

Özgün Makale

# Burke'ten Kant'a Yüce Kavramının Werner Herzog Sinemasındaki Yansıması: *Aguirre, Tanrının Gazabı* Filmi\*

Reflecting the Concept of the Sublime from  
Burke to Kant in Werner Herzog's films:  
*Aguirre, The Wrath of God*

İhsan KOLUAÇIK<sup>1</sup>

## Öz

Gilles Deleuze, Werner Herzog için yaşayan yönetmenler arasındaki en metafizik olanı der. Herzog sinema tarihinde eşine az rastlanan yönetmenlerin başında gelir. Filmleri yaşamla sinema arasında ortalık arayan belirli bir estetik yapı içermekle birlikte sinema dili kendisinden sonra gelecek birçok yönetmene ilham kaynağı oluşturur. Sinemasında felsefi soruşturmalar önceliklidir. 1972 yılında yönettiği *Aguirre, Tanrı'nın Gazabı* filmi yönetmenin felsefi anlamda yüce kavramına dair sorgulamalarını içerirken doğa ile insan karşıtlığına vurgu yapar. Film, Kantçı anlamda matematiksel ve dinamik yüceyi somutlaştırırken Burke'cü anlamda ürkütücü bir estetik deneyimi içeren yüceliği ön plana çıkarır. Çalışmada *Aguirre, Tanrı'nın Gazabı* filmi özelinde Herzog'un yüce kavramına dair felsefi sorgulamaları Edmund Burke ve Immanuel Kant'ın yüce kavramına dair tartışmaları bağlamında ele alınacaktır. Genç Alman sinemasının önemli yönetmenlerinden Herzog'un yüce kavramını kendine has sinema diliyle filmlerinde işleme biçimi, Burke ve Kant'ın kavrama dair felsefi çıkarımlarından yola çıkılarak değerlendirilecektir. Kant'ın ve Burke'ün yüce kavramına yüklemiş olduğu anlamla, kavramın Herzog sinemasındaki örtüşmeleri ayrıntılarıyla değerlendirilecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Werner Herzog, EdmundBurke, Immanuel Kant, Yüce.

## Abstract

In his writings, Gilles Deleuze refers to Werner Herzog as the most metaphysical of living directors. Herzog is one of the few directors in the history of cinema who can be considered to have made a significant and lasting impact. Despite the fact that his films exhibit a distinctive aesthetic structure that strives to reconcile the real and the cinematic, his cinematic language serves as a source of inspiration for numerous directors who have followed in his footsteps. Philosophical

\* Makalenin başvuru tarihi: 03.10.2024. Makalenin kabul tarihi: 07.11.2024.

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi., Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Radyo, Televizyon, Sinema Bölümü, ihsankoluacik@gmail.com, ORCID: 0000-0001-5525-2182.

enquiry constitutes a primary focus of his cinematic output. In his film *Aguirre, the Wrath of God* (1972), Herzog engages in a philosophical inquiry into the concept of the sublime, underscoring the dichotomy between the natural and the human realms. The film can be seen to embody the mathematical and dynamic sublime in the Kantian sense, but it also foregrounds the sublime in the Burkean sense, which includes an eerie aesthetic experience. This study will examine Herzog's philosophical inquiries into the concept of the sublime in the context of the discussions by Edmund Burke and Immanuel Kant on the same topic in the film *Aguirre, the Wrath of God*. This study will evaluate the way Herzog, one of the most significant directors of young German cinema, handles the concept of the sublime in his films, employing his distinctive cinematic language. It will do so by analysing the philosophical inferences made by Kant and Burke about the concept of the sublime. In addition, it will examine the meaning attributed to the concept by Kant and Burke, as well as the extent to which it is present in Herzog's cinematic work.

**Keywords:** Werner Herzog, EdmundBurke, Immanuel Kant, Sublime.

## Giris

Genel olarak sinema tarihine bakıldığında Werner Herzog'un ayrıksı bir yere sahip yönetmenlerden olduğunu söylemek mümkündür. Genç/Yeni Alman sinemasının Rainer Werner Fassbinder ve Wim Wenders ile beraber en önemli üç yönetmeninden birisi olan Herzog, hâlâ film çekmeye devam eder. Herzog'un filmleri hem çekim aşamasındayken hem de çekildikten sonra sinema dünyasında tartışmalara yol açmış ve eleştirilenler tarafından oldukça önemsenmiştir. Bu durumun oluşmasında Herzog'un sinema yoluyla kozmosa, doğaya, topluma ve bireye yönelttiği farklı bakış açısının etkisi vardır. Herzog'un bakışını alelade bir yönetmen bakışı olarak değerlendirmemek gerekir. Herzog, filmleri aracılığıyla dünyaya, yaşama, varoluşa ya da insanlığa dair yeni sözler söyler. Bu sözler genellikle felsefi bir öz barındırır ve sinemanın aşkın dilini oluşturur. Filmlerinde duyuyla algılanamayacak şekilde mutlak yargılar içeren sahnelere yer verilmez. İzleyicinin filmde gördüklerini sorgulaması ve film üzerine düşünmesi gerekir. Bu anlamda Herzog'u tıpkı öncülleri olan Yasujiro Ozu, Satyajit Ray, Robert Bresson, Ingmar Bergman gibi aşkın bir sinemacı olarak değerlendirmek mümkündür ve filmleri kendisinden sonra gelecek birçok sinemacıya ilham kaynağı olmuştur.

Herzog'un yönettiği filmlerde diğer temalarla birlikte felsefi tartışmaların ön plana çıktığı görülmektedir. Bu noktada Herzog, içinde yaşadığı modern topluma ve uygar dünyaya yönelik acımasızca eleştiriler yöneltmiştir. 20. yüzyılın başından itibaren yaşanan savaşlar, soykırım, insan merkezli bakışın yarattığı doğa tahribatları sonucunda modern Batı toplumunun insanlığı getirmiş olduğu nokta yönetmen tarafından ilk filmlerinden itibaren ironik bir bakış açısıyla eleştirilmiş ve sorunsal olarak ele alınmıştır.

Herzog'un filmlerinde tartıştırmaya çalıştığı konulardan birisi de felsefi anlamda yüce kavramının ne olduğudur. Herzog'un filmlerini yücenin sinemadaki yansıması olarak değerlendirmek mümkündür. Bu noktada "yüce" ayrıntılarıyla ele alınması gereken çok derinlikli ve tartışmalı bir kavramdır. Sonrasında yapılacak olan daha kapsamlı bir çalışmalar yüce kavramını farklı boyutlarıyla değerlendirebilir. Makalede yüce kavramı felsefi anlamda her boyutuyla ele alınmayacağından konu başlığı dâhilinde ve konuya uygun boyutlarıyla ele alınacaktır.

Yüce kavramına dair literatürde birçok çalışma yayınlanmıştır. Bu çalışmaların büyük bölümü felsefi alanda yer alır. Bilhassa Burke, Kant ve son dönemlerde Jean-François Lyotard gibi düşünürler yüce kavramına dair düşünceler ileri sürmüşlerdir. Son dönemlerde uluslararası bo-

yutta güzel sanatlar alanında özellikle de sinemada yüce kavramına dair çalışmaların yapıldığı görülmektedir. Ancak Türkiye’de sinema alanında yapılan akademik çalışmalarda kavramın yeteri kadar ele alınmadığı söylenebilir. Konuya dair yapılan çalışmalar: Özgür Yaren’in “Sinemasal Yüce: Felaket Filmlerinde Yüce Arayışı” isimli makalesi ve Fırat Osmanoğulları’nın “Sinemada Korkunun Verdiği Hazzın Yüce Kavramı ile Açıklanması ve Antonio Margheriti’nin *Danza Macabra* (1964) Filmi” çalışmaları ile Kevser Çakır Demir’in “Sinema ve Yüce: Semih Kaplanoğlu Sineması Örneği” isimli yüksek lisans tezi olarak özetlenebilir. Ancak Herzog sinemasında yüce kavramının ele alış biçimi Türkiye’de yapılan akademik çalışmalar içinde yer almamıştır. Bu noktada akademik anlamda yurtdışında yapılan iki çalışmada yüce kavramı Herzog filmlerindeki yansımalarına değinilmiştir. Bu çalışmalardan ilki Brigitte Peucker’in 1984 yılında yazdığı *Werner Herzog: In Quest of the Sublime* adlı kitap bölümüdür; ikincisi ise Patricia Castello Branco’nun *Film-Philosophy* dergisindeki “Kant and Burke’s Sublime in Werner Herzog’s Films: The Quest for an Ecstatic Truth” adlı çalışmasıdır.

Çalışmada Genç Alman sinemasının önemli yönetmenlerinden Werner Herzog’un yüce kavramını kendine has sinema diliyle filmlerinde işleme biçimi, Burke ve Kant’ın kavrama dair felsefi çıkarımlarından yola çıkılarak değerlendirilecektir. Kant’ın yüce kavramına yüklemiş olduğu anlamla, kavramın Herzog sinemasındaki örtüşmeleri ayrıntılarıyla değerlendirilecektir. Kant’tan önce Edmund Burke fizyolojik olarak yüce kavramına dair çeşitli tanımlamalarda bulunmuştur; bu sebeple bir öncü olarak Burke’ün düşünceleri de Herzog sinemasının Aguirre filminin analizi kapsamında referans olarak kullanılacaktır. Ancak çalışmanın belirleyici çerçevesi Herzog’un sinemasında yüce kavramını yorumlama biçimidir. Genel bir değerlendirmeyle Werner Herzog sinemasında insan olmanın anlamını sorgular. Bu sorgulamada insan ile doğa, akıl ile duyum, normallik ile delilik arasındaki sınır felsefi bir sorgulama biçimine dönüşerek izleyiciye çok katmanlı bir yorumlama imkânı sunar.

