

## **İşe Yarar Bir Şey’de Yolculuk, Hareket ve Zaman**

Özge Güven Akdoğan\*

### **Özet**

*Bu çalışmada, İşe Yarar Bir Şey (Pelin Esmer, 2017) filmi, Deleuze’ün sinemada irdelediği hareket ve zaman imgesi kavramlarından yararlanılarak analiz edilmektedir. Çalışmanın amacı, Pelin Esmer’in filminin hareket imge ve zaman imge sineması sınıflamaları içerisindeki yerini irdelemektir. Yolculuk, zaman ve hareket arasındaki ilişkiyi güncel Türk sineması örneklerinden biri çerçevesinde ele alan bu çalışmada, filmin Deleuze’ün görme sineması olarak tanımladığı sinemasal yapının özelliklerini taşıdığı ve aşkın ve içkin felsefi gelenek arasındaki bağlantı noktalarını keşfetmemizi sağlayabilecek alanlar sunduğu vurgulanmaktadır. Ayrıca filmde kahramanın aktif bir yaşamsal evreye geçerek yardım etme ve çözüm üretme amacıyla harekete geçmesi nedeniyle dönüşümsel bir gerçekçilik ortaya konduğu belirtilmektedir.*

**Anahtar Kelimeler:** Sinema, Tren Yolculuğu, İmge, Zaman İmgesi, Hareket İmgesi, Deleuze.

---

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-5540-0445>  
E-mail : [ozgeguvenakdogan@gmail.com](mailto:ozgeguvenakdogan@gmail.com)  
DOI: 10.31122/sinefilozofi.402294

Geliş Tarihi - *Recieved*: 06.03.2018  
Kabul Tarihi - *Accepted*: 06.05.2018

## Journey, Motion and Time in *Something Useful*

Özge Güven Akdoğan\*

### **Abstract**

*In this study, the movie *İşe Yarar Bir Şey* (Something Useful, Pelin Esmer, 2017) is analyzed by using the concepts of Deleuze's motion and time image in film. The purpose of the study is to examine the place of Pelin Esmer in the classifications of motion picture and time image cinema. In this work, which deals with the relationship between journey, time and motion, within one of the examples of contemporary Turkish cinema, it is emphasized that Deleuze offers links that can provide the characteristics of the cinematic structure that he defines as a visual cinema and enable us to explore the connection points between the transcendental and the subcultural philosophical tradition. It is also stated that in the film, the heroin has transformed into a realistic reality because he is actively involved in helping to pass through an active life stage and producing solutions.*

**Keywords:** Cinema, Train Journey, Image, Time Image, Motion Image, Deleuze.

---

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-5540-0445>  
E-mail : [ozgeguvenakdogan@gmail.com](mailto:ozgeguvenakdogan@gmail.com)  
DOI: 10.31122/sinefilozofi.402294

Recieved - *Geliş Tarihi*: 06.03.2018  
Accepted - *Kabul Tarihi*: 06.05.2018

## Giriş

“Hem geleceğe hem de geçmişe yapılacak gece yolculuğu için iki seçeneğim var: Gemi ya da tren” (Eroğlu, 2006).

Ernst Fischer, *Sanatın Gerekliliği*'nde “neden gerçekleşmemiş yaşamlarımızı başka görüntülerle, başka biçimlerle gerçekleştirmek istiyor, karanlık bir salonun aydınlatılmış sahnesinde yalnızca oyun olduğunu bildiğimiz bir şeye soluğumuz kesilircesine kapılıyoruz?” (1995: 10) diye sorar. Yanıtı, kendini aşmaya, tüm olmaya çabalayan bireyin niyetlerinde arar. Onu tüm olmaktan uzaklaştıran, yoksun bırakan bu yokluk içinde birey, sezinlediği ve özlediği bir anlamlar dünyasına geçmek için çabalamaktadır. Buna, gerçekliği yakalama, işe yarar bir şeyler görme, özlediği anlamlı bir dünyayı izleme isteği denebilir. Özlenen şey, bireysel yaşamın sınırlılıkları, aşınmaları ve zorluklarını sanatta toplu bir duygulanımla birleştirmektir. Fischer'in bireyselliği toplumsallaştırma isteği (1995: 10) olarak tanımladığı bu duygu, bütünlüğe ancak başkalarının yaşantılarındaki acıları ve özlemleri kendinin kılmakla varabileceğini sezen ve bu sezgiyle eyleme geçmek isteyen insanların duygusudur. Toplumsal durumlar değişse bile, sinema, bu duyguların yansıtıldığı önemli bir alandır.

