

Tez Özeti

# Dasein'ı Filmozofik Düşünmek: Bir Film-Zihin Olarak 'Hayat Ağacı'\*



İkbal Bozkurt Avcı (Arş. Gör. Dr.)  
Fırat Üniversitesi İletişim Fakültesi  
ikbalbozkurtavci@gmail.com



Başvuru Tarihi: 25.03.2020  
Yayına Kabul Tarihi: 06.06.2020  
Yayınlanma Tarihi: 24.07.2020  
<https://doi.org/10.17680/erciyesiletisim.708515>

## Öz

İnsan, dünyada varolduğundan beri varlığına anlam kazandırmanın yollarını aramıştır. Bu doğrultuda felsefe, sanat ve kültürde varlığın anlamı açıklanmaya çalışılmıştır. Fakat zamanla varlık gizlenmiş, unutulmuş ve görünmez olmuştur. Heidegger'in varlığın unutulması olarak nitelendirdiği bu durum, Balázs'a göre kameranın icadıyla değişmeye başlamış ve filmler varlığı yeniden görünür kılmıştır. Kracauer'un ifadesiyle sinema "kaydetme" ve "ifşa etme" işlevleriyle varlıkları "oluş" halinde göstermenin temel aygıtıdır. Teknik olanaklarıyla insan varlığını açığa çıkaran film, Frampton'ın filmozofik olarak nitelendirdiği düşünme biçimiyle varlığı düşüncenin merkezine yerleştirir. Filmozofi, yalnızca tekniğe ya da dramatik yapıya odaklanan yaklaşımları aşarak yeni bir film retoriği geliştirmeyi amaçlamaktadır. Bütün bu argümanlardan hareket eden bu çalışmanın temel sorunsalı, sinemanın unutulmuş ve görünmeyen Dasein'ı 'kaydetme' ve 'ifşa etme' fonksiyonlarıyla görünür kıldığı; dramatik yapısı ve sinematografik öğelerle düşüncenin merkezine yerleştirmesidir. Çalışmanın amacı, Dasein'ı film-zihnin nasıl düşündüğünü ortaya koymaktır. Bu doğrultuda 'Hayat Ağacı' filmi, filmozofik yöntemle ele alınmıştır. Çalışmada filmin "varlık, Dasein, ölüm, yaşam, evren ve Tanrı" gibi varoluşsal problemler üzerine tefekküre dayalı bir film-düşünme gerçekleştirdiği sonucuna ulaşılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Sinema, Filmozofik Düşünme, Film-Zihin, Dasein, Hayat Ağacı.

\* Bu çalışma, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne 2018 yılında sunulan "Terrence Malick Sinemasında 'Dasein'ı Filmozofik Düşünmek" başlıklı doktora tez özetidir.



Dissertation

# Filosofic Thinking of Dasein: As a Film-Mind *'The Tree of Life'*



İkbal Bozkurt Avcı (Res. Asst. Ph.D.)  
Firat Üniversitesi University Faculty of Communication  
ikbalbozkurtavci@gmail.com



Date Received: 25.03.2020

Date Accepted: 06.06.2020

Date Published: 24.07.2020

<https://doi.org/10.17680/erciyesiletisim.708515>

## Abstract

Human have sought ways to give meaning to his existence ever since he existed in the world. Accordingly, the meaning of existence in philosophy, art and culture has been tried to be explained. However, in time, existence has been hidden, forgotten, and invisible. Heidegger defined this situation as forgetting existence. According to Balázs, it started to change with the invention of the camera and the films made the existence visible again. According to Kracauer, the cinema is the basic device to show the existence in “becoming” with the functions of “recording” and “disclosing”. With the way of thinking that Frampton describes as Filosophy, the film, which reveals the existence of men with its technical possibilities, can place the existence in the center of the thought. Filosophy aims to develop new film rhetoric, by exceeding approaches focusing solely on technique or dramatic structure. Based on all these arguments, the main problem of the study is that cinema makes the forgotten and invisible Dasein visible with its functions of “recording” and “disclosing”; cinema also places it in the center of thought with its dramatic structure and cinematographic elements. The study aims to reveal how the film-mind thinks of Dasein. Accordingly, the movie “Tree of Life” has been studied through the filosophy. In the study, it was concluded that the film accomplished a film-thinking based on existential problems such as “being, Dasein, death, life, universe, and God”.

**Keywords:** Cinema, filosofic thinking, film-mind, Dasein, The Tree of Life.

## Giriş

Modern insan; teknolojik icatlar ve buluşlar, bilimsel gelişmeler, kapitalizm, endüstrileşme, kent yaşamı, bürokrasi, öznelci düşünce gibi faktörlerin çerçevelediği bir dünyaya, bu etmenlerin belirlediği bir görme biçimiyle bakmaktadır. Böyle bir görme biçimi ise bütün varolanları olduğu gibi Dasein'ı yani insan varlığını da rakamlar ve kodlamalar üzerinden sorgulamakta ve açıklamaktadır. Niceliksel ya da hesaplayıcı bir tavrın kuşattığı insan soruşturulurken onun "nasıl" ya da "kim" olduğu ile değil; "ne" olduğu ile ilgilenilmektedir. İnsan, uzun bir müddet düşünen "özne" olarak her şeyin merkezine konumlandırılrsa da aslında dünyadaki diğer nesnelere gibi bilinebilir bir şey olarak epistemolojinin konusu haline getirilmiş ve kategorileri ışığında açıklanmaya çalışılmıştır. Varlığı açıklamaya yönelik bütün bu ontik girişimler, onu açığa çıkarmak bir yana daha çok üzerinin örtülmesine neden olmuştur. Nitekim insan varlığı felsefede, sanatta, kültürde unutulmuş, üzeri örtülmüş, yüzü, jest ve mimikleri de dâhil olmak üzere görünmez olmuştur. Peki, bu durumda ne yapmak gerekmektedir?

Heidegger'e kulak kesilerek yola çıkılmalı; unutilan, görünmez olan varlığın anlamı yeniden soruşturulmalı ve insan varlığı yeniden görünür kılınmalıdır. Bir çağ için en büyük tehlike ne ise kurtarıcı güç de içindedir der Heidegger, haksız da sayılmaz. Teknolojinin kuşattığı dünyada çözüm yine teknolojinin içindedir. Fakat burada teknolojinin sanatla kurduğu bağ çok önemlidir. Antik Yunan'da "tekhne" sözcüğü hem sanat bilgisini hem de teknik bilgiyi kapsamaktadır. Lakin zaman içinde tekhne, tekniğe indirgenmiştir. Bu açıdan bakıldığında içinde bulunduğumuz dönem için sinema, ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. Çünkü sinemanın her ne kadar teknik boyutu olsa da film, öncelikle ve aynı zamanda bir sanattır. Film sanatı, Siegfried Kracauer'un ortaya koyduğu "kaydetme" ve "ifşa etme" işlevleriyle Béla Balázs'ın "görünmez" olduğunu, Heidegger'in ise "unutilduğunu" ifade ettiği insan varlığını görünür kılmanın ve yeniden açığa çıkarmanın temel aygıtıdır. Bütün bu argümanlardan hareketle bu çalışma André Bazin'in film teorisini şekillendiren "Sinema Nedir?" şeklindeki kült sorusunu bir sıçrama tahtası olarak kullanmış ve soru daha spesifik hale getirilerek "Heideggeryan sinema nedir?" şeklinde dönüştürülmüştür. Şüphesiz, bu sorunun Heidegger'in geniş bir yelpazede şekillenen terminolojisinde pek çok cevabı bulunmaktadır. Stanley Cavell bu soruyu *'The World Viewed'* çalışmasında "Heidegger ile sinema arasında nasıl bir ilişki olduğunu" merak ettiğinden bahsederek *'Cennet Günleri'* (*Days of Heaven-1978*) filmine odaklanmıştır (Cavell, 1979, s. xiv-xv). Cavell gibi Robert Sinnerbrink de Heideggeryan sinemayı Malick sinemasından *'İnce Kırmızı Hat'* (*The Thin Red Line-1998*) filmi bağlamında ele almış ve filmin Heideggerci olup olmadığını keşfetmeyi amaçlamıştır (Sinnerbrink, 2006, s. 26). Bu çalışma ise Heidegger felsefesinin anahtar kavramı olan 'Dasein'ı film-zihnin nasıl düşündüğünü ortaya koymaya çalışmaktadır. Çünkü Heidegger ile ilgili yapılan bir çalışma, mutlaka "varlık" dolayısıyla da "Dasein" uğrağından geçmelidir. Dolayısıyla bu çalışma felsefi bağlamda Dasein'ı bir pergelin sabit noktası olarak seçmekte, Balázs'ın *'Görünen İnsan'* isimli metninde açıkladığı, Kracauer'un ise *'Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu'* olarak adlandırdığı film teorisine Daniel Frampton'un "Filmozofi" kavramı doğrultusunda ilerlemektedir. Dasein'ın varoluşsal analiziyle film teorisini bir araya getiren bu çalışmanın temel sorunsalı "düşüncede, sanatta ve kültürde belirli bir dönem unutilan, gizlenen, görünmeyen Dasein'ı sinemanın 'kaydetme' ve 'ifşa etme' fonksiyonları ile görünür kıldığını ve bir düşünme biçimi olan filmlerin varlığı, dramaturjik anlatım olanakları ve sinematografik öğelerle tekrar düşüncenin merkezine yerleştirdiğini ortaya koymaktır." Bu doğrultuda Malick sinemasından seçilen *'Hayat Ağacı'* (*The Tree of Life-2011*) filmi filmozofik yöntemle ele alınmıştır.