## Yüce Kavramı Üzerine

Son dönem felsefi tartışmalar ışığında birçok disiplinde yüce kavramına dair açıklamalara ve tanımlamalara rastlanmaktadır. Yüce kavramı estetik anlamda ihtişamlı ya da görkemli olma gibi durumları içerir. Ahmet Cevizci, *Felsefe Sözlüğü*’nde yüce kavramının tanımlarını sıralarken olumlu anlamda beş farklı noktaya değinir. Bu tanımlardan ilki; insanın kendi ölçülerinin ya da sınırlarının ötesine geçme aşamasıdır. İkincisi, yücenin öne çıkan en önemli özelliğinin sınırsızlık ya da uçsuz bucaksızlık olmasıdır. İnsanla karşılaştırıldığında ezici bir oransızlık bulunur ve insan güç/güçlü karşısında ezilmektedir. Üçüncü tanım ise yücenin her şeyin ötesinde ve üstünde tutulması; değer ve önem hususunda karşılaştırma yapılamayacak oluşuna dairdir. Gücü, değeri, soyluluğu ya da büyüklüğüyle yüce; diğer her şeyden ayrılmaktadır. Dördüncü tanım, yeryüzünde bulunan bütün varlıkların ve kavramların ötesinde ve üstünde olan, ona karşı saygı ve hayranlık duyulan yapıyı belirtir. Son tanım ise “çok değer verilen, soyluluğu ve büyüklüğü ile başka şeylerden ayrılan şey için” (Cevizci, 1999, s. 941) kullanılır.

Yüce kavramına dair tarihsel anlamda genel bir perspektif çizildiğinde 1. yüzyılda Helenistik yazar Longinus’un Sicilyalı retorikçi Calcect’li Caecilius’un eserine vermiş olduğu yanıtla birlikte tartışmaların da başladığı görülür. Longinus’un “Yüce Üzerine” adlı çalışması yüceliği, asil bir zihin yankısı olarak görür ve salt bir fikrin bazen asaletinden ötürü hayranlık uyandırabileceğini belirtir. Aslında Longinus’un çalışması sanatsal anlamda yüceliğin ifade edilme biçimi olarak değerlendirilebilir. Longinus “Gerçek yücelik karşısında yücelmek ve yüceltilmek bizim doğa-

mızda vardır. Sevinç ve gururla dolduğumuzda, sadece duyduğumuz şeyi yarattığımızı inanmaya başlarız” (Longinus, 2010, s. 149) der. Longinus, yüceden bahsederken doğaya başvurmaktadır. Longinus’a göre, retorik, yücenin birincil belirleyicisi olsa da insanda yücelik fikrini tohumlayan ve insanı Nil’in, Ren’in ya da okyanusun ihtişamına hayran olmaya yönelten doğadır (Longinus, 2010, s. 163-164). Longinus’un doğaya başvurması yüceye dil dışı bir köken atfetme girişiminin sonucudur (Shaw, 2006, s. 28).

Longinus’a göre gerçek anlamda yüce kavramı, doğuştan gelen iki kaynağın; yüksek kavrayış gücünün ve güçlü duyguların bir arada olmasıyla mümkündür. Bu durum yücenin hem yazınsal anlamda eserlerde üretilmesine hem de okuyucu ya da izleyicide etkilerinin görülmesine neden olur. Guy Sircello’ya göre on yedinci yüzyılın sonlarında Longinus’un metninin çevirileri sonrasında yüce, belli özellikleri sergileyen ve okuyucularda belli etkiler yaratan belli bir sanat türü, özellikle de bir yazı tarzı anlamına gelmiştir (Sircello, 1993, s. 541). Bu yaz tarzı yüce kavrayışının ortaya çıkmasını sağlamıştır (Doran, 2015).

Longinus yüceliğin beş kaynağından bahseder. Konuşma yetkinliğini beşi için de temel olarak varsayar, onsuz hiçbir şey mümkün görünmemektedir. İlk olarak tasarlama gücünden bahseder, ikincisi güçlü ve ilham verici duygulardır. Üçüncüsü belirli türden figürler olarak ifade edilir. Dördüncüsü güzel anlatımdır. Beşincisi ise sözcüklerin ağırbaşlı ve soylu bir şekilde düzenlenmesidir (Longinus, 2010, s. 150). Gerçek yüce için güçlü duyguların ve yüksek kavrama gücünün bir arada olması gerekmektedir. Bu birlikteliğin olduğu yapıtlar yücenin etkileri görülebilmektedir. Ancak kavramın içerdiği anlam, iki bin yıllık süreçte etkileşimli biçimde farklılaşmış ve metafizik, sanat ya da felsefe alanlarında yeniden yorumlanmıştır. Longinus sonrasında modern çağda onun eserinden esinlenerek çalışmalar yapan Batılı felsefeciler (Thomas Burnet, John Dennis, Joseph Addison, Anthony Ashley Cooper, John Baillie) yüce kavramına dair yeni yorumlar getirmişlerdir.

On dokuzuncu yüzyılın başlarından itibaren Batının önde gelen şair ve filozoflarının (William Wordsworth, Bysshe Shelley gibi) yazılarında ya da şiirlerinde yüce, “neredeyse yalnızca belirli bir tür doğal sahne ya da doğal sahneleri görmenin belirli bir yolu, hatta doğanın kendisi anlamına gelmiştir” (Sircello, 1993, s. 541). 18. yüzyıldan itibaren doğaya dair duyulan ilginin ve doğanın keşfine dair yürütülen çalışmaların bu durumun ortaya çıkışında önemli etkisi vardır.

Aklı ön plana çıkaran Aydınlanma düşüncesinin doğup geliştiği bu dönemde İngiliz Deneycilerinden Edmund Burke ve Aydınlanma felsefesinin önemli filozoflarından Immanuel Kant tarafından yüce kavramına dair yeni düşünceler ve tartışmalar ortaya konmuştur. Edmund Burke, 1757’de yayımlanan ve modern estetiğin temel metni olarak da kabul edilen (Doran, 2015, s. 141) *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma* adlı çalışmasında hem yüce hem de güzel kavramını ele alarak onlar hakkında derinlemesine bir soruşturma yapmayı amaçlamıştır. Burke çalışmasında, estetik deneyimle ilişkili olarak yüce ve güzel fikirlerini araştırmayı önerir. Longinus ve 18. yüzyıldaki bazı çağdaşlarını izleyerek, bu iki kavramın birbirine zıt olduğunu savunur ve temel estetik deneyimin ikincisinde yani yücede gerçekleştiğini iddia eder (Branco, 2016, s. 29). Ancak güzel ve yüce kavramlarına dair felsefi düzlemdeki tartışmalar sona ermez. Burke sonrası Kant da bu tartışmanın bir tarafı olur<sup>2</sup>. Burke’ün araştırmaları,

2 Güzellik ve yüce arasındaki ikili karşıtlık, bu bağlamda ilk defa Edmund Burke tarafından sistematik olarak estetik bir çerçeveye entegre edilmiştir. Burke’ten sonra Kant da güzellik ve yüce arasındaki ilişkiye değinmiştir. Güzel kabul edilen nesnelere küçültülmüş, parlak, kırılğan, şeffaf ve pürüzsüz olarak nitelendirilirken, yüce nesnelere büyük, ihtişamlı, geniş, karanlık, kaba, belirsiz ve sınırsız olarak tanımlanır (Branco, 2016, s. 3). Burke her iki ana kategoriye de kendini koruma (yüce) ve toplum/sevgi (güzellik) gibi varoluşsal güdülerle temellendirir. İlk kategori, kendi faileri açısından ikincisini açık bir şekilde geride bırakır. Yüce olanın yansımaları, bireyin bilişsel öncesi ve duygusal boyun eğdirilmesini temsil eden ‘karşı konulmaz bir güç’ olarak ifade edilir. Sonuç olarak, Burke’ün teorik çerçevesi, sinematik deneyimin bedensel ve duygusal boyutlarına odaklanan somatik

18. yüzyılın sonlarında yücelik kavramına dair çalışmaların yaygınlaşmasına önemli ölçüde katkıda sağlamıştır. Her iki kavramın da birbirine karıştırılması meselesi onun kavramlar üzerine düşünmesindeki temel motivasyonudur. Bu noktada güzel ya da yüce kavramlarının sıradan anlamlarından ziyade birey üzerinde uyandırmış oldukları etkiden yola çıkarak tanımlamayı denemiştir. Böylelikle duyguların sınıflandırması meselesi üzerinden güzel ve yüce kavramı bağlamında haz ve acı kavramının doğadaki nesnelere aracılığıyla öznedeki etkisi üzerinde durmuştur. Burke'ün yücelik ifadesi, güzelliğin zıddına dayanır ve yücelik büyüklüğü, karanlığı ya da sonsuz uzantısıyla dehşet verici olan estetik bir deneyimdir (Burke, 1998, s. 113)<sup>3</sup>. Burke'ün yüceye dair açıklamalarında duyguların bilhassa acı ve tehlikeyi içeren ya da bu duyguları harekete geçiren deneyimlerin yoğun etkisi bulunur. Dehşet ya da acı duygularını harekete geçirebilecek her şey yüceliğe kaynaklık edebilmektedir (Gandy, 1996, s. 4).

