir bu. Ölüm, bildiğimiz dünyada kederle karşılanacak bir durumdur. Oysa

Su Değirmenleri Köyü'nde karnavalesk bir ortamda ölü taşınır. İhtiyar bilge, eski sevgilisinin ölümünü “*kutlamak*” üzere hazırlanır. Ölü insan, müzik, dans ve coşku eşliğinde son yolculuğuna uğurlanır. Önceki bölümlerde takılan maske artık yoktur, insanların yüzleri olduğu gibidir. Ölüm, yeniden doğuştur. Müzik ve dans, önceki sekanslardaki dans sahnelerinin tersine bir yaşam coşkusuna işaret eder. Gerilimli danslar yerini, coşkuyu, tutkuyu, eğlenceyi, hazzı, kısaca mutluluğu anlatan işitsel ve görsel imajlara bırakır. Trompetlerin çaldığı, insanların yüzlerinin güldüğü tempoya bel ve göğüs planları eşlik eder. Yaşamı olumlamaya yönelik bu karnavalesk ortamın kendisi izleyiciyi katharsise götürmez, tam tersine izleyicilerin kafasında yanıtlanmamış pek çok soru vardır.



Görsel 53- Ölümün yok oluş değil, aynı yaşamın farklı bir yüzü olduğunu kabullenen karnavalesk tarz.

“Köprü” üzerinden başlayan sekans, “köprü”yle sonlanır. Köprü, burada daha önceki sekanslardaki kapı, gökkuşağı ve tü-

nel gibi bir bağlantı noktası olarak düşünülemez artık, çünkü “Su Değirmenleri Köyü” sekansında iç-dış ayrımı yerine saflık ve bütünleşiklik vardır. Köprü zaten içeride olan hareketi sağlayan manivelalardan birisidir sadece, tıpkı diğer eşyalar, nesneler gibi. Yabancılaşmanın görünür olmadığı bu manzarada, insanların emeklerine, ürünlerine, insanlar arası ilişkilere yakın ve hatta onlarla bütünleşik olduğu izlenimine kapılırız. Dünya bu son sekansta, yaratıcı anlamda “çoğul”, ancak kaotik ve distopik unsurlardan arınma anlamında “teke” “köprü” nün artık aydınlık-karanlık, iç-dış, bilinç-bilinçdışı arasında bağlantı olmasına gerek yoktur. Köprü, içimizdedir, yaşamın günlük pratiği içinde bizden bir parçadır. Köprünün sade renklerle abartı olmadan sunulması bu anlama katkı sağlar.



*Görsel 54- Köprü, artık iki dünyayı birbirine bağlamaz. Diğerleri arasında, yaşamın olumlu ve olumsuz unsurlarından biridir. Köprü, diğer nesneler gibi saf imge haline gelmiştir.*

Genç insan, sekansın sonlarına doğru köprü üzerinden geçer, çocukların yaptığı gibi çiçek bırakır ve arkası dönük bir çekimle sahneden çıkar. Film burada biter. Film bittiğinde jenerik akar-ken suyun dingin akışına tanık oluruz. Müzik de bu dinginliğe uyum sağlar. Suyun akışına uygun jenerik akışı ve ona eşlik eden müziğin dingin ritmi: Kurosawa'nın mesajı budur. Harekete kaptırıldığımız yaşamımızda biraz ara vermek, soluklanmak, gerekirse hareketsiz hale gelmek, dinginleşmek ve ne olup bittiğine dair tefekkür edici bir düşünceye ve duygulanıma geçmek gerekir.

## Film Bittikten Sonra...

*Düşler*'de Deleuze'ün kristal rejim olarak nitelediği saf görsel imgeler yoğundur. Devasa boyutlu ağaçlar arasında dolaşan, başkalarının göremediği altıncı çocuğun peşinden giden, şeftali ağaçlarının ruhlarıyla konuşan çocukla; Van Gogh'un tabloları içine giren genç insanla karşılaştığımızda düşleri seyrediyoruz. Tüm film, bir düşün içinde akar. Görsel ve işitsel desenlerin, saf formların olduğu bu düşte duyular ortadan kaybolmuş, hayal gücünün dünyası imgeleri kuşatmıştır. Bunun anlamı organik rejimin kaybolması değildir; ancak, nasıl geldiğini ve nereye gittiğini bilmediğimiz imgeler filmin planlarına öylece salıverilir ve bizler onların kronolojik olmayan zihinsel dünyalarında yolculuk yaparız. Elbette bu yolculuk, sadece kristal rejimden, hikâyelemeden oluşmaz; aynı zamanda organik rejim ve öyküleme ile de karşılaşırız. Nihayetinde *Düşler*'de Aristoteles'in hikâyenin bir kurgu mantığında, belirli bir düzenlilik içinde, nedensellik zincirinin halkalarını bozmayacak tarzda aktığı imajlar da vardır. Paradoksal olan sanatın getirdiği doğal bir sonuçtur bu. Ama genel olarak bakıldığında film, flanör tarzı yolculukta, tıpkı düşler gibi irrasyonel bağlantıların olduğu, öykünün imaj ve sesin arkasında kaldığı, gevşek olay bağlantılarının hâkim ol-

duğu bir estetik anlayışa yaslanır. Film, zamanın hareket altında erimediği, tersine zamanın bir oluş halinde aktığı ve bu akışta filmdeki kümeler arasındaki ilişkinin zaman zaman kadraj dışındaki “Bütüne” yeni yaratıcı sorular sormamıza imkân verecek tarzda uzandığı minvalde kurgulanmıştır.