## 1. Martin Heidegger'in Varlık Anlayışı ve Dasein'in Varoluşsal Yapısının Açılımı

### 1.1. Düşünce Tarihinin Unuttuğu Soruyu Tekrar Sormak: "Varlığın Anlamı Nedir?"

George Lukács 'Roman Kuramı' metninde bütünlüklü uygarlıkların çağlarının karakteristiklerini şu ifadelerle ortaya koymaktadır: "Ne mutludur, yıldızlarla kaplı gökyüzünün tüm olası yollarının olduğu çağlar ki bu çağların yolları yıldızların ışığıyla aydınlanır. Her şey yeni ama yine de tanındır; her şey serüvenle dolu ama yine de çağa aittir. Uçsuz bucaksızdır dünya, geniştir ama yine de bir yuvayı andırır" (Lukács, 2014, s. 39). Lukács'ın Antik Yunan özelinde betimlediği bu çağlarda, bütünlüklü uygarlıkların insanın akli, edimleri ve arzuları uyumluyken; dünyası ile arasına henüz bir mesafe girmemiştir. Modernleşme deneyimiyle birlikte bütünlük durumu ortadan kalkmıştır. Bütünlük durumu ortadan kalksa da bütün olma ihtiyacının devam ettiği görülmektedir. Bütünlük ihtiyacı süren ama bu ihtiyacı karşılanamayan modern insan için artık dünya da yuva olmaktan hayli uzaktır. Çağdaş insan "yurtsuzdur" (Gray, 2008, s. 159). İnsanın yurtsuz olmasının sebebi varlık ile insanın arasındaki bağın kopmasından kaynaklanmaktadır. Bu bağın kopması, insanın "varlığın anlamı nedir?" sorusunu unutmuş olmasından ileri gelmektedir (Heidegger, 2013, s. 31). Hölderlin'in satırlarındaki gibi: "Biz o mutlu birliği, tek kelimeyle Varlığı kaybet[tik]. [...] Vaktiyle tek bir Varlık olan şey, şimdi kendiyile boşuyor..." (Aydoğan, 2008, s. 10). Heidegger, bu gerekçelerden hareketle Antik Yunan'a kadar uzanan temsili düşünce anlayışını ters yüz ederek "özne ve nesne, bilen ve bilinen arasındaki ayrımı ortadan kaldırarak, Varlık'ın ve var-olanın hakikatini teslim etmeye yani Varlık'ı yuvasına döndürmeye çalışmaktadır" (Arslan, 1997, s. 125). Bu doğrultuda Heidegger, Varlık'ın anlamı sorusunu yeniden gündeme getirmek için 'Varlık ve Zaman' isimli başyapıtını kaleme alır. Çalışmanın başlarında varlığın anlamının sorgulanmasına ilişkin üç temel önyargı olduğundan bahseder. Bu önyargılar: "Varlık, kavramların en evrenselidir", "Varlık kavramı tanımlanamaz", "Varlık kavramı kendi kendisine kanıttır" (Heidegger, 2001a, s. 22-23). Heidegger, önyargılardan hareketle varlığın anlamının neden yeniden sorgulanması gerektiğini ortaya koymaktadır. Heidegger'e göre varlığın şeffaf hale getirilebilmesi için yapılan bu soruşturmayı ancak diğer varlık imkânlarının yanı sıra soru sorma imkânına da sahip olan bir varolan yapmalıdır. Bu varolan Heidegger terminolojisinde, insani varoluşa sahip olan "Dasein"i ifade etmektedir (Mulhall, 1998, s. 30). Dasein, hem kendi varlığının hem de genel varlığın anlamını sorgulama olanağına sahip tek varlık olarak diğer bütün varolanlardan ayrılmaktadır. Bu insan varlığı, kavramsal değil; ontolojik sorgulamanın gerçekleştirileceği varlıktır (Çüçen, 2015, s. 42). Çünkü Kartezyen felsefeyle başlayan süreçte varlık epistemolojik olarak sorgulanmış ve bu durum onun varoluşsal yapısını ifşa etmesine engel olmuştur. Heidegger'in amacı, üzeri örtülen ve gizlenen varlığın anlamını yeniden soruşturarak "insan olmanın ne olduğunun çözümlenmelerini serimlemek" ve "Dasein'in varolmasında ontolojik yapının açığa çıkarılmasını" (Çüçen, 2015, s. 44-45) sağlamaktır. Nitekim varlığın anlamı sorusu felsefede alınması gereken "zorunlu bir yol" (Heidegger, 2004, s. 17) olarak halâ durmaktadır.

### 1.2. Varlığa Yönelik Dikotomileri Aşmak ve Varlığın Çobanı Olarak 'Dasein'

Felsefe tarihinin en kadim problemlerinden biri 'varlık' meselesidir. Birçok filozof, varlığı açıklamaya yönelik girişimlerde bulunmuş ve konuya farklı bakış açıları getirmiştir. Varlığı açıklamaya yönelik pek çok girişim bulunmaktadır. Söz konusu girişimlerin genellikle ikili bir tavır takındığı görülmektedir. Bu nedenle Batı felsefesi, ontolojilerin varlığa yaklaşımı açısından bir düalizmler tarihidir. Antik Yunan'da Platon'un "idealar ve görüngüler" şeklindeki ayrımı ile başlayan ikili varlık anlayışı, Skolastik düşünce geleneğinde de

sürdürülmüştür. Modernizm ile birlikte bilgi egemen kılınmaya başlanmış, bilme ediminin hâkimiyeti Varlık'ın da bilinebilir şey olarak algılanmasına neden olmuştur. Epistemoloji temelli bir felsefi anlayış çağın bütün ruhuna işlediği gibi Varlık'ın ele alınma şeklini de biçimlendirmiştir. Varlık, artık "*bilen-bilinen-bilme durumu*" arasındaki ilişkiyle açıklanır olmuştur. Böyle bir anlayışın oluşmasında "cogito"yu felsefesinin merkezine yerleştiren Descartes'ın etkisi büyüktür. Heidegger, Descartes ile başlayan öznelliği ve geleneksel ontolojilerin inşa ettiği ikiliği aşma niyetindedir. Bu nedenle '*Varlık ve Zaman*'da klasik süje-obje ayırımına hiç girmeden '*Dasein*' ile insan varoluşunu anlamlandırmaya çalışmıştır.

### 1.2.1. Orada-Varlık Olarak Dasein'in Eksistensiyal Karakterleri

Heidegger, Antik Yunan'dan itibaren özellikle de modern düşüncede varolan her şeyi aynı tarzda ele alan ve onları açıklamak için "*kategoriler*" oluşturan klasik ontolojilere karşı çıkmıştır. İnsan varlığının "*eksistensiyaller*"ini geliştirerek varoluşsal yapısını analiz etmiştir. İnsan varlığının eksistensiyallerinin dünya içinde diğer varolanların varlık yapısını ortaya koyan kategorilerden ayrı tutulması gerekmektedir. Çünkü kategoriler "*ne*" sorusunun cevabını verirken; eksistensiyaller "*kim*" sorusunun karşılığını vermektedir. Burada vurgulanması gereken şey, kategoriler ve eksistensiyallerin varlığın iki farklı kipi olduğudur. Bu nedenle varlığın bu iki farklı imkânı birbirlerinden tamamen ayrı sorgulama biçimlerini gerektirmektedir. Kategoriler ile yapılan "*ne*" soruşturması elde-mevcut-olan varolanı; eksistensiyallerle yapılan "*kim*" sorgulaması varoluşu vermektedir (Heidegger, 2004, s. 76-78).

#### - *Dünya-İçinde-Varlık Olarak Dasein*

Heidegger'in içinde-varlık analitiği, insan varlığını tanımlamak için kullandığı "*Da*" ön eki ile açığa çıkmaktadır. Genelde "*orada*" anlamında kullanılan ora, "*dünya*"yı ifade etmektedir. Dasein'in ilk ve asli eksistensiyali olan "*dünya-içinde-varlık*" olmasındaki "*içinde*"lik ilk olarak mekânsallığı ifade etmemektedir. Burada içinde sözcüğü ile öncelikle "*barınma, konaklama ve kalma*" (Brock, 2008, s. 91) edimlerinden bahsedilmektedir. Mesela bir çayın bardak içinde olması, bu varolanlar arasında yalnızca mekânsal bir ilişki olduğunun göstergesidir. Oysa insanın evinin içinde olması öncelikle mekânsallık değil; aşinalığın ve birlikteliğin ilişkisidir. Dünya-içinde-olmak Dasein'in bütün varoluş bağlantılarının temelidir. Dünya-içinde-varlık olmak, el-önünde-varlıkların birlikte olması gibi bir şey değildir. Çünkü el-önündeki iki varolanın ilişkisi açıklanırken her ne kadar birlikteliklerinden bahsedilse de bunların arasında varlıkbilimsel bir "*temas*" söz konusu değildir. İki varolanın birbirlerine dokunması için dünya-içinde-varolma olarak isimlendirilen ve yalnızca Dasein'a özgü olan varlık biçimine sahip olmak gerekmektedir. Varolanlar arasında "*dokunmak*" yalnızca dünya-içinde-varlık olan Dasein'a özgüdür. Dasein, karşılaşarak birlikte ya da yan yana olduğu varlıklara dokunabilir. İnsan varlığı, dokunduğu takdirde kendini açabilir. Dokunmanın temel koşulu karşılaşabilmektir. Dasein, karşılaşarak birlikte ya da yan yana olduğu varlıklara karşı ilgi ve kaygı duyabilir. Bu durum Dasein'ın kaygı ve ilgi duyan bir varlık olduğunu ortaya koymaktadır (Heidegger, 2011, s. 56-57).

#### - *Dünyanın Dünyasallığı*

İnsan varlığı, ontolojik açıdan diğer bütün varolanlardan ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. Çünkü onun içinde bulunduğu ve çeşitli bağlamlarda ilişkili olduğu bir "*dünya*"sı vardır. Heidegger, dünya analizine gününbirlik Dasein'ın en yakını olan "*çevreleyen-dünya*"yı açıklayarak başlamaktadır. Çünkü dünya-içinde-varlık olan Dasein, içinde bulunduğu

çevreleyen-dünyada diğer varolanlar ile bir ilişki içindedir (Blackham, 2005). İlgi ve kaygı üzerine olan bu ilişkide bilinmesi gereken temel nokta, Dasein'in varolanlar ile ilişkisinin nesnel bir temeli olmadığı ve varolanların bilgisinin elde edilmesine dayanmadığıdır. Dasein, gereç olarak nitelendirilen bu varolanlar ile onların "bir şey için şey" şeklindeki varlık minvali doğrultusunda bir ilişki içindedir. Daha açık bir ifadeyle Dasein, bu varolanların işe yarar olmasına odaklanmaktadır. Fakat burada Dasein'in bu varolanlar ile ilişkisini salt faydacılık olarak anlamamak gerekmektedir. Çünkü Dasein'in çevreleyen-dünyada ilişki içerisinde olduğu bütün varolanlar, hem kendi varlık minvallerini hem de dünyanın dünyasallığını anlaması açısından anahtar niteliğindedir (Heidegger, 2011, s. 69-71). Çevreleyen-dünyada başkaları tarafından vücuda getirilmeye muhtaç olan "el-altında-varolanlar" ya da kullanıma hazır olanlarla (*das Zuhandenes*) böyle bir vücuda getirilmeye ihtiyacı olmayan "el-önünde-varolanlar" ya da hali hazırda, mevcut olanlar (*das Vorhandenes*) bulunmaktadır. Dasein, çevreleyen-dünyada varolanlar ile ilgilenerek 'el-altında-varolanlar' aracılığıyla 'el-önünde-varolanlar'ın açığa çıkarıldığını ifade etmektedir (Heidegger, 2011, s. 71-74). Heidegger, "el-önünde-varolanları/doğal şeyleri, el-altında-varolanları/yapma şeyleri ve ilgi içinde insanın özünü analiz ederek deneyimin tabakalarını açığa çıkarmaktadır. Bu üçü, dünya-içre-olmanın özünün ayrılmaz birliğini oluşturmaktadır" (Stamburgh, 2001, s. 2). Dünyadaki varolanlar ile ilişkiler kurarak "dünyanın dünyasallığı"ni keşfeden Dasein, dünya içindeki deneyimlerini el-önünde-varolanlardan değil; el-altında-varolanlar ile kurduğu ilişkilerden edinmektedir (Bolt, 2015, s. 164). O halde Dasein, çevreleyen-dünyanın hergünlüğü içinde ilişkili olduğu araç gereçlerle hem kendi varlığının varoluşsal yapısını hem de içinde varolduğu dünyanın dünyasallığını anlamlandırabilir.

### **- Başkalarıyla Birlikte Olma ve Kendi Olma Olarak Dasein**

Heidegger, insan varlığının asli unsurunu "dünya-içinde-varlık" olmak olarak nitelendirmektedir. Fakat insani varlık dünya içinde yalnız değildir. O hem el-altında olarak isimlendirilen diğer varolanlar ile hem de başkalarının Dasein'i ile birlikte. Heidegger, Dasein'in "el-altında olanlar" ile ilişkisini "ilgi" ve "bir-şey-için-bakış" kavramlarından hareketle açıkladıktan sonra, "başkaları" ile olan ilişkisini de "ihtimam göstermelik/kaygı" ve "kayırcı-bakış" kavramlarından yola çıkarak açıklamaktadır. Heidegger, Dasein'in her koşulda bizzat "kendisi" olduğunu sıklıkla dile getirirken, bunun yanlış anlaşılmalara neden olabileceğini de belirtmektedir. Çünkü Dasein, her şeyden soyutlanmış bir varlık değildir; aksine varoluşunu sürdürdüğü müddetçe "başkaları" ile birlikte (Johnson, 2013, s. 36-37). Peki, başkaları ile ne kastedilmektedir? Başkaları, Dasein'in kendisini onlardan ayıramadığı ve onlar içinde hemhal olduğu varlık minvalidir. Diğer bir ifadeyle başkaları, ne şu ne bu ne de Dasein'in bizatihi kendisidir; "nötr bir herkes"tir (Heidegger, 2011, s. 133-137). Heidegger'e göre başkalarıyla birlikte-olma; insanın başkalarıyla birlikteyken de bizatihi kendisi olması gerektiği şeklindedir. Çünkü olasılıklarının toplamı olan Dasein, ancak bu olasılıklar arasından bizzat kendi yaptığı seçimler ile otantik bir varlık olmaktadır.