Burke için yüce; korku, tehlike, tekinsizlik, belirsizlik gibi güçlü duyguların ortaya çıktığı estetik deneyimlerin sonucudur; insanın karşısına çıkan tehlikeli, korkutucu devasa güçler karşısındaki korkuyu ve hayranlığı içermektedir. Yüce olarak nitelendirilen nesnelere boyutları çok büyüktür ve karşılarında konumlanan insanları zorlama ve onları ve mahvetme gücüne de sahiptir (Yaren, 2006, s. 67). Burke yüceliğin kaynağını ifade ederken; “herhangi bir şekilde acı ve tehlike fikirlerini harekete geçirmeye uygun olan, yani herhangi bir şekilde korkunç ya da korkunç nesnelere ilgili olan ya da dehşete benzer bir şekilde işleyen her şey yüceliğin kaynağıdır; yani zihnin hissedebileceği en güçlü duyguyu” (Burke, 1998, s. 36) ürettiğini belirtir.

Burke, yüceyi özellikle doğa karşısında insanın deneyimlediği korku ve büyülenmeyle ilişkilendirir. Yücenin kaynağı, insanın karşısında duran ve kontrol edemediği büyüklük ya da tehliktir. Örneğin, fırtınalar, yüksek dağlar, uçsuz bucaksız okyanuslar ya da devasa yapılar, Burke'e göre yüceyi tetikleyen unsurlardır. Bu anlamda yüce, insanın kendi küçük ve sınırlı varlığı ile doğanın ya da evrenin sınırsız gücü arasındaki karşılaşmada ortaya çıkar. Burke'ün yüce anlayışı, özellikle doğanın ezici büyüklüğü karşısında insanda bir küçüklük ve acizlik duygusu yaratır. Bu duygu hem korkutucu hem de hayranlık uyandırıcıdır. Burke'ün sözleriyle “Yüce, insanı bir anlığına kendi küçüklüğüyle yüzleştirir ve onu doğanın ya da evrenin karşısında bir hiçlik gibi hissettirir. Ancak bu deneyim, aynı zamanda insanda derin bir hayranlık ve büyülenme duygusu da yaratır” (Burke, 1998, s. 39).

Burke'ten sonra yüce kavramının ele alan bir diğer düşünür ise Immanuel Kant'tır. Kant 1764 yılında yazmış olduğu *Güzellik ve Yücelik Duyguların Üzerine Gözlemler* adlı eserinde yüce kavramını incelemiştir. Kant'ın bu çalışması, Burke'ün çalışmasından çok da farklılıklar içermektedir. Hatta Burke'ün çalışması onun kavrama dair yaptığı tanımlamaların dayanak noktasını

film teorileriyle entegrasyon için özellikle çok uygundur (Mathias, 2020, s. 15). Kant ise “yücelik duygusunun kısmi bir karakterizasyonunu, esasen güzel olanla karşıtlık yoluyla sunar: her ikisi de hoştur, ancak güzel olan büyülerken, yüce olan ruhu 'hareket ettirir'... Yüce olan basit, güzel olan süslü ve süslenmiş olmalıdır” (Caygill, 2000, s. 379). “Kant'a göre güzel ve yücenin her ikisi de izleyicisine estetik haz ya da hoşlanma duygusu verirler. Ancak güzel nitelik ile ilişkilendirilirken yüce, nicelik (yani büyüklük) ile ilişkilendirilir. Buradaki nicelik; güzelin nicelikle ilgili olduğunun söylendiği kısımdaki nicelikle aynı değildir. Oradaki nicelik, güzelin bir kesim tarafından değil, herkes tarafından kabul edilmesi anlamına gelen evrensellik kavramı ile ilişkilendirilmiştir. Buradaki, yani yüce'nin nicelikle olan ilişkisi ise onun büyüklüğüyle ilgili olmasıdır. Nicelik büyüklüğün ilişkisi olması bakımından Kant, doğal güzelliğin nesnenin biçimiyle ilgili olduğunu ve biçimin de aynı zamanda sınırla ilgili olduğunu söyler. Ama Kant için yüce; “sınırsızlık ve belirli bir biçim taşımamasıyla” kendini ortaya koyar” (Sarı, 2024, s. 36-37). “Yüce her zaman büyük olmalıdır; güzel küçük de olabilir. Yüce yalın olmalıdır; güzel bezenip süslenmelidir. Büyük bir yükseklik, büyük bir derinlik kadar yücedir; ama ikincisine titreme duygumu, ilkinin merak duygumu eşlik eder. Bu yüzden sonuncu duygu korkutucu yücelik, ilki soylu yücelik olabilir.” (Kant, 2010, s. 10). Yüce ile güzelin ikisi de “kendilerince” memnuniyet verirler; düşünümeye dayalı yargılarla değerlendirilir ve belirleyici yargularla bilinemezler. Her ikisinden kaynaklanan haz, hayal gücünün “anlama gücüne ya da akla ait olan kavrama yetisi” ile uyumundan doğar; her ikisi de özne için geçerli olma iddiasında bulunan tikel yargılar ortaya çıkarılır (Schaper, 2005, s. 168).

3 “(...) yüce nesnelere boyutları büyüktür, güzel olanlar ise nispeten küçüktür; güzellik pürüzsüz ve cilalı olmalıdır; yüce ise engebeli ve ihmalkâr: güzellik doğru çizgiden kaçınmalı, ancak ondan fark edilmeden sapmalıdır; yüce ise çoğu durumda doğru çizgiyi sever ve saptığında genellikle güçlü bir sapma yapar: güzellik belirsiz olmamalıdır; yüce karanlık ve kasvetli olmalıdır: güzellik hafif ve narin olmalıdır; yüce ise katı ve hatta masif olmalıdır” (Burke, 1998, s. 113-114).

oluşturmaktadır. Güzel ve yüce duygularının özne üzerindeki etkilerini ayırt edici özellikle olarak görür. Güzel duygusu özne üzerinde büyülenme etkisi yaratırken yüce duygusu öznenin harekete geçmesini sağlar (Kant, 2010, s. 9). Taylan Altuğ'a göre Kant, güzel gibi yüce kavramının da estetik bir kategori olarak konumlandırmıştır,

1770 yılında yazmış olduğu "Yargı Gücünün Eleştirisi" üzerine adlı metninde yüce kavramı felsefi anlamda daha sistematik ve ayrıntılı biçimde ele almıştır. Kant,

Doğanın hiçbir şeyinde değil, sadece kendi zihnimizde, içimizdeki doğaya ve dolayısıyla dışımızdaki doğaya (bizim üzerimizde etki eden) üstünlüğümüzün bilincine varabildiğimiz ölçüde bulunur. İçimizde bu hissi uyandıran her şey, gücümüze meydan okuyan doğanın kudreti de dâhil olmak üzere, o zaman, uygunsuz bir şekilde de olsa, yüce olarak adlandırılır. (Kant, 2000, s. 145)

diyerek yüce kavramını açıklamaya çalışmıştır.

Kant'ın çalışmalarında yüce kavramı daha sofistike biçimde ele alınır. Kantçı anlamda yücelik; zihnin sınırıyla, doğa deneyimimizden türetilen ve bize imgesel yeteneklerimizin sonlu olduğunu hatırlatan bilginin eşiğiyle ilgilidir; bu eşik "yargımıza karşıt, temsil gücümüze yetersiz görünebilecek" bir şeydir. Kantçı açıdan 'yüce', bir beğeni nesnesi olmaktan çok heyecan nesnesi olarak ifade edilmelidir. "Kant'a göre, yüce diye adlandırdığımız şeyler, genel olarak büyüklükleri ile ya da güçleri ile bizi etkiler ve doğada verili olan bu şeyler, anlayış yeteneğimizi aşarak bir "çoşku"ya neden olurlar" (Sütçü, 2017, s. 89). Kant, *Yargı Gücünün Eleştirisi* adlı metninin "Yücenin Analitiği" adlı bölümünde "güzel" ile "yüce"yi karşılaştırırken yargılama gücü arasındaki geçişlere dikkat çeker ve her ikisinin de ortak yönünün "hoşlanma" olduğunu belirtir. Her ikisinin de ortak yönlerini; duyu ve mantık yargısı olmamaları, duyumsamaya dair olmaları, belli bir kavrama dayanmamaları, tekil olmaları vb. şeklinde ifade etmek mümkündür. Yanı sıra her ikisi arasında farklar da mevcuttur. Güzele dair bir biçimden söz etmek mümkünken yüceye biçimsiz bir nesnede de olabilmektedir, güzelde nitelik tasavvuru, yücede nicelik tasavvuru ön plana çıkmaktadır (Kula, 2012, s. 94-95). Kant, Burke'ün aksine, yücelik deneyimindeki önemli aşamanın, kişinin doğanın enginliği karşısındaki huşu ya da dehşeti sırasında değil, hayal gücü sınırlarıyla yüzleştikten sonra gerçekleşen akla nihai dönüşte ortaya çıktığını vurgular. Ona göre insanı, yücelik duygusu ile dolduran insanı hayran eden evrenin sonsuzluğudur (Heimsoeth, 2007, s. 50). Evrenin tümü karşısında insanın önemsizliği duygusu ön plana çıkarken bitimsizlik ve ebedilik söz konusudur. Bu noktada Kant, "mutlak ulu olarak (uçsuz bucaksız okyanus, muhteşem gökyüzü, dibi görünmeyen sarp uçurum) temsil ettiğimiz matematiksel yüce ve mutlak kuvvetli (okyanustaki fırtına, fırtına bulutları, yanardağlar) olarak temsil ettiğimiz dinamik yüce" (Wood, 2009, s. 205-206) isimlerini verir<sup>4</sup>. Matematiksel yüce genellikle büyüklük ile ilgiliyken dinamik yücenin güçle ilgili olduğunu söylemek mümkündür. Taylan Altuğ *Kant Estetiği* adlı kitabında matematiksel yüceyi, her şeyden büyük olan ve hiçbir kıyaslamaya dahil edilemeyen doğadaki sonsuz/mutlak büyüklükle, dinamik yüceyi ise korku yaratan bir güç olarak görür ve "doğadaki ezici gücün estetik değerlendirilmesi" ile ilişkilendirmektedir. Matematiksel yüce ölçme ve sayma güçlerini aşan nesnelere karşısındaki yaşantıdır ve "hayal gücü, kavranamamazlık izlenimi yaratan, yer kaplayan büyüklüklerle ilgilenmek durumundadır"; dinamik yüce de ise