İşitsel ve görsel olanın merkezde olduğu organik rejimin/esetik rejimin ağırlıklı kullanıldığı bu filmde hareket bazen arka plandaki yağmur, bazen dereye akan su, okyanusta dalgalanan su sesleri ve görüntüsü, bir su değirmeni, hafifçe esen bir rüzgâr ve onun salladığı yaprak imgeleriyle sağlanır. İzleyicilerin beklentilerini karşılamayan, konvansiyonları kıran fotojenik/sineplastik/SineFilozofik unsurlarla karşılaşırız: tilkilerin, ağaçların kişileştirilmesi ve maskeli danslar gerçekleştirmeleri, annenin kendi çocuğuna bıçak vererek onu tilkilere göndermesi, ağaç ruhları ile çocuk arasındaki konuşma, iblislerle ilgili görsel ve işitsel imgeler, tablonun içine yapılan yolculuk bunlardan bazılarıdır. Filmin mekânı, somut bir yer olmaktan çıkar, dramatik gerilim yerini gerilimin çözülüşüne, kendini salıverişine bırakır. Orada bir yerlerde keşfedilmeyi bekleyen hakikatten ziyade, zamansal bir oluş içinde olan, bizlerin sürekli sorularla içinde hareket ettiğimiz dünyayı icat etmeye, yeni bir tarzda var etmeye yönelik aktif ve yaratıcı olabildiğimiz bir film deneyimi, *Düşler* ile bize sunulur. Gevşek bağlantılar arasında kristal yolculuklarda bir seyyah gibi oradan oraya yeni keşifler yaparız. Filmde algı ve eylem arasındaki bağlantı kırılır. *Düşler*’de öylece flanör gibi geziniriz. Sekansların sonlarında ve imajlar arasında boşluklar bırakılır. Aslında bir son da yoktur. Aksiyonların sonucunu bilmeyiz. Oluş halinde ilerleriz ve neden-sonuç anlatısında keskin ve katı bağlantılar bulunmaz. Bir seyyah gibi durumsallıklar arasında hareket ederiz.

Kurosawa, filminde dünyamızın sahipliğimizden çıkmasını ve katlanılmazlığını gösterdikten sonra bizleri, Deleuze’ün “inanma” dediği sınıra getirir. Evet, dünyada sıkışmışızdır, evet düşüncemiz bu durum karşısında tıkanıp kalmış, güçsüz takatsiz

hale gelmiştir. Ama çözüm başka bir dünyaya inanmaktan mı geçer? Yanıt sinemanın içindedir:

*"Farklı bir dünyaya değil, insan ve dünya arasındaki bağa, sevgiye ya da aşka inanmak, imkânsız olana, düşünülemez olana, fakat yine de düşünceden başka bir şey olmayan inanmak; mümkün bir şeye inanmaktır. Çünkü aksi takdirde boğuluruz. Düşünülmeyeni absürd aracılığıyla düşüncenin özel gücü yapan bu inançtır."* (Deleuze'den aktaran Sütçü, 2005: 169).

Bu inanma ilişkisi bizi dünyaya yeniden bağlayabilir. *Düşler* tam da bunu sergiler. Kaygı içine atar bizi önce; sonra da tekrar inanmaya davet eder. İnanç, bilgiyi dışlamaz ancak bilgi de kendi başına yeterli değildir ve hatta bazen bilgi dünyayı ve yaşamı mülkleştirmeye, Heidegger'in dediği gibi herşeyi hesaplayıcı bir bakışla görmemize yol açar. Dünyaya yönelik sahiplenici ilişki, insan ve yaşam ilişkilerinde tahakkümcü boyutun egemen olmasında etkili olabilir. Dünyaya inanç, aşkın bir dünyaya yolculuk değildir, bizzat dünyanın içindeki bedene inanmaktır. *Su Değirmenleri Köyü* sekansı tam da bunu anlatır.

