

Ölüm ve Zaman Kavramları Üzerinden Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu Filminin Göstergebilimsel Analizi

Semiotic Analysis of the Movie It Was Cold and Raining Through the Concepts of Death and Time

Seçil TURAN¹ , Kutluhan MERAL² 



¹Doktora Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi,
Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve
Sinema Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye

²Doktora Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi,
Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve
Sinema Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye

ORCID: S.T. 0000-0002-6090-3143;
K.M. 0000-0001-6781-4277

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Seçil TURAN,
İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler
Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema
Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye
E-posta/E-mail: ssecilituran@gmail.com

Başvuru/Submitted: 05.05.2023

Kabul tarihi/Accepted: 12.06.2023

Atıf/Citation: Turan, S., & Meral, K. (2023).
Ölüm ve zaman kavramları üzerinden
Soğuktu ve yağmur çiseliyordu filminin
göstergebilimsel analizi. *Filmvisio*, 1, 47-86.
<https://doi.org/10.26650/Filmvisio.2023.0003>

Öz

Bu çalışmanın konusu, yönetmenliğini Engin Ayça'nın yaptığı *Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu* (1991) adlı filmin, ölüm ve zaman kavramlarının merkeze alınarak çözümlenmesidir. Filme dair alanyazındaki boşluktan ileri gelen çalışmada, felsefi kavramlarla birlikte filmdeki göstergeleri, imgeleri, içeriği çözümlmek ve anlamlı bir bütün hâline getirmek amaçlanmaktadır. Göstergebilimsel yöntemin uygulandığı çalışmanın teorik çerçevesi için başta ölüm ve zaman olmak üzere; yabancılaşma, persona, pişmanlık gibi çeşitli kavramlar felsefi literatürdeki referanslarıyla irdelenmiştir. Ardından bu kavramlar, birer tema ve örüntü olarak da takip edilmiş ve filmin anlatısında yer alan; yan anlam, metafor, metonimi ve çatışkılar eşliğinde analiz edilerek, felsefi kavramların filmin içeriğindeki tezahürleri araştırılmıştır. Araştırmaya göre; Cemal Bey'in ölüm haberinin Leyla Hanım için, Karl Jaspers'in ifadesiyle âdeta bir sınır durum niteliği taşıdığı görülmüştür. Martin Heidegger'in söylediği gibi, Leyla Hanım ölümle karşı karşıya geldiğinde kendisinin kim olduğunu, gayrisahih varoluşunu da sorgulamaya başlamıştır. Yıllardır başkalarının kendisini tanımladığı bir persona ile yaşadığını fark eden Leyla Hanım'ı yalnızca Cemal Bey, maskesinin ötesinde görmüştür. Ölüm haberinin ardından gündelik yaşamına karşı bir mesafe alan Leyla Hanım'ın filmde de daha otantik bir varoluşa doğru dönüşümü takip edilmektedir. Filmin hem biçimsel hem içeriksel anlamda parçaladığı çizgisel zaman modeliyle birlikte takip edilen bütünsel zaman anlayışı ve 'şimdi'ye eklenen geçmiş ile edimselleşen anı-imgeler ise anlatı boyunca Bergsoncu süre ve bellek izleklerinin takip edilmesini sağlayan unsurlardır. Sonuç olarak makalede, filmin içeriğinin felsefi bir çözümleme için hem uygun bir zemin sunduğu hem de zengin bir okumayı sağladığı gösterilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Ölüm, zaman, göstergebilim, yabancılaşma, persona

Abstract

The subject of this study is an analysis of the director Engin Ayça's film *It Was Cold and Raining* (*Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu*, 1991) by focusing on the concepts of

death and time. This study stems from a gap in the literature on this film and aims to analyze the signs, images, and content in the film using philosophical concepts to make a meaningful whole. The study applies the semiotic method and analyzes through a theoretical framework various concepts such as death and time, alienation, persona, and regret based on their references in the philosophical literature. The study then follows these concepts as themes and patterns; analyzes them in the film's narrative through connotations, metaphors, metonymies, and conflicts; and investigates the manifestations of philosophical concepts in the content of the film. According to the research, the news of Cemal Bey's death in the film was observed to be, as Karl Jaspers would say, a limit situation ('grenzsituation') for Leyla Hanım. As Martin Heidegger would say, when Leyla Hanım was confronted with death, she started to

question who she was and her inauthentic existence and realized that she had been living with a persona defined by other people for years and years. Only Cemal Bey had seen Leyla Hanım behind her mask. Leyla Hanım distanced herself from her everyday life after the news of his death, and the film then follows her transformation toward a more authentic existence. The holistic understanding of time that is followed, as well as the linear time model the film disintegrates both formally and contextually and the memory images that are actualized with the past articulated to the present are the elements that enable the Bergsonian duration ('durée') and memory themes to be followed throughout the narrative. In conclusion, the article shows how the content of the film provides a variety of readings for philosophical analysis.

Keywords: Death, time, semiotics, alienation, persona

Extended Abstract

As universal and interrelated concepts, death and time have always been central issues in the fields of philosophy and art. With the power to produce images, cinema has perhaps provided the most suitable grounds for rethinking this common theme again and again. Directed by Engin Ayça, *It Was Cold and Raining (Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu, 1991)* is an original work of Turkish cinema that presents a subtle depiction of the concepts of death and time as the common denominators of humanity. However, when scanning academic articles and theses, no previous work is observed to have been done on *It Was Cold and Raining*. Very few reviews were actually written about the film. In fact, the film is a unique example of Turkish cinema, as it discusses philosophical topics. As such, the audience in a causal viewing experience may not be able to understand the real topics, because what makes this movie valuable is its philosophical themes. This study stems from the gap in the literature on this film and aims to analyze the signs, images, and content in the film through philosophical concepts to make a meaningful whole. Based on this aim, the study applies the semiotic method to analyze various concepts such as death and time, alienation, persona, and regret, as well as their references in the philosophical literature, using a theoretical framework. The study then follows these concepts as themes and patterns and analyzes them in the narrative of the film, accompanied by an investigation into the connotations, metaphors, metonymies, and conflicts in the film, as well as into the manifestations of philosophical concepts within the film's content. Therefore, the philosophical concepts will be used to find answers to the following questions:

- What can be seen when analyzing the story of the film *It Was Cold and Raining* in depth through a semiotic analysis in terms of its content?

- What are the film's connections to philosophical theories, especially those from Heidegger, Jaspers, Bergson, and Scheler regarding such things as death, authentic existence, time/duration, memory, and regret? How do the concepts mentioned in the philosophical literature themselves appear in the story, and what are their patterns?

The study uses the semiotics method in order to answer these questions and trace the patterns of meaning in the film through these concepts. While applying the semiotic analysis, the study follows the metaphors, metonymies, and conflicts and in particular reveals the appearance of philosophical concepts belonging to Heidegger, Jaspers, Bergson, and Scheler in the film.

Accordingly and as Jaspers would say, Cemal Bey's death is seen to be a limit situation ('grenzsituation') for Leyla Hanım. She distances herself from everyday life for a long time as she faces death and realizes she has been living as her persona. As Martin Heidegger would say, the anxiety ('angst') of death confronts a person with their inauthentic existence, and through Cemal Bey's death, Leyla Hanım becomes aware of the nothingness in her own untrue existence. Thus, she opens herself to the possibilities of her new true existence.

Because of regret, however, Leyla Hanım could not stop herself from recalling her memories with Cemal Bey. As Max Scheler would say, though, regret is not an obsession. On the contrary, it is therapeutic. The regretful person becomes open to change and leaving their old existence. For this reason, the Leyla Hanım at the beginning of the movie is not the same as the Leyla Hanım at the end. Through her awareness of mortality, Leyla Hanım reaches an authentic existence.

When analyzing the film temporally, linear time is seen to be corrupted both formally and contextually throughout the story. The corruption of linearity is shown through the use of flashbacks. Thus, the past becomes integrated with the present. Moments are not only in the present, and the past flows into the future as a part of the present. The film shows how Leyla Hanım is living in an inner sense of time. This conception of inner time can also be traced through the philosophies of Heidegger and Husserl; however, the Bergsonian concept of time provides a much more favorable context

with memory. For Bergson, memory, being identical with duration ('durée'), is a fundamental part of the soul and identity. Throughout the story, the audience watches memory images of Leyla Hanım's own existence. These memory images involve the appearance of pure memories that preserve the past in the present and carry it into the future. Thus, in the stream of images of consciousness, duration cognizes directly. Only with this direct awareness is Leyla Hanım released from her persona and able to begin her authentic existence.

Giriş

Modernist toplumlarda ölüm fikri, tıpkı şehir merkezlerinin giderek ötesine konumlandırılan mezarlıklar gibi dışlansa da; aslında ölüm, insanlığın en kadim anlatılarında bile görülebilen ortak bir temadır. Sözelimi, tarihteki ilk yazılı destan olarak kabul edilen *Gılgamış Destanı*; Uruk kentinin yenilmez, güçlü kralı olan Gılgamış ile (aslında önce onunla başa çıkması, kavgaya tutuşması için) Tanrıça Aruru'nun kilden yoğurduğu Enkidu'nun dolaysızca yaşadıkları maceralarını, dostluklarını konu alarak başlar. Fakat gün gelip de Tanrılar Enkidu'yu ölüme mahkûm edince, Gılgamış dostunun cesedinin yanında korkunç bir ölüm kaygısına kapılarak haykırır: "Kardeşim, canım kardeşim! Nedir seni alan bu uyku! Sen şimdi karanlıklardasın. Artık duymuyorsun beni. Ah, ben de mi bir gün böyle olacağım? Demek ki ölümün eşliğinden geçerek, ölümler arasına yerleşeceğim" (2016, s. 68).

Her çağın, olguları anlamlandırmak için kendisine özgü bir dolayımı vardır. Eş deyişle, "zamanın ruhu (*zeitgeist*)" her devir için önemli olan kavramları öne çıkarır ve ona bir mana yükler. Örneğin; Ortaçağ için "Tanrı"; Rönesans için "hümanizma", Aydınlanma deyince "akıl", içinde bulunduğumuz yüzyılda ise "teknoloji" egemen nosyonlardır. Ancak ölümlülük fikri, insan için tarihin başından bu yana evrensel bir nitelik taşır. Her vakit, çeşitli kültürlerin ölüme yüklediği manalar ve onunla hesaplaştığı bir çerçeve bulunmaktadır. Hatta bu, Philippe Ariès'in "Yasaklanmış Ölüm" diye tabir ettiği, 19. yüzyılın ikinci yarısında başlayan ve 21. yüzyılda da geçerliliğini koruyan ölümün yadsınmaya çalışıldığı bir dönem olarak tanımlansa dahi, yine de geçerlidir (2015). Zira yaşamış ve yaşayacak olan nice insanın nihai olarak paylaşacağı mutlak son, ölümdür. Bu sebeple Alman şair Rainer Maria Rilke, insanın, tıpkı meyvenin çekirdeğini taşıdığı gibi, ölümünü kendi içinde yüklediğini hatırlatmaktadır: "Çocukların içinde küçük, yetişkinlerin içinde büyük bir ölüm vardı. Kadınlar, ölümü kucaklarında, erkeklerle göğüslerinde taşırlardı. O vardı işte ve ölüm, onların her birine garip bir ağırbaşlılık, sakın bir gurur verirdi" (2012, s. 14).

Ölüm üzerine düşünen her insan, tabii ki bunun anlamını da sorgulamaya başlamaktadır. Örneğin, şairlerimizden Edip Cansever, *Tragedyalar*'ında şöyle sorar: "Bir enkaz altında bir ölüm ya da puslu bir havada, bir cinayette bir ölüm. Ölümün anlamı ne?" (2011, s. 300). Ölümün manasını aramak insanı, ölümün sona erdirdiği unsur olarak addedilen yaşamın anlamını konu edinmeye götürmektedir. "İnsan nerede yaşar, var olur ve nerede ölür" diye düşünülürken ise, her şeyden önce insanın bir zaman dilimi

içerisinde mevcut olduğuna tanıklık edilmektedir. Görüldüğü gibi bir soru, ardına ilişkili olduğu öteki kavramları da katarak genişlemektedir ve şimdi aydınlatılması gereken başka sualler bulunmaktadır: Zaman nedir ve insan onunla nasıl bir ilişki kurmaktadır? Zaman, çoğul anlardan mı oluşmaktadır; yoksa geçmiş, gelecek ve şimdinin peşi sıra akmasıyla mı meydana gelmektedir? İnsan zamanın içinde mi yaşar, yoksa hiç yaşamadığı bir zamanı dahi tahayyül edip, tartışabilen insan esasında onun dışında, bir başka deyişle ona aşkın mı kalır? Zaman kendinde bir zemin mi, yoksa akıl tarafından yüklenen bir kategori midir?

Ne olursa olsun anlaşılması ve anlatılması zor bir bahis olduğu şimdiden görülmektedir. Tam da bu sebeple Augustinus zaman için, “eğer hiç kimse bana onun ne olduğunu sormazsa biliyorum; fakat soran kişiye onu açıklamak istersem, bilmiyorum” demektedir (1996, s. 47). Zamana dair bütün bu çelişkiler yine edebiyatta yankı bulur ve Ahmet Hamdi Tanpınar şöyle söyler: “Ne içindeyim zamanın, ne de büsbütün dışında; yekpare, geniş bir anın parçalanmaz akışında” (2017, s. 23).

Özetle, insan olmayla ilişkilenen kavramlar ve pozitivistin ele alamayacağı, laboratuvarlarda incelenemeyecek sorular söz konusu olduğunda, bunların tezahürü felsefe dışında ilk olarak sanatta duyulmaktadır. Sanatçılar eserlerinde, muhatapları için tüm kültürleri ve farklı tarihsellikleri aşan insanlığa ait özlemlere cevap aramakta, onların bir temsilini sunmaktadır. Böylece Albert Camus’nün dediği gibi sanatçı iki defa yaşar: “Bu evrende yapıt, bilincimizi ayakta tutmak ve onun serüvenlerini görüp göstermek için tek şansımızdır. Yaratmak, iki kez yaşamaktır” (2017, s. 112).

Senaryosunu da yönetmeni olan Engin Ayça’nın kaleme aldığı *Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu* (1991), ‘ölüm’ ve onun daha şimdiden mütemmim cüzi olduğu görülen ‘zaman’ kavramlarını; pişmanlık, yabancılaşma, ‘persona’, yas tutma ve otantik varoluş gibi çeşitli kavramlarla birlikte işlemektedir. Bu çalışmada, öncelikle literatür taramasında ölüm ve zaman kavramlarına değinilecek, ardından ortaya koyulan felsefi iskelet üzerinden göstergibilimsel yaklaşımla bahse konu olan film çözümlenecek ve böylece metinsel bir analiz ile eserin taşıdığı anlamlar irdelenecektir.

Ölüm: Bir Sınır Durum Deneyimi

“Mutlak son, bu ifadeyi düşünün. Canlılar sonsuzluğu görür; mutlak sonu ise ancak ölümler görebilir. O zamana kadar sevin ve acı çekin, umut edip düşünün. Sadece

bedenleri, şekilleri, görüntüleri sevenlere ne yazık! Ölüm her şeyi yok edecek. Ruhları sevmeyi deneyin, onlara yeniden kavuşursunuz” (Hugo, 2019, s. 241)

“Öyleyse, öleceği için hiddetlenen birini her ne vakit göreceksin olursan o kimsenin bilgeliği değil, seni sevdiğine kuvvetle hükmedebilirsin; her kim ki seni sever, mevki veya zenginliği yahut her ikisini birden sever” (Platon, 2012, s. 82).