<sup>4</sup> Matematiksel yüceye dair Kant'ın verdiği örnekler arasında göklerin, denizlerin ve dağların uçsuz bucaksızlığının yanı sıra Roma'daki Aziz Petrus Bazilikası ve Mısır'daki Piramitler de yer alır (Kant, 2010, s. 10) (§26, 82). Dinamik yüce durumunda, Kant'ın örnekleri arasında sarkık uçurumlar, fırtına bulutları, volkanlar ve kasırgalar yer alır. Yüce, Kant için her şeyden önce bir estetik refleksiyon yargısıdır, başka bir deyişle duygudur. Bu duyguyu açıklamak için Kant, istisnai doğa olaylarından veya olağanüstü sanat yaratımlarından örnek verir. Ama yüce olan, volkan veya fırtına gibi bir doğa olayının (ya da Vatikan'daki Saint Pierre Kilisesinin) kendisi değil, onun yarattığı ruh halidir (Sarıkartal, 2024, s. 624).

“hayal gücünün ilgisi doğa nesnelere gücüne, doğadaki güç ilişkilerine çevrilmiştir” (Altuğ, 1989, s. 159-166) (Keskin, 2024, s. 100). Kant’ın dinamik yüceye dair ifadelerinde doğanın dinamik yüce olarak algılanabilmesinin koşulu olarak korku yaratması gerekliliği ön plana çıkarılır. Kant’a göre “estetik yargı için doğa ancak korku nesnesi olarak görüldüğü düzeye dek güç olarak, öyleyse dinamik açıdan yüce olarak geçerli olabilir” (Kant, 2016, s. 83). Böylelikle matematik yücede olduğu gibi dinamik yücede de özünde belirsizlik hissi ortaya çıkmakta ve dinamik yücede bu his, korku hissine dönüşmektedir. Karşılaşılan doğa nesnesi artık bir korku nesnesine dönüşmüştür (Osmanoğulları, 2020, s. 13).

Schaper’in iddia ettiğine göre Kant’çı anlamda, doğal nesnelere kesinlikle “yüce” denilmesi gerekir: “yücelik insanda, insan zihninin, bizi içine çekmek ya da yutmakla tehdit eden derinliklere yukarıdan bakabilme gücünde bulunur” (Schaper, 2005, s. 169). Kant’a göre yücelik, doğa güçleri tarafından zapt edilemez olan insan özgürlüğüne aittir; durumu şöyle ifade eder:

“(…) doğadaki herhangi bir şeyde değil, yalnızca içimizdeki doğadan ve dolayısıyla (bizi etkilediği ölçüde) dışımızdaki doğadan üstün olduğumuzun bilincine varabildiğimiz ölçüde zihnimizde bulunur. Bizde bu duyguyu uyandıran ve doğanın kendi güçlerimizi ortaya çıkaran gücünü de içeren her şey bu nedenle (her ne kadar yanlış olsa da) yüce olarak adlandırılır ve yalnızca içimizdeki bu fikrin ön kabulü altında ve onunla ilişkili olarak, yalnızca doğada sergilediği gücüyle değil, doğayı korkusuzca yargılamak ve mesleğimizi onunla karşılaştırıldığında yüce olarak düşünmek için içimize yerleştirilen kapasite aracılığıyla içimizde saygı uyandıran varlığın yüceliği fikrine ulaşabiliriz” (Kant, 2000, s. 147-148).

Kant’ın üçüncü eleştirisi olan “Yargı Gücünün Eleştirisi”nde yücelik deneyimi en çok doğayla ilişkilendirilir, ancak insan sanatına da uzanabilir. Yücelik deneyiminin insan eserlerini de kapsayacak şekilde genişletilmesi önemlidir, zira resim, film ve diğer medya araçlarındaki doğa temsilleri “algısal olarak ezici olan ile yapay olduğu bilinen şey arasında uyumlu bir gerilim” yaratabilir (Gandy, 1996, s. 4). Bu noktada Werner Herzog’un yönetmiş olduğu filmleri de sinemasal anlamda yücenin ifadesi olarak görmek ya da değerlendirmek mümkündür. Herzog yüce olanı hissedebilen ve bunu filmleri aracılığıyla ifade edebilen ender sinemacılar arasındadır.

## Herzog Sineması ve Yüce Kavramı

Herzog’un yönettiği filmleri izlemek, onları yorumlamak felsefi bir bakışı zorunlu kılar. İzleyiciler açısından Herzog’un filmleri bir ikilem oluşturur ve bu ikilem izleyicinin istediklerinden çok yönetmenin anlatmak istedikleri yönünde şekillenir. Bu da onu auteur bir sinemacı yapmak için yeterlidir. Ancak yine de Herzog sinema tarihi içinde yeri ve önemi çok fazla anlaşılmayan yönetmenler arasındadır. Sineması açısından zirvede olduğu yetmişli yıllarda bile, gezgin, yersiz yurtsuz, mazoşist ve sembolik aşırılıkla malul, fevri bir kanun kaçağı, cana, bedene ve kazanca aldırmaksızın, mutlu bir şekilde kahramanı olabileceği tehlikeli filmler yapan, pervasız ve romantik bir psikopat olarak görülmüştür (Atkinson, 2000, s. 17). Filmlerinde işlediği konuları dolaylı bir şekilde ele alarak anlatmak yolunu seçen Herzog, izleyicilere karakter anlamında tuhaf bireylerin öznel görüşleri ve deneyimleriyle yönlendirilen ve sanatsal olarak biçimlendirilmiş bir doğallık içinde işlenen şaşırtıcı ve sinir bozucu temsiller sunar (Léger, 2015, s. 93). Onun karakterleri çoğu zaman izleyicilerin özdeşleşme yaşayamadığı, klasik sinemadaki karakterlere (protagonist) benzemez. Çoğu karakteri sorunludur, eksiktir ya da kötüdür; bu anlamda antagonist ya da anti kahraman olabilecek niteliktedir. Karakterlerinin büyük bölümü aşkınlık arayışındadır ve çoğu zaman da zorunlu olarak sınırları aşarlar. “Kendi arzularını, ihtiyaçlarını ya da hırslarını tat-

min etmek için çekici olmayan eylemlerde bulunan kahramanlara hayranlık duymanın zorluğu” (Verrone, 2011, s. 179) söz konusudur.

Karakterlerin de ötesinde Herzog bir arayışın peşindedir ve sinemasını da bunun üstüne inşa eder. Onun arayışı gündelik hayatı olabildiğince gerçek bir şekilde aktarmak ya da en ham haliyle yakalamak değildir, tam tersine yüce olanı yakalamak için filmler yapar. Bu durum dille ifade edilemeyecek ölçüde bir arayışın ifadesidir. Brigitte Peucker, Herzog’un ağırlıklı olarak ilk dönemde çekmiş olduğu uzun metrajlı filmlerini bir ‘yücelik arayışı’ olarak tanımlamıştır (Peucker, 1984). Herzog’un filmleri; gizemli, muğlak ve yüce olmayı sürdüren orijinal, aşkın ve ebedi bir anlamın ifşasını ortaya çıkarmayı amaçlar (González, 2018, s. 46).