### **- Bizatihi İçinde-Var-Olmak**

Varoluşsal uzamsallığı bizatihi dünya-içre-varlık olmak ile temellendirilen Dasein, dünya ile bütünleşerek "orada" olmaktadır. Dasein, başka bir varolan yoluyla açılmamaktadır. Çünkü insanın kendisi bir aklıdır. O halde "orada" varlık olan Dasein, bizatihi kendi açılmışlığıdır. Bu durumda varlığın "oradalığının varoluşsal yapısı" ile "hergünlüğü içindeki varolanın varlık tarzları"nın açığa çıkarılması gerekmektedir (Heidegger, 2004, s. 195-199). Ancak insan varoluşunun temel yapısını serimleyerek günlük yaşamda saklı

olan, aydınlığa kavuşulabilir. Heidegger, bunun için oradalığın “haletiruhiye” ve “anlama” şeklindeki eksistensiye konstitüsyonları ve bunların belirleyicisi olan “konuşma” eyleminden bahseder. Her zaman bir haletiruhiye içinde olan Dasein, ruh hali değişse dahi bulunuş içinde olmaya devam etmektedir. Dasein'ın bütün varlık alanını saran ruh hali, doğal olarak bütün varlığını da belirgin biçimde düzenlemektedir. Ruh hali içindeki Dasein, belirli bir sevinç, hüznün ya da korkudur (Barret, 2008, s. 57). O zaman belirli bir ruh hali içinde olmak, “dünyayı da o ruhsal duruma göre görmeyi ifade etmektedir. Bu da Dasein'ın dünya ile kurduğu ilişkiyi ve onun içinde bulunan diğer varlıklara gösterdiği tepkiyi derinden etkilemektedir” (Inwood, 2014, s. 63). Dolayısıyla Dasein, olumlu bir ruh durumundayken varlığın ağırlığından sıyrılır. Ancak ne zaman varlıktan kaçınırsa; tam da bu ruh halleri içindeyken “orada”lığı açılmıdır. Dasein'ın bizatihi orada olmağı “fırlatılmışlık”tır (Heidegger, 2001a, s. 172-173). “Dasein, geçmişten şimdiye fırlatılan, bu şimdiden de geleceğe doğru uzanan bir tasarımdır” (Bolt, 2015, s. 165-166). Tasarım, Dasein'ın hem uğrunalığını hem de dünyasallığın anlamını asli bir biçimde tasarlamaktır (Zimmerman, 2011, s. 437). Dasein'ın dünyaya olanaklar toplamı olarak fırlatılması aynı zamanda tasarlama olarak nitelendirilen varlık tarzına da fırlatılmış olduğunu göstermektedir. İnsan varlığı, varolduğu sürece bizatihi Dasein olarak kendi kendini tasarlamaktadır (Inwood, 2012, s. 296). Heidegger, orada-varlığın eksistensiye yapısını analiz ederken gündelik yaşamı içindeki Dasein'ın anlama, yorumlama ve konuşma şeklindeki dünyayı açıklama biçimlerine değinmiş, hergünlüğü içindeki Dasein'ı “lakırtı, merak, müphemiyet ve düşkünlük” şeklindeki varlık minvalleri ile birlikte ele almıştır.

### **- Kaygı Olarak Dasein'ın Varlığı**

Dünya-içinde-varlık olmanın bir minvali olan kaygının sebebi, dünya içine ‘fırlatılmışlık’tır. Başka bir ifadeyle kaygı, Dasein'ı dünya-içre-varlık olarak sunmaktadır. Bu bağlamda Dasein'ın temel varlık karakterleri “varoluş, olgusal ve düşkünlük” olarak nitelendirilmektedir. Dasein, ancak birbirleriyle ilişki içinde olan bu üç varlık belirlenimi bağlamında kendi varlığını ontolojik olarak kendine konu edinmekte ve açıklamaktadır. Kendi varlığını kendine mesele edinen Dasein, dünya-içinde-varlık olarak zaten kendini öncelemektedir. Kendini önceleyen Dasein'ın bu şekilde varolması, karşılığını kaygı kavramında bulmaktadır (Heidegger, 2011, s. 212). Kaygı, Dasein'ın diğer eksistensiyelelerini birleştiren, bütünlüklü bir yapı haline getiren ve bunları kendinde temellendirendir (Steiner, 2003, s. 134).

### **1.2.2. Dasein'ın Anlamı Olarak 'Zaman'**

Düşüncesinin merkezine varlık meselesini yerleştirerek “varlığın anlamını açığa çıkarmayı” amaçlayan Heidegger, ‘Varlık ve Zaman’ metninde insan varlığının ancak zamansal oluşundan hareketle varoluşsal olarak açıklanabileceğini belirtmektedir. Yine aynı metinde Heidegger, “adına Dasein dediğimiz söz konusu varolanın varlığının anlamı zamansallıktır” (Heidegger, 2011, s. 18) ifadesiyle de varlığın anlamının zaman olduğunu ortaya koymaktadır.

### **- Dasein'ın Yazgısı: Ontolojik Bir Tamamlanma Olarak Ölüm**

Dasein, dünyada varlığını sürdürdüğü müddetçe imkânlarını gerçekleştirerek “bütünlüklü-yapısı”na erişmektedir. Peki, bütünsüzlük halindeki Dasein, nasıl bütünlüklü hale gelmektedir? Onda noksan olan nedir? Dasesin, ancak son olasılığı olan ölüm ile bütünlüklü-yapısına ulaşmaktadır. Fakat ölüm ile birlikte dünya-içinde-varlık olması da sona erer. O halde Dasein, dünya-içre-varlık olarak bu tamamlanmışlığını

ya da bütünlüğünü deneyimleme olanağına sahip değildir (Heidegger, 2004, s. 339-340). Dasein'in ölümle bütünlüklü-oluş'a erişmesi, onun bu imkânı deneyimleyerek anlamlandırmasına olanak tanımamaktadır. Çünkü bu imkân Dasein'in elinden alınmıştır (Brock, 2008, s. 109). Dolayısıyla Dasein, ölüm olanağını ancak başkalarının ölümünü nesnel bir şekilde deneyimleyerek kazanmaktadır (Steiner, 2003, s. 138). İnsan varlığı başkalarının ölümüne şahit olduğunda, aslında Dasein olan bir varlığın Dasein olmama haline dönüşmesini deneyimlemektedir (Heidegger, 2011, s. 252-253). Varlık yapısı noksan olan Dasein, bir "henüz-olmamışlık"tır. Heidegger, Dasein'in henüz-olmamışlığının bir meyvenin hamlığı ya da olmamışlığıyla benzer olduğuna dikkat çekmektedir. Dasein'in henüz-olmamışlığı ile meyvenin hamlığı arasında benzerlik olmakla birlikte önemli bir farklılık da bulunmaktadır. Meyve olgunlaşarak erginleşirken, Dasein için aynı durum söz konusu değildir. Çünkü Dasein, erginlenmeden sonlanabileceği gibi, sonlanmadan da erginlenebilir (Heidegger, 2001a, s. 287-294).

Hergünlüğü içindeki Dasein, en zati varlık olanağı olan ölümü, hep başkalarının başına gelen bir gerçeklik olarak düşünmekte ve onun gerçek anlamını gizlemektedir. Ölümün gündeliklik içindeki anlamının değiştirilmesi, onun kaçınılması gereken bir şeymiş gibi algılanmasına neden olmaktadır (Heidegger, 2011, s. 268-270). Dasein, ölüme yönelik böyle bir tutum sergilediğinde aslında "en kişisel, en paylaşılamayan, atlatılamayan, en kesin olan" (Heidegger, 2001a, s. 309-310) varlık imkânını göz ardı etmektedir. İnsan, ölümü yalnızca başkalarının başına gelen bir hadise olarak düşündüğünde onunla otantik bir bağ içerisine giremez. Böyle bir durumda da ölüm yalnızca korkulan bir durum halini almakta ve Dasein kendi varoluşunu gerçekleştirme olanağını görmezden gelmektedir (Esenyel, 2012, s. 49). Dasein, ne zaman ölümün en zati olanağı olduğunu kabul edip, kendi ölüme-doğru-varlığını da bu şekilde kavratsa, işte o zaman bizatihi kendi varlığıyla otantik bir bağ kurabilir. Dasein ölümü kabullendiği an bütün yaşamını "ölüme doğru bir özgürlük" şeklinde sürdürebilir (Johnson, 2013, s. 49).

### - Dasein'in Zamansallığı

Heidegger, dünya-içinde-varlık olan Dasein'in dünyada olmasını ya da oradalığını kaygı olarak ifade etmektedir. Kaygı olarak nitelendirilen insan varlığı, anlamını "zaman"da bulmaktadır. Dasein'in geçiciliğine, sonluluğuna ve sınırlılığına işaret eden zamansallık, aynı zamanda insan varoluşunun bütünlüğünü de ifade etmektedir. Fakat Batı felsefesi, yüzyıllar boyunca varlığın kendisi gibi zamanla olan ilişkisini de askıya almış; varlığı bir 'mevcut olma' olarak algılamış, zamanı da 'şimdi'ye indirgemıştır (Heidegger, 2001b, s. 12). Diğer bir ifadeyle Batı metafiziğinde "varlık ve zaman" ilişkisi eksik ya da yanlış yorumlanmıştır. Heidegger, insan varlığı ile onun anlamı olan "zamansallık" meselesini ontolojisinin merkezine yerleştirmiş ve Dasein'in zamansallık olduğunu belirtmiştir. Heidegger zamansallık meselesini açıklarken "zamansallığın ekstazları" kavramını ortaya koymuştur. Zamansallığın ekstazları, Dasein'in zamansallığını farklı tarzlarda ve boyutlarda yaşamasını ifade etmektedir. Dasein, zamansallığının boyutları olan "geleceğe, şimdiye ve geçmişe batmış" bir vaziyettedir. Onun bu durumu, zamansallığın ekstazlarının birbirinin içine girmesi anlamına gelmektedir (Pöggeler & Allerman, 1994, s. 54). O halde Heidegger'in düşüncesinde insan varlığının zamansallığı "henüz-değil (gelecek), artık-değil (geçmiş) ve burada (şimdi)" (Barret, 2008, s. 64) olarak nitelendirilen zaman ekstazları ile birlikte anlaşılmalıdır. Heidegger, zaman ekstazlarını sıralarken "geleceği" her daim ilk sırada ele almaktadır. Çünkü onun tabiriyle "asli ve sahih zamansallık, sahih gelecekten hareketle kendini husule getirmektedir. Geleceğin diğer ekstazlara öncelikli olmasının nedeni, olayların Dasein'a gelecekte gelmesiyle alakalıdır" (Inwood, 2014, s. 133). Diğer



bir ifadeyle imkânlar toplamı olan Dasein'ın olasılıkları gelecektedir ve kendini dünyaya atılmış olarak bulan Dasein, geleceğe yönelmektedir. Nitekim geleceğinin birlikte olduğu geçmişini ve bugünkü durumunu kavrayan Dasein, otantik bir varlık olarak zamansallığı içinde olanaklarının farkına varır. Böylece insani varoluş olarak nitelendirilen kaygının anlamı zamansallıkta açığa çıkar (Johnson, 2013, s. 52).