Kurosawa, *Düşler*'inde katmanlaşmış otoritelerin belirleyiciliği karşısında yitirdiğimiz en önemli şeyi hatırlatır: Doğa. Burada doğa derken kastedilen, sadece etrafımızdaki fiziksel doğa değil, kendi doğamızdır. İnsanın doğasına dair pek çok görüş bulunmasına karşın, bizi diğer canlılara bağlayan temel özelliklerimiz konusunda ortak görüş vardır: acı ve haz duyan, varlığını sürdürme mücadelesi içinde olan varlık. İnsanı diğer varlıklardan farklı kılan en önemli özelliği onun tarihselliği ve toplumsallığıdır. Bu ise, bizim yarattığımız dil ve onunla birlikte kültür ekseninde inşa edilir. Tarihsel ve toplumsal bir varlık olan insan, tarihsel süreç içinde yaşadığı sorunlara yanıt verirken kendi ürettiği imgesel ve materyal dünyanın kuşatıcılığı altında doğasından uzaklaşmaya başlar. Bu çerçevede en temel ilişkilerde bile, dışsallık tarafından biçimlenen varlık haline gelir. Ormanda çocuğun kendi kararı yerine tilkilerin sesine yanıt veren ve çocuğun tilkileri izleme eylemini kendi içinde deneyimlenecek bir

karar olarak görme yerine önceki kuşaklardan devraldığı mitler ile değerlendiren “anne” dışsallığın ürettiği bir karakterdir. Risk alan ve eylemlerinin sorumluluğunu üstlenen çocuk ise henüz yapısal koşulların tam şekillendiremediği bir varlıktır.

Kesilen şeftali ağaçlarının ruhlarının dahi otoriter bir dil kullandığı sekansta Kurosawa, var olanın ötesini görebilecek ve ampirik olanın üzerine çıkabilecek bakış için doğanın dansına kulak vermemiz gerektiğini söyler. Doğa, kendisi üzerinde sürdürülen çılgınca egemenlik yarışında çığlık atmaktadır. Bu çığlık, *Tanrılarla Konuşmalar* (Words with Gods, Guillermo Arriaga, Hector Babenca, Alex de la Iglesia, Bahman Ghobadi, Amos Gitai, Emir Kusturica, Mira Nair, Hideo Nakata, Warwick Thornton, 2014) filminde olduğu gibi, Tanrı’nın dahi Dünya’dan elini eteğini çekip insanın doğayı yok etmek istemesine izin vermesine kadar uzanan bir çığlıktır. Doğayı, materyal amaçları doğrultusunda katleden, ancak ne yaptığının farkına materyalin kölesi olması dolayısıyla varamayan insan, gerçekten olan biteni nasıl görecektir? Ampirik bakış yeterli olmamaktadır çünkü çerçeveleyici bakış insanı kurulu bir saat gibi kapana kısırmıştır. O zaman doğaya daha estetik ve sanatsal son bir bakış sergilemek gerekir. Bu, aşkın bir bakıştır; insanı öteye fırlatan bir bakıştır. Ancak bu yüzleşme sayesinde, kesilmiş ağaçların anlamı çözülebilir, hissedilebilir ve bizi daha umutlu bir geleceğe götüren patikanın temelleri atılabilir.

Gelgelelim, bu pütürlü bir yolculuktur. Yolculuk sırasında tipiyle karşılaşabilir, hatta tipiyi aşmayı denesek bile aldatıcı yanılsatma mekanizmaları önümüze dikilebilir. Hem tahakkümün hem de hazları uyarıcı ideolojik mekanizmaların işlediği bu süreç, dağda tipiyi yakalanan insanın hikâyesidir. Üçüncü bölümün konusu bu minvalde gider ve Kurosawa, iradenin devreye sokulup bakış açısının yamultulmasıyla, aslında verilecek hedefin tam yanıbaşımızda olduğunu fark edebileceğimizi, sis perdesini kaldırabileceğimizi hatırlatır bizlere. O, bizi umutsuzluğun ortasına ve uçurumun kenarına öylece fırlatır ve doğadan getirdiği

metaforlarla günümüz insanın trajik hikâyesini sunar. Bu öykünün içinde geçmiş, hayaletiyle bizi kovalar. Unutmaya çalıştığımız geçmiş içerisinde pek çok kaybeden vardır. Ölüler sesleriyle etrafımızı kuşattığında, bir türlü kaçamadığımız bu seslerle yüzleştiğimizde, ampirik dünya ile olması gereken ideal dünya arasındaki gediği kapatmaya doğru bir adım atma şansımız vardır. Buna karşın o sesi dinlediğimizde, o sesle yüzleştiğimizde aynı zamanda kaybedenlerin sesleri içerisine katılan otoriter, disiplin edici, tahakkümcü dille karşılaşırız. Ölülerin ölü olmasında içselleştirilmiş tahakkümün ve ideolojinin etkisi de vardır. *Tünel* sekansında eski komutan olmaz ise, aslında ölü olan askerlerin ölü bir özne olmaları dahi mümkün değildir. Hatta ölü bir asker, kendi varoluş mekanizmaları içinde niçin öldüğünü sorgulamak yerine, ailesinin onun için üzülebileceği kaygısı içindedir. Kurosawa, bedenleri ve zihinleri etkisi altına alan zincirlerin varlığını devam ettirmesinde ve ölülerin ölmesinde kaybedenlerin de, geniş toplum kesimlerinin de sorumluluğunu hatırlatır. Sorumlulukla yüzleşilmezse, Chaplin'in *Modern Zamanlar*'ında (Modern Times, 1936) olduğu gibi makinenin dişlileri arasında öğütülen kaybedenler arasında kalmaya devam ederiz.