Sinema ve imge ilişkisinin kurulmasında akla gelen ilk imgelerinden biri trenlerdir. Sinemanın başlangıç filmi olan Auguste ve Louis Lumiere'in *Trenin Gara Varışı*'nda (1895), westernin öncülerinden olan *Büyük Tren Soygunu*'nda (Edwin S. Porter, 1903), Dziga Vertov'un *Film Kameralı Adam*'ında (1929), Vittorio De Sica'nın son randevusuna tanıklık etsin diye kendine Roma Garı'nı seçen yasak bir aşkı anlattığı *Termini Stazione*'de (1953) tren, hareket imgesini somutlaştıran anahtar bir işlev görür. Modernliğin erken döneminin bir parçası olan trenler, bugün kaybolan geleneksel yaşamın bir parçası olarak algılanmaktadır. Gelişen yüksek hızlı tren teknolojisiyle yıldırım hızıyla ilerleyen trenler mekanların algılanmasını engelleyerek bu nostaljik imgeyi bozsa da, eski garlarda ve trenlerde yapılan yolculuklar, geçmiş ile gelecek, eski ile yeni arasındaki bağın hissedildiği zamanlara gönderme yapmaktadır. Bu çalışma sanat, sinema ve imge ilişkisini irdeleyen kuramsal alandan yola çıkarak, mekân ve zaman kavramları eşliğinde *İşe Yarar Bir Şey* (Pelin Esmer, 2017) filmi incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışmanın kuramsal alanını, Gilles Deleuze'ün sinema imge ilişkisini irdeleyen hareket ve zaman imgesi kavramları oluşturmaktadır. Çalışmada bu kavramlar aracılığıyla *İşe Yarar Bir Şey* filmi olay örgüsü, karakterler, zaman ve mekân kurgusuna odaklanılarak araştırılmaktadır.

Thomas Elsaesser ve Malte Hagener (2010: 27), “(s)inema dünyayı yeni bir biçimde anlayabilmenin dışında, dünyada var olmanın yeni bir yolunu sunabilir mi?” biçimindeki ontolojik soruyu yöneltirken sinemanın duyularla olan ilişkisine dair bir kapı aralar. Andre Bazin'in yaklaşımında böyle bir dünya, yönetmenin duyarlılığından süzülenlerin filmde bütünlük içinde verilmesi ilkesiyle olanaklıdır (2011: 226). Elsaesser ve Hagener'in vurguladığı gibi, Deleuze'ün yaklaşımının etkisi ile duyular ve gerçekçi kuram yeniden gündeme gelmiştir (2010: 66-67). Deleuze'e göre, İtalya'da doğan ve toplumsal sorunlara eğilen Yeni Gerçekçi akım, sinemada yeni bir imgenin doğmasını sağlamıştır. Bu yeni imge, anlatıda karakterlerin etkileşimlerinin kasıtlı olarak zayıf olduğu, duyular-motor eylemin ya da durumun yerini gezinti, yolculuk ve sürekli gidiş gelişlerin aldığı bir sinemasal anlatı yapısında somutlaşmıştır (2014: 266-270). Yolculuk, zaman ve mekân arasındaki ilişkiyi güncel Türk sineması örneklerinden biri çerçevesinde ele aldığı için önem taşıyan bu çalışmada, filmde yalnızlık, çaresizlik ve ölme isteği gibi insana ilişkin dramaların yakın çekim, yansımalar, uzun doğal planlar ve derinlik etkisi gibi sinema dilinin gerçekçi olanaklarıyla verildiği belirtilmektedir. Çalışmada, filmin

Deleuze'ün görme sineması olarak tanımladığı sinemasal yapının özelliklerini taşıdığı ve aşkın ve içkin felsefi gelenek arasındaki bağlantı noktalarını keşfetmemizi sağlayabilecek alanlar sunduğu vurgulanmaktadır.