### **- Dasein'ın Tarihselliği: Başlangıç ve Son Arasındaki Dasein**

Heidegger, Dasein'ın anlamını "zamansallık" olarak açıklarken ölüm meselesini gündeme getirerek aslında önemli bir ipucu vermektedir. Çünkü ölüm, insan varlığının yalnızca sonudur. Başka bir ifadeyle ölüm, bütünlük-oluş şeklindeki insan varlığının zamansallığının yalnızca bir ucunu oluşturmaktadır. Diğer ucu ise başlangıç yani doğumdur. Heidegger, "*varlığın tarihinin onun düşüşü*" (Barret, 2008, s. 67) ile başladığını yani gündelikliği içine düşmesiyle (doğum ile) başladığını ifade etmektedir. Bu koşulda aranılan şey, bütünlüklü yapısı içindeki Dasein'ın doğumu ve ölümü "arasında" kalan varoluşudur. Eğer Dasein, daha önce yapıldığı gibi yalnızca "ölüm-yönelik-varlık" olarak ele alınırsa; onun bütünlüklü yapısı kaçırılmış ve "tek yönlü" olarak açığa kavuşturulmuş olur. Oysa Dasein "*doğum ile ölüm arasında uzayıp gitmeyi*" (Heidegger, 2011, s. 396) ifade etmektedir. Dasein'ın temel bir varlık minvali olan bu uzayıp gitme durumuna "yaşanmışlık" denilmektedir. Ontolojik bir mesele olan yaşanmışlık, "tarihselliğin varlıkbilimsel" açıdan anlaşılır kılınması anlamına gelmektedir (Heidegger, 2001a, s. 424-429).

## **2. Dasein'ı Sinemayla Görünür Kılmak ve İnsanın Fiziksel Varlığının Kurtuluşu**

### **2.1. Sinemanın İnsan Varlığını Yeniden Görünür Kılması**

Béla Balázs, sinema ve kültür ilişkisini anlamak için çalışmalar yapmaktadır. Balázs'ın araştırmalarını yürüttüğü dönemde Frankfurt Okulu ve bu okulun üyelerinin geliştirdiği "*eleştirel teori*" ortaya çıkmıştır. Eleştirel teorinin temelinde egemen sınıfın çıkarlarını meşrulaştırmak amacıyla realiteyi bozan hâkim ideolojilerdeki yöntemlerin oluşturduğu kaygılar bulunmaktadır. Bu kaygılar, aynı zamanda görsel olanın kefareti ödeyen sinemaya da uygulanabilmektedir. Kracauer, Arhnhheim ve Balázs'ın içinde bulunduğu eleştirel sinema teorisine katkı sağlayan isimler, sinemanın oldukça önemli görsel haz alanı yarattığını ifade etmektedirler (Aitken, 2001, s. 16). Bu nedenle görsel olanın kefareti ödeme aracı olan sinema, bozulan ve bastırılan gerçeği kültürde yeniden görünür kılmaktadır (Kaes & Levin, 1987, s. 24). Görselliğe yönelimle birlikte somut olanın filmde gösterilmesi de oldukça önemli hale gelmiştir. Burada fiziki/maddi yönü ağırlıkta olan şeylerin sinema vasıtasıyla bir portresinin çizilmesi söz konusudur. Bunların yanı sıra Balázs'ın teorisinin şekillenmesinde etkili olan başka bir kaygı da "*jest ve mimiklerin anlamı ve önemi*"dir. Jest ve mimiklerin önemi, 1920'lerde Alman edebiyatında ve görsel kültürde insan bedeninden felsefi ve metafiziksel olarak büyülenme şeklinde sıkça işlenmektedir (Aitken, 2015, s. 99-100). Béla Balázs, bütün bunlardan yola çıkarak "*Görünen İnsan ya da Sinema Kültürü*" kitabını kaleme almıştır.

Balázs, kitabının önsözünde teorisinin özünü filmin "*insanı bir kez daha görünür hale getireceği*" (Balázs, 2013, s. 25) fikrinin oluşturduğundan bahsetmektedir. Çünkü henüz matbaanın icat edilmediği, görsel sanatların ise en parlak dönemini yaşadığı çağlarda, insan ruh ve beden olarak ayrılmamış, tını de ebedi olarak nitelendirilmemiştir. Ruh kavramların içine hapsedilmediği için ressamlar ve heykeltıraşlar tını vücuda getirmektedir. Bu sanatçılar, zihinlerinde bulunan herhangi bir fikri önce kavramsallaştırmak zorunda değildir. Dolayısıyla bir düşünce illüstre edilerek doğrudan

bir beden haline getirilebilmektedir. İnsanın bütünüyle görünür olduğu bu dönemler, aynı zamanda mutlu olunan çağlardır. Oysa matbaanın icat edilmesiyle insanların yüzlerinin görünürlüğü yavaş yavaş silinmiş ve zamanla insan yüzü bir kitabın sayfalarından okunur hale gelmiştir. Bir kitabın sayfasından okumak, insana o kadar avantaj sağlamış ki artık jest ve mimiklerle anlam oluşturmak geçersiz bir iletişim kurma biçimi haline gelmiştir (Balázs, 2013, s. 23-24). Okuma gibi yazma da insanın bedeni ve yüzüne ait dışavurumları yabancılaştırmıştır (Elsaesser & Hagener, 2014, s. 114). Balázs'ın ifade ettiği üzere, görünür olan tinin okunur bir tine dönüşmesiyle kültür de tin gibi görselden kavramsala evrilmiştir. Bu değişim şüphesiz bütün bir yaşamın çehresini de belli bir biçimde dönüştürmüştür (Balázs, 2013, s. 23). Balázs, bu durumda yapılması gereken şeyin kültürü; kavramsal düşünce kültüründen yeniden görsel kültüre dönüştürmek olduğunu söylemektedir. Yeni görsel kültür, insanın aşına olduğu gündelik yaşamın akışına yeni ve farklı ifade biçimleri kazandırmalıdır. Balázs, kültürü yeniden görsele dönüştürerek insana ve yaşama yeni bir çehre kazandıran bir makineden söz eder. Bu makine, şüphesiz 'kamera'dır. Kamera, dolayısıyla da sinema filmleri, kelimelerin altında kalan, görünmeyen, sözel ifadeler alanında kaybolan insanı, kamerayla görülebilir alana geri döndürmüştür. Sinema "dilin (yazılı) henüz kendini (insan) varoluş(u) ile (yüzyüze) iletişim arasında bir yere konumlandırmamış olduğu bir çağa geri dönüşü ifade etmektedir" (Elsaesser & Hagener, 2014, s. 115).

## 2.2. Varlığın Fiziksel Gerçekliğinin Kurtuluşu

Siegfried Kracauer, 'Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu' çalışmasında "Film deneyimi ne işe yarar?" meselesini sorunsallaştırmıştır (Hansen, 2015, s. 27-29). Çünkü İkinci Dünya Savaşı'nın oluşturduğu kaos ortamı insan için zor ve yaşanılması güç bir dönem olarak görülmektedir. Bu doğrultuda Kracauer, sinemaya bir sorumluluk yüklemiş ve filmin ne işe yaradığı sorusunu şu şekilde yanıtlamıştır: "Filmler, izleyiciye fiziksel varlığı ve realiteyi en saf haliyle göstermektedir." Buna göre film alıcısı "ham haldeki doğayı yakalama" ve "sonluluğuyla fiziksel varoluşu keşfetme" becerisine sahiptir. Diğer bir ifadeyle sinema sanatı Kracauer'un "maddi gerçeklik", "fiziksel varoluş", "fili varoluş" ya da "doğa" olarak çeşitli şekillerde tanımladığı fiziksel gerçekliği "kaydetmek" ve "ifşa etmek" (Kracauer, 2015, s. 107) için muazzam bir potansiyele sahiptir.

Siegfried Kracauer, film alıcısının sonsuz bir "oluş" dünyası içinde "rastlantısal, sıradan ve gündelik" olanı kaydetme potansiyeli olduğunu vurgulamaktadır. 'Film Teorisi' kitabının önsözünde de amacının "fotoğrafik filmin içsel doğasına dair içgörü sağlamak" (Kracauer, 2015, s. 63) olduğunu belirtmekte ve çalışmasına fotoğraf ile başlamaktadır. Kracauer'un fotoğraftan başlamasının nedeni, filmi fotoğrafın uzantısı olarak görmesi ve film sanatının "fotoğrafik misyonu" (Monaco, 2011, s. 377) üzerine odaklanmasıdır. Kracauer konuya "fotoğrafik mecranın doğasını nasıl keşfedebiliriz?" (Kracauer, 2015, s. 73) sorusuyla başlar. Kracauer'a göre henüz fotoğrafın ilk yıllarında birçok araştırmacı, bu yeni mecranın kendine has nitelikleri olan görünen fiziksel gerçekliği kaydetme ve ifşa etme becerilerinin farkına varmıştır. Fotoğrafın doğayla özdeş kabul edildiği o dönemde, pek çok kişi bu yeni aygıtın tabiatı ona sadık kalarak tekrar ürettiği konusunda hemfikirdir. Çünkü fotoğraf makinesi, varolanların bütün detaylarını yeniden üretmektedir. Bu nedenle fotoğrafın bilim ve sanata önemli katkılar sağlayacağı düşünülmüştür (Kracauer, 2015, s. 73-75).

Siegfried Kracauer, fotoğrafik yaklaşımı açıkladıktan sonra, fotoğraf ve filmi karşılaştırma yoluna gitmiştir. Filmin özelliklerini temel/basit ve teknik/uygulayım sal olarak ikiye ayırmıştır. Kracauer, hem fotoğrafın hem de filmin fiziksel gerçekliği "kaydetme" ve "ifşa

*etme*” işlevlerinin olduğunu ifade etmektedir. Fotoğraf ve filmde ortak olan bu temel özellikler, iki mecrayı da gerçeğe yöneltilmektedir (Kracauer, 2015, s. 79-80). Fakat sinema, fiziksel varoluşu tesis ederken fotoğraftan iki açıdan ayrılmaktadır. Kracauer’a göre *“sinema gerçekliği zaman içinde evrilirken sunmakta ve bunu sinematik teknik ve araçların yardımıyla yapmaktadır”* (Kracauer, 2015, s. 124). Başka bir ifadeyle filmler, varlığı *“oluş”* içinde yakalamakta, böylelikle varlıktan değil; artık *“oluş”*tan bahsedilmektedir. Kracauer’un deyimiyle varlığı *“oluş”* içinde gösterme düşüncesi sinemanın *“kaydetme”* ve *“açığa çıkarma”* şeklindeki iki temel işlevi ile mümkündür (Öztürk, 2018, s. 155). Kaydetme fonksiyonu, bütün hareketlerin ve cansız nesnelere kaydedilmesini ifade etmekte, *“koyalama, dans ve oluşmakta olan hareket”* olmak üzere üç çeşit sinematik hareket kamera ile kaydedilmektedir (Kracauer, 2015, s. 125-130). İfşa etme işlevi ise insan gözünün normal şartlarda göremediği şeyleri kameranın açığa çıkarmasını ifade etmektedir. Kracauer bunları *“normalde görülmeyen şeyler, bilinci afallatan fenomenler ve gerçekliğin özel tarzları”* (Kracauer, 2015, s. 130-149) olarak isimlendirmektedir. O halde sinema fiziksel gerçekliğin bir parçası olan insan varoluşunu kaydetmekte ve açığa çıkarmaktadır.