Sanat, çarklar arasından öteye tırmanışımızda bize yardımcı olabilir. *Kargalar* sekansında Kurosawa bize bunu hatırlatır. Bakış açılarımızı değiştirerek yeni varoluş tarzlarımızı inşa etmede sanatın yerini hatırladığımızda ilginç bir başka noktaya geliriz: Sanat sayesinde aşkın varlıklar oluyor ve içinde yaşadığımız dünya ile aramıza mesafe koyuyor isek, tırmandığımız ideal dünya aslında bakış açılarımızı çoğullaştıran daha hakiki bir dünya olabilir. Leibniz'in dediği "*Tanrısal Bakış*", bakış açılarından sadece birine yerleşmeyen bakış olduğuna göre aslında içinde yaşadığımız ampirik gerçeklik, sanatın bir türevi olmalıdır. Filozofların binlerce yıldır tartıştığı "*sanat, hakikatin kopyasıdır*", hatta Platon'da olduğu gibi "*kopyanın da kopyasıdır*" biçimindeki anlayışı Kurosawa tersine çevirir: "*Hayır, hayat dediğimiz görüngüler sanatın kopyalarıdır. Aslolan sanatın kendisidir.*" Onunla ilişkiyi

kopardığımızda ve sadece mevcut iktidarların, bürokratların, ekonomik çıkarların bir aracı haline dönüştürülen bilimin ve tekniğin dilini mutlak hakikat olarak benimseyenlerin dilini kabul ettiğimizde başımıza Fuji Yanardağı'nın çevresindeki nükleer tesislerin patlamasına benzer felaketler gelebilir. Yanardağın etrafına nükleer tesis yapmanın kendisi, gerçek anlamda akıl veya bilim ile açıklanabilecek bir durum değildir, sadece ve sadece zaman zaman Kapitalizm ile işbirliği yapmış bilimsellik kisvesi altında sergilenen tehlikeli bir oyundur. Akıl, araçsallaştırılmış aklın aracı haline geldiğinde bilim insanları, teknokratlar, bürokratlar, siyasetçiler, kısaca iktidar konumunda yer alan ve iktidarın ideolojik hegemonyasından etkilenen herkes varolanı rasyonelleştirmek için her türlü gerekçeyi üretebilir. Bu gerekçeleri sorgulamayan sıradan insanlar, tıpkı *Tünel* sekansında ölü askerler gibi zamanında soru sormadıklarında kaybedenler arasında yer alacaktır. Onlar, yaşadıklarını zanneden ölümler olacaktır. Felaketten sonra sağ kalanlar da *Ağlayan Şeytan* sekansında olduğu gibi şeytanlaşacaktır. Şeytanlaşma, kendimizin ürettiği bir sonuçtur: "*Kaderimiz, yaptıklarımızdır.*" *Terminatör Kurtuluş* filminden alıntıladığımız bu atıf, distopik dünya düşüşte insanın hem bireysel hem de kolektif faillik rolünü iyi anlatır.

Bu kasvetli ve umutsuz gibi görünen imajlar, aslında umudu ve çözüm olasılıklarını içerisinde taşır. Heidegger'in terminolojisindeki "Dasein" "dünya-içinde-olmaklığıyla" olasılıkları dert edinmeli, bu konuda çaba içinde olmalıdır. Çözümlemelerimiz sırasında bunları göstermeye çalıştık: Eğer emir kiplerinin tüm hayata sızdığı bir dil varsa, eğer hayatımız görünen ve görünmeyen mekanizmalarla çerçevelenmişse çözüm, bunların dışında yeni varoluş tarzları denemektir. İmajların dert yaratması, olumsuzluk üretmesi ve rahatsızlık vermesi, özellikle bu soruların sorulmasına imkân vermek biçiminde yorumlanabilir. Çalışmanın girişinde belirtilen Kiarostami'nin sözünü hatırlarsak, izleyenleri katarsise ulaştıran imajlar kalıcı etkiler yaratmaz. İzleyenlerin daha kalıcı, asli sorular sorması bu koşullarda zor olur. Gelge-

lelim, son sekans olan *Su Değirmenleri Köyü* ilk bakışta içinde yaşamı olumlamaya yer veren, izleyenin o ana kadar yaşadığı yorgunluğunu alacak, zihnini gevşetecek romantik imajlarla be-timlenmiştir. Bu bölümde, Kurosawa'nın çözüm önerisi biraz muğlaktır: Teknolojiden, bilimden, tahakküm edici mekaniz-malardan uzak doğanın dili içerisinde yaşayan failler olmak. An-cak ayrıntılı çözümlememizde olduğu gibi, tam da sorgulanması gereken unsur bu yaklaşımın kendisidir.

