

BEN "O"YUM *Tayfun Pirselimoglu Sinemasında Arzu Üçgeni*

Türker Körük*

Özet

René Girard'ın, bir edebiyat eserinin "romansal" bir düzlemde tanımlanabilmesi için öne sürdüğü arzu üçgeni kavramı, bir edebiyat eserinin hakikatinin eserdeki karakterlerin duydukları arzusunun temelinde yattığını öne sürer. Bu arzuyu, Hegel'in mutsuz bilinç kavramı ve Sartre'in bozuk inanç kavramıyla eklemleyen Girard, mimetik bir arzusunun rol oynadığı ve başkasının arzusunu arzulamak olarak nitelediği, nesneyle özne (arzulayanla-arzulanan) arasına ikinci bir özne (arzulatan) yerleştirdiği esnek bir üçgen figürü ile tanımlar. Girard'a göre, özneyle nesne arasına yerleştirilen ve "dolayımlayıcı" adını alan bu ikinci özne, esas öznenin arzusunun temel kaynağı olup, bir edebiyat eserini romantik bir arzu yalanından kurtaran sahiciliği de içinde taşır.

Bu metin, Tayfun Pirselimoglu filmlerinde Girardçı arzusunun açığa çıkarılmasını irdeleme amacı taşımaktadır. Yapılacak tanımlarla, genel yapısı itibariyle bir kimlik değişimi, bir başkası olma durumu olarak nitelenecek ve incelenecek olan Tayfun Pirselimoglu Sineması'nın, Girard'ın Ceroantes'ten Proust'a kadar önemli yazarlarda izini sürdüğü arzusunun açığa çıkarılmasına koşut bir yaklaşımla ele alınabileceği ve yönetmenin filmlerindeki karakterlerin arzularının bir "dolayımlayıcı" ile oluş(turul)up, bir "dolayımlayıcı" ile dönüşüme uğra(tıl)dığı öne sürülecektir.

Anahtar kelimeler: Tayfun Pirselimoglu, René Girard, üçgen arzu, felsefe.

*ORCID: 0000-0002-3205-3700

E-Mail: koruk.turker@gmail.com

DOI: 10.31122/sinefilozofi.674540

Geliş Tarihi - Recieved: 15.01.2020

Kabul Tarihi - Accepted: 05.05.2020

I AM "HIM" *Triangular Desire in Tayfun Pirselimoglu's Cinema*

Türker Körük*

Abstract

The concept of triangular desire proposed by René Girard for the definition of a literary work on a "romanesque" frame proposes that the truth of a literary work, lies at the basis of the desire of the characters in the work. Girard, who articulates this desire with Hegel's concept of unhappy consciousness and Sartre's notion of bad faith, describes it as a mimetic desire plays a role and a desire for another's desire and defines it with a flexible triangular figure in which he places a second subject (mediator) between the object and the subject (desirer - desired). According to Girard, this second subject is the main source of the desire of the essential subject and carries the authenticity that saves a literary work from a romantic lie of desire.

This text is intended to examine the uncovering of the Girardian desire in Tayfun Pirselimoglu's films. With the definitions we have, Tayfun Pirselimoglu's cinema which we will define and examine as an identity change and being another person can be handled with a parallel approach to revealing the desire that Girard traces in important writers from Cervantes to Proust. In this work, we will argue that the desires of the characters in the director's films are formed with a "mediator", and transformed with a "mediator".we will argue that their desires are formed and transformed by a "mediator".

Keywords: *Tayfun Pirselimoglu, René Girard, triangular desire, philosophy.*

*ORCID: 0000-0002-3205-3700

E-Mail: koruk.turker@gmail.com

DOI: 10.31122/sinefilozofi.674540

Received - *Geliş Tarihi*: 15.01.2020

Accepted - *Kabul Tarihi*: 05.05.2020

Giriş

Yunanca'da "öykünme" ve "taklit" anlamlarına gelen *mimesis*, Aristoteles'in sanatı açıklarken kullandığı dikkate değer bir kavramdır. Platon'un da etkisiyle kabul gören kavram, bir sanat kuramı olarak 19. Yüzyıla kadar etkinliğini devam ettirmiştir. Hem Aristoteles hem de Platon'un, sanat üstüne fikirleri ve bu fikirlerle geliştirdikleri felsefelerini ilerletmelerine temel oluşturan noktalardan olagelen *mimesis*, Antik Yunan felsefesinin modern sanat ve modern felsefeyi de etkileyen güçlü *idealarından* birisidir.

Platon'un görünen (duyularla algılanan) ve akılla kavranan (idealar) iki dünyanın varlığı üzerinden yürüttüğü felsefi yaklaşımı, görünen dünyanın bir yansıma ve taklit olarak idealardan geldiği yönündedir (2001: 23). *Mimesis* gerçeğin kendisi değil görünüşü üzerinden tanımlayan Platon henüz zanaat ve sanat ayrımı olmayan dönemlerde takliti üç başlıkta tanımlar: Taklit etmede kullanılan araç, taklit edilen nesnelere ve taklit tarzı. Bu üç başlık, iyi ve kötü olarak ayrılan insanın, bir yaratı eylemi olarak da ya iyiyi ya da kötüyü taklit edilebilmesiyle ahlaksal bir iyi-kötü karşıtlığında birleşir (Aristoteles, 1987: 13).