### 3. Terrence Malick Sinemasında Dasein'ın Filmozofik Düşünülmesi

#### 3.1. Amaç ve Yöntem

Martin Heidegger, Batı metafiziğinin varlığı unuttuğunu, üzerini örttüğünü ve gizlediğini düşünmektedir. Heidegger ile benzer olarak Béla Balázs da erken film teorisinde matbaanın icadıyla görsel kültürün yerini kavramsal bir kültüre bıraktığını, tipografik kültürün ise insan bedenini ve tinini görünmez kıldığını ifade etmektedir. Heidegger ve Balázs unutulmuş, gizlenen ve üzeri örtülen insan varlığının yeniden görünür kılınması gerektiğini belirtmektedir. Balázs’a göre kamera dolayısıyla da sinema, insanı yeniden görünür kılmanın temel aygıtıdır. Kracauer ise *“kaydetme”* ve *“ifşa etme”* işlevleri ile sinema filmlerinin fiziksel varlığı *“oluş”* halinde gösterdiğini vurgulamaktadır. O zaman film sanatı, gizlenen, üzeri örtülen insan varlığını kaydetme ve açığa çıkarma potansiyeline sahiptir. Frampton da bir hakikat olayı olarak nitelendirdiği filmin varlığın hakikatini açığa çıkarmayı ya da varoluşu düşünmeyi ifade ettiğini vurgulamaktadır. Varlığın hakikatini ise yalnızca tefekküre dayalı film-düşünme ifşa etmektedir. Tefekküre dayalı film-düşünme; *“Michael Haneke, Béla Tarr, Dardenne Kardeşler, Abbas Kiarostami, Andrey Tarkovsky, Stanley Kubrick, Wim Wenders ve Terrence Malick”* (Frampton, 2013, s. 296) yönetmenlerin filmlerinde ön plana çıkan filmozofik düşünme biçimidir. Bütün bu argümanlardan hareket eden bu çalışma, Heidegger felsefesinin anahtar kavramı olan ‘Dasein’ı film-zihnin nasıl düşündüğünü ortaya koymaya çalışmaktadır. Bu doğrultuda çalışmada Terrence Malick’in ‘Hayat Ağacı’ filmi örneklem olarak seçilmiştir. Bu filmin seçilme nedeni, Terrence Malick’in hemen her filminde rastlanan varoluş temasının Hayat Ağacı filminde daha belirgin olmasıdır. Malick filmografisinin en felsefi filmi olan bu yapım, evrenin oluşumundan sonlanmasına kadar Dasein’ın dünya-içinde-varlık olarak eksistensiyelleriyle bulunmasına odaklanmaktadır. Bu doğrultuda örneklem olarak belirlenen bu film, Daniel Frampton’ın kavramsallaştırdığı *“filmozofik”* yöntemle ele alınmıştır. Frampton, geliştirdiği film-zihin ve film-düşünme kavramlarıyla filmi bir düşünme alanı olarak nitelendirmektedir. Film-düşünme *“ne yalnızca öykü, karakterler, olay örgüsü ve diyalogtan oluşan dramatik yapının öğeleriyle düşünme ne de yalnızca çerçeveleme, aydınlatma, kurgu”* gibi sinematografik anlatım araçlarının düşünmesidir. Bu düşünme, ikisinin kol kola ilerlediği filmin organik bir düşünme gerçekleştirdiği yeni bir retorik olan *“filmozofik”* düşünmedir (Frampton, 2013).

### 3.2. Bir Film-Zihin Olarak 'Hayat Ağacı'nın Filmozofik Düşünmesi

- Ben dünyanın temelini atarken sen neredeydin?

Sabah yıldızları birlikte şarkı söylerken...

Tanrı'nın oğulları sevinçle çığırırken neredeydin?

İncil'den Eyüp kıssasının hem yazı hem de dış ses olarak aktarılmasıyla başlayan film, karanlığa düşer. Kadrajın ortasında bir ışık huzmesi parlamaya başlar. Sonradan film-anlatının odaklandığı karakter olduğunu anladığımız Jack, dış ses olarak şöyle söyler:

- Kardeşim, annem beni senin kapına getiren onlardı.

Mrs. O'Brien'in çocukluğuna odaklanan Hayat Ağacı, onun dış sesiyle dünya-içinde-varlık olan Dasein'in önünde birbirine karşıt iki yol olduğunu belirterek müzik ile ses-imağ olarak düşünmeye başlar. Bu yollar, doğanın ve inayetin/Tanrı'nın yoludur. Mrs. O'Brien, insanın önünde iki yol olduğunu söyledikten sonra dış ses olarak inayetin yolunu şu şekilde açıklar:

- Hangi yolu izleyeceğinize siz karar verirsiniz.

Tanrı'nın yolunu seçen kendini memnun etmeye çalışmaz.

Hafife alınmayı, unutulmayı, sevilmemeyi kabullenir.

Hor görülmeye ve yaralanmaya katlanır.

Film-zihin, eşi ve üç oğluluyla kahvaltı masasındaki yetişkin Mrs. O'Brien'a kesmeyle geçer. Yeni bir düşünmeye geçtiğini anladığımız film, dua eden Mr. O'Brien'a odaklanırken Mrs. O'Brien bu kez de dış ses olarak doğanın yolunu seçenleri anlatmaya başlar:

- Doğanın yolunu seçense sadece kendisini memnun etmek ister.

Başkalarını da kendisini memnun etmeye ikna eder.

Onların üzerinde hâkimiyet kurmayı sever, kendi bildiğini okur.

Tüm dünya onun etrafında ışık saçarken,

Ve sevgi her şeyiyle gülümserken mutsuz olmak için nedenler arar.

Film-zihin, iki seçenek arasındaki tezathığı sıklıkla vurgulayarak aslında insan varoluşunu karşıtlık üzerinden kavrar. Peki, film bu zıtlığı nasıl konumlandırır? Hayat Ağacı, anneyi (Mrs. O'Brien) "inayet", babayı (Mr. O'Brien) ise "doğa"nın yolu olarak kavrar. Bir Dasein olarak Jack, varoluşunu sürdürdüğü müddetçe inayet ile doğa arasında kalır. Film-zihin, bu iki unsur tarafından belirlenen ve olasılıklar toplamı olan Dasein'in/insan varlığının/Jack'in hem hergünlüğü içindeki gayrisahih varlık hem de seçimler yaparak otantik varoluşuna erişen sahil varlık oluşuna odaklanır.

Bir film-zihin olarak Hayat Ağacı, postacının getirdiği zarfla içeriye ilerleyen Mrs. O'Brien'ı takip eder. Kadrajda, aldığı haberdan sonra ağlayan kadının yüzünün yakın çekimi vardır. Kadrajın güzelliğinin yakın plan çekimle ortaya çıktığını söyleyen Frampton, film-zihnin düşüncesinin ürünü olan yakın planın "şefkatli, taciz edici, sorgulayıcı vs." (Frampton, 2013, s. 201) olabileceğini belirtir. Mrs. O'Brien'in yüzüne meraklı bir yakın plan ile odaklanan film-zihin, kadının aldığı kötü haberin ne olduğunu anlamaya çalışır. Film, ortanca oğlunun ölüm haberini alan Mrs. O'Brien'in yaşadığı acıyı onunla birlikte duyumsar. Mrs. O'Brien'dan Mr. O'Brien'a kesmeyle geçen film, bu kez de onun yüzüne yakın plan çekimle odaklanır. Oğlunun ölüm haberine vereceği tepkiyi merak eden film, Mr. O'Brien'in etrafında kavis çizerek yaşadığı sarsıntıyı hisseder.

Hayat Ağacı, bu sekansta Dasein'ın hitamı olan "ölüm" fenomenini düşüncesinin merkezine alır. Heidegger, Dasein'ın en kişisel, paylaşılamayan ve ötelenemeyen varlık imkânı olan ölümü, günlük yaşamdaki gibi kaçınılması gereken bir hadise olarak görmez. Çünkü Dasein, ancak ölüm ile "bütünlük-oluş"una erişebilir. "Ölüme-doğru-varlık" olan Dasein, "başkaları-ile-birlikte" iken; onların etkisiyle ya teskin edilerek ya ayartılarak ya da yabancılaşarak ölümün üzerini örter ve anlamını karartır. Doğası gereği yitimsel olan Dasein, ancak ölümle açıklanabilir. Dasein, ölümü nesnel olarak başkalarının ölümü ile deneyimler. Film-zihin olarak Hayat Ağacı, ölümü sorgularken sekans karanlığa düşer.

Mrs. O'Brien'a yeniden odaklanan film, onu takip ederek odaları dolaşır, kadının ölen oğlunun eşyaları arasında gezinir. Mrs. O'Brien cenaze töreninde oğlunu Tanrı'ya emanet ettiğini söyler. Film, başsağlığı için gelen dostları ile bahçede oturan Mrs. O'Brien'a kesmeyle geçer. Dostlarından biri her şeyin Tanrı'nın istemesiyle olduğunu, canı verenin de alanın da Tanrı olduğunu söyler. Başsağlığı için gelenler gittikten sonra çift baş başa kalır. Film, çiftin acısını müzik ile ses-imaj olarak duyumsar. Mr. O'Brien ölen oğluya ilgili kötü bir anısını anlatmaya başlar. Kadrajın tamamında O'Brien'ın yüzünün yakın plan çekimi vardır. Film-zihin, babanın oğluya alakalı iç dökme sahnesini ilgiyle dinler: Bir akşam piyano çalan Mr. O'Brien'ın yanında ölen oğlu vardır. Baba, oğlunun sayfaları çevirmesini eleştirdiği için çocuk kendi yüzüne tokat atar. Mr. O'Brien yaptığı için hata olduğunu hiçbir zaman oğluna söylemediği için pişmandır. Karanlığa düşen film-zihin, izleyiciye yeni bir mesele üzerine düşünmeye başlayacağını sinyallerini verir. Film, karanlığın içinde beliren ışık huzmesinden ışıkları yanan ve ne olduğunu güçlkle anlayabildiğimiz belli belirsiz dükkânlarla kesmeyle geçer. Film-zihin, dükkânların ışıklarını kaydırmayla izleyerek modern yaşamın hız odaklı yapısını duyumsar. Böylece film, Frampton'ın ifade ettiği gibi yeni bir dünya oluşturmayı değil; reel dünyaya dair yeni bir görme biçimi sunmayı amaçlar. Filmlerin hızlandırılmış imaj içermesi çoğunlukla bu düşünceden ileri gelir (Frampton, 2013, s. 315-316). Modern yaşamdan bir kapının önünde bekleyen Jack'e geçen film, yine onun dış sesiyle ölümü sorgular:

- Bana nasıl geldin, hangi biçimde, ne olarak?

Film-zihin, kapıyı yetişkin Jack'in ölümden sonra başka bir dünyaya girişinin kapısı olarak düşünür. Film, yeni uyanmış olan Jack'e odaklanır. Sonrasında Jack'in mutfak masasında bir mum yaktığını görürüz. Film-zihin, Jack'in ölen kardeşiyle olan anılarını geri dönüşlerle tahayyül eder. Çünkü hemen her şeyi kavrama kudretine sahip olan film-zihin, karakterlerin geçmişlerini ve hatıralarını geriye dönüşler aracılığıyla kavrar (Frampton, 2013, s. 214). Jack, kardeşiyle yaşadığı mutlu günleri dış ses olarak anlatmaya başlar:

- Çocukluğumu gördüm, kardeşimi gördüm, içten, iyi kalpli, 19 yaşında ölmüştü.