John Locke (2004: 90) insanların doğa durumunda başkala-rından korktuğunu, bu endişeler nedeniyle kendilerini yabancı güçlere karşı güvence altına alacak, savaşlarda kendilerine lider-lik edecek bir iktidara bağlı kalmanın en akılcı yol olduğunu yazmıştı. Gelgelelim, Locke, bu iktidarın bilimsel, teknolojik ve siyasi kararlarında “*akılsızlık*” işlediğinde toplumun bundan na-sıl haberdar olacağı, onu nasıl ve hangi güçlerle kritik edebileceği üzerine düşünmemiştir. Bunun dışında iktidarların kendi güven-ligini sağladığı hissiyle yaşayan bireylerin yaşadıkları bu güvenlik hissinin bizzat kendisinin, gerçeklikle karşılaşmak ve yüzleşmek yönünde nasıl bir yanılsama ve rahatlık yaratabileceği hesaba katılmamıştır. Oysa nükleer felaket tam da bu güvenlik yanılsamasının sonucuydu. Güvenlik yanılsamasının birinci katında, iktidarların, toplumun kendilerine emanet ettiği güvenliğini tek-nolojiye ve bilim insanlarına havale etmesinin iktidarlara katında yarattığı yanılsama yatmaktadır. Siyasal iktidarların kendileri de bilimsel ve teknolojik bilgiye güvenmektedirler. Enerji bir ihti-yaç olarak hissediliyorsa, o ihtiyacı karşılayacak nükleer enerji-nin üretileceği nükleer santral dâhil tüm teknik ve bilimsel bilgi bilimsel sahanın içindedir. Siyasal mekanizma içerisindekiler bu konuda sorumluluğu bilimsel ve teknolojik sahaya aktarmıştır. Bu sorumluluk aktarımı ise ister istemez onları bir tür zihinsel ve bedensel pasiflik içerisine sokmaktadır.

İkinci kattaki yanılsama, toplumun güvenlik içinde yaşadığı-na dairdir. Güvenlik içinde yaşadığına dair yanılsama, Locke'un belirttiği güvenliğin sağlanması sorumluluğunun iktidarlara ve-

rilmesinden ileri gelir. Bedeli, toplumun özgürlüğünden kısmi feragat etmesidir. İktidarlar da güvenliğin bir kısmını en güvenilir ve tarafsız olduğu düşünülen bilimsel ve teknolojik sahaya aktardığında, toplumun pasifliği artmaktadır: Bir tarafta siyaset sahası, diğer tarafta ise siyasetin dolayımından bilimsel ve teknolojik saha.

Gelgelelim, daha öze doğru gittiğimizde bizzat “*bilimsel söylemin*” kendisi ayrı bir kat oluşturur. Bilim insanları ve uzmanlar, teknolojik bilginin sorunları çözebileceğini ve yanılmayacağını düşünerek “bilimsel söyleme” güvenmekte ve pasifleşmektedirler.

Böylece piramidin tepesine bilimsel ve teknolojik söylem yer alır. Bunun altında ise bu söyleme güvenen bilim insanları, uzmanlar, teknokratlar, bürokratlar bulunur. Bizlerin en tepede olduğunu düşündüğümüz siyasal ve ekonomik iktidarlar sıralamada piramidin üçüncü ayağındadır. En altta yönetilen geniş toplum kesimleri yer alırlar. Pasiflik bu dolayımın işler. Sorumlulukları havale eden bir dolayım. Her katman bu dolayımın geçerek pasiflik içerisine girmekte ve nihayetinde teknolojik ve bilimsel bilgi pramitin en tepesinde bir “şey” gibi durur.

Bu “şeyin” en altında geniş toplum kesimleri, yönetimlerle ve yönetimlerin dolayımından bilimsel ve teknolojik bilgiye mutlak güvendiklerinden zihinleri ve bedenleri pasiflik içerisine girer. Bu durum gündelik yaşam içerisinde araba kullanan insanların gidecekleri yön üzerine düşünümde bulunmadan zihinsel ve bedensel güçlerini navigatörlere aktarmasına benzer. Teknolojiye endeksli zihin “düşünmek” zorunda değildir çünkü onun yerine makine düşünmektedir. Düşünce, ancak kaybolduğunda ortaya çıkmaya başlar. Araba içerisindeki yön bulucu teknoloji aynı zamanda insanın camı açıp ya da dışarı çıkıp bedensel güçlerini kullanarak yapacağı iletişimine de engeldir. Teknolojideki aksama sonrasında “ne oluyor?” sorusuyla kaybolduğunu anlayan insan, sorunun çözümü için diğer insanlarla iletişime girerek

hem zihnini hem de bedenini işleterek aktifliğe geçme şansını bulmuş olur.