Herzog filmlerinde Burke ya da Kantçı bağlamda yüce olgusuna dair unsurlara rastlanır. Yüce olgusu, Herzog filmlerinde sıklıkla kullanılmakla birlikte aslında son derece karmaşıklaşabilecek bir potansiyeli de içinde barındırır. Bir yandan Kant’tan faydalanırken diğer yandan da Kant’a meydan okuyan bir yanı söz konusudur. Özellikle ilk döneminde çekmiş olduğu kurmaca filmlerinde ve sonraki dönemde çektiği uzun metraj belgesellerinde Burke’ten Kant’a kadar yüce olgusuna dair genel bir perspektif çizmekte her iki düşünürün fikirlerini eserlerinde yansıtmaktadır. Herzog filmlerinde, özellikle doğayı ve onun ezici gücünü tasvir ederek, yüce kavramını irdeler. Anlatılarında doğayı karakter gibi kurgular ve filmlerinin kimi zaman ana karakteri kimi zaman ise yan karakteri doğadır. Özellikle *Aguirre* ve *Fitzcarraldo* filmlerinde bu durum açık bir biçimde görülür. Bu, doğal çevrenin sadece bir fon olmadığı, hikâyenin ve karakterlerin deneyimlerinin şekillenmesinde önemli bir rol oynadığı anlamına gelir. Hikâye ve karakterlerin hikâye içindeki konumları doğal çevreye göre yeniden şekillenir. Yönetmenin doğal çevreyi rastgele seçmediği ve hikayesini de doğal çevreye uygun bir biçimde oluşturduğu açıktır. Doğal çevreyi ehlileştirme-ye çalışan ve onunla bir savaşa girişen Aguirre’in savaşı kazanması mümkün gözükmemektedir ancak yine de ona karşı bir rekabet içindedir. Aguirre’nin eylem ve jestleri (duruşu, hareketleri, ifadeleri) doğadaki yüceliğin karakterdeki yansımalarıdır<sup>5</sup>. Eleştirmenler, Herzog’un manzalarının genellikle sembolik ifadeler olarak işlev gördüğünü, karakterlerin iç kargaşalarını ve arzularını yansıttığını belirtirler (Koepnick, 1993, s. 135). Onun filmlerinde manzara asla doğal arka plan olarak yer almaz. Herzog’un Amazon nehri ve ormanlarında yaptığı filmlerinde yüce olgusuna dair oluşturduğu algı, dehşeti deneyimlemek için eşsiz bir alan yaratır. Ormanın ve nehrin kaotik ve öngörülemeyen doğası, insanı sadece bir seyirci konumuna indirgeyerek doğanın enginliği karşısında önemsizliğini vurgular. Bu, yüce deneyimin merkezinde yer alan huşu ve korku duygularını uyandırır (Koepnick, 1993, s. 136).

Herzog’un *Aguirre*, *Tann’nın Gazabı* (*Aguirre, der Zorn Gottes* -1972), *Herkes Kendi Başına ve Tann Herkese Karşı* (*The Enigma of Kaspar Hauser* - 1974), *Camdan Kalp* (*Heart of Glass* - 1976) ve *Fitzcarraldo* (1982) gibi kurmaca filmlerinde kahramanlar tarafından gerçekleştirilen eylemlerin tasviri yüce ile karmaşık bir şekilde bağlantılıdır. Karakterlerin ihtişamlı doğa güçlerine karşı mücadeleleri, uygarlaşma miti, insan hırsı ile doğanın enginliği arasındaki gerilimi yansıtarak izleyici yüce deneyimi yaşamasını sağlar.

Herzog’un filmleri genellikle insan ve doğa arasındaki ilişkiyi araştıran felsefi yansımalar içerir. Seslendirmeleri kişisel ve iç gözlemsel bir yorum sunarak izleyicilerin yücelikle sadece görsel olarak değil, aynı zamanda entelektüel olarak da etkileşime girmesini sağlar. Bu ikili etkileşim, yüce deneyimin duygusal derinliğini artırır. Bunu yaparken de Herzog’un manzara kullanımı oldukça önemlidir. Filmlerinde manzara, alıcının yardımıyla estetik bir görünüme sahip değildir

<sup>5</sup> “Genişlik (büyüklük) ve sınırsızlık (sonsuzluk), zorluk ve ihtişam: bunlar, Aguirre (Kinski’nin) eylemlerinde ve fiziksel performansında yansıtılan Doğa’daki yüceliğin temel özellikleridir” (Branco, 2016, s. 31).



ya da estetize edilmemiştir; bu ortamlardaki insan deneyimini belgelemek ve anlamak için bir araç olarak hizmet eder. Çalışmanın bu bölümünde Herzog'un 1972 yılında çektiği ve imgesel bir kolonyalizm eleştirisi olan "Aguirre Tanrının Gazabı" filmi Edmund Burke ve Immanuel Kant'ın yüce kavramlarına dair düşünceleri kapsamında değerlendirilecektir.

## **Yüce Kavramının *Aguirre, Tanrının Gazabı* Filmindeki Yansımaları**

Herzog'un filmleri, yeni manzaralar, yeni görüntüler, daha önce görülmemiş şeyler arayışında bulunan özgün sinematik deneyimlerin yaratılmasına duyulan hayranlıkla damgalanmıştır. Bu noktada *Aguirre, Tanrının Gazabı* filmi yukarıdaki ifadenin bir yansıması olarak görülebilir. Brigitte Peucker tarafından Werner Herzog sinemasının en büyük başkaldıranı/asisi olarak da nitelendirilen Aguirre (Peucker, 1984), doğal kaynakları (başta altın olmak üzere) kendi yararına çıkarmak amacıyla El Dorado'ya ulaşmayı hedefleyerek<sup>6</sup> manzaraya kibirli bir şekilde meydan okur. Aguirre, Gaspar de Carvajal adlı bir keşişin gerçek günlüklerinden yola çıkılarak oluşturulan bir karakterdir. Film de yine o günlüklerin sonucu ortaya çıkmıştır. İspanyol fatih Gonzalo Pizarro'nun efsanevi altın şehri El Dorado'yu aramak üzere Güney Amerika'da bulunan Amazon ormanlarına düzenlediği keşif gezisinin bir parçası olan Aguirre, efsanevi imparatorluğu aramak üzere ormanın derinliklerine dalan küçük bir fatih grubuna liderlik eder. Keşif ekibi bakir ormanın kalbine doğru ilerledikçe, Aguirre halüsinatif bir çılgınlık ve coşku durumuna düşer. "Minimal bir olay örgüsü ve diyalogla film giderek karmaşıklaşır; anlatının basitliği, bedenlerin (insan ve insan olmayan) fiziksel varlığına odaklanır... karakter ve manzara arasında bir birleşme yaşanır" (Branco, 2016, s. 1-2).

Doğanın fizikselliği, maddi gerçekliği ve insanın onun içinde olan ama ondan ayrı konumu Herzog'un kişisel evreninin merkezinde yer alır. Vahşi doğanın içindeki arayış, Herzog'un çalışmalarında yinelenen bir temadır. Filmlerinin dekorunu oluştururken sonrasında kolaylıkla unutulmayacak alegorik anlatılarının merkezinde yer alan kusursuz manzaralar kullanır. Aguirre'in giriş sahnesindeki planlar bunun örneğidir. Amazon ormanlarının tepesinde bulutlarla kaplı bir dağ manzarası yer alır. Birkaç saniyelik bu çekimde kamera geniş açıdan dağı gösterirken bir yandan vahşi doğanın parçası olarak dağın ve bulutların yaratmış olduğu ihtişam sergilenir. Diğer yandan sahnede bilinmezliği de içeren bir korku duygusu hâkimdir. Kant'ın *Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler* adlı çalışmasında belirttiği gibi yücelik duygusuna kimi zaman belirli bir korku veya melankoli, kimi zaman sessiz bir merak ve kimi zaman da yüce bir plan kapsamında yer alan güzellik eşlik eder (Kant, 2010, s. 9). Filmin ilk planı tam da Kant'ın belirttiği gibi yücelik duygusunu ortaya çıkararak korkuyla karışık bir merak duygusu uyandırır. Sonraki çekimde ise kamera optik olarak yaklaşırken yolculuk devam etmektedir.

"Aşkın hakikatin ve nihai gerçekliğin deposu olarak vahşi doğa fikri, Herzog'un çalışmalarında manzara kullanımının metafizik temelini oluşturur ve genellikle ilkel bir geçmişe inişi sembolize etmek için bir yolculuk anlatısını kullanır. Herzog'un doğa tasviri, kırılğan bir biyosfer olarak doğanın tahrip edilmesiyle ilgili yirminci yüzyıl kaygılarının aksine, doğanın ezici ve düşmanca bir güç olarak tasvir edilmesi anlamında romantik olarak nitelendirilebilir" (Gandy, 1996, s. 5).

Herzog sineması içinde *Aguirre*'i insanın yıkıcı gücünü betimlemede sınır tanımayan bir gerçekçilik arayışı olarak değerlendirmek mümkündür. Herzog'un çalışmalarında aşırı ve tehditkâr

<sup>6</sup> Filmin açılış planından önce kırmızı bir ekranda El Dorado'ya ve oradaki altınları bulmaya giden ekiple ilgili bilgi verilirken İspanyolların kolonyalist yapısının altı çizilir ve İnkalara yönelik yaptıkları katliama dair genel bir giriş yapılır.

manzaraların (çöller, açık deniz, geçit vermez ormanlar) tasviri, insanın yalnızlığını keşfetmesi için, ruhani romantik geleneğin tipik pastoral sahnelerinden daha iyi bir metafor sağlar. İnsanın acizliğinin görsel yansımaları Herzog filmlerinde açık bir biçimde görmek mümkündür.