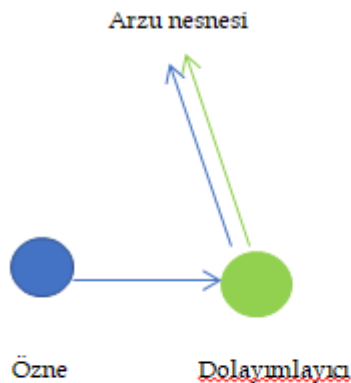
Aristoteles'in felsefesi ise görünen dünyanın dışında ve onlardan bağımsız bir gerçekliğin olmadığı yönündedir (Aristoteles, 1996: 124-143). İdeaları, görünen dünyaya ve maddi varlıklara içkin olarak tanımlar. Aristoteles'e göre mimetik bir eylem olarak şiir sanatını var eden sebeplerden biri "taklit", diğeri ise, "taklit"ten duyulan hoşlanmadır (Aristoteles, 1987: 13). Algılanan her şey zihinde bir imge olarak yer alır. Algı, "şimdi" iken, imge algının yokluğundaki zihinsel taklittir (Aristoteles, 2001: 92-98). Bu taklit, Aristoteles için düşünceyi bilgiye götüren yolda atılan ilk adımdır. Çünkü bilginin yapısı, "mimesis" in arzu uyandırma yetisinden ayrı düşünülemez.

18. yüzyılda yazdığı "Les Beaux Arts Réduit à un Mème Principe" (Tek Bir İlkeye İndirgenmiş Sanat) kitabında, Charles Batteux kitaba da başlığını veren bu tek ilkeyi "taklit" olarak belirler. Batteux, resmi renklerin, heykeli kabartmaların, dansı hareketlerin, müzik ve şiiri ise sesler ve ölçülü sözlerin taklit edilmesi olarak açıklar. Bu taklit doğanın güzelliğinin taklididir (Caroll, 2012: 39-40). Aristoteles ve Platon'un ve *mimesis* yaklaşımları 19. yüzyıla kadar estetiğin alanını belirlese de, René Girard *mimesis*'in Aristoteles'ten itibaren giderek basit bir "kopya" kavramına indirgenmesiyle, kavramın bütünüyle reddedilmesinin kolaylaştığını belirtir. Ona göre Platon'dan sonra bütün felsefe, taklit ile arzu kavramlarını ilişkilendirmekten kaçınır ve böylece *mimesis*'in çatışkılı boyutu görünmez olur (1988: vii-viii). Girard'ın bahsettiği bu çatışkılı boyut, elbette arzunun *mimesis* içindeki yeridir. Bu yerin giderek belirsizleşmesi ve göz ardı edilmesi, "dilsel göstergenin nedensizliği" (Ferdinand de Saussure) görüşü ile koşuttur. Saussure'de nedensiz (keyfi) olan, göstergenin kendisi değil, sadece onu oluşturan iki öge (gösteren ile gösterilen) arasındaki ilişki olmasına rağmen, bu görüş "kendiliğindenlik" olarak algılanıp mimetik anlayışların ve arzunun reddi ile sonuçlanmıştır (Saussure: 1998).

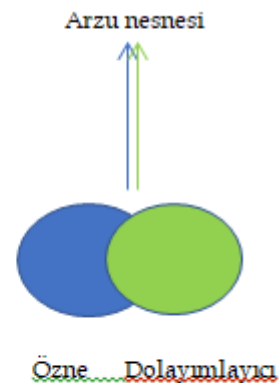
Aristoteles'in Poetika'sı yoluyla Platon'un mimesis kavramından türetilen standart görüş, çok temel bir insan davranışını taklitle tabi olan davranışların dışında bırakmıştır hep: arzu veya daha da temel bir düzlemde, ele geçirme, temellük. Eğer bir birey, bir başkasını herhangi bir şeyi ele geçirirken taklit ederse, sonucun rekabet ya da çatışma olması kaçınılmazdır [...] rekabet belli bir yoğunluğun ötesine geçtiğinde, çatışan taraflar ortak nesnelere artık göremez olur ve onun yerine birbirleri üzerinde odaklanarak prestij rekabeti adı verilen çekişmeye tutuşurlar [...] Sadece felsefede değil, psikoloji, sosyoloji ve edebiyat eleştirisinde taklitin budanmış bir versiyonu hep geçerli olmuştur. Platon'da mimesis'in bölücü ve çatışkılı boyutu hala sezilebilir ama açıklanmadan kalır. Platon'dan sonra bu da tümüyle kaybolur ve mimesis, eğitsel ve estetik, tümüyle pozitifleşir (Girard, 1988: vii-viii).

Taklidin arzu içindeki görünmezliği, René Girard'ın düşüncesinin ana eksenini oluşturur. Girard 19. ve 20. Yüzyılın önemli romanlarında taklidi (mimesis) açığa çıkarırken, özne ile arzulan nesne arasındaki yolu keser ve özne ile nesne arasına öznenin arzusunun kökeni olduğunu düşündüğü, özneye göre ikincil fakat arzu nesnesine göre birincil olan bir özne daha (dolayım) yerleştirir. "Arzu Üçgeni" adını verdiği bu yaklaşım, yazınsal yapıda arzunun "kendiliğindenliğini", Girard'ın deyişiyle "romantikliğini" geçersiz kılmayı deneyen "romansal" bir analizdir. Aynı köke sahip "romantik" ve "romansal" ("romanesque") sözcüklerine, öznenin başka bir özneye ve nesneye doğru olan "dolaylı" arzu ilişkisini açığa çıkarmak için farklı anlamlar atfedilmiştir. "Romantik", bu arzunun açığa çıkarılmadığı "zayıf" yapıtlar için kullanılırken, "romansal" dolaylı arzunun açığa çıkarıldığı "güçlü" yapıtlara adını verir.