Kanımca Kurosawa, her ne kadar bu son bölümde görünürde bilimin ve teknolojinin olmadığı, doğayla yatay ilişki kura-  
cağımız ve yaşamı olumlayacağımız şenlikli bir dünya öneriyor  
olsa da, yine de çok katmanlı yorumlar yapma imkânı tanıyacak  
imajlar da sunmuştur. Mum, lamba, su değirmeni, nehir üzerin-  
de köprü yine de teknolojiye gönderme yapar. Bu göstergeleri  
iki biçimde okuyabiliriz. Kurosawa, ya nostaljik bir şekilde bizi  
geçmişi yeniden kurmaya çağırıyor, geçmişi olumluyor; ya da  
doğayla etkileşim içerisinde yolumuza devam edecek yeni tekno-  
lojik varoluşlar üzerinde bizi düşünmeye çağırıyor. Hangi yoru-  
mu seçersek seçelim, Kurosawa, bize içinde yaşadığımız ampirik  
gerçekliğin bizi intihara götürdüğünü hatırlatıyor ve bizleri çö-  
zümler üzerinde düşler görmeye teşfik ediyor. Eylemek için önce  
düşlemek gerekir ki düşlemek aslında en önemli eylemlerden de  
birisidir.



## Kaynakça

- Agrelo, M. (Yönetmen). (2010). *Aşkın Logaritması* [Film]. ABD: Silverwood Films.
- Arcel, N. (Yönetmen). (2012). *Yasak Aşk* [Film]. Danimarka: Zentropa.
- Aristoteles (Aristo). (2009). *Nikamokhas'a Etik*. (S. Babür, Çev.). İstanbul: Bilgesu.
- Bakhtin, Mihail M. (2005). *Rabelais ve Dünyası*. (Ç. Öztekin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Bazin, Andre ([1967]2005). *What is Cinema?*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California). Der. Hugh Gray.
- Badiou, Alain (2013). *Cinema*. (S. Spitzer, Çev.). Malden: Polity Press.
- Beineix, J.J. (Yönetmen). (1981). *Diva* [Film]. Fransa: Les Films Galaxi.
- Bergman, I. (Yönetmen/Senarist). (1953). *Monika ile Yaz*. [Film]. İsveç: Svensk Filmindustri.
- Bergman, I. (Yönetmen/Senarist). (1966). *Persona* [Film]. İsveç: Svensk Filmindustri.
- Bullet, Eric. (2012). "Thoughts on Photogénie Plastique", *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations* içinde, (Sarah Keller ve Jason N. Paul, Der.) Amsterdam University Press.
- Benjamin, W. ([1936] 2007). "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". (H. Zoon Çev.) H. Arent (Ed.), *Illuminations* (s.217-251). New York: Schocken Books.
- Bolt, B. (2010). *Yeni Bir Bakışla Heidegger*. (M. Özbek, Çev.). İstanbul: Kolektif.

- Carroll, N. (2008). *The Philosophy of Motion Pictures*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Cavell, S. (1979). *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge, MA./London: Harvard University Press.
- Chaplin, C. (Yönetmen). (1936). *Modern Zamanlar* [Film]. ABD: United Artists.
- Colebrook, C. (2009). *Gilles Deleuze*. (Cem Soydemir, Çev.) Ankara: Doğu Batı.
- Colman, F. (2009). *Film, Theory and Philosophy*. Durham: Acumen Press.
- Cronenberg, D. (Yönetmen). (2005). *Şiddetin Tarihçesi* [Film]. ABD: New Line Cinema.
- Darabont, F. (Yönetmen). (1994). *Esaretin Bedeli* [Film]. ABD: Castle Rock.
- DeBlois, D. (Yönetmen). (2014). *Ejderhanı Nasıl Eğitirsin 2* [Film]. ABD: Dreamworks.
- Demirkubuz, Z. (Yönetmen). (2015) *Bulantı* [Film]. Türkiye: Mavi Film
- Deleuze, (1985). *Cinema I: The Movement Image*. (B. Habberjam. Ve H. Tomplinson, Çev.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (1995). "On the Time-Image". (M. Joughan, Çev.). *Negatiations: 1972-1990 içinde*, New York: Colombia University Press.
- Deleuze, G. ve Guattari, F. (1995). *Felsefe Nedir?* (T. Ilgaz, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Deleuze, G. (2006). *Nietzsche*. (İ. Karadağ, Çev.). İstanbul: Otonom.