Herzog filmin tamamını, doğanın kalesi olarak nitelendirilecek olan ve Burke'ün belirttiği anlamda ihtişamla birlikte korkuyu da içinde barındıran doğanın en nadide bölgelerinden birisi olarak değerlendirilen Amazon ormanında ve nehrinde kurmuştur. Başlangıç sekansı hariç ana aksiyon, yukarı Amazon'un uzak Huallaga ve Nanay nehirlerinde çekilmiştir. Herzog'un Amazon nehrinin her bir noktasını anlatının gelişiminde oyuncuların belirli ruh hallerini aktarmak için seçtiği anlaşılmaktadır. Özellikle nehrin iki noktası seçilmiş ve bu seçim oyuncuların ruh hallerinin temsili olarak ortaya konmuştur. Filmin başlarında nehrin vahşi akıntıları, yolcuların yolculuklarının başlangıcındaki iyimserliklerinin göstergesi olarak yorumlanabilir. Sonrasında nehrin durgun suları yolculuğun sonundaki kıyamet hissine paraleldir; nehir ne kadar sakinse, kâbus gibi yolculuğun yakında sona ereceğine dair kesinlik de o kadar artar. Stiles'in işaret ettiği gibi Herzog'a göre görüntüler anlam iletmek için kelimelerden daha uygun olduğundan, mekân seçimi asla gelişigüzel değildir ve filmsel mesajı için hayati önem taşır (Stiles, 1989, s. 163-164). Böylelikle Herzog'un tarihi ve kültürü aşan doğal bir zaman ve mekânla yan yana duran insan yaşamının doğuştan gelen maddiliği ve geçiciliği olarak sunulan yüce olgusuna vurgu yapılır. Diğer bir ifadeyle Herzog'un yüce kavramına yüklediği anlam, kültürün bittiği ve doğanın başladığı noktada yaşanır; doğanın faillığının, insani zaafın ezici gücünde ortaya çıktığı yerdir (Gandy, 1996, s. 8).

*Aguirre*'in olağanüstü açılış sekansı, kameranın ortada olduğu, And Dağları'nın zirvelerinin uçsuz bucaksızlığına ve kudretine uzaktan baktığı uzun bir planla başlar. Film insanla doğa arasında net bir ayırım ortaya koymaktadır. Grubun dağlık alandaki güvenli ve hırslı yürüyüşleri kameranın yukarıdan aşağıya doğru hareketi ile takip edilir. Adeta kamera hareketi bu inişe eşlik eder ve ardışık birkaç çekimde, küçültülmüş ve dağların ölçeğiyle önemsizleştirilmiş gibi görünen garip bir insan sırasını takip ederek istikrarlı bir şekilde, amansızca aşağı doğru yolculuğu sürdürür (Branco, 2022, s. 154). Doğanın büyüleyici enginliği karşısında insanın önemsizliği gözler önüne serilir. Bu esnada *PopolVuh*'un aynı zamanda manzara karşısında huşu da uyandıran ürkütücü müziği, uzun insan kuyruğunun izlediği aşağı doğru hareketin tersine, dağların zirvelerine yukarı doğru hareket eden uğursuz bir varlık ekler. Müzik, ormanın kudretli yeşilinin üzerine çıkmasıyla görkemli ve aşkın anlam oluşturur. Ancak, film ilerledikçe, işler karmaşıklaşmaya başlar. Vahşi doğa karşısında insan yeteneğinin üstünlüğüne dair açık, kendine hâkim ve neredeyse kibirli bir inanç gibi görünen şey, ilerleyen sahnelerde, insanlar ve doğa arasındaki ayırımı bulanıklaşmasına ve doğanın insanı çepeçevre sararak içinde kaybolmasını sağlamasına evrilir. Bu anlamda, kamera ve çekimin kendisi, karakterlerin başlangıçtaki amacına ve özgüvenine, aksiyon için çıkış noktalarına ve ardından ormanın her yeri kaplayan yeşilinin klostrofobik kudretli varlığına eşlik ediyor gibi görünür.

Filmin açılış planı Herzog sinemasında yüce olgusuna dair birçok filmde olduğu gibi eşsiz doğa manzarasıyla<sup>7</sup>. Bu durum, yani karakter ve manzara arasındaki birleşme hareketi filmin özünü oluşturmaktadır ve Burke'ün psikolojik yüceliğinin klasik bir örneği olarak gözler önüne serer. Ekranda sisler/bulutlar içindeki bir dağ (And Dağları) görülür ve bu görüntüyü derinleştirerek etkisini artıran bir müzik seçilmiştir. Görüntünün yaratmış olduğu ihtişam, Edmund Burke'ün yüce olgusuna yaklaşımında olduğu gibidir. Doğaya duyulan korku ve saygının yanı

<sup>7</sup> *The Enigma of Kaspar Hauser, Heart of Glass, Fitzcarraldo, Nosferatu The Wampyre, Cobra Verde ve Lessons in Darkness* adlı kurmaca ve belgesel filmlerinde olduğu gibi.

sıra doğanın müphemliğinin yaratmış olduğu tedirginlik ve tekinsizlik söz konusudur. Filmin ikinci planı ise bu manzaranın yaratmış olduğu ruhsallığın insanla buluşmasına dairdir. Kamera sisler içindeki And dağlarına doğru optik kamera hareketiyle yaklaşırken bir yandan da kim ya da kaç kişi oldukları bilinmeyen grubun dağın yamacından/patika yoldan dağdan inişlerini takip eder. Bir yandan sol tarafta zorla seçilen dağın yamacından aşağıya doğru inen insanlar varken sağ tarafta sisler ve hızla hareket eden gökyüzü bulunmaktadır. Doğa ve insan/kültür karşıtlığına dair muazzam bir çekimdir. Bir yandan eşsiz manzaranın yaratmış olduğu içinde korkuyu da barındıran yüce duygusu ortaya çıkarken diğer yandan Herzog'un planlarının yaratmış olduğu sinemasal anlamdaki yücelik görülür. Sinemasal yücelik anlatılan öykünün yanı sıra bütün korkutuculuğu ya da ihtişamıyla gidilmesi neredeyse mümkün olamayacak mekanlara gitmeyi ve orada hiçbir dijital teknolojiden yararlanmadan (özel efekt kullanmadan) gerçekçi çekimler yapmayı da içermektedir. Kamera bir yandan optik olarak yaklaşırken (zoom in) diğer taraftan dikey anlamda aşağıya doğru hareketle grubu takip eder. PopolVuh'un müziği değişmez ve görüntüyü destekler biçimdedir. Kamera optik sınırların elverdiği ölçüde gruba yaklaşır ancak bu durumda bile oyuncuların net bir biçimde görünmesi mümkün olmaz. Kameranın konumu oyuncuları mekânın ihtişamının ortasında kaybettirecek ölçüde uzaktır. Anlatıcı, 1560 yılında ulaşmak istedikleri mekâna dair bilgi vererek efsanevi ormanın görüntüsünden bahsederken kamera optik olarak fetih grubuna yaklaşmıştır. Gruptakiler tek bir kişinin bile yürümekte zorlandığı patikadan aşağı inerken son derece dikkatlidirler. Kamera inenleri gösterirken yine uzak bir mesafeden yukarıdan aşağıya doğru inişi dikey bir hareketle takip eder. Korkutucu ve tekinsiz bir mekân olarak dağın yamacından bulutlar yavaşça kalkmaktadır. Belli bir noktadan sonra iniş yerini tırmanışa bırakır, yine aynı patikaya benzer bir yoldan yukarı doğru tırmanış başlar. Optik olarak kamera yavaşça yukarı doğru kalktığında yukarı doğru tırmanan yerliler ve ellerinde silahları olan beyaz adamlar görülür. Tırmanış sürerken mekânın korkutucu ihtişamını anlatmak için taşınan hayvan kafesinin düştüğü ve parçalara ayrıldığı çekim bir öncekini izler. Hem tutsak yerliler hem lamalar hem de kolonyalist İspanyollar kameranın yanında geçerken kamera omuzda kullanılmaktadır. Zorlu yolculuğu izleyicinin gerçekçi bir biçimde hissetmesinin aracı olarak kameranın omuzda kullanılması tercih edilmiştir. Benzer çekimler Herzog'un neredeyse on yıl sonra yöneteceği 1982 yapımı *Fitzcarraldo* filminde de yer alacaktır.

Grup nehrin kıyısına geldiğinde Aguirre nehirden aşağı doğru inmenin imkânsızlığından bahsederken Gonzalo Pizarro bunu başarabileceklerini söyler. O sırada arka planda akan nehrin görüntüsü tüm çerçeveyi kaplar ve Amazon nehrinin korkutucu ancak ihtişamlı görüntüsü yer alır. Bu görüntüyle birlikte müzik yeniden devreye girer. Kameranın sabit olarak konumlandırıldığı bu çekimde nehrin akışı gösterilirken bir anda su görüntüsüne kesme yapılır ve yakın çekimle yavaşlatılmış bir biçimde suyun şiddetli akışı gösterilir. Grubun Amazon ormanlarının içinde devam eden yürüyüşü sırasında omuzda taşınan kameranın bilinçli olarak rahatsız edici düzeyde yakın çekimi filmin gerçekliğini ve gerilim düzeyini artırıcı etkenlerdir. Bununla birlikte özellikle karakterleri gösteren yakın çekimler klostrofobik bir ortam da yaratmıştır. İnka yerlileri ve askerler birbirlerini takip ederek yürürlerken askerlerin yerlilere şiddet uyguladıkları görülür. Doğanın içinde ormanlık alanda ve balçıklı mekânda grup yürüyüşlerine devam ederken kameranın görüntüsünde yağmurdan ötürü buğulanma oluşur. Yönetmenin bilinçli bir tercihle bu durumu gösterdiğini söylemek yerinde olacaktır. Karakterlerin doğaya karşı kibirli bakışları yerini ormanın içindeki ilerleyişle birlikte içinde bulunulan mekânın yüce güçlerini deneyimlemeye bırakır. Korkutucu ihtişamıyla nehirden sallarla seyahate başlayan askerler ve yerliler nehrin zorlu

koşulları karşısında yaşamla ölüm arasında bir savaş verirler. İnsan ve doğa arasındaki bu savaş önce dağlık alanda başlamış, Amazon ormanlarında devam etmiş ve son olarak Amazon nehrinde sürmektedir. Belgesel estetiğine yakın çekimlerle kamera olup biteni gerçekçi bir biçimde gözler önüne serer. Nehrin karşı kıyısında girdaba kapılan saldaki dokuz kişiye yardım edemeler ve onların ölümüne şahitlik etmek dışında ellerinden bir şey gelmez. Manzara görüntüleri ve nehrin korkutucu akışı ve yerlilerin oluşturduğu tehdit bir süre sonra yerini grup içindeki bir iç karışıklığına bırakır ve Aguirre ekibin liderliğini ele geçirir. El Dorado'ya doğru devam edilmesi emrini vererek geri dönüşün yollarını kapatır. Anlatı ilerledikçe film, insanlık ve doğa arasındaki çizgilerin bulanıklaştığını gösterir.

Amazon nehrinin durgun aktığı andan itibaren İnka yerlilerinin saldırıları gerçekleşir. Yerlilere karşı toplarla karşılık verilir. Ancak bir yücelik imgesi olarak değerlendirilebilecek Amazon ormanları içinde uygarlığın simgesi topların bir hükmü yoktur. Herzog, toplara yer vererek, doğanın kalesi olan ormandaki ilkel güçler ile uygar insan arasındaki bu çatışmada bu güç gösterisinin nihayetinde etkisiz olduğu mesajını vermek ister. Ormanın sağlıklı sardığı amazon nehrinin ihtişamı ve bilinmezliğin yarattığı tekinsizlik El Dorado'ya yolculuğu tehlikeli kılmaktadır.

Filmin son sahnesinde kamera Aguirre'den yukarı doğru güneşe kesme yapar ve sonrasında bir deniz aracının üstünde uzakta bulunan sala doğru yaklaştığı görülür. Bu sırada salın üstünde bulunan Aguirre ve salda ölü olarak bulunan diğerlerinin etrafında kamera 360 derecelik bir açıyla dönmektedir. Doğanın ortasında Aguirre ve diğerlerinin ölü bedenleri ve çaresizliği gözler önüne serilir. Manzara onları sarmalamış ve çaresizlikleriyle baş başa bırakmıştır. Aguirre'in dünyayı fethetmek gibi yüce vizyonu, onun tek başına kalmasını sağlamıştır (Verrone, 2011, s. 195). Film karakter anlamında bir daralma yaşar. Eşsiz doğa görüntüleri ve yüzlerce kişinin yürüyüşüyle başlayan film sonunda çıldırmış Aguirre'in görüntüsüyle son bulur. Mahvolmuş bir salın erken dairesel hareketi ve filmin son sahnesinde kameranın kendisinin dairesel hareketi, insanlığın karanlık vizyoner dürtüleri ile sanat arasındaki bağlantıyı bir kez daha güçlendirir. Nehrin kendine ait bir yaşamı vardır ve orman, sessiz ve tehditkâr, en acımasız süreç dünyasında yaşayan bir varlıktır. Orman aynı zamanda doğanın ritmiyle iç içe yaşayan yerlilerin de evidir.

Herzog'un en şok edici ve zorlayıcı görüntülerinden biri, canlı yeşil bir yaprak üzerindeki bir damla kırmızı kanın yakın çekimidir. Damlayı gören askerin bakışını takip eden bir bakış açısı çekiminin ardından kamera hem yerliyi hem de ağacın kucagında kapana kısılmış gibi görünen İspanyol kurbanını ortaya çıkarır. Başka bir yerde, askerler sapkınca bereketli yeşilliklerin uzantısı gibi görünen ağlar ve halatlarla tuzağa düşürülür. Hem ölüm hem de nesil ormanda evindedir: İdam edilen Ursua'nın metresi Inez, ölüm'ün gelini olarak görkemli bir şekilde giyinip ormana doğru sessizce yürüdüğünde, orman onu yutar ve "iz bırakmadan ortadan kaybolur". Yerliler, dallar ve yapraklar arasından çıkan zehirli oklarıyla bu doğanın araçlarıdır, ama Aguirre ve adamlarını yenilgiye uğratan önce dönen akıntılar, sonra giderek durgunlaşan nehir ve son olarak da ateş suretinde doğanın kendisidir. Ancak Aguirre'nin saçmalıkları sonucunda oluşan tablo, gerçek ile bağını yitirmiş, hayalindeki şeylerin gerçek olduğunu düşünen bir hayalperestin deliliğinin sonucudur.

Başlangıçta bir zenginlik ve kendini zenginleştirme arayışının öyküsü gibi görünen film, insanın keşifçi ruhunun onu giderek nasıl yoksullaştırdığı üzerine tekrar eden görüntüler ve müzik eşliğinde bir meditasyona dönüşür. Görevlerine bağlı kâşiflerin görüntüleri yamyamlık görüntüleriyle yan yana gelir. Filmin sonunda saldaki ölü adamların yerini maymunların alması doğanın içinde uygar insanın tamamıyla kayboluşunu simgeler Kültürel düzeni temsilen insan ve doğa

(vahşi) arasındaki ilişki Herzog'un filmlerinde kameranın simgesel ifadesi ve ana karakterlerin vurgulanmasıyla ana karakter ve doğa arasındaki ilişkiye dönüşür. Ana karakter doğaya hükmetmeye çalışırken adeta doğayı ehlileştiren bir sahip gibidir. Ancak bu sahiplik bir yere kadar geçerli olur, yönetmen asıl hükmedenin doğa olduğuna işaret eder. Filmde, Aguirre'in bedeninin manzara içinde yok oluşu bu durumun örneğidir. Aguirre'in bedeni filmin sonlarında tamamen çarpıklaşır, dengesizleşir, bükülmüş, sendeleyeni ve neredeyse kontrol altına alınamaz hale gelir. El Dorado'yu ve Amazon bölgesini istila etmek üzere yola çıkan Aguirre ve arkadaşları, ormanı yöneten doğal güçler tarafından giderek daha fazla istila ediliyor gibi görünürler. Böylelikle be-densel duruşları, ritimleri, hareketleri ve ifadeleri doğal çevre kadar korkutucu hale gelmiştir. Aguirre'in doğanın azametini karşı koyuşu film boyunca devam eder. Ancak doğaya uyum sağla-yanlar yaşam şansı bulabilirler. Doğa teslimiyeti gerektirir. Bu çıkarımlarla insanın ona hükmet-me çabası doğanın karşı konulamaz azametini kıskırtmanın ötesine geçemez.

## Sonuc

Sinema, sanat olmanın yanı sıra imajlar aracılığıyla felsefe yapma aracı olarak da görülebilir. Sinema tarihi içinde Herzog benzeri çok az yönetmen imajlar aracılığıyla felsefe yapabilecek kapasiteye sahiptir. Felsefi ve sanatsal anlamda yüce kavramı, Herzog'un filmlerinde sıklıkla işlenen konular arasındadır. Herzog'un sineması başlı başına bir yüce sineması olarak da değer-lendirilebilir.

Herzog'un filmlerinin Kant'ın matematiksel ve dinamik yücesine yakınlığının yanı sıra Ed-mund Burke'ün estetik deneyimin merkezi bir unsuru olarak fizyolojik yüceliğe yakınlığından da bahsedilebilir. Her iki durumda da yücenin deneyimi, bireyin makul bir şekilde kavrayabileceği her şeyden daha büyük güçler ve kuvvetlerle karşılaşmanın sonucudur. Bu güçler, karakterlerde ve doğal manzarada duysal bir ajitasyon, fiziksel bir rahatsızlık ve dengesizlik biçimini alarak somutlaşır. Bu anlamda, Herzog'un filmleri, Burke'ün *Yüce ve Güzel Fikirlerimizin Kökenlerine İlişkin Felsefi Soruşturma* adlı eserinde tanımlandığı gibi "fizyolojik yüce" ile önemli özellikleri paylaşır. Burke'ün yüceliğini ele alıp Herzog'un filmleriyle ilişkilendirdiğimizde bazı önemli so-nuçlar çıkar. Kendisini çektiği manzaralara kaptıran Herzog, yüce olanın özünü yakalayarak in-san ve doğa arasındaki derin etkileşimleri ortaya çıkarmaya çalışır. Bunu yaparken de teknik ve estetik anlamda kendi sınırlarını aşar. Büyüleyici ve korkutucu manzara çekimlerinde kamerayı konumlandırışı oldukça önemlidir. Çekimleri, manzaraların ihtişamını ve yıkımını aynı anda imler. Bu teknik, izleyicilerin doğal dünyanın ölçeğini görmelerine olanak tanıyarak, insanın anlayışını ve kontrolünü aşan bir şey olarak yücelik fikrini güçlendirir. Böylelikle Herzog insanın doğa karşısındaki acizliğin izleyiciye yansıtmayı başarır.

Hem Burke hem de Herzog insanlar ve daha büyük doğal güçler arasındaki sınırların kay-bolması fikrini ele alırlar; her ikisi de dehşet duygusuna vurgu yaparlar ve her ikisi de yücenin içkinliğini kabul eder. Ancak Werner Herzog'un filmlerindeki yüce olgusu yalnızca Edmund Bur-ke ile bağlantılı değildir. Burke'ün yanı sıra Immanuel Kant'ın felsefi fikirlerinin, özellikle de doğa ve insan algısının da yüce deneyimiyle karmaşık bir şekilde bağlantılı olduğu söylenebilir. Herzog'un filmlerinde karakterler *Fitzcarraldo* filminde Brian Sweeney, *Aguirre, Tanrının Gazabı* filminde Aguirre, genellikle yücelik hissi uyandıran ezici doğal manzaralarla karşı karşıyadır. Bu, Burke'ün fizyolojik yüceliğine vurguymuş gibi gözükmekle birlikte Kant'ın matematik ve di-namik yüce kavramlarına da göndermeler içermektedir. Özellikle matematiksel yüce olgusu bağ-lamında filmdeki manzara, dağlar, Amazon Nehri'nin ihtişamı, akıl almaz uçurumlar, yemyeşil

Amazon ormanı düşünülebilir. Kantçı bakış açısından yüce deneyimlerde; hayal gücü, enginliği ya da kudreti duysal olarak anlamakta başarısız olur ve bu başarısızlık bizde duyularımızı aşan bir büyüklük karşısında akla başvurmamıza neden olur Duyular ve hayal gücü, ezici olanla karşı karşıya kaldıklarında kapasitelerinin sınırlarına kadar zorlanırlar. Kantçı anlamda yüce, hayal gücü algıladığı şeyin büyüklüğünü kavramakta başarısız olduğunda ortaya çıkar. Herzog'un Aguirre'i bu başarısızlığı deneyimleyerek kendi sınırlılıkları ve doğanın gücü hakkında daha derin bir farkındalık kazanır. Herzog, yüce deneyimin fizikselliğini vurgular. Karakterleri genellikle manzaralarla birleşerek doğal dünyanın yüce niteliklerini somutlaştırır. Bu kaynaşma, Kant'ın yüceliğin salt estetik beğenin ötesine geçerek, bireyleri doğanın enginliğiyle ilişkili olarak kendi varoluşlarıyla yüzleşmeye ittiği fikrini yansıtır.

Genişlik ve sınırsızlık/sonsuzluk, zorluk ve büyüklük Aguirre'in eylemlerinde ve fiziksel performansında yansıtılan doğadaki yüceliğin temel özellikleridir. İzleyici film boyunca Herzog'un altını çizmeye çalıştığı Burke'ten yola çıkarak oluşturduğu yüce duygusu karşısında doğanın enginliği ve gücünden kaynaklanan huşu ve dehşet duygularına kapılır. Herzog'un "Aguirre, Tanrının Gazabı" filminde doğanın ezici gücü karşısında insanoğlunun önemsizleştiği görülürken; yüce, dehşet uyandıran ancak yine de bundan haz duyulabilecek bir alan olarak tasvir edilir. Yanı sıra filmde karakterler ormanın kaotik ve öngörülemez unsurlarıyla yüzleşirken resmedilir; bu da Burke'ün hem güzellik hem de korku kaynağı olarak yüce fikriyle örtüşür. Herzog'un yüceliği; keşfi, doğayı insan anlayışına ve hırsına meydan okuyan güçlü, çoğu zaman kontrol edilemez bir güç olarak tasvir etmesiyle iç içe geçmiştir. Aguirre, Tanrının Gazabı filmi izleyicileri doğanın ihtişamı karşısında varoluşun karmaşıklığı ve insan algısının sınırlarıyla yüzleşmeye davet eder.

## Kaynaklar

- Altuğ, T. (1989). *Kant Estetiği*. Payel Yayınevi.
- Atkinson, M. (2000). The Wanderings of Werner Herzog. *Film Comment*, 36(1), 16-19.
- Branco, P. C. (2016). 'The Physiological Sublime in Klaus Kinski's Aguirre'. M. Edwards içinde, *Klaus Kinski, Beast of Cinema*, (ss. 27-39). Jefferson, NC: McFarland and Co.
- Branco, P. C. (2022). Kant and Burke's Sublime in Werner Herzog's Films: The Quest for an Ecstatic Truth. *Film-Philosophy*, 26 (2), 149-170.
- Burke, E. (1998). *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford University Press.
- Caygill, H. (2000). *A Kant Dictionary Blackwell Philosopher Dictionaries*. Blackwell Publishing Ltd.
- Cevizci, A. (1999). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*. Paradigma Yayınları.
- Davidson, J. E. (1993). As Others Put Plays upon the Stage: Aguirre, Neocolonialism, and the New German Cinema. *New German Critique*, (60), 101-130.
- Deleuze, G. (2014). *Sinema I Hareket-İmge*. Norgunk Yayınları.
- Doran, R. (2015). *The Theory of the Sublime from Longinus to Kant*. Cambridge University Press.
- Gandy, M. (1996). Visions of Darkness: The Representation of Nature in the Films of Werner Herzog. *Ecumene*, 3(1), 1-21.
- González, D. A. (2018). Myth and catastrophe. Characters and landscape in Werner Herzog and its Echoes in Latin American Cinema. *Comunicación y Sociedad*, (32), 41-61.
- Heimsoeth, H. (2007). *Kant'ın Düşünce Dünyası*. (T. Mengüşoğlu, Çev.). Doğu Batı Yayınları.
- Herzog, W., & Cronin, P. (2002). *Herzog and Herzog*. Faber & Faber.

- Kant, I. (2000). *Critique of the Power of Judgment*. Cambridge University Press.
- Kant, I. (2010). *Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine*. (A. Fethi, Çev.). Hil Yayınları.
- Kant, I. (2016). *Yargı Yetisinin Eleştirisi*. (A. Yardımlı, Çev.). İdea Yayınevi.
- Karatani, K. (2008). *Transkritik Kant ve Marx Üzerine*. (E. Ünal, Çev.). Metis Yayınları.
- Keskin, G. (2019). *Kant Estetiği ve Romantizm*. Alfa Yayınları.
- Keskin, G. (2024). Alman Romantikleri Sanat Sancısı. S. Salman içinde, *Kant Sonrası Kant* (ss. 81-112). Alfa Yayınları.
- Koepnick, L. P. (1993). Colonial Forestry: Sylvan Politics in Werner Herzog's Aguirre and Fitzcarraldo. *New German Critique*, (60), 133-159.
- Kula, O. B. (2012). *Kant, Schiller, Heidegge Estetik ve Edebiyat*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Léger, M. J. (2015). *Drive in Cinema Essays on Film, Theory and Politics*. The University of Chicago Press.
- Longinus. (2010). On Sublimity. O. V. Bychkov, & A. Sheppard, *Greek and Roman Aesthetics* içinde (ss. 147-166). Cambridge University Press.
- Mathias, N. (2020). *Disaster Cinema in Historical Perspective: Mediations of the Sublime*. Amsterdam University Press.
- Osmanoğulları, F. (2020). Sinemada Korkunun Verdiği Hazzın Yüce Kavramı ile Açıklanması ve Antonio Margheriti'nin *Danza Macabra* (1964) Filmi. *SineFilozofi Dergisi* (Özel Sayı), 6-19.
- Parsakhanqah, M. (2018). New Naturalism of Herzog and Deleuze. *IAFOR Journal of Arts & Humanities*, 5(1), 121-132.
- Peucker, B. (1984). Werner Herzog: In Quest of the Sublime'. K. Phillips, *New German Filmmakers: From Oberhausen through the 1970s* içinde (s. 168-94.). Friedrich Ungar Publishing.
- Sütçü, Ö. Y. (2017). Kant ve Lyotard'da Bir Farklılık Politikası Olarak Yüce. *Kayı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, (28), 81-95.
- Sarı, G. (2024). Yargı Yetisi'nin Eleştirisi Bağlamında Kant'ın Estetik Anlayışı. *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (61), 29-42.
- Sarıkartal, E. (2024). Lyotard: Öznenin ve Müştereğin Bozulması. S. Salman, *Kant Sonrası Kant* içinde (ss. 609-636). Alfa Yayınları.
- Schaper, E. (2005). Beğeni, Yücelik ve Deha. *Cogito*, (41-42), 154-181.
- Sircello, G. (1993). How Is a Theory of the Sublime Possible? *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51(4), 541-550.
- Stiles, V. M. (1989). Fact and Fiction: Nature's Endgame in Werner Herzog's Aguirre, the Wrath of God. *Literature/Film Quarterly*, 17(3), 161-167.
- Verrone, W. (2011). Transgression and Transcendence in the Films of Werner Herzog. *Film-Philosophy*, 15(1), 179-203.
- Walker, G. A. (1981). Aguirre, The Wrath of God: History, Theater, and the Camera. *South Atlantic Review*, 46(2), 55-69.
- Wood, A. W. (2009). Kant. (A. Kovanlıkaya, Çev.) Dost Kitabevi Yayınları.
- Yaren, Ö. (2006). Sinemasal Yüce: Felaket Filmlerinde Yüce Arayışı. *Kültür ve İletişim*, 9(2), 63-80.
- Zupancic, A. (2005). Gerçeğin Etiği, Kant, Lacan. (A. S. Özcan, Çev.). Epos Yayınları.