Dolayım, Girard için iki farklı çerçevede incelenir. Özne ve dolayımın birbirlerine teması olmayan bir mesafede olduğu "dışsal dolayım" ve bu mesafenin artık kaybolduğu arzunun şiddetlendiği "içsel dolayım". Dolayım ile arzulayan özne arasındaki bu mesafe fiziksel alanın yanında her şeyden önce ruhsaldır. İçsel dolayım ve dışsal dolayım, Girard için birbirinin zıddı iki tanım değildir. Çünkü romansal bir edebiyatın bütünlüğü, bu iki dolayımın yapıtın içinde birlikte yer alabilmelerine bağlıdır ve birinin varlığının kanıtı diğerinin varlığıyla açıklanır.



Görsel 1: Dışsal Dolayım



Görsel 2: İçsel Dolayım

G. W. F. Hegel'in köle-efendi diyalektiğini akla getiren bu bakış, dolayımın birlikteliğini gerekli kılmadan önce, özne ve dolayımlayıcının birbirleri karşısındaki varlığını tek taraflı olarak analiz eder. Öznenin nesneye olan arzusu dolayımlayıcının varlığıyla tanımlanır fakat dolayımlayıcının içkin varlığı öznenin bağımsızdır. Nesne yalnızca dolayımlayıcıya ulaşmanın bir yoludur. Arzunun hedeflediği, bu dolayımlayıcının varlığıdır. Girard, bu arzuyu bazen "metafizik arzu", bazen "mimetik arzu", bazen de "taklitçi arzu" olarak adlandırır. Girard'a göre taklitçi arzu her zaman öteki olma arzusudur. Özne, "özne" olabilmek için, "arzu" duyabilmek için nesneden önce bir dolayımlayıcıya ihtiyaç duyacaktır ve bunu kendisi seçer.

Girard'ın roman karakterlerinin duyduğu arzuyu açıklarken kavramsallaştırmaya çalıştığı arzu tanımı, Henri Beyle Stendhal'dan beslendiği bir ikilik sayesinde daha da belirginleşir. Stendhal'ın *tutkulu kişi* ve *kibirli kişi* tespitlerini kendi arzu tanımına dahil eden Girard, dolayım fikrini ortaya atarken bu tespitlerden fazlasıyla yararlanır. Stendhal için tutkulu kişi arzularının gücünü kendisinden alan kişidir. Kibirli kişi ise arzularının kaynağını daima başkalarından alır. Stendhal için taklit biçimlerinin hepsi kibirdir.

Kibirli bir kişiyi bir nesneyi arzulamaya ikna etmek için aynı nesnenin belli bir itibarı olan bir üçüncü kişi tarafından arzulanmış olması yeterlidir. Dolayımlayıcı burada bir rakiptir, kibir önce bu rakibin rakip olarak ortaya çıkmasına neden olmuş, onun varlığını dilemiştir, sonra da onun yenilmesini istemiştir (Girard, 2013: 27).

Girard için özne kibre doğru ilerledikçe, dolayımlayıcısına da yaklaşır. Dışsal dolayımdan içsel dolayıma doğru ilerleyen bu yol öznenin arzu yoğunluğunu arttırırken, nesne giderek daha da kıymetlenir. "Kibirli her şeyi kendisine çekmeyi, her şeyi kendi beninde toplamayı ister ancak asla başarılı olamaz. Her zaman Öteki'ne doğru bir "kaçışla" maluldür, varlığının özü böylece akıp gitmektedir" (2013: 68).

Bu romansal taklit kavramının ışığında, "kimlik" konusuna özel bir önem veren sinemamızın özgün yönetmenlerinden Tayfun Pirselimoglu'nun *Pus* (2009), *Saç* (2010), *Ben O Değilim* (2014) filmlerinin incelenecek olduğu bu çalışma, kimlik üzerindeki arzu kavramını ve dönüşümünü yönetmenin sineması üzerinden ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Tayfun Pirselimoglu

Kimlik, Tayfun Pirselimoglu'nun edebi ve görsel külliyatının en baskın meselelerinden birini oluşturur. Hemen hemen tüm öykü, roman ve filmlerinde ele almaya çalıştığı kimlik konusunu sahip olduğu takıntılardan biri olarak dile getiren yönetmen, kimliğin ona göre değişken ve akışkan bir yapıda olduğunu ise bir röportajında şu sözlerle açıklar:

Karakter daha zengin olmuyor, daha iyi bir hayatı olmuyor. Hatta İzmir'deki hayatı geçmişinkinden bile daha sefil. Ama o zaman niye böyle bir kimliği edinme ihtiyacı duyuyor? Bence filmin esas sorularından biri bu. Bunu da hep tekrarlıyorum, ben sorularla mükellefim, cevaplarıyla değil. İzleyicinin işin bu tarafına da biraz daha bakmasında yarar var diye düşünüyorum.