### Varlığın Görünümü Olarak İmge

Sanatın ne olduğuna ilişkin verilecek kuramsal yanıtlardan ilki sanatın görüngü dünyasının yansması olduğudur. Felsefede aşkın bakış açısı olarak tanımlanan bu anlayışta, sanatın en önemli özelliğinin doğayı, insanı ve hayatı yansıtmak olduğu belirtilir. Gerçekliğin sanat ile yansıtılması genellikle şu üç görüş çerçevesinde ele alınır: Sanatın görüngüyü olduğu gibi yansıtması, geneli ya da özü yansıtması, sanatın ideal olanı yansıtması (Moran, 1981: 12). Platon'un temsilcisi olduğu ilk durumda, sanatçının gördüğü dünyayı ona sadık kalarak yansıtması gerektiğine inanılır. Ona göre insanların beş duyu ile algıladıkları ancak birer kopyadır. Algılanan maddesel dünya aslında idealar âleminin yansımından, kopyasından ibarettir. Platon, gerçeklik derecesi bir kopyanınkinden aşağıda olan şeyler olduğunu söyler. Parlak yüzeylerde gerçekleşen yansımalar bunlardandır. İki kez yansımaya uğramış bu görüntülerin gerçeklik dereceleri de azdır. Platon, sanatı da bu bağlamda bir yansıtma (mimesis) olarak değerlendirir. Onun düşüncesinde yansımaların yanıltıcılığından kurtulmak için bilgiye ve erdeme ihtiyaç vardır (1995: 199-225). İkinci durum, Aristoteles'in öğretisine dayanarak sanatın insan tabiatındaki tutkular ve acılar gibi ortak duyguları yansıtmasının gerektiği düşüncesine dayanır. Üçüncü durumda, yine Aristoteles'in düşüncelerine dayanan sanat ideal olanı yansıtır düşüncesi, hayal edilen ideal bir dünyanın yansıtılması gerektiğini vurgular. Dolayısıyla sanatı yansıtma olarak değerlendirenler, yansıtılan gerçekliğin farklı yönlerine odaklanmışlardır. Benzetme anlamına gelebilecek bir dış gerçekliğe, her dönemde rastlanabilecek insani duyguların yansıtılmasına, idealleştirilmiş bir gerçekliğin aktarılmasına ve toplumun günlük yaşayışına eleştirel bakan bir aktarıma odaklanan farklı kuramsal yaklaşımlardan söz edilebilir.

Yansıtma kuramları iki döneme ayrılabilir. On sekizinci yüzyılın ortalarına değin geliştirilen yaklaşımlar ile on dokuzuncu yüzyıldan bu yana geliştirilen yaklaşımlar birbirinden farklıdır. Bu dönemsel kırılma, devrimden sonra Sovyetler Birliği'nde geliştirilen sanatın idealleştirilmiş bir gerçekliği yansıtması gerektiği anlayışıyla ilişkilidir (Moran, 1981: 12). İdealleştirilmiş gerçeklik bağlamında geliştirilen toplumcu gerçekçi kurama göre, sanat görüngülerin yansıtılması olarak ele alınır ancak bu gerçeklik tarihi bir art alanda işçi sınıfının bilinçlenmesi göz önüne alınarak betimlenmelidir. Georg Lukacs'a göre toplumcu gerçekçiliğin en belirgin özelliği, yeni bir toplum düzenini kurmak için gerekli olan insan niteliklerini bulup çıkarma amacında olmasıdır (1979: 108).<sup>1</sup> Gerçekliği yansıtma amacındaki gerçekçi sanat, insanların hem soyut hem de somut gizliliklerini göstermelidir. Soyut gizlilik, öznellik alanında yer alırken, somut gizlilik bireyin öznelliği ile nesnel gerçeklik arasındaki diyalektikten doğar. Bu ikisinin bir arada olması, elle tutulabilir, tanınabilir bir dünyada yaşayan gerçek insanların betimlenmesiyle gerçekleştirilir (Lukacs, 1979: 26-27). Gerçekçiliğe

1 Lukacs, eleştirel gerçekçilik ve toplumcu gerçekçilik ayrımını yapar. Her iki yaklaşım da aynı malzemeyi kullanır. Bununla birlikte, toplumsal gerçekliği incelerken değişik yöntemlere başvurur. Kuramsal bakımdan ayrılırsalar da aynı eserde görülebilirler. Toplumcu gerçekçilik, somut bir toplumsal gerçekliğe dayanır ve toplumculuğu kurma yolunda çalışan güçleri içerden betimler. Toplum, hem o andaki bütünlüğü içinde hem de gelişme çizgisine göre yansıtılır (1979: 131-132). Eleştirel gerçekçiliğin tutumu Aristoteles'in düşüncelerine benzer biçimdedir. Sanat tarafsız kalır ve gerçekliği bize gösterir.

karşı olsa bile bütün üsluplar ya toplumsal ve tarihsel gerçeklikten çıkarlar ya da bu gerçekçiliği bağılıdır (Lukacs, 1979: 54).<sup>2</sup>

Bu bütünsel çaba ekseninde sanatta gerçekçiliği belli bir yöntem olarak sınırlamanın doğru olmadığı da vurgulanmaktadır. Bu kavrayışta, gerçeklik özne ve nesne arasındaki bütün ilişkilerin toplamından oluşmaktadır. Sanatçının düş gücünü de gerçekçiliği tanımlarken işin içine katan Fischer'in ifadesiyle böyle bir gerçeklik, "yalnız geçmişteki değil, bireysel yaşantıların düşlerin, sezgilerin, heyecanların, hayallerin toplamıdır" (Fischer, 1995:104). Toplumcu gerçekçilik yerine toplumcu sanat kavramını kullanan Fischer'e göre, sanat eserinin tüm çelişkileriyle toplumcu düzeni anlatması toplumcu bir tutumdur (1995: 108).

Spinoza, Nietzsche, Bergson ve Deleuze gibi filozoflar, yukarıda belirtilen aşkın felsefi geleneğe karşı içkinlik olarak tanımlanan bir başka geleneğe yönelmişlerdir. Bu anlayışa göre, kavramlar karşıtlık ilişkisi içinde değil, varlığın değişik görünüşleri biçiminde değerlendirilirler (Öztürk, 2017: 244). Deleuze, sinemada imge ve düşünce bağlantısı kurar. Bu bağlantıda imge, gerçekliğin gölgesi olarak değerlendirilmez. Örneğin sinemadaki hareket imge bireyi, homojenleştirici bir bakış açısından uzaklaştırarak, farklılaşan sürelerle götürmektedir. Aşkın ve içkin felsefi geleneğin epistemolojik ve ontolojik farklılıklarına rağmen, Öztürk'ün belirttiği gibi iki gelenek arasında bazı bağlantı noktaları bulunabilir. Sinema filmleri imajlarıyla felsefe yapımına katkı sağladıkları için bu bağlantı noktalarını keşfetmemizi sağlayabilirler (2017).<sup>3</sup> Bu çalışmada da, *İşe Yarar Bir Şey*'in içkin ve aşkın felsefi geleneği bir araya getirebilecek imkânlar sunduğu vurgulanmaktadır.

### Türk Sinemasında Tren Yolculuğu

Her sanat kuramı bir önceki kuramsal alanın eğildiği ancak tatmin edici biçimde açıklayamadığı sorunlara yönelir (Elsaesser ve Hagener, 2010: 18). Bu yönelim, insana ve topluma dair yeni soruların üretilmesini sağlar. Batı sanatında romantizm akımından gerçekçilik akımına geçilmesi, endüstriyel gelişmelerin ve toplumsal sınıf mücadelelerinin insanları toplumsal gerçekler dünyasına götürmesi ile ilişkilidir. Türk sineması da 1960'larda tüm dünyada ortaya çıkan siyasal ve toplumsal atmosferin etkisi ile benzer süreçlerden geçer. 1960'ların ikinci yarısından itibaren Türk sinemasında belirginlik kazanan toplumcu gerçekçilikle birlikte sınıfsal farklılıklar, mülkiyet ilişkileri, yoksulluk, göç ve gelir dağılımı

2 Sanatı toplumsal gerçekliğin bir yansıması olarak ele alan ancak ona görece özerk bir alan atfeden Althusser'in ideoloji yaklaşımı bu alanda yeni bir dönemsel kırılma olarak nitelendirilebilir. Louis Althusser'e göre sanat gerçekliği görmemizi, algılamamızı ve duyumsamamızı sağlar. Bu nitelikleriyle sanat ideolojinin içindedir ancak ondan ayrılır (2004: 104). Althusser ekonomik, politik ve ideolojik olarak tanımladığı toplumsal gerçekliği oluşturan düzeylere görece bir özerklik atfeder (2003). Üst yapılar emeği 'yetiştirerek' yeniden üretir. Althusser, ideolojilerin ortaya çıktığı yeri, esasta dil olarak görür. Dil ve davranışın temelindeki ideolojik düşünce örüntüsünün yapı bozuma uğratılması gerekir. Althusser'e göre, bir insanın fikirleri eylemlerine yansır, eylemler de pratiklere sokulur. Dolayısıyla, Althusser için ideolojiler, fikirler değil pratiklerdir. Althusser'in ideoloji kavramsallaştırmasını geliştiren Terry Eagleton da her dönemde ekonomik bir temelin üst yapıyı oluşturduğunu; üst yapıda yer alan ideolojinin işlevinin toplumdaki egemen sınıfın gücünü meşrulaştırmak olduğunu söylemiştir (2012: 19-20). Burada, bir sanatçının eserini incelerken eserin dâhil olduğu toplum bilimsel olgulara eğilen bir eleştiriden çok daha fazlası söz konusudur. Eser ile içinde ikamet ettiği ideolojik dünyalar arasındaki karmaşık ilişkileri hem temalar bağlamında hem de biçim, ritim, imge, nitelik ve biçim bağlamında ortaya çıkaran bir yorumlama çabası vardır (Eagleton, 2012: 21).

3 Bu bağlamda, *Otomatik Portakal* (Kubrick, 1971) filminin iki felsefi geleneği bir noktada birbiriyle titreştiren bağlamı olduğunu vurgulayan bir çalışma için bkz. (Öztürk, 2017). Çalışmada, filmin hem mağara alegorisinin hem Deleuze'ün hareket-imaj kavramını tartışırken sık sık kullandığı duyu motor şemasıyla mağara alegorisi arasındaki paralelliğin ve Bergson'un otomatik tanıma ve odaklayıcı tanıma arasındaki ayırımın farklı bir tarzda görülmesini sağladığı belirtilmektedir.

eşitsizlikleri gibi konular anlatılarda belirgin olmaya başlar (Daldal, 2005: 131-132; Suner, 2006: 219). 1960'ların ortalarından itibaren toplumsal gerçekçiliğin eksenini İstanbul'a dışarıdan gelenlerin yabancı bakışlarına kayar. İstanbul'a giriş noktası olan Haydarpaşa Garı, 1960'ların ortalarından itibaren Türk toplumsal sinemasında önemli bir mekân haline gelir (Suner, 2006: 219). Türk toplumsal gerçekçiliği, İtalyan Yeni-Gerçekçiliği gibi bir gelenek yaratamasa da Lukacs'ın eleştirel gerçekçi olarak tanımladığı kategoride değerlendirilmektedir (Daldal, 2005: 134). Ömer Lütfi Akad, Halit Refiğ, Ertem Göreç, Metin Erksan ve Yılmaz Güney gerçekçi akımın özelliklerini taşıyan filmler üretir. Türk sinemasında 1990'lı yıllardan bugüne değin, yapım şirketlerinin hegemonyasından kurtulup özerk hareket edebilen bağımsız yönetmenler sayesinde gerçekçi filmler üretilmektedir. Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Semih Kaplanoğlu, Yeşim Ustaoglu, Fatih Akın, Handan İpekçi, Tayfun Pirselimoglu, Ahmet Uluçay, Pelin Esmer, Ulaş İnan İnanç, Derviş Zaim, Kutluğ Ataman ve Reha Erdem gibi yönetmenler gerçekçi sinemanın önemli isimleri olarak ürün vermektedirler.<sup>4</sup>

1930-2010 yılları arasında 67 filmde Haydarpaşa Garı görüntüsü tespit eden Kondur, bu filmlerdeki kahramanların, garın kapısından çıktıktan sonra ilk defa karşılaştıkları bu yeni dünyaya verdikleri tepkilerin ortak yanlarını olduğunu vurgulamaktadır. Özellikle taşradan İstanbul'a göç eden kahramanlar, heyecan, şaşkınlık, korku ve telaş içinde davranırlar (Demirtaş, 2017). Türk sinemasında Nazım Hikmet'in Kurtuluş Savaşı günlerinde bir tren istasyon şefi, karısı ve makasçının öyküsünü anlattığı *Yolcu* (Başar Sabuncu, 1993) adlı oyunu, Nazım Kurşuncu'nun *Dumanlı'da Telaki Var* oyunu filme çekilmiştir (Abacı, 2010: 8). İzinle cezaevinden çıkan beş mahkûmun evlerine gitmek isterken yolda yaşadıklarını anlatan Şerif Gören'in *Yol* (1982) filmi gