

Keyifli Okumalar Dileriz

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

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

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

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

SİNEMA FELSEFESİNE GİRİŞ

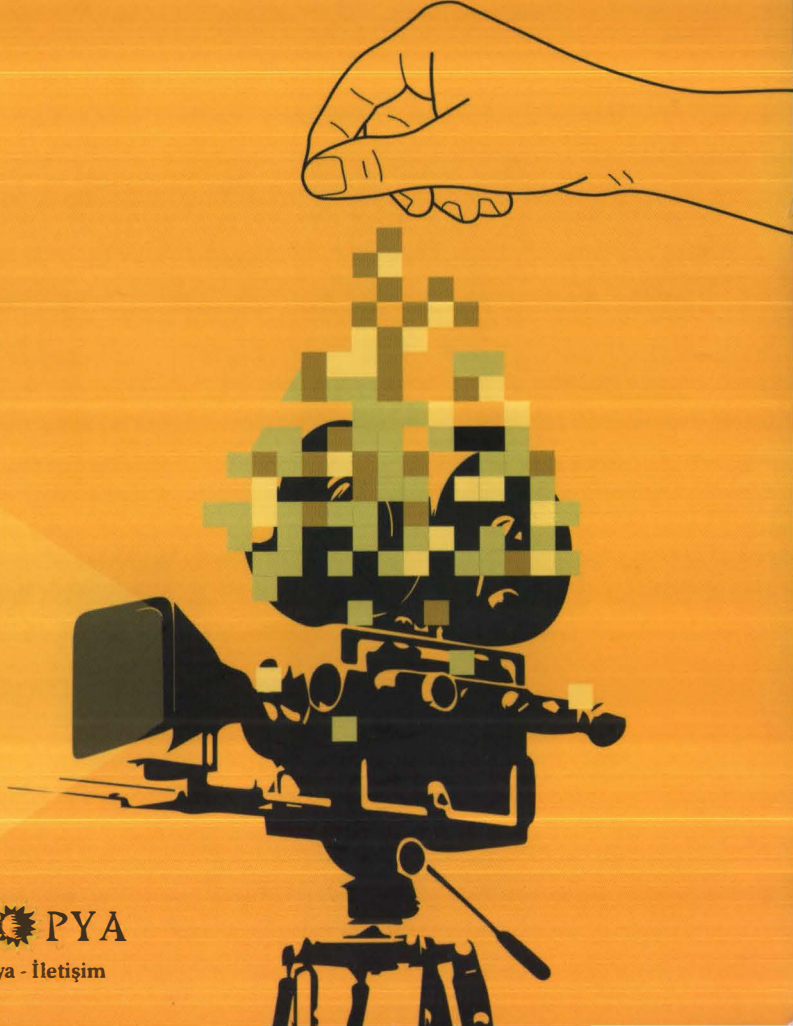
Film - Yapımı Felsefe

SERDAR ÖZTÜRK

SERDAR ÖZTÜRK

SİNEMA FELSEFESİNE GİRİŞ

Film - Yapımı Felsefe



ÜTOPYA

Medya - İletişim

Ütopya Yayınları: 309
Medya-İletişim Dizisi

© 2017 Ütopya Yayınevi

1. Baskı
Ütopya Yayınevi, Mart 2018

Kapak Tasarım
İrem Bilgi

Sayfa Düzeni
Ütopya

Baskı ve Cilt
Bizim Büro Matbaa
Sedef Sokak No: 6/1 İskitler – Ankara
Tel: (0 312) 229 99 28

ISBN 978-605-9378-35-2

Ütopya Yayınevi
Ataç I Sokak 33/15 Kızılay / Ankara
Tel-Fax: (0 312) 433 88 28

İnternet: www.utopyayayinevi.com.tr
E-Posta: utopya@utopyayayinevi.com.tr

SİNEMA FELSEFESİNE GİRİŞ

Film – Yapımı Felsefe

Serdar Öztürk

Anneme ve Babama...

Prof. Serdar Öztürk, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde öğretim üyesidir. Disiplinlerarası yaklaşımla çalışan Öztürk'ün ulusal ve uluslararası dergilerde yayımlanmış pek çok makalesi (<http://www.serdaroz-turk.net/makaleler>); Türkiye'nin toplumsal ve kültürel tarihiyle sinema sosyolojisini ve felsefesini konu alan yedi kitabı bulunmaktadır. *Cumhuriyet Türkiye'sinde Kahvehane ve İktidar -1930-1945* yayımlanmış doktora çalışmasıdır. Diğer kitapları şunlardır: *Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema Seyir Siyaset; Osmanlıda İletişimin Diyalektiği; Türkiye'de İletişim Sosyolojisinin Kaynakları; Türkiye'de İletişimin Düşüncesinin Kökenleri; Mekan ve İktidar: Filmlerle İletişim Mekanlarının Altpolitikası*. Son kitabı *SineFilozofi: Akira Kurosawa'nın Düşleri'nde Yolculuk* (Ankara: Here-tik, 2016) temel olarak filmler ve felsefe arasındaki ilişkiye dairdir.

Öztürk, son yıllarda film felsefesine yoğunlaşmış ve konuyla ilgili bir dizi çalışma yayınlamış, yurtdışında dersler vermiştir. Uluslararası alan indeksli elektronik hakemli dergi SineFilozofi'nin kurucusu ve yayımcısıdır (<http://dergipark.gov.tr/sinefilozofi>, <http://www.sinefilozofi.org/index.php/sf>). Kendi youtube kanalında film felsefesi hakkında İngilizce ve Türkçe dersleri bulunmaktadır, <https://www.youtube.com/channel/UCBjekt2n7wT8pXL7eGoXhiQ>.

İÇİNDEKİLER

Önsöz.....	7
Giriş	11
1. BÖLÜM: FİLM-YAPIMI FELSEFE ÜZERİNE TARTIŞMALAR.....	33
Sinema Felsefesinde Yaklaşımlar	33
Film-Yapımı Felsefe	37
Film-Yapımı Felsefede Yaklaşımlar	41
İllüstrasyon Problemi.....	47
Aşk Felsefesinin Filmlerde İllüstrasyonuna Dair Örnekler: sineaşk .	54
Belirsizlik Problemi	87
Diğer İtirazlar ve Yanıtlar	115
2. BÖLÜM: FİLM-YAPIMI FELSEFENİN OLANAKLILIĞI	118
Düşünce Deneyleri ve Filmler	118
Filmlerin ve Felsefenin Düşünmesini	
Hiyerarşik Olmayan Tarzda Ele Almak	121
Varlıkları Oluş Halinde Görmek	139
Balázs: Görünen İnsandan Varlığın ve Oluşun Görünüşüne.....	143
Kracauer'de Fiziksel Varoluşun Tesisi	155
3. BÖLÜM: SİNEMATİK DENEYİM	189
Sinemanın Farklılığı	194
Sinema Hayatın Bir Parçasıdır	205

Sinema Yaşamımızda Taşan Şeyleri Yakalar	208
Düşünmek Bilmek Değil, Varlığı Oluş Halinde Görebilmektir	214
Sinema ve Felsefe: Paradoksal Bir İlişki, Paradoksal Bir Sanat ...	234
Ara Değerlendirme	247
4. BÖLÜM: ÖRNEK FİLM ÇÖZÜMLEMESİ:	
PELİN ESMER'İN İŞE YARAR BİR ŞEY'İN ÇATALLANMALARINDA	
"İŞE YARAR OLMAYANI" ARAYIŞ.....	261
Tren İstasyonunda Kadraja Alınan Duygusal Emek:	
“Gülümseyin... Mutlu Olun”	262
İşe Yararlığa Göre İşleyen Algılarımız.....	271
Karga.....	277
Trenin İçinde.....	281
Karşılaşmalar, Mekân ve Anlam Üzerinde Mücadele.....	285
Kimliklerimiz Arasındaki Çatallanmalar	293
İntihar ve Ölümde Payı Olmak	303
Arıza.....	315
Virtüel ve Edimselin Kristalleştiği Anlar	317
Yersiz Yurtsuz Mekândan Dışarıya Çıkış.....	320
Vibrasyonlar	323
Yaşam ve Ölüm Karşıtlığı.....	326
İç Sesle Bağlantı Kurmak.....	330
Saatten Rüzgârda Sallanan Tül Perdeye... ..	339
Film Bittikten Sonra... ..	344
GENEL DEĞERLENDİRME	369
Kaynakça.....	378

ÖNSÖZ

Elinizdeki kitap, filmlerin kendi başlarına felsefe yapacaklarını iddia etmekte ve bunu nasıl yaptıklarını tartışmaktadır. Aslında bu biraz da paradoksaldır; metin merkezli olan bu kitap sinematografik imajların yazıdan bağımsız felsefe yapacağını ileri sürmektedir. Gelgelelim felsefenin yapıldığı medyaya göre felsefe yapma tarzının farklı olduğunu dikkate aldığımızda, filmlerin bizzat kendilerinin illa metne (ve söze) bağlı kalmadan kendi başına nasıl felsefe yapabileceğini anlamak ve hissetmek biraz daha kolaylaşabilir. Felsefe, Antik Yunan'da pazaryerinde sözlü başladı. Sözüün kendisi felsefenin alacağı tarzı da belirledi. Sokrates, yazının öğretmen-öğrenci arasındaki diyalojiyi yok edeceği; yaratıcılığı, üreticiliği ve akışkanlığı önleyebileceği endişesiyle yazıya karşı çıktı. Ona göre yazılı felsefe felsefedeki yaratıcılığı yok edecekti. Ancak yazı giderek felsefenin yapıldığı başlıca medya olduğunda artık felsefenin asıl olarak yazılı yapılacağı düşünüldü. Felsefe artık rasyonel metinlerin içine, metinlerin içinde rasyonel tartışmalara ve mantık örgülerine girmişti. 1890'larda si-

nema toplum hayatına girdiğinde, entelektüeller ve yazılı dünya içine girmiş toplum kesimleri tıpkı Sokrates'in yazıya karşı çıkışı gibi sinematik imajlara mesafeli baktılar. Sinema, onlara göre sadece eğlence ve hoşça vakit geçirme demekti. Sinemanın entelektüel bir faaliyetle, düşünceyle ilintisi yoktu. Frankfurt Okulu teorisyenlerinden Adorno ve Horkheimer dahil pek çok filozof, klasik estetik teorilerine bağlı teorisyen sinemayı bu düzlemde ele aldı. Oysa felsefe sinemayla birlikte yeni bir ifadeye kavuşmuştu: sinematik deneyim, sinefilozofik deneyim. Felsefe artık sinematik dünyanın içerisinde kitaplardaki tahayyülden yeryüzüne, sokaktaki insanın dünyasına inmişti. Kısaca felsefe artık yeniden pazaryerinin dünyasındaydı. Yeni felsefenin adı, sinematik felsefeydi, sinefilozofiydi.

Sinematik felsefe, sözlü ve yazılı felsefeleri ortadan kaldırmaz, onlarla birlikte kendi tarzlarında ilerler. Aralarında herhangi hiyerarşik bir ilişki yoktur, ilişki daha ziyade ihtiyaç ekşeninde kuruludur ve yan yana yürür. Her birinin diğerinden besleneceği, etkileneceği unsurlar vardır; ancak bunun anlamı birisinin diğerini kopya etmesi, diğerinin gölgesi olması ya da temsil edilmesi anlamına gelmez. Sinematik felsefenin, yazılı felsefenin ve sözlü felsefenin tarzları birbirinden farklıdır. Farklı olması ise zenginliktir, birbirlerine üstünlük kurması demek değildir. Sözlü ya da yazılı felsefedeki bir fikrin sinemaya girmesi demek sinemanın onu illüstre ettiği anlamına gelmez; çünkü o fikir sinemaya girdiği anda sözlü ve yazılı felsefedeki fikir olmaktan çıkar *sinematikleşir, sinematik felsefe haline gelir*. Sinematik felsefenin ya da SineFilozofinin imkanları, sinemanın içine giren fikri taşırır, aşar ve hiç düşünülmemiş alanlarda bizleri yeni gezintilere çıkarır. Nasıl sözlü ve yazılı dünyada üretilen eserler birbirinin aynısı değilse, bestseller bir eser ile hiç es-

kimeyen klasik metinler arasında niteliksel ayrımlar var ise, bütün sinema filmlerini de eşit düzlemde ele almak elbette sorundur. Tüm filmler felsefe yapma potansiyeline sahiptir; ancak bazı filmler diğerlerine göre daha derin, kapsamlı, çarpıcı, ilginç, önemli ve afallatıcı felsefe yapar.

Elinizdeki kitap, farklı filmlerden örnekler ve yapılan tartışmalardan beslenerek kendi konumlanmasını inşa etmekte ve okuyucuyla sinemaya dair farklı bir söyleşi denemeye çalışmaktadır. Daha önce ürettiğimiz *SineFilozofi: Kurosawa'nın Düşler'inde SineFilozofik Bir Yolculuk* (2016) kitabındaki argümanlar genişletilmekte, sinema felsefesi üzerine yapılan yeni tartışmalardan yararlanılarak bir adım öteye gidilmektedir. Kitap; sinema, felsefe, sinema felsefesi ve güzel sanatlar öğrencileri ve öğretim üyeleri ile hayatla derdi olan herkes için yazılmıştır. 2016 yılında yayımlamaya başladığım uluslararası elektronik bir dergi olan *SineFilozofi* etrafında sinema felsefesiyle ilgili birlikteliğin, bu kitapla birlikte daha da genişlemesini ummaktayım.

Kitabın yazımına ilham veren enerji kaynağı *SineFilozofi Dergisi* etrafındaki entelektüel birlikteliktir. İçlerinde sinema yönetmenlerimizin (Ümit Ünal, Tayfun Pirselimoglu, Pelin Esmer, Belma Baş, Kıvanç Sezer) olduğu dergi etrafında yer alan tüm dostlara çok teşekkürler. Kitabı redaksiyon titizliğinde okuyan ve değerli görüşlerini paylaşan Prof. Dr. Lale Kabadaşı'ya özellikle teşekkür etmek istiyorum. Kitabı okuduktan sonra düşüncelerini bir rapor halinde tarafıma gönderen ve tebriklerini sunan Prof. Dr. Süreyya Çakır da özel bir teşekkürü hak etmekte. Doç. Dr. Meral Özçınar ve Doç. Dr. Aydan Özsoy, yine kitabı okuyup değerli görüşlerini paylaşan entelektüel dostlar arasında yer aldılar. Teşekkürler. Bunun dışında redaksiyona yardımcı olan doktora öğrencileri Süleyman Duyar'a, Esra

Güngör'e, Eda Arsoy'a ve Işkın Özbulduk Kılıç'a, filmlerin kaynakçasının düzenlenmesinde katkıları olan Gamze Yılmaz Güntay'a, *İşe Yarar Bir Şey* filminden film karelerini tarafıma gönderen filmin yönetmeni Pelin Esmer'e ve diğer filmlerin görsellerini hazırlayan Sinema Felsefesi dersini alan yüksek lisans öğrencilerime (Gözde Tınç, Simla Öncel, Okan Aktaş, Refika Görgel, Burak Filizcan ve Hale Yılmaz) çok teşekkür ediyorum. Kitabın kapağını yapan doktora öğrencisi sevgili İrem Bilgi, her zaman olduğu gibi bir fikri elleriyle sanata dönüştürme yeteneğindeki ustalığını bir kez daha gösterdi. Teori ve pratik birlikteliğinin en güzel örneklerinden birisini bu kapakta da gösterdik. İrem'e da ayrıca teşekkürler. Özel bir teşekkürü, kitabı kısa sürede baskıya hazır hale getiren, basımı için her türlü özeni ve ilgiyi gösteren Ütopya Yayınevi'ndeki tüm işçilere ve onun sahibi Mustafa Çoban'a yapmak istiyorum. Nice yeni üretimlere!

Prof. Dr. Serdar Öztürk

Ankara, Ocak 2018

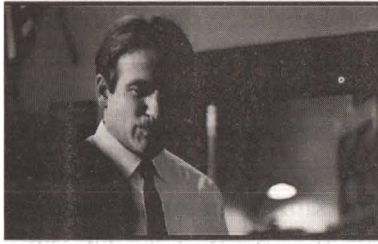
GİRİŞ

Atıf Yılmaz'ın yönettiği *Mine* (1982)'de istasyon şefi Cemil ile evli olan Mine kasabada yaşayanların dikkatini çeken güzel bir kadındır. Bu nedenle Mine, kıskanç bakışları üzerine çeker. Mutsuz ve yalnız bir kadın olan Mine'nin tek arkadaşı öğretmen Perihan'dır. Perihan'ın ağabeyi İlhan'ın kasabaya gelmesi üzerine onunla da arkadaş olur. Tüm kasaba halkı Mine'nin dedikodusunu yapmaya başlar. Filmin sonunda Mine hiç düşünülmeyecek bir şey yapar: İlhan'ın elinden tutar ve kasaba meydanında herkesin bakışları altında yürür. Kurumsal evlilik bağları içinde olan Mine'nin, 'üstelik bir kadın' olarak böyle bir eylemde bulunması kasabanın içinde *düşsel zaman ve mekân* yaratması anlamına gelir. Mine'nin bu eylemi aynı zamanda mevcut baskın kültür içinde aşkı ve dostluğu dışlamayan bir ilişkinin nasıl yaratılabileceğine dair *yeşermekte olan kültüre* gönderme yapar. Geleceğin toplumu; Mine'nin ve İlhan'ın başları dik, ele, geleceğe doğru yarattığı bir düş gibi ortaya çıkan, hiç düşünülmemiş eylemlerinde tohum halinde bulunur.



Görsel 1. Mine ve İlhan, tıpkı filmler gibi kasabanın içinde düşsel bir zaman ve mekân açar

Mine'nin arkadaşları olan Perihan ve İlhan, Mine için nasıl bir düş gibi ortaya çıkmışsa; *Ölü Ozanlar Derneği*'nde (Peter Weir, 1989) yine bir öğretmen olan John Keating'in öğrencilerle karşılaşması da bir düş gibidir. Otoriter, ezberci ve sanki disiplin ve kontrol toplumunun somutlaşması gibi görülebilecek Welton Akademisi'nde Keating, edebiyat ve şiirle öğrencileri yeni bir dünyaya açar. Bir düş gibi olan bu dünya aynı zamanda öğrencilerin geleceğe dair hayallerini şekillendirir. Filmde, öğrencilerin kendilerini çevreleyen total kurumlardan uzaklaşarak bir mağarada zaman zaman bir araya geldikleri görülür. Mağara, mevcut ilişkiler yumağında ima edilmiş bir düş gibi durur. Mağarada öğrenciler özerk faaliyetler üretirler, tartışırlar, kendilerini gerçekleştirirler. Mağaranın bu şekilde bir sunumu Platon'un görüngüler ve yanılsamalar dünyasını somutlaştırmak için hayallediği meşhur mağara alegorisindeki mağaranın tam tersine bir işleve sahip olduğunu gösterir: Mağara, asıl gerçekliğin basit bir görüngüsü olan gölgelerden değil; tam tersine katı, soğuk, otoriter bir gerçekliğin dışına çıkışın kaçış hattıdır. Bu kaçış hattı, mevcut gerçekliği kritik etmeye ve o gerçekliğin dışında alternatif bir gerçeklik yaratmaya katkı yapar. Mağara,



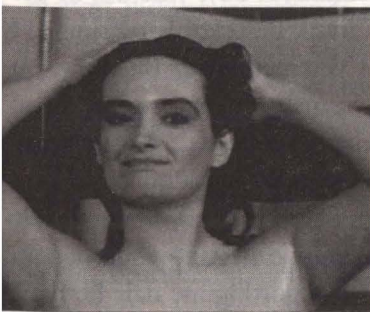
Görsel 2. Ölü Ozanlar Demeği'nde öğretmen Keating ve mağara, öğrenciler için alternatif çatallanma yaratır

tıpkı Keating'in sanat sayesinde mevcut baskın kültür içinde yarattığı gibi bir çatallanma yaratır: Mevcut katı gerçeklik bir tarafta, o gerçekliğin dışında alternatif düşsel gerçeklik diğer tarafta. Bu düşsel gerçeklik, en az mevcut katı gerçeklik kadar gerçektir. O bir illüzyon değildir. Tam tersine mevcut gerçekliğin temellerini sarsacak gelecek toplumun tohum halindeki öğelerini içinde taşır. Mine, İlhan ile birlikte kasabanın ortasında el ele yürüyerek nasıl alternatif bir dünya hareketi, bir çatallanma yaratıyorsa, öğrenciler de hem edebiyat ve şiirle hem de mağaralarında oluşturdukları dünya ile alternatif bir dünya hareketi ve çatallanma yaratır.

Atıf Yılmaz'ın yönettiği *Ah Belinda* (1986); yine düş ile gerçek arasında çatallanma yaratan, ancak gerçekte hangisinin düş hangisinin gerçek olduğuna karar veremediğimiz bir dünya sunar. Serap'ın dünyasında Serap, başarılı bir oyuncudur. Serap, aynı zamanda kadına biçilen geleneksel rollere de karşı çıkmaktadır. Belinda reklamında, geleneksel kadın rolünü canlandıracığı Naciye'ye dönüştüğünde hem Serap'ın kendisi hem de izleyiciler olan bizler şaşırırız. Serap, ismine uygun olarak düş mü görmektedir? Oysa film, Serap'ın düş gördüğüne dair herhangi bir izlenim sunmaz. Düş kurarken geçişi oluşturması beklenen ses, renk gibi unsurlarda herhangi bir değişiklik olmaz. Serap ve

onu izleyen bizler bir başka gerçekliğin içine doğru fırlatılırız. Dünya ve dünyadaki düşlerimiz inisiyatif almakta ve kendi başına hareketi sürüklemektedir. Serap artık Naciye-oluş içine girmiş, bu oluş içinde evde iki çocuğu ve geleneksel koca ile yaşamını sürdürmeye başlamıştır. Serap'ın önceki dünyasındaki erkek arkadaşı ve tiyatro ekibi dahil kimse onu tanımamaktadır. Naciye-oluşa girmiş Serap, bu durumda Serap-oluşa dönüşmek için gayret sarf etmelidir. Naciye-oluştan çıkmak için önce Naciye'liğini kabul etmesi gerekir. Nitekim Naciye-oluşu önceleri reddeden Serap, bu oluşu kabul etmeye ve onunla barışmaya başladığında tekrar reklam filmine yani Serap'ın dünyasına döner. Film, Serap'tan Naciye-oluşa, oradan tekrar Serap-oluşa yönelen çatallanmaları bizlere ima edilmiş düş gibi sunduğunda aynı zamanda iki dünya arasında gidip gelmemize imkan tanır.

Serap'ın içinde yer aldığı tiyatro dünyası, Asghar Farhadi'nin yönettiği *Satıcı* (2016)'da yine katı toplumsal ilişkiler içinde bir düş gibi kendisine zaman ve alan açar. Arthur Miller'in *Satıcının Ölümü* isimli oyunundan esinlenilen filmde tiyatroyla uğraşan Rana ve Emad, Miller'in oyununu sahneye koymaya çabalamaktadır. Gelgelelim evli çiftin oyun-dışı dünyadaki ilişkileri ve baş-



Görsel 3. Ah Belinda'da Serap'tan Naciye-oluşa geçiş, gerçek-düş-nevroz-düşüş-kabus-şizofren dünyalar arasındaki çatallanmalardır

larına gelen olaylar ile oyun-içi dünya arasında benzer tonda giden bir çatallanma bulunur. Oyunun bizzat kendisi de bir düş gibi oyun-içi ve oyun-dışı dünya arasında bir yarık yaratır. Geleneksel kadın-erkek rollerinin yaşandığı bir toplumsal yapıda, Miller'in tiyatro oyununa dair görsel-işitsel imajlar düş gibi kendine ait bir zaman ve alan açarken, oyun-dışı dünya oyundünyasından bazı parçaların kristalize olduğu bir zaman ve alanda ilerler. Sahnelenmeye çalışılan oyun, gerçek dünyada yaşanan ilişkiler kadar gerçektir. Ancak bu gerçeklik, ima edilmiş bir düş gibi duran gerçekliktir.

Orta yaşlı bir adam olan Snaporoz'un trendeki düşü üzerine yoğunlaşan Federico Fellini'nin *Kadınlar Şehri* (1980); yine düş ile gerçek arasındaki çatallanmayı, neyin düş neyin gerçek olduğunu bulanıklaştıracak tarzda gerçekleştiren filmlerden birisidir. Snaporoz'un trende gördüğü (ya da gördüğünü zannettiği?) bir kadının çekimine kapılarak kadınlar şehrine doğru yolculuğunu anlatan filmde, içine girilen dünyanın düş mü yoksa gerçek mi olduğuna dair açık imajlar yoktur. Film, son sahneye kadar Snaporoz'un bir kadının peşinden giderek kadınlar şehrine doğru yolculuğunu gerçek gibi sunar. Ancak en son sahnede Snaporoz'un trende irkilerek uyandığını görsek bile, karşısında oturan düş



Görsel 4. Satıcı'da yaratılan tiyatro dünyası, katı bir toplumsal yapıda bir düş gibidir



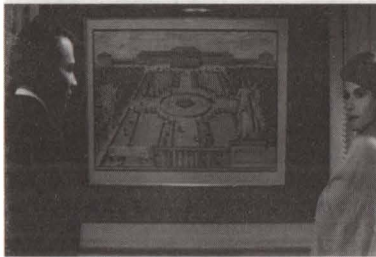
Görsel 5. Snaporoz'un düş ve düş-dışı dünya arasındaki gezintilerinde neyin düş neyin düş-dışı dünya olduğuna karar vermek kolay değildir

dünyasındaki eşi ile vagona sonradan gelip oturan ve düşünde peşinden gittiği kadın imalı bir gülümseme sergilemektedirler. Üstelik Snaporoz'un gözlüğünün camı aynen düşünde gördüğü gibi kırılmıştır. Film, iki dünya arasında bir çatallanma yaratmasına karşın neyin düş neyin gerçek olduğuna karar vermekte zorlanırsınız. Snaporoz, filmde Dante'nin *İlahi Komedya'sında* olduğu gibi cehennemin katları arasında yolculuk yapar gibidir. Film, tren karanlık tünele girerken biter. Snaporoz'un düşünde giderek kararan kasvetli dünya, gerçek dünyadaki karanlık tünele giriş ile karşılığını bulur.

Geçen Yıl Marienbad'da (Alain Resnais, 1961) bu defa düşleri hafızaya taşıyarak, hafızanın mı yoksa şimdinin ve yaşanan gerçekliğin mi uydurulmuş veya yanılsamalarla yüklü bir düş olduğu üzerinde düşünmemize katkı yapar. Filmde erkek olan X, evli bir kadın olan A'ya geçen yıl tanıştıklarını söyleyerek sürekli A'yı hafıza düzlemlerine çekmeye çalışır. A ise böyle bir şeyi hatırlamadığını söyler. Film, X'in A'ya aralarında geçen yıl yaşadıkları ilişkiyi hatırlatmak istemesi ve A'nın ısrarla şimdinin zirvelerinde bu hafızadan uzak durması üzerine ilerler. X, A'yı A'nın ve bizim gerçekten yaşanmış olduğundan emin olmadığımız bir hafıza düzlemine çekmeye çalışmakta; A ise tersine X'i ve bizleri as-

linda böyle bir şey olmadığına dair şimdinin en tepe noktasına getirmeye gayret etmektedir. Her halükarda geçmişin hafıza düzlemleri ile şimdinin zirvesi arasındaki bu çatışmada, neyin gerçek neyin gerçek dışı olduğundan emin olamayız. Film iki dünya arasındaki çatallanmayı, her bir dünya gerçek olacak tarzda işler.

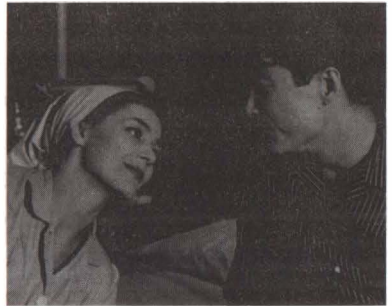
Alain Resnais'nin bir başka filmi *Hiroşima Sevgilim* (1959), yine bir kadın ve erkeğin birbirlerinin hafızalarına girmesi üzerinedir. Fransız kadın ile Japon erkek, Japonya'da bütün kurumsal aidiyet bağlarından uzakta aşkın ölüme direniş gibi kendisini ortaya koyduğu düşsel bir dünya ve an yaratırlar. Kadın, erkeğin hafıza dünyasına girmek için çabalarlarken erkek onun bu dünyaya girmesine izin vermez. Kadın, "Hiroşima'da her şeyi gördüm" derken; erkek, "Hiroşima'da hiçbir şey görmedim" diye yanıt verir. Kadının hatırlamaları; izledikleri, okudukları üzerinden gibidir ancak erkeğin Hiroşima'ya bomba atıldığı sırada orada olup olmadığını öğrenebilmek ve buradan erkeğin hafızasına uzanabilmek için hikâyesini sanki Hiroşima'da bulunmuş gibi anlatmaktadır. Erkeğin hafızasından çekip çıkarabildiği şey sadece; Hiroşima'ya bomba atıldığında erkeğin Hiroşima'da değil, asker olarak cephede bulunduğuudur. Gelgelelim kadın, erkeğin kendi hafızasına büyük oranda girmesine izin



Görsel 6. X olan erkeğin A olan kadın hakkındaki düşünceleri, hafıza mıdır yoksa düş müdür?

verir. Kadın, Fransa’da Nevers kasabasında 2. Dünya Savaşı sırasında bir Alman askere âşık olmuş, bu nedenle kasabada bir yabancı gibi dışlanmış, kapatılmış, saçları kesilmiş ve savaş bitiminde askerin öldürülmesine tanık olmuştur. Oldukça acı verici bu geçmiş, Japon sevgilisinin kadının hafızasına girmesiyle yeniden canlanır. Erkek, kadının hafıza düzlemlerinde kendisini kadının geçmişteki Alman sevgilisi gibi sunar. Kadın, hafıza düzlemlerinde gezinirken hafızasındaki Alman askeri yerine şimdideki sevgilisi Japon’a hitap eden tarz benimser: “Sen oradaydın...” Erkek de “ben” zamiriyle kadının hafıza düzlemlerinde yolculuk yapar. Kadın hafızasındaki her şeyi aktarmış mıdır? Filmin bir sahnesinde yalnız kaldığı anda kadın kendi kendine hafızasının tümünü erkeğe anlatmadığını söyler. Nihayetinde erkek de kadının hafızasına bütünüyle girememiştir. Resnais’in filmi çatallanmaları, hafıza ve şimdi arasında gidip gelerek yapar. Şimdinin hafıza, hafızanın şimdi haline gelebildiği bir çatallanmadır bu. Her halükarda hem hafızadaki hem de şimdideki aşk, ölüme direniş olarak kendisine düşsel bir alan açar.

Ya düşler içe patlarsa? *Anayurt Otel*i (Ömer Kavur, 1987), otel işleten ve kendisini otelin dünyasıyla sınırlayan Zebercet’in



Görsel 7. Hiroşima Sevgilim’de hafızadaki ve şimdideki aşk, bir düş gibi ölüme direniştir

dışarıdan gelen bir kadına dair kurduğu düşün patlaması durumunda neler yaşanabileceğini gösterir. Film, otele gelen bir kadının bir gece otelde kalıp ertesi gün tekrar geleceğini söyleyip gitmesiyle başlar. Aynen Fellini'nin *Kadınlar Şehri*'nde orta yaşlı adam Snaporoz'da olduğu gibi kadının cazibesi Zebercet'e yeni bir zaman ve alan algısı sunar. Kadın ertesi gün ve başka günler gelmese bile Zebercet, kadının döneceği hayaliyle yaşar. Zebercet, kadının otele ilk ayak basışına dair *hafızası* ile kadının tekrar geleceğine dair *düşleri* arasında yaşar. Kendisine çeki düzen verir, bıyıklarını ve saçlarını keser, güzel elbiseler giyer. Zebercet'in hafızası ve düşü ona hayat verir. Giderek düşün içinde hareket eder. O düş, artık Zebercet'in gerçekliği haline gelir. Kendi kendine konuşur, olay ve ilişkilere kadının hayaliyle bakar. Kadının kaldığı odada kalır, onun kullandığı eşyalar bir nesneler belleği gibi kendine ait gerçeklik yaratır. Zebercet, giderek düşlerinin içine gömülür. Düşleri onu ele geçirir. Ancak, dışsal dünya ile kendi içsel dünyası arasındaki bu çatallanmayla baş edemez. Düşleri içe patlar ve intihar eder.

Gelgelelim içe patlayan düşler her zaman intihar ile sonuçlanmaz. Bazen, motor-duyu mekanizması arızalanır ve sadece



Görsel 8. Anayurt Oteli'nde hafızası ve düşleri içe patlayan Zebercet intihar eder

yorgun düşmüş bedenler bir flanör gibi durumu izlemekle yetinir. Bela Tarr'ın *Şeytanın Tangosu* (1994) tam da bunu gösterir. Film, çöken hayallerin bireyler üzerinde yarattığı depresif etkiyi çarpıcı ve şiirsel sinematografisiyle gözler önüne serer. Kasabadan ayrılarak yeni düşsel hayatlarının peşinde olanlar; dışarıdan bir malikâne gibi gözüken ancak içeriye girdiklerinde izbe, yıkık dökük mekânla karşılaştıklarında mekânın yıkık döküklüğü gibi çökmüş vaziyetteki gözlerle öylece bakarlar. Bu seyir; müzik, şiir gibi kayan ve dönen kamera hareketleri ile verilir. Diyalog yoktur. Çöken düşler sadece sinemanın imkânlarıyla sunulur. Bazen de mevcut gerçeklik, gerçeklikten mutlak kaçış ve yeni düş alanları yaratmak ile aşılmaya çalışılır. Burada “doğa”, kaçışın ve yeni düş alanının mekânı olarak sunulur. Sinema, doğayı ve kültür dünyasını ikiye ayırır ve bu çatallanmada kent, kasaba ya da köy fark etmez, insani ilişkilerin yaşandığı dünya yerine doğa, bir tercih olarak yerini alır. Reha Erdem'in *Beş Vakit*'i (2006) tıpkı *Ölü Ozanlar Derneği*'ndeki gençlerin zaman zaman mağaraya sığınarak kaçış alanı yaratmaları gibi, köydeki çocukların ailelerinin kendileri üzerinde yarattıkları baskılardan sıyrılmada doğayı bir kaçış alanı olarak görmelerini etkili gösterir.

Aynı yönetmenin *Koca Dünya* (2017) filmi, bu defa yetimhanede büyüyen iki çocuğun üzerlerindeki geleneksel dünyanın



Görsel 9. *Beş Vakit*'te çocuklar için doğa bir düşsel alan ve zaman sunar

yarattığı molar çizgilerin baskısından doğaya kaçarak yöneldikleri arayışı gösterir. İnsanın kendi çıkarları ve ilgisi dahilinde hayata bakışı, doğanın içerisinde izlenimler halinde sunulan hayvan, bataklık, bitki görüntüleri ve hayvan sesleri arasında bozulmaya uğrar. Hayatın içinde sadece bizler yokuz, hayat düşünemediğimizden ve yaşayabileceğimizden daha fazlasıdır. Taşan unsurları ancak doğada görebiliriz. Bu iki film sanki şunu söylemeye çalışır: Çocuklar kentte de olsalar, köyde de olsalar, geçmişten gelen tortusal kültür ile şimdinin baskın kültürü dışında yepyeni kültür ancak hayallerin yeşerebileceği doğa içerisinde edimselleşebilir ve yeni yaratıcı hayaller kurulabilir.

Ingmar Bergman'ın *Monika'yla Bir Yaz* (1953), kasabadaki rutin yaşamlardan uzakta hayallerini edimselleştirecekleri ve yeni



Görsel 10. Koca Dünya'da çocuklar kendilerine sunulan hayattan taşan unsurları doğada yakalayabilir ve yaratabilirler

hayaller yaratabilecekleri dünyayı arayan iki gencin Harry ile Monika'nın düşlerine, düş kırılganlıklarına, mevcut dünya ve hayal dünyası arasındaki çatallanmalara yoğunlaşan bir başka filmidir. Harry ile Monika, kasabadan kaçarak ve doğaya kendilerini fırlatarak yeni bir düşsel alan yaratma gayreti içine girerler. Başarılı olamazlarsa bile film, düşlerin içe patlamasıyla intihar eden Zebercet'in yolundan başka alternatif yolların da olabileceğini gösterir. Yersiz yurtsuzluk ile yerileştirme ve yurtlaşmanın çatallanmaları arasındaki harekette düşler merkezidir. Doğaya kendini atarak medeni dünyadan uzakta düşsel bir dünya yaratma arayışı içerisinde olan filmlerden birisi de Sean Penn'in yönettiği *Özgürlük Yolu* (2007)'dur. Üniversite diplomasını aldıktan sonra ailesinin ve diğer molar güçlerin üzerinde yarattığı baskıya tepki duyan Christopher, Alaska'ya vahşi ve ıssız yaşama kendini atar. Gerçek bir yaşamdan esinlenilen filmde, doğa ile doğa-dışı dünya arasındaki çatallanmayı hissederiz. Christopher, medeni ilişkiler içindeyken doğa onun için bir düş gibidir. Düşünü gerçekleştirmek için Alaska'ya geldiğinde doğa edimselleşir ve geride bıraktığı medeni dünya bu defa bir düş gibi durur. Edimselleşen doğa çetin mücadelelerle doludur. Yalnız başına mücadele etmek mümkün değildir ve o andan sonra terk ettiği kültür dünyası artık erişmek istediği düşe dönüşür. Christopher, *Koca Dünya*'da olduğu gibi aslında yalnız da değildir. Tüm doğa, kendi gücüyle karşısında durur. Yağmurlar, taşan nehirler onun düşünün gerçekleşmesine izin vermez. Her halükarda *Monika'yla Bir Yaz, Beş Vakit ve Koca Dünya* gibi filmlerde düşlerin içe patlamasına izin vermeden o düşlerin edimselleşmesine ve yaratıcı boyutlara çatallanmasına geçit veren oluşumlar *başka insanlarla birliktelikten* geçerek işlerken, *Özgürlük Yolu*'nda Christopher *tek başınadır*. Tek başına olduğu için de *Anayurt Otel*'indeki Zebercet gibi intihar etmese bile doğanın içindeki zehirli bir bitki ölümüne yol açar.



Görsel 11. Özgürlük Yolu'nda Christopher'ın düşleri
kültür ve doğa dünyasında çatallanır

Filmler, içinde yaşadığımız dünyada hayatın içi ve dışı arasında bir düş gibidir. Gerçek dünyadaki hareketin ve zamanın aynısını sinematik evrende gördüğümüzde, neyin düş, neyin gerçek olduğunu sormaya başlarız. Sinematik evrendeki hareket-zaman blokları, bizlere gerçek-düş ayrımının nerede başlayıp nerede bittiğine dair sorular sordurtur. Gerçek, gerçek-dışı, düş, fantezi, illüzyon bizzat sinematik dünyanın imajlarıyla adeta anlamını kaybetmeye başlar. Bu anlamıyla *sinemanın bizzat kendi ontolojisi* bile gerçek-düş ayrımının sınırlarını aşındırır.

Hareket-zaman bloklarından oluşan filmlerin kendi ontolojisinin imkan verdiği bu düşsel alan dışında, o blokların ürettiği *sinematik içerik* de bizleri yeni düşlere davet eder. Sinematik evrene girdiğimizde tıpkı Mine gibi mevcut dünyaya çentikler atarız. Sinema, verili dünyanın gerçekliğini pürtükletir, mevcut dünyada fay hatları oluşturur. Filmlerin ampirik dünyada yarattığı kırıklar, delikler, pürtükler; gördüğümüzü zannettiğimiz kendimizi, başkalarını, organik ve inorganik varlıkları başka türlü görebilmenin yolunu açar. Bizlere verili gözlerin dışındaki bir görme için önce hiç düşünülmemiş düşleri görmek gerekir. İşte sinema bize bu imkanı sunar. Düş görmenin kendisi devraldığımız ve üzerinde yeterince düşünmediğimiz dünyayı alternatif

görebilmenin kapılarını açar. Böylece yukarıda kesitler halinde sunduğumuz filmlerde baskın kültür altında hiç düşünülemez-cek eylemler yapan kadınların, erkeklerin ve çocukların yaratıcılıkları adeta bizim düşlerimiz haline gelmeye başlar. Sinematik deneyimin kendisi bu koşullarda artık hakikat diye düşündüğümüz gerçeklikten daha az değerli sayılamaz.

Bu kitap, hem ontolojisi hem de sinematik içeriği itibariyle yaşamımızda bir düş gibi konumlanan sinemanın “kendi başına nasıl felsefe yaptığı” üzerinedir. Yukarıda kesitler halinde sunduğumuz filmler nasıl düşler, hafıza, ima edilmiş düşler ve mevcut dünya arasında çatallanmalar yaratıyorsa; sinema genel olarak bizzat hayat ve hayattan taşan unsurlar arasında kırıklar yaratır. Bu anlamıyla sinema yaşamda yeni olanaklar üzerinde düşünmemize ve hissetmemize imkan veren bir sanattır. Filmler bizleri bir taraftan *hayatın içine yerleştirir*, diğer taraftan *hayatın dışına taşırır*. Yaşamda hep daha fazlasının olabileceğini hissetmemizde sinema merkezi bir yer edinmiştir. Bu hissiyat ise yeni alternatiflerin ardına düşmek ve verili olanın ötesini talep etmek anlamına gelir. Yaşamın içinde yer alan ve aynı zamanda yaşamdan taşan güçleri arayan ve yakalayan bir sanat olan sinema, bu yönüyle de düşsel bir evren sunar.

Bu kitabın iki temel iddiası bulunmaktadır: Filmler, kendi başına felsefe yapar ve son yıllarda kullanılan bir terimle bunu *film-yapımı felsefe* (*movie-made philosophy*) olarak kavramsallaştırmak mümkündür. Tarihte sözlü başlayan ve yazıyla devam eden felsefe geleneği, sinemayla birlikte yeni bir kimliğe kavuştu: sinematik felsefe. Antik Yunan’da Sokrates sözlü felsefe yaparken kimse sözlü felsefe yapılır mı yapılmaz mı üzerine düşünmemekteydi. Hatta Sokrates; yazılı felsefenin akışı ve yaratıcılığı öldürebileceğini düşünmekte ve yazılı felsefeye karşı çıkmaktaydı.

Yazı, toplumsal yaşama egemen olduktan ve matbaa yaygınlaştıktan sonra artık yazısız felsefe olamayacağı varsayıldı. Sinema ile birlikte *sinematik deneyim* temelindeki felsefeye karşı çıkış Sokrates'in yazılı felsefeye karşı çıkışı gibi oldukça sert oldu ve halen de olmaktadır. İmajlara karşı çıkışın tarihi oldukça eskidir. Sokrates'in öğrencisi Platon, yazılı felsefe yapsa bile diyaloglar biçimindeki stiliyle mağara alegorisinde imajları hakikatin gölgesi statüsüne indirdi. İmajları hakiki sorunlardan uzaklaştıran görüngüler olarak kavrayan anlayış, yirminci yüzyılda Frankfurt Okulu temsilcilerinden Adorno ve Horkheimer'in de iddiaları oldu. Onlara göre, sinematografik imajlar sadece eğlence üretmekte ve insanları gerçek yaşamın gerçek sorunlarından uzaklaştırmaktaydı. Günümüzde benzer düşünceler halen devam etmekte, sinematik deneyimin kendi başına felsefe ürettiğine karşı çıkmaktadır. Bu kitabın temel argümanlarından birisi ise felsefenin *sözlü, yazılı ve sinematik* olmak üzere üç türlü yapıldığıdır. (Sinematik felsefe kavramı ile ilgili benzer tezler için bkz. Shamir, 2016). Bu sonuncusunu *film-yapımı felsefe* olarak kavramsallaştırmak mümkündür. Kitapta, bu tartışmalar ele alınacak ve konumlanmanız bu tartışmalar içerisinde inşa edilecektir. Kitabın *ikinci temel iddiası*, önceki satırlarda filmlerden örneklerle açıklanmaya çalışılan ve bir önceki paragrafta altını çizdiğimiz unsurdur: Sinema, hem hayatın içinde yer alan hem de hayatta taşan unsurları yakalama anlamında verili hayatların dışına çıkan, iki dünya arasında çatallanmalar yaratan, iki dünya arasında gidip gelerek yeni oluşlar yaratan bir felsefe üretmektedir. Sinemanın ürettiği felsefe bu temeller üzerinde yükselir.

Felsefenin sinemayı ciddi bir akademik saha olarak kabul etmesi Henri Bergson'a kadar gider. Bergson'un *Madde ve Bellek* (2015) sinematik bir evren tablosu çizmiş ve *Yaratıcı Teka-*

mül (2017) farklı bir çerçevede de olsa sinemaya yer vermiştir. *Yaratıcı Tekamül*'de insan zihninin alışkanlık yönelimli algılamasına örnek olarak sinemayı vermiştir. Ona göre sinema, hareketsiz parçaların yan yana gelmesinin tipik bir örneğidir ve normal bir insan algısı da bu tarz çalışır.

Yaratıcı Tekamül'deki bu düşünce, Deleuze'ün *Sinema P*'de (2014) belirttiği üzere *Madde ve Bellek*'de çizilen sinematik evrenden gerilemedir. Ancak öyle olsa bile Bergson, sinemaya felsefi olarak eğilmiştir. Her şeyden önce, çizdiği evren tablosu insan algısının ötesinde bir *metasinema*'dır. Fenomenologlar, “Her bilinç bir şeyin bilincidir” diyerek etrafımızdaki dünyayı insan algısına yerleştirirlerken; “Bilinç bir şeydir” diyen Bergsoncu model hareketi çizgisel olmayan, her tarafa yayılan, akış halinde olan ve insan bilinci ve algısı dahil bir referans noktasına yerleştirmeme özelliğiyle öne çıkar. Bergson'u sinema evreninden okuyan Deleuze, sinemanın tıpkı Bergson'un madde ve harekete dair düşüncesinde olduğu gibi merkezsiz bir bakış içerdiğini vurgular. Sinema, Bergson'un dalgali, titreşim ve varyasyon halindeki, merkezsiz, sağ, sol, yukarı, aşağı gibi yönler içermeyen bir tür metasinema olan evren tablosunu ifşa eder. Bergson, bu metasinema evreninde hareket imajın üç temel biçimi olan algılanım-imajı, aksiyon-imaj ve duygulanım-imajı ortaya koymuştur.

Fenomenologlar ise, insan algısını merkeze alan bir evren tablosu çizerek sinemayla ilgilenmişlerdir. Her ne kadar insan algısının dışına çıkarmasalar ve evreni Bergson kadar oluş halinde yakalayamasalar da, Bergson'dan farklı olarak Merleau-Ponty örneğinde olduğu gibi sinemaya dair felsefi düzeyde analiz yapmışlardır. Bergson, özellikle *Madde ve Bellek*'te sinematik bir evren tablosu çizmesine karşın, sinemanın insan algısı gibi işlediğini varsayarken ve sinemanın sinematik evren tablosu

üzerinde yeterince düşünmezken; fenomenolog Maurice Merleau-Ponty, sinemayla felsefi bağlamda daha detaylı ilgilenmiştir. Ancak Merleau-Ponty, Deleuze'ün dediği gibi (2013: 55) bunu genel algılamının ve davranışın koşullarını karşılaştırmak için yapmıştır. Bunun anlamı, sinemanın içkin değerinden ve özelliklerinden yola çıkarak yapılacak bir analizi fenomenolojinin es geçtiğidir. Bunun dışında varoluşçu filozof Sartre, *İmgelem* (2017) kitabında sinematografik imaj dışındaki tüm imaj tiplerini incelemiştir. Sinematografik-imaj gibi hareketi ve zamanı dış dünyada olduğu gibi gösteren bir imajı Sartre'ın niçin incelemediği ayrı bir çalışma konusu olacak kadar önemlidir.

Bu koşullarda, Deleuze'ün Bergson'a yönelik ilgisinin nede-nini anlayabiliriz. Bergson özellikle *Madde ve Bellek*'te her ne kadar sinematografik imaj ile doğrudan ilgilenmese de, çizdiği evren tablosuyla bu imajın nasıl bir ontolojiye sahip olduğunu düşünmemize yol açacak ipuçlarını vermiştir. Bergson burada *hareketi*, madde, enerji ve imaj ile eşitlemiş ve kronolojik olmayan *süredeki* zamanın tarafına koymuştur. Böylece hareket, mekânın bir uzantısı olmaktan çıkmış; bölünemeyen ve içsel bir zaman olan sürede geçen hareket olarak algılanmaya başlanmıştır. Bu noktalar ileride yeri geldiğinde açıklanacaktır. Ancak şimdiden belirtmek gerekir ki, imajı bir gölge, bir temsil statüsünden ya da psikolojik bir kategoriden uzaklaştıran bu yaklaşım, imaja tüm evrene yayılan ontolojik bir değer atfetmiştir. Evren, hareket ve zaman bloklarından oluşuyorsa, sinema da hareket ve zaman bloklarından oluştuğuna göre evrenin bizzat kendisi metasinema haline gelir.

Anglosakson dünyada, Stanley Cavell'in kitapları ve Avrupa yakasında Deleuze'ün sinemaya dair çalışmalarının yayınlanmasından sonra hem felsefecilerin hem de sinemacıların, hatta başka

disiplinlerde çalışanların sinemaya felsefi bağlamda gösterdikleri ilgi artmıştır. Analitik felsefede David Bordwell, Noël Carroll; akademik felsefe geleneğinde Thomas E. Wartenberg, “felsefe olarak sinema” yaklaşımına rehberlik eden Stanley Cavell ve Gilles Deleuze sinema-felsefe ilişkisini tartışmışlardır. Bunlara, Jacques Ranciere ve Alain Badiou gibi filozofları da eklemek gerekir.

Sinema ve felsefe ilişkisi alanında çalışan düşünürler, felsefenin filmleri nasıl ele alması gerektiğinden, film-felsefe arasındaki ilişkinin nasıl kurulabileceğine, imajların felsefi konumunun nasıl ele alınabileceğine ve kavram-imaj ilişkisinin nasıl bir tarzda düşünülmesi gerektiğine kadar pek çok soru üzerine kafa yormuşlardır. Sinemanın felsefi konumuna dair sorgulama daha öte sorular üzerine de eğilmiştir: İmajların kendileri düşünebilir mi? Sinemadaki imajların felsefi düşünmeye katkısı olabilir mi? Olursa ne tür ve hangi bağlamlarda katkılardan söz edilebilir?

Sinema ve felsefe ilişkisinde nörobilimin beyin üzerindeki araştırmalarının etkisini ihmal etmemek gerekir. Deleuze, beyni merkeze alarak yaptığı analizlerinde bir dizi nörobilimciye atıf yapmıştır. Filmin ve beynin, dünyanın yaratımında aktörler olduğunu ileri sürerek şu çarpıcı ifadeyi motto haline getirmiştir: *Beyin ekrandır*. Elbette Deleuze’ün sözünü ettiği beyin ile nörobilimin sözünü ettiği beyin arasında farklılıklar vardır. Deleuze, Stanley Kubrick ve Alain Resnais’in filmlerini beyin sineması olarak değerlendirirken beyni bir motif olarak ele almıştır. Deleuze (2013: 68), bir film değerlendirmesinin ölçütünün beyin biyolojisi olması gerektiğini ileri sürmüştür. Ölçütler sağlayacak olan ne dilbilim ne psikanalizdir, daha ziyade beyin biyolojisidir. Bunun nedeni, beyin biyolojisinin diğer iki disiplinin yaptığı gibi hazır kavramları uygulama dezavantajına sahip olmamasıdır. Beyin biyolojisi, hazır kavramları sinemaya taşımaz.

Resnais gibi bazı sinemacılar beyin sinemasını yapmışlardır. Bu sinemadaki karakterleri “sürükleyen devreler, yerleştikleri dalgalar, beyin devreleri, beyin dalgalarıdır”. İmaj, hareket halinde olduğundan sinema tamamıyla kurduğu beyin devreleriyle değerlendirilmektedir. Bu arada beyin illa entelektüellikle eşitlenemez; tutkulu, heyecanlı bir beyin de bulunur.

Deleuze’ün beyin konusunda kendisine referans aldığı kişilerden birisi, değişik disiplinleri bir araya getiren filozof Bergson’dur. Bergson, beyni bir *aralık* olarak görür. Bergson’a göre hareket halinde olan evren, hareket halinde olan imajlardan oluşur. Her biri bir diğerine etki eder ve tepki verir. Ancak beyin bir kararsızlık, belirsizlik merkezi olarak etki ve tepki veren bir organdır. Doğrudan etki-tepki yavaşlar, gecikir ya da seçerek tepkiden söz etmeye başlarız. Gelgelelim *Cinema 2*’de Deleuze (1997: 211); Bergson’un beyni bir boşluk, bir aralık gördüğü büyük keşfine karşın, aralığın halen öznenin içinde cisimleşen bütüne tümleşik kalmaya devam ettiğini yazar. Kitabın “sinema, beden ve beyin, düşünce” başlıklı sekizinci bölümü bu konuyu oldukça ayrıntılı ve bir o kadar da çetrefilli işler. Bu kitapta söz konusu tartışmaları ayrıntılı incelemek mümkün olmadığı gibi kitabın amacı da bu değildir. Belki vurgulanabilecek nokta, Deleuze’ün sinema kitaplarının ikinci cildini yazdığı dönemdeki nörobilimin bulgularına başvurması, Bergson’un beyin ile ilgili araştırmalarını zenginleştirmesi ve modern sinemanın içinde “beden sineması”, “beyin sineması” ayrımının bu tartışmalardan beslenmesidir. Örneğin Cassavetes’in sineması bir beden sinemasıdır. Cassavetes’in filmlerinde aktörlerin hareketlerini senaryo ve hikâye belirlememiş; tam tersine aktörlerin bedenleri kendi başına bir oyuncu gibi kendilerini ortaya koymuşlar ve hikâye bedenden kaynaklanarak ilerlemiştir. Buna karşın, örneğin Kubrick’in *Cinnet*

(1980)’inde, otelin kendisi bir beyin gibi canlı, ağımsı ve tesadüfi rizomatik dokularda var olur. *2001: Uzay Macerası* (1968)’ında; uzay aracının beyini olan Hal, içten arızalanmayla otomatik bir akıştan çıkıp dışsal gelişmelere daha farklı tepkiler vermeye başlar. Alain Resnais, hafıza üzerinden beyin sineması yapan bir başka figürdür. Burada yanlış anlamaya meydan vermemek için şimdiden belirtmek gerekir ki, Deleuze de katı ikili ayrımlar yoktur. Bu nedenle beyin-beden, beyin sineması-beden sineması birbirini dışlayan kategoriler değildir. Spinoza ve Nietzsche’nin içkin felsefesini benimseyen ve geliştiren Deleuze’de beden ve zihin bir ve aynı şeyin farklı görünümleridir sadece.

Deleuze’e göre nörobilimin bulguları, beynin her yerinde mikro-yarıklar keşfetmiştir. Bu yarıklar basitçe geçilecek boşluklar değil, bir mesajın alınması ve ona tepki verilmesi arasında her an kendilerini ortaya koyan tesadüfi mekanizmalardır. Bu durumda artık olasılık ve belirsizlik sistemiyle karşı karşıyayız demektir. Diğer yandan da topolojik beyinsel alanların keşfiyle iç ve dışın kategorik ayrımlarının ortadan kalktığı bir beyinsel alandan söz edilmeye başlanmıştır. Bu ikisi ise beynin merkezi olmayan yapısını göstermektedir. Beyin, merkezsiz rizom bir yapıya ve ağlara sahiptir. Modern sinemanın tipik özellikleri beynin işleyişine benzer: İrrasyonel kesmeler, birbiriyle bağlantısız imajlar, motor-duyu mekanizmamızı afallatan imaj akışı. Klasik sinemada ise rasyonel kesmeler, motor-duyu mekanizmamıza uygun bağlantılar yer alır ve zaman, modern sinemada olduğunun tersine doğrudan değil dolaylı görünür. Deleuze, sanki bizlere şunu söylemektedir: Klasik sinema eski beyin anlayışlarına (elbette Schopenhauer, Nietzsche ve Bergson gibi istisna filozoflar hariç) uygun bir sinema iken, modern sinema nörobilimin bulgularına uyan bir sinema anlayışına gönderme yapar.

Film-yapımı felsefe üzerine düşünmek öncelikle beyin konusundaki bu yaklaşımı anlamaktan geçer. Bir canlı imaj olan beyin, her şeyi algılayan, her şeye otomatik tepki veren bir imaj değildir. Evrendeki diğer imajlar ise böyle bir seçim yapamaz. O halde sinemadaki imajlar bu çerçevede nasıl değerlendirilebilir? Sinemadaki imajlar, bir öznenin (ya da beynin) merkezde olduğu bir akış mıdır yoksa tıpkı evrende beynin olmadığı cansız imajlar gibi güçlerini etki ve tepkiyle gösteren bir özelliğe mi sahiptir? Bu tür sorular üzerine tartışmalar olsa bile sinema felsefesine giriş niteliğindeki bu kitap; filmler, filmlerden sahneler ve farklı tartışmalardan üretilecek bileşimlerle bir beyin (ve beden) gibi işleyen sinema üzerine film-yapımı felsefe zaviyesinden bakmayı denemektedir.

Yukarıda açıklanan ve aşağıda tartışılacak olan *film-yapımı felsefe* kavramı, bu sorulara verilen yanıtlara katkı sağlayabilecek argümanlar içermektedir. Kitap, henüz son yıllarda tartışılan kavramın içerimleri üzerine düşünmektedir. Bu düşünümde, sinema ve felsefe hiyerarşik bir ilişki içinde ele alınmamakta, her ikisi de kendi tarzlarında düşünce üreten iki ayrı alan olarak ele alınmaktadır. Film-yapımı felsefe üzerinde tartışmalar olsa bile felsefenin daha birincil, sinemanın daha ikincil konumda olduğu bir tartışma düzlemi merkezi konumda olmuştur. Sinema felsefesi alanında üretilen çalışmalar yukarıdaki sorular yanında özel olarak filmlerdeki felsefi unsurları bulma yönünde olmuştur. Bu kitap, film-yapımı felsefenin olanakları üzerinde tartışma açmayı amaçlamaktadır. Türkiye’de son yıllarda sinema felsefesi alanında üretilen çalışmalar artsa bile meseleyi film-yapımı felsefe dahilinde inceleyen eserler oldukça azdır (Sinema felsefesiyle ilgili çalışmalar için bkz. Kabadayı, 2015; Kabadayı ve Çağlıyan, 2013; Özçınar, 2012; Özçınar, 2017; Gürbüz, 2016; Osmano-

ğulları, 2016; Gezer, 2016; Altınkaya, 2016; Erbalan Gürbüz; Ulutaş, 2017; Uğur, 2017; Eke, 2017; Kaplan, 2017; Günay ve Sübelön, 2017; Çağlıyan, 2017; Erol, 2017; Diken, 2017; Duyar, 2017, Avcı, 2017; Erkıılıç, 2017; Ümer, 2017).

Bu doğrultuda kitabın ilk bölümünde, film-yapını felsefe üzerine yapılan tartışmalar incelenmektedir. Bu incelemede az çok kendi konumlanmamız ortaya çıkmaktadır. İkinci bölüm, ilk bölümdeki kritikten beslenerek ve sinema alanında yazan filozoflar ile değişik disiplinlerde yazan başka düşünürlerin tartışmalarından yararlanarak sinema felsefesinin yapılma olanaklarını film-yapımı felsefe kavramı çerçevesinde geliştirmektedir. İlk bölümde olduğu gibi değişik filmler, filmlerden sahneler ve sekanslar tartışmaların geliştirilmesinde rehber olmaktadır. Üçüncü bölüm, ikinci bölümde geliştirilen argümanları sinematik deneyim ekseninde geliştirmektedir. Dördüncü bölüm, ilk üç bölümdeki tartışmalarımızı ve konumlanma noktamızı Pelin Esmer'in yönettiği *İşe Yarar Bir Şey* (2017) ile somutlaştırmaktadır. Böylece, filmle yaptığımız bu ayrıntılı söyleşi *SineFilozofi: Kurosawa'nın Düşlerine SineFilozofik Bir Yolculuk* (Öztürk, 2016)'ta yaptığımız yöntem ve kuramsal tartışmanın somutlaşmasına katkıda bulunmaktadır. Son bölümde filmle gerçekleştirdiğimiz uzun söyleşi, film analizlerinde sadece biçimi ya da sadece öyküyü merkeze alan geleneğe karşı kitabın temel çerçevesine de uygun olarak verilen SineFilozofik bir yanıtıdır.

1. BÖLÜM

FİLM-YAPIMI FELSEFE ÜZERİNE TARTIŞMALAR

Sinema Felsefesinde Yaklaşımlar

Film-yapımı felsefe kavramını tartışabilmek için öncelikle sinema felsefesi üzerine yaklaşımları sınıflandırmamız gerekir. Çünkü hangi yaklaşım içinde yer aldığınıza göre kavramın içeriği ve sinema felsefesiyle ilgili soruların yanıtları değişebilir. Herzogenrath (2017, Introduction bölümü) genel olarak sinema felsefesiyle ilgili dört yaklaşımdan söz edilebileceğini belirtir: filozoflar hakkında filmler, felsefi önerilerin somutlaşması olarak filmler, film felsefesi, felsefe olarak filmler. Bu yaklaşımları değişik filmlerden sunacağımız örnek ve açıklamalarla sırasıyla inceleyelim.

İlk olarak *filozoflar hakkındaki filmlere* bakalım. *Genç Karl Marx* (Raoul Peck, 2017), bir düşünür ve eylem adamının gençlik döneminin monografisini sunan bir filmidir. Marx, filmde de geçen “Filozoflar şu ana kadar dünyayı yorumladılar şimdi onu değiştirmek zamanı” ifadesiyle praksise gönderme yapmasına karşın, ironik bir şekilde sinema imajları onun gençlik hayatını *yorumlar*. Ve o yorum, tıpkı Marx’ın kritik ettiği filozofların yaptıkları yorum gibi, aslında dünyayı değiştirmeye bir katkıdır. Filozofların yarattıkları kavram, düşünce ve sinemadaki imajlar

beyne nüfuz ettiğinde değişen insan, mevcut dünyayı her an paralize edebilecek aday konumuna girer.

Filozoflar hakkındaki filmler, *Genç Marx* örneğinde oldukça sinematiktir ancak Derek Jarman'ın son derece düşük bütçeyle yaptığı *Wittgenstein* (1993) gibi kurgusal filmlerde sinematiklik daha azdır. Bununla birlikte filozoflara dair filmler daha çok belgesellerden oluşur. Çoğu filozofla ilgili belgesel üretilmiştir. Hem belgeseller hem de kurgusal filmler, değişik sinematik tekniklerle seyirciye büyük düşünürlerin yaşamlarını ve düşüncelerini sunmaktadır. Bazıları daha didaktik ve monolog tarzında üretilebilirken, bazıları daha diyalojik, estetik ve sinematik yapılmaktadır. Ancak ne olursa olsun, filozoflar hakkındaki film üretiminde amaç, esas olarak, düşünürün yaşanı ve düşüncelerini seyirciyle buluşturmadır. Sinemanın kendisi, *Genç Marx* gibi istisnalar bir kenara bırakılırsa, bir miktar ikincil hatta araçsal konuma inebilmektedir. Örnek vermek gerekirse *Martin Heidegger* (R. Wisser ve W. Rüdell, 1975), *Nietzsche: Human, All Too Human* (BBC, 1999), *Zizek!* (Astra Taylor, 2005), *Derrida* (Kirby Dick ve Amy Ziering Koffman, 2002), *Examined Life* (Astra Taylor, 2008) filozoflar hakkında belgesel kategorisinde üretilmiş filmlerdir. *Socrates* (Rossellini, 1972), *Blaise Pascal* (Rossellini, 1971) ve yukarıda belirtilen *Wittgenstein*, kurgusal kategoride yer alan filmler arasındadır.

Felsefi önerilerin somutlaşması olarak filmler, filozofların yaşamlarını ve fikirlerini gösteren filmlerden farklı olarak felsefede tartışılan soruları, sorunları ve aksiyomları sinematik tarzda işleyen filmlerdir. Akademik sahada tartışılan etik, adalet, estetik, intihar, yaşanın anlamı, aşk gibi konular filmlerin içeriğinde felsefi bağlamda ele alınabilmektedir. Film içinde felsefe diyebileceğimiz bu yaklaşıma dair, hem hareket-imağ hem de zaman-imağ sinema-

sından pek çok örnekle karşılaşabiliriz. Western türünden *Ox Bo Olayı* (William A. Wellman, 1943) adalet, intikam, önyargı üzerine düşünülmektedir. Yine *The Man Who Shot Liberty Valance* (John Ford, 1962) adaletin anlamı üzerine düşünen imajlarla yüklüdür. Zaman-imaj sinemasının ustalarından Ingmar Bergman ve Stanley Kubrick'in hemen tüm filmleri keza filozofik problemlerin sinemanın kendi olanaklarıyla sunulduğu örneklerdir. Örneğin Kubrick'in *2001 Uzay Macerası*, Nietzsche'nin ebedi dönüş kavramının yorumu gibi görünür. Bergman'ın *Yedinci Mühür* ise inanç, bilgi, yaşam, dogma ilişkisi ve karşıtlığı üzerine kuruludur.

Üçüncü yaklaşım olan *Film Felsefesi*, analitik Anglosakson ve Kıta Avrupası olmak üzere iki yaklaşımı içerir. Büyük teorilere karşıt bir yerde konumlanan yaklaşım, klasik film teorisinin bazı köklü sorularını revize eder. Film imajları, filmin sanat olup olmaması, filmlerde teknolojik, estetik ve ontolojik yönler ve film izleme deneyimi bu yaklaşımın ana inceleme konuları arasında yer alır.

En son yaklaşım olan *Felsefe Olarak Film*, Cavell ve Deleuze'nün fikirlerinin devamı ve radikalleştirilmesini içerir. Bazen bilişsel teorilerle çakışır. Robert Sinnerbrink ve Patricia Pisters'in bilişsel teorileri de bu merkezdedir. Bu yaklaşım filmleri fikirleri somutlaştıran popüler imajlar olarak görmez. Daha ziyade filozoflar nasıl ciddi ve sistematik tarzda argümanlar ve fikirler ileri sürüyorlarsa, filmlerin de kendi tarzlarında düşündüğünü ve fikirler, argümanlar ortaya koyduğunu ya da onları değerlendirdiğini savunur. Filmler, artık, ne felsefecilerin ne de sosyal bilimcilerin ham malzemeleridir. Filmlerin kendileri felsefe yapar. Daniel Frampton'un ifadesiyle filmlerin kendileri düşünür (2013).

Bu son yaklaşım, bu kitabın sorunsalını da belirleyen kilit bir öneme sahiptir. Filmlerin tıpkı felsefe gibi felsefe ürettiğini sa-

vunan bu yaklaşımı odağa aldığımızda ortaya çıkan soru, felsefeden ve sinemadan ne anladığımız olur. Şayet felsefeyi akademik saha ve kurumsal sınırlar içine kısıtlamadıysak, Deleuze ve Guattari'nin *Felsefe Nedir?* (2015)'deki "kavramların yaratımı" tanımını, felsefeyi yersiz yurtsuzlaştırma anlamında ve sinema ile felsefe arasında kurulacak ilişkide temel bir basamak noktası olabilir. Böylece felsefe rasyonel öneriler ortaya atan olmaktan öte, değişik karşılaşmalarla düşünceyi kışkırtan bir kavram haline gelir. Karşılaşmalar gündelik yaşamdaki normal algımızı, dünyaya dair perspektifimizi yerle bir eden, alternatif görüş açılarını görmemize olanak veren bir özelliğe sahiptir.

Eğer oluşsal bir hareketle, karşılaşmalar silsilesiyle düşünceye doğru yol alınıyorsa, felsefe-sinema ilişkisi ve oradan film-yapımı felsefeye dair iki hususa ulaşılabilir. İlki, sinema ve felsefe arasındaki karşılaşmadır. Alain Badiou'nün belirttiği gibi kavramlarla çalışan felsefe ile duygu, his ve duygulanımla çalışan sinema arasında bir paradoks, hatta nefret ilişkisi vardır (<https://www.youtube.com/watch?v=Arwso3fy50M&t=4070s>). Ne kadar geleneksel yaklaşımın dışına çıkılırsa çıkılsın felsefe yine de belli bir mantıksal ve rasyonel örgüyü asgari düzeyde talep eder. Felsefenin, günümüzde sözcüklerle, kavramlarla ve temelde yazıyla üretildiği düşünülür. Sinema ise imajlarla çalışır, duygu, duygulanım merkezidir ve hikâyesi felsefedeki hikâyelerden farklı olarak günlük yaşamın genellikle felsefe tarafından es geçilen basit sıradan yaşamın olgularına dairdir. Platon'un yanılısına olarak karşı çıktığı imajlar sinemada kendisini hareket-imaj ve zaman-imaj olarak ortaya koyar ve felsefeci bu imajları üst bir noktadan felsefi analize tabi tutup onun üzerine düşünmeyi bir hak olarak görebilir.

Gelgelelim felsefe olarak film ve oradan türetilebilecek film-yapımı felsefe kendisini, felsefenin birincil, sinemanın ikincil ve

sanki felsefenin türevi olarak gören yaklaşımına karşı çıkar. Film-yapımı felsefe bizzatıhi filmin kendisinin felsefe yaptığını düşünür ve filmlerdeki imajları filmin kendi içkin düzleminden sınıflandırmaya çalışır. Bu yaklaşım, sinema filmlerini felsefenin objektifleşmiş fikirler demeti olarak görmekten ziyade sinema kavramı ve sinemadaki imajlar üzerine düşünür.

Deleuze, eserlerinde ve söyleşilerinde sık sık düşüncenin üç damarı olduğunu vurgular: bilim, sanat ve felsefe. Her biri kaosla kendi tarzlarında kapışsa bile birbirinden mutlak bağımsız değildir, tam tersine birbirlerine ihtiyaçları vardır. Yaratıcı karşılaşmalar neticesinde kaosla bir sörfçü gibi ilişkiye geçilir. Bu ilişki kaosu durdurmaz, sadece onunla birlikte yolculuk yapılır. Felsefe ve sinema arasındaki ilişkiyi bir ihtiyaç ilişkisi olarak algıladığımızda, her birinin kendi tarzlarınca düşünce ürettiğini kavradığımızda film-yapımı felsefenin derdini anlamak daha kolay olacaktır. Sinema bu sayede sadece bir şeyler üzerine düşünen, ya da felsefi mevzuları imajlarla kopyalayan bir sanat olmanın ötesine geçecek, bizzat düşünülmeyen şeyleri imajlarla icat eden, yaratan, kısaca kendi tarzında felsefe yapan bir içeriğe kavuşacaktır.

Film-Yapımı Felsefe

Bu yaklaşım belirtildiği üzere “film içinde felsefe” yaklaşımının ötesinde daha radikal bir çizgidedir. Film felsefesi yaklaşımında felsefenin etik, ontoloji, epistemoloji gibi konuları hareket-imaj ve zaman-imaja uyarlanır. Hareket-imaj ve zaman-imaj üzerine çalışan filozoflar şu tarz sorular sorarlar: Hareket-imaj nedir? Zaman-imaj nedir? Film estetiği ne demektir? Tüm filmleri aynı estetik ölçütlerle değerlendirmek mümkün müdür? “Sinema ya da film içinde felsefe” yaklaşımında ise felsefi konuların filmlerde somutlaşmasına bakılır. Bu yaklaşım sinema üzerine çalışanlarda

oldukça yaygındır. Sözelimi, “Zeki Demirkubuz Sinemasında Varoluşçuluk” gibi bir başlık altında varoluşçu felsefenin Zeki Demirkubuz sinemasına yansıyan boyutlarına bakılır. Keza, hafıza, kişilik gibi konuların *Memento* (Christopher Nolan, 2001) filmindeki somutlaşması incelenir. *Matrix* üçlemesinde (Lana Wachowski, Lilly Wachowski, 1999; 2003; 2003) şüphecilik, *Rashomon*’da (Akira Kurosawa, 1950) etik felsefesi ve görecelik analiz konusu haline gelir. Bu yaklaşım sayesinde derin ve ayrıntılı filozofik meseleler daha kolay anlaşılır. Dersliklerde filmler pedagojik eğitimin parçası olur. Keza felsefe, insani ve sosyal bilimlerle buluşan bir çizgide yol alır. Felsefeciler kendilerini bu alanlarda da yetiştirmek zorunluluğunda hissederler. Disiplinlerarası buluşmada bu yaklaşımın katkıları vardır. Žižek’in film incelemeleri genellikle bu yaklaşımı merkeze alır. Lacan’ın ve Hegel’in görüşlerinin filmlerdeki somutlaşması Žižek’in temel metodudur.

Açıktır ki film içinde felsefe yaklaşımı felsefenin sinemayı öncelediğini varsayar. Sinema bu zaviyeden bakıldığında felsefeye atıf yapan bir konuma indirgenir. Bu noktada şu soruları sorabiliriz: Şayet sinema daha önce var olan felsefeyi örneklemekteyse, sinemanın da felsefe üretmesi mümkün olamaz mı? Daha açıkçası felsefenin de sinemaya atıf yapan bir konumda yer alması olası değil midir? Hareket-imağ ve zaman-imağ felsefe yapabilir mi? Sinema yönetmenleri imajlar aracılığıyla yeni ve yaratıcı felsefi düşünceler yaratabilirler mi?

Özellikle yaratıcı yönetmenler elinden çıkma sinema filmlerine bakıldığında, özgün filozofik katkılardan söz edebilmek mümkündür. Zaman meselesi Tarkovski’nin elinden farklı tarzda çıktığında; hareket mi zamanı, zaman mı hareketi önceler sorunsalı özgün ve yaratıcı imajlarla karşılığını bulur. Keza aynı yönetmenin yönettiği *Ayna* (1975), beynimizin nasıl rizomatik çalıştığına dair son derece yaratıcı bir örnektir. Ölmekte olan

bir insanın düşlerinin ve anılarının virtüel ve gerçek zaman ve alanlarda nasıl kıvrımlı bir gezinim sergilediği, sinematik olanaklarla çarpıcı şekilde sunulur.

Gelgelelim felsefecilerin ve sinemacıların felsefe yapmalarında şöyle bir fark vardır: Sinema yönetmenleri belirli bir konuda, belirli ve özel bir konumlanmada felsefeciler kadar yer almazlar. Sinema filmlerinde belirli soru ve sorunlar yer alır ancak yönetmenler birçok soruyu açık uçlu bırakır. İzleyiciler imajlara farklı sorular sorarak kendince yorumlar yapabilirler. Jim Jarmusch bir basın toplantısında, *Sadece Aşıklar Hayatta Kalır* (2013) filmiyle ilgili kendisine yöneltilen bir soruya yanıt olarak, bunları kendisine değil imajlara sormak gerektiğini söyler. Sorulacak sorularla film kendisini açacaktır (https://www.youtube.com/watch?v=m-OqTQ7A_Jc). Tayfun Pirselimoglu *SineFilozofi* dergisine verdiği mülakatta benzer bir yanıt vermektedir:

“...sinema hem seyircinin hem yönetmenin yarattığı dünyanın dışında kendisinin oluşturduğu bir entite olarak kendi mecrasında gidiyor. Ben yönetmen olarak bunu ne kadar kontrol edebiliyorum, benim kendi niyetimle yarattığım bir dünya var o dünya seyirciye nasıl ulaşıyor ve o seyirciyle o ilişki nasıl kuruluyor. Bu ilişkiyi ben şöyle kurmaya çalışıyorum, bu benim yarattığım hakikatin seyircideki karşılığında birtakım soru işaretleri oluşmasına çaba gösteriyorum. Yani, seyirciyle film arasında bir mesafe olmasını ve o mesafenin seyircinin biraz zahmete girerek karşılıklı olarak o mesafenin kapatılmasını talep ediyorum. Bu da şu anlama geliyor, seyirci çaba göstermek zorunda. Film sorular soruyor seyirci bununla ilgili algısıyla bir şeyler üretiyor ve karşılıklı olarak bir ilişki doğuyor. Benim yapmak istediğim sinema bu” (Öztürk ve Bütev, 2017: 221).

Vurgulamak gerekir ki belirttiğimiz açık uçluluk, sadece benim düşünce-yoğun olarak kavramsallaştırdığım filmlere mal edi-

lemez. Hareket-imaj sinemasının örneklerinden *X-Men* serisinde “mutantlar birey midirler?”, “eğer öyleyse insan varoluşu ile mutant varoluşu arasındaki ilişki nasıldır?” gibi sorular felsefi bir konumlanma noktasından açıkça ve rasyonel tarzda yanıtlanmaz. Sinematografik imajlar bizlere deneyim yaşatır. Bu sinematik deneyimle birlikte sorular sorar ve duygulanıma gireriz. Badiou’nun dediği gibi bir filmin içinde dahi imajlar çatışır (2013: 230). Propaganda filmi olmamak kaydıyla bu çatışma, filmle ilgili birbiriyle taban tabana zıt ve farklı yorumlar üretmemize yol açabilir.

Buna karşın propaganda filmleri ya da oldukça didaktik nitelikli filmler dışında tezleri olan bazı filmler de bir konuda açık pozisyon alabilir. Tezli filmleri filmdeki imajların üretimindeki sinematik tekniklerden ve hikâyeden anlamak mümkündür. Örneğin Ken Loach’ın politik filmleri açıkça kaybedenlerin tarafını tutar, sömürü ve baskı ilişkilerinde sömürülenin yanında yer alır. Her ne kadar Loach’ın filmlerinde özgün ve yaratıcı imajlar yer alabilse de yine de yönetmenin filmlerinin daha önceden inşa edilmiş Marksizm’in Troçkist yorumunu temel aldığı ve açıkça dayanışma yönelimli bir dünya taraftarı olduğu görülür. Bu durumda felsefe ya da sosyal bilimler tabanlı biri bu tür filmlerin aslında yönetmenin kendi felsefesini ortaya koymaktan ziyade daha önce var olan bir doktrinin ya da görüşün objektifleşmesi olduğunu ileri sürebilir.

Düşünce-yoğun sinema örneklerinde aynısını ileri sürmek kolay değildir. Bergman, Godard, Antonioni, Visconti, Kubrick, Bresson, Rossellini, Pirselimoglu, Esmer, Bilge Ceylan gibi yönetmenlerin imajlar vasıtasıyla felsefe yaptığı barizdir. Filmlerinde oldukça özgün ve düşünce yönelimli imajlarla karşılaşırız. Bu yönetmenlerin ürettikleri imajlar daha önceki filozofik tartışmalardan uzak değildirler. Yine tema bağlamında bazı yönetmenler önceki felsefi mevzulardan ve felsefecilerden yararlar-

nabilmişlerdir. Örneğin Kubrick sinemasında Nietzsche etkisi belirgindir. Keza modern uygarlığın sistemleşmiş şiddet patolojisi yönetmenin kritik ettiği husustur. Modern varlığın anlamsızlığı meselesi de Antonioni sinemasına içkindir. Bu nedenle düşünce-yoğun sinemasının dahi özgün felsefe üretip üretmediği ilk bakışta o kadar belirgin değildir.

Bununla birlikte film-yapımı felsefeyi sadece tematik bağlamda değerlendirmek tüm bir felsefe tarihine baktığımızda oldukça sorunludur. Film-yapımı felsefenin olanaklarını inceleyen bu kitabın temel iddiası, film-yapımı felsefenin aşağıda tartışılacak olan temaya, mutlak özgünlüğe ve atıf yapılacak kadar bağımsız bir fikre dayandırılmasının sorunlu olduğudur. Şimdi bu hususlar biraz daha derinlemesine analiz edilecektir.

Film-Yapımı Felsefede Yaklaşımlar

Film-yapımı felsefede *katı tez* ve *ılımlı tez* olmak üzere iki yaklaşımdan söz etmek mümkündür. Katı tez taraftarları filmin bağımsız, yaratıcı ve özgün tarzda felsefe yapabileceğini savunurlarken, ılımlı tez yanlıları filmlerin daha önceden üretilmiş felsefi tartışmaları örneklendirebileceklerini, bazı sorular ortaya koyabileceklerini ve var olan sorular üzerine tartışma yaratacak imajlar sunabileceklerini iddia ederler. Belirtilen bu görüşleri katı tez taraftarlarından Aaron Smuts ile ılımlı tez yanlılarından Paisley Livingston'un tartışmaları etrafından inceleyelim. Bunların dışında Noël Carroll'un görüşlerini de özetlememiz gerekiyor, çünkü Carroll ne Smuts kadar katı tez yanlısı ne de Livingston kadar ılımlı tez taraftardır. Carroll (2006: 173-187) filmin kendi başına felsefe yapabileceğine dair bulunacak tek bir örneğin bile film-yapımı felsefeye karşı çıkanların görüşlerini çürütebileceğini belirtir ve 2006 tarihindeki bir yazısında 1970 ta-

rihli *Serene Velocity* filminin bunu yaptığını savunur. Carroll'un görüşü, çok az sayıda filmin tam anlamıyla film-yapımı felsefesinin koşulunu sağladığı yönündedir.

İlk olarak Smuts'un görüşünden başlayalım. Smuts (2009) bir katı tez yanlısı olarak, "bazı filmlerin" sinematik araçlarla yaratıcı, bağımsız felsefi katkılar yapabileceğini savunur. Smuts'a göre bir bilimsel bildiri okuyan filozofu görüntüye almak filozofik katkı olarak değerlendirilemez. Bir konuşmayı kaydetmenin ötesinde sinematik araçları devreye sokma sayesinde film, felsefe yapmaya başlayabilir (409). Smuts'un kaydetmenin ötesine geçmek işlevini Kracauer (2015), kendi felsefi film teorisinde *ifşa etmek* olarak tanımlamıştır. Filmler hem kaydeder hem de gerçek hayatta günlük rutinsel faaliyetlerde gözümüzden kaybolan veya gözümüzün bir kamera gibi görmesinin mümkün olmadığı şeyleri sinematik teknikler sayesinde ifşa eden özelliğe sahiptir. Katı tez yanlılarına göre sinemanın ifşa etmek işlevi film-yapımı felsefede gerekli bir husustur.

Ele alınan bu katı tezin iki parçası bulunur: *epistemik ölçüt* ve *sanatsal ölçüt* (Smuts, 2009: 409).

Sanatsal ölçüt ne demektir?

Sinematik teknikleri devreye sokmak sanatsal ölçüte gönderme yapar. Daha önceden üretilmiş bir düşüncenin metinlerini hiçbir sinematik tekniğe başvurmadan Kracauer'ün *kaydetmek* işlevi dediği işleve uygun tarzda filme almak sanatsal kritere uygun değildir. Örneğin normal bir ders ortamında verilen dersin kaydedilmesi film-yapımı felsefenin koşulunu karşılamaz. Montajın, kamera hareketinin, kompozisyonun, rengin, ışığın, sesin *sinematik* olması gereklidir. Livingston bu özelliği "araçlar koşulu" olarak adlandırır (Livingston, 2006). Bu açıdan bakıldığında Godard'ın *Weekend* (1967) filminde birkaç oyuncunun

Marksist metinleri okuduğu sahne, katı tez taraftarlarınca film-yapımı felsefe olarak değerlendirilemez. Bu metinler sadece Marksist düşüncenin parçalarını oluşturur (Smuts, 2009: 409). Keza Erich Rohmer'in filmi *My Night at Maud's* (1969)'da Pascal üzerine olan uzun çekim ve sinematik hareketin olmadığı sahne de filmin felsefe yaptığıının kanıtı olarak değerlendirilemez. Peki ya Godard'ın *Hayatını Yaşamak* (1962) filminde filozof ile Nana arasındaki kafedeki konuşma sahnesi?

Sanatsal açıdan bakıldığında bu sahnede montajın, kamera hareketinin ve müziğin kompozisyonundan oluşan sinematik bir tekniğin işbaşında olduğunu görebiliriz. Gerçek hayatta vücudunu satarak para kazanan Nana bir kafeye girer, oturur ve atış istemek için arkasını döndüğünde gerçek hayatta da filozof olan Brice Parain ile diyalog başlar. Nana ile aynı masada karşı karşıya yaptıkları bu diyalogda filozof dil felsefesinden, Platon'dan, düşüncenin ne anlama geldiğinden söz ederken Nana soru soran bir konumda daha basit konuşma sergiler. Genellikle filozof konuşur. Kamera diyalogu sadece sabit bir tarzda kaydetmez. Filozof konuşurken bazen orta ve yakın çekimde Nana'nın yüzünü, bedenini, mimiklerini görürüz. Diyalogun bir yerinde filozof *Üç Silahşörler*'deki Porthos'un hikâyesini anlatır. Filozof bunu "düşünmenin ne anlama geldiğini" vurgulamak için anlatmaktadır. Hikâyede Porthos mahzene bomba yerleştirir ve hızlıca kaçmaya başlar. Ancak koşarken ayaklarının niçin birbirini seri bir şekilde takip edebildiğini "düşünür". Düşündüğü an koşamaz ve öylece kalır. Düşündüğü an onun ölümü olur. Filozof bir felsefi argümanı hikâye ile illüstre etmektedir. Sözlü felsefe yazılı argümanı illüstre etmek için işbaşındadır. Gelgelelim Godard sadece filozofun bu hikâyesini bize işittirmez. Belirtildiği üzere sinematik teknikleri devreye sokmuştur. Burada sinematik felsefe devreye girer. Örneğin Nana'yı direkt bizlere baktırır.

Nana'nın mahzun ve çekingen yüzüyle karşılaşan biz izleyiciler bu durumda şaşırır ve düşünmeye başlarız. Nana, niçin doğrudan kameraya, bizlere bakmaktadır? Sinema izleme deneyimi ne anlama gelir? Nasıl Porthos, ayaklarının hareket etmesi üzerine düşündüğünde koşamamışsa, film izleme deneyimine dalan bizler Godard'ın sinematik deneyiyle yalnızca seyretmekten kurtulup düşünmeye başlarız. Filozofun dil ile yaptığını Godard sinematik olanaklarla yapmıştır. Katı-tez yanlılarının film-yapımı felsefenin ilk koşulu olan estetik ölçütü bu sahne sağlar.

Katı tez, sadece sinemaya özgü araçlarla yapılan felsefi katkıların, film-yapımı felsefe olarak değerlendirilebileceğini savunur. Bu araçlar, montaj ile kamera hareketleri ve açılarıdır (Livingston, 2006: 11-19). Ancak elbette sinema bunlardan daha fazlasıdır. Sinema, bunların dışında ışığın, rengin, sesin, müziğin, senaryonun, oyunculüğün kompozisyonundan oluşur. Gelgelelim montaj, kamera hareketleri ve açıları sadece sinemaya özgü araçlardır; ışık, renk, müzik, ses, senaryo ve oyunculuk başka sanatlarda da bulunur. Sinema, Deleuze'ün belirttiği gibi “hareket-zaman blokları”ndan oluşur (2009: 325). Buna karşın Alain Badiou'nun vurguladığı gibi her ne kadar ışık, renk, müzik, senaryo, oyunculuk sadece sinemaya özgü olmasa da sinemanın bu araçlara başvurması diğer sanatların yaptığından farklıdır. Sinema, örneğin müziğin karmaşık ve aşırı teknik boyutlarıyla ilgilenmez, deyim yerindeyse onun en popüler yanını alır. Sinema Badiou'nun “aristokratik” dediği diğer sanatların unsurlarını alıp işleyen, popüler düzeye indiren, onları popülerleştiren bir sanattır (Badiou, 2013: 207-232). Bu noktayı özellikle vurgulamamızın nedeni sadece sinemaya özgü olmayan unsurların da sinemanın içinde işlendiği, dönüştüğü, kısaca *sinematikleştiği*dir. Bu nedenle sinemanın felsefe yapmasında *sinematikleşen* bu unsurların da payının olduğunu unutmamak gerekir. Deleuze'ün ses-görsel imaj

kopuşuna dair verdiği bir örnek yaratıcı bir dönüşümün nasıl olabileceğini iyi temsil eder. Straubların pek çok filminde bir ses imaj bir şeylerden söz eder, ancak görsel imaj başka bir şey gösterir. Nihayetinde bizlere söylenen gösterilenlerin *altına* yerleştirilir. Söz havaya yükselirken, gördüğümüz imaj toprağa giderek gömülmektedir. Deleuze'e göre sesin yükselmesi ve söylenenin toprağa gömülmesi sinematografik bir fıkirdir (2009: 330-331).

Sanatsal ölçüt, film-yapımı felsefenin bir koşulu olsa bile bazı düşünürlere göre yeterli değildir. Onlara göre *epistemik ölçüt* de gereklidir.

Epistemik ölçüt ne demektir?

Epistemik ölçütü Smuts ve Carroll'un de bu bağlamda atıf yaptığı ılımlı tez taraftarı Livingston çarpıcı özetler. Livingston (2006: 11-19), film-yapımı felsefeden tam olarak söz edilecekse, filmde “yenilik” (innovation) ve “bağımsızlık” (independence) veya “özerklik” (autonomy) olması gerektiğini savunur. Yenilikten kast edilen şey, daha önceden var olan felsefi bir kavramın örneklendirilmesi değildir, daha ziyade “yeni bir fikrin” filmde ortaya konulmasıdır. Livingston'a göre şayet filmler yenilikçi felsefi katkılar sunma kabiliyetinden yoksunsa film-yapımı felsefeden söz edilemez (2006: 11-19). Livingston özellikle kurgusal filmin felsefe yapabileceği fikrine meydan okur. Livingston, filmin daha önceden var olan bir fikri ya da konumu örneklendirmekten ziyade şayet yaratıcı felsefi bir öneri ortaya koyuyorsa kendi başına film-yapımı felsefeden söz edilebileceğini savunur.

Bu çerçeveden hareket edersek çalışmanın girişinde vurguladığımız film-felsefesi yaklaşımları içinde sayılan çoğu film aslında bu kategori altında ele alınamaz. Derek Jarman'ın *Wittgenstein*1, düşünürün bilinen felsefi görüşlerinin ve yaşamının gösterimidir. Film, yazılı materyallere, kendinden önceki dokü-

manlara bağlanmıştır. Aktörler filozofun ve çevresindekilerin görüşlerini canlandırmaktadır. Nihayetinde film-yapımı felsefenin ilk koşulu Livingston’a göre “sonuçta” yatar. Yazarın “sonuçlar koşulu” dediği bu durum, filmin daha önce bilinen felsefi söyleme bağlanmaması ve ondan bağımsız olması gerektirir.

Ne var ki katı-tez taraftarı Smuts (2009: 409-420) bu iddiayı biraz yumuşatır. Filmler tarafından yapılan “tüm felsefi katkıların” yenilikçi ve yaratıcı olması zorunlu değildir, ancak ilke olarak filmler yenilikçi kapasiteye sahip olmalıdır. Noël Carroll bu fikre karşı çıkar. Yazar, filmin felsefe yapabilmesi için alana özgün katkı sunması gerekliliğinin altını çizerek. Daha önceden var olan bir felsefi fikrin filmin içinde bulunması o filmi film-yapımı felsefe hattına yerleştirmeyi engeller. Film-yapımı felsefe daha önceden var olan fikrin örneklendirmesinden daha çoğunu gerektirir.

Livingston (2006) daha önceden var olan felsefeye bağlanmama koşulunu “bağımsızlık” olarak niteler. Filmin yaptığı felsefi katkı daha önceden var olan bir felsefi bağlamın yorumu ya da o felsefenin devşirilmesi değildir. Livingston’un bu örneğinden gidildiğinde sözcükleri ilerleyen sayfalarda değineceğimiz Nozick’in *deneysel makinesi* alegorisinin sinemada gösterimi film-yapımı felsefe örneği değildir. Böyle bir film sinematik olmayan unsurlara, dile bağlanmıştır. Ancak örneğin Nozick’in tezi sinematik imkânlarla sunuluyorsa bile katı-tez taraftarları bu filmi epistemik koşulu sağlamadığı için film-yapımı felsefe olarak değerlendirmeyi. Epistemik koşul, bağımsızlığı ve yeniliği/yaratıcılığı filmin felsefe yapmasının koşullarından sayar. Gelgelelim bazı katı-tez yanlıları epistemik koşulda bu derece aşırıya gidilmesinin sorunlu olduğunu vurgularlar. Örneğin Smuts (2009: 411) şayet bağımsızlık, yenilikçilik gibi koşullar bir ölçüt olarak aşırı yorumlanırsa, tüm felsefe tarihinin yeniden gözden geçirilmesi gerektiğini savunur. Önemli olan filmin felsefi potansiyeline yoğunlaş-

maktır. Yenilikçi/yaratıcı olmak film yapımı felsefenin zorunlu koşulu olamaz. Thomas Wartenberg (2006: 19-33), daha önceden yayımlanmış felsefi bir fikrin anlamını görmemize yardımcı olan illüstrasyonun felsefe yapmak olarak addedilmesi gerektiğini savunur. Bu nedenle filmlerin sıfırdan yeni, yaratıcı felsefe yapması film-yapımı felsefe yapmanın zorunlu koşulu olamaz.

Film-yapımı felsefe tartışmalarında başlıca hangi problemler üzerinde durulmuştur? Şimdi bunlar incelenecek ve yer yer sinema filmlerinden getirilen örneklerle kendi argümanlarımız belirtilecek ve konumlanmamız vurgulanacaktır.

İllüstrasyon Problemi

İllüstrasyon probleminin değişik boyutları bulunur. Öncelikle illüstrasyon denildiğinde zihnimize bir başka şeyin görüntüsü gelir. Böylece illüstrasyon kendinden başka bir şeye atıf yapar gibi görünür; bir araç, bir başka şeyin somutlaştırmasına yarayan unsur gibi görünmeye başlar.

Gerçekte değişik tipte illüstrasyonlar bulunur. Bunlar hangileridir?

Birisine öğüt vermek için ibret verici bir hikâye anlatabiliriz. Örneğin kurnazlıkla ilgili öğüt vermek için tilki ile karga masalına başvurulabilir. Masal, vermek istediğimiz öğüdü örnekleyen, somutlaştıran bir illüstrasyondur. Bunun kurgusal bir hikâye olmasına da gerek yoktur, bizatihi kendi yaşamımızdan da hikâyeler anlatabiliriz. Çocuğumuzun uyanık olmasını, başkaları tarafından kandırılmamasını istiyorsak kendi yaşamımızdan belleğimize gelen parçaları abartarak ve ilginç hale getirerek anlatır, amacımıza varmaya çalışırız. Sözlü anlattığımız bu hikâyeler de illüstrasyondur. *Düşüş* (Tarsem Singh, 2006) hikayelerin illüstrasyon gücünü anlatan etkili bir filmidir. Yaralı bir dublör hastanede kolu kırık

küçük kızı mistik kahramanların fantastik hikâyelerini anlatır. Kızın parçalı ve canlı hayal gücü sayesinde kurgu ve gerçek giderek birbirine karışır. Film, hikâyelerin gerçek ile kurgu arasındaki ayrımı önemsiz kılacak derecedeki gücünü çarpıcı şekilde anlatır. Zamanla hikâye, anlatıcıları da ele geçirir, kendi başına bir hakikat gibi varoluşunu ortaya koyar. Hikâye anlatıcısı Roy ile dinleyici çocuk Alexandria hikâyeyi birlikte inşa ederler. Hastanede gördükleri karakterler ve ilişkiler hikâyeye girer ve hikâyedekiler de zaman zaman gerçek yaşama inerler. Filmin ismi olan *düşüş* filmin içinde anlatılan hikâyeden gerçek dünyaya ve gerçek dünyadan da hikâyeye düşüşler ile karşılığını bulur. Hikâye anlatıcısı olan Roy, küçük kızıdan istediği ilaçları içtiğinde bu olayı hikâyesine ekler, hikâyesindeki karakter de uykuya geçmeye başlar. Film, iki dünya arasındaki gidiş gelişleri montajla ve renk geçişleriyle etkili verir. Alexandria zaman zaman kahramanları hikâyenin zor anlarından kurtarmak için sorular sorar: “kurtarıldılar mı?” Ya da Roy’a hikâyeye eklemesi için dileklerini iletir: “öpüşebilirler mi?” Alexandria kendisini hikâyeye ekler ve film Alexandria’nın hikâyesi ile Roy’un hikâyesini eklemleyerek bizlere gösterir. Alexandria, hikâyede Darwin’in yanında taşıdığı çuvaldaki maymunun yerini alır, çuvaldan çıkar ve aynen Roy’un hikâyesindeki giysiyi giyerek ve maskeyi takarak çölde elleri bağlanmış kahramanların bağlarını keser. Alexandria, Roy’un hikâyesini devam ettirmesi için her yolu dener. Hikâye onun yaşamının asli parçası haline gelir. Hikâye, Alexandria’nın içinde yaşadığı gerçeklikten daha gerçektir artık. Roy’a morfin almak için gizli odanın kapısına geldiğinde, hikâyenin içindeki kötü kara şövalyelerden birisi belirir. İlacı aldığı sırada düşerken hikâyedeki Alexandria da düşer. Montaj, iki dünyayı yan yana koyar. Düşükten sonra kızın zihninden geçenleri film gösterir. Tıpkı Tarkovski’nin *Ayna*’sında ölmekte olan adamın zihninden geçenlerin irrasyonel kesmeler ve

uyumsuz parçalar halinde sunulması gibi, ya da Aronofsky'nin *Pi* (1998)'sinde şizofren matematikçinin dünyayı görmesinin organik olmayan tarzda gösterilmesi gibi, Alexandria'nın hafızası ile hikâye ve hastane odasındaki sesler iç içe geçer. Alexandria'nın ailesinin başına gelenler canlanır ve film Alexandria'nın "öfkeli insanlar" dediği kişilerin ailesine yaptıklarını gösterir. Roy, Alexandria kendine geldikten sonra hikâyeye devam eder ancak kötü sonla bitirmeye başlar. Alexandria, kötü sonu düzeltmesi için Roy'a yalvarır. Roy, hikâyesinin kendi hikâyesi olduğunu söyler. Alexandria'nın yanıtı kesindir: "O benim de hikâyem".

İllüstrasyonun bir türü de mimari projelerin maket hali, broşürdeki çizimleri ve animasyon haldeki sunumlarından oluşur. Ev almak isteyen bir insan için evin maketi, broşürlerdeki çizimleri ya da animasyon haldeki hareket-imağları son derece önemlidir. İllüstrasyon bu durumda evi satın almak isteyen kişi için oldukça işlevsel ve hayatidir. Sadece mimari projeler açısından değil, bilimsel bir topluluğa sunum yapacaklar açısından illüstrasyon olmazsa olmaz öğeler arasındadır.

Filozoflar da kendi argümanlarını desteklemek ya da karşı argümanları çürütmek için illüstrasyonlara başvururlar. Platon görüşler dünyası ve idealar dünyası ayrımı için mağara alegorisine, Kant anlama yetisini somutlaştırmak için tehditkâr bir denizle çevrili adaya başvurur. Bergson'un saf süreyi illüstre etmek için çayda şekerin erimesi, Nozick'in deneyim makinesi ve çeşitli etik felsefi yaklaşımları illüstre etmek için verilen örnekler felsefi açıklamaların soyut ve kuru dünyasında canlı ve hayal gücünü teşvik eden unsurlar olarak yerini alırlar.

Bunun dışında yazılı bir metni somutlaştırmak için görsel illüstrasyonlar yapılır. Yazılı hikâyelerdeki kahramanların başından geçen maceraların görselleri çizilerek somutlaştırılır. İllüst-

rasyon bu durumda daha önceden yazılı bir metnin zenginleştirilmesine ya da daraltılmasına hizmet etmez. Burada zenginleştirme veya daraltmadan kast edilen yazılı metnin genişletilmesidir, ona ek bilgi katmasıdır ya da bilgiyi eksiltmesidir. Esasında metin içindeki önemli görülen yerler tıpkı fotoğrafçının en değer verdiği anı pozlaması gibi çizilir. Bu çizimde metne bağlı kalınır. Özellikle çocuk kitaplarında bu yola sıkça başvurulur.

Gelgelelim Thomas Wartenberg'in altını çizdiği önemli bir ayrım vardır: Bilgiyi genişletmeyen veya daraltmayan, metne tamamen sadık bu illüstrasyonların dışında okuyucuların dikkatini sadece illüstrasyonla çeken başka çizimler de bulunur. *Alice Harikalar Diyarında*'nın görselleri böyledir. Bu illüstrasyonlar metni okurken ilk etapta hayal edeceğimiz tipten değildir ve zaten bir süre sonra metinden ziyade karakterleri o illüstrasyon ile hatırlamaya başlarız. Wartenberg bu tip illüstrasyonları *ikonik* temsiller olarak tanımlar (Wartenberg, 2007: 40). *Küçük Prens* de bu tip ikonik temsiller arasında yer alır. *Kitaptaki Küçük Prens ve onun başından geçenlere dair illüstrasyonlar kitaptaki yazılı hikâye kadar kendi başına gerçeklik haline gelmiştir.*

Eğer illüstrasyonlar sadece metin içindeki karakterleri metne uygun tarzda görselleştirmiyor ve illüstratörün zihninde ve elinde kendine ait bir tarzda, kendine ait bir gerçeklikle yaratılıyorsa, o zaman illüstrasyonu metnin gölgesi gibi görmekten uzaklaşabiliriz. Illüstrasyon bu durumda metnin asli parçası haline gelir, metinden ayrılamaz, en az metin kadar önemlidir. Ve bizler, *Alice Harikalar Diyarında*'ki Alice'i artık illüstrasyondaki Alice olarak algılamaya başlarız. *Küçük Prens*'teki prensi, gülü, yılanı, tilkiyi illüstrasyondaki karakterlerle hayalleriz. Bu algı, yaratılan sinema filmlerine, Alice ve Küçük Prens sözcüklerini duyduğumuzda zihnimizdeki tahayyüle kadar her yere sızar.

Metin illüstrasyon olmadan basılsa bile, değişik karakterler ikonikleştiği için metni okurken ikonik imgeler zihnimize gelir.

Burada sorulacak soru, felsefi tartışmalar ve metinler içinde illüstrasyonlara yer verilip verilmediğidir. Bu konudaki örneklerin sayısı azdır. Örneğin Bergson'un ters koni olarak anlattığı bellek kavramı *Madde ve Bellek* kitabında görselleştirilmiştir. Deleuze'un kitaplarında da zaman zaman diagramlara yer verildiği görülür. Bunun dışında mağara alegorisi gibi konuların anlatıldığı felsefi eserlerde çizimlere yer verilmiştir. Gelgelelim felsefi metinlerde yer alan konulara dair çizimler her halükarda azdır ve az olan örnekler de yazılı metinlere bağımlı, daha aşağı statüde kalırlar.

Bir başka tip illüstrasyon için Sean Penn'in yönettiği *Özgürlük Yolu* (Into the Wild, 2007)'na bakalım. Üniversiteyi bitiren genç Christopher, diplomayı ailesine vererek kendisini doğaya atar. Terk edilmiş bir otobüs içinde yaşar, toplar ve avlar. Tıpkı Robinson gibi sıfırdan başlamaz. Daha önceden edinmiş olduğu kültürel sermaye yaşamını sürdürmek için kilit rol oynar. Ancak koşullar katılaştır, yiyecek bulması zorlaşır ve tam bu aşamada bitkilerle ilgili illüstrasyonların bulunduğu kitaba başvurur. Zehirli ve zehirsiz yiyecekleri ayırt etmek için illüstrasyon hayati bir öneme sahiptir. Gelgelelim bir yanlışlık yapar ve zehirli bitkiyi yer. Vücudunda semptomlar ortaya çıktığında kontrol etmek için tekrar kitaptaki illüstrasyonlara bakar ve zehirli yiyecek yediğinin farkına varır.

Vurgulamak istediğimiz hususu örneklemek için başvurduğumuz *filmin içeriğinde yer alan resimli kitaptaki illüstrasyon, metinden dahi önemli ya da ılımlı bir ton benimsersek, en az metin kadar önemlidir*. Doğa belgesellerindeki hayvanlar ve bitkilerin ayrıntıları gibi, kitaplara metinler eşliğinde çizilen bu görseller özellikle doğayla içli dışlı olan insanlar için hayati

öneme sahiptir. Bir bilim insanı için kuşların, yılanların, mantarların görselleri enformasyon kaynağı olarak merkezi yer tutar. Afrika ormanlarında hayvan ve bitki görsellerini içeren bir kitaptaki görseller hayatta var olma mücadelesinde kritik önemde olabilir. Çizimler hayvanları ve bitkileri en ince ayrıntılarına kadar gösterebilirken, fotoğraflar bu özellikten yoksundur. Darwin'in türleri sınıflandırmasında el çizimlerine verdiği önemi hatırlayalım. Bu çizimler aynı zamanda hiçbir fotoğrafın betimleyemeyeceği derinliği ve ayrıntıları içerir.

İllüstrasyon ile ilgili şimdiye kadar söylediklerimizi özetleyelim: İlk örnekte bir çalışma içerisinde hayallediğimiz karakterler ve olaylar genellikle metne uyumludur ve metnin altındadır; ikinci örnekteki ikonik illüstrasyonlarda ise dünyanın tahayyülü metin ile birliktedir ve en son örnekte yazılı metindeki hayvan ve bitkileri illüstrasyonlar olmadan tanıyamayız. İllüstrasyon bu son örnekte metinden bile önemli hale gelebilir. Filozofların eserlerinde ise az illüstrasyona yerilir. Belki de bunun nedeni felsefenin görsel imajlara mesafeli duruşuyla ilintilidir. Platon'dan beri pek çok filozofun duyularımızı uyandıran imajlardan uzak durduklarını bilmekteyiz.

İllüstrasyona dair bu tartışmadan çıkan sonuç, film-yapımı felsefeye illüstrasyon temelinde karşı çıkanların argümanlarını zayıflatır. Şöyle ki, hatırlanırsa filmlerin kendi başına felsefe yapamayacağını ileri sürenlerin en temel iddialarından birisi filmlerin felsefe teorilerini ve problemlerini illüstre etmelerinin/örneklemelerinin felsefe yapmak anlamına gelemeyeceğiydi. Onlara göre filmler bu durumda sadece felsefi teorilere, problemlere ve kavramlara bağlanmaktaydı. *Oysa yukarıda belirtildiği gibi farklı illüstrasyon türleri vardır ve bazı illüstrasyonlar metin ile yan yana, hatta metinden bile hayatidir.* Hatta yukarıda anmadığımız

Salvador Dali'nin, Dante'nin *İlahi Komedya'sını* illüstre ettiği çizimleri kendi başına apayrı bir gerçekliğe sahip gibidirler. Bu çizimler ilgili metne bağlanmaktan ziyade, metnin ressamın zihninde gerçek üstü formatta illüstre edilmiş hali gibi gözükür.

Farklı tip illüstrasyonlar olmasından başka, illüstrasyonun kendisinin metne uygun olması, metnin başta üretilmesi ve illüstrasyonun onu takip etmesi gibi gerekçelerin kendisi de sorunludur. Şöyle ki bu argüman temel alınır, felsefe tarihiyle uğraşan filozofların eserleri felsefe eseri olarak kabul edilmez, çünkü kendilerinden önceki filozofların eserlerini serimlemektedirler. Keza başka filozofların düşüncelerini akademik dergilerde, gazetelerde, dergilerde tartışan felsefe alanındaki kişilerin çalışmaları da özgün olmadığı gerekçesiyle felsefi kabul edilmemelidir. Oysa onların çalışmalarının da felsefeye katkıları bulunur. Bu katkı felsefi düşüncelerin anlaşılması, yorumlanması, örneklendirilmesi ve belki günümüzle ya da mevcut olaylarla ilişkilendirilmesi noktasında olabilir. Durum buyken, hiç kimse bu çalışmaların felsefi olmadığını, bu çalışmaları üretenlerin felsefe dışı uğraşı verdiğini ileri sürmez.

Filmin felsefi bir argümana bağlanması ve onu somutlaştırması, filmin imajlarının felsefenin türevi olduğu ve filozofik düşünceyi kendi tarzında üretmediği anlamına gelemez. Film, müzik, ses, oyunculuk, montaj, kamera hareketi ve açıları, renk, kadraj, çekim, senaryo gibi çok çeşitli unsurların bir araya gelmesiyle oluşan bir kompozisyonudur. Bu hareket-zaman blokları bir filozofik fikri özgün haliyle olduğu gibi değil kendine ait tekniklerle ve kendi tarzında ve de yeni düşünceleri üretecek biçimde işler. Bizler o imajlarla karşılaştığımızda filozofik fikri bilsek bile yeni ve katmanlı sorular sorabilir, fikri genişletebilir ve hatta yepyeni bir fikre dahi ulaşabiliriz. İmajlar bizlere çarp-

tığında oluşan duygulanım, sadece bilgi düzeyinde anladığımız fikri bize imgesel düzeyde hissettirebilir ve fikir değişik çatalanmalarla yeni fikirlere yol açabilir. Bu konuyu çeşitli filmlerden örneklerle açıklayalım.

Aşk Felsefesinin Filmlerde İllüstrasyonuna Dair Örnekler: sineaşk

Michael Haneke'nin *Amour* (2012) aşka dair etik ve sorumluluğu kapsayan bir hikâye anlatır. Aşkın etik boyutu üzerinde düşünmemizde etkisi olacak imajlar bizleri felsefede tartışılan etik aşk konusuna götürür. Gelgelelim, Haneke'nin filmindeki imajlar aşk felsefesinde tartışılan etik aşkın doğrudan illüstrasyonu mudur, yoksa filmdeki imajlar bizlere çarptığında sesler, hareketler, zaman, renkler, yüzlerin, bedenlerin ve nesnelerin ayrıntıları bizleri yeni oluşlar içine mi yerleştirmekte ve daha öteye geçmemize mi katkı sağlamaktadır? Filmler, hep daha fazlasını gösterir diyebileceğimiz bu anlayışı, etik aşk kavramı ve film özelinde inceleyelim.