Kafamızda kendimizle ilgili bir tasavvurumuz var ama dışarıdan bakan herkes bizi farklı görüyor ve tanımlıyor. Filmdeki farklı insanların başka türlü davranmasının bir nedeni de bu. Şuna da inanıyorum ki, aslında bizim kendimizle ilgili bu tasavvurumuzun dışında sakladığımız kimlikler var. O kimlikler duruma, zamana ve mekâna göre kendini ortaya koyuyor. Buna rağmen biz hâlâ kendimizin 'o' olduğunu düşünerek hareket ediyoruz. Aslında kimlik dediğimiz şey, içimizde sakladığımız kimliklerin bir amalgamından, bir toplamından ibaret. O yüzden kimliğimizdeki fotoğraf gerçekten kendi fotoğrafımız mıdır, ondan çok emin olmamız lazım. Her türlü veçhesi var bunun. Sınıfsal bir tezahürü de var. Kendinizi parçası addettiğiniz toplulukla da alakalı. Sandığımız kadar somut bir şey değil kimlik, amorf bir yapı (Yücel, 2014).

Onu *auteur* olarak tanımlamamıza da olanak sağlayan bir anlatı yapısından eksik etmediği kimlik sorunu, uzun metrajla aktarılan ilk senaryosu *İz* (1994) ve çektiği ilk uzun metraj film *Hiçbir yerde* (2002)'den itibaren devam etmiş, *Ölüm ve Vicdan Üçlemesi* olarak adlandırdığı *Rıza* (2007), *Pus* (2009) ve *Saç* (2010) filmleriyle de sürmüş, üçlemenin ardından çektiği *Ben O Değilim* (2014) ise kimlik sorununu en yoğun şekilde ele aldığı filmi olmuştur.

Bu çalışma, *Hiçbir yerde* ve *Rıza'yı* diğer filmlerinden ayrı tutan bir yaklaşımla şekillendirilecektir. Kimlik ve "olma" sorununu içeren fakat "taklitçi arzu" tanımına yeterince karşılık veremeyeceği düşünüldüğü için bu iki film diğerlerinden ayrı tutulacak, *Pus*, *Saç* ve *Ben O Değilim* filmlerinden, "mimetik arzu"nun giderek daha da belirgin hale geldiği bir "kimlik ve arzu üçlemesi" oluşturulacaktır.

Pus

Korsan film kopyalayama işinde çalışan Reşat, can sıkıntısı olarak da adlandırılabilir bir ruh hali içindedir. Annesiyle iletişimi neredeyse hiç yoktur ve kimsenin dikkatini çekmiyor oluşundan dolayı, özgürce hırsızlık yapabilmekte ve istediği gibi dolaşabilmektedir. Markette çalışan ve Reşat'ın ondan hoşlandığı izlenimi yaratılan bir kızın dikkatini çekmeye uğraşsa da bunu bir türlü başaramamaktadır. Kızın sevgilisi olduğunu anlaşılan motorlu bir delikanlıya imrenen Reşat bir pizzacıdan motor çalar ve kız ilk kez onunla bu sayede konuşur.

Çalıştığı dükkana gelen bir adam tarafından patronunun kasasına bırakılan siyah bir poşetin Reşat'ın eline geçmesi tuhaf olaylara neden olacaktır. Poşetin içinden çıkan bir silah ve bir fotoğraf, para için fahişelik yaptığı karısını öldürtmek isteyen kasap Emin'i Reşat'ın sıkıcı hayatına dahil edecek ve bu, sonu cinayetle bitecek bir yolun başlangıcı olacaktır.

Ölüm ve Vicdan Üçlemesi'nin (*Rıza*, *Pus*, *Saç*) ikinci filmi olan *Pus*, ilk filmin ana karakteri *Rıza'nın* duyduğu ruhsal bocalamayı ve korkuyu ana karakterinde barındırmaz. *Pus*, *Pirselimoğlu'nun* diğer filmleri gibi, farklı açılardan okunduğunda birçok farklı anlama sahip olabilecek "görünmez" filmlerden biridir. Bu görünmezlik, kahramanın duyduğu arzusunun sahteliği ve tedirgin edici düzeyde kayıtsızlığıyla perçinlenir. Her ne kadar duygusuz ve kayıtsız görünse de, Reşat'ın "arzu" duymadığını söylemek doğru değildir. Çünkü Girard'a göre;

(...) kayıtsızlık basit ve yüksüz bir kayıtsızlık değildir; hiçbir zaman yalın bir arzu yokluğu değildir. Gözlemciye her zaman, kişinin kendi kendine duyduğu arzunun dışı dönük yüzü olarak görünür. Ve kendisini taklit ettiren de bu varsayılmış arzudur. Kayıtsızlığın diyalektiği metafizik arzunun yasalarını yalanlamaz, tersine onaylar.

Kayıtsız kişi, hepimizin sırrını aradığı şu ışıltılı soğukkanlılığa sahipmiş gibi görünür. Hiçbir şeyin bozamadığı büyük bir mutluluk içinde, kendinden memnun, kapalı bir devre içinde yaşıyor gibidir (2013: 98).



Görsel 3: Pus

Reşat, seyircinin anlam veremeyeceği bir hissizlik içinde hırsızlık yapar ve cinayet işlerken, seyircide ve karakterin kendisinde (*Rıza'nın* aksine) “olanlardan paçayı kurtarma?” endişesi oluşturmaz. Reşat'ın küçük hırsızlıkları, onu önce kıza ulaşmasında bir dışsal dolayım örneği olan (motorlu sevgili) motor çalmaya götüren, sonra içsel bir dolayım örneğiyle (Emin'in arzusu) işlediği cinayete hazırlayan küçük provalar (taklitler) gibidir.