- Deleuze, G. (2006). "Sinema ve Düşünce". *Elie Faure: Sinema Sanatı* içinde. Der: Metin Gönen. (s.99-101). İstanbul: Es.
- Derrida, J. (1993). "Interview". *Deconstruction and the Spatial Arts: Art, Media, Architecture* içinde, Cambridge: Cambridge University Press.
- Dormael, J. V. (Yönetmen). (2015). *Yeni Abit* [Film]. Fransa: Terra Incognita.
- Erdoğan, Ç. (2013). "Retinal Sinemadan Duyusal Sinemaya Doğru". *Arel Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 4, 44-67.
- Frampton, D. (2006). *Filmosophy: A Manifesto for a Radically New Way of Understanding Cinema*. London and New York: Wallflower Press.
- Frampton, D. (2012). *Filmozofi: Sinemayı Yepyeni Bir Tarzda Anlamak İçin Manifesto*. (Cem Soydemir, Çev.). İstanbul: Metis.
- Fraser, I. (2008). *Hegel ve Marks: İhtiyaç Kavramı*. (B. Aydaş, Çev.). Ankara: Dost.
- Faure, E. ([1928] 2006). "Sinemanın Büyüsüne Giriş". *Elie Faure: Sinema Sanatı* içinde. (M Gönen, Der.) (s.61-75) İstanbul: Es.
- Faure, E. ([1920] 2006). "Sine-Plastik (De la Cinéplastique)", *Elie Faure: Sinema Sanatı* içinde. (M Gönen, Der.) (s.31-46) İstanbul: Es.
- Fromm, E. (2006). *Özgürlükten Kaçış*. (S. Budak, Çev.). İstanbul: Öteki.
- Gönen, M. (2006) "Sunuş: Elie Faure, Bir Şair-Filozof", *Elie Faure: Sinema Sanatı* içinde. (M. Gönen, Der.) İstanbul: Es.
- Gönen, M. (2008). *Paradoksal Sanat: Sinema*. İstanbul: Versus.
- Gavron, S. (Yönetmen). (2015). *Diren!* [Film]. ABD: Ruby Films.

- Gibson, M. (Yönetmen/Senarist). (1995). *Cesur Yürek* [Film]. ABD: Paramount Pictures.
- Godard, J. L. (Yönetmen). (1962). *Hayatı Yaşamak* [Film]. Fransa: Les Films de la Pleiade
- Goodenough, J. (2005). "Introduction I: A Philosopher Goes to the Cinema". Rubert Read ve Jerry Goodenough (Ed.), *Film as Philosophy: Essays in Cinema After Wittgenstein and Cavell*. New York: Palgrave Macmillan.
- Gorz, A. (2007). *İktisadi Aklın Eleştirisi* (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Grayling, A.C. *Wittgenstein: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press. Gunkel, D. ve Taylor, P. (2014). *Heidegger and the Media*. Cambridge: Polity Press.
- Gunning, T. (2012). "Preface". *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations* içinde. (S. Keller ve J. N. Paul. Der.). 17-18. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Hall, D - Williams, C. (Yönetmen). (2014). *6 Süper Kahraman* [Film]. ABD: Walt Disney.
- Haneke, M. (Yönetmen). (2007). *Ölümcül Oyunlar*. [Film]. ABD: Celluloid Dreams.
- Harari, Y. (2015). *Hayvanlardan Tanrılara-Sapiens: İnsan Türünün Kısa Bir Tarihi* (E.Genç,Çev.). İstanbul: Kolektif.
- Hegel, G. W. F. (1975). *Aesthetics: Lectures on Fine Art*. (T.M. Knox, Çev.). Oxford: Clarendon Press.
- Hegel, G. W. F. (1994). *Estetik: Güzel Sanat Üzerine Dersler*. (H. Ünler, T. Aytuğ, Çev.). İstanbul: Payel.
- Heidegger, M. (1962). *Being and Time*. (J. Macquarrie ve E. Robinson, Çev.). New York: Harper and Row.
- Heidegger, M. (2002). *Off the Beaten Track*. J. Young Ve K. Hay-

nes, Çev.). Cambrigde: Cambridge University Press. (Özgün eser 1950 tarihlidir.)

Heidegger, M. (2008). *Varlık ve Zaman*. (K. H. Ökten, Çev.). İstanbul: Agora.

İñárritu, A. G. (Yönetmen). (2014). *Cahilliğin Umulmayan Erdemi* [Film]. ABD: Fox Searchlight Pictures.

Kant, I. (2011). *Yargı Yetisinin Eleştirisi* (A. Yardımlı, Çev.). İstanbul: İdea.

Kellner, D., Kellner M., Kellner R. (2000) *Politik Kamera*. (E. Özsayar, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Kiarostami, A. (Yönetmen). (1999). *Rüzgar Bizi Sürükleyecek*. [Film]. İran ve Fransa: MK2 Productions.

Kiarostami, A. (Yönetmen) (<https://www.youtube.com/watch?v=uSDWtdIKrG0>, 4 Ocak 2016 tarihinde erişildi.

Kuberski, P. (2012). *Kubrick's Total Cinema: Philosophical Themes and Formal Qualities*. Londra ve New York: Continuum.

Kurosawa, A. (Yönetmen). (1950) *Rashomon* [Film]. Japonya: Daiei

Kurosawa, A. (Yönetmen). (1990) *Düşler* [Film]. USA/Japan: Warner Bros.

Kubrick, S. (Yönetmen). (1968). *2001: Bir Uzay Macerası* [Film]. ABD: MGM.

Lessing, G. E. L. (2005). *Laocoon: An Essay Upon the Limits of Painting and Poetry* (Mineola, New York: Dover Publications). (E. Frothingham, Çev.). Mineola, New York: Dover Publications.

Livaneli, Z. (Yönetmen). (1988). *Sis* [Film]. Türkiye: Interfilm.