Etik aşk konusunda tüm filozoflar aynı çizgide yer almazlar. Immanuel Kant'ın görev etiği kavrayışında, insan doğasının ayırt edici özelliği akıl boyutudur. Bu boyut etik deneyime de taşınabilir. Akıl sadece duygularımızı yöneten bilimsel yasaları göstermez bizlere; akıl, aynı zamanda davranışlarımızı yönlendirmesi gereken etik ilkeleri de gösterir. Arzular ve yönelimler bizlere ne istediğimizi anlatırlar, ancak akıl bu itkilerden bağımsız olarak *ne yapılması gerektiğini* anlatma kapasitesine sahiptir. Bizler yönelimlerimizin bizlere söyledikleri şeyler ile aklımızın söyledikleri şeyler arasında seçim yapabilen ahlaki yaratıklarız. Yönelimlerimizi takip etmek veya rasyonel tarzda eylemek arasında özgürüz. Her iki durumda da eylemlerimizden sorumluyuz.

Kant'a göre akıl evrensel bir özelliğimiz olarak kişisel tercihlerimizi, kardeşlik bağlarını ve komşuluk ilişkilerini aşan görevler

yükler bizlere. Diğerleriyle her ilişki saf aklın sahasına girer ve bu yüzden eğilimlerin ötesine geçer. Evrensel sahaya geçmek için arkadaşlık ve aşk gibi özel ilişkilerimizden ziyade görev etiğini merkeze alan evrensel ilişkilere yönelmemiz gerekir. Bu anlayıştaki bir âşık, kendi istek, eğilim ve arzularından bağımsız bir şekilde ilişkilerini aklın buyruklarına göre kurar. Kant'ın geliştirdiği maksimleri hatırlarsak, örneğin, “bu eylemin evrensel bir kural olarak herkes tarafından yapılmasını ister misin?” sorusuna akıl “evet” yanıt veriyorsa etik, değilse etik değildir. Bu ilkeye göre duygusal bir bağdan oluşan romantik aşktan ziyade iki aşığın birbirlerini ahlaki özerk varlıklar olarak gördüğü ve her birinin karşılıklı rasyonellik temelinde kurdukları ilişki merkezde yer alır. Kant'ın etik anlayışına göre seçimlerimiz ve eylemlerimizden önce bağımsız bir “özerk” benlik, “yalıtılmış bir ben” ilişkisinin doğasının gereğine uygun evrensel ilkelerle hareket eder. Sevdiği kişinin arzuları, karakteri, kendi yönelimleri, ilgisi, sevgisi birincil öneme sahip değildir, önemli olan görev etiğine göre eylemektir. Âşık kendisini evrensel bir ilkeyle özleştirdiği için ahlaki görev veya sorumluluk ortaya çıkar. Aşk, bu durumda bir görev haline gelir. Âşık olunan kişiye yükümlülüğünden ziyade ilişkinin kendisine karşı yükümlülük önemlidir. Kişi ilişkiyi bu durumda ne pahasına olursa olsun terk edemez, çünkü bunu yapmak onun “ben”liğini, “kimliğini” terk etmek anlamına gelir.

Amour'da yaşlı Georges ile Anne emekli müzik öğretmeni bir çifttir. Kızları yurtdışında yaşar ve zaman zaman onları görmeye gelir. Anne felç geçirir. Hastaneye yatırılır ve ameliyat olur. Ancak ameliyat yanlış gider ve Anne vücudunun sağ tarafını hareket ettiremez. Tekerekli sandalye kullanmaya başlayan Anne giderek vücudunu kullanamaz ve zamanla konuşma güçlüğü çeker. Bu durumda hafızasına daha çok başvurur. Annesini, çocuk-

luğunu, Georges ile danslarını hatırlar ancak bunları ifade edemez. Kendi bakımını yapamayan Anne'e Georges bakar. Anne hastaneden çıktıktan sonra Georges'dan bir daha hastaneye yatırılmama sözünü almıştır. Georges, gönülsüz de olsa bu sözü vermiştir. Bu nedenle de Anne'i ne hastaneye ne de bakımevine gönderir. George'un ilişkiye bağlılıktan üretilen görev etiği merkezli "söz"üne bağlılık, Kantçı anlamda etik ilişkiye uygundur. Georges'un arzusu Anne'i hastaneye yatırmak ve tedavisini yaptırmaktır ancak Anne'e söz verdiği için buna girişmez. Georges, ikisi arasındaki ilişkiyi ön plana almıştır. Ancak Georges'un sözünü tutmaya verdiği değer, Anne'in arzusuna verdiği değer ile de açıklanabilir. Diğer deyişle, Anne, Georges'dan hastaneye yatırılmama sözünü istemiş Georges bu sözü Anne'i sevdiği için vermiş, onun arzusunu kendi arzusu yapmıştır. Eğer böyleyse Kantçı anlamda etik bir ilişkiden söz edilmeyecektir. Hatırlanacağı üzere Kantçı etik anlayışta, eğilimlerden, arzulardan, isteklerden bağımsız rasyonel karar alma ve bu kararın aklın sesine kulak verilecek bir görev duygusuyla yapılması esastır. Eğer Georges görev duygusu nedeniyle değil de Anne'in arzusu nedeniyle sözünü tutmuşsa Kantçı anlamda etik bir ilişkinin dışında yer alır. Kant'ta sonuç değil, niyetler önemlidir. Sonuçsalcı etik anlayış, faydacı etiğin sahasıdır. Faydacı etiğe göre etiğin kriteri eylemin getirdiği sonucun en çok sayıda kişiye maksimum yarar getirip getirmeyeceği üzerine düğümlenir.

Gelgelelim filmin katmanlı yapısı filmin felsefede tartışılan aşk anlayışlarından hangisine özellikle yaslandığı konusunda bizi belirsizlik içinde bırakır. Film, sanki kendi aşk anlayışını inşa eder gibidir. Filmin estetiği de buna katkı sağlar. Oldukça sert bir estetik filme hakimdir: Soğuk renkler, kasvetli ve karanlık bir ortamı, karakterlerin bakışlarında estetik dokuya uyumlu sert, katı ve rasyonel bakışlar, çekimlerde duygulanım imajı gösteren yakın

planlardan ziyade genel ve orta çekimlere yer verilmesi ve hatta diyaloglarda genel çekimde bazen tek bir tarafın yüzünü görmemiz, diğerinin sesini işitmemiz; omuz plana ancak konuşmanın ilerleyen taraflarında daha kısa süreyle geçilmesi ve açı karşı açı çekimlerinde aşk konulu filmlerde alışık olunan tablonun dışındaki soğuk bakışlar. Bütün bunlar, sanki Kant'ın duygudan, istekten, arzudan ve tüm eğilimlerden uzak sadece görev duygusuyla eylemlerin yapıldığı görev etiğine, rasyonel etiğe uyumlu bir aşk anlayışının merkezde olduğu izlenimi vermektedir. Gelgelelim, filmde bu anlayıştan sapan imajlar da bulunur. Açıklayalım:

Anne'in hastaneden geldikten sonra Georges'un bakıcılığında bir hayata devam etmek istemediği, daha açıkçası ölmek istediği sahnede Georges'un bunu kabul etmemesi Kantçı etiğe uygun bir duruştur. Kant, her durumda intiharı etik dışı bulmuştu. Evrensel yasayı türeten maksime başvuracak olursak, "intihar eyleminin evrensel bir yasa olarak kabul edilmesini ve herkes tarafından yapılmasını ister misin?" diye bir soru olduğunda yanıtımız büyük oranda hayır olacağı için intihar etik dışı kabul edilir. Georges ve Anne'in evliliği etik sorumluluk ve etik ilkeler üzerine bir evlilikse ya da buna dönüşmüşse, Anne'in intihar etme kararı Kantçı anlamdaki etik ilkeye uymamaktadır. Yine Anne, konuşma güçlüğü gittikçe artmasına karşın Georges'a bakışlarıyla ölme arzusunu dile getirir. Hatta filmin sonlarına doğru olduğu gibi Georges'un zorla yedirdiği yemeği kusarak Georges'un bakıcılığını ve nesne olma konumunu reddederek ölme istediğini bedensel semptomlarıyla gösterir. Bir tür ötanazi talep etmektedir. Georges, sonuna kadar onun bu arzusuna karşı çıkar. Ancak Georges'un karşı çıkışının temel saikleri belirsizdir: Eşine duyduğu romantik aşktan mı, karşılıklı aşktan mı, Platonik/erotik aşktan mı yoksa belirttiğimiz etik aşktan mı? İsmi ve konusu aşk olan filmdeki paradoksal sert estetiğe rağmen Georges'un hiç de sadece aklı merkeze

alarak kararlar almadığını filmdeki imajlardan görmekteyiz: Eşini boğması, boğduktan sonra ağlaması, Anne’i öldürdükten sonra evde ona duygusal mektuplar yazması, papatyalar getirip filmin başlarında gördüğümüz şekilde yatağını ve Anne’i çiçeklerle donatması ve evde yanı başında çürümeye terk etmesi, evde bulduğu güvercine yüklediği anlam ve zaman zaman omuz çekimlerde yüzüne yansıyan belli belirsiz ancak duyguyu hissedebileceğimiz imajlar ve diyaloglar sırasındaki ses tonlarındaki dalgalanmalar Georges’un irrasyonel ve duygusal boyutlarına gönderme yapar. Georges’un hangi temel motivasyonla karısını öldürdüğü belli değildir. Her şeyden önce eşi bitkisel bir hayatta dahi değildir. Bilinci yerindedir, başını hareket ettirebilmekte, yemeğini yiye-bilmekte, Georges’un desteğiyle ayağa dahi kalkabilmekte, zar zor bazı kelimeler sarf edebilmekte, hafızasına başvurabilmekte, geçmişini hatırlayabilmekte, Georges ile dans ettiği köprüyü anımsama esnasında ve “anne” sözcüklerini telaffuz ettiğinde heyecanlanmaktadır. Üstelik Georges kendi geçmişine dair bir anısını Anne’e anlattığında Anne rahatlamıştır. Hikâyeler Anne’i mevcut dünyadan uzaklaştırabilmekte, Anne sözcüklere, müziğe tepki verebilmektedir. Görünürde Anne’in yakın zamanda öleceğine dair işaret yoktur. Buna rağmen Georges, anlattığı hikâye ile Anne’i sakinleştirir ve yastıkla boğar. Boğma sahnesinde Anne direnir. Ayakları, bedeni tepki verir. Anne, ölüme hemen teslim olmaz. Sonuçta neresinden bakılırsa bakılsın, Kantçı anlamda etik aşkın sınırları içine sığdınlamayacak bir eylemle karşılaşırız.

Bu eylem açıkça bir cinayettir. Cinayetten sonra Georges ağlar. Ancak kamera Georges’un gözyaşlarını göstermez. Ağlaması uzun da sürmemiştir. Genel planda ağlamayı takip ederiz. Georges, ya felçli eşinin ıstırabını dindirmek ve ölme arzusunu yerine getirmek ya da kendisinin üzerine aldığı ağır sorumluluğu sonlandırmak için eşini öldürmüş olabilir. Ya da her ikisinin

kombinasyonu bir saikle bu eyleme girişmiştir. Georges, bir bebeğe bakar tarzda bakım faaliyetine girmiş ve bu onu tüketmiş de olabilir. Bu durumda öldürme anlık bir karar olarak da görülebilir. Başa gelen trajik bir durum. Bununla birlikte, bebeklere bakan anneler bebeklerinin altlarını değiştirirlerken, onları emzirirlerken ve bakım için her türlü sorumluluklara girerlerken bebeklerini öldürerek sorumluluktan kurtulmayı düşünmezler. Georges bunu düşünmüştür çünkü o yalnız değildir, karşısında bebeğin tersine kişilik haline gelmiş, ölme kararını vermiş ve beyan etmiş bir bilinç vardır. Fiziksel bedenin bakımını içeren bir zorunluluk romantik ya da karşılıklı aşklarını öldürmeye mi başlamıştır? Acaba önceki aşklarını romantik aşk veya karşılıklı aşk olarak tanımlayabilir miyiz? (Görsel)

Öncelikle kavramlardan başlayalım. Nedir romantik aşk ve karşılıklı aşk? (Görsel)

Romantik aşk, felsefede en fazla tartışılan aşk türlerinden birisidir. İmkânsız aşk gibi gözüktür. Âşıklar arasındaki taahhütler o kadar sağlam ve tamdır ki ilişkilerindeki irrasyonellik, pratik dışılık veya toplumsal normlara göre etik dışılık gözden çıkarılır. Âşıklar bunları görmezler. Onlar için önemli olan aralarındaki aşktır. Âşıklar sanki bu dünyaya ait değillerdir. Bu dünya derken illa ki karşıtlığa ölümden sonraki hayat inancı ile mevcut fiziksel dünya olarak konulması gerekmez. Daha ziyade âşıkların o an içindeki yaşadıkları toplumsal yapının tüm kodları kast edilmektedir. Bu karşıtlığı özellikle ilerleyen sayfalarda analiz edeceğimiz *Çarmıha Gerilen Âşıklar* filminde göreceğiz.

Romantik aşktaki tutku, âşıkları âşklarından başka her şeye kör eder. Mutluluktan ziyade tutku asıl amaçtır. Bu tutku âşık için “hakiki aşk” anlamına gelir. Bu nedenle tutku hissinin en yoğun şekilde yaşanması gerekir. Sanat, bu tutkuların yoğun-

laşması açısından önemlidir. Romantik aşk anlatılarında özellikle şiir ve müzik bu bağlamda önemlidir. Elbette sinemanın sunduğu imkanlar romantik aşkı yeni bir tarzda gösterir.

Romantik aşta, naziklik, etik kurallar, âşıkların birbirlerine karşı saygısı ön plandadır. Aşk, ötekinin özgür bir hediyesi gibidir. Şayet bir erkek karşısındakinin duygularını kazanmak istiyorsa ilk gereklilik karşısındaki kişinin bağımsızlığına saygıdır. Bu saygı dil ve davranış kodlarıyla ifade edilir. Romantik âşıklar için âşkları, karşılıklı özgürlükleri en önemlisidir. Aşklarının karşısındaki engellere karşı durmayı, acı çekmeyi önemserler. Hayal kırıkları, yanılmalar ve ümitsizlik bu süreçte kaçınılmazdır. Gelgelelim, değer verdikleri tutkusal âşkları engellere karşı direnç olarak karşımıza çıkar.

Amour'daki çiftlerin ilişkileri romantik aşk kavramına uyan boyutlara sahip görünmez. Romantik aşkın en önemli ölçütlerinden birisi özgürlük, zaten evlilikle sınırlanmıştır. Evlilik, Deleuze'ün “molar çizgi” olarak nitelediği kurumsal bir sözleşmedir. Bu kurumun içine girildiğinde zaten âşıklar bir şekilde “ötekine” bağlanır. Buradaki öteki tutkulu aşklarına engel olmaya çalışan başkaları değil, bizatihi kodlanmış kurumsal aidiyet bağlarının kendisidir. Sartre kadın ve erkek arasındaki aşkı kritik ederken ister istemez taraflardan birisinin diğerinin nesnesi olduğunu vurgular. Evlilik, özellikle erkeğin özne, kadının nesne olduğu bu aidiyet veya mülk olma bağının kurumsallaşmasına gönderme yapar. Daha önce tutkulu aşklarının sürekli peşlerinde olan âşıklar kurumsallaşmayla birlikte tutkularını giderek kaybetmeye başlarlar.

Burada evliliğin illa tutkulu aşkı söndüreceği anlamı çıkarılmasa bile romantik aşkın tanımı gereği biraz imkânsız, özgürlüğü, sürekli arayışı ve her türlü değer karşısında âşıkların kendi âşklarını kutsamalarını içerdigi için ister istemez böyle bir yo-

ruma gidilmektedir. *Amour*'da yaşlı çiftlerin geçmişteki evliliklerine dair imajları ayrıntılı göremeyiz. Konser salonunda konseri dinlemişler, keyifli bir tarzda evlerine dönmüşlerdir. Kadın felç olmadan önce onların gençlik yıllarındaki aşklarına dair imajlar görmeyiz. Gelgelelim kalıcı ve uzun süre birliktelik yaşamışlardır. Bu birlikteliği hangi aşkla açıklayacağız? Romantik aşk, etik aşk, karşılıklı aşk? Etik aşk üzerine yazmış filozoflar olan Kant, Levinas veya Kierkegaard'ın düşünceleri Georges ile Anne'nin arasındaki uzun süreli birlikteliği açıklamaya yetmez. Yorumumuzu güçlendiren imajlardan birisi Anne'in evliliklerine dair anısını hatırlarken yaşadığı heyecandır. Konuşma güçlüğüne karşın köprüdeki dansı etmeye çalışır, gözleri yerinden fırlar gibi heyecanla ve coşkuyla bakar. Georges Anne'nin hafızasının parlamasında ve ifade edilmesinde ona katkı yapar. Sahnede ikisinin yüzlerindeki heyecanı ve tutkuyu bir parça görebiliriz. Evli çift arasındaki ilişki, saf bir etik aşk temelinde açıklanamaz.

Filmin başlangıcı ve filmin içindeki bazı imajlardan çiftin romantik başlayan aşklarının karşılıklı aşk ile devam ettiğine dair ipuçları buluruz. Karşılıklı aşk Platon'un öğrencisi Aristo'nun ilkelerini çizdiği bir aşk anlayışıdır. Günümüzde Luce Irigaray gibi bazı feminist teorisyenler bu anlayışı geliştirmişlerdir. Karşılıklı aşkta asıl önemli husus eşitliktir. Bir ilişki yürütebilmek için korku veya arzunun rolünün olmadığı bir eşitlik temelini olması gereklidir. Kazanacak veya kaybedecek bir şeyleri olmadığına âşık-ların her biri samimi bir şekilde diğerine iyilik dileyebilir ve diğerinden aynısını umar. Birisini sevmek, aslında kendini sevmek demektir. Bu tür aşk karşısındakinin varlığıyla kurulur ve başkasının varlığında kendini görmek esastır. Sartre'ın öteki'si tehdit ediciyken Aristo'nun öteki'si ilişkinin diğer tarafına o kadar benzer ki, öteki sanki benliğin farklı görünüşü haline gelir. Aristo'nun yaklaşımına göre aşk benliği güçlendiren bir özelliğe sahiptir.

Aristo'nun insan ilişkilerinin erkekler arasında kurgulandığını özellikle belirtmemiz gerekiyor. Erkek Yunan yurttaşlarının politik faaliyetlerde bulunmasını en yüksek aktivite ve en yüksek iyi olarak gören bir filozoftan bu beklenebilirdi. Aristo'ya göre bir erkeğin kendini tümüyle gerçekleştirmesi dostları olmadan mümkün değildir. Aristo'nun aşk anlayışının dostluk kavramıyla iç içe geçtiğini bu bağlamda vurgulamamız gereklidir. Yine seçkin olan bu dostluk anlayışında eşitlik denildiğinde kast edilen asil erkekler arasındaki eşit ve karşılıklı ilişkidir. Kölelerin ve kadınların bu anlayışta yeri yoktur, çünkü Aristo'ya göre onlar kendilerini gerçekleştirecek potansiyelden ve doğadan yoksundurlar.

Sandra M. Lynch'ın *Dostluk Üzerine* (2013: 27) çalışmasına göre Aristo üç tip dost tanımlar: Çıkara dayalı, hazzaya dayalı ve iyi'ye dayalı dostluk. Aristo bu konuda şunları belirtir:

“...her durumda iki tarafın da bildiği karşılıklı bir sevgi mevcuttur; birbirini sevenler birbirlerindeki niteliklere duydukları saygıdan ötürü birbirlerinin iyiliğini isterler. Çıkar temelinde birbirini sevenlerin sevgisi kişisel niteliklere değil, karşılıklı sağlanan faydalara dayanır. Haz temelinde dayalı sevgi de aynı şekilde akıllı insanların hoşlanacağı belli bazı karakter özelliklerinden ötürü değil, karşısındaki varlığından alınan hazdan ötürü hissedilir. Dolayısıyla çıkara dayalı sevginin nedeni çıkar; hazzaya dayalı sevginin nedeni de hazdır” (akt. Lynch, 2013: 27).

İyi adına kurulan dostluksa dostların sahip olması gereken tüm özellikleri barındırdığı için kalıcıdır. Dost, bu tür dostluklarda dostunun iyiliğini ister ve bunu sadece dostu adına ister. Asıl ve doğru olan dostluk “iyilikleri nedeniyle iyi adamlar arasında kurulur, geri kalan dostlukların hepsi birer analogidir” (akt. Lynch, 27). Aristo'nun iyi sıfatına kendisiyle iyi geçinen, kendini seven ve bu duygularını dostuna yönelten kişinin girdiğini belirtelim.

Georges ile Anne'nin ilişkisinin Anne'nin felçli olmasından sonraki kısmına odaklanan filme baktığımızda çiftin benzer statüde oldukları görülür: İkisi de müzik öğretmenliğinden emeklidirler, ikisi de müzikten ve –evdeki eşyalardan anladığımıza göre– genel olarak sanattan hoşlanırlar, ikisi de aynı meslekleri yapmışlardır ve benzer yaşıdadırlar. Karşılıklı aşkın/dostluğun ölçütlerinden birisi karşılanmıştır çünkü ikisi de yaşlıdır ve estetik beğenileri de birbirine benzer. *Anne hastalandıktan sonra bu eşitlik bozulur.* Eğer kendimizi diğerinin gözünden görüp geliştiren bir aşktan, dostluktan söz ediyorsak bu durumda dengenin bozulduğunu görürüz: Daha önce fiziksel ve entelektüel kapasiteleri benzer çift, Anne'nin fiziksel ve bu bağlamda zihinsel yetilerindeki güç azalması ile birlikte eşitsiz bir ilişkiye girerler. Artık, Georges'un Anne'den geçerek kendi kimliğini, gücünü geliştirmesi ve kendisini tanıması pek mümkün değildir. Aristo'ya göre kendimizi doğrudan değil başkalarının gözleriyle görürüz. Arkadaşlar ve âşıklar arasındaki paylaşımın olduğu bir ilişkide bu görüş tehdit olma yerine geliştiricidir. Ancak Anne'nin durumu Georges için artık tehdit edici hale gelmeye başlamıştır. Belki aynısını Anne için de söylemek mümkündür: Georges'un onun en özel işleriyle dahi uğraşacak bir bakıcıya dönüşmesi, Georges'u Anne'in gözünde tehdit edici hale getirmiştir. Bir eş olan Georges, Anne için şimdi tıpkı bir bebeğe bakan kişi konumuna dönüşmüştür.

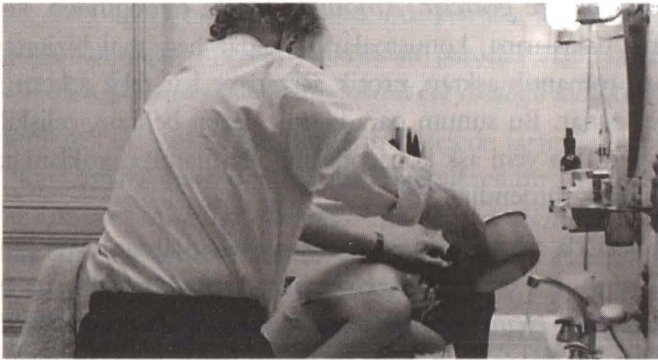
Karşılıklı aşkın karşılıklılığını engelleyen bir başka etmen erkeğin özne, kadının nesne olarak kabul edildiği erkek egemen düşünce yapısıdır. Karşılıklı aşkın kurulmasındaki bu eksikliği Irigaray analiz eder. Düşünür, Aristoteles'in kadın doğasına dair ifadelerine karşı çıkar. Bununla yetinmez tüm Batı kültürünün erkek egemen temelde inşa edildiğini belirterek erkek cinsiyetinin standart olarak kabul edildiğini, kadınların bu standarda göre temsil edilen gölge bir cinsel kimliğe sahip olduğunu vurgular. Buna

göre hakiki karşılıklılık cinsiyetler arasında olanaksızdır. Tüm alışkanlıklar, hatta dilin kendisi kadını erkek değerlerinin bozulmuş imajlarıyla karakterize eder (Wagoner, 1997: 115). Aristo gibi Irigaray da iki farklı bireyin bir araya gelmesi durumunda güç mücadelesinin üstesinden gelecek ideal bir aşka işaret ederler. Aristo bunu partnerlerin karşılıklı iyiye ulaşma çabasında görürken, Irigaray alternatif dişilik tarzlarına dikkat çekerek erkeksi standartların dengelenmesine uğraşır (Wagoner, 1997: 117).

Amour'da Irigaray'ın eleştirilerini anımsatan imajlarla karşılaşırız. Daha Anne ilk felç anında bile Georges sürekli yargılayıcı ve saldırgan bir üslupla Anne'i sorgularken Anne ne olduğunu anlamaya çalışan savunmacı bir üslubu benimser. Georges Anne ile konuşurken Anne'nin tepkisizliği karşısında şaşırır. Anne donmuş bir halde bir noktaya bakmaktadır. Georges ıslak avluyula müdahale eder ancak fayda etmez. Yardım istemek için ayrılır. Elbisesini değiştirmek üzereyken Anne'nin sesini işitir. Bundan sonra durumu anlamak yerine Anne'i yargılar. Georges, hastalandıktan sonra yemeğini yemek istemeyen karısına zorla yemeği yedirmek ister, Anne rükürür ve bunun üzerine Anne'e tokat atar. Sonrasında Georges pişman olur, özür diler. *Anne'nin eşitliği bozan fiziksel ve zihinsel sorunlarına ek olarak, Irigaray'ın vurguladığı cinsler arasında erkeğin lehine olan bu karşılıksızlığın bizatihi kendisi sanat ve estetikle kendini geliştirmiş en yetkin erkeklere bile sirayet etmiş görünür. Karşılıklı aşkı karşılıksız kılan unsurlardan birisi de budur.*

"Aşk kendini başkasında bulmak" (Wagoner, 1997: 111) olarak tanımlandığında, ne Georges ne de Anne kendisini diğerinde bulamamaktadır. Burada aslında karşılığın bozucu unsuru olan taraf insanlardan ziyade Deleuze'ün fark felsefesi açısından bakıldığında ona da *birey* diyeceğimiz *hastalıktır*. Anne'in hasta-

lığı bir birey olarak üçüncü taraf olmuş ve aralarında o ana kadar (sorunları olsa bile) giden ilişkiyi bozmuştur. Başa gelen bir olaydır bu. Böyle bir hastalığı daha önce tecrübe etmemişlerdir. Bu nedenle aşkları başka şekil almaya başlamıştır. Gerçek yaşamın gerçek koşullarında bununla baş edememişlerdir. Müzik ve resim de sorunun aşılmasına yetmemiştir. Bu durumda Georges idealleştirdiği aşka Anne’i öldürerek ulaşmaya çalışmıştır. Aşkın olana ulaşmak için mevcut olanı yok etmek ve ampirik olanın ötesine geçmek. Bir tür Platon’un erotik aşkı gibi... Ancak erotik aşk mevcut dünyanın bedenlerinden, erotik ve cinsel dokunuşlarından öteye aşkınsala ulaşmaya çalışır. Platon’a göre aşk eksik olan şeye yönelik tutkumuzdan oluşur. Ancak ne kadar cinsel ilişkiye girersek girelim bu eksiklik tamamlanamaz. Her tatmin edilen arzu daha öteyi talep eden yeni bir arzu yaratır. Hayalimizdeki en mükemmel olanı arayışımız ile mevcut tatminlerin parçalılığı arasındaki fark nedeniyle erotik aşk tüketilemez. Platon’un *Şöleni* (2015) erotik aşkın gideceği hedefi güzellik, iyilik ve hakikat olarak gösterir. Erotik aşk güzelliğe, iyiliğe ve hakikate transfer edildiğinde mükemmelliği de o kadar yaklaşılabilir.



Görsel 1. Amour’da Georges,
Anne felç olduktan sonra onun bakımını üstlenir

Filmde ise Georges, muhtemelen Anne'in felç olması nedeniyle giderek kaybettiği aşk duygularını Anne'i öldürerek yeni bir düzeye taşımıştır. Kaybettiği erotik, etik, romantik ya da karşılıklı aşk duygusu her neyse ancak imgeleminde ve sanatsal/estetik faaliyetinde ortaya çıkabilir. Platon'un erotik aşk felsefesinde erotik aşkın sürekli bir eksiklik durumunda işlediğini belirtmiştik. Georges, bu eksikliği eksik bedeni ve zihni yok ederek ve onun yerine tam da Platon'un arzuladığı soyut ve ideal güzellik, hakikat ve iyilik gibi duyguları getirerek gidermeye çalışır. Eksik olan fiziksel bedenin aşkınsallığına, ona mektuplar yazarak, cesedi çiçeklerle süsleyerek, özgürlüğün ve barışın simgesi haline gelmiş güvercini severek, serbest bırakarak ve güvercine dair hikâyeyi öldürdüğü eşine yazdığı mektuplarına taşıyarak ve nihayetinde filmin son sahnesinde Anne'i hayalléyerek ulaşmaya çalışır. Böylece Platon'un aşkın yüksek amaçlarına ulaşım olarak belirttiği durum gerçekleşir: gerçek güzelliğe güzel fikirler ve güzel hayallerle erişim.

Sonuçta filmin hareket-zaman blokları felsefede tartışılan aşk kavramının illüstrasyonundan ibaret değildir. Film, hep daha fazlasını bizlere gösterir. Amour'da filmin estetiğinden, karakterlerin bakışlarına, konuşmalarına kadar her imaj bizlere etik aşktan, romantik aşktan, erotik aşktan ve karşılıklı aşktan izlenimler sunar. Bu sunum paradoksal, bazen belirsiz, çelişkili ve aynı zamanda yeni aşk konseptlerine ulaşmamıza, yoklamamıza yola açacak türdendir.

Amour'da aşk felsefesinde tartışılan hususlardan daha öte bir şey vardır: Aşk sabit değil akışkandır, oluşsaldır, başımıza gelen olaylara göre biçimlenen bir özelliğe sahiptir. Bizler yalnız değiliz. Deleuze felsefesinde sıkça belirtilen insan bireyleri dışındaki bireyler yani bizim dışımızdaki her varlık aşkın oluşsal özelliğini

yönlendiren unsurlardır. Aşkın bu oluşsal özelliği nedeniyle nereye doğru evrileceğini bilemeyiz. Başımıza gelen olaylar nedeniyle taraflardan birisi ya da her ikisinin karakterinde, hislerinde, bakış açılarında değişiklikler olabilir. Romantik başlayan romantik ya da tutkulu aşk evlilikle birlikte örneğin etik aşka dönüşebilir. Ancak bu dönüşüm romantikliğin tamamen ölmesi anlamına gelebilir mi? Elbette bazı romantik anlar yaratılabilir, ancak Visconti'nin *Leopar* (1963) filminde aristokrat rolünü oynayan Burt Lancaster'ın geleceğin burjuvazisinin habercisi rolündeki Alain Delon'a dediğinden esinlenerek belirtirsek, kor halindeki bir tutkusallıktan giderek korların sönmeye başladığı bir sürece geçilir. Bu durumda çiftlerin içlerindeki kıvılcımlar irade ve sanat gibi unsurlarla belirli anlarda tutuşturulabilir. Etkisini kaybeden kor alevi, sönmeye yüz tutmuş ateş, bazı anlarda bazen sanatın etkisi, bazen iradenin devreye girmesiyle canlanabilir. Bu canlanma o ana münhasırdır, her daim olması mümkün değildir. Oluş içinde keza başka aşklar da devreye girebilir: erotik aşk, karşılıklı aşk ve burada tartışmadığımız örneğin Sartre ve Nietzsche'nin "güç" yönelimli aşkları. Aşk, neresinden bakılırsa bakılsın oluşsal olduğu için evrilen, ancak bu evrilme sürecinde kıvrılan, katlanan, yenden katlanan, diğer aşk anlayışlarından parçalar alan, önceki parçalardan bir şeylerin azaldığı *rizomatik bir özelliğe sahiptir*.

Amour'un bize gösterdiği filmlerin felsefede tartışılan sabitlenmiş kavramları aşan boyutlarının olabileceğidir. Felsefede aşk, etik aşk, romantik aşk, karşılıklı aşk, güç yönelimli aşk gibi kavramlar altında incelenirken, bir filmde aşkın oluş içinde evrilen halini, çelişkili durumunu ve bir sahnede iç içe geçmiş pek çok aşk türünü, en nihayetinde felsefeden taşan yönlerini görebilmemiz mümkündür. Film, bu durumda felsefedeki kavramların basit bir illüstrasyonu olamaz.



Görsel 2. Georges'un, yastıkla eşini boğmasından sonra kısa süren acısını gösterme performansı. *Amour*'daki aşk, felsefedeki aşk kavrayışlarının hiçbirisine bütünüyle sığmaz

Başka filmlerden aşka dair bazı yoklamalar, vurgulamak istediğimiz hususu örneklemek açısından yararlı olabilir. Örneğin Atıf Yılmaz'ın 1978 yapımı filmi *Selvi Boylum Al Yazmalım'a* bakalım. Film, Cengiz Aytmatov'un aynı isimli öyküsünden üretilmiştir, dolayısıyla senaryonun metni daha önceden üretilmiş bir yazılı metne bağımlıdır. Film çift katlı bir yazma sürecinden sonra üretilmeye başlanmıştır: öykü ve öyküden üretilen senaryo. Öncelikle metnin bir edebiyat eseri, yani sanat ürünü olduğuna dikkati çekelim. Film herhangi bir felsefi metnin illüstrasyonu değildir. Ancak film, her izlenişinde etik tercihten, sevgi ve aşkın anlamı ve ayrımına kadar pek çok felsefi soru sordurtacak bir imajlar örgüsüne sahiptir. Aytmatov'un diğer eserleri gibi bu filmin temel aldığı metin yaşam, aşk, sevgi, hayatın anlamı gibi felsefi meseleleri kendi tarzında işleyen bir özelliğe sahiptir. Bu noktada film ile öykü arasında paralellik bulunur: felsefi bağlamda bir öykü ve felsefi bağlamda bir film.

Sevgi, aşk, emek üzerine filozoflar tarih boyunca eserler üretmişlerdir. Bu eserlerde belirtilen konular felsefenin kavramsal, rasyonel ve tartışmalı diline uygun tarzda işlenmiştir. Gelgelelim

kuşaktan kuşağa sözlü olarak aktarılan bir anlatı geleneği ile; şiirler, destanlar, mitolojiler, romanlar, öyküler ve masallar gibi yazılı kültür geleneği bu mevzular üzerine eğilmiştir. Keza, yazılı ve sözlü bu ürünler dışında resimlerde de aynı konular işlenmiştir. Tekrarlamak gerekirse, işleme tarzları farklıdır: Felsefe kavramsal araçlarla sanat ise duyum ve duyguları uyaracak etkili tekniklerle hikâyesini anlatır. Filmin de yukarıda belirtildiği üzere kendi araçları vardır. Bu araçlarla anlatılan fikir ne artık felsefe kitabındaki fikrin ne de edebiyat eserindeki fikrin aynısı olur. O fikir, sinematikleşir, filmin dünyasında bir düşünce haline gelmeye başlar.

Selvi Boylum Al Yazmalım'a bu açıdan baktığımızda yazılı öyküye bağlı kalsa bile sinematik olanakların aşk, sevgi ve emek konularını sinematikleştirdiği görülür. Filmde birbirine tutkulu aşkla seven kamyoncu İlyas ve Asya ile karşılaşırız. Tutkulu/romantik aşk, filmin müziği, dokusu, kamera hareketleri ve montajla bir felsefe kitabı ya da romanda okuduğumuzdan daha farklı boyutlara taşınır. İlyas, kişisel problemleri nedeniyle Asya'yı terk eder ve Asya evden ayrılır. Cemşit ile karşılaşır. Cemşit hem Asya'ya hem çocuğuna sahip çıkar. Çocuk, Cemşit'i babası olarak bilmektedir. İlyas'ın gelmesiyle işler karışır. George Simmel'in analizlerinde belirttiği gibi "üç" sihirli bir sayıdır. "İki"de sorunlar karşılıklı çözülebilir, başka birisiyle ittifak yapmak gerekmez. İlyas, bir üçüncü kişi olarak tekrar belirdiğinde, İlyas'ın ve Asya'nın belleğindeki tutkulu aşk yeniden canlanır. Filmin son sahnesine geldiğimizde Asya'nın seçimiyle karşılaşırız: Cemşit ya da İlyas... Kimi seçecektir Asya? Seçim için hangi kriterler işleyecektir? Asya'nın tutkulu arzusu/aşkı mı, yoksa kendisine ve çocuğuna bakan, onlar için emek harcayan âşık olmadığı Cemşit mi? Cemşit'e karşı gerçekte ne hissetmektedir?

Seçim sahnesi sinematografik olarak Asya'nın içinde bulunduğu çelişkileri ve gerilimleri verecek tarzda düzenlenmiştir.

Ortada kamyon, yanında Asya ve çocuk, kadrajın solunda İlyas ve sağında Cemşit. İki erkeğin arasında kalnuş kadın ve çocuk. Hafif ve duygusal bir müzik eşliğinde Asya çocuğunun elini tutarak İlyas’a yönelir. Yürüme anında kamera hareketlenir, aç ve karşı aç çekimlerle, yakın planla duygu artırılır. İç çeken, kederli yüz hatlarına sahip Cemşit başını eğer. Birkaç saniye içindeki görüntüler bize aşk/sevgi üçgenini hissettirir. Kesmeyle ufka bakan kamera ve birbirlerine yaklaşan tutkulu aşkın öznelere İlyas ve Asya. İzleyiciler olarak bizler Asya tercihini yaptı derken birden çocuk “babacığım” diye seslenerek Cemşit’e koşar. Denklemi bozan çocuk olur. Yine bir kesme ve az önce kederle başını eğmiş Cemşit’in mutluluktan dolan gözleri. Çocuğuna koşar, sarılırlar. Tekrar kesme ve alt açıyla İlyas ve Asya’nın üzüntülü yüzleri ve yüzlerdeki duyguya eşlik eden yeni bir müzik tonalitesi. Birbirlerine bakmak üzerelerken kesme ile çocuğuna mutlulukla sarılan Cemşit’in mutlu yüzü. İlyas Asya’ya bakar. Kadrajda bu defa İlyas ve Asya aç karşı çekimle birbirlerine seslenmektedirler. Ancak İlyas’ın “Asyam, al yazmalı” biçiminde başladığı diyalog, sadece Asya’nın yüzünün görüldüğü omuz çekimine geçildiğinde değişir. Asya iç sesiyle konuşur. İç sesi biz işitiriz: “Samet, baba demişti. O, babasını seçmişti”. Asya’nın gözleri doludur. Kamera tekrar İlyas’ın yüzüne odaklandığında onun da gözlerinin dolu olduğu görülür. Asya’nın iç sesinden son derece felsefi sorular ve yanıtlar işitiriz: “Sevgi neydi? Sevgi iyilikti, dostluktu. Sevgi emektir”. Asya’nın gözleri Cemşit ve çocuğuna doğru yönelirken kamerada ayakta onlara bakan Cemşit ve çocuğu görürüz. Beklemektedirler. Asya ve İlyas’ın birlikte görüldüğü kadrage geçtiğimizde Asya’nın çocuğuna ve Cemşit’e doğru hareketlendiğini görürüz. Müzik canlanır, hareketlenir. Adeta Asya’nın hareketlenmesine ve etik seçimine eşlik edecek bir canlılık. İlyas, Asya’nın ardından bakmaktadır. “Asya” diye

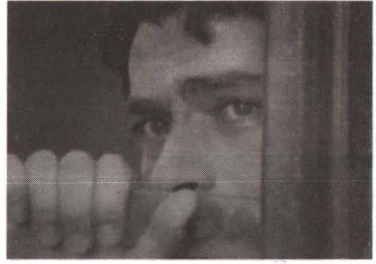


Görsel 3. Çocuğun seçimi Asya'nın seçiminde etkilidir

seslenir. Asya ardına bakmaz, ancak zor bir seçimdir bu ve gözleri dolmaya başlanmıştır tekrar. Kamera, omuz çekimden Asya'nın yüzünü gösterecek şekilde yürüyüşünü takip eder. Asya çocuğunun elinden tutar ve ilerler.

Her şey tamammış gibi görünür. Asya, seçimini yapmış, tutkulu aşkını arkada bırakmış, emeği ve sevgiyi, etik aşkı seçmiştir. Sevgi ve aşk birbirinden farklıdır. Asya'ya göre sevgi emektir, dostluktur. Boşluğu doldurmak biz izleyicilere düşer: Madem sevgi, emektir, dostluktur; aşk da tutkulu boyutlara sahip olan, bir ölçüde irrasyonel ve belki de başımıza gelen bir olaydır. Acaba öyle midir?

Sorunun yanıtına dair ipuçları bitmiş diye düşündüğümüz filmin son karelerinde belirir. Oluş devam etmektedir. Asya, çocuk ve Cemşit ilerlerken Asya'nın iç sesi devam ettiği halde görsel imajlarda bir şeyler değişmeye başlar. Asya, arkasına İlyas'a döner. Bu arada, "durursam kurtulamam!" der. Bundan sonraki kareler, kamyon hareketlenene kadar donmuş karelerdir: Asya'nın arkasına bakarken dolmuş gözleri, "ziyanı yok, bir gülüşü yeter bize!" diyen İlyas'ın ağlamaklı gözleri, çok yakın çekimde "yüreğim kaydıysa günah mı?" diyen Asya'nın bakışı, kamyonun içinde camın kenarından yakın çekimde görünen "çamura saplansam ge-



Görsel 4. Sineaşk: Asya'nın ve İlyas'ın virtüel iç dünyaları dondurulmuş karelerle verilir

lir misin?” diyen İlyas'ın dokunaklı duruşu, “elini tuttum sıcacık-tı” diyen Asya'nın gülümser ve mutlu hali, “elimden tutuversem benimle gelir mi?” diyen İlyas'ın iç sesi, “seninim işte alıp götür-sene beni” diyen Asya'nın son bir donuk fotoğrafı. Bundan sonra hareket-imaıda ufuklara doğru hareket eden kamyon ve İlyas'ın “elveda selvi boylum Asyam. Bitmemiş türküüm” ifadeleri.

Donmuş kareler, Asya ve İlyas'ın virtüel iç dünyasının sesleridir. Asya daha önce İlyas'a doğru yöneldiğinde virtüeli Cemşit'in tarafında, edimseli İlyas'ın tarafındaydı. Ancak çocuğunun Cemşit'e yönelmesiyle virtüel tarafı edimselleşmiş ve Cemşit'e yönelmiştir. Bu durumda Asya'nın virtüel yanı artık İlyas'tır. Edimselleşememiş, ancak edimselleşmeyi arzu eden, Asya'nın seçimiyle bu arzunun bir virtüel arzu olarak kaldığı bu geçişler sinematik imkânlarla verilir. Sinema, Asya ve İlyas'ın virtüel boyutunu fotoğraf karesi gibi gösterdiğinde tutkulu aşklarını da dondurduklarını, o aşklarını denetim altına aldıklarını hissederiz. İlyas, Asya'nın tutkulu aşkını bastırmasını ve onun yerine emeğin tarafını, etik aşkı seçmesini kendi arzusu da yapmıştır. Ardından edimsel düzeyde baksa bile, virtüel iç sesiyle Asya'nın gelmesini arzu etse bile Asya'nın arzusunu kendi arzusu haline getirmesi, kendi arzusunun Asya'ya dayatmaya çalışmaması da İlyas'ın etik seçimidir. Nihayetinde içsel dünyalarında halen devam eden akışı ve kay-

namayı iki tarafın da fotoğraf kareleri gibi ağırlaştırması, kesik kesik hale getirmesi kendine ait gerekçeleri nedeniyle: Asya, sevgiyi emekle eşitlemiş ve daha etik olduğunu düşündüğü bir karar verdiği için, İlyas da Asya'nın arzusunı kendi arzusu yaptığı için. Film, aşk ve sevgiye emek kavramı doğrultusunda bakma fikrini kendi özgün imkânlarıyla ve özgün bir tarzda işlemiştir, daha önceden üretilen fikirlerin bağlamında ve renginde değil. Film, bu bağlamda felsefeden taşan bir aşk fikrini sunmuştur.

Bir başka aşk anlayışı için Roberto Rosselli'nin klasik filmlerinden *İtalya'ya Yolculuk* (1954) filmine bakalım. Londralı iş adamı Alex amcasının evini satmak için karısı Katherina ile Napoli'ye gider. Evlilikleri rutinleşmiş, ortak konuşacak konuları dahi kalmamıştır. Araları soğuk bu evli çift Napoli'de aşklarını tazelemiş görünmezler. Alex, kadınlarla flört etmekte, Katherina Alex'den ayrı gezmekte ve otel odasında kalmaktadır. Filmin sonlarına doğru ikisini Pompeii'deki ölülerin alçı kalıplarına bakarken bir arada görürüz. Evlilikleri iyice çözülmeye başlamıştır. Ayrılmaya karar verirler. Artık mucize gereklidir. O mucize filmin son sahnesinde gerçekleşir. Arabanın içinde birbirlerini suçlamaya, yargılamaya devam ederler. Kimse sorumluluğu üzerine almak istemez. Ayrılmaya karar verdikleri o gün ise insanlar



Görsel 5. Sineaşk: Film, aşkın virtüel ve edimsel parçalarını sinematografik imajlarla gösterir

sokaklarda dayanışma içinde ritüel bir kutlama yapmaktadırlar. Çalan bando sesleri eşliğinde insanlar canlılık ve telaş içinde caddeleri tıka basa doldurmuştur. Bir ara mucize diyerek bir tarafa yönelirler. Kalabalık nedeniyle araba ilerleyemez. Alex, alaycı bir üslupla “şu çocuklara bak” der. Katherine ayrılık kararlarını bir kez daha düşünmeleri gerektiğini Alex’e söyler. Alex, kalabalığa karşı davrandığı snob tavrı Katherine’a karşı da sürdürür, onu duygusallıkla suçlar, çünkü Alex’e göre her ikisi de kararlarını vermişlerdir ve bozmamaları gereklidir. Ama yaşam her daim fark ve tekrarları içeren bir oluşturmaya ve Alex’in alındıktan sonra sabit diye düşündüğü kararlar her an mucizeyle değişebilir.

Arabadan inerler. Sokakta dinsel ritüel etkinliğe katılan çocukları, bandoyu ve bu etkinliği izleyen kalabalığı izleriz. Arabadan inen Katherine ile Alex şimdi yan yanadırlar. Kamera Tanrısal bir bakışla kalabalığın üzerine çıkar ve flanör gibi topluluğu gözlemler. Alex, “Buna nasıl inanabilirler. Bir grup çocuk gibi?” diye sorar yanındaki Katherine’e. Kadrajda ikisini ve arkadaki kalabalığı görürüz. Katherine, “çocuklar mutludurlar” diye yanıt verir. Böylece Katherine, iyice katılaşmış, profesyonelleşmiş, rutinleşmiş bir evlilik ile her şeyi oyunsallaştıran, amatör ruha sahip çocukların dünyasını “mutluluk” üzerinden karşılaştırır. Sahne, Deleuze’ün artık dünyanın bilgisine değil, dünyaya, yaşama inanmaya ihtiyacımız vardır, diye özetlenebilecek mottosunun somutlaşması gibidir. Katherine, halen evliliklerine inanmakta ve evliliklerini sürdürmek için çabalamaktadır. Omuz çekiminde, “böyle bitmesini istemediğini” duygusal ses tonu ve mimikleriyle ifade eder. Alex, halen katıdır, “ne tür bir oyun oynamak istiyorsun?” diye sorar ve “bunun artık çok anlamsız olduğunu” Katherine’nin yüzüne bile bakmadan beyan eder. Alex, bir türlü oyuna katılmak istemez. Sözcükler, sorgulamalar, yargılamalar üst üste gelir. Sonunda Katherine de pat-

lar, Alex'in art arda gelen sorularının peşinden gelen "ne istiyorsun?" sorusuna, "hiçbir şey, senden nefret ediyorum" diyerek yanıtlar. Her şey bitmiş gibidir. Kalabalıktan çıkmak isterler. Bu arada kalabalık, "Bir mucize, bir mucize" diyerek bir yerlere doğru koşar. Katherine hengâmenin ortasında kalır. Bu arada Alex'e de seslenir. Alex, telaşla Katherine'nin peşinden koşar. Birkaç saniye sonra ikisini kalabalığın ortasında sarılırken görürüz. Katherine, "Seni kaybetmek istemiyorum" der. Alex yumuşamıştır. Sesi, mimikleri, jestleri değişmiştir: "Kathy, bizim derdimiz ne? Neden birbirimize işkence ediyoruz?" Birbirlerini sevdiklerini söyleyerek sarılırlar. Kamera yine yükselir, Tanrısal bir bakışla çifti ve kalabalığı gözetleyerek uzaklaşır.

Mucize gerçekleşmiştir. Sinema, burada bize mucizeyi gösterir. Diyaloglardan ve sinematografiden hissettiğimiz romantik/tutkulu ve belki karşılıklı aşkları yeniden canlanır. Felsefe kitaplarında, bilimsel kitaplarda karşılaşamayabileceğimiz ve gerçek hayatın içerisinde aslında var olan ancak bizlerin kendimizi çerçeveleyen mekanizmalar nedeniyle göremediğimiz ve görmek istediğimiz mucize sinemada gerçekleşir. Filmin son saniyelerine kadar umutsuz olan durum tersine çevrilir; ikisi birbirini sevdiklerini anlar ve hissederler. Bu filmin sinefilozofik düşüncesi o halde şudur: *Aşk başa gelen bir olaydır, irademizi ortaya koymakla ilgisi yoktur.* Hemingway'in yaşamından esinlenilen *Aşkta ve Savaşta* (Richard Attenborough, 1996, *In Love and War*) gurur ve önyargının bir mağara gibi insanları nasıl çerçeveleyeceğinin ve virtüel aşkın edimselleşmesini engelleyebileceğinin bir örneğidir. *İtalya'ya Yolculuk*'ta Alex içsel mağarasını (snob tavrı, gurur duygusu vs.) başına gelen olay ile keşfetmişti, ancak içsel mağara *Aşkta ve Savaşta*'nın Hemingway'i tarafından olay başa gelse bile keşfedilmez, ya da keşfedilse bile gurur ve önyargı daha molar bir güç olarak keşfin kendisinin bile üzerine çıkar. Açıklayalım:



Görsel 6. İtalya'ya Yolculuktaki sineaşk:
Aşk başa gelen bir olaydır, bir mucizedir

Genç bir ambulans şoförü olan Hemingway I. Dünya Savaşı sırasında yaralanır. Hastanede Agnes isimli bir hemşireyle tanışır. Birbirlerini severler. Tutkulu/romantik aşktır bu. Ancak karşılıklı değildir. Eşit değillerdir. Agnes, ondan büyüktür, bu yüzden zaman zaman “ufaklık” diye hitap eder ona. Hemingway Agnes’i de alarak dönmek ister. Agnes, hedefleri olduğunu ve daha sonra geleceğini söyleyerek teklifi kabul etmez. Hemingway İtalya’dan ayrılır. Bir orman evinde yaşamaya başlar. Aşkları mektuplaşmalarla devam eder. Ancak Agnes bir doktorla karşılaşır. Doktor Agnes’e âşıktır ve evlenme teklif eder. Doktora tutkulu aşkla bağlı olmasına karşın teklifi düşünmektedir. Artık etik ya da aklın merkezde olduğu bir oluşa doğru sürüklenir Agnes. Ernest ile ilişkisini noktalamak istediğini belirten bir mektup yazar. Gerekçe olarak yaş farkını, bir doktorla tanışmasını ve evlilik teklifini düşünmesini gösterir. Agnes’in Erny diye hitap ettiği Hemingway’ın kalbi kırık ve öfkeli. Erny evdeki eşyaları parçalar. Bu arada etik aşkıyla mutlu olamayan Agnes’i izleriz. Agnes yine başka aşamaya geçmiştir. Evlenmeyi düşündüğü Dominique ile dans ederken ağır çekimde bulunduğu ortamdan ne kadar kopuk olduğunu gözleriz. O, kendi öznel dünyasında gezinti yapmaktadır.



Görsel 7. Hemingway'in Agnes'in gelişini hissedişini sinematografik imajdan anlarız

Filmin son sekansına geliriz. Agnes, Ernest'i unutamamıştır. Ernest'in orman evine gider. Ernest Hemingway, gölde balık avlamaktadır. Kamera uzaktan önce ikisini aynı çerçeveye alır ve sonra kesmeyle genel çekimde Hemingway'i görürüz. Hafif ve romantik bir müzik işitiriz. Kesmeyle Agnes'i genel çekimde görürüz ve biraz ilerlediğinde ikisi çerçeveye yine genel çekimde girmiş olur. Tekrar kesmeyle bu defa Agnes'i karşıdan görürüz. Genel çekime geçilir. Agnes kameranın sola pan yapması eşliğinde Hemingway'e doğru ilerler. Hemingway'in yüzünü diz çekimiyle görürüz. Arkasına dönmez, ancak ayak seslerinden Agnes'in geldiğini anlamıştır. Kadrajda Hemingway net, Agnes arkada fludur.

Müzik sesi yoktur, birkaç kuş sesi işitiriz. Hemingway Agnes'in yüzüne bakmaz. Agnes'e doğru ilerler. Kamera hareket halinde olan Hemingway'i izler. Hemingway Agnes'in yanından geçer eve doğru yönelir. Agnes peşinden gelir. Evin içinde Hemingway içki teklif eder. Ancak arkasına yine dönmez. Kadrajda Hemingway'in bulunduğu yerden ikisini görürüz.

Agnes: Bacağın nasıl?

Hemingway: Bunu sen mi soruyorsun yoksa hemşirem mi?

Hemingway döner, içkiyi uzatır. "Yanımızda olamayanlara" diyerek şerefe yapan Hemingway tekrar döner. Agnes'in elinde içki şişesi kalır. İçmez. Agnes, cephede tanıştıkları ortak tanıdıklar



Görsel 8. Hemingway'in virtüel ve edimsel dünyaları arasındaki kopukluk sinematografik imajlarda barızdır

hakkında bir şeyler anlatır. Ancak Hemingway arkasına dönmeden çeşitli nesnelerle uğraşarak bunlara yanıt vermez. Umursamaz görünür. Pencereden dışarı bakar. Agnes, Hemingway'a bakarak konuşurken, Hemingway Agnes'in yüzüne bakmaz. Agnes, ortak tanıdıklar hakkında olumlu konuşurken Hemingway olumsuz konuşur. "Onu hiç sevemedim. Ukala hergele!"

Ernest, odanın havasız olduğunu söyleyerek balkona çıkar. Burada olan diyaloglar ve çekimler Hemingway'in iki dünya arasındaki kararsızlığına dairdir: Hangisini seçecektir? Eski tutkulu aşkını mı, yoksa gururunun ve önyargısının, öfkesinin çerçevelediği tepkisel arzusunun mu? Tepkisel arzu, Hemingway'in geçmişte aşkına yanıt vermediğini düşündüğü Agnes'e aynı acıyı yaşatmak, geçmişini unutmak yerine onu şimdiye taşıyarak gerçek duygularını göstermesini engellemek merkezlidir. Ernest'in öfkeli ve intikamcı gözleri kameraya yansır. Diyaloglarında da onur kırıcılık hâkimdir: "Bir kaçamak yaşadık". Ama aynı zamanda çelişki yaşamaktadır: "Bir yanım halen seni kollarımın arasına almak istiyor. Tıpkı eskisi gibi (Müzik başlar). Ama ben değiştim".

Öyle değiştiğini düşünür ki Agnes'in "seni seviyorum" beyanına yanıt vermez. Agnes ilerler ve uzaklaşır. Uzaklaşırken de "yaşadığım sürece de sevmeye devam edeceğim" der. Kadrajda artık Agnes'i göremeyiz. Hemingway eve öfkeyle girer, masaya vurur,

“lanet olsun!” diye öfkesini kusar. Başını ellerinin arasına alarak ağlamaya başlar. Bu arada kamerada pencerenin ötesinde Agnes’in gittiğini görürüz. Alan derinliğiyle ikisinin kaybı birlikte aynı kadrajda verilir. Agnes ve Hemingway birbirlerini kaybetmişlerdir. Kayıp, Hemingway’in gurur duygusu yüzündendir. Fluda gördüğümüz Agnes giderek arkada netleşirken Hemingway ağlamayı sürdürür. Dış ses Agnes’indir: “Gölden ayrıldıktan sonra Erny’i bir daha hiç görmedim. Kimi zaman o gün beni kollarına alsaydı neler olur diye düşünüyorum”. Hemingway kadrajdan çıkmıştır. Odanın içinden pencere ve arkasında ilerleyen Agnes’i dış ses eşliğinde görürüz. Agnes, devam eder: “Ama sanırım gururu yüzünden beni affedememişti”. Hemingway başını kaldırır. Ağlaması bitmiştir. Kadraja Hemingway ve pencereden izlediğimiz Agnes yeniden girdiğinde Agnes devam eder: “Bazıları Erny’nin bu acıyla yaşayamadığını söylerdi”. Bu ifadeden sonra dış ses Hemingway’in gençliğinden yaşlılığına kadar olan portre fotoğrafları koyarak devam eder: “Acılı çocuk, öfkeli çocuk, zorlu bir maceraperest kendi neslinin en meşhur yazarı olmuştur. Ama benim kalbimde hep hevesli, idealist ve şefkatli bir delikanlı olarak kalmaya devam etti”.

Bu filmdeki aşk anlayışı, gurur duygusunun aşkın dahi önüne geçebileceğini gösterir. Gurur, bu durumda bireyi bir kafes gibi çerçevelediğinde, Weber’in demir kafesi sadece bürokratik bir görüngü olmanın ötesine geçerek bireyin duygularını dahi bastırmaya, soğutmaya ve ortaya çıkmasını engellemeye başlar.

Popüler bir film olmasına karşın Hemingway’in tutkulu aşk hayatından esinlenilen filmde, son sahnede başka bir şey dönmektedir. Hemingway her ne kadar Agnes’e sert baksa da, duygularını gizlemeye çalışsa da, içindeki virtüellik imajlarda belli belirsiz *gözükmektedir. Daha başka ifadeyle Hemingway’in Agnes’e nadir bakması, baktığında dahi duygu belirtisi izlerinin ilk etapta*



Görsel 9. Alan derinliği, aşkı için gurur duygusunu önemsemeyen Agnes ile gururuna yenilen Hemingway'in ayrılışını çarpıcı verir

görülmeysi aslında virtüelinin yoğunluğunu ele vermektedir. Hemingway'in edimsel davranışı yapaydır. Ses tonundan, gözlemini kaçırmak istemesinden, sürekli uzağı izleme çabasından ve yüzlerindeki belirsiz mimiklerinden yapaylık ifşa edilmektedir. Edimsel görünen tepkisel davranışı, göstermek istemediğini, derin duygularını gizlemektedir. Kameranın ifşa ettiği Hemingway'in ağlamasına kadar olan imajlar, Hemingway'in virtüel dünyasını görmemize katkı sağlamaktadır. *Selvi Boylum Al Yazmalım'da dondurulmuş imajlar virtüel dünyayı gösterirken burada edimsel dünyadaki zorlama ve abartı yüklü imajlar virtüeldeki aşkın yoğunluğunu göstermektedir.* Film, kendi tarzıyla aşka dair fikrini bizlere iletmektedir. Belki de Agnes'in gurura dair dış sesi, bir fazlalıktır. Hareket-imaj sinemasının tipik özelliklerinden birisi olan izleyicilerin düşüncelerinde boşluk bırakmama kaygısı bariz gözükmektedir. Sinemanın imkânlarıyla hissettiğimiz olay, dış sesle bir miktar büyüsunü kaybetmektedir. Hareket-imajın klasik konvansiyonlarına bağlı kalan filmin zihnımızde boşluk bırakmaması, açık imajlara yer vermemesi bilindik bir durumdur.

Aşka dair bir başka fikir Alain Badiou'nün çözümlediği *Çarmıha Gerilen Aşıklar* (Kenji Mizoguchi, 1954) filminden gelir. Filmin öyküsü basittir: Ortaçağ Japonya'sında ekonomik nedenler yüzünden bir kadın, dükkân sahibi bir erkekle evlenmek zo-

runda kalır. Dükkân sahibi iyi bir insandır, ancak kadın kocasına âşık değildir. Eve bir genç geldiğinde aşk başlar. “Üç”, burada da sihirli rakamdır. Kadın eve gelen erkekle evden kaçar. O dönemin Japonya’sında evlilik dışı ilişkinin cezası ölümdür. Kocasını belki de kendisinin başına bela geleceğinin endişesiyle onların yakalanmamaları için uğraşır. Nihayetinde yakalanırlar. Yine son sahne önemlidir. Bir katının sırtına birbirlerinin yüzlerini görmeyecek şekilde bağlanırlar. Şehrin içinden geçerlerken insanlar şaşkıncıdır, çünkü ölüme giden insan yüzleriyle karşılaşmazlar. Âşıklar birbirlerine belli belirsiz gülümserler. Kamerayla bu gülümsemeyi keşfederiz (Ayrıntı için bkz. Badiou, 2013: 204; Öztürk, 2017).

Mizoguchi’nin filmindeki âşıkların gülümsemesi, izleyiciler katında aile, devlet, yasalar gibi molar güçlerle moleküler ve kaçış hattındaki güçler arasındaki karşılaşmayı hatırlatır: Aşkın bu karşılaşmadaki yeri nerede durmaktadır? Aşkı yok etmeyen bir toplumsal dünya nasıl yaratılabilir? Aşk yerine mevcut toplumsal kodları merkeze alan bir dünyaya aşkın verebileceği yanıtlar neler olabilir? Filmde âşıkların gülümsemesinin mevcut toplumsal ilişkilerdeki anlamı ve önemi nereden kaynaklanmaktadır?

Bu gülümseme bir “olay”dır, fark anıdır, molar güçlerde kırılma yaratan bir fay hattı, bir kaçış çizgisidir. Ortaçağ Japonya’sında katır sırtındaki âşıkların gülümsemesi mevcut toplumsal yapıya ciddi bir direniştir, bir minör duruştur. Bu kaçış hattı, aynı zamanda gelecek toplumun nasıl olacağının habercisidir. Film, son sahnedeki gülüşle aslında gelecek toplumun nasıl olacağına dair umudu taşır. Tıpkı *İtalya’ya Yolculukta* olduğu gibi bu anlamda bir mucizeyi içinde barındırır. Ancak *İtalya’ya Yolculukta* filmin sonuna kadar sönmüş gözükken aşka dair imajlar görür ve son saniyelerde mucize gerçekleşirken, bu filmde âşıklar aşklarını yaşamak için her türlü çabayı göstermişler, ancak sonunda molar güçlere yakalanmaktan kurtulamamışlardır. Filmdeki mucie-



Görsel 10. Çarpmıha Gerilen Aşıklar'da, âşıkların belli belirsiz gülümsemeleri ile toplumsal yapı arasındaki gerilim sinematografik imajlara yansır

ze, aslında ölüm istemeyen, yaşamayı arzu eden iki aşığın ölüme giderken yüzlerindeki belli belirsiz gülümsemeleridir. Bu, yinelemek gerekirse gelecek toplumun nasıl olacağına dair imalar taşır. Deleuze'nün *Cinema 2*de zaman imaj sinemasına dair çözümlemelerinde altını çizdiği “ıma edilmiş bir düş gibi”dir (kavram hakkında Pelin Esmer'in filmi çözümlenirken bilgi verilecektir).

Aşka dair bu fikir, Raymond Williams'ın kültüre dair çözümlemesiyle de ilişkilendirilebilir. Yeri gelmişken belirtmek gerekir ki, bizleri bu ilişkilendirmeye götüren Williams'ın okumasının önceliği değildir, daha ziyade imajlarla karşılaşmamız, imajların bizlere çarpması ve bunun sonucunda bizleri Williams'ın çözümlemesine götürmesidir. İmajların üzerimizde yarattığı etkiden dolayı düşünürün kültür anlayışına doğru ilerlemekteyiz. SineFizoloji ile Williams'ın çözümlemesi paraleldir, yan yanadır.

Nedir Williams'ın kültür çözümlemesi ve bunun filmle ilişkisi?

Williams, kültürü tortulaşmış, baskın ve yeşeren kültür olmak üzere üçe ayırır. Aslında aynı anda üçü de iç içe varlığını sürdürür. Tortulaşmış (residual) kültür ile kast edilen, baskın kültürün onaylamadığı ve bu kültür içinde ifade edilmeyen deneyimler, anlamlar ve değerlerdir. Gelgelelim yine de önceki toplumsal formasyondan kalan tortular olarak günlük yaşamda

yaşanmakta ve deneyimlenmektedir. Bu kültür genellikle baskın kültürden biraz uzaktır, ona mesafelidir, ancak yine de ona eklendiği tespit edilebilir. Williams, tortulaşmış kültür içinde baskın kültüre karşı potansiyel direniş unsurları olabileceğini de vurgular (1980: 40-41). Baskın kültür, o andaki egemen kültürdür. Geçmişten gelen tortulaşmış öğeleri de bir şekilde eklemesine karşın o anki değerleri içerir. Üçüncü kültür türü olan yeşeren kültür, filmdeki gülümsemeyi anlamamız açısından önemlidir. Yeşeren kültür, tortulaşmış ve baskın kültürün dışında yeni değerlerin o anki toplum içinde yeni yeni ortaya çıkmaya başladığının işaretlerini verir. Mevcut konjonktürde egemen kültür olmamasına karşın, gelecekte baskın olabilir.

Alain Badiou'nün bu filmin son sahnesine dair değerlendirmesine göre bu gülüş, mevcut toplumsal normlar ile yaratıcı yeni değerler arasındaki uzlaşmazlığı, çatışmayı gösteren bir öneme sahiptir. Mevcut toplumsal değerler ile âşıkların değerleri arasında çatışma bulunmaktadır. Felsefenin görevi bu paradoksları açıklamaktır. Williams'ın diliyle ifade edersek tortulaşmış ve baskın toplumsal değerler ile gelecekte ortaya çıkması muhtemel değerler arasındaki çatışmayı ifade eder. Âşıkların gülümsemesi yeşermekte olan kültürün ipuçlarını verir.

Geceyarısından Önce (Richard Linklater, 2013) aşk fikriyle ilgili başka şeyler hissetmemize yol açar. Film, Gün Doğmadan (Richard Linklater, 1995) ve Gün Batmadan (Richard Linklater, 2004) filmleri üçlemesinin sonuncusudur. Serinin ilkinde Jesse ve Celine Budapeşte'den Viyana'ya giden trende karşılaşan iki gençtir. Birbirlerine âşık olmuşlar ve Viyana sokaklarında Jesse'nin gün doğumundaki ayrılışına kadar yoğun anlar yaratmışlardır. İkinci filmde dokuz yıl görüşemeyen Celine ve Jesse bu defa Paris'te karşılaşır. Jesse Paris'e yeni kitabının tanıtımı için

gelmiştir. Jesse evlenmiştir ve bir oğlu vardır. Jesse'nin uçağının kalkmasına kadar olan birkaç saati Jesse ve Celine birlikte geçirirler. Film, ikisi arasındaki duygusal paylaşımın halen sürdüğünü gösterir. Üçlemenin üçüncüsü olan *Geceyansından Önce*'de Jesse ve Celine'i bu defa Yunanistan'da görürüz. Evlenmişlerdir. Filmin sonlarına doğru çift kavga eder. Her ne kadar aşkları devam ediyor görünse de artık yıllarca süren evlilik duygusal yoğunluğu rutinleştirmiştir. Üçlemenin daha önceki iki filminde duygusal yoğunluğun kısa bir zaman aralığında ve bir gün içinde yaşandığını hatırlamamız gerekir. Uzun süren evlilik duygusal yoğunluğu azaltmıştır. Özellikle Celine'de romantik aşkın azaldığı gözlenir. İkisi arasındaki kavgadan sonra filmin son sahnesine geliriz. Gece deniz sahilinde bir kafede hafif müzik ve müşterilerin gürültüleri arasında Celine'i uzaktan görürüz. Jesse ona doğru yürür. İyice yaklaştığında karısına "Miss" diye seslenir. Jesse yeni bir an yaratmaya çalışıyor gibi görünür. Celine istifini bozmaz. Genel çekim ve gece bile olsa görebildiğimiz yüzündeki gerginlik belirgindir. Sesi ise serttir: "Şimdi konuşmak istemiyorum". Jesse halen yeni bir zaman, yeni bir hikâye yaratma arayışında gibidir: "Birini mi bekliyorsunuz, yalnız mısınız?" Jesse oyunsal bir atmosfer yaratmaya çabalar. Celine'de duygu belirtisi görmeyiz. Duygulanım-imaıda yüzündeki sert çizgiler egemendir. Jesse, aralarındaki ilişkiyi yaratıcı ve oyunsal bir performansla canlandırmaya çalışır. Bir zaman yolcusu olduğunu, odasında bir zaman makinesi bulunduğunu söyler. Celine'i çerçevelenmiş hayattan kurtarmaya geldiğini belirtir. Celine'i daha önce trende gördüğü romantik adamın kendisi olduğuna inandırmak için ona yazdığı bir mektubu okur. Mektubu tıpkı gelecek zamandan gelen bir mektup gibi sunar. Celine bunu saçmalık olarak görür. Okuma sırasında kamera Celine'nin mimik ve jestlerinin olumsuz tepkilerini gösterir. Jesse, mektubun sonundaki notu oku-

mak üzere Celine'nin yanına oturur. Notta, aralarındaki en kaliteli cinsel deneyimle ilgili ifadeleri görürüz. Celine, Jesse'in "bu aptal oyunu kesmesini, hikâyelerinin birinde olmadıklarını" söyler. Yan yana otururlarken azarlar tonda devam eder: "Sana odada ne söylediğimi duydun mu? Beni duydun mu?" Celine odada Jesse'i artık sevmediğini söylemiştir. Jesse ise işittiğini ancak öyle demek istemediğini düşündüğünü söyler:

"Ama söylemek istediysen. Oh boş ver. Sen de küçük kızlar ve diğer herkes gibisin. Bir çeşit peri masalının içinde yaşamak istiyorsun değil mi? Burada işleri daha iyi hale getirmeye çalışıyorum. Seni kayıtsız şartsız sevdiğimi söylüyorum. Güzel olduğunu söylüyorum... Seni güldürmeye çalışıyorum. Birçok şeyine katlandım ve eğer geri gelecek bir köpek olduğumu sanıyorsan yanıyorsun. Ama gerçek aşkı istiyorsan işte bu. Gerçek hayat bu. Mükemmel değil ama gerçek. Ve eğer sen bunu göremiyorsan körsün demektir. Tamam mı vazgeçiyorum".

Jesse bu nutku verirken bağırmasa da sesindeki sertliği işitiriz ve o sese eşlik eden mimiklerdeki öfkeli hali görürüz. Nutuk boyunca Jesse Celine'i izlerken Celine ağlamaklı bir halde boşluğa bakmıştır. Nutuktan sonra bir süre öylece otururlar. İzleyiciler olarak *İtalya'ya Yolculuk*'un son sahnesinde olduğu gibi bir mucize bekleriz. Mucize gerçekleşir ancak farklı bir şekilde: Celine de Jesse'in hikâyesine, oyunsal dünyasına giriş yapar: "Şu zaman makinesi nasıl bir şey?" Jesse'i şaşırır, Celine'e dönerek: "Ne demek istiyorsun?" diye sorar. Celine, "nasıl çalışıyor?". Jesse, "karmaşık". Celine, "çalıştırmak için çıplak olmam gerekiyor mu?" Jesse olumlu yanıt verir; başka türlü, zaman sürecinde düzgün hareket edilmediğini söyler. Kamera yavaş yavaş geriye çekilir ve onları yalnız bırakır. Onlar, artık kendi hikâyelerini üretmeye başlamıştır. Daha önce Jesse'in yaratmaya çalıştığı hikâyeye Celine de girmiştir. Celine artık gülümsemeye başlamış,



Görsel 11. Jesse'nin hikâyesine girmeden önce ve girdikten sonra Celine'nin duruşu, jest ve mimikleri

Jesse'in çok zeki olduğunu heyecanlı bir tarzda ifade etmiştir. Hikâyeleri devam ederken kamera yukarıya kayarak yükselir. Müziğin ve müşterilerin sesini duyarız. Bir süre sonra Jesse ve Celine'in diyaloglarını işitemeyiz ve film biter.

Buradaki aşk anlayışı, daha önce incelediğimiz sahnelerdeki aşk anlayışlarından daha farklıdır: *Aşk, hikâyeler yaratmak ve onun içine girebilmektir.* Tıpkı çocukların ve yetişkinlerin kendi aralarında yarattıkları oyun dünyasıyla gerçeklik arasına set çekmeleri, oyun dünyasına kendi istekleriyle girerek duygusal ve kültürel paylaşımda bulunmaları gibi, iki kişi arasındaki aşk ilişkisindeki sorunlar karşısında bir parantez açmak ve içine kendi yarattığınız zamanı ve icat ettiğimiz hikâyeleri yerleştirmek gerekir. Bu sahnenin bizler üzerinde uyandırdığı bir başka hissiyat, romantik aşkın cinsellikten ayırt edilemeyeceği, bozulan, monotonlaşan, kurumsallaşan, sabitleşen ilişkiler karşısında ironi ve mizahın da eşlik ettiği bir cinselliğin ilişkiyi yumuşatma ve tazelemede son derece hayati olabileceğidir.

Aşka dair farklı filmlerdeki sahnelerden ve sekanslardan seçtiğimiz bu örnekler, nasıl aşk üzerine farklı filozofik görüşler var ise filmlerde de farklı aşk fikirleri olabileceğini gösterir. Filmler aşk konusunda sıfırdan yeni bir fikir üretmese bile sinematografik imkanlar metinlerin kavramsal izahlarının ötesine geçen olanakla-

ra sahiptir. Sinemadaki aşkı *sinemaşık* olarak kavramsallaştırmaktayım. Aşk felsefesindeki aşkın ötesinde, gerçek hayattan taşan, çoğul ve hatta birbiriyle uyuşmaz gibi görünen aşkların sinematografik imajda kendini var ettiği bir aşk. Metinlerdeki anlatım yukarıdaki sahnelerde bazı kadrarların içinde aynı zamanda ve farklı tarzlarda görülebilecek öğeleri izah etmeye yetmeyebilir. Filmler, düşünülme-yeni düşünme, gösterilmeyeni gösterme, işitilmeyeni işittirme potansiyeline sahiptirler. Wittgenstein'in "hakkında konuşamadığımız şeyler hakkında susmalıyız" mottosuna yanıt sinemadan gelmektedir: "Hayır, hakkında konuşamadığımız şeyleri gösterebiliriz". Filmlerin gösterdikleri, filozofik fikrin basit bir illüstrasyonu değildir. Filozofik fikri kopyalayan değil, onun yeni bir tarzda ve hatta o fikri bile aşacak şekilde sunumudur.

Belirsizlik Problemi

Çalışmanın girişinde belirtildiği üzere sinema ve felsefe arasındaki ilişkiye dair dört temel yaklaşım bulunur. Bu yaklaşımlar arasında yer alan felsefe olarak film, sanatın felsefi olabileceğini varsayan Kıta Avrupası geleneğinde yaygındır. Analitik Anglo-sakson geleneği bu iddiada bir miktar kötümser bir pozisyonda bulunur. Bu gelenekte çalışanlar filmlerin felsefi problemleri örneklendirebileceğini, felsefi fikirler üzerine çözümler önerebileceğini ve hatta bazı felsefi fikirlere karşıt fikirler ileri sürebileceğini kabul ederler. Ancak bunu film-yapımı felsefenin sınırları içinde görmezler. Filmin felsefe yapabileceği fikrine özünde itiraz ederler. Film-yapımı felsefesi taraflarının filmlerin bir ölçüde özgün felsefi tezler ortaya atabileceği düşüncesini kabul etmezler.

Film-yapımı felsefeye karşı çıkışın gerekçelerinden birisini "belirsizlik" (ambiguity) oluşturur. Film-yapımı felsefeye belirsizlik temelinden karşı çıkan kişilerin başında Murray Smith gelir.

Aslında Livingston, film-yapımı felsefenin sinematik araçlarla sunumundaki bağımsızlığına önem verirken Murray Smith (2006: 33-43), felsefe ve sinemanın her ikisinin de düşünce deneyimleri olabileceklerini kabul eder. Ancak iki pratik bu deneyimleri farklı “amaçlar” için gerçekleştirir. Filozof kendi düşüncesini bir farkı vurgulamak veya karşıt örnek vermek için ortaya koyar. Filozof hakikati amaçlar. Film yapan ise düşüncesini sanat adına sunar. Filozofun amaçlarını bilişsel, sanatçının amaçlarını sanatsal olarak adlandırmak mümkündür. Felsefi düşünce deneyimi açıklığı amaçlarken, sanatsal düşünce deneyimi, bir ölçüde sanatın da değerini belirleyen şey olarak “belirsizliği” amaçlar. Belirsizlik filmin değerini artırırken, felsefede düşürür.

Smith’in film-yapımı felsefeye belirsizlik temelinde karşı çıkışı sorunludur. Belli bir felsefe geleneğinde –özellikle aşkınıcı gelenek– çoğu felsefe açıklığa yönelir. Descartes fikirlerin açık ve seçik olması üzerinde vurgu yaparken, klasik felsefede Platon, Sokrates, Aristo bilgi ve erdem sayesinde yanılısamadan uzaklaşmak üzerine yoğunlaşırlar. Ancak Nietzsche, Kierkegaard, Bergson, Deleuze gibi filozoflar analitik olmayan felsefe geleneğinde belirsizlik yönelimli düşünce egzersizi yaparlar. Felsefecilerde felsefenin belirli/kesin, sanatın belirsiz olması temelinde mutlak birlik olmadığı gibi, sanatsal yaklaşımların tümünü de belirsizlik skalası altında sınıflandırmak kolay değildir. Örneğin Ken Loach’ın *Ekmek ve Güller* (2000) daha isminden başlayarak imajların belirli ve taraflı bir politik kurguya göre üretildiği bir filmidir. Aynı yönetmenin *Ben, Daniel Blake* (2016), yine özellikle son sahnesinde Daniel Blake’nin nutku örneğinde olduğu gibi, diyalogların ve sinematografinin gayet net ve açık olduğu bir çizgidedir. Buna rağmen bu iki filmin belirsiz olmaması ya da belirsizliğin daha az olması onların sanatsal değerlerini azaltmaz.

Filmlerin tümünün belirsiz olduğu argümanının problemli olması dışında, yukarıda belirtildiği gibi tüm bir felsefe geleneğinin net, açık, belirli olduğu argümanı da o kadar problemli-
 dir. Felsefenin açık ve seçik açıklama ve argüman talep ettiği, felsefe tarihinde bazı felsefi yaklaşımlara bakıldığında çok doğru bir sav değildir. Hatta Henri Bergson, analitik bilgi yerine sezgi sayesinde “oluş”un gerçek hareketini yakalayabileceğimizi savunur. Yazılarını aforizmalar biçiminde yazan Nietzsche, bulmaca gibi felsefe üreten Wittgenstein, argümanları açık ve seçik ortaya koyma talebine uymayan filozoflar arasında yer alır. Deleuze, bizzat molar çizgilerden kaçışın bir hattı olarak moleküler ve kaçış hatlarında gezinen ve kekeleyen bir dil kullanarak bizleri oluşa davet eden felsefe üretmiştir.

Felsefenin sadece açık ve seçik argümanlar, sistemli ve analitik ifade kalıpları ve belirli bir pozisyonda önermeler biçiminde işlediği varsayılsa bile, tarih boyunca düşünce deneylerine bakıldığında duyuları uyarıcı bir tür sanatsal imgelere her daim yer verildiğini görürüz. Platon’un mağara alegorisi, yine aynı düşünürün duygu ve akıl karşıtlığını anlatmak için başvurduğu Leontios gibi efsaneler, Descartes’in, Nozick’in ve yararcı filozofların ortaya attıkları düşünce deneyleri açık ve seçik argümanlarla yan yana gider. Hiçbir filozof da bu düşünce deneylerinin felsefe dışı ve spekülatif imgelerle yüklü olduğu eleştirisini yapmaz.

Gelgelelim bir filmde felsefe yüklü açık, seçik, sistemli bir tartışma sahnesi yer aldığında film-yapımı felsefeye kuşkuyla bakanlar, bu sahnenin filmin felsefe yapması anlamına gelmediğini savunurlar. Felsefe, sanatsal ve spekülatif düşünce deneylerini kabul ediyorsa, bunların felsefe yapmayı engellemediğini savunuyorsa, filmdeki felsefi diyalogların filmi felsefi olmaktan niçin çıkarttığıнын yanıtı paradoksal olarak “açık ve seçik” değildir.

Bazı felsefeciler, sinemadaki kurgusal düşünce deneylerinin duygulara seslenmesine karşın felsefi düşünce deneylerinin akla seslenmesini gerekçe olarak gösterirler. Oysa filozofların düşünce deneyleri hayal kurma gücümüze seslenir ve bu güç bizim duygularımızla ilişkilidir. Platon'un mağara alegorisi ve yarırcı felsefede raylara bağlanmış insanlar üzerinden trenin geçmesine dair düşünce deneyleri duygularımızla ilgilidir. Ahlak felsefesindeki düşünce deneyleri vicdan, merhamet gibi duygulara seslenir. Daha temelli sorun, duygunun düşünceyle/akıllı ilintisi olmadığının baştan varsayılmasıdır. Filozof David Hume, aklın duyguların kölesi olduğunu yazarken günümüz ahlak felsefecilerinden bazıları ve yapılan antropolojik araştırmalar bu bulguyu desteklercesine, duygunun empatinin ve düşüncenin birinci ve zorunlu koşulu olduğunu kabul ederler. Evrimsel psikolojinin bulguları da var olma mücadelesinin duygusal bölümün gelişmesiyle oldukça ilintili olduğunu göstermiştir. Spinoza bu konuda oldukça ilginç bir iddiada bulunur: Akıl, duyguların toplamıdır.

Belirsizlik konusunda eklenmesi gereken bir başka unsur belirsizliğin felsefi olarak ifade edebileceği anlamdır. Genelde sanata ve özelde sinemaya belirsizlik, felsefeye kesinlik ve belirlilik konumu atfetme tüm felsefecilerin olmasa bile felsefecilerin çoğunun paylaşacağı bir konumdur. Gelgelelim Bergson'dan beri savunulmakta olan ve günümüzde nörobilimcilerin de doğruladığı iddia, aslında *beynin çalışmasının dahi bizzat yorum ve belirsizlik temelinde olduğudur*. Beynimiz dış dünyayı algıladığında bir aralık açar. Aralık, ona uygun eylem geliştirmek tarzında doldurabileceği gibi, ona uygun eylem geliştirmeme, eylemsizlik ya da düşler ve hafıza ile de doldurulabilir. Otomatik bir motor-duyu tepkisinden her zaman söz etmek mümkün değildir. Örneğin aç olduğumuz bir zamanda yiyecek ile karşılaşmak otomatik olarak onu yemekle sonuçlanmayabilir; yiyeceği

sadece seyredebiliriz, değişik nedenler dolayısıyla yiyeceği yemeyebiliriz ya da aralığı çocukluk dönemimize dair bir hafıza düzleminde yiyecek ile ilgili anılarla da doldurabiliriz. Bunun anlamı çok çeşitli alternatiflerin olduğudur. Rizomatik bir yapıya sahip olan beynimiz nasıl alternatifler ve çokluklar üzerinden işliyorsa, sanatın da verili dünyayı kabul etmeyip bizleri çokluklar ve değişik seçenekler arasına itmesi ve boşlukları doldurmaya bizden talep etmesi bizatihi felsefi bir duruma işaret eder. Sanat ve özellikle hareket-zaman blokları yaratan bir sanat olarak sinema bu alternatifleri, belirsizlikleri özellikle göstererek izleyicilerin alımlamada emek sarf etmelerini talep eder.

Belirsizlik kaos değildir; tam tersine Deleuze'ün de belirttiği gibi sanat kaosa kompozisyon düzlemiyle set çekerken; bilim fonksiyon düzlemiyle, felsefe de içkinlik düzlemiyle set çeker. Kaosla kapışmada her bir saha kendi düzleminde hareket eder. Sinemada belirsizlik denilen şey ana akım sinemada daha çok neden-sonuç ilişkileriyle kendisini açan ve sonuçta genellikle sorunu çözen bir düzlemde gider. Ana akım sinemada dahi belirsizlik bulunur. Belirsizlik yaratmak, ya da tek anlamlılığın dışında değişik anlamlar üretmek için ışık, renk, alan derinliği, montaj, kamera hareketi, açısı kullanılır. Ancak her ne kadar ana akım sinema içinde zaman zaman belirsizlikler olsa bile sonuca doğru yaklaştığımızda belirsizlikler birer birer çözülür. Filmin sonunda açık imajlara genellikle yer verilmez. Ana akım sinemanın dışına çıkıldığında belirsizlik yoğunlaşır, alternatif olasılıklar, çatallanmalar, virtüel ve edimsel zaman ve mekânlar arasında gidiş gelişler yoğun yaşanır. Bu durumda ilerideki bölümlerde daha ayrıntılı göreceğimiz üzere izleyici neyin doğru neyin yanlış olduğuna, neyin edimsel neyin virtüel olduğuna karar veremez; zaten bazı filmlerde kararsızlık, açıklanamazlık özellikle talep edilir. Bunun da bizzat bedenin ve özellikle beynin çalış-

masıyla ilgili olduğu kadar verili dünyayı arızaya uğratma kaygısıyla ilişkisi vardır. Eğer verili dünya üzerine gerçekten düşünmek ve başka bir yaşam nasıl yaratılır kaygısı içindeyssek sinemanın da motor-duyu mekanizmamızı bozarak verili ilişkileri farklı bir gözle görmemize ve alternatif uğrakları tahayyül etmemize uygun tarzda yaratılması doğaldır.

Spinoza, Nietzsche, Deleuze ve Guattari ve onları takip eden felsefi geleneğin temel izleği de bu minvalde çalışır. Nietzsche hayata zar atımı olarak bakarken virtüelliklerin zar havadayken asla bilinemeyeceğini, zarın yere düşmesiyle o virtüelliklerden birisinin edimselleştiğini ancak onun da virtüelliğe, yani zarın havadaki geçmişine sıkı sıkıya bağlı olduğunu vurgular. Bu nedenle virtüel olanla edimsel olan kendine ait gerçekliğe sahiptir. Sinema işte bu farklı gerçeklikleri Kieślowski'nin *Kör Talih* (1987)'inde, Van Dormael'in *Bay Hiçkimse* (2009)'sinde olduğu gibi iç içe geçmiş tarzda yaptığında ve hangisinin gerçek hangisinin edimsel olduğu konusunda bizi kararsızlık içinde bıraktığında tam da Nietzsche felsefesiyle titreşime geçmiş demektir. Orson Welles *Yurttaş Kane* (1941)'de aynaları koyarak Kane'nin ne kadar bölünmüş olduğunu, artık edimsel bir gerçekliğinin kalmadığını bize hissettirir. *Bunun anlamı sinemanın doğası gereği belirsiz olması değil, bizatihi yaşamın, ilişkilerin, beynin ve evrenin bu tarz işlemesidir.* Tarkovski *Ayna*'da ölmekte olan bir insanın hafızasını ve düşlerini aynen beynin işlemesine uygun olarak perdeye aktarır. Nasıl beyin hafıza ve düşler arasında rasyonel olmayan, sıra dışı, rizomatik dalgalanmalar halinde akıyorsa sinema hiçbir zaman gerçek yaşamda göremeyeceğimiz bu dalgalanmaları bize ifşa eder. Tarkovski bunu *Ayna*'sında bu şekilde işlerken; David Lynch *Mulholland Çıkmazı* (2001), *Kayıp Otoban* (1997) ve *Mavi Kadife* (1986) gibi filmlerde kronolojik ve sorgulamadan kabul edilen zaman-mekân koordinatlarına, iyi-kötü ayrımına

Orson Welles gibi kendi sinemasıyla karşı çıkar. Tayfun Pirselim-oğlu keza *Ben O Değilim* (2014)'de aynaya bakan Nihat'ın kendi benliğini aynaya nasıl devrettiğini ve aynanın kendi başına bir bireylik olarak kendi varoluşunu ortaya koyduğunu gösterir. Nihat aynanın karşısından ayrıldıktan sonra aynadaki Nihat kendi kimliğini ortaya koyar. Böylece izleyici aynadaki imajın gerçek olup olmadığını sorgular, gerçek ve sahte ayrımı arasında gidip gelir. Ancak hakikatin de bir yorum olduğuna dair Nietzsche felsefesi takip edildiğinde mevcut dünyadaki yanlışın gücü kendisini ortaya koyar: Hangi yorumu benimseyeceğiz? Bize sunulan verili dünyadakini mi, yoksa yaşamı olumlayan ve yarattığımız yeni yorumları mı? Filmin sonlarına doğru Nihat ile Ayşe'nin kocasının aynı evrende yaşamasına dair imajlar Leibniz felsefesindeki evrenin sinemada kırıldığı anlamına gelir. Leibniz, değişik virtüelliklerin aynı anda edimselleşmesinin bu dünyada mümkün olmadığını, dünyanın mümkün dünyaların en iyisi olduğu motto-su altında ele almıştı. Ancak Leibniz bunun bir başka dünyada olası olabileceğinin de altını çizmişti.

Sinemada anlam katmanlarının değişik tekniklerle yaratılması izleyiciyi yazılı felsefenin sunduğundan daha farklı düşünce tarzlarına götürebilir. Alan derinliği değişik zamanları ve mekânları aynı kadrada görmemize imkân verir. *Yurttaş Kane*'de çocuk Kane hakkında kararda asıl belirleyici konumda olan anne kadrainin en ön katmanında ev içinde gösterilmesine karşın, sırayla Kane'i götürecektir kişi ile kadının kocası daha arkada yer alırlar. Kadrada pencere ve en arka planda karın üzerinde oynayan Kane de bulunur. Böylece aynı planda değişik katmanlar ve zamanlar arasında gidiş gelişler yapma ve odak değiştirme olanağımız vardır. Bu sayede örneğin bir taraftan odadakilerin Kane'nin geleceğine dair aldıkları karar ile o kararın nesnesi ve ne olacağı hakkında en ufak bir fikre sahip olmayan çocuk Kane arasında odak değiştire-



Görsel 12. Yurttaş Kane'deki alan derinliği, aynı anda farklı zamansallıkları ve mekansallıkları deneyimlememize yol açar

rek farklı zamansallıklar ve mekansallıklar yaratabiliriz. Çalışmanın son bölümünde incelenen Pelin Esmer'in *İşe Yarar Bir Şey* (2017) filminde ise ses, film içi ve dışı dünya, karakterin virtüel ve edimsel dünyaları arasındaki çatallanmaların sürükleyicisi olarak kullanılmıştır. Filmlerden verdiğimiz bu örnekler, farklı anlam katmanları arasındaki harekette sinematografik imkânların nasıl bir öneme sahip olduğunu ve felsefeden taşan yönleri yakalamada nasıl bir potansiyele sahip olduğunu göstermesi açısından önemlidir. *Belirsizlik sinemanın felsefe yapmamasının kanıtı değil, tam tersine hayatın genel gidişatına müdahale etmesi anlamında tam da felsefenin merkezinde olduğunu gösterir.*

Şüpheli İtirazlara Bazı Filmlerden Yanıtlar: Ekim, Modern Zamanlar, Irina Palm ve Zaman-İmaj Sinemasından Örnekler

Bu noktada film-yapımı felsefe konusundaki diğer şüpheli eleştirileri ele almak ve değerlendirmek gerekiyor. İlk olarak bir filmin felsefi bir argümanı monolog stilde seslendirmesinin, filmi, film-yapımı felsefe içine koymak için yeterli olmayacağını savunan argümandır. Sinematik araçlar olmadan bir filmin içinde bulunan felsefi söylem filmi, film-yapımı felsefe yapmaz. Bu si-

nema olmaktan ziyade “dildir”. Livingston (2006: 11-2), örneğin bir filozofun diz çekiminde felsefi konulu bir konuşmasının felsefi bilgiyi artırmayacağını savunur. Ancak Livingston sinematik araçlar kullanılsa bile filozofun konuşmasının filozofik katkısı artıracağına inanmaz, çünkü sinematik araçlar yazara göre felsefi katkıyı ifade edemez. Livingston’a göre dil dışında filozofik katkıyı açıklayacak başka araç yoktur (2006: 14). O halde bu açıklamadan şunu anlamak gerekir: Film ister sinematik tarzda imajlar yapsın ister yapmasın, filozofik katkının ne olduğunu söyleyecek olanaktan yoksun olduğu için felsefe yapamaz. Filozofik katkı ancak yazılı (ve sözlü) dil ile ifade edilebilir.

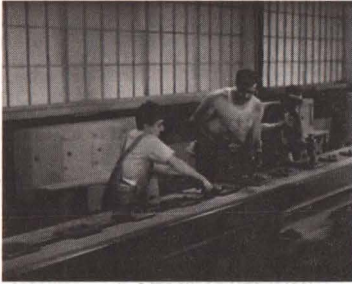
Filmin kendi ontolojisini dikkate almayan bu şüpheli yaklaşımı Chaplin’in *Modern Zamanlar* (1936) filminin meşhur montaj bandı sekansıyla tartışalım. Şarlo’nun montaj hattında seri üretim yaptığı sekans, ilk bakışta sömürü ilişkileri ve yabancılaşma üzerine kurulu görünür. Bu açıdan Marx’ın özellikle yabancılaşmaya dair görüşünün objektifleşmesi gibi algılanabilir. Bu görüş, kendi emeğine, emeğin ürününe, üretim sürecinde yer alan diğerlerine ve genel olarak tüm insan toplumuna yabancılaşmayı analiz eder. Öyleyse bu filmdeki anılan sekans, daha önce üretilmiş bir görüşün film içinde görüngüsü gibi düşünülebilir. Şarlo üretim sürecindeki çarklının bir dişlisi gibi aynı eylemleri yapmakta, üretim sürecine ve iş yapış biçimine karar verememekte ve yanındaki iş arkadaşıyla bile dayanışma değil rekabet temelinde bir çalışma gerçekleştirmektedir. Film-yapımı felsefeye şüpheyli bakan Livingston ve Russell gibi düşünürler *Modern Zamanlar*’ın bu sekans dâhil başından sonuna kapitalist üretim ilişkilerini eleştiren Marx’ın görüşleri üzerinde bina edildiğini düşünebilir, filmdeki imajların felsefi katkı yapacak yaratıcı fikirler içerse bile bu felsefi katkının sadece dil ile ifade edilebilmesi ve sinemanın da bu olanaktan yoksun olması nedeniy-

le katı anlamda film-yapımı felsefeden söz edilemeyeceğini savunabilirlerdi. Daha başka deyişle, şüpheciler filmdeki felsefi katkıyı imajların değil, imajları yorumlayan bizlerin dil ile yaptığına inandıkları için *Modern Zamanlar*'daki felsefi katkıyı film-yapımı felsefe olarak değerlendirmemektedirler.

Bu şüpheci yaklaşıma birkaç açıdan yanıt vermek mümkündür. İlki, bir felsefe eserindeki özgün felsefi katkının da nihayetinde esere atıf yapan başkalarınca yorumlandığıdır. Örneğin Kant, Hume'u okuduktan sonra aydınlandığını belirtirken Hume'un katkılarını yorumlar. Bu kritikten sonra kendi felsefesini inşa eder. Felsefenin bu konudaki yöntemi bol argüman ortaya koyma, onu değerlendirme, kritik etme ve sorgulayıcı bir üslupta tartışmadır. Bu tartışma yazılı veya sözlü yapılabilir. Felsefenin doğumu sözlü kültürde başlamış, yazılı kültürle daha önce belirttiğimiz gibi daha seçkin bir dünyaya konumlanmış, pazaryerinin dünyasından uzaklaşmıştır. Ancak hem sözlü kültür ve hem de yazılı kültür dünyasındaki felsefenin ortak noktası, görsel imajlara yönelik mesafesidir. 1890'larda sinema ortaya çıktığında felsefenin asırlardır mesafeli olduğu imajlar hareket-zaman blokları şeklinde karanlık salonda izleyiciler ile buluşmuştur. Felsefecilerin imajların kendilerinin düşünce üretebileceğini anlaması kolay olmamıştır ve halen de öyledir. Anlamakta zorlanılan bir başka nokta da imajların sunabileceği felsefi katkılar ile bu katkıların söz veya yazı ile anlatılmasının birbirinden farklı eylemler olduğudur. Bu noktayı anlamak için tekrar *Modern Zamanlar*'a dönelim.

Marx'ın yazdığı dönemde montaj bandı yoktu. Yine Şarlo'nun elektronik kart ile tuvalete girdiği ve tuvalette dev ekranda işyeri sahibinin/ya da fabrika müdürünün aniden gözüktüğü, Şarlo'yu gözetlediği, doğrudan görüntülü ve sesli emir verdiği dönemde bu süperpanoptikon teknolojilerinin hiçbirisi icat edilmemişti.

Bir başka husus, Şarlo'nun tüm film boyunca nesnelere, eşyalara ve teknolojik ürünlere olan takıntısının mizahi ve ironik anlatımıdır. *Modern Zamanlar*, montaj, kamera hareketi ve açısı gibi sinematik olanaklarla 1930'lar dünyasından gelecekte çalışma ilişkilerinin Deleuze'ün "kontrol toplumu" (2009: 332) dediği yöne doğru gideceğinin öngörüsünü ironik ve mizahi imajlarla yapmıştır. Üstelik film, Şarlo'nun potansiyellerinin daha önce farkında olmamasını, bir kadınla tanışmasından sonra sevgi ve dayanışma ilişkileri sayesinde müzik söyleme ve dans etmenin kendi gerçek potansiyeli olduğunu kavramasını yine karşıtlık ilişkisi üzerinden oluşturur: Sevgi ve dayanışma bağlarına karşı rekabet ve metalaşmış ilişkiler, mizah ve ironiye karşı ciddi, bürokratik ve formel ilişkiler, umuda karşı umutsuzluk konuları... Badiou'nün dediği gibi felsefe paradokslarda yapılıyorsa, paradokslar tüm filme işlenmiştir. Film, bu paradokslar üzerine düşünmektedir. *Bizlerin, film izleyenlerin yaptıkları bunları açıklamaktır. Ancak açıklamak, filmdeki imajlarla eşit değildir.* Filmdeki imajların felsefeye katkıları oradadır ve bu çalışmanın başlarında Jim Jarmusch'ün sözlerini biraz değiştirerek belirtirsek "izleyicilerin imajlara soracağı sorularla ifşa edilmeyi, dillendirilmeyi beklemektedir". İzleyicilerin sorular sormaması, felsefi katkıları ortaya çıkaracak emek harcamaması ve sözlü veya yazılı dille bu katkıyı vurgulamaması imajların felsefi katkı yapmadığı anlamına gelmez. Bunu felsefe kitapları açısından da söyleyebiliriz. Bir felsefe kitabı ile karşı karşıya gelen insanın felsefe kitabındaki felsefi katkıyı, özgün fikri bulamaması ve onun hakkında yazılı veya sözlü konuşamaması kitabın felsefi katkı sunmaması anlamına gelebilir mi? Sinema felsefesini kamera açısı ve hareketi, montaj ve ses gibi sinematik teknikler yapar. Eğer sinemada felsefe aranacaksa bu, üretilen imajlarla ilgili bizim yazılı veya sözlü dil ile yaptığımız açıklamalarımızda değil bizzat imajlardadır.

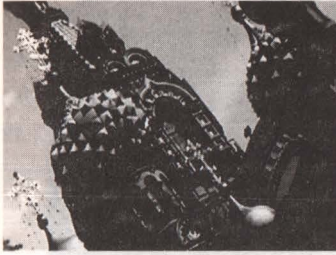


Görsel 13. Modern Zamanlar yabancılaşma kavramına yeni açılımlar sunmuş ve süperpanoptikon ve kontrol toplumları kavramları kullanılmadan yıllar önce bu kavramları sinematografik imajlarla öncelemiştir

Chaplin'in sinemasında özellikle montaj, geleceğin toplumuna dair Chaplin'in fikrini kendi tarzında ifade etmektedir.

Eisenstein'in *Ekim* (1928, *Oktabır*) filminin "For God and Country" sekansını çözümleyen Smuts (2009: 416) da benzer gözlemlerde bulunur. Yönetmen filmde Hristiyan inançındaki ikonlardan ve heykellerden başlayarak geriye, kökenlere doğru yolculuk yapar. Kısa zamanda montaj sayesinde geçmişteki pagan ikonlara ve heykellere hareket ederiz. Böylece Hristiyan ikonlarla paganların dünyasındaki ikonları karşılaştırırız. Sekansın başlangıcındaki imajlar karmaşık nesnelerdir, katedrallerdir ve ince işlenmiş heykellerdir. Sekans ilerledikçe ikonlarda kabalaşma gözlenir. Son imaj kaba bir ilkel insan biçimli ikondur. Eisenstein sanki şunu söylemektedir: "Hristiyanlığın şu ürünlerine bakın ve animistik ikonlarla benzerliklerini fark edin. Pratikler aynı motivasyonlardan kaynaklanır ve ikisi de eşit olarak hatalıdır" (416).

Hem *Modern Zamanlar*'da hem de *Ekim*'deki felsefi tartışma dilden bağımsız olarak filmdedir. Buradaki felsefe esas olarak imajlardadır, bizim imajlar üzerine tartışmamızda değil. Biz imajlardaki felsefeyi, konuşma ve yazıyla farklı tarzlarda tartışabiliriz ancak tartışmaya kaynaklık eden imajlar oradadır, filmdedir.



Görsel 14. Ekim’de, montaj ile şimdideki inançların kökenlerine yapılan yolculuk, bir sinematik felsefedir

Felsefe orada film dedir ve biz filmde olan felsefe üzerine tartışırız. Benzer tarzda Kant’ın bir argümanını kendi cümlelerimiz ile anlatmamız, bizim o argümanı tartışmamız, felsefi katkının kaynağı değildir. Kaynak, felsefi çalışmanın motorunun illa dil olmasını gerektirmez, *Ekim* ve *Modern Zamanlar*’da bu motor hareket-imağ sinemasının da motoru olan “montaj”dır.

Irina Palm (Sam Garbarski, 2007), Kant felsefesinin etik anlayışını naif ve minör yaşlı bir kadın karakter olan Maggie üzerinden hem illüstre eden hem de onu aşan boyutuyla felsefe yapar. Maggie’de, Nietzscheci izler de görürüz. Film, aynı zamanda yabancılaşma kavramını genişleten boyutlara sahiptir.

Filmin yabancılaşmayı nasıl yeni boyutlarda sinematik tarzda sunduğunu inceleyelim.

Yabancılaşmanın felsefi tartışmalarda birkaç görünümü bulunmaktadır. Marx’ın *1844 El Yazmaları*’ndan beslenen Bertell Ollman (2015), insanın ürettiği ürüne, üretim sürecine, üretim sürecindeki diğer işçilere ve genel olarak tüm insan türüne yabancılaşma olmak üzere yabancılaşma türlerini sınıflandırır. Chaplin’in *Modern Zamanlar*’ndan farklı olarak *Irina Palm* altmışlı yaşlarındaki bir dul kadının ölüm döşeginde yatan torununun tedavi masrafları için erkeklere mastürbasyon yapma işine sürüklenmesini ve hizmet üretimi sürecinde karşılaştıklarını anlatır.



Görsel 15. Maggie, hem fiziksel hem de duygusal emek sarf eder

Montaj bandındaki nesnelerin yerini bu defa sırayla mastürbasyon sırasını bekleyen erkekler alır. Chaplin'in *Modern Zamanlar*'nda montaj bandındaki Şarlo gibi çalışan Maggie elleriyle, erkekler ile kendisi arasındaki bariyerin bir ucunda seri hizmet üretimi gerçekleştirir. Kırmızı ışık yanar, erkekler Maggie ile kendileri arasındaki bariyerin ardından cinsel organlarını uzatırlar, Maggie yüzlerini görmediği montaj bandındaki erkeklerin cinsel organlarını ellerini kullanarak boşaltır. Seri üretime dönen bu hizmet üretimi Chaplin'in yaptığı gibi otomatik bir etkinliğe dönüşür. Ve yine tıpkı Chaplin gibi Maggie de bir süre sonra yaptığı eylemi zorunlu ve ızdırap verici bir boyuttan uzaklaştırmak için değişik kaçış hatları yaratır: Odasına çiçek getirir, tablo asar, çalışma sırasında tek eliyle tuttuğu dergiyi okur.

Maggie'nin ilk fark ettiği "elleri" olur. Ellerinin varlığının görünür hale gelmesi için öncelikle bir problem durumunun ortaya çıkması gereklidir. Problem, ellerini kullanmak zorunda kalacağı için niteliğindedir. Bu durumda Maggie'nin sermayesi artık elleri haline gelir. Maggie, tıpkı bir fabrika işçisinin fiziksel efor sarf etmesi gibi fiziksel güç harcar. Elleri gücün ana motorudur. Maggie daha fazla para kazanmak için daha fazla çalıştığından kolunda sorun ortaya çıkar, bu nedenle bir süre diğer elini kullanmak zo-



Görsel 16. Irina Palm'da Maggie'nin ellerinin görünür hale gelmesi

runda kalır. Ama Maggie sadece *fiziksel emek* üzerinden üretim gerçekleştirmez; Maggie aynen halkla ilişkiler alanında çalışanlar ve uçuş görevlileri gibi *duygusal emek* de sarf etmek zorundadır. Hosteslerin ürettiği gülümseme zorunlu bir gülümsemedir, bir duygusal emektir. Ama Maggie özel bir alanda çalıştığı için hosteslerden farklı olarak jest ve mimiklerini istediği gibi kullanabilir. Gelgelelim Maggie'nin duygusal emeği, onur duygusunun zedelenmesinden kaynaklanır. Yaptığı iş, tahakkümün bir boyutu olan onuru, gururu aşağılayan, bedeni ve zihni rencide eden statü tahakkümüne girer. Onun yaptığı iş, herkesin dayanabileceği, kaldırabileceği bir iş değildir. Çok güçlü bir sabır ve duygusal dayanaklılık talep eder. Maggie bu anlamıyla duygusal emek de sarf eder.

Böylece film, duygusal ve fiziksel emeği bir araya getirir ve yabancılaşma kavramında yeni açılımlar sağlar: yabancılaşma insanın bedenine ve duygularına yabancılaşmasıyla ilgili boyutlara da sahiptir. Ve daha ötesi, *bir yabancılaşma ilişkisinin aşılması ancak yeni bir yabancılaşmayla mümkündür*. Açarsak, Maggie bu işten önce ellerine yabancıydı çünkü on yedi yaşında kendisinin belirlemediği bir evliliğin içine girmiştir ve o tarihten itibaren elleri belirlenmiş ilişkiler yumağı içinde kullanılmıştır.

Maggie, ellerinin farkına yeni işle karşılaşınca varmıştır; bu durumda paradoksal bir şekilde daha önce yabancılaşmış olduğu elleri görünür hale gelmiştir. Gelgelelim Maggie'nin çalışması zamanla otomatik tarza dönüştükten sonra yeni bir yabancılaşma başlamıştır. Bu durumda yeni bir yabancılaşma daha gereklidir, yani elin iş üretim sürecinin basit ve mekanik bir parçası olmaktan çıkması zorunludur. Daha açıkçası işini değiştirmesi ya da bırakması elinin yeniden görünürlüğü için şarttır. Film, bize, yabancılaşmaktan geçici de olsa uzaklaşmada yeni bir yabancılaşmanın gerekliliğini hissettirir. Bu, filmin yaptığı felsefedir. Film, bu felsefesini, yazılı ya da didaktik değil, bizi sinematik deneyim içine atarak yapar. Sinematik deneyimle Maggie'nin yaşamına ve onun etrafındaki dünyaya dalarız.

İkinci olarak Maggie'nin minör dünyasında Kant'ın ödev etiğini çağrıştıran unsurlarla karşılaşırız. Yalan söylememesi bunlardan en önemlisidir. Kant'ın ödev etiğinde hangi koşulda olursun olursun bir insanın yalan söylememesi gerekir. Kant'ın buna dair gerekçesi akıl merkezinden ürettiği evrensel bir maksimdir: Yaptığın eylemin herkes tarafından yapılmasını, evrensel ve zorunlu bir yasa olmasını ister misin? İnsanın kendi akıyla soracağı ve yanıt vereceği bir iç sestir bu. Herhangi bir aşkın ya da baştan belirli bir ilkedен değil, sadece ödev duygusundan üretilen bu etik anlayışta, yanıt evet ise etik, hayır ise etik değildir. Bu bağlamda soruyu yalan söylemeye uyarladığımızda, “yalan söylemenin evrensel ve zorunlu bir kural olmasını ister misin?” diye bir soru sorulduğunda yanıt muhtemelen hemen herkes tarafından hayır olacağı için yalan söylemek kategorik zorunluluğa yani ödev etiğine girecektir. Bu durumda yalan söylemek için istisna söz konusu olamaz. Ancak spesifik bir durum karşısında kendi ilgi ve çıkarlarımız ve hatta topluluğun çıkarları adına yalan söyledikimizde ister istemez ödev etiğinin dışına çıkılır.

Maggie'nin yalan söylememe eylemlerine daha yakından baktığında bu eylemlerin Kant etiğinin hem tamamen dışına çıkmayan hem de tamamen içine girmeyen, deyim yerindeyse içinde ve dışında gidip gelen, eşiklerde gezinen bir yönü bulunmaktadır. Kant etiğinin katı yönü esnetilmekte, ama bu esnetme ondan kopuş anlamına gelecek bir hatta doğru sündürülmemektedir. Şöyle ki, Maggie için önemli olan torunu Olly'nin ölmemesidir. Önem sıralamasında ilk sıraya bu yerleşir. Olly'nin ölmemesi için para gereklidir. Para ise hiçbir nesnel gerçekliği olmayan bir nesnedir. Özneler arası bir gerçekliğe sahiptir. Bu anlamıyla herkes paraya inandığı için para varlığını sürdürür. Para herkesin ona inanması sayesinde var olan bir hikâyeye olsa bile bu hikâyeye tüm insanlar inandığı için en büyük akışkan güçtür. Molar çizginin temel belirleyicisidir. Para için arayışa girdiğinde molar çizginin diğer güçleri olan bankalar ve emeğini satmak için aynı çizgideki diğer işyerleri ile temasa geçer, ancak başarısız olur, hiçbir işyeri onu işe almaz, hiçbir bankadan kredi çekemez. Maggie, bu durum karşısında illegal bir işe girişmeyi düşünmez ve bu doğrultuda eylemez. Hostes aranıyor ilanıyla tesadüfî bir karşılaşma yapar ve yasa dışı olmayan ama çoğu insanın etik olarak bakmayacağı, erkekleri elleriyle boşaltma gibi bir işe başlar. Maggie'nin hissettiği acı, mimiklerine, jestlerine yansır. Film, bu ifşayı bize yapar. Bunun dışında Maggie'nin rutinleştiği ve çarkın bir parçası olduğu iş üretim sürecinde erkeklerin dünyası ile Maggie arasındaki karşıtlık sinematik tarzda verilir: erkeklerin haz kaynaklı seslerini iştirirken, aynı anda görsel imajlarda Maggie'nin ızdırabını görürüz. Ses ve görüntü arasındaki zıtlık ifşa edilir.

Üçüncü olarak film, aslında neyin daha etik olup olmadığı üzerine bizi ilginç bir çatışma içerisine yerleştirir: Profesyonel kural ve ilkelerin bozulmaması adına hastanedeki çocuğu ölüme terk etmek mi daha etiktir, yoksa çocuğu yaşatmak adına politik

ve ekonomik kurumların terk ettiği Maggie'nin fiziksel ve duygusal emek sarf ederek para kazanması mı daha etikdir? Konu çocuğun ölmek üzere olması olsa dahi yetersiz kriterler gerekçeyle Maggie'yi işe almama, ona kredi vermeme ve devletin bir majör güç olarak çocuğun hayata döndürülmesinde sorumluluk almaması mı daha etikdir; yoksa Maggie'nin torununu kurtarmak adına olsa bile yine de herkesin yargıladığı bir işte çalışması mı daha etikdir? Maggie istemeyerek bir tercihe zorlanmış, duygusal ve bedensel emek sarf etmesine rağmen kendini daha önemli gördüğü torunu adına feda etmiştir. Asıl etiksizlik, molar çizgide, majoritenin kendisindedir. Film, bu paradoksalılığı bize felsefe kitaplarında olduğu gibi derin kavramlarla, tartışmalarla göstermez; daha ziyade sinematik deneyimiyle sunar. Diyaloglar, öykü, müzik, renk, kamera açısı ve hareketi sinematikleşir. Filmin ürettiği felsefe o sinematikliğin içinde yer alır.

Maggie, yine de bu koşullarda yalan söylemez.¹ Ne iş yaptığını, nereye gittiğini soranlara bazen yanıt vermez; bazen de kolunun yaptığı işten dolayı bandaja alındığında mahalleli kadınların sorusu üzerine “bilmek istemeyeceksiniz” diye geçiştirir. Oğlunun parayı nereden buldun sorusuna ise “söylemeyeceğim” der. Maggie'nin oğlu paranın kaynağını sorar ve bunu araştırırken, Maggie, söylemeyeceğini ancak yasa dışı ya da kötü bir şey yapmadığını, önemli olanın bir an önce uçak biletlerinin alınıp, otele ayarlanıp çocuğun tedavi ettirilmesi olduğunu belirtir. Maggie, başka bir işyerinden aynı iş karşılığı daha fazla para kazanma içerikli iş teklifi aldığı anda burada da motor-duyu mekanizmamızı

¹ Bir tek istisna, kolunun bandaja alınması üzerine çocuğunun sorusuna verdiği yanıt sırasında vuku bulur. Evde oğlunun sorusu üzerine kolunu burktuğunu söyler. Ancak kolundaki sorunu ilk defa evde keşfettiği göz önüne alınırsa yalan söylememeyi o kadar esnettiği de söylenemez.

bozacak bir davranışta bulunur: teklife evet ya da hayır yanıtını vermez; mevcut patronu Miky daha önce verdiği para ile ilgili sözlerini tam tutmamasına ve Maggie'yi ilk başlarda aşağılamasına, James Scott'un *Tahakküm ve Direniş Sanatları*nda kullandığı kavram ile anarsak 'statü tahakkümü' uygulamasına karşın, Maggie Miky'ye yine de doğruyu söyler. Dahası Maggie, Miky'ye tercihinin Miky'nin olduğu yerde çalışmak olduğunu eklemiştir. Bunun anlamı, Maggie'nin her ne olursa olsun daha yüksek para adına çalışmak arzusunun motivasyon kaynağında birincil olmadığıdır. Maggie, iradesinden bağımsız ilişkiler içerisine sürüklenmiştir. Maggie için para birincil motivasyon kaynağı değildir, para sadece bir araçtır. İlginç bir şekilde Maggie Kant etiğinden tamamen uzakta gezinen Kubrick'in *Otomatik Portakal*'ındaki Alex ve *Batman Kara Şövalye*'deki Joker gibi karakterlerle benzer kaçış hattında yer almaktadırlar. Alex ve Joker için de para başlıca motivasyon kaynakları değildir. Alex ve Joker güç eşiklerinde gezinen bir oyunsal dünya yaratma içinde hareket ederler. Gerektiğinde Joker örneğinde olduğu gibi parayı toptan yakarlar. Nietzsche ile Kant neredeyse Maggie'nin şahsında tuhaf bir bireşim halindedir. Bu noktaya biraz sonra değinilecektir.

Maggie'nin yalan söylememeye dair saflık derecesindeki minörlüğüne geri döndüğümüzde, filmin sonlarında ısrarla işini öğrenmek isteyen mahalleli kadınlara doğruyu söylediği sahne ilginçtir. Filmde erkeklerin molar çizgisini benimseyen majorite hattındaki kadınların aşkın etik kodlar üzerinden "yargılama", ama bir o kadar ve belki daha fazlası "arzulama" üzerinden Maggie'ye yönelttikleri ısrarlı sorular artık yanıtlanır. Maggie olanca naifliğiyle yaptığı işi anlatır. Üstelik Maggie anlatırken utanıp sıkılmaz. Kadınlar daha da ötesini duymayı arzularlar, işin ayrıntısını sorarlar ve Maggie naif bir tarzda, minör ile majör arasındaki önemli bariyerlerden birisi olan özel ile kamusal iç içe geçire-

cek tarzda ayrıntıları anlatır. Bu filmin Deleuze'ün üçüncü dünya sineması için belirttiği minör bir sinema örneği olduğunu ileri sürmüyoruz. Avrupa filmlerinde minör sinema ayrı bir çalışma konusunu hak edecek kapsam ve öneme sahiptir. Söylemeye çalıştığımız minör sinemanın özelliklerinden birisi olan özel ve kamusal olanın belirsizleşmesinin, iç içe girmesinin (diğer iki özellik mevcut kimliklerin yersizyurtsuzlaşması ve halk kimliğinin çeşitlendirilmesi) bu filmde bariz gözüktüğüdür² (Minör sinemanın Türkiye'de Pelin Esmer'in Gözetleme Kulesi eksenindeki bir analizi için bkz. Avcı, 2017). Maggie'nin yaş kategorisindeki kadınlar özel ve kamusal mekânlarda Maggie'yi aşağılarlar. Maggie ise tıpkı evde gayet net ve açık olduğu gibi, oldukça naif bir şekilde önce kamusal alanlardaki bu sorgulamaları, iğneleyici ifadeleri yalan söylemeden geçiştirmek ister; ancak filmin sonlarında bir kadının kendi kocasıyla olan ilişkisini dükkânda müşterilerin önünde ifşa eder. Kadın, Maggie'nin ölen kocasıyla birlikte olmuştur. Kocası ölürken bütün gizli sırlarını Maggie'ye anlatmıştır. Maggie, kocasıyla ilişkisini bilmesine karşın kadını aşağılamamış ve

² Deleuze, minör ve major kavramlarını birbirine tamamen karşıt bir ikilik şeklinde almaz. Minör, tıpkı Kafka'nın edebiyatta yaptığı gibi majör dil olan Almanca içerisinde kekemelik yaratmaktır. Kafka bir Çek Yahudisi olarak Almanca içerisine girip orada kaçış hatlarıyla kendini ifade edebilir Almancadan kaçarak değil. Kafka'nın minör edebiyat tarzını kitle sanatı olan sinemaya da uyarlayabilir ve minör sinemadan söz edebiliriz. Kafka nasıl edebiyatında azınlık olanı anlatmışsa, sinema da Amerikan rüyasının empoze edildiği birinci sinemanın ve paylaşım savaşlarıyla dünyayla bağlarını koparan burjuvazinin varoluşsal sorunlarına odaklanan ikinci sinemanın dışında bir üçüncü yol üzerinde de var olmuştur. Bu üçüncü sinema ezilen, sömürülen, minör durumdaki toplulukların, toplumların, halkların mücadelesine katkı yapmaktadır. Üçüncü sinema, üçüncü dünya halklarının kendi içlerinden çıkardığı yönetmenlerin kendi seslerini dünyaya ve kendi toplumlarına duyurduğu sinemadır (Deleuze, 1997: 217).

ilişkiyi bir sır olarak tutmuştur. Ancak geri dönülmez bir noktada oldukça saf ve rahat bir tarzda, ses tonunu yükseltmeden ayrıntıları kadına ve diğer müşterilere açıklamıştır.

Keza, film özele bu kadar önem verdiğini belirten molar çizgideki güçlerin aslında taktıkları maskelerle nasıl gizlendiklerini sunarak kamusalın içindeki özeli ve ifşa edilmemiş sırları görmemize katkı yapmaktadır. Aynı zamanda kadının özeldeki dünyasının ne kadar politik içerimlere sahip olacağını yine film-den görmekteyiz. Maggie 17 yaşında evlendirilmiş ve orta alt düzeyde yaşamını sürdürmüş bir kadındır. Keza mastürbasyon işindeki arkadaşı genç kadın da alt sınıflardan gelmiş ve çocuklarına bakmak için bu işi yapmak zorunda olan birisidir. İki kadın da alt sınıflardan gelmiştir ve bu anlamda zenginler karşısında sayıca çok olsalar bile aslında azınlıktırlar. İkinci olarak erkeklerle aynı sayıda olsalar bile kadınlar yine de erkek egemen toplumun molar çizgileri karşısında azınlık olarak konumlandırılmaktadırlar. Minör olan kadınlar kamusal dünyadaki yaşamı kendi bedenlerinden ve hatta duygularından feragat ederek sağlamaktadırlar. Maggie için torununun yaşamına devam etmesi, iş arkadaşı genç kadın için çocuğunun kamusal yaşamdaki yolculuğu bu bedele bağlıdır. Yaptıkları iş ne evdekiler ve ne de dışarıdaki dünya tarafından bilinir. Bu özel dünya gizemli kalmak zorundadır. Ancak Maggie'nin oğlu annesinin gizli olan dünyasını öğrenmek için onu takip eder ve gizli olanı ifşa eder. Bu anda gizli olan kamusal hale gelir. Maggie, buna dair hiçbir savunma ya da ret içine girmez. Çocuğu annesini “fahişe” diye yargılar; Maggie tek bir savunma yapar “fahişe değilim, sözlerine dikkat et ve geri al”. Maggie, yaptıklarından asla pişmanlık duymadığını belirterek gerekçe de üretmez. Bu anlamda *Nietzsche'nin bir Maggie'nin dünyasına gireriz: yargılamayan, yargılanmak istemeyen, asıl önemli olanın yaşamı olumlamak (torunu Olly'i ya-*

şatmak anlamında) olduğunu düşünen bir Maggie. O halde Maggie, birbiriyle zıt kutuplardaki Kant ile Nietzsche'nin tuhaf bir bireşimi gibidir.

Bir başka nokta, Maggie'nin kendi hattında gerçekleştirdiği yolculukta yaydığı halenin giderek başkalarına da "bulaşması" ve bunun bulaşan kişilerde yeni oluşlar yaratmasıdır. Yalan söylemeyerek, yasa dışı iş yapmayarak yaşamaya ve yaşatmaya çalışan Maggie herkese bir şeyler bulaştırır. Patronu Miky, kaybettiklerini onun nahifliğinde ve dürüstlüğünde hatırlar ve ilk defa gülümser. Kamerada o gülümseme oldukça canlıdır, özgündür ve yapaylıktan uzaktır. Maggie Miky'nin hep böyle gülümsemesini umar. Bu gülümseme aynı zamanda paradoksal olarak Miky'nin kendi otomatikleşmiş eylemlerine yabancılaşması anlamına gelir. Daha önce Maggie bağlamında yaptığımız analizimizi bu defa Miky'ye uyarlarsak; kendini, varlıkları, ilişkileri göremeyen Miky, Maggie'nin bulaştırdıklarıyla kendisine yabancılaşmış ve yeni bir oluşa girmeye başlamıştır. Kamera Miky'nin değişen yüz hatlarını ifşa ederek bu fikri bize gösterir.

Kant etiğinde verdiği sözü yerine getirmemek ödev etiğine aykındır. Miky belirli bir ana kadar Maggie'ye taahhüt ettiği haftalık ücretin aşağısında ödemeler yapmış, Maggie'ye sözcük oyunları ile bunun gerekçesini de sunmuştur. Maggie, Miky ile akşam yemeğine çıktığı ana kadar Miky'i, ne yargılamış ne de doğrudan onu karşısına alacak ağır ifadeler kullanmıştır. Sadece kendi kaçış hattını yaratmış, daha çok para için daha çok çalışmıştır. Miky, Maggie'nin eylemleri ve söylemleri karşısında Maggie'ye saygı ve ilgi duymaya başlamıştır. Aralarında yakınlık oluşmuştur. Miky artık Maggie-oluş, kadın-oluş içine girmenin eşiğindedir. Maggie'nin gelini de bu bulaşmadan nasibini almıştır. En katı duruşu sergileyen oğlu dahi en sonunda Maggie'ye sarılmıştır.

Böylece film, modern insanın çıkar merkezli algılarının dışında bir tarzda dünyayı algılayan ve ona göre eyleyen insan-ötesi bir kadın ortaya koyar. Bu kadın henüz icat edilmemiş benzer Maggie'lerin minör bir tohumu gibidir. Tohum film ilerledikçe başka insanlara bulaşmaya ve hatta yavaş yavaş onları oluş içine yerleştirmeye başlar. Yeşermekte olan bir sürece doğru ilerleriz. Özel ve kamusalın iç içe geçtiği bu minör durumda bir tarafta yalan söylemeyen, bazen susarak, bazen söylemeyeceğini belirterek kaçış hattı yaratan bazen de kamusal ve özel alanda başkalarının önünde gerçeği açıklayan farklı bir insan ile karşılaşırız. Bu karakter sözcükleri eğmez, bükmez ve öyle de görmek ister, verdiği sözü tutar ve verilen sözlerin de tutulacağını varsayar. Bununla birlikte Kant'ın muhtemelen onay vermeyeceği bir eylemle torununun yaşaması için mücadele eder. Kant'ın "öyle bir durumda eyle ki bu eylemin evrensel ve herkes tarafından yapılacak bir eylem olsun" maksimini Maggie'nin eylemine uyarlırsak, Kant'ın vereceği tepki, bu eylemin (torununun tedavi olması için erkeklere mastürbasyon yapma eylemi) evrensel olamayacağı gerekçesinden eyleme karşı çıkmak olabilirdi. Ama soruyu şöyle yaparsak, "ölmekte olan bir çocuğu kurtarmak adına böyle bir işte çalışmanın evrensel bir yasa olmasını ister misin?" Soru bu tarz formüle edildiğinde muhtemelen ayrılıklar da başlayacak, herkes aynı yanıt vermeyecektir. İşte bu film, soruyu aslında bu tarzda formüle etmiştir. Soru, sinematik deneyimle bizlere sorulmuş, bizler sinematik imajlar içinde hem soruyu sormuş hem de yavaş yavaş yanıtlamaya çalışmıştır. Bu felsefenin kaynağı bizim kullandığımız dilde değil, sinematik imajlardadır.

Her halükarda Kant gibi böyle evrensel ilkeler aramayan Nietzsche artık bu noktada devreye girmeye başlar. Çünkü Maggie Kant'ın ötesine geçen eşiklerde gezinir ve Nietzsche'nin düşüncesi ile temas eder. Nietzsche'de yargılamamak asıldır. Başkası-

nın gücünün edimselleştirmesini engelleme yönünde, tepkisellik temayülünü etkinleştirecek tarzda işleyen aşkın bir etik, ideal bir etik Nietzsche'nin dünyasına yabancıdır. Nietzsche'de yargılanacak belki tek şey, yaşam gücünü önleyen tepkisel güçlerdir. Bir çocuğun yaşama imkânı varken, tedavi edilme olanağı mevcutken, para gibi molar çizginin başat unsurunun bu yaşam gücünü yok etmesi yine Nietzsche'nin dünyasına yabancı bir unsurdur. Kadının başka saiklerle değil sırf bu güçle kendisini ortaya koyması, başkalarını yargılamaktan değil kendi hattında yaşam kurarak ve kaçış hatları yaratarak yaşam yolculuğuna devam etmesi, Nietzsche'nin dünyasına oldukça yakın eylem biçimidir. O halde film kendi felsefesini kendi imkânlarıyla felsefe kitaplarında tartışılmayan yeni bireşimler yaratarak yapar.

Kıvanç Süleyman Türk geldi (2017: 6-22) *SineFilozofi Dergisi*'ndeki "Montajın İmkânları ile Kaosu Düşünmek" başlıklı yazısında montajın sadece hareket-imaj sinemasında değil zaman-imajın kristal biçimlerinin ifşa edilmesindeki yerini değişik sinema filmleri örneğinde tartışır. Bergson'dan ve Deleuze'den yararlanarak Kieslowki'nin *Kör Talih* (1987), İnarruti'nin *21 Gram* (2003), Von Dormael'in *Bay Hiçkimse* (2009) virtüel ile edimsel anların iç içe geçtiği, zamanı saf ve çok çeşitli yüzeylerinin olduğu kristal biçimiyle gösteren örneklerdir. Bu filmlerin, zamanı doğrudan ifşa etmesi ise montaj sayesinde. Klasik sinemanın organik montajının dışında kristal rejim anlayışına uygun olan bu montaj sayesinde hareket-imaj sinemasında dolaylı gördüğümüz zaman, doğrudan görünür hale gelir. Zaman, felsefe kitaplarında kavramsal düzeyde tartışıldığında gerçek anlamıyla hissedilir halde değildir; ancak montaj ve sinematik imkânlar bunu mümkün hale getirir. Sinemanın yaptığı felsefe bu durumda bizatihi montajın kendisidir.

Deleuze (1997: 130) *Cinema 2*'de montajın motor-duyu mekanizmamıza uygun biçimi olan organik rejim sınırları içindeki kullanımı ile kristal rejim sınırları dâhilindeki kullanımını karşılaştırır. Her ne kadar zamanı doğrudan saf haliyle gördüğümüz zaman-imağ sinemasında montaj sekans plan lehine gözden kaybolma eğiliminde olsa bile, sinematografik bir eylem olarak çoğu durumda varlığını sürdürür. Ancak artık hareket-imağ sinemasında olduğu gibi zamanı dolaylı hissetmemize yol açacak tarzda kompoze edilmez; onun yerine montaj, tüm olası hareketleri direkt zaman-imağı hissettirecek tarzda inşa eder. Zaman, kronik ilişkileri belirleyen anı veya düş-imağ olmaktan çıkar. Anı veya düş imajlar motor-duyu mekanizmasında edimselleşme yönünde işlemektedir. Başka anlatımla anı veya düş imajlar sadece motor-duyu mekanizmasını genişletmekte veya azaltmaktadır. Motor-duyu mekanizmasını bozacak montaj, zamanı doğrudan gösterir. Kristal rejim içinde saf görsel ve işitsel durumların sonucunda direkt zaman-imağlar görünür hale gelir.

Deleuze'ün bu analizini de dikkat aldığımızda yukarıdaki üç filmdeki montajın zamanı doğrudan görmemize katkı sağlayacak tarzda kristal rejime uygun düzenlediği görülür. *Kör Talih*'te yaşamda önemli bir anın ileride yaratacağı büyük değişiklikler üç ayrı sekans halinde sunulur. Filmin başında bazı ihtimallerin yaratabileceği farklı sonuçlar bir bütün halinde tek sekans halinde verilir. Bu durumda motor-duyu mekanizmamızda bozulmalar başlar, neyin ne olduğunu tespit etmek zorlaşır. Witek'in çocukluğu ile doktor olduğu zamanı iç içe geçmiştir. Kınılma anı Witek'in eliyle trenin kapısını yakalayıp yakalamaması durumunda çıkabilecek farklı ihtimallerdir. Film, bu ihtimallerin üçünü üç ayrı sekans halinde sunar. Montaj bu üç ihtimali kendi içinde tutarlı organize etse bile, zamanın akışının takip edilmediği başlangıç kısmındaki dağınık ve organik rejimin dışında bir düzensizlikle işle-

yen planlar izleyenleri paralyze eder. Yine filmin içinde üç ayrı alternatifin bizlere hafızadan, düşten ya da flashbacklerden değil de kendi başına gerçeklik gibi sunulması, zamanı çok yüzlü bir kristal gibi görmemizde etkindir. Burada kristali eken, tohum halindeki Witek'in trene elini uzatıp uzatmamasıdır. Kristal-imağın en önemli özelliklerinden birisi tohumdur. *Yurttaş Kane*'de, Kane'in elindeki kristal küreyi düşürmesi ve sonra içinden kar tanelerinin çıkması ve oradan dışardaki kara doğru yönelmemiz, Kane'nin ölürken kendisiyle karşılaşmasının tohumunu sunar. *Kör Talih*'te Witek'in elinin treni yakalayıp yakalamaması da bir tohum halinde geleceği çatallaştıran içerime sahiptir. Eli trene uzanamadığında istasyon görevlisi ile kavgaya tutuştuğu sekans başlar; eli trenle buluşursa eski bir parti üyesiyle konuşacak ve oradan farklı bir yaşam içine akacaktır. Witek'in her bir sekanstaki eylemlerinde geçmişin anı-imağları şimdiye etki eder. Başka deyişle Witek sadece şimdiye bakarak hareket edemez, Bergson'un belirttiği gibi algı asla sadece nesneyle basit bir temastan ibaret değildir; anı-imağlarla bulaşmıştır ve kararlarımızda, algımızda anı-imağlar baskı yapar (Bergson, 2015: 100). Witek'in son sekansta dekanın işinden olmasından sonra dekanın son bir iyilik yapmak istemesi virtüel geçmişten bağımsız değildir. Witek daha önce dekanın öğ-



Görsel 17. *Kör Talih*'te Witek'in trene yetişmek için her bir koşusu farklı zamansal çatallaşmalara gidecek bir edimdir



Görsel 18. Witek'in elinin trene uzanıp uzanmaması gelecekte farklı olasılıklar içeren çatallanmalar yaratacaktır

lu adına imza vermediği için dekan işinden olmuştur. Witek'in vicdanını rahatlatmak adına dekana son bir iyilik yapmak istemesi kendisinin ve başkalarının yaşamında büyük değişikliklere yol açar. Montaj, her bir sekansı bağımsız tarzda düzenleyerek her birini kendi başına gerçeklik olarak sunar. Gerçeklik ve zaman üzerine düşüncümüzde bu filmin ürettiği felsefe montaj sayesinde.

21 Gram, kristal rejim içinde montajın imkânlarını sunan bir başka örnektir. Birbiriyle ilişkisiz gibi görünen karakterler ve olaylar montajla bir araya getirildiğinde hayatımızda karşılaştığımız olay ve ilişkilerin aslında mucize olduğunu düşünmeye başlarız. Montaj bu filmde zamanı kronolojik sunmaz, geçmiş ve gelecek iç içe geçer. İlişkisiz gibi görülen olaylar arasındaki ilişki üzerine düşünüş montaj sayesinde olur. Montaj bu anlamda tıpkı film içerisinde gerçekleşen olay gibi mucizeyi olanaklı kılar. Christina'nın kocası kazada öldüğünde kalbi Michael'e bir süre hayat verir. Michael ölüm döşeginde "Yirmi bir grama kaç yaşam sığar?" derken motor-duyu mekanizmamızı bozan montajın yeni ve alternatif hayatlar arasında nasıl oluşsal bir dans gerçekleştirmemize fırsat verdiğini hatırlayabiliriz. Soruyu o zaman "bir montaja kaç yaşam sığar?" biçimine dönüştürebili-

riz. Michael'in Christina'ya dediği gibi "iki insanın bir araya gelmesi için gerçekleşmesi gereken o kadar çok şey vardır ki..." Film bize o olasılıkları montaj sayesinde sunmaktadır.

Bay Hiçkimse, montajın yaşamdaki çatallanmaları kristal rejim içinde sunan bir başka örneğidir. Dokuz yaşındaki bir çocuğun annesi ve babasının boşanması ve çocuğun kiminle kalacağına dair yapacağı tercih yaşamında çatallanmalara yol açacaktır. Film, seçimlerde karşılaşacağı geleceği çocuğun hayalleriyle birlikte iç içe geçirir. Nemo'nun seçimleri başka tesadüflere yol açarken, tesadüflerin kendileri de kendi güçleri oranında başkalarına yön verir. Seçimler, tesadüfler, düşler bir organik rejimde olduğu gibi bir neden-sonuç ilişkisi içerisinde verilmek yerine, kendi başlarına gerçeklikler olarak sunulur. Motor-duyu mekanizmamızı kıran montaj anlayışı edimsel gerçekliğin ne olduğu ile çok fazla ilgilenmez; daha ziyade zamanın içindeki çatallanmaları dağınık bir tarzda sunar. Bu tarz bir montaj anlayışı ile zamanın sonsuz olanakları içindeki alternatif çatallanmalar üzerine düşünürüz. Montajın içine zaman zaman ağır çekimin konulmasıyla çatallanmalar plastik hale gelir, esner ve esneyen zamana sığabilecek yaşamların çokluğu ve seçeneklerimiz bir soru olarak kendisini ortaya koyar. Ağır çekimle plastik gibi esneyen zamanın içinde çocuk da biz de bu soruyu sorarız. Ağır çekim bize soru üzerine düşünmeye imkân verecek aralık sunmaktadır. Kronolojik zamanın dışına çıkar, alternatif gerçeklikler arasında saf zamanda hareket gerçekleştiririz. *Bay Hiçkimse*'de havaya atılan paranın havadaki hareketi sırasında yazı veya tura konusunda hiçbir şey söyleyemeyiz. Para hem yazıdır hem de turadır ve montaj (ve diğer sinematik olanaklar) bize bu "hem... hem"leri gösterir. Bu durumda filmde sunulan alternatif gerçeklerin her biri kendi içinde virtüel bir gerçektir. Edimselleşen gerçek hangisidir? Emin olamayız. Bu da zaten kristal-rejimin tipik özelliğidir.

Diğer İtirazlar ve Yanıtlar

Film-yapımı felsefede katı-tez yaklaşımını savunanlara karşı daha orta yol yaklaşımı benimseyen Livingston (2006), sinemanın felsefi sezginin gelişimine katkıda bulunacağını, felsefi meseleleri canlı ve duygulara hitap edecek tarzda örneklendirebileceğini, yeterli arka plan bilgi konulması durumunda filmler hakkında düşüncülerin belli tezler ve argümanların keşfine ve bazen felsefi kavrayışın artışına yardımcı olabileceğini belirir (11). Filmler bazen iyi bilinen felsefi soruları ve fikirleri ifade edebilir veya artırabilir. Ingmar Bergman'ın *Yedinci Mühür* (1957) filmi böyledir. Daha güçlü iddia, daha önce yayımlanmış felsefi iddiaları sadece örneklendirmeyen, ancak tarihsel olarak yenilikçi felsefi katkılar gerçekleştiren filmlerin var olabilmesidir. Daha katı görüş, filmin bazı felsefi konularla ilgili yenilikçi bilgiye anlamlı bir bağımsızlık ve özerklik hattında yaptığıdır. (Livingston, 2006: 11). Bu son fikre Livingston ve onun gibi düşünen şüpheciler katılmaz.

Bu tezde en önemli noktalardan birisi olan filmin bağımsız olması ve özgün katkısı üzerinde durmak gerekiyor. Bilinmektedir ki felsefe tarihi filozofların kendilerinden öncekilere, onları sorgulayarak bağlanmaları ve zaman zaman tekrarlarıyla inşa edilmiştir. Kant, kendi felsefesini rasyonalizm ve ampirizmin orta noktasında oluştururken kendinden önce bu konudaki felsefi katkıları değerlendirmiş, sorgulamış, kritik etmiş ve kendi felsefesini kendinden öncekilere atıflarla inşa etmiştir. Kant, sıfırdan yeni felsefe oluşturmamıştır. Deleuze sinema felsefesini Bergson'un görüşleri üzerine temellendirmiş ve onu geliştirmiştir. Tüm düşüncüler kendi felsefelerini öncellerinden esinlenerek ve onları kritik ederek inşa etmiştir. Geriye doğru gidildiğinde sıfır noktasını bulmak zaten o kadar kolay değildir. Dolayısıyla "özgün katkı" denilmekle kast edilenin ne olduğu önemlidir. Livingston bir

şeye atıf yapıldığında ona özgün denilmeyeceğini ileri sürmüştür. Oysa filmler dâhil sanat, felsefe ve bilim bir şekilde atıflar üzerine inşa edilir. Hâlihazırda var olan konumlar üzerine yeni tartışmalar, düzenlemeler ve nüanslı değerlendirmeler her daim bulunur. Mutlak anlamda bağımsız bir felsefeden, bilimden ve sanattan bahsetmek mümkün değildir. Aslında evrende mutlak anlamda bağımsız bir kendilikten söz etmek ontolojik anlamda mümkün değildir. Varoluş, ilişkisellik üzerine kuruludur.

Sinemanın felsefe yapabileceğine kuşkuyla yaklaşan şüphecilerin bir başka itirazı hareket-imajın esasında “tikel” ile ilgiliyken, felsefenin “genel” ile ilgili olmasıdır (Carroll, 2006: 175). Bu izleği takip edersek David Cronenberg’in *Tehlikeli İlişki* (2011), Carl Gustav Jung’un görüşlerinin özel bir halini gösteren filmidir. Psikanalizm geneldir ve belki evrenselidir. Film ise bu genel ve evrenselin tekilidir. Şüpheciler sonuç olarak bir filmin sadece *tek bir* örnek olay incelemesi olduğunu, felsefenin ilgilendiği bilginin geniş sahasını asla tahayyül edemeyeceğini ve kat edemeyeceğini savunurlar. Şüphecilere göre hareket-imaj genel bilgiyi aktarmanın uygun kanalı değildir. Bir örnek olay, genel iddiaları tartışmak için yeterli değildir.

Buradan şüpheciler şöyle devam ederler: Felsefi bilgi diğer bilgiler gibi diğer şeyler yanı sıra “gerekçeli/temelleri olan inancı” (Justified belief) gerektirir. Hareket-imaj belki bir inancı taşımaya ve hatta genel inancı yaymaya muktedir olabilir. Gelgelelim, hareket-imajın, imajlarda ve hikâyelerde tekilliğe yönelimi, felsefenin arzu ettiği genel veya evrensel bir inancı temellendiremez. Sonuç olarak hareket-imaj imkânsız bir felsefi bilgi kaynağıdır (Carroll, 2006: 178).

Bu itiraza nasıl yanıt verilebilir? İlk yanıt, bu itirazın karakter odaklı anlatıların hâkim olduğu belli filmler için geçerli olacağı

hiçiminde olabilir. Farklı film yapma tarzları vardır. Bazı filmler mikro hayatların spesifik boyutlarına yoğunlaşırken örneğin *In-terstellar* (Christopher Nolan, 2014) tikellik ve genellik arasında gidip gelen karmaşık ve farklı bir film olarak karşımıza çıkar. Kozmosun derinliklerinde uzay gemisi içinde yolculuk yapan birkaç insan, evren ve kaos. Devasa evrenin kaotik kıvrımları karşısında aslında son derece çaresiz olan insanın yolculuğu. Dünyanın bir merkez olmaktan ziyade kaderinin aslında zamana ve evrene bağlı olması. Film didaktik bir tarzda fizikteki sicim teorisini anlatmaz. Son derece sinematik tekniklerle bizleri birbirine bağlayan ilişkileri, tıpkı evrenin dokusunu oluşturan membranlar gibi titreşim halinde ilişkiye geçtiğimizi, en uzak olduğumuz anlarda dahi bu müzikal titreşimin bir ilişkisellik içinde bizleri birbirimize, evrene, dünyaya, dünyadaki nesnelere bağladığını tikellikler ve genellikler arasında gidip gelmelerle bize sunar.

Bir başka yanıt, sinemanın didaktik bir bilgi vermediği, kendisini bilginin de ötesine taşan unsurları yakalama üzerine kuruludur. Sinematik imkânlar, bilgiden, görülenden, işitilenden taşan unsurları yakalamada son derece hayatidir. Bunları ileride tartışacağız, ancak sinema ve felsefeyi, felsefeyi merkeze alacak tarzda kurulacak bakışın problemli olduğunu vurgulamak gerekiyor. Felsefe ve sinema, düşüncenin farklı tarzlarıdır. Farklı tarzlar, birisinin diğerinin gölgesi ya da temsili olduğu anlamına gelmez. Referans noktaları kendi içkin değerleridir, kendisinin dışındaki değerler değil. Film-yapını felsefenin olanaklarını tartışarak konu üzerinde düşünmeye devam edelim. Bir sonraki bölümün konusu budur.

2. BÖLÜM

FİLM-YAPIMI FELSEFENİN OLANAKLILIĞI

Düşünce Deneyleri ve Filmler

Filozoflar tarih boyunca düşüncelerini somutlaştırmak için hayalleme yetilerini kullanarak zihinsel egzersizler yaptılar. Örneğin Platon'un mağara alegorisi felsefe ve sanat tarihinde halen atıflar alan alegorilerden birisidir. Platon bu alegoriyle insanların aslında yanılısamalar dünyasında yaşadığını, zihinsel tasarımı ürettiği bir imgeleme göstermeye çalıştı. Yine, örneğin Descartes da insanın kendi ve kendi dışındaki varlıkların varlığından dahi kuşku duymasına yol açan yanılısma ve gerçeklik sorununu bir düşünce deneyiyle aşmaya çalıştı. "Kendimin gerçekten var olup olmadığından nasıl emin olabilirim? Ya benim dışımda kötü cinler beni aldatıyorsa?" Düşünürün düşünce deneyi en nihayetinde yanıtı "düşünce"de buldu. Eğer var olup var olmadığı şüphesi içindeysem, zihnimde böyle bir soru varsa "varım" demektir. "Düşünüyorum öyle ise varım".

Platon'un mağara alegorisinde insanların aslında doğumlarından itibaren mağaralarda yaşadıkları vurgulanmak istenmiştir. Sağduyu ve kanaat, yanılısma mekanizmalarını görmek için yeterli değildir. İnsan, ancak "bilgi, düşünce" sayesinde değişmeyen

gerçekliği görebilir. Descartes'in derdi ile Platon'un derdi arasında bu noktada bir ilişkidten söz etmek mümkündür. Descartes modern felsefenin başlangıcını temsil etse bile ruhu değişmeyen özsel bir gerçek olarak düşünmesi ve bedeni ruhun daha alt düzeyine indirgemesiyle bir noktada Platon ile benzer hatta yer almıştır. Var olduğumun kanıtı olarak düşünceye merkezi bir rol atfetmek ve bedeni gelip geçici bir görüngü gibi düşünmek, benzetme yaparsak, Platon'un mağara alegorisindeki gölgeleri beden gibi tahayyül etmek anlamına gelir. Bu düşünceye göre imajların (Platon)/bedenin (Descartes) yanıltıcılığından kurtulduğumuzda özsel gerçeklik içinde hakikate ulaşmak mümkündür.

Bir başka düşünce deneyi Nozick'e aittir. Nozick'in mutluluğun anlamı üzerine olan düşünce deneyi, filozofların mutluluk nedir sorusu üzerine binlerce yıldır yaptıkları tartışmalara bir katkıdır. 18. Yüzyıl'ın yararçı filozofu Jeremy Bentham "sadece hazzın iyi" olduğunu savunurken, Nozick 20. Yüzyıl'da bu görüşe "deneyim makinesi" alegoriyle karşı çıktı. "Bir deneyim makinesinin arzu ettiğiniz herhangi bir deneyimi size sunduğunu hayal edin" diye başlayan düşünce deneyinde Nozick (1974) şunları söyler: "bilim insanlarının beyni uyarmaları sayesinde büyük bir roman yazdığımızı, arkadaş edindiğimizi veya ilginç bir kitap okuduğumuzu düşüneceğiz ve hissedeceğiz. Beynimize bağlı elektrotlarla bir tankın içinde her zaman yüzeceğiz. Yaşam boyu bu makineye bağlı kalmayı ve yaşam deneyimlerimizin baştan programlanmasını kabul eder miyiz?" (42-45).

Nozick'in sorduğu soru buydu. Tankın içindeyken nerede olduğumuzu elbette bilmiyoruz, olanların gerçekten olduğunu düşünmekteyiz. Platon'un mağarasındaki esirler gibiyiz. Mağaradaki ateş aracılığıyla yansıtılan kukla görüntülerinin gölgeleri gibi deneyim makinesinin ürettiği sanal deneyimleri gerçek zannetmekte-

yiz. Nerede olduğumuzu bilsek karşılaştığımız deneyimin aslında gözlerimizin (Platon) ve zihnimizin (Nozick) dışsal mekanizmalar tarafından uyarıldığı bir deneyim olduğunu anlayabilirsek, mağaraya girmek (Platon) ve makineye bağlanmak (Nozick) ister miyiz?

Nozick, bu zihinsel deney ile yaşamımızda hazzın dışında mutluluğumuzu sağlayan başka şeyler olduğunu vurguladı. Aynı zamanda özgürce kendi irademizle belli şeyler yapmak istediğimizi, belli insanlar olmak istediğimizi göstermek istedi. Bunun dışında yine Platon'un ve Descartes'in zihinsel deneylerini hatırlatan tarzda, içinde yaşadığımız gerçekliğin düşünce makinesine benzer kısıtlayıcı boyutlara sahip olduğunu da gösterdi. Platon'un mağarası, Descartes'in bedeni ve Nozick'in düşünce makinesi... Üçü de bir şekilde irade, özgürlük, deneyim, gerçeklik gibi meselelere dair birbirleriyle ilişki kurulabilecek alegorilerdir.

Biz de bir düşünce deneyi yapalım ve şu soruyu soralım: Birbirleriyle çağdaş olmayan, birbirlerinden epistemolojik ve ontolojik farklılıklar olan bu filozoflar birbirlerine hiç atıf yapmasa bile onları tamamen bağımsız ve farklı düşünmek mümkün müdür? Her üç filozof da sağduyumuz ve kanaatimiz ile bildiğimizi ve hissettiğimizi zannettiğimiz gerçekliğin aslında gerçek olamayabileceğini, bir yanılsama olabileceğini bize düşündürmektedir. Düşünce deneyleri farklı bağlamda ve tarzda olsa bile üçünü de birbirine bağlayan hususlar nedeniyle, üç düşüncenin epistemik ve çağları aşan titreşim noktaları bulunmaktadır. Bunlar mutlak anlamda birbirinden bağımsız değildir.

Filmlere bakıldığında özgünlük ve bağımsızlık konusu benzer tarzda ortaya çıkar. Örneğin *Matrix* üçlemesinde makineler tarafından esir edilmelerine karşın özgürlük yanılsaması içinde yaşayan insanları görürüz. Platon'un mağarasında olduğu gibi insanların çoğu gerçeği göremez. Mağara alegorisinde zincirle-

rinden serbest kalan “bir tutuklu” yavaş yavaş yanılısamanın kaynağını görürken, *Matrix*’de de “az sayıda insan”, filmde nederi belirtilmeyen bir saikle makinelerin dünyasını keşfederler. Acaba tıpkı Descartes gibi onlar da “düşünüyorum öyle ise varım”’a varan bir düşünce deneyine mi girmişlerdir? *Matrix*’de o az sayıdaki insanın motor-duyu mekanizmasını paralize eden bir durum mu gerçekleşmiştir? Yanıtsız kalınış sorulardır bunlar. Her halükarda Neo, nerede yaşadığını anlamaya başladığında makinelere karşı direnen grubun içine katılır.

Matrix’deki fikir bu koşullarda, ne tamamen özgün ne de tamamen bağımsızdır. Filozofların tarih boyunca aynı olmasa bile benzer tarzda düşünce deneyleri yaratması anlamında bir şekilde kendinden önce üretilmiş felsefeye bağlanmaktadır. Platon’un mağara alegorisinde dışımızdaki ve içimizdeki mağaralar yanılısamayla sağlayabilirken, Descartes insanın hakikat diye düşündüğü gerçekliğin örneğin “kötü cin”lerin eseri olabileceğini dikkate alan bir şüphecilik sergilemekteydi. “Kötü cinler” Nozick’de “düşünce makinesi”ne dönüştü. Mağara, cin, düşünce makinesi *felsefe sayesinde*, *Matrix*’deki makinelerin algoritmik matrix dünyası ise *sinemanın sunduğu imkânlarla* gerçeklik/yanılısama ve bundan kurtuluş meselesi üzerine düşünür. *Matrix*’deki algoritmik mağara diye niteleyeceğimizi mağara, onu kuran insan biçimli makineler, insanların Nozick’in makinesinden farklı olarak bedenlerinin de tanklar içinde üretilmesi ve onların enerjilerinden makinelerin yararlanması film içinde özgün fikirlerden birkaçıdır.

Filmlerin ve Felsefenin Düşünmesini Hiyerarşik Olmayan Tarzda Ele Almak

Film-yapımı felsefe tartışmalarında dikkati çeken en önemli unsurlardan birisini felsefeyi birincil, sinemayı görece daha ikincil

cil konumda görmek oluşturur. “Sinema felsefe yapar” dendiğinde ve yapılan felsefeyi de “*aynen* felsefenin yaptığı gibi” olarak gördüğümüzde, bilinçli ya da bilinçsiz olarak ifade edilen şey aslında sinemanın felsefenin bir türevi olduğudur. Bu karmaşanın en önemli nedeninin felsefeye ve sinemaya farklı yaklaşımdan kaynaklandığını düşünmekteyim. Açmak gerekiyor.

Badiou’nün ve Deleuze’nün vurguladığı gibi felsefe her şey üzerine düşünmez. Badiou, “felsefe paradokslar üzerine düşündürmektir” der (2013: 205-207). Bunun anlamı nerede bir paradoks varsa felsefe işbaşında demektir. Felsefe bu paradoksu açıklamak zorundadır (Öztürk, 2017: 184-5). Deleuze ise daha önce belirttiğimiz gibi felsefe “kavramlar icat etmek ve yaratmaktır” derken keşfetme ile icat etme arasında ayrım yapar. Keşfetmek var olan şeyi bulmayı kapsarken icat etmek, yaratmak düşünülmemiş olanı düşünmek demektir. Felsefe konusunda Deleuze’nün felsefesini inşa ederken en önemli referans noktalarından birisini oluşturan Bergson’un felsefe tanımı da sinema-yapımı felsefe mevzusunda bize yeni açılımlar sağlayacak özelliğe sahiptir: “Felsefe yapmak, düşüncenin olağan istikametine müdahale etmektir” (Bergson, 2011: 77).

Badiou’nün tanımından başlarsak, öncelikle felsefe ile sinema arasında bir paradoks vardır ve bu nedenle felsefenin öncelikle bu paradoksu açıklaması gerekir. Yönetmen Ümit Ünal *SineFizoloji* Dergisi’nde yayımlanan bir söyleşisinde bu ilişkiyi iyi özetler: Sanatçı biraz dağınıktır dağınıktır, felsefeci ise toplar (Öztürk ve Uğur, 2016c). Badiou ise ikisi arasındaki ilişkinin aslında ilişkisizlik üzerinde ilişki olduğunu savunur. Sinema ve felsefe arasındaki ilişki Badiou’ya göre aslında bir nefret ilişkisidir. Bir filozof bu paradoks üzerine düşünmeye başladığında ister istemez felsefe ve sinemanın içine girmek, epistemolojik, ontolo-

jik, estetik, etik, bilgi vs. gibi konular bağlamında felsefe ve sinema ilişkisinin merkezinde gezintiler yapmak zorundadır.

Felsefenin paradoks bağlamında açıklayabileceği bir başka şey, sinemadaki imajlar arasındaki paradokstur. Sinemada Deleuze'un sinema çalışmalarına damgasını vuran imajlar çeşitliliği vardır: Hareket-imaj, zaman-imaj, itki-imaj, zihin-imaj, kristal-imaj bunlardan birkaçıdır. Filmlerdeki bu imajları sınıflandırmak, aralarındaki gerilimi, paradoksu ve ilişkiyi açıklamak felsefi bir etkinliktir.

İmajlar arasındaki paradoks sadece imajların taksonomisini yapmak anlamına gelmez. Filmlerdeki karakterler arasında, onların motivasyonlarında, karakterler arasındaki karşılaşmalarda ve filmin öyküsü içinde pek çok gerilim, çatışma, paradoks yer alır. Bir filozof bu paradokslar üzerine de düşünebilir, bunları açıklayabilir. Elbette bunu sadece felsefeci yapmaz; film eleştirmenleri, izleyiciler, sinema üzerine çalışanlar, bizzat yönetmenin kendisi, filmde görev alan sanatçılar ve hatta sinema dışındaki sanatçılar da kendi alımlama tarzlarında filmdeki paradokslar üzerine düşünebilirler. Her çağa bir popüler sanat damgasını vurur. Antik Yunan'da tragedya, 18. ve 19. yüzyıllarda roman ve şimdi sinema. Romanın dünyasındaki çatışma, Badiou'nün belirttiği gibi günümüzde sinema filmleri içindeki "yoğun çatışmaya" dönüşmüştür. Elbette tüm filmler aynı değildir ancak filmlerin içindeki paradoks her halükarda tüm filmlere farklı derecelerde sızmıştır. Filozof, filmlerin içeriğindeki çatışmaları da açıklayabilir.

Deleuze ve Guattari felsefesinde ise felsefe birbiriyle bağlantılı üç işlemi içerir: kavramların yaratımı, *kavramsal kişiliğin* inşası ve içkinlik düzlemine set çekmek. Her biri bir şekilde birbirine yaslanır. Filozofun bakış açısı veya tavrı içkinlik düzlemidir. İçkinlik düzlemi, üzerinde kavramların inşa edildikleri bir zemindir, bir bölgedir. Deleuze ve Guattari *Felsefe Nedir?*'de iç-

kinlik düzleminin düşüncenin imajı olduğunu yazarlar (2015: 43). Felsefe kavramların yaratılmasıyla başlamasına karşın içkinlik düzlemi felsefe-öncesi bir şey gibi kavranabilir. Kavram yaratmak için önce düzlemi çatmak gerekir (48). Kavramlar başka kavramlardan da ödünç alınan değişik bireşimlerin kombinasyonu sayesinde inşa edilir. Bu süreç, bu kavramları yaşatan *kavramsal kişiliklerin* icat edilmesine giden yolu açar. Orhan Kemal'in bekçi *Murtaza'sı*, Dostoyeski'nin *Budala'sı*, Nietzsche'nin *Zerdüş'tü* bu tür kavramsal kişilikler arasında yer alır. Hatta Nietzsche'nin *Zerdüş'tü* örneğinde olduğu gibi bazı karakterler filozofun kendisinin avatırı haline gelirler. İçkinlik düzlemine set çekmek süreç olarak aslında ilk sırada yer alan filozofun özel bir tarzıdır. Bir problem'in koşulları olarak içkinlik düzlemine set çekilir ve o düzlemdeki kavramlarla soruna çözümler aranır.

İçkinlik düzlemine set çekmek ile ilgili Deleuze ve Guattari *Felsefe Nedir?*'de şunları yazar:

“...aslında içkinlik düzlemi felsefe-öncesi'dir ve henüz kavramlarla iş görmez, bir tür el yordamıyla ilerleyen deneyi içerir ve izlediği yolda pek itiraf edilemeyen, pek akılcı ve akla yakın olmayan araçlara başvurur. Bunlar, düş, patolojik süreçler, ezoterik deneyler, esrliklik ya da aşırılık türünden araçlardır. İçkinlik düzlemi üzerinde, ufka koşulur; oradan gözler kızarmış olarak dönülür, bu gözler, zihnin gözleri de olsa... Descartes bile düş görür. Düşünmek, her zaman için bir büyücü çizgisi izlemektir” (2015: 48).

O halde daha önceki düşüncenin imajını ortadan kaldırmak için filozofun felsefe dışı bir karşılaşma yapması önemlidir. Deleuze ve Guattari düşleri, patolojik süreçleri, ezoterik deneyleri, esrlikliği ve aşırılığın diğer araçlarını bu bağlamda anarlar. Düşüncenin dışındaki bu araçlar haricinde sinema ile karşılaşma da önceki düşünce imajlarının tahrip edilmesi noktasında niye katkı sağlamasın?

Şimdilik bu sorunun yanıtı üzerinde durmayalım. Bilinmesi gereken nokta, içkinlik düzlemine set çekmenin bir deneyim olduğu, sezgi ve bir ölçüde insanın kendini kaybetmesiyle ilintili olduğudur. Deleuze ve Guattari düşünmeyen bir şey, örneğin bir hayvan, bir bitki, bir molekül, bir parçacık haline gelmeden düşünülemeyeceğini (2015: 48) söylerken içkinlik düzlemine çekilen setlerin anlamını hissetmede ister istemez sanatın yerini düşünmeye başlayabiliriz. Bütün bu oluşlara girebilmek, sanatın ve özelde sinemanın kamerasından objektif bir tarzda insan merkezci bakış ve öznellikten çıkmakla ilintilidir.

Deleuze'ün bir kavram yaratımı olarak gördüğü felsefe tanımının film-yapımı felsefeye sunabileceği imkân ya da imkânlar ne olabilir? Bunun için Deleuze'ün 1987 yılında verdiği ve daha sonra kitaplaştırılan bir konferanstaki konuşmasına bakmak gerekiyor (bkz. 2003). Deleuze, bir fikrin, “bazen resimde, bazen romanda, bazen felsefede, bazen bilimde” yer alabileceğini ve “bu farklı alanların hepsinde birden fikir sahibi” olunamayacağını vurgular. Bu şu anlama gelir: “genel olarak bir fikrim olduğunu söylemem”, *fikirler “ifade edildikleri tarzlardan ayırddilemezler”* (18, vurgu bana ait). Deleuze'ün bu fikri böylece bilim, felsefe ve sanat arasındaki ilişkide bize hiyerarşik olmayan bir düşünce imkânı sunmaktadır. Bir fikir, hangi araçla ifade ediliyorsa ona göre biçim alır, ondan ayırt edilemez. Felsefedeki fikrin, sinemadaki veya bilimdeki fikirden üstün olması, ya da sinemadaki fikrin felsefedeki fikri taklit etmesinden artık söz edilemez.

Deleuze bu hususun altını özellikle çizer. Dinleyiciler arasında sinema yönetmenlerinin bulunduğu konferansta, felsefenin sinema üstüne düşünemeyeceğini özellikle vurgular:

“Felsefe önüne ne çıkarsa onu düşünmek için yapılmış bir şey değildir. Felsefeyi herhangi bir şey üstüne düşünmek,

usavurmak için bir garanti belgesi gibi ele almak ona çok şey yükleme, ama gerçekte içini boşaltmaktır. Çünkü kimse, herhangi bir şey üstüne düşünmek için felsefeye ihtiyaç duymaz. Sinema üzerine düşünmeye, usavurmaya gerçekten yetkili olanlar, sadece sinemacılar, sinema eleştirmenleri ya da basitçe sinemayı sevenlerdir. Ve bu insanlar sinema üstüne düşünmek için hiçbir şekilde felsefeye ihtiyaç duymazlar” (Deleuze, 2003: 18-19).

Bu ifadeleri kelimesi kelimesine düz olarak algıladığımızda elbette bir paradoks dikkatimizi çeker. Şöyle ki Deleuze bu konferans dâhil sinema üzerine kafa yorduğu için pek çok fikir üretmiştir. Deleuze’ün sözünü ettiği şey, sinema üzerine düşünmek için felsefenin zorunlu olmadığıdır. Sinemanın içeriği üzerine düşünmek için felsefeye ihtiyaç yoktur. Filozof, sinemadaki imajları sınıflandırabilir, sinemadaki paradokslar üzerine kafa yorabilir, sinema ve felsefe ilişkisini açıklayabilir.

Deleuze, bir kavram yaratımı olan felsefenin ancak zorunluluk durumunda böyle bir faaliyete gireceğini savunur. Tıpkı bir sinemacının durup dururken film yapamayacağı gibi bir felsefeci de “yaratıcı haz uğruna çalışan biri değildir. Mutlaka ihtiyaç duyduğu için yaratır” (Deleuze, 2003: 20). Bu noktada Deleuze’ün sorduğu soru şudur: “Ben felsefe yaptığımı söylüyorum, yani kavramlar icat etmeye çalışıyorum. Peki sorsaydım, siz sinema yapanlar, peki siz ne yapıyorsunuz?” (20). Yanıt şöyledir: “Siz, sinema yapanlar, kavramlar icat etmiyorsunuz –sizin işiniz değil bu– siz, hareket-süre blokları (blocs de mouvement/duree) yapıyorsunuz. Başka bir deyişle, eğer hareket-süre blokları imal ediyorsanız sinema yaptığınızdan söz edilebilir ancak” (Deleuze, 2003: 21).

Sinemaya dair bu tanımın özellikle altının çizilmesi gerekir, çünkü sinema felsefesi üzerine çalışan kişiler dâhil pek çok kişi

sinemada hikâye anlatımının başat özellik olduğunu düşünmektedir. Deleuze ise sinemanın başat özelliğinin hareket-zaman blokları olduğunu savunur. Deleuze'ün ifadesiyle,

“Her şeyin bir hikâyesi vardır. Felsefe de hikâyeler anlatır. Kavramlarla anlatır hikâyeleri. Sinema hareket-süre blokları kullanarak hikâyeler anlatır. Resim ise çok farklı bloklar icat eder. Bunlar ne kavram bloklarıdır, ne de hareket-süre blokları, bunlar çizgi-renk bloklarıdır. Müzik de çok farklı, çok özel türden bloklar icat eder. Bilime gelince; o da daha az yaratıcı değildir. Bu düzeyde, bilim ile sanat arasında derin bir karşıtlık görmüyorum” (Deleuze, 2003: 21).

Deleuze sinemanın ayırt-edici özelliğini hikâyelerde, anlatıda bulmadığında ve aslında felsefe ve bilimin de hikâye anlattığını vurguladığında “sinema, felsefe ve bilim nedir?” gibi bir sorunun yanıtını da vermiş olur: Sinema hareket-zaman blokları icat etmektir; felsefe kavramlar icat etmektir; bilim ise denklemler, fonksiyonlar icat etmektir. Sinema hareket-zaman bloklarıyla hikâyesini anlatır; felsefe kavramlarla hikâyesini anlatır; bilim denklemler ve fonksiyonlarla hikâyesini anlatır. Bu hiyerarşik olmayan ilişkide sinemanın kavramlar kullanarak felsefenin hikâyesini anlatmaya ve denklemler kullanarak bilimin hikâyesini anlatmaya ihtiyacı yoktur. Sinema kendi hikâyesini kendi düzleminde ve kendi araçlarıyla sunarken, felsefe kendi düzleminde kendi araçlarıyla hikâyesini anlatır. O halde Deleuze'ün anlatımıyla “...eğer bir sinemacı bir bilimciye, bilimci ise bir filozofa hitap edebiliyorsa, bu ancak her birinin kendi alanındaki yaratıcı faaliyeti cinsinden gerçekleşebilir. (...) birilerine bir şey söyleyeceksem bu yaratımın adına olabilir ancak” (Deleuze, 2003: 22).

Peki bu üç farklı disiplinin birleşme olanağı var mıdır? Deleuze'ün verdiği yanıt ilginçtir:

“...kendi yaratımlarıyla tanımlanan bütün bu farklı disiplinler ortak bir ufukta birleşiyorlarsa kavram blokları, hareket-süre blokları, çizgi-renk blokları, işlev blokları icat eden bu disiplinlerin buluştukları bu sınıra, bu ufka mekân-zaman adını verebiliriz. Bu disiplinlerin hepsi, eğer ortak faaliyetler içinde birbirleriyle ilişkiye giriyorlarsa, bu, kendi başına asla ortaya çıkmayan, ama her yaratıcı disiplinde mevcut olan, mekân-zamanlar yaratma düzeyinde gerçekleşir” (2003: 22-3).

Film-yapımı felsefenin olanağı, o halde bir miktar bu mekân-zaman yaratma düzeyinde gerçekleşebilir. Deleuze, Bresson’un sinemasında bağlantısız mekân parçacıklarından önceden belirlenmemiş bir mekân yaratıldığını ve bunu yaratanın Bresson’un “el”i olduğunu söyler. Ne felsefe, ne de kuram bu birleştirmeyi yapan şeyler değildir. “Bresson’daki mekân tipi kenardaki elin sinematografik bir değer kazanışıdır” (Deleuze, 2003: 24).

Sinemada fikri olmak bizzat bu sanatın içinde fikri olmak anlamına gelir ve yukarıda belirtildiği gibi yönetmen Bresson’un “el”inin birbirileriyle ilintisiz mekân parçacıklarını önceden belirlenmemiş tarzda birleştirmesi, bir araya getirmesi Bresson’un başardığı bir fikirdir. O halde sinemada bir fikri olmak bunun başka disiplinlerde olmaması anlamına mı gelmektedir? Deleuze’ün ifadesiyle “Sinemada, başka disiplinlerde de geçerli olabilecek fikirler vardır. Mesela romanda mükemmel olan bazı fikirler, sinemada da mükemmel fikirler olabilirler. Ama kesin olarak havaları birbirinden farklıdır” (2003: 25).

Bu nokta *SineFilozofî*’nin başında Laocoön çözümlemesini aktarırken vurgulanmıştı (bkz. Öztürk, 2016: 73-74). Bir fikrin farklı sanatların formlarında nasıl farklı havalara sahip olacağına ilişkin ilk tartışmalar Alman romantiklerinden Lessing’in Laocoön mitolojisi ve heykeli arasındaki farklılığa dair analizlerine kadar geri gider. Yunan mitolojisinde Truvalı bir rahip olan La-

Laocoön anıtları gücendirdiği için iki çocuğuyla birlikte ölüme mahkûm edilir. Ancak daha sonra bu mitoloji heykele işlendiğinde yazılı mitolojiyle heykeldeki mitoloji arasındaki farklar bariz görülür. Mitolojideki anlatının tersine heykelde kaslı ve çıplak vücutları görürüz. Bunun dışında deniz yılanlarının üç kişiyi sarması, boğması ve acı içindeki çığlıklara dair canlı imajlar, heykelde daha soluktur. Heykelde ağız bölgelerinde acı çığlıklarını hissetmemizi sağlayacak bir açıklık görülmez. Lessing'in yazılı ve sözlü mitoloji ile heykel arasındaki farka dair yorumu şudur: resim ve heykel gibi sanatlar bir fikri ve duyguyu *mekânda*, şiir gibi sanatların ise *zamanda* yayar. Düşünce ve duygu hangi forma girerse o form düşünce ve duyguyu kendi tarzında ifade eder.

Deleuze'ün anlatımından başka disiplinlerde fikirler olsa bile, bunların sinemaya girdiğinde sinemalaştığını, sinemanın doğasına uygun olarak değiştiğini anlayabiliriz. “Diğer taraftan, sinemada sadece sinematografik olan fikirler vardır. Sinemada, romanda da değer bulmuş fikirler söz konusu olsa bile, bu fikirlerin daha şimdiden sinematografik sürece adanmış olduklarını, ona ait olduklarını söyleyeceğiz” (Deleuze, 2003: 25-6).

Film-yapımı felsefenin olanaklılığı açısından Deleuze'ün bu görüşü bizlere sağlam bir temel sunabilir. Sinema, roman gibi felsefedeki fikir ve daha ötesi kavramları sinematografik sürece katamaz mı? Bu, filmin romanı veya felsefeyi kopyaladığı ve tıpkı bir roman gibi roman yazdığı, tıpkı bir felsefe kitabı gibi felsefe kitabı ürettiği anlamına mı gelmektedir? Daha ziyade filmin estetiği romanı ve felsefeyi filme ait kılmakta, roman ve felsefe filmleşmektedir. Tıpkı Laocoön efsanesindeki mitolojik anlatının heykelleşmesi gibi, ama heykelden farklı olarak sadece mekanda değil, zamanda da yayılarak. Burada karşılaşmalar vardır. Deleuze bu karşılaşma hakkında şu ifadeleri kullanır:

“Özel olarak ilgi duyduğum soru şu: Bir sinemacıyı, söze-
limi bir romanı sinemaya uyarlamaya gerçekten niyetlendi-
ren nedir? Besbelli ki, böyle bir girişim, sinemaya özgü fikir-
lerin ancak romanın roman fikri olarak sunduğu titreşime gir-
mesinden kaynaklanır. Ve bu noktada, çok büyük karşılaş-
maların sıklıkla gerçekleştiği görülür” (Deleuze, 2003: 26).

Felsefe ile filmin karşılaşmasını bu bağlamda düşünebiliriz. Tıpkı romandaki fikirler ile sinemadaki fikirlerin birbirleriyle ilişkiye geçmesi gibi felsefedeki fikir ve kavramların sinemadaki fikirler ile titreşime girmesi mümkündür. Deleuze (2003), Ku-rosawa’nın Dostoyevski uyarlamalarının böyle bir karşılaşmada nasıl sinematografik hale geldiğini inceledikten sonra şunu söy-ler: “Sinemada bir fikir, sinematografik sürece bir kere angaje olduğunda bu yönde işler. O zaman diyebilirsiniz ki: “Bir fikrim var”, bu fikri Dostoyevski’den almış olsanız bile” (29).

Aynısını felsefe-sinema karşılaşması için söylemek mümkün değil midir? Felsefi fikir ve kavramlar sinemayla karşılaştığında bu felsefeden kaynaklansa bile artık sinemanın fikri haline gelir. Deleuze’ün sinema ve felsefe karşılaşmasındaki tavrının, sinema ile diğer sanat dalları arasındaki karşılaşmaya göre daha farklı olduğu anlaşılmaktadır. Şöyle ki, yukarıda belirttiğimiz üzere bir edebiyat eseri olan Dostoyevski’nin *Budala*’sı Kurosawa’nın sinemasında sinemanın hareket-mekân-zaman bloklarına uyarlanabilirken, Deleuze felsefi fikirlerin sinemadaki illüstrasyonuna, uyarlanmasına dair daha mesafeli görünür. Daha doğrusu her felsefi fikir sinemaya uyarlanamaz, ancak sinemayla ilintili olduğu kadarıyla bazı felsefi fikir ve kavramlar sinemayla ilişkiye sokulabilir. Deleuze’e göre felsefe, sinema üzerinde düşünmez daha ziyade sinema kavramı üzerine düşünür ve ek olarak sinemadaki imajları sınıflandırabilir. Felsefenin dışında diğer bilimlere geldiğimizde Deleuze bu konuda daha katı bir duruş be-

nimser ve sinemanın dışından hiçbir kavramın film analizlerine taşınamayacağını altını çizer. Deleuze (2013), örneğin, “Dilbilimi sinemaya uygulama denemeleri felakettir” demektedir (61). Deleuze’e göre dil bir kalıptır, sinema ise bir modülasyondur. Modülasyon halinde insanın ve diğer şeylerin sesleriyle, ışıklarla, hareketlerle karşılaşırız. İmajlar değişim, tekrar, titreşim, kıvrılma gibi parametrelerde görülür (Deleuze, 2013: 61). Deleuze bir söyleşisinde sinemanın dışarıdan gelen kavramlarla ilişkisindeki tavrını net ortaya koyar:

“Sinema eleştirisi iki sakıncayla karşı karşıya: Filmleri yalnızca betimlemekten olduğu kadar, dışarıdan gelen kavramları onlara uygulamaktan da sakınmak gerekir. Eleştirinin görevi, filmde açıkça ‘verili’ olmayan, ama yine de yalnızca sinemaya ve şu film türüne, şu ya da bu filme uygun olan kavramlar oluşturmaktadır. Sinemaya özgü olan, ama ancak felsefi olarak oluşturulabilecek kavramlar. Bunlar teknik mefhumlar değildir (kaydırmalı çekim, uyuşumlar, sahne uyuşumlar, alan derinliği, düzlemsellik vs.), zaten tasarlayıp da açıklamadığı ereklere hizmet etmiyorsa teknik hiçbir şeydir” (Deleuze, 2013: 65-6).

Alıntıdan da anlaşıldığı üzere Deleuze, felsefenin sinemayla ilişkisinde, felsefeye imajları sınıflandırmak ve sinema kavramı üzerine düşünmenin dışında bir başka işlev daha yükler: filme uygun kavramlar oluşturmaya yardımcı olmak. Bu, örneğin Kant’ın “matematik yüce” ve “dinamik yüce” gibi felsefi kavramlarının sinemanın hareket-zaman bloklarında gözükmesi durumunda bu illüstrasyona dair hiçbir şey söylememek anlamına mı gelmektedir? Filmi izlerken sinematografik imajlar yönetmen niyetlenmese bile bizleri daha önce okuduğumuz bir felsefi kavrama doğru yolculuğa davet ediyorsa, o kavramı imajlarla titreşime sokmak Deleuze’ün düşündüğü anlamda sinemanın içkinli-

ğini mi bozar? Bu tür bir titreşim hem felsefi kavramın genişlemesine ve hem de sinematografik imajların taşan yönlerini görmemize yardımcı olmaz mı? Baştan felsefi kavramları açıklamak ve onu filme dayatmak yerine; filmdeki imajların bizlere çarpan izlerinden yola çıkarak felsefede daha önce tartışılmış kavramlarla ilişki kurmak ve kavramlardan taşan yönleri sinematografik imajlarla ifşa etmek yeni kavramlara, yeni fikirlere giden yolu açmaz mı? Daha önce aşk felsefesi bağlamında buna dair örnekler vermiştik. Aşk, felsefede, sosyal teoride, sanatta her daim tartışılmış ve içine girdiği formata uygun değişik tarzlarda ifade edilmiş bir kavramdır. Felsefede aşkın işlenişi ile sanatta aşkın işlenişi birbirinden farklı tarzda olmuştur ve olacaktır. Gelgelelim bunun anlamı sanattaki aşkın fikri ile felsefedeki aşkın kavramını birbirinden koparmak anlamına gelebilir mi? Sanatta örneğin sinemada aşkın işlenişinin, kendi tarzında nasıl felsefeye katkı yapabileceğini illüstrasyon problemini tartışırken belirtmiştik. Buradaki yöntem, felsefi kavramları baştan tartışıp bunun illüstrasyonunu illa sinematografik imajlarda görmek tarzında olmamış, daha ziyade film içinde sinematografik imajların duyumumuza çarpan izlerinin gösterdiği patikada felsefi kavramlarla sinematografik imajlar arasında titreşimi kurmak ve aynı zamanda ikisi arasındaki farkları vurgulamak biçiminde olmuştur. Bu karşılaşma hem felsefeye hem de sinemaya katkı yapan bir karşılaşmadır.

Deleuze'ün *Sinema* ciltlerine yönelik dikkatli bir okuma, aslında sinemayla ve özelde izlenilen filmle ilgili olması koşuluyla felsefeden alınan kavramların rahatlıkla kullanılabileceğini gösterir. Yukarıda verdiğimiz *Yüce (sublime)* kavramına *Cinema 2*'nin "Düşünce ve Sinema" (Thought and Cinema) başlıklı 7. bölümünde tam da Kantçı anlamda yer verilmiştir. Buna karşın Deleuze'ün *Yüce*'yi burada kullanması sinemanın gücü ve kapasitesini tartışması bağlamında yapılmıştır. Deleuze öncelikle Vertov'un,

Eisenstein, Gance, Elie Faure gibi yönetmenlerin kitleleri etkileyecek sinemanın onlarda şok etkisi yaratacak imajlar üretimiyle ilişkili olduğu görüşünü incelemiştir. Buradan Yüce'nin düşüncüyü aşan tahayyül etme yetisiyle ilintili boyutuna değinmiştir. Deleuze'e göre Yüce'yi oluşturan şey, hayal etme yetisini sınırlara iten ve bu yetinin ötesinde düşünmeye zorlayan şok karşısında hayal etme gücünün acı çekmesinden kaynaklanır. Gance gibi yönetmenlerde Yüce, Matematik Yüce şeklinde olabilirken, Murnau ve Lang gibi yönetmenlerde Dinamik Yüce olarak ortaya çıkar. Ancak Deleuze buna Kant'ın değinmediği bir de Diyalektik Yüce'yi ekler. Bu da Eisenstein'in sinemasında inşa ettiği Yüce'dir (Deleuze, 1997: 157 ve Diyalektik Yüce için bkz. 157-164). Dolayısıyla Deleuze, Yüce kavramını almış ve sinema bağlamında genişletmiştir. Bir başka örnek yine *Cinema 2*de "Yanlışın Güçleri" (The Powers of the False) başlıklı bölümde Orson Welles'in filmlerini tartışırken sıkça Nietzsche'nin kavramlarına ve görüşlerine başvurmasıdır. Deleuze'e göre Welles'in filmlerindeki karakterlerde yaşamı yüksek değerler adına yargılamamanın dışında bir şeyler bulunur. Nietzsche'nin nihilizmin saflarını incelerken belirttiği "hasta adam" (sick man), yaşamı yüksek değerler adına yargılayan değil tam tersine kendi hastalığının perspektifinden yargılayan birisidir. Deleuze'e göre Nietzsche'nin görüşünde belki bu kişi doğru adamdan daha iyidir çünkü hastalık yine de yaşamdır, çünkü yaşamı başka yüksek değerler adına yargılamaz. Welles ise filmlerinde Nietzsche'ye, hakiki hayvanın temsili gibi duran kurbağanın ötesinde kendi içinde hasta olan akrebi ekler (Deleuze burada Welles'in *Mr Arkadin* filmine gönderme yapar). Ancak bu iki hayvan da nihilizmin ve güç istencinin iki tamamlayıcı figürüdür (bkz. Deleuze, 1997: 140-141). Deleuze buradan Nietzsche'nin *iyinin ve kötünün ötesinde* konseptini yine Welles'in filmleri özelinde tartışır. Welles'de yaşamı, iyi, doğ-

ru gibi daha yüksek otorite adına yargılamak söz konusu değildir; tam tersine, her varlık, her eylem ve tutku, hatta her değer, içinde yer aldıkları yaşamla ilişkileri bağlamında değerlendirilir. İçkin bir değer olarak duygulanım, aşkın değer olarak yargılamanın yerini alır: ‘seni yargılıyorum’ yerine ‘seni seviyorum veya senden nefret ediyorum’ (Deleuze, 1997: 141). Nietzsche’de ‘iyi’; yaşama saçılan, yaşamı yükselten, karşılaştığı güçlere göre kendisini dönüştüren ve dönüştürmeyi bilen; daima yaşama gücünü artıran ve her zaman yeni olanaklara kendisini açan bir şeydir. Welles’in filmlerinde yaşamı aşağıya çekmeye çalışan kötü ile yaşamı ötelere yükseltmeye çalışan iyi arasında; oluş, yaşamın yanlış gücünün oluşu, güç istenci gibi boyutlar açısından daima bir mücadele vardır (Ayrıntılar için bkz. 141-147).

Deleuze (2013: 66), felsefenin sinema için önerdiği kavramların sinemaya özgü olması gerektiğini savunur. Bu bağlamda örneğin “çerçeveleme ile hadımlık, ya da ayrıntı çekimi ile kısmi nesne arasında her zaman koşutluk kurulabilir: Bunun sinemaya ne katacağını anlamıyorum” der. Deleuze’e şöyle bir yanıt vermek mümkündür: Ya sinematografik imaj psikanalitik bir kavram olan “hadımlık”ı kritik edecek ya da o kavramdan kaçacak yeni öğeleri görmemize imkân veriyorsa? Deleuze bu konuda bir şey söylemez; ancak yinelersek sinematografik imajlar bize bizzat kavramların kendisini kritik edecek duygu ve düşünüm sağlayabilir, illa kavramın filme dayatımını değil. Yine tekrar belirtmemiz gerekirse Deleuze, felsefi kavramları filmlerle ve yönetmenlerin dünyasıyla ilişkilendirmede bir sakınca görmemiştir. Tam tersine *Cinema 1* ve *Cinema 2* bu minvalde inşa edilmiştir. Ancak bu, her kavramın keyfi bir bağlamda kullanılması anlamında değil, ilişkili bir bağlamda kullanılmasına gönderme yapar. Önceki sayfalarda buna dair örnekler vermiştik. İlerleyen sayfalarda başka örnekler üzerinde de duracağız.

Deleuze'ün hassasiyeti, kavramları sinemaya dayatmaya, sinemayı bir araç yapmaya karşı çıkıştan kaynaklanmaktadır. Bu, gayet anlaşılabilir bir durumdur ve haklı bir eleştiridir. Gelgelelim, Deleuze'ün kendisinin de *Cinema 1* ve *Cinema 2*'de sinematografik imajlar üzerine sınıflandırma ve düşünümde Bergson başta olmak üzere Nietzsche, Leibniz, Sartre, Schopenhauer, Artaud gibi filozoflardan ve onların kavramlarından yararlandığını anımsamak gerekiyor. Bergson'un imaj ve harekete dair görüşü, imaj türleri sınıflaması, süre kavramı, Deleuze'ün iki ciltlik kitabının merkez çatısını oluşturur. *Cinema 2*'nin sinema, beden ve beyin ilişkisini tartıştığı 8. Bölümü'nde beyin araştırmalarının kavramlarından da yararlanır. Deleuze, sinemanın beynin çalışmasına benzer tarzda işlediğini düşündüğü için beyin üzerine yapılan araştırmalardaki bulgulara ve kavramlara başvurur. Deleuze, yöntemsel tutarlılığı içinde bu kavramları sinemaya uygun olduğunu düşündüğü için sinema kitaplarına alır. Ancak sadece imaj sınıflamaları ve filmdeki bazı karakter ve olay ayrıntıları açısından başvuru bu yöntem, filmin hikâyesini çözümlemek için de kullanılamaz mı? Başka türlü sorarsak, Deleuze yukarıda belirtilen filozofların görüşlerine sinematografik imajları ilgilendirdiği kadarıyla başvuruyorsa, aynısı hareket-zaman bloklarının ürettiği hikâye için niçin olmasın? Bir film, hareket-zaman bloklarından oluşuyorsa, o bloklar filmin hikâyesini inşa ediyorsa ve hikâye bizleri hikâyeye ilintili olduğunu düşündüğümüz kavramlara götürüyorsa niçin o kavramlara başvurmayalım? Ancak bu başvuru Deleuze'ün hassasiyetle altını çizdiği üzere kavramı filme dayatmak tarzında olamaz. Başvuru daha ziyade filmdeki imajlar içinden kavrama doğru gidiş ve sonra tekrar sinematografik imajlara doğru hareket tarzında işlemelidir. Böylece sinematografik imajlarla kavram arasında ilişki kurulabilir ve kavramdan kaçan ve taşan öğeler vurgulana-

bilir. İmaj ve kavram karşılaşmasının başlangıç noktası kavramdan imaja doğru değil, imajdan kavrama doğru olur. İkinci olarak, karşılaşma, kavramı imaja uyarlamak ve kopyalamak için yapılmaz; tam tersine kavramla imaj arasındaki titreşim yaratan unsurları vurgulamak, kavramı kritik etmek, kavramın sinematografik görünümü ile kavramın yazılı olarak tartışıldığı görünümü arasındaki farkları ve benzerlikleri tartışmak ve en nihayetinde sinematografik imajın kavramın daha ötesinde kendi tarzında nasıl imkânlar sunduğunu göstermek için yapılır.

Bu nedenle hem sinematografik imajların sınıflandırılmasında ve incelenmesinde olduğu kadar, o imajların ürettiği hikâyenin araştırılmasında da diğer kavramlarla karşılaşma yapılabilir. Deleuze, bu tür bir düşünüşe geçit veren ifadeler de kullanmıştır:

“İki disiplin arasındaki karşılaşma biri diğeri üzerine düşünmeye başladığında yaşanmıyor, fakat biri, kendi hesabına ve kendi araçlarıyla, diğeri için de gerekli olan benzer bir problemi çözmek zorunda olduğunu fark ettiğinde yaşanıyor. Farklı zamanlarda, farklı fırsat ve koşullarda benzer problemlerin bilimleri, resmi, müziği, felsefeyi, edebiyatı ve sinemayı sarstığını düşünebiliriz. Bunlar, tamamen farklı sahalardaki benzer sarsıntılardır. Sadece karşılaştırmalı olabildiğinde eleştiri mümkündür (ve sinema eleştirisi bir gettoya kapatılır gibi kendi üstüne kapandığında kötü hale gelir), zira bir alandaki her yapıt kendisi ile karşılaştırılabilir haldedir” (2009: 295).

Bunun anlamı Deleuze’ün de benzer problemler karşısında karşılaştırmayı meşru gördüğüdür. Kendisi sinema üzerine yazmasının nedenini felsefi problemlerin kendisini sinemada yanıtlar aramaya götürmesi ve yanıtların başka problemler doğurması olarak açıklar (Deleuze, 2009: 296-297). Aynısı sinema için de söylenemez mi? Sinematografik imajlar da bizi felsefeye, felsefedeki açıklamalara götüremez mi? Sadece felsefe değil, diğer sosyal bi-

limlerdeki açıklamalar sinematografik imajların hareketine, ışığına, rengine, öyküsüne, karakterlerin psikolojisine dair sorunların açıklanmasında yardımcı olamaz mı? Yinelemek gerekirse bu, her kavrama, her açıklamaya başvurmak anlamına gelmez, sadece sinematografik imajın ortaya çıkardığı probleme özgü olduğu kadarıyla başvuru yapmak anlamına gelir. Daha önce verdiğimiz örneklerden anımsarsak, *Modern Zamanlar*'da gördüğümüz sinematografik imajlar bizi bir şekilde "yabancılaşma" kavramına götürdüğünde bizler ister istemez kavramın içerimleri hakkında neler yazıldığını okuruz. Daha sonra okunanlar ile imajlar karşılaştırılır. Bu titreşim, kavramda düşünülme-yeni düşünme noktasında sinematografik imajın yabancılaşma kavramına katkılar sunmasına gidecek tarzda işleyebilir ya da kavram hakkında yeni problemler ortaya çıkarabilir. Keza *Amour* gibi bir filmi üreten Haneke'nin sinematografik imajlarındaki aşk problemi ile felsefe de ve hatta sosyolojide tartışılan aşk tartışmaları karşılaştırılabilir. Bu karşılaştırma neticesinde yeni sorular sorulabilir, sinematografik imajın kavramsal tartışmaya yapabileceği katkılar gösterilebilir.

Sinema, aynı zamanda Deleuze ve Guattari'nin altını çizdiği *kavramsal kişilikler*'in inşası ya da daha önce sanatın değişik dallarında üretilen kavramsal kişiliklerin sinematik tarzda somutlaşması bağlamında felsefeye katkı yapabilecek potansiyeller içerir. Dostoyevski'nin *Budala'sı* Kurosawa'nın elinde sinematik bir *Budala* haline geldiğinde, Dostoyevski'nin bir tip olarak budalası kanlı canlı ancak sinematik tarzda karşımıza çıkar. Nietzsche'nin avatari olan Zerdüşt nasıl bir filozofik tahayyül olarak görünürse, sinemalaşan Budala, bir filozof gibi saf, naif ve içinde yaşadığı toplumun motor-duyu mekanizmasının dışında aykırı bir figür olarak kendisini gösterir. Kurosawa'nın avatari da kendi sinemasında yarattığı Budala'sı olur. Lars Von Trier'in *Dalgalan Aşmak* (1996) filmi bir başka kavramsal kişiliğin, şizofrenin, şizofrenik gücün

kanlı canlı örneğini sunar bize: Bess, bölünmüş kimliğiyle içinde yaşadığı topluluğun sınırlarını aşmış bir tiptir. O, şizofrenik gücün eşiklerinde gezinen bir örneğidir. Kocas dışında diğerleri onu ilaçlarla tedavi edilmesi gereken bir hasta olarak görürlerken kocası Jan için Bess, sadece diğerlerinden daha güçlü bir varlıktır. Tıpkı aslında beyni büyük, zeki, bulmacalar çözen karganın güçlü bir rakip olmasına karşın tam tersinden görülmesi gibi, aslında bedensel ve zihinsel açıdan güçlü, yaratıcı ve enerjik Bess bir rakip olarak tedavi edilmesi gereken hastaya indirgenir. Bess, dalgaların çerçevelediği bir kadın değil, dalgaları aşan bir tiptir. Bu tip, Deleuze ve Guattari'nin şizofreni ve hatta sırf kocasına olan aşkı nedeniyle başka erkeklerin sadistik duygularına kendisini kurban edecek kadar kendi bedeninin sınırlarını zorlayan ve Spinoza'nın "bir beden neler yapabilir?" sorusunun yanıtı halen bilemiyoruz sorusunu bizlere yeniden hatırlatan Trier'in avatarıdır.

Badiou'nün ve Deleuze'ün görüşlerinden yararlanarak ürettiğimiz film-felsefesi yapmanın olanaklarını daha önce belirttiğimiz Bergson'un felsefe tanımıyla geliştirmek istiyorum. Belirtildiği üzere Bergson, felsefe yapmayı "düşüncenin olağan istikametine müdahale etmek" olarak görmüştü. Bergson'dan esinle-



Görsel 1. Dalgaları Aşmak'ta Bess'in bedeni Deleuze ve Guattari'nin "bir süreç olarak" olumlu gördükleri şizofrenik yönün kavramsal kişiliğidir

nerek *sinema yapmanın da felsefe gibi düşüncenin olağan istikametine müdahale etmek olduğunu ileri sürüyorum. Sinema, düşüncenin normal istikametine müdahaledir.* Ancak bu müdahale Deleuze'un ısrarla belirttiği gibi felsefede farklı, sinemada (sanatta ve belki de bilimi de eklersek) farklı işler. Hatta sinema, felsefenin es geçtiği, genelleştirme adına altına görmezden geldiği günlük yaşamı, günlük yaşamdaki nesneleri ve ilişkileri görünür hale getirerek ve en nihayetinde Badiou'nün ifade ettiği "mucizeyi", "umudu" görmemizi ve hissetmemizi sağlayarak düşüncenin olağan istikametine müdahalede felsefeye katkı sağlar. Bazı film teorisyenlerinden ve Badiou'nün düşüncesinden yararlanarak bu hususu açalım.

Varlıkları Oluş Halinde Görmek

Film-yapımı felsefe üzerine yapılan tartışmalarda özellikle Anglosakson geleneğinden gelen düşünürlerin sinemanın kendi başına felsefe yapamayacağını ileri sürerlerken sürekli felsefe ve sinemayı karşı karşıya getirdikleri ve bunu da felsefeyi merkeze alarak yaptıkları dikkat çeker. Bu düşünürler önceki sayfalarda belirttiğimiz gibi filmin felsefe yapmasının "ölçütlerini" geliştirirler. Ölçüte uymayan imajlarla karşılaştıklarında filmin felsefe yapamayacağını savunurlar. Bu minvalde yazan düşünürlerin olasılıklı, akışkan ve esnek bir dil yerine, oldukça keskin, kesin, hesaplayıcı, analitik ve mekanik bir dili, katı bir bilim dilini film-yapımı felsefe kavramı tartışmalarında kullandıkları da gözden kaçmaz.

Buna karşın Gilles Deleuze, bir filozof olmasına karşın, yazdığı iki ciltlik sinema kitabında ve diğer felsefi yazılarında ve kendisiyle yapılan söyleşilerde sanat, felsefe ve bilim ilişkisine dair hiyerarşik bir ayırım yapmamıştır. Deleuze, temelde düşüncenin değişik tarzları olduğunu, bilimin fonksiyonlarla, felsefe-

nin kavramlarla ve sanatın da duyumla çalıştığını, her birinin kendine ait bir hikâyeye içerdiğini ve bu hikâyelerin birbiriyle üstünlük ölçütüyle karşılaştırılamayacağını vurgulamıştır. Deleuze'un analizlerinde akışkan, rizomatik, oluşu birincillığe yerleştiren özellik öne çıkar. Deleuze asıl meseleyi kaosla kapışmada bilimin, sanatın ve felsefenin işbirliği içinde, bir ihtiyaç ilişkisi bağlamında yan yana yer olması olarak ele alır, bilimin, sanatın ve felsefenin birbirine üstünlüğü olarak değil.

Bu nokta son derece önemlidir. Bir analizi kendi içkinliğinden değil, inceleme nesnelerinden birisinin referans ve temel olması ve diğeri ya da diğerlerinin referans noktasının basit bir gölgesi, temsili olması noktasından başlattığımızda kuracağımız hiyerarşik ilişki bizi ister istemez aşkın felsefeye götürür. Alınan referans noktasına göre varlıklara bakmak bizleri sadece yanıltıcı değerlendirmelere yöneltir, çünkü o bakış, varlıkları bir temsil, bir gölge statüsüne indirger. Varlığın kendi içindeki oluşsal varlığı, tekilliği, farkı kaybolur, gizlenir, elimizden kayar. Bilim, sanat ve felsefe ilişkisine özgüldüğünde, bunlardan birisi örneğin felsefe temel bir basamak noktası, hakikatin ve düşüncenin epistemik ve estetik tüm kriterlerini karşılayabilecek temel alan kabul edildiğinde; diğerleri, özellikle sanat, hakikatin ve düşüncenin soluk bir gölgesi gibi kalır. Felsefe akıl, mantık, kesinlik ile özdeşleştirilir; sanat duygu, belirsizlik ve irrasyonel ile eşitlenir ve tıpkı bir insan bedeni metaforu gibi felsefenin beyni, sanatın bedeninin içgüdülerini ve irrasyonel duygularını temsil ettiği varsayılır.

Burada vurgulanmak istenilen şey, sinema tartışmalarında felsefecilerin kendilerini sinema alanında her şeyi söyleyebilecek bir konuma yerleştirmeleridir. Bilinçli ya da bilinçsiz yapılan bu konumlanma, sinemanın kendi tarzında nasıl düşünce üretebileceğini, olağan düşüncenin gidişatına nasıl müdahale edebilece-

ğini ve günlük yaşamda göremediğimiz varlıkları oluşsal bir varoluş içinde nasıl yakalayabileceğini anlayamaz ve anlamayı da dert edinmez. Tam tersine felsefenin düşüncenin asıl filizlendiği alan olduğunu, varlıkların ancak kavramsal düzeyde analiz edilebileceğini, soyutlaştırılabileceğini, günlük yaşamın sıradanlıklarının üstesinden gelme ve tikel olandan uzaklaşıp genel olana ulaşmada felsefenin esas temel alınması gerektiğini varsayar.

Oysa en temel felsefe kitaplarında felsefenin ne anlama geldiğine dair tanımlara bakılsa bile, günlük yaşamdaki ilişkileri ve varlıkları oluşsal hareket halinde yakalamanın felsefenin asıl mevzularından birisi olması gerektiği açığa çıkar. Felsefe, “Hayatın anlamı nedir?”, “Biz kimiz?”, “Var mıyız?”, “Gerçeklik nedir?”, “Var isek varlığımızın kanıtı nedir?”, “Mutluluk nedir?” gibi soruları sormaya başladığında yanıtların sadece masa başındaki teorik akıl yürütmelerle alınamayacağı açıktır. Tam tersine soyutlaştırmalarla gözden kaçan gerçekliği yeniden görünür hale getirecek, bizi o gerçeklikle duyumsal ve duygusal düzeyde karşılaştıracak sanata ister istemez ihtiyaç duymaya başlarız. Günlük yaşamın sıradan dünyasında gezinti yapan kamera bizleri bizlere göstererek, gerçek yaşamın gerçek koşullarında yaşanan gerilimleri, paradoksları ve insan ilişkilerindeki çatışmaları tespit ve ifşa ederek mutluluk, gerçeklik, varlık meseleleri üzerine bizleri düşündürür. Sadece düşündürmez, belki de daha fazla hissettirir. Hissettirdiğinde ise düşüncüyü içselleştirmek ve yeni düşünceler üretmek daha mümkün hale gelmiş olur.

Sinemanın düşüncenin normal akışına nasıl müdahale ederek felsefe yaptığını ilk sinema teorisyenlerinden iki düşünürün görüşlerini tartışarak açıklamaya çalışalım. Yanlış anlamayı şimdiden önlemek adına belirtelim: Burada kullanılan felsefe yapmak tabiri, sinemanın felsefe kitaplarında felsefecilerin yaptığı gibi felsefe

yapması değildir. Felsefe yapmak, burada Deleuze'ün felsefeyi tanımlarken vurguladığı kavram üretmek, Bergson'un düşüncenin olağan istikametine müdahale etmek anlamlarında kullanılmaktadır. Sinema temelde kavram üretmez, bunun için de yapılmaz; imajlar üreterek duyuma hitap eder, bize sinematik deneyim yaşattır. Gelgelelim nasıl kavramlar gökyüzünden gelmiyor ve ihtiyaç nedeniyle gerçek yaşamın gerçek koşullarından üretiliyorsa sinemadaki imajlara muhatap kalmak sayesinde, Bela Balázs'ın aşağıda tartışılacak *Görünen İnsan* kitabının başlığından esinlenirsek dünya, içindeki varlıklar ve ilişkiler görünür hale gelebilir ve yeni kavramlar üretilebilir. Sinema, filozoflara yeni kavramların üretimi noktasında katkı sağlayabilir; hatta felsefi kavramlar sinema filmindeki yaratıcı sinematik imajlarla sorgulanabilir de. Burada altı çizilmesi gereken nokta, kavramların imajlar arasındaki sinematik ilişkilerde virtüel olarak varolmaları, izleyicilerin zihinlerine çarpan imajlar ve imajlara sordukları sorularla kavramları virtüelden edimsele taşımalarıdır; örneğin Deleuze, sinema kitaplarında kristal imaj, itki imaj, zihin imaj gibi kavramları sinemadan üretmiştir.

Düşüncenin olağan istikametine müdahale etmek olarak Bergson'un felsefe tanımına gelirse, sinemanın da aslında düşüncenin bu olağan gidişatına müdahale eden bir sanat olduğunu önceki sayfalarda vurgulamıştık. Aşağıda bunun detayları açıklanmaktadır. Burada önemli unsur, içinde yaşadığımız dünyanın Deleuze ve Guattari'nin sınıflandırdığı molar ve moleküler güçlerin ve kaçış hatlarının ne ölçüde farkında olduğumuzdur. Bunun için yine Deleuze'ün sıkça kullandığı motor-duyu mekanizmamızın bozulması gerekmektedir. Aksi takdirde Nietzsche'nin de aşamasında kalan, sorgulamayan, kritik etmeyen ve yeni değerler yaratmayan varlıklar olmaya devam edeceğiz. Felsefenin katkısı bu olağan istikamete müdahale etmek, yani sorgulamak ve yeni değerler üzerinde düşünmemizi sağlamaktır. Peki ya sinema?

Çok bilinen bir örneği verelim: Chaplin'in *Modern Zamanları*. Sadece giriş sahnesine bakıldığında bile sinematik olanın nasıl bir fark yarattığını gösterir: koyun sürüleri ve kesmeyle işe giden kalabalık insanlar. Saniyeler süren bu sahne bile, hiçbir yazı veya diyalog olmadan olağan olarak varsaydığımız gidişatı bizlere göstererek sorgulatan bir düşünceyi içermektedir. Bu sahnedeki düşünce, sinemanın kendi tarzında ifade ettiği düşüncedir, ancak aynı düşünce felsefe kitaplarında başka tarzda ifade edilir.

Béla Balázs: Görünen İnsandan Varlığın ve Oluşun Görünüşüne...

Sinemanın sessiz yıllarında baskısı yapılan ilk sinema teorisyenlerinden ve sinemaya felsefi boyuttan yaklaşan Béla Balázs'ın *Görünen İnsan ya da Sinema Kültürü* (2013), varlıkların ve özellikle insanın oluş halinde tespiti ve ifşasında sinemanın yerini göstermesi açısından önemlidir. Balázs'a göre matbaanın icadından sonra yazının egemenliğindeki medya, insanların yüzlerini, hayvanları ve etrafımızdaki nesneleri okunamaz hale getirmiştir. Matbaadan önce *görünür* olan varlıklar matbaadan sonra *okunur* haline gelmiştir. Kültürü yeniden görselleştirecek kamera ile birlikte artık insan jestleri, mimikleri ve dilin ifade edemeyeceği boyutlar görülür hale gelmektedir (Balázs, 2013: 23-4).

Balázs'ın bu görüşlerini sessiz sinema döneminde yazdığını yeniden hatırlayalım. Gelgelelim aslında Balázs, belki de sinemayı sinema yapan unsuru bu sayede keşfetmiştir: Sinema bir dil değildir ve karakterlerin konuşmalarının tespitinden ziyade Balázs'ın kendi deyiimiyle "rasyonel olmayan bir kendiliğin dolaysız ifadesi" olan yüz ile, "ruhun sözcükler tarafından asla tam olarak açığa çıkarılamayacak" katmanları açığa çıkarılır. "Burada beden, dolaylımsız tine dönüşür ve tin, sözcüksüz bir görünür-lüğe kavuşur" (Balázs, 2013: 24).

Balázs'ın görsel kültür, dil ve kavram arasındaki ilişkiye dair yaptığı analiz, aynı zamanda yukarıda ele alınan Deleuze ve Guattari'nin içkinlik düzlemi ve içkinlik düzlemine set çekmek biçimindeki düşüncesini andırır öğeler içerir. Ayrıntılı olmasa bile Balázs bize şunu vurgular: Görsel sanatların altın çağı, ressam ve heykeltıraşların ruh ve tını kavramların içine hapsedmediği bir dönemdi. Tam tersine ruh ve tını yaptıkları eserlerin vücutlarına kavram dolayımından geçmeden doğrudan kavuşuyordu. Sanatçının fikri, önce kavram ve sözcükler halinde ortaya çıkmamaktaydı. *İllüstrasyon kavramdan önceydi*. “Dolaylımsız beden haline gelen tını, ilkel bir ifade biçiminde yontulabiliyordu” (Balázs, 2013: 24). Bir tür felsefe öncesi gibi deneyimle kaosa set çekmek gibi bir durumla karşılaşmaktayız tıpkı Deleuze ve Guattari'nin dediği gibi. Pekiyi sonra ne oldu?

“Oysa matbaanın icadından bu yana insanlar arasındaki ana köprü sözcük olmuştur. Tını, sözcüğün içine yerleşip kristalleşir. Beden ise onu kaybetmiştir: Ruhsuz ve boş... insan tüm bedeniyle görünür haldeydi bir zamanlar. Oysa sözcüklerin kültüründe tını (duyabilir olduğu andan itibaren) neredeyse görünmez hale gelmiştir. Bunu yapan matbaa olmuştur” (Balázs, 2013: 24-25).

Sinema ile birlikte kültür, radikal bir tarzda dönüşmeye başlamıştır. İnsanlar yazılı sözcüklere ihtiyaç duymadan başka insanların kaderlerini, duygularını, ruh hallerini deneyimlemektedir. Böylece uzun süredir unutulmaya yüz tutmuş yüz ifadelerinin ve jestlerin dili artık sinema sayesinde yeniden öğrenilmeye başlanmıştır. Böylece insan “bir kez daha görünür olacaktır” (25).

Balázs, sinemayı temsil edici bir sanat olarak ele almamış görünüyor. Sinemanın söylenmek istenen şeyleri söylemeye imkân veren bir sanat olduğunun altını çizen Balázs, sözcüklerin söy-

lemek istediklerimizi ifade etmekte yetersiz kaldığını özellikle vurgular:

“Söz insanın canını yakmış gibi görünüyor. Temsili kavramlar, bugün dahi kaybettiğimiz bir sürü şeyi göz ardı eder durumda ve bunları bize geri verebilmek için müzik ne yazık ki tek başına yetersiz kalıyor. Sözcüklerin kültürü, insan bedenini salt biyolojik bir organizmaya indirgeyen, maddesizleştirilmiş, soyut, entelektüelleştirilmiş bir kültür. Oysa yaklaşmakta olan bu yeni jest dili, tepeden tırnağa kadar tüm bedenimizle kendimiz olmanın, insanın (sadece sözcüklerimizle değil) ve kendi vücudumuzu yabancı bir cisim gibi, pratik herhangi bir alet gibi taşımak zorunda kalmamanın hasretinden doğuyor. Sağırlaşmış, unutulmuş, görünmez hale gelmiş, bedenleşmiş insanın özleminden kaynaklanır” (26).

Sinema, Balázs’a göre kavramların ve sözcüklerin egemenliğine girmiş, “ezilmiş olan insana dolaysız görünürlüğünü” (2013: 26) kazandıracaktır. Sözcüklerin egemen olduğu kültürde insan bedeni ifade aracı olarak tam kullanılmamaktaydı. Beden bu nedenle ifade gücünü yitirmiş, “kaba, ilkel, aptal ve barbar” olmuştur (Balázs, 2013: 26). Balázs’a göre kavramların altında “ezilmiş” insana doğrudan görünürlüğünü kazandıracak olan sanat sinema olacaktır.

Balázs’ın düşüncesinde medyanın kendi ontolojisini ve epistemolojisini merkeze alan bir anlayışın odakta olduğunu görmekteyiz. Gelgelelim Balázs, sadece yazılı medya değil sözlü medyayı da kapsayacak şekilde sözcüklerin egemenliğindeki kültüre açık bir cephe almış gözüküyor. Sözlü, yazılı ve görsel medyanın kendine ait düzlemleri içinde düşünceyi üretmesine vurgu yapmak yerine, açıkça matbaa ile başlayan “yazılı kültürün” (kendisi bu kavramı kullanmaz, “sözcüklerin kültürü” gibi kavramlar kullanır) ve hatta sözlü kültürün, sinema ya da genel olarak görsel

kültüre göre olumsuzluklarına yer veren negatif bir duruş benimser. Balázs'a göre sözcüklerin ve kavramların kültüründe hem beden hem de ruh körelmiştir. Sözcükler, sadece düşünceleri taşımaz aynı zamanda onları biçimlendirir. Ancak gerçekten sözcüklerle her şeyi anlatabilir miyiz? Söylenemeyecek şeyler üzerine çok ender düşünmekteyiz, der Balázs (2013: 27-8). Duygularımızı ve düşüncelerimizi sözlü ve yazılı dile başvurmadan ifade etmede sinema yeni bir olanak sunmaktadır. Jestler ve mimikler uluslararası sinema perdelerinde evrensel başka bir dil doğurmaya başlamıştır. Bir filmin ülke içi sinemada gösterilmesi filmin maliyetini karşılamaya yetmediğinde, uluslararası dağıtımına konu olan sinema ister istemez evrensele seslenen imajlar üretmeye başlar. Davranışların dili sayesinde sinema “tek bir dünya dili” konuşan sanat haline gelme yolundadır (Balázs, 2013: 30).

Balázs'ın görsel medya ve özellikle sinemaya merkezi bir yer verdiği felsefi yaklaşımına dair birkaç soru sormamız gerekiyor: Balázs yazılı (ve sözlü) kültüre kendi içkin değerini vermek yerine niçin bu kadar karşı çıkmış ve imajlara dayalı kültürü öne çıkarmıştır? Başka türlü ifade edersek, sözcüklere dayalı dil gerçekten de varlığı görünmez hale mi getirmektedir? Varlıklar sadece görsel imajlarla mı görünebilirler?

“Niçin?” kökünün olduğu ilk sorudan başlarsak, Balázs'ın metni yazdığı yılların 1920'lerin başı olduğu (ilk metnin basımı 1924) ve sinema hem genel toplum kesimleri, hem sanatçılar hem de akademik camia içinde basit bir eğlence, ucuz bir eğlence olarak algılandığı için, Balázs'ın sinemaya hakiki konumunu verebilmesi için radikal bir düşünce hamlesi yapması gerekmiştir. Çubuğun ucunu sinemaya ve görsel imajlara olanca sertliğiyle bükmeden mevcut paradigmaya karşı çıkmak o kadar mümkün değildir. Düşünce tarihinde bunun pek çok örnekleriyle kar-

şlaşıyoruz. Örneğin Marx ve Engels'in birlikteliğinde üretilen eserler, üretim biçimini temele koyduğunda ve fikirleri, düşünceleri üst yapıya yerleştirdiğinde çubuğun ucunu radikal bir tarzda bükmekteydi. Gerekçe, idealist düşüncesinin paradigmatik bir duruş olarak yaygınlığıdır. Paradigmaya karşı esneme payı olmayan radikal duruşla meydan okumak kendilerince zorunluydu.

Bu noktayı vurgulamak istememizin nedeni ikinci soru ile ilintilidir: Sözcüklere dayalı dil gerçekten de varlığı görünmez hale mi getirmekte ve varlıklar sadece görsel imajlarla mı görülebilmektedir? Eğer böyle ise edebiyatın, örneğin şiirin, romanın dahi varlıkları görünmez hale getireceği, sadece resim ve sinema gibi görsel sanatların varlıkları görünür kılacağı gibi bir sonuç çıkar ki, bu oldukça sorunlu bir düşüncedir. Balázs'ın vurgulamak istediği, varlıkları oluş halinde, oldukları, sıradan haliyle görmenin, gözlerle görmenin, gören gözlerle görünen nesne arasında dolayımı sağlayan dili aracılıktan çıkaracağıdır. İlk bakışta mantıklı ve doğru gibi görünmesine karşın düşüncenin (Balázs'ın deyişiyle görmenin) kavram bağımlı olmaktan çıkmasında dile bağlanmamanın ve görsel imajlarla direkt karşı karşıya gelmenin gerekliliğini bu kadar aşırı vurgulamanın sorunlu noktaları bulunmaktadır. Bunları tarih içindeki yolculukla bir ölçüde tespit etmek mümkündür.

Daha önce vurguladığımız gibi, bir fikir medyanın değişik formlarına girdikçe o forma uygun tarzda ifade edilir. Diğer düşünürlerin yanında Deleuze bu noktanın altını çizmişti. Tarihsel olarak geriye gittiğimizde ise antropolojik zaviyeden bakıldığında değişik medyaların egemen olduğu bir insanlık geçmişiyle karşılaşırız. Bu geçmiş, sözden başlayıp, giderek kompleks hale gelen medyalarla insanın yolculuğunu anlatır. Homo Loquens'ten (Hikâye Anlatan İnsan) başlayan ve (şimdilik) Homo Somnians'a

(Düş Gören İnsan) varan bir yolculuktur bu (Aşağıdaki analizler için bkz. Poe, M.T., 2016; Öztürk, 2016b: 289-302; ayrıca bkz. <http://www.serdaroz-turk.net/wp-content/uploads/2013/11/yeni-medya-kavram%C4%B1n%C4%B1n-antropolojik.pdf>).

İnsan önce hikâyeler anlatan bir varlıktı, Homo Loquens'ti. Hikâyeler anlatma özelliği, diğer deyişle diliyle geçmiş zaman içinde hikâye anlatma özelliği sadece Homo Sapiens'in karmaşık diline ait bir özelliktir. Dil, dış dünya ile ilişkilerimizi araculamaya başladığında bizler sadece diğer hayvanların yaptığı gibi basit sesler çıkarıp “şimdi”de olanı anlatmadık; bunun yanında geçmiş, şimdi ve gelecek arasında dilimiz sayesinde gezintiler yaptık.

Yuval Noah Harari'nin argümanları insan dilinin temel özelliklerini çizmede önemli ipuçları sunar (bkz. Harari, 2016). Dil, canlı varlığın hayatta kalması ve varoluşunu sürdürmesi için en temel araçlardan birisidir. Bu nedenle tüm canlıların kendine özgü dilleri bulunur. Örneğin karıncalar kimyasallar salgılayarak, kuşlar öterek, balinalar insan kulağının duyamayacağı frekansta sesler yayarak iletişimde bulunurlar. İnsan dili aslında en gelişkin dil de değildir, ancak muhtemelen en karmaşık dildir. Bu karmaşıklığın belirleyici unsuru az sayıda sestten yararlanarak varyasyonu oldukça fazla ifadeler üretebilmemizdir. Dilimizin bu özelliği sayesinde dışımızdaki tüm nesneleri adlandırırız: ağaç, çiçek, nehir, dağ, güneş... Bunun dışında şimdiki zaman içindeki durumu veya ilişkiyi öznenin, nesnenin ve yüklemnin olduğu bir gramatik yapıda ifade ederiz. Diğer varlıklar bu kadar geniş bir anlatım repertuarına sahip değildir.

Dilimizin ikinci özelliği insan ilişkileri hakkında konuşmaya müsait olmasıdır. Dünyanın en eski medyalarından olan dedikodu sayesinde topluluğu kurarız. Diğer varlıkların dili dedikodu üretmeye uygun bir yapıya sahip değildir. Diğer canlı varlık-

lar şimdiki zamanı ifade etmelerine olanak veren dile sahiptirler ve sadece o anda olanları ve o anda gördüklerini anlatmaya çalışırlar. Geçmiş zamandaki olayları ise anlatamazlar. Dilimizin bu özelliği Homo Sapiens'in hikâyeler anlatmasına olanak sağlar. Homo Sapiens, hikâyeler anlatan varlıktır. Bu hikâyeleri önce sözle, sonra resimle, sonra yazıyla ve sonra diğer görsel imgelerle anlattık. Bazen de mimari eserlere, anıtlara, eşyalara kazıdık.

Bu son nokta özellikle önemlidir: hikâyelerin farklı tarzda anlatımı. Deleuze ve Guattari *Felsefe Nedir?*'de düşüncenin bilim, sanat ve felsefede görünüşleri olabildiğini, bu görünüşlerin kendine ait düzlemleri olduğunu belirtmişlerdi. Keza Deleuze, daha önce belirttiğimiz sinemaya dair konferansta, aslında sanatı sanat yapanın hikâye olmadığını, değişik sanatların kendine ait belirleyici özellikleri bulunduğunu vurgulamıştı. Örneğin bir resim, renk-çizgi bloklarından, sinema filmi hareket-zaman bloklarından oluşur. Sinemanın ve genel olarak diğer sanat türlerinin özelliklerini çizen ürettikleri hikâyeler değildir. Deleuze bu noktada daha radikal bir ifade kullanır: Aslında bilimin de ve felsefenin de kendine ait hikâyesi vardır. Sadece hikâyelerin tarzları farklıdır. O halde, hikâyeyi sadece örneğin sanat yapıtındaki anlatıya münhasır kılmak oldukça sorunludur. Genelde sanat yapıtının, özelde sinema filminin hikâyesini diğerlerinden farklı kılan unsur üzerinden yoğunlaşmak istiyorsak dilimizin üçüncü özelliğine, kurgusal özelliğine bakmak gerekiyor. Kurgusal özellik denilirken kast edilen nedir?

Dilimizin kurgusal özelliği insanın büyük topluluklar oluşturmalarına aracı olur. İnsanlar, sadece olanı ve beş duyusuyla hissettikleri şeyler hakkında hikâyeler anlatmazlar; aynı zamanda beş duyusuyla kavrayamadıkları şeyleri de hikâyeleştirirler. Mitler, destanlar, ideolojiler böyledir. İnsanlar, hayata, tüm iliş-

kilere bu sayede anlam vermeye çalışırlar. Bunun için soyut hikâyeler üretirler: Özgürlük, insan hakları, kadın hakları, çocuk hakları, doğaötesi varlıklar, adalet, eşitlik gibi kavramların nesnel ve biyolojik bir karşılığı yoktur.

Sanat, sonsuzu sonluda göstermekse, ölüme direnmekse ve mevcut dünyada çatallanmalar, yarıklar yaratarak daha öteye geçmekse, düşünülme-yeni düşünmekse dilimizin üçüncü özelliğinden söz ediyoruz demektir. Bu hikâyeleri yazıyla, çizimle, sözle ve hareket-zaman bloklarından oluşan sinema ile yaptığımızda sanatın farklı biçimleriyle karşılaşmaktayız. Bu biçimler içinde hikâyeler de farklı tarzlarda ifade edilir. Böylece örneğin bir aşk hikâyesi, müzikte, resimde, romanda, sinema filminde farklı tarzlarda ifade edilir. Dilimizin bu kurgusal özelliği ile aslında biyolojik karşılığı olmayan aşk, mevcut medyanın teknik zeminine göre sabitlenir ve onunla karşılaşanlar hayallerindeki sabitlikleri esnetir, akışkan hale getirir ve tahayyüllerinde canlandırırırlar. İnsan, hayal etmeye ve hayallerini dile getirmeye imkân veren, hikâyeler üretmeyi sağlayan dili sayesinde “kurgusal gerçeklik” içinde de yaşar.

Balázs’ın altını çizdiği husus, yazının insanla varlık arasına girdiği ve sinemanın görünmez hale gelen varlığı yeniden görmemizi sağladığıdır. Yazıyla hikâye anlatımının, görüntüyle hikâye anlatımının önüne geçmesi biçiminde özetlenebilecek bu düşünceyi inceleyebilmek için Homo Scriptor’a, Yazan İnsan’a bakalım.

Homo Loquens’ten Homo Scriptor’a geçiş, belleğin artan enformasyonu taşımaya yetmemesiyle ilintilidir. Daha kalıcı bir medya olarak yazı; enformasyonun sabitlenmesine, çoğaltılmasına ve dayanıklı hale gelmesine imkân veren medya olarak yerini aldığı anda, insan kendindeki gücü yeni bir medya olan yazıya nakletti. Böylece dünya ile iletişimde dolayımı bir adım daha

öteye taşıyan insan giderek Homo Scriptor'a dönüşmeye başladı. Aslında Homo Sapiens, Homo Scriptor olarak dünyaya gelmiyordu, yazmayı sonradan öğreniyordu. Oysa Chomsky'nin belirttiği gibi (2002) her insan konuşma potansiyeline sahip olarak dünyaya gelmektedir. Konuşma varlığımıza içkindir, verilidir.

Yazının insanı, nesneleri, ilişkileri görünmez hale getirdiğine yönelik iddia, her medyanın çelişkili ve paradoksal özelliklere sahip olduğunu hatırladığımızda anlam kazanabilir. Homo Loquens, ancak sözlü dilin imkânları dâhilinde duygularını, düşüncelerini ve hayallerini aktarabilmekteydi. Her şeyi bellekte tutmak mümkün olmadığından elbette varoluşu bütün boyutlarıyla ifade etme imkânı yoktu. Gelgelelim benzer çelişki ve paradoks yazı için de geçerlidir. Yazı sayesinde bir taraftan analitik beceriler artmakta; diğer taraftan, belleğe yüklenen bilgiler yazıya aktarıldığı için paradoksal bir şekilde belleğe daha az başvurulabilmektedir. Sokrates bu nedenle yazıya karşıydı. Yazı, akışı, nehir gibi dalgalı bir hareketi ve yaratıcılığı önlemekteydi. İnsanlar yazıyla hafızalarını kullanmayı bırakacaklar ve şeyleri kendi başlarına hatırlamayacaklardı. Ancak Sokrates'in es geçtiği husus, bu analizi yapabilmek için Homo Scriptor olmak gerektiği idi. Başka anlatımla, Sokrates aslında Homo Scriptor'un yazdıklarını okumuş, belleği dönüşmüş ve dönüşen bellekle yazıya karşı kritik geliştirmişti. Yazıyla hemhal olmadan yazılı kültürü eleştirmek pek mümkün değildir. Sokrates öncelikle bir Homo Lector, Okuyan İnsan haline gelmişti.

Toparlarsak, yazı, Homo Loquens'in ürettiği hikâyelerin sabitleşmesine ve sonraki kuşaklara aktarılmasına etki eden bir medyaydı. Homo Loquens böylece hikâyelerini sabit materyaller üzerine kalıcılaştırarak giderek Homo Scriptor'a dönüştü. Bu, elbette Homo Loquens'in ortadan kalkması anlamına gelmez, daha ziyade bir insanda ikisinin yan yana varlığını devam ettirmesi ve

de toplumda hem Homo Loquenslerin hem de Homo Scriptorların bir arada bulunması demektir. Homo Scriptor haline gelmek tek boyutlu sonuçlar yaratmadı; aynen sözlü hikâyelerde olduğu gibi yazı da toplum üzerinde diyalektik etkiler üretti: İnsan bir taraftan yazı sayesinde hayal kurma yetisini geliştiriyor, düşünce ufuklarını genişletiyor; ama diğer yandan Nietzsche'nin sıkça eleştirdiği geçmişin hikâyelerinin kapanına tıkanıyor ve geleceğe yönelik yeni yaratıcı süreçlere giremiyordu. Ama geriye doğru artık gitmek mümkün değildi, Sokrates örneğinde olduğu gibi insan artık okumaya, Homo Lector haline gelmeye başlamıştı.

Homo Lector, tam da Bela Balázs'ın eleştirdiği insan tipidir: Matbaa Kültürünün İnsanı. Gelgelelim matbaa da aslında çelişkili sonuçlar yaratabilen bir medya olmuştur. Luther'in tezlerini matbaa olmadan toplumun en geniş kesimlerine iletmesi mümkün değildi. Bireyselleşmenin yaygınlaşmasında matbaayla bol miktarda basılan ve yayılan iletilerin katkısı bulunmaktaydı. Matbaayla Deleuze'ün molar çizgiler adını verdiği iktidar mekanizmalarının dışındaki hikâyelerle karşılaşma şansı arttı ya da başka hikâyeleri sorgulama imkânı çoğaldı. Örneğin Kilise'deki vaazlar toplu halde herkese sözlü iletilirken, matbaa sayesinde vaazların kökenindeki yazılı eserlere uzanıldığında söz (vaaz)-yazı (kitap) arasındaki yarık sorgulanır oldu. İnsanlar kendi hikâyelerini matbaa sayesinde yaydığı için hikâyeler de çoğullaştı. Keza artık özel dünyalarında hikâyeleri okuyan insan bireysel iç dünyasının sesleriyle karşılaştı. Matbaa vasıtasıyla basılan bildiriler, bültenler, mektuplar, kitaplar ve 17. yüzyıldan sonra gazeteler toplumun hayalleme yetisinin gelişiminde işlevlere sahip oldular. Böylece bedenin uzanımı olan teknik iletişim gücü ya da medyası bulunduktan ve yaygınlaştıktan sonra topluma etki etmeye başlıyordu.

İnsanın gerçek anlamda Homo Lector haline gelmesi uzun zaman aldı. Toplumun geniş kesimlerinin okumayı yaşamları-

nın bir parçası haline getirmesi ancak 18. yüzyılda başlayan bir süreçti (Poe, 2014: 184-5). Kamusal alanlarda romanların dolaşıma girmesi, basının gelişmesi bunda etkindi. Bu gecikmişlikte insanın doğasının önemli etkisi vardır. Bizler okumak ve yazmak için değil, konuşmak için evrimleşmiştik. Bu nedenle okumayı yazmayı zor ve sıkıcı buluruz. Ancak insanlar arasındaki çatışmayı, gerçek yaşamdaki karakterleri ve insan ilişkilerini basılı bir eserde gördüğümüzde okuma ve yazmaya ilgi gösterebiliriz. Kitlesele okuryazarlığın gelişiminde basılı eserlerin niteliğindeki değişimin de etkisi vardı.

“Dil” ve “yazı”dan sonra üçüncü “yeni” olan matbaa, hem iktidarların güçlenmesine hem de Almanya’da Luther’in başlattığı Reform Hareketi, Osmanlı ülkesinde Jön Türk Devrimi ve Fransa’da Fransız Devrimi gibi tarihsel örneklerde olduğu gibi mevcut iktidarların zayıflamasına ve yeni iktidarların inşasına katkı yapmıştı. Özcü bir yaklaşımla, matbaanın yarattığı sonuçları tek bir düzlemde görmek ve içerisindeki çelişki ve yaratıcı potansiyeli göz ardı etmek indirgemeci tuzağa girmek anlamına gelir. Matbaa gerçek yaşamdaki insanın yüzündeki kıvrımları yazıyla hayallememize yol açabilir, ancak bunun anlamı gerçek yaşamdaki kıvrımların görünmemesi anlamına gelemez. Değişik görme biçimleri vardır. Gözlerle yaptığımız görme ile yazıyla yaptığımız görme arasında farklılıklar bulunur. Yazının hayal etme yönelimli bir görme biçimini içermesi, bunun gözlerle yaptığımız deneyim merkezli görme biçiminden değersiz olduğu anlamına gelmez. Varlığın görünüşü çoğullaştı: sözle, mimiklerle, jestlerle, yazma ve okumayla çoğullaşan varlık. Ama Balázs şunda haklıydı: Okuryazarlığın giderek yaygınlaşması, içselleşmesi, hayatımızın her alanını kuşatması gözlerimizle fiziksel yaşamda diğerlerine erişme biçimimizi giderek değiştirdi. Artık karşımızdaki varlığı kavramlarla, soyutlaştırmalarla, genel-

leştirmelerle görmeye başladık. Bunun anlamı “duyum”un yerini kavramsal soyutlamaların, sözcüklerin alması demektir. Homo Videns’e, Gören İnsan’a ihtiyacımız vardı.

Homo Loquens olarak doğmakta, kültürle Homo Scriptor ve Homo Lector haline gelmekteydik. Homo Videns olan Gören İnsan da gözlerle görme yetisine sahip olarak dünyaya gelse bile imajları hareket ve zaman blokları halinde görebileceği medyayla ancak 20. yüzyılın başlarında karşılaştı. Homo Loquens, yüz yüze ve bazen de kendiyi konuşurken, Homo Scriptor konuşulanları ya da içsel sesini yazıya aktarıyordu. Homo Lector, okuyan insan ise tarihsel süreç içinde önce sesli sonra sessiz okuma gerçekleştirmekteydi. Homo Lector ile birlikte artık hikâyeler iyiden iyiye yazıda sabitleşmişti. Üstelik bunlar, merkezi hikâye üreticileri tarafından üretilmekteydi. Homo Videns, gören insan ile birlikte sinemayla hikâyelerimizi filmlere işlemekte ve işlenen hikâyeleri izleyerek yepyeni dünyalara girmeye başlamaktaydık. Homo Videns’i tek boyutlu kritik eden Giovanni Sartori (2006); Bary Sanders (1999); Walter Ong (2003) ve Jacques Ellul (2004) gibi yazarların düşündüğünün aksine Bela Balázs, Walter Benjamin ve Gilles Deleuze gibi düşünürler; görüntü imajın görünmeyeni gösterme, düşünülmeyeni düşündürme ve tarih içinde karanlıkta bırakılan hususları bir saman alevi gibi parlatma özelliğine sahip olduğunu yazmışlardı (Benjamin, 1970: 219-253; Benjamin’in görüntü imgelere bakışına dair yeni bir çalışma için bkz. Kang, 2015; Deleuze’nün görüntü imgelerle ilgili görüşleri için bkz. Jones ve Sutton, 2014).

Sinemayla görmenin doğasını anlamak, film-yapımı felsefesinin doğasını anlamada hayati öneme sahiptir. Bu nedenle “fiziksel gerçekliğin kurtuluşu”nu sinemayla ilişkilendiren Siegfried Kracauer’in film kuramını yakın plana almak gerekiyor.

Kracauer'de Fiziksel Varoluşun Tesisi

Kracauer filmin iki açıdan fotoğraftan ayrıldığını yazar: Gerçekliği zaman içinde evrilirken sunar ve bunu sinematik araçların yardımıyla yapar (2015: 124). Başka anlatımla varlığı oluştural süreci içinde yakalar. Böylece artık varlıktan ziyade oluştan söz etmeye başlayabiliriz. Bu oluş düşünürüne göre sinemanın iki işleviyle yakalanmaya çalışılır: kaydetme ve ifşa etme. Kaydetme işlevi, hareketin ve cansız nesnelerin kaydedilmesinden ibarettir. Üç tip hareket film kamerasıyla kaydedilir: Kovalamaca, dans, oluşmakta olan hareket (125-130).

Kovalamaca hareket-imaj sinemasının en bariz özelliklerinden birisidir. Kamerayla bir kovalamacayı takip etme izleyicileri finale sürükler. Kahramanlar kovalanıyorsa son dakika kurtulurken, kahramanların kovalamacalarında kovalananlar genellikle yine son anda yakalanır. Kracauer'den farklı olarak şunu da eklemek gerekir: Kovalamaca, sadece fiili kovalayanların ve kovalananların karşılıklı takibinden oluşmaz; Truffaut'un *400 Darbesi*'nin son sekansında olduğu gibi çocuğun yaşadığı total mekândan ya da genel bir terimle molar çizgilerden kaçışını da içerir. Kamera son sekansta çocuğu sağa kayarak uzun süre kaydederek. Müziksiz başlayan bu koşma sekansında arka planda dağları, çitleri, çalılık alanları görürüz. Çocuk nereye koşmaktadır? İzleyen bizlerin fikri yoktur, kameranın gideceği yeri merakla bekleriz. Koşma denizle sonlandığında ve çocuk son bir bakışla bize baktığında aslında onun da nereye gittiğini bilmediğini hissederiz. Bela Tarr'ın *Şeytanın Tangosu*'nun "Söküm Geliyor" başlıklı sekansında ölü kedisiyle her şeyden ve herkesten umudunu kesen kız çocuğunun yürüyüşü kamera geriye doğru kayarken ve çocuk kameraya doğru yürürken verilir. Uzun bir yürüyüştür bu, gece başlamış ve sabaha kadar devam etmiştir. Filmde yürüyüşün



Görsel 2. 400 Darbe’de kameranın kaydettiği koşan çocuk

kaydedildiği bölümün birkaç dakikasını görürüz. Fare zehiriyle öldürdüğü kedisinin akıbeti kendisini beklemektedir. Aynı zehri almaya doğru kararlı bir yolculuktur bu.

Dans, eğer fiziksel gerçekliğin temel parçasıysa bir etki kazanır. *Singin’in the Rain* (Gene Kelly ve Stanley Donen, 1952)’de Gene Kelly’nin yağmur altındaki dansı, dördüncü bölümde açıklayacağımız üzere virtüel ve edimsel dünyalar arasında gidip gelen Deleuze’nün “dünya olayı” olarak belirttiği duruma gönderme yapar.

Oluşmakta olan hareket, sinematik olan üçüncü hareket tipidir. Bu hareket hareketsizlikle karşıtlık oluşturan harekettir. Kra-cauer (2015: 128) Aleksandr Dovzhenko’nun *Arsenal* ve *Zemlya* filmlerini bu duruma örnek verir. Bu filmlerde aksiyonun sık sık kesilip kısa bir aradan sonra devam ettiğini görürüz. Karakterler veya karakterlerin bir parçası aniden hareket etmeyi bırakır. Bu durum şok etkisi yaratır ve kendimizi boşlukta hissederiz. Bu hissiyat bizleri hareketin anlamını düşünmeye sürükler. Hareketsiz görüntülerle karşılaştığımızda aynı zamanda hareket dış devinimden iç devinime dönüşür. Hareket içimizde devam eder. Sevgililer aniden hareketsiz kaldığında seyirci karakterlerin içindeki çalkantıyı oldukça iyi kavrar. Çünkü dışsal hareketin durması izleyiciyi karakterlerle daha yoğun ilişki kurmaya sevk eder. Karakterler yeniden hareketlendiğinde seyirci rahatlama hisseder ve

film dünyasına döner tekrar. Bela Tarr'ın *Şeytanın Tango'sunda* meyhanecisi gibi kamusal mekânlarda konuşma aralarında donmalar içimizdeki hareketi dondurmaz. Ne olup bittiğini merak ederken hareket-imağın ne zaman hareketleneceğini merak ederiz. Film bittiğinde sinema içerisinde donmanın nedenini anlamaya başlarız. Köylüleri yönlendiren bir figür olan Irimias, molar çizginin temsilcisi olarak bulunduğu her mekânda ve anda hareketleri yönlendirecek, donduracak bir haleye sahiptir. Alain Resnais'in *Geçen Yıl Marienbad'da* (1961) iki farklı hafızanın karşılaşması üzerinedir. Daha önce belirtildiği gibi, X olan erkek kadın A ile geçen yıl Marienbad'da karşılaştığını ileri sürerken, evli olan kadın A ısrarla hatırlamadığını söylemektedir. X, Bergson'un *geçmişin düzlemleri* dediği düzeye kadını çekmeye çalışmakta; A ise *şimdinin zirvelerinde* yer almakta ve o da X'i şimdinin en tepe noktasına getirmeye gayret etmektedir. Bu çekişme içinde zaman zaman hareket-imağ donmaktadır. Bu donma, aslında geçmiş düzlemler ile şimdinin tepe noktası arasındaki çekişmede X ile A'nın kararsızlığına gönderme yapar gibidir. Bizler de kimin doğruyu söylediğini düşünürken adeta donarız. Bu donma, hareketliliğe değil tam tersine düşünceye yönelen ağır bir baskıyla içsel hareketi aynen A'nın yaptığı gibi zirvelere çıkarır.

Sinemanın kaydetme işlevinde hareket yanı sıra cansız nesneler de yer alır. Bergson imajları canlı ve cansız imajlar olarak ikiye ayırdığında ayrımı algılama ve ona uygun tepki geliştirme bağlanunda yapmıştı. Bir hayvan acıktığında ona uygun eylem geliştirir yani yiyeceğe yönelir. Günebakan büyümek için kafasını güneşe doğru yönlendiren bitkidir. Etki ve tepki ilişkisi hem hayvanda hem de bitkide ihtiyaçlarına göre şekillenir. Bitki su bulmak için toprağın derinliklerinde köklerini uzatmaya başlar. Su bulduğunda kökleri saçaklanır, rizomatik hale gelir. Canlı bir imaj olan insan bedeni de etki ve tepkiye göre eyleyen bir özelliğe

sahiptir, ancak insan sanat, estetik, sezgi ve daha önce açıkladığımız kurgusal hikâyeler vasıtasıyla kendi ilgi ve çıkarları dışına uzanacak bir algılama gerçekleştirebilir. Bu bağlamda örneğin Herman Melville'nin *Moby Dick* (2016) romanındaki Ahab artık beyaz balinanın peşinden ekonomik amaçlarla gitmez; eylem artık maceraya, mücadeleye, belirsizliğin peşinde koşmaya dönüşür. Bazen de *Katip Bartleby* (2016) öyküsündeki Bartleby gibi tamamen eylemsizlik yönünde işler. “Yapmamayı tercih ediyorum” diyen Bartleby, iradesiyle beklendik eylemlerin dışında davranır. Bunun dışında insan, düşleriyle, belleğiyle algı ve aksiyon arasında yeni bir alan açar ve bazen de eylemek yerine algıyı yüzlerindeki mimiklere, bedeninde jestlere dönüştürür.

Cansız nesneler ise var oluşlarına göre etki ve tepkide bulunurlar. Bir kaya rüzgara maruz kaldığında düşlere dalamaz, belleğini işletemez çünkü ne düşleri ne belleği bulunur. Kayanın bir varoluşu bulunur, bu varoluş örneğin “bugün psikolojik durumum bozuk, rüzgarı algılamak yerine denizi temaşa etmek istiyorum” diyemez. Rüzgar kayaya çarpıyorsa rüzgarın gücü ile kayanın gücü çarpışır; rüzgar gücüne göre kayayı aşındırır, kaya sertliğine göre aşınmaya direnir. Sinema işte bu cansız nesneleri sinematik tarzda gösterir. Bir yakın çekimde koltuğu, şapkayı, resmi gördüğümüzde onların var oluşlarını hissederiz. Böylece insan öznelliğinden uzakta dünyamızın nesnelerden oluştuğunu fark ederiz, öznelliği ontolojik boyutlara getirmeye başlarız. Bir film, cansız nesnelerin ağız ve dili olduğunda aslında onların görünmeyen varoluşsal boyutları görünür hale gelmeye başlar. Günlük yaşamımızda pratik ve rutin hale gelmiş ilişkiler içerisinde cansız varlıkları görüş biçimimiz filmler sayesinde pratik olmaktan çıkabilir.

İssiz Adam (Çağan Irmak, 2008)'da Alper'in Ada'dan ayrıldıktan sonra Ada'yı tekrar hatırlamasına ve kaybettiği şeyin an-

lamı üzerine düşünmesine yol açan şey, Ada'nın tokasıdır. İçinde hatıraların yüklü olduğu bu toka artık işlevsel bir toka olmaktan çıkan, demarke hale gelen bir toka olur. Toka böylece Alper'in motor-duyu mekanizmasını bozarak bir anda, patlayan bir nokta olarak Ada'yı hatırlatan bir nesne haline gelir (Film hakkında ayrıntılı analiz için bkz. Öztürk, 2010: 201-216). Ümit Ünal'ın yönettiği *Sofra Sırları*'nın (2017) giriş sahnesinde evin salonunda kesmelerle gösterilen eşyalar ise kendilerini filmin başında ifşa ederek insan ilişkilerinin basit bir fonu olmaktan çıkarlar. Bir belleğe, nesneler belleğine sahiptirler. Siyah ve beyazın tonları bu belleği hissettirir. Kendi varoluşlarını ortaya koyan ev eşyaları arasında izlenimler edinirken işitsel imajlar ve kameranın hareketi bizi çerçeveli bir fotoğraftaki kız çocuğuna doğru yönlendirir. Çerçevenin içinden çocuk seslerini işitirken kameranın odağına gelen resim çerçevesi insan bakışlı bir merkezden çıkarak canlanır, adeta çerçeve bize bakar. Haneke'nin *Amour* (2017)'da felçli Anne, kendisine zorla yemek yedirmeye çalışan Georges'a olan tepkisini tükürerek gösterdikten ve bunun üzerine Georges ona vurduktan sonra kamera duvardaki tabloları gösterir. Böylece bir tarafta kusmuk gibi günlük yaşamda görmek istemediğimiz varlık ile mevcut dünyanın ötesine estetik bakışla geçmemizi sağlayan resimler arasında zıtlık yaratılır. Tablolar kendi bireyliklerini bir kusmuk gibi bize sunarlar, görünür kılarlar.



Görsel 3. *Issız Adam*'da yere düşen toka, Ada'yı hatırlatan bir nesne-bellektir

Filmler sadece bir şeyleri kaydetmez aynı zamanda ve esas olarak *ifşa eder*. Kracauer üç tür ifşa işlevinden söz eder: normalde görülmeyen şeyler, bilinci afallatan fenomenler, dış dünyanın ‘gerçekliğinin özel tarzları’ (130-149). Bunları tek tek örneklerle açıklayalım.

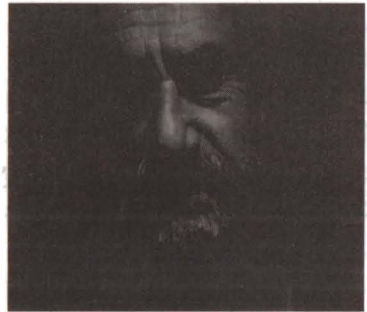
Normalde görülmeyen şeyler üç başlık altında incelenebilir: küçük ve büyük, gelip geçici ve zihnin kör noktaları.

Küçük ve büyük, gözlerimizle göremediğimiz kadar küçük-lükleri ve büyüklükleri sinematik tekniklerle görebilmemize gönderme yapar. Yakın çekimler küçüğü gösterir. Gilles Deleuze, hareket-imağın üç biçiminden birisi olan duygulanım-imağın (diğer ikisi algılanım-imağ ve aksiyon-imağ) yakın çekimde kendisini gösterdiğini vurgular. Yakın çekimdeki yüzlerin kıvrımları aksiyona dönüştürülmemiş izlerdir. Carl Theodor Dreyer’in *Jeanne d’Arc’ın Tutkusu* (1928), yakın çekimlerdeki yüzlerin en saflaştırılmış formlarını sunmanın tipik bir örneğidir. Jan Dark’ın sorgusu sırasında zamandan ve mekândan bağımsız saflaştırılmış yüzler sorgulayıcıların ve sorgulanan Jan Dark’ın duygulanımsal boyutlarını uç boyutlara taşır. Bir taraftan sorgulayıcıların yüzlerindeki mimikleri ve alt açıdan çekilen kasvetli yüzleri yargılayıcıların kararlarının zaten belli olduğunun ipuçlarını verirken, diğer taraftan ağlayan, kederden mahzunlaşan Jan Dark’ın yüzü onun masumiyetiyle bizi birlikte kılar. Biz o yüzde biriken izler sayesinde Jan Dark ile birlikte oluruz. Kıvanç Sezer’in *Babamın Kanatları* (2016)’nın ilk sahnesinde doktor ile işçi İbrahim’in karşılıklı yüzleri duygulanım-imağın yüzdeki kıvrımlarını etkili sunar. İbrahim’in ve doktorun yüzleri arasında gidiş gelişlerde, etkiyi yaratması beklenen şey, doktorun İbrahim’e vereceği haberdur. Ancak doktorun yüzündeki gerginlik haberin hiç de iç açıcı olmayacağının ipuçlarını verir. Doktorun İbrahim’e kanser hastası olduğunu söylemesinden sonra İbrahim herhangi bir me-

lodramatik tepki vermez, ancak yüzlerinde bağırma, haykırma, ağlamaya yönelmeyen tepkileri birikir. Yüzü, tepkiye dönüştürülmeyen izleri ifşa eder. İbrahim inşaat işinde kendi emeğinin depolanmış olduğu binaları izlerken de aynı yüzünü muhafaza eder. İnşaat halindeki binalar, lüks binalar, daha orta sınıfa hitap eden binalar. Bu binalar, İbrahim'in yüzündeki duygulanımının saflaşmış formları olarak ekrana yansır.

Yakın çekimde bedenin diğer uzuvları da görüldüğünde aksiyona dönüştürülmemiş izleri o bedenlerden izleriz. Bir el, bir göz, bir kulak, bir çene kendi hikâyesini anlatır. Deleuze *Sinema I*'de şunu yazar: "Ve neden bedenin bir parçası, çene, mide ya da karın, yeğinsel bir yüzsellik çizgisinden ya da tüm bir yansımalı yüzden daha kısmi, daha zaman-mekânsal ve daha az ifadeli olsun ki? (Deleuze, 2014: 132). Carlos Reygadas'ın *Sessiz Işık* (2007) bir çenenin yakın çekimde nasıl kendi başına yeğinsel bir var oluşa sahip olacağını göstermesi açısından ilginçtir.

Oğluyla konuşan babanın çene, kulak ve burunun bir kısmıyla gördüğümüz bu yakın plan gerçek yaşamda bütün olarak gördüğümüz bedeni ve başı moleküler parçalarına ayırdığında, ayrılan parçalar kendilerine ait yaşamları olan bilinmez organizmalar



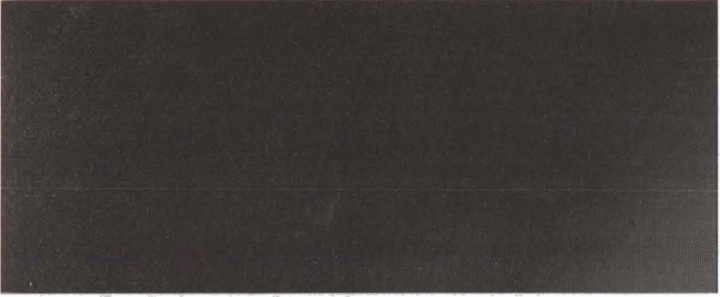
Görsel 4. Jeanne d'Arc'ın Tutkusu ile Babamın Kanatları'ndaki duygulanım-ımağ olan yüzler



Görsel 5. Sessiz Işık'ta konuşan ağız, çene, bumun ve kulağın bir kısmının duygulanım-imaj olarak kendilerini ortaya koymaları

haline gelmektedir. Çağan Irmak'ın *Dedemin İnsanları* (2011)'nda oğluyla konuşan babanın sesi eşliğinde çocuğun elini gökyüzünde gördüğümüzde duygulanım-imajın sinematik bir başka yüzüyle karşılaşırız. Yunanistan'dan Türkiye'ye göç edecek kafilenin gece bekleyişi esnasında akşam vakti gökyüzüne doğru uzanan el yersiz yurtsuzlaşır, gökyüzünde adeta kayar, yıldızların içinde kaybolmuş gibi durur. Bu yersiz yurtsuzluk göç eden çocuğun parçalılığını da iyi anlatır: Bir yanı geride evinde, diğer yanı ne olacağı meçhul bekleyişte ve gideceği yeni yurttadır. El, artık biyolojik bir organ olmaktan çıkarak kendi hikâyesini anlatan bir uzva dönüşür bu sahnede.

Belma Baş'ın *Zefir* (2010) 'nde ormanlık bir dağ köyünde yaşayan Zefir'in elleri bitkileri, çilek gibi meyveleri, ağaç üzerindeki sakızı ve yerdeki tırtılı toplarken Zefir'i kendi dışındaki doğayla birleştiren ve onu doğadaki varoluşa açan boyut kazanır. Yakın planda gördüğümüz tırtıl varlığın duygulanım-imaj boyutunda insan öznelliğini aşan boyutunu oluşturur. Tırtılın üzerine dokunan ve onu tutarak bir yaprağın üzerine koyan Zefir'in eli bir başka duygulanım-imaj olarak Zefir ile tırtıl arasında yine insan öznelliğini aşan bağı ortaya koyar. Tırtılın yaprak üzerine konulmasıyla canlı imajın boyutları da tamamlanmış olur: *bitki olarak yaprak, hayvan olarak tırtıl ve insan olarak Zefir*. Tunç

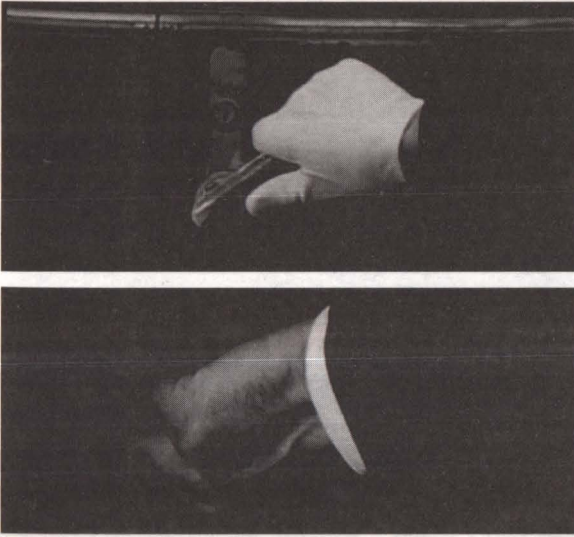


Görsel 6. Dedemin İnsanları'nda duygulanım-imağ olan el



Görsel 7. Zefir'in elleri tırtılla insan arasındaki duygulanımsal bağın organıdır

Okan'ın *Otobüs* (1974)'ünde yakın çekimdeki eller meydanlık alanına bırakılmış otobüsün kapısını açmak isteyen polisin eli ile kapının açılmasını önlemek için içeriden kapı kolunu tutan kaçak işçinin elidir. İki elin amaçları farklıdır: Bir el kontrol edici eldir, diğeri kontrolden sıvışmayı hedefleyen eldir. Aynı filmin sonunda polislerin otobüstekileri tek tek indirerek karakola götürdükleri sahnede kalan en son işçinin çok yakın plandaki çekimi adeta mekândan ve zamandan soyutlaşmış korkuyu ve dehşeti bir duygulanım-imağ olarak ifşa eder. Çok yakın plan çekimlerde bedensel bölgeler büyüteç gibi gösterildiğinde pürçükler, kalın çizgiler varlığı yeni bir varoluş haline göstermeye, varlığı olușsal süreç içinde göstermeye başlar. Böylece varlık kendi çerçevesin-



Görsel 8. Otobüs'te yakalamaya ve yakalanmamaya çalışan eller

den çıkıp yepyeni keşiflere yolculuk yapar hale gelir. Bir göz kirpiği, gözyaşı damlası gerçekliğin uzlaşımsal kodlarını yıkar, mekânda ve zamanda kendisine yepyeni bir zaman ve mekân açar. Peşinden sürüklenen bizler rüyalarda ve belleğimizde hissedebildiğimiz ansallıkları takip ederiz.

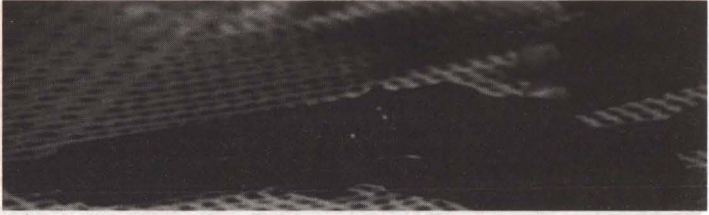
Deleuze, duygulanım-imaı sadece insan yüzü ve bedenin diğer organlarıyla sınırlamaz. Diğer nesneler sinematik bir tarzda sunulduğunda yakın çekimle yeni bir varoluşa sahip olurlar. Hitchcock'un *Aşkta da Üstün* (1946, *Notorious*) filminin şu sahnesine bakalım. İkinci katta vinçten başlayan çekim Alicia'nın elindeki anahtarla sonlanır. Kamera kadına yöneldiğinde sadece Alicia'ya işaret edilmez ve kadın çevresinden yalıtılmaz. Deleuze'ün eksiltme dediği şeyle anahtar yakın çekimde büyütülür. Anahtar ekranda büyük yer kaplar, ölçek olarak büyüdükçe büyür. Ölçekteki büyüme izleyicileri ilerideki sahnelerde anahtarın ifa edeceği gö-



Görsel 9. Anahtarın yakın çekimde
duygulanım-imağ olarak kendini ortaya koyması

rev konusunda uyarır. Anahtar o anda aksiyona geçirilmemiş bir bağlamda gösterilse de ileride kullanılacaktır. Anahtarın yakın çekiminde bizler aksiyona dönüştürülmemiş o izleri görürüz.

Yılmaz Güney'in *Arkadaş* (1974)'ında yakın planda gösterilen Azem'in arkadaşı Cemil'in silahı keza duygulanım-imağ yanı sıra Deleuze'ün hareket-imağ sinemasını incelerken kullandığı "marke" ve "demark"yi vurgulaması açısından önemlidir. Azem, burjuva-laşmış Cemil'in evine geldiğinde Cemil'in yakın planda silahını görürüz. Bu anda yakın plandaki çekim izleyiciye silahın ne işe yarayacağına dair soru sordurtur. Aynı soruyu Azem de yöneltir. Azem, arkadaşına niçin silah taşıdığını sorduğunda Cemil "*Taşı-mıyorum. Bulunduruyorum, belki bir gün gerekli olur diye*" der. Azem "*kime karşı?*" diye sorduğunda, Cemil "*Bilinmez ki, belki kendime karşı*" diye yanıtlar. Azem beklemediği bu yanıt karşısında şok olur. Bu şoku markeden demarkeye olmaya geçiş olarak değerlendirmek de mümkündür, çünkü Deleuze'ün *Sinema -I*de vurguladığı gibi "Demarkeler doğal ilişkilerin uğradığı şoklardır (dizi), simgelerse soyut ilişkilerin düğümleridir (küme)" (1987: 263). Keza doğal dizisinde silah kişinin kendisini koruması için



Görsel 10. Yakın çekimde marke olan silah,
filmin sonunda Azem'in zihninde patlayarak demarke olur

bir alet görünümündeyken bu sohbette, işlevini kendisini bulacak veya kendini öldürmeye yarayacak bir nesne gibi gösterilir.

Azem, Cemil'i yoz ilişkilerden sıyrabileceğini düşünür ancak başaramaz. Filmin sonuna doğru geldiğimizde daha önceki sahnelerde yakın planda gördüğümüz silahın patladığını düşünürüz. Patlama sesi Azem'in Cemil'in evini terk ettiği sırada gerçekleşir. Sesten sonra yakın planda Azem'in tebessüm eden yüzüyle karşılaşırız. Daha sonra da bahçıvanlık yapan genç arkadaşın yakın planda gülümseyen yüzü görünür. Bu durumda silahın aslında patlamadığı, Azem'in zihninde patladığı sonucu çıkar. Zaten bu yeni arkadaş yazlık yerdeki burjuva ailelerin arabalarının lastiklerini patlatan kişidir. Lastikleri patlatan genç, zihninde silah patlatan Azem ile karşılaşmıştır. Cemil intihar etmemiş, Azem'in zihninde intihar etmiştir. Azem'in Cemil ile biten arkadaşlığı marke haldeki silah'ın demarke hale gelmesiyle biter. Aslında biten sadece Azem ile Cemil'in arkadaşlığı değildir, yanı sıra Azem'in Cemil'i entelektüel olarak daha farklı bir dünyaya dönüştüreceği fikri de silah sesiyle iflas eder. Böylece filmin ortalarında yakın planda gördüğümüz silah, filmin sonunda doğal ilişkilerin dizisinden (marke) soyutlanır ve başka bir diziye (demarke) tabi kılınır. Patlayan silah sesiyle daha önceden yakın planda gördüğümüz silah zihnimize gelir. Bu arada gülümseyen yakın plandaki yüzler yanının Türkiye'sinde umudun olduğu izlenimi yaratır.

Belmin Söylemez'in *Şimdiki Zaman* (2011)'ın girişindeki çok yakın planda gördüğümüz çizgilerin anlamını filmin ilerleyen sahnelerinde yavaş yavaş kavrarız. Kentin içinde iş bulmaya, para kazanmaya, yaşamını sürdürmeye çalışan Mina, Amerika'ya giderek bütün bu zorlukların üstesinden geleceğini düşünür. Amerika hayalini gerçekleştirmek için bir kafede fal bakmaya başlar. Böylece başka kadınlara hayal satarak kendisinin Amerika hayalini satın almaya çalışır. Hayaller parayla değiş tokuş edildiğinde kahve içeceği ve kahve fincanı artık ihtiyaç eksenindeki işlevselliğinden sıyrılarak hayallerin değiş tokuş edildiği kimliklere bürünür. Filmin girişinde ve filmin içinde zaman zaman gördüğümüz yakın plandaki kahvenin taveleri, tavelerin içindeki kıvrımlı ve kaosu andıran izler ile kahve fincanı demarke hale gelir.

Kracauer (2015: 136) küçükle ilgilenmesi bakımından sinemayı bilime benzetir: "Tıpkı bilim gibi sinema da maddi fenomenleri ufaklık parçalara ayırır ve böylece bizi maddenin mikroskobik biçimlenimlerinde biriken muazzam enerjilere duyarlı hale getirir". Belki Kracauer'in benzetmesine eklenebilecek analogi mikroskop ile sinemanın lensleri arasındaki benzerliktir. Mikroskop vasıtasıyla nasıl gözlerimizle göremediğimiz canlı ve cansız varlıkların devasa evrenini keşfediyorsak, yakın plan çekimlerle varlığı oluşsal süreci içinde yakalayacak yeni sinerjileri görme imkânına sahip olabiliyoruz. Antonioni'nin *Cinayeti Gördüm* (1966, *Blow-up*), fotoğraftaki ayrıntıların büyültülmesiyle küçük olanın ifşa edebileceği sırları, suçları gösteren iyi bir örnektir. Gelgelelim bu sırlar *Cinayeti Gördüm*'de suçun ifşa edilmesine katkı yaparken *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği* (Philip Kaufman, 1988)'nde bu defa molar güçlerin katı ve zorlayıcı amaçlarına hizmet eden doğrultuda kullanılır. Sovyet tanklarının Çekoslovakya'ya müdahalesini yerli ve yabancı kamuoyuna ifşa etmek için çekilen fotoğraflar, müdahale eden ve onunla işbirliği yapan molar çizginin



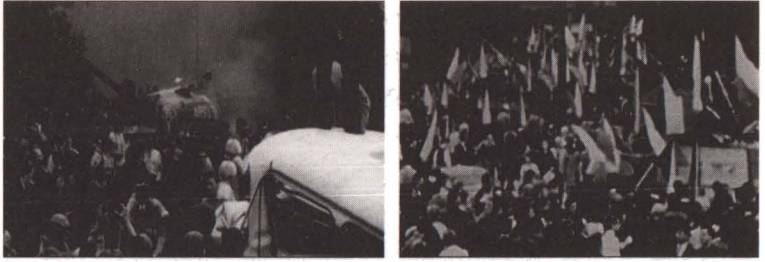
Görsel 11. Şimdiki Zaman’da yakın plandaki kahve fincanları, hayallerin değişim değerini üzerinde taşıyan bir duygulanım-imagıdır

kurumlarınca küçük ayrıntıların yakalanıp direnişe katılanların tutuklanması için kullanılır. Küçük ayrıntılar, yüzler, molar çizgi güçlerince minörden majöre geçirilir, yerileştirilir ve yurtlaştırılır.

Sinema aynı zamanda çıplak gözlerle görülmeyen *büyüklikleri* ifşa eder. Sinema bu yönüyle yine bilime benzer. Bilim nasıl teleskopla uzayın görünmeyen sahalanna uzanıyorsa sinema da kamera lensleriyle büyük sahalarda, panoramalarda, çöllerde, düzlüklerde ve büyük insan kitlelerinde gezinir. Başka sanatlarda sokaklardaki, savaşlardaki, göç halindeki kitleyi devasa ve enerjik devinimiyle yakalamak o kadar kolay değildi. *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*’nde çekilen fotoğraflarda kitleler vardır. Fotoğraflar içerisinde yakın plandaki insan yüzleri molar güçler tarafından tespit edilebilirken, kitle halindeki imajlarda kitle bir birey gibi yersiz yurtsuz hale gelmiştir. Guattari (akt. Elliot, 2012: 25-27) tam da kitlenin molardan molekülere, molekülere molara geçişini ve akışkanlığını vurguladığında bu filmde olduğu gibi kitleyi majörlüğe ya da minörlüğe sabitlemenin kolay olmadığı anlaşılır. Molar olan Guattari’nin belirttiği gibi toplumun büyük düzenekleri ve kitlesel yapılarıdır. Onların homojen bir kimliği

bulunur ve aynı duyguyla benzer amaçlara yönelirler. Kitle, hem bireyler hem de tekil bir düzenek olarak sahneye çıkarlar. Moleküler olan ise basit yapıların ve molar olanın ötesinde, akışkandır. Molarlık katılık ve sabitlik ile karakterize edilirken, molekülerlik daimi akışlar ve sabitliği kıran, sarsan, parçalara ayıran serbestlikle karakterize edilir. Moleküler olan o anda nasıl hissettiğimize gönderme yapar, dil-dışıdır ve mantıksal anlama meydan okur. Ortaya çıkan ve aniden kaybolan bir duygu gibidir. Moleküler olan, bitkilerin kökleri ya da çimenler gibi kıvrımlıyken, yani rizomatikken molar olan, ağacın gövdesi gibi yeni merkezler üretmeyen bir sabitliktedir. Ancak molar ve moleküler birbirini tamamen dışlamaz. Moların kökünde, altında moleküler bulunur; moleküler büyük olanı, molar olanı devamlı rahatsız eder, onu sarsmaya, kırmaya, esnetmeye teşebbüs eder. Bu tehdit dışarıdan değil içerden gelir. Molar ve moleküler deneyimin iki düzeyidir ve birbirine indirgenemez (Eliott, 2012: 26-27). Moların nasıl molekülere dönüşebileceğini, nasıl kaygan olduğunu *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'nde direniş halindeki kitlenin taktikleri, kitle içindeki bireylerin kendilerini ortaya koymaları, yaratıcı deneyimleri gösterir. Böylece daha önce suskunluk sarmalı içinde molar bir güç olarak görünen kitle, bir kıvılcımla moleküler halde parçalara ayrılır. Çekilen fotoğraflar hem parçalara ayrılarak hem de kitlesel olarak ortak amaç doğrultusunda mücadele eden birey-insanları ve kitle-bireyi ifşa eder.

Kalabalık, *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'nde kameraya direnişçi boyutlarıyla girerken, Chaplin'in *Modern Zamanlar*'ının girişinde koyun sürüsü ile özdeşleşir. Kalabalık artık molar bir güçtür; mücadelecı ve direnişçi boyutlarından uzakta ve sadece uyumcu. Koyun sürüsü ile işe giden kalabalık artarda gösterildiğinde kitlenin büyüklüğünün niteliksel anlamını izleyici ister istemez sorgulamadan edemez.



Görsel 12. Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği'nde kitlelerin molardan moleküllere dönüşümü

Kitle, aynı zamanda bilinci afillatan travmatik deneyimlerde bir duygulanım-imağ gibi de gösterilir. Çağan Irmak'ın *Dedemin İnsanları*'nda Mübadele Anlaşması'nın gereği Yunanistan'dan Türkiye'ye göç eden ve denizin kenarında Gülcemal gemisini bekleyen insanlar kalabalık halde gösterildiğinde geniş açılı lensin sunduğu imkânların anlamını kavrayabiliriz. Yakın plandaki duygulanım-imağın daha farklı tonalitesini burada da yaşarız. Binlerce insan kameranın sahasına girdiğinde Kant'ın Matematik Yüce kavramına benzer bir duygulanış içerisinde dalarız. Kant, bu kavramı büyüklüğün azameti karşısında anlama yetimizin yetmemesi ve bunun üzerine akıl yetimizin devreye girmesi ve akıl yetisi ile hayal kurma yetisi arasında serbest bir faaliyet olarak düşünmüştü. Anlama yetisi yetmediğinde akıl devreye girer. Akıl yetisi ile hayal kurma yetisi arasındaki bu faaliyet aynı zamanda içimizde bir ürperti, bir korku uyandırır. Gelgelelim tehlikede olmadığımızı bildiğimizden, büyüklüğün kendisi aynı zamanda tuhaf bir azamet, ihtişam ve haz da yaratır üzerimizde. Dayanışma içerisinde, yalnız olmayan ve diğerleriyle kaderleri ortak pek çok insan orada gemiyi beklemektedir. Böylece, tıpkı bir yakın-planın üzerimizde yarattığı duygulanım gibi, geniş bir alan, saha, büyük insan kalabalığı duygulanım-imağ haline gelir. Duygulanım-imağ illa yakın planla yaratılmaz;

imaj öyle saflaştırılır ki o, artık algımızın değil, duygulanımımızın parçası haline gelebilir. Bu, sinemanın yaptığı felsefedir, oluşu algılamdan çıkarıp duygulama dahi taşımak.

Sinematik tarzda büyüğün gösterilmesi sadece genel çekimlerden ya da büyük üzerinde kamerayı gezdirmekten ibaret değildir. Farklı açılardan görebilmek, zaman zaman yakın-çekime, orta-çekime ve hatta çok-yakın çekime geçip oradan tekrar büyüğü farklı açılardan görmemize yardımcı olacak sinematığı devreye sokmak gerekir. *Dedemin İnsanları*'nda yollarda yerlerinden ayrılan ve denizin kenarında günlerce bekleyen göçmen kafilesinin çekimlerinde bu sinematik tekniklere başvurulduğu görülür. *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'ndeki sokak gösterilerinde de benzer sinematik tekniklere başvurulur. Çekim ölçeklerinde montaja başvurmadan alan derinliği yaratarak duygulanım yaratma, hem uzaktaki büyüğü, moları hem de molar olandan kaçan kaçış çizgilerinde yer alanları göstermesi açısından önemlidir. Kadrajın en önünde tek bir bireyin yüzü büyültülürken ortada ve arkada molar gücün, diyelim silahlı bir birliğin, alan derinliğiyle yaratılan kontrastı ilginç bir sinematik görüntü oluşturur. Normalde küçük olan moleküler bir yüz tek başına molar karşısına çıkarıldığında yüz yani moleküler büyük hale, karşıdaki büyük olan molar ise küçük hale gelmiş olur. Buradaki büyüklük ve küçüklük sadece sinematik olmanın ötesinde zihnimizde de gerçekleşir. Küçük büyür, büyük küçülür. Tunç Okan'ın yönettiği *Otobüs* (1974)'de kaçak Türk işçilerini taşıyan otobüs Stockholm'e girdiğinde uzaktan devasa binaları, köprüyü, arabaları gördükten sonra otobüsü uzaktan temaşa ederiz. Meydanlık alana bırakılan otobüsü büyük sahada tekil bir birey olarak uzaktan izleriz. Kamera otobüsün içine girdiğinde kesmelerle yakın planda korkmuş, ne yapacağını bilmeyen suratları görürüz. Onların gözlerinden otobüsün dışına baktığımızda meydanlık alan-

daki kalabalıkları takip ederiz. Sonuçta meydanlık alanı da içine alan büyük alanlardan meydanlık alana oradan otobüse, otobüsün içindeki bedenlere ve yüzlere, onların gözünden otobüsün dışındaki büyük kalabalıklara ve ilişkilere hareket ederiz. Pudovkin’in verdiği bir örnek büyüğün sinematik tarzda gösterimini çarpıcı gösterir: Sokakta bir protesto gösterisi hakkında tam bir fikir edinmek için gözlemcinin yapması gereken şunlardır:

“Birincisi, bir evin çatısına çıkıp kalabalığa tepeden bakmalı, kitlenin tamamını görmeli ve boyutlarını ölçmelidir; ardından aşağı inip giriş kat bir evin pencere hizasından göstericilerin pankartlarına bakmalıdır; son olarak da, kalabalığa karışıp gösteriye katılanların dış görünüşü hakkında bir fikir edinmelidir” (akt. Kracauer, 2015: 138).

Genel çekim, orta çekim, yakın çekim arasında dans ederek varlığın çeşitli veçhelerini göstermek, varlığı oluşsal haliyle yakalamak açısından hayati öneme sahiptir. Ancak “Normalde Görülmeyen Şeyler” başlığı altında sınıflanabilecek başka işlevler de bulunur ve bunlar oluşu görmemiz açısından son derece elzemdir. Bunlardan birisi “*gelip geçici*” olandır. Ne demektir bu?

Kracauer’e göre *gelip geçici* olanın birkaç boyutu olur. İlki “çok kısa ömürlü izler”dir (2015: 139). Western filmlerinin klasik kalıplarından birisi haline gelmiş bir imaj olan kasabanın sokaklarında hafif rüzgarda hareket eden çalının anlık enstantanesi, Pablo Larrain’in *Hayır* (2012)’ında kameranın direkt güneşe yönelmesi esnasında ağaçlardan süzülen ve yansıyan ışık huzmeleri, Kurosawa’nın *Ran* (1985)’inde kralın etrafındaki gerçekliği görmesinden sonra başını gökyüzüne kaldırdığında bulutların gelip geçici hareketi, Pelin Esmer’in ikinci bölümde analiz edeceğimiz *İşe Yarar Bir Şey* (2017)’de trenin gece hareket ederken tam yakalayamadığımız vagon camlarına yansıyan

ışık demetleri, otelin tavanındaki hareket halinde gölge enstantaneleri ve Leyla'nın karar aşamasına geldiği içsel düşünme esnasında aniden içten mi dıştan mı geldiği belirsiz "ben de geliyorum!" biçimindeki ifadesi kısa ömürlü izlere örnek verilebilir.

Kısa ömürlü izler yanında Kracauer (2015: 139-140) gelip geçiciliğin iki sinema tekniği olmasa büyük olasılıkla fark edilemeyecek bazı hareketleri sayar: Hızlı çekim ile örneğin bir bitkinin büyümesi saniyelere sığdırılır ve ağır çekim ile de örneğin atların bacaklarındaki hareket yakalanır. En popüler filmlerden en düşünce-yoğun filmlere kadar filmlerde yavaş ve hızlı çekimin değişik örnekleriyle karşılaşarak gelip geçiciliği oluşsal süreci içinde hissedebilmek mümkündür. *Saroyan Land* (Lusin Dink, 2013)'ın sonunda William Saroyan'ı bir tepenin üzerinden gökyüzüne, bulutlara, dağlara ve bir dağın eteğine kurulmuş yerleşim yerine bakarken izleriz. Kamera sağa pan yaptığında Saroyan'ın iç sesini de işitiriz. Bir ülkenin ne anlama geldiğine dair soruyla bakan iç ses eşliğindeki kamera hareketi bulutların, bulutların yerleşim yerine düştüğü gölgenin ve bir dağın görüldüğü yere kadar devam eder. İç ses devam ederken çok uzun bekleme süresini içeren görsel imajların kısa süreye sıkıştırıldığını görürüz. Bulutların gölgesi birkaç dakikada yerleşim yerine ve dağın eteklerine yayılır. Dağdaki gölgelerin hâkimiyetiyle birlikte gök gürültüsünü işitiriz. Ekran tamamen kararır, müzik ile birlikte jenerik akar. *Manifesto*'da (Juilan Rosefeldt, 2015) ağır çekim filmin sonunda sınıf içinde resim yapan çocukların görüntülerini plastik gibi esnetirken silgi ve yaprak seslerinin tüm detaylarını işitiriz. Kamera dışarıya çıkan öğrencilere doğru yöneldiğinde ağır çekimde çocukların yaşama dair umutlarını ve o umutlara eşlik eden güvercinlerin kanat çırpışlarını izleriz. Kamera sağa doğru ağır ağır kayarken bu imajlar bizlere sineplastığın varlıkların ifşasında nasıl bir anlam ifade edeceğini hissettirir.



Görsel 13. Manifesto’da ağır çekimde kanatlarını çırpın güvercin ve oynayan çocukların ifşa edilişi

Normalde görülmeyen şeyler içerisinde son unsur “*zihnin kör noktaları*”ndan oluşur. Platon’un mağara alegorisini, aşkın felsefe açısından değil de şayet Deleuze’ün *Cinema I* ve *Cinema II*’de altını çizdiği bir kavram olan motor-duyu mekanizması olarak ele alırsak, zihnin kör noktalarının günlük yaşam içinde ifade ettiği anlamı fark etmek mümkündür. Önyargılarımız, alışkanlıklarımız, tutkularımız, kültür ve içinde yaşadığımız çevre bazı fenomenleri görmemize engel olur. Motor-duyu mekanizması sadece bize verili ve aktarılan değerler ile çalışıyorsa fenomenleri başka açılardan görebilmek mümkün değildir. Sinema bizlere zihnin kör noktalarına düşen fenomenleri ifşa edebilir.

Zihnin kör noktaları nelerden oluşur ve sinema bu noktaları bizlere nasıl ifşa eder?

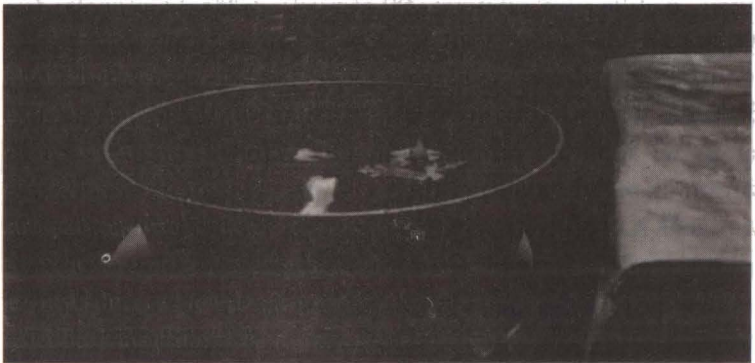
Kracauer (2015: 141-145) günlük hayatta inatla dikkatimizden kaçan ve sinematik teknikler ile görünür kılınan üç nesne tespit eder: *alışılmadık bileşikler*, *ret* ve *aşına*.

Alışılmadık bileşikler, günlük hayatta görmeye aşına olduğumuz bütünün parçalarını sinema sayesinde görmek ile ilintilidir. Örneğin Bela Tarr’ın *Şeytanın Tangosu* (1994)’nda meyhanede

kamera sağa panla siyah paltolu adamın arkasından hareketlenir. Palto tüm ekranı kaplar, kamera kaymaya devam eder ve ilginç bir kadrajla karşılaşırız: en solda adamın omzu ve kolu, omzunun yanında az miktarda içkinin yer aldığı bardak ve en sağda siyah renkli içki şişesi. Masanın hizasından yapılan çekimde omuz ve kolu, içki bardağı ve şişesini meyhanedeki ayna ve diğer birkaç nesne ile tavanda lambayı görürüz. Adamın şişeye içki doldurmasını, konuşmaları bu kadrajdan izlemeye başlarız. Günlük yaşamda insan figürünü bir bütün olarak görmeye alışkın olan bizlerin bir bedeni bu şekilde tahayyül etmesi güçtür. Bir filmin yapmak istediği de tam olarak budur. Film kamerası günlük yaşamda aşına olduğumuz varlıkları parçalarına bölerek onları yeni bir bileşimde, alışılmadık bileşimler halinde bir araya getirir. Burada siyah içki şişesi ortada bardakla birlikte sağ omuz, gövdenin sağ bölgesi ve sağ kolun arkadan görünüşüyle bir araya getirilerek alışılmadık bir bileşik yaratılmıştır. Artık bu bileşikler görmeye alışık olduğumuz bağlamların ötesinde görünür hale gelirler.

İkinci nesne *ret'tir*. Ret, günlük yaşamda bakışlarımızı çevirdiğimiz, görmeyi tahammül edemediğimiz duruma gönderme yapar. Rutinleşmiş yaşamda çöp kovaları, ayakkabı altındaki kirler, arkada bıraktığımız çöpler, klozet, çamur ve pis saha görüşten uzak kalır. İnsanlar bu görüntüleri görmek istemezler. Oysa filmlerde sefaletin tüm boyutları, bardakta ve tabakta kalan artıklar ısrarla kendisini bize gösterir. Bela Tarr'ın *Şeytanın Tango-su*'nun ilk sekansında serpiştiren yağmur altında çamurlu toprağı ve ineklerin bu birikintiler arasındaki hareketlerini görürüz. Filmde zaman zaman domuzların ve köpeklerin çamur ve su birikintileri arasındaki görüntüleriyle karşılaşırız. Bir sahnede kendisine doktor olarak hitap edilen sefil görünüşlü adam klozetle aynı kadrajda uzun süre gösterilir. Kadrajın solunda adamın ekranın sol yansını kaplayan başını, ortada salon veya oturma oda-

sı ile tuvaleti ayıran duvarı ve kadrain sağ tarafında klozeti izleriz. Paradoksal olan şey doktorun kasabada olan şeyleri veya (zihninden ürettiği kasabadaki ilişkileri?) yazarken klozet ile aynı kadraya konulmasıdır. Sanat ile bedenın alt bölgesinden gelen artıkların atıldığı klozetin bir araya getirilmesi hem alışılmadık bir bileşik hem de günlük yaşamda görmeyi ret ettiğimiz bir nesnenin (klozet) ısrarla sinemada gösterilmesini iyi vurgular. Pelin Esmer'in *11'e 10 Kala* (2009)'sında belediye görevlileri koleksiyoncu Mithat Bey'in zilini çaldıklarında tavandan damlayan suyun toplandığı leğene yönelen ve orada bir süre asılı kalan kamera da benzer şeyi yapar. Evdeki koleksiyonu bir çöp olarak gören belediye elemanlarıyla tartışan Mithat Bey'in sesini duyarken tavandan damlayan suyun abartılmış sesi eşliğinde suyun biriktiği leğeni izleriz. Leğen bize kendi var oluşunu ısrarla gösterir. Böylece leğen, günlük hayatımızda bakışlarımızdan uzak pratik bir nesne olmak yerine kendinde var oluşuyla görünmeye başlar. Öyle ki dışarıdaki belediye yetkililerinin koleksiyona çöp mantığıyla bakan bakışına leğen saf imajıyla direnir. Reddedilen şey (damlayan su ve leğen) sinematik bir tarzda ifşa eder kendisini.



Görsel 14. *11'e 10 Kala*'da görmeyi reddettiğimiz damlayan su ve leğenin sinematik varoluşu

Belma Baş'ın *Zefir* (2011)'inde dağ köyünde bulunan Zefir'in yaşadığı alan, içinde çamurun, ölü hayvanların ve leşler üzerindeki kurtların olduğu tüm boyutlarla ifşa edilir. Filmde salyangozun çok yakın plandaki hareketi, salyangozu gerçek yaşamda hemen hemen hiçbir zaman görmeyeceğimiz bir ifşaya yerleştirir. Bakışlarımızın görmeyi ret ettiği varlıklar ısrarla kendisini gösterdiklerinde motor-duyu mekanizmamız paralize olur. Ettore Scola'nın yönettiği *Özel Bir Gün* (1977)'de Hitler'in İtalya'ya ziyaret ettiği gün törene faşist kocası ve çocukları giden ancak kendisi gitmeyen ev kadını Antonietta'nın evindeki tüm kirli tabaklar, oraya buraya atılmış eşyalar, paçavralar, bezler, mutfak lavabosunda kirli tencereler bütün boyutlarıyla gösterilir. Ancak az sonra dışarıdan yüksek sesle gelen düzenli ve sistematik faşist marşlar, psikolojik otomatlar haline gelmiş kitlelerden yankılanan sesler ve sokaklardaki radyolardan ve megafonlardan Hitler-Mussolini buluşmasını militer ve otoriter ses tonuyla aktaran kişinin savaşçı çılgınlıkları, az önce gördüğümüz mutfaktaki dağınık ve kirli görüntülerin ne kadar hayatın içinde ve parçası olduğunu gösterir. İlk etapta görmeyi arzu etmediğimiz bu dağınıklık, gösteri toplumunun yapay, sistematik, molar ve askeri disiplinin göstergeleri



Görsel 15. *Özel Bir Gün*'de bulaşıkların görünürlüğü

karşısında masumiyete bürünür, reddetmek bir yana bu tarihsel bağlamda görmeyi arzu ettiğimiz unsurlar haline gelir.

Aşına ise reddin tersidir. Günlük yaşamda aşına olduğumuz şeyleri de algılamayız; ya da günlük rutinin bir parçası olarak algıladığımız için görüş açımızdan çıkar. Her gün yanından geçtiğimiz sokaklar, caddeler ve mekânlar, aşına olduğumuz yüzler, bedenler, nesneler ve hayvanlar otomatikleşmiş bakışın nesneleri haline gelirler. Rutinin dışına çıkılmadığı sürece onların varlıklarını görmek pek mümkün değildir. Rutinin dışına çıkmak için ona yabancılaşmak gerekir, ya da Deleuze’ün altını çizdiği üzere motor-duyu mekanizmamızın paralize olması zorunludur. Bir tanıdığımızı her gün aşına olduğumuz kişi olarak değil de bir yabancıнын gözünden görmeye başladığımızda varlıkların görünüşlerinin de değişmeye başladığını duyumsarız. Sinema bu yadırgatıcı bakışı sinematik tekniklerle mümkün kılar. İnsanlar evin içinde konuşurlarken kamera kayarak varlığı oluş içindeki haliyle bizlere gösterdiğinde o varlık aşına olduğumuz varlık olmaktan yavaş yavaş çıkmaya başlar. Pelin Esmer’in *Gözetleme Kulesi*’ndeki kule artık sadece aşına olduğumuz işlevsel bakışın nesnesi olarak görünmez; daha ziyade Seher’in enest ilişkilerden korunmasının ve Nihat’ın ailesinin kazada kaybından dolayı yaşadığı sorumluluk hissinin geçici de olsa dindirildiği güvenli ve korunaklı bir mekânı haline gelir. Roberto Rosselli’nin *Avrupa ‘51* (1952)’inde oğlunun ölümünden sonra suçluluk duygusu içinde yaşayan Irene kocasının ve kendisinin sahip olduğu fabrikayı artık farklı görmeye başlar. Daha önce aşına bakışın nesnesi olan ve günlük bakıştan uzakta kalan fabrika, bir akşam işçilerin fabrikadan çıkışını izleyen Irene için gerçekten görünür olmaya başlar; bir yabancı, bir olumsuz nesne haline gelir. Irene, daha önce aşına olduğu kocasını, diğer aile bireylerini ve tanıdıklarını yadırgamaya başlar. Onlara birer yabancı gibi davranır.

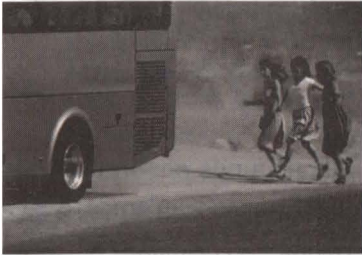
Belma Baş'ın *Zefir*'inde kız çocuğu Zefir'in her gün içtiği süt, sütün kaynağı inek olan Nergis'in uçurumdan düşmesiyle görünür hale gelir. Süt, artık her gün içtiği ve bu aşinalık yüzünden görünmez hale gelen bir içecek olmak yerine, Nergis'in uçurumdan düşmesinde sorumlu olduğu ve bu nedenle içmesi durumunda vicdanının daha da sızladığı bir nesneye dönüşür. Annesi Zefir'e akşam yatmadan önce sütünü getirdiğinde Zefir sütün tadının garip olduğunu, kaymaklı olduğunu söyler. Başka bir süt getirdiğinde bu defa şekerinin az olduğunu belirtir. Tad ve koku aşinalığının en önemli iki unsuru arasında yer alır. Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* de Küçük Madlen kekinin çaya batırılıp yenmesiyle hafızanın patlayan bir nokta gibi Proust'u nasıl geçmişteki düzlemlere götürdüğü çarpıcı anlatılır:

“Ama içinde kek kırıntıları bulunan çay damağıma değdiği anda irkilerek, içimde olup biten olağanüstü şeye dikkat ke-sildim. Sebebi hakkında en ufak bir fikre sahip olmadığım, harikulade bir haz benliğimi sarıp soyutlamıştı. Bir anda hayatın dertlerini önemsiz, felaketlerini zararsız, kısalığına boş kılmış, aşkla aynı yöntemi izleyerek, benliğimi değerli bir özle doldurmuştu; daha doğrusu, bu öz benliğimde de-ğildi, benliğimin ta kendisiydi. Kendimi vasat, sıradan ve ölümlü hissetmiyordum artık. Bu yoğun mutluluk nereden gelmiş olabilirdi bana? Çayın ve kekin tadıyla bir bağlantısı olduğunu, ama onu kat kat aştığını farklı bir niteliği olması gerektiğini seziyordum. Nereden geliyordu? Anlamı neydi? Nerde yakalanabilirdi?” (Proust, 2017: 49).

Zefir'in yeni inek sütünü içmesiyle zihninde oluşan tat imajı da hafızadaki tada yolculuktur, ama Proustçu anlamda değil. Proust şimdideki tadın kaynağına yolculuk yaparken Zefir, şimdide bulamadığı tad nedeniyle geçmişle ilişki kurmaktadır. Zefir yeni sütü içmesiyle birlikte bellek Nergis'in sütünün tadını ara-

mış, bulamayınca reddetmiştir. Böylece daha önce aşına olunan Nergis'in sütü ancak yeni sütün tadıyla görünür hale gelmiştir. Nergis'in kayboluşu hem sütü, hem Nergis'i görünür hale getirir ancak pratik bakıştan, pratik kullanımdan uzakta daha saf bir görünüş olarak. Nergis'in ortadan kaybolması ineğe sahip olanlar için de ineği görünür hale getirir ve hatta ona ağıt dahi yakılır. Şerif Gören'in *Ay Büyürken Uyuyamam* (2011)'da kasabanın geleneksel erkek egemen ilişkilerinin saldırısına uğrayan ve çözümünü kasabadan kaçışta bulan anne Melek ve kızları Hülya ve Leyla için sığındıkları otobüs, artık günlük bakışın içinde sıradan bir otobüs olmaktan çıkar. Orası gözetleme kulesi gibi güvenli bir alan haline gelir. Bu durumda otobüsün varlığı görünür hale gelir ve otobüs, kadınların yersiz yurtsuzluğunun demarke bir simgesi olarak kendisini ortaya koyar.

Tunç Okan'ın yönettiği *Otobüs* (1974)'te bu defa demarke olmuş otobüs, İsveç'e kaçak işçi olarak götürülüp bırakılan Türk işçilerin sığınağı halinde gösterilir. Otobüs, bu filmde taşıma aracı hüviyetinden sıyrılmış, pasaportları ve paraları ellerinden alınarak kentin kaosu yüz üstü bırakılan insanların sığınağı haline gelmiştir. Kentin meydanlık alanındaki otobüs, taşradan getirilmiş ve hakkında hiçbir fikre sahip olmadıkları, daha önce de-



Görsel 17. *Ay Büyürken Uyuyamam*'da otobüsün bir ulaşım aracı olmaktan öte hayat kurtarıcı işleviyle demarke hale gelmesi

neyimlemedikleri insan ilişkilerini uzaktan izleyen insanların korunaklı virtüel bir alanı gibidir. Melek ve kızları için yersiz ve yurtsuzluğa açılmanın virtüel mekânı olan otobüs Tunç Okan'ın filminde kaçak işçilerin gündüz yerlileşme ve yurtlaşmalarının güvenli alanı olarak demarkeleşir. Otobüs, ancak geceleri tuvalet ve yiyecek bulma ihtiyaçları için terk edildiğinde kentte yaşayan insanların süreleri ile otobüsteki insanların süreleri arasındaki paradoksu da ortaya koyar. Kentteki insanlar varoluşlarını sürdürmek için gündüz çalışmak zorundalarken ve çalışma zamanları tüm ilişkilere egemenken, otobüstekiler için varoluşlarını sürdürmek için çöplerden yiyecek bulmaları gece dışarı çıkmalarına bağlıdır. Böylece, hem mekânlar, hem de zamanlar aşına olmaktan çıkar.

Aslında felsefede Heidegger'in “elde-altında-olan” ve “elde-mevcut-olan” kavramları arasında yaptığı ayrım aşinalığın içeriğini kavramsal düzeyde anlamamıza katkı sağlayacak niteliktedir. Yanı başımızdaki varlıkları gördüğümüzü sanmamıza karşın aslında onlar gözden kaybolmuşlardır. Onlar günlük uğraşlarımız ve meşguliyetlerimiz altında hesaplayıcı bakışın nesneleri haline gelmişlerdir. El-altında-olan'ın elde-mevcut-olana dönüşmesi için



Görsel 18. Stockholm'ün meydanlık alanında terk edilmiş eski otobüs aşinalığı kırar

Heidegger varlığın gösterişliliği, fark edilme ve direnme imkânlarını tartışır. Bu hallerde varlık elde-mevcut-olana dönüşebilir. Dizüstü bilgisayarda film izlerken sigorta atar ve elektrik kesilirse aslında aşına olduğumuz bilgisayarımızın ve bir o kadar elektrik aksanlarının ne kadar muazzam öneme, gösterişliliğe sahip olduğunu kavrarız. Keza *Avrupa 5P*deki Irene için çocuğunun ölümüne kadar pek bir önemi olmayan fakir mahallelerdeki insanların ne kadar anlamlı olduğu, dayanışma ve sevgi bağlarıyla nasıl bir güce sahip oldukları ortaya çıkar. Fark edilme, eksiklik durumunda ortaya çıkar. Aşına olduğumuz araba anahtarımızın varlığı kaybolduğunda ortaya çıkar. Dirençlilik ise tersine varlığın pratik amaçlarımıza hizmet etmemesi ve direnmesinde belirir. Bilgisayarı film izleme niyetiyle açmaya çalışırız ancak yazılım veya donanım bizim amaçlarımıza direnmeye başladığında varlığın oluşunu görmeye başlarız (Bu konudaki analizler için bkz. Öztürk, 2016a: 41-49).

Sinema, nesneleri aşinalığın dışına çıkardığında nesneler aşinalık dışı zaman ve mekânsal mecralara girerler. Sinema aynı zamanda, sinema filminin üretildiği dönemdeki nesnelerin ve ilişkilerin biçimleri ve anlamları ile bu sinema filminin izlendiği dönemde insanların aynı tür nesne ve ilişkilere verdiği anlam ve biçimleri karşılaştırarak aşinalığı bozar. Eski filmleri eski moda bulsak bile işte tam eski modalık içindeki varlıklar eski ile şimdi arasındaki sınır bölgesini oluşturarak bizlerde aşinalık kırılması yaratırlar. Kubrick'in *Barry Lyndon* (1975) aristokratların giyimlerini ve düello gibi ilişkilerini gösterdiğinde her gün giydığımız giysiler ve insan ilişkilerinde onur duygularına yönelik hakaret karşısında günümüz insanın verdiği tepkiler aşına olmaktan çıkar, görünür hale gelir. Sadece zamansal değil mekânsal olarak da aşinalık kırılmaları yaşanabilir. Aynı dönemde yaşıyor olsa bile sinema izleyicisi insanlar, filmin hareket-zaman blokla-

rında kentteki ve kasabadaki kadın ve erkek ilişkilerinin farklılığını gördüklerinde, kadın-erkek ilişkilerinin doğal ve evrensel olmadığı, tarihsel, toplumsal ve mekânsal özellikleri içerdiğini hisseder. Hayatında kasabadan çıkmamış bir insanın Şerif Gören'in *Ay Büyürken Uyuyamam* (2011) filminde kadın-erkek ilişkisine vereceği tepki ile bir kent insanının vereceği tepki aynı olmayacaktır. Filmde kasabada kadın-erkek ilişkilerinin işleyişini film görünür hale getirdiğinde ne kasabalı ne de kentli izleyici için kadın-erkek ilişkisi artık eskisi gibi görünmemeye başlar. Aşına görünen şey aşına olmaktan çıkar.

Normalde görülmeyen şeyler dışında filmlerin ifşa ettiği ikinci unsur *bilinci afallatan fenomenler*dir. Sinemanın genel konuları arasında yer alan büyük felaketler, savaşlar, şiddet, terör, ölüm bilinçlerimizi afallatan olaylar arasındadır. Medyanın haber malzemeleri arasında yer alan bu konular filmlerin alanına girdiğinde sinematik tarz kendisini gösterir. Artık bilinci afallatan olaylar belirli karakterler üzerinden günlük yaşama iner. Sayılar yerine insanın soluğu, diyalogu, bakışları, acıların bedenlerde bıraktığı izler ve travmalar, müziğin, sesin, ışığın, rengin, kamera açısının ve hareketinin, montajın devreye girdiği bir çerçevede bizlere ifşa edilir. Elbette bu ifşa, benimsenen sinema anlayışına ve estetiğine göre değişik haller alır. Klasik sinemanın hareket-imaaj konvansiyonlarını benimseyen bir yaklaşımın bilincimizi afallatan bir fenomeni, örneğin bir cinayeti filme taşımasıyla modern sinemanın öyküyü kırma, izleyicileri katarsise erdirmeme ve hareketten ziyade zamanı hissettirmeye çalışan anlayışı arasında farklar bulunur. Aksiyon sinemasında ölüm sayesinde intikamın gerekçesi yaratılır ve nihayetinde kahraman intikam alarak izleyicileri rahatlatırken, örneğin Haneke'nin *Ölümcül Oyunlar* (1997)'ı izleyici rahatlatmaz, tam tersine gerer. İki genç, hiçbir gerekçe yokken bir burjuva ailesinin evine dalıp aileyi katleder. Gençlerin

motivasyonlarının gerekçesi filmde sunulmaz. Filmin bir yerinde aileden birisinin kahraman olarak ortaya çıkıp saldırganlara derslerini vereceği umulurken bu gerçekleşmez. Arzularımızın gerçekleşmesine izin verilmediği için de bilincimizi afallatan fenomen sadece film içinde filmin sonuyla çözümlenecek bir unsur olmaktan çıkar. Film içinde ve filmde çıktuktan sonra filmdeki imajlar bilincimizi afallatmaya devam eder. *Otobüs* (Tunç Okan, 1974)'te Stockholm'de meydanlık alana bırakılan otobüste yaşamak zorunda kalan kaçak Türk işçisi burjuva bir eve götürüldüğünde gördüğü manzaralar karşısında travmatik bir deneyim geçirir. Daha önce taşradan çıkmayan bu kişi, cinselliği mahremiyet çizgisinden kamusallığın en aşırı çizgilerine getiren porno görüntüleri, hem sinema filminde hem de ev mekânı içerisindeki ilişkilerde gördüğünde ve kendisini eve getiren erkek de kendisine sarkıntılık yaptığında çıldırır. Film, çıldırmaya giden sürecin tüm ayrıntılarını ve sonrasında vereceği tepkiyi bilmeden aç karnını doyurmak için et tabağına saldırışını travmatik bir deneyim olarak etkili gösterir.

Kracauer'un filmlerin ifşa ettiğini düşündüğü son unsur *gerçekliğin özel tarzlarıdır*. Bilinci afallatan fenomenlerin yol açtığı travmatik bir durumda veya günlük yaşamda uyuşturucu ya da alkol gibi maddeler alınması halinde fiziksel gerçeklik kişi açısından farklı görünebilir. Travmatik durumun olayın gerçekleştiği anda gösterilmesine gerek yoktur. Film, sonradan kişilerin düşlerini ve zaman zaman yüzleştikleri belleklerini bizlere göstererek gerçekliğin özel tarzlarını keşfeder. Bunun dışında örneğin hayatı sayılarla ya da renklerle gören birisinin gözünden yaşamın nasıl görüldüğü filme çekilebilir. James Gray'in *Bir Zamanlar New York* (2013), Ewa'nın Amerika'ya göç ettikten sonra Polonya'daki travmasını düşlerini taşıdığı anda gerçekliğin özel tarzlarının ifşasına katkı yapar. Ewa, uykuya dalarken imajlar giderek plas-

tikleşmeye, esnemeye başlar. Arka plandaki uğultulu sesler arasında ekran kararır ve sonra Ewa'nın mutlu bakışı, hafif bir müzik eşliğinde kız kardeşiyle beyaz giysiler içinde piknik yaparken doğadaki görüntülerini görürüz. Derken başak tarlaları arasında kız kardeşinin uzaklaşışı ve Ewa'nın telaş içinde bizim iştmediğimiz sesle bağıırışı. O sırada at üzerinde elinde kılıçlı bir askerin görüntüleri ile Ewa'nın uyanışı. Filmin hikâyesi içinde Ewa'nın ailesini savaşta kaybettiğini bildiğimizde travmatik durumun Ewa'nın rüyasında ortaya çıktığını anlarız. Ancak gerçekliğin bu özel tarzı rüya konseptine uygun olarak filmde gösterilir.

Marilyn Agrelo'nun yönettiği *Aşkın Logaritması* (2010) Mona Giray'ın çocukken babasının hastalanması üzerine kendisini matematiğe vermesi üzerine yoğunlaşır. Mona öyle bir aşamaya gelmiştir ki her şeyi sayılar ile görür. Sıkıntı yaşadığı durumlarda elini nesnelere vurarak sayılar çıkartır. Bu sayıları film içindeki karakterler değil Mona görebilmektedir. Film, Mona'nın gördüğünü bizlere gösterir. *Aşkın Logaritması* değişik renklerde nesnelerden çıkan sayıları görünür kılarak Mona'nın dünyasını ifşa eder. Şerif Gören'in *Ay Büyürken Uyuyamam*'ının sonlarındaki deprem sahnesi bilinci afallatan bir fenomendir ancak deprem, ne olduğu haliyle ne de sadece bir bireyin gözüyle gösterilir. Deprem gerçekliği kasabada saldırgan erkek topluluğunun ve saldırılan ve saldırılanları korumaya çalışan kasabalıların



Görsel 19. Bir Zamanlar New York'ta
Ewa'nın kabusu sinematik dünyada ifşa edilir

perspektifinden ifşa edilir. Onların gözlerinden kayan, esneyen, plastik gibi sünen imajlar depremin görünüşünün özel bir tarzıdır. *Ali Özgentürk*'ün *At* (1984) filmi, oğluna at alma ve okutma sözü veren babanın yaşam mücadelesinde sona doğru yaklaştığında kendi ölümünü ifşa eder. Oğlunun devlet tarafından ücretsiz okuması için yetim olması gerektiği koşulunu öğrenen baba Hüseyin, oğlu Ferhat için kendisini filmin sonunda feda edecektir. Ancak ondan önce ölüme doğru gidişi bizatihi kendi gözünden kendi ölümünü bir tabut içinde uyanırken verilmesinde gösterilir. Oğlu Ferhat'ın zihninde hayalini kurduğu "at" da keza filmde ifşa edilir. Belmin Söylemez'in *Şimdiki Zaman*'ında (2011) kahve falı bakarak para kazanmaya ve böylece Amerika'ya gitme hayalini edimselleştirmeye çalışan Mina sarhoş olduktan sonra kahve fincanlarını flu görür, bayılır ancak görsel imajlar kayboldu bile sesleri uğultulu tarzda duymaya devam eder. Film, Mina'nın gözlerinden ve kulaklarından gerçekliğe tanık olmamızı ister.

Kracauer'ın film teorisi Béla Balázs'ın açtığı yolda bizlere felsefi anlamda yeni açılımlar sağlar. Filozofların ve zaman zaman da sinema filozoflarının sinemadaki imajlara bakışlarındaki üst bakışın problematik yanlarını görmemize yardımcı olur. Sinema, açıkçası dış dünyayla, fiziksel dünyayla, gündelik yaşamın sıradan ilişkileriyle uğraşarak onları görünür hale getirir. Görünür halden uzaklaşan varlığın oluşsal hali bir ölçüde yakalanmaya çalışılır. Oluş halindeki varlık kavramlarla, soyut ve genel ifadelerle, kültürel kodlarla, molar çizgilerle ve nihayetinde önyargılarımızla, hırslarımızla perdelendiğinde sinema kaydedici ve özellikle ifşa edici işleviyle ortaya çıkar.

Sinema insanı dünyaya ve dünyaya yönelik inanca bağlayan bir sanattır. Düşünce; bilim, felsefe ve sanat içinde farklı tarzlar-

da kendini ifade etse bile, sanat ve özelinde sinema bize dünyaya inanmaya dair en net çağrıda bulunur. Bilim ve felsefe bir dereceye kadar düşünceye giden yolda katkılarını sunarlar, ancak düşüncenin duyum ve duygulanımsal boyutu ihmal edildiğinde etrafımızdaki nesneleri ve ilişkileri ancak soyut denklemlerden ve kavramlardan geçerek gördüğümüzü zannederiz. Oluşu yakalamak için sinemanın hareket-zaman bloklarına ihtiyacımız vardır.

Soyutlamayı ele alalım. Bilim soyutlaştırmalarla işler, ki insanın anlama ve dönüşüm çabasında soyutlaştırma son derece gereklidir. Özellikle doğa bilimleri ölçülebilir ve bilinebilir olana yoğunlaşıp, akışkanlığı, oluşu ve kaosu sabitlemeye çalışır. Matematiksel ilkeler, mekanik örüntüler, kesinlikler ve sayısal ölçüler damgasını vurur. Böylece dış dünya ve dış dünyadaki ilişkiler mümkün olduğu kadar genelleştirilmeye ve soyutlaştırılmaya çalışılır.

Bilimsel işlemlerin uygulayımı olan teknolojiye geldiğimizde düşünme alışkanlıklarımızın bile teknolojiden geçerek işlediğini fark ederiz. Bunun için çok uzağa gitmeye gerek yoktur, yanı başımızdaki cep telefonlarıyla ilişkilerimize bakmak yeterlidir. Bütün programlarımız cep telefonlarına düşecek mesajlar ve gelecek telefonlara göre düzenlenir. Sabah kalkıldığında ilk olarak cep telefonlarıyla ilgilenilir. Sosyal medya ve mesajlar kontrol edilir, telefonun şarjı yoksa şarja takılır. Cep telefonu gün boyu bizim için asli ve vazgeçilmez bir araçtır. Düşünme biçimimiz ve davranış kodlarımız cep telefonu ile hızlanır ve parçalanır. Parçalı ve hızlı düşünme alışkanlığı edinmeye başlarız. Cep telefonu ile hızlı ve pratik hareket eden, değişik web siteleri, mesajlar, sosyal medya, fotoğraf, video ve müzik arasında dans eden bizler daha tefekkür edici deneyimler karşısında kolayca sıkılır hale geliriz. Üstelik fiziksel dünyanın teknolojik veçheleri parçalı, hesaplı ve hızlı düşünmemizi daha da katlar. Alışveriş mer-

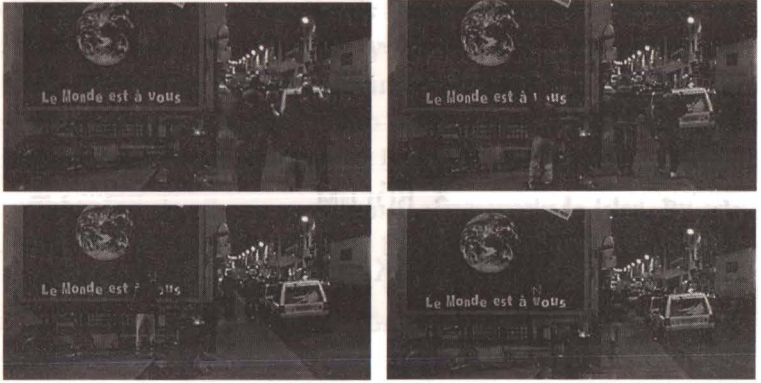
kezlerindeki merdivenler, işyerlerinde ve binalarda asansör, yollardaki arabalar, hızlı tren, gökyüzünde uçak, yeraltında metro bizleri hızlandırır. Bu hız karşısında soluklanmayı, nefes almayı ve durup dingin bir şekilde olup bitene tefekkür edici bakış, oldukça yorucu, sıkıcı ve imkânsız hale gelmeye başlar.

Teknoloji de elbette soyutlamalar çerçevesinde işler. Bu işleyiş bireylerin üzerine teknolojik bakış olarak çöker. Yaşamımızı teknolojik bakıştan geçerek inşa etmeye, etrafımızdaki varlıkları ve oluşu bu bakıştan geçerek görmeye başlarız. Film izlemenin kendisi bile bu bakışa göre gerçekleşir. Daha önceleri sinemaya gitmek bir ritüel ve filmi temaşa etmek kendi içinde değerli bir faaliyetken, günümüzde bireyin kendi başına hızlıca bilgisayar başında ya da evinde sinema kanallı televizyonda tüketebileceği bir etkinlik haline gelir. Teknolojiyle hızlandırılan hayatlar sinema ile ilgili olarak bir başka şeyi daha gerçekleştirir: sinema filmleri hızlanır. Elbette hareket-imağ sinemasının örnekleriyle özellikle 2. Dünya Savaşı'ndan önce bol karşılaşmaktaydık. Gelgelelim günümüzde hareket-imağ sinemasına bakıldığında teknolojik bakışın filmi oldukça hızlandırdığı ve bir o kadar da görünmez hale getirdiği gözlenmektedir. Özel efektler ve azıcık düşünmeye bile yer bırakmayan kurgu, fiziksel ve iletişim araçlarıyla hayatı hızlandırılan insanın arzularına yanıt verir. İnsanlar giderek teknolojik zihniyetli olmaya başlamışlardır. Kitaplar dahi elektronik depolarda saklanır ve nicelik olarak artırılmaya çalışılır. Ancak muhtemelen pek çok insan hangi kitaplara sahip olduğunun farkında değildir. Kütüphanede dokunduğu, çevirdiği, karaladığı kitaplar yerine belki sayısını, türlerini, içeriğini ve adını bilmediği binlerce kitap, kitapları depolayana sahip olur. *Dövüş Kulübü*'nde denildiği gibi: Sahip olamadığın şeyler sana sahip olur.

3. BÖLÜM

SİNEMATİK DENEYİM

İnsanın gerçeklikle ilişkisi soyutlaştırmalar, genelleştirmeler ve teknolojiden geçerek işlemekteyse, gerçeklik sadece şöyle bir dokunduğumuz genel geçer bir şey haline gelir. Parmak uçlarıyla dokunduğumuz gerçekliğin daha yoğun bir deneyime dönüşmesi dünyayı bizim yuvamız haline getirmekle ilintilidir. Burada “bizim” ifadesini, öznenliğin ve insan merkezci bakışın dünyaya dayatılması anlamında düşünmemek gerekir. Bu ifade, Deleuze’den esinlenirsek, dünyanın bilgisi yerine dünyayı deneyimlemeye, oluş içine kendimizi fırlatmaya ve dünyaya, yaşama inanmaya yönelik bir konumlanmaya çağrıdır. Mathieu Kassovitz’in yönettiği *Protesto* (1995)’da, varoşlarda yaşayan göçmen genç, Paris sokaklarında büyük bir afişte yazılı ifadeyi kendine özgülediğinde “bizim”i açılmıştır: Afişte “Dünya Sizindir!” yazar, genç ise “Sizindir” ifadesini “Bizimdir”e dönüştürür. Dünya birileri tarafından bahsedilmiş değildir, yeni değerler yaratarak dünya gerçekten bizim deneyimleyebildiğimiz bir yer haline getirilebilir. Bu da molar çizgilerde kaçış hatları yaratmak ve yeni moleküler oluşların içine kendimizi fırlatmakla ilgili bir husustur.



Görsel 1. Protesto’da ‘Dünya Sizindir’in ‘Dünya Bizimdir’e dönüştürülmesi

Kaçış hatlarını yaratmada ve deneyimle buluşmada sanatın ve özelde sinemanın yeri bilimin ve teknolojinin etkisiyle soyutlaştırılan zihinleri deneyimle buluşturmasında yatar. Sinemanın sanal veya vekâleten bir deneyim olduğu temelinden kimileri buna itiraz edebilir. “Gerçek deneyim gerçek hayatın içindedir” temelinden sinemaya yapılan bu itiraz kitabın şu ana kadar tartıştığımız argümanlar çerçevesinde düşünüldüğünde geçerli bir yaklaşım değildir. Gerçek yaşanır zaman ve hareket bloklarıyla bize sunan imajlar, sinematik tekniklerle bizleri fiziksel yaşamdaki duysal deneyimin dahi ötesine taşır. Yeni çoğul deneyimler motor-duyu mekanizmamızın dışındaki farkı ve oluşu anlama ve hissetmede hayatidir.

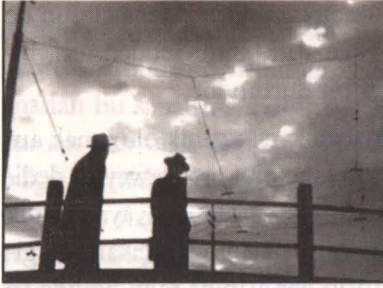
Şeylerin bütün çoğulluğuyla deneyimlenmesinin altını çizen Whitehead şöyle der: “*Güneş, atmosfer, dünyanın kendi ekseninde etrafında dönüşü hakkında her şeyi anlarsanız bile, gün batımının ışıltısını göremeyebilirsiniz. Bir şeyin kendi gerçekliği içinde somut gerçekleşiminin doğrudan algılanmasının yeri dolduramaz. O şeyi değerli kılanın ne olduğunun altını çizen somut bir olgu isteriz*” (akt. Kracauer, 2015: 513). Bu talebin karşı-

lanmasında Whitehead, sanat ve estetiğe rol biçer. Düşünür sanatın genel bir kavram olmasına karşın estetik kavrayışın genişlemesi üzerinde durur. Gelgelelim hayat yolculuğu sadece sanat veya estetik sayesinde yaşamı deneyimleyeceğimiz bir sınıra çekilemez. Yaşamımızda karşılaştığımız deneyimlerin ve belki başımıza gelen trajedilerin, talihsizliklerin ya da başka türlü temasların bizi yeni bir düşünce hattına sürüklediği de olmuştur. Kurosawa'nın *Ran* (1985)'ında kralın veya *Yaşamak* (1952)'ında Watanabe'nin deneyimlerini bu minvalde açıklamak mümkündür. *Ran*'da kral kendisinc devredilen ve kendisinin sürdürdüğü ve genişlettiği molar çizgilerin olduğu dünyada yaşamı deneyimlememiştir. Sadece fethetmiş, öldürmüş, ülkenin sınırlarını genişletmiş ancak dışarıdaki dünyayı oluşsal varlığıyla oğlunun ihanetiyle karşılaşana kadar deneyimleyememiştir. İhanete uğramasından sonra deliliğin içine sürüklenen kral şizofrenik bir zihnin yaratıcı boyutuyla gökyüzünü ilk defa görmeye başlar. Hayretten dilini ısırarak büyülenmiş gibi gökyüzüne bakar ve gökyüzünün ne kadar güzel olduğunu söyler. Buradaki durum, kralın başına gelen trajik durum karşısında zihninin şizofrenik bir semptomla sürüklenmesi ve bunun da onun bakış açısını değiştirmesinden ibarettir. Sanat ve estetiğin kralın gökyüzünü deneyimlemesinde payı yoktur. Watanabe'nin motor-duyu mekanizmasının bozulmasında da yine başa gelen trajik bir durum etkilidir. Bürokratik çarka saplanmış ve rutin bir yaşam içinde olan bu kişi altı ay içinde kanserden öleceğini anladığında hayatın anlamını aramaya ve hayatı deneyimlemeye çalışır. Gelgelelim geçici hazlar onu yeterince tatmin etmez, hep daha ötesini gerçekleştirmek ister ancak daha kalıcı bir deneyime, daha doğrusu mutluluğa erişemez. Aynı işyerindeki genç bir kadınla tanışması ve onun yaşamın içinde küçük olarak görülen etkinliklerden mutlu olması Watanabe'de yeni sorular uyandırır. Tıpkı

kral gibi o da gökyüzüne baktığında bürokratik rutin yaşamından sonra ilk defa gökyüzünü deneyimler. Köprü üzerinde yanında arkadaşı olduğu halde gözleri hayretten Kant'ın Yüce dediği akıl ile haz ve korku karışımı duygunun bir semptomu gibi açılır. O da tıpkı kral gibi gökyüzünün ne kadar güzel olduğunu söyler. Buradan çıkacak sonuç *sanat ve estetiğin dışında, başımıza gelen olayların da* motor-duyu mekanizmamızı bozarak bizi yaşamı gerçekten deneyimlemeye yöneltebileceğidir.

Gelgelelim bu deneyimin nasıl bir şey olduğunu yine sinemanın içinde bulmaktayız. *Ran* ve *Yaşamak* gibi filmleri izleyerek fiziksel gerçekliğin üzerinin ne kadar soyutlanmış, örtülmüş, genelleştirilmiş, gözden kaybolmuş halde olabileceğini düşünmeye başlıyoruz. Kralın durumunda fiziksel gerçekliğin üzerine örten şeyler, *iktidar mekanizması* ve o mekanizmanın bir sonucu olarak kralın *varlıkları pratik ve ihtiras ekseninde* görmesidir. Watanebe'nin durumunda bu defa bürokratik mekanizmanın yarattığı sayılar ve soyutluk öne çıkar. Mahallede içme suyu sorunu olan kadınlar her defasında daireye uğradıklarında bürokratik engeller konulur, insan ilişkisinden ziyade, kurallar ve resmi prosedür dairedaki memurlar ile kadınlar arasına girer. Bakış açısı deneyim içinde değişen Watanebe ölene kadar mahallenin sorunlarını çözmeye ve ek olarak bir park yapmaya çalışır. Amacında da başarıya ulaşır. Sinema filmleri sayesinde kralın, Watanebe'nin ve başka deneyimlerin sinematikleşmiş hikâyelerini izleriz.

Filmleri izlemek bu bağlamda estetik kavrayışımızı güçlendirmeye katkı sağlar. Bu katkı sayesinde varlıkları en somut halleriyle görebilmemiz ve onlarla el sıkışma şansımız vardır. Filmlerle karşılaşmak varlığa nüfuz etmeye katkı sağlayabilir ve ek olarak gelecekte başka nasıl yeni değerler yaratarak yeni oluşlara girebileceğimize dair ipuçları verebilir.



Görsel 2. Yaşamak'ta Watanebe'nin gökyüzünü deneyimlemesiyle yaşadığı şaşkınlık anı

Bilimsel, teknolojik, siyasal, bürokratik ve askeri mekanizmalar, ideolojiler, devraldığımız değişik hikâyeler zihinleri soyut biçimde koşullamaya koyulduğunda ve etrafımızdaki sokakları, evleri, yüzleri, gözleri bu çerçeveler dâhilinde görmeye başladığınızda sinema varlığı tekrar görmemize yardımcı bir imkân olarak ortaya çıkar. Yanı başımızda görünmez hale gelen şeyler, sinema sayesinde ifşa edilir hale gelmeye başlar. Burada sözü edilen husus, sayılan bu mekanizmaların tamamen dışında olmak ve ondan kaçmak değildir. Tam tersine Kafka'nın yaptığına benzer tarzda kekelemeler yaratmak ve molar çizgilerin içerisinde kaçış hatları üretmektir. Kafka nasıl major bir dilin gramer kuralları içinde kinklıklar, fay hatları, kekelemeler yaratarak minör bir edebiyatla geçmişten gelen molar çizgili dünyaya yanıt vermişse; Virginia Woolf, bilinç akışıyla yazdığı romanları ile hayatın kendisindeki tesadüflükleri ve oluşu vurgulamışsa, Proust yatağa bağımlı bir hasta olmasına karşın belleğiyle geçmişteki deneyimlerini şimdiye farklı tarzda taşımaya çalışmışsa; o halde deneyim, bilimin, teknolojinin ve diğer molar çizgilerin tamamen dışında bir tecrübe alanı yaratmak anılanına gelmez. Deneyim molar çizgilerin içerisinde moleküler bir oluş haline geçecek kaçış hatlarıyla yolculuktur. Çalışmanın daha önceki bölümlerinde belirtil-

diği üzere bilim, sanat, felsefe eş öneme sahiptir. Her üçünün de kendine ait bir hikâyesi bulunur. Sanatın bilimi reddetmesi, bilimin sanatı reddetmesi kadar abes bir durumdur.

Bunları belirtmek soyutlaştırmalara karşı uyanık olmamak anlamına gelmez. Bilim iki ucu keskin kılıç gibidir, Dewey’in dediği gibi bir taraftan bizi içinde bulunduğumuz dünyaya uyanık kılarken diğer taraftan bu dünyayı görüş alanından çıkarma eğilimindedir. Bilim ve teknoloji hayatın her alanına salındığında ve Heidegger’in dediği gibi hayatın kendisi hesaplayıcı bakışın egemenliğine girdiğinde kendimiz dahil her şeye bakışımızı da bu minvalde kurmaya başlar. Bu bağlamda sanat ve özelde sinema imdada yetişir. Kracauer (2015) şunları yazar bu konuda:

“Film, onun oraya çıkışından önce görmediğimiz, hatta göremediğimiz şeyleri görünür kılar. Psiko-fiziksel karşılıklarıyla maddi dünyayı keşfetmemize etkili bir biçimde yardımcı eder. Bu dünyayı kamerayla deneyimlemeye çalışarak onu kelimenin tam anlamıyla uyku halinden, fiili namevcudiyet halinden kurtarır. Ve parçalara ayrıldığımız için bu dünyayı deneyimlemekte özgürüz. Sinema fiziksel gerçekliğin kurtarılmasını destekleyecek özel donanıma sahip bir mecra olarak tanımlanabilir. Sağladığı görüntüler, maddi hayatın akışını meydana getiren nesneleri ve olayları, ilk defa, yanımıza alıp gitmemize imkân verir” (518).

İşte tam bu noktada artık sinemanın diğer sanatlardan farklılığına girmiş oluyoruz.

Sinemanın Farklılığı

Alain Badiou’nün *Cinema* (2013) kitabında yer alan “Cinema As Philosophical Experimentation” (202-232) ayrıntılı yazısı, sinemanın felsefe ile ilişkisini detaylı analiz etmesi kadar sinema-

nın diğer sanatlarla ilişkisi ve farklılığını da ortaya koymak açısından önemlidir. Sinemanın diğer sanatlardan farklılığını kavramadan bu sanatın kendi imkânlarıyla nasıl bir felsefe yaptığını anlamak pek olası değildir. Yukarıda açıkladığımız fiziksel gerçekliğe parmak uçlarıyla dokunmak yerine onunla el sıkışmamızı ve böylece fiziksel gerçekliğin kurtuluşuna giden yolda sinemanın yerini ancak bu sayede kavrayabiliriz. Burada Badiou'nün sinema sanatı ile diğer sanatlar arasındaki ilişkiye ve farklılığa dair görüşlerine değinilecek ve tartışmamızı yaparken yer yer başka düşünörlere ve sinema filmlerine yer verilecektir. Badiou'nün görüşleri bu tartışmalar sırasında kritikten de geçirilecektir.

Badiou'ye göre sinema mutlak kurgu ve mutlak gerçek arasındaki biricik bir ilişkidir. Sinema, hem gerçekliğin bir kopyasını hem de bu kopyanın tamamen yapay bir boyutunun olanaklılığını gösterir. Bu durum sinemanın “varlık” ve “görünüş” arasındaki ilişki sorunu etrafında dönen bir paradoks bulunduğu anlamına gelir (Badiou, 2013: 207).

Badiou'nün sinemayı gerçekliğin kopyası ve yapay bir boyutuna yerleştirmesi bu çalışmamızda benimsediğimiz bir yaklaşım değildir. Bu kitabın sinemaya dair temel yaklaşımı Bergson'un imaj/görünüş ve gerçek ayrımını reddeden çizgide durmaktadır. Her şey birbirinin farklı görünüşü olduğuna göre her şey imajdır. İmaj türleri arasında ayrım bulunmaktadır. Kopya, temsil, sinema açısından problemlili kavramlardır. Deleuze, sinemanın özünü hareket-zaman blokları olarak tespit ettiğinde öz ve görünüş arasındaki ontolojik yarılmaya meydan okur. Sinema ne bir temsil, ne bir kopya, ne bir gölgedir. *Sinema sinemadır*. Sinemadaki imajlar her ne kadar teknolojik bir süreçle hareketlendiriliyor görönseler de tekniğin yaptığı şey, gerçek yaşamda yaşadığımız hareket algısının düzeltilmesinden ibarettir. Başka anlamıyla sinema şeritlerinde sabit fotoğraf olarak duran imajlar ha-

reketlendirildiğinde bir illüzyon yaratılmamakta, tam tersine günlük yaşamımızdaki hareket algısının aynısı perdeye yansımaktadır. Perdedeki görüntüler hareket-imajlardır, buna 2. Dünya Savaşı'ndan sonra zaman-imajlar da katılmıştır. Hareket-imajın ve zaman-imajın kendine ait bir gerçekliği ve ontolojik varlığı bulunur. Bunların ayrıntılarına girmesek bile, Badiou'nün görüşünün Platon'un öz ve görünüş ayrımını temele alan ve sinemayı bu temelde bir miktar kopya konumuna yerleştiren bakışını kritik etmek için özellikle vurgulamamız gerekmektedir.

Gelgelelim Badiou'nün sinemaya dair anlayışında sinemanın kendi özgünlüğünü kavramamıza katkı yapacak başka unsurlar vardır. Öncelikle sinema Badiou'ya göre bir kitle sanatıdır.

Nedir kitle sanatı?

Badiou'nün kitle sanatına dair yorumları Frankfurt Okulu gibi teorisyenlerin ya da Raymond Williams gibi sosyologların kitle kavramının problematiğine dair görüşleri değerlendirildiğinde biraz farklıdır. Açıkçası sinemanın kitle sanatı olduğunu söylediğimizde “kitle” ile “sanat”ı yan yana getirmekte ve böylece birbiriyle yan yana bulunması paradoks olan unsur üzerine düşünmeye başlamaktayız. Gelgelelim Badiou'nün açıklamaları bu konuda “kısmen” ikna edici görünür.

İlk olarak Badiou'ya göre tarihte sinemaya kadar sanat dünyasında zaten böyle bir paradoks da yaşanmamıştır. Tarihte ilk defa sinema bir kitle sanatı olarak ortaya çıkmıştır ve birbiriyle ilişkisiz bu iki unsurun –kitle ve sanatın– yan yana yer alması tam da filozofik açıklamaya ihtiyaç duyan bir unsurdur.

Badiou'ya göre şayet muazzam sanat eserleri, yapıtlar yaratıldıkları zamanda milyonlarca insan tarafından görülüyor ve seviliyorsa o sanat “kitle sanatı”dır. Burada anahtar ifade “yaratıldıkları zaman”dır, çünkü eğer sanat eseri geçmişte yaratılmış

ve aradan geçen yıllar boyunca Badiou'nun kullanmadığı bir kavramla söylersek “sembolik değerlemeye” uğradığı için milyonlarca insan tarafından talep edilir olmuşsa o, kitle sanatının bir ürünü değildir. Badiou'ya göre milyonlarca insan müzelere, sanat galerilerine gidebilirler; çünkü insanlar geçmişi severler ve günümüzde kültür turizmi dünyada milyonların bu amaçla akış halinde olmasında etkindir.

Badiou'nün “kitle sanatı”nı açıklarken kullandığı “başyapıt” ifadesi şöyle bir sorun çıkartır: Başyapıt olmayan, sıradan, hatta vasatın altında olmasına karşın milyonların ve belki de dünya çapında milyarların izlediği bir sinema filmi “kitle sanatı” değil midir? Ya da milyonlar tarafından izlenmeyen, tam tersine sadece festivallerde izlenen on binlerle ifade edilebilecek seyircisi olan bir film nasıl tanımlanacaktır? Sinema tartışmalarında hepimizin aşına olduğu “sanat sineması” ya da “düşünce-yoğun sinema” olarak kavramsallaştırdığım sinema türü ile popüler ya da Badiou'nün belirttiği “kitle sineması” arasındaki ayrım her daim var olmuştur. Badiou da aslında bunu kabul eder. Kendi deyiimiyle “sinema her zaman bir kitle sanatı değildir: avangard filmler bulunur, aristokratik bir sinema, sinema tarihi bilgisi gerektiren zor bir sinema da vardır. Gelgelelim daima kitle sineması imkânı vardır” (Badiou, 2013: 207-8). Bunu belirtmesine karşın düşünürün, başyapıtı kitle sanatı içerisinde yerleştirdiğini ve kitle sineması dışındaki sinemada başyapıt konusunda suskun kaldığını belirtmemiz gerekiyor. Badiou, başyapıt ve kitle sanatı ilişkisini şöyle açıklar:

“Bir başyapıt yaratıldığında milyonlarca insan tarafından sevilmesi hakkında konuşuyorum. Sinemada bunun tartışılmaz örnekleri bulunur: Örneğin Charlie Chaplin'in harika filmleri. İyi bilindik olmasına karşın bu ilginç bir örnektir. Chaplin'in filmleri Eskimolar dahil dünyanın her tarafında izlenmişti. Ve herkes bu filmlerin insanlık hakkında

konuştuğunu, insanlık hakkında esaslı ve hayati bir tarzda, benim “kökensel insanlık”, yani farklılıkların ötesinde insanlık hakkında konuştuğunu derhal anlamıştı. Charlie’nin karakteri, özel bir bağlamda mükemmel konumlanmaya karşın, bir Afrikalı, Japon veya Eskimolu için kökensel insanlığın temsilcisidir. Bu etkili bir örnektir, ancak sadece komik, slaptik veya romantik filmlerle sınırlı olmayan başka örnekler de vardır. Örneğin Murnau’nun olağanüstü yoğun yaratıcı bir filmi olan ve sinemada bu zamana kadar en muazzam şiirlerden birisi olarak kalan Sunrise kendi zamanında Titanik ile karşılaştırılabilecek bir hitti. Keza bilmekteyiz ki Lang’ın, Hitchcock’un, Ford’un, Hawks’ın, Walsh’ın ve pek çok başkasının iyi filmleri milyonlarca insan tarafından sevildi” (Badiou, 2013: 207).

Bu uzun alıntı, Badiou’nün milyonlarca insan tarafından beğenilmesi ve izlenmesi ölçütüne “kökensel insanlık” (generic humanity) kriterini eklediğini gösterir. Böylece bir film, ortak insanlığı gösterecek imajlara yer verdiğinde bir başyapıt ve kitle sanatı olma potansiyeline sahip görünür. Ancak kökensel insanlığı sinematik kompozisyonların hangisinde aramalıyız? Rengin, sesinde, kamera hareketinde, kamera açılarında, mizansende, oyunculuklarda, yoksa hikâyede? Aynı konulu hikâyelerden pek çok film üretildiği ve bunlardan sadece bazılarının başyapıt olduğunu dikkate almak gerekiyor. Üstelik hikâyeye sadece sinemaya özgü bir durum değildir ve daha önemlisi sinemanın özü değildir. Deleuze’ün dediği gibi bilimin ve felsefenin ürettiği şeyler de kendi hikâyelerini oluşturur.

Bu soruların yanıtına geçmeden önce düşünürün sinemanın kitle sanatı olması ile ilgili birkaç görüşünü daha belirtmemiz gerekiyor. Badiou’ya göre 19. yüzyılda Fransa’da bugün bile kitlelerin takip ettiği bir yazar olan Victor Hugo örneğinde olduğu gibi kitle yazarları ve şairleri bulunmaktaydı; ancak onlar

hiçbir zaman sinema ölçeğinde değildi ve günümüzde de değildir. Sinema kitle sanatı olarak geçilemezdir. Gelgelelim “kitle sanatı” aynı zamanda paradoksal bir ilişkiyi de içinde taşır: Sanat “aristokratik” bir kategoriye aitken “kitle” politik aktivizmin, politikanın kategorisinde yer alır. Burada konu yargılamak meselesinden ziyade sadece sanatın yaratım fikrini kapsadığı ve bu yaratımı anlamak için araçlara sahip olmamız gerektiği, ilgili sanatla ve sanat tarihiyle irtibatın zorunlu olduğu ve bu yüzden sanatın özel bir eğitimi talep ettiğini ifade etmektir. Bütün bunlar, Badiou’ya göre sanatın niçin bir aristokratik kategori olarak kaldığını, “kitle sanatı”nın ise tipik olarak demokratik bir kategoride yer aldığını açıklamaktadır. Kitle sanatında saf bir demokratik unsur ile tarihsel aristokratik unsur arasında paradoksal bir ilişki bulunur. Sinema birbirinden farklı terimler arasında tuhaf bir paradoksal ilişkiyi içinde barındırır: “sanat” ve “kitle”, “aristokrasi” ve “demokrasi”, “icat” ve “aşinalık”, “yenilik” ve “genel zevk”. Sinemanın diğer sanatlardan farkını ve dolayısıyla felsefenin niçin sinemayla ilgili olduğunu anlamak için bu paradoksu öncelikle kavramak gerekir. Felsefe de zaten çelişkilerle, paradokslarla uğraştığı için sinemaya ilgi göstermesi doğaldır.

Badiou’nün düşüncesinde kitle sanatının kurucu unsuru arasında başyapıt olma niteliği yanında sinemanın “imaj sanatı” olması ve “zamanı algıya dönüştürme” yeteneği de yer alır. Badiou’nün imaj düşüncesinin Bergson ve Deleuze’nün imaj düşüncesinden farklı olduğunu belirtmiştik. Bu kitap çalışmamızda imaja dair benimsenen yaklaşım da Bergson ve Deleuzecü bir çizgidedir. Ancak yine de Badiou’nün sinemanın imajlarla ilgili bir sanat olması nedeniyle kitlelerin sinemaya yönelmesi arasında kurduğu bağ önemlidir. Homo Scriptur ve Homo Lector olarak doğmadığımızı, ancak Homo Loquens ve Homo Videns güçleriyle dünyaya fırlatıldığımızı daha önce belirtmiştik. Ho-

mo Videns (Gören İnsan) görsel ve işitsel imajlar tarafından çağrılan, duygulanımsal, empatik ve özdeşlik ilişkisine daha kolay yönlendirilen bir varlıktır. Badiou'nün dediği gibi "Sinemanın niçin kitle sanatı olduğunu açıklamak için vereceğimiz ilk yanıt onun imaj sanatı olduğunu söylemek olacaktır: sinema herkesi ele geçirme yeteneğine sahiptir... sinema özdeşleşmenin en yüksek noktasıdır. Başka hiçbir sanat böyle bir özdeşleşme gücüne sahip değildir" (Badiou, 2013. 209).

Sinemanın kitle sanatı olmasında "zaman" sorunsalı da Deleuze için olduğu kadar Badiou için de önemlidir. Daha doğrusu Badiou'nün sinemada zamanın önemi konusunda Deleuze'den etkilendiği anlaşılmaktadır, çünkü yazılarında Deleuze'ün zaman kavrayışına sık sık yer verdiği görülür. Gelgelelim Deleuze'ün sinemadaki zaman anlayışı ile Badiou'nün sinemada zaman anlayışı birbirinden biraz farklıdır. Badiou sinemadaki zamanı temsil olarak görürken Deleuze'de zaman temsil olmak bir yana (Deleuze temsil anlayışına baştan karşıdır) aslında tüm öznellikleri kuran içinde yer aldığımız bir oluş gibidir. Şöyle der Badiou:

"Zaman sorunsalı Deleuze için asliydi ancak pek çok başka sinema eleştirmeni için de böyleydi. Basitçe diyebiliriz ki sinema bir kitle sanatıdır çünkü zamanı algıya dönüştürür. Zamanı görünür kılar. Sinema, esasında görülebilen zaman gibidir: yaşanan canlı zaman deneyiminden başka bir zaman duygusu yaratır. Doğal olarak tümümüz zamanın canlı yaşanan deneyimine sahibiz ancak sinema yaşanan zamanı canlı temsile dönüştürür" (Badiou, 2013: 209).

Her ne kadar zamanın sinemada temsil edildiği noktasında ayrılışlar bile sinemanın zamanı gösterdiği noktasında iki düşünür ortaklırlar. Bergson'un zaman anlayışında müzikal bir ritim gibi bölünemeyen zaman, yani *süre* merkezi bir yer tutmaktay-

dı. Deleuze ise hareket-imaj sinemasının zamanı montaj sayesinde bize dolaylı gösterdiğini ancak 2. Dünya Savaşı'ndan sonra İtalyan Yeni Gerçekçilik ile başlayan modern sinemanın zamanı artık doğrudan vermeye başladığını belirtmiş ve buna zaman-imaj sineması adını vermişti. Zaman-imaj sineması bu noktada müziğe de yaklaşır. Badiou'nün sinemanın zamanı nasıl gösterebildiğine dair verdiği örnek de kurulan müzik analojisidir: "...sinema müziğe yaklaşır, çünkü müzik de keza bir tür zamanı gösterme, zamanı deneyimleme tarzıdır. Basitçe diyebiliriz ki müzik zamanı işitilir kılarken sinema görünür kılar. Sinema da zamanı işitilir yapar çünkü müzik sinemanın elemanlarından birisidir" (Badiou, 2013: 209).

Badiou'nün sinemanın kitle sanatı olmasının nedenleri olarak saydığı hususları şu şekilde özetleyebiliriz: sinemanın aynı zamanda yaratılıp pek çok insan tarafından tüketilmesi, bu itibarıyla bir başyapıt olması, daha kolay özdeşleşmeye imkân veren görsel imajların varlığı ve zamanı algılanabilir hale getirmesi. Şimdi belirteceğimiz bir başka neden daha sinemanın kitle sanatı olmasında hayatidir: tüm sanatların en popüler formlarının sinemanın içinde yer alması.

Sinemanın diğer sanatlarla ilişkisine bakıldığında sinemanın ayrıcalıklı yeri üzerinde daha kapsamlı bir düşünüşe ulaşmak mümkündür. Sinemanın gerçekliği kaydetmek bir yana nasıl özgürleştirdiğini anlayabilmek için bu karşılaştırma zorunludur. Badiou'nün bu konudaki görüşlerini özetlediğimizde şunları görürüz:

Sinema diğer sanatlarda popüler olan her şeyi içerisinde bulunduran bir sanattır. Bu anlamda diğer sanatlara göre en evrensel ve kökensel insanlığa hitap eden unsurları bünyesine katar. Sinema resimden duyum dünyasındaki güzellik imkânını

alır. Sinema resim yapmanın entelektüel tekniğini veya temsilin karmaşık modlarını içinde barındırmaz; daha ziyade dış dünyayla duyum ve iyi düzenlenmiş bir ilişkiyi içine alır. Bu bağlamda sinema, “resim olmaksızın bir resimdir, resim olmaksızın resmedilen bir dünyadır” (Badiou, 2013: 210). Sinemanın müzikten aldığı şeyler nelerdir? Sinema müzikten ne müzikal kompozisyonun zorluklarını ne de müzikal gelişimin veya konunun nihai büyük ilkelerini alır; sinemanın müzikten aldığı şey, ses aracılığıyla dünyaya eşlik etmenin imkânıdır. Görülen ve işitilen şeyler arasında bir diyalektik ilişki sinemaya girer. Müzik, sinema dünyasındaki varoluşa girdiğinde sesin büyüğü artar. Müzik, keza sinemada dramaya eşlik eder. Bu çerçevede değerlendirildiğinde müziğin sinemadaki yeri aynen resmin durumuna benzer: “müzik olmaksızın müzik, müzik tekniği olmaksızın müzik, varoluştan alınan ve ona verilen müzikal bir duygu” (Badiou, 2013: 210). Romanla sinema arasındaki ilişki nedir? Sinemanın romandan aldığı asıl unsur, bir bütün olarak insanlığa hikâyeler anlatmaktır. Romanın anlattığı büyük hikâyeleri sinema da kendi çapında ve kendi imkânlarıyla yapmak ister. Sinema tiyatrodan neler alır? Kadın ve erkek oyuncu figürlerini, onları yıldızlara dönüştüren cazibe ve haleyı içine alır. Sinema, tiyatro oyuncusunu yıldızla dönüştüren bir sanattır.

O halde sinema bütün sanatların içinde en erişilebilir olanları kendi bünyesine alır. Badiou şöyle der:

“Sinemanın tüm sanatlara açık olduğunu, onların değerlerini es geçtiğini ve onları yaşamın imajına teslim ettiğini söyleyebilirim. Resim olmaksızın resim, müzik olmaksızın müzik, psikoloji olmaksızın roman, aktörlerin cazibeli olduğu tiyatro olarak sinema sanki tüm sanatların popülerleştirilmiş halidir. Bu nedenledir ki evrensel seslenir” (Badiou, 2013: 210).

O halde sinema ham malzemelerin saflaştırılması ve popülerleştirilmesi ile ilgili bir sanattır. Gelgelelim ne kadar saflaştırma yapılırsa yapılsın sinemada her zaman klişe imajlar, ham ve saflaştırılmamış imajlar yer alacaktır. Tıpkı aristokratiklik ile demokratiklik unsurlarının yan yana yer alması gibi klişe imajlar ile estetik, saflaştırılmış ve yaratıcı imajlar bir sinema filminde yan yana yer alabilmektedir. En düşünsel ve farklı filmler üreten yönetmenlerde dahi bu gerilim rahatlıkla bulunur. Bela Tarr'ın başyapıtlarından *Şeytanın Tangosu*'nun meyhanedeki tango sahnesine bakalım. Tango başlayana kadar meyhanedekiler aynı hareketleri akordiyon eşliğinde tekrarlamaktadır. Oldukça kaotik bir dans tekrar tekrar önümüze gelmektedir. Bela Tarr ısrarla bu klişe imajı bizlere gösterir. Elbette amaçlarından birisi yanına zehirleyip öldürdüğü kediyi alan ve parası gasp edilerek umutları kaybolan çocuğun meyhanede neleri gördüğünü bizlere göstermektir. Zaten bu seyirden sonra çocuk etrafında diyaloga girebileceği, bir şeyler paylaşabileceği insan bulamadığını fark eder ve ölüme doğru yolculuğa çıkar. Gelgelelim dakikalarca süren meyhanedeki dans sahnesinde tango başlayana kadar yaratıcı ve saf imajların bulunduğunu söylemek mümkün değildir. Derken meyhanenin bir köşesinde oturan adam kadına yönelir ve tango başlar. Müzik ve dans olağanüstü estetikdir. Kamera omuz çekiminde onlarla birlikte döner. Bu arada sakallı orta yaşlı müşterilerden birisi "Benim adım Tango. Annem deniz, babam yeryüzü" diyerek farklı bir ritimle dansa katılır. Kamera ağır ağır, müziğin ritmine uygun tarzda sola kayarak meyhanedekileri, masalar ve üzerindeki şişeleri, bir sosisi iki ucundan ağızlarına alarak karşılıklı yiyen kadın ve erkeği bizlere gösterir. Klişe imajlar ile estetik imajlar aynı sekansta yer alır.

Sinema, bu nedenle Badiou'ya göre "sanat ve sanat dışı arasındaki ilişki" üzerinde düşünmemizde kilit öneme sahiptir. Si-

nema daima sanat ve sanat dışı arasındaki eşiklerde konumlanmıştır; sanat dışınca etkilenen bir sanattır; daima bayağı formlarla dolu ve belirli özellikleri açısından bazen sanatın *yanında* yer alan bir sanattır. Her dönemde sinema sanat ve sanat olmayan arasındaki sınırı keşfeder. Sinema yeni varoluş formlarını kendi bünyesine katar ve mükemmel olması gerekmeyen belli seçimler yapar. Herhangi bir filmde, saf bir başyapıtta bile, banal imajlar, sıradan malzemeler, stereotipler, başka yerlerde görülmüş imajlar ve klişeler bulabiliriz. Bu imajlar filmin başyapıt olmasını engellemez, tam tersine filmin herkes tarafından anlaşılmasını temin eder. Böylece izleyici sanat olmayandan başlayarak sinema sanatının içine girerken diğer sanatlarda karşıt bir durum işler: “Sanat ürünlerini anlamak için sanatın büyüklüğünden başlamak zorundasınız daima. Sinemada ise tersine rafine edilmiş ve güçlü şeylere ulaşmak için en sıradan hislerden başlanır; buna karşın aristokratik sanatlarda düşüştən daima korkarsınız. Sinema, sanatın büyük sükûnetidir” (Badiou, 2013: 211).

Kracauer de sinemanın günlük yaşamdan, günlük yaşamın ham malzemesinden, somuttan başlayan bir sanat olduğunu vurgulamıştı. Hafta sonları dinlenmek için sinemaya giden izleyiciler, müzelere ya da resim galerilerine gittiklerinde hep aristokratik sanatın yüksekliğinden başlamak zorundadırlar. Bir heykel, bir resim estetik ya da estetik olmayabilir. Genellikle iki seçenek arasında gidip geliriz ve yanıımızdaki insanlarla resim üzerine konuşma yaparken çok dikkatli olmayı, entelektüel açıdan geride kalmamayı arzu ederiz. Sinema seyircileri bu kadar derin entelektüel etkinliğe girmek zorunda değildir. Sinemadan çıktıktan sonra da resim veya heykel üzerine olduğu gibi derin, ayrıntılı, dilbilgisine ve sanat tarihine dikkat eden bir yorumlama sürecine girmek zorunda değildirler. Gelgelelim sinema izleme etkinlikleri çoğaldığında, sinema estetiği konusunda bir

şeyler öğrenilmeye başlandığında artık demokratlıktan aristokratlığa doğru tırmanmaya yöneliriz. Böylece sinema filmlerindeki aristokratik saf öğeler ile demokratik ve herkesin daha anlayabileceği öğeler arasındaki gerilimi, çelişkiyi, farkı bulmaya ve onun üzerinde ayrıntılı düşünmeye başlayabiliriz. Her halükarda sinemadaki imajlar, somut, gerçek yaşamın ham malzemesinin işlenmesinden üretilen bir sanat olmasına karşın tüm öğelerin saflaştırılmadığı, bazılarının daha ham halde kalarak herkesin anlamasına sunulduğu bir düzenekte çalışır.

Sinema Hayatın Bir Parçasıdır

Bu açıklamalardan anlaşılacağı üzere sinema bir ölçüde hibrit bir sanattır. Resim, edebiyat, tiyatro gibi sanatlarda sanatçı ham malzemeden geriye bir şey bırakmaz, hepsini yapıtını üretmek için tüketir. Sanatçının niyeti neyse sanat eserinde nesnelleşmiştir. Niyetin tümü malzemeye işlenerek eserde belirir. Bir ressam hayatı kameranın kaydettiği gibi kaydetmez, öyle yaparsa ressam olmaktan çıkar. O gerçekliği işler, yeni bir biçim altında bize sunar ve hatta Kracauer'ün dediği gibi "gerçekliği kaydetmekten ziyade ezer" (2015: 519). Sinemanın dışındaki sanatlar yukarıdan aşağıya doğru ilerlerken, sinema aşağıdan yukarıya doğru ilerler. Bunun anlamı sinemanın mükemmelliğe erişmek yerine tıpkı hayat gibi hataları olan bir çizgide yer almasıdır. Nasıl hayatta bizler hatalar yapmaktaysak, bazı zamanlar zayıfsak, zayıflıklarımız düşüncelerimize, eylemlerimize, hayallerimize ve belleklerimize sızıyorsa sinema da mükemmel olmak yerine hataları olan, hataları içinde barındıran ve aynı zamanda gösteren bir sanattır. Sinema, hayatın bir parçasıdır, onun üzerinde ya da altında değil.

Sinema hayatın bir parçasıdır demek, sinemayı hayatla özdeşleştirmek anlamına gelmez; daha ziyade sinemanın hayata ta-

mamen tepeden bakmadığı ve hayatımızı hayat içinden genişlettiğidir. Burası özellikle önemlidir çünkü sinema sadece içinde yaşadığımız maddi çevreyi tasdik etmez, tam tersine Benjamin'in savunduğu gibi içinde yaşadığımız hayatı dört bir yana genişletmeyi ve hatta buharlaştırmayı talep eder:

Meyhanelerimiz ve metropol caddelerimiz, bürolarımız ve döşenmiş odalarımız, demiryolu istasyonlarımız ve fabrikalarımız bize umutsuz bir biçimde kilit altına alınmış gibi görülüyordu. Sonra film geldi ve hapishane dünyasını saniyenin onda birinin dinamitiyle paramparça etti, öyle ki şimdi onun her tarafa yayılmış yıkıntılarının ve molozlarının ortasında sakince ve macera dolu bir şekilde yolculuk ediyoruz (akt. Elsaesser ve Hagener, 2011: 164).

Benjamin, bizleri çerçeveleyen yapıları ya da Deleuze ve Guattari'nin molar çizgi adını verdiği devasa mekanizmaları görmemizde ve onların dışında kaçış hatları yaratmaya giden yolda sinemanın sahip olduğu önemin altını çizmektedir. Böylece sinema bizzat kendi ontolojisiyle verili dünyayı olduğu gibi kabul etmemize karşı çıkar. Hareket-imaj ve zaman-imajlarda artık rüzgârda dalgalanan yaprakları, kamusal bir mekânda müzik dinlerken masalardaki nesneleri, insanların yüzlerindeki en derin kıvrımları, doğum anındaki gülümsemeleri, ölüm anındaki kederli yüzleri ve gözlerden damlayan yaşların detaylarını, sokaklarda dolaşan köpeklerin hareketlerini, bir kedinin bakışını, her gün kullandığımız klozetin kapağını gördüğümüzde farklı hikâyelere tanık oluruz. Yönetmen Jim Jarmusch'un bir kere-sinde söylediği gibi:

“Politikada her şey hurs üzerine temellenmiş. Her şeyi mahvettik; örneğin Çernobil'den sonra insanlar nasıl olur da nükleer güç kullanmayı düşünebilirler! Sadece kendi

hayatlarını düşündükleri için hiç aldurmuyorlar. Bir bakıma bu gezegen için her şey çok geçtir artık ve bana göre karşılıklı konuşmalar, birisiyle birlikte yürüyüşe çıkmak, bulutların üstümüzden kayıp gitmesi, ışığın bir ağacın yapraklarının üzerine düşmesi ya da oturup birileriyle karşılıklı sigara tütürmek gibi en basit şeyler daha önemli hale gelmiştir” (akt. Hertzberg, 2007: 95).

Bu düşünce Jarmusch’un *Paterson* (2016)’undaki imajlara hâkimdir. Film küçük insanın ve küçük yaşamların hikâyelerinden kesitleri gösterir. Biz, küçük bir şehirde bir otobüs şoförünün dünyasından şiirsel virtüel bir dünyaya tanık oluruz. Virtüel dünya ile edimsel dünya arasında gidip geliriz. Sanki ima edilmiş bir düştür bu rakkas gibi salınmalar. Filmde kötü bir karakter yoktur. Kötü ve iyi zıtlığının filmlerde kaçınılmaz bir karşıtlık ilişkisi içinde yer almasına alışan seyirciler günlük yaşamda kendi var oluşları içinde kendilerine ait patika çizmeye çalışan karakterleri gördüğünde şaşırırlar. Olay beklentisi kırılır, karakterler izler, bizler onlar izleriz, kötülük ve kötü karakterler silinir ve sadece yaşamın soluklarından esintileri öylece seyrederiz.

Otobüs şoförü *Paterson*’un molar çizgilerden kendi şiirsel dünyasıyla yarattığı kaçış hattının hikâyesine sinemada tanık olan bizler, sinemada aynı zamanda Benjamin’in dediği gibi içinde yaşadığımız zindanın da farkına varabilir. Örneğin Jarmusch’un bir diğer filmi *Kahve ve Sigara* (2003), keza, günlük yaşamda kamusal ve özel mekânlarda kahve içme ve sigara tütürme ekseninde sohbet üreten insan yaşamlarından kesitler sunar. Böylece aslında kültürel ve duygusal alışverişin en hayati unsuru olan sosyalleşme, dostluk, aşk gibi unsurlar, içecekler etrafındaki sohbetle göze görünür hale getirilir. Düşünmek, onları görebilmektir. Molar çizgilerin arasında sıkışıp kalmış ya da üzeri perdeyle örtülen önemsiz diye geçiştirdiğimiz yaşamın parçalarını görebilmek.

Sinema bize yaşamın en katı, şiddetli, zor ve zorunlu zaman ve mekânlarında dahi zamanı icat ederek nasıl kaçış hatları yaratabileceğimizin etkili örneklerini sunar. Son bölümde göreceğimiz Pelin Esmer'in *İşe Yarar Bir Şey* (2017)'i eğer yaşıyorsak hayatta hikâye üretmeye devam etmeyi, anı yoğunluklu bir şekilde yaşamayı ve yeni anlar icat etmeyi şiiirsel bir sinema anlayışıyla sunar. Kevin Costner'in yönettiğı *Kurtlarla Dans* (1990) adlı popüler filmin son sahnelerinde yerli Kızılderili beyaz adam Dunbar ile karşı karşıya gelir. Dunbar yerlilerin tarafındadır ancak zihni yine beyaz rasyonalitesiyle çalışır. Beyaz askerler yerlilerin yaşam alanlarını iyice daraltmış, askerler silahlı teçizatlarıyla saldırı hazırlığındadır. Bu durumda yerlilerin zamanın her dakikasını tehðide göre biçimlendirmeleri gereklidir. Tepkiselliğe göre bütün yaşamsal an ve mekânların dizayn edilmesi neredeyse zorunlu gibi gözükür. Oysa yerli adam, çadırında Dunbar ile karşı karşıya oturduğunda gayet keyiflidir. Kamera onun dinginliğini, keyfini bize sunar. Tütününü yakmış keyifle tütündürmektedir. Dunbar şaşırmıştır. Savaş makinesinin saldırı hazırlığında olduğu böyle zor bir durumda bir insan nasıl böyle keyifli olabilir? Yerli insan yaşamda tütsü etrafında bir araya gelmenin her şeyden daha değerli olduğunu söyler. Bu an, zorunluluk taşımayan, özerk, duygusal paylaşımı içeren, küçük ve değerli bir andır. Bu minör an, kaçış hattıyla yaratılan bu moleküler parçalanma yaşamımızı her daim icat etmemizin değerini hissetmemize katkı sağlar.

Sinema Yaşamımızda Taşan Şeyleri Yakalar

Sinema sadece yaşamın bir parçası değildir, yaşamımızdan taşan şeyleri de yakalar. Ne demektir bu?

Eğer yaşama insan merkezci bir bakıştan bakıyor ve o bakışa yaşamı sığdırıyorsak yaşam insanın öznelliğine kısıtlanır. Şayet

bir adım daha ileri gidiyor ve bizim dışımızdakiler “ile birlikte” varız diyorsak yine insan merkezci bakışın dışına çıkamayız. Yaşamı insan merkezci bakışın dışına uzattığımızda çok geniş bir saha, vaha ve en nihayetinde evrene kadar varan, içinde enerjinin, ışığın, kara maddenin, kara deliklerin dahi olduğu devasa bir kaosla karşılaşırız. Milyonlarca yıl önce dünyanın efendileri olan dinazorlar, dinazor merkezli bir bakışla baksalardı yaşamı kendi özneğine sığdırırlardı. Ancak kaostan gelen bir göktaş dünyaya çarptığında ve onlar için yaşam bittiğinde bizlerin hatırlayacağı şey, yalnız olmadığımız, evren ile ilişkisellik içinde yer aldığımızdır. Her şey ilişkisellik üzerine kuruludur. Bu ilişkiselliği bizim dışımıza çıkarak yakalayabilme çabamızda sadece bilim yetmemekte, sanat ve bu kitabın konusu olan sinema devreye girmektedir. Sinemanın yaptığı en önemli felsefelerden biri, bir böceğin, bir kelebeğin, bir bardağın, bir müzikal enstrümanın, bir bulutun, denizin, göktaşının, yıldızın, kayanın zaviyesinden hayatın nasıl görüldüğüdür. Deleuze’de birey, insan değildir sadece; birey her şeydir; bir resmin, bir filmin, bir kayanın, bir ağacın da bireyliği vardır çünkü bunlar bizlerin hayatlarını, dünyanın hayatını etkiler. Ağacın fotosentezi olmasa yaşam mümkün değildir. Böcekler olmasa yeryüzünde hayat kısa süre sonra biter. Spinoza’nın meşhur cümlesinde olduğu gibi aslında, “bir beden neler yapabileceğini halen bilmiyoruz”. Bu beden sadece insan bedeni değildir, biraz önce belirttiğimiz “birey”lerdir, yani bir ağaç, bir kaya, bir resim, bir film kısaca etrafımızdaki bütün şeylerin kendine ait bedenleri bulunur. Ve o bedenlerin nasıl güçlere sahip oldukları, neler yapabilecekleri tam olarak bilinmemektedir. Hep, taşan bir şeyler vardır.

Deleuze felsefesinde bazı izlekler bize yaşam ve yaşamdan kaçan şeyler konusunda sinemanın sunabileceği imkânlar üzerine düşündürür. Deleuze *Fark ve Tekrar*(2017)’da sürekli bize şunu

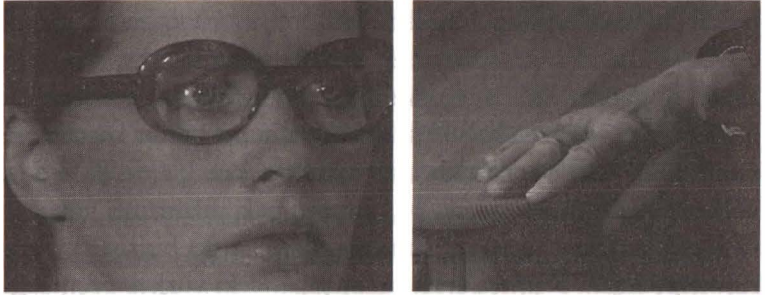
hatırlatır: Varlığı fark olarak görmemiz gerekir. Bunun anlamı değişimin ve yaratımın ardında farkın olduğu, ya da hep taştan bir şeylerin olduğudur. Felsefe tek başına fark veya taştan şeyle, tanımlanamaz olanla başa çıkamaz. Bilim de keza öyle. Bu durumda sanat devreye girer ve kaosla kapışmada üçü el ele verebilirler.

Daha önce de belirtildiği üzere Deleuze felsefeyi kavramlar yaratma sanatı olarak görmektedir. Sosyal bilimlerde ve hatta günlük yaşamda kavramı genellikle dışımızdaki gerçekliği soyutlayan ve aynı zamanda onunla özdeş bir olgu olarak düşünürüz. Özdeşliği reddeden Deleuze felsefesinde kavram böyle algılanmaz. Kavram tecrübe ettiğimiz gerçeklik içindeki farkı incelemenin imkânı açısından bize pencere açar. Aynı zamanda edimsel gerçeklik gibi bir gerçekliğe sahip olan virtüel gerçekliği anlamamıza yardımcı olur. Kavramlar tanımlamak yerine Todd May'in oldukça yerinde benzetmesiyle farkı “yoklar” (2017: 17).

Farkı yoklamak... Ne demektir bu?

Ingmar Bergman'ın *Bir Evlilikten Manzaralar* (1973)'ında Marienne'nin avukatlık bürosuna yaşlı bir müşterisi girer. Marienne klasik sorularla kadını yoklar. “Kaç yıllık evlisiniz?” “Bir mesleğiniz var mı?” “Niçin boşanmak istiyorsunuz?” Marienne bu soruları sorar ve yazarken müşterisinden ziyade profesyonel hukuki söylem içinde işiyle meşguldür. Yapması gerekeni yapar. Kamera onun mimiklerini, kayıtsız ve profesyonel tavrını bizlere gösterir. Ancak boşanmanın nedenine dair soruya yanıtın gecikmesi üzerine başını kaldırır ve yaşlı kadına bakar. Aşk olmayan evlilik yanıtını işittiğinde daha ayrıntılı yoklamaya girişir. Bu aşksız evlilik ne zamandan beri mevcuttur? Yaşlı müvekkili 20 yıllık evlidir ve bu süre boyunca kocasına âşık değildir. Marienne halen pek afallamış gözükmeyen ve hatta biraz ironik tarzda “Ve şimdi ayrılmak istiyorsunuz” der. Yaşlı kadın kocasının sorumlu,

iyi bir insan olduğunu vurgular. Mükemmel bir babadır, maddi olarak sorunları yoktur, hayatlarında tartışmamışlardır, aynı müzikten hoşlanmaktadırlar, aynı müzik topluluğuna üyedirler. Daha önce tartıştığımız karşılıklı aşk kavramının bütün koşullarına sahiptirler. Ancak aralarında aşk yoktur, aşksız bir evlilik ilişkisi yürütmektedirler. Marienne bu durumu pek anlamamış gözüktür ve klasik yargısını veren bir soru yöneltir: “Başka birisiyle mi görüşmektesiniz?” Kamera artık yakın çekimdeki yüzlere geçmiştir. Yoklama giderek derinleşmektedir. Müvekkili “Hayır” yanıtını verir. Marienne, kocasının ilişkisi olup olmadığını sorar; o da olumsuzdur. Kocasının da birisiyle ilişkisi yoktur. Sorular ve yanıtlar devam ederken müvekkili aşksız bir evlilik yaşadığını tekrarlar, 15 yıl önce eşine bunu belirtmiş ve ayrılmak istediğini söylemiştir. Kocasını çocukları büyüyene kadar evliliklerinin sürmesini rica etmiştir. Şimdi çocukları büyümüştür. Kocasını aşkta neyin içerilebileceğini eşine sormuş, ancak eşi “Olmayan bir şeyi tanımlamanın mümkün olmadığını” belirtmiştir. Olmayan bir şeyi tanımlayamamak... Dolayısıyla bu yoklama tarzı diyalogda boşanmak isteyen kadın, olmayan bir şeyin farkındadır ancak aşkın içerisinde ne gibi unsurlar olabileceğini, aşkı deneyimleyemediği için bilmemektedir. Üstelik kadın çocuklarını da asla sevmemiş, ancak onlara karşı sorumluluklarını yerine getirmiştir. Bir an Marienne’den ses çıkmaz ve bu defa yaşlı kadın Marienne’i yoklamaya başlar: Marienne’nin kendisi hakkında neler düşündüğünü tahmin ettiğini söyler ve bunları sıralar. Marienne’nin yüz hatlarında henüz çok belirgin değişiklik yoktur. Profesyonel tavrını sürdürür. Diyalogun sonlarına doğru yaşlı kadının eliyle masayı yokladığını görürüz. Masayı yoklama sırasında yaşlı kadının ağzından yaşamı deneyimlemediğini işitiriz. Bir şeylere dokunabildiğini ancak onları hissedemediğini belirtir. Kamera ani hareketle Marienne’nin yüzüne doğru çevrilir ve öylece kalır. Tıpkı Marienne’nin



Görsel 3. Bir Evlilikten Manzaralar'da deneyimlenmeyen yaşamın yoklanması

şok içinde kalması gibi kamera da şoklanır ve öylece çok yakın plan çekimde yüzündeki şoku göstermek için asılı kalır. Marienne'nin yüz hatları değişmiştir. Yüzünde ürperti, korkuyu, tereddüdü görürüz; çünkü aslında bu hikâye sadece boşanmak isteyen kadının değil Marienne'nin de hikâyesidir. Marienne de aslında hayatı deneyimlememekte, ancak deneyimlemediğinin farkında olmayan bir eş konumundadır. Yoklamaya çalıştığı yaşlı kadın, artık şimdi onu yoklamaktadır. Bu yoklama sürecinde ise kamerada görünen el masayı yoklamakta ancak yoklanan masadan ses gelmediğini, o sesi hissetmediğini yaşlı kadın bilmektedir.

Yoklamak, taştan şeyleri yakalamak, bir varlığın içindeki farkı anlayabilmek demektir. Bunu kendi kavramlarımızı yokladığımız şeye dayatarak yapamayız. Daha ziyade varlığın kendi içinden onunla iletişime geçmek, onun sesini yakalamak demektir. Bu sahnede Marienne önce kendi bakışı, kavramları ve profesyonel gözlükleriyle (ilginç bir şekilde sahnede Marienne gözlük de takmıştır) yaşlı kadını yoklamaya çalışmış, ancak yaşlı kadın masayı da yoklayarak kendi sesini çıkarmaya başladığında ve Marienne de o sesi kendi varoluşu içinde gördüğünde hakiki farkı yoklamayı başarmıştır. Doktorların uygulamalarına benzer bir durumdur bu. Karnımız ağrıdığında elleriyle karın bölgesini

yoklayan doktorlar ağrı bölgesinin sesini almaya çalışırlar. Ağrı bölgesinin kendi sözcüklerini bulmaya çabalarlar. Ağrı bölgesi bizim dilimizle konuşmaz ancak sağlam bölgelerden “farklı” bir sesi vardır ve sesi salarlar. Maharet o farklı sesi yoklayarak hissetmeye ve anlamaya çabalamaktan geçer.

Yoklamak sadece dilden oluşmaz, ancak dil de önemli parçalardan birisidir. Zeki Ökten’in yönettiği *Sürü* (1978)’de çocuk sahibi olamayan Berivan uğradığı şok yüzünden artık konuşmaz. Kocasını Şivan, önce kasabadaki sonra Ankara’daki doktora Berivan’ı götürmesine karşın doktor yoklama yapamaz, Berivan’daki sesi bulamaz. Çünkü Berivan sorduğu sorulara yanıt verememektedir; ancak daha önemli neden Berivan’ın kendisine dokunulmasına izin vermemesidir. Molar çizginin geleneksel kodlarında yetişen bir kadın olan Berivan kendisinin yoklanmasına izin vermediği için hastalığının nedeni bulunamaz. Yoklamak içerideki sesi içerden yakalamaktır.

Yukarıda analiz ettiğimiz *Bir Evlilikten Manzaralar*’daki sahnede olduğu gibi sinema filmlerindeki ilginçliklerin, acayıplıkların, farkların ve olağanüstülüklerin farkına varabilir ya da günlük yaşamda görmediğimiz veya görmezlikten geldiğimiz şeylerdeki “yoklama”lara tanık olabiliriz. Sinemanın kendisi tıpkı bir doktorun yaptığı gibi günlük yaşamımızda gözden kaçan ve hatta bilimsel ve filozofik bakışın kavramsal çerçevesine sığdıramayacak ve yakalanamayacak şeyleri yoklar. Deleuze ve Guattari’ye göre felsefe kavramlarla farkı yoklar. Deleuze’nün sanat ve sinema üzerine olan yazılarına bakıldığında sinemanın da farkı yokladığını ancak bunu imajlarla yaptığını anlarız. *Felsefe kavramları ile farkı yoklarken, sinema imajlarıyla farkı yoklar.*

Felsefe ve sanata bu tarz bir bakış, geleneksel felsefi anlayışları yerle bir eder. Felsefe ve sanat böylece kuramsal kavrayışı-

nızzdan, bilgimizden taşan, kaçan şeyleri yakalamaya çalışır. Bu sayede algılanamayan şeyler algılanabilir hale gelmeye başlar. Gelgelelim sanat ve özelde sinema algılanamazı algılanır hale getirmek için kendi araçlarına, felsefe de kendi araçlarına başvurur. Felsefe ne kadar çabalarsa çabalasın, farkı anlamak için ne kadar kavram üretirse üretsin ve ona başvurursa başvursun hep kaçan şeyler olacaktır. Felsefenin görevi farkın kavramlarını yaratmak iken sanatın görevi imajlarını üretmek ve sanat ürünüyle karşılaşanlara farkı hissettirmektir. Bu noktada artık düşünce kavramına gelmiş bulunuyoruz.

Düşünmek Bilmek Değil, Varlığı Oluş Halinde Görebilmektir

Düşünce ve bilgi birbirinden farklıdır. Bilmek keşfetmek, düşünmek icat etmek ve yaratmak demektir. Düşünmek bu nedenle özel bir anı, özel bir aşamayı içerir. Burada icat etmek bilmenin ötesine geçerek varlığı oluş halinde yakalamayla ilgili bir duruma gönderme yapar. Daha önce algılayamadığımız bir şeyi algılayabildiğimizde, daha önce gördüğümüzü ya da bildiğimizi düşündüğümüz bir şeyi aslında görmediğimiz ve bilmediğimiz farkına vardığımızda düşünceye doğru hareket etmeye başlarız.

Algılanamaz şeyi algılamak ve algıladığımızı zannettiğimiz şeyleri aslında algılayamadığımızı anlamamızda sinema bize ilginç olanaklar sağlar. Çünkü sinema her şeyden önce bilmeye dayalı bir etkinlik değildir. Doğruluk ve hakikatten ziyade varlıkları oluş halinde zamanda ve hareket halinde kaydeder ve ifşa eder. İfşa etme, varlığın kavramlar, soyutluklar, devraldığımız kültür, teknoloji gibi unsurlarla üzeri örtülen halini yeniden açığa çıkartmak demektir. Bu bağlamda *bilim ve felsefe ne kadar çok soyutlaştırmaya doğru ilerliyorsa sinema da o kadar*

somutluğa dair hareket eder. Soyutlaştırma gereklidir ancak bedeli ağırdır; bu ağır bedel sinemanın içindeki imajların çarpıcılığı, ilginçliği, insan merkezli olmaktan çıkan değişik görünüşleriyle bir ölçüde dengelenir. Soyutluk ve somutluk arasındaki serbest bir dans faaliyeti, gidip gelmeler, kıvrımlanmalar, açılmalar ve yeniden kıvrımlanmalar, varlığın kendi varoluşu içinde kendisini bizlere açabilmesi için kilit öneme sahiptir.

Düşünce üzerine biraz daha detaylı tartışma yapmak gerekir (ayrıntılar için bkz. Öztürk, 2017: 177-180). İnsanın yetileri üzerine yazan Kant, anlama, bilme, acı ve haz duyma ve hayal kurma yetilerini birbirinden ayırır. Büyük bir mimaridir bu ve bu mimaride Kant için anlama ve bilme yetileri düşünce için daha merkezi bir yer teşkil eder görünür. Acı ve haz duyma bizleri insan olmayan hayvanlara bağlayan özelliştir. Bu, Kant’a göre düşüncenin esası olamaz, yine keza Hume’un tersine duygularımız da düşünce için temel olamaz. Bütün bu yetiler, hayal gücü dahil, aklın hizmetinde olmalıdır.

Görev etiğinin bu soğuk mimarisinin kökenleri için Antik Yunan’a kadar gidebiliriz. Batı felsefe geleneğinde Aristo’nun insan tanımı düşüncüyü hayvan ile insan arasındaki sınır çizgisi olarak düşünür. “İnsan, düşünen bir hayvandır” dediğinde Aristo’nun zihninde mantık ilkeleri, akıl gelir. Kısaca Aristo, hocası Platon ile ne kadar farklılaşırsa farklılaşsın, akli düşünce ile özdeş kılma noktasında ortaktır. “Bilmek”, bu iki filozofa göre de “düşünmek” demektir.

Düşünce, Deleuze ve Guattari felsefesinde bilgi ile eşit olmadığı gibi kanaat ile de özdeş değildir. Çünkü düşünmek yaratmak ise kanaat ile eş anlama gelmeyeceği açıktır. Kanaat, Deleuze felsefesinin temelinde yer alan “İlginç, Çarpıcı, Önemli” (akt. May, 2017: 38-9) gibi kategorilerin dışındadır. Başka bir

yerde belirttiğim gibi kanaat herkesin söyleyebileceği, herkesin üzerine konuşabileceği ifadelerden oluşur (Öztürk, 2017: 177-8). Bu durumda kanaatin bizi afallatması mümkün değildir. Yeni bir şey yaratmak yerine zaten görünür olan şeyi ifade etmek düşünce demek değildir. Bu bir enformasyondur. Çağımızın enformasyon çağı olduğunun gurur ile vurgulandığı ve bu konuda kitaplar yazıldığı ve kuramlar ortaya atıldığı düşünüldüğünde ironik ve paradoksal bir durumla karşı karşıya olduğumuz açıktır. Pierre Bourdieu’nun “fast food düşünürleri” olarak nitelediği medyada hazır, standart ve kalıplaşmış ifadeleri “düşünce” adı altında ifade eden sembolik seçkinlerin konumu bu durumda daha iyi anlaşılır. Kanaat, sadece sıradan insanların dünyasına içkin değildir; kanaati düşünce diye lanse eden ekonomik, siyasal, sembolik ve zorlayıcı iktidar mekanizmalarında yer alanlar da kanaatlerle içli dışlıdır.

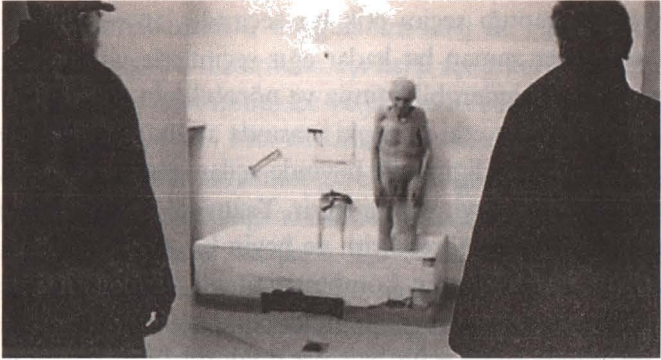
Düşünce konusunda bir parça daha ilerlemek için nörobilimin beyin ile ilgili şu iki bulgusuna yer verelim (bkz. Eagleman, 2016). Öncelikle sanıldığığının tersine insanın bilinçli olduğu durumlar istisnadır; bizler aslında eylemlerimizin otomatikleştiği varlıklarız. Felsefede Spinoza yüzyıllar önce bize bunu bir kavramla göstermişti: tinsel otomat. Spinoza, havaya atılan bir taş sorulsaydı kendi iradesiyle havaya yükseldiği yanıtını verirdi, ifadesiyle tinsel otomatın nasıl iradelerden bağımsız hayat içinde etki ve tepkiyle işlediğini örneklemişti. Bellek üzerine yapılan araştırmalardan öğrendiğimiz “alışkanlık belleği” (Bellek türleri için bkz. Connerton, 2014) insan eylemleri hatta düşüncesinin nasıl otomatik tarzda gittiğini vurgular. Önceleri teknik bir süreç olan yüzme, bisiklete binme, enstrüman çalma gibi eylemler öğrenildiğinde otomatik bir eylem haline gelmeye başlar. Bedenin kendisi hesaplama yapmaya başladığı için onların üzerinde düşünmemize gerek yoktur. Birisini çağırmak, yemek yemek için

kaşığa uzanmak, futbol oynarken topa vurmak gibi eylemler varlığımızın otomatik parçaları haline gelmiştir. İlgi çekici, önemli, çarpıcı değildir. Her gün yaptığımız, herkesin yapabildiği rutinlerdir. Elbette yüzmede, bisiklete binmede farklılıklar bulunur, hatta bir gün yaptığımız yüzme ile bir başka gün yaptığımız yüzme arasında da farklar görülür; ancak bu eylemler üzerinde düşünme noktasında ayrım bulunmaz. Bu eylemler üzerine düşündüğümüzde paralize olmaya başlarız. Düşünmeye başladığımız an sorunların çıktığı andır. Godard'ın *Hayatını Yaşamakta* kafede filozofun Nana'ya anlattığı Üç Silahşörler hikâyesindeki Porthos'un durumuna düşeriz. Porthos, bombayı mahzene koyduktan ve kaçmaya başladıktan sonra bacaklarının niçin böyle ardı ardına seri hareket ettiği üzerine düşünmeye başladığında hareket edemez hale gelmiş, patlayan bombanın yıkıntıları altında ölmüştü. Düşündüğü an, onun ölümü olmuştur.

Porthos'un hikâyesi düşüncenin ortaya çıkmasında bir problemin, bir arıza durumunun ortaya çıkmasının önemini ortaya koyar. *Şeytanın Tangosu*'nda Bela Tarr, kendini fare zehriyle öldüren çocuğun olduğu sekans ve sonrasında çocukla ilgili Irimias'ın verdiği nutukla arıza durumunu etkili ortaya koyar. Çocuk iletişim kurabileceği, sorununu anlatabileceği birisini arar, doktoru akşam görür ve ona seslenir ancak doktor çocukla iletişime girmek yerine onu yargılar, onun gururunu örseleyen sert bir nutuk verir. Çocuk, meyhanenin camından içeride aynı hareketleri tekrarlayarak dans eden sarhoş insanları görür. Öylece onları izler. Kendilerinden geçmiş durumda, tıpkı kasabada olduğu gibi rutini tekrarlayan, yaptıkları ve eyledikleri üzerine düşünümde bulunmayan bu insanlarla da iletişilemek mümkün değildir. Sosyal bir varlık olan insan için belki de paradoksal bir şekilde sosyalleşebileceği ender varlıklardan birisi olan kedisini de fare zehriyle öldürmüştür. Belki de kedisini öldürmesi kendisine yeni

bir sosyallik alanı açmak istemesi, belki de iktidarın bir sarmaşık gibi her yere salındığı toplumsal yapı da asıl önemli olanın şiddet uygulamak olduğunun çocuğun dahi bilinçaltına işlenmesidir. Nitekim kedisini öldürmeden önce onunla boğuşurken, “Senden güçlüyüm sana istediğimi yapabilirim. Hadi gücünü göster kavgaya” tarzında ifadelerde bulunur. Altını çiziceğimiz nokta, o ana kadar doktor dahil kasabalılar tarafından görünmeyen çocuğun, çocuk kendisini öldürdükten sonra görünür hale gelmesidir. Irimias cenaze töreninde çocuğun cesedi önünde yaptığı nutukta kendisi dahil herkesin çocuğun ölümünde sorumluluğu üstüne alması gerektiğini vurgular. “Kimbilir”, der Irimias, “o gece meyhanenin camlarından bizlerin neler yaptığını görmüştü, ama biz onu görmemiştik”. Görmek, düşündürmektir, çünkü bizlere yaşamın görünmeyen ya da gördüğümüzü zannettiğimiz tarafını gösterir. Yaşamın yeni olanaklarına gidiş ancak düşünce ile mümkündür.

Düşüncenin arıza durumunda ortaya çıkmasına dair yine Bela Tarr’ın bu defa *Karanlık Armoniler* (2000)’deki şu sahnesine bakalım. Hastaneyi basan kalabalık bir topluluk hastanedeki eşyaları parçalamakta ve hastaları dövmektedir. Hırslarının, tutkularının ve nefretlerinin esiri altında etrafındaki varlıkları görememektedirler. Bu otomatik eylem bir süre sonra arıza durumuna geçer. Tarr’ın kamerası topluluğu ellerinde sopalarla izler. Banyoya girerler, küvetin perdesini açarlar ve yaşlı ve pörsümüştü bedeninin ayakta çırpılıp halinin ifşasıyla karşılaşırız. Bilincimizi afallatan bir ifşadır bu. Sadece bizlerin seyirci olarak bilinçleri afallamaz, o ana kadar her şeyi kırıp dağıtan, hasta bedenleri dahi dövmekten çekinmeyen bedenler de afallar. Müzik başlar, molar topluluk yaşlı bedene öylece bakar. Topluluk içindekiler o anda moleküler hale gelmeye, parçalanmaya başlarlar. Yüzlerce insan bir beden karşısında bir şey yapamaz. İsterlerse üzerlerinde her şey yapabilecekleri yaşlı bir beden şiddet uygulayan topluluğu



Görsele 4. Karanlık Harmoniler’de bir beden karşısında arıza durumuna geçmiş eli sopalı molar kalabalık

ne yaptığı üzerinde düşünümüne sürükler. Spinoza’nın “bir beden halen ne yapabileceğini bilmiyoruz” düşüncesinin yanıtlarından birisidir bu durum. Bir beden, eli sopalı ve her şeyi yapabilecek yüzlerce kişiyi ne yaptığı konusunda düşündürebilir.

Düşünce sadece arıza durumunda ortaya çıkmaz. Seçim anlarında da düşünmeye başlarız. Bu seçim anı aynı zamanda irademizi ortaya koyma anıdır. Ne demektir bu? *Selvi Boylum Al Yazmalım*’da Asya; Cemşit ve çocuğuyla birlikte yaşamaktayken belli bir rutin içine girmiş durumdaydı. Sevgi ve aşk karşılaştırmasına, yani düşünmesine gerek yoktu. Ancak daha önceki eşi ve tutkulu aşkı olan şoför İlyas ile karşılaştığında düşünmeye başladı: Hangisini seçecekti? Seçim anında düşünmeye başlamış, kendi kendisine sorular sormuş, tutkulu aşk ile emek içeren sevgi arasında bir tercihte bulunmuştu. Burada artık ne kanaatten, ne de otomatik hale gelmiş eylemden söz etmekteyiz; seçim yapmak durumunda kalmaktan dolayı motor-duyu mekanizmanızın ötesine geçmiş bir durum hakkında konuşmaktayız. Fark anıdır bu. Felsefe kavramlarla farkı yakalamaya çalışıyorsa, sinema da imajlarla bu farkları bizlere gösterir.

Asya'nın yaptığı seçim etik bir seçimdir, ancak günlük yaşamlarımız her zaman bu kadar ağır seçimlerle yüklü değildir. Bergson felsefesinden bildiğimiz ve nörobilimin de doğruladığı bulgu, beynimizin etki ve tepki arasında aralık açtığıdır. Bir algılama gerçekleştirdiğimizde beyinde açılan aralığa hangi tepkiyi vereceğimiz iradeyi, seçimi içerir. Yazın sokakta yürürken bir dondurma dükkanı görebilirim ve beyin bir aralık açar. Yaz sıcaklığının ve dondurmanın kombinasyonuyla dondurma yemeyi arzu edebilirim. Beynin açtığı aralık tepki olarak dondurma yemek biçiminde sıradan bir eylemle doldurulabilir. Ancak aralık dondurma yememek yönünde de doldurulabilir. Dondurma yeme isteği örneğin bir gün önce doktorda yaptığım kontrolde çıkan şeker oranının yüksekliğini düşünerek ertelenebilir. Sağlığını koruma isteği, dondurma yeme isteğimin önüne geçer. Bu seçim düşünme anıdır: Hangisini seçeceğim? Dondurmanın tadını sevmemin ve sıcaklığın yarattığı itkiyle dondurma yemeyi mi yoksa daha kaliteli ve sağlıklı bir yaşamı yaratma arzusuyla dondurma yemeyi ertelemeyi mi? (Belki de bundan sonra hiç yememeyi?). Ya da dondurma yeme kararını verdim ancak hangisini seçeceğim? Hangi dondurmayı seçeceğimin kendisi de düşünme anıdır. Bu durumda daha önce önünden geçtiğim dondurmacı ve dondurma görünür hale gelir. Varlıkların kendilerini ancak düşünce anında görmeye başlarız.

Bir Alışverişkiliğin Maceraları (P.J. Hogan, 2009) itkilerimizle hesaplarımız arasındaki çatışmaya dair ilginç bir ana akım filmidir. Rebecca alışveriş tutkusu yüzünden iflasın eşiğine gelmiş genç bir kadındır. Filmin bir sahnesinde vitrinde gördüğü bir eşarba büyülenmiş tarzda bakar. Meta fetişizminin ne anlam ifade ettiğini hissettiğimiz bir andır bu. Eşarp Rebecca'yı adeta "Beni satın al, bana sahip ol" diye çağırır. Film, Rebecca'nın bu iç sesini bizlere işittirirken, eş zamanlı olarak Re-

becca'nın mimiklerindeki duygulanım-imaaj ile vitrindeki eşarp arasında gidip gelen durumunu açı-karşı açı çekimle de gösterir. Ancak hem ses, hem mimikler ve jestler Rebecca'nın rasyonalitesini de ortaya koyar. Her ne kadar arzusu satın almak yönünde olsa da gerçekler almaması gerektiğini gösterir. Alma arzusu ile almamasının gerekliliği arasındaki çatışma filmin bu sahnesinde işitsel ve görsel imajlarla ifşa edilir. Rebecca bir seçim yapmak durumundadır ve işte bu seçim anı onun düşünmeye başladığı andır. Rebecca bu sahnede "gereklilik" gibi akılcı boyutu dikkate almak yerine "duyumsal" tüketici arzusunu öne çıkararak tipik davranışını sergiler ve yüksek fiyatlı da olsa eşarbbı satın alır. Eşarbbı satın almaya dair yarattığı iç sesinde onu satın aldığında görünür olma arzusunun ve kendini iyi hissetme isteğinin önde olduğunu anlarız. Başkaları onu görmelidir ve görülmek için bu gösterişli ve kaliteli eşarba sahip olmasının gerekliliği olduğunu düşünür. Şöyle özetleyebiliriz bu sahneyi: Satın alıyorum, o halde kendimi iyi hissediyorum, o halde varım!

Rebecca'nın seçimleri tüketim nesneleri düzeyinde işlerken, Şerif Gören'in *Ay Büyürken Uyuyamam* filmindeki Meral, düşünmeye motor-duyu mekanizmasının bozulmasına yol açan seçim aşamasında geçmiştir. Rebecca ile Meral'in ortak yönü arzusu ve itkisi ile ne yapması gerektiğine dair kararsızlığında yaşar. Rebecca satın alıp almama yönünde bu kararsızlığı yaşarken, Meral kendi arzusu ile kasabanın ve ailenin geleneksel kodlarının arasında sıkışıp kalmaktan kaynaklanan gerilim yaşar. Küçük yaşta evlenmiş, evlilik kodlarına uygun davranış sergilemiş ancak *Bir Evlilikten Manzaralar*'daki yaşlı kadın gibi kadın ve erkek ilişkisini hakiki anlamda deneyimleyememiş Meral'in düşünme süreci, kocasının eşcinsel ilişkisini keşfetmesiyle başlar. Bu anda motor-mekanizma çöküşe geçer. Ne yapacaktır? Kocasını evden kovarak seçimini yapar. Bu seçim, aslında büyük oranda kasaba-

lının haklarında neler diyecekleri üzerine kurulu gözükür. Melek eşinin sahibi olduğu tatlıcı dükkânını işletmeye çalışır ancak kasabanın erkekleri Melek üzerinde baskı kurarlar. Sahiplenici bakış ve eylemler arasında bunalan Melek kasabaya gelen renkli gözlü doktora ilgi gösterir. Özellikle yüzündeki duygulanım- imaja dair çizgiler Melek'in sanki hayata yeniden döndüğüne dair ifşa yapar. Doktora muayene olma bahanesiyle gider, bedene dokunulmasını arzu eder ancak doktor yoklamaya başladığında orayı terk eder. Melek, cinsel arzu ve zihninde taşıdığı aşkın etik kodlar arasında tercihini ikincisi lehine kullanır. Ancak tatlıcı dükkânına eleman olarak başvuran yine renkli gözlü bir gence bu defa daha fazla tutkuyla bağlanır. Melek'in yapmak istediği ile yapmamasının zorunluluğuna dair gerilimleri, çelişkileri, aynada önce ikiye sonra üçe bölünen kişiliği arasındaki diyaloglarıyla etkili verilir. Deleuze'nin *Cinema 2*'de analiz ettiği kristal imaj ilgili sahnelerde ortaya çıkar. Film, hareket-imaj merkezli üretilmesine karşın, ayna sekanslarında olduğu gibi içinde yer yer zaman-imaj sahnelerine de yer verir. Kristal imaj, Melek'in üzerinde düşündüğü seçim tercihlerini, tercihler arasındaki bölünmüşlüğü, paradoksu, karmaşayı gösterir. Motor-duyu mekanizması bozulan Melek için artık kasaba eski kasaba olmaktan, erkek-kadın ilişkisi eskiden aşına olduğu ilişki olmaktan çıkar, farklı görünür. Bu, Melek'in düşündüğü andır, tıpkı Rossellini'nin *Avrupa 51*'de kadının çocuğunu kaybetmesinden sonra fabrikayı daha farklı görmeye başlaması gibi.

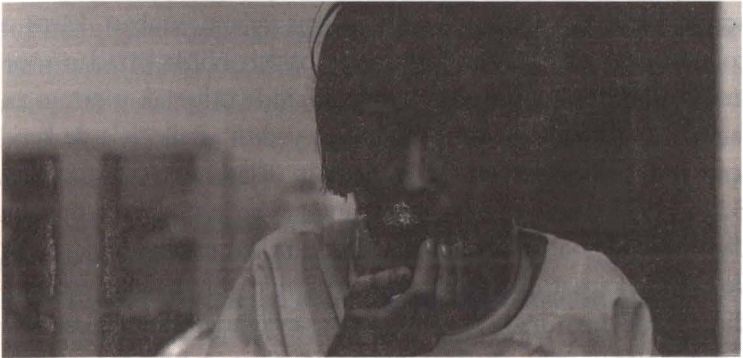
Düşünce konusunda ilerleyelim. Buraya kadar düşüncenin arıza durumlarında ve seçim anlarında ortaya çıktığını belirttik. Ancak tüm seçim eylemlerini aynı düzeyde ele almak mümkün değildir. Örneğin yukarıdaki örneklerde dondurma yiyip yememe, eşarbi satın alıp almama, emek yönelimli sevgiye veya tutkulu aşka göre seçim yapma aynı ölçüde seçim eylemleri değildir. Aynı-

sını bisiklet kullanmayı veya yüzmeyi öğretme deneyimlerinde bisiklet kullanmanın ve yüzmenin görünür hale gelmesi açısından da düşünebiliriz. Birisine bisiklet kullanmayı ya da yüzmeyi öğretmeye başladığımızda yüzmeye ve bisiklet kullanmaya üzerine düşünmeye başlarız. Gelgelelim bu son örnekteki anızalı durum (bisiklet kullanmayı veya yüzmeyi öğretme sırasında her iki eylemin görünür hale gelmesi) ile örneğin Kurosawa'nın *Yaşamak* filminde Watanabe'nin uzun süreli bürokratik deneyiminin bir yaşam deneyimi olmadığını altı ay sonra öleceğini öğrendiğinde anlaması arasında epey fark vardır. Watanabe büyük iki soru sormaktadır: Yaşam nedir? Yaşamın anlamı nedir? Bu sorular oldukça büyüktür. Yüzme ve bisiklet kullanmanın bununla eşdeğer düzeyde düşünce yükü içermesi benzer bir hayati sorun yaratması durumunda mümkündür. Yüzerken boğulma tehlikesi yaşıyorsak o anda sadece yüzmeye pratiği görünür hale gelmez, aynı zamanda bedenimiz de görünür hale gelir. Ölümle yüz yüze gelen insan yaşam üzerine düşünmeye yönelir. Pelin Esmer'in *Gözetleme Kulesi*'nde kulede bekçi olan Nihat araba kazası yaptıktan ve ailesini kaybettikten sonra yaşamın yeni bir boyutuna geçmiştir. Otomatik hale gelmiş araba sürme eylemiyle karısı ve çocuğunun ölmesine yol açacak bir kaza yaptığında araba sürme eylemi, arabası, karısı ve çocuğu yeni bir boyutta görünmeye başlar. Nihat kazadan sonra insanlardan uzakta bir gözetleme kulesinde çalışarak yaşamın anlamına dair kendisine yeni bir imkân yaratır. Belleğiyle ve kendi içsel muhasebesiyle kendisiyle yüzleşir. Kieslowski'nin *Üç Renk Mavi* (1993)'sinde eşini ve çocuğunu kaybeden Julie'nin durumu da bir ölçüde Nihat'a benzerdir. Önce intihar etmeyi yeğleyen Julie aslında kanaat düzeyinde sadece itkisine göre hareket etmektedir, motor-duyu mekanizmasına göre eylemde bulunmaktadır ve alternatifler üzerine düşünmemektedir. Kaza ve kaza sonrası eşini ve çocuğunu kaybetmesi bir problem durumudur. Ancak bu ağır

problem onu şok etmiş, çocuğunun ve eşinin kaybı karşısında kendisini öldürmekten başka seçenek üzerine düşünmemiştir. Bilinci afallatan bir fenomendir kazada eşini ve çocuğunu kaybetmek. Bu afallama Julie'nin yaşamak ile yaşamamak arasındaki tercih üzerinde düşünmeden, anlık gelişen tepkiselliğe göre eylemde bulunmasını tetiklemiştir. Julie'nin asıl düşünme anı seçim anıdır: İntihar etmektense yaşamayı tercih etmek ve eşinin yarım kalmış bestesini bitirmeye çalışmak.



Görsel 5. Üç Renk Mavi’de feveran anında intihara meyleden Julie



Görsel 6. Seçimini yaşam lehine yapan Jülie, hapları ağzından çıkardıktan sonra düşünmeye başlar

Bu durumda düşünce arıza/problem durumlarında veya seçim anlarında kendimizi, çevremizdekileri otomatik ve alışkanlık haline gelmiş bir bakışın dışında görmek demektir. *Düşünce aynı zamanda yaşamda yeni olanaklar yaratmayla ilgilidir*. Bu son noktayı Deleuze, *Nietzsche ve Felsefe* (2011)'de iyi vurgular. Düşünüre göre düşünme yaşamın yeni olanaklarını yaratmak ve icat etmektir. Bu durumda kendimizi tepkiselliğe göre işletmek yerine Nihat ve Julie'nin durumunda olduğu gibi başka bir varoluş tarzına geçerek yeni imkânlara yönlendirebiliriz. Böylece doğru veya yanlıştan ziyade afallatıcı, ilginç, önemli olan bu dünyaya yeni bakış açıları geliştirme şansına sahip olabiliriz.

Bu bakış açılarını geliştirme, yaşanı yeni olanaklarıyla görme ve bizzat yaratma ve icat etme deneyiminde sinema bize, yukarıda görüldüğü gibi düşünce olanakları sunar. Öncelikle sinemada yaşamın başka türlü nasıl yaratılabileceğine dair imajları seyrederek. Sinemada karakterlerde nasıl bir arızalanma oluyorsa ve onlar tercihlerde bulunmak zorunda kalıyorsa, arızalara ve tercihlere tanık olan bizler de düşünmeye başlarız. O ana kadar doğallaştırdığımız, görmediğimiz, deneyimleyemediğimiz ilişkiler ve varlıklar rutin ve sıradan olmaktan çıkarlar, üzerinde düşünülecek ilişki ve nesneler haline gelirler.

Bergson'un *odaklanıcı tanıma* (*attentive recognition*) olarak kavramsallaştırdığı durumdur bu. Deleuze *Cinema 2*'de Bergson'da tanıma tipleri ve çöküşü sinemayla ilişkilendirerek anlatır (bkz. 1997: 44-47). Bergson, *otomatik veya alışılmış tanıma* (*automatic or habitual recognition*) ile *odaklanıcı tanıma* arasında ayrım yapar. İlkinde algının kendisi alışıldık hareketlere genişler. Arkadaşım Peter'i tanırım, bir inek otu tanır. Motor-duyu mekanizmasının hareketleri biçimindeki bu tanımada aynı düzlem üzerinde bir nesneden diğerine yatay olarak hareket ederiz.

Peter'den sonra bir başka arkadaşım ile konuşabilirim, inek otluk sahadan başka bir otluk sahaya geçer. İkinci tip tanıma olan *odaklanıcı tanıma* oldukça farklıdır. Burada algıyı genişletmeyi terk ederim, onu genişletmem. Hareketlerim nesneye doğru yönelir çünkü onun belli konturlarını vurgulamak ve ondan birkaç karakteristik özellik almak isterim. Farklı özellikler ve konturları tanımlamayı istediğimiz her zaman tekrar ve tekrar sıfırdan başlamak zorundayızdır. Bu durumda farklı nesneleri aynı düzleme eklemek yerine, nesneyi farklı düzlemlerde hareket ettiririz. *Otomatik tanıma*da şeyden bir motor-duyu imajı algılarız, *odaklanıcı tanıma*da ise bir şeyin saf görsel ve işitsel halini inşa ederiz, bir betimleme yaparız.

Deleuze bu ayrımı sinematografik imaja uyarlar. Sinematografik imajın duyu-motor olanında bile ister istemez bir tanımlama, betimleme bulunur. Ancak yine de iki tür betim birbirine karşıttır: birisi organik, diğeri inorganik. Bir sandalye oturulmak için yapılır veya ot yenmek için var denildiğinde organikten söz ederiz. Fiziksel-geometrik olan ise inorganiktir. Rosselli'nin *Avrupa 51*inde burjuva kadının sahip olduğu fabrikayı görsel ve işitsel soyutlamadan oluşan hapisane gibi bir mekân olarak görmeye başlaması, fiziksel-geometrik olan inorganik tanımlamaya gönderme yapar. Bu durumda her şey tersine çevrilir.

Duyu-motor imaj sadece bizi ilgilendiren veya bir karakterin tepkisine genişletilen bir şeyi bulundurmaya içerir. Bu imajın zenginliği aslında yüzeyseldir ve aynı düzlemde yer alan pek çok farklı şeyler arasındaki bağlantılardan gelir. Saf görsel imaj ise sadece bir betim, tanım olabilir ve duruma nasıl tepkide bulunacağını artık bilmeyen veya artık tepki veremeyen bir karakterle ilgilenir. Bergson'un belirttiği gibi odaklanıcı tanıma görsel (ve işitsel) imaj harekete yayılmaz, ancak anı-imajın saf formlarıyla

(pure recollection) bağlantıya geçer. Deleuze *Cinema 2*'de odaklanıcı tanımada algının hafıza dışında düşler, pasif temaşa haliyle seyir ve ima edilmiş düşler ile bağlantıya geçtiğini ayrıntılı analiz eder. Daha açık deyişle motor-duyu mekanizması çöktüğünde algı-imağ artık aksiyon-imağ ile bağlantıya geçmez, aralık belleğin ve düşlerin saf biçimleri, geçmişin değişik düzlemleri veya ima edilmiş düşler (düş niteliğindeki dans sahneleri gibi) ile bağlantı kurar. Böylece motor-duyu mekanizmasının ötesine sinemadaki bu farklı imajlarla geçeriz. Düşünmeye başladığımızda sorular sorabiliriz: Başka türlü yeni yaşam olanakları nasıl yaratılabilir?

Sinema yaşamdaki sorunsal alan ve zamanlar ile fark zamanları ve alanlarını göstererek, yaşadığımız dünyanın deneyimlediğimizden taşan yönleri olabileceği üzerinde düşündürür. Deneyimlerimizden daha fazlası ve çoğulu her zaman olabilir. O zaman dünya orada bir şey değildir. Her daim üzerinde düşüneceğimiz bir şeyden fazlasıdır. Sinema o fazlalıkları ifşa eden bir sanattır. Sinema, sadece var olanı değil, var olanın daha fazlası üzerinde düşünmemize imkân verir. Dünya algıladığımızdan ve algılayabileceğimizden çok daha fazla imkânlarla sahiptir ve sinema bunları ifşa eder. Hayal gücümüzün eşiklerinde gezindirir, varlığı bir süreç olarak görmemize olanak verir, o süreçteki farklar üzerine düşündürür. En dogmatik ve sloganvari filmlerde bile imajların ifşası vasıtasıyla çatlakları görmemize ve problemler üzerine düşünmeye götürür. En azından dogmatikliği ve sloganikliği paradoksal bir şekilde dogmatik ve sloganik klişe imajlardan hissediriz.

O halde sinema sadece var olanı anlatmaz, var olanın ötesinde bizleri uzak diyarlarda yolculuğa çıkarır. Sıradan görünen şeyler içindeki sıra dışılığı ifşa eder, yeni sıra dışılıklar icat eder ve herkesin düşündüğünü zannettiğinin ne kadar yanıltıcı olabileceğini hissettir. Belma Baş'ın yönettiği *Zefir* (2010) sıradan görünen olgular içindeki sıra dışılığı gösteren ve yeni sıra dışılıklar

icat etmede sinematografik imajların en çarpıcı örneklerinden birisini sunar. Film boyunca bir kız çocuğu olan Zefir'i ormanda bir şeyler toplarken görürüz. Toplama oldukça inceliklidir. Öncelikle devasa ağaçların, otların, birikintilerin ortasında Bergson'un belirttiği odaklanıcı tanıma yapmak gerekir. Zehirli ile zehirsiz mantarı ayırt etmek hayatidir, ya da kendi varoluşu içinde estetik tarzda yürüyen bir tırtılı, bir salyangozu makro olanın, major olanın içinde dikkatli, özenli ve estetik bakışla seçmek hüner ister. Bunun dışında sıradanmış gibi görünen çilek toplama etkinliğinin dahi hünerli eller olmadan gerçekleştirilmesi eylemi ızdıraba dönüştürebilir. Eylem, bu durumda keyifli bir etkinlik olmaktan çıkar, aynı hareketlerin keder verici tarzda yürüdüğü zorunluluğa dönüşür. Yakın planda Zefir'in ellerini ağaç üzerinde sakızı, yerlerde bitkileri ve hayvanları toplarken gördüğümüzde elleri ve ellerin topladıklarını artık saf halde tanımaya başlarız. El ve toplananlar aşına ve sıradan olmaktan çıkarlar, işlevsel bağlantılarını kaybederler. Üstelik bunun insanlık tarihinde avcılık ve toplayıcılık ilişkisinde ilkinde daha fazla önem veren tarihe, erkeklerin tarihine sinemanın verdiği yanıt bağlamında önemli başka içerimleri vardır. Bu noktayı açalım.

İnsanlık tarihinde avcılık ve toplayıcılık dönemi anlatılırken, toplayıcılık neredeyse basit bir etkinlik olarak sunulur. Doğada zaten nesneler oradadır, toplanmayı beklemektedirler. Zaten bir şeyleri kavramak için evrimleşmiş ellerimiz doğadaki besinleri, nesneleri toplayacaktır. Oysa tarihsel anlatıya göre, avlanma için aynısı söylenemez. Avlanma, öncelikle elin uzantısı olan araçların yapılmasını, bu da yüksek nitelikli zihinsel gücü gerektirir. Alet yapan insan olan Homo Habilus öncelikle aleti zihninde tasarlamalı daha sonra kendindeki gücü alete aktarmalıdır. İkinci olarak bilişsel gücün sonucunda üretilen alet, insan ile hayvan veya nesne arasına girerek enerji ve zamandan tasarruf ettiği için

büyük teknolojik atılımların temelini oluşturmuştur. El ile silah arasındaki ilişki avlanma pratiğini teknik bir sürece dönüştürmüştür. Üstelik avlanma sadece elleri değil, avın peşinde koşmak gibi diğer etkinlikleri talep ettiği için tüm bir bedenin kullanımını gerektirir.

Avcılık anlatısı içinde kaybolmuş toplayıcılık sinemada ifşa edildiğinde toplayıcılığın hayatiliğini hissedebiliriz. Erkek toplayıcı ile kadın toplayıcı arasındaki farkın nasıl önemli sonuçlara yol açabileceğini Sean Penn'in yönettiği *Özgürlük Yolu* (2007) ile *Zefir* arasında karşılaştırma yaptığımızda rahatlıkla görürüz. Gerçek bir yaşam hikâyesinden esinlenen ilk filmde Christopher üniversiteyi bitirdikten sonra ormanın derinliklerine dalarak doğa içinde varoluşunu sürdürmeye çalışır. Avlanma ve toplama bir süre sonra yaşaması için hayati hale gelir. Avlanması başarısızlıkla sonuçlandığında toplamak hayati hale gelir. Zehirli ile zehirsiz bitki ayrımını yapamadığı için topladığı zehirli bitki onun hayatına mal olur. Toplamak, oldukça hayatidir. *Zefir*'deki kız çocuğu Zefir'in elleri ve gözleri bu ayrımı yapacak yetkinliktedir. Zefir, sinematografik imajlarda ayrıntılarını gördüğümüz elleriyle doğaya, doğadaki nesnelere, bitkilere ve hayvanlara doğrudan ve bir sanatkar gibi ulaşır. Kadın eli, Belmin Söylemez'in *Şimdiki Zaman*'ında kahve fincanını tuttuğunda bu defa el, fincan ve hikâye anlatımı üçlemesi içinde yaşanan karmaşık ve belirsiz kent ilişkileri içinde var olmanın anahtarı haline gelir. Yakın planda gördüğümüz Mina'nın elleri, hikâye anlatımını gerçekleştiren yüzü ve üzerinde yorum yapılan nesne olan kahve fincanı, Peirce'in üçüncü cümle zincirinin halkalarını oluşturan unsurlar olarak ifşa edilirler. El, her halükarda üçlemenin hayati ögesidir. El ve gözler kahve fincanlarına dokunarak hikâye toplar. Antonioni'nin *Macerà* (1960, *L'Avventura*)'sında kadın eli bu defa kendisini aldatan Sandro'nun pişmanlığına ve çökmüşlüğüne dışarıdan uzanır ve

ona belki de son bir şans verir. Sandro bir banka oturmuş vaziyette umudu tükenmişken Claudia uzakta bir figür olarak doğadaki manzaraya bakar ve bir süre sonra elini Sandro'nun başına uzatır. Claudia sözcükler veya başka bir araçla değil eliyle Sandro'ya uzanır. Godard'ın yönettiği *Alphaville* (1965)'de distopik dünyadaki ajan Caution ile dispotik dünyanın programlanmış beyni gibi düşünen Natacha arasındaki bariyeri yine eller yıkar. Şiir eşliğinde birbirlerine elleriyle uzanırlar. Natacha'nın daha belirgin elleri dış sese hatırladığı şiir ve müzik eşliğinde Caution'ın baş bölgelerinde şiirsel ritim halinde hareket eder. El bir şiirsel gibi yaratım faaliyetinde bulunur. Caution da ellerin yoklamasına elleriyle yoklayarak yanıt verir. Louis Malle'nin yönettiği *Kara Ay* (1975, *Black Moon*)'da bu defa başka bir el Lili'nin yüzü, başı, omzunda gezinerek onu yoklar. Lili, telaş içinde yukarı katta kadının öldüğünü defalarca tekrarlamasına karşın, karşısındaki erkek, Lili'ye hayretten dilini ısırmasına bakar ve eliyle onu "yoklar". El, Lili'nin sesine ulaşmanın, Lili'deki sesi toplamanın ve onu kendi sesiyle vibrasyona sokmanın doğrudan kanalıdır. Benzer titreşim Fiona Gordon ve Dominique Abel'in yönettikleri *Paris Büyüsü* (2016)'nde kendisini bakımevine sokmak isteyen molar güçlerden kaçmaya çalışan yaşlı Martha'nın kendisine yardım etmesini isteyen torunu Fiona ile karşılaştığında da yaratılır. Elle riyle birbirlerine dokunurlar ve eller birbirlerinin seslerini yoklamalarının pür kanalları haline gelirler. Bu durumda el, Deleuze'ün Bresson hakkında söylediği gibi yaratımın eli haline gelir:

"O halde soru şudur: bağlantıları önceden verilmeyen bu küçük görsel mekân parçaları nasıl birbirine bağlanmaktadır? Çok kısa bir cevap: el ile. Bunun ne teori ile ne de felsefe ile alakası yoktur. Bu şekilde indirgenemez. Söylemek istediğim şudur: Bresson tipi mekân elin imgede sinematografik olarak değer kazanmasıdır. Bressoncu kü-

çük mekân parçalarının birbirine eklemelenmesi sadece elle yapılacak bir eklemelenme olabilir. Sinemasında el kullanımı da buradan gelmektedir. Böylelikle, Bresson'un süre/hareket bloğu, kendine özgü karakteri, el ile kazanmaktadır. Mekânın bir ucundan diğer ucuna bağlantıları ancak el gerçekleştirebilir" (Deleuze, 2009: 26-7).

Sinemadaki eller bu durumda bir sinema yönetmenin parçaları toplaması ve hareket-zaman bloklarını yaratmasına benzer tarzda yaratmanın elleri olurlar. Toplamak böylece basit bir etkinlik olmaktan çıkar, keşfediciliğin dahi üzerine geçen bir üretme, yaratma faaliyeti haline gelir. Sinema, yaşamdan taşan bu unsurları ifşa ederek sıradanmış gibi görünen unsurlar içindeki sıra dışılığın nasıl olabileceğini ortaya koyar.

Sinema yönetmenlerinin elleri filmdeki karakterler gibi bu ifşaya katkı yapar. Haneke'nin elleri yaşamdan taşan şeyleri ifşa etmede yaratma eyleminin nasıl afallatıcı haller alabileceğini gösterir. Haneke'nin yönettiği *Mutlu Son* (2017), doğallaştırdığımız iletişim biçimleri ve kalıplarımızın ne kadar korkunç olabileceğini oldukça doğal biçimde gösterdiğinde, üzerinde düşündü-



Görsel 7. Macera'nın sinematik dünyasında Claudia, Sandro'ya sözcüklerle değil eliyle ulaşır

ğünü zannettiğimiz dünya üzerinde hiç de düşünmemiş olduğumuz ortaya çıkar. Böylece bildiğimizi zannettiğimiz dünya bilinmez ve sıra dışı hale gelir. Çeşitli maskelerin takıldığı insan ilişkilerinde çerçevelenmiş kalıplara ve beklentilere göre eylemek ve konuşmak toplumsal ilişkilere hâkimdir. Müziğin olmadığı ve sinematik imajlarla baş başa kaldığımız *Mutlu Son*, ironik bir tarzda hiç de mutlu sonla bitmeyerek, beklentilerimizi kırar. Motor-duyu mekanizmamız bozulur. 13 yaşındaki çocuk, tekerlekli sandalyedeki büyükbabasının isteğine uygun olarak büyükbabasını denize doğru iter. Sahile yaklaştığında büyükbabasının ne yapmak istediğini anlar. Tekerlekli sandalyeyi denize büyükbabası itekler. Çocuk bu intihar eylemini engelleyecek bir şey yapmaz. Sadece cep telefonunu çıkararak intiharı kaydetmeye girişir. Film, aile fertlerinin batmakta olan büyükbabaya koşmasıyla biter. Çocuğun babası dahil aile bireylerinin maskeleri filmde tek tek indirilir. Gelgelelim maske indirme öğretici ve didaktik diyaloglar, sloganik ve dogmatik imajlarla yapılmaz; tam tersine gayet doğal bir ifşa ile verilir. Birkaç örnek vermek gerekirse, malikânede hizmetli olarak çalışan göçmen ailenin kız çocukları malikânenin köpeği tarafından ısırıldığında malikâne sahibi bir reçete yazacağını ve eczaneden alacakları reçetede yazılı merhemi kızın bacağına sürdüklerinde sorun kalmayacağını belirtir. O sırada inleyen kızın bacağına dahi bakmamıştır. Malikâne sahibi gayet profesyonel bir tarzda gülümsemeye gayret etmekte, sadece işini yapmaya çalışmakta ve herhangi bir empatik duygu yüzüne yansımamaktadır. Evin hanımı olan kişi ise çikolata getirmiş, geçmiş olsun dilemiş, gülücükler saçmış ve o da çocuğun bacağına bakma iradesi ve cesaretinde bulunmamıştır. Eller çocuğa dokunmaz. Film, onların maskelerini, jestlerini ve mimiklerini, konuşmalarını kameraya alarak ifşa eder, acı çeken çocuk ve çocuğun ailesi ile malikâne sahipleri arasında karşılık ve çatışma

yaratır. Sinema paradoksal ilişkileri ifşa ederek düşünceye giden yolu açar. Haneke'nin sinematik elleri, filmde birbirleriyle dokunmayan elleri göstererek paradoksal ilişkiler üzerine düşünmemizde etkin olur. Bu eller aynı zamanda iletişimin ne anlama geldiğine dair soruya daha derin ve radikal bir yanıt vermeye giden yolu açar. Deleuze (2009: 331) iletişim “bir bilginin, haberin iletilmesi, yayılması demektir” diyerek başladığı analizinde haberin ne olduğuna dair ikinci bir soru sorar: “Haber (enformasyon) bir kelime düzeni bütünüdür. Size bir haber iletilindiğinde, inanmanız gerektiği varsayımı size bildirilmektedir:

“Başka bir deyişle bilgilendirmek, bir kelime düzenini dolaşıma sokmaktır. Polisin yaptığı açıklamalar da bildiri adını alır. Bize bir haber iletiliyor, durumumuz ya da inanmamız gereken şey bildiriliyor. Hatta inanmamız bile değil, sanki inanıyormuş gibi yapmamız isteniyor. İşte bu bir haberdur, bilgidir. İletişim ve bir kelime düzeninin iletimi olmadan bilgilendirme, dolayısıyla iletişim mümkün değildir. Bu demek oluyor ki, bilgilendirme tam bir kontrol sistemidir” (Deleuze, 2009: 331).

Haneke'nin filmi bildirimler dünyasıdır. Herkes konuştuğunu zanneder, ama aslında sadece bir şeyler bildirmektedir. Sözcükler talimat gibidir. Peki, sanat nedir? Deleuze sanatın iletişimle ilgisi olmadığını savunur. “Sanat yapıtı iletişimin bir aracı değildir. Sanat yapıtının iletişimle hiçbir alakası yoktur. Sanat yapıtı, hiçbir şekilde, en ufak bir bilgi iletimini içermez” (2009: 333). Deleuze'e göre “sanat direnendir” (334). O halde bildirim taşımayan eller ile karşı tarafa ulaşmak ve bildirimler içeren sözcüklerle başkalarına erişmek arasında köklü bir fark vardır. Elleri görmediğimizde neyin eksik olduğu üzerine de düşünürüz: Dışımızdaki sesleri iç seslerimiz haline getirmek ve kendimizdeki sesleri karşı tarafın seslerine dâhil etmek için dokunmaya ihtiyaç vardır.

Sinema ve Felsefe: Paradoksal Bir İlişki, Paradoksal Bir Sanat

Paradoksal ilişkiyi anlamak için Badiou'nun sinemanın filozofik bir durum olduğuna dair düşüncesi üzerinde duralım. Felsefi durum birbirleriyle ilişkisiz terimler arasındaki ilişkiyi içerir. Filozofik durum birbirine yabancı terimler arasındaki filozofik bir karşılaşmadır. Sinema ile felsefe arasındaki karşılaşma aslında böyle bir yabancılığı baştan içerir. Ancak aynı zamanda bizat sinemanın içindeki dünyada imajlar arasında böyle paradoksal karşılaşmalar da bulunur. Açmak gerekiyor.

Badiou paradoksal ilişkiyi canlandıracak somutlaştırmalara başvurur. Bu somutlaştırmalardan ilki Kallikles ile Sokrates arasındaki diyalogdaki karşıtlıktır. İkisinin düşünceleri birbirine yabancıdır, bu düşünceler arasında hiçbir ortak ölçü yoktur. Kallikles ile Sokrates arasında adaletin niteliğine dair bu diyalogda Kallikles güçlü olan ve diğerleri üzerinde egemenlik kuran tiranın haklı ve mutlu olduğunu savunur. Sokrates ise haklı insanın adil olduğunu ileri sürer. Kallikles, haklılığı diğerleri üzerinde egemenlik kurmak ve güç uygulamak olarak düşünürken Sokrates, adil olmayı haklılığın dolayısıyla da adaletin ölçütü yapar. Şiddet ve adalet düşüncesi arasında hiçbir gerçek ilişki yoktur (Badiou, 2013: 202). Buradaki tartışma, tartışma olmaktan ziyade, bir zıtlıktır, bir çatışmadır. Diyalogu okuyan herkes bir kazanan ve bir kaybeden olacağını, birinin diğerini ikna edemeyeceğini anlar. En sonunda Kallikles yenilir, ancak sadece Platon'un sahneye koyduğu diyalogda, çoğunlukla gerçek yaşamda değil.

Badiou'ya eklememize gereken şey, hareket-imaj sinemanın pek çok örneğinde Kallikles düşüncesi yanlılarının genellikle yenildiğidir. Adaleti, haklılığı figürleştiren kahramanlar filmin sonlarında Kallikles gibi kötüler ve kötü düşünceyi savunanları yenerler. İzleyiciler film dünyası içerisinde katarsise erişir. Film

içindeki paradoks filmin sonunda çözüme ulaşır. Klasik konvansiyonları aşan modern sinemada bu tür mutlu sonlara pek ulaşılmaz. Umut ilkesi filmin sonunda yeşeren örneklerde dahi umut belli belirsizdir. Çoğunlukla açık uçlu ve bazen mutsuz sonlar izleyenleri filmin sonunda düşünmeye yöneltir. Ömer Kavur'un *Gece Yolculuğu*'nda yönetmen Ali nereye kaybolmuştur? Haneke'nin *Ölümcül Oyunlar*'da beyazlar giyinmiş iki gencin, ölümü oyunsal ortama çevirdikleri eylemlerinde ailenin öleceğine filmin sonlarına kadar inanmayız. Bir mucize bekleriz ancak olmaz. Böylece Sokrates'in düşüncesi yenilir. Haklı olan kazanmaz. Genç katiller de yakalanmaz ve öldürme içerikli ölüm yolculuklarına bir başka kapının zilini çalarak devam ederler. Ki-arostami'nin *Kirazın Tadı* (1997)'nda intihar hapını aldıktan sonra mezarına yatan kişinin sabah film dünyası içerisinde başka insanların arasında mezarlığın çevresinde olmasına anlam veremeyiz. İntihar etti mi, etmedi mi? Sabah çukura toprak atması için kiraladığı adam gelip çukurun üzerini doldurdu mu, doldurmadı mı? Açık imajlar filme hâkimdir. *Dönüm Noktası* (Bary Levinson, 2014)'nda yaşlı aktör Simon iflas ettiğinde karşılaştığı seçim, ortak ölçüsü olmayan şeyler arasındaki tercihi göstermesi açısından önemlidir. Al Pacino'nun oynadığı Simon karakteri aslında parası bitmeden önce de yaşamı yeterince deneyimlemekte ve anlamsızlık içinde vaktini tüketmektedir. Genç bir kadınla tanıştığında hayatı anlamlı hale gelmeye başlar. Kadın, kendi deyimiyle onu hayata yeniden döndürür. Simon, parası bittikten sonra menajeri tarafından iki teklif alır: Ya saç ekimi reklamı için Avrupa'da konuşmalar yapacaktır; ya da Broadway'da Kral Lear'i oynayacaktır. Önceleri bir sinema starı olan Simon için bu zor seçimdir. Ancak onu yeniden hayata döndüren kadını kaybetmemek için de bir seçim yapması gereklidir. *Metaşmanın uç noktalarda olduğu reklam ile Broadway arasında ortak bir ölçüt*



Görsel 8. Kirazın Tadı'nın sonunda yönetmeni ve film ekibini görürüz. Badii intihar etti mi etmedi mi? Sinematik felsefede açık uçlu imajlar deneyimin yanı sıra tahayyülü devreye sokar

bulmak o kadar değildir. Simon'un seçimi yaratıcı eylem ile metalaşmış ilişkiler içerisinde ekonomik iktidara hizmet eden eylem arasındadır. Keza filmin sonuna doğru kadının onu terk etmesi üzerine oyunda rol icabı değil gerçekten kendisini öldürmesi, yaşam ile ölüm arasındaki tercihteki aralığı hatırlatır bizlere.

Kallikles ile Sokrates arasındaki tartışma ve bunun sanatsal izdüşümsel düzlemlerindeki filozofik durum nedir? Felsefe bizim bu iki düşünce arasında seçim yapmak zorunda olduğumuzu gösterir. Sokrates'in veya Kallikles'in tarafında olup olmamaya dair karar vermek zorundayız. Burada, felsefe *bir seçim olarak düşündürmektir, bir karar verme olarak düşündürmektir.* Düşüncenin, problem/arıza anları, seçim anları ve yeni yaratım olanakları üzerinde olmak üzere üç boyutta ortaya çıktığını belirtmiştik. Kallikles ile Sokrates arasındaki karşılaşmadaki diyaloglara onların döneminde tanık olanlar, Platon'un kitabını okuyanlar ve film perdesinde sinematik imajlarla karşılaşanlar bir seçim yaparlar. Hangi tarafta yer alacağız? Felsefe bu seçimi açıklama,

seçimi açığa çıkarma, ifşa etme meselesidir. Filozofik durum seçim açıklandığında ortaya çıkar.

Badiou'nün ikinci örneği matematikçi Arşimet'in ölümüne dairdir. Sicilya'yı ele geçirdikten sonra Arşimet sahilde matematik problemlerini çözmeye devam eder. Kumsalda geometrik figürler çizmektedir. Bir gün, karmaşık figürler özelinde çizimler yapmaktayken bir Roma askeri gelir ve Roma generalinin onu görmek istediğini Arşimet'e bildirir. Birkaç defa tekrarlamasına karşın Arşimet aldırış etmez. En sonunda denklemini bitirmesine izin vermesini ister. Asker sesini yükselterek emri tekrarlar. Arşimet cevap vermeden hesap yapmaya devam eder. Bir süre sonra öfkeden kuduran asker Arşimet'i öldürür. Düşünür geometrik şeklin tam üzerine yığılır (Badiou, 2013: 203).

Bu olay niçin filozofik bir durumdur? Çünkü devletin hakkıyla yaratıcı düşünce arasında ortak ölçünün olmadığını gösteren bir olaydır. İktidar nihayetinde şiddeti içerir. Yaratıcı düşünceyse kendi kurallarından başka hiçbir şey bilmez. Arşimet kendi düşünce-sine yönelmiştir ve iktidarın eylemlerinin dışındadır. Bu nedenle şiddet en nihayetinde kullanılmıştır. Bir tarafta iktidar diğer tarafta yaratma olarak hakikatler. İkisi arasında hiçbir ölçü yoktur. İktidar ve yaratıcı faaliyetler arasında *bir mesafe* olduğu görülmektedir. Bu mesafe üzerine düşünmek filozofik bir durumdur. Felsefe bu mesafe üzerine düşünmek ve onu açıklamak zorundadır.

Sinema, yaratım faaliyetiyle uğraşan bilim insanları, sanatçılar ve filozoflar ile yaratım faaliyetlerini kısıtlayan ve hatta şiddet uygulayan iktidarlara arasındaki mücadelelerin imajlarını ifşa eden örneklerle doludur. Ancak sinema, Kracauer'in felsefi film teorisini açıklarken gördüğümüz üzere bunu felsefenin imkânlarının ötesinde, dilin öncesinde ve ötesinde hissettiren, düşündüren olanaklara sahiptir. Burada bu konulara geri dönmeyeceğiz fakat

örneğin hareket-imaj sinemasının örneklerinden birisi olan *Enigma Imitation Game* (Morten Tyldum, 2014) Arşimet ile iktidar arasındaki mücadelenin benzerinin yirminci yüzyılın ortasında üstelik demokratik denilen bir ülkede, İngiltere’de nasıl tezahür ettiğini sinematik olarak etkili anlatması açısından ilginç bir örnektir. Bilgisayar biliminin kurucusu Alan Turing’in yaşam hikâyesinden esinlenen filmde Turing’in farklılığı, kaçış hattındaki minör çizgileri imajlarda bariz gözükür. Turing ve ekibi İngiliz Hükümeti tarafından Almanların enigma şifrelerini kırmak için görevlendirilir. Görevlendirme ve görev sırasındaki imajlarda iktidarı temsil edenlerin sert yüzleri, konuşmaları, emir nitelikli hitapları tıpkı Arşimet’e seslenen Romalı askeri çağrıştırır. Romalı askerin daha berisinde kral Marsellus’u sahnede görmesek bile Romalı asker dolayımından Marsellus’un sesini de içimizde hissederiz. *Enigma*’daki askeri ve sivil personelin tümünün yaratıcılardan oluşan bilim insanları karşısındaki görsel ve işitsel imajları, daha berideki İngiliz Hükümeti’nin en tepesinde yer alanların ve görünmez ama her yere salınan yapıların zorlayıcı boyutunun varlığını hissettirir. Gösterilenler arasında gösterilmeyen imajlar da gizlidir ve ifşa edilmeyi bekler. Turing’in başında olduğu ekip işini bitirdiğinde iktidarın da işi bitmiştir. Turing’in ölümüne giden yolun başlangıcıdır bu aynı zamanda. Daha önce eşcinselliği bilinen ancak ifa etmesi gereken görevi nedeniyle eşcinselliği görmezden gelinen Turing, görevini bitirdikten sonra artık tedavi edilecek bir nesne konumuna girmiştir. Yasalar da molar çizginin yanındadır, yaratıcı olmayan hattadır. Kaçış çizgilerine izin vermeyen yasalarda eşcinsellik bir suçtur: Zorla tedavi edilmeli, gerekirse hapse atılmalıdır. Turing de zorla tedaviye yönlendirilir. İçtiği ilaçlar Turing’in güç eşiklerini bozar, bedensel ve zihinsel açıdan giderek yorulur, dayanamaz ve intihar eder. Romalı Marsellus ve askeri ile Arşimet arasında-

ki mesafe günümüzde halen kaybolmamıştır, devam etmektedir. Sinema bu mesafeyi, bu farkı sinematik imajlarıyla göstermekte, felsefe ise kavramlarıyla tahayyül ettirmektedir. İkisi de düşünenin farklı modlarıyla kendi tarzlarında açıklama yapar.

Badiou üçüncü olarak daha önce açıkladığımız *Çarmıha Gerilen Aşıklar*'dan örnek verir. Hatırlanacağı üzere film evli bir kadının âşık olduğu bir erkekle kaçması, iktidar aygıtları tarafından yakalanması ve çarmıha gerilmek üzere ölüme gönderilmesi üzerinedir. Âşıkların son sahnede gülümsemeleri, Badiou'ya göre mevcut toplumsal yapıya bir direniştir ve gelecek toplumun nasıl olacağının habercisidir. Sanat nasıl ölüme direnişe, aşk da ölüme direniştir. Âşıkların gülümsemesi o anki toplumsal yapıda evlilik ile aşkın bir arada olabileceği bir ilişkiye dair düşünüşdür. Bu gülümseme *bir istisnadır*. Felsefe istisnayı düşünmek zorundadır. Sinema bu istisnayı sinematik tekniklerle ifşa etmiştir. Sinema kendi imkânlarıyla bu ifşayı yapar ve yaparken zaten düşünceyi ortaya koyar. Felsefe kendi kavramlarıyla bu ifşa üzerine açıklama yapar. Yaşamdaki değişikliği, farkı düşünmek zorundayız. Deleuze felsefesinin üzerinde durduğu *fark*, buradaki gülümsemedir ve gülümseme üzerine düşünmek filozofik bir durumdur.

Ömer Kavur'un *Gece Yolculuğu*'nda yönetmen Ali'nin yerleştiği Karaköy'de çoban çocukla karşılaşması sırasında çobanın *Küçük Prens*'i okuduğu sahne, istisna üzerine düşünen ilginç bir imajdır. İstisnalardan ilki bildiğimizi düşündüğümüz çoban mitinin yıkılmasıdır. Çoban çocuk *Küçük Prens*'i okumaktadır. Bu kitap herhangi bir kitap değildir, bu dünyaya ait olmayan, bu dünyada farklı bir yaşam nasıl mümkün olabilir sorusu üzerinde düşünmemize imkân veren bir kitaptır. İkinci istisna, Ali'nin çoban çocukla karşılaşmasının aynı zamanda kaybettiği çocukluğuyla karşılaşmasına imkân vermesi ve bu nedenle Ali'yi ilk defa samimi bir gülümseme içerisinde görmemizdir. Deleuze, yetişkinlerin dünya-



Görsel 9. Gece Yolculuğu'nda Ali'nin

Küçük Prens'i okuyan çobanla karşılaşması ve çocuk-oluş deneyimi

sında belli bir motor-duyu yetersizliği hisseden çocukların görme ve işitme duyularını yetişkinlerden daha yetkin kullandığını yazar. Yetişkinlerin görüş açılarından kaçabilen şeyler çocuklar tarafından görülüp işitilebilir. Böylece bir bulaşma deneyimiyle karşılaştığımız görülür. Ali ile çobanın karşılaşmasında Ali, bir tür çocuk-oluş deneyimine girer. Deleuze ve Guattari “bulaşma”nın özbi-linç, öz farkındalık açısından önemini vurgulamıştır (akt. Sutton ve Martin-Jones, 2014: 68). O ana kadar kadın-oluş üzerinden kendisiyle yüzleşmeye çalışan Ali, küçük çobanla karşılaştığında başka bir oluşun içine girer. Bu oluş Ali'nin keyifli halinden bellidir. Ali besbelli kendi imkânlarının yeniden açıldığını hissetmiştir.

Cafar Panahi'nin *Ayna* (1997)'sında otobüste kendi başına evini arayan Mina'nın tanık olduğu gülümseme ve Mina'nın da bu gülümsemeye yönelik acayip, ilginç ve gülümseyen bakışı sinemanın farkı ve istisnayı göstermesi açısından farklı bir örnektir. Mina, otobüse biner, otobüste gözlüğünü silen yaşlı kadına bakar, yorgun bir surattır bu. Mina'nın keyifsizliği yüzüne yansımıştır. Kamera onun üzerindeyken el falına dair sesler duyarız. Otobüsteki bazı kadınlar içinde bulunduğu toplumsal yapıdan çıkışı fallara inanmada bulmuştur. El falına bakan kadına kamera yöneldiğinde geleceğe dair umudun içkin yaşama değil, inanmak isteni-

len aşkın dünyaya köklendiğini görürüz. İlginç olan orta yaşlı kadının fal baktığı kişinin bir kız çocuğu olmasıdır. Çocukların gelecekleri fallarda aranır. Biraz önce gördüğü yaşlı kadının yanındaki koltuk boşaldığında Mina oraya oturur. Yaşlı kadın hamile kadına yer vermesi gerektiğini söyler. Mina kalkmak istemez. İkinci defa söyler ve oflayarak kalkar. Yaşlı kadın, Mina'yı bir çocuk olarak görmemekte, bir genç olarak görmektedir. Hamile kadın koltuğa oturduktan sonra günümüz gençliğini eleştirerek söze başlar. Yaşlı kadın ile küçük Mina'yı birbirine bağlayan şey ikisinin de ayakta duracak bedensel yetkinliğe sahip olmamalarıdır. Yaşlı kadın, buna rağmen Mina'yı kaldırır, kendisinin ise kalkması gerektiğine dair bir düşünümüne girmez. Nitekim yanına oturan hamile kadına sürekli sorunlarından bahseder. Yaşlı kadın aslında düşünmemekte, Mina'yı görememektedir. Buraya kadar toplumsal yapıda istisna olan bir imajla karşılaşamayız. Mina bir ara otobüsün en arkasında oturan üç kadına bakar. Ortalarında genç bir kadın oturmakta, diğerleri birbirleriyle konuşmaktadır. Ortadaki kadın mahzun, utangaç görünümlüdür. Mina ve onu izleyen bizler ilk defa farklı bir imajla karşı karşıya olduğumuzu sezmeye başlarız. Genç kadın düşüncelidir, sanki otobüste değildir, yere bakmaktadır. Mina, bu defa karşı tarafa baktığında kamerada ilk defa *gülümsemediğini* görürüz. Mina'nın gördüğü iki elinde de lamba taşımakta olan ve tıpkı genç kadın gibi mahzun, gözleri yerde olan genç bir erkektir. Bu arada otobüste akordeon eşliğinde müzik başlar. Mina, durumu anlar ve hemen tekrar geriye, genç kadına bakar. Kamerada boy çekimde bu defa genç kadının genç erkeğe bakışını görürüz. Belli belirsiz bir gülümsemeyi içeren bakıştır bu; birkaç saniye içinde mimikler iyiden iyiye gülümsemeye geçer. Dudaklar ve yanaklardaki izleri kamera yakalar. Mina tekrar erkeğe döner. Genç de gülümsemekte ve doğrudan ona bakmaktadır. Akordiyoncu erkek ve ona eşlik eden darbukayı

çalan çocuk otobüste aşk ve müziği yan yana getirmiştir. Genç insanların müzik eşliğinde birbirlerine bakmalarına kadar olağanüstü bir şey yoktur. Ancak onlar birbirine gülümsemeye ve Mina'ya da bu gülümseme bulaşmaya başladığında düşünce başlar: *Bu gülümseme bir istisnadır ve içinde bulunulan toplumsal yapıda, cinselliğin ve aşkın kodlandığı molar çizgilerde bir kaçış hattıdır.* İstisna olan bu gülümseme Raymond Williams'ın daha önce belirttiğimiz analizinde olduğu gibi gelecek toplumun habercisidir. Film, imajlarla gelecek toplum üzerinde düşünmemize yol açar.

Blade Runner 2049 (Denis Villeneuve, 2017) filminde insan-klonun doğurması istisnaya örnektir. İnsan merkezli bir bakışla bakıldığında insan yapımı klonların kendi türlerini devam ettire-



Görsel 10. Otobüsteki genç âşıkların gülümsemeleri ve Mina'nın bunun üzerine hissettiği yaşam coşkusu, baskıcı toplumsal yapıda aşkın ve yaşamı olumlamanın izlerini taşır

cek bir evrime ulaşmaları “istisna”dır. Kendisini Homo Sapiens olarak tanımlayan “İnsan”ın (Homo) Sapiens dışında kendi görünümünde bir türle birlikte yaşaması anlamına gelir bu durum. Tüm özellikleriyle insanı andıran klonlanmış insanlara bakıldığında duygusal gelişimlerinin insan-ötesi özellikler içerdiği görülür. Eski ödül avcısı Deckard ile bir replika olan Rachael’in ilişkisinden doğan kız çocuğu, replikanın çocuk doğurması dışında yine bir başka istisnayı oluşturur: rüya yaratıcı bir varlık. Replikaların belleklerine yapay rüyaların yaratılmasından sorumlu olan kadın, replika ve insan ilişkisinden doğan varlıktır. Bildiğimiz ve düşündüğümüz insan yetileri dışında düşünülmeyi, hayal edilemeyi hayalleyen bir varlık, Homo Sapiens çiftinden değil, replika ile insan ilişkisinden doğmuştur. Bu bir bulaşmadır, karışımdır ve güçlerin birleşmesidir. Nietzsche’nin arzu ettiği insan-ötesi bir varlık bildiğimiz insanın dışında üst-insandır. Bu istisna aynı zamanda gelecek toplumun nasıl olabileceğine dair ipuçları verir. Güçlerin çoğullaştığı, insanın replika-oluş, replikanın insan-oluş içine girdiği melez ve başka varoluş kipleri.

Keza başka varoluş kiplerini, başka yaşam alternatifleri üzerinde düşünmemize dair bir diğer istisna *Yaratık* serisinden verilebilir. *Yaratık: Diriliş* (Jean Pierre-Jeunet, 1997)’te bu defa klonlanmış Ripley’den ameliyatla alınan kraliçe yaratığın nasıl bir istisna yaratabileceğini düşünürüz. Daha önceki üç *Yaratık* (*Alien*) serisinde yumurtayla çoğalan ve hiçbir empatinin olmadığı bu tür, kraliçe yaratığın insan-yaratık karışımı bir varlık *doğurmasıyla* başka bir safhaya gelir. Bir memeli gibi doğrulan ve memeli olan bu varlık kendisi de bir klon olan Ripley’i gördüğünde tüm öfkesini, vahşiliğini bırakır. Oysa doğar doğmaz kendisini doğuran yaratığı öldürür. Gelgelelim insan görünümlü klon olan Ripley’i gördüğünde onu benimser. Gülümser, duygusallaşır. Ona zarar vermez. Sevmek, okşanmak ister. Bu bizi empati ve meme-



Görsel 11. Yaratık: Diriliş'te
doğum sonrası istisna olan duygulanımsal-empati



Görsel 11. İnsan-klon ve yaratık bileşiminin yarattığı
istisna duygulanımsal-empati (Yaratık: Diriliş)

li ilişkisine götürür. Yapılan araştırmalar empatinin bilişsel ve duygulanımsal olmak üzere ikiye ayrıldığını gösterir. *Bilişsel empati* akli devreye sokarak karşısındakinin acısını, sevincini, kısaca duygularını *bilmek* ile ilgilidir. Gelgelelim bilmek, onunla aynı duygulanımı yaşamak ve ona uygun olarak davranmak anlamına gelmez. 2. Dünya Savaşı'nda Naziler esirler üzerinde deneyler yaptıklarında bilimsel olarak karşısındakinin nasıl acı çekeceğini gayet iyi bilmekteydiler. Zaten deneylerin başansı da buradan kaynaklanmaktaydı. Acı çektiklerini gördüklerinde deneyi bırakmak yerine karşısındaki insanı bir nesne olarak görmeye devam etmişler, deneyi sonuna kadar sürdürmüşlerdir. Burada empatinin ikinci boyutu olan duygulanımsal yan devreye girmelidir. *Duygulanımsal empati*de karşısındakiyle benzer duygulanıma sahip olunur ve ona göre eyleme geçilir. Örneğin acı çekti-

ğini gördüğümüz bir insana yardım eder, sevinç duygulanımı yaşayan bir insanın sevincine mimiklerimiz, jestlerimiz ve sözlerimizle ortak oluruz. Duygulanımsal empati, doğurarak üreyen varlıklar olan memelilerde gelişkindir. Dolayısıyla yumurtayla çoğalan varlıklarda empati bilişsel düzeyde olsa bile duygulanımsal düzey daha geridedir. İzlediğimiz bundan önceki *Yaratık* üçlemesinde yaratıkların sadece öldürme üzerine kurulu eylemleri bunu gösterir. Ancak *ilk defa Yaratık: Diriliş*'te kadın klon karında büyüyen ve doğan kraliçe yaratık insan görünümlü varlık ürettiğinde, üreyen varlık, *bir istisna olarak duygulanımsal empatiye sahip olur*. Bu, insan varlığı dışında başka yaşam olanakları üzerinde düşünmemize katkı yapan bir imaj üretimidir.

Yasujiro Ozu'nun yönettiği *Tokyo Hikâyesi* (1953), istisnayı bu defa kent içindeki ilişkilerde arar. Filmde yaşlı çiftin çocukları, zamanlarının olmadığı gerekçesiyle baba ve anneleriyle hakiki bir ilişki geliştirmemekte, sorumluluklarını savuşturmakta, savuşturamadıklarında vicdanlarını rahatlatacak gerekçeler üretmektedirler.

Ölen oğullarının eşi olan dul kadınsa yaşlı çiftin çocuklarına göre daha kötü koşullarda yaşamasına rağmen çiftle koşulsuz ilgilenmektedir. Filmi izlerken çocuklarla dul kadın arasında kurulan bu zıtlıkta ister istemez bir tarafı tutarız. Gerçek yaşamın otomatikleşmiş ve düşünce gerektirmeyen koşullarında yaşlı çiftin çocuklarıyla benzer tarzda yaşam sürsek bile, filmi izlerken dul kadının seçimi lehine tercihte bulunuruz. Dul kadının seçimiye yaşlı çiftle ilgilenmek, onları dert edinmektir. Dul kadın, filmde yer alan bir *istisna* olarak otomatikleşmiş ilişkilerden sapan bir figürdür. Bu istisna gelecekte yeni düşüncenin kentin yabancılaşmış koşullarında dahi nasıl yaratıcı hal alabileceğinin izlerini taşır.

Özetleyelim: Filozoflar durumlar bazında bazı paradoksları açıklamak zorundadır. İlk olarak bir durum karşısındaki seçimle-

rimizi açıklarlar. Kallikles ve Sokrates'in karşılaşmasında yapılan seçim, filmlerde birbiriyle hiçbir ortak ölçüsü olmayan karşılaşmalar karşısında hem karakterlerin hem de bizlerin seçimleri açıklanmaya ihtiyaç duymaktadır. *Seçim olarak mesafenin* açıklanmaya ihtiyacı vardır. İkinci olarak filozofik düşünce *iktidar ve yaratıcı düşünce arasındaki mesafeyi* açıklamaya girişir. Filmler ve Arşimet örneğinde bunu açıklamıştık. Üçüncü ve son unsur *istisnaların açıklanmasıdır*. Toplumsal yaşamın değişmezliği adına mücadele eden güçler ile o toplumsal yapıdaki değişmezliğe bir çatlakla, bir istisnayla yanıt veren moleküler çizgiler arasındaki ilişkinin de açıklanmaya ihtiyacı vardır. Filmler kendi dünyalarında bu açıklamayı kendi tarzında yaparlar: ışıkla, montajla, kamera açısıyla, kamera hareketiyle, çekim ölçekleriyle. Bir filozof ya da film eleştirmeni ya da filmi izleyen herhangi bir insan dil ile bu konuda açıklama yaptığında bir yorumcu gibi davranır. *Ancak bu düşüncesinin kaynağı dilde değil, orada, sinema filmindeki sinematik imajlardadır. Filmin kendisi zaten felsefe yapmaktadır.*

Felsefeye geldiğimizde kullandığımız *seçim, mesafe, istisna* filozofik kavramlar haline gelir. Açıklamayı imajlarla değil bu kavramlar üzerinden yapmaya çalışırız. İmajlarla seçimi, mesafeyi, istisnayı görürüz ve onun üzerine düşünürüz, ancak felsefeyle gördüklerimiz ve duyduklarımızı kavramsal bağlamda tartışma yaparız. Böylece problemler üzerine düşünmeye başlarız: Karar vermeyle ilgili bir problem üzerinde düşünürüz, mesafeyle ilgili bir problem üzerine düşünürüz, istisnayla ilgili bir problemi düşünürüz. Badiou'nün yaptığı sentez şöyledir: “Yaşamın anlamlı olmasını istiyorsan olayı kabul etmelisin, iktidardan uzakta durmalısın ve kararına kararlı bir şekilde bağlı kalmalısın” (Badiou, 2013: 205). Filmler bunu bu şekilde didaktik söylemez. Filmler sinematik imajlarla duygulanımsal boyutlarda bu düşüncelere dair bir şeyler gösterir. Filmin yaptığı felsefe, sinematik bir deneyimdir.

Felsefe eğer yarıklarda, farklarda yapılıyorsa *ilişki-olmayan* ilişkilerle ilgilenen bir mecrada yol alıyoruz demektir. Deleuze de benzer bir noktayı vurgular. Deleuze düşüncesinde felsefe herhangi bir şey hakkında düşünmeyi içermez. Felsefe her şey üzerine düşünmez. Bunu daha önce vurgulamıştık. Bu bağlamda felsefe sinema üzerine de düşünmek zorunda değildir. Belki sinemadaki imajları sınıflandırır, imajlar üzerine felsefe yapar. İşte bunu yaparken imajlardaki farklara yoğunlaşır. Ancak nihayetinde sinemada da paradoksal ilişkiler, yarıklar, mesafeler, istisnalar varsa niçin bir filozof bunlar üzerine düşünmesin? Evet, filozof bir filmin tüm boyutları üzerinde düşünemez, ancak felsefe paradokslarda işliyorsay ve filozof hayattaki yarıklara bakarak açıklamalar yapıyorsa yaşamın kendisi, yine Deleuze ve Bergson felsefesinden gidersek, zaten imajlardan oluşuyor ve sinema da keza hayatın parçası olarak imajlardan ibaretse niçin sinematik imajlardaki farklar, yarıklar, mesafeler ve istisnalar üzerinde düşünmesin?

“Felsefe, ilişkiler olmayan ilişkiler ya da yarılmalar hakkında düşünmek” (Badiou, 2013: 205) ise sinema ile felsefe arasındaki paradoksu da açıklamaya çalışabilir. Çünkü sinema hareket-imaj ve zaman-imajlarla yapılırken, felsefe kavramlarla yapılır. İkisi arasındaki mesafeyi açıklamaya giriştiğimizde sinema felsefesinin bir boyutuyla da ilgilenmiş oluyoruz. Bu ilgilenme filmi felsefi kavramlarla denetim altına almak, filme felsefeyi dayatmak anlamına gelemez. Sadece “yoklamayı” kapsar. Yoklamak, içerideki sesi duyabilmektir daha önce açıkladığımız üzere. Yoklama kendi sesimizi yokladığımıza dayatarak değil farktaki sesi yakalamaya çalışmaktan ibarettir.

Ara Değerlendirme

Filmlerin yaptığı felsefe, felsefenin yaptığı felsefeden farklı olsa bile ikisi de yaşamdaki farklara odaklanır, ikisi de düşüncenin

normal istikametine yönelik müdahaleleri gösterir, ikisi de paradokslar, çatışmalar, zıtlıklar üzerine durur. Yaşamda kavramlarla durdurulamayacak, hep kaçan, taştan bir şeyler bulunur. Ne bilimle ne de felsefeyle yakalanamayacak şeyler. Sinema, sinematik imkânlarla o kaçan, taştan şeyleri imajlara taşır. Söylenemeyeni, algılanamayanı, analiz edilemeyeni imajlarıyla ifşa eder.

Film-yapımı felsefe üzerine tartışmalarda; sinemayı, felsefeyi merkez noktası yaparak ele almak bizleri temsil problemine götürür. Platon'un mağara alegorisindeki gölgelerin görüngü, temsil olması gibi sinemayı da felsefenin bir gölgesine, temsiline sürükleyen bu yaklaşım baştan sorunludur. Bunun yerine ikisini kendi içkinliğiyle ele alan bir yaklaşım temsil sorunundan uzaklaşmada kilit öneme sahiptir.

Sinema üzerine düşünmek demek, sinemayı felsefenin türevi haline getirmek değildir. Bundan ziyade sinemadaki imajlarda zamanın, hareketin, paradoksun, gerçekliğin, varlıkların görünüşünün ve felsefi bazı problemlerin üzerinde düşünmek, dahası bunları yoklamaktır. Bu yoklama aynı zamanda felsefenin kavram üretimine katkı sağlayacak sonuçlar yaratabilir. Felsefede imaj kavramı üzerine tartışmalarda Bergson'u izleyen sinema felsefecilerinin katkılarını hatırlamak bile bu hususu aydınlatmak için yeterlidir. İmaj sınıflamaları sinema üzerinden genişletilmiş ve bu kavramlar felsefi literatüre girmiştir. Bir itki-imaj, duygulanım-imaj, zaman-imaj, zihin-imaj, kristal-imaj sinemadan üretilen kavramlardır. Keza göstergelerden opsign, sonsign, halosign da sinemadan üretilen kavramlardır. Sinema filmlerindeki imajlar bizlere aşka, dostluğa, insan ilişkilerine, iktidar yapılarına dair yeni kavramlar armağan edebilir. Bu çalışmanın aşk filmlerine dair kısmında aşk filmlerindeki aşkın, nasıl felsefede tartışılan boyutların ötesine geçen unsurlar içerdiğini, nasıl hibrit karakterli olabileceğini ve

aşk felsefesindeki tartışmalardan taşan unsurları gösterebileceğini vurgulamıştık. Sinemadaki aşk, benim kavramımla *sineaşk*'tır.

Film-yapımı felsefe üzerine değişik tartışmalar yapılmıştır. Bu tartışmalarda katı tez yanlıları, bir filmin felsefe yapmasını tıpkı felsefenin felsefe yapmasına benzer tarzda kurgulamışlar, sanatsal ve epistemik ölçütü katı tarzda yorumlamışlardır. Daha esnek görüşü benimseyenler bir filmin felsefi bir problemi illüstrasyonunu da filmlerin felsefe yaptığıının kanıtı olarak sunsalar bile, ölçü yine felsefenin felsefe yapmasından türetilerek yapılmıştır. Referans noktası bir şekilde felsefe yapılmıştır. Oysa bu çalışmada Balázs, Kracauer, Bergson, Deleuze ve kısmen Badiou'nün görüşlerinden esinlenilerek, filmin felsefe yapmasına daha farklı bakılmıştır. *Bu kitapta filmin felsefe yapmasını, filmin düşüncenin normal istikametine müdahale etmesi, imajlarla yeni ve yaratıcı fikirler üretmesi ve paradokslar, yarıklar üzerinde düşünmesi olarak ele aldık.* Böylece referans noktası olarak sözlü ve yazılı felsefeyi almadık. Deleuze'ün vurguladığı düşüncenin bilimde, felsefede ve sanatta farklı tarzlarda ifadesi başlangıç noktamız oldu. Bu durumda sinema ve felsefe arasında hiyerarşik bir ilişki yerine bir fark ilişkisinden söz eder hale geldik. Çalışmanın tüm kurgusu bu minval üzerinde yapıldı.

Bunu belirtmek sinemanın felsefeye, felsefenin sinemaya katkı yapmayacağı anlamına gelmez. Çalışmada belirtildiği gibi varlığın ve oluşun felsefe ve bilimin soyutlaştırmalarıyla ve genelleştirmeleriyle kaybolan çizgileri sinema tarafından ifşa edilmiştir. Sinema, parmak uçlarıyla dokunduğumuz gerçekliği derinden hissettirdiği andan itibaren düşünce de kendi hattında yeni çizgiler yaratmaya muktedirdir. Sinemanın kendine özgü yaptığı felsefe olan sinematik felsefe, film-yapımı felsefe hem yeni kaçış çizgileri yaratır hem de daha önce tartışılan kaçış çizgilerini sözlü ve yazılı felsefede olduğundan daha farklı sunar.

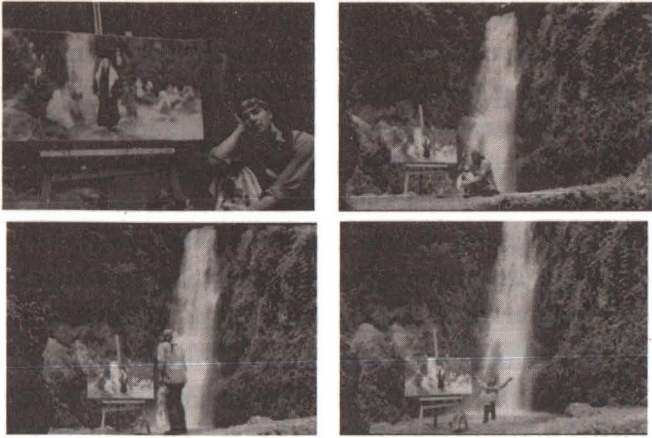
Sinema, bizlere felsefede tartışılan zaman anlayışını, tartışarak değil sinematik imkânlarla göstererek bizatihi yaşatır. Böylece gerçek yaşamda gözden kaybolan, üzeri perdelenen, hareketin ve mekânın türevi gibi görünen zamanı farklı imajlarla ifşa ederek onu görünür kılar. Yaşadığımızı ve bildiğimizi zannettiğimiz zaman ile özellikle zaman-imaj sinemasında doğrudan plastik gibi esnetilerek ifşa edilen zaman arasındaki farkın aynısını kavrayabiliriz. Hareket-imaj sinemasında montaj ile dolaylı verilen zaman, zaman-imaj sinemasında varlıkları oluşsal halde gördüğümüz imajlarla doğrudan görünür hale geldiğinde varlığın bir oluş, titreşim, hareket, ışık, akış olduğunu hissederiz. Her varlığın kendine ait süresini, yani Bergson'un üzerinde durduğu ve Deleuze gibi filozofların devam ettirdiği süreyi sinema bize doğrudan verir. Sinemada biz, geçmiş, şimdiyi ve geleceği aynı anda görebiliriz. Alan derinliğiyle değişik zamanları bir araya getiren Orson Welles, üç zamanı işitsel-imajlar ve görsel imajlarla kıvrımlı hale getiren, aynalarda, gölgelerde zamanı kristalleştiren Tarkovski gibi yönetmenler felsefede kavramsallaştırılan ve tartışılan hususları, bu konudaki düşünceleri bilmeseler bile, imajlarla düşünerek yaparlar. Deleuze'un altını çizdiği gibi sinemacılar imajlarla, felsefeciler kavramlarla düşünürler.

Üstelik sinema, felsefede tartışılan kronolojik zaman ile saf süre arasında keskin bir karşıtlık olmayabileceğini filmlerde ikisini yan yana koyarak gösterir. Hareket-imaj sinemasında dahi zaman zaman plastik gibi esnetilen saf süreyi ve anları görebilir; keza zaman-imaj yönelimli sinemada da kronolojik zamanın izlerine tanık oluruz. Algıladığımız bir durum karşısında beklendik eylemi gerçekleştirdiğimizde motor-duyu mekanizmamız bozulmadığı için zaman kronolojik işler. Açık-karşı çekimle zamanı burada dolaylı hissederiz. Ancak her filmde görülebilecek bir durum, algıladığımız şeye uygun tepki geliştirmeyip aksiyon yerine

düşleri, belleği ve *Singin' in the Rain*'in meşhur dans sahnesinde olduğu gibi ima edilmiş düşleri algıyla ilişkiyle soktuğumuzda saf zaman-imaja girmişiz demektir. *Singin' in the Rain* örneğinde olduğu gibi hareket-imağ sinemasında da süre olarak zamanı görmemiz mümkündür. Sinema ya o ya bu mantığından ziyade “hem o... hem bu” ya da Deleuze’ün rizomları tartışması örneğinde ifade ettiği gibi “ve...ve...ve”lerin hakim olduğu bir sanattır. Bu, felsefenin kuru, rasyonel ve sonlandırıcı mantığına verilecek film-yapımı felsefenin verdiği yanıtlardan birisidir.

Felsefede virtüellik ve edimsellik kavramı üzerine Aristo’nun, Don Scotus’un, Bergson’un ve Deleuze’ün yaptığı tartışmalar kavramsal düzeydedir. Deleuze’ün sanatsal boyutta yaptığı virtüellik ve edimsellik tartışmaları da nihayetinde sinemada sinematik imkânlarla imajlarda ete kemiğe bürünür. Sinema yönetmenlerinin bunun için felsefe okumalarına gerek yoktur. Sinema yönetmenleri virtüellik ve edimsellik kavramlarını kullanmadan, yaşamı imajlarla düşünürler. Yaşamı düşünmek hem geçmiş, hem potansiyelleri, hem alternatifleri, hem de yeni olanakları düşünmek anlamına gelir. Çünkü yaşam sadece şimdi değildir, verili olan değildir. O halde yaşamın ne olduğunu bizatihi zaten düşünmek zorunda olan bir yönetmen hem varolanı hem de olanaklı olanı imajlarına taşır. Dünya anlayabileceğimizden ve yaşadığımızdan fazlasıyla ister istemez virtüelliğin içine gireriz. Sinema yönetmenleri bazen belleğin içinden gezintiler yaparak, bazen kendileri şimdinin içinde virtüel gerçeklikler yaratıp şimdiki edimsel olan ile geçmiş virtüel arasında gidip gelerek ve bazen de karakterlerin düşlerini imajlara taşıyarak virtüellik ve edimselliğin değişik boyutlarını ifşa eden imajlar yaratırlar.

Sinemanın felsefeye verebileceği en büyük katkılardan birisi mucize ve umuttur. Sinema bir mucizedir, çünkü gerçek hayatta gözden kaçan, görmezden geldiğimiz, bakışlarımızdan kaçan ya da



Görsel 12. Şellale’de şelalenin yıllar sonra aniden akması bir mucizedir

gerçekleşmesi zor olan, bilimde karşılaşılsa bile fonksiyonlar ve denklemlerin soyutluğu altında çarpıcılığını, önemini, ilginçliğini bir ölçüde kaybeden ve felsefede kavramların rasyonel mantığı altında gizlenen ve etkisini kaybeden mucizeler sinemada birden karşımıza çıktığında yaşama inanmaya başlarız. Yaşamda her an mucizeler olabilir. Rossellini’nin *İtalya’ya Yolculuk*ta boşanma konusunda anlaşmış olan çift çok kısa sürede başlarına gelen aşk ile tekrar birleşirler; Kurosawa’nın *Rashomon*’unda insana, yaşama inancını kaybetmiş rahip yağmur altında ağlayan bebeğe altı çocuğu olmasına karşın sahip çıkan oduncunun tavrı karşısında tekrar umutlanır; Semir Arslanyürek’in yönettiği *Şellale* (2001)’de Cemal’in çocukluğunda kuruyan şelale filmin son sahnesinde Cemal şelalenin yanında resim yapmış dingin bir vaziyette beklerken birden coşku dolu akarak yaşamda her an her şeyin ortaya çıkabileceğini, yaşamda sadece bizlerin olmadığını gösterir ve insan öznelliğinin ötesindeki varlıkların varlığını görürüz.

Belma Baş’ın *Zefir* (2010)’inde uçurumdan düşen ve filmin sonuna kadar akibeti bilinmeyen Nergis isimli ineğin bir mucize

gibi ortaya çıkışı yaratıcılık ve yaşamı olumlamada insan ve insan dışı varlıkları paradoksal bir ilişkiye sokar. Şöyle ki babası tarafından terk edilen ve orman köyünde dedesi ve anneannesiyle birlikte yaşayan Zefir annesinin de kendisini terk edeceğini öğrendiğinde Nietzsche'nin her türlü yükü yüklenmeye "evet" diyen "deve"si olmayı kabul etmez, sırt çantasını hazırlayarak annesini takip eder, dönmesini isteyen annesine "Hayır!" der. Annesinin onu bir başına bırakmasını kabul etmez. Annesi uçurumun kenarında konuşmayı önerir ve film uzaktan onların konuşmalarını takip eder. Konuşmalarının sonuna doğru belli belirsiz bazı ifadeleri işitiriz ancak annesinin Zefir'e neler söylediğini işitemeyiz. Ayağa kalktıklarında ve annesi gideceğini söylediğinde Zefir "git öyleyse!" diyerek annesini iter. Zefir uçurumdan aşağıya annesine seslenir. Aşağıya indiğinde annesi yerde kanlar içinde yatmaktadır. Zefir, ağlamaz, herhangi bir yas, pişmanlık belirtisi gösteren bir ifadede bulunmaz. Kanını siler, taşlar ve ağaçlarla annesine mezar hazırlar, annesinin çantasını inceler ve azık olarak annesinin çantasına koyduğu yiyeceklerden biraz yedikten sonra yanına uzanır. Zefir daha önce dedesine annesiyle birlikte gömülmek istediğini söylemiştir. Annesinin kendisini terk etmesini kabul etmeyen Zefir annesinin mezarının başında uzanarak birlikte olmaya karar vermiştir. Zefir ölmeye mi karar vermiştir? Burası açık imaj olarak kalır, tam emin olamayız.



Görsel 13. Annesinin mezarı başında yatan Zefir'in yeni annesi insan-imajın dışında bir varlık olan inektir

Gözlerini yummuşken bir mucize bekleriz. O da Nergis'in nehrin başında görünmesiyle ortaya çıkar. Zefir öldüğünü düşündüğü Nergis'i gördüğünde sarılır. Film, süt veren ve her akşam sütüyle Zefir'i besleyen Nergis ile Zefir'i terk ederek sütünü esirgemiş konumdaki annesi arasında ilginç bir karşıtlık oluşturur. Ölen annesi yerine yeni annesi Nergis olmuştur.

Sütün yarattığı mucize *Kara Ay*'da biraz daha farklıdır. Kadınlar ve erkekler arasındaki savaşta kaçış hattını yaratan Lili bir dünyadan diğer dünyaya Deleuze'ün "ima edilmiş düş" kavramında içerimlendiği tarzda hareket eder. Aslında hareketi sağlayan Lili'nin düşlediği dünyalardır. Her düş bir dünya gibi açılır. Lili kişisel olmayan, evrensel dünyalar arasında hareket eder. Her bir dünya hayvanların ve insanların davranışlarının ters yüz edildiği bir tarzda sunulur. Tek boynuzlu atın dünyasında yaşlı kadın fare ile konuşur, Lili yaşlı kadın haricinde diğer insanlarla dil dolayımından iletişim kuramaz. Dünya hareketinin sürüklediği Lili ölümden dönen yaşlı kadının genç kızının sütünü emmesine tanık olur. Bir bebek gibi sesler çıkaran yaşlı kadın kızının göğsünü emerek hayatla bağ kurar. İlerleyen sahnelerde yaşlı kadının ağladığını işiten Lili de sütünü yaşlı kadına verir. Göğüslerini emzirdikten sonra kucağına alır ve ninni söyler. Bildik dünyanın ters çevrilmesidir bu. Her şeyin alt üst olduğu bu evrende Lili tek boynuzlu atın son sahnede belirlemesi üzerine daha önce kuramadığı titreşimi yine süt üzerinden sağlamak ister. Tek boynuzlu at evde belirmediğinde Lili atın beklemesini söyler, göğüslerini çıkarır ve film biter. Lili, sütünü insan dışı hatta mitolojide geçen bir hayvan ile paylaşacaktır. Sütün yaratıcılığını deneyimleyen Lili, konuşmak yerine emzirerek dünyalar arasında hareket etmektedir. Böylece *Zefir*'de ineğin sütünü içen kız çocuğu Zefir ile inek arasında üretme ve yaratım üzerinden bir bağlantı oluşurken; bu defa genç bir kadın olan Lili sütünü

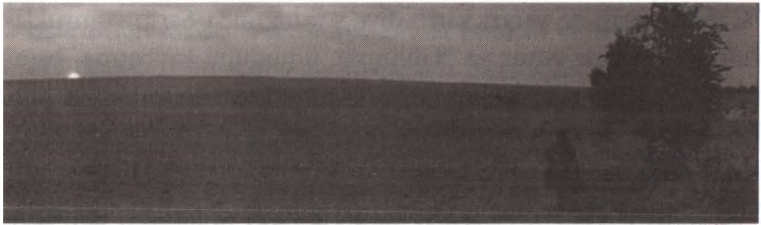
insan dışı mitolojik bir hayvana içirerek dilin öncesi ve ötesinde ve yine yaratma ve üretme üzerinden bağlantı kurmaktadır. Süt, burada artık bir mucize, geleceğe yönelik bir umut olur.

Umut ve mucize, bir başka dünyaya değil bu dünyaya, yaşama inanmakla ilişkilidir. Deleuze (1997: 171-2) modern bir gerçek olarak artık bu dünyaya bile inanmadığımızdan yola çıkarak sinemanın bu inançtaki rolünü tartışır. “Biz başımıza gelen, aşka, ölüm olaylarına bile, bunlar sanki bizleri kısmen ilgilendiriyormuş gibi inanmayız. Sinemayı yapan bizler değiliz; bizlere kötü bir film gibi gözüken dünyadır” (171). Dünya ile insan arasındaki bağ kopmuştur. Sadece bu dünyaya inanma, insanı gördüğü ve işittirdiği şeyle bağlantıya geçirebilir. Sinema bu nedenle bizim dünya ile bağlantımız olan dünyaya yönelik inancın filmini yapmalıdır, dünyanın bilgisinin filmini değil. Modern sinemanın gücü dünyaya inancı restore etmektir. Deleuze, hangi inançtan olursak olalım “*bu dünyaya inanmak için sebeplere ihtiyacımız vardır*” der (172). Kracauer’ın film felsefesinde ‘gerçekliğin kurtuluşu’ dediği şeydir bu. Etrafımızdaki diri bedenlere, içinde aptalların da hayatın bir gerçeği olduğunu gördüğümüz, başımıza gelen aşk ve ölüm gibi şeylerin varlığından şüphe duymadığımız ve onların varlıklarına inandığımız bir dünyaya inanç. Böylece kötü senaryo olarak gördüğümüz dünya ile insan arasındaki bağlantı bir şekilde bizleri yine umut ve mucizenin varlığına dair inanca götürür. *Sürü*’de (Zeki Ökten, 1978) geleneksel dünyanın birey üzerinde kurduğu tüm ağırlığa ve yoğun güce karşın Berivan ve Şivan’ın birbirlerine inanması, umudun ve aynı zamanda mucizenin her daim ortaya çıkabileceğini gösterir. Şivan, uğradığı şok yüzünden konuşamayan ve Şivan’ın ailesi tarafından dışlanan Berivan’a sürekli “Bana inan, bana güven, ben sana inanmışım” diyerek Berivan’a inancını film boyunca vurgular. Sadece sözle değil, Ankara’nın sokaklarında sırtına alıp doktora götürerek, içinde ya-

şadığı feodal kültürün baskıcı yapısına, babasının baskısına ve hakaretlerine aldırmadan Berivan'ı koruyarak eylemleriyle de gösterir. Berivan da buna karşılık verir; kardeşlerinin ısrarla eve dönmesi çağrısına kulaklarını tıkar, konuşmasa bile Şivan'a dokunarak ve sarılarak ona inandığını gösterir. Böylece Berivan ve Şivan, bir taraftan içinde yaşadıkları tüm geleneksel ilişkilere, diğer taraftan paranın ve tüketimci ilişkilerin egemen olduğu tüm molar çizgilere karşın bir mucize gibi geleceğin toplumunun çekirdeğini kuracak figürler olarak karşımıza çıkarlar. Dünya ile bağlantı birbirlerine ve aşklarına inanmakla sağlanır. *Genç Ölmek* (Joel Schumacher, 1991)'de bağlantı yine güven ve aşk üzerinden sağlanır. Kan kanseri olan Victor'a özel bakıcılık yapan Hillary, Victor'a sadece profesyonel işinin gereği olarak bakmaz, onun iyileşeceğine inanır, buna dair umudu vardır. Victor ise tedavinin bir noktasında yaşama dair umudunu kaybetmiştir. Bunu kabullenmek isterken Hillary'ye âşık olması Victor'da bir paradoksa yol açar: yaşayacağına dair umut etme isteği bir tarafta, tedavinin başarısız kalması durumunda daha önce beslediği umudun onu daha büyük çöküşe götürmesi diğer tarafta. Bu durumda Victor umut etmekten korkmaya başlar. Hillary, Victor'a ona inandığını, onu sevdiğini, Victor'un mücadele etmesi gerektiğini, tedavide başarılı olursa da olmazsa da yanında olacağını en azından ölürken elini tutacağını söyler. Ertesi sabah uyanırlar. Deniz kenarındaki evin penceresinden dantelli beyaz perdelerin arasında denizi, geniş manzaranı görürüz. Kamera onları kapıya kadar takip eder ve Victor ve Hillary dışarıya çıkarak ilerlediklerinde onları bırakır. Sağa doğru hareketlenen kamera duvarda asılı olan Gustav Klimt'sin "Adem ve Havva" tablosunu gösterir ve film biter. Bu tablo, aynı zamanda bir tohum olarak yaşama dair inancın, umudun saçılmasına işaret eder. Deleuze (1997: 173) yaşamın kökeni olarak, "kaldırım taşlarına saçılan tohum" olarak bedene, bu dünyada

“yaşama tahammül eden” yaşamlara inanmamız gerektiğini yazar. Hillary buna inanmış, Victor’u da inandırmıştır. Bu inanç ikisinin yaşama inanç patikasında birlikte yol almalarında etkili olmuştur.

Saçılan her bir tohumun gelecekte yeşeren toplum açısından nasıl bir anlam taşıyabileceğini gösteren filmlerden birisi de *Germinal* (1993, Claude Berri)’dir. İşçiler maden grevinde yenilmişler ve Etienne Lantier yolda iç sesiyle belirsiz bir geleceğe doğru yol almaktadır. Kamera sağa doğru yürüyen Lantier’i iç sesiyle izler: “Akılgılaşmıştı. Kimliğinden tamamen kurtulmuştu...” Genel çekimde üzerinde yerleşim yeri olmayan boş alanlarda yol kenarlarında yeşermekte olan çimlerin, çiçeklerin olduğu ama daha çok toprağın ekilmeye beklediği geniş arazi. Arazinin üzerindeki yolda yürüyen Lantier’i bir süre sonra kamera kendi başına bırakır, yükselir ve uzaktan izler. Artık Lantier yalnız başına yürümektedir. Uzakta toprağı eken belli belirsiz at ve kağı ve gün doğumu. Filimde tohum serpilmiş büyümeyi beklemektedir. Deneyim şimdilik başarısız olmuştur ancak bir tohum olarak toprağı atılmış, yeşermeyi beklemektedir. Yol, doğmakta olan güneş, toprağın ekim faaliyeti bir üçlü olarak gelecek toplumun yeni değerler üzerine yaratılması ve bu dünyaya her şeye rağmen inanmamızı işaret eder gibidir. Sinemanın felsefeye verebileceği en büyük derslerden birisi, umuttur. Felsefe en kötü koşullarda, en umutsuz koşullarda bile umudun olabileceğini bana



Görsel 14. Lantier’in her şeye rağmen şafak sökerken umuda yürüyüşü



Görsel 15. Modern Zamanlar'da her şeye rağmen umuda doğru yolculuk...

göre sinemadan öğrenmektedir. Sinema, tıpkı Lantier'in ektiği ve yoldan geçerken şafak vakti atlı kağının ektiği tohum gibi hayatın ham malzemesini almakta, işlemekte ve saflaştırmaktadır.

Sinemada şafak sökümünde umuda yürüyüş, umudun anlamı üzerine felsefeye katkılar sağlar. Charlie Chaplin'in *Modern Zamanlar* (1936)'ında yeteneğine uygun olmayan işlerde çalışan ve bir türlü başarılı olamayan Şarlo, her şeye rağmen umudunu kaybetmez. Şafak sökümüyle doğanın içinde yol görüntüleriyle başlayan sahne biraz sonra o yoldan umuda yolculuğun başlayacağını ipuçlarını sunar. Dingin bir müzik tohum halindeki serpilmeye hazır başlangıca işaret eder gibidir. Yaylı çalgı eşliğinde Şarlo'nun kız arkadaşı umudunu kaybetmiş tarzda yere bakmaktayken Şarlo ayakkabı bağlarıyla ve şapkasıyla uğraşmaktadır. Bir şeylerle uğraşmak neredeyse Şarlo'nun mottosu haline gelmiştir. Şarlo'nun yüzünde umutsuzluğa dair izleri görmeyiz. Çalan *Smile* isimli müzik Şarlo'nun umudunu tercüme eder. Kadın "Çabalamanın ne yararı var?" diye sorduğunda Şarlo yumruklarını göğüslerine vurur ve "Gülümse, umudunu kaybetme, başaraçız" der. Sözler kadını da harekete geçirir; mimikler ve jestler canlanır. El ele tutuşarak az önce bize gösterilen yolda yürümeye başlarlar. Kamera *Genç Ölmek*'in Viktor ve Hillary'sinde ve *Germinal*'in Lantier'in de olduğu gibi Şarlo ve kız arkadaşını yolda gün doğumunda yalnız başına bırakır.

Sinemanın bizlere gösterdiği şey: Umut, her şeye rağmen var ve yanı başımızdadır. Bir mucize gibi daha önce tohum olarak saçılmış şeyler patlayabilir; ya da yeni tohumlar saçılabilir. Umut, aynı zamanda çabadır. Umut, Spinoza felsefesinde 'Conatus' adını verdiği çabanın bu filmlerde sinematik tarzlarda yeni boyutlarda edimselleşmesini ifade eder. Sinemayla umutlandığımızda, yepyeni olasılıkların ortaya çıkabileceğine dair imajlarla karşılaştığımızda, istisnaların gelecekte dünyaya egemen olabileceğine dair umutlarımız arttığında dünyaya, yaşama, insana inanmaya başlayabiliriz. Sinema inanmanın değişik biçimlerini sunar bizlere.

Bu mucize bazen sinematik imajlarla bizi çevreleyen molar çizgilerin varlığını hissedebilmemiz yönünde de işler. Ümit Ünal'ın *Nar*'ında etik bir sorunu çözmek üzere eve gelen kadın karakter filmin sonunda virtüel bir gerçeklik gibi bu defa ev sahibi olarak ortaya çıkar ve insanların rollerini çoğunlukla devasa yapıların çizdiğini sezdirir. Önemli olan insan figürlerden ziyade o figürlerin rol ve işlevlerini tayin eden büyük yapılardır. Bir figürün yerini başka figürlerle değiştirebilirsiniz ancak yapılar devasa bir güç gibi nasıl davranacağımızı, nasıl eyleyeceğimizi ve nasıl kararlar vereceğimizi her daim devam ettirecektir. Film bize bunu gösterir. Gelgelelim umutsuzluk gibi görünen şey, aslında yine de bir umuttur, çünkü yapıların devasa gücünü imajlarda gördüğümüzde sorular sorarız. Filozofik düşünüşün en önemli ve önde gelen koşulu ise sorular sormaktır. *Masumiyet* (1997, Z. Demirkubuz) bizi uçurumun kenarına getirerek orada bırakan ve sorular sormamıza devam eden açık uçlu imajlarıyla bittiğinde, aslında film bitmez. Umut, bizzat umutsuzluğun içinde sorular sorabilmektir. Hapisten çıkan Yusuf, bir hayat kadını olan Uğur'un kız çocuğuyla birlikte hapisane arkadaşının bulunduğu izbe mekâna gittiğinde onu ölü bulur. Öylece gazete parçaları ve kâğıtlarla üzeri örtülmüş cesede bakarlar. Şimdi ne yapacaklar? Umut var mıdır?



Görsel 16. Umut'ta umut bitmiş midir?

Arayış devam edecek midir? Film bizi Sokrates'in diyaloglarda yaptığı uçurumun kenarına getirme durumu olan "Aporio"sında olduğu gibi uçurumun kenarına getirir ve sorular sordurtur. Benzer soruları Yılmaz Güney'in *Umut* (1970) filminde de görürüz. Cabbar önce şans oyunları, sonra doğaüstü güçlerde aradığı umut arayışında nihayet çıldırma eşiğine gelip kendi etrafında dönmeye başladığında biz de hem onun etrafında hem de kendi etrafımızda sorularla dönmeye başlarız: Cabbar'ın başına ne gelecektir? Ailesine kavuşacak mıdır? En dibe vurduğu bu durumda acaba yeni ve farklı tohumlar mı gizlidir? Umut bitmiş midir?

Nihayetinde bir film motor-duyu mekanizmamızı bozup bizi düşünceye çağırıyorsa ve sorular sorarak verili dünya üzerine düşünmeye başlıyorsak umut var demektir. *Filmin yaptığı felsefe işte budur: Sorular sorarak düşüncenin normal istikametine müdahale etmek ve yeni düşünceler icat etmek.*

4. BÖLÜM

ÖRNEK FİLM ÇÖZÜMLEMESİ: PELİN ESMER'İN *İŞE YARAR BİR ŞEYİN* ÇATALLANMALARINDA "İŞE YARAR OLMAYANI" ARAYIŞ...

Yaşama saat olarak bakmak ile yaşamı rüzgârda sallanan bir tül perde ya da bulut olarak görmek arasında muazzam farklar vardır. Saat düzenliliği, öngörülebilirliği, organizasyonu, sınırlılığı, çerçevelemeyi çağrıştırırken; rüzgârda sallanan tül perde veya gökyüzündeki bulutlar, düzensizliği, kestirilebilirlikten uzaklığı, çerçevenin dışında kaçış çizgileri yaratmayı, sınırsızlığı ve her daim oluşu hatırlatır bizlere. Bir felsefe kitabı bu iki cümle üzerine ayrıntılı analizler yapabilir, düşünce soruları ortaya atabilir ve kendi mantıksal örgüsü içinde kavramlardan yararlanarak ilginç tartışmalar üretebilir. Bu belirlenimcilik/molar çizgi/yapı/çerçeve ile özgürlük/kaos/faillik/kaçış hattı gibi karşıtlık ilişkisinde bir sinema filminin yapabileceği felsefe nasıl olabilir?

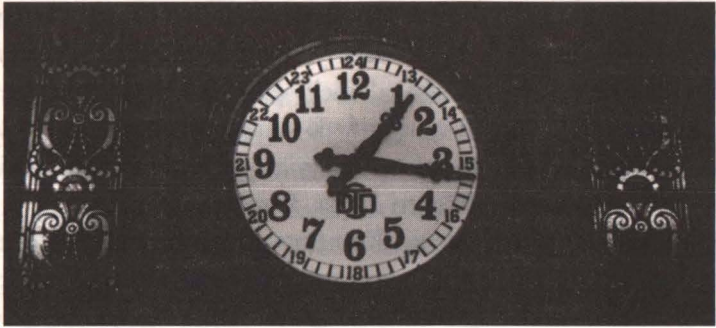
Pelin Esmer'in duvarda saat ile başlayan ve rüzgârda sallanan tül perdenin aralığından akan hayatı izlediğimiz *İşe Yarar Bir Şey* (2017) sinemanın imkânları dâhilinde belirtilen bu çelişki

üzerinden felsefe yapmaya çalışır. Felsefe kitaplarındaki alegorilerden veya metaforlardan daha çok belirttiğimiz kavramsal setlerle çalışan düşünce, Esmer'in filminde görsel ve işitsel imajlarla hissedilir. Filmin sonuna geldiğimizde Karl Popper'ın hayatın bir saat olmaktan ziyade bir bulut olduğuna dair düşüncesi zihinimize gelir. Çünkü bulut gibi hayat da oldukça düzensiz, tertipsiz ve bir şekilde tam anlamıyla öngörülebilirlikten uzaktır (Popper, 1972'den akt. Lehrer, 2009: 56-7). Her ne kadar Esmer'in filmi rüzgârda dalgalanan tül perdenin ardından akan yaşam ile bitse bile, rüzgârın ve onun etkisi altında savrulan tül perdenin bulut ile ortak noktasını görmemek olanaksızdır. İki de hava akımlarının arasında sürüklenmektedir ve nereye, nasıl akacakları önceden kestirilemez. Rüzgâr ve rüzgârda sallanan tül perde kıvrımsal, rizomatik bir dünya sunar bizlere.

Kitabın bu bölümünde Esmer'in filmiyle diyalog gerçekleştirilecektir. Film tam da kritik ettiğimiz baştan çerçevelememek ve öyküye sıkıştırmamak adına bu noktada başka ayrıntı üzerinde durulmayacaktır. Bu girizgâh ile yapılmak istenilen duvar saatiyle başlayan ve tül perdenin çello eşliğindeki melodik varyasyonu ile biten bir filmin kendi çapında nasıl bir felsefe yapacağının ipuçlarını okuyucuya sunmaktır. Başka anlatımla, saatten rüzgârda sallanan tül perdeye geçişin film içinde nasıl gerçekleştiğini okuyucunun tahayyül etmesi, merak etmesi ve sinematik deneyime kendisini bırakması umulmaktadır.

Tren İstasyonunda Kadraja Alınan Duygusal Emek: “Gülümseyin... Mutlu Olun”

Büyük bir duvar saati görüntüsü ve gong sesiyle film başlar. Birkaç saniye sonra dış kadın sesi estetik ve şiirsel bir ses tonuyla bu görsel ve işitsel imajlara eşlik eder: “Okulda kim kime deli gibi



Görsel 1. Saatle başlayan sinematik felsefe, kameranın hareketini de saat gibi başlatır

âşıktı ve sonra kim kiminle evlendi?” Bu sorudan sonra kamera aşağıya bir saat hareketi gibi düz ve mekanik tarzda hareketlenir. Aşağıya tilt devam ederken dış kadın sesi sorular sormayı sürdürmektedir: “Kaç çocuğu oldu?” Kameranın acelesi vardır, hareket hızlanır: “Bir gözler var değişmeyen”. Soru içermeyen bu son ifadeyle birlikte önce gelinin ve sonra smokinli damadın gözlerini görürüz. Bu görsel imajlara eşlik eden dış sese, ahşap bölmenin ardından bir siluet gibi belli belirsiz akan gölge imaj ve topuk sesi katılır. Gelin ve damat bazen birbirlerine, bazen doğrudan bizlere bakarak pozlar vermektedirler. Damat bize bakarken ve gelin de bize bakan damada gülümserken dış kadın sesi devam eder: “İş güç. Hayat işte!” Topuk sesleri devam ederken ahşap camlı bölmenin arkasındaki siluet, damat ve gelinin poz yerlerini değiştirmesiyle az çok belli olur. Bir kadın gölgesidir bu. Kracauer’in kameranın ifşa etme işlevleri arasında saydığı “gelip geçici fenomen”, arkada bir gölge imaj olarak topuk sesleri eşliğinde belirir. Bu görsel imajlar akarken dış ses, görsel imajlardan giderek farklılaşmaya başlar: “Sınıfın en komiği yine şakalar yapacak, ama arkadaşlarını güldüremeyecek”. Gelin ve damat poz vermeyi sürdürürken kamera arka bölmede siluet kadının sola

doğru hareketini takip eder. Ön planda gelin ve damat poz vermekte, arkadan gelen topuk sesleriyle birlikte yürüyen siluet görüntü kameranun panıyla ifşa edilmeye çalışılmaktadır. “Aaa! Leyla da gelmiş!” dış sesini işittiğimizde siluet görüntü netleşir. Gelin ve damat sağ tarafta kalır. Artık yürüyen kadını takip ederiz. “Hiçbir buluşmaya gelmeyen Leyla. Üstelik trenle gelmiş”. Kadın bu defa sağa hareketlenir. Kamera sağa panla onu takip ederken Leyla’nın lise yıllarında romantik olduğunu işitiriz. Leyla biraz yabani olmasına rağmen “Yine de iyi kızdı”. *Görsel imajlar ile işitsel imajlar arasında kopuş giderek bariz hale gelmeye başlar.* Kadın sola doğru hareketlenmeden önce “Şışşt! Sessizlik lütfen”. Kadının tekrar sola hareketlenmesiyle “Duygusal bir konuşma. Şerefe! Sonra herkes sırayla marifetlerini sergilemeye başlayacak. Sonra sıra bana da gelecek” ifadelerini duyarız. Bu noktada artık *gelin ve damada dair imajlarla dış ses arasında hiçbir ilişki kalmamıştır. İlişki olmayan unsurlar arasındaki ilişki üzerine düşünmek bizlere kalmıştır.*

Dış ses ile görsel imajlar arasındaki kopuşun iyice belli olduğu anda arkadaki siluet gölgeli kadın, arka bölme ile ön bölmeyi birbirinden ayıran kapıyı açar ve ön plandaki sesleri duyarız: “Mutlu olun. Gülümseyin lütfen!” Artık edimsel dünyaya geçmiş bulunmaktayız. Dış sesin sahibi sonraki sahnede ismini öğrendiğimiz ve dış seste de ismi geçen Leyla’dır. Leyla’nın arka planda siluet halinde görüldüğü, topuk sesleriyle sağa ve sola yürüdüğü anlarda gelen dış ses aslında Leyla’nın iç sesidir. Leyla’nın iç sesine tanık olduğumuz anlarda ön planda gelin ve damat poz verirken ön bölmedeki sesleri işitemeyiz. Film, bu sesleri duymamıza izin vermez. Filmin duymasını istediği ses, Leyla’nın iç sesidir. Leyla’nın iç sesi tamamlandıktan ve Leyla ön bölmeye girdikten sonra film bize ön bölmedeki sesleri işittirir. Leyla’nın önce belli belirsiz gölge ve sonra giderek belirgin-

leşen ancak silüet olmaktan çıkmayan görüntüsü de yine ancak Leyla ön bölmeyle geldikten sonra netleşir.

Edimselleşme, film kendi kıvrımlarını açtıkça devam eder. Leyla'yı gelin ve damada bakarken izleriz. Gardaki gürültüler devam ederken gürültü olmaktan çıkıp anlaşılır hale gelen sesler şunlardır: "Harika! Biraz daha cilveli. Evet. Damat beyin dişlerini görelim. Gülüyoruz. Evet. Karşılıklı geçelim". Henüz tam olarak neler olduğunu bilmeyiz. Sesin görsel imajla desteklenmesini bekleriz. Leyla, "Pardon, şunu tutabilir misiniz acaba?" sorusunu işittiğinde o tarafa yönelir. Kamera hızlı bir panla Leyla'nın yöneldiği sağ tarafa hareketlenir. Gelin ve damat, genç bir kız ve orta yaşlı bir erkek ile elindeki büyük fotoğraf çerçeveli bir adam ekranda belirir. Genç kadın (Canan) ile Leyla'nın kaderleri trende daha sonra kesişecektir. Adam, Canan'dan çerçeveyi tutmasını rica etmektedir. Bu ricayı yapan kişi eline fotoğraf makinesini aldıktan ve "Çerçevenin içine giriyoruz, evet, mutluyuz" ifadeleri eşliğinde fotoğraf çekmeye yöneldiğinde olayı anlarız: Tren istasyonunda gelin ve damat fotoğraf pozları vermektedir. Görsel imajlar ile sesler şimdi bir araya gelmiş ve izleyiciler tam olarak neler olduğunu anlayabilmiştir.

Gelgelelim anlaşılmayan noktalar da vardır. İlk olarak arka planda silüet halinde gözükerek fotoğraf çekme sahnesine iç sesini taşıyan Leyla'nın konumu tam anlaşılmaz. Leyla'nın gelinle ve damatla herhangi bir organik bağı yoktur. Buna karşın Leyla, içinde evlilik kesitlerinden betimlemelerin olduğu dış sesle imajlara eşlik etmiştir.

Leyla'nın istasyon garında fotoğraf çekimi sırasında karşılaştığı kişiler ile organik bağının olmamasının dışında, ikinci anlaşılmayan nokta, Leyla'dan gelen dış ses ile gelin ve damada dair görsel imajlar arasında da tam bir ilişkinin olmamasıdır. Evet, Leyla ev-

lilikten, çocuk sahibi olmaktan söz etmektedir; ancak özellikle “Şışt! Sessizlik lütfen!” ifadesinden sonraki betimlemelerin görsel imajlarla bir bağı yoktur. Görsel imajlar ile işitsel imajlar arasında kopukluklar bulunmaktadır. Normal konvansiyonların işlediği bir filmde motor-duyu mekanizmamızın beklentisi, görsel imajlara eşlik eden bir öykülemenin veya betimlemenin yer almasıdır. Filmin giriş sahnesinde bu beklentilerimiz karşılanmaz.

Filmin giriş sahnesinde fotoğrafçıyı görene kadar bizi şaşırtan unsurlardan birisi de gelin ve damadın dış ses eşliğinde kameraya doğrudan bakmalarıdır. Aslında fotoğrafçıya bakmaktadırlar ancak fotoğrafçının bulunduğu konum tam da film kamerasının bulunduğu yerde olduğu için bizler öyle düşünürüz. Sinema deneyiminde oyuncuların kameraya ve dolayısıyla bizlere doğrudan bakması ender görülür. Özellikle daha filmin girişinde nadir rastlanır. Gelin ve damadın gülümseme performansının kameraya doğrudan bakarak gerçekleştirilmesi seyirciye meydan okuyuş gibidir. Sanki bizleri geri çekilmeye davet eder. İzleyicileri geri çekilmeye davet eden bakış, Kubrick’in *Otomatik Portakal*’nın hemen girişinde Alex’in meydan okuyucu bakışını hatırlatır. Gerçi Alex’in bakışı oldukça sinsi, belli belirsiz gülümsemeyle karışık tehdit edici bakıştır. Gelin ve damadın gülümsemesi daha yapaydır. Gözlerden, dudakların ve yüzlerin çizgilerinden gelin ve damadın bir tür “duygusal emek” harcadığı hissedilir. Evlilik gibi kurumsal aidiyet ilişkisine girmek üzere olan gelin ve damat fotoğraf çekinirlerken gülümsemek “zorundadırlar”. Fotoğraf karesinde çerçevelenmek gülümseme karesiyle mümkündür. En uygun, en yoğun gülümseme anının yakalanması için gelin ve damat bol bol gülümsemelidir. Fotoğrafçının görevi bu kareyi yakalamak, gelin ve damadın görevi bu kareye girecek gülümseme imajını vermektir. Kareye girecek gülümseme, evlilik albümünün çerçevesine girmeli ve evlilik süresince o albümde bulunmalıdır.

Görsel ve işitsel imajların tam çakışmadığını belirtmiştik. Dış ses spesifik bir ana dair öykülemekten ziyade daha genel ve bağlam dışı bir şeyleri anlatmaktadır. Ancak film bittikten sonra görsel ve işitsel imajlar arasındaki bu kopuşun nedenini az çok hissedebiliriz: Leyla, ileride olacak şeyleri bizlere ironik tarzda sunmaktadır. Tıpkı fotoğrafçının gelin ve damadı kadrāja alırken çerçevelemesi gibi, Leyla da ileride olacak şeylerin ve yapılacak konuşmaların bir kısmını bize baştan anlatarak çerçeveleme yapmaktadır. Gelgelelim fotoğrafçının çerçevelemesi ile Leyla'nın çerçevelemesi arasında fark vardır: Fotoğrafçı profesyonel işinin gereği olarak bir taraftan çerçeve içine gireceklerin eylemlerini, duruşlarını belirlemekte, diğer taraftan da bu belirleme ve çerçeve içine gireceklerin duruşlarının duygusal emek içermesi mevzularını sorun etmemekte ve deyim yerindeyse bunu gayet doğal karşılamaktadır. Bu çerçeveleme onun profesyonel yaşamının –saat bakışı– bir parçasıdır. Tıpkı saatin kurulması ve kurulu saatin hareketi gibi mekanik bir eylemin, motor-duyu mekanizmasının parçasıdır.

Leyla'nın dış sesiyle yaptığı çerçeveleme için aynı şeyi söylemek mümkün müdür? Leyla, filmin sonlarına doğru ortaya çıkacağı üzere, arkadaşlarıyla yıllar sonra buluşmaya katılmış ve orada olacakların haberini filmin girişinde gelin ve damadın pozlarına tanık olarak bizlere sunmuştur. Tıpkı gelin ve damadın neler yapacağını, nasıl pozlar takınacaklarının baştan belli olması gibi; Leyla'nın arkadaşlarıyla olan toplantısında neler yaşanacağı, neler konuşulacağı, nasıl performanslar sergileneceği baştan söylenmiştir. Ancak filmi izleyenler bunu filmin sonuna geldiğinde az çok anlamaktadırlar, filmin girişinde ve ortalarında değil. Kamera sola pan yaparak ahşap kapının camları ardından Leyla'yı takip ederken filmin ilerleyen sahnelerinde göreceğimiz durumu özetler: “Hiçbir buluşmaya gelmeyen Leyla. Üs-

telik trenle gelmiş”. Böylece bu sahnenin aslında filmin arkadaşlarıyla olan yemekli görüşmedeki sahneye gönderme yaptığı filmin o sahnesine gelindiğinde tam anlaşılır. Film, gelecekte bazı anları şimdiye taşımasına karşın izleyiciler bunları şimdiye ait imajlar zanneder. Filmin girişinde ve sonunda olanlar, aslında Nietzsche’nin bengi dönüşü gibi, hayatımızın benzer tarzda tekrarlandığına dair fikri gibidir. Ancak bengi dönüş tekrarın aynı olması anlamına gelmez. Her bir dönüş farklı bir tekrardır ki ileride göreceğimiz üzere bu dış seslerin filmin sonuna kadar bire bir aynen gerçekleşmediğine tanık oluruz. Tekrar, aynı tekrar değildir, her tekrarda bir “fark” bulunur.

Filmin girişindeki görsel ve işitsel imajlarda karşıtlıkların yanı sıra, Leyla’nın camlı bölmenin arka tarafındaki görüntüsü ve iç sesi ile ön bölmedeki görsel imajlar arasındaki karşıtlık da ayrıca üzerinde durulması gereken bir başka öğedir. İmajlardaki farklılığı hissederiz. Camlı bölmenin arkasındaki Leyla belirsizce hareket etmekte, ön taraftaki gelin ve damat ise belirlenmiş eylemlere göre davranmaktadır. Öngörülemezliğe karşı öngörülebilirlik, belirsizliğe karşı belirlenmişlik... Sanki camlı ahşap kapıların arkasındaki kadın silueti virtüeli, gelin, damat ve fotoğrafçının yer aldığı ön bölümlerdeki imajlar ise edimseli çağrıştırmaktadır. Leyla’dan gelen dış ses Leyla’nın lisede de romantik ve içe dönük olduğunu söylerken iç ve dış ayrımını özellikle vurgular. Leyla içsel virtüel dünyasındaki güçlerini ve icat etmeyi severken, ön planda edimselleşenler pozlar takınmaktan ve sürekli kendilerini görünür kılmaktan keyif alır görünmektedirler. Ön ve arka bölgeye dair Leyla’nın ve fotoğrafçının bulunduğu bölgeler arasındaki bu ayrım, sanki Erving Goffman’ın hayatlarımızın kamusallaştığı ön bölge ile daha mahrem ve gizli olduğu arka bölge arasındaki ayrımı hatırlatır. Goffman, ön bölgede başkalarına ve onların beklentilerine yönelik bir performans ser-

gilenirken, arka bölgelerde maskelerin atıldığı daha sahici bir durum içine girdiğimizi vurgulamıştı. Örneğin bir lokantada garsonun müşterilere yönelik konuşmaları olması gerektiği gibidir, müşterilerin beklentilerine uygun bir performans sergiler. Ancak mutfak gibi arka bölgeye gittiğinde gerçek duygularını, söylemek ve davranmak istediklerini sergiler.

Leyla virtüel alandan edimsel alana geçtiğinde fotoğraf çekilmesi sırasında fotoğrafçının gelin ve damada yönelik talebi onların güzel pozlar vermeleridir. Bu nedenle onlara sürekli “Mutlu olun, gülümseyin” diyerek yapmaları gerekeni hatırlatır. Doğaçlamanın olmadığı, duygusal bir emek performansıya gülümsemenin dahi bizlere asılı kaldığı bir andır bu. Hostesler nasıl gülümsemek zorundaysa, gelin ve damat da gülümsemek zorundadır. Bu an hayatlarımızın en mutlu anıdır, somurtmak ya da mutsuzluğa dair yüzlerde izler olması “olması gerekene” karşı çıkıştır. “Harika”, “biraz cilveli”, “daha yakınlaşın” gibi talepler eşliğinde gülümseyen Leyla imajı... İlginç olan Leyla’daki gülümsemenin içten mi olduğu yoksa belirlenmiş hayatlara yönelik ironik bir gülümseme mi olduğu konusunda kararsız kalmamızdır. Leyla ön bölmeye gelmeden önce iç sesindeki ironi, gelin ve damattaki abartılı gülümseme ve Leyla’daki gülümseme karşılaştırıldığında ve filmin ilerleyen sahneleri de değerlendirildiğinde Leyla’nın gülümsemesinin sanki meta-bakışı içeren bir boyuta sahip olduğu izlenimi doğmaktadır. Filmin ilerleyen sahnelerinde öğrendiğimiz üzere bir şair olan Leyla, yazılacak “bir şeyleri” hayatın içinde aramakta ve kendi şiirine onları yerleştirmektedir. Leyla, filmin başından sonuna kadar bütün hikâyeyi bizim için şiirselleştirmiş, bizleri o şiirsel anlatıya çerçevelemeye de çalışmıştır. Ancak olay ve ilişkileri anlatırken, fotoğrafçı ve yapılar dünyasının seçenek sunmayan boyutundan ziyade, bizleri ikna çabasında seçeneklerimizi gösteren hikâyeleme

daha belirgindir. Üstelik bu tarz çatallanmış hikâyeleme ileride belirteceğimiz üzere sinematografiyle yan yana gitmiştir.

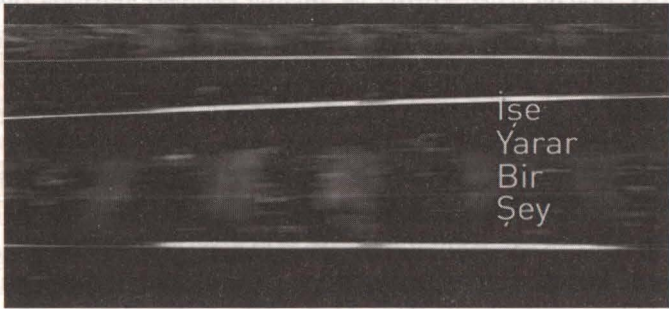
Leyla, filmin girişindeki imajlar eşliğinde ama imajlarla tam örtüşmeyen işitsel imajlarla gelecekte olanı şimdiye taşımaktadır. Leyla bunu izleyicileri film dünyasına ve film dünyasındaki imajlara çerçevelemek için değil, tam tersine belirlenmişlik ilişkilerine karşı koymak için yapmaktadır. Başka anlatımla, bir şair olan Leyla, belirlenmişlik ilişkilerini bir ölçüde paralyze etmek için geleceği şimdiye taşımıştır. Pelin Esmer, şimdiye dair tren garındaki görsel imajlar ile Leyla'nın gelecekte olacakları gelecekte şimdiye taşıyan işitsel imajları yan yana koyarak izleyicilerin motor-duyu mekanizmasını daha filmin girişinde tereddüt içinde bırakmış, paralyze etmeye başlamıştır. İmajlar film içinde kıvrımlarını açmakta ve yeniden kıvrımlanmaktadır. Leyla'nın fotoğrafçı gibi bir çerçeveleme yapıp yapmadığına dair soruya geri döndüğümüzde yanıt açıktır: Leyla, çerçevelemek bir yana çerçeve dışına çıkacak kaçış hatları yaratmaya çabalamaktadır.

Görüldüğü gibi bu giriş sekansındaki SineFilozofi, filmin düşüncesi ile sinematik teknik arasındaki titreşimle sağlanır. Hayatı saat olarak görmek rizomatik bir kamera hareketiyle ya da rizomatik olmayan bir sinematik teknikle kolay kolay sağlanamaz. Çerçevenlenmiş hayatlar görüntülenmek isteniyorsa ona uygun mekanik bir kamera hareketi veya ona uygun bir sinematik teknik tercih edilir. Şayet bu sekansta kamera filmin sonunda göreceğimiz gibi yumuşak geçişlerle hareket etse verilmek istenilen düşünce ile tezat oluşturabilirdi. Burada kamera saat görüntüsü ve sesiyle başlar, saatin hareketi gibi çalışır: Saatten sert bir tittle aşağıya doğru geline ve damada odaklanmanın sertliği ve düzlüğü, sağa ve sola panların yine aynı tarzda sertliği ve mekanikliği dikkat çeker. Filmin kadrajına giren fotoğrafçının ve fotoğrafı çekilen karakterlerin görsel ve işitsel imajları da

mekaniktir. Bu imajlar, filmin kendi tarzları dâhilinde ürettiği sinematik bir düşüncedir. Her ne kadar hayatın mekanik, saat gibi kurulu olmasına, yapısal ve çerçevelenmiş ilişkilere, duygusal emeğe dair pek çok düşünce ve çalışma olsa bile, filmin giriş sekansı sinematik imkânlarla kendi çapında felsefe yapmaktadır.

İşe Yararlığa Göre İşleyen Algılarımız...

Tren hareket eder. Kamera trenin içinde raylara odaklanır. Raylar ve trenin hareketiyle çatallanırken kadrajın sağında filmin ismi belirir: *İşe Yarar Bir Şey*.



Görsel 2. Trenin rayındaki çatallanmalar içinde işe yarar ve yaramayanları aramak...

İşe yarar bir şey ne demektir? Filozof Bergson, evrende her şeyin imaj olduğunu savunduğu çalışmalarında insanın da içinde yer aldığı canlı imaj ile cansız imajlar arasındaki en bariz ayrımı, canlı imajların kendi ilgi ve çıkarlarına göre algılama yapması olarak görmüştü. Bizler varlığı ve ilişkileri cansız imajlarda olduğu gibi ilgiden ve çıkardan bağımsız güçler karşılaşması olarak algılamayız. Daha ziyade kendi arzu, istek ve çıkarlarımız dahilinde algılamakta ve o algıya göre eylemekteyiz. Bu anlamda aslında “işe yarar bir şey”ler arayan varlıklarız. Seçmeci algıyla çalışan zihnimizin ilgi ve çıkardan bağımsız işlemesi mümkün mü-

dür? Bergson felsefesi bunu “sezgi” ile yapabileceğimizi savunur. Bergson’un sezgi metodu oldukça komplekstir. Zekâ ve akıldan ziyade, varlığın içine ve onunla birlikte yol alan bir bakış olan bu yöntem aslında Kant’ın *Yargı Yetisinin Eleştirisi* (2016)’nde geliştirdiği sanatsal ve estetik bakışa benzemektedir. Kant estetiğinde, estetiğin ilgi ve çıkardan bağımsız olduğunu, anlama ile hayal kurma yetileri arasında serbest bir dans faaliyetini içerdiğini hatırlamakta yarar var. Bu bağlamda ele alındığında örneğin, doğa içerisinde bakır kalmış bir alanda yürüyen iki kişiden birisi ressam diğeri müteahhit ise doğaya bakışları farklı olacaktır: İlki, doğayı hayal kurma ve anlama faaliyeti arasında oyun-sal tarzda görebilir ve resmi için tuvalinde estetik bir dönüşüme uğratabilirken, müteahhit için orası üzerinde binalar dikilecek ve paraya dönüştürülecek bir malzeme niteliğinde olabilecektir.

Bergson’daki sezgi yöntemi bir ölçüde Kant estetiği ile ortak unsurlar barındırsa bile daha katmanlı ve karmaşık unsurları içinde taşır. Sezgi yönteminde ilk görev problemler ortaya atmak ve yaratmaktır. İkinci görev nicelikselden ziyade türsel farklılıkları ortaya koymaktır. Üçüncüsü türdeş olmayan ve sürekli akan hakiki zaman olan süreyi kavramaktır. Her halükarda sezgi yöntemi varlığı oluşsal süreci içinde içten kavramayı amaçlar. Kant her ne kadar ilgi ve çıkardan bağımsız estetik bakışın bu kavrayışta bize yaratacağı katkı konusunda ipuçları verse bile, Kant’ın genel mimarisinde akıl ve anlama yetisinin merkezde olduğu görülür. Bergson ise bilime önem verse bile bilimin niceliksel, mekânsal, türdeş ve genelleyici tarzda çalıştığından hareketle, insan merkezli olmayan bir bakışla hayattaki ilişkileri ve oluşu yakalamada sezgi yöntemine hayati bir rol biçer.

Bu anlamda değerlendirildiğinde varlığı içten, olduğu gibi görme, araya dil girdiği andan itibaren o kadar kolay değildir.

Hayvanlar da nihayetinde avlarını diğer nesneler arasından seçerek algılar, ancak insan dil ile hikâyeler anlatan bir varlık olarak sadece varlığını sürdürme kaygısının ötesine geçen bir algılamayla varlıklar dünyasıyla ilişki kurar. Harari'nin *Hayvanlardan Tanrılara Sapiens* (2016)'de vurguladığı gibi, Homo Sapiens'in dili sadece ampirik dünyayı anlatmaz, onun ötesinde ampirik dünya hakkında sözle, resimle, ikonlarla ve konumuz dahilinde eklersek sinemayla hikâyeler anlatır. Bizler geçmiş de hikâyeleyen varlıklarız. Böylece anlattığımız hikâyeler bir noktadan sonra hakikat gibi bizlerin algısını, düşünme biçimini ve anlamını belirlemeye başladığında, varlıkları da o hikâyelerden geçerek görme sürecine gireriz. Dilimizin üçüncü özelliği olan kurgusal bir dil olması ise sadece ampirik dünya ve onun hakkında hikâye anlatmanın da ötesine geçerek, mevcut dünyada olmayan şeyleri de söze, yazıya, resme, filme dökme anlamına gelir. Bu kurgusal yan, mevcut dünyada var olmayan, örneğin hayvan hakkı gibi bir kurgusal inanç, bu inanç ne kadar yaratıcı olursa olsun, bir hakikat gibi hayata bakışımızı şekillendirmemize yol açması anlamına gelir. Böylece örneğin sokaktaki bir karga, pek çok insan için eti yenilmemesi, siyah olması, sesinin kaba olması gibi nedenlerle pratikte işe yaramaz bir varlık olarak görülebilirken, tam da bu nedenle filmde izlediğimiz genç grafiti sanatçısı erkek ve Leyla tarafından kaçış hattının, mücadelenin simgesi olarak da algılanabilir.

Film, devraldığımız ve normal kabul ettiğimiz pratik/faydacı/öngörülebilir bakışa *kayıp* sanat, sezgi ve estetiğin merkezde olduğu ve dilin ampirik sınırlarının ötesine geçen sezgici ve sınırsal bakışı çatıştırır görünür.

Trene binişten sonra rayların ayrıldığı görüntü sinematik dünya içinde olaylardaki ilişkilerdeki ve kişilerin bizzat kendilerindeki çatallanmalara gönderme yapar gibidir. Film, çerçeve-

lenmiş hayatlarla çerçeve dışındaki kaçış hatlarını yaratmaya çalışanlar arasındaki çatallanmayı anlatmaktadır. Yavuz'un intihar arzusu ekseninde kesişen hayatlar ve intihara yardım etme eyleminin doğruluğunu sorgulayan etik düşüncelerle izleyicilere sürekli sorular sordurtan bir imaj akışı. Keza trende yolculuk, Deleuze ve Guattari'nin "yersizyurtsuzlaşma"sına gönderme yapar gibidir. Katılan ve yerleşik hale gelen molar çizgilerden moleküler ve oradan kaçış hatlarına doğru hareket etme bedensel ve zihinsel seyyaliyet halinde olmakla mümkündür. *Karayip Korsanları* serisinde Jack Sparrow'un tam da soyadına uygun olarak bir serçe gibi, gemisiyle oradan oraya uçuşması, kaygan ve akışkan seyyaliyet hali Sparrow'a kurumsallaşmış, profesyonel ve her şeyi devletin molar formlarında yerleştirmek ve yurtlaştırmak isteyen İngiliz ordusuna karşı kaçış hatlarında gezinme imkânı vermektedir. Rizomatik bir durumdur bu. Benzer rizomatik durum çatallanan tren raylarındaki yolculuk için de geçerlidir. Tren belli ölçüde de olsa bir güvenlik alanı sağlar. Böylece molar çizgilerin görece uzağında moleküler denilebilecek bir alanda özerk faaliyetlere imkân verir. Raylardan yukarıya tilt yapan kamerayla vagonun içinden geçerek camın arkasına yerleştiğimizde evleri, binaları izlediğimizde bu bölünme daha bariz gözüktür. Trenin içinde ve dışında olmanın göstergesi vagonlardaki camlardır. Cam gibi şeffaf bir nesne dışarıdaki katı binalar, çerçeve niteliğindeki molar çizgiler ile tren içindeki hareket halinde olan akış arasında bir ayraç gibidir. Binalardaki yapısal ilişkilere karşın, tren içinde hareket o yapısal ilişkilerden, sabitleşmiş yapılardan bir ölçüde de olsa uzaklaşma imkânı sağlar. Ne de olsa suda yüzen balığın suyun içinde nerede yüzdüğünü sorgulama şansı yoktur. Balık, sudan çıktığında iki farklı dünya olduğunu anlayabilir. Motor-duyu mekanizmamızı inşa eden verili dünya ve ilişkiler içinde insanın Nietzsche'nin belirttiği "deve" aşamasından çıkması kolay değil-

dir. Mekânlar arası geçiş, özellikle de toprağa bağımlı sabit, yerleşik bir mekândan tren gibi hareket halinde olan bir mekâna geçiş, hem düşünsel olarak bu farkındalığa imkân verebilir hem de Hitchcock'un *Trendeki Yabancı* (1951)'sında olduğu gibi yabancılarla daha fazla karşılaşmalar ve ilişkiler geliştirmeye yardım edebilir. Spinoza'nın dediği gibi farklı karşılaşmalar bizlerde ya güç artışı sağlar ya da güçlerimizi azaltır. Tren gibi özerk faaliyetlere imkân veren mekânlardaki karşılaşmanın güç artışı yaratması daha muhtemeldir.

Filmde trenin kudret artışına ve yeni deneyimlere imkân veren özelliği ön plandadır. Film, gerçek hayatlar ile alternatif olası hayatlar; ya da Deleuze'den etkilenerek "virtüel" ve "edimsel" hayatlar arasındaki ayrımı sinemanın imkânlarıyla etkili ve canlı sunar. Az önce sözünü ettiğimiz raylardan binalara, oradan tekrar raylara ve daha sonra trenin içine dalan kamera, önce Leyla'nın vagon camındaki yansımasını gösterir. Leyla'nın şiir yazarken gölgesini camda izlediğimizde şiir yazmanın kendisinin Deleuze'ü takip edersek son derece rizomatik bir eylem olduğunu hatırlamamız gerek. Başı ve sonu olmayan, nokta yerine "ve... ve"ler ile giden bu eylem aynı zamanda içimizdeki virtüel boyuta da gönderme yapar. Elbette yine hatırlamak gerekir ki virtüel ve edimsel ayrımında hiyerarşik bir üstünlük sıralaması ya da virtüelin edimsele bağlı olması gibi bir referans noktası yoktur. Virtüel ve edimselin kendine ait bir hakikati vardır, aralarında aşkın veya hiyerarşik bir ilişki bulunmamaktadır. Bu noktadan bakıldığında şiir yazar Leyla'nın virtüel ve rizomatik güçlerinin önce camda yansıması anlamlıdır. Vagondaki cama yansıyan bu gölge, dış dünya ve trendeki iç dünyanın ayrıacı gibidir aynı zamanda. Bizler sadece görüldüğümüz bedenlerden, ifadelerimizden ve çerçevelerin belirlediği varoluşlardan ibaret değiliz. Virtüel boyutlarımız, karanlık diye bastırdığımız gölgeler de

kendi başına varoluşa sahiptirler. Guattari'nin *Lines of Flights* kitabında ısrarla altını çizdiği üzere “bilinçdışı dil gibi yapılanmış değildir” (2015: 3). Lacan'ın savunduğu bilinçdışının dil gibi yapılandığı savı, bilinçdışını dilin çerçeveleyici ve edimsel boyutunu göz önüne almadan dile bağlayarak bilinçdışındaki virtüel ve rizomatik boyutları ihmal eder. Çokluk pek çok katmanları, çapaklanmaları, çatallanmaları, lavları, patlamaları, başı ve sonu olmayan ve nereye gideceği belirsiz kaçış hatlarını içerir ve dil, özellikle molar boyutları ile bunlara imkân veremez.

Film, zamanda virtüel ve edimsel çatallanmaları aynı anda göstererek *zamanı kristalleştirir*. Leyla'nın cama yansıyan gölgesi bu çerçeveden düşünüldüğünde Platon'un mağarasındaki gölgeler gibi değildir. Mağara alegorisindeki gölgeler, Platon'ca hakikatin soluk ve düşük bir yansıması olarak değerlendirilmişti. Oysa Leyla'nın gölgesi onun edimsel dünyadaki boyutlarının basit bir yansıması değil, tam tersine şiişsel dünyasının virtüelliğini kendi varoluşu içinde gösteren bir anlama sahiptir. Leyla'nın camdaki gölgesi, Deleuze'ün *Cinema 2*de belirttiği *ayna-imaj*dır. Bu imaj ve zamanı daha saf haliyle gösteren kristal-imaj ileride belirteceğimiz üzere filmin başka sahnelerinde de yer yer görülür. Zaman-imajın boyutlarından birisi olan ayna-imajı hakkında Deleuze şunları belirtir (bkz. 1997: 70-73): Ayna-imaj aynanın yakaladığı gerçek karaktere göre virtüelken, aynadaki karakterin görüntüsüne odaklanıldığında karakter virtüel olmaktan çıkar ve edimsel hale gelir. Bir yüzüğün yüzeylerine yansıyan yüz, ikizler sonsuzluğu gibidir. Yüzeyde yansıyan virtüel imajlar çoğaldıkça karakter virtüel imajlar arasında kaybolur ve bu durumda hangisinin virtüel hangisinin edimsel olduğuna karar veremeyiz. O. Welles'in *Yurttaş Kane*'inde Kane karşılıklı aynalar arasına girdiğinde böyle olur. Ayna-imaj bu durumda çoklu-yüzlerin ve neyin gerçek neyin virtüel olduğunun iyice belirlenemez olduğu kristal-imaja doğru evrilir.

Leyla'nın gölgesine eşlik eden trenin raylara dokunduğunda çıkardığı sesleri iştirken, kamera da vagonun içerisine girmek için yavaş yavaş Leyla'nın gölgesinden uzaklaşır, vagonun bir köşesinde oturan Leyla'ya yönelir. Böylece Leyla'nın gölgesini gördüğümüzde onun camın hemen yanı başında olduğu sanısı da boşa çıkmış olur. Leyla aslında karşı koltuktaki camın kenarında oturmaktadır. Böylece film, bizi yeniden şaşırtır, öngörülerimizi çerçeve dışına çıkartır. Filmin içeriği ile sinematografisi arasındaki bu paralellik filmin kendi başına felsefe yapan boyutlarına işaret eder. Film, kurgusu, kamera hareketi, rengi, sesi ve dokusuyla da bizlerin beklentilerine yanıt vermez ve bu anlamda bizleri de çerçevelemez.

Karga

Şimdi Leyla'yı camdan dışarı bakarken görürüz. Trenin dışında, karşıdaki vagona siyah kapüşonlu genç bir insan büyük bir karga figürü yapmaktadır. Figür hemen hemen bitmiştir, sadece boyanacak birkaç yer kalmıştır. Filmin sonlarına kadar vagonlarda ve duvarlarda bir figür olarak çizilmeye çalışılan bu karga, yine çerçevelenmiş hayatlara, pratik hayat kavrayışımıza meydan okuyan bir içerime sahip gibidir. Filmin ilerleyen sahnelerinde karga figürünü trenin tuvaletinde, trenin dışında harabe duvarlarda da görürüz. Siyah kapüşonlu genç, siyah kargayı bulabildiği her mekânın dış hatlarına işlemektedir.

Niçin karga? Çünkü karga toplumsal kodlarda "işe yaramaz bir şey" olarak algılanır. Tam da işe yaramaz olarak addedilen şey görünür hale getirilerek bu algılamaya meydan okunur. İşe yaramaz denilen karga çizilerek, işe yarar kavramının pratik fayda temelinde işlemesine karşı çıkılır. Karganın eti yenmez. Eti yenmeyen canlıya bakışla eti yenen canlıya bakış farklı işler. Yine,



Görsel 3. İşe yarar olmayan karganın insanın çıkar ve ilgi temelindeki bakışına meydan okuması

karganın renginde siyah tonlar hâkimdir. Siyah, kötülük, karanlık, ölüm, matem, cehennem gibi çağrışımlara sahiptir. Karganın sesi de çirkin bulunur. Bir gürültü gibi, parazit gibi algılanır. Karganın sesi yanı sıra zekâsı masallarda dahi alay konusu olur. Tilki ile Karga masalındaki karga, ağzındaki peyniri tilkinin kurnazlığıyla yere düşürür. Tilki kargadan güzel sesiyle şarkı söylemesini ister, güzel sese sahip olduğuna inanan karga şarkı söylediğinde peyniri düşürür. Karga bu durumda aptal mıdır, naif midir? Yiyecekten ziyade kendi performansını gösterme arzusu karga için daha önemli değil midir? Eğer öyleyse, hayvan iletişiminin indirgendiği 4S formülünün (sindirir, sıvılaşır, savaşır ve sevişir) ötesine geçmiştir karga.

Masalı küçük yaşlardan beri işiten bizler karganın performans sergileme tutkusunu aptallıkla özdeşleştirdiğimizde, sanatla mevcut dünyayı aşma deneyimini görmezlikten geliriz. Üstelik görmediğimiz bir başka nokta, karşımızdakinin sözüne inanmayı çocuksu ve yaratıcı anlamda bir saflık olarak niteleme yerine aptallıkla ilişkilendirme, tilkinin yalan söylemesini kurnazca bir eylem olarak değerlendirirken o kurnazlığı görmeyen ve aynı kurnazlığa kurnazlıkla yanıt vermeyen karganın bakışı-

nın aslında motor-duyu mekanizmamızı bozacak özelliği içermesidir. Beklentimiz, ağzında peynir olan bir canlının peyniri düşürmemesi için tutkusunun peşinden gitmemesi, örneğin şarkı söylememesidir. Yiyecek yaşamın daha asli bir ihtiyacıdır. *Ancak sanatını icra etme kaygısıyla yiyeceği dahi görmeme ve kendini gerçekleştirecek bir estetik tutkuya kendini adama aslında bilindik kodları, çerçeveleri kıran bir kaçış hattıdır.*

Bu noktada karga, Leyla'nın çatallanmasına benzer bir durumdadır: Bir tarafta kendi varlığını devam ettirmek için yiyeceğe, peynire ihtiyacı olan karga, diğer tarafta varlığını devam ettirmek için para kazanmak zorunda olan ve bu nedenle avukatlık yapmak zorunda kalan Leyla. Ama kargayı ve Leyla'yı birleştiren, kendilerini gerçekleştirmek için sanata olan tutkulu bağlılıklarıdır: amatör ruhlu karganın şarkı söylemeyi arzu etmesi, kıyıda köşede saklanmayı seven Leyla'nın şiire olan tutkusu.

Materyal dünya içindeki bu saflık, aslında yapılan bilimsel araştırmalarda insanın kargayı özel değil, “herhangi bir şey” olarak görmek istediğinin bilinçaltı düzlemindeki açıklaması olabilir. Karganın beyni, kendisinden daha iri kuşların beyinlerinden hem daha büyüktür ve hem de karga o kuşlardan çok daha zekidir. Kuşlar için hazırlanmış bulmacaları çözmede Kaledonya kargaları pek çok primatı bile geride bırakır. Bu nedenle kargaya bilimsel literatürde “tüylü kuyruksuz maymun” (feathered ape) benzetmesi yapılır (Hood, 2017: 38). İnsan beyninin de vücut ağırlığına göre çok büyük olduğu ve evrimsel çizgide kendi zekasını ve aklını homo sapiens/akıllı insan diyerek yücelttiği dikkate alındığında karga insanın bir rakibi haline gelir. İnsanla karga arasındaki benzerlik burada bitmez. Yine yapılan araştırmalar Kaledonya kargalarında iki yaşındaki bir bireyin bile hâlâ yavru olduğunu ve ana-babasına sürekli beslenmesi gerektiğini ortaya koymuş-

tur. Karga ana-babaları birbirlerine ömür boyu bağlanmaktadır, çünkü yavrularının olgunlaşması için uzun süre gereklidir ve bu süre boyunca yavruları yetiştirme sorumluluğunu paylaşmaya dayalı bir evrim stratejisi geliştirmişlerdir. Büyük bir beyinse bu hayvanlara sorunlarını çözmeleri noktasında avantaj kazandırmıştır, ama aynı zamanda bu beyne yavrularının isteklerini karşılayabilmek için de gereksinim duyarlar (Hood, 2017: 38-39).

Memeli dahi olmayan karga, popüler kavrayışın, masallarda geçen karga imajının dışında, aslında insana bir rakiptir bu anlamda. İnsan merkezci bakışın, insan merkezci öznelliğin inşa ettiği karga imajı kargayı zekilik dışı, aptal, çirkin, işe yaramaz gibi niteliklerle eşitlerken, gerçekte karga tüylü bir kuyruksuz maymun olarak sadece memelilerin zeki olduğuna dair kavrayışı yıkan bir “istisna”dır. Film, bize gerçek yaşamda insan merkezci bakışın görmek istemediği istisnayı göstererek insan merkezci pratik fayda kavrayışına meydan okur. Film, eti yenilmeyen, sesi ve rengi çirkin bulunan, varlığı neredeyse görünmez hale gelen ve görülmesi arzu edilmeyen kargayı görünür hale getirerek ve öne çıkararak çerçevelenmiş kavrayışlara karşı çıkar.

Yaşama şiirle bakan ve kaçış hatlarında, eşiklerde gezinen Leyla da bu meydan okuyuşa katılır. Katılım sadece şiirsel boyutlarda değildir, edimsel boyuta da taşınmıştır. O ana kadar mesleğini, ne yaptığını ve nasıl bir dünyaya sahip olduğunu pek bilmediğimiz Leyla’yı vagonun penceresini açarak ıslık çalma pozisyonunda gördüğümüzde Leyla’nın genci yaptığı eylem nedeniyle uyarmaya çalıştığını düşünürüz. Leyla ıslık çalmayı becerememektedir. Leyla’nın yüzündeki gerginlik de kamu malına zarar verdiğini düşündüğü genci ikaz eder intibasını güçlendirmektedir. Gelgelelim bir düdüğü sesini iştiririz, genç kaç-

maya başlar ve Leyla da gülümser: Neler olmaktadır? Gülümsemeyle birlikte Leyla "Koş" dediğinde durumu anlarız. Film, yine bizi şaşırtmıştır. Leyla, yaklaşan bekçi konusunda genci uyarmaktır. Böylece film kendisini anlamak için bizden düşünme talep eden bir imaj üretimi hattında ilerler. Bu tür sahnelerle film hem bizleri şaşırtır ve düşündürür, hem de Leyla'nın dünyası hakkında ilk gerçek ipuçlarını vermeye başlar. Leyla, eylem düzeyinde kaçış hattında yer alan insanları hem şiirleriyle hem de bizzat ıslık çalma durumunda olduğu gibi edimsel düzeyindeki eylemleriyle desteklemektedir. Leyla, sanatsal ve estetik boyutta bir tarafta, edimsel eylemleriyle de diğer tarafta olmak üzere molar çizgilere karşı kaçış hattında yer alır.

Karga, Leyla'yı filmin başından sonuna virtüel boyutuyla takip eder. Siyah kapüşonlu genç, kargayı trenin tuvaleti dahil kamusal ve özel mekânlara çizmektedir. Karga filmin sonuna kadar sadece çizim figürü olarak nesneleşmiştir. Virtüel boyutuyla kendi gerçekliğine sahip bu karga, filmin son sahnesinde Yavuz'un balkonunda belirir. Yavuz, uzun süredir karganın balkonda gözükmeyeceğini, Leyla'yı sevdiği için buraya gelebileceğini söyler. Karga, o anda virtüelden edimsele geçmiştir. Film, kargayı, edimselin basit bir temsili, gölgesi gibi göstermek yerine figürleriyle dahi kendi başına varoluşa sahip bir gerçeklik olarak gösterir. En son sahnedeki balkona konmuş karganın, figürlerdeki kargadan daha fazla gerçekliği yoktur. Her şeyin hareket, titreşim, enerji, güç, madde biçiminde farklı görüngülere sahip olduğu evrende zaten her şey imajdır.

Trenin İçinde...

Trenin içinde neler yaşanmaktadır? Film, çok çeşitli karakterler arasında ayrıntılı tahliller yapma ve onların arasında gezinme yerine; daha az sayıdaki karakterlerin dünyasını detaylı gösterir.

Trendeki ilişkilerden bilinçli seçki yapar. Tıpkı beynimizin çalışmasına benzer bu durum. Nasıl insan zihni dış dünyadan seçki yapıyorsa, film de yakın plana alınacaklar ile genel planda kalacaklar arasında bir seçki yapar. Örneğin Leyla'nın kapüşonlu gençi uyarılmasından sonra Leyla'nın gülümsemesine kesme yapılır ve oradan kameranın sola kaymasıyla trendeki görevlinin birkaç defa "Yemekli vagona servisimiz başlamıştır" duyurusunu işitiriz. Görevlinin sesini duyarız, bedenini uzaktan görürüz. Görevli bu anonsu vagonlar arasında yaparken kamera yolcular arasında sadece "betimsel" bir gezinti gerçekleştirir. Kamerayla birlikte gezinmelerimiz yolculara dair "betimsel" izlenim sağlar. Yakın plan, gövde plan, bedenlerde yoğunlaşan bir kamera hareketi bulunmaz. Belki de çoğunluk benzerdir ve film, sadece yüzeysel tarzda yolcular arasında gezinerek o çoğunluk içinde çok farklı ve görülmeye değer bir karakterin olmadığını göstermek ister. Film, birbirine benzeştirilmiş gösteri toplumunun bireylerini kendi tarzında düşünür. Chaplin'in *Modern Zamanlar*'ın girişi birbirine benzer hale getirilmiş insanın kitle toplumu içindeki erimişliğini montajla yapıyorsa, Esmer'in filmi bunu kamera hareketiyle icra eder. *Modern Zamanlar*'da önce koyun sürüsü ve ardından işe gitmekte olan kalabalık insan yığınları düşüncüyü verir. Hiçbir diyaloga, dile başvurulmaz. *İşe Yarar Bir Şey*'de ise kalabalıklar içinde "işe yararlar" üzerinde kamerayla gezinme, odaklanma ve hatta onların gölgelerini bile kadrage alma, diğerlerinde "şöyle bir gezinme" aynı düşüncüyü farklı tarzda vermenin yolu gözükür.

Kalabalıklar içinde farklı olan Leyla trenin içinde sadece edimsel boyutuyla değil gölgeleriyle, virtüel boyutuyla takip edilir. Yemekli vagona dışarı bakarken cama yansıyan gölgeleriyle birlikte ilk defa Leyla'nın şürsel tarzda iç sesini işitiriz. Filmin giriş sekansında hayatın molar çizgiler tarafından nasıl öngörülebilir hale getirildiğine dair iç sesine tanık olduğumuz Leyla, ilk defa

bize iç sesiyle şiirsel ifadeler sunar. Değişik renkleri sıralayarak şiirsel tarzda hayata dair sözler eder: “Kırmızı, mavi, turuncu ve hiçbir şey turuncuyla kafiyeli değil”. Ve duvarlara işlenen karganın rengi olan siyahı Leyla'nın neden anmadığını merak ederiz. İhmal edilmişlik ya da zaten duvarlara işlenen figürün rengini tekrarlamamak ve hayattaki farklı renkleri ve çokluğu sıralamak arzusu? İmajlara sorduğumuz bu soruya böyle bir muhtemel yanıt alınabilir ancak Esmer'in filminde Leyla'nın şiir okurken cama yansıyan gölgesi ve çello sesi poetik bir an yaratır. Gölge zaten siyahtır, dil ile anmaya gerek yoktur. Hatta Proust'un hafıza bağlamında dile getirdiği argümanı biraz dil bağlamına taşıyarak düşündüğümüzde şunu söylemek mümkündür: bir şeyi dilde ne kadar tekrarlırsak o şey o kadar kusurlu hale gelebilir. Proust bir şeyi ne kadar hatırlarsanız anı o kadar kusurlu hale gelir diyordu (akt. Lehrer, 2009: 94). Karganın siyah rengini dil ile anmak yerine Leyla'nın gölgesi olarak çello sesiyle şiirselleştirilmiş bir imaj halinde sunmak daha etkili olabilir. Film, bu anı yaratır.



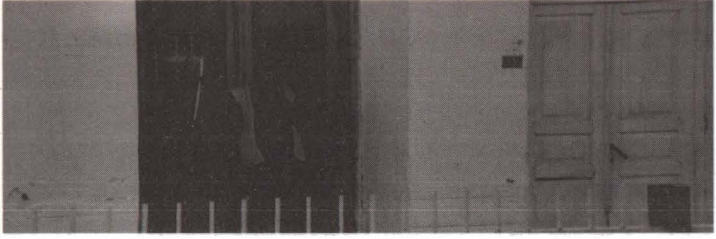
Görsel 4. Poetik an:

Leyla'nın virtüelinin trenin içinden dışarıya doğru edimselleşmesi

Bu an, kameranın ani sağa panı, perdenin yine aniden görevli tarafından örtülmesi ve Leyla'nın "Ne oldu" sorusuyla kesilir. Filmin ilerleyen bölümlerinde buna benzer ani irkinti yaratan sahnelere başvurulmuştur. Yeri geldiğinde buna değinilecektir, ancak şimdilik bizim altını çiziceğimiz husus, tren içindeki karakterlerin betimlenmesinde tercih edilen ayrıntılı ve yüzeysel düzeylerdeki aynının perdeyi örten görevlinin imajlarına da yansıdığıdır. Görevli oradan ayrılana dek görevlinin bedenini görmeyiz, sadece ayrılırken bir siluet gibi arkadan görülür. Film görevlinin yüzünü ve bedenini önden görünüşünü göstermez. Büyük oranda sadece sesini duyarız görevlinin. Bizim dışımızdaki molar çizgilerin bir aktörü olarak görevli, kendi varoluşu ve tercihlerinden ziyade sadece yapmak zorunda olduğu görevleri yaptığı için mekanik dişlilerden birisidir. Film, daha önce yaptığımız yorumu tekrar edersek, farklı ve ayrık karakterleri ayrıntılı göstermeye değer bulmakta ve yargısını onları ayrıntılı betimleyerek vermektedir.

Perdenin kapatılmasıyla gerginleşen Leyla "Niye kapatıyorsun" diye sorduğunda, görevli "Ne olur ne olmaz, taş falan gelir!" der. "İçki yüzünden mi" sorusuna "Yani o değil de işte taş falan gelmesin şimdi" diye yanıt verir görevli. Ancak cevaptaki tonlama, duraksama, görevlinin benzer olaylarla karşılaştığı izlenimi verir. Her ne kadar trenin içi güvenli gibi gözükse de yaratıcı anlamda gölgelerimizin yansıdığı cam, bir şeffaflık alanı olarak dışarıdan gelebilecek tehdit ve tehlikelere Leyla gibi kaçış hattında yer alanları açık hale getirmektedir. Görevli ayrıldıktan sonra dışarıdan gelebilecek bu tehditkâr bakışı izleriz. Leyla perdeyi açar ve dışarıda sigara içen, genel çekimde de olsa mimiklerini ve gözlerindeki tehditkarlığı hissedebileceğimiz bir erkeği görürüz. Tamirat işleriyle uğraşmaktadır. Tren hareket ettikten sonra işine döner.

Tehdit edici durumlara karşın Leyla'nın tipik özelliği karşı çıkmasıdır. Leyla, taş gelebileceğine dair uyarıyı dikkate almadan



Görsel 5. Trenin dışından içeriye tehditkâr bakış

perdeyi açmıştır. Keza, ileride tren arızalandığında görevlinin ikazına rağmen trenden çıkmıştır. Şiirle kendi zamanını ve mekânını yaratması da yine failliğinin göstergeleri arasında yer alır. Ancak Leyla bu fark yaratan failliğini içinde bulunduğu koşulları değerlendirerek geliştirdiği değişik taktiklerle sergiler. Örneğin perdenin açılması meselesinde görevliyle doğrudan tartışmaz ve onun yanında perdeyi de tekrar açmaz. Görevli ayrıldıktan sonra açar perdeyi.

Karşılaşmalar, Mekân ve Anlam Üzerinde Mücadele

Film, hayatımızdaki tesadüfi ve irademizi ortaya koyarak devam ettirdiğimiz karşılaşmalar üzerinde durarak, çerçevelemek ve çerçeve dışına çıkmak bağlamında daha önce vurguladığımız hususlara benzer bir sinematografik hat üzerinde ilerler. Filmin girişinde Leyla'nın gelin, damat ve fotoğrafçı ile karşılaşması aslında paradoksal özellikler içerir. *Çerçeveleyen alışkanlıklar*, o alışkanlıkları doğal kabul eden *gelin ve damat* ve onları kadraja alan *fotoğrafçı* ile *çerçeve dışına çıkmak isteyen Leyla'nın* karşılaşmasıdır bu. Leyla'nın ön bölüme geldikten sonra fotoğraf çekimine tanık olması ve o sırada Canan ve babasının orada olması tesadüfidir. Ama bu karşılaşmada sözgelimi fotoğrafçının çerçeveyi tutma eylemini Canan'dan istemesi trenin içinde öyküsünü öğrendiğimiz Canan'ın durumuna koşutluk oluşturur: Hüseyin



Görsel 6. Babasının Leyla'dan kızına “göz kulak olmasını” rica ettiği sırada Canan sıkılır

de Canan'dan Yavuz'un ölümüne yardımcı olmasını istemiştir. Birileri Canan'dan kendileri ve Canan için yararlı olduğunu düşündükleri bir şeyler isterler: Babası Canan'dan hemşire olmasını ister, fotoğrafçı Canan'dan çerçeveyi tutmasını ister, Hüseyin Canan'dan Yavuz'un intiharına yardımcı olmasını ister. Bu istekler Canan'ın kendisinin belirlemediği molar çizgilerden gelir. Canan'dan bir şeyler istemeyen tek kişi, tren garında karşılaştığı ve trene binmeden önce Canan'ın babasının kızına “göz kulak olmasını” rica ettiği Leyla'dır.

Karşılaşma, Spinoza ve onu referans noktalarından yapan Deleuze felsefesinde güç alışverişi ve yeni olasılıklara imkân vermesi anlamında merkezi yer tutar. Karşılaşma gündelik yaşamda sıradan tarzda da olabilir, ya da bir sanat eseriyle karşılaşma gibi daha entelektüel ve estetik düzlemde de. Karşılaşma varolma kudretini artıracak tarzda da olabilir, azaltacak tarzda da. Varolma kudretini artıran tesadüfi bir karşılaşmanın devamının getirilmemesi ve hayatta güzel karşılaşmalar yapmak için çaba sarf etmemek Spinoza felsefesinde ciddi bir etik mesele

olarak dikkate alınır. “Çaba”, yani *Conatus* gibi bir kavramı felsefi çalışmalarında odak noktası yapan Spinoza, *Etika* (2011: 799)’da güzel besinlerle, güzel tiyatro oyunları, değişik spor etkinlikleriyle ve müzik eserleriyle karşılaşmak için çaba sarf etmeyi aktif duygulanım için önemser. Beden için güç artışı nihayetinde güzel bir karşılaşmayla mümkün hale gelir.

Gündelik yaşamda sıradan bir karşılaşmanın yaratacağı sonuçlar sadece gündelik yaşamla sınırlı kalmayabilir. Gündelik yaşamdaki sıradan bir karşılaşmanın nasıl giderek sanatı da kapsayan boyuta uzanabileceğini Leyla ile Canan’ın karşılaşmasından anlarız. Leyla varlığını sürdürmek için tam da çerçeveyi bir sahada, hukuk alanında çalışan birisi olmasına karşın, o çerçeveyi alandan şairlikle kaçış hattı yaratan bir çatallanma arayışı içindedir. Canan da aslında kendisinden talep edilen hemşirelik ile yine sanatsal bir sahada, oyunculukta arayış içinde olan bölünme yaşamaktadır. İkisi de erkek egemen toplumun çerçeveyi toplum yapısında kadın olarak bu bölünmeye uğramışlardır. Canan ile Leyla’nın karşılaşması böylece aralarındaki duygusal ve kültürel alışverişin daha yoğun olmasına katkı yapar.

Tren, karşılaşmanın devamının gelmesi açısından önemli bir kamusal mekândır. Her şeyden önce hareket halindeyken içeridekilerin dışarıya çıkması mümkün değildir. İçeridekilerin bir araya gelebilecekleri yerlerin sayısı sınırlı olduğundan karşılaşma ihtimalleri daha fazladır. Tren, özerk bir kamusal mekân olarak insanların birbirlerini gözlemleyebilecekleri, yoğun duygusal ve kültürel alışverişe girebilecekleri fırsatlar yaratan bir özelliğe sahiptir. Tren, birbirinden farklı pek çok ilişkinin yaşanabileceği heterotopik bir mekândır. Nitekim her ne kadar Canan, Hüseyin tarafından Yavuz’u öldürmek üzere kiralandığı için devamlı bir aciliyet, gizem, sır ve görünmezlik zırhı içinde Leyla’dan tren

içinde kendini saklamaya çalışsa bile, trende yine de bir şekilde tekrar karşılaşırlar. Leyla da küçük yaşlardan itibaren masa altları dâhil kendini toplumdan, topluluktan yalıtmaya çalışan bir kişilik görünümündedir. Buna karşın muhtemelen virtüel dünyadaki şair ruhu ve ampirik hayatta avukatlığın verdiği profesyonel ruh, saklanmışlığın zırhını bir ölçüde aştığını göstermektedir ki, trende Canan ile iletişim kuran ve geliştiren Leyla olur. Leyla, inisiyatif alır bu konuda ve Canan'ın dünyasına girmeye, onu anlamaya ve hissetmeye gayret eder.

Tuvalette cep telefonu ile uzun uzadıya konuşan Canan'ı dışarıda sabırla bekler. Leyla, Canan'ın tuvaletteki konuşmasını iştirken ve beklerken, bizler de nesneleri anlam değişikliğine uğratan kullanım üzerine, mücadele üzerine sosyal ve beşeri bilimlerde yapılan tartışmaları hatırlayabiliriz. Bizim dışımızda üretilmiş bir nesneyi, bir mekânı işlevlerinin dışında çıkarımıza göre kullanmak ve ona göre dönüştürmek bir tür taktiksel mücadele olarak çerçevelenmiş yapısal dünyaya yanıt vermek anlamına gelebilir. Makro yapısal dünyayla mücadele etmenin bir yöntemi olarak kullanım üzerine taktiği sadece akademik yazında değil, sanatsal ürünlerde de görürüz. Sinema örneğinden gittiğimizde Chaplin'in 1936 yapımı *Modern Zamanlar*'daki tuvalet sahnesini hatırlayalım. Bu sahne aynı zamanda Canan'ın tuvaleti kullanımını karşılaştırması açısından da uygundur.

Modern Zamanlar'da tuvaleti sigara içmek için kullanan Şarlo, aynı zamanda zaman ve mekânın şirketin amaçları doğrultusunda organize edilmesine karşı kaçış hattı yaratmaktadır. Tuvalette girerken elektronik aygıtla kart basmak zorundadır Şarlo. Böylece içeride kalabileceği ortalama süre de molar hatlar tarafından baştan hesaplanmıştır. Şarlo ise bir sigara yakarak kendiliğindenliği yakalamaya çalışır. Eylem sırasında büyük birader

tuvalette ekranda belirir ve Şarlo'ya işine dönmesini emreder. Molar düzenek her yere sızmıştır.

Canan'ın tuvaleti kullanımı bu tarz bir taktik kavramı ile açıklanabilir mi? Canan'ın film başından itibaren hep bir aciliyetinin olduğundan söz etmiştik. Kamera da bazen bu aciliyete uygun tarzda hareket eder. Daha filmin başında duvar saatinden aşağıya inen kameranın aciliyeti, karakterlerin sağa ve sola hareketlerindeki aciliyete kameranın kaydırmalar ve panlarla yetişmeye çalışması. Aciliyeti aynı zamanda karakterlerin yüzlerindeki gerginlikten de hissederiz. Özellikle Canan hep bir gerginlik, tereddüt, telaş içindedir. Bu telaş bedeninde izler bırakır. Yakın çekimlerdeki duygulanım-imağ yüzündeki aciliyet izlerini ifşa eder. Bunun yanı sıra sesindeki titremeler, geçıştirmeler aciliyetin varyasyonlarını içinde taşır. Daima telefon gelecek ya da bir şeyler olacak beklentisi içindeki Canan, konuşmalarının özel olması dolayısıyla en mahrem mekânı, tuvaleti kullanır. Gelgelelim Canan tren içinde tuvalette yapacağı konuşmanın başkaları tarafından duyulabileceğini besbelli ki düşünmemiştir. Şarlo, tuvalette nasıl büyük birader tarafından izleneceğini tahayyül etmemişse, Canan da tren içinde Yavuz'u öldürme gibi tehlikeli bir meseleyi sesli konuşabileceği tuvalet gibi özel bir mekânın dahi kamusallaşabileceğini hesaba katmamıştır. Nihayetinde trende büyük birader tarafından olmasa bile trendeki müşteriler tarafından –müşteriler gözetlemek niyetinde olmasa dahi– gözetlenebileceğini hesaba katmamıştır. Tren nihayetinde aleniyetin hâkim olduğu kamusal bir mekândır. Trendeki tuvaletin mahremiyeti bu kamusallık içinde sınırlıdır. Trende herkesin birbirini gözetleyebildiği bir “omnioptikon” potansiyeli vardır.

Canan'ın tuvaleti kullanması kullanım üzerinde mücadele bağlamında yaratıcı bir taktik olmasa bile film mekânının kullanılma

saikine dair bizi şaşırtır. Canan genç bir kadındır ve cep telefonu tuvalette sevgilisiyle konuştuğunu varsayarız, hatta belki eminizdir. Ne var ki konuşma sırasında Leyla'nın ve dolayısıyla da bizim işittiğimiz “bakıcı” gibi anahtar sözcükler Canan'ın kendisini kiralayan Doktor Hüseyin ile görüştüğüne işaret eder. Canan'ın aciliyeti, tedirginliği ve özel bir mekân olan tuvaleti kullanımı Yavuz'un yaşamına son vermedeki rolünden dolayıdır.

Gelgelelim *Modern Zamanlar*'da tuvalet, kâr mantığı içerisinde içeriye girişin kartla olduğu, zamanın ve mekânın çerçevelendiği bir doğrultuda konumlanmaktadır. Oysa tren özerk kamusal bir mekândır; Canan'ın tuvaleti işlevi dışında kullanımı Leyla'yı ve daha sonra bir çocuğu mağdur duruma sokmakta, onların zamanlarını almakta ve Spinoza'dan esinlenerek ifade edersek varolma kudretlerini azaltmaktadır. Buna rağmen Leyla, Canan'ın içeride konuşması sırasında kapıda sabırla bekler. Sıkışan çocuğu getiren anne ise kapıya vurur; Canan dolu demesine karşın “Çocuk sıkıştı!” der ve Canan tuvaletten çıkmak zorunda kalır. Her halükarda Canan'ın mekânı kullanım üzerinden kendisini çevreleyen yapılara karşı bir taktik geliştirdiğini söylemek mümkün değildir.

Buna karşın Leyla'nın tuvaleti kullanımı için aynısı söylene-
mez. Tuvalet içindeki Leyla'nın aynada yansıyan görüntüsüne düşen gülümseme sonrası flu olarak gördüğümüz karga figürünün giderek netleşen görüntüsü, tuvaletin nasıl bir anlam dönüşümüne uğratılabileceğinin işaretini verir. Tuvalette duvara çizilen karga figürüyle karşılaşırız. Anlaşılmaktadır ki Leyla'nın daha önce uyardığı genç bu tuvalete de izini bırakmıştır. Leyla, bu figürün altına rujuyla renkli çizgi uzatarak kullanım üzerinden mücadeleye katılır. Böylece tuvalet sadece küçük yaşlardan itibaren öğrendiğimiz işlevine uygun doğrultuda kullanılmaz, “işe

yaramayan canlı” olarak kabul edilen bir canlının, karganın görünür hale getirildiği alan haline gelmeye başlar.

Bir açıdan bakıldığında yemek vagonunun akşam yemeğindeki kullanımı da benzerdir. Filmde bu şekildeki çatallanmalarda sinematografinin yeri anlamlıdır. Tuvalet sahnesinden sonra kesmeyle dışarda hareket eden araba görüntüleriyle birlikte işittiğimiz Türk Sanat Müziği ve Leyla'nın tren içinden dışarıya bakan yansıması, akşam yemeğinde olduğu anlaşılan ancak o anda kendilerini görmediğimiz müşterilerin konuşmaları, arabadan çıkan genç kız ve kesmeyle akşam yemeği için vagona giren Canan'ın görüntüsü, çatal kaşık sesleri ve trenin hareketi rizomatik bir an yaratır. Müzik film içindeki vagondan gelmektedir. Aslında tüm sesler ve görüntüler o anda ve mekânda film içindedir.

Leyla ile Canan'ın ilk gerçek diyalogu buradadır. Açı karşı aç çekimlerin hâkim olduğu sahnede iki kadının birbirlerinin dünyalarına girmeye başladıkları ilk ciddi karşılaşmaya tanık oluruz. Leyla avukat olduğunu söyler, ancak Canan şaşırır. Canan, Leyla'nın çok düzgün konuşmasından yola çıkarak Leyla'nın öğretmen olabileceğini tahmin eder. Leyla Canan'ın da düzgün konuştuğunu söylediğinde Canan spikerlik kursuna gittiğini vurgular. Diyalog esnasında Leyla'nın cep telefonu çalar. Cep telefonuyla konuşmadan Leyla'nın sevgilisinin olduğunu anlarız. Leyla, evlilik gibi kurumsal bir aidiyet ilişkisine girmemiştir. Kurumsal aidiyetin çerçevelemek anlamına geldiğini ve bunu tercih etmediğini şu diyalogdan da anlarız:

(Gelen telefon hakkında)

Canan: Eşiniz mi?

Leyla: Sevgilim.

Canan: Evli değilsiniz yani. Düşünmüyor musunuz?

Leyla: Bilmem. Çerçeveyi sen tutarsan düşünürüm belki.

Çerçeve burada kurumsal aidiyet bağlarına ironik bir gönderme yapar gibidir. Altı çizilmesi gereken bir başka unsur Canan'ın da sevgilisi olduğu ancak annesi dışında aile bireylerinden kimsenin ilişkisini bilmediğidir. Canan'a göre sevgilisinin uzakta olması bu bağlamda iyidir. Kendi deyişiyle ailesi “sorun çıkarmaktadır”. Tıpkı fotoğrafçı gibi erkek egemen toplumun baba ve erkek bireyleri Canan'ın dünyasını çerçevelemektedir.

Çerçeveleyici mekanizmalar sadece Raymond Williams'ın geçmişten gelen tortusal ve şimdiye ait baskın kültürel değerlerden mi kaynaklanır? Bu kültürel değerlerin biçimlendirdiği önyargılarımız da çerçeveleyici bir mekanizmadır. Trenin yemek vagonunda iki kadın Leyla ile Canan'ın yanına oturduklarında Canan'a telefon gelir ve izin isteyerek kalkar. Yeni gelen genç kadın gülererek “Kalktığına göre kesin sevgilisi” der. Bu yargılama hakkı önyargılarımızın nasıl çerçeveleyici bir mekanizma olabileceğinin zararsız bir örneğidir belki ama kanaatlerimizin, önyargılarımızın toplum hayatının en ince hücrelerine sinmiş olabildiğini etkili gösterir. Yargının kaynağı, Canan gibi genç bir kadının cep telefonuyla kamusal alanda konuşmak istememesidir. Oysa filmi izleyen bizler, Canan'ın başından itibaren hep bir aciliyet ve tedirginlik halinde olduğunu, bu aciliyetin de Yavuz'u öldürme eylemindeki işlevinden kaynaklandığını biliriz. Telefonlar filmde sesini işitemediğimiz ve kendisini göremediğimiz Hüseyin'den gelmektedir. Filmler, objektif bir göz gibi filmin içindeki önyargılar ile gerçek durum arasında çatışmayı görmemize yardımcı olur ve çerçeveleyici mekanizmalar hakkında bizleri düşündürür.

Canan'a yönelik bakışlar onun bakışın nesnesi olarak hep bir tedirginlik içinde yer almasında etkin olmuştur. Leyla, telefonda sevgilisiyle konuşurken kameranın omuz çekimde Canan'ın

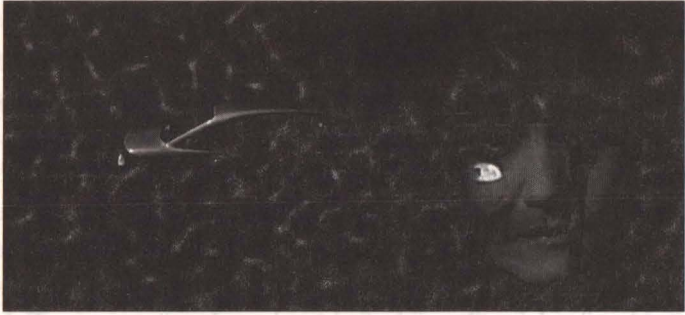
gerginliğini, tedirginliğini göstermesi ile Leyla'nın rahat ses tonu arasında gerilim yaratılır. Yönetmen, bunu film boyunca yapmıştır. Ses ve görüntü arasındaki paradoks filme işlenmiştir. Bu sahnede olduğu gibi, ses, katmanlı bir tarzda kullanılmıştır ayrıca. Yemek vagonunda Türk Sanat Müziği, Leyla'nın Canan ile yaptığı diyalogu, diğer müşterilerin konuşmalarını, ayak seslerini ve trenin hareketinin sesini işitiriz. Dört farklı ses aynı anda akar ve hepsi film içinden gelir. Aynı anda dört farklı sesi ve farklı görsel imajları felsefe kitaplarında göremeyiz. Felsefe kitaplarındaki argümanlar yazılı medyanın doğası gereği ardışık işler. Film ise ses ve görsel imajlardaki çatallanmaları, virtüellikleri ve edimsellikleri sinematik tekniklerle bir anda ifşa edecek potansiyele sahiptir. Bu çatallanmalar içerisinde film kendi fikrini hareket-zaman blokları olarak sunar.

Kimliklerimiz Arasındaki Çatallanmalar

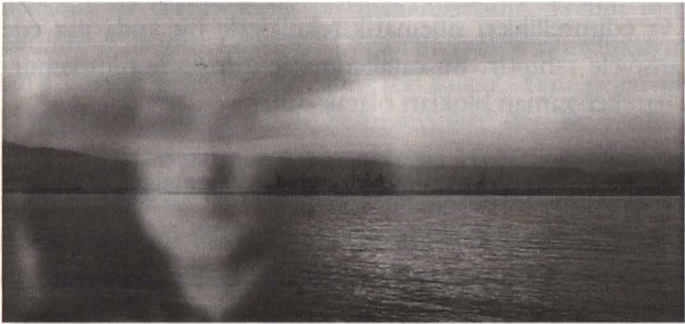
Filmdeki çatallanmalardan bir diğerini profesyonelleşmiş kimlikler ile tutkulu/amatör ruhlu kimlikler arasındaki yarıklık oluşturur. Leyla'nın profesyonelleşmiş kimliği avukatlıktır, ancak tutkulu kimliği şairliktir. Canan'ın profesyonel kimliği hemşireliktir, fakat tutkulu kimliği, amatör ruhla olmayı istediği oyunculuktur. Her ikisi de sanatsal ve mevcut ampirik kimlikleri arasında bölünmüşlerdir. Her ikisi de virtüel ve edimsel kimlikleri arasında gidip gelmektedir. Böylece zamanda kristalleşmenin yeni bir yüzüyle karşılaşırız: profesyonel ve tutkulu kimlikleri üzerinden geçmiş, şimdi ve geleceğin bölünmesi.

Nasıl olmaktadır bu?

Leyla geçmişte zorunlu olarak başladığı avukatlığını şimdi de sürdürmektedir ve muhtemelen gelecekte de yapmak zorunda kalacaktır. Ama Leyla aynı zamanda geçmişte başladığı şiir tutku-



Görsel 7. Gölge ve yansımalar
virtüel ve edimsel bölünmeleri sinematik gösterir



Görsel 8. Varoluş içindeki bölünmelerin sinematik gösterimi

sunu da sürdürmektedir ve büyük olasılıkla gelecekte de sürdürecektir. Leyla avukatlık kimliğinin içine girdiğinde avukatlığı edimselleşmekte ve şairliği virtüel boyutta kalmaktadır. Filmde Leyla'nın avukatlığına dair imajlar göremeyiz. Filmde gördüğümüz Leyla, virtüel boyutu olan şairliğin edimselleştiği imajlarla ifşa edilmektedir. Bu durumda artık Leyla'nın virtüel kimliği olan şairliği edimselleştiğinde avukatlık kimliği virtüel düzeyde kalmaktadır. Leyla iki dünya arasında gidip gelmektedir. Aynı-
nı Canan için söyleyebilir miyiz? Canan'ın durumu biraz farklıdır çünkü Canan oyuncu olmak istediği halde geçmişte hiç

oyunculuk yapmamıştır. Canan, virtüel boyutu olan oyuncu olma arzusuna gelecekte ulaşmak için geçmişte çeşitli kurslara gitmiştir. Canan, aynı zamanda geçmişte hemşirelik okuluna gitmek zorunda kalmış, okulu bitirmiş ve hemşire olmuştur. Şimdiki Canan halen hemşiredir. Filmde gördüğümüz Canan, hemşireliğini profesyonel düzeyde halen yapmakta olan Canan'dır. Filmde görmesek bile –çünkü filmde hiç geriye dönüşler yoktur– Canan geçmişte oyunculuk kurslarına giderken virtüel kimliği edimselleşmekteydi. Şimdiki Canan için oyunculuk virtüel bir kimliktir. Canan, bu virtüel boyutunu edimselleştirmek için uğraş vermekte ve gelecekte bu virtüel kimliğini hayatının asli parçası haline getirmek istemektedir. Film, geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki bu virtüel ve edimsel bölünmeyi diyaloglarda, gölgelerde, görsel ve işitsel imajlarda ifşa etmektedir.

Leyla'nın okul yıllarında bir müsamereye dair anısı amatör ve profesyonel varoluşlarımız arasındaki farkın farkına varmamızda etkili bir belirteç gibi işler. Oyunda Kemal isimli gencin Leyla'yı rol gereği alnından öpmesi gereklidir, ancak Kemal Leyla'nın alnındaki sivilcelerden tiksindiği için bir türlü öpmez. Kemal, Leyla'nın anlatısına göre ileride doktor olmuştur. Zaten filmin sonlarına doğru arkadaşlarıyla bir araya geldiği yemekli görüşmede Kemal'in kendisini de görürüz, üstelik aynı hatıra kendisine anlatılırken Kemal, gülerek bu anıyı dinlemektedir. Doktor olduğuna göre artık sivilcelerle ilgili bir sorunu da kalmamıştır. Sivilce aslında yine aynı sivilcedir ancak sivilceyi sivilce olarak kendi varoluşu içinde görmek ancak tutkulu ve amatör bir ruhla mümkündür. Doktor olan Kemal'in sivilceyi artık profesyonel kimliği içinde görmesi gereklidir. Profesyonelleşme, görüş açımızı değiştirdiğinde profesyonel görüş dışımızdaki nesneyi ve ilişkiyi de profesyonel görüş sahasına yerleştirir. Böylece gerçekten kendi arzusunu, duygulanımını ortaya koyarak sivilceden tiksinen ve

onu öpmeyen çocuk Kemal, ileride Doktor Kemal olduğunda sivilceden tiksınmemeyi “öğrenmiş”, profesyonel çerçeve onun tiksınme hissini, bilimsel ve profesyonel söylem altında eritmiştir. Sivilce, filmin de ismine ve konseptine uygun olarak tedavi edilecek bir hastalık veya ergenlik semptomuna dönüşmüştür. Sivilce, artık Doktor Kemal için *işe yarar bir şey*’dir.

Profesyonel kimlik Canan’ı da değiştirmiştir. Yemek vagonunda üzgün ve düşünceli hali bariz gözükken Canan, staja başlarken karşılaştığı ölümler karşısında önce irkilmiş, korkmuş ancak zamanla ölüme alışmıştır. Canan, ölüm karşısındaki bu değişen bakışını anlatırken niçin –kendi deyimiyle– “Yavuz’un ölümüne yardımcı olmakta” tereddüt içindedir? Çünkü bizzat ölümden fail bir konumdadır. Öldürmeye yardımcı olma konusuna dair meşhur düşünce deneyi bu konuyu anlamamıza yardımcı olabilir. Yararcı felsefenin etik anlayışını anlamamıza katkı sağlayacak bu düşünce deneyinin ilk safhasında makinistin durduramadığı bir tren ve raylara bağlanmış vaziyette insanlar tahayyül etmemiz istenilir. Trene belli bir mesafede dururuz. Yanımızdaki tertibatı çektiğimizde tren başka bir raya girecektir. Ancak diğer rayda bağlı durumda bir kişi olduğunu görüyoruz. İki seçimimiz vardır: Bir şey yapmamak ve ana ray üzerindeki beş kişinin üzerinden trenin geçmesi; ya da tertibatı çekerek treni bir kişinin bağlı olduğu raya yönlendirmek ve o kişinin ölümüne sebep olmak.

Maksimum faydayı maksimum sayıdaki kişiye dağıtmayı etik eylem olarak kabul eden yararcı etik, trenin yönünün bir kişiye doğru çevrilmesinin etik olduğunu düşünür. Bu düşünce deneyinin biraz değiştirilmiş bir formu üzerinde odaklandığımızda Canan’ın konumunu daha iyi anlayabiliriz. Yukarıdaki deneyin değiştirilmiş biçiminde tren, raylara bağlanmış beş kişinin üzerine gelmektedir. Biz bu defa altından trenin geçtiği ve önüne bir şey attığımızda treni durduracağımız bir köprüünün üzerin-

deyiz. Yanımızda bir insan vardır ve onu trenin önüne ittiğimizde beş kişinin hayatı kurtulacaktır. Bu düşünce deneyinin istatistiki anlamda diğer düşünce deneyinden farkı yoktur: Nihayetinde bir kişi ölecek beş kişi kurtulacaktır.

İki düşünce deneyi arasında ölümlerine karar vereceğimiz kişilerin arasında sayısal fark olmamasına karşın, pek çok kişi ikinci deneyde köprüdeki insanı trenin önüne atarak öldürme ve beş kişiyi kurtarma düşüncesine çekinik kalmışlar, itme düşüncesini kabul etmemişlerdir. İlk deneyde birisine zarar verme niyeti yoktur, sadece diğer beş kişiyi kurtarmanın yan etkisi olarak düşünülmüştür. İkinci durumda ise beş kişiyi kurtarmak için birisini öldürme planının asli parçası içindedir. Beş kişiyi ölümden kurtarmak adına da olsa bir kişiyi kasıtlı öldürmek basitçe yanlıştır, ilk örnekte ise kişinin birisini öldürme kastı, niyeti yoktur. Eklenecek önemli bir nokta ise kişinin yanı başında gördüğü birisine dokunarak, ona temas ederek, onu iterek bizzat öldürme eyleminin faili olmasıdır. O kişi, görmediği ya da uzaktan gördüğü birisi değil, bizzat deneyimlediği dipdiri bir insandır. Günümüzde güdümlü füzeleri ateşleyenlerin ceset görmediği bir savaşta düşmeye basmaları kolay olabilir, ancak hasmı da olsa birisiyle duyu organlarımızla temas etmek öldürme eylemini zorlaştırır.

Esmer'in filmi, bu düşünce deneylerinden biraz daha farklı olarak filmin ürettiği filozofik bir deney yapıyor gibidir: Canan kendisi dışındaki faktörlerce belirlenmiş bir tercih zorunluluğu altında hemşireliğe atılmış, tıpkı çocuk Kemal'in sivilceden ırkmesi gibi karşılaştığı ölümlerden ürkmüş ama profesyonelleşme ile birlikte giderek ölümlere alışmış, ölümleri profesyonelleşmenin bir parçası olarak görmeye başlamıştır. Gelgelelim karşılaştığı çok sayıda ölüm, payının olmadığı ölümdür. O, öldürmek değil, tam tersine yaşatmak için vardır, bir hemşiredir o. Hemşirelik, öldürmeyi değil, yaşatmayı zorunlu kılar. Öyle bir an gelir ki,

karşılaşacağı ölüm, bizzat ölümden faillik payının olduğu ölüm haline gelebilir. Üstelik yukarıdaki ikinci düşünce deneyine benzer tarzda, uzakta olmadığı, tanımadığı bir insanı da öldürmeyecektir. Tam tersine onun tam yanı başında olacak, ölüm ilaçlarını hazırlayacak ve ona enjekte edecektir. Ama sinemanın yarattığı düşünce deneyi ile sinema dışı araçlara başvurularak yapılan düşünce arasındaki fark, sinematik düşünce deneyinin *deneyim*, diğer araçların düşünce deneylerinin *hayalime* üzerine kurulu olmasıdır. Sinematik felsefe bizi deneyimin içine atar, olayı yaşatır; diğerlerinde ise zihnimizde o deneyi kurgularız, hayalleriz.

Öldürmeye dair bu düşünce deneyinde filmin düşündüğü bir başka şey, profesyonel kimliğin asli ve değişmez ögesini de tamamlar: Para. Amatör kimliğin, tutkulu kimliğin en başat özelliği motivasyon kaynağının paradan ya da başka araçsal bir konumdan gelmemesidir. Amatör kimlikte eylem bizzat arzulanıldığı için yapılır. *Batman: Kara Şövalye* (Christopher Nolan, 2008)'de Joker, yığınla parayı yakar. Eylemlerini para veya iktidar için yapmamaktadır. Bir tür oyunsal dünya içinde arzusunun, tutkusunun peşine düşer. *Otomatik Portakal*'da biraz safça duygularla hareket eden Alex de eylemlerini para motivasyonu ile yapmaz. Yönetmen Pelin Esmer ise filme motivasyon kaynağı olarak parayı da koyarak profesyonel kimliğin ayrılmaz parçasını tamamlar. Böylece etik seçimde hem Canan'ı hem de izleyici olarak bizleri daha da kararsızlık içinde kalmamıza yol açacak bir düşünceye yerleştirir. Film boyunca sürekli şu soruyu sorarız: Canan bu eylemi para için mi yoksa Yavuz'a intiharında yardım etmek için mi yapmak istemektedir?

Canan amatör kimliğine, tutkulu kimliğine, yani arzuladığı oyunculığa ulaşmak istemektedir. Gelgelelim para, tutkulu kimliğe ulaşmak arzusunu birisinin ölümüne profesyonelce katkıda bulunarak değiş tokuş etmektedir. Bir ölçüde Leyla'nın halini an-

dırmaktadır bu durum: Leyla da şair olarak varlığını sürdürmek için profesyonel kimliğine, avukatlık kimliğine başvurmakta, oradan kazandığı parayı yazdığı şiirlerini bastırmak için kullanmaktadır. Değişim değerinin egemen olduğu dünya ile kullanım değerinin egemen olduğu dünya arasındaki bu bölünme hem Leyla'ya hem de Canan'a içkindir. Gelgelelim Leyla'nın önce şairliğe mi başladığı, parası kitaplarını bastırmaya ve varlığını sürdürmeye yetmediğinde avukatlığa mı yöneldiği filmde belirsizdir; film bu konuda bizlere bir şey söylemez. Sadece bildiğimiz, ilk kitabının baskı parasını kendi cebinden ödediği, avukatlık da yaptığıdır.

Hem Canan hem de Leyla için zor olan bir durumdur bu kimlikler arasında bölünme. Buna karşın Canan'ın yaşının küçüklüğü, babasının ve aile çevresinin onun üzerindeki egemenliği, özerk birey olmasının önündeki maddi engeller, onun zorluğunu daha da artırmakta ve bu koşulda, tereddüt, isteksizlik, kararsızlık içinde de olsa Yavuz'u öldürmeyi kabul etmektedir. Bunu para için yaptığını reddetmekte, gerekçesini inanmak istediği bir hikâyeye, "Yavuz'a yardım etme"ye yaslamaktadır.

Belki de bu etik seçimde Doktor Hüseyin, şayet Canan'ın anlatımları doğruysa, motivasyon kaynağı olarak tam da Canan'ın inanmak istediği ve çevresine sunmak istediği gerekçeye oldukça samimi bağlı görünür: Hüseyin, bir doktor olarak değil, bir arkadaş olarak Yavuz'a yardım etmek istemektedir. Acaba öyle mi? Elbette Canan'ın anlatımlarından inanırız bunlara. Olayların nasıl geliştiğine ve Yavuz ile Hüseyin arasındaki ilişkiye dair tek bir görsel imajla karşılaşmayız. Bu durumda aslında ucu açık imajlarla karşılaşırız. Canan'ın anlatımları ne derece gerçektir? Acaba aynen Canan ile Hüseyin arasında olduğu gibi Yavuz, Hüseyin'e de para önermiş olabilir mi? Hüseyin'in Yavuz'un ölümüne katkı yapmak istemesinde bunun da etkisi var mıdır? Köprüdeki ada-

mı trenin önüne atma deneyinde olduğu gibi duyu organlarını, bedenini işe karıştırmak istemediği, ek olarak Hipokrat yemini- nin üzerinde yarattığı profesyonel baskı gibi nedenler dolayısıyla Canan'a para önermiş ve eyleme dolaylı katkı yapmak istemiş olamaz mı? Ucu açık olan bu sorular aynı zamanda açık imajların filme işlendiğini gösterir. Zaten ileride sözünü edeceğimiz filmin son sahnesi açık imajlarla örülüdür. Her halükarda film Charles Sanders Peirce'ün "üçüncüllük" adını verdiği göstergeler üzerinden ilerlediğinde, üçüncü eleman bazen sadece imgelemek zorunda kaldığımız bir hayalet gibi kalır. Peirce'de üçüncüllük özne, nesne ve yorumlayandan oluşan bir ilişkidir. İkincilikte özne ve nesne arasında etki ve tepkiden söz ederiz. Birincilikte bir şey kendisine gönderme yapar. Birincilik pür bir olasılıktır, özellik veya güçtür. Deleuze bunu sinemaya uyarladığında, algı ve eylem arasına giren duygulanım-imaj birinciliktir; algı ve algıya uygun eylemi ifade eden aksiyon-imaj ikinciliktir ve nihayet ilişkiler üzerine kurulu imaj olan ilişki-imaj üçüncülüktür (bkz. Deleuze, 1997: 25-43). Filmde ilişkiyi kuran bazı "üçüncü"ler bir hayalet gibi imgelemimizi işgal eder. Canan ve Yavuz ilişkisinde Hüseyin'in ismini biliriz ancak ne sesini ne de kendisini görmeyiz; onu büyük oranda Canan'ın dolayımından biliriz. Canan ve Leyla Yavuz'un evine vardıklarında ise Hüseyin'in varlığını bu defa Yavuz'un dolayımından hissederiz. Yine, Yavuz'un evine gidene kadar, Leyla ile Canan arasındaki ilişki bir başka üçüncü olan Yavuz dolayımından işler. Leyla, Yavuz'u Canan dolayımından imgeler, onu görme arzusunu hisseder. Filmde edimselleşmeden kalan tek üçüncü Hüseyin'dir. Yavuz, virtüelde kalan bir üçüncü olmamış, filmin sonlarına doğru kanlı canlı bedeniy- le ortaya çıkmıştır.

İlişkiler konusunda vurgulanması gereken bir başka unsur, dış sesini duyduğumuz tek kişinin Leyla olduğudur. Böylece Leyla,

iç sesiyle yani kendi virtüelliğiyle bir “ikincillik” yaratmış gibidir. Ancak bu ikincillik klasik aksiyon-imağ sinemasının tersine etki ve tepki daha çok bir “yoklama”, bir “dans”, bir “diyalog”, bir “titreşim” tarzında işler. Leyla'nın kendisiyle kurduğu ikincillik özne ve nesne konumu dâhilinde çalışmaz. Geçmişin, şimdinin ve geleceğin virtüel bir ses halinde Leyla'yı titreştirdiği ve Leyla'nın bu titreşim sayesinde bir başka konuma geçtiği ve bunu edimsel davranışlarına yansıttığı bir ikincillikten söz edebiliriz.

Canan'a geldiğimizde onun dış sesini duymayız ancak daha önce belirttiğimiz aciliyet ve tedirginlik halinin semptomlarının yüzünde ve diğer bedensel uzuvlarında kendisini gösterdiği bir duygulanım-imağın yani “birincilliğin” izlerini fazlasıyla hissederiz. İkinci olarak Canan, üçüncülüğün hep merkezindedir. Hüseyin ile telefonda konuşur, sevgilisiyle telefonda konuşur ve bu etki-tepki ilişkisi Leyla ile ilişkisine yansır. Sonuçta Canan, Yavuz ile Leyla bir tarafta; Hüseyin ile Leyla (Leyla'nın zihninde tasarladığı Hüseyin'e dair tasavvur anlamında bir ilişki) diğer tarafta olmak üzere tüm ilişkilerde kilit mevkidedir.

Canan, Hüseyin, Yavuz ve kendisiyle ilgili hikâyeyi bizlere dış sesle anlatmaz. Sanki kendisinin içinde yer almadığı bir hikâyeymiş gibi film içinde yemek vagonunda birlikte oturduğu kadınlara ve Leyla'ya hikâyeyi ilk defa anlatır. İlerleyen sahnelerde Canan'ın Leyla'nın yanında dil sürçmeleri, tereddütleri, gerilimleri, mimikleri şair ruhlu Leyla'yı Canan'ın hikâyede asli rolünü keşfetmeye götürmüştür. Canan da hikâyenin diğer parçalarını daha sonra Leyla'ya anlatmıştır. Gelgelelim Canan'ın kararsızlıkları bizi de kararsızlık içinde bırakır: Canan, acaba gerçeği mi anlatmaktadır, yoksa Leyla'nın ve belki de bizlerin duymasını arzu ettiği şeyleri mi anlatmaktadır? Stanley Kubrick, *Otomatik Portakal*'ında Alex'in dış sesinden bizleri Alex'in hikâyesine inandır-

maya çalışmıştı. Alex'in hikâyesine katılan bizler, anlatıyı imajlar eşliğinde izlemiştik. Ancak Esmer'in filminde Canan'ın hikâyesiyle ilgili herhangi bir geriye dönüş, hikâyenin doğruluğunu imajları çatıştırarak da olsa kanıtlayan bir imaj bulunmamaktadır. Bu koşulda Canan'a inanmaktan başka çaremiz yoktur. Ancak filmin izleyicileri kuşku içinde bırakması zaman-imajın tipik özelliklerinden birisidir. Kararsızlık, tereddüt, eylemde bulunmama, motor-duyu mekanizmasının bozulması filme hâkimdir.

Eğer Canan'ın anlattığı hikâye doğruysa, yani Hüseyin, gerçekten Yavuz'un yalvarmalarına dayanamayıp hem profesyonelliğin gereklerini bir kenara bırakmayı hem de üstelik dostluk duygusunun bir parçasından feragat etmeyi göze almışsa, Hüseyin Yavuz'un arzusunu kendi arzusu haline getirmiştir. Hüseyin, Yavuz ile gerçekten çok sağlam dost ise, film Hüseyin'i ve bizi oldukça ilginç bir etik seçimle karşı karşıya bırakır: Dostun ıstırap içindeyse ve senden kendisini öldürmeyi yalvarırcasına istiyorsa, öldürmenin ve öldürmemenin kendisi de eşit derecede etik gözüktür. Şayet öldürmeye yardımcı olmaz isen dostunun hissettiği ıstırap devam edecek ve o ıstırapa kayıtsız kalmak seni de yaşayan bir ölü haline getirecek, diğer yandan öldürülmesine yardımcı olur ve ıstırapını dindirirsen bu defa da çok sevdiğin arkadaşının ölümüne neden olduğun için kendini suçlu hissetmeye başlayacaksın. İki ucu keskin ve bilimsel olarak ya da bilgiyle hiçbir yanıtlı olmayacak bir seçenektir karşı karşıya kaldığımız şey. Bu durumda seçeneklerden birisine inanarak hareket ederiz. Buradaki seçenek, Canan'ın anlatımına göre kolay alınmamıştır. Yavuz'un ısrarlı istekleri, Hüseyin'in retleri ve en nihayetinde karar. Hüseyin'in vicdanını rahatlatmak için de doğrudan eylemi kendisinin gerçekleştirmemesi, başkasına havale etmesi... Sinema bizi paradoksal bir durumun içine atarak felsefesini yapmaktadır.

İntihar ve Ölümde Payı Olmak

Woody Allen, *Suçlar ve Kabahatler* (1989)'de suç, vicdan, sorumluluktan kurtulma gibi felsefe, edebiyat, sanat ve hatta bilimde her daim tartışılmış bir konuyu sinemanın imkânlarıyla işler. Paralel öyküler olmasına karşın Judah'ın hikâyesi Esmer'in filmindeki etik meseleyi tartışmak açısından ilginçtir. Judah kamusal alanda saygıdeğer aile profiline sahip, ancak mahrem alanda uçuş görevlisi Dolores ile yasak ilişki yaşayan doktordur. Judah'ın eşinden ayrılmayacağını anlayan Dolores, Judah'ı ilişkilerini Judah'ın eşine açıklamakla tehdit eder, hatta eşine mektup da gönderir. Judah karısından önce mektubu bulur ve tahrip eder. Bu tehdit onu bunalıma sokar ve aynı zamanda Yahudi din adamı olan hastalarından birisine durumunu açıklar. Ben isimli bu hasta, Judah'a durumu eşine anlatmasını önerir. Judah'ın bu öğüdü kabul etmeye cesareti yoktur, çaresizlik içinde kardeşi Jack'e başvurur. Jack, kadını ortadan kaldırmayı önerir. Judah buna da sıcak bakmaz önce, ancak durumun giderek ciddi hal alması üzerine vicdanının ve doktorluk mesleğinin üzerinde yarattığı onca baskıya rağmen Jack'ten yardım ister. Jack bir adam kiralayarak Dolores'i öldürtür. Dolores'in cesedi keşfedilmeden evine giden Judah kendisiyle Dolores arasındaki ilişkiye dair tüm izleri ortadan kaldırır. Suçluluk duygusu içinde daha önce reddettiği dinsel öğretilere döner, Tanrı'nın onu izlediğine ve yargısını verdiğine inanır. Ancak filmin ilerleyen sahnelerinde bunalım içindeki Judah'tan iz yok gibidir. Adeta yeni duruma alışmış, eski suçluluk duygusu ortadan kaybolmuş, yeni bir hayata başlamıştır.

Allen'in filminde intihar olmamasına, Dolores kendi arzusu dışında öldürülmesine karşın, yine de Esmer'in filmiyle ilişkiye sokulacak bazı unsurlar vardır: Judah da Hüseyin gibi bir doktordur. Judah'ın Dolores ile tutku dolu aşk ve şehvet ilişkisi; Hü-

seyin'in ise Yavuz ile sağlam, uzun süreli ve sıcak dostlukları (en azından Canan'ın anlatımına göre) materyal dünya dışında tinsel anlamda nefes alabilecekleri alanlarımızı hatırlatmaktadır bizlere: "aşk" ve "dostluk". Bir başka ilginç titreşim, Judah'ın da tıpkı Hüseyin gibi öldürme deneyimine doğrudan katılmak istememesi, muhtemelen bir taraftan profesyonel doktorluk işinin diğer taraftan kendi vicdanının ve yaşadığı duygusal ilişkinin bu konuda kendisine engel olmasıdır. Hüseyin de Yavuz ile dostluk temelli duygusal ve kültürel paylaşımda bulunmuştur, aralarındaki bu paylaşım ve Hüseyin'in doktorluk mesleği öldürme eyleminin kendisi tarafından yapılmasını önlemiştir. Judah, abisi dolayımından kiralık katil tutarak *kendi* sorununu çözerken, Hüseyin Canan'ı doğrudan kiralayarak *hem Yavuz'un sorununu hem de Yavuz dolayımından kendi içine düştüğü ıstıraba dair kendi sorununu* çözmüştür. Hüseyin'de hem Yavuz'un ıstırabından hem de Yavuz'un arzusuna yanıt verip vermemeye dair seçimden kaynaklı hissi sorun bulunurken, Judah'ta sadece Dolores'in tehdidinden ve içinde bulunduğu saygınlığının ilişki nedeniyle zedeleneceğinden dolayı kişisel çıkar düzeyinde problem vardır.

Abbas Kiyarüstemi'nin *Kiraz'ın Tadı* (1997) ise intihar, sorumluluk ve ölümden payı olmak gibi etik bir konuda Esmer'in filmiyle başka bağlamda ilişki kurulabilecek bir filmidir. Yaşamını sonlandırmak isteyen orta yaşlı bir erkek, para karşılığında ölümünden sonra üzerine toprak atacak birisini Tahran sokaklarında arabasıyla arar. Değişik meslek ve karakterlerden insanlarla araba içinde yaşam ve yaşamın anlamı üzerine nutuklarla karşılaşırız. İntihar etmek isteyen bu insanın talebine çoğunluk yardım etmek istemez. Para önerisini kabul etmezler. Kimi dini nedenlerle, kimi sorumluluk alma arzusu nedeni ile bu öneriyi kabul etmezken, çocuğunun tedavi masrafları için paraya ihtiyacı olan birisi yardımı kabul eder. Gelgelelim kabul etse bile, ya-

şamanın anlamı üzerine kendi yaşadığı bir intihar deneyimini de anlatarak intihar etmek isteyeniyi caydırmaya çalışır. Bu filmde Kiyarüstemi bize intihar motivasyonu ile ilgili bir ipucu dahi vermez. Arabanın içindeki sürücünün niçin intihar etmek istediğinin yanıtı filmde yoktur. Bildiğimiz şey, yaşamdan vazgeçtiği, kendini ıstırap içinde hissettiği, bu hissiyat nedeniyle başkalarını da incitebileceğidir. Kendisi aslında yaşamı deneyimleyemeyen, mutsuz, bir nevi yaşayan ölüdür. Bu koşulda fiziksel ölümü, hem kendisi hem de başkaları açısından daha yerindedir. Kendisi böyle hissetmektedir.

Esmer'in filmindeki Yavuz'un intihar eylemi ve bu eyleme yardımcı olup olmama saiklerini değerlendirdiğimizde, *Kiraz'ın Tadı* ile bazı benzeşen ve benzeşmeyen noktaları bulunur. *Kiraz'ın Tadı*'nda intihara meyleden kişi fiziksel açıdan sağlıklıdır, intiharı gerçekleştirebilir ancak onun takıntısı öldükten sonra üzerinin toprakla örtülmesidir. Bu noktada birilerine ihtiyacı vardır. Belki de bu film ve Esmer'in filmi gibi filmlerden edindiğimiz hissiyat, sadece ölüm öncesinde değil, ölüm sırasında ve hatta sonrasında birilerine hep ihtiyacımız olduğu ve bir şekilde topluma bağlandığımızdır. İlişkiselik içinde yaşarız, bizler yalnız değiliz. Hem sosyalleşme hem de işlevsel anlamda hep birilerinin eylemlerine bağımlıyız. Hatırlamamız gereken ikinci nokta ise, *İşe Yarar Bir Şey*'de Yavuz'un felçli yatalak olması, intihar eylemini bile kendisinin gerçekleştirememesidir. Bu noktada başkalarına bağımlıdır. Yavuz'un yatalak felçli hasta olması, sürücünün sağlıklı bir bedene sahip olması filmlerin farklılığı olarak gözüktürken, kişilerin intihar eylemlerinin bir aşamasında başkalarına bağımlı olmaları ortak noktasıdır.

Paranın filmlerde motivasyon kaynağı olarak kullanılması iki filmin bir başka benzer noktasıdır. Ancak *İşe Yarar Bir Şey*'de para, en azından Canan'ın anlatımına inanırsak, Yavuz tarafından



Görsel 9. Fiziksel açıdan başkalarına bağımlı Yavuz, intihar eylemini kendi başına gerçekleştirememektedir

önerilmemekte, Yavuz'un eylemine dolaylı katkı sağlayan Doktor Hüseyin tarafından Hemşire Canan'a teklif edilmektedir. *Kirazın Tadı*'nda ise intihar etmek isteyen sürücü Tahran sokaklarında para karşılığı kendisine yardım etmek isteyeniyi doğrudan kendisi aramaktadır. *Suçlar ve Kabahatler*'de ise Judah kardeşi dolayımından kiralık katile para göndermektedir. Her halükarda oyunculuk arzusuna erişmek isteyen Canan bir tarafta (*İşe Yarar Bir Şey*), çocuğunun tedavi masraflarını karşılamak zorunda kalan orta yaşlı bir erkek diğer tarafta olmak üzere (*Kirazın Tadı*), "ihtiyaç" onları intihar eyleminde sorumluluk almaya sevk etmiştir. Ancak *Suçlar ve Kabahatler*'in profesyonel katil için öldürmek profesyonel bir eylemdir.

İşe Yarar Bir Şey'deki yatalak felçli hasta Yavuz'un durumuyla en bağlantılı olan film *İçimdeki Deniz* (Alejandro Amenábar, 2004)'dir. *İçimdeki Deniz*, Ramon Sampederro'nun yaşadığı bir kaza sonucu yatalak hale gelmesi ve 28 yıl boyunca ötanazi için mücadele etmesi ve nihayetinde dostlarının yardımıyla hayatını sonlandırmasını anlatan gerçek bir yaşamöyküsünden beslenmiştir. Bu filmdeki yatalak felçli olan Sampederro da tıpkı Yavuz gibi

birkaç parmağını oynatabilmekte, okuyabilmekte, izleyebilmekte, sevdikleriyle konuşabilmekte ve maddi anlamda sorun yaşamamaktadır. Ancak ölme hakkını talep etmektedir. Filmde onun gerekçesini en azından ağzından işitiriz: “Kaçamadığında ve başkalarına bağımlı olduğunda, gülme yoluyla ağlamayı öğrenirsin... bu durumdaki bir yaşamın saygınlığı yok”. Gelgelelim Esmer'in filminde Yavuz'un ağzından niçin ölmek istediğini duymayız, ne de Leyla ve Canan sorar Yavuz ile karşılaştıklarında Yavuz'a. Yavuz'un niçin ölmek istediğini sadece Canan'ın hikâyesinden işitiriz. Yatalak olmasından dolayı yaşadığını hissetmemektedir. Bu gerekçeyi görsel imajlarda net göremeyiz. Bu konu ileride son sekanslar çözümlenirken ayrıntılı tartışılacaktır.

İki film arasındaki benzerliklerden birisi, intihar etmek isteyenlere sevenlerinin yardım etmeleridir. Canan'ın anlatımından Hüseyin, Yavuz ile olan dostluğundan dolayı Yavuz'a yardım etmiştir. Sampedro'ya daha fazla sayıda kişi yardım etmiştir. Ancak iki film arasındaki fark, Sampedro'ya yardım edenlerin ekip halinde sorumluluğu üzerine almaları, para ya da başka motivasyonla değil, sırf onu sevdikleri için onun arzusunu yerine getirmeleridir. Yavuz örneğinde sadece Hüseyin bir seveni olarak aktif rol üstlenmiş görünmekte ancak doğrudan eylemi gerçekleştirmek yerine Canan'ı kiralamaktadır.

İntihar, sorumluluk, vicdan gibi konularda pek çok film varken, bu örnekleri vurgulamamız ve Esmer'in filmiyle karşılaştırmak istememizin nedeni, tüm benzerliklerine karşın filmlerin farklı tınılarda ve düşünce hatlarında yer aldıklarını göstermek içindir. Tıpkı bir konuda yazılan pek çok kitabın farklı bakış açılarından konuyu işlemeleri gibi. Filmler, tıpkı kitap yazarken atıf yapmamız gibi atıflarla inşa edilebilir, ancak bu atıflar gerçekten kendi çapında düşünmek isteyen bir filmin özgünlüğünü boz-

maz. Yukarıda belirtilen örnek filmler, temalarındaki ve işlenişlerindeki bazı benzerliklere karşın kendi özgün tarzlarında ve farklılıklarıyla imajlar üretmişlerdir. Üstelik sinematografideki farklılıklar filmin kendi felsefesini nasıl kendi özgün tarzlarında yaptığının bir başka belirtecidir. Kiyarüstemi'nin kamerası araba içindeki nutukların peşindedir. Hollywood'un aksiyon-imaj filmlerinin vazgeçilmez unsuru arabalar, bu defa kovalamacalar, patlamalar ve sirenler eşliğinde gösterilmez, artık araba nutuk verilecek bir mekândır. Araba içindeki kamerayla insanların etik sohbetlerini dinleriz, onların yüzlerini ve arabanın gittiği yerlerdeki mekânları, yolları, ağaçları, çorak toprakları görürüz. Kamera arabanın dışından arabayı izlerken genel çekimlerde arabanın da içinde yer aldığı alanda, geniş ufuklarda yolculuk yaparız. Allen'in filmi bu minimalist çizginin biraz dışındadır. Pek çok ilişkinin ortak bir sorunsal, suç, sorumluluk, vicdan gibi eksenlerde ilerlediği, klasik hikâye odaklı sinemadaki sinematografinin fazla aşındırılmadığı bir sinematografik anlayış filme hâkimdir. Amenabar'ın sinema estetiğinde kamera yatalak felçli Sampedro ve onun düşleri ve hafızası dairesinde döner. Sampedro'nun mimikleri, bakışı, gülüşü, intihar motivasyonu ve onun çevresi renk, ışık, doku ve müziğin çarpıcı ritmiyle bize sunulur. Bu sunuş bizleri kendi tarzında çarptığında pek çok sorular sorarız.

Esmer'in filminde ise Yavuz bir hayalet gibi, Leyla ve Canan ile karşılaşana kadar, uzakta ve bir o kadar da yakında, imgelemimizde var olur. Ancak hikâye sadece Yavuz etrafında gitmez: Leyla'nın dünyası aslında daha baskındır. Kamera, montaj, renk, ışık, kompozisyon Leyla'nın seyahati ekseninde kurgulanır. Bu noktada biraz Kiyarüstemi'nin filmini de çağırıştırır. Nasıl *Kirazın Tadı*'nda bir araba içinden yolculuk yapıyorsak Esmer'in filminde de tren içinden Leyla "ile birlikte" hem iç dünyamıza hem de dış dünyaya yolculuk yaparız. Film, bizi Leyla

ile de özdeşleştirmez. Biraz Dardanne Kardeşler'in sinematografisini anıstırırcasına "ile birlikte" yolculuk yaparız, "özdeşleşerek" değil. Film, Leyla'nın bölünmüş kimliğini genellikle diyalogla vermez, sinematografiyle verir. Örnekleyelim:

Yemekli vagondan tuvalet bahanesiyle ayrılan Leyla gece trenin camından dışarıya bakar. Çekim trenin içinden yapılır. Leyla'nın cama yansımaları, dışarıda perdeleri açık bir evin odasında masa başında sohbet eşliğinde eğlenen insanların bir silüet halindeki görüntüsü ve kulağımıza gelen sesler, yandaki balkonda kadın ve erkeğin tam işitemediğimiz konuşmalar ve balkon lambasının altında yine bir silüet gibi görünen imajlar... Bu esnada pencerenin yanından trenin içine yönelen Leyla'nın yüzündeki gülümseme ve rahatlama dikkat çekicidir. Leyla'nın yüzü tam kadraji kaplamaz. Bize göre sağ tarafta Leyla'nın mutlu yüzü ve sol tarafta karşıdaki evin balkonunda ve evin içinde akan coşku dolu yaşam. Az önce yemekli vagonda ölüm konulu konuşmadan sıkılan Leyla, sanki tekrar yenilenmek, kendisini dinlemek için dışarıyı temaşa etmeye çıkmıştır. Bu temaşa etme arzusu, bu tefekkür edici bakışın içine dalma gayreti aynı zamanda onun şair kimliğiyle buluşmasıdır. Hayat güzel karşılaşmalar yapma sanatıysa eğer Leyla, ölüm konulu konuşmadan uzaklaşarak ve dışarıda beklenmedik olanı izleme umuduyla vagon penceresinden dışarıyı temaşa ederek bunu yapmıştır. Bölünen kadrja alınan trenin içinde Leyla'nın yaşam dolu mimikleri ve trenin dışında akan coşkun hayata dair imaj bize sanki şu mesajı verir gibidir: Her şeye rağmen hayat devam ediyor ve çaba göstererek o akışta her daim yeni oluşlar, yeni güç ve enerjiler, yeni yoğunluklar üretmek, icat etmek mümkündür. Sinema iki ayrı süreyi (dışarıda evlerin balkonlarında ve içlerinde kadrja yansıyan insanların süresi; trende onları izleyen Leyla'nın süresi) aynı anda ifşa ederek bize farklı sürelerin varlığını hissettirmektedir.

Örneği devam ettirelim.

Bu kudret artışıyla yemek vagonuna dönen Leyla, Canan'ın diğer iki kadınla olan diyaloguna tanık olur. Canan, sonradan öğrendiğimize göre kadınlara kendini dışsal bir konuma yerleştirerek Hüseyin ve Yavuz'un hikâyesini anlatmaktadır. Kadınlar ayrıldıktan sonra vagonun camından Leyla'nın bu defa dingin ve düşünceli yansımaları görürüz. Trenin sesini ve vagondaki müziği iştirken, Leyla ışık huzmeleri arasında yanında Canan olduğu halde içsel dünyasında gezinti yapmaktadır. Biraz önce iç sesini dinlemek için trenin dışındaki imajlara bakma ihtiyacında olan Leyla bu defa, Canan'ın hikâye parçacıklarından “işe yarar bir şey” bulduğu bir cümlelerin peşinden gitmektedir. Hikâyenin bir parçası onu çarpmıştır ve aniden “Gel beni öldür diyor birisi ha!” der. Canan'ın hikâyesindeki intihar etmek isteyen felçli yatalak kişinin bu cümlesinin ne anlama geldiğini ve aynı zamanda bu talebe arkadaşlık bağlarıyla bağlı olan birisinin yanıt vermesinin nasıl bir duygu olabileceğini Leyla derin düşüncelere dalarak hissetmek istemiştir. Bu hissiyat Virginia Woolf'un tamamlanmamış anılarındaki bir ifadesinden esinlenerek üretirsek, “ancak şiir oluşla, kelime oluşla, müzik oluşla, sanat oluşla, yani o şeyin kendisi olmakla mümkündür”.¹

Leyla'nın ampirik dünyanın içinden yeni bir oluşa girmesi gerekir, bu cümleyi hissetmesi için. Bilakis hissetmesi için tabirini kullanıyorum çünkü “Gel beni öldür!” ifadesindeki kelime-

¹ Woolf'e göre ne zaman bir şey sezinler isek duyumumuz o anda bir özne, algımız için de bir algılayıcı icat eder. Benlik sadece bu öznedir ibarettir, deneyimlerimiz hakkında kendimize anlattığımız hikâyelerdir. Tamamlanmamış anılarında şunu yazar Woolf: “Biz kelimeleriz; biz müziğimiz; biz o şeyin kendisiyiz” (akt. Lehrer, Jonah, *Proust Bir Sinirbilimciydi*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2009, çev. Ferdi Burak Aydar).

ler oradadır, gramatik yapı düzgündür ve herkes az çok bunun ne anlama geldiğini *anlar*. Anlamak ile hissetmek tam aynı şeyler değildirler. Hissetmek onun varlığını kendi varlığın haline getirmek ve empatik bağ inşa etmekle ilintilidir. Ve kamera sağa pan yapıp camın kenarındaki Leyla'yı kadrain sağına, Leyla'nın camdaki yansımasını sol kadraya yerleştirdiğinde, intihar etmeye dair seçimin zorluğunun ve cümlelerin ifade ettiği anlam ve hissiyatın sinema estetiğiyle gösterilişine tanık oluruz. Sinemanın imkânları bu zorluğu verirken Leyla'nın iç sesinden oluşan dili de devreye girer: (Birisinin seni öldürmesini) “ancak çok sevdiğin birisinden istersin o da zaten çok sevdiği için yapamaz. Değil mi?” Leyla bu soruyu kendi kendine trenin penceresinden dışarı bakarak sorar. Seçimin zorluğu Leyla'da çatallanma yaratır ve Leyla edimsel ile virtüel Leyla olarak ikiye ayrılır. Hangi seçim etikdir? Öldürme talebini karşılamak arkadaşın olduğu için senin nazarında zordur, talebi karşılamamak ise arkadaşlık bağları nedeniyle zordur. Gelgelelim talebi karşılamama seçeneğinde ek bir zorluk bulunur: Bu durumda sadece arkadaşını kederlendirmekle kalmayıp aynı zamanda arkadaşın kederlendiği için sen de kederleneceksin. Arkadaşının kederi senin kederin haline gelecek. Nitekim Hüseyin muhtemelen seçimin bu paradoksu karşısında arkadaşı Yavuz'un arzusunu, Hegel'den esinlenerek söylersek “kendi arzusu haline” getirmiş ve böylece o arzuyu “gerçek arzu yapmıştır”. Ama bu nihayetinde edimselleşmiş bir durumdur, iyiliğin ve kötülüğün ötesinde bir seçimdir. Film, bizi etik ikilemlerde kararsızlık içinde bırakarak kendi felsefesini üretmeye devam etmektedir.

Sahnedeki sinema estetiği her halükarda seçime dair Leyla'nın ve buradan Canan'ın ve Hüseyin'in de bölünmüşlüğüne göstermektedir. Leyla “Değil mi?” diye Canan'a döndüğünde edimsel dünyaya geçer ve kamera yansımayı artık bizlere göstermez.

Açı karşı aç ile Leyla ve Canan'ın diyaloguna tanık oluruz. Burada Canan "Hüseyin ağabey de o yüzden öldürmedi" dediğinde, ilk defa Leyla Canan'ın da hikâye içindeki yerini fark etmeye başlar. Sorularla Canan'dan ayrıntıları öğrenmeye çalışır. Leyla işine yarayacak parçalar ararken sanki Sokrates gibi sorularla Canan'ın dünyasını dışarıya çıkarmaya gayret eder görünür. Canan kendi rolünü burada anlatmasa bile Leyla, filmin ilerleyen sekanslarında Yavuz'la karşılaştığı sıradaki diyaloga benzer bir diyalogu kurgular iç sesinde. Filmde ileride konuşulacakları, aşağı yukarı şimdide, o anki Leyla'nın çello sesi eşliğinde gölgede yaptığı portre resimle birlikte ve camdan da dışarıya bakarak evlerden gelen ışık huzmeleriyle işitiriz. Böylece gelecekte olacakların bir kısmı şimdiye taşınır. Yönetmen, burada önemli noktaya dikkat etmiştir: Gelecekte olacakları, diyalogları şimdiye taşıırken şimdi ile gelecek tam örtüşmez. Burası şu açıdan önemlidir: Hiçbir zaman geleceği mutlak haliyle tespit edemeyiz, tahmin ederiz; çünkü her şey oluş halindedir ve her ne kadar çerçevelenmiş ilişkiler ağında yaşasak da, diyaloglarımızın biçimi ve formatı dahil pek çok şey önceden kestirilebilir gibi gözüксе de, mutlaka çerçeve dışına çıkan öğeler de yer alır. Yaşamda her zaman daha fazlası vardır. Molar çizgilerden sızan bu kaçış hatları, aynı zamanda değişim ve dönüşümün de hayati ögesidir. Nietzsche'nin dediği gibi hayat bir zar atışına benzer: Havaya atılan zardaki virtüellik ve zarın yere inmesiyle zorunluluk, edimsellik. Zar yere inmek zorundadır havadaki numaralardan hangisinin yere düşeceği belli değildir.

Gelecekte Yavuz ile yapacağı konuşmaya benzer bir konuşma şimdiki zamanda Leyla'nın iç sesinden işitilirken, aynı zamanda Leyla'nın küçüklüğüne doğru da gideriz. Böylece gelecekte şimdide ve sonra geçmişe bir rakkas gibi gidip geliriz. Zaman esnekleşir, plastik hale gelir. Leyla'nın küçüklüğünde ye-

mek masasının altında saklandığını işitiriz. Film, işittiğimiz şeylerin imajlarını bizlere göstermez. Ne geriye ne de ileriye gidişlere dair görsel imajlara yer verilmez. Sadece işitiriz. Boşlukları imgelemimizde doldururuz. Film, hikâyenin tahayyülünü, geççliliğini açık imaj olarak bizlere bırakır.

Çocukluğunda gizlenen, kendi içine çekilen içe dönük bir karakter görünümündeki Leyla, karakterinin asli özelliklerini okul arkadaşlarının toplantılarına yirmi dört yıl boyunca katılmayarak her daim koruduğunu gösterir. Leyla'nın şairliğini gizlemesi de yine içine çekinik karakterinin bir başka göstergesidir. Nihayetinde Leyla, bu karakteristik özellikleriyle geçmiş ve geleceği şimdiye taşımakta, film geçmiş şimdi ve geleceği kristalize etmekte, iç içe geçirir hale getirmektedir. Üstelik çello sesi, filmin ilerleyen sekanslarında Yavuz ile karşılaşmasında üst kattaki evden gelen sestir. Yavuz ile karşılaşmadan önce Leyla'nın trende iç sesini duyduğumuz anlarda işittiğimiz çello film dışından gelir. Ancak Yavuz ile karşılaştığı anda çellonun film içi dünyadaki sesiyle karşılaşırız. Yavuz ile karşılaşmasında daha önce virtüel halde olan, filmin içinde yer almayan, dıştan gelen bir ses olarak mevcudiyetini sürdüren çello artık edimselleşmiş gibidir. Bir kararsızlık anıdır bu aynı zamanda: Çello gelecekte şimdiye tınlayan bir melodik varyasyon muydu, yoksa geçmişteki çello ile Yavuz ile karşılaşmasındaki çello, bağlamları farklı mı çellolardı? Bu kararsızlık durumu, tıpkı Canan'ın, Hüseyin'in, Leyla'nın ve Yavuz'un bölünmesine, kararsızlıklarına benzemektedir. Çello sesi farklı zamanları ve mekânları kristalleştirir. Çello, Leyla şiir yazarken başka bir sahnede de duyulur. Gece evlerden sızan ışıklar ve çello sesi eşliğinde şiir yazarken silgi sesini, tekrar yeni kelime üretirken yaptığı tekrarlamaları senkronize olmuş vaziyette izleriz ve işitiriz.

Belirsizlik ve belirlenmişlik arasındaki çatışma karakterlerin benliğine de işlemiş ve kamera karakterlerin kendi içindeki ve

aralarındaki çatışmaları ince ayrıntılarla tespit etmiş, takip etmiş ve ifşa etmiştir. Akşam yemeğinden sonraki sekansa bakalım. Canan bir sonraki istasyonda durup evine dönmek ister. Yapamaz. Evine dönse hemşireliği devam edecektir, babanın göz kulak olduğu hayat öylesine akacaktır ve en büyük hayali, arzusu, tutkusu olan oyunculuk edimselleşmemiş bir hayal olarak kalacak ve hatta belki de, o hayal bile, edimselleşen hayatların monotonluğu, yekpareliği, sıradanlığı ve körelmişliği içinde kaybolup gidecektir. Trende Leyla ile camdan yansıyan görüntülerin çekildiği imajlarda Canan'ın kararsızlığını Leyla ve Leyla "ile birlikte" izleyen bizler de anlar ve hissederiz. İkisi de üzgündür. Canan ağlamaklı bir haldedir. O ana kadar Canan'ın Yavuz'un intihar eylemindeki rolünü hisseden ve ama emin olamayan Leyla, ilk kez, Canan'ın ağzından Canan'ın hikâyedeki işlevini öğrenir. Ancak Canan'ın motivasyon kaynağı nedir? Niçin böyle bir eyleme girişmektedir? Bunu Canan'a doğrudan sormak oldukça zordur. Bu durumda iç dünyasına yönelir, kendi iç sesiyle konuşur: Acaba Hüseyin Canan'a para veriyor mu? "Bunu hiç söyleyemez. Basit bir alışveriş değil bu". Gelgelelim bu iç yolculuk, dış yolculukla tüm bağlantıların kesilmesi anlamına gelmez. Leyla'nın iç sesini trenin sesi eşliğinde, Leyla pencereden dışarıya bakarken, dışarıdaki genel görüntülerle izleriz. Leyla ve Canan çerçevede yan yana yer aldıklarında Canan'ın da iç sesini duyarız: "Siz olsaydınız ne yapardınız?" Ancak bu Canan'ın gerçek iç sesi olmaktan ziyade Leyla'nın zihnindeki Canan'ın iç sesidir. Canan'ın iç sesi filmin hiçbir yerinde bizlere işittirilmez. Nitekim Leyla, Canan'ın iç sesini kendi iç sesiyle tekrarlar: "Siz olsaydınız ne yapardınız? Bunu isteyecek. Ben olsam ne yapardım?" Canan'ın ve Leyla'nın iç seslerinin yan yana konulduğu bu sahnedeki iç ses, Canan'ın "Siz nereye gidiyorsunuz?" sorusuyla aniden kesilir. Leyla da virtüelden şimdiye dö-

ner ve Canan'a şiiri için ayrıntılar sorar: Ölüm raporunu düşünmüş müdür? Nasıl olacaktır? Leyla da şiirleri için işe yarar bir şeyler aramaktadır. Aradığı şey hayatın içindedir. Buna erişmek için tüm ayrıntıları gözlemleyecek ve sorgulayacak bir gözlemci, bir sosyolog gibi eyler.

İç ve dış, virtüel ve edimsel, geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki gidiş gelişler, rizomatik ve kristalize olan imajlar arasında gezinirken, yukarıda belirttiğimiz bazı örneklerde vurguladığımız ani geçişler ilginçtir. Film, örneğin iç seslerden irkilme yaratacak derece ani geçişlerle edimsel dünyaya döner. Örneğin Leyla'nın Yavuz ile gelecekte olacak muhtemel konuşmasına dair iç sesini çello eşliğinde dinlerken trenin aniden durmasıyla çello sesinin kesilmesi ve Canan'ın "Neredeyiz?" sorusu neredeyse eş zamanlı ve aniden gerçekleşir. Yine, Leyla'nın belli bir düşünme evresi içine girdiği ve aniden "Ben de geliyorum" diyerek bizi irkiltmesi sükûnet ve hareket bağıntısında ani ve hızlı gidiş gelişler yaratır.

Arıza

Düşünmek için arızalanmak gerekir. Tam da arızalandığımız anda sorular sormaya başlarız. Canan'ın hikâyesiyle iyiden iyiye arıza durumuna geçen Leyla'nın imdadına trenin arızalanması yetişir. Arıza, belki de Canan ve Leyla'nın neyin doğru neyin yanlış olduğuna dair etik tereddütlerinde yaşanır. Trendeki arıza, kendilerindeki arızayla eş gider. Ancak arızalanan trende yolcuların inmemesi istenilir. Görevlinin bu talebini Leyla her zamanki gibi yerine getirmez. Leyla, trenden inip Canan ile kahveye oturduktan sonra da arıza durumu bitmez. Önce nasıl arızalı bir karakter olduğunun ipuçlarını veren okul hikâyesini anlatır: "okulu kırdığı bir gün..." Bu hikâyenin girişini sokak lambaları altında sokakta oynayan bir çift köpeğin görüntüsüyle



Görsel 10. Arızalanan trenden inen Leyla ve Canan'ın kahvedeki neşeli halleri çok sürmeyecek, kahveye gelen politikacıyla bozulacaktır

işitiriz. Kamera sağa pan yaparak kahvenin içine girer. İnsan görüntüleri, sesleri, trenin gara yaklaştığını veya ayrıldığını gösteren imajlar iç içedir. Leyla'nın kullandığı “kıрма” ifadesi molar çizgiler içindeki kurumlardan biri olan okul ile arasındaki ilişkiyi gösterir. Bu “kıрма” durumunun halen devam ettiğini kahveye gelen milletvekili adayı karşısında yaptığı “arızalı!” davranışıyla da gösterir: milletvekilinin sesini işiten ve kendisini gören Leyla, hesabı ödeyerek aniden kahveyi de “kırar”. Ancak kahvede hesabı öderken Canan'ın “Bu sefer ben ödeyeyim. Hüseyin ağabey avans verdi” ifadesi bir başka arıza durumu yaratır. Leyla'nın emin olamadığı ve sormaya cesaret edemediği soru dil sürçmesiyle yanıtlanmıştır: Canan, Hüseyin'den Yavuz'u öldürme karşılığında para almaktadır. Bu ise etiksel düzlemde nereden bakılırsa bakılsın bir şekilde arıza durumuna işaret eder.

Karga figürünü çizen genç, trenden iner inmez başladığı çizme işini tamamlamıştır. Kaçış hattındaki bu genç, molar çizgi açısından bakıldığında arıza durumunun tipik karakterlerinden birisidir. Pratik fayda sağlamayan karga figürleri çizmekte,

kargayı farklı biçimlerde figürlerle icat etmektedir. Figürü işlemeyi tamamlayan genç, yıkık dökük harabe görünümlü duvarların arasından sıvışmak üzeredir. Kamera duvardaki kargaya yavaşça yaklaşır ve durur. O arada Canan'ın Yavuz hakkında "Ne yapıyor acaba?" sorusuyla karşılaşırız. Birkaç saniye sonra Canan ve Leyla'nın bunun ayrıntıları üzerine konuştuğunu işitiriz. Anıza durumundaki trenden inen arıza durumuna geçmiş karakterler mevcut durum üzerine dinginleşmeyi arzu ederlerken, bir başka arıza durumuna geçerler: Leyla, Canan'ın öldürme eylemini para karşılığında yaptığını da öğrendiğine göre şimdi ne olacaktır?

Virtüel ve Edimselin Kristalleştiği Anlar

Leyla ve Canan arızası giderilmiş trene binerler. Hareketli trenin sesi, vagon camlarının arkasından evlerin görüntüleri ve Leyla'nın iç sesi. Leyla arkadaşlarıyla bir araya gelecekleri yemekli görüşmede olacakları yine betimler. Programlanmış, baştan belli bir eylemdir bu. Bundan sonra ise Yavuz'un isteğini tekrarlar: "O arkadaşına gel beni öldür diyecek". İki uç ve birbirine karşıt dünyalar böylece çatıştırılır: Bir tarafta diyaloglar dâhil her şeyin hemen hemen baştan belli olduğu yemekli toplantı, diğeri gizemli, belirsiz, anlaşılması ve hissedilmesi zor bir eylem biçimi olarak Yavuz'un arkadaşından kendisini öldürmesini istemesi. Tam bu esnada vagonun camında asılı kalan kameranın hafifçe sağa pan yapması eşliğinde "Çataloğlu" ezgisini işitiriz. Vagonun en köşesinde ezgiyi mırıldanan erkeğe Leyla da katılır. Kadrajda önde Leyla en arkada erkek karakter birlikte görünürler. Bu eylem kendiliğindendir, sadece yapmayı arzuladıkları için türküyü mırıldanırlar. Kısa süren bu ezgiden sonra adamın "Ne olmuş sonra, adam kendisini öldürtmüş mü?" sorusunu işittiğimizde

yakın planda Leyla'nın şaşkın, afallamış ve soluk bakışlarını görürüz. Bizler de kararsızlık içinde kalırız, çünkü adamın sesi ne film dışından ne de iç sesinden gelmektedir. Bu durumda adam, Leyla ile Canan arasında bir sır olan Yavuz'un durumunu nasıl öğrenmiştir? Hafızamızı yokladığımızda zamanın içinde gezinti yaparız. Yemekli vagona Canan ile Leyla'nın konuşması sırasında adam en arkada sol köşededir. Gürültülü ve müzikli ortam da dikkate alındığında adamın konuşmaları işitmesi mümkün değildir. Öyleyse Çataloğlu'nu mırıldanan adam Yavuz'un durumunu nasıl öğrenmiştir? Yoksa Leyla, adamın bu sorusunu kendisine sorduğunu *hayallemiş midir?* Film, Leyla'nın bu tahayyülünü, içinden geçenleri, virtüelde olanı sanki o anda gerçekleşen, edimselleşen bir gerçek gibi mi işitmemizi istemektedir? Edimsel ve virtüel olan arasındaki ayrım iptal edilerek, aslında içimizde, düşündüğümüz ve potansiyel olarak her daim ortaya çıkması muhtemel öğelerin, en az edimselleşen unsurlar kadar kendine ait bir gerçekliğe sahip olduğu mu vurgulanmak istenmektedir? Buradaki gariplik şudur: Film, Leyla'nın virtüel dünyasını yankıyla, müzikle ve gölgeler gibi sinematografik öğelerle edimsel olandan ayırmıştı. İç seslerde yankı ya da çello müziği işitilmekteydi. Oysa Çataloğlu ezgisini söyleyen adamın sorusunda yankı yoktur, ses vagonun içinden, şimdiden, edimsel andan gelmektedir. Tam bir şaşırma ve ne olduğu konusunda kararsızlık anımızdır bu. Leyla'nın şaşkınlığını da yakın planda görürüz.

Leyla bu şaşkınlıktan sonra bir karar aşamasına gelir. Bu tefekkür edici düşünme anı ve karar aşaması sinematografik olarak etkili işlenir. Yakın plandan sonra trenin raylarla temasındaki ses artırılır ve trenin arkasından rayları, dağları, gri, kıvı, mavi renklerin kombinasyonu içinde hafif bulutlu gökyüzünün kompozisyonunu görürüz. Leyla, şimdi bir karar aşamasına gelmiştir. Sesler daha yavaş ancak daha belirgin akar. Leyla'nın zihinsel düşün-



Görsel 11. “Ne olmuş sonra, adam kendisini öldürtmüş mü?” sorusu virtüelden mi, edimselden mi gelmektedir?

me aşamasında geçen beyindeki sinaptik hareketler gibi rayların seslerini işitiriz. Zihnimizdeki çatallanmalar arasındaki daralma gibi seslerde de daralma gözlenir. Kesmeyle tünele gireriz. Bir tarafta tünel görüntüsü ve diğer tarafta Leyla'nın zihnindeki tünelde zihinsel yolculuk. Leyla zihnindeki tünellere girerken Leyla ile birlikte bizler de beyin karanlık labirentleri arasında seçime dair bir yolculuk gerçekleştiririz. Leyla ne düşünmektedir?

Tünelin çıkışında trenin sesi azalır ve kesmeyle Leyla'nın not defterine yaptığı karalamaları yakın planda görürüz. Yüzüne yakın bir plandır bu. Ses artar. Leyla düşünmektedir halen. Tekrar tünele girerken ağaran günün ışığını görürüz. Birkaç dakika içine sıkıştırılan sahne, aslında Leyla'nın sabaha kadar süren tefekkür halinin yoğunlaştırılmış halidir. Sabahın kızılığı içinde yolculuk ederken tekrar bir yakın plan ile Leyla'nın vagonlar arasında gidip gelmesine tanık oluruz. Canan'ı görür. Tünelin bir ucu da geride kalır ve Leyla'nın yüzüne tekrar yakın plan ve sonra yankılı sesi: “Ben de seninle geliyorum!” İrkilme ve kararsızlık

anıdır bu. Çünkü Çataloğlu’nu dinlerken yaşadığımız durumun tersiyle karşılaşırız: Çataloğlu sahnesindeki adam, Yavuz’un kendisini öldürtüp öldürtmeyeceğine dair soruyu mevcut olan gerçeklik içinden yapmıştı. Leyla’nın karar anına dair sahnede ise Leyla’nın Canan ile birlikte geleceğine dair ifadesi virtüel dünyadan gelmektedir çünkü sinematografik açıdan bakıldığında ses yankılıdır. Gelgelelim Leyla’nın iç dünyasından geldiğini düşündüğümüz bu sese Canan yankısız, gerçek dünyadan bir soruyla yanıt verir: “Sen de mi geleceksin?” Virtüel ve edimselin yine birbiri içine kristalize edildiği bu kristal-imaıda, neyin edimsel neyin virtüel olduğuna dair kararsızlık içinde kalırız.

Sinemanın imkânları dâhilinde üretilen bu kristalleşmeler bizleri çerçevelemek istemeyen bir anlayışın tezahürü gibi görünür. Filmin içeriğini filmin yapısıyla, dokusuyla destekleyen bir sinematografi görürüz. Film, beklentilerimizi karşılamayan imajlarla yüklüdür. Motor-duyu mekanizmamızı bozan bu imajlar düşünmenin motoru haline gelmektedir. Filmin yaptığı felsefe bu düzlemde ilerlemektedir.

Yersiz Yurtsuz Mekândan Dışarıya Çıkış

Besbelli ki Canan da Leyla’nın yanında olmasını istemektedir. Canan, Leyla’nın Yavuz’a birlikte gitme önerisini başta reddetmiştir; ancak bu ret, çerçevelenmiş bir bakışın ürünüdür. Daha açıkçası Canan, söylemesi gerekeni söylediğini düşünür, gerçekten arzuladığını değil. Hüseyin’e söz vermiştir, ondan bu eylem için para da almıştır, o halde eylemi tek başına yapması ve buna kimseyi bulaştırmaması gerekir. Bu Canan için *ideal ama ayrı zamanda o anda edimselleşirdiği sestir*. Ama aslında *iç sesi, virtüel sesi* Leyla’nın da yanında gelmesini istemektedir. Canan aslında başından beri sırrını birilerine açmak, rahatlamak ve ya-

nında birilerinin olmasını arzu etmiştir. Bu durumla baş etmek kolay değildir. Yaptığı eylemin doğru olup olmadığını bilmekte ve başkalarından onama beklemektedir. Buna dair ipuçlarından birisi Canan'ın trende hiçbir şey anlatma zorunluluğunda olmamasına karşın hikâyesini anlatması ve içindekini açmasıdır. Canan, kendisini güvende hissetmemekte, eylemini onaylayacağı ve yanında birlikte güven duygusu içinde olacağı birilerini aramaktadır sanki. Bu nedenle Leyla'nın önerisine yönelik tepkisi sorular ve olumsuz ifadelerle peşi sıra gelir. Aslında sözle reddettiğini içsel dünyasının kabul ettiğini tam da Leyla'ya birbiri ardına yönelttiği soruları, tereddütlü ve olumsuz ifadeleri ele verir. Virtüel boyutu ile edimsel boyutu arasında çelişki vardır.

Canan ve Leyla güvenli mekândan, yersizliklerini ve yurtsuzluklarını geçici olarak sağlayan trenden inmiş ve kentin sokaklarında yürümektedirler. Tren, Deleuze'den ödünç alacağımız bir kavram olan "ima edilmiş bir düş" gibidir. Deleuze, algı ile eylem arasındaki gediği dolduran unsurlar arasında zaman-imaı veren dünya hareketine ve dünya hareketine giden ima edilmiş düşleri de saymıştı. Gerçekte bir düş olmasa bile dünya içinde gerçek hareketin virtüel boyutuna gönderme yapan bir harekettir bu. Bazen bu hareket, Vincente Minnelli'nin yönettiği *Brigadoon* (1954)'da olduğu gibi sisli bir adada haritada dahi yeri olmayan bir köyün dünyadan soyutlanmak için kaybolması ve her yüzyılda bir ortaya çıkması biçiminde olur. Adada kaybolan Tommy ve Jeff tesadüfen köyü bulduklarında bunu bir düş zannederler. Ancak köyün içine girdiklerinde, dans ettiklerinde ima edilmiş düş, virtüel boyut artık edimselleşir. Daha önce virtüel olan köy ima edilmiş bir düş gibi ortaya çıktığında ve düşün içine hareket ettiklerinde köy artık edimsel köy haline gelir, dışarıdaki dünya ise virtüele geçer. Atıf Yılmaz'ın *Ah Belinda* (1986)'sında ise dünya hareketi bu defa tiyatro oyuncusu Serap'ın bir reklam fil-



Görsel 12. Yavuz'un evine birlikte giden iki tedirgin yüz

minde oynarken gerçek kimliğini kaybedip evli iki çocuklu Naciye olarak yeni kimlikle ortaya çıkmasıyla sağlanır. İma edilmiş bir düştür bu. Virtüel ve edimsel dünyalar arasındaki hareket gerçekte düş olmayan imalı düş tarzında gider. Serap bu ima edilmiş düş mekânından çıkmak için önce onunla karşılaşmalı, onu benimsemelidir. Naciye olduğu dünyadan Serap olduğu dünyaya geçişi için Naciye-oluşu benimseyen Serap tekrar edimsel dünyasına, Serap olduğu dünyaya geçer.

Tren ile dış dünya arasındaki ilişki de ima edilmiş bir düş gibidir. Tren gibi dış dünyadan görece yalıtık, güvenli, hareketli, yeme, içme, bakım, sohbet, uyuma, oynama kısaca Andre Gorz'un belirttiği özerk, özel ve kendi için insan faaliyetlerinin gerçekleştiği bir mekân bir düş gibi zorunluluk dünyasından adeta kopuştur. Trenden indikten sonra insan faaliyetlerinden birisi olan çalışma zorunluluğu ve molar çizgilerin daha belirleyici hâkimiyeti başlayacaktır.

Leyla ile Canan ima edilmiş düşlerinden trenden inerek uyandıklarında artık aralarında belli bir mesafe oluşmaya başlamıştır. Birlikte yürürler. Leyla genel çekimde bir taksi çağırır. Ancak bir süre sonra Canan da taksiye doğru yönelir. Aralarında işitmediğimiz bir kısa diyalog geçer ve kesmeyle taksi içinde

ikisini yan yana görürüz. Bir süre konuşmazlar. Tedirginlik içindedirler. Aralarındaki kısa diyalogda sanki Canan'ın Leyla'nın önerisini kabul ettiğini ve birlikte Yavuz'un evine gittiklerini düşünürüz. Oysa Canan'ın "Ben yukarı çıkana kadar biraz bekleyebilir misin?" sorusuyla aslında sadece Yavuz'un evine kadar Leyla'nın eşlik etmek istediğini anlarız. Canan, bir türlü Leyla'ya gerçekte arzu ettiği şeyi söylemeye cesaret edememekte, virtüel dünyasını edimselleştirememektedir. Gelgelelim izleyiciler olan bizler, aslında Canan'ın virtüel dünyasını, sözlerinden, mimiklerinden, jestlerinden, duygulanım-imaждан anlarız. Yakın çekimde yüzlerde aksiyona dönüşmemiş duygulanım-imaј, Canan'ın gerçek arzularını ele verir gibidir.

Leyla, Canan'ın önerisini kabul eder. Zili çalar, içerden kadın sesi gelir, Canan uzaklaşır, çünkü içerideki kişiyi Yavuz'un bakıcısı zanneder. Kamera, Leyla ve Canan'ın cama yansıyan gölgelerini bizlere göstererek iç dünyalarındaki sorulara dair düşünümeye yerleştirir bizleri. Leyla, içeride bakıcı kadının olup olmadığını kontrol etmek için yukarı çıkar. Güvenli alan olan trenden inen Leyla ve Canan toprak zemine bastıklarında ve hareket halinde olmayan statik molar güçler dünyası içine girdiklerinde giderek güvensiz hissetmektedirler kendilerini.

Vibrasyonlar

Leyla, Yavuz'un evinin zilini çalar. Tereddüttedir. Canan'dan aldığı anahtarla kapıyı açar. Odaya girdiğinde yakın planda Leyla'nın arkadan saçını ve sonra başını sağa çevirdiğinde gergin yüzünü görürüz. Beden, saçlarıyla, boynuyla, yüzün kıvrımlarıyla yepyeni bir almaşık olarak kendisini ortaya koyar. Kamera, Leyla ile birlikte kayar ve Leyla'nın saçlarından aşağıya doğru tilt yaparak yatalak Yavuz'un şaşkın yüzünü gösterir.



Görsel 13. Film, Yavuz'un evine giren Leyla'nın yüzündeki gerilimi ve heyecanı yakın planda takip eder

Şaşkın ama bir o kadar da sakinidir. Sesi ve görüntüsü oldukça dingindir. Gülümser hafifçe. Leyla, camın önünde telefonla Canan'ı yukarı çağırır. Bu arada Leyla ile Yavuz arasında geçen konuşmadan Yavuz'un Leyla'nın kitaplarını okuduğunu anlarız. Leyla'nın şiir kitapları Yavuz ile Leyla'yı birbirine bağlamaktadır. İlginç bir karşılaşma anıdır. Leyla ile Yavuz'un karşılaşması tesadüfi olsa bile her ikisi nihayet kitap ve Canan'ın hikâyesi dolayımından bağlantı içindedirler. Kitapların hikâyeleri ile Canan'ın hikâyeleri Yavuz'u ve Leyla'yı bir ilişki içerisine yerleştirir. Üçüncüllüğe böylece kitaplar da katılır. İlişkinin virtüel boyutu şimdi edimselleşmiştir. Aralarındaki bağlantı kameranın kadrajına ikisi de yerleşerek ifşa edilir.

İşittiğimiz çello sesi kendine ait bir zaman ve mekân açarak kadrajdaki çoğulluğu artırır. Diyalog da bu arada devam eder. Yavuz, Leyla'nın ilk şiir kitabının ismini hatırlayamaz. Leyla'nın iç sesi soruyu yanıtlar: "*Hızlı Otobiyografi*. 500 satmıştı. Adam tanıyormuş ya. Ne yapacağım şimdi?" Leyla burada birkaç alana ve zamana ayrılmıştır. Bir tarafta Yavuz ile edimsel düzeydeki şimdiki ana dair alan, diğer tarafta Yavuz'a yanıt veremediği vir-

tüel düzeydeki iç sesine dair alan ve üçüncü olarak dışarıda Canan ile kurduğu alan. Canan'ın bir görevi vardır ve yukarı çıkıp görevini ifa etmesi gerekmektedir. Gelgelelim Leyla, telefonla Canan'ı çağırmasına karşın Canan gelmek bir yana uzaklaşmaktadır. Böylece Leyla, Yavuz ile virtüel ve edimsel düzeyde ikiye ayrılırken Canan ile de aynı ayrılmayı yaşar. Edimsel düzeyde Yavuz'un yanında cep telefonuyla Canan'ı çağırması, ancak Canan eve gelmek yerine uzaklaşmaya başladığında Canan'ın gitmemesine ve eve gelmesine dair iç sesini devreye sokmuştur. Canan'ın uzaklaştığını Yavuz'un bilmemesi için bu iç sesini Yavuz ile paylaşmaz. Film, Leyla'nın Canan'ın gelmesine dair arzusunu bizlere işittirerek Yavuz bilmeseyse bile izleyici konumundaki bizlere bildirmektedir.

Çello sesinin yukarı kattan geldiğini öğrendiğimizde şaşırırız. O ana kadar film dışı dünyadan gelen ses artık film içi dünyaya iner. Gelecek ve şimdi birbirine bağlanır, titreşime sokulur. Film içi ve film dışı birbiriyle vibrasyon halindedir. Geçmişin çello sesi edimselleşir. Bu edimselleşme kargada da vuku bulur. Karga da balkonda görülür. Böylece şimdi, geçmiş ve gelecek iç içe geçer. Geçmişte duvarlarda bir figür olan karga şimdiki zamanda balkonda edimselleştiğinde, bu aynı zamanda geleceğe yönelik umuda dair imgeler sağlar. Daha önce belirttiğimiz Williams'ın yeşeren kültür kavramsallaşmasını işletirsek şimdiye kadar pratik fayda sağlamadığı gerekçesiyle görmezden gelinen karga kendisini gösterdiğinde gelecekte bakışımızın tamamen pratik faydadan geçerek inşa edilmesinin bize kaybettirdiklerini hatırlayabiliriz. Belli de gelecekte yarar ilkesine dayalı olmayan bir kültür mümkündür. Sinema düşünülme-yeni düşünmesi itibarıyla bize bu düşünceyi verir. Yine çello sesi Yavuz'un Leyla'nın kitabından okuduğu "Fotoğraf" başlıklı şiiriyle titreşime girdiğinde çellonun daha önce film dünyası dışından geldiğini düşündüğümüz geçmiş şimdiye taşınır, ancak oluş tıpkı kargada olduğu gibi bit-

mez, devam eder. Çello sesinin edimselleşmesi ileride her zaman farkı arayan ve sanat tarzı bir dünya kurma imkânı üzerinde düşünmemize etki eder. Diğer deyişle, çello sesi de dünyayı sanat tarzında nasıl kurabiliriz gibi bir sorunun sezgisel düzeyde olsa bile sorulmasına geçit veren yeşeren kültürün şimdisiidir.

Yaşam ve Ölüm Karşıtlığı

Yavuz gerçekten intihar etmek istemekte midir? İmajlar, bu konuda bizleri tereddüt içinde bırakır. Duygulanım-imaaj, işitsel-imaaj ve bazı kadrajlardaki görüntüler arasındaki yarıklar Yavuz'un intiharı gerçekten isteyip istemediğini belirsiz kılar. Yakın çekimlerde Yavuz'un yüzündeki izleri ifşa eden duygulanım-imaajlar Yavuz'un kararsızlığını açıkça ortaya koyar.² Keza Canan'ın içeri girmesi örneğinde olduğu gibi Yavuz'un zaman zaman iç çekmesi seslerin de işitsel bir imaj olarak bu tereddüdü bizlere hissettirmesinde etkindir. Nihayet Canan enjeksiyonu hazırlarken, Yavuz'un Leyla ve Canan'ın dünyasındaki sıkışmışlığını gösteren kadrajlardaki görüntüler Yavuz'un intihara dair kararsızlığını gösteren imajlar arasındadır. Biraz daha yakın plana geçelim.

Canan içeri girdiğinde Yavuz iç çeker. O sırada dışarıda top oynayanlara bakar. Bir tarafta ölüm, diğer tarafta yaşam. Ca-

² Esmer'in filminde hareket-imaajın bir türü olan duygulanım-imaajın algılanım-imaaj ile aksiyon-imaaj arasındaki boşluğu dolduran örnekleriyle bol karşılaşırsınız. Yüzlerdeki kıvrımları, endişeleri, tereddütleri, sevinçleri yakınplanda gördüğümüzde duygulanım imajların dünyasında geziniriz. Ancak Deleuze, sadece insan yüzlerinin değil, içinde hayvanların ve nesnelerin olduğu tüm varlıkların da yakın planda duygulanım-imaaj olabileceğini vurgulamıştı. Esmer'in filminde tül perdenin rüzgârda sallanan yakın ve çok yakın plandaki görüntüleri gibi nesneler artık herhangi bir nesne olmaktan çıkar ve film dünyasında karakterlerin dünyalarıyla duygulanımsal ilişki kurduğumuz duygulanım-imaajlara dönüşür.

nan'a bakarken gerilimi ve korkuyu yüzünde bariz görürüz. Yüz hatları değişmiştir. Açık ve karşı açık çekimle bu duygu bize hissettirilir. Leyla ayrılmak ister. Yavuz, biraz daha kalmasını rica eder. Yavuz'un intihar etme eylemindeki tereddüdüne dair bir başka işitsel imajdır bu. Yavuz, aynı zamanda Canan'ın "Bakıcı ne zaman gelecek?" biçimindeki sorularını duygusuz ve hızlı bir şekilde yanıtlar. "Daha sonra gelecek merak etme". Oysa Leyla ile şiir ve daha detay meseleler üzerine konuşurken konuşmanın iç dünyasında yarattığı estetik kıvrımlar Yavuz'un mimiklerine, ses tonlarına ve hızına yansır. Bu duyguyu tüm yoğunluğuyla hissettirecek sinematografi iş başındadır. Yavuz pencereden dışarıdaki hayata ve insanlara bakarken diğer taraftan iğneyi gözlemekte ve ölümün nasıl olacağına dair sesi titremekli tarzda sormaktadır.

Yavuz'u ölüm ve yaşam arasındaki tercih kaskacına yerleştiren en bariz sahne Canan'ın ölüm enjeksiyonunu hazırlarken Yavuz'un yüzündeki korku ve kararsızlık karışımı izleri gösteren kadrajdır. Bu sahneye yakından bakalım. Leyla, Yavuz'a "Sarı çiçeği bir daha asla göremeyeceksin" der. Sarı çiçek üzerine Yavuz ile konuşmaya başlarlar. Yavuz, Canan'ın enjeksiyonu hazırlamasını ister. Leyla sarı çiçeğin öyküsünü anlatırken kamera Yavuz'un gerilimini ve korkusunu gösterir. Gözleri Canan'da kulakları Leyla'dadır. İkiye bölünmüştür. Leyla, yatağın başucundaki pozisyonu değiştirip Yavuz'un Canan'ı da gördüğü sandalyeye oturduğunda işitsel ve görsel imajlar tek bir kadraja girer. Ancak objektiftaki netlik dışlıklar ve netlikler Yavuz'un zaman zaman Leyla'nın anlattığı hikâyeye, zaman zaman da Canan'ın hazırladığı ölüm enjeksiyonuna odaklandığını bizlere hissettirir. İlk anda Leyla'yı netlikte, Canan'ı fluda görürüz. Yavuz ölümle henüz karşılaşmak istememektedir. Yaşam, yani sarı çiçek daha değerlidir o anda. Kamera kesmeyle kadrajın solunda yakın planda Yavuz'un yandan yüzünü gösterirken Leyla fluda bırakılır. Ancak Yavuz bu



Görsel 14. Yavuz'un bakışları ölüm ve yaşam tercihinde belirsiz izler taşır



Görsel 15. Yavuz gerçekten intihar etmek istemekte midir?

noktada henüz ölüm şıngısına da odaklanmamıştır. Sarı çiçeği dinlerken dışarıda uçmakta olan martıları izlemektedir. Yaşam Yavuz'un benliğinde sarı çiçek öyküsüyle daha da yoğunlaşmıştır.

Leyla, sarı çiçek öyküsü sayesinde Yavuz'a sanat ve estetik dolayımından son bir kez daha intihar kararı üzerine düşünmesini ister gibidir. Canan, bir an önce profesyonel tarzda işini bitirmek arzusunda görünür. Filmin başından beri gördüğümüz aciliyetine burada bir kez daha tanık oluruz. Yavuz ise iki dünya arasında gidip gelmektedir. Ölüm veya yaşam? Hangisini tercih edecektir? Ancak Kiyarüstemi'nin *Kirazın Tadı*nda olduğu gibi kendisini yaşayan bir ölü gibi hissediyorsa zaten etik açıdan ölü değil midir? Bu durumda fiziksel ölüm daha etik değil midir? Bu soru-

ları imajları izlerken sorarız. Gelgelelim, Yavuz'un yaşayan bir ölü olup olmadığı imajlardan hissettiğimiz kadarıyla o kadar kesin değildir. Sanat sayesinde mevcut dünyayı dünya içinden, içkin düzeyden aşmaya çalışmaktadır. Şiir yazmaktadır, okumaktadır, müzik dinlemektedir ve gözleriyle mevcut yatalak konumunun dışına çıkıp dışarıdaki yaşama ulaşmakta ve gözleriyle dokunmakta, onu zihniyle hissetmektedir. Gelgelelim bedeni sorunludur. Yatalaktır, hareketsizdir, fiziksel deneyim dünyasından uzaktır. *İçimdeki Deniz* filmindeki yatalak hastanın durumudur bu. Bu durumda insan, sadece bir hafızadan, zihinsel iç dünyasından, düşlerinden, zihinden oluşan bir varlık mıdır sorusu ortaya çıkar. Virginia Woolf, Yavuz'un tersine zihinsel dünyasındaki sorunlar nedeniyle yaşamı ardında bırakmayı tercih etmişti. Yavuz ise fiziksel bedenindeki sorunlar nedeniyle yaşamı bırakmayı istemiş görünür. Çünkü insan, ne zihinsiz bedenle ne de bedensiz zihinle tam insan olur. *İnsan, beden ve zihin arasındaki titreşimle varolur*. İkisinin de birbirine ihtiyacı vardır. Hissettiğimiz bir duygunun semptomunu fiziksel bedenimizle göstermeyi arzu ederiz. Yavuz örneğinden gittiğimizde örneğin belki de Leyla'nın elini sıkmak, ona sarılmak ve belki de dışarıda onunla bir kahve içmeyi arzu eder. Arzusu sadece zihninde edimselleşmemiş virtüel bir arzu olarak kalmaktadır. Keza *Kirazın Tadı*'nda intihar etmek isteyen adanın görünürde bedensel sorunu yoktur, ancak zihinsel olarak bu dünyayı artık deneyimleyememektedir. *Zihinsel deneyim ve bedensel deneyim arasında vibrasyon olmadan insanın yaşamda varlığını sürdürmesi o kadar kolay değildir*.

Pelin Esmer'in filminde intihar etmek istediğini Canan dolayından öğrendiğimiz ve bu arzusunu Canan'a şırıngayı hazırlamasını söyleyerek de tasdik eden Yavuz paradoksal bir şekilde yaşadığı sürece yaşamın tadını da çıkarmaya "çalalayan" bir insandır. Leyla ile Cortazar'a dair konuşmasında da mutludur.

Mutluluk sesine, yüzüne yansır. Çabalamasının ipuçlarından birisi de Leyla'nın "Yarın yine gelelim mi?" sorusuna "Bugün yetmedi, yarın da yine işe yarar bir şey yapmak istiyorsun" diyerek ve bir süre düşünerek "İyi. Mezuniyet yemeğini de dinlemiş olurum" ifadesinden anlarız. Oluş halindeyse, her daim verdiğimiz kararların da çerçevelenmiş olabileceğini, içgüdülerimizin ve arzularımızın dahi Platon'un mağara alegorisindeki gibi, bir insanlık durumu olarak bizleri çerçeveleyebileceğini düşünmek gerekir. Yavuz, besbelli bir şekilde oluşa, yaşamda fark arayışına kendini biraz daha bırakmak hevesindedir. Durumdan en hoşnutsuz kalan Canan'dır. Canan'da profesyonellik ağır basmıştır. Bir an önce kendisine verilen görevi yapmak istemektedir. Nitekim yarın da gelineceğini öğrendikten sonraki tepkileri bunu açıkça gösterir.

İç Sesle Bağlantı Kurmak

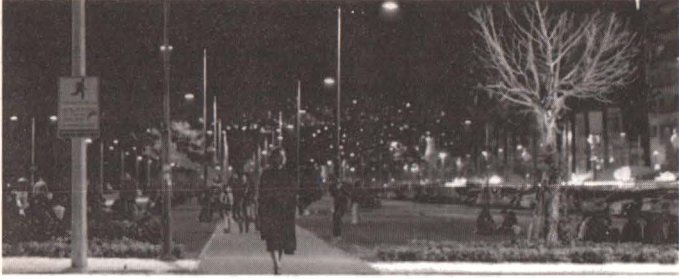
Leyla, akşam arkadaşlarıyla görüşmeye giderken Yavuz'un evinde neler olduğunu şiirsel iç sesiyle filme taşır. Leyla virtüel iç sesiyle Yavuz ile bağlantısını sürdürür. Bu bağlantıya çello sesi de katılır. Çello sesinin Yavuz'un evinin üst katından Leyla'nın iç sesinin olduğu dünyaya ulaşması mümkün değildir. Keza Leyla'nın iç sesinin de Yavuz'un dünyasına ulaşması ve Yavuz'un neler yaptığını Leyla'nın duyu organlarıyla görmesi de mümkün değildir. Sinema bize mümkün olmayanı göstererek ve işittirerek mucizeyi yaratır. Bu sayede evrenin bir vibrasyon halinde sanki bir müzik eseri, bir çello gibi ağımsı bir titreşimden, hareketten, ışıktan, enerjiden oluştuğunu hissederiz. Bergson'un ve Deleuze'nin her şeyin bir imaj olduğuna dair fikri zihnümüzde canlanır, gölgeler hakikat; virtüel edimsel; edimsel virtüel olur.

Kadrajın sağında omuz çekimle Leyla ışıklı evlere baktığı sırada fluda bırakılan Leyla'nın solunda yer alan alandaki evler netleştirilir. Leyla belli belirsiz bir gölge, siluet gibi görünür. Virtüel-

den gelen iç sesler o evlerin birinde yaşayan Yavuz'un ne yaptığını tahayyül eder. Bu tahayyül şiirsel bir tonda ve çello eşliğinde kendisini sunar: "Yattığı yerden yavaş yavaş yanan ışıkları, vapuru seyrediyor/Üst kattaki çello hocası sonunda yalnız kalabildi..." Böyle başlayan iç ses eşliğinde kamera da sola panla bir gözlemci gibi hareket eder. "Yavuz'a en son sevdiği parçayı çalıyor/içeri bakıcı kadın girecek şimdi/ona akşam yemeğini getirecek".

Leyla'yı vapurdan inerken tam karşıda genel çekimde görürüz. Parkın içinden geçerken kamera karşısında sabitlenir. Çello, Leyla'nın şiirsel betimlemesi, topuklu ayakkabının sesi virtüel ile edimseli iç içe geçirir. Bu işitsel imajlara şehrin parıltılı ışıkları, parkın lambalarından yayılan ışık huzmeleri ve genel çekimdeki insanlar eşlik eder. Leyla omuz çekime gelene kadar yaklaşır ve gülümser: "O sırada beni göreceksin, mezuniyet yemeğine gidiyor". Leyla kameranın görüş alanından çıkar ancak topuk seslerini halle işitmeye devam ederiz. Hafif bir sağa pan ve yukarı tiltle çello eşliğinde Yavuz'un evini ararız kamera eşliğinde. Nihayet tam çellonun çaldığı eve varırız. Perdeler açıktır. Altta bakıcı kadın ve Yavuz görülür. Leyla'nın kurgulamış olduğu senaryoyu filmde imajlar destekler gibidir. Zaten başından beri öyle değil midir? Sanki Leyla, başından beri olacakları bizim için hikâyeleyen bir hikâyeci gibidir. Kesmeyle objektifin netleştirdiği sokak lambaları arasında silüet olarak kalan Leyla'nın yüzüyle karşılaşırız. Omuz çekimle birkaç saniye izleriz dingin yüzünü. Ve sonra Yavuz'un evine zoom ile yaklaşırız. Açık perde ve başucundaki lambanın silüetiyle birlikte Yavuz'u ve bakıcısını kadrajın solunda görürüz.

Bundan sonra film bizi yine şaşırtır. Leyla'nın iç sesi artık bizim Yavuz ve bakıcıyı görmemizle onaylanmıştır, bir diğer tabirle edimselleşmiştir. O halde iç sesin geleceğe yönelmesi gerekir ve öyle de olur. Son sahnede işiteceğimiz ve göreceğimiz bazı imajlar Leyla'nın iç sesiyle şimdiye taşınır: "Tıraştan sonra



Görsel 16. Leyla'nın geleceğe dair iç seslerini iştirken olacakları görsel imajlarda takip ederiz

losyon sürececek/bana aynayı uzatır mısın, diye soracak/uzun uzun yüzüne bakacak". Filmin son sahnesinde Yavuz'un tıraş olup olmadığına dair ne bir ses ne bir imajla karşılaşırız. Gelgelelim ayna ile ilgili söylenenler gerçekten edimselleşecektir. Daha önce yaptığımız yorumu hatırladığımızda, geleceğin sesi şimdide tam aynı değildir. Hep bir sapma, bir fark vardır. Bu sahnede de bunu görürüz. Her tekrar aynısı değildir, farklı ve yeni bir tekrardır. Hafıza ve oluş içindeki varlığımız tekrar diye düşündüğümüzü farklı bir tekrar haline getirir her daim.

Film, gelecek ve şimdiyi iç içe geçirerek yeni bir kristalleşme yaratır. Bu son iç sesi dinlerken Leyla'nın Yavuz ile bakıcı arasındaki bir konuşmayı betimliyor olduğunu düşünürüz. Yanıldığımızı filmin son sahnesini izlerken anlarız. Film bittiğinde bunun gelecekte gelen bir ses olduğunu iştiririz. Film, zamanın varlığını hissetmemize yol açan bir zaman-imaj sinemasıdır.

Leyla'nın, (Yavuz'un) uzun uzun aynaya bakacağına dair iç sesi sırasında kesmeyle arkadaşlarıyla görüşme sofrasına geçeriz. Görüntüde üçlü bir erkek grubunu görürüz ancak Leyla'nın iç sesi sürmektedir: "Kendi kendine soracak/Yarın gelecek mi?" Bu iç ses sırasında çello sesini iştirmeye devam ederiz. İç sesteki yemek masasındakilerin gürültülerine, Türk Sanat Müziği'nin

ritmine geçeriz. Bu sahnede, film boyunca gördüğümüz gölgelere, kristalleşmelere tanık olmayız. Kamera bir belgeselci gözlemci gibi sağa yapan yaparak ve bir ikili grup hariç üçlü gruplar arasında dolaşarak ve bir süre onların konuştuklarını işitmemizi ve yaptıklarını görmemize izin vererek kaydederek.

Buradaki diyaloglar yüzeyseldir. Yüzeysel ile gündelik ve sıradanın önemli olmadığını kast etmediğini özellikle belirtmem gerekir. Tam tersine, bu kitapta ısrarla vurgulanan nokta, günlük yaşamda horladığımız, görmezlikten geldiğimiz, otomatik bakışla bakışlarımızdan uzaklaşan sıradan nesne ve ilişkilerin sinema sayesinde görünür hale geleceği ve bunun varlıkları ifşa etmek ve kendimizi görmek için bizlere olağanüstü fırsatlar sunduğudur. Bergson, sanatın işlevini günlük, sıradan ve dünyevi olan şeyleri ekstradan sıradanlaştırmak ve dünyevileştirmek olduğunu yazmıştı. O halde yüzeysellik ile kast ettiğimiz şey nedir?

Sofradaki ilk üçlü gruba bakalım. Solda ve ortada iki erkek sağda bir kadın, önlerinde rakı bardağı, menü ve tabak olduğu halde daha önce kahveye gelen siyasetçi hakkında dedikodu yaparlar. Kahveye gelen siyasetçi imgesi bizi film içinde Leyla ve Canan'ın kahvede karşılaştığı siyasetçiye götürür. Böylece geçmiş şimdinin belgesel tarzında düzenlenmiş sahnedeki konuşma konusuna taşınır. Milletvekili adayının halkla ilişkiler çabası ortadaki kişi tarafından övülürken soldaki olumlamaz. Konuşmanın temposu oldukça hızlıdır, sanki ikisi de birbirlerini kendilerine gösterme performansı içindedirler. Bu hız, tıpkı günlük yaşamdaki hayatın hızı gibidir. Bir tür saat hızıdır. Filmin başında gördüğümüz saatin anlamı burada bir kez daha ortaya çıkar. Öngörülebilir, tempolu, belirlenmiş ve hızlandırılmış ilişkiler içerisinde Heidegger'in hesaplayıcı düşünce dediği düşünce içerisinde tikanıp kalmak, sabitlenmek, çerçevelenmek ve onun dışına nasıl çıkılabileceğine dair en ufak bir fikre dahi sahip olma-

mak. Gruplar arasındaki ortak ve belki de onları birleştiren tek konu Leyla'dır. Alaysamalı bir tarzda "Leyla bu durumda olsaydı ne yapardı?" derler ilk gruptaki erkekler. "Leyla bile gelmiş!" ifadesi grupların konuşmaları arasında kendisine yer bulur.

Tekrar sağa panla hareket ederiz. Sağdaki üçüncü kadına iki kadın daha eklenir ve üçlü grupta kamera tekrar kaydetmeye başlar. Leyla ve başkalarıyla ilgili kahkahalı, kıkırdamalı ve tempolu dedikodular; derken masaya başka bir kadının katılması. Leyla'nın niye yalnız geldiğine dair kıkırdamalar, gülüşmeler. Kadrajın en sağındaki kadına iki erkek daha eklenir ve üçüncü grubu gözlemci gibi izlemeye devam ederiz. Bu grubun ortasındaki kişinin Doktor Kemal olduğunu anlarız. Sağdaki erkek, Leyla ile Doktor Kemal arasındaki sivilce hikâyesini anlatmaktadır. Buradan bir başka üçlü gruba geçeriz. En sağdaki kadının sıkılmış görünümünü arasında soldaki erkeklerin eğleniyor görüntüleri, kahkahaları ve dedikoduları. Kadının eşinin onu buraya getirmesinden canı sıkılmıştır. Kimseyi tanımadığını söyler. Eşi, "Getirmese miydim?" diye sorar. Kadın "evet" der, "getirmeseydin". Erkek bir dahaki yıldaki görüşmeye getirmeyeyim yanıtını verir. Belki de masadaki sohbetler arasında ilk defa düşünmemize imkân veren ve bizi bir miktar arıza durumuna sokan kadının "evet" yanıtıdır. Önyargıların ve formal beklentilerin olduğu bir dünyada, kendi arzumuzu yerine getirmek ve sırf başkalarına kendi ilişkimizin mükemmel olduğunu göstermek ve sunmak adına başkasının düşüncesini ve arzusunu dikkate almadan yapılan eylemin anlamı üzerine düşünürüz, bu "evet" yanıtıyla. "Evet. Getirmeyecektin". "Şart nuydu getirmen?" "Yalnız mı gelseydin?" "Evet".

Yemek masasında birileri Türk Sanat Müziği nağmelerine iştirak etmeye başlanmıştır. Sofradakilerin bazıları müziğe kendilerini kaptırmışlardır/ya da öyle olması icap ettiği için müzik mı-

rıldanmaları gereklidir. İlginç bir şekilde Leyla'ya doğru yaklaştıkça günlük hayattaki ilişkilere dair sıradan sohbetler içinde sıra dışı unsurlara ve filmin konseptine uygun fikirlere doğru yaklaşılmaya başlarız. Bu defa bir erkek ve kadının olduğu ikili gruptaki sohbet bu noktada önemlidir. Kadın, yaşamının ne kadar monotonlaşmış olduğunu vurgulayan öğelerden örnekler verir. Beş aydır ilk defa dışarı çıkmıştır. Annesiyle yaşamaktadır ve annesi rahatsızdır. Bu çerçevelenmiş yapıyı desteklercesine filmin giriş sekansındaki fotoğraf sahnesine benzer bir durumla karşılaşırız diyalog devam ederken. “Foto. Gülümseyin”. Fotoğrafçıya gülümseme pozu verirler. Öyle ya kendi günlük yaşamımızda bizi çerçeveleyen yapılar hakkında bilgi sahibi olsak bile aslında yanı başımızda “Foto, gülümseyin” denildiğinde kendimizin de bir söylemler ağında ne kadar çerçevelendiğini fark etmek o kadar kolay değildir. Farkında olsak bile, o ağa girmeme tercihinde bulunmak ve ona cesaret etmek ayrı bir kaçış hattında, eşiklerde yer alma gücüne sahip olmak demektir. Monoton yaşamından bahseden kadın da güçten yoksundur. “Gülümseyin” denildiğinde fotoğraf karesine verdiği abartılı gülümseme, filmin giriş sekansında gelinin ve damadın verdiği duygusal emeği andırır.

Bir beklenti içindeyizdir. Leyla'nın masasına ne zaman geleceğiz? Acaba onun masasında kimler var ve neler konuşulmaktadır?

Kamera sağa pan yapmaya devam ettiğinde şaşırmaya devam ederiz. Leyla'nın daha filmin girişinde ve ilerleyen sahnelerinde zaman zaman iç sesiyle dile getirdiği sözler ve eylemler edimselleşir. Zil çalar. Ortada kel ve iki yanında kadın olan erkeği görürüz. Adam zili çalarak herkesin dikkatini üzerine toplar: “25 yıl sonra tekrar buluşuyor muyuz?” diye sorar herkese. Aslında yanıt bellidir, sorunun içinde zaten içerimlenmiştir. Yüzlerde sahici olmayan ve takılmak zorunda kalınan maskeler ve afallatıcı olmayan espriler eşliğinde organizasyon yapılr hemen: “İs-

mail'den çok güzel bir haber varmış. Marmaris'te tanıdığı çok güzel bir otel varmış. Bir hafta oraya gidelim diyorum. Nasıl fikir. O zaman organizasyon sende İsmailciğim". "O iş bende ağabeyciğim". Böylece Leyla'nın daha önce organizasyon yapılacak, sözler verilecek gibi ifadeleri edimselleşmiş olur. Çalışmanın başında belirttiğimiz hayata saat olarak bakıştır bu bakış; bulut, deniz, tül perdenin rüzgârda sallanan bakışı değil. Saat bakışı masadakilerin çoğunu ele geçirmiştir.

Organizatör konumundaki kişi devam eder: "O zaman ciddi olalım şimdi. Biliyorsunuz aramızda bir de şair var. Şimdi bu değerli şair arkadaşımızdan bir şiirini okumasını istesek. Leyla-cığım kırmazsın bizi değil mi?" İlginç bir ironi gibi durur bu davet. Şiiri ciddiyet ile özdeşleştiren bakış ve de daha önceden çaldığı zili, organizasyonu ayaküstü halletmesini ve çerçevelenmiş esprileri imalı da olsa gayri ciddi olarak kabullenme arasındaki gerilim. Platon yaşasa ve şiir okumayı ciddiyetle özdeşleştiren anlayışı görseydi muhtemelen şaşırırdı. Şairlere ideal devletinde yer vermeyen, duyguları manipüle eden şiiri ideal devletinden kovan Platon şiiri ciddi olarak gören bakışı duysaydı muhtemelen rasyonel bir argümanla çürütmeye çalışırdı. Platon'da duygu ve akıl karşıtlığında ciddilik akıl anlamına gelmekteydi. Gelgelelim Leyla'nın arkadaşlarının çoğunun anlam dünyasında muhtemelen şiir, pratik ve gelip geçici anlık ilişkiler ortasında daha kalıcı gibi görünmesine karşın kendilerinin dünyasına da bir o kadar uzak sanattır. *Kendileri pratik işe yarar şeyler aramaktadırlar. Şiir pratik değildir.*

Kendilerine uzak olan bu sanatla uğraşan kişi hemen yanı başlarındadır. Muhtemelen Leyla'nın hemen yanında oturan ve şiir kitabını getiren erkeğin dışında Leyla'nın şiir kitabını satın alan ve okuyan da yoktur. Aralarındaki sohbetlerde Leyla'nın tek bir şiirine atıf duyamayız.



Görsel 17. Pratik yaşamda işe yaramaz olarak algılanan şiir, edimsel düzeyde yemekli toplantıda okunmaya başlar

Leyla şiirlerinden birisini okuma davetine yanıt verecek midir? Kamera sağa kayarak ortada bir erkeğin ve yanında iki kadının olduğu üçlüyü kadraja alır. Leyla'yı henüz görmeyiz. Adam, yanında Leyla'nın şiir kitabını getirdiğini, halen okumayan varsa şiddetle tavsiye ettiğini söyler. "Leyla şiirleriyle bize hayatın anlamını çiziyor arkadaşlar". Bu kişinin söylediği şeye inandığını hissederiz. Bu hissiyat şu cümlesiyle de güçlenir: "Şimdi okumasını istemek ayıp olur. Müsaade ederseniz ben okuyayım". Leyla'yı gösteri toplumunun bir performansını sunmaya davet eden bakışa karşı olan bu duruş, masadaki çoğunluğun sanat dâhil her şeyi öngörülebilir, kestirilebilir bir performansın parçası olarak gören bakışlarının problemini de hissettirir.

Aralarında çizikler olmasına karşın daha çok bir düz çizgi halinde akan biraz önceki gösteri performansı daha baskın olan görsel ve işitsel imajlardan şimdi giderek şiirin dünyasına girmeye yöneliriz. Okunan şiir "Bir Kitabın Sayfaları"dır. Şiir edimsel düzeyden Leyla'nın iç sesiyle virtüel boyuta taşınmaktadır. Şiirin içeriği de filmin düşüncesiyle de uyumludur: "Baktım rüzgârsın sen/Baktım çamaşır ipini zorluyorsun/Hepimizin derdi güzel yaşlanmak sevgilim". Ve çello sesi tekrar araya girer. Çello eşliğinde şiiri dinlemeye devam ederiz. Burada şiiri dinleyenlere yö-

nelik kesme yapılmaması dikkat çeker. Acaba şiirin dünyasına olan uzaklıkları bu şekilde vurgulanmak mı istenmektedir? Bu bir soru işareti olarak kalır, ancak klasik bir filmde şiiri okuyanlara yönelik çekimler neredeyse ortak bir konvansiyon halini almış gibidir. Pelin Esmer bunu yapmaz. Doğrudan şiiri okuyana odaklanır ve çello eşliğinde okuma devam eder: “Baktım bir kitabın sayfalarını çeviriyorsun/Ayağına terlik giy/Bildiğimiz şeylerin taşında yalınayak geziyorsun/Biz...” Bu ifadeden sonra kamera sağa kaymaya başlar ve şiir bu defa çello eşliğinde Leyla’nın iç sesinden akmaya başlar: “Biz satranç oyuncusuyuz sevgilim”. Bu arada erkeğin sesi hemen tamamen kesilmez, Leyla’nın iç sesi baskın olmasına karşın erkeğin sesi edimsel alandan yavaş yavaş virtüele kayar, ses azalır ve sonunda tamamen kaybolur. Böylece hem virtüel hem de edimsel alanın kendi gerçekliklerini ortaya koyduğu bir durumla karşılaşırız.

“Üzerimizde kara bir leke/Biz satranç oyuncusuyuz”. Erkeğin sesinin kesildiği bu dizede kameradaki kayma Leyla’ya doğru devam eder: “İnanmıyoruz günlerin savurduğu geleceğe/İşte yitirdik bütün taşlarımızı/Darmadağınık oyun tahtası/Bir tek şahımız duruyor sevgilim/O da evli, iki çocuk babası”. Burada şiire dair bir çözümleme yapılmayacaktır, ancak vurgunun bizi belirleyen yapılar ve onun içinde kaybolmuş ve hem dışarıdan mağaralarla çerçevelenmiş hem de kendi içimizden çevrili bir insanlık durumu olarak mağaralarda yaşadığımıza gönderme yaptığı aşıkârdır.

Kesmeyle koridorlarda silüet halinde beliren Leyla’yı görürüz. Topuk sesleri ve çello sesi eşliğinde bizlere doğru yönelmiştir. Yüzünü görmeyiz Leyla’nın. “Kelimeler önümüze çıkıyor sevgilim/Uykumuzu böler buradan çocukluğumuza kadar”. Dilimizin dahi bir yapı olarak gerçeklik ile kendimiz arasına giren gücünü hissettiren bu dizeler eşliğinde Leyla omuz çekime gi-

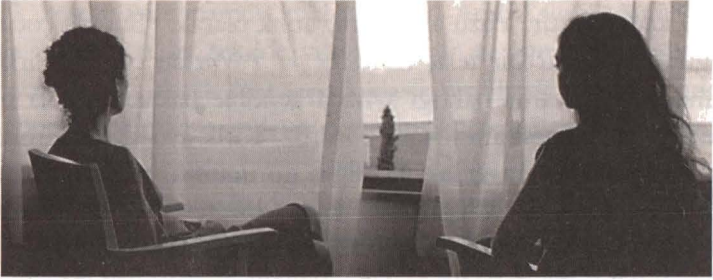
rene kadar yürür. Yüzü aydınlanır anlık olarak. “Burada çocukluğumuza kadar bir telaş”. Kesmeyle Yavuz’un evine gelirken daha önce duvarda baktığı aynada kendine bakar. Aynada burnun ve baş bölgesi arası alanı görürüz. Kırık aynada tamamlanmamış parçalar arasındaki benliğin görünümü ve devam eden şiir: “Buradan çocukluğumuza kadar bir telaş/İçi boş kuşları kovalıyoruz/Ve bir sebep arıyoruz/Herkese kusmak için”.

Leyla, aynadan uzaklaşır. Kamera aynadadır halen şiir devam ederken. “Hemen o cumartesi buluyoruz”. Kesmeyle apartmanın koridorunda hafif kızıl lamba. “Hemen o pazar”. Bize doğru yürür Leyla. “Yaşamak çukur yerlere doluyor derler/Bu yüzden yıkıntıya dönüşse de yaşıyor insan”. Otelin odasına kesmeyle geçersiz. Yatarken karşısındaki aynada loş ışıkta görürüz Leyla’yı.

Saatten Rüzgârda Sallanan Tül Perdeye...

Beyaz tül perde önünde Leyla ve Canan koltukta oturmakta ve dışarı bakmaktadırlar. Şiir halen devam etmektedir: “Kıymetini bilmediğimiz şeyler var”. Kamerayla birlikte tül perdenin rüzgârda sallanan aralığına doğru ağır ağır ilerleriz: “Yaşam bir at gibi kapıda huysuzlaşır sevgilim”.

Perdenin aralığına doğru zoomlayan kamera Leyla ve Canan’ı kadrajın dışında bırakırken genişleyen aralıktan dışarıyı daha net görürüz. Tül perde rüzgârda dalgalanmaktadır: “Düşünelim başka günlerin duvarı daha sağlam./Düşünelim başka günlerin sokağı daha neşeli”. Şiir, satranç tahtasındaki taşlar gibi dizilmiş insanın pasifliğini vurgularken şimdi Yavuz’un evinde Leyla’nın edimsel sesinden yeni değerler yaratacak ve yeni dünyayı yaratacak bireye çağrı hattına geçmiştir. Umut belirir. Paradoks olan şey, bu umudun Yavuz’un kendini öldürmeyi düşündüğü gün ortaya çıkmasıdır.



Görsel 18. Tül perdenin önünde Leyla ve Canan, Leyla'nın virtüel düzeyden gelen şiiri eşliğinde dışarıdaki yaşama bakarlar

Kadrajdaki tül perdenin aralığı ekranın büyük kısmını kaplamıştır. Umut dışarıda yaşayan kanlı canlı günlük ilişkilerde, yaşamı deneyimleyen sıradan yaşamlarda mıdır? Sokakta çöpleri karıştıran kır saçlı bir adam görürüz: “Başka günlerin erkekleri kadınları tam bir kahraman”. Aralıktan sola panla tül perde ardından sokaktan geçen iki kişi belirir. Tül perde kadrajın en sonunda küçük bir alanda kalırken el ele tutuşmuş neşeli, gülen ve sohbet eden kadın ve erkek iki genç ve yanlarında bir başka erkek gözüktür. Perde kalkar. Üçü grup halinde kahkahalar atarak konuşmaktadır. Seslerini duymayız: “Bizi bir kitabın sayfaları arasında kurutuyor zaman”.

Kronolojik zamanın bizi çepeçevre avucuna aldığını hissettiğimizde kendi zamanımızı nasıl yaratacağımız aklı gelir. Eğer zaman bizi kurutuyorsa işte o zaman biz de zamanı icat etmeliyiz diye düşünürüz. Olumsuzlama ve kritik, içkin bir tarzda olumlamaya ve kritik edilenin dışındaki alternatifler üzerinde düşünmeye giden yolu açar. Kronolojik zamanda değil süredeki zamanı yaşıyoruzdur.

Eşiklerde gezinmekteyizdir. Tül perde tekrar ortaya çıkar. Kaosu hatırlarız. Tül perdedeki dalgalanmanın bir sonrakini hesaplamamız, hangi dalganın nerede, ne zaman başlayıp nereye

evrileceğini bilemeyiz. Tül perdenin hareketi mekanik bir saat hareketi değildir. Objektifle sokağa iyiden iyiye yaklaşırız. Tül perde belli belirsiz şeffaf bir beyaz gölge gibi ekranda açılıp kapanırken okul çantalarıyla sokakta kahkaha atan gençleri görürüz. Bu canlılık yaşanı olumlamanın anlamı üzerine bir şeyler hissetmemize yol açacak, var olma kudretimizi artıracak türdendir.

Derken Leyla'nın iç sesinin film dünyasına, edimsel dünyaya indiğini görürüz. Şiir artık virtüel Leyla'nın iç sesinden değil, odanın içinden Leyla'nın edimsel sesinden yankılanmaktadır. Edimselden virtüele oradan tekrar edimsele dalgalanmalarla işitiğimiz şiir, Leyla ile Canan'ın yanı başında oturduğu rüzgârda dalgalanan tül perde gibidir. Leyla kadrajda kendisini göremediğimiz Yavuz'a şiir okumaktadır besbelli: "Ama baktım sen rüzgârsın sevgilim". Ve şiir burada dalgalanırken sokaktaki gençlerin seslerini işitir, Fayton Çağırma Merkezi levhasını, sokak taşlarını görürüz. Günlük yaşamda sıradan diye gördüğümüz, yanından geçtiğimiz küçük ayrıntılar büyütülerek gösterilir.

Flanör gibi gözlemci haline gelen objektif dışarıdaki gözlemlerine ara vermiş, içeriye çekilmeye başlamıştır. Leyla'nın şiiri halen devam etmektedir. İlk defa Yavuz'un sesini duyarız: "Evet nihayet maharetinizi sergileme sırası size de geldi". Leyla, "Öyle oldu" diye yanıtlar. Kadrajda gözükmemektedirler. Seslerini işitiriz. Yavuz, "Güzel şiir ama!" diyerek şiire dair estetik yargısını verir. Leyla'nın "Sağ olun" sesini takiben bardağa konulan su sesini işitiriz. Canan, "Su içer misiniz?" diye sorar. Yavuz, "Yok. Şu aynayı uzatır mısınız?" Leyla'nın aynaya dair kurgusu edimselleşmiştir. Arkadaşlarıyla görüşmeye giderken şehrin ışıkları arasındaki virtüel iç sesi yanı başımıza, şimdiye gelmiştir.

Tül perde önündeki boş iki koltuk, dışarıda faytonlar ve Yavuz'un ağız ve saç bölgesi arasındaki görüntüsü aynanın yarısına



Görsel 19. Film, Yavuz'un (intiharından?)
önce görüntüsünü çok kısa olarak aynada görmemize izin verir

geldiğinde dururuz. Bir iki saniye Yavuz'un tam yüzünü de görürüz. Ön katmanda ayna, arkada koltuklar, onun arkasında tül perde, pencere ve en arkada sokakta yaşam ilginç bir alan derinliği oluşturur. Dışarıdaki yaşam ile Yavuz'un aynadaki virtüel görüntüsü arasında çelişki var gibidir. Yavuz muhtemelen ölme hazırlanmakta, bu arada yaşam devam etmektedir. Çello sesi de kendi zamanını ve mekânını yaramaktadır. Yavuz aynayı indirirken birkaç saniye Canan'ın alın ve göz bölgesini de görürüz. Film, bize ev içindeki bedenleri bu kadar gösterir.

Bundan sonra çello sesi eşliğinde odadaki kişilerin sesleriyle baş başa kalırız. Leyla "Pencere açık kalsın mı?" diye sorar. Objektif bu arada tekrar dışarı doğru flanör gözlemi için pencereye hareketlenir. Yavuz, "Evet! Lütfen" diye yanıtlar. Canan, "Çok rüzgâr var ama" der. Yavuz, lodosun başlayacağını ve yağmura yakalanmamak için acele etmeleri gerektiğini söyler. "Tren kaçta" diye sorar. Leyla, 3.30 diye yanıtlar. Yavuz, "İyi. Oldukça erken. Rahat yetişirsiniz. Doğrudan gara gidiyorsunuz herhalde değil mi?" diye sorar. Bu diyalogdaki detaylar ölmekte olan bir insanla yapılan diyalog gibi gelmez izleyiciye:

Yavuz: Tren Balıkesir üzerinden mi gidiyor Afyon üzerinden mi?

Leyla: Afyon.

Yavuz: Hala her kasabada duruyor mu?

Canan: Her yerde duruyor. Gelirken 16 saat sürdü.

Diyalog sırasında objektif sokağa inmeye devam etmektedir.

Yavuz, “Yarın işe gitmeniz gerekiyor mu?” sorusunu sorarken dışarıda Leyla’yı ve Canan’ı evden çıkarken görürüz. Perdelerin rüzgârda savrulan görüntüleri içinden geçen çello sesi, Yavuz, Canan ve Leyla’nın sesleri dışarıdaki imajlara eşlik eder.

Canan: Yarın nöbetim var.

Yavuz: Siz ne yapacaksınız?

Leyla: Yarın ne yapacağımı bilmiyorum.

Yavuz: Yataklıyla mı gidiyorsunuz?

Leyla: Benimki yataklı da Canan’ın ki kuşetli. Ama biz zaten geceyi yemekli vagona geçiririz herhalde.

Yavuz: Yemekli vagonlar hakikaten güzeldir. Pencereleeri sanki daha geniştir.

Yavuz’un sesi yorgun düşmüş gibidir. Tül perdenin gri ve flu görüntüsünden sokakta tül perdeli cama bakan Leyla’yı görürüz. Görüntü bir iki saniye içinde netleşir. Bu arada Leyla’nın Yavuz ile yaptığı diyalog da devam eder: “Doğru sanki daha geniştir”.

Canan ardına bakmadan yürür. Leyla da hareketlenir. Gözden kaybolurlar. Çello biter. Sokaktaki martı sesleri, gençler, araba sesleri, insan görüntüleri, sıradan insanlar, fayton sesleri, korna sesleri, motosiklet sesleriyle film biter. Yavuz intihar etmiş midir, etmemiş midir? Tam emin olamayız; ancak yorgun düşen sesi, yarın Leyla ve Canan’ın artık gelmeyecek oluşu, sinematografinin artık virtüele yer bırakmayan saf hale gelmiş imajları, nesneleri gölgeden, çatallanmadan değil de doğrudan oldukları halde gösteren bir imaj gösterimi Yavuz’un intihar etmiş olabileceği ihtimalini



Görsel 20. Saatle açılan film rüzgârda sallanan tül perde ile sona erer.

güçlendirir. Zaten sürekli profesyonel olarak işini yapma telaşı içinde olan Canan da herhangi bir şikâyetle bulunmaz artık. Yapacak işi kalmamış gibidir. Ardına bakmadan gider. İçerde sadece “pencereyi açık bırakalım mı” diye sormuştur. Yine de tam emin olamayız. Sıradan konuşmalardan, detaylar üzerinde duracak diyaloglardan ve hep yaşamı olumlayan, yaşamdaki imajları gözlerimizin, beş duyumuzun önüne getiren, varlıkları ifşa eden bir işitsel ve görsel imaj senfonisinin son sekansa damgasından Yavuz’un intihar etmeyebileceği ihtimali üzerine de düşünürüz. Ancak Kurosawa’nın *Düşler* (1990)’indeki son sekansta olduğu gibi ölümü bir son oluş değil, yaşamın bir parçası olarak gören anlayış ve ölümle şiir ve yaşamın gerçek renkleriyle başa çıkma düşüncesi Yavuz’un dünyasına hâkimse eğer, bitiş sekansının bu şekilde olması gayet anlaşılabilir bir durumdur. Her halükarda Yavuz’un ölüp ölmediğine dair filmin bizi kararsızlık içinde bırakması ve intihar ettiyse bile farklı bir intihar olması motor-duyu mekanizmamızı bozarak düşünceye giden yolu açar.

Film Bittikten Sonra...

Film saat görüntüsüyle başlamış, rüzgârda sallanan tül perde ve ardından akan yaşam ile bitmiştir. Bittiğini düşünürüz ancak

açık imajlarla dolu sekans ve son görsel imajlar film bitti dememize izin vermez. Katarsis sağlanmaz, film bittikten sonra bile düşünmeye devam ederiz. Verili hayatlar içerisine konumlanıp yaşamak ile o hayatlarda çatallanmalar yaratarak kaçış hatları üretmek... Pelin Esmer'in *11'e 10 Kala* (2009) ve *Gözetleme Kulesi*'nden (2012) sonra ürettiği son kurgusal filmi *İşe Yaran Bir Şey* bu düşüncenin izlerini sürmüştür.

Film bireysel dünyaların içindeki ve dışındaki çatallanmalarla, o çatallanmalara izin vermeyen kontrol güçleri arasındaki gerilimli ilişkiyi hissettirir. Etrafımızda farklı dünyalar içinde farklı öznellikler yer alır, gelgelelim içinde söylemsel ve mekanik güçlerin hâkim olduğu çerçeveler Deleuze'ün kontrol toplumları, Foucault'nun disiplin toplumları dediği kavramları hatırlatırcasına bu öznelliklerin farklı tarzlarda üretilmesinde, manipüle edilmelerinde ve edimselleşmelerinde etkili olurlar. Filmde bu manipülasyon güçleri arasında paranın belirleyici molar çizgiler arasında olduğunu görürüz. Para, insandaki virtüel güçlerimizin hangisinin edimselleşip hangisinin köreltileceğine karar veren en belirleyici mekanizmalardan birisi olarak gözüktür. Etik seçimlerin belirleyicisi olarak molar bir güçtür. Keza devraldığımız, kabul ettiğimiz verili normlar ve genel olarak kültür, konuşma biçimimizden varlıklara, nesnelere ve ilişkilere bakışımızı belirleyen temel molar çizgiler arasında yerini alır. Böyle çerçevelenmiş bir dünyada farklı bir edimselleşme nasıl mümkün olabilir? Varlıklar, nesneler ve ilişkiler başka türlü nasıl görünebilir?

Sanat, bu süreci tersine çevirmede asli bir rol oynayabilir. Sanat bizleri alternatif bir dünyaya bağlayabilir, Deleuze ve Guattari'nin belirttiği gibi daha önceki düşünce imajlarını tahrip edebilir ve hiç düşünülmemiş yeni düşünce imajları üretebilir. Sanat bu çerçevede tıpkı felsefe gibi sezgiyi içerir. Bu öyle bir sezgidir ki bizleri edimselin ötesine taşıyan malzemeler içinde

kendisini ortaya koyar, izleyenleri yeni edimselliklere döndürmeden önce virtüelin içine fırlatır. Böylece verili ilişkiler ile henüz ortaya çıkmamış dünya arasında bir yere konumlandırır izleyicileri. *İşe Yarar Bir Şey*'de Leyla ve Yavuz'un şiir dünyasıyla, Canan'ın oyunculuk dünyasıyla bağlantısı ve ilişkisi ve de onları birbirine bağlayan çellonun bir müzik formu olarak filmin içinden ve dışından gelen sesiyle olan duygusal bağlantımız bizleri bu tür hisler içine yerleştirir. Gelgelelim sanat dünyası ile gerçek dünya arasında yaratılan karışıklık, sokakta gülen ve sohbet ederek günlük rutin içinde eyleyen, uçan martılar, faytonlar, rüzgârda sallanan tül perde gibi unsurları kapsamaz. Tam tersine bunlar yaşamı olumlayan pratikler ve bizi bireysel insan özelliğinden çıkarıp öteki insanlarla, nesnelerle, hayvanlarla ve inorganik dünya ile ilişkiye sokan unsurlar olarak sanatla iç içe-dirler; çerçevenememişlerdir, kendi kaçış hatlarını yaratırlar. Karışıklık; gülüşlerimize, konuşmalarımıza, kassal hareketlerimize yön veren rutinler, çerçeveler, Deleuze ve Guattari'nin kavramıyla "molar çizgiler" ve ondan sıvışmaya ve kendi hattında gitmeye çalışan sanat ve hayatın sanat gibi işlediği "moleküler çizgiler" arasındadır. Moleküler çizgiye kaçış hatlarıyla ilerleriz. Bu karışıklık içkinlik düzeyinden ilerlemekte ve hiçbir zaman sabit parametrelerle biçimlenmemektedir. Başka deyişle moların içinden molekülere ilerlememize imkân veren kaçış hattından söz edebiliriz; ondan kopuk, ondan ayrı değil. Tül perde çello eşliğinde rüzgârda sallanıyorsa, kuşlar kameranın objektifinden ve sesinden kendilerini bizlere gösteriyorlarsa onlar artık hayatın içinde sanat gibi akan kaçış hatları haline gelmişlerdir. Ya da karga figürü kendi gerçekliği içinde duvarlarda, vagonlarda, tuvalette kameraya girdiğinde, ısrarla kendisini gösterdiğinde ve sonra da bir edimsel figür olarak, canlı bir figür olarak balkonda belirdiğinde sanatın virtüel ve edimsel boyutlarında yol alan

karga ile karşılaşırız. Karga böylece sadece resmi çizilen bir sanat malzemesi olmaktan çıkar, gerçek yaşamın gerçek koşullarında kendisini bizlere göstererek insan merkezci bakışları kıran üzerinde konuşacağımız, üzerinde şiir yazacağımız çello eşliğinde balkonda beliren karga haline gelir. Hayatı sanat gibi yaşamak. Muhtemelen Esmer'in filminin derdi ve felsefesi budur.

Film daha giriş sahnesinde bu fikrin ipuçlarını sunar. Bir saat görüntüsü ve sesi yaşamımızı kuşatan kronolojik zamanın üzerimizdeki egemenliğini gösterir. Zaman bizi kuşatır ve kuşatma altında örneğin Bergson'un öznel zamanı olan "süre"yi hareketli ve hızlı toplumda yaşamak kolay değildir. Bir açıdan baktığımızda izlediğimiz filmin kendisi de belirli bir zaman aralığında bize bir hikâye anlatacaktır. Bu beklentiyle imajlara dalarız. Böylece saatin işleyişi hem filmin hikâyesine sinen hem de bizzat film izlemeye zaman ayıran bizlerin beklentilerini zamana çivileyen bir referans noktası gibidir.

Arka plandan gelen bir kadın sesi ve ona eşlik eden damat ve gelen görüntüleri saat merkezli çerçevelemeye kurumsal odaklı çerçevelemeyi ekler: Evlenme zamanı gelen evlenmelidir ve evlilik töreninde belli prosedürler yerine getirilmelidir. Gelin ve damat, akrabalar, misafirler gülümsemeli, mutluluk pozları vermelidirler. Bir şeylerin "olması gerektiği gibi olmasına" dair referans noktası kurumsallaşmıştır. Gelin ve damat çerçevenin içine alınıp fotoğraflandığında o çerçeve, Heidegger'in "çerçeve" metaforunun, Deleuze ve Guattari'nin "molar çizgi"sinin ya da sosyal teorisinin "yapı" kavramının izdüşümü gibi gözükmeye başlar. Hayatlarımız aslında çerçevelenmiştir. Kurallar, gelenekler, adetler, aile, okul gibi kurumlar birer "yapı" ya da "molar çizgi" olarak hayatlanımıza kökleşmiştir. Granit kadar sağlam hale gelen yapıları sorgulamak, dünyaya fırlatılan bizler için o kadar kolay değildir.

Kolay olmamak, zorluk... Gelgelelim arka plandan gelen sesin sahibi Leyla, evlilik törenine dair çerçevelemeyi ironik bir dille bize hikâyelediğinde aslında yapıların içerisinde kaçış hattının ya da failliğin imkânlarını düşündürür bizlere. Olması gerekenleri ve beklentileri ironik ve mizahi bir dille sunan Leyla, çerçevenin dışında kaçış hattı yaratmış izlenimi verir. Böylece Leyla'nın sesi ile bizlere gözüken görsel imajlar arasında keskin bir karşıtlık yaratılarak, çerçeve ve kaçış hattı arasındaki gediğe dair düşünmeye başlarız. Zorlukların içinde "fail" olabilme imkânları üzerinde düşünmeye başladığımızda ilk etapta zihnimize klasik Hollywood filmlerinin aksiyon-imajlarındaki kahramanlar gelebilir. Ancak *İşe Yarar Bir Şey*'deki Leyla, filmi tamamen izlediğimizde öyle klasik bir kahraman izlenimi vermez. Aslında bir şair olan, ancak yaşamını sürdürmek için avukatlık da yapan Leyla, molar çizginin/yapının içerisinde olabildiği kadar taktiklerle varlığını sürdürmeye çalışan fark yaratıcı bir fail, bir kaçış hattı figürüdür.

Leyla'nın ilk şiir kitabı *Otomatik Biyografi* 500 adet basmıştır ve Leyla baskı masraflarını cebinden karşılanmıştır. Leyla, maddi zorlukların üstesinden avukatlık yaparak gelmeye çalışmıştır. Böylece Leyla, olmak istediği ile olduğu arasında gidip gelen bölünmüş bir karakter görünümündedir. İçindeki potansiyeller, güçler virtüel halde onun şair yönüdür ve olanaklı olduğu ölçüde bu güçlerini edimselleştirmeye de gayret eder. Ampirik yaşamdaki zorluklarla baş edebilmek için gerekli olan para ise onun için bir araçtır ve o noktada edimselleşen yönü pratik bir meslek olarak avukatlıkta kristalize olur.

Leyla, zaman zaman kendisini iç seslerle ifade eder. Bu iç sesler ampirik yaşamın sıradanlaşan ilişkilerinden ve görünüm-lerinden onu uzaklaştırır. Leyla, aynı zamanda şiirleriyle de var olan dünyayı izah eder. Şiirsel bir dünya yaratır. Böylece Ley-

la'nın çatallaşan dünyası ile karşı karşıya geliriz. Bu çatallanma, Leyla'nın trene binmesinden sonra trenin hareketiyle kameranın odaklandığı raylardaki çatallanmaya benzer. Zaman zaman aynalara, camlara ve duvarlara yansıyan gölgeler ve renklerle film çatallanma imajını güçlendirir.

Orta yaşlı bir kadın olan Leyla'nın trene binmeden önce karşılaştığı ve trende iletişimini güçlendirdiği genç kadın Canan bir hemşiredir. Tıpkı Leyla'nın avukatlığının Leyla'ya zor gelmesi gibi Canan için de hemşirelik yapmak "zor"dur. Aslında film oyuncusu olmak istemektedir. Babasının Canan'ın, ne bu arzudan ne de bu hedef doğrultusunda yaptıklarından haberi vardır. Canan'ın erkek arkadaşı ise Canan'ın anlatımıyla buna kesin karşıdır. Ama Canan, tıpkı Leyla gibi hedefi için uğraşı vermektedir: Spikerlik kursuna gitmiştir ve şimdi de para biriktirip başka kurslara gitmek için çabalamaktadır.

Görüntüsünü görmediğimiz ancak Canan'ın anlattığı hikâyeden kendisini zihnimizde hayallediğimiz Doktor Hüseyin için de yaşam "zor"dur. Bütün bu üç karakteri, Leyla'yı, Canan'ı ve Hüseyin'i birleştiren kişi yatalak durumdaki felçli Yavuz'un Hüseyin'den kendisini öldürmesini istemesi, Hüseyin'in karşılaştığı "zorluk"tur. Yavuz, Hüseyin'in arkadaşıdır ve Hüseyin çok sevdiği arkadaşını öldürmemekte direnir. Dostluk duygusu bu eyleme engel olur. Yavuz, Hüseyin için araçsal ya da istatistiksel bir varlık değildir; duygusal ve kültürel paylaşım içinde olduğu bir varlıktır. İşte tam bu paylaşım nedeniyle Hüseyin ikiye bölünür: Yavuz'un talebini yerine getirememesi de Hüseyin'i üzmektedir. Dostluk, aynı zamanda Yavuz'un arzusunu yerine getirmeyi de gerektirir. Hegel'den esinlenirsek Hüseyin, Yavuz'un arzusunu kendi arzusu yapmazsa hakiki bir dostluğun gereklerini yapamama ızdırabı içindedir. Bu koşullarda orta yolu tercih eder. Evet, kendisi bizzat

bu eylemi yapmayacaktır ancak –en azından Canan’ın hikâyesine inanacak olursak– Canan’dan yardım isteyerek dolayımli bir role sahip olacaktır. Canan’a para teklif edecek, böylece Canan’ın hedefine ulaşmasına verdiği maddi destekle katkı sağlayacaktır. Herkesin arzuladığı ihtiyaçları vardır ve o ihtiyaçlara erişmek için gerekli araçlar bir şekilde insanları birbirine bağlamaktadır.

Canan bu öneriyi kabul etse bile yapıp yapmamaya dair başından beri tereddüt içindedir. Bu durum, Kiyarüstemi’nin *Kiraz’ın Tadı* filmini anımsatır. Ana karakter intihar etmek istemektedir. Ancak içine yatacağı çukuru örtecek birisine ihtiyacı vardır. Para teklif etse bile kişi bulmakta zorlanır ve en nihayetinde hasta oğlunun ihtiyaçları nedeniyle orta yaşlı birisi teklifi kabul eder. Ancak yine de ana karakteri intihardan vazgeçirmek için araba içinde ona nutuk verir ve başından geçen bir hikâyeyi anlatır: Kendisini asacağı dut ağacından yediği dutlar ona yaşamın anlamını hatırlatır. Hayat, her şeye rağmen güzeldir. Bu sahnenin bize hatırlattığı, çukuru örtecek kişinin gözünde paranın tam belirleyici olmadığı, tam tersine intihar etmek isteyen kişinin hayatta kalmasının daha başat olduğudur. Çukura toprak atacak insan, her ne kadar para onun çocuğunun ihtiyacını karşılasa bile, ikilem içindedir, bir çatallanma yaşamaktadır. Aynı bölünmeyi Canan’da da görmek mümkündür. Canan’ın Deleuze’ün duygulanım-imaj dediği yakın çekimlerdeki mimikleri, bakışı, yüz hatları tereddütlerini, gerginliğini ele verir. Bazen uzaklaşmak ister, sonra geri döner. Canan da yapmak istediği ile o isteğe ulaşmak için kendisine önerilen araçsal eylem arasında bölünmüştür.

Bu koşullarda Canan’ın anlatımından Yavuz’un intihar eylemi konusunda son derece kararlı olduğu düşünülebilir. Gerçekten Canan, Leyla’ya sürekli olarak bedensel motor mekanizması çalışmadığı için kendi başına intihar edemeyen Yavuz’un Hüse-

yin'den yalvarıncasına kendisini öldürmesini istediğini anlatır. Ta ki Yavuz'la filmde karşılaşana kadar böyle düşünürüz. Tıpkı *Kiraz'ın Tadı*nda intihar etmek isteyen orta yaşlı erkek gibi. Belki aradaki fark, Kiyarüstemi'nin filmindeki karakterin intihar etme motivasyonunu filmin göstermemesidir. Esmer'in filminde ise Yavuz'un motivasyonu Yavuz tarafından dile getirilmese bile belli görülür. Yavuz'un bedensel deformasyonu bu durumda Yavuz'un çerçevesidir. Tıpkı filmin girişinden başlayarak hayatımızı çerçeveleyen çerçeveler gibi, insan bedeninin kendisi de bir yapı gibi Yavuz'u artık tamamen yatağa çivilemiş, kuşatmıştır.

Buna rağmen Yavuz'un da kararında o kadar net olmadığını, yaşamak ve ölmek isteği arasında bir şekilde bölündüğünü filmdeki çeşitli imajlardan anlarız. Leyla, Yavuz'un evine girdiğinde Yavuz'un Leyla ile konuşması sırasında ses tonu, mimikleri, pencere önünde yatağından sokaktaki yaşamı izlerken gözlerindeki ifadeleri, Leyla ile şiir üzerine gayet canlı ve entelektüel sohbeti, sohbetin devamı için Leyla'dan biraz daha kalmasını rica etmesi bu çatallanmayı imleyen imajlar arasındadır. Keza Canan'ın bakıcının gelebileceği endişesi içerisinde işini bir an önce bitirme isteğine, Yavuz'un geç geleceğine dair biraz sert ve kısa yanıtları Yavuz'un kararsızlığını örnekleyen imajlar arasındadır. Asıl önemli sahne ise sinematografik olarak oldukça etkilidir. Yavuz, Leyla ile derin bir sanatsal ve entelektüel sohbe dalmışken Canan'ın bakıcının ne zaman geleceğine dair sorusuna Yavuz, ilerideki masada enjeksiyonu hazırlayabileceğini söyleyerek yanıt verir. Bu arada mimikleri yine serttir Yavuz'un. Canan masada zehirli iğneyi hazırlarken kamera Leyla'nın tarafındaki yaşam ile Canan'ın tarafındaki ölüm arasındaki bölünmeyi Yavuz'un bakışlarını hedef alan baş çekimleriyle verir. Bir taraftan Leyla'yı dinleyen Yavuz'un yüz hatları masadaki ölüm iğnesinin hazırlanmasından da oldukça gergindir. Kendisini gö-

rene kadar o kadar kararlı olduğunu varsaydığınız Yavuz, Leyla'nın "Yarın da gelelim" önerisini de kabul etmiştir. Her halükarda ölüm kararı verse bile Yavuz için o bedenle yaşamak da ama aynı zamanda hayata veda etmek de "zor"dur.

Bu koşullar altında "fail olmak" demek günümüzün aksiyon-imagınların hâkim olduğu *Hızlı ve Öfkeli* serisi gibi filmlerde ya da *Kahraman Şerif* (Zinnemann, 1952) ve *Kahramanın Sonu* (John Ford, 1962) gibi filmlerde belirgin olan bölünme ve çatlama olmadan her şeyi dönüştüren "kahraman olmak" anlamına gelmemektedir. Fail olmak bu zorluklar altındaki seçimde ve eylemlerde kararsızlık içinde yol almak, düşünmek, neyin tam doğru ve yanlış olduğu konusunda sürekli düşünümde bulunmak ve en iyi ihtimalle değişik taktikler geliştirebilmek ve uygulayabilmek anlamına gelir. Örneğin filmin girişinde duvara karga figürü çizen genç, kendisini tebdili-kıyafet içinde gizlemekte ve tehdit hissettiğinde hemen sıvışmaktadır. Genç, verili tüm mekânlara karga motifini işlemekte ve kaçmaktadır. Faillikle ilgili bu mevzuyu biraz daha açalım.

Deleuze, 2. Dünya Savaşı'nın bitimine kadar hareket-imağ sinemasının algılanım-imağ, duygulanım-imağ ve aksiyon-imağ olarak temelde üçe bölündüğünü yazmıştı. Tıpkı bedensel motor-mekanizmamız gibi algıladığımız nesneye ve ilişkiye yönelik beklendik aksiyonda bulunmak bu sinemanın tipik özelliğiydi. Aksiyona dönüştürülmemiş izler ise yakın çekimde yüzlerde ve bedende gözükmekteydi. Kahramanların eylemlere daldığı, insan-faillerin sürekli aksiyonda bulunarak büyük toplumsal projeleri gerçekleştireceği beklentisi hem Amerikan rüyasının aksettiği Hollywood'da, hem de kolektif ütopyanın beklentisi içindeki Sovyetler Birliği'ndeki sinemaya damgasını vurmuştu. Gelgelelim, 2. Dünya Savaşı'nın bitişiyile birlikte eyleme, harekete, deva-

sa toplumsal değişim ve dönüşüm uğruna bireysel veya kolektif kahramanlara yönelik inanç azalmaya başlamıştı. Bu koşullarda algıladığımız şeylere otomatik aksiyonda bulunmak yerine eylemde bulunmayarak yanıt vermek, seyretmek, bir flanör gibi akış halinde, seyir halinde gezmek İtalyan Yeni Gerçekçi sinemadan başlayarak sinemaya hâkim anlayış haline geldi. Hareket-imaaj sineması elbette son bulmadı, ancak hesaplayıcı ve eyleyen bakış yerine daha tefekkür edici ve zamanda çatallanan kararsız bakışlara yerini bırakmıştı. Mekânda sürekli hareket eden bedenler yerine, rüyalarında, hafızalarında, ima edilmiş bir düş gibi olan dünya hareketlerinde, gündüz düşlerinde içsel zamanlarında yolculuk yapan ve virtüel ile edimselin birbirine karıştığı kararsızlık anlarının hâkim olduğu “zaman-imaaj” belirtmeye başlamıştı.

Pelin Esmer'in *İşe Yarar Bir Şey'i* çubuğun hangi ucunda yer almaktadır? Kahramanların olduğu hareket-imaaj sinemasında yer almadığını vurgulamıştık; bu durumda Deleuze'ün sözünü ettiği zamanın önce saf halde gözüktüğü ve sonra geçmiş, şimdi ve gelecek arasında kristalleştiği, karakterlerin kararsızlık momentlerine ve eylemsizliklerine gönderme yapan zaman-imaaj mı *İşe Yarar Bir Şey'e* hâkimdir?

Deleuze'ün sinema kitaplarının yayımlanmasının üzerinden yıllar geçmiştir. Bu arada hareket-imaaj ve zaman-imaaj sinemasında yeni biçimler ortaya çıkmıştır. *Cinema After Deleuze* (Rushton, 2012) bu meseleyi inceleyen bir kitaptır. Deleuze, II. Dünya Savaşı'ndan sonra Hollywood'da hareket-imaaj sinemasının yeni örnekleri üzerinde kısmen durmuştur. Savaş öncesinde kahramanların dünyayı ve Amerika'yı dönüştüreceğine, Amerikan'ın değişik yerlerden göç edenleri bir Amerikan kimliği altında aynı potada eriteceğine dair hareket-imaaj sinemasının örnekleri 2. Dünya Savaşı'ndan sonra yerini hareket-imaajın başka

örneklerine bırakmıştır. Bu bağlamda hareket-imaj sinemasında bazı dönüşümler olmuştur. Bu sinema Spielberg ve Scorsese gibi yönetmenler tarafından geliştirilmiştir. Spielberg, kurumsal yapılar dışında bireyin kendi bireyselliğini koruyabileceği alanda eyleyen hareket-imaj sinemasını üretmiştir. Deleuze daha çok 1960'lı ve 70'li yıllarda Hollywood sinemasında bazı yeni tarzlar keşfedildiğini yazar. Örneğin Scorsese *Taksi Şoförü* (1976) gibi filmlerinde tıpkı İtalyan Yeni Gerçekçi filmlerde olduğu gibi aksiyonda bulunmak yerine algıladığı şeyi sadece izleyen ve öylesine caddelerde hareket eden karakterlere yer verir. Bunun dışında durumlar ve eylemler arasındaki bağlantılar artık daha gevşek ve belirsizdir. Diğer yandan durumlar biraz daha dağınıktır, bir yerden başlayıp baştan belli kesin ve sabit bir yere akmayabilir. Anlatıda yorgunluk ve anlatacak yeni hikâyelerin olmaması filmlere işlenmiştir. Daha önceden duyduğumuz hikâyelerin kırık parçaları Amerikan coşkusunun ve kahramanların yerini almıştır. Deleuze'ün dediği gibi klişe her yeri sarmıştır. Peckinpah'ın ve Altman'ın kovboyları, *Baba'nın* mafya liderleri, Lumet'in adalet ve özgürlük için savaşanları artık iyi etik adına savaşanların başarısızlığını gösterir.

Pelin Esmer'in *İşe Yarar Bir Şey* dâhilinde bizi asıl ilgilendiren zaman-imaj sinemasının değişen biçimleridir. Deleuze'ün ölümünden sonra zaman-imaj sinemasında Lars von Trier, Richard Rushton'un tabiriyle “etiğe karşı bir sinema” üretmeye başlamıştır. Deleuze'ün dediği gibi hareket-imaj sineması iyi ve kötü arasındaki farkı bize açıkça gösteriyorsa; Von Trier bize yargılamadan uzak örnekler sunar. Bunun anlamı Trier'in filmlerinin hiçbir yargılama yapmadığı anlamına da gelmez; daha ziyade yargılamayı yapanları yargılar (Rushton, 2012: 139-141). Wong Kar-Wai ise *dalgalı-imajlar* üretmiştir. Örneğin bellek-imajlar sanki Dünya'nın çekim kuvvetinden özgürleşir

gibi dalgalanmaktadır. Doygun renkler, yavaş-çekim efektleri, nostaljik müzik, kısmen kapalı pencereler ve koridorlar boyunca yolunu arayan kameranın keskin açılarının bileşimiyle imajlar, sanki düş-benzeri çeşitlemeler içindedir. *Aşk Zamanı* (2000)'-nda olduğu gibi şimdinin zirvelerinde ve geçmişin düzlemlerinde gezinen karakterler saf geçmişi şimdiye dâhil kılmak için uğraşırlar (Rushton, 2012: 145-9).

Zaman-imajın yakın tarihlerdeki biçimlerinden birisi de *açık-imaj*'dır. Shohini Chaudhuri ve Howard Finn (2003) Deleuze'-den esinlenerek bu tasnifi ilk defa Abbas Kiyarüstemi'nin sineması için yapmışlardır. Bu çalışmamız bağlamında *Kirazın Ta-dı*'ndan örnek vermiştik. Gece ilaçlarını alan, çukura yatan karakteri gördükten sonra film başka bir yere gider: Güneş doğar (ne zaman? ertesi sabah?), filmi çeken ekip gözüktür. Çekim ekibinde Kiyarüstemi ve çukura yatan aktör de bulunmaktadır. Hatta Kiyarüstemi'nin "Çekim bitti" sesini dahi işitiriz. Bunun dışında film içinde birkaç defa işittiğimiz askerlerin yürüyüş sesleri de işitilir. Pek çok soru yanıtsız kalır. Zaten Kiyarüstemi'nin film içinde işittiğimiz sesi, 'Çekim bitmiştir' demıştır. Ancak elbette film bittikten sonra bu sorular sorulmaya devam edecektir, bu anlamıyla film henüz bitmemiştir.

İşe Yarar Bir Şey, zaman-imaj sineması içinde açık-imajlara yer veren bir sinema filmidir. Hikâyenin eylemle aktığı ancak eylemin kararsızlık, şüphe, yanlış-doğru çatallanmasıyla bölündüğü bir sinemayla karşılaşmaktayız. Belirttiğimiz üzere Leyla, Canan, Hüseyin, Yavuz kararsızlık ve çatallanmaların merkezindedir. Ancak onun dışındakiler çerçeveye uygun hareket eden karakterlerdir. Trendeki görevliler, filmin girişindeki düğünde yer alanlar ve 24. Yıl mezuniyet törenindeki arkadaşların büyük çoğunluğu genellikle böyledir. Klasik ve beklendik konuşmaları yapan, ya-

pılması gerekenleri icra eden bir konumdadırlar. Böylece klasik eylemde bulunanlarla tereddüt ve kararsızlık içinde ve zaman zaman taktikler geliştirerek var olan duruma yanıt verenler arasında filmin içinde bölünme yaratılmıştır. Grafiti sanatçısı genç kendisine verili mekânları sanatsallaştırırken kaçış hattında yer almakta ve tehlike sezdiğinde kaçmaktadır. Canan, babasını tamamen karşısına almamakta, Leyla hoşlanmadığı politikacı tipolojisiyle kahvede karşılaştığında hemen kahveden ayrılmaktadır. Verili hayatlara karşı durmak, failce eylemde bulunmak klasik hareket-imağ sinemasından artık daha farklıdır. James Scott'un *Tahakküm ve Direniş Sanatları*'nda incelediği taktiklerden bazıları karakterlerin eylemlerine damgasını vurmuştur. Eti yenmeyen karga insanın pratik hayatında görünür değildir ve bizler onu grafiti sanatçısı gibi her yere çizerek görünür hale getirdiğimizde, kendi menfaatlerimize göre algılamamızın ne anlama geldiği üzerinde düşünmeye başlarız. Keza, sanat ve estetik ile verili olan dünyaya karşı çıkılabilir ve o dünyada bir fay hattı, bir kırık, bir çatlak yaratıldığında benzer soruları sorma şansımız artar.

Böylece film, çerçevelenmiş hayatlar ile fail hayatlar arasındaki çatlaklanmayı çarpıcı sunar. Çerçevenin içine giren ve oradan çıkmaya çalışanlar arasındaki bölünmeyi filmde görürüz. Filmin girişinde Leyla'nın dış sesi ile evlilik arasındaki bölünme, ölüm iğnesi hazırlanmakta olan Yavuz'un çağrı merkezinden aldığı telefona ironik ve mizahi yanıtı, "Taş gelebilir" gerekçesiyle trenin camının perdesini kapatan görevliye karşın "İçki yüzünden mi?" diye soran Leyla'nın görevli gittikten sonra perdeyi tekrar açması gibi sahneler filmdeki bu bölünmeyi başından sonuna gösterir. Ancak bölünme sadece taktikler geliştirerek kaçış hattı yaratanlar ile verili dünyayı olduğu gibi kabul edenler arasında değildir. Bizzat kişinin kendi içindeki çatlaklanmaları da filme damgasını vurur. Trenin hareketlenmesiyle raylar çatlaklanır, çatlaklanan ray-

lara trenin içinden gördüğümüz cama yansıyan Leyla'nın gölgeleri ve sonra Leyla arasındaki çatallanma eşlik eder. Leyla trenin içinden gece kentin ışıklarına bakarken sübjektif olmayan kamera hem Leyla'yı arkadan, hem onun yansıyan görüntülerini, hem kent ışıklarının rengârenk ışık demetlerini ve cama yansıyan görüntüsünü birlikte çeker. Böylece bizler, Leyla'nın gözünden değil, içinde Leyla'nın da yer aldığı hem virtüel hem de edimsel olanı birlikte objektif bir gözle görmeye başlarız. Subjektivitenin insan özne olmaktan, bizzat harekete, akışa, zamana doğru kaymasıyla karşılaştığımızda, insandaki çatallanmanın sadece onun içsel dünyasıyla ilintili olmadığını hissetmeye başlarız. Bizi çevreleyen nesneler, ilişkiler, karşılaşmalar, çerçevelenmiş dünya bölünmenin failleri arasında yer alırlar.

Leyla, şiirle mevcut dünyaya meydan okur ve onu aşmaya çalışır. Tıpkı Jim Jarmusch'un yönettiği *Paterson*'da (2016) olduğu gibi şiir, bize sunulan hayatı sanatsal ve estetik hale getirmeye çalışır. Hayatı sanat gibi yaşamalıyız veya varoluş tarzımızı sanatsallaştırmalıyız biçimindeki Nietzscheci formül hem Paterson şehrinde bir otobüs şoförü olan Paterson isimli kişide, hem de avukatlık yaparak yaşamını sürdüren ancak gerçekte şiirle hayatını ve etrafındaki yaşamı şiirselleştirmeye çalışan Leyla'da belirgindir. Leyla ve Paterson, içinde bulunduğu ampirik anda zihniyle şiirsel bir zaman ve mekân yaratır. Böylece edimsel olan ile virtüel olan arasında çatallanma oluşur. Ancak *İşe Yarar Bir Şey'in* *Paterson*'dan farkı Leyla'nın sadece şiirle mevcut dünyayı ve ilişkileri aşmaya çalışmaması, aynı zamanda bizzat kendi iç konuşmasını, iç sesini devreye sokmasıdır. *Paterson*'da otobüs şoförü iç sesiyle sadece şiir yazar, oysa Leyla hem şiir yazar hem de neler olduğuna, neler olabileceğine dair iç konuşma da yapar. Bu iç sesler ve şiir edimsel dünya ile virtüel dünya arasında bir yarık oluşturur.

Gelgelelim mevcut koşullar içinde Leyla'nın virtüelliğini edimselleştirmesi bir noktaya kadardır. Film, Leyla'nın edimsellik ile virtüellik arasındaki çatallanmalarını ilginç bir sinematografi ile sunar: Aynalar, camlar ve odaların tavanlarına yansıyan gölgeler, ışık ve renk harmonisi, iç ve dış arasında gidip gelen kristalleşmeler Deleuze'ün kristal imaj kavramında vurguladığı kararsızlık momentlerine gönderme yapar. Leyla'nın zaman zaman iç sesiyle düşünmesi ve yayınlanmış şiirlerinden örnekleri seyirciyle de paylaşması, mevcut ampirik dünyada çatlak yaratma arzusuna işaret eder gibidir.

Canan ise kurumsal yapıların şekil vermek istediği bir karakterdir. Canan'ın aile ve özellikle “baba”nın belirleyiciliği altında kararlarını almak “zorunda” olduğunu hissederiz. Hemşire olma kararı babası tarafından verilmiştir. “İşe yarar şey” hemşire olmaktır, çünkü iş bulma ve dolayısıyla da yaşamını pratik olarak sürdürme şansı vardır. Sevgilisi de hemşire olarak kalmasını arzu eder. Böylece “erkek”, erkek egemen toplumun hegemonyasını somutlaştırırcasına Canan'ın virtüelini keşfetmesinin ve edimselleştirmesinin önünde duran settir. Gelgelelim Canan, bu durumu tereddütle karşılamakta ve zaman zaman sorgulamaktadır. Hedefi oyuncu olmak olduğu için spikerlik kursuna gitmiştir. Buna karşın kendini yetiştirmek için başka eğitimlere de ihtiyacı vardır. Bu noktada “çerçeve”ler Canan'ın karşısına çıkar: Parayı nasıl temin edecektir? Hemşirelikten kazandığı para yetmemiş olacak ki, Hüseyin'in Yavuz'u para karşılığında öldürme talebini kabul eder. Ancak Canan, yine de bu eylemini sorgular. Başından sonuna kararsızlığı yüzüne, bakışlarına, konuşmalarına ve diğer davranışlarına yansır. Bu etik sorgulamadan kaynaklanan kararsızlık örneğin, daha Leyla ile ilk tanışmasında akşam yemeğinde yiyecek ve içeceği tercih etme eyleminde kendisini gösterir. Leyla, köfte yiyeceğini söyler, Canan mö-

nüye göz ucuyla ve hızlıca bakar ve o da köfte ister. İçecek tercihinde Leyla'yı takip etmek istemez önce. Leyla, kendisinin bira içeceğini, isterse onun da bira isteyebileceğini söylediğinde önce "Hayır" yanıtını verir ve çok kısa bir süre sonra "Tamam ben de bira istiyorum" der. Tren molalarında zaman zaman Yavuz'u öldürmekten caymaya dair işaretler verir. Yavuz'un evinin dışındayken ise bir ara uzaklaşır. Kararsızlık içinde Canan'ın eylemleri ve söylemlerinin doğru mu, yanlış mı olduğu Canan'ın bizzat kendisi tarafından sürekli sorgulanır. Canan'daki bu sorgulama, onun aynı zamanda failliğine gönderme yapar. Daha önce belirttiğimiz gibi o, her şeyi dönüştüren bir kahraman değildir; tıpkı Leyla gibi mevcut koşullar içinde mücadele etmeye çalışan, bir şeyleri dert edinen bir kadındır. İlla bir kahramanlıktan söz edilecekse eğer, Canan'ın sevdiği erkeğe ve karşısına almadığı ailesine rağmen hedefine kilitlenmesi ve o uğurda sorguladığı bir eylem olan Yavuz'u öldürmeyi dahi yapmaktan çekinmemesidir. Gerçek motivasyon kaynağı nedir? Gerçekten Yavuz'a yardım etmek istemesi mi yoksa amacına ulaşmak için para kazanmak istemesi mi? Belki de ikisi. Ancak film bu soruyu da tam yanıtlamaz. Yanıtlanmamış sorular açık imaj olarak kalır.

Yavuz'a geldiğimizde yaşadığı ev, bakıcısı ve çalışmak zorunda olmamasından ekonomik durumunun iyi olduğunu anlarız. Sadece konuşabilen ve birkaç parmağını oynatan bir kişinin intihar etmek istemesi failce bir eylem olarak değerlendirilebilir mi? Eğer Kant'a sorulsaydı intihar eylemi etik dışı der ve onaylamazdı. Hangi koşulda olursa olsun intihar Kant'ın evrensel maksimlerine göre etik bir eylem olarak kabul edilemez. Kant, ödev etiği gereği, bir eylemi gerçekleştirmeden önce, "O eylemi bütün herkesin yapmasını arzular mısınız?" tarzındaki bir soruya verilecek yanıtın eylemin etik olup olmaması kriteri olacağını yazmıştı. Böylece Yavuz'un soracağı "Bu intihar eyleminin herkes tara-

findan yapılmasını arzu ediyor muyum?” sorusuna vereceği yanıt evet ise etik, hayır ise etik değildir. Yavuz’un böyle bir etik sorgulama yapıp yapmadığı filmde belirsizdir ancak Canan’ın anlatımlarına bakılırsa Yavuz, intihar etmede kararlıdır. Ancak Yavuz’la karşılaştığımızda gerçekten böyle bir kararlılık olup olmadığı bir soru işareti olarak kalır. Daha önce bu konuya değinmiştik: Ses tonu, bakışları, tereddüdü, mizahi ve ironik üslubu Yavuz’un yine de bir tereddüt içinde olduğuna dair ipuçları verir. Zaten filmin sonunda intihar edip etmediği tam kesin değildir.

Film, mizahi ve ironik üslubun molar çizgilerden moleküler çizgilere doğru kaçış hattı yaratmadaki yeri üzerine düşünmemize de yardımcı olacak öğeler içerir. Bu anlamda çağrı merkezinden dahi gelen telefonlara Yavuz’un yanıt vermesi ve yanıtın nüktedan boyutu özellikle ilginçtir. Canan az ileride bir masada ölüm şırıngasını hazırlamaktadır. Telefon çalar. Bedeni çalışmayan Yavuz sesiyle telefonu açar. Bir kadın sesini işitiriz: Yavuz hafta sonu termal otele ailesi ile birlikte davet edilir. Yavuz’un ailesi yoktur. Yavuz, tek kişi olduğunu tek kişi gelse sorun olup olmadığını gayet keyifli bir şekilde sorar. Bu arada Leyla’ya göz kırparak onu da bu nüktedanlığa davet eder. Elbette bir reklamdır bu ve ailedeki bireylerin sayısal fazlalığı şirketler açısından kâr anlamına gelir. Yavuz da keza gidecek bedensel sağlığa sahip değildir. Buna karşın karşısındaki kişiyi de kırmadan “taktik geliştirir”. Çağrı merkezindeki kişi, tek kişinin hafta içinde gelebileceğini söylediğinde Yavuz, ancak hafta sonu ziyaret edebileceğini söyler. Yavuz’un bu konuşması sırasında yüzüne yansıyan mutluluğu barizdir. Kadın görevli konuyu patronuna soracağını ve en kısa sürede geri döneceğini söyler ve telefon kapanır. Yavuz, karşı taraftan telefon gelmeyeceğini bilmektedir ve muhtemelen kadın görevli Yavuz’u da kırmak istememektedir. Ancak her halükarda oyunu oynayan asıl olarak Yavuz’dur.

Yavuz kendisine sunulan çerçeveyi taktiklerle dönüşüme uğratar ve bir miktar da olsa eşiklerde gezinme olanağına kavuşur.

Yavuz, aslında Heidegger'in "dert edinmek" olarak gördüğü hayatı sonuna kadar tüketmeye çalışmakta ve ayrıntıları görünür hale getirmeye gayret eden bir çaba içerisine girmektedir. Detaylar onun için önemlidir. Örneğin intihar günü aynadan bir defa yüzünü tam olarak, o da gelip geçici gördüğümüz ve daha çok sesini duyduğumuz Yavuz, Leyla'nın gideceği trenin detaylarını sormaktadır. Kısaca Yavuz'un failliğini oluşturan bir başka unsur onun etrafımızda gördüğümüz zannettiğimiz şeyleri dert edinmesidir.

Dış dünya ile kurduğumuz ilişkide algılanımı aksiyona ve beklendik eyleme dönüştürmeme durumunun zaman-imağın tipik özelliği olduğunu hatırlamamız gerekiyor. Deleuze'e göre II. Dünya Savaşı'ndan sonra İtalyan Yeni Gerçekçi Sinema yönetmenleri bu konuda ilk kırılmayı yarattılar. Karakterler terk edilmiş alanlarda algıladıkları şeylere nasıl tepkide bulunacaklarını bilemediklerinde saf görsel ve işitsel durumlar ortaya çıkmaktadır. Çalışmanın önceki bölümlerinde bu konuda *Avrupa 51* ve başka filmlerden örnekler vermiştik. Karakter artık aksiyonda ve reaksiyonda kaybettiğini *görebilme kabiliyeti* edinmiştir. Bu durumda izleyicinin problemi 'sonraki imajda ne göreceğimiz' değil, 'oradaki imajda görülenin ne olduğu?' sorununa dönüşmüştür. Durum artık duygulanımların aracılığıyla aksiyona yayılmaz. Bu artık motor-duyu durumu değil, fakat sadece optik ve ses durumudur. Burada seyreden, failin yerini almıştır. Görmenin ve işitmenin gerekli olduğu, boş, bağlantısız, terk edilmiş alanların çoğaldığı bir sinema. Zaman bu durumda artık dolaylı değil doğrudan görünmeye başlar (Deleuze, 1997: 272-3).

Şayet saf görsel ve işitsel imajlar aksiyonla bağlantıya geçemiyorsa neyle geçebilir? Deleuze bu soruya şöyle yanıt verebilece-

ğimizi söyler: anı-imaclar veya düş-imaclarla. Ancak anı-imaclar halen motor-duyu durumunun çerçevesinde kalmayı sürdürmektedir. Aralığı uzatsa ve gerse bile geçmişin içinde bir önceki şimdii kapsar ve böylece aslında zamanın ampirik ilerleyişine riayet eder. Düş-imaclar ise daha ziyade bütünü etkiler: Motor-duyu durumunu sonsuzluğa aksettirir. Ancak Deleuze'e göre, bazı istisnalar dışında bırakılırsa, dolaylı zamanı geride bırakamayız. İstisnalar arasında yer alan daha önce değindiğimiz Mankiewicz'in geriye dönüşlerinde zamanın çatallanması ve kendisini serbest bırakması ya da saf betimlemeyi sağlayan dünya hareketi ve Amerikan müzikal komedisindeki dans bizleri modern sinemaya özgü zamanın eşiklerine getirmiştir. Ama genel olarak anı-imaclar ile düş-imaclar organik tarzda edimselleşecekleri bağlamda sunulmuşlardır. Zaman-imacların doğması için edimsel imacların *kendi* virtüel imaclarıyla ilişkiye girmesi gerekmektedir. Çift-tarafli, karşılıklı, hem edimsel hem virtüel bir imaj tesis edilmelidir. Bu durumda artık edimsel ve sırası gelince edimsel olacak diğeri virtüel imaclar, anılar veya düşler arasındaki bir ilişki durumundan uzaklaşırız. Sırası gelince edimsel olma durumu Deleuze'e göre halen bir bağlantı modudur. Zaman-imacları gerçekte ve hayali olan arasındaki bağlantının artık olmadığı, *ikisinin ayırt edilemediği* derecede bir edimsel imaj ve onun kendi virtüel imaclarının durumu içindeyizdir (Deleuze, 1997: 273). İşte burada artık zamanın kristalleşmesine doğru yol alırız. Kendilerini gerçekte ve hayalinin ayırt edilemezliğine yükselttiklerinde kristal göstergeleri anı veya düşün tüm psikolojisinin ötesine geçerler. Kristalde gördüğümüz artık birbirini takip eden şimdiler olarak zamanın ampirik gelişimi değildir, ne de aralık veya bütün olarak zamanın dolaylı temsidir; daha ziyade zamanın doğrudan sunumudur, geçen bir şimdinin ve korunan bir geçmişin ikiye ayrılmasının tesisidir. Zaman kristalden yükselir ve fark edilemez yer de-

ğiştirmelerin sürekli yenilendiği ve yeniden üretildiği sürekli bir ikiye bölünmeyle ilerler. Zamanın aşkınsal formu ya da doğrudan zaman-imağ kristalde gördüğümüzdür ve kristal göstergeleri zamanın aynaları veya tohumlarıdır (Deleuze, 1997: 274).

Film çözümlememizde Esmer'in filmindeki kristal-imağları ayrıntılı ortaya koymuştuk. Ama burada Deleuze'un *Cinema-2*de düş-imağları çözümlerken kullandığı 'ima-edilmiş düşlerin' de gelişkin bir şekilde kullanıldığını ve buradan da yer yer kristalleşmelerin üretildiğini iddia edeceğim. Başka anlatımla, ima-edilmiş düşler filmde tam da kristal-imağın tipik özelliği olan edimsel-imağ ve onun virtüelinin, neyin virtüel neyin edimsel olduğunun ayırt edilemediği bir tarzda sunulmuştur. Açıklayalım.

Öncelikle filmde geriye veya ileri gidişlere yer verilmemiş, karakterlerin hafızaları ve düşleri bir anlatı formatında sunulmuştur. Örneğin Leyla, çocukluğuna dair anısını şimdiki zaman içinden anlatmış, film bu dünyayı bize görsel ve işitsel imajlarla sunmamıştır. Keza, arzular düşler biçiminde filmde sunulmamış; şimdiki zaman ve mekân içinden işitilen şiir ve müziğin yine şimdiki zaman ve mekân içindeki görsel imajlarla kombinasyon haline getirildiği bir formatta ifade edilmiştir. Virtüel ile edimselin iç içe geçtiği, kristalleştiği bu durumu "dünya hareketi" olarak kavramsallaştırmak yerinde gözüküyor. İma edilmiş bir düş ile virtüel ve edimsel dünyalar arasındaki harekettir bu.

Daha önce belirttiğimiz üzere mevcut dünya içerisinde virtüel bir alan yaratan hareket olarak düşünebileceğimiz dünya hareketinde dans sekansları önemlidir. Deleuze bu bağlamda *Singin' in the Rain* (Gene Kelly ve Stanley Donen, 1952) filminin meşhur yağmur altındaki dans sekansını örnek verir, ancak sahnenin detaylarını açıklamaz. Sahneyi hatırladığımızda şunları görürüz: *Singin' in the Rain*'de Gene Kelly sevgilisini eve bira-

kır ve aynı isimli müzik eşliğinde dansa başlar. Dans ile birlikte virtüel bir zamana ve mekâna gireriz çünkü Kelly dans esnasında şemsiyesini kapatır, suları tekmeler ve yağmur esnasında yapılması gereken eylemlerin dışında adeta yağmura ve yağmur yağarken beklendik eylemlere meydan okur. Kelly, bardaktan boşanırcasına yağan yağmura aldırış etmez, şemsiyesini dansa uygun olarak zaman zaman kapatıp açar ve kıvraklık ve canlılığın üst ritimlerine ulaşır. Yağmur yağarken sessizliğe bürünmüş kentin içerisinde, kendisini gizlemiş molar güçler içerisindeki gerçek zamanda Kelly virtüel bir alan açar. Normal koşullarda yağmur yağması durumunda kapalı bir alan bulma ya da şemsiyenin altında yürüme eylemini yırtan ve ondan taştan bir danstır Kelly'nin yarattığı çatallanma. Hareket-imaaj sinemasında algıya uygun aksiyonun merkezi olduğunu vurgulamıştık. Algıladığımız şeylere ve ilişkilere Deleuze'ün *Cinema 2*'de altını çizdiği gibi organik rejimin dışında olacak tarzda yanıt verdiğimizde zaman-imaaja doğru hareket ederiz. Bu durumda motor-duyu mekanizmamız paralize olmaya başlar. *Singin' in the Rain* gibi müzikal filmlerde üretilen danslar, mevcut dünya içinde gerçekleşmesi muhtemelen potansiyelleri göstermesi açısından bir “dünya hareketi”dir. Kentin yapısal koşullarında yağmur altındaki bu şarkı ve dans performansı kentin katılığına karşı duran bir virtüel zaman ve alan yaratır. *Singin' in the Rain* “gerçek bir düş değil ancak ima edilmiş bir düş”tür.

“İma edilmiş bir düş” aynı zamanda sadece dans sekanslarına münhasır bir durum değildir. *Sezar Ölmeli* (Vittorio Taviani, Paolo Taviani, 2012) filminde hapishanedeki mahkûmların sanat vasıtasıyla “ima edilmiş düşler” kurduğu bir dünya ile karşılaşırız. Mahkûmlar hapishane içerisinde sanat vasıtasıyla zihinsel dönüşüme uğramakta ve mevcut kapalı dünyayı aşmaktadırlar.

Bunun dışında mahkûmlar mekânı anlam dönüşümüne uğratmakta, hapishaneyi bir tür “tiyatro-hapishane” haline getirmektedirler. Hapishanenin bu anlam dönüşümü, filmin yaratıcı çekim teknikleri ile desteklenmiş, sinematografi ile filmin içeriği arasında özgün bir ilişki kurulmuştur. Sanat, hapishane içinde paralel bir dünya, bir çatallanma yaratmıştır: bir tarafta gerçek hapishane koşulları, diğer tarafta mahkûmların sanat vasıtasıyla yarattıkları, anlam dönüşümüne uğratılmış bir tür virtüel zaman ve mekân. İki dünya birbirinden ontolojik olarak kopuk değildir. Sanat vasıtasıyla virtüel hale getirilen zaman ve mekânın gerçekliği kendine ait bir gerçekliktir, içinde disiplinin ve tahakkümün olduğu hapishanenin bir gölgesi değil (Benzer bir analiz için bkz. Öztürk ve Osmanoğulları, 2017).

Jarmusch'un *Paterson*'da yarattığı yarık ve çatallanma da benzerdir. Paterson adlı küçük şehirde yaşayan Paterson isimli şoför, şoförün ampirik ve virtüel dünya arasındaki çatallanması ve virtüel dünyanın şiirle kendisini sunması. Şehrin adıyla Paterson'un isminin aynılığı dahi motor-duyu mekanizmanızı bozar. Şehrin kendisi de bir “birey” olur. Bireylik insan öznelliğinden çıkar. Şiir de bir “birey” olur. Şiir ile ifade edilen dünya o şehir içinde kendine ait şiirsel/virtüel bir gerçekliğe sahiptir. O dünya, şoför Paterson için imaj edilmiş bir düş gibidir. Benzer durum Asgar Ferhadi'nin *Satıcı* (2016) filmi için de geçerlidir. Tahran'da Arthur Miller'in oyununun sahneye konulması bir tür düşsel zaman ve mekân yaratır. Tahran'da gerçek yaşam gözetim, disiplin ve aşkın kuralların hâkim olduğu molar bir güçle özdeşleştirilse bile, o dünya içinde virtüel bir hareket yaratan *Satıcı* kendine ait bir gerçekliğe sahip düşsel bir zaman ve mekân açar. Film, bu paralel dünyaları göstererek zamanda ve mekânda bölünme, kristalleşme yaratır ve bizler hangi zaman ve

mekânda yaşadığımız konusunda şaşırabiliriz. Bu şaşırma ise motor-duyu mekanizmamızı bozar.

Sinematik ima edilmiş düş *dünya hareketiyle* karakterize olmaktadır. Deleuze'ün *Cinema 2*de belirttiği gibi karakterin görsel-işitsel duruma tepkisini betimlemekten ziyade, bu tip hareket karakterin kararsız, tutuk hareketini tamamlar. Karakterin artık hareket edemediği durumda dünya hareket etmede sorumluluk yüklenir (Deleuze, 1997: 59). Yerleşim yerlerinde hareket eden karakterleri kaydetmekten ziyade kameranın kendisi onların dünyasını hareketlendirir, hareketi ve eylemliliği öznenin kendisinden çevreye kaydırır. Ses, renk, ışık, müzik, dans gibi öğeler ima edilmiş düşte aktif görev üstlenir.

Minnelli'in filmlerinde dans çoklu dünyalar keşfeder. Onun akışkan sinematik evreninde müzik, dans ve şarkı 'imaj kadar çok dünya' yaratır (Deleuze, 1997: 62-63). Daha önce analiz ettiğimiz üzere dans, örneğin *Brigadoon*'da bir dünyadan bir dünyaya geçiş ve yeni dünyayı keşif için dünya hareketine katılır. Deleuze (1997: 63) Minnelli'nin filmlerinde her dünya ve her düşün kendisi içine kapandığını, düş gören dâhil içerdiği her şeyi kattığını yazar. Deleuze'ün bu yorumundan çıkaracağımız anlam şudur: İma edilmiş düşte kişi *dünyayı düşlemek yerine dünya tarafından düşünür* ve nesne dünyası karakteri kapsar.

Esmer'in filminde karakterlerin kendilerini bile kapsayan ve dünyalar arasında hareketi sağlayan en önemli öğelerden birisi sestir. Ses, objektif hale gelmiş, şimdi ve gelecek, virtüel ve edimsel dünyalar arasında geçişler yaratmıştır. Leyla'nın iç sesini işitmemize karşın zamansal ve mekânsal koordinatlardaki uyumsuzluklar, sesin Leyla'yı da içine alan, Leyla'yı dahi düşleyen bir dünya hareketine yol açtığını gösterir. Ses, film dünyası içinde durumun yerine dünyanın daha saf bir betimlemesini

koymaktadır. Leyla'nın kendisinin de içinde yer aldığı ima edilmiş bir düş gibi duran ve dünya hareketini sağlayan bu seslerden birisi Leyla'nın betimleyici ve yorumlayıcı iç sesi; diğeri de daha şiirsel ve hatta şiir okuduğu/şiirin okunduğu iç sestir. Şiir, normal sinematik dünya dışında dahi ima edilmiş bir rüya gibi bizleri zamanın saf akışına bırakır. Filmde özellikle yemekli toplantıdaki gerçek dünya içinde başlayan şiir oradaki toplantının kendisini kapsayan imaj edilmiş bir rüya yaratmaya başlamıştır. Şiir akarken Leyla'nın film dışından gelen sesi dünya hareketini yemekli görüşmeden Yavuz'un evine taşımıştır. Sinematik tarzda akan şiir eşliğindeki hareket ima edilmiş bir düş olarak karakterleri aşan bir çevre inşa etmiştir.

Sanatsal formlar içinde çello sesi de dünya hareketini sağlayan bir başka ima edilmiş düştür. Çello sesi film içi ve film dışı dünyalar arasında, şimdiki ve gelecek zamanlar arasında hareketi sağlarken aynı zamanda estetik boyutuyla zamanı saf haliyle hissetmemizdeki öğelerden birisi olmuştur. Esmer'in filmi şiir gibi müziği de virtüel alan ile edimsel alan arasındaki hareketi sağlayan bir unsur olarak düşünmüştür. Deleuze ve Guattari *A Thousand Plateaus*'un onuncu yaylasında müziğe oluşla ilişkisi babında özel bir önem atfederler. Onuncu yayla 'müzik-oluş'tur. Müzik, moleküler oluşların potansiyel katalizörüdür.

Işık ve renk ima edilmiş düşü kuran diğer unsurlar arasındadır. Deleuze (1997: 55) rengin kendisinin düş olduğunu yazar. Bergson ise her duyunun renk gölgelerine, ışık yoğunluğuna ve tonların tınlarına yoğun tepki verdiğini düşünür. Keza Deleuze *Cinema I*'de kırmızı bir rengin, parlaklık gibi bir değer, kararsızlık gibi bir gücün herhangi bir anlatının işlevini aşan tarzda kendilerine gönderme yaptıklarını vurgular (1986: 106). Bunun anlanı renk, ışık gibi unsurların motor-duyu uzanımının

ortadan kaldırılmasında ve çizgisel zamandan süredeki zamana gidişte kilit öneme sahip olduklarıdır. Bergson ile uyumlu olan Deleuze (1986: 61) zihnın madde üzerindeki egemenliğini savunan Kartezyen hiyerarşiye meydan okurken, bilincin ışık olmasından ziyade ışığın maddeye içkin bilinç olduğunu belirtir. Işık, gözün sinir hücrelerini doğrudan hareketlendiren ve yoğun duygulanım için bilişsel süreci es geçen sinematik algılamının elemanlarından birisidir.

İşe Yarar Bir Şey'de şiir, ses, müzik, renk, ışık, gölge, yansıma ile yüklü duyular bizleri virtüel ve edimsel düzlemler arasında ima edilmiş bir düş gibi dünya hareketine sokmaktadır. Filmde algıladığımız ilişkiler ve varlıklar şiir, müzik, gölge, ayna, iç ses ve sinematografinin değişik imajlarıyla Leyla'nın ima edilmiş düşlerine taşınır. Bir dünya hareketi olarak bu, zamanda ve mekânda çatallanma yaratır. Virtüel ve edimsel olan ikiye bölünür ancak bazen neyin virtüel neyin edimsel olduğunu hissedemeyiz. Geçmiş, şimdi ve gelecek iç içe girer, kristalize olur. Bu paralize olma durumu artık zaman-imaj sinemasıyla karşı karşıya olduğumuzu anlatır bize.

GENEL DEĞERLENDİRME

Herhangi bir fikir sinemaya girdiğinde sinemanın özelliklerine uygun bir dönüşüm geçirir. Sinema, hareket-zaman bloklarından oluştuğuna göre böyle bir dönüşüm doğaldır. Sinemanın dışında hiçbir sanat, hareket ve zamanı fiziksel dünyadaki algımıza benzer tarzda yakalayamaz. Ama sinema fiziksel dünyadaki insan algısının da ötesine geçer. Bergson'un yanılgısı, insanın mekânsal ve kronolojik zamanda geçen ve hareketsiz parçaları yan yana koyan algısının sinemaya benzer tarzda işlediğini düşünmesiydi. Oysa sinema, insanın çıkar ve otomatik tanıma merkezli bakışının kapanına girmiş fiziksel dünyayı özgürleştirir. O dünya artık ilgimizden ve çıkarlarımızdan bağımsız bir tinsel otomat gibi tıpkı evrenin işleyişine benzer tarzda çalışır. Nasıl evrenin inorganik dünyasında her şey kendi güçleri dahilinde birbirleriyle karşılaşmaktaysa; her karşılaşma bir eğilim ve direnç temelinde gerçekleşmekteyse ve bu da herhangi bir Pragmatiklikten, ilgiden ve çıkardan bağımsız tarzda işliyorsa, sinema da evrenin bu işleyişinden bir kesit sunar. Sinema bizi me-

kândaki hareketlerimizi belirlediğimiz hesaplayıcı zamandan çıkarır ve bölünemeyen, içinde mekân ve hareketin de olduğu süredeki zamana taşır. Sinema bizi her şeyi gördüğümüzü zannettiğimiz günlük algının ötesindeki bir yoğunluğa ve güce yönlendirir. Günlük algıyı motor-duyu mekanizmamıza göre gerçekleştiriyorsak ve bu mekanizma kendi çıkarlarımız ve ilgilerimiz dahilinde işliyorsa, sinema bizi duygulanımsal bir yoğunluk ve gücün olduğu, eğilimlerin ve dirençlerin yer aldığı evrensel imajlara doğru yolculuğa çıkarır. Bunun anlamı, insan algısının kapanına girmiş fiziksel gerçekliğin kurtulmasıdır.

Sinema bir temsil değildir. Temsil, imajı bir gölge, bir kopya statüsüne indirger. Oysa sinematografik imaj dışsal gerçekliğin yeniden temsili değil, gerçekliğin ifadesidir, modudur. Bu anlamda sinematografik imaj, bir illüzyon, herhangi bir şeyin gölgesi değildir; hareketle, maddeyle, algıyla eşit olan duygulanımsal güç ve yoğunluktur. Hareketin, ışığın, maddenin, enerjinin, gölgenin bir ve aynı şeyin farklı görünümünün olduğu bir imaj anlayışını odağa aldığımızda, sinematografik imaj evrensel imajlar içindeki imajların hareket ve zaman bloklarından oluşan bir kesitidir.

Eğer böyleyse, yani sinematografik imajlar, evrensel imajlardan bir kesitse, sinema günlük yaşamda ilgi ve çıkarlarımıza göre işleyen algının ötesinde objektif bir “birey” gibi çalışır. Sinemadaki bir renk, bir ses, bir kamera açısı, montaj, bir kamera hareketi, bir karakterin bakışı ve o bakışın yöneldiği bir deniz, bir tablo kısaca hareket-zaman bloklarının her bir çizgisi değişik bireyler olarak birbirlerini “yoklar”lar. Bu yoklama hareket-imaj sinemasında biraz daha duyu-motor şemasına uygun tarzda işlese bile yoklama yine de mevcuttur. Modern sinemaya, zaman-imaj sinemasına geldiğimizde “yoklama” artık zamanın özne ol-

duğu ve hareketin zamana bağlı olduğu daha yoğun bir düzeyde işlemeye başlar. Zaman-ımaaj sinemasında motor-duyu mekanizmasını paralyze eden, çökerten, yanlış olarak düşünülenlerin gücünü gösteren ve zamanda geçen oluşa daha yakın bir yoklama belirir.

Sinema kendi başına felsefe yapar derken kast edilen sinemanın felsefenin yaptığına benzer felsefe yapması değildir. Felsefe kendi çapında kendi kavramlarıyla ve genellikle yazılı olarak felsefe yaparken sinema imajlarla felsefe yapar. Burada “felsefe yapar” kavramını kendi çapında düşünür diye de anlayabiliriz. Çünkü felsefe nihayetinde düşüncenin içine girdiği sahalardan birisi olarak kavramlarla düşünürken, sinema da imajlarla düşünür. Sinemanın düşünme biçimi hareket-zaman bloklarıyla vücut bulur. Bu bloklar sinemanın montaj, kamera hareketleri ve açıları gibi öğeleriyle kurulur. Çalışma içerisinde buna dair örnekler verdik. Somutlaştırmak anlamında bir örnek daha vermek istersek, *Acı Tatlı Tesadüfler* (Cédric Klapisch, 2011)’de montaj, borsa simsarı Steve ve çevresinin dünyası ile o dünyanın “satın al” ve “sat” butonlarıyla fabrikaları batırdığı dul kadın France ve çevresinin dünyasını karşıtlık içerisine sokar. Steve ve çevresi akşam partilerinde finans kapitalin odakta olduğu yapay bir eğlence modu içinde eylerlerken, montajla o finans kapitalin işlerini ellerinden aldığı insanların karnavelesk bir ruhla katılarak, dayanışma içinde, kahkahalar ve şenliğin içten ve canlı olduğu hakiki bir eğlencesine geçiş yaparız. Montaj, üretim ve tüketimi, dayanışma ve rekabeti bir aynı şeyin içkin parçaları olarak gösterir. Borsa simsarlarının kendilerini üretmesi işçileri tüketmelerine bağlıdır; aynı şekilde işçilerin kendilerini üretmeleri borsa simsarlarını tüketmelerine bağlıdır. Montaj bu karşıtlığı bizlere sunar. İşçiler birlik içinde, kolektif bir dayanışma ruhu

halinde fabrikaları batırıldıktan sonra haklarının peşine düşmüşken, montajla akan görüntülerde çıkarları aynı olmasına karşın birbirlerinin kuyusunu kazmaya çalışan pastadan pay almaya gayret eden rekabet halindeki simsarları görürüz. Montaj sayesinde hem simsarların kendi içindeki rekabeti, hem de simsarların tükettiği işçiler ile simsarlar arasındaki rekabete tanık oluruz. İşçiler dünyasında grup içi dayanışma, simsarlar dünyasında pastadan pay alma yarışında gerçekte rekabet halinde olan ancak sahte bir dayanışma görünümü.

Sinema, içine girdiği fikirleri sinematikleştirirken yeni fikirler yaratır. Sinematografik imajlar sinemanın içine giren fikirleri taşır. Sinema, böylece hayattan taşan unsurları yakalayarak içine girdiği fikirleri esnetir, plastikleştirir ve onları düşünülmemiş bir tarza taşır. Çalışma içerisinde felsefede tartışılmış çeşitli kavram ve yaklaşımların sinemaya girmesi durumunda nasıl bir esnemeye ve taşmaya uğrayabileceğine dair örnekler verdik. Aşk felsefesinin sinemada nasıl *sinematik bir aşk felsefesine* dönüştüğünü gördük. Aşk felsefesinde tartışılmış aşk ile *sinematikleşen aşk* birbirinden farklıdır. Aşk sinemaya girdiğinde sinema aşkı hiç düşünülmemiş yeni modlara, yeni düşüncelere taşır. Aşk sadece bir yaklaşımın açıklayamayacağı hal alır, hibrid hale gelir. Bunu *sineaşk* olarak kavramsallaştırıyorum. Yazılanlardan, resmedilenlerden, hikâye edilenlerden daha farklı ve daha taşan bir aşk. Sinemanın yarattığı aşk. Keza yabancılaşma, felsefedeki görünümünün ötesinde montaj bandına erkek öznelerinin girdiği ve kadının bir başka montaj bandında seri halde onları boşalttığı bir düzeyde sinematikleşir. Dahası yabancılaşmadan ancak geçici olarak uzaklaşılabileceği, yabancılaşmanın öze dönmekle değil (değişim ve oluş halindeki bir evrende öz nasıldır?) bir başka yabancılaşmaya girmekle geçici olarak paralize edilebileceğini düşünüyoruz.

Sinemada insan dışı kozmolojik bir perspektiften düşünmek, sadece zaman-imağ sinemasına münhasır değildir. Hareket-imağ sineması özneliliğin kişi-dışı *maddi ve mekânsal yanları* üzerine yoğunlaşırken; zaman-imağ sineması özneliliğin kişi-dışı *maddi olmayan ve zamansal, zihinsel* yanlarına daha fazla odaklanır. Bu nedenle hareket-imağ sinemasının örneklerinde de insan-dışı ve ötesi özneliliğe dair imajlarla karşılaşırız. Klasik filmlerin ve günümüzde hızlı kurguyla yoğun şiddetin ve klişe imajların hakim olduğu aksiyon-imajlarda dahi, insan merkezli bakışın dışında mutantları, robotları, inorganik dünyanın günlük algıdan kaçan en küçük parçalarını, *Maymunlar Cehennemi* serilerinde olduğu gibi maymun-merkezli bir dünyadan yaşama ve dünyaya bakışı görürüz. Ana Akım sinemada insan-merkezlilikten insan-dışılığa doğru perspektif kayması beklendik kodlarımızı kırmazken, motor-duyu mekânizmamız bozulmaz ya da çökmezken; zaman-imağ sineması geçmiş, şimdi ve geleceği iç içe geçiren, zamanı kristalleştiren ve bu kristallerin yüzlerinde doğruyu ve yanlış, geçmiş, şimdiyi ve geleceği ayırt edemediğimiz bir insan-dışı kozmolojik perspektif sunar. Zaman-imağ sinemasının bu tipik özelliğine dair kitap içinde yer yer örnekler verdik. Sadece farklı dünyaların değil, bir olayın farklı dünyalarda ve karşılaştırılabilir versiyonlarda sunumunu içeren bu sinema anlayışı kendisini kozmosun güçlerine doğrudan açar. Felsefeyi insan-ötesi ve dışılığa taşıyan bu anlayışı zaman-imağ sinemasından *Toprak* (Julio Medem, 1996) etkili sunar. Film başından itibaren yeryüzündeki özellikleri gökyüzündeki güçlerle ilişkiye sokar. Kozmosun içinde karanlıkta akan kamera ve dış ses hızla bir adaya iner ve oradan zaman zaman kozmosa çıkar. İki dünya arasında gidiş gelişler olur. Filmde gökyüzü ile yer arasındaki bağlantıyı çakan şimşekler sağlar. Koyunlar ve çoban aniden çakan yıldırım ile ölürler; dış sesle kendisini duyuran Angel (Me-

lek) kendisini yarı-insan, yarı-melek, yarı-canlı, yarı-ölü olarak tanıtır. Katmanlı olan filmde mantıksal açıklama şöyle gözükür: Angel olağanüstü bir hayalleme kapasitesine sahip ve kişilik yarılmasına uğranuş psikiyatrik bir hastadır. Tedavinin eşliğinde olan bu karakter belki de terapinin bir gereği olarak adadaki topraktan tespih böceklerini dezenfekte etme görevine atanmıştır. Adada Angela ve Mari isimli iki kadınla tanışır. Her ikisine de ilgi duyar. Ancak Angel'in melek tarafı Angela'yı sever, erkek yanı Mari'yi tercih eder. Film tuhaf bir aşk hikâyesini gerçek ve gerçeküstü düzlemleri bir araya getirerek etkili işler.

Filmin hikâyesi düzeyinde olayları Angel'in gözlerinden izleriz. Onun şizofrenik beyninin göstermek istediği imajları takip etmekle kalmayıp, nasıl göreceğimiz de o şizofrenik beyin tarafından şekillendirilir. Gelgelelim bu beyin aynı zamanda evrende çıplak gözle görmediğimiz ve aynı zamanda çıkar merkezli algımızdan bağımsız işleyen görünmeyen evrensel güçleri gösteren de bir antendir. Angela'nın babasını intihardan kurtardıktan sonra, Angel:

“Bizler kendi göz seviyemizdeki yıldızlar ve atomlar arasında orta yolda yaşarız. Yalnız düşüncelerimizle hareket ederiz. Tomas bir tespih böceği hayal et. Görüyor musun? (Tomas: Evet.) Güzel. Eğer zihnin en küçüğüne ulaşabiliyorsa en büyüğüne de ulaşabilir. Böylece kâinatın sırrını görebilirsin. Bunu karında da denemelisin. Ona yakına gelmesini söyle”.

Kamera gökyüzünde o sırada hızla geçen jete kilitlenir, aşağıya doğru hareket eder ve çerçevede toprak ve gökyüzü arasında yer alan Tomas ve Angel'i görürüz. Gökyüzü ve toprağın kıvrıllığı arasında orta noktada boynunda ip olan Tomas, bir köşede babasını ipte tutmak için uzun süre efor sarf eden soluk so-

luğa kalmış Angela, Angel'in insanın hafıza ve düşlerle tespih böceği ile ölmüş bir insanı aynı kareye koyan sahnede yerlerini alırlar. Filmin sonuna geldiğimizde kahvaltı masasında Angela, Mari ve Mari'nin erkek kardeşi Alberto ile bir aradayken Angel sorular içeren nutuk verir:

“Beynimizin 10.000 milyon sinir hücresi ve 1.000 milyar devre içerdiğini biliyor muydunuz? Sadece 1.500 kübik santimetreyi işgal ediyor. Ve bilinmeyen bir karanlık okyanusu saklıyor içinde. Hiç ışık yok! Ama karışayı hâsıl ediyor. Emrivaki şanslar sunuyor ve böylece birçok hata yapıyor. Ve ses çıkaran bir makinedir, her ne kadar zihinsel sesleri duymasanız da. Hiç görmediğim kozmik tozlar gibi. Sen hiç gördün mü?”

Toprak, özneliliğin maddi ve maddi olmayan yüzlerini aynı kıvrımın birbirinden ayırt edilemez tarafları olarak sunar. Bu bağlamda bu yüzler zaman-imajlardır. Angel'in virtüel yanı Angela ile ilişkiye geçerken edimsel yanı Mari'yle bağlantıya geçer. Angel Angela ile telefonda konuşurken sahne kamera hareketinin kozmosdan Dünya'ya inişiyle başlar. Bu sırada Angel ve Angela'nın konuşmasını dış ses olarak işitiriz. Kamera Angela'nın evine girdiğinde Angela'yı telefonda konuşurken görürüz. Telefonun diğer ucundaki Angel, Angela'ya onu hayallemek istediğini söylediğinde, Angel'in virtüel çiftliği aniden ekranın sol tarafından imajın içine hareketlenir ve Angela'nın yüzünü öper. Angel Angela'ya sesiyle ve sözcükleriyle dokunur görünürken Angela onu görmez. Bir başka sahnede virtüel ve edimsel yine aynı anda mevcut gözüktür. Karısının kaybıyla baş edemeyen Angela'nın babasının intiharını Angel önler ve Angela'yı teselli etmek ister. Angel, Angela mutfak masasının yanında otururken arkasında durur. Angela'ya arkasından bakar ve Angel'in onu sevdiğine dair

aşk ifadelerine dair düşüncesini iştiririz. Kamera hareketleri Angel'in bakışı ve düşünceleriyle Angela'ya dokunduğunu hissettirir. Daha sonra Angel gerçekten onu kucaklar. Angel'in virtüel benliği kendi bedeninden ayrılmıştır ve kolları Angela'nın omuzlarını sarmıştır. Bir başka sahne, Angel'in virtüel tarafının Angela'yı ayarttığı ve Angela'nın tekrar Angel'in melek tarafıyla dokunulduğu barda vuku bulur. Bu defa Angel'in bakışından olayı görürüz. Ancak onun insan tarafı gitmeyi ve Mari'yi ziyaret etmeyi seçer. Angel öfkeli virtüel tarafını barda bırakarak barı terk eder (Film ile ilgili analiz için ayrıca bkz. Pisters, 2012: 148-152).

Esmer'in filmiyle ilgili dördüncü bölümde yaptığımız analizde olduğu gibi *Toprak'ta* da virtüel ve edimsel birbirinden ayıramaz derecede iç içe geçmiştir. *İşe Yarar Bir Şey*'de görmek istemediğimiz ya da bakışımızdan kaçan karga, *Toprak'ta* tespih böceğine dönüşmüştür. *Toprak'ta* aynı zamanda, yeryüzü ve gökyüzü insanın kaderini belirleyen asli öğeler olarak insan-ötesi ve dış bakışın görüş açısına girmiştir. Bunun dışında *Toprak'ta* rengin kullanılması zamansal birlikteliği ve iç içeliği sağlayan unsurken, *İşe Yarar Bir Şey*'de özellikle ses farklı zamanları iç içe geçiren bir boyutta sunulmuştur. *Toprak'ta* Angel'in Mari'yi seçtiği ana kadar filmin dokusuna toprak rengi siner. Mari'yi seçtiği sahnede ise renkler önce toprağın koyu kahverengi renginden denizin dip mavisine dönüşür. Angel ve Mari birlikte adayı terk ederlerken sahil boyunca araba sürerken görülürler. Zaman ikiye bölünmüştür: Geçen bir şimdide Mari olarak ve bu şimdinin kendisini muhafaza ettiği bir geçmiş Angela olarak. Belki Angela ölmüş ve Angel onu hafızada yaşıtıyordu; belki de Angel başından aldığı bir darbeye ölmüştür ve Angela onu kendi hafızasında yaşıtıyordu. Ya da Angel ve Mari adayı terk etmektedirler ve Angela da Angel'in varlığını son-

suza kadar hissedecektir. Bütün mesele bu alternatiflerin tümünün de olası olduğudur. Her bir olasılık iç içe katlanmıştır. Bu durumda izleyicinin seçim yapması gerekir.

İzleyicinin seçim yapması demek sinemada seçim yapmaya imkân veren imajların film-yapımı felsefede asıl merkezi olduğudur. Ama sadece bu tür imajları üretmek yeterli değildir; o imajları alımlayacak gözlerin de geliştirilmesi gerekir. Motor-duyu mekanizmamıza seslenen imajlar yerine bizlere daha farklı alternatifler sunan, bir sonraki imajın ne olacağını tahmin edemeyeceğimiz, etsek bile orada da yeni kıvrımlar açan imajların üretimi izleyicilerin emek sarf etmesine bağlıdır. İzlemek, emektir, pasif bir etkinlik değildir. İzlemeyi pasif bir etkinlik yapan unsurlar, motor-duyu mekanizmamıza uygun üretilen imajlar ile bizlerin geçici bir katarsis beklentisiyle kendimize o imajlara teslim etmemizdir. Bu kitabın konusu bu olmamakla birlikte, film-yapımı felsefe için çubuğun öbür ucu, izleyici tarafı yeni imajlar icat etmek için asli unsurlardan birisidir. Filmlerin felsefe yapması, öncelikle izleyicinin verili gözleri ve kulakları değiştirmesine ve geliştirmesine bağlıdır. Kitabın dördüncü bölümünde Pelin Esmer'in *İşe Yarar Bir Şey*, izleyiciyi kaçışa götürmeyen, izleyiciye sorular sordurtan bir filmidir. Aksiyon-imajlara alışmış izleyicinin bir filmdeki hareket-zaman bloklarının daha düşünsel boyutlarını görmesi bu tür filmlerle karşılaşması kadar, o filmler üzerine yapılan sözlü ve yazılı tartışmaları ve eleştirileri takip etmesine de bağlıdır. Eğer felsefe sözlü, yazılı ve sinematik tarzlarda yapılıyorsa, izleyicinin bunların hepsi arasında dans etmesi duyu mekanizmalarını geliştirmesine katkı yapar. Bu kitap, bu değişime ve gelişime katkı olarak da okunabilir.

KAYNAKÇA

Abel, D. ve Gordon, F. (Yönetmen). (2016). *Paris Büyüsü* (Paris pieds nus) [Film]. Fransa: Courage Mon Amour, Moteur S'il Vous Plaît, CG Cinéma.

Agrelo, M. (Yönetmen). (2010). *Aşkın Logaritması* (An Invisible Sign) [Film]. ABD: J2 Pictures, Silverwood Films, iDeal Partners Film Fund.

Allen, W. (Yönetmen). (1989). *Suçlar ve Kabahatler* (Crimes and Misdemeanors) [Film]. ABD: Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions.

Altinkaya, Talha (2016). Frankfurt Okulu'nun (Aydınlanma Eleştirisi) Penceresinden 'The Road', 'Snowpiercer', 'Cloud Atlas' Filmleri Özelinde Distopyalar. *SineFilozofi*, S. 1, C. 1, ss. 85-112.

Amenábar, A. (Yönetmen). (2004). *İçimdeki Deniz* (Mar Adentro) [Film]. İspanya: Sogepaq, Sogecine, Himenóptero.

Antonioni, M. (Yönetmen). (1960). *Serüven* (L'avventura) [Film] İtalya: Cino del Duca, Produzioni Cinematografiche Europee (P.C.E.), Société Cinématographique Lyre.

Antonioni, M. (Yönetmen). (1966). *Cinayeti Gördüm* (Blow-up) [Film]. İngiltere, İtalya: Bridge Films, Carlo Ponti Production, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

Aslanyürek, S. (Yönetmen). (2001). *Şellale* [Film]. Türkiye: Ecco Partners, İstisnai Filmler ve Reklamlar (IFR), Selale Film Yapım.

Attenborough, R. (Yönetmen). (1996). *Aşkta ve Savaşta* (In Love and War) [Film]. ABD: Dimitri Villard Productions, New Line Cinema.

Avcı, İkbâl Bozkurt (2017). "Yeni Türk Sineması'nın Minör Temasları: "Gözetleme Kulesi". *SineFilozofi*, C. 2, S. 4, ss. 7-24.

Badiou, Alain (2013). *Cinema*. (S. Spitzer, çev.). Malden: Polity.

Badiou, Alain. (2015). “*Cinema and Philosophy*” <https://www.youtube.com/watch?v=Arwso3fy50M&ct=4070s>, erişim tarihi 5 Aralık 2017.

Balazs, Bela (2013). *Görünen İnsan ya da Sinema Kültürü*. (Oya Kasap, çev.). İstanbul: Say Yayınları.

Baş, B. (Yönetmen). (2010). *Zefir* [Film]. Türkiye: FiLMiK Productions, FC İstanbul, CMYLMZ Fikirsanat.

BBC (1999). Nietzsche: *Human, All Too Human: A Book for Free Spirits*. [Belgesel Film]. İngiltere: BBC (3 Bölüm)

Benjamin Walter (1970). “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”. Harry Zohn, çev.) *Illuminations* içinde. New York: Random House. ss. 219-253.

Bergman, I. (Yönetmen). (1953). *Monika’yla Bir Yaz* (Sommar med Monika) [Film]. İsveç: AB Svensk Filmindustri.

Bergman, I. (Yönetmen). (1957). *Yedinci Mühür* (Det sjunde inseglet) [Film]. İsveç: Svensk Filmindustri.

Bergman, I. (Yönetmen). (1973). *Bir Evlilikten Manzaralar* (Scener ur ett äktenskap) [Film]. İsveç: Cinematograph AB.

Bergson, Henri ([1896]2015). *Madde ve Bellek*. (Işık Ergüden, çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınlar.

Bergson, Henri ([1903] 2011). *Metafizik Giriş* (Atakan Altınörs, çev.). İstanbul: Paradigma Yayınları.

Bergson, Henri ([1907]2017). *Yaratıcı Tekamül*. (Mustafa Şekib Tunç, çev.) İstanbul: Dergah Yayınları

Berri, C. (Yönetmen). (1993). *Germinal* [Film]. Fransa: Renn Productions, France 2 Cinéma, DD Productions.

Bütev, Sarper (2017). (2017). “Ben O Değilim Filminde Başkası’nın Varoluşçu Görüntüsü”. *SineFilozofi*, C. 2, S. 3, ss. 3-34.

Carroll, Noël (2006). “Philosophizing through the Moving Image: The Case of “Serene Velocity”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 64, No. 1, Special Issue: Thinking through Cinema: Film as Philosophy (Winter, 2006), ss. 173-18.

Chaplin, C. (Yönetmen). (1936). *Modern Zamanlar* (Modern Times) [Film]. ABD: United Artists.

Chaudhuri, S. ve Finn, H. (2003). “The Open Image: Poetic Realism and the New Iranian Cinema”. *Screen* 44(1), ss. 38-57.

Chomsky, Noam (2002). *On Nature and Language*. Cambridge: Cambridge University Press.

Connerton, Paul (2014). *Toplumlar Nasıl Anımsar?* (Alaettin Şenel, çev.) İstanbul: Ayrıntı.

Costner, K. (Yönetmen). (1990). *Kurtlarla Dans* (Dances with Wolves) [Film]. ABD: Tig Productions, Majestic Films International, Allied Filmmakers.

Cronenberg, D. (Yönetmen). (2011). *Tehlikeli İlişki* (A Dangerous Method) [Film]. İngiltere: Recorded Picture Company (RPC), Lago Film, Prospero Pictures.

Çağlıyan, Çağdaş Emrah (2017). Tragedyanın Özündeki Dionysosçu Bilgelik Ve Sinemadaki İzleri. *SineFilozofi*, S. 3, C. 2, ss. 35-55.

Deleuze, Gilles ([1968]2017). *Fark ve Tekrar*. (Burcu Yalım, Emre Koyuncu, çev.) Bursa: Norgunk Yayınları.

Deleuze, Gilles ([1975-1995] 2009). *İki Delilik Rejimi*. (Ali Akay, çev.) İstanbul: Bağlam.

Deleuze, Gilles ([1983]2011). *Nietzsche ve Felsefe*. (Ferhat Taylan, çev.) Bursa: Norgunk.

Deleuze, Gilles ([1983]2014). *Sinema 1. Hareket-İmge*. (Soner Özdemir, çev.) İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Deleuze, Gilles ([1997]2013). *Müzakereler*. (İnci Uysal, çev.) Bursa: Norgunk Yayıncılık. 2. Basım.

Deleuze, Gilles (1997). *Cinema 2: Time Image*. (Hugh Tomlinson ve Robert Galeta, çev.) Minneapolis: University of Minnesota Press. 5. Baskı.

Deleuze, Gilles (2003). *İki Konferans: Yaratma Eylemi Nedir? Müzikal Zaman*. (Ulus Baker, çev.) Bursa: Norgunk.

Deleuze, Gilles ve Guattari, Felix ([1994]2015). *Felsefe Nedir?* (Turan Ilgaz çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Demirkubuz, Z. (Yönetmen). (1997). *Masumiyet* [Film]. Türkiye: Mavi Film.

Dick, K. ve Ziering Koffman, A. (Yönetmen). (2002). *Derrida*. [Belgesel Film]. New York: Zeitgeist Films.

Diken Yücel, Dilar (2017). Thesus'un Sinemadaki Distopik Yolculuğu ve Dönüşümü Üzerine. *SineFilozofi*, S. 3, C. 2, ss. 137-155.

Dink, L. (Yönetmen). (2013). *Saroyan Ülkesi* (SaroyanLand) [Film]. Türkiye, Fransa, Ermenistan: Nar Film.

Donen, S. ve Kelly, G. (Yönetmen). (1952). *Yağmur Altında* (Singin' in the Rain) [Film]. ABD: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

Dormael, V. (Yönetmen). (2009). *Bay Hiçkimse* (Mr. Nobody) [Film]. Belçika: Pan Européenne, Virtual Films, Christal Films.

Dovzhenko, A. (Yönetmen). (1929). *Arsenal* [Film]. SSCB: VUFKU

Dovzhenko, A. (Yönetmen). (1930). *Zemlya* [Film]. SSCB: VUFKU.

Dreyer, C. T. (Yönetmen). (1928) *Jeanne d'Arc'in Tutkusu* (La passion de Jeanne d'Arc) [Film]. Fransa: Société générale des films.

Duyar, Süleyman (2017). "Hayvan-Oluştan Makine-Oluş'a King Kong". *SineFilozofi*, C. 2, S. 4, ss. 94-110.

Eagleman, David (2016). *Beyin Senin Hikayen* (Zeynep Arık Tozar, çev.) İstanbul: Domingo.

Eisenstein S.M. ve Aleksandrov, G. (Yönetmen). (1928). *Ekim* (Oktaybr) [Film]. SSCB: Sovkino.

Eke, Nurcan Pınar (2016). Beyaz Perdede Öteki Olmak. *SineFilozofi*, S. 2, C. 1, ss. 97-124.

Elliot, Paul (2012). *Guattari Reframed* Londra-New York: I.B. Tauris.

Ellul, Jacques ([1985]2004). *Sözün Düşüşü*. (Hüsamettin Arslan, çev.) İstanbul: Paradigma Yayınları.

Erbalaban Gürbüz, Nilay (2016). İşçi Sınıfı Cennete Gider Filminde Çalışma İdeolojisinin Eleştirisi Olarak 'Yabancılaşma' Ve 'Şeyleşmenin' Temsili. *SineFilozofi*, S. 1, C. 1, ss. 113-132.

Erdem, R. (Yönetmen). (2006). *Beş Vakit* [Film]. Türkiye: Atlantik Film.

Erdem, R. (Yönetmen). (2017). *Koca Dünya* [Film]. Türkiye Atlantik Film.

Erkılıç, Hakan (2017). "Dijital Sinema Teorisi Üzerine: Akışkan Sinema ve Akışkan Sinema Teorisi". *SineFilozofi*, C. 2, S. 4, ss. 56-72.

Erol, Volkan (2017). Bilinçaltı Direksiyona Geçtiğinde –Gerilim Sinemasında Psikanalitik Alt Metinler: Duel Örneği. *SineFilozofi*, S. 3, C. 2, ss. 112-136.

Esmer, P. (Yönetmen). (2009). *11'e 10 kala* [Film]. Türkiye: Sinefilm, Stromboli Films, Arte France Cinéma.

Esmer, P. (Yönetmen). (2012). *Gözetleme Kulesi* [Film]. Türkiye: Sinefilm, Bredok Filmproduction, Arizona Films.

Esmer, P. (Yönetmen). (2017). *İşe Yarar Bir Şey*. [Film]. Türkiye: Sinefilm/Mars Prodüksiyon.

Farhadi, A. (Yönetmen). (2016). *Satıcı* (Forushande) [Film]. İran/Fransa: Memento Films Production, Asghar Farhadi Production, Arte France Cinéma.

Fellini, F. (Yönetmen). (1980). *Kadınlar Şehri* (City of Women) [Film]. İtalya: Gaumont Film Company

Ford, J. (Yönetmen). (1962). *Kahramanın Sonu* (The Man Who Shot Liberty Valance) [Film]. ABD: Paramount Pictures Corporation.

Frampton, Daniel (2013). *Filmozofî*. (Cem Soydemir, çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.

Garbarski, S. (Yönetmen). (2007). *Irina Palm* [Film]. Belçika: Entre Chien et Loup, Pallas Film, Samsa Film.

Gezer, Serdar (2016). Varlığın İçkinliğinden Türeyen Hayat Fikri. *SineFilozofî*, S. 1, C. 1, ss. 60-84.

Godard, J.L. (Yönetmen). (1962). *Hayatını Yaşamak* (My Life to Live) [Film]. Fransa: Les Films de la Pléiade, Pathé Consortium Cinéma.

Godard, J.L. (Yönetmen). (1965). *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution* [Film]. Fransa: André Michelin Productions, Filmstudio, Chaumiane.

Godard, J.L. (Yönetmen). (1967). *Hafta Sonu* (Weekend) [Film]. Fransa/İtalya: Comacico/Les Films Copernic/Lira Films.

Gören, Ş. (Yönetmen). (2011). *Ay Büyürken Uyuyamam* [Film]. Türkiye: M.G. Productions, MG Productions.

Gray, J. (Yönetmen). (2013). *Bir Zamanlar New York* (The Immigrant) [Film]. ABD: Worldview Entertainment, Keep Your Head, Kingsgate Films.

Guattari, Felix (2015). *Lines of Flight, For Another World of Possibilities*. (Andrew Goffey, çev.) London: Bloomsbury Academic.

Günay, Ömer Lütfi ve Subölen, Sedef (2016). Zeki Demirkubuz Sineması'nda Varoluşçuluk İzleri:... *SineFilozofi*, S. 2, C. 1, ss. 147-167.

Güney, Y. (Yönetmen). (1974). *Arkadaş* [Film]. Türkiye: Güney Film.

Güney, Y. ve Gören, Ş. (Yönetmen). (1970). *Umut* [Film]. Türkiye: Güney Film.

Gürbüz, Ali (2016). Kıskanmak Filminin Postmodern Felsefe Bağlamında Değerlendirilmesi. *SineFilozofi*, S. 1, C. 1, s. 3-16

Haneke, M. (Yönetmen). (1997). *Ölümcül oyunlar* (Funny Games) [Film]. Avusturya: Filmfonds Wien, Wega Film, Österreichischer Rundfunk (ORF).

Haneke, M. (Yönetmen). (2012). *Aşk* (Amour) [Film]. Avusturya/Fransa/Almanya: Les Films du Losange, X-Filme Creative Pool, Wega Film.

Haneke, M. (Yönetmen). (2017) *Mutlu Son* (Happy End) [Film]. Fransa: Les Films du Losange, X-Filme Creative Pool, Wega Film.

Harari, Yuval Noah (2016). *Hayvanlardan Tanrılara Sapiens*. (Ertuğrul Genç, çev.) İstanbul: Kolektif Yayınevi.

Hertzberg, Ludvig (Der. 2007). *Jim Jarmusch*. (Selim Özgül, çev.) İstanbul: Agora.

Herzogenrath, Bernd (2017) "Introduction- Film and/as Philosophy: An Elective Affinity", *Film as Philosophy* içinde, (Bernd Berzogenrath, der.) Minneapolis ve London: University of Minnesota Press.

Hitchcock, A. (Yönetmen) (1946). *Aştan da Üstün* (Notorious) [Film]. ABD: RKO Radio Pictures, Vanguard Films.

Hitchcock, A. (Yönetmen) (1951). *Trendeki Yabancı* (Strangers on a Train) [Film]. ABD: Warner Bros.

Hogan, P.J. (Yönetmen). (2009). *Bir Alışverişkiliğin İtirafı* (Confessions of a Shopaholic) [Film]. ABD: Touchstone Pictures, Jerry Bruckheimer Films.

Hood, Bruce M. ([2014]2017). *Evcilleşmiş Beyin* (Aysun Arslan, çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 2. Baskı.

İñárritu, A. G. (Yönetmen). (2003). *21 gram* [Film]. ABD: This Is That Productions, Y Productions, Mediana Productions Filmgesellschaft.

Irmak, Ç. (Yönetmen). (2008). *İssız Adam* [Film]. Türkiye: Most Production.

Irmak, Ç. (Yönetmen). (2011) *Dedemin İnsanları* [Film]. Türkiye: Ay Yapım, Most Production.

Jafar Panahi, J. (Yönetmen). (1997). *Ayna* (Aynah) [Film]. İran: Ro-oz Film.

Jarman, D. (Yönetmen). (1993). *Wittgenstein* [Film]. İngiltere/Japonya: BFI Production, Bandung Productions, Channel Four Films.

Jarmusch, J (Yönetmen). (2013). *Only Lovers Left Alive*. [Cannes 2013. Press Conference.] https://www.youtube.com/watch?v=mOq-TQ7A_Uc 5, erişim tarihi Aralık 2017.

Jarmusch, J. (Yönetmen). (2003). *Kahve ve Sigara* (Coffee and Cigarettes) [Film]. ABD: Asmik Ace Entertainment, BIM Distribuzione, Smokescreen Inc.

Jarmusch, J. (Yönetmen). (2013). *Sadece Aşuklar Hayatta Kalır* (Only Lovers Left Alive) [Film]. Almanya/ABD/İngiltere: Recorded Picture Company (RPC), Pandora Filmproduktion, Snow Wolf.

Jarmusch, J. (Yönetmen). (2016). *Paterson* [Film]. ABD: K5 International, Amazon Studios, Inkjet Productions.

Jeunet, J.P. (Yönetmen). (1997). *Yaratık: Diriliş* (Alien: Resurrection) [Film]. ABD: Brandywine Productions, Twentieth Century Fox.

Kabadayı, Lale (2015). “Sinemada Felsefe ve Film-Felsefesi Üzerine”, *Doğu Batı*, S. 72, ss. 89-116.

Kabadayı, Lale ve Çağlayan, Ç.E. (2013). “Felsefeden Sinemaya: “Bengi Dönüş” Kavramının Kosmos Filmi’nde Anlam Yaratımı Açısından Kullanımı”, *Akdeniz İletişim-AÜ İletişim Fakültesi Dergisi*, S. 20, ss. 189-201.

Kang, Jaeho ([2014]2015). *Walter Benjamin ve Medya*. (Deniz Gedizlioğlu, çev.) İstanbul: Kafka Kitap.

Kant, Immanuel ([1987]2016). *Yargı Yetisinin Eleştirisi* (Aziz Yıldırım, çev.) İstanbul: İdea Yayınevi.

Kaplan, Tezcan (2016). Varoluşsal Bir Yolculuk Bir Zamanlar Anadolu’da. *SineFilozofi*, S. 2, C. 1, ss. 125-146.

Kassovitz, M. (Yönetmen). (1995). *Protesto* (La haine) [Film]. Fransa: Canal+, Cofinergie 6, Egg Pictures.

Kaufman, P. (Yönetmen). (1988). *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği* (The Unbearable Lightness of Being) [Film]. ABD: The Saul Zaentz Com.

Kavur, Ö. (Yönetmen). (1987). *Anayurt Otel'i* [Film]. Türkiye: Odak/Alfa Film.

Kiarostami, A. (Yönetmen). (1997). *Kirazın Tadı* (Ta'm-e Gilās) İran: Abbas Kiarostami Productions, CiBy 2000, Kanoon.

Kieslowski, K. (Yönetmen). (1993). *Üç Renk: Mavi* (Three Colors: Blue) [Film]. Fransa: MK2 Productions, CED Productions, France 3 Cinéma.

Kieslowski, K. (Yönetmen). (1987). *Kör Talih* (Blind Chance) [Film]. Polonya: P.P. Film Polski.

Klapisch, Cédric (Yönetmen). (2011). *Acı Tatlı Tesadüfler* (Ma Hart du Gâteau) [Film]. Fransa: Ce Qui Me Meut Motion Pictures, StudioCanal, France 2 Cinéma.

Kracauer, Siegfried ([1960]2015). *Film Teorisi, Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*. (Özge Çelik, çev.) İstanbul: Metis.

Kubrick, S. (Yönetmen). (1971). *Otomatik Portakal* (A Clockwork Orange) [Film]. İngiltere/ABD: Warner Bros., Hawk Films.

Kubrick, S. (Yönetmen). (1975). *Barry Lyndon* [Film]. İngiltere/ABD: Peregrine, Hawk Films, Warner Bros.

Kubrick, S. (Yönetmen). (1980). *Cinnet* (The Shining) [Film]. ABD: Warner Bros/Hawk Films.

Kurosawa, A. (Yönetmen). (1950). *Rasomon: Sari Irkin Schveti* (Rashomon) [Film]. Japonya: Daiei Film/Kadokawa Pictures/RKO Pictures.

Kurosawa, A. (Yönetmen). (1952). *Yaşamak* (Ikiru) [Film]. Japonya: Toho Company.

Kurosawa, A. (Yönetmen). (1985). *Ran* [Film]. Japonya: Greenwich Film Productions, Herald Ace, Nippon Herald Films.

Kurosawa, A. (Yönetmen). (1990). *Düşler* (Dreams) [Film]. Japonya: Warner Bros., Akira Kurosawa USA.

Levinson, B. (Yönetmen). (2014) *Dönüm Noktası* (The Humbling) [Film]. ABD, İtalya: Ambi Pictures, Hammerton Productions, Stonelock Pictures.

Linklater, R. (Yönetmen). (1995) *Gün Doğmadan* (Before Sunrise) [Film]. ABD: Castle Rock Entertainment, Detour Filmproduction, Filmhaus Wien Universa Filmproduktions.

Linklater, R. (Yönetmen). (2004). *Gün Batmadan* (Before Sunset) [Film]. ABD: Warner Independent Pictures (WIP), Castle Rock Entertainment, Detour Filmproduction.

Linklater, R. (Yönetmen). (2013). *Göçeyarısından Önce* (Before Midnight) [Film]. ABD: Faliro House Productions, Venture Forth, Castle Rock Entertainment.

Livingston, Paisley (2006). "Thinking through Cinema: Film as Philosophy". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 64, No. 1, Special Issue, ss. 11-18)

Loach, K. (Yönetmen). (2000). *Ekmek ve Güller* (Bread and Roses) [Film]. İngiltere: Parallax Pictures, Alta Films, Alta Producción.

Loach, K. (Yönetmen). (2016). *Ben, Daniel Blake* (I, Daniel Blake) [Film]. İngiltere/Fransa: Sixteen Films, Why Not Productions, Wild Bunch.

Lynch, D. (Yönetmen). (1986). *Mavi Kadife* (Blue Velvet) [Film]. ABD: De Laurentiis Entertainment Group (DEG).

Lynch, D. (Yönetmen). (1997). *Kayıp Otoyol* (Lost Highway) [Film]. Fransa/ABD: October Films, CiBy 2000, Asymmetrical Productions.

Lynch, D. (Yönetmen). (2001). *Mulholland Çıkması* (Mulholland Dr.) [Film]. Fransa/ABD: Les Films Alain Sarde, Asymmetrical Productions, Babbo Inc.

Lynch, Sandra M. (2013). *Dostluk Üzerine*. (Ferma Lekesizalın çev.). İstanbul: Ayrıntı (2. Basım).

Malle, L. (Yönetmen). (1975). *Kara Ay* (Black Moon) [Film]. Fransa: Nouvelles Éditions de Films (NEF), Bioskop Film.

May, Todd (2017). *Deleuze: Bir Birey Nasıl Yaşayabilir?* (Sercan Çalıcı, çev.) İstanbul: Kolektif.

Medem, Julio (Yönetmen). (1996). *Toprak* (Tierra) [Film]. İspanya: Canal+ España, Lolafilms, Sociedad General de Televisión (Sogetel).

Melville, Herman ([1851]2016). *Moby Dick Beyaz Balina*. (Sabahattin Eyuboğlu, Mina Urgan, çev.). İstanbul: Yapı Kredi.

Melville, Herman ([1856]2016). *Katip Bartleby*. (Hamdi Koç, çev.) İstanbul: İş Bankası.

Minnelli, V. (Yönetmen). (1954). *Eğlenceler Beldesi* (Brigadoon) [Film]. ABD: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

Mizoguchi, K. (Yönetmen). (1954). *Çarmıha Gerilen Aşıklar* (Chikamatsu Monogatari) [Film]. Japon: Daiei Studios.

Nolan, C. (Yönetmen). (2001). *Akıl Defteri* (Memento) [Film]. ABD: Summit Entertainment/Newmarket Films.

Nolan, C. (Yönetmen). (2008). *Kara Şövalye* (The Dark Knight) [Film]. ABD: Warner Bros., Legendary Entertainment, Syncopy.

Nolan, C. (Yönetmen). (2014). *Yıldızlararası* (Interstellar) [Film]. ABD: Paramount Pictures, Warner Bros., Legendary Entertainment.

Nozick, Robert (1974). *Anarchy, State and Utopia* New York: Basic.

Okan, T. (Yönetmen). (1975). *Otobüs* [Film]. Türkiye, İsviçre: Hélios Films, PAN Film, Promete Film.

Ong, Walter (2003). *Sözlü ve Yazılı Kültür*. (Sema Postacıoğlu, çev.) İstanbul: Metis.

Osmanoğlu, Fırat (2016). Gotik Film Bir Çerçeve Oluşturma Denemesi ve House of Usher. *SineFilozofi*, S. 1, C. 1, ss. 17-37.

Ökten, Z. (Yönetmen). (1978). *Sürü* [Film]. Türkiye: Güney Film.

Özçınar, Meral (2017). "Deleuzyen Sinema: Minör Bir Oluş Olarak Sarmaşık Filminin Rizomatik Yapısı". *SineFilozofi*, C. 2, S. 4, ss. 73-93.

Özçınar, Meral (2013). *Türk Sinemasının Felsefi Arka Planı: Sinemayı Felsefeyle Düşünmek*. İstanbul: Doruk.

Özgentürk, A. (Yönetmen). (1984). *At* [Film]. Türkiye: Asya Film, Kentel Film, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF).

Öztürk, S ve Uğur, G. (2016) "Ümit Ünal Söyleşisi" *Sinefilozofi*, S. 2, C. 1, ss. 184-193.

Öztürk, S. ve Bütev, S. (2017). "Tayfun Pirselimoglu ile Söyleşi". *SineFilozofi*, S. 3, C. 2, ss. 221-229.

Öztürk, Serdar (2010) Elektronik Kültürün 'Adam'ına Karşı Yazılı Kültürün 'Ada'sı: 'İssız Adam'... *Marmara İletişim Der.* S. 16, ss. 201-215.

Öztürk, Serdar (2016). "Yeni Medya Kavramının 'Antropolojik' Bir Konumlanmadan Kritiği", *2. Uluslararası Medya Çalışmaları Kongresi*, Antalya, ss. 289-302.

Öztürk, Serdar (2016). *Sinefilozofi, Kurosawa'nın Düşler'inde Sinefilozofik Bir Yolculuk*. Ankara: Heretik Yayınları.

Öztürk, Serdar ve Osmanoğulları, Fırat (2017). “Kapatılma, Sanat ve Özgürlük: “Sezar Ölmeli” Filmi Üzerine Bir Analiz”, *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, S. 44, ss. 148-159.

Pablo Larraín, P. (Yönetmen). (2012). *Hayır* (No) [Film]. Şili, Fransa, Meksika, ABD: Participant Media, Funny Balloons, Fabula.

Peck, R. (Yönetmen). (2017). *Genç Karl Marx* (The Young Karl Marx) [Film]. Almanya: Velvet /Agat Film, Artemis Productions.

Penn, S. (Yönetmen). (2007). *Özgürlük Yolu* (Into the Wild) [Film]. ABD: Paramount Vantage, Art Linson Productions, Into the Wild.

Pirselimoğlu, T. (Yönetmen). (2014). *Ben O Değilim* [Film]. Türkiye: Arizona Films.

Pisters, Patricia (2012). *The Neuro-Image: A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture*. Stanford: Stanford University Press.

Platon (2015). *Şölen*. (Sabahattin Eyüboğlu, Azra Erhat. çev.). İstanbul: İş Bankası.

Poe, Marshall T. (2015). *İletişim Tarihi* (Umut Yener Kaya, çev.) İstanbul: Isık.

Proust, Marcel ([1913]2017) *Kayıp Zamanın İzinde*. (Roza Hakmen, çev.) İstanbul: Yapı Kredi. 2 Cilt. 5. Baskı.

Resnais, A. (Yönetmen). (1959). *Hiroşima Sevgilim* (Hiroshima Mon Amour) [Film]. Fransa: Pathe, Argos Film, Daiei Film.

Resnais, A. (Yönetmen). (1961). *Geçen Yıl Marienbad'da* (Last Year at Marienbad) [Film]. Fransa/İtalya: Cineriz Presenta.

Reygadas, C. (Yönetmen). (2007) *Sessiz Işık* (Silent Light) [Film]. Meksika: Mantarraya Producciones, No Dream Cinema, Bac Films.

Rohmer, E. (Yönetmen). (1969). *Maud'la Bir Gece* (Ma nuit chez Maud) [Film]. Fransa: FFD, Les Films de la Pléiade, Les Films des deux mondes.

Rosefeldt, J. (Yönetmen). (2015). *Manifesto* [Film]. Almanya: Bayerischer Rundfunk (BR), Ruhr Triennale, Schiwago Film.

Rossellini, R. (Yönetmen). (1952). *1951 Avrupası* (Europe '51) [Film]. İtalya: Ponti-De Laurentiis Cinematografica.

Rossellini, R. (Yönetmen). (1954). *İtalya'ya Yolculuk* (Viaggio in Italia) [Film]. İtalya/Fransa: Italia Film, Junior Film, Sveva Film.

Rossellini, R. (Yönetmen). (1971). *Socrate*. [TV Filmi]. İtalya: La Rai Radiotelevisione Italiana. (RAI TV)

Rossellini, R. (Yönetmen). (1972). *Blaise Pascal*. [TV Filmi]. İtalya: RAI TV.

Rushton, Richard (2012). *Cinema After Deleuze*. New York & Londra: Continuum.

Sanders, Bary ([1994]1999). *Öküzün A'sı*. (Şehnaz Tahir, çev.) İstanbul: Ayrıntı.

Sartori, Giovanni ([1997]2006). *Görmenin İktidarı: Homo Videns*. (Gül Batuş, Bahar Ulukan çev.) İstanbul: Karakutu Yayınları.

Sartre, Jean Paul (2017). *İmgelem*. (Alp Tümertekin, çev.) İstanbul: İthaki

Schumacher, J. (Yönetmen). (1991). *Genç Ölmek* (Dying Young) [Film]. ABD: Fogwood Films, Twentieth Century Fox.

Scola, E. (Yönetmen). (1977). *Özel Bir Gün* (A Special Day) [Film]. İtalya: Compagnia Cinematografica Champion, Canafox Films.

Scorsese, M. (Yönetmen). (1976). *Taksi Sürücüsü* (Taxi Driver) [Film]. ABD: Columbia Pictures Corp., Columbia Pictures, Bill/Phillips.

Scott, James (1995). *Tahakküm ve Direniş Sanatları*. (Alev Türker, çev.) İstanbul: Ayrıntı.

Sezer, K. (Yönetmen). (2016). *Babamın Kanatları* [Film]. Türkiye: Nar Film, İstanbul Digital.

Shamer, Tal. S. (2016). *Cinematic Philosophy*. New York: Palgrave.

Smith, Murray (2006) "Film Art, Argument, and Ambiguity", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64, ss. 33-43.

Smuts, Aaron (2009). "Film as Philosophy: In Defense of a Bold Thesis". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Ol. 67, No. 4 (Fall, 2009), ss. 409-420.

Söylemez, B. (Yönetmen). (2012). *Şimdiki Zaman* [Film]. Türkiye: Filmbüfe Film Production.

Spinoza, B.D. ([1982]2016). *Etika*. (H. Ziya Ülken, çev.) Ankara: Dost.

Stanley Kubrick, S. (Yönetmen). (1968). *2001: Uzay Macerası* (2001: A Space Odyssey) [Film]. ABD/İngiltere: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

Sutton, Damien ve Martin-Jones, David ([2008]2014). *Yeni Bir Bakışla Deleuze*. (Murat Özbek, Yetkin Başkavak çev.) İstanbul: Kolektif.

Tarkovski, A. (Yönetmen). (1975). *Ayna* (Zerkalo) [Film]. Sovyetler Birliği: Mosfilm.

Tarr, B. (Yönetmen). (1994). *Şeytan Tangosu* (Satantango) [Film]. Macaristan: Mozgóképi Innovációs Társulás és Alapítvány, Von Vietinghoff Filmproduktion (VVF), Vega Film.

Tarr, B. (Yönetmen). (2000). *Karanlık Armoniler* (Werckmeister harmóniák) [Film]. Macaristan: 13 Productions, Arte, Fondazione Montecinemaverita.

Taviani, V.-Taviani, P. (Yönetmen). (2012) *Sezar Ölmeli* (Cesare deve morire) [Film]. İtalya:Kaos Cinematografica, Stenal Entertainment, Le Talee.

Taylor, A. (Yönetmen). (2005), *Zizek!* [Belgesel Film]. New York: Zeitgeist Films.

Taylor, A. (Yönetmen). (2008). *Examined Life* [Belgesel Film]. New York: Zeitgeist Films.

Trier, L.V. (Yönetmen). (1996). *Dalgaları Aşmak* (Breaking the Waves) [Film]. Danimarka: Argus Film Produktie, Arte, Canal+.

Truffaut, F. (Yönetmen). (1959) *400 Darbe* (The 400 Blows) [Film]. Fransa: Les Films du Carrosse, Sédif Productions.

Türkgeldi, Kıvanç Süleyman (2017). “Montajın İmkanları ile Kaosu Düşünmek” *SineFilozofi*. S. 2, C. 1, s. 6-22.

Tykwet, T. (Yönetmen). (1998). *Koş Lola Koş* (Run Lola Run) [Film]. Almanya: X-Filme Creative Pool, Westdeutscher Rundfunk (WDR), Arte.

Tyldum, M. (Yönetmen). (2014) *Yapay Oyun* (Enigma Imitation Game) [Film]. İngiltere: Black Bear Pictures, Bristol Automotive.

Uğur, Gökhan (2016). 12 Eylül Sineması ve Parçalanmış Kişilikler. *SineFilozofi*, S. 2, C. 1, ss. 23-46.

Ulutaş, Selçuk (2016). Sinemada Gerçeklik ve Estetik İlişkisi Bağlamında Dekadan Bakış Açısı ve Çirkin. *SineFilozofi*, S. 2, C. 1, ss. 47-78.

Ümer, Engin (2017). “Walter Benjamin’de Tipler, İmge ve Deneyim”. *SineFilozofi*, C. 2, S. 4, ss. 25-55.

Ünal, Ü. (Yönetmen). (2017). *Sofra Surları* [Film]. Türkiye: RTNT Film, Anka Film, Chantier.

Villeneuve, D. (Yönetmen). (2017) *Bıçak Surtu* (Blade Runner 2049) [Film]. ABD: 16:14 Entertainment, Alcon Entertainment, Columbia Pic..

Wachowski, Lana ve Lilly (Yönetmen). (1999; 2003; 2003). *Matrix üçlemesi* [Film]. ABD/Avustralya: Warner Bros/Silver Pictures/Village Roadshow Pictures.

Wagoner, Robert E. (1997). *The Meanings of Love: An Introduction to Philosophy of Love*. Westport, Connecticut, London: Praeger.

Wai Wong, K. (Yönetmen). (2000). *Aşk Zamanı* (Faa yeung nin wa) [Film]. Hong Kong: Block 2 Pictures, Jet Tone, Paradis Films.

Wartenberg, Thomas E. (2007) *Thinking on Screen: Films as Philosophy*. London and New York: Routledge.

Wartenberg, Thomas E. ve Smith, Murray (2006). *Thinking Through Cinema: Film as Philosophy*. New Jersey: Wiley-Blackwell.

Weir, P. (Yönetmen). (1989). *Ölü Ozanlar Derneği* (Dead Poets Society) [Film]. ABD: Touchstone Pictures, Silver Screen Partners IV

Welles, O. (Yönetmen). (1941). *Yurttaş Kane* (Citizen Kane) [Film]. ABD: RKO Radio Pictures, Mercury Productions.

Wellman, W. A. (Yönetmen). (1943). *Ox Bo Olayı*. (The Ox-Bow Incident) [Film]. ABD: 20th Century Fox.

Williams, Raymond (1980). "Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory" *Problems in Materialism and Culture: Selected Essays* (London: Verso), ss. 31-49 içinde.

Wisser, R (Filozof) ve Rüdell, W. (Yönetmen). (1975). *Martin Heidegger* [Belgesel Film]. <https://www.youtube.com/watch?v=XMHV-qcfBNZw>, erişim tarihi 5 Aralık 2017.

Yılmaz, A. (Yönetmen). (1977). *Selvi Boylum Al Yazmalım* [Film]. Türkiye: Yeşilçam Film.

Yılmaz, A. (Yönetmen). (1982). *Mine* [Film]. Türkiye: Delta Film.

Yılmaz, A. (Yönetmen). (1986). *Ah Belinda* [Film]. Türkiye: Odak Film.

Yosijuro Ozo, Y. (Yönetmen). (1953). *Tokyo Hikayesi* (Tôkyô Monogatari) [Film]. Japonya: Shôchiku Eiga.

Zinnemann, F. (Yönetmen). (1952). *Kahraman Şerif* (High Noon) ABD: Stanley Kramer Productions.

SİNEMA FELSEFESİNE GİRİŞ

Film - Yapımı Felsefe

SERDAR ÖZTÜRK

Elinizdeki kitap, filmlerin nasıl felsefe yapabileceğini incelemek amacıyla, lisans ve lisansüstü öğrencileri, öğretim üyeleri ve alan dışından sinemaya gönül vermiş bireylere hitap etmek üzere hazırlanmıştır. Çalışmada, sinemanın kendi tarzında ürettiği felsefe “film-yapımı felsefe” kavramıyla ele alınmakta ve bu kavram, sinema filmlerinden aktarılan sahnelerle tartışılmaktadır. Felsefe; sözlü, yazılı ve sinematik olmak üzere üçe ayrılmış şekilde ele alınmalıdır. Kitabın temel iddialarından biri, Antik Yunan’da Pazaryeri’nde sözlü olarak başlayan felsefenin, yazıyla birlikte ‘fildişi kulesine kapandığı’ ve sinema ile tekrar Pazaryeri’ne inerek, “Sinematik Felsefe” olarak tanımlanabileceği düşüncesidir. Sözlü felsefenin temel medyası söz iken, yazılı felsefenin yazı, sinemanın ise “imajlar”dır. İmajlarla yapılan sinematik felsefeyle birlikte, varlıklara oluş halinde ulaşma imkânı doğmuştur. Filmin yaptığı felsefe, aynı zamanda, hayattan taşan unsurların yakalanması şansına da erişilmesini sağlar. Film-yapımı felsefenin yapılma olanaklarını ve sunduğu fırsatları analiz eden bu çalışma, kuramsal tartışmaları sinematik imajlardan ve yazılı felsefeden yararlanarak gerçekleştirmekte ve Pelin Esmer’in yönettiği İşe Yarar Bir Şey filmi örneğinde argümanlarını somutlaştırmaktadır.

ÜT PYA
Medya - İletişim



ISBN: 978-605-9378-35-2