Saç

Tarlabaşı'nda perukçuluk yapan bir kanser hastası olan Hamdi, dükkanına saçlarını satmaya gelen bir kadına (Meryem) duyduğu saplantının ardından, kadının kocasını (Musa) öldürmeye kadar gidecek olan kısır bir döngü içine girer.

Hamdi'nin Meryem'e olan takıntısı, hastalık psikolojisinden ya da içinde bulunduğu yalnızlıktan kaynaklanan ruhsal bir tutunma olarak nitelenebilir. Fakat perukçuluk yapan Hamdi'nin dükkanına saçlarını satmaya gelen ilk kadın olmayan Meryem, Hamdi'yi neden böylesine cezbetmiştir?

Hamdi'nin kendine bir dolayımlayıcı yaratması Reşat karakterinden daha karmaşıktır. Meryem, Hamdi için bir arzu nesnesi konumunda gibi gözükse de, esas arzu nesnesi isteksizce kestirdiği (kestirmek zorunda olduğu) saçlarıdır. Saça karşı artık sıradan bir algı geliştirmiş olan perukçu için bu, arzulanan bir şeye (onun için sıradan bir saç) ne kadar da kolay ulaştığını fark ettiği andır. Kadını takip etmeye ve hayatıyla ilgili bilgi sahibi olmaya başladıktan sonra kadının evine kadar sızan Hamdi'nin, Meryem'e (dolayımlayıcısına) arzu nesnesini hediye etmesi, kadına "neyi arzuladığını biliyorum", deme şeklinden başka bir şey değildir.

Saç filminde dolayım iki aşamalıdır. İlk dolayım yukarıda da bahsettiğimiz Hamdi, Meryem ve Saç üçgenini oluştururken, ikinci dolayım Hamdi, Meryem ve Musa üçgenini ortaya çıkarır. Hamdi'nin Meryem'i takip etmesi ve gözlemesi, kocası Musa tarafından şiddete maruz kaldığını anlamasına sebep olur. Meryem'in "peşimi bırak benim", dedikten sonra tekrar bir arada göründükleri ilk sahnede ise, Meryem otobüste yerinden kalkarak Hamdi'nin yanına oturur ve yüzündeki morluğu sessizce Hamdi'ye sunar. Bu sunuş, Meryem'in kocasından kurtulma isteğini Hamdi için yapay bir arzuya dönüştürür. Hamdi, Meryem'in arzusunu kedine mal ederek Musa'yı öldürür ve Meryem'e bir adım daha yaklaşır. Hamdi'nin, Musa'yı öldürdükten sonra tespihini alması ve Musa'nın cenazesine o tespihle gelmesi, yani Meryem'e (dolayımlayıcısına) tekrar bir nevi arzu nesnesi hediye etmesi, "neyi arzuladığını biliyorum", deme şeklinin ikinci bir halidir.



Görsel 4: Saç



Görsel 5: Saç

En başta Saç filminin konusunu tanımlarken kullandığımız "kısır döngü" kalıbı, filmi açılmayan önemli noktalardan birini oluşturur. Hamdi'nin Meryem'le bir araya gelmesi, beklediği üçüncü bir dolayım çabasını geçersiz kılar. Meryem'i Brezilya'ya götürme hayalini, Meryem'in kayıtsız bir "iyi..." ile cevaplaması, Hamdi'nin dolayımlayıcısıyla oluşturmak

istediği “hayal” (arzu) ortaklığını zedeler. Bu hayal kırıklığını tamamen metafizik olarak tanımlayan Girard, nesneye ulaşmanın beklenen dönüşümü gerçekleştirmediğini, nesnenin erdemi ne denli büyükse hayal kırıklığının da o denli büyük olduğunu ve özne dolayımlayıcıya ne kadar yaklaşırsa hayal kırıklığının da o kadar arttığını belirtir (2013: 85).

Saç filminde dolayım rekabetin aksine bir “ortaklık” üzerinden oluşturulurken, bir sonraki film *Ben O Değilim*, başka bir dolayım evrenine adım atar.

Ben O Değilim

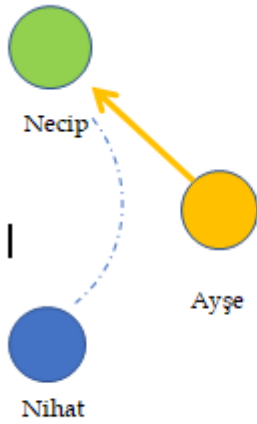
Bir hastanenin yemekhanesinde çalışan Nihat, ona ilgi gösteren iş arkadaşı Ayşe'nin davetiyle bir gün akşam yemeğine gider. Nihat Ayşe hakkındaki söylentilerden endişeli olsa da, hapisteki kocası Necip'e olan benzerliği ve Ayşe'nin onu kocasının yerine koyması, Nihat'ın sıradan hayatını sonsuza kadar değiştirecektir.