Livingstone, P. (2009). *Cinema, Philosophy, Bergman: On Film as Philosophy*. New York: Oxford University Press.

- Locke, J. (2004). *Hükümet Üzerine İkinci İnceleme*. Ankara: Babil.
- McCarey, L. (Yönetmen). (1933) *Marx Kardeşler Savaşta* [Film]. ABD: Paramount
- McG, (Yönetmen). (2009) *Terminatör Kurtuluş* [Film]. ABD: Warner Bros.
- Nietzsche, F. W. (2010). *Tragedya'nın Doğuşu*. (Mustafa Tüzel, Çev.) İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Noyce, P. (Yönetmen). (2014) *Seçilmiş* [Film]. ABD: Asis Productions.
- Platon. (2002). *Devlet*. (S. Eyuboğlu ve M. A. Cimcoz, Çev.). İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Rancière, J. (2004). *The Politics of Aesthetics*. (G. Rockhill, Çev.). London: Continuum.
- Rancière, J. (2006). *Film Fables*. (E. Battista, Çev.). Oxford/New York: Berg Books.
- Rodowick, D.N. (1997). *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham ve Londra: Duke University Press.
- Rubin, H. A. (Yönetmen). (2012). *Sanal Hayatlar* [Film]. ABD: LD Entertainment.
- Sennett, R. (1996). *Kamusal İnsanın Çöküşü* (S. Durak - A. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Sinnerbrink, R. (2011). *New Philosophies of Film: Thinking Images*. Londra ve New York: Continuum.
- Snyder, Z. (Yönetmen). (2016). *Batman V Superman: Adaletin Şafağı* [Film]. ABD: Warner Bros.
- Strathern, P. (2012). *Philosophy in an hour: Wittgenstein*. Harper Press.
- Sütçü, Ö. Y. (2005). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi olarak Sinemanın Felsefesi*. İstanbul: Es Yayınları.

- Thompson, J. B. (2008). *Medya ve Modernite*. (S. Öztürk, Çev.). İstanbul: Kırmızı.
- Thompson-Jones, K. (2016). *Current Controversies in Philosophy of Film*. New York ve Londra: Routledge.
- Truffaut, F. (Yönetmen/Senarist). (1959). *400 Darbe*. [Film]. Fransa: Les Films du Carrosse.
- Vertov, D. (1967) "Koniks-Revolution". (H. M. Getuld, Çev.) *Film Makers on Film Making*. İçinde, Harmondsworth, Middlesex: Penugin.
- Wachowski, L. (Yönetmen). (1999) *Matrix* [Film]. ABD: Warner Bros.
- Wartenberg, T. E. (2005). *The Philosophy of Film: Introductory Text and Readings*. Malden ve Oxford: Blackwell.
- Wittengstein, L. (2004). *Tractatus Logico-Philosophicus* (e-book), (Haz. M. Stapleton).
- Wyatt, R. (Yönetmen). (2011). *Maymunlar Cehennemi: Başlangıç* [Film]. ABD: Twentieth Century Fox.
- Zizek, S. (2006). *Yamuk Bakmak*. (Tuncay Birkan, Çev.). İstanbul: Metis.
- Zizek, S. (2008). *Violence: Six Sideways Reflections*. New York: Picador.

SERDAR ÖZTÜRK

# SİNEFİLOZOFİ

Kurosawa'nın *Düşler*'inde  
Sinefilozofik Bir Yolculuk...



Kavramlarla düşünen "felsefe" ile imajlarla düşünen "sinema" arasındaki titreşimi anlatan SineFilozofi, çağımız düşünce sorunları üzerine ilginç ve yaratıcı yanıtlar verebilir. Bu yanıtlar aynı zamanda insanlığın kaos ile kapişmasında bizlere yeni patikalarda yolculuklar sunabilir. Elinizdeki kitap bu SineFilozofik yolculuk üzerinedir. Sinema felsefesinin kökenlerini aramaktan başlayan yolculuk, zaman zaman sinema ve felsefe arasındaki ilişki üzerine SineFilozik tartışmalara ve oradan en nihayetinde Akira Kurosawa'nın *Düşler* filmiyle söyleşiye uzanmaktadır.

Elinizdeki kitap, sinema ve felsefe arasında birbiriyle özne-nesne ilişkisi kurmadan, sinema ve felsefe arasındaki birlikteliğin sunduğu imkânlar üzerinde düşünmektedir. Kitap sadece alanla ilgili bilim insanlarına değil, hayata dair derdi olan herkese hitap edecek tarzda kurgulanmıştır. Sinema ve Felsefe ile ilgilenenlere yöntem ve kuramsal anlamda katkı sağlayabilirken; sinema ve felsefe öğrencileri ya da bu konularla amatör düzeyde ilgilenenler için de giriş düzeyinde tartışmalar sunmaktadır. Kavramların ve imajların sunduğu imkânlardan yararlanılarak yapılan bu tartışma, sinema ve felsefe dünyası arasındaki daha farklı ve üretici karşılaşmalara olanak sağlayabilir.