Jack'in ölen kardeşini anmak için yaktığı mumla belirlenen film-düşünme, dünyasallığı içinde bir Dasein olan Jack'in çocukluk öyküsü, yetişkinliği, ölümü ve içinde-varlık olduğu dünyanın oluşumunu birlikte kavrar. Film-zihin, bunları birlikte düşünerek aslında dünyanın oluşumu ile hayatın nasıl kök salmaya başladığı ve giderek bu 'Hayat Ağacı'nın büyüüp gelişmesi arasındaki ilişkiyi gösterir. "Ölüme-doğru-varlık" olan Dasein/Jack, kardeşinin ölümünün üzerinden yıllar geçse de hala yas tutar. Bu yas, onun yaşam ve ölüm ile yüzleşerek varlığın anlamını ve kendi varoluşunun kökenlerini sorgulamasını ve bunlar üzerine düşünmesini sağlar.

Modern hayatı, alt açıyla dev binalar arasında dolaşarak betimleyen film, yetişkin Jack'in iş yaşamına odaklanır. Dasein, kendi varlığını ancak "gündelikliğin düşkünlüğü"nden

sıyrılıp tercihler yaparak, diğer bir ifadeyle kendini seçerek, kararlar vererek ve bu kararları edime dönüştürerek belirler. Bütün yaşamı boyunca inayet ile doğa yani annesi ile babası arasında kalan Jack'in doğanın yolunu seçtiğini ve iş hayatında çok başarılı olduğunu görürüz. Böylece film-zihin, bir Dasein olarak seçimleriyle birlikte kendini de seçen Jack'i "sahih varlık" olarak kavrar.

Jack, iş arkadaşlarıyla günlük yaşama dair konuşmalar gerçekleştirir. Heidegger, "hergünlük"ü içindeki Dasein'ın temel varlık kiplerini "boş konuşma, merak, belirsizlik ve düşkünlük" olarak nitelendirir. Boş konuşma ya da lakırtı Dasein'ın varlığının gizlenmesine, üzerinin örtülmesine neden olur. Lakırtı, Dasein'ın kendi varlığı ile dünyası arasındaki ilişkiyi ortadan kaldırır. Film-zihin, Jack'in iş arkadaşlarıyla günlük yaşama dair gerçekleştirdiği boş konuşmayı, Dasein'ın kendi varlığı ile içinde yaşadığı dünyası arasındaki ilişkinin gölgelenmesi olarak düşünür. Odasının penceresinden dışarıyı seyreden Jack, kendi yalnızlığı içindeyken modern yaşam ile ilgili şunları söyler:

- Dünya gittikçe bozuluyor.  
İnsanlar açgözlü ve gittikçe daha da kötüye gidiyorlar.  
İnsanı avuçlarının içine almaya çalışıyorlar.

Varoluşsal bir kaygı içinde olan Jack, iş yerinde toplantıdadır. Film-zihin, iş hayatının sıkıcılığını siyah ve grimsi renk-imağların hâkim olduğu bir dünya olarak duyumsar. Bakışını gökyüzüne çeviren Jack, tekrar sorgulamaya başlar:

- Seni nasıl kaybettim ben,  
Yolumu şaşırdım, unuttum seni.

Jack, geçmişte kaybettiği şeyi, (Tanrı'yı) ararken kadrajın tamamı masmavi suyla kaplanır. Tıpkı 'Üç Renk: Mavi'de (Three Colours: Blue-1993) Julie'nin anılarının kuvvetini mavi renk ile duyumsaması (Frampton, 2013, s. 189) gibi film-zihnin hissettiği de Jack'in hatıralarının gücüdür. Bu sahnede geçmişe ait yaşanmışlıklar su gibi yükselerek Jack'in şimdisini tamamen etkisini altına alır. Film-zihin, Jack'in anıları ve şimdisi arasında mekik dokurken kadraja gökyüzünde ahenkle uçan kuş sürüsü girer. Kuşları kaydırmayla takip eden film, Tanrı'yı ilahi ile ses-imağ olarak düşünür. Jack'in annesi Tanrı'ya oğlunun ölümüyle ilgili yakarır:

- Sana karşı bir yanlış mı yaptım?

Yakın çekimde gökyüzüne bakan Mrs. O'Brien'a odaklanan film, karanlığa düşer. Karanlığın içinden yine aynı ışık huzmeleri belirir. Film-zihin annenin sorgulaması ve ilahi eşliğinde ses-imağ olarak düşünmeye devam eder.

- Tanrım, neden? Sen neredeydin? Bilmiyor muydun?

Henüz filmin başında Eyüp kıssasında Tanrı'nın Eyüp'e ben dünyanın temelini atarken sen neredeydin diye seslenmesi gibi Mrs. O'Brien da Tanrı'ya oğlu ölürken nerede olduğunu sorar.

Bir film-zihin olarak Hayat Ağacı, milyarlarca yıl öncesine doğru zamansal bir yolculuğa çıkar. Peki, filmlerde neden genellikle mekânsal değil zamansal yolculuğa çıkılır? Çünkü insanın yaşamını gözden geçirmesi için mekândan ziyade zamansal bir yolculuğa ihtiyacı vardır. Film-zihin, zamansal bir yolculuğa çıkarak evrenin oluşumunu ilk anından itibaren düşünmeye başlar. Bu düşünme, doğanın, canlıların, bitkilerin, hayvanların oluşumunu evrenin kurucu elementleri olan "ateş, su, hava ve toprak" ile harmanlayarak

tahayyül eden “*filmozofik düşünme*”dir. Film, yaşamın suda başlayıp karaya geçişini dinazorlar üzerinden kavrar. Evrenin ve dünyanın oluşumunu önceki sekanslara göre daha sıcak tonlu renk-imaglar ile hissedilen film, hem doğanın sesi hem de müzik ile bir düşünme gerçekleştirir. Bu düşünme akışkan film-düşünmedir. Frampton, akışkan film-düşünmenin klasik tarzda kaydedilen görüntüler ve dijital efektlerin bir araya getirilmesi ile yeni bir düşünme biçimine işaret ettiğini belirtir. Bu tarz akışkan imaglar, kaydedilmiş gerçekliği değiştirmeyi mümkün kılmakla birlikte filmin içine bütünüyle animasyondan oluşan gerçekçi görüntüler eklenmesine de olanak tanır. O halde gelişen dijital teknolojiler, filmsel imagların tamamıyla planlanabilmesine imkân verdiği gibi gerçek bir imajın kaydedilmesiyle elde edilen görüntülerin çeşitli çekimlerinin bir başkasıyla değiştirilmesine ya da bütünüyle ortadan kaldırılmasına da olanak tanır (Frampton, 2013, s. 315). Dünyanın oluşumu henüz tamamlandığında, küçük yeryüzü şekilleri arasında yürüyen yetişkin Jack, dış ses olarak Tanrı'ya seslenir:

- Benimle annemin aracılığıyla konuştun.
- Benimle gökyüzünden konuştun, ağaçlarda.
- Bilmeden önce seni seviyordum, sana inanıyordum.
- Kalbime ilk ne zaman dokundun?

Film-zihin olarak Hayat Ağacı, yıllar önce bir ailenin yaşadığı matemden başlayarak içinde bulunduğumuz döneme gelen, günümüzden milyarlarca yıl öncesine yani evrenin ilk oluştuğu zamana gidip tekrar 1960'lı yıllara gelen kurguya sahiptir. Zaman ve mekânın çizgisel olmadığı film, klasik dramatik yapının belkemiğini oluşturan olay örgüsünün aşamalarını da takip etmez. Modern anlatının birçok unsurunu barındıran film, bu yönüyle zaman-imag sinemasına yaklaşır.

Evrenin, dünyanın, insanın ve “*hayat*”ın bir “*ağaç*” gibi köklerine kadar giderek nasıl dallanıp budaklandığını günümüzde yaşayan bir aile etrafında tasavvur eden film-zihin, Mrs. O'Brien'in Jack'e hamile olduğu zamanlara odaklanır. Jack'in dünyaya geleceği gün, su kenarında ağaçlar içinde cennetvari bir mekânın kapısı açılır ve bir erkek çocuğunun kulağına genç bir kadın bir şeyler fısıldar. Film-zihin, dünyaya gelmeden önce herkesin saf ve masum olduğunu bu mekânda bulunan herkesin beyaz giyinmesiyle renk-imag olarak düşünür. İçi su dolu bir odanın kapısından çıkan erkek çocuğa kesmeyle geçen film, suyla dolu bu odayı anne karnı olarak tasavvur eder. Bu odadan Jack'in dünyaya geldiği/düştüğü ana odaklanan film-zihin bu başlangıcı, umudu çağrıştıran bir müzik ile ses-imag olarak düşünür. Heidegger, zamansal olarak nitelendirdiği Dasein'ı doğum ve ölüm yani başlangıç ve son arasında uzayıp giden bir varoluş olarak betimler. Doğum edimi, Dasein'ın kimliğinin, tavırlarının, inançlarının ve değerlerinin biçimlendiği dünyasallığına fırlatılmasının bir ucunu ifade eder. Dasein'ın dünyasallığının diğer ucu ise sonlanması yani ölümüdür.

Jack ve kardeşleri birlikte oyun oynayacak kadar büyürler. Bu sekansta film, Jack ve diğer aile bireylerinin birer Dasein olarak “dnyasallığı”na odaklanır. Böylece hem diğer varolanlar hem de başkalarının Dasein'ları ile ilişkileri açığa çıkar. Heidegger, dnyasallığı ele alırken varlığın açılmasında önsel olarak kavranılması gereken şeyin “varolan” olduğunu belirtir. Çünkü Dasein, “dünya-içinde-varlık” olarak içinde bulunduğu çevreleyen-dünyada diğer varolanlar ile ilişki içindedir. Dasein, bu ilişkide varolanların kullanılabilir olmasını temel alır. Çevreleyen-dünya içinde başkaları tarafından bir varolan haline getirilmeye ihtiyacı olan “el-altında-varolanlar” ile böyle bir şeye muhtaç olmayan “mevcut-varolanlar” olmak üzere iki çeşit varolan bulunur. Heidegger, “el-altında” olanın

“mevcut-olan”a göre daha öncelikli olduğunu ifade eder. Bu doğrultuda ‘Hayat Ağacı’, ailenin yaşadığı evi ya da Mr. O’Brien’in sıklıkla çaldığı piyanoyu “el-altında-varolan” olarak kavrar. Çünkü O’Brien ve ailesi bu varolanlar ile teorik değil; pratik bir ilişki içerisinde. Film, masada yemek yiyen aile açısından içinde yaşadıkları evi, yalnızca geometrik bir mekân olarak değil; daha ziyade onların “çevreleyen-dünya”sı içinde ilişkili oldukları, konakladıkları ikametgâhı olarak kavrar.

O’Brien ailesinin masada yemek yediği sahnede baba, oğluna dokunur ve sarılır. Aynı şekilde Mrs. O’Brien ise çocuklarını uyuttuğu sahnede ortanca oğluna yakın plan çekimde dokunur. Frampton yakın plan çekimin “şefkatli, taciz edici, sorgulayıcı, müşfik, yasaklayıcı, dikizci vs.” (Frampton, 2013, s. 201) olabileceğine dikkat çeker. Film-düşünme bu çekimle şefkati ve hassasiyeti hissederken, aslında bir varlık olarak Dasein’lar arası ilişkiyi de duyumsar. Heidegger, “dokunma” eyleminin yalnızca “dünya-içinde-varlık” olan Dasein’a özgü bir edim olduğunu belirtir. Dasein, diğer insani varlıklarla karşılaşarak birlikte veya yan yana olduğu bu varlıklara dokunabilir. Bir film-zihin olarak ‘Hayat Ağacı’, dokunma edimini Heideggerci bağlamda düşünür.

Mr. O’Brien piyano çalarken aynı kadrajın içindeki Jack, onu izler. Film, Frampton’a göre müzik vasıtasıyla yani “imaja karşı da düşünebilir.” ‘Hayat Ağacı’, Jack ve babasının giderek karmaşıklaşan ilişkisini müzik aracılığıyla ses-imaj olarak düşünür. Mr. O’Brien, Jack’e hayata dair öğütler verir. Jack’e elde etmek istediği şeyler için beklerse hayatın öyle geçip gideceğini söyler. Film-zihin, hayatın öylece geçişini rüzgârın önünde savrulan toprak ile birlikte duyumsar.

Mr. O’Brien bir Dasein olarak Jack’e olan ilgisini onun doğumunu anlatarak ve ona dokunarak duyumsatır. Kesme ile okul sahnesine geçen film-zihin, kadraja yalnızca çapraz masada oturan kız arkadaşına bakan Jack’i alır. Frampton, filmin bir kişiyi çerçeve içine almasını “*film-bedenin o kişiyi öznel olarak deneyimlemesi*” (Frampton, 2013, s. 135) ile açıklar. Daha sonra Jack’le birlikte kadraja giren kız netleşirken, Jack bulanıklaşır. Film-zihin kızı normal odakla net bir imaj olarak algılamakla birlikte dikkatini kıza yönelterek yeni bir düşünme geliştirir. Jack’i de bulanıklaştırarak içinde bulunduğu duygusal gerilimi duyumsar. Mr. O’Brien ve ailesi suda boğulan bir çocuğun ölümüne şahit olur. Jack ölümü ve Tanrı’yı dış ses olarak sorgulamaya başlar:

- *Sen de ölecek misin? Sen daha yaşlanmadın, anne.*

*Neredeydin?*

Bir çocuğun ölmesine göz yumdun. Her şey senin elindeydi.

Sen iyi değilsen, ben neden olayım?

Film-zihin bir Dasein olarak Jack’in anlam arayışını genellikle bu tarz dış seslerle düşünür. Mr. O’Brien Jack’e hayata dair tavsiyelerde bulunur:

- İnsan kendi kendisini yapar, kaderini kendin yazarsın.

‘Hayat Ağacı’, Mr. O’Brien’in dış sesiyle Heideggerci bir gerçeği açığa çıkarır. Dünyaya olasılıklarının toplamı olarak fırlatılan Dasein, “dünya-içinde” hem başkaları ile beraberdır hem de onlardan biridir. Ancak hergünlüğün kamusalılığı içinde varoluşunu gizler, varlık imkânının farkına varmaz, kısacası onlardan biri olarak hayatını sürdürür. Oysa insan yalnızca “onlar” kamusalılığından ayrılıp onların önüne geçtiğinde kendi varoluşunu gerçekleştirebilir. Diğer bir ifadeyle insan dünyaya düştüğü andan itibaren tasarıdır. O, ancak seçimleriyle ve kararlarıyla varlık imkânlarını gerçekleştirip kendisi olabilir.



Jack'in küçük kardeşi, yemek masasında babasından sessiz olmasını ister. Bu duruma sinirlenen Mr. O'Brien ve ailenin diğer üyeleri arasında tartışma çıkar. Jack ve babasının ilişkisi giderek daha da gerginleşir. Baba, çocuklarıyla çatışmasının sebebi olarak anneyi görür. Tartışmanın hemen ertesinde Mr. O'Brien iş seyahatine çıkar. Babalarının evden uzaklaşmasına sevinen çocuklar bahçede eğlenirler. Film-zihin, onları takip ederek sevinçlerini hisseder. Bu duyumsama, bir ses-imağ olarak müzik ve Mrs. O'Brien'in dış sesiyle çocuklarına her şeyi sevmelerini öğütmesi ile gerçekleşir. Bir süre sonra seyahatten dönen baba ve Jack'in ilişkileri daha da kötüye gider. Öyle ki Jack, babasının ölümünü dahi ister. Anne ve baba tartışır, film-zihin bu tartışmayı savrulan kamera hareketleri ile hisseder.

İşten dönen Mr. O'Brien karısına çalıştığı fabrikanın kapatıldığını ve önünde iki seçenek olduğunu söyler. O'Brien olasılıkları dâhilinde olan bu seçeneklerden birini yani işsiz kalmayı tercih ederek otantik varoluşunu gerçekleştirir. Jack, anne ve babasının kendi içinde hep bir çatışma halinde olduğunu ve böyle de kalacaklarını belirtir. Mr. O'Brien işini kaybettiği için aile başka bir yere taşınmaya karar verir. Jack ve kardeşi birbirlerine sarılıp ağlarlar. Film-zihin, hüznü ve gözyaşlarını gök gürültüsü ve yağmur ile ses-imağ olarak hisseder. Evlerinden taşındıkları için üzgün olan Jack'in yüzü kadrajda yakın plandadır. Jack, başını çevirerek bakışını evlerinin önünde yeni çiçek açmaya başlayan ağaca yöneltir. Böylece film-zihin her zaman bir umudun olduğunu çiçeğe yönelttiği bakışla duyumsar.

Yetişkin Jack'in kardeşinin ölümünü anmak için yaktığı mum ile başlayan varlık, hayat ve ölümün anlamına ilişkin sorgulama yine aynı mumun yandığı ana döner. Jack, asansör ile yukarı çıkmaya başlar. Film, anlatının başında bir kapının eşiğinde duran Jack'e kesmeyle geçer. Jack, kapının eşiğinden geçer. Film-zihin, Jack'in ölümünü onun asansör ile yukarıya çıkması ve başlangıçta önünde durduğu kapıdan bu kez içeri girmesiyle alegorik düşünür. Film, dış ses olarak Tanrı'dan kendisine yol gösterici olmasını ister. Jack'in ölen kardeşi ise dış ses olarak abisinden kendisini takip etmesini ister. Jack, başka bir kapıdan daha geçer ve film karanlığa düşer.

Jack, uçsuz bucaksız, cenneti andıran bir uzamda kaybettiklerine kavuşur. Öldüğünü anladığımız Jack, annesi, babası ve kardeşleri ile buluşur. Mrs. O'Brien dış ses ile ölen oğlunu Tanrı'ya emanet ettiğini söyler. Böylece oğlu öldüğü zaman isyan eden Mr. O'Brien, bu beklenmedik ölümü kabullenir ve yeniden Tanrı'ya yönelir. Yetişkin Jack'in gülümsemesinden sonra gökyüzüne odaklanan film-zihin karanlığa düşer. Karanlığın ortasından yeniden ilahi ışık huzmesi belirir.

### **Sonuç ve Değerlendirme**

Platon, varlık âlemini "idealar" ve "görüngüler" olarak ayırdığında, aslında Batı felsefesinde yeni bir dönemi başlatmıştır. Bu ayrımla ideal varlık, asli ve birincil olarak görülmüş; diğerleri ise ondan türeyen ikincil varlıklar olarak tasnif edilmiştir. Bu durum yüzyıllar boyunca insan varlığının da başka bir varlığa dayandırılarak açıklanmasına neden olmuştur. Modern felsefeyle birlikte düşüncenin merkezine "cogito" ve onun türevleri yerleştirilmiştir. Bu klasik ontolojiler de insan varlığını varoluşsallarına göre değil; kategorilerine göre açıklamıştır. Diğer bir ifadeyle Batı düşüncesinin varlığa yaklaşımında ontolojiden ziyade metafizik ve epistemolojik bir tavrın hâkim olduğu görülmektedir. Heidegger'e göre, Platon ile başlayıp modern felsefede de devam eden bu durum, varlığın üzerinin örtülmesine, gizlenmesine ve anlamının unutulmasına neden olmuştur.

Heidegger'in unutulduğunu düşündüğü varlık; uzun bir dönem kültür ve sanatta da görünmez olmuştur. Béla Balázs, görsel sanatların hâkim olduğu dönemlerde insanın yüzünün, jest ve mimiklerinin görünür olduğunu ifade etmektedir. Fakat matbaa ile birlikte insan varlığı okunur olmuştur. Balázs'a göre kameranın ve sinemanın icat edilmesiyle insan varlığı yeniden görünür kılınmıştır. Balázs gibi Kracauer da sinemanın 'kaydetme' ve 'ifşa etme' işlevleriyle fiziksel varlığı açığa çıkardığını düşünmektedir. Sinema, bu fonksiyonlarıyla diğer varolanları olduğu gibi insan varlığını da "oluş" halinde göstermektedir. Frampton da benzer olarak sinemanın bir düşünme olarak varlığın hakikatini açığa çıkardığını ve varlığı düşündüğünü belirtmektedir. Bu durumda sinema, bütün varolanları düşündüğü gibi insanı da düşünmektedir.

Merkezine tefekküre dayalı film-düşünmeyi alan Hayat Ağacı, "hayat, varlık, yeryüzü ve gökyüzü arasındaki insanın durumu, Dasein'ın başkalarıyla birlikteliği, onlarla ve diğer varolanlarla kurduğu ilişki ve kaygı, Dasein'ın içinde yaşadığı dünyası, ölüm ve yaşamın iç içe geçmişliği, insanın ölüme yazgılı olduğu" gibi temel ontolojik meseleler üzerine sükûnetle düşünmektedir. Filmin ana karakteri Jack, yıllar önce ölen kardeşinin ardından hala yas tutmaktadır. Kardeşini anmak için yaktığı bir mum ışığı ile başlayan film-düşünme, bir Dasein olarak Jack'i hem gündelikliği içinde hem de otantik varoluşu içinde kavrar.

Zihinsel bir yolculuğa çıkılan Hayat Ağacı'nda, bu zamansal yolculuk yalnızca doğum ve ölüm arasındaki Dasein'ın/Jack'in bütün bir yaşamını değil; aynı zamanda evrenin oluşumunu da başlangıcından günümüze kadar düşüncenin konusu haline getirir. Filmde patlamadan sonra evren oluşmaya başlar. Hemen ardından dünya oluşur. Dünya oluşumunu tamamlarken ilk hücre meydana gelir. Dinozorlardan ve meteorlardan sonra yaşam başlar ve Jack dünyaya gelir. Film-zihin; dini, felsefi ve mitolojik bir kavram olan 'Hayat Ağacı'nı oldukça uzun bir çekim olan evrenin oluşumu ya da yaratılış hikâyesi olarak kavrar. Böylece evrendeki bütün canlıların birbirine bağlı olduğuna odaklanılır.

Bir imkânlar toplamı olarak dünyaya gelen Jack'in önünde yaşamı boyunca iki seçenek durmaktadır: Jack ya babasını takip edip doğanın yolunu seçmeli ya da inayeti seçip annesinin izinden gitmelidir. Jack, babasını takip ederek doğanın yolunu seçmiş ve iş hayatında iyi bir kariyer elde etmiştir. Ölen kardeşi ise annesinin izinden gitmiş ve ölüm ile Tanrı'ya ulaşmıştır. Film-zihin, Dasein'ın seçimler yaparak otantik varoluşuna ulaşmasına odaklanır. Hayat Ağacı, "ölüm-yaşam", "anne-baba", "doğa-inayet" gibi iki seçenek arasındaki karşıtlığı sıklıkla vurgulayarak aslında insan varoluşunu felsefenin de çıkış noktası olan ikilikler üzerinden kavrar. Hayat Ağacı'nda karakterler dış sesleriyle sık sık Tanrı'yla diyalog kurar. Film-zihin Tanrı'yı bazen ses-imağ olarak, bazen gökyüzünde yaşayan bir varlık olarak, bazen de esen bir rüzgâr olarak düşünür. Bu durumda filmin panteist bir tavır takındığı söylenebilir.