Ben O Değilim'deki dolayım, o kadar açık ve nettir ki, film bütünüyle basit dolayım zincirinden oluşuyor gibi görünür. İlk olarak Ayşe, kocasını, arzulanan bir nesne olarak Nihat'a işaret etmiş (“ona çok benziyorsun”), yani Nihat'ın dolayımlayıcısı olmuş, Nihat'ın Necip olmayı arzulamasına sebep olmuştur. İkinci dolayım yorumumuz ise bundan daha karmaşıktır. Nihat ağır ağır Necip'e dönüşürken, Ayşe dolayımlayıcı konumundan yavaş yavaş silinir, özne ve nesneyi (Nihat ve Necip) baş başa bırakır.

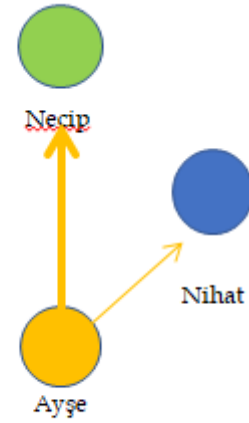
Filmdeki esas arzu dolayımı bu noktada devreye girer. Bu dolayımı tanımlarken Hegel'in ve Sartre'in bazı tanımlarından yararlanıp, bir dolayım ekseninde gezinmesinin yanı sıra, dolayımlayıcı ortadan kalktığında arzunun neye evrildiğini ve Nihat'ın bilincinde nasıl bir seyir izlediğini inceleyeceğiz.

Nihat ve Ayşe

Nihat ve Ayşe arasındaki dolayımın karşılıklı görünümü, iki karakter açısından bakıldığında farklı ve iç içe iki üçgen oluşturmaktadır. Ayşe'nin Nihat'ın yaşamına olan etkisi yalnızca bir dolayımlayıcı olmasından ibarettir ve bu dolayım, bir başkası üzerinden arzu duymanın tanımına gayet uygundur. Nihat'ın Ayşe'nin yaşamındaki varlığı ise, bir dolayımlayıcı olmasının ötesinde, nesneyi gerçekten “arzulamayan” bir dolayımlayıcı olmasında yatar. Ayşe onu kocasına çok benzettiği için birtakım atıflarda bulunduysa da, Nihat'ın gerçek dönüşümü Ayşe'nin ölümünden sonra başlayacaktır.



Görsel 6: Ayşe'nin Dolayımı



Görsel 7: Nihat'ın Dolayımı.

Görsel 6'da da de görüleceği gibi, Nihat Ayşe için bir nesne-dolayımlayıcıdır. Ayşe, Nihat'ın varlığında gerçekleştirmek istediği fakat gerçekleştiremediği arzularını (denize gitmek gibi) Nihat üzerinden doyuma ulaştırarak, Nihat'ı tam da olmasını istediği gibi bir Necip'e dönüştürmeye hazırlayacaktır fakat ölümü, dolayım üçgeninin kırılmasına yol açar.

Nihat

Nihat'ın aksiyonunun gidişatına baktığımızda, esas değişimin Ayşe öldükten sonra başladığını görürüz. Daha önce birkaç küçük denemesi (araba yıkarken bulduğu ayakkabılar) olduysa da, Ayşe'nin evinden Necip'e ait olan eşyaları alması, bıyıklarını kesmesi ve dövme yaptırması gibi kararlı değişim örneklerini Ayşe öldükten sonra sergiler. Bu değişimin en belirgin yanlarından birisi, Ayşe'nin ölümünden sonra ortaya çıkan ve Nihat'ın özgürleşmesi gibi görünen durumdur. Dolayım layıcısı artık ortadan kalkmış, arzulanacak nesneyle baş başa kalmıştır. Onu Ayşe'den başka kimse tanımıyordu, Necip olmadığını Ayşe'den başka kimse bilmiyordu. Artık Neciptir, ama ya yanılıyorsa? Bu özgürlük, Necip'e dönüşüp dönüşmediğini tam anlamıyla anlaması için Necip'i tanıyan başka birine duyduğu ihtiyacı da gerekli kılar.

Necip olarak hayata karışması ve Necip'in sosyal çevresinde gezinmesi, Nihat için olumlu bir dönüştürücü değere sahip değildir. Necip'in "sevilmeyen" biri olduğunu anlaması uzun sürmez. Onun yerine geçmekten vazgeçip belki de eski hayatına geri dönmeye vakit bile bulamadan hapisten firar ettiği düşüncesiyle bir "arkadaşı"nın gönül borcuyla başka bir şehre kaçıışı ayarlanır fakat Necip olmadığını asla itiraf etmez.

(...) tutsaklaştıkça tutsaklığı daha büyük bir çabayla savunur. Gurur ancak yalan sayesinde hayatta kalabilir ve yalanı ayakta tutan da üçgen arzudur. Kahraman, tanrısal mirastan faydalandığını sandığı Öteki'ne döner tutkuyla. Müridin inancı o kadar büyüktür ki olağanüstü sırrı dolayım layıcıdan çalmak

üzere olduğunu düşünür hep. Şimdiden mirasından faydalanmaktadır. Şimdiki zamana sırtını döner ve parlak gelecekte yaşar (2013: 63).

Necip'e dönüşme süreci (dolayım) bitmemiş, aksine henüz yeni başlamıştır. Başkaları tarafından da Necip olduğuna inanılan kahraman, artık Necip'e sadece benzetmek değil, Necip'in hayatına da sahip olmak arzusundadır şimdi. Onun için bir nesne olan Necip, artık onun dolayımlayıcısı (rakibi) olacaktır.

Nihat ve Asiye

İzmir'de Necip Kara olarak "yeni" hayatına başlayan Nihat, işten arda kalan bir gün şehirde dolaşırken Ayşe'ye çok benzeyen bir fahişeye karşılaşır. Kadını fuhuş yaptığını anladığımız izbe otele kadar takip eder, çıkmasını bekler, onunla konuşur ve otele birlikte tekrar girerler. Kadının adını öğrenmekten ve ona sarılıp uyumaktan başka hiçbir isteğinin olmadığını anladığımız kahraman, uyandığında yalnızdır ve tüm parası çalınmıştır. Kadını arasa da bulamaz, fakat birkaç gün sonra onu yolda görür, takip eder, evini öğrenir ve kapısını çalar.

Nihat ve Asiye'nin bir araya gelmelerinin hikayesi böyle özetlenebilir. Asiye'yle karşılaşması, Necip'in hayatına sahip olmak için arayıp da bulamadığı şeyi Nihat'ın ayağına kadar getirmiştir: Asiye nesnesi.

Necip ve Ayşe arasındaki ilişkinin bir taklidini ortaya koymaya çalışan Nihat, Asiye'yle olan ilişkisini bu kalıpta yaşamaya çalışır. Ona (Ayşe'nin de işi olan bulaşıkçılık) bir iş bulur, onu lavaboda boğmaya kalkar, hatta Necip'in Ayşe'ye yaptığının aksine onu denize götüreceğini söyleyerek mutlu eder. "Dolayımlayıcı uzakta, dolayısıyla tek olduğu sürece kahraman bütünlüğünü korur, ama bu bütünlük yalanlardan ve yanılsamalardan oluşmaktadır"(Girard, 2013: 87). Bir gün, garson olarak çalıştığı vapurda Necip'i yolcu olarak gördüğünde, Nihat'ın aksiyonunda ilk kez korku ve huzursuzluk göze çarpar.

Nihat ve Necip

"Dolayımlayıcı yaklaştıkça hem bilinçlilik hem kavrayışsızlık artar"(2013: 75). Girard'ın bu tespiti, Nihat'ın Necip'le karşılaşmasından sonraki son dolayım evresinin anahtarıdır. Esas meselemiz ise burada bir "dolayım"dan söz etmemizin ne kadar doğru olup olmadığıdır.

Bir odaya girmeye ve o odadan çıkmaya çalışan iki kopyanın aynı kapıda karşılaşmalarına benzetebiliriz bu durumu. Gitmek istedikleri yönler farklı olmasına rağmen onları o yönlere ulaştıracak nesne aynı kapıdır. Peki önce kim geçecektir? Esasında aynı olan iki kopya için de kapıdan geçme isteği bilinçsizce askıya alınır ve geçecek olan kişinin "kendisi" olma arzusu devreye girer. Nesne önemini kaybetmiş, bilinç rekabete yenik düşmüştür.



Görsel 8: Ben O Değilim

Burada, Girard'ın 'bilinçlilik' olarak tanımladığı olgunun, Jean-Paul Sartre'ın 'bozuk inanç' kavramından, 'kavrayışsızlık' olarak tanımladığı olgunun ise G. W. F Hegel'in 'mutsuz bilinç' kavramından geldiğini öne süreceğiz.

Nihat'ın Necip'i takibe başlamasından sonraki döngü, kahramanın bütünlüğe ulaşmadan hemen önceki son çabalarından oluşur. Bu bütünlük, Necip olduğu yalanını kendi kendine ispatlayabilmesine bağlıdır. Herkesi buna inandırmış fakat kendisi bunun bir yalan olduğu sırrının her zaman bilincindedir.

Bozuk inancın kişinin kendine yalan söylemesi olduğunu kabul etmeye hazırız - kişinin kendine söylediği yalanı genel olarak yalandan ayırt etmek koşuluyla. (...) Yalanın özü, yalancının saklamakta olduğu hakikate aslında tam anlamıyla sahip olduğunu ima eder. Bir insan, varlığını bilmediği bir şey hakkında yalan söyleyemez; yanıltığı zaman da yalan söylüyor değildir (...) Bozuk inançta, yalan söyleyen kişiyle kendisine yalan söylenen kişi birdir. Ben, kandırılan kişi rolümde benden saklanan hakikati, kandıran kişi rolümde biliyor olmalıyım. Dahası, hakikati çok kesin olarak bilmeliyim ki onu daha özenle saklayabileyim - ve bunları farklı anlarda değil (bu, yeniden bir ikiliğe dönmek olurdu), tek bir projenin birlikçi yapısı içinde gerçekleştiriyordum (...) Kişinin kendinden bir şey saklaması gibi refleksif (kendi üzerine dönen) bir düşünce, tek ve aynı ruhsal mekanizmanın birliğini ve dolayısıyla birliğin merkezinde bir çifte faaliyetin sürüp gittiğini ima eder; bu faaliyet, bir yandan saklanması gereken şeyi saptamaya ve sürdürmeye yöneliyordur, bir yandan da onu bastırmaya ve gizlemeye (Sartre, 1966: 87-89-94).

Fakat dolayımlayıcı ve özne (burada her ikisi de aynı olan iki kopyadır) geçecek oldukları aynı kapağa yaklaştıkça bilinç bu kavrayıştan sıyrılır ve kontrolünü yitirir. "Önceleri benimsediği taktiğe uygun olarak kendini arzuya bırakmayı reddetmiştir; şimdi

böyle bir şey yapamayacağını keşfetmektedir. (...) Onu ters yönlere çeken iki gücün arasında kalan özne büyülenme halindedir” (Girard, 2013: 137).

Bu yeni bilinç biçimi, şüpheliğin ayrı tuttuğu iki düşünceyi bir araya getirir. (...) Dolayısıyla bu yeni biçim, kendi kendinin çifte bilinci olduğunu bilen bilinçtir; kendini özgürleştiren ve değişmeyen, kendiyi özdeş ve kendi başını döndüren, kendini yoldan çıkararak, kendinin bu çelişik doğasının bilincidir (...) Özünde çelişik olan doğası onun için tek bir bilinçtir; dolayısıyla bu mutsuz, içsel olarak yarılmış bilinç, her bir bilinçte ötekini de bulmak zorunda kalır; ve sırayla iki bilinçten de kovulur, üstelik tam da ötekiyle barışçı bir bütünlüğü sonunda kurabildiğini hayal ettiği anda. (...) Mutsuz Bilincin kendisi, bir öz-bilincin ötekine bakışıdır ve her ikisi de kendisidir. (...) Şu halde burada düşmanı yenmenin gerçekte yenilmek anlamına geldiği bir savaş durumu vardır ki, bilinçlerin birinde kazanılmış zafer ötekinde yitiriliyordur (Hegel, 1977: 126-127).

Nihat Necip’in kaldığı otele Necip olarak girer, onun yatağına uzanır ve uykuya dalar. Bir içsel dolayım öznesi olarak Nihat, “ (...) tüm fiziksel tehditlerin dışında temel çatışmayı tekrar yaşayan ve en küçük arzuları için özgürlüğünü tehlikeye atan mutsuz bir bilinçtir” (Girard, 2013: 02). Takip, uyku ve sonrasında polis sorgusuyla dolayım artık sona ulaşmıştır fakat asla öznenin istediği bütünlükte sona ermez. “Arzu eden özne kendi arzusunda taklidin oynadığı rolü algıladığı anda ya arzusundan vazgeçmelidir ya da gururundan” (Girard, 2013: 218) fikrinin ışığında “algılamak” fiilinin Necip’in aksiyonunda karşılık bulmadığını görürüz. Necip, arzusunun şuarsuz bir “taklit” değil, bilinçli bir “tercih” olduğunun “itirafçısı” olarak ne arzusundan vazgeçecektir ne de gururundan.

Sonuç

Sinema’nın, birçok edebi kuram ve yaklaşımın aydınlattığı-anlamlandırdığı bir sanat dalı olduğu gerçeği, bu çalışmayı bizim için özel ve önemli kılan temel noktalardandır. Bir yazar-yönetmen olan Tayfun Pirselimoglu’nun edebi ve görsel külliyatına hakim kişiler için gözden kaçmayacak kadar belirgin olan kimlik meselesine bakışımız, René Girard’ın ortaya koyduğu “edebi yapıda ben ve öteki” temalı, 20. Yüzyılın en önemli edebi kuramlarından biriyle desteklenmeye çalışılmıştır.

Girard’ın edebi yapıda ben ve öteki kavramı, arzunun her ne kadar edebi düzlemde (iyi) bir hikaye anlatısıyla içi içeliğini ortaya koysa da; bu kavramın bakan-bakılan, gören-görülen, duyan-duyulan gibi özne ve nesne çiftinin duyumsandığı ve üçüncü bir öznenin, yani nesneyle bir ilişki içine giren bir diğer öznenin ortaya çıktığı yazılı olmayan anlatılarda da kuramsal bir yaklaşım olarak ele alınabileceği mümkün gözükmektedir.

Pirselimoglu sinemasına yeni bir bakış önerisi sunan bu çalışma, eserleri antropolojik-felsefe başlığı altında değerlendirilen ve kuramı ortaya attığı dönemde edebi ortamlarda pek de destek görmeyen René Girard’ın edebiyata bakışını; görsel bir sanat olarak öne çıkan sinema sanatı üzerinden ele almaya çalışmış; arzuyu Tayfun Pirselimoglu sineması üzerinden somutlaştıran, görünür kılan ve yönetmenin sinemasını bu bakış altında inceleyen bir yaklaşım içinde yazılmıştır.

Kaynakça

- Aristoteles, (1987). *Poetika*, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Aristoteles, (2001). *Metafizik*, İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Aristoteles, (2001). *Ruh Üzerine*, İstanbul: Alfa Yayınları.
- Carroll, Noël, (2012). *Sanat Felsefesi*, Ankara: Ütopya Yayınları.
- Girard, René, (1988). "To Double Business Bound": *Essays on Literature, Mimesis, and Anthropology*, Londra: The Athlone Press.
- Girard, René, (2013). *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Hegel, G. W. F., (1977). *Phenomenology of Spirit*, Oxford: Oxford University Press.
- Platon, (2001). *Timaios*, İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Sartre, J.-P., (1966). *Being and Nothingness*, New York: Washington Square Press.
- De Saussure, F., 1998), *Genel Dilbilim Dersleri*, İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Yücel, Fırat (25.09.2014), "Tayfun Pirselimoglu ile 'Ben O Değilim' Üzerine", Altyazı Dergisi, www.altiyazi.net/soylesiler/tayfun-pirselimogluyla-ben-o-degilim-uzerine/ErisimTarihi.19.09.2019.