Jean Baudrillard (2021, s. 235-241), modernist toplumlardaki kültürün temelinde bir ayırmalaştırma biçimi olarak, ölümlerini ve ölüm kavramının yer aldığını söyler. Geleneksel toplumlarda, mezarlıkların dahi hemen evin yakınında ve hatta kimi zaman bahçede olması, aynı zamanda ölümlülikle her an karşılaşılması anlamına gelirken; modernist toplumlar hem fiziksel hem de zihinsel uzamlarında ölümlerini ve dolayısıyla ölümü yok saymaktadır. Mezarlıklar âdeta birer getto hâline getirilmiştir.

Modernist kültürde öne çıkan teşhir ve gösteri eğilimleri ise, ilk olarak beden üzerinden kurulduğu için ölümü ve onun hatırlatıcısı olan yaşlanmayı dahi inkâr etmek zorunda kalır. Kültürün insanlar tarafından değil, bir seri üretim sürecinde gerek ideolojik gerekse ekonomik saiklerle imal edilmesi; değerler, düşünceler, inançlar, edimler ve pratikler toplamı olan kültürü bütünüyle metalaştırmakta, sermayeye dönüştürmektedir (Atay, 2018, s. 20). Dolayısıyla giderek düşüncenin tekelleşme süreci gerçekleşmekte; insanlara neyin düşünülmeğe değer olacağı da tebliğ edilir hâle gelmektedir. Örneğin yüzyılımız için; beden her ne şekilde olursa olsun genç görünmek (estetik ameliyatlara, botoks uygulamaları, ilaçlar -üstelik yan etkilere maruz kalınmasına rağmen- vb. işlemler), itibar ve statüyü temsil eden göstergelere-metalara sahip olmak, modanın kriterlerine göre yaşamak, popüler mekânlarda boy boy poz vermek ve tüm bunları sergilemek oldukça önemlidir. “Görünüş, imaj ve stil toplumsal kimliklerin giderek daha önemli yapıtaşları hâline geldiği için, medya imajları, bireylerin insanları algılayış şekillerini yönlendirmekte ve insanların aleni olarak değerlendirilme ve tanımlandırılma yollarını şekillendirmektedir” (Kellner, 2013, s. 216). Gösteri, insanlara kendisini mutlak doğru olarak sunarken; “görünür şey iyidir, iyi olan şey görünürdür” diye buyurmaktadır (Debord, 2018, s. 37). Ancak ölüm düşünülürken, daha fazla görünmenin imkânsızlığı söz konusudur. Öyleyse “görünen iyidir” diyen gösteri toplumu ve medyayla neşvünema bulan, imal edilen sentetik kültür için görünmenin olanaksızlığı olan ölüm, mutlak kötü olarak kodlanmıştır. Hatta bu kültür, ölümü öylesine kapı dışarı etmiştir ki, bireylerin sağlıklı bir yas süreci tutması dahi engellenir.

“Hayat devam ediyor”, “ölenle ölünmez” gibi özellikle taziyelerde söylenen beylik sözler, bireylerden yas sürecinin bir an evvel bırakılmasını talep etmektedir.¹ Böylece ölümle yüzleşen insanların bir an için durup yaşam hakkında derinlemesine bir tefekküre dalmasına da mani olunarak, bir taraftan ölüm yadsınmakta; öte yandan ise hayatın anlamı sorusunun üzeri örtülmektedir. Oysaki yaşam, ancak ölümle birlikte mana kazanmaktadır; an, tüm güzelliğini akıp yitmesine borçludur. Bu sebeple ölümün yadsınması, hayatı da köhneleştirmektedir: “Ancak ölümü unutmayan; onu bir anlam temeli olarak, kendi dayanağı olarak, sürekli ‘canlı’ tutan bir yaşamdır, anlamlı yaşam” (Aruoba, 2011, s. 21). Zaten felsefe yapmak da en nihayetinde Sokrates’ten itibaren, Montaigne’nin deyişiyle söylenecek olursa, “ölmeyi öğrenmektir”² (2018, s. 81).

Felsefe tarihine bakıldığında ölüm, filozoflar tarafından genellikle bilgeliğe giden yolun ilk kapısı olarak anılmaktadır. Sözelimi Hegel, bilgeliğe uzanan sürecin tetikleyicisinin “Saltık Efendi (Ölüm)” endişesi duymak olduğunu söyler (2004, s. 138-139). Esasında bu evrensel bir anlatıdır; nitekim yaklaşık olarak M.Ö. 3000 yıllarında yazılan destanda Gılgamış’ı, sonunda bilgeliği bulacağı maceraya çıkararak da, dostu Enkidu’nun ölümüne tanıklık etmesi sonucu duyduğu kaygı olmuştur (2016). Aslında, “ölüme dair ilk deneyim hep yas tutma deneyimidir. Başkalarının ölümü bizi yaralar çünkü varoluşumuzun saklı yüzü olan kendi sonluluğumuzu hatırlatır bize. İnsan, ölüm karşısında duyduğu endişeyle kendi insanlığının farkına varır” (Dastur, 2019, s. 32).

Emmanuel Levinas ise şöyle söyler: “Her ölümden yakın olanın yakınlığı, ölümden artakalanın sorumluluğu kendini iyiden iyiye belirtir, yakın olana yaklaşmak bu durumu canlandırır” (2014, s. 23). Öyleyse yakın olanın vefatına tanık olan insanın, hem onun varoluşunun sorumluluğunu kendisinde bulduğu (yâd etmek, onu da zikrederek anısını yaşatmaya devam etmek gibi) hem de kendi varoluşunun sonluluğuyla karşı karşıya geldiği ve böylece kendisini bu hususta da mükellef hissettiği söylenebilir. Bu anlamda başkasının ölümü, insana ayrı bir yaşam tutumu açar. Hegel’den etkilenen Heidegger

1 “Yas süreci bir ‘mesai’, çabucak bitirilmesi gereken bir iş mi, yoksa aksine kendi seyrine bırakılması gereken bir süreç midir? Sanki bütün olup biten modern ekonominin kâr-zarar mantığına göre oluyor ve ölüden mümkün olan en kısa yoldan kurtulmaya çalışılıyor. İşte bu nedenle yas, artık gözden mümkün olduğunca ırak tutulmalı ve çevreye en az hasarla gerçekleştirilmelidir. Merhumun izleri çabucak silinmeli, ölüm bir şekilde “halledilmelidir” (Dastur, 2019, s. 40).

2 Buraya bir şerh düşmek faydalı olabilir. Nihayetinde ölüm, içeriksiz olduğu için; aslında başından beri felsefenin hedefi mutlu, erdemli, kendini gerçekleştiren ve barış içinde bir yaşama yönelir. Alain Badiou şöyle özetler: “Felsefe, ölümü değil, hayatı düşünmektir. İstirabı tatmamız ve ruhumuzun kıvrınması için ölümün bize dokunması yetecektir zaten! Anlamı olan her şeyi içinde barındıran bu uğursuz aralıkta, şükürler olsun ki, düşünecek bir şey yok!” (Badiou, 2015, s. 10). Ölüm, bir tetikleyici, tezat gibi görünse de anlamlı bir hayat için başlangıçtır.

için de insanı kendi sahih varoluşunu aramaya koşacak olan çağırısı ölüm karşısında duyduğu endişe yapmaktadır: “Ölüm, Dasein’in³ bizzat kendisinin üstlenmesi gereken varlık olanağıdır. Ölümle birlikte Dasein, en zati⁴ var-olabilirliği içinde kendi kendisiyle yüz yüze gelir” (2019, s. 375). Dasein, ölümün getirdiği kaygı hâliyle birlikte, kitlelerin paylaştığı anlam dünyasına daha fazla saklanamamaktadır.

Ölüm karşısında, hayatın anlamını soran insanın sesi Albert Camus’de ise şöyle yankılanmaktadır: “Yaşamın yaşanmaya değip değmediği konusunda bir yargıya varmak, felsefenin temel sorusuna yanıt vermektir” (2017, s. 21). Felsefenin bu hareket noktasını, elbette sanat eserleri de paylaşır. Örneğin William Shakespeare’in meşhur karakteri olan Hamlet’i, aslında Camus’yle aynı soruyu seslendirir: “Var olmak mı, yok olmak mı, bütün sorun bu” (2016, s. 71). Tabii ki bu soru esas olarak, belirtildiği gibi hayata dair özlü bir sorgulamanın henüz başlangıcını teşkil etmektedir. Yaşamına anlam verecek olan birey, bu sorgulamadan hareketle doğmaktadır.

Böylece ölümlülük bilincinin, aslında insanı kendi hakiki varoluşuna taşıyan bir fenomen olarak ele alındığı görülmektedir. Ölüm bu bağlamda, insan için hayatı derinleştiren, gündelik yaşamın bayağılığına mesafe almayı sağlayan bir sınır durum olarak değerlendirilmektedir. Karl Jaspers’in kullandığı “sınır durum”; insanı bir ölüm tehlikesi ya da sevilen bir kişinin ölümüyle, yaralanmayla, acı çekmeyle, savaşla, hastalıkla, kaygıyla, tesadüfle, kısacası dünyaya dair herhangi bir güvensizlikle karşı karşıya getiren ve insanın bu başına geleni “aşamayacağı, değiştiremeyeceği gerçekliğiyle” yüzleştiren bir deneyimi ifade eder. Jaspers’e göre, sınır durumlar yaşayan insanlar genellikle gündelik yaşama mesafe almaktadır. Eş deyişle bu tecrübe, kişinin varoluşunun bilincine varması olarak okunabilir (2018, s. 17). Sınır durumlar, Heidegger’in söylediği gibi esasında birer vesiledir. Çünkü insanın yaşamda neyi gaye edineceğine, hangi değerlere bağlanacağına veyahut neyin anlamlı olduğuna, kendi yaşamında neleri seçtiğine, nasıl bir hayat yaşadığına dair sorgulamalara başlamasına sebep olmaktadır. Yaşamın anlamının peşine düşmek ise; aynı zamanda karar vermek, tercih etmek ve eylemek, kısacası

3 Heidegger, tarih boyunca “insan” kavramının birçok anlam yüklenmesi, önyargılarla okunması sebebiyle, bu kelime yerine kendi terminolojisini oluştururken ‘Dasein’i kullanmaktadır. “İnsanın varolma minvallerinin tümüne birden ‘Dasein’ (insanın dünya içindeki fiili varoluşu) diyen Heidegger, bu ifadeden varlığa-açık-oluş’u kastetmektedir. Heidegger için Dasein, bir nesne ya da fikir olmayıp, olgusal olarak varolan ve bu varoluşu ‘anlayan’ başka deyişle bir varlık anlayışını sergileyen, her daim bir varlık anlayışı içinde olan varolandır. ...Dasein, yalıtılmışlık değil, açıklıktır: Heidegger buna, dünya-içinde-varolma demektedir. Bir başka deyişle Dasein, bir yaşantılaşma imkânları sahası içindedir. ...Dasein’in konstitüsyonunun öğeleri arasında birlikte-olma da vardır. Dasein her daim birlikte-olma-içindedir” (Ökten, 2019, s. 84-85).

4 Kendine özgü, has, otantik.

sorumluluk almak demektir. Sınır durumlar, ilk etaptaki yıkıcı niteliklerine rağmen, aşılması hâlinde bireylerin yaşamlarına anlam katan, güçlü birer insan olmalarını sağlayan bir tecrübedir.

Heidegger, Dasein'ın⁵ dünya içindeki farklı hâllerini ele alırken; sahih (otantik) varoluş ve gayrisahih (otantik olmayan⁶) varoluş kavramlarını kullanmaktadır. Sahih varoluş, insanın kendisini ve imkânlarını ayırt ettiği, yaşamını bile isteye kendi gayeleri altında seçip eylediği bir farkındalık durumudur (Hilav, 2019). Gayrisahih varoluş ise, insanın her günkü, basmakalıp, tekdüze, "dalgınlık" hâli için söylenir. Genellikle insanın kitle içerisine soğurulduğu, sıradan meşgalelerde kaybolarak özüne yabancılaştığı ve kendi varoluşuyla örtüşmeyen bir biçimde eyleme durumunu ifade eder. Bu da "çağımızın en genel geçer insanını temsil etmektedir" (Duralı, 2016, s. 221). Heidegger, gayri sahihlik hâlinde dört biçim saptamaktadır: Lakırtı, merak, müphemlik, düşmüşlük (2019).

Lakırtı, vasat bir anlayışın yansıttığı düzensiz, yarım yamalak, manasız konuşmaları açıklamaktadır; "ortalama anlayış ise, zaten her şeyi anlamış olmak demektir" (Heidegger, 2019, s. 259). Bu en tehlikeli tutumdur zira cehalet, başta bilmediğini bilmemektir. Cahil olmayan insan, karşısına çıkan her durumu sürekli sorgulamaya; dolayısıyla öğrenmeye çalışacaktır. Merak; gelişigüzel, sığ ve odaklanmadan yoksun bir bakış hâline söylenmiştir, bir tür "oyalanma ve duraksama" hâlidir (Ökten, 2019, s. 126). Günümüz düşünürlerinden Byung-Chul Han çağımızda insanların ara verme kıtlığı yaşadığını ve hızla bir meseleden bir başkasına atladığını söyler. Tabii ilk bakışta, görünürde bir meşguliyet söz konusudur. Fakat Han, "meşgul olanlarda ekseriyetle daha yüksek bir meşguliyet eksikliği vardır, bu açıdan tembeldirler. Meşgul olanlar, mekânin ahmaklığı uyarınca, bir taşın yuvarlanması

5 Heidegger'den yapılan atıflar dışında, sözcüğe yabancılık çekilmemesi adına "insan" olarak kullanılacaktır.

6 Otantik, aslına uygun olan; otantik olmayan ise, aslına uygun olmayan bir yaşamı açıklamak için kullanılmaktadır. Sözelimi Karl Marx için, işçinin yalnızca fabrikada bütün gün çalışmak mecburiyetinde kaldığı, eve bitkinlikle dönüp sadece yemek, içmek ve uyumaya zamanının kalması; onun insan olmaya dair hiçbir niteliği yaşamadığı otantik olmayan bir varoluş hâlidir. Tabii işçi buna mecburdur, açıktan ölmek için çalışmak zorundadır (Marx, 2018). Oysaki bugün birçok insan, asgari ihtiyaçlarını karşıladıktan sonra kendi varoluşlarını sadece tüketim ve gösteri kültürü içerisinde sürdürür. Önlerindeki engel yaşamsal değil, daha çok düşünseldir. Bu yüzden bir insanın *Cesur Yeni Dünya*'da yaşamasının, 1984'te var olmasından daha korkunç olduğu değerlendirilebilir. Şiddete, zorbalığa maruz kalan herkes mahpus hâlinde yaşadığını fark edecektir. Fakat "eğlence" denilen havucun peşinde koşmak zorunda olduğunu sananlar ise, tercihlerinin kendilerine ait olduğu zannında kalacaktır (Postman, 2017). Kuşkusuz bu da, çağımızın otantik olmayan bir varoluşuna örnektir.

gibi yuvarlanıyorlar” demektedir⁷ (2019, s. 38-39). Heidegger’in tanımladığı “merak” da benzer minvaldedir. Dağınık bir merak, aslında yüksek bir gaye yoksunluğudur.

Müphemlik, tüm konuların üzerini kapatan vasat anlayışın vazgeçilmezidir. Hiçbir şey açıklamamasına rağmen, her şeyin aydınlatıldığı iddiasını gösterir. Örneğin, ölüm bahsindeki lakırtı oldukça müphemdir: Herkes, herkesin öldüğünü söyleyerek konuyu yadsımaktadır. Sözelimi, “Niçin ölmek zorundayım? Ölümün anlamı ne?” gibi bir soruya, “Herkes ölecek, bir tek sen mi sanki?” diye cevap verilir. Dolayısıyla kimse bu soru hakkında belirli bir cevap edinmemesine rağmen, bir şekilde konu kapatılmış olur. Sorunun terk edilmesi talep edilir. Herkes ölüme karşı bir kayıtsızlık hâindedir (Ökten, 2019, s. 142).

Lakırtı, merak ve müphemlik güncelliğini koruyan sorunsallardır. Harry G. Frankfurt, çağımızın en büyük tehlikelerinden birinin “yalan” içeren konuşmalar bile değil, esas; gagesi, amacı olmayan, hiçbir anlam taşımayan ve muhatabına hiçbir bilgi katmayan, gerçek iletişimi sağlamayan, sadece söylenmek için söylenen; bayağı, bomboş, eğlencelik laflar olduğunu belirtirken, benzer bir gayrisahih-araşsal iletişimi, dolayısıyla günümüz yaşantı biçimini açıklamaktadır (2015). Hatta yeni medyanın yaşamın her anına nüfuz etmesiyle; lakırtı, merak ve müphemliğin daha da baskın hâle geldiği söylenebilir.

Düşmüşlük ise, kitle içerisinde yok olmaktır. Heidegger düşmüşlük hâlini, insanı içine çeken “girdap” metaforuyla⁸ ifade eder. Bu da insanın herkese dahil olup, bireysel niteliklerinin soğurulması durumudur (Heidegger, 2019, s. 274). Kitle toplumu, belirli kanaatler, göstergeler ve modellenmiş anlatılara sahiptir. Sağladığı konfor ise, bireysel bir eylemin üstlenilmemesinden, bir başka deyişle sorumluluk almamaktan gelmektedir. Ancak “vicdan bir çağrıdır ve Dasein’a kendi en zati kendi-olmaklığını açılar. Onun karşıtı lakırtıdır: Lakırtı, Dasein’a herkes-benliğini açılar. Çağrı, sözün bir modusu olup, Dasein’ın kendine geri dönmesine çağrıdır” (Ökten, 2019, s. 145).

7 Bu suni meşguliyet durumu; ilkokuldan liseye, üniversiteden iş hayatına, aile kurmaktan çocuk sahibi olmaya uzanan bir insan yaşamında genel olarak görülebileceği gibi, sosyal medyada bir bildirimden bir başka bildirim ve mesajı okumaya, hikâyeleri izlemeye, durumunu paylaşmaya ve fotoğraf göndermeye koşulma deneyiminde dahi ortaya çıkmaktadır. Temel olan eksiklik, bütün bu uğraşların dışında seçilen daha yüksek bir gayenin yoksunluğudur.

8 Baudrillard’ın deyişle söylenecek olursa: Sessiz yığınların gölgesi. Ona göre, artık “kitle”den bile söz edilememektedir. Kitle 20. yüzyılın başında kullanılabilecek olan bir kavramken; artık alışagelen manadaki toplumsalın sona ermesiyle yerini, etrafındaki her insanı, göstergeli, değeri, direnci, bireyselliği soğuran yığınlar almıştır (2019).

“Heidegger’e göre, her türlü duygulanımın kaynağı kaygıdır, kaygı da; varlık için kaygıya dönüşür” (Levinas, 2014, s. 18). İnsanı kendi sahih varoluşuna çağırın başta ölüm karşısında duyduğu kaygıdır. Bununla yüzleşmeme durumunu Jean-Paul Sartre, “kendini kandırma” tutumu olarak yorumlamaktadır; “varoluş seçiminden uzak durmak, kalabalığı takip etmektir” (Solomon, 2020, s. 165). Fakat kitlelerin genel geçer yargılarını askıya almak, yeri geldiğinde kalabalıklardan dışlanmaya karşı cesur olmaktır.

“Heidegger, ölümle yüz yüze gelmenin, insanın ‘onların diktatörlüğünden’ kurtulması için gereken kuvveti sağladığını söyler. Çünkü karakterimiz, öleceğini öğrenince yapmadığı şeylerin ilelebet erişilmez kalacağını idrak eder. Bu da onun rutinden kurtulmasına ve kendi konformist benliğinin taleplerine boyun eğmeyi reddetmesine imkân verir” (Wartenberg, 2018, s. 157).

Özetle kaygı hâlindeki insanı; lakırtı, merak, müphemlik artık avutamamaktadır. Böylece kaygı, insan için daha temel bir çağrı niteliğine bürünür. Kaygılı olmak, insana imkânlarını açmaktadır. Bu yüzden Françoise Dastur, ölümden, hiçlikten duyulan kaygının, hiçbir şekilde yaşama sevinciyle uyumsuz olmadığını savunur (2019, s. 78). Kaygı insana, insanın kendisini gerçekleştirmekten alıkoyan her şeye mesafe almasını sağlamasıyla yardımcı olur.

İnsanın kendini aşması ise, içinde bulunduğu önceki durumunun farkına varmasını sağlar. Ancak bu fark koşuluyladır ki insan, geçmiş deneyimlerindeki hâlini bilincine taşıyabilir. Çünkü özdeşlik hâlindeyken kişi, yaşantısının farkında bile değildir. Max Scheler, birtakım olayların tetiklemesiyle (sınır durumlar gibi) kişinin bütünsel bir dönüşüme uğrayarak, özdeşlik hâlinde kurtulduğunu söyler. Elbette kişi, önceki yaşantısı, hâli adına pişmanlık duyabilir. Fakat Scheler, pişmanlığı modernist kültürlerin paylaştığı gibi salt olumsuz veya geçmişe takılıp kalmak gibi bir obsesyon ya da hastalık olarak görmemektedir. Hatta ona göre pişmanlık, “ruhun bir tür kendini onarma biçimi, kaybettiği güçlerini yeniden kazanmasının aslında tek yoludur” (2020, s. 11). Dahası Kierkegaard, insan varoluşunun ahlâki safhasının, “pişmanlık ve nedamet deneyleri getirdiğini”, bunun aşılması hâlinde insanın sorumlu bir birey olarak kendisini tanıyacağını söylemektedir (Shinn, 1963, s. 37).

Pişman olmayı sağlayan, aslında bireyin şimdi daha iyi ve daha özgür olmaya hazır hâle gelmesidir. Eski benliğin gözden geçirilmesi, karakterin dönüşümüne vesile olur. Pişmanlık, kaygının aksine geriye yöneliktir. Bu yüzden bir olgunlaşma sürecini içinde

taşır. “Pişmanlık, yalnızca yaratmak için öldürür; inşa etmek için yıkar” diyen Scheler için pişmanlık, aslında insanın “yeni bir kalp kazanması”, “yeniden doğuşu” olarak ele alınmalıdır (2020, s. 36). Yeniden doğuş için insan, önce geçmişinden uyanmak zorundadır. James Joyce’un Ulysses’indeki meşhur atıf da bunu söyler: “Tarih, dedi Stephan, uyanarak kurtulmaya çalıştığım bir karabasandır benim” (2015, s. 64).

Zamansallık, Süre ve İmge-Bellek

“Zaman beni oluşturan töz.

Zaman beni kapıp sürükleyerek götüren bir nehir, ama nehir benim;

Zaman beni parçalayan bir kaplan, ama kaplan benim;

Zaman beni yakan bir ateş, ama ateş benim” (Borges, 2015, s. 234).

Françoise Dastur, insanın ölümle ondan “sakınma” haricinde nasıl bir ilişki kurabileceği üzerine düşünür ve şöyle sorar: “...düşünen varlıklar olarak deneyimlediğimiz ‘ebediyet’te, zaman dışılığa ait oluşumuzun kanıtından ziyade bizzat zamansallığa ait bir üretim görmek mümkün değil mi; böylece bu zamansallık, insan tekleri söz konusu olduğunda, başlı başına kendi aşkınlığının ufkunu tasarlamaz mı?” (2021, s. 8). Ölüm üzerine düşünmek, gerçekten de ve aslında kaçınılmaz bir biçimde, insanın zamanla ilişkisini değerlendirmeyi gerektirmektedir.

Felsefe, zamanı sadece ortak bir uzlaşım, ölçüm birimi olarak görmemektedir. Yine de en başta, Antik Yunan düşüncesinde, zaman kavramının kozmosu açıklama amacının bir parçası olarak, daha çok sistematik bir biçimde ele alındığı ve nesnel bir zemine oturtulduğu görülmektedir. *Timaios* diyalogunda, evrenle aynı anda ve gökle birlikte yaratılan zamanın, modeli olan Demiourgos’un ebedî canlı doğasına yakınlaşabilmek için yapıldığını ve “birlik içinde kalan ebediyetten, sayıya göre ilerleyen kalıcı bir suret” olduğunu ileri süren Platon şöyle söyler: “Oysa o [Zaman/Gök?] sonuna dek kalıcıdır ve tüm zaman boyunca [vardır]: meydana gelmiştir ve var olmaktadır ve var olacaktır” (2022, s. 123-124). Zaman kavramını göksel cisimlerin hareketleriyle ilişkilendiren ve dolayısıyla zamanı ölçülebilir bir tür form olarak kavrayan Platon’un (2022, s. 125-128) ardından Aristoteles de hareketle ilişkilendirdiği zamanı, nesnel bir gerçeklik olarak temellendirmiştir.⁹

Augustinus’un *İtirafı*’nda kendi kendine, “Tanrı evreni yaratmadan önce ne yapıyordu” (2010, s. 371) sorusunu yöneltmesi ise, Antik Yunan düşüncesindeki döngüsel

9 Aristoteles’in zaman konusundaki görüşleri için bkz. *Fizik IV. Kitap* (10-14).

zaman anlayışının ilk kırılma noktasına karşılık gelmektedir. Augustinus, bu teolojik yaklaşımı sonucunda zamanı ruhun bir uzamı olarak kavrar ve “geçmiş, geçmişte olanların şimdiki zamandaki düşüncesi (geçmişin şimdiki zamanı), şimdiki zaman, şu anda olanların bilinci (şimdiki zamanın şimdiki zamanı), gelecek de gelecekte olacakların beklentisi (gelecek zamanın şimdiki zamanı)” olmak üzere ruhun uzandığı üç boyut belirler (Parodi, 2020, s. 279). Zamanı daha çok bireyde, insanın bilincinde arayan Augustinus’un öznel tasarımı modern zaman anlayışının temelini oluştururken, bu anlayışın, özellikle fenomenolojik geleneğe bağlı olan Kant, Husserl ve Heidegger üzerinde de etkisini hissettirdiğini söylemek mümkündür.

Örneğin, Immanuel Kant için zaman ve uzam, insan aklının bütün deneyimlere eklediği öncül (‘a priori’) kategorilerdir. Bu da zamanın sadece zihinde var olduğunu ve başka gerçekliği olmadığını savunan bir görüşe örnek teşkil etmektedir (Bardon, 2021). *Zamanın İçsel Bilinci Üzerine Dersler*’inde “bilinçten bağımsız bir nesnel zaman olduğunu askıya alan” Husserl’e göre “yaşantılar, zamanın içsel bilincinde kurulmuşlardır. Zaman bilinci, algısal bir bilinç olarak işler” (Direk, 2021, s. 46-47). Scheler’e göre ise, insan üç momenti de aynı anda içeren bir yaşam anında var olmaktadır: Deneyimlenmiş geçmiş, ‘farkındalık’; deneyimlenmekte olan şimdi, ‘dolayimsız hafıza’; gelecek, ‘dolayimsız beklenti’ (2020, s. 12).

İnsanın varoluşu içinde zamanın ne anlam taşıdığı düşünülüğünde ise Heidegger onu, tam da bir ufuk çizgisi olarak görmektedir. Zira insanın varoluşunu inşa etmesi, kendisini seçmesi için gereken olanaklar ancak zamanda mevcudiyet kazanır. İnsan için varoluş, ölümüne kadar yaşadığı bir zamansal imkân içinde görülmektedir. Ölümüne yönelik var olan insan için, sınırlılık da zamansaldır. Bu yüzden zaman, insan için Varlığın ufkudur ve “varlığın anlam tasarımını zaman ufku içinde icra etmek mümkündür” (Heidegger, 2019, s. 353). Heidegger’in ardıllarından olan Levinas ise şöyle söylemektedir: “Zaman ve ölümün son çözümlemede gönderme yaptıkları şey varlığın anlamı, varlığın Varlık olarak olması sorunudur – bu da varlıkbilimdir. Zamansallık geleceğe doğru bir kendinin dışına olma, vecittir; bu ilk vecittir” (2014, s. 73). Heidegger, zamanı aklın kategorisi ya da nesnel bir fenomen olarak almayarak, Varlık ile zamanın bir olduğunu gösterir.

Kendisinden önce gelen felsefi geleneklerin zaman kavramını yanlış ifade ettiklerini vurgulayan ve felsefesini süre kavramı üzerine kuran Bergson ise, ölçülebilir mekânsal zaman ile içsel yaşantımızın oluş hâlindeki kesintisiz akışını ifade eden süre (‘durée’) arasında temel bir ayrıma gitmektedir. Bergson, uzayın temel karakterleriyle ortaya

çıkan ve “sadece bir çizgi” olarak nitelediği homojen zamanı, “ideal bir ortam, tüm ardeşıklıkların sahnesi, tüm kişisel sürelerde müşterek olanı açıklayan gayri şahsi bir süre” olarak tanımlamaktadır (2019, s. 52).¹⁰ Dolayısıyla ben’den yoksun olarak gayri şahsi bilince dayanan homojen zaman, niceliksel olana denktir. Bergson’un “tamamıyla sâf” olarak nitelediği ve bilinçte açıkladığı süre ise, “şimdiki hâl ile evvelki hâller arasında bir ayrılık yapmaksızın kendini serbestçe yaşamaya bıraktığı zamanlardaki şuur hâllerimizin” kesintisiz bir biçimde akmasıdır (2022a, s. 76).

Sezgi¹¹ ile idrak edilebilen ve hakiki zamana karşılık gelen süre, saatlerin akrep ve yelkovanın hareketiyle mekanik, homojen ve ölçülebilir mekâna indirmediği zamandan uzak; “iç içe giren, birbirlerinde eriyen, kenarsız, birbirlerine nisbetle hiçbir ayrılık temayülü ve adetle hiçbir yakınlığı olmadan sadece keyfiyet hâlinde bir değişmeler” hâlidir (Bergson, 2022a, s. 78-79). Bu anlamda süre, Deleuze’ün de ifade ettiği gibi “kaynaşma, örgütlenme, heterojenlik, niteliksel ayırım ya da doğa farkı çokluğudur, virtüel ve sürekli olan, sayıya indirgenemez bir çokluktur” (2021a, s. 94).

Sürenin bu oluşumunu hiç durmaksızın büyüyen kartopu metaforuyla açıklayan Bergson (2021a, s. 76) şöyle söyler: “Süre, geleceği kemiren ve ilerledikçe büyüyen geçmişin daimî bir ilerlemesidir. Geçmiş hiç durmadan büyüdükçe kendisini de hiç durmadan hıfzeder” (2021a, s. 78). Dolayısıyla Bergson felsefesinde akış ve oluş hâlindeki bilincin kendisine ait içsel zamanı süredir; başka bir ifadeyle hakiki süre yaşamlarımızdır, “ruhta ancak süre bulunmaktadır” (Topçu, 2002, s. 37).

10 Böyle bir zaman kavrayışında hareket bölünüp, bir an diğerini takip eder ve süresiz olmaktan çıkar. Oysa Bergson’a göre “hareket tamamen bölünmez bir şeydir” (2020, s. 83). Tam da bu sebeple soyut zamana fotoğrafı ve filmi model olarak gösteren Bergson, *Yaratıcı Tekâmül*’ün son bölümünde sinemanın, süresizliğin ya da hareketin yanılması ürettiğini söyler. O’na göre “hareketi hareketsiz kesitler yoluyla yeniden oluşturan sinema, en eski dönemlerde felsefede zaten yapılmış olandan (Zenon paradoksları), ya da doğal algılanımın yaptığından başkaca bir şey yapmaz” (Deleuze, 2021b, s. 12). Ancak Deleuze, Bergson’un sinemaya dair bu yanılığının sebebini, onun sinemanın sadece ilk dönemine tanıklık edebilmiş olmasına bağlar ve haklı olarak “Bergson sinemayı eleştirirken bile, onunla düşündüğünden çok daha fazla uyum içindeydi” der (2021b, s. 82). Çünkü Deleuze’e göre, “sinemanın evrimi, kendi özünün ya da yeniliğinin zaferi, montajla, hareketli kamerayla ve projeksiyondan ayrılan çekimin özgürleşmesiyle gerçekleşmiştir” ve Bergson, henüz “sinemanın resmen doğuşundan önce, *Madde ve Bellek*’te (1896) hareketli kesitler, zamansal planlar teziyle sinemanın özünü çok önceden ortaya koymuştur” (2021b, s. 13-14).

11 Bergson’da sezgi, zaman-süre ayırımına paralel olarak zekâyı aşan bir kavrayıştır. Uzaysal olan ve maddeye, dış dünyaya yönelen zekâ dolaysız bilgiye ulaşmada yetersiz kalır (Bergson, 2021a, s. 66). Statik durumların ötesine geçebilen sezgi “zekânın bu husustaki eksikliklerini ve bunları tamamlayacak vasıtaları gösterir” (Bergson, 2021a, s. 234). Deleuze’un ifadesiyle “Bergsonculuğun yöntemi olan sezgi” (2021a, s. 65) yaratmayı, değişimi, oluşu, süreyi, ruhu, hayatın kendisini, gerçek bilgiyi dolaysız kavramanın aracıdır.

“Bu anlamda süre her birimize nasıl zuhur ediyorsa öyledir, herkesin süresi sadece kendisinedir. Bilincim kendi süresinin duygusuna sahiptir ve benimkinden başka bir süre tanımam, lakin buradan da tek sürenin benimkisi olduğu neticesi çıkmaz... Benimkinden başka bilinçler de olduğunu kabul etmeliyiz. Her bir bilincin, kendisinin evriminden ve kendi hikâyesinin gelişiminden başka bir şey olmayan bir süresi vardır” (Bergson, 2019, s. 51).

Her bilincin kendi süresi meselesi ise, sürenin, doğrudan bellekle olan ilişkisini açıklamaktadır. Süre ve belleğin özdeşliğini savunan Bergson’a göre, en önemli görevi “artık var olmayan şeyi ezberde bulundurmamak, henüz var olmayan şeyin ise üzerine bindirmek” olan şuur “bellektir, geçmişin şimdi içinde barınması ve yığılışmasıdır” (1998, s. 14). Bu anlamda “geçmiş ve geleceği gerçek duruma getiren, böylece gerçek süreyi ve gerçek zamanı yaratan bellektir” (Russell, 1973, s. 456). Dolayısıyla bellek de tıpkı süre gibi bir akış veya bir geçiş hâlinde olmayla tanımlanır. Ancak bellek, “korunmasını sağladığı geçmişten ayrı bir bellek değildir; değişimin bizzat içinde olan bir bellektir, önceyi sonraya uzatan ve onların, sürekli tekrar doğduğu düşünülen bir şimdi içinde görünerek ve yok olarak saf anlar olmalarını engelleyen bellektir” (Bergson, 2021b, s. 60). Bergson’un burada bellekten yola çıkarak ifade ettiği şimdi ve geçmişin eşzamanlılığı düşüncesini¹² ise Deleuze şöyle açıklamaktadır: “Geçmiş, olmuş olduğu şimdiyle bir arada var olmakla kalmaz; (şimdi geçerken) geçmiş kendinde saklı durduğuna göre tamamıyla bütün bir geçmiş, bütün geçmişimiz, her şimdiyle bir arada var olur... Bergsoncu süre, son kertede, ardışıklıktan çok, bir-arada-oluşla tanımlanır” (2021a, s. 119-120).

Bu bağlamda Bergson *Madde ve Bellek*’te, geçmişin, “devindirici mekanizmalarda” ve “bağımsız anılarda” olmak üzere iki ayrı biçimde meydana geldiğini söyleyerek (2022b, s. 75) iki farklı bellek tanımlamasına gitmektedir. Devindirici mekanizmalardan ileri gelen otomatik bellek, “daima eyleme dönük, şimdiki zamanın içinde bulunan ve yalnızca geleceğe bakan bir bellek” olarak geçmişten yalnızca birikmiş çabaya karşılık gelen hareketleri aktarır. “Geçmişteki bu çabaları, onları hatırlatan imge-anılarda değil, güncel hareketlerin gerçekleşmesini sağlayan kesin düzende ve sistematik karakterde bulur” (Bergson, 2022b, s. 79-80). Bedenin algısından ve duyu-motor mekanizmalarından doğan bu bellek, bizim otomatik bir biçimde hareket etmemizi sağlayan bellektir (bisiklete binmek, araba kullanmak, yüzmek gibi uzun süre yapılmasa dahi unutulmayan eylemler). Dolayısıyla alışkanlıklara ve tekrarlamalara dayalı olan otomatik bellek, “belleğin kendisi olmaktan ziyade belleğin aydınlatığı alışkanlıktır” (Bergson, 2022b, s. 81).

12 Bergson, geçmiş ve şimdinin bir-arada-varoluşunu ters dönmüş bir SAB konisi üzerinden betimlemektedir. Bunun için bkz. *Madde ve Bellek*, s. 148-170.

Bağımsız anılarda ortaya çıkan, saf, hakiki ya da “en yetkin olan” (Bergson, 2022b, s. 81) imge-bellek ise,

“gündelik yaşamımızın tüm olaylarını cereyan ettikleri ölçüde imge-anılar biçiminde kaydeder; hiçbir ayrıntıyı ihmal etmez; her olguyu, her jesti kendi yerine ve tarihine yerleştirir. Yararlılık ya da pratikte uygulama gibi bir art düşünce olmaksızın, yalnızca doğal bir zorunluluğun etkisiyle geçmiş biriktirir” (Bergson, 2022b, s. 79).

Nitekim, öznenen kaynaklanan ve tasarıma dayanan imge-bellek, bizim kişisel anılarımızdır. Bu noktada imge-belleği, Freud’un bilinçdışına benzer şekilde ayrı bir yerde depolanan bir bellek olarak tanımlamanın yanıltıcı olacağı unutulmamalıdır. Çünkü Bergson’a göre bellek, “bir çekmecenin muhtelif gözlerine hâtıraları yerleştiren yahut deftere geçiren bir meleke değildir” ve geçmişin geçmiş üzerine birikimi kesintisiz olarak gerçekleşmektedir (2021a, s. 78).

Dolayısıyla bellekle özdeş olan ve şimdi ile geçmişin bir-arada-oluşunu tanımlayan sürenin; -Deleuze’ün de işaret ettiği gibi- sinemada zaman kavramını felsefi bir temelde incelemek için oldukça uygun bir zemin sunduğu ifade edilebilir. “Sinemayı Bergsoncu yapan şey, Bergson’un kesintisiz imgeler birliği olan Bütün’ü şeylerin bilinci olan süre ile ilişkilendirerek tek referans merkezinden ziyade çok merkezliliğe bağlamasıdır” (Sütcü, 2021, s. 193).

Araştırmanın Amacı ve Araştırma Soruları

Akademik makaleler, tezler tarandığında *Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu* üzerine daha önce çalışılmadığı görülmektedir. Hatta film hakkında yazılan yorumlar bile oldukça azdır. Oysaki filmin ele aldığı felsefi meseleler değerlendirildiğinde sinemamızda özgün, fazlaca örneği olmayan bir yapıt olduğu dikkat çekmektedir. Sıradan bir izleme deneyimi, filmin ele aldığı konuları kuşatamayabilir. Zira filme esas değerini veren, kuşkusuz felsefi tartışmalarıdır. Bu sebeple literatür taramasında değinilen felsefi kavramlar, aşağıdaki sorulara cevap bulmak üzere araştırılacaktır:

· *Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu* adlı filmin anlatısı üzerinde, göstergebilimsel çözümlemeyle içerik olarak derinlemesine okuma yapıldığında neler görülmektedir?

· Filmin başta Heidegger, Jaspers, Bergson ve Scheler'e ait olmak üzere; ölüm, sahil varoluş, zaman/süre, bellek ve pişmanlık gibi felsefi kuramlarla bağıntıları nelerdir? Felsefe literatüründe geçen kavramlar, anlatıda nasıl tezahür etmektedir ve örüntüleri nelerdir?

Yöntem

Bu çalışmada felsefi kavramların ışığında göstergebilimsel çözümlemeyle, *Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu* filmindeki; göstergeleri, imgeleri, içeriği çözümlmek ve anlamlı bir bütün hâline getirmek amaçlanmaktadır. Göstergebilim; göstergelerin yorumlanmasını, üretilmesini veya işaretleri anlama süreçlerinin sistematik bir biçimde irdelenmesini ifade eden bir metodoloji olarak tanımlansa da, en temelde çağdaş göstergebilimin temsilcisi Roland Barthes'ın söylediği gibi, "başta görünüşte düzensiz durumdaki çok büyük olaylar kütesini, bir sınıflandırma ilkesi altında toparlayarak anlamlandıran" spesifik bir okuma etkinliğidir (2021, s. 186).

Sinema filmleri, dile oldukça benzerdir. Sinema da muhatabına-seyircisine spesifik bir anlam taşıyan, kendini açan bir dildir. Sinema diline hâkim olan "izleyici, yalnızca bir tüketici değildir; sürecin aktif bir katılımcısıdır." Filmin dile benzerliği, dil incelenirken kullanılan yöntemlerden, film incelenmesinde de faydalanılabileceğini ortaya koymaktadır (Monaco, 2021, s. 173). Değindiği üzere göstergebilim, en nihayetinde bir "anlam" bilimidir ve göstergebilimin sinemadaki kullanımı Metz'in de işaret ettiği üzere, "bir filmin anlamı nasıl kurduğunu veya izleyicilere ne anlam ifade ettiğini açıklayabilen kapsamlı bir model kurmayı önermektedir" (Andrew, 2018, s. 324). Bu sebeple, *Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu* filmindeki örtük olan felsefi anlam katmanlarını açığa çıkarmaya, bu anlamların nasıl inşa edildiğini anlamaya ve felsefi/düşünsel anlam parçalarını yapının bütünü içinde anlamlandırmaya çalışan bu araştırmada göstergebilimsel yöntem benimsenmiştir.

Öte yandan herhangi bir film için gösteren-gösterilen ve gösterge ayrımları yapmak, devinim hâlinde anlamlı bir bütün olan anlatıyı parçalamayıp, anlamı açığa çıkartmak oldukça zordur. Çünkü filmlerde gösterge ve gösteren bir aradadır. Ayrıca içinde farklı göstergeler barındıran bir çekim (shot), sahneye (scene) göre "gösterge" durumundadır (zira sahne ise çekimlerin meydana getirdiği göstergelerin toplamıdır), ancak sahne de sekansa göre bir gösterge olarak değerlendirilebilir. Nihayetinde filmin bütününden bakıldığında sekanslar birer gösterge hâline getirilebilir. Dolayısıyla tikel birimlerden

tümel anlatıya gidildikçe farklı katmanlar karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle James Monaco şöyle demektedir: “Film, yazı veya konuşma dilinin aksine birimlerden oluşmaz, film bir anlam sürekliliğidir. Çekim, biz onu ne kadar okumak istiyorsak o kadar çok enformasyon içerir ve çekimde ne kadar küçük birimler tanımlarsak tanımlayalım hepsi keyfi olacaktır” (2021, s. 176).

İşte tam da bu sebeple, bu çalışmada analiz edilecek filmin bütünlüğü-çatısı ilk bölümde ortaya konan felsefi literatürden sağlanacak olup; ayrıca irdelenecek olan tikel göstergeler ise, aynı eleştiriye (felsefi anlam düzlemine) bağlı kalınarak seçilecektir. Zira Michael Ryan’a göre gerek bir filmi gerekse romanı anlamlandırmak için her ikisine de anlam veren değerler ve anlamlar sisteminin bilinmesi gerekmektedir (2012, s. 36). Amerikalı film kuramcısı J. Dudley Andrew, göstergebilimin filmin söylediğini tekrar etmek demek olmadığını vurgulamaktadır. Ona göre filmi analiz eden kişi, “hammadeden mesajların çıkmasına olanak veren mantıksal mekanizmaları yakalamayı amaçlar” (2018, s. 332). Bu çalışmada, filmin hammadde ise şu kavramlarla tasnif edilecektir: Düz anlam – yan anlam, metafor (eğretileme), metonomi (ad aktarması), çatışkılar (karşıtlıklar). Nitekim kapsamlı bir modele ulaşabilmek için anlam örüntülerinin takip edilmesi gerekmektedir ve örneğin yalnızca yan anlamların yarattığı anlamlara odaklanmak kuşatıcı bir sonuç vermeyecektir.

Öncelikle filmin sahneleri, Barthes’ın kullanmış olduğu yöntemden esinlenilerek düz anlam ve yan anlam¹³ olarak değerlendirilecektir (2021, s. 85). Düz anlamla filmdeki gösterenlerin olduğu gibi açıklanması; yan anlamla ise gerek kültürel gerekse sembolik referanslarla alt metnin irdelenmesi, dolayısıyla beyaz perdede gösterilen gerçeğin arkasında gizlenen anlamların yorumlanması sağlanacaktır. “Filmin görüntüsü veya sesi, yazılı dil gibi ama çok daha büyük ölçüde düz anlama sahiptir. Görüntü veya ses neyse odur; onu tanımak için çaba sarf etmemiz gerekmez” diyen Monaco’ya göre, göstergebilimin asıl gücü, düz anlamı aşan anlamlar yüklenerek anlam zenginliği oluşturulan, yan anlam yönündedir (Monaco, 2021, s. 176).

Metafor ve metonomiler, “hammadde” üzerinde okunacak olan diğer unsurlardır. Metaforlar genellikle şeyleri benzerlikle (Ryan’ın örneği olan ateşin aşkı sembolize etmesi gibi) imlemektedir. Kısaca bir düşüncüyü veya kavramı ifade etmek için onunla bilinen, özdeşleşen başka bir kavram ya da nesnenin kullanılmasıdır. Metonomi ise,

13 Belirtildiği gibi, filmler için gösterge ve gösterenin ayrılmazlığı; üçlü bir şemayı işlevsiz kılmaktadır. Bu bağlamda düz anlam ve yan anlama bakılması daha uygun görülmektedir.

bunu gerçek bağıntıları kullanarak (yine Ryan'ın örneğine göre bir tekne için yelken denilmesi gibi) yapmaktadır. Nitelik açısından benzerlik bulunan iki şeyin (genellikle tikel ile tümelin) birbirinin yerini almasıdır¹⁴ (Ryan, 2012, s. 40).

Son olarak filmde, bir başka sinema kuramcısı olan Peter Wollen'ın kullandığı “çatışkılar-karşıtlıklar” da gözlemlenecektir. Çatışkılar, filmin altında yatan temel karşıtlıkları takip etmektedir: Bunlardan bazıları “kültür-doğa, uygar-barbar, dedektif-suçlu, erdem-günah, kitap-silah, evli-bekâr, yerleşik-göçebe, şehir-doğa” gibi kutuplardır. Örneğin, Western filmlerinde beyaz şapka takanlar genellikle kovboylar olup, uygarlığı simgelemekleyen; Kızılderililer ise siyah şapka takmakta ve barbar olarak sunulmaktadır” (Butler, 2011, s. 44).

Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu Filminin Göstergibilimsel Çözümlemesi

Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu, Engin Ayça'nın ikinci uzun metraj kurgu filmidir. Uluslararası mecrada, filmin ilk başta düşünülen adı olan *Udi* ismiyle de gösterilmiştir. *Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu* ismi ise filmde geçen bir replikten gelmektedir. Yapıtta konuk oyuncu olarak yer alan Selim İleri, bu diyalogu gördüğü zaman yönetmene filmin adının bu olması gerektiğini söylemiştir.¹⁵

Filmin konusu kısaca şöyle özetlenebilir: Türk Sanat Müziği şarkıcısı olan Leyla Akın, bir gün yine tam sahne alacakken, kendi korosunda çalan Udi Cemal Bey'in trafik kazasında vefat ettiğini öğrenir. Haberi alan Leyla Hanım, başta gündelik programını sürdürmeye çalışsa da olayın etkisi onu derinden sarstığı için biçare hâle bürünür. Ertesi gün cenaze evine taziyeye giden Leyla Hanım, Cemal Bey'in özellikle de kardeşinden onun daha önce hiç tanımadığı bir başka hâlini dinlemeye başlar. Böylece daha farklı bir bakışla tanımaya başladığı Cemal Bey'i ve birlikte geçirdikleri zamanları bir kez daha düşünür ve onu bir başka gözle yorumlar. Ayrıca Cemal Bey'in ölümü, kendi hayatındaki durumunun üzerine düşünmeyi de tetiklemiştir. Çünkü “Leyla Akın”, aslında onun sahne ismidir ve hayatı boyunca hem bu isim hem de yaratılan bir imajla yaşamak zorunda kalmıştır. Hissettiklerini anlamlandıramadığını söyleyen Leyla Hanım, giderek yoğunlaşan bir şekilde Cemal Bey'in anısının peşine düşer; sonunda Yıldız Parkı'nda onun hayaliyle vedalaşır.

14 Berger ise metafor ve metonomiye şu örnekleri verir: “Chaplin'in Altına Hücum filmindeki sahnede, ayakkabısını pişirip makarna gibi yemesi metafora; *The Prisoner*'daki köyü yöneten ezici rejimi simgeleyen canavarın Rover olması ise metonimidir” (1993, s. 29).

15 (Karagöz, t.y.)



Görsel 1: Filmin açılış sahnesi

Filmin proloğunda jenerik yazıları akarken, fonda cama yansıyan Leyla Hanım'ın görüntüsü bulunmaktadır. Leyla Hanım, içinden tefekkür edercesine dışarıdaki karanlığı¹⁶ izlerken, bu sırada anlatıcının sesi, 'non-diegetic' olarak duyulur ve filme dair henüz başlangıçta, seyirciyi kılavuzluk etmesi adına önemli ipuçları verilir.

Böylece, seyircinin filmi sadece olay örgüsünü öğrenmek için beklememesi sağlanırken, aynı zamanda filmi sorgulamasına da vesile olunmaktadır. Anlatıcı şöyle söyler:

"Soğuktu ve yağmur çiseliyordu. Belki de insan için yaşamanın tek bir zamanı var: Şimdiki zaman. Bellek, dünü bugüne taşır. Dünü, bugünü, geleceğin düşünüyü arada yaşarız. Zaman bir bütündür. Leyla Hanım'ın bugün yaşadıkları gibi... Hepimizin yaşayabileceği, yaşadığı gibi. Bugün yakalanan, tamamlanan, boyutlanan; kaçırılmış dün ve duygular ve güzellikler ve zamanın bütünlenişi."

Filmin kendi anlatısı içerisinde zamanı nasıl kavradığı tam da burada anlaşılmaktadır. Zamanın bütünlüğüne yapılan ve bu bütünlüğün tüm anlatıya yayıldığı vurgu, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "yekpare bir an" olarak ifade ettiği, Bergson'un bölünemez süresidir; hem dünü hem de geleceği içinde taşıyan şimdidir. Filmde Leyla Hanım'ın başına gelenler izlenirken, yer yer geçmişe dönen (flashback) sekanslar kullanılır; hatta filmin sonunda âdeta bir hülya olarak; Leyla Hanım'ın, Cemal Bey'le Yıldız Parkı'nda buluşması gösterilir. Hikâyenin kurgusu doğrusal bir biçimde değil; tıpkı Leyla Hanım'ın yaşamında deneyimlediği gibi, geçmişe ait takip edilen sekanslarla bütünlenmektedir. Dolayısıyla anların yalnızca şimdide olmadığı, geçmişin şimdinin bir parçasını oluşturduğu ve öncenin sonraya aktığı bu zaman; Bergson'un dolaysız süre kavrayışına karşılık gelmektedir. Doğrusallığı parçalayan flashback'te beliren şey ise "aktüel-imgenin hatıra-imgeyle ilişkisidir. Bu, şimdiden geçmişe giden, oradan bizi tekrar şimdiye getiren tamamıyla kapalı bir devredir" (Deleuze, 2021c, s. 64).

16 Leyla Hanım'ın karanlık geceyi izlemesi manidardır. Çünkü "leyla" kelimesi, etimolojik olarak Osmanlıca'dan dilimize girmiştir ve "çok karanlık gece" anlamına gelmektedir (EtimolojiTürkçe, t.y.). Bu etimolojik bağlam, Yunan mitolojisinde Nyx'in (Gece) Thanatos'u (Ölüm) yaratmasıyla birlikte de düşünülebilir.

Zamanı doğrusal bir çizgi gibi algılamak; yaşantıları, geçmişini sabitlemek, dondurmaktır. Oysaki geçmiş, onu tekrar bugüne taşıyan özneye birlikte her an; yeni bir anlam, yeni bir muhteva kazanmaktadır. Sartre'ın insan neyse o değildir; "insan yaşayan bir tasarıdır" ifadesi (2019, s. 39); insanın henüz tamamlanmayan varoluşuna işaret eder. İnsan yaşadığı müddetçe, bütün olasılıklara açıktır ve kendi varoluşunu sürekli aşmakta, dönüşmektedir. Zira insan bir taş gibi, kendinde, değişmez bir varlık değildir. Bu sebeple yaşadığı müddetçe, geçmişini de bir defaya mahsus olmak üzere yazılıp, taşlaşmamıştır. Her geçen anla, içerikler yeniden ve yeniden (yani hem belleğin geçmişten getirdiği hem de geleceğin beklentileri) farklı anlamlarla bir kez daha doğmaktadır.¹⁷



Görsel 2: Leyla Hanım ve asistanı

Akabindeki planda ise filme dair ipuçları verilmeye devam edilmektedir. Özellikle Leyla Hanım'ın asistanıyla geçen şu diyalogu dikkat çekmektedir:

Asistan: Abla, hani geçen gün bir şey olmuştu ya; ben onu anlamam sanıyordum. Hiç anlamamışım meğer. Az önce

içeride Ahmet Ağabey'i görünce anladım. Ben başka bir şey sanmıştım. Hay Allah! Şu işe bak abla, demek öyleymiş. Şimdi anladım ancak.

Leyla Hanım: Birçok şey sonra anlaşılır.

Metonomi	
Asistanın replikleri	Leyla Hanım'ın filmde anlatılan hikâyesi

17 Esasında sinemada kurgu için kullanılan meşhur "Kuleşov Etkisi" de bu manayı vermektedir: Örneğin "adam-çorba-adam" veya "adam-tabut-adam" gibi birbirini takip eden iki çekimlik bir sekansta, seyirci "adam" hakkındaki fikri hep kesmeyle geçilen sahneden çıkarsamaktadır. Dolayısıyla adamın kendisi aynı olsa bile (kurulmak istenen bağa göre geçmiş zaman), ilişkilendirildiği sahneyle (şimdi) hep başka bir mana kazanır.

Düz anlamına bakıldığında alelâde, gündelik bir konuşma gibi görünen bu replikler; yan anlamı ile filmin hikâyesinin bir özetini sunmaktadır. Burada asistan, başına gelen bir olayı, başta bildiğini zannetse de ancak sonradan anlamlandırabildiğini söyler. Filmde Leyla Hanım, Cemal Bey’le olan ilişkisinin sahilliğini, hatta Cemal Bey’i ve kendi varoluşunu ancak onun vefatından sonra bir başka gözle görebilmiştir. Dolayısıyla asistanın replikleri ile Leyla Hanım’ın hikâyesi arasındaki ilişki birlikte düşünüldüğünde bu, filmin özeti niteliğinde bir metonomidir. Filmin yönetmeni Engin Ayça da, derin okumalar için filmlerine böylesi anahtar koyduğunu söylemektedir:

“Filmlerin alt okumaları için her filmde başta (hatta sonda da) anahtar veririm. Buna göre seyircinin öykünün özetine geçip filmi yorumlamasının önünü açarım. ‘Bez Bebek’te anahtar baştaki ve sonraki şarkı sözlerinde ve kızın oyun tekerlemesindedir. ‘Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu’da jenerik yazıları sırasındaki spikerin sözleri ve plandaki diyaloglardır. ‘Suna’da ise gene başta ve sonda yinelenen şarkının sözlerindedir anahtar” (2016, s. 482).

Leyla Hanım’ın sahne alacağı saat yaklaştıkça, Cemal Bey hâlâ gelmediği için teessüf eder. Program bittikten sonra, Cemal Bey’in bir trafik kazasında vefat ettiği haberini alır. Bu onun için, Jaspers’in ifadesiyle tam da bir “sınır durum” deneyimidir. Kendisine yakın birinin ölümü, rutin programını sürdürmesini engeller. Asistanı, “Vural Bey seni evinde bekliyor konuklarıyla” diye hatırlatmasına rağmen Leyla Hanım merhumu teşhis etmek için hastaneye gidecek olan ekibe katılmak ister.

Leyla Hanım’ı hastaneden sonra Vural Bey’in evine bırakan Sırrı Bey, “üzülmeyin artık, olan olmuş”, “hayat devam edecek” gibi birtakım sözlerle onu avutmaya çalışır. Norbert Elias (2023, s. 52) “insanların ölümü dışlama ve gizlice özel bir alana dönüştürme eğiliminin” gittikçe artan bir tutum olduğunu söylemektedir. Sırrı Bey’in avuntu cümleleri, toplumda refleks hâline gelmiş böylesi bir eğilimi yansıtmaktadır ve yine benzer şekilde Ariès’in eskiden bildik, tanıdık olan ölüm olgusunun artık “yasaklandığını” dile getirirken kastettiği anlayışın bir temsilidir. Zira günümüz toplumlarında ölümün getirdiği kaygıdan insanları her ne şekilde olursa olsun uzaklaştırmak, ölümün adını silmek oldukça önemlidir. Sonradan tıbbi uygulamalarla giderek kurumsallaşacak olan ölüm, tam da “utanç verici bir yasak nesnesi” olarak görüldüğü için yok edilmeye çalışılmaktadır (Ariès, 2015, s. 79-85). Bu nedenle Leyla Hanım’dan yas sürecini bir an evvel bırakması istenmektedir. Aynı tutum Vural Bey ve konuklarında da vardır. “Biz onu neşelendiririz”, “kadınlar duygusal oluyor” derler.

Leyla Hanım konukların iltifatlarına mazhar olur, hatta kendisine gıpta ettiklerini söylerler. Fakat bunun üzerine Leyla Hanım “benim de gıpta ettiğim şeyler var, herkes beni sahne üzerindeki gibi görmek istiyor” diye cevap verir. Bu yanıt, onun ‘persona’sıyla yaşamak zorunda kaldığına dair ilk işarettir. Türkçe ifadesiyle maske anlamına gelen “persona¹⁸” sözcüğünün kökeni Antik Yunan tiyatrosuna dayanmaktadır. Kavram ise, en çok Carl Gustav Jung ile birlikte anılmaktadır. Jung’a göre “persona, insanın gerçekte olduğu şey değil, başkalarının ve kendisinin olduğunu düşündüğü şeydir” ve ayrıca Jung, “dünyayla ilişkilerimizde sergilediğimiz davranış biçimi ya da uyum sağlama sistemi olan persona ile özdeşleşmenin” çok sık karşılaşılan bir olgu olduğunu belirtmektedir. (2017, s. 55). İlerleyen sahnelerde öğrenileceği üzere “Leyla Akın” dahi, esasında onun sahne ismidir. Gerçek adı Emine’dir. Eş deyişle “Leyla Akın”, gece hayatında bir şarkıcı olarak ona tasarlanan bir personadır. Fakat biçilen bir karakterle, “başkaları için” yaşayan insanın maskesi, gündelik performanslarla yeniden-üretilecek, giderek hakiki benliğinin de yerini tutar hâle gelmektedir (Goffman, 2018, s. 31). Dolayısıyla Leyla Hanım’ın yaşadığı gayri sahil varoluş durumunun başta sebebi, biteviye rol yapmak zorunda kalmasıdır.

Çatışkı	
"Leyla Akın"; sahne karakteri, persona	Emine'nin çocuk kalan, duygulu yanı



Görsel 3: Leyla Hanım’ın taziye evine ziyareti

18 İngilizce’deki “person (kişi)” ya da “personality (kişilik)” gibi sözcükler de persona kelimesine dayanmaktadır. Bu da maske ile kişinin nasıl da iç içe geçtiğini gösteren bir başka işarettir.

Ancak, onun hakiki özünü Cemal Bey görmüştür. Flashback sahnelerden birinde, bir otelde konaklamak zorunda kaldıkları gece Cemal Bey, Leyla Hanım'a "sizin çocuk yanınız kuvvetli kalmış, her fırsatta kendini belli ediyor" der. Hatta Leyla Hanım önce bu söze alınır, Cemal Bey güzel bir nitelik olduğunu söyler ve ekler: "Saklamayın kendinizi, bırakın doğallığınıza." Fakat Leyla Hanım bunun zor olduğunu, hep sahne üzerindeymiş gibi hissettiğini belirtir. Bu diyalog Leyla Hanım'ın personasını fazlasıyla içselleştirdiğini göstermektedir. Bunun da farkında olan Cemal Bey, "yalnız sahne üzerinde yaşayamazsınız ki" der, "aslında siz çok duygulu bir insansınız, lakin duygularınızı serbest bırakmıyorsunuz." Dolayısıyla Cemal Bey, Leyla Hanım'ın hakiki kişiliğini sezmiştir. Çevresinde Leyla Hanım'a iltifat eden, ona öykünen herkesin aksine, onu personasının ötesinde görmüştür. Özetle, Leyla Hanım'ın personası ve özü arasında bir çatışkı bulunmaktadır.

Leyla Hanım vefat haberini aldığı gece uyuyamamış, sabaha dek Cemal Bey ile olan anılarını düşünmüştür. Ancak bu düşünme hâli, Leyla Hanım'ın dikkatli, istençli ya da herhangi bir çabayla anıları hatırlamaya çalışması sonucunda ortaya çıkmamıştır. Anıimgeler, Leyla Hanım gündelik rutin işlerini devam ettirmeye çalıştığı sırada kendiliğinden açığa çıkmaya başlar. Leyla Hanım bu anıları, anıları düşünmekten kendini alıkoyamaz. Bergson'un ifade ettiği gibi "zaman içinde dizilmiş anılardan, bu anıların uzam içinde doğan ya da olası eylemini belirten hareketlere geçiş hissedilemez kademelerle olur" (2022b, s. 77). Saf/imege belleğin kendini dışa vurmaya başladığı nokta burasıdır. Böylece filmde, herhangi bir ardışıklık ya da ölçülebilir bir aralıktan söz edilemez hâle gelinir.

Sabah kalktığı anda asistanından Cemal Bey'in evinin adresini bulmasını ister. Bütün programını askıya alıp, cenaze evine gitmeyi seçmesi; aynı zamanda gündelik yaşama karşı mesafe aldığını da göstermektedir. Heidegger'in söylediği gibi; endişe, vicdanın çağrısı için bir tetikleyici olmuş ve böylece Leyla Hanım'ı lakırtı, merak ve müphem olan sıradan yaşantıya karşı durarak, bir anlam arayışı içerisine yöneltmiştir.

Taziye evinde, Ariès'in "başkasının ölümü" diye adlandırdığı tutum açıkça görülmektedir. Cemal Bey'in eşi ve kardeşi, başsağlığı için gelen misafirlerin bulunduğu odadan çıkınca, insanlar arasında hemen gündelik yaşama dair daha basit meseller hakkında diyaloglar geçmektedir. Ancak Cemal Bey'in kardeşi salona döndüğünde ise, aynı misafirler bu sefer derhâl Cemal Bey hakkında konuşmaya başlar. Bu tezatlık da, insanların yalnızca görünüşte başkalarının acılarını paylaştığını ortaya koymaktadır. Zira artık hiç kimsenin anlamını kısmen yitirmiş bir anı (ölüm olgusunu), haftalar boyunca beklemeye ne gücü ne de sabrı vardır (Dekkers, 1996). Bu yüzden de yas

tutumunun bir an evvel bertaraf edilmesi istenmektedir. Ölüm, “başkasının ölümü” olarak mesafede tutulmaktadır. Cemal Bey’in kardeşi salondan tekrar çıkınca, misafirlerden biri yine ötekinin “hırkasıyla” ilgilenmeye başlar. Bu da insanların ağırlıklı olarak duyusal dünyadaki “şeylere” gömülü olduklarını gösterir niteliktedir. Ölümün çağırısı, Leyla Hanım gibi herkesi etkilememektedir.

Çatışkı	
Aile bireyleri salondayken misafirlerin merhumu anması	Aile bireyleri salonda yokken, misafirlerin gündelik sohbetleri

Cenaze evinde dikkat çeken bir başka konu, Leyla Hanım ile Cemal Bey arasında çıkarılan dedikoduların, misafirler tarafından da sorgulanmasıdır. Aralarında herhangi bir başka ilişki olmamasına rağmen başkalarının bakışı, Leyla Hanım ve Cemal Bey’i, Jean-Paul Sartre’in söylediği gibi nesneleştirmektedir (Barrett, 2016, s. 258). Sartre “cehennem başkalarıdır” derken, tam da böyle insanları yaftalayan, onları donduran, varoluş olanaklarını, imkânlarını kapatan ilişkilerin müsebbiplerini ifade etmektedir (1965, s. 50). Leyla Hanım ilerleyen sahnelerden birinde bunu şöyle sorgulamaktadır: “Biliyor musunuz siz, o dedikodulardan sonra bir daha Cemal Bey’in yanına yaklaşmadım, yanlış anlaşılmasın diye. Buna kimin hakkı var?” Görüldüğü gibi başkaları cehennem olmuş ve Leyla Hanım ile Cemal Bey’in dostluklarını engellemiştir.

Leyla Hanım da Cemal Bey’e karşı gündelik, dikkatsiz, özensiz tavrını; Cemal Bey’in ebru sanatına duyduğu ilgiyi öğrendiğinde fark eder: Bir konser sonrası Cemal Bey elinde ebru ile Leyla Hanım’a yaklaşmış ve aslında kendisine hediye etmek üzere “ebru sever misiniz” diye sormuştur. Leyla Hanım ise ebru sanatının kastedildiğini anlamayarak, “bir kızım olursa adını Ebru koyacağım, en sevdiğim isimlerden” diye cevap vermiştir. Bunu cenaze evinde fark eden Leyla Hanım, pişmanlık duyar. Pişman, etimolojik kelime anlamı itibarıyla “geri-düşünen” demektir¹⁹ ve film boyunca pişmanlığın, flashbackler ile kullanılması bu bağlamda dikkat çekicidir. Birlikte çalışmalarına rağmen, merhumun kendisini gerçekten tanımadığını fark eden Leyla Hanım, Cemal Bey’in odasını görmeyi rica eder.

Deleuze (2021c, s. 71), “imge hatıra-imge hâline geliyorsa, bu, yalnızca, ‘saf bir hatırayı’ daha önce bulunduğu yerde araması, geçmişin gizli bölgelerinde bulunan saf virtüelliği kişinin kendinde arıyor gibi araması ölçüsündedir” der. Leyla Hanım, Cemal Bey’in

19 (EtimolojiTürkçe, t.y.)

odasına böylesi bir arama istenciyle girmiştir ve bu andan itibaren Cemal Bey ile olan anıları tekrar belirmeye, geçmiş deneyimler şu andaki algılama biçim(ler)ine karışmaya başlamıştır. Bu anlamda tüm flashbackler Leyla Hanım'ın içsel zamanına, kendi bilincinin süresine ait oluşuyla imge-anılardır. Leyla Hanım'ın saf belleğine ait bu imge-anılar ise, özümsemediği ve kişiselleştirdiği hatıralardır. Şimdinin içinde çağrışım yapan anılar, tüm geçmiş deneyimlerin/bütünün sentezi olarak şimdiki zaman imgesine dönüşür ve mevcut imgelerle birlikte sanki tekrar yaşanıyormuşçasına duyumsanır. Şu ana etki eden imge-anılar, Leyla Hanım'ın sonrasını, geleceğini de şekillendirecektir.

Öte yandan Cemal Bey'in odasındaki bazı nesnelere, Leyla Hanım üzerinde tıpkı Proust'un madlen keki gibi hafıza tetikleyici bir etki yaratır. "Bu isteğe bağlı olmadan işleyen bir bellektir" ve Bergson geleneğine bağlı olan Proust'un istem dışı belleği, Bergson'daki saf belleğin dönüşmüş hâlidir (Benjamin, 2018, s. 205). Deleuze, Bergson ve Proust arasında süre konusunda olmasa da bellek düzeyinde bir benzerlik olduğunu ifade etmektedir. Bu benzerlik "geçmişin kendi içinde var olmasına" dayanmaktadır (2004, s. 65). Film boyunca tanıklık ettiğimiz Leyla Hanım'ın anıları da "kendi içine varlığını sürdürüp kendisini koruyan geçmiştir." "Bu geçmiş, olup bitmiş bir şeyi temsil etmez, tam tersine yalnızca olmuş ve şimdi olarak kendisiyle birlikte varolan bir şeyi temsil eder" (Deleuze, 2004, s. 65).

Leyla Hanım'ın odaya "müze gibi" demesi ve kardeşinin de bunun üzerine "ağabeyim eski şeylere meraklıydı, bir yanıyla geçmişe bağlı yaşıyordu denilebilir" ifadesi önemlidir. Cemal Bey'in odasındaki eşyalar, bir satın alma göstergesi ya da sahiplik durumunu imlememektedir. Burada tüketim toplumlarının alametifarikası olan istiflemenin ve saklayıp gizlemeden, çevreye göstererek sahip olmanın aksine bir durum söz konusudur (Baudrillard, 2018, s. 47-107). Zira Cemal Bey tam da bir koleksiyoncudur. Eşyalarını afişe etmekten ziyade, odasında muhafaza eder. "Koleksiyoncu yalnızca geçmişini özetlemekle kalmaz, insanların hayat ortamlarını, şimdiki yabancılaşmayı amaç hâline getirmiş gündelik hayatın gereksindirdiği metaların oluşturduğu çöplük olmaktan da kurtarır" (Oskay, 2016). Walter Benjamin'in koleksiyoncu için söylediği ödevleri gerçekleştirir:

"Koleksiyoncu, nesnelere yüceltmeyi görev edinmiştir. Nesnelere üzerindeki mülkiyeti aracılığıyla, onları mal olma niteliklerinden arındırma gibi umutsuz bir işlevi de üstlenmiştir. Sonuçta yaptığı, yalnızca mala kullanım değeri yerine koleksiyoncu değerini kazandırmak olur. Koleksiyoncu yalnızca uzak ya da artık geçmişe karışmış

bir dünyayı değil, daha iyi bir dünyayı da düşleyen insandır; insanlar, günlük yaşamlarının dünyasında olduğu gibi, düşlenen dünyada da gereksindikleriyle donatılmış olmaktan uzaktırlar, ama nesnelere açısından da yararlılık niteliğini taşımak diye bir yükümlülük, söz konusu değildir” (Benjamin, 2018, s. 97-98).

Tüketim toplumunun öznesi olan istifçi ise, herhangi bir anlam gereksinimsiz metaları tıkip, tıkiştırmayı seçer. Ayrıca istifçinin ardılı yoktur, anlamdan yoksun mallar, bir başkası için değer taşımamaktadır. Oysaki koleksiyoncu, pazarın popülaritesine endeksli yaşamayarak, yalnızca anlam atfettiği nesnelere bir araya getirir ve daha en başından, koleksiyonu miras bırakma gayesiyle hareket eder. Bu bakımdan koleksiyon, koleksiyoncunun vefatıyla temizlenmez, dağıtılmaz; bilakis el değiştirerek çeşitlenmeye devam eder, saklanır. İstifçilerin evleri temizlenirken; koleksiyonerlerin evleri ise Cemal Bey’in odasında görüldüğü gibi keşfedilir.

Cemal Bey’in koleksiyonculuk uğraşı için kardeşi şöyle söyler: “Dolaşmayı severdi. Bu gördükleriniz yılların birikimi, gezerdi. Satın almak değildi amacı; bakmak, görmek, bilmek, onlara yakın olmak... Antikacıları, eski mahalleleri çok severdi.” Bu tanım, Walter Benjamin’in şehrin kalabalık alanlarında kitleye kapılıp gitmeden, zaman zaman pasajlarda da gezerek ruhunu besleyen gerek kentin gerekse içinde yaşayan insanların varoluş izlenimlerini kendisinde toplayan ‘flâneur’ünü de çağrıştırmaktadır (2018, s. 131).

Akabinde gösterilen Leyla Hanım’ın hatırasında ise, Cemal Bey şöyle söyler: “Şimdiki ‘nesil’, onlar buna ‘kuşak’ diyorlar yani bizimki ‘nesil’, onlarınki ‘kuşak’; bizlerden kopuk yetişiyor. Bizler eskimiz onlar için. İyi güzel de geçmişe oturmayan bir gelecek olur mu hiç?” Bu konuşma; modernite, modernizm, gelenek üçlüsü ve Cemal Bey’in koleksiyonculuğuyla ele alınabilir. Bu bağlamda koleksiyoncunun, eşyaları geçmişten geleceğe taşıma niteliğiyle; geleneği yadsımayan ve onunla harmanlanan “modern” olduğu görülmektedir. Buna karşın istifçinin ise geleneği yok sayan bir “modernist” olduğu söylenebilir. Hem gelenekçi bir biçimde tek tipleşmeden birey olmak; hem de geleneğin kazanımlarını topyekûn reddetmeden modern olmak: Cemal Bey’in “geçmişe oturmayan bir gelecek olur mu hiç” diye sorarken vurgusu tam da bunun üzerinedir.

Odada bulunan eşyalara yakın çekim yapıldığında, özellikle toplanan antika cep saatleri dikkat çekmektedir. Gösterilen saatlerin her biri, aslında çalışabilecek durumda



Görsel 4: Cemal Bey'in saat koleksiyonu

olmalarına rağmen ayrı bir vakitte durdurulmuştur; fakat öte yandan hepsinin bir arada konumlandığı görülmektedir. Leyla Hanım'ın koleksiyonu incelediği sahnede şöyle bir diyalog geçmektedir:

Leyla Hanım: Hepsi durmuş ama... Değişik değişik zamanlarda. Her zamanın bir saati var gibi. Ne garip, her saat kendi zamanından çıkıp diğerlerini bekliyor sanki.

Cemal Bey'in Kardeşi: En doğru saat durmuş bir saattir gibisinden bir şeyler okuduğumu anımsıyorum bir yerlerde. Ama biz çalışan saatlerde yaşıyoruz.

Leyla Hanım: Yani yanlış saatlerde.

Öyleyse filmin başında vurgulanan zamanın bütünselliği düşüncesi, bu sahnenin anlatımı için bir alegori olarak yeniden düşünülebilir. Farklı vakitleri gösteren saatler, aynı an içinde birliğe gelmiştir: Tıpkı geçmiş, şimdi ve geleceğin; an içinde bütünsel olarak bir araya gelmesi ve içsel zamanın, mekanik zamana indirgenemeyecek olması gibi. Bergson'un süre kavramına benzer şekilde, Heidegger (2019, s. 602-626) ölçülerek tarihlendirilen zamanın "şimdiler dizisi" olarak kamusal hâle geldiğini söyler. Alelâde nitelikteki bu "dünya-zamanı", Dasein'in hergünlüğü içinde asli olan zamansallığının üzerini örterek ölüme doğru varlık oluşunu unutturur. Dolayısıyla Cemal Bey'in durdurduğu saatler, onun zamansallığın içindeki sahil varoluşunu da imlemektedir.

Metafor	
Farklı zamanlarda duran saatlerin bir arada olması	Zamanın bütünselliği fikri



Görsel 5: Leyla Hanım ve Cemal Bey'in Kardeşi

Vefat haberini aldığından beri, niçin bu kadar üzüntü duyduğunu açıklayamayan Leyla Hanım, her seferinde duyduğu acı için, "bilmiyorum, anlamıyorum" sözleriyle şaşkınlığını dile getirmiştir. Küçük odada Cemal Bey'in kardeşiyle de konuşurken "babamı kaybetmiş gibiyim, belki bir sevgiliyi, bir dostu bilmiyorum, onu hiç tanımıyorum, tanımaya çalışmamışım, kaçmışım belki de" diye itiraf eder. Kaçtığı yalnızca Cemal Bey değil, aynı zamanda kendisidir. Devamında gelişen diyalog da bunu göstermektedir:

Cemal Bey'in Kardeşi: Ölüm garip bir gerçek. Hayatı, kendimizi görmemizi sağlıyor.

Leyla Hanım: Evet, kendimizi görmemizi sağlıyor, haklısınız. Hayatımda ilk defa kendimi görür gibiyim. Nasıl bir gelecek beni bekliyor, bilmiyorum. Ben, gelecekte ne bekliyorum, gerçekten artık onu da bilmiyorum. Kimim ben? Leyla Akın olarak yaşıyorum, Leyla Akın olarak yaşayacağım.

Cemal Bey'in Kardeşi: Kendi adınız değil mi Leyla Akın?

Leyla Hanım: Hayır sahne ismim. Ama artık hep öyle yaşamak zorundayım. Emine öldü çöktan, Cemal Bey'in ölümünde belki de kendi ölümü duydum, bilmiyorum.

Cemal Bey'in Kardeşi: Yaşam, ölüm... Gerçek olan hangisi? İki de aslında. Ölüm her zaman bir şeyi bitirmez, kimi zaman da başlatır.

Bu sahnedeki konuşmalar, başta Heidegger olmak üzere özellikle varoluşçu filozofların dile getirdiği ölüm karşısında yaşamın, kendisinin anlamını sorgulayan insanın tutumunu gözler önüne sermektedir. Leyla Hanım, ölüm yakınına düştüğünde uyandırdığı endişe vesilesiyle ilk defa personasının ötesinde kim olduğunu sorgulamaktadır. Jaspers'in "sınır durum" olarak adlandırdığı bu tecrübe, Leyla Hanım'ın gayrisahih yaşamına mesafe almasına ve bir dönüşüm sürecine girdiğine işaret etmektedir. Leyla Hanım burada, Cemal Bey'in ölümünde kendi ölümünü, Emine'nin ölümünü bulduğunu söyler. Fakat Cemal Bey'in kardeşinin ölümün her zaman bir son değil, aynı zamanda bir başlangıç olduğunu vurgulaması mühimdir. Çünkü Leyla Hanım'a "kim olduğunu" sorgulatan ve bundan sonra yaşamını özgür bir birey olarak seçmeye çağıran, işte bu ölümlülük bilincidir.

Çatışkı	
Başkalarının tanımladığı bir persona olarak "Leyla Akın"	Kendisini hatırladığı yegâne özü olarak "Emine"

Bir sonraki flashbackte Leyla Hanım, Cemal Bey'le birlikte antikacıya gittikleri günü anımsar. Antikacı şöyle söyler: "Hiçbir şeye sıradan diye bakmamalı hanımefendi. Gün gelir, paha biçilmez olur. İlişkiler de öyledir, yaşadığımız günübürlük şeyler de her şey!" Bu sözler Leyla Hanım'ın yaşadıkları için bir kehanet taşır. Yanındayken değerini bilemediği Cemal Bey'i, vefatıyla birlikte, çok daha özel bir insan olarak; artık "paha biçilmez" olarak görmektedir. Dolayısıyla, bu sözler daha büyük anlatıyı destekleyen bir metonomi olarak okunabilir.



Görsel 6: Leyla Hanım, Cemal Bey'in armağanı olan aynadaki yansımalarına bakar

Antikacıda Cemal Bey, armağan olarak Leyla Hanım'a vermek için bir ayna almıştır. Cemal Bey'in hediye olarak aynayı seçmesi manidardır. Çünkü ayna, bir yansıtıcı olarak felsefi literatürde "refleksiyona" tekabül eder. Refleksiyon, insanın kendi kendisini konu edinmesidir. Bu, gerek bir başka insanla diyalogla gerekse kavramlarla olsun,

sonuçta bir araç üzerinden gerçekleşmektedir. İnsan nasıl ki kendi suretini bir yansıma üzerinden görüyorsa; kendi bilincini, anlamını da bir öteki üzerinden tefekkürle ayırt

edebilir.²⁰ Leyla Hanım, Cemal Bey'in vefatıyla kendisine dönüp bakabilmiştir. Bir başka deyişle, Leyla Hanım'ın kendisinin var oluşunun bilincine varması ölüm haberinden sonra gerçekleşmiştir. Öyleyse ayna, Leyla Hanım'ın suretini bilincine taşımasını sağlayan bir araç iken; Cemal Bey'in ölümü ise Leyla Hanım'ın siretini²¹ kendi bilincine taşımasını sağlayan bir vesile olmuştur. Scheler'in söylediği gibi, insanın pişmanlık duyması da ancak önceki hâlini refleksiyon ile bilincine taşımasıyla mümkündür. Leyla Hanım pişmanlık duyduğuna göre, önceki hâlini gerçekten de bilincine taşımıştır.

Metafor	
Ayna	Refleksiyon

Cenaze evinden çıktıktan sonra Leyla Hanım, Ulvi Bey'le konuşur. Ulvi Bey, Cemal Bey'in Leyla Hanım'ı gizlice sevdiğini, ona tutkun olduğunu fakat bunu bir sır olarak yaşadığını söyler. Cemal Bey bütün hayatında, gerek nesne gerek insan ilişkilerinde görüldüğü gibi; sahip olmak, teşhir etmek arzusu taşımamaktadır. Bu noktada Erich Fromm'un "olmak" ile "sahip olmak" ayrımını hatırlamak fayda sağlayacaktır. Sahip olmak insana dışsal kalırken, olmak ise bizzat öznenin dönüşümüne işaret etmektedir (2019). Bu ayrımla aşka sahip olmak, onun dışarıdan tedarik edilebileceği düşüncesini taşıırken; âşık olmak, tamamen içsel bir yaşantı olarak kavranır. Dolayısıyla âşık olan biri olarak Cemal Bey'in duyguları sahip olmayı gerektirmez. Günümüzün seyirlik kültüründe olduğu gibi herkese afişe etmektense, bir bestenin içine gizlemeyi yeğlemiştir: "İçime gömdüm, kimse bilmesin diye. Sözünü etmedim, kimse duymasın diye. Sevdami ah, rüzgârlara verdim. Savruldum, savruldum ben."

20 Bu bağlamda belirtmek gerekir ki; sinemanın kendisi de seyirci için bir refleksiyon aracıdır. Sinema yaşamdaki olguları, anlamları izleyicisine yansıtmakta, ayna tutmaktadır. "Sanatın öncelikli işlevi, dünyayı, yaşamı, insanı ve insan yaşamını yeni bir açıdan görme, idrak etme, yorumlama ve değerlendirme biçimi sunmasıdır" (Savaş, 2015, s. 25).

21 Suret biçim ya da görünüş anlamına; siret ise bir kimsenin içi, hâli anlamına gelir. Sözcükler aynı etimolojik kökten geldiği fakat biri dışsal öteki ise içsel bir noktayı işaret ettiği için bu kelime çifti kullanılmıştır.



Görsel 7: Leyla Hanım ve Ulvi Bey

Leyla Hanım eve dönüş yolunda soğuk havanın ve yağın yağmurun etkisiyle (Proustvari bir istem dışı bellekle) turne gecesini anımsamaya devam eder. Tam bu esnada, akıp giden şimdide, Leyla Hanım için bir anı-imge hâline gelen Emine; çocukluğu belirir. Bergson'a göre bilincimizin "kabuk" ve "iç" olmak üzere iki hâli vardır. "Kabuk tarafı akıl, zekâ, mantık, ilim tabakasıdır." "Temel ben" olan "iç" ise ruhumuzdur. Dolayısıyla otomat gibi işleyen belleğe bağlı olan, şahsılıktan çıkmış "dış/yüzeysel ben", bir takım fikirler etrafında toplumun ve anın gereksinimleriyle hareket ederek, mekanik bir biçimde hayata devam etmeyi sağlar. (Tunç, 2021, s. 29). Dıştaki ben ise, içteki beni bir kabuk gibi örtmektedir. "Temel ben'e", yani ruha yönelme bu baskıdan dolayı zordur. İşte Leyla Hanım'ın iç benliği tam olarak bu noktada açığa çıkar. Böylece, "çocukluğuyla ilgili birtakım duyguları hissettiğini ama onları yakalayamadığını" söyleyen, Emine'yi işaret ederek "Cemal Bey'in ölümünde belki de kendi ölümümü duydum" diyen Leyla Hanım, Cemal Bey'in ölümüyle açığa çıkan iç ben'inde, o duyguları; kendini yakalamıştır. Leyla Hanım çocukluğuna dönmemiştir, çocukluğunun imgeleri hatırlama ediminin gerçekleşmekte olduğu şimdide gelmiştir. Bu aynı zamanda, Leyla Hanım'ın personasından sıyrılıştır.

Leyla Hanım evine döner, Cemal Bey'in armağanı olan aynada yeniden kendisini görür. Aslında, hissettiği pişmanlığın da etkisiyle Cemal Bey'i hatırlamaya devam etmektedir. Fakat Scheler'in pişmanlık için söylediği gibi, bu anıları yeniden yaşamak, bir obsesyon değildir. Bilakis sağaltıcı niteliktedir. Pişman olan kişi, eski hâlini aşmıştır. Tam da bu yüzden, yaptıkları ya da yapamadıkları âdeta kendine nedamet getirmektedir.

Filmin son sekanslarında, daha önce Cemal Bey ile gitmek için sözleştiği Yıldız Parkı'na tek başına gider. Cemal Bey antikacıdan çıktıkları gün şöyle söylemiştir: "Havuz sanki bütün zamanı yutmuş gibidir. Zamandan koparsınız köprüyü geçince orada ya da bütün zamanlara gidebilirsiniz. Bir bank vardır, gider orada otururum. Bakarım dünyaya." Bunun üzerine Leyla Hanım "birlikte gidelim" demiştir fakat bu söz tutulamamıştır. Yine de Leyla Hanım, geçmiş zamanı tekrar bulmak ve zaman dışını yakalayabilmek istercesine, Yıldız Parkı'na tek başına gider. Onun anlattığı köprüyü geçer ve tıpkı Cemal Bey'in söylediği gibi havuz başındaki banka oturur.

Metafor	
Havuz aracılığıyla kullanılan su arketipi	Sonsuzluk, zamansızlık, bilinçdışı, yeniden doğuş

Mitoloji ve arketipler hakkındaki çalışmalarıyla tanınan Joseph Campbell, "bilinmeyen alanların (çöl, deniz, orman gibi) bilinçdışı içeriğin yansıtılması için serbest bölgeler" olduğunu ifade etmektedir (2020, s. 78). Arketip denince akla gelen bir başka isim olan Jung'a göre de sular, bilinçdışının en yaygın simgesidir. Su; sonsuzluk, zamansızlık, ölümsüzlük gibi kavramları temsil etmektedir (2017). Mitolojide de ruhun ahirete olan yolculuğu nehirden geçiş üzerinden anlatılmaktadır. Mircea Eliade'ye göre ise, "su simgeliği ölüm kadar, yeniden doğumu da içermektedir" (Eliade, 2018, s. 170-171). Pişmanlık hakkında, Scheler'in yeniden doğuşu da başlatan süreç olduğunu dile getirmesi düşünüldüğünde; Leyla Hanım'ın filmin sonunda suyun başında oturması anlam kazanmaktadır. Leyla Hanım bir dönüşüm geçirmiş ve âdeta yeniden doğmuştur. Suyun, bir başka deyişle mekanik zamansızlığın içinde, bilinçdışında Cemal Bey ile yeniden bir araya gelir; bankta otururlar. Günün sonunda Cemal Bey, beğçinin düdüğüyle bir anda irkilerek, zamansızlıktan çıkıp yeniden kendine dönen Leyla Hanım'a veda eder.



Görsel 8: Leyla Hanım Yıldız Parkı'nda

Akşam sahne almak üzere gazinoya giden Leyla Hanım, Cemal Bey'in kardeşiyle karşılaşır. Cemal Bey'in kardeşi, Cemal Bey'in koleksiyonundaki saatlerden birini Leyla Hanım'a hediye etmeye gelmiştir. Leyla Hanım'ın armağan olarak bir saat alması, onun artık kendi zamanını, Heidegger'in ifadesiyle "asli zamanı" yaşamaya başlayacağını işaret edilmesi olarak okunabilir. Bu da Leyla Hanım'ın gayrisahih bir varoluştan, eş deyişle personasından sıyrılacağını ve otantik varoluşa geçeceğini imlemektedir. Film, Leyla Hanım'ın sahnede yeniden bir şarkı söylemesiyle kapanır. Ancak filmin başında Cemal Bey'in ölüm haberi gelmeden önce sahne alan Leyla Hanım ile filmin sonunda tekrar şarkı söyleyerek görülen Leyla Hanım bir değildir.

"...zira beden maddedir, madde şimdidedir, bundan dolayı da geçmişin bedende bir takım izler bıraktığı doğruysa, bu izler ancak bunların farkına varan ve kendi hatırına getirdiği şeyin ışığında farkına vardığı şeyi yorumlayan bir şuur için geçmişin izleridir: şuurun kendisi, bu geçmişi ezberinde tutar, zaman akıp gittikçe bu geçmişi üzerine sarıp dolar, bundan dolayı da, onun ile birlikte yaratmak bakımından işbirliği yapacağı bir gelecek hazırlar" (Bergson, 1998, s. 42).

Bu, Bergson'un sık sık altını çizdiği değişimin, akışın, oluşun işaretidir. Özgürlüğe giden hakikâtin ve mutlak olanın bilgisidir. Seyirci de bu dönüşüm sürecine tanıklık etmiştir.

Sonuç ve Öneriler

Sanat eserleri biçim ve içerikten oluşur. Bir sinema filmi için biçim denildiğinde başta sinematografisi kastedilmiş olur. Bununla birlikte filmin içeriği de onun anlamını meydana getirmektedir. Özellikle bir film, içeriğinde felsefi kavramları taşıdığına, her seyirci için doğrudan okunamayabilir. Nihayetinde felsefi kavramların, bir anlatıda nasıl tezahür ettiğini bulmak daha derin bir çalışmayı gereksindirir. Böyle bir yaklaşımla hareket edilen bu çalışmada sinemamızın hâlâ keşfedilmeyi bekleyen filmlerinden olduğunu düşündüğümüz *Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu* felsefi kavramlarla birlikte ele alınmıştır.

Başta ölüm ve zaman olmak üzere; pişmanlık, yabancılaşma, persona, yas tutma gibi kavramlar, teorik çerçevede açıklanmış ve ardından bu kavramların filmin anlatısı içinde nasıl bir anlam ürettiği göstergibilimsel çözümleme ile araştırılmıştır. Göstergibilimsel çözümleme uygulanırken, yan anlam, metafor, metonomi ve çatışkılar takip edilmiştir; özellikle Heidegger, Jaspers, Bergson ve Scheler'e ait olan felsefi kavramların, filmdeki tezahürleri ortaya konulmuştur.

Buna göre, öncelikle, Leyla Hanım için Cemal Bey'in ölümünün Jaspers'in deyişiyle bir sınır durum deneyimi olduğu görülmüştür. Leyla Hanım, ölüm mefhumu karşısında gündelik yaşama mesafe almış ve böylece personasını yaşadığını fark etmiştir. Dolayısıyla bir sınır durum deneyimi olarak ölüm, Heidegger'in söylediği anlamda, onun gayrisahih varoluşunun bilincine varmasına vesile olmuştur. Heidegger'e göre esasen kaygıdan yapıma insanın kendisiyle, dünya ile ya da diğer insanlarla ilişkisinde asıl yönlendirici ve belirleyici unsur kaygıdır ve insan ancak ölüm karşısında duyduğu endişeyle birlikte gündelik hayatın içinde savrulmaktan kurtularak otantik varoluşa kavuşur. Leyla Hanım da ölüm karşısında böylesi bir endişe ile "hem kendi kaynağındaki hem de dünyanın kaynağındaki hiçliği duymuştur" (Adkins, 2020, s. 45) ve bu noktadan sonra kendisini aşmıştır. Nitekim anlatı boyunca takip edilen Leyla Hanım'ın bu dönüşümünü Heideggerci terminoloji ile ifade edecek olursak; bu, kendi varlığından kaçan ve onu unutan 'herkes'in ('das Man') hâkimiyetinden kurtularak *Daseinsallaşma*dır. Kaygı, Leyla Hanım'ı varoluş olanaklarına açmıştır.

Film zaman düzleminde incelendiğinde ise; anlatı boyunca hem biçimsel hem de içeriksel anlamda doğrusal zamanın parçalandığı görülmüştür. Biçimsel olarak doğrusallığın yıkımı, *flashback*lerin geçmişi şimdiyle bütünselleştirmesi yoluyla sağlanmıştır; an'lar yalnızca şimdide değildir ve geçmiş, şimdinin bir parçası olarak

geleceğe akmaktadır. Bu tutumu içeriksel manada da sürdüren film, Leyla Akın özelinde varoluşun kendine özgü zamansallığını göstermektedir. Buradaki söz konusu kendine özgü içsel zaman kavrayışı, Heidegger ve Husserl felsefeleri üzerinden de takip edilebilir ancak Bergsoncu zaman, bellekle olan ayrılmaz ilişkisi bağlamında çok daha elverişli bir zemin sağlamıştır. Anlatı boyunca Leyla Hanım'ın kendi hikâyesine ait, anı-imgeler biçiminde tanık olduğumuz saf belleği, geçmişi şimdide koruyan ve onu geleceğe taşıyan bellektir. Bizler, flashback sahnelerinde Leyla Hanım'ın anı-imgelerinin edimselleşmesiyle birlikte, sürenin bir aradalık, bütünlük oluşturmasına tanıklık ederiz. Böylece bilincin imgeler akışı içerisinde süre, dolaysız kavranmaktadır. Leyla Hanım ancak bu dolaysız kavrayışla, personasından sıyrılarak kimliğine, asıl benliğine kavuşmuştur. Nitekim yaşam, varoluşun esas itibarıyla zamanda olduğu, yayıldığı ve aktığı bir yapıdır. Ölüm ise varoluşun, "en hakiki olanağıdır" (Heidegger, 2019, s. 392). *Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu*, yaşam-zaman-ölüm arasındaki bu bütünlüğün bir temsilidir.

Bundan sonra yapılacak çalışmalar, filmin farklı düşünürler ve çeşitli felsefi görüşler etrafında çözümlenmesine açıktır. Öte yandan çalışma evrenine Türk Sineması'ndan ya da farklı ülke sinemalarından ölüm veya zaman yahut her iki kavramı da birlikte ele alan filmler dahil edilerek karşılaştırmalı bir analiz yapılabilir. Bu karşılaştırmalı çözümlenmede, özellikle Türk Sineması'nın farklı dönemlerinden alınan örnek(ler) ile yeni bağlamlara ulaşılabilir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.

Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

Adkins, B. (2020). *Arzu ve ölüm*. (A. K. Gülen, Çev.) Fol Kitap.

Andrew, J. D. (2018). *Büyük sinema kuramları*. (Z. Atam, Çev.) Doruk Yayınları.

Ariès, P. (2015). *Batı'da ölümün tarihi* (I. Gürbüz, Çev.). Everest Yayınları.

Aristoteles, A., & Heidegger, M. (1996). *Zaman kavramı* (S. Babür, Çev.). İmge Kitabevi.

Aruoba, O. (2011). *De ki işte*. Metis Yayınları.

- Atay, T. (2018). *Görünüyorum o hâlde varım*. Can Sanat Yayınları.
- Augustinus. (2010). *İtirafılar* (Ç. Dürüşken, Çev.). Kabalıcı Yayınevi.
- Ayça, E. (2016). *Şu sinema dedikleri*. Ozan Yayıncılık.
- Badiou, A. (2015). *Filozof Ahmed* (A. Erkay, Çev.). Pharmakon Yayınları.
- Bardon, A. (2021). *Zaman felsefesinin kısa tarihi* (Ö. Yalçın, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Barrett, W. (2016). *İrrasyonel insan* (S. Özer, Çev.). Hece Yayınları.
- Barthes, R. (2021). *Göstergebilimsel serüven* (M. Rifat, & S. Rifat, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Baudrillard, J. (2018). *Tüketim toplumu* (F. Keskin, & N. Tural, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2019). *Sessiz yığınların gölgesinde toplumsalın sonu* (O. Adanır, Çev.). Doğu Batı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2021). *Simgesel değiş tokuş ve ölüm* (O. Adanır, Çev.). Doğu Batı Yayınları.
- Benjamin, W. (2018). *Pasajlar* (A. Cemal, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, A. A. (1993). *Kitle iletişiminde çözümleme yöntemleri* (N. Kırmızı, Çev.). Anadolu Üniversitesi Eğitim, Sağlık ve Bilimsel Araştırma Çalışmaları Yayınları.
- Bergson, H. (1998). *Zihin kudreti* (M. Katırcıoğlu, Çev.). Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Bergson, H. (2019). *Metafizik dersleri: Uzay-zaman-madde* (B. G. Beşiktaşlıyan, Çev.). Pinhan Yayıncılık.
- Bergson, H. (2020). *Ruh teorileri: İnsan ruhu ve kişiliği* (E. B. Altıntaş, Çev.). Pinhan Yayıncılık.
- Bergson, H. (2021a). *Yaratıcı tekâmül* (M. Ş. Tunç, Çev.). Dergâh Yayınları.
- Bergson, H. (2021b). *Süre ve eşzamanlılık* (E. Baykal, Çev.). Fol Kitap.
- Bergson, H. (2022a). *Şuurun doğrudan doğruya verileri* (M. Ş. Tunç, Çev.). Dergâh Yayınları.
- Bergson, H. (2022b). *Madde ve bellek* (I. Ergüden, Çev.). Fol Kitap.
- Borges, J. L. (2015). *Öteki soruşturmalar* (P. B. Charum, & T. Armaner, Çev.). İletişim Yayınları.
- Butler, A. M. (2011). *Film çalışmaları* (A. Toprak, Çev.). Kalkedon Yayıncılık.
- Campbell, J. (2020). *Kahramanın sonsuz yolculuğu* (S. Gürses, Çev.). İthaki Yayınları.
- Camus, A. (2017). *Sisifos söyleni* (T. Yücel, Çev.). Can Sanat Yayınları.
- Cansever, E. (2011). *Sonrası kalır 1*. Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Dastur, F. (2019). *Ölümlerle yüzleşmek: Felsefi bir soruşturma* (S. Oruç, Çev.). Pinhan Yayıncılık.
- Dastur, F. (2021). *Ölüm: Sonluluk hakkında bir deneme* (M. Yalçınkaya, Çev.). Pinhan Yayıncılık.
- Debord, G. (2018). *Gösteri toplumu* (A. Ekmekçi, & O. Taşkent, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Dekkers, W. (1996). Neye "ölüm" deriz? Batı kültüründe yaşamın sonu hakkında bazı düşünceler. *Psikiyatri Psikoloji Psikofarmakoloji (3P) Dergisi*, 4(3), 8-16.
- Deleuze, G. (2004). *Proust ve göstergeler* (A. Meral, Çev.). Kabalıcı Yayınevi.
- Deleuze, G. (2021a). *Bergsonculuk* (H. Yücefer, Çev.). Alfa Kitap.
- Deleuze, G. (2021b). *Sinema I: Hareket-imge* (S. Özdemir, Çev.). Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2021c). *Sinema II: Zaman-imge* (B. Yalım, & E. Koyuncu, Çev.). Norgunk Yayıncılık.
- Direk, Z. (2021). *Çağdaş kıta felsefesi: Bergson'dan Derrida'ya*. Fol Kitap.
- Duralı, T. (2016, Haziran). Tarih felsefesinin ışığında Martin Heidegger'in rektörlük nutku: "Bu millet kendi kaderini

tain etmektedir." *Kutadgubilig Felsefe ve Bilim Araştırmaları - Heidegger Özel Sayısı*, 219-233.

- Eliade, M. (2018). *İmgeler ve simgeler* (M. A. Kılıçbay, Çev.). Doğu Batı Yayınları.
- Elias, N. (2023). *Ölmekte olanların yalnızlığı üzerine* (O. Ekinci, Çev.). İletişim Yayınları.
- EtimolojiTürkçe. (t.y.). *Leyla. Etimoloji Türkçe sözlüğü*. <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/leyla>
- Frankfurt, H. G. (2015). *Boktanlık üzerine* (G. Gülbey, Çev.). Altıkırkbeş Yayınları.
- Fromm, E. (2019). *Sahip olmak ya da olmak* (A. Arıtan, Çev.). Say Yayınları.
- Gilgamiş Destanı*. (2016). (S. Maden, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Goffman, E. (2018). *Gündelik yaşamda benliğin sunumu* (B. Cezar, Çev.). Metis Yayınları.
- Han, B.-C. (2019). *Yorgunluk toplumu* (S. Yalçın, Çev.). Açılım Kitap.
- Hegel, G. W. (2004). *Tinin görüngübilimi* (A. Yardımlı, Çev.). İdea Yayınları.
- Heidegger, M. (2019). *Varlık ve zaman* (K. Ökten, Çev.). Alfa Yayınları.
- Hilav, S. (2019). *Felsefe el kitabı*. Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Hugo, V. (2019). *Sefiller* (V. Yalçıntoklu, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Jaspers, K. (2018). *Felsefe konuşmaları* (A. Aliy, Çev.). Pinhan Yayıncılık.
- Joyce, J. (2015). *Ulysses* (N. Erkmn, Çev.). Yapı Kredi Kültür ve Sanat Yayınları.
- Jung, C. G. (2017). *Dört arketip* (Z. A. Yılmaz, Çev.). Metis Yayınları.
- Karagöz, D. (t.y.). Zaman; mühürlenmiş bir mektup. *Binevi Gazete*. <https://binevigazete.com/kultur-sanat/zaman-muhurlenmis-bir-mektup/>
- Kellner, D. (2013). *Medya gösterisi* (Z. S. Doğruer, Çev.). Açılım Kitap.
- Levinas, E. (2014). *Ölüm ve zaman* (N. Başer, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Marx, K. (2018). *1844 el yazmaları* (M. Belge, Çev.). İletişim Yayınları.
- Monaco, J. (2021). *Bir film nasıl okunur?* (T. Göbekçin, Çev.). Alfa Yayınları.
- Montaigne, M. D. (2018). *Denemeler (birinci kitap)* (E. Sunar, Çev.). Say Yayınları.
- Oskay, Ü. (2016). *Yıkanmak istemeyen çocuklar olalım*. İnkılâp Kitabevi Yayınları.
- Ökten, K. H. (2019). *Varlık ve zaman bir okuma rehberi*. Alfa Yayınları.
- Parodi, M. (2020). Augustinus. U. Eco, & R. Fedriga (Ed.), *Felsefe tarihi 2: Helenizmden Augustinus'a* (L. T. Basmacı, Çev.) (s. 265-287). Alfa Kitap.
- Platon. (2012). *Diyaloglar* (S. K. Yetkin, & H. R. Atademir, Çev.). Black Swan Yayınları.
- Platon. (2022). *Timaios: Doğa üzerine* (Ö. Orhan, Çev.). Fol Kitap.
- Postman, N. (2017). *Televizyon: Öldüren eğlence* (O. Akinhay, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Rilke, R. M. (2012). *Malte Laurids Brigge'nin notları* (B. Necatigil, Çev.). Can Yayınları.
- Russell, B. (1973). *Batı felsefesi tarihi 3: Modern çağ yeni çağ* (M. Sencer, Çev.). Bilgi Yayınevi.
- Ryan, M. (2012). *Eleştiriye giriş* (E. S. Onat, Çev.). De Ki Yayınları.
- Sartre, J. P. (1965). *Gizli oturma* (B. Onaran, Çev.). De Yayınevi.
- Sartre, J. P. (2019). *Varoluşçuluk* (A. Bezirci, Çev.). Say Yayınları.
- Savaş, H. (2015). Sinema insanı anlatır. A. O. Ersümer (Ed.), *Sinema neyi anlatır* (s. 21-39). Hayalperest Yayınevi.

- Scheler, M. (2020). *Pişmanlık ve yeniden doğuş* (S. Oruç, Çev.). Pinhan Yayınları.
- Shakespeare, W. (2016). *Hamlet* (S. Eyüboğlu, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Shinn, R. L. (1963). *Egzistansiyalizmin durumu* (Ş. Tiner, Çev.). Amerikan Bord Neşriyat Dairesi.
- Solomon, R. C. (2020). *Akıcılıktan varoluşçuluğa* (R. Kuldaşlı, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sütcü, Ö. Y. (2021). *Sinematografik imge ya da gerçekliğin dolaysız sunumu: Bergsoncu bir bakış*. Norgunk Yayıncılık.
- Tanpınar, A. H. (2017). *Bütün şiirleri*. Dergah Yayınları.
- Topçu, N. (2002). *Bergson*. Dergâh Yayınları.
- Tunç, M. Ş. (2021). Bergson'un felsefesi. H. Bergson, *Yaratıcı Tekâmül* (s. 15-62). Dergâh Yayınları.
- Wartenberg, T. (2018). *Yeni başlayanlar için varoluşçuluk* (N. Soysal, Çev.). Say Yayınları.