Düşüncesinin merkezine Dasein'ı alan Hayat Ağacı, onu hem gündelikliği içinde hem de sahil varlık olarak düşünür. Film, Dasein'ı doğum ve ölüm arasında uzanan bir varlık olarak göstererek, insan varlığının tarihselliğini, zamansallığını ve temel eksistensiyellerini birlikte kavrar. Nitekim bir film-zihin olan Hayat Ağacı, dramatik yapıyı ve sinematografik anlatım olanaklarını birlikte kullanarak Dasein ve onun varlık minvalleri üzerine tefekkür içinde bir düşünme gerçekleştirir. 'Hayat Ağacı' filmi, "varlık, Dasein, ölüm, yaşam, evren ve Tanrı" gibi varoluşsal problemler üzerine tefekküre dayalı bir film-düşünme gerçekleştirir.

## Notlar

1 Dasein'in kökensel manası "orada varlık" yani "dünyada-varlık"tır: Dünya ise gündelik, asal gerçek dünyadır (Aktok, 2010, s. 30-31). İnsan olmak, yeryüzüne dünyanın gündelik ve alışıldık maddesine batırılmak, ekilmek ve köklenmektir" (Steiner, 2003, s. 118).

## Kaynakça

- Aitken, I. (2001). *European Film Theory and Cinema: A Critical Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Aitken, I. (2015). *Avrupa Sinema Kuramları: Eleştirel Analiz*. (Z. Atam, Çev.) İstanbul: Doruk Yayınları.
- Aktok, Ö. (2010). Sunuş. M. B. Özgür Aktok içinde, *Heidegger* (s. 7-37). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Arslan, A. (1997). Öznelci Düşünceyi Sanat İşiyile Aşmak. H. Ü. Nalbantoğlu içinde, *Patikalar: Martin Heidegger ve Modern Çağ* (s. 121-171). Ankara: İmge Kitabevi.
- Aydoğan, A. (2008). Sunuş. A. Aydoğan içinde, *Fikir Mimarları 15: Heidegger* (A. Aydoğan, Çev., s. 9-16). İstanbul: Say Yayınları.
- Balázs, B. (2013). *Görünen İnsan Ya Da Sinema Kültürü*. (O. Kasap, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Barret, W. (2008). Heidegger: Toplu Bakış. A. Aydoğan içinde, *Fikir Mimarları 15: Heidegger* (A. Aydoğan, Çev., s. 41-76). İstanbul: Say Yayınları.
- Blackham, H. J. (2005). *Altı Varoluşçu Düşünür: Kierkegaard, Nietzsche, Jasper, Marcel, Heidegger, Sartre*. (E. Uşşaklı, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.
- Bolt, B. (2015). *Yeni Bir Bakışla Heidegger*. (M. Özbank, Çev.) İstanbul: Kolektif Kitap.
- Brock, W. (2008). Bir Yaklaşım Denemesi. A. Aydoğan içinde, *Fikir Mimarları 15: Heidegger* (A. Aydoğan, Çev., s. 79-150). İstanbul: Say Yayınları.
- Cavell, S. (1979). *The World Viewed: Reflections On The Ontology Of Film*. Cambridge, London: Harvard University Press.
- Çüçen, A. (2015). *Martin Heidegger: Varlık ve Zaman*. Bursa: Sentez Yayıncılık.
- Elsaesser, T., & Hagener, M. (2014). *Film Kuramı: Duyular Yoluyla Bir Giriş*. (B. Soner, & B. Yıldırım, Çev.) Ankara: Dipnot Yayınları.
- Esenyel, A. (2012). Varlığa İlişkin Otantik Bir Yorumun Olanağı Olarak Ölüm. Z. Aşkın içinde, *Özne 16. Kitap: Heidegger* (s. 40-52). Konya: Çizgi Kitabevi.
- Frampton, D. (2013). *Filmozofi: Sinemayı Yepyeni Bir Tarzda Anlamak İçin Manifesto*. (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Gray, J. C. (2008). Heidegger'in Varlığı. A. Aydoğan içinde, *Fikir Mimarları 15: Heidegger* (A. Aydoğan, Çev., s. 151-160). İstanbul: Say Yayınları.
- Hansen, M. B. (2015). Sunuş. S. Kracauer içinde, *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu* (Ö. Çelik, Çev., s. 15-59). İstanbul: Metis Yayınları.
- Heidegger, M. (2001a). *Being And Time*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Heidegger, M. (2001b). *Zaman ve Varlık Üzerine*. (D. Kanıt, Çev.) Ankara: A Yayınevi.
- Heidegger, M. (2004). *Varlık ve Zaman*. (A. Yardımlı, Çev.) İstanbul: İdea Yayınevi.

- Heidegger, M. (2011). *Varlık ve Zaman*. (H. K. Ökten, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Heidegger, M. (2013). *Hümanizm Üzerine*. (Y. Örnek, Çev.) Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Inwood, M. (2012). Heidegger Düşüncesinin Temel Kavramları. Z. Aşkın, & M. Bal (Dü.) içinde, *Özne 16. Kitap: Heidegger* (M. Bal, Çev., s. 255-306). Konya: Çizgi Kitabevi.
- Inwood, M. (2014). *Heidegger*. (N. Öрге, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.
- Johnson, P. A. (2013). *Heidegger Üzerine*. (A. Esenyel, Çev.) Bursa: Sentez Yayıncılık.
- Kaes, A., & Levin, D. (1987). The Debate About Cinema: Charting A Controversy (1909-1929). *New German Critique*, 40(Special Issue on Weimar Film Theory), 7-33.
- Kracauer, S. (2015). *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*. (Ö. Çelik, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Lukács, G. (2014). *Roman Kuramı*. (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Monaco, J. (2011). *Bir Film Nasıl Okunur?* (E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Mulhall, S. (1998). *Heidegger ve Varlık ve Zaman*. (H. K. Ökten, Çev.) İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Öztürk, S. (2018). *Sinema Felsefesine Giriş: Film Yapımı Felsefe*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Pöggeler, O., & Allerman, B. (1994). *Heidegger Üzerine İki Yazı*. (D. Özlem, Çev.) Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Sinnerbrink, R. (2006). A Heideggerian Cinema? On Terrence Malick's The Thin Red Line. *Film-Philosophy*, 10(3), 26-37.
- Stamburgh, J. (2001). Giriş. M. Heidegger içinde, *Zaman ve Varlık Üzerine* (s. 1-9). Ankara: A Yayınevi.
- Steiner, G. (2003). *Heidegger*. (S. Sahra, Çev.) Ankara: Hece Yayınları.
- Zimmerman, M. (2011). *Heidegger Moderniteyle Hesaplaşma: Teknoloji, Politika, Sanat*. (H. Arslan, Çev.) İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

## Filosophic Thinking of 'Dasein': As a film-mind '*The Tree of Life*'

İkbal Bozkurt Avcı (Res. Asst. Ph.D.)

### Extended Abstract

The cult question of André Bazin "What is Cinema?" that have shaped the film theory and questions what cinema is has been used as a springboard for this study and the question has been converted to "What is Heideggerian Cinema?" by making it more specific. It is surely beyond doubt that there are many answers to this question in Heidegger's wide-ranging terminology. This study aims to reveal how the film-mind thinks of Dasein which is the key of Heidegger's philosophy. The reason why Dasein is taken as the basis is that a study in which Heidegger's philosophy is even partially addressed must pass through the path of "being" and therefore "Dasein". In short, almost all of Heidegger's ideas come to Dasein. Therefore, this study takes Dasein as the fixed point of a compass within the intellectual sense and proceeds in line with the film theory which Béla Balázs explains in the text titled 'Visible Man' and Siegfried Kracauer names 'The Redemption of Physical Reality' as well as "filosophy" conceptualization of Gilles Deleuze and Daniel Frampton, which emphasizes that the film is an "imaginative thinking". From this point of view, the focus is on how the film-mind thinks of Dasein filosophically. Based on the idea that the film itself is a philosophical thought, films realize this thinking with expression possibilities such as "image, colour, sound, speed, movement, frame, focus, transition types" in filosophy (Frampton, 2013, s. 25). Filosophy helps understanding the expressing and influencing ways of "film style" and "dramatic structure" of the film; in this context, so to speak, two elements of the film should go hand in hand (Frampton, 2013, s. 20).

The main question of this study which combines the existential analysis of Dasein and film theory reveals that "Dasein/human existence which has been forgotten, hidden, covered and invisible for some reason in thought, art and culture in a period is made visible with the 'recording' and 'revealing' functions of the cinema and films as a way of thinking put the existence back in the centre of thought". In this direction, the understanding of the existence of Western metaphysics and the existential analysis of Heidegger has been examined in the first section of the study, which is basically composed of three sections. Western metaphysics separated the existence from its ontological context and made it the subject of epistemology. This situation caused the existence to be covered. Heidegger who aims to reveal the hidden existence and place it at the centre of philosophy has declared Dasein the shepherd of the being. Therefore, Dasein has been handled from a broad perspective with the existences.

According to Heidegger, existence was forgotten for a long time due to metaphysics and later with the influence of science and technique. Film theorists state that existence was forgotten and invisible in culture and art for a while similar to that in philosophy. One of the names that brought up the invisibility of the human existence is Béla Balázs. In his study titled 'Visible Man', Balázs mentions that human gestures and mimics were visible in the ages when visual arts were dominant. However, visible man turned into read man with the use of writing first and then the invention of the printing press. Now the face, gestures and facial expressions and spirit of the man are read from a book. With the

invention of the camera and the cinema, the human is made visible again. Like Balázs, Siegfried Kracauer also mentions the two main functions of cinema which are “recording” and “disclosing” in his book titled ‘Film Theory’. Cinema reveals existences thanks to these two functions. Based on the idea that the existence which Heidegger states to be forgotten and covered is revealed and made visible by the cinema, film theories of Béla Balázs and Siegfried Kracauer are discussed in detail in the second section. In the last section, the idea of “making the forgotten and invisible human being visible again with cinema or camera and putting it back in the centre of the thought” which was focused in the first two sections was tried to be put forward based on Terrence Malick cinema. How the film called ‘The Tree of Life’ (The Tree of Life-2011) which is a film-mind thinks of Dasein filosophically is revealed.

As a film-mind, the Tree of Life thinks of the human mourn and formation of the universe together. Still feeling the death of his brother, Jack was born as a total of possibilities. The Tree of Life is based on Dasein’s self-realization by making choices. Jack, who is the main character of the film, has two choices in his lifetime: He must either choose the path of nature by following his father or to choose the path of grace by following his mother. Jack chooses the path of nature by following his father and becomes successful in his business life. Jack’s deceased brother chooses his mother’s path and reaches God with death. Film-mind focuses on the authentic existences of Daseins that shape their lives by making choices. The Tree of Life thinks of Jack who is an existence in the world both in his everyday life and as a being that questions his existence in his own loneliness. This way of thinking, which is described as filmozofic, is the use of dramatic structure and cinematographic expression opportunities together. The Tree of Life, which focuses on film-thinking based on contemplation, performs a filmozofic thinking regarding basic existential problems such as “being, Dasein, death, life, universe and God”.

**Keywords:** Cinema, filosophic thinking, film-mind, Dasein, The Tree of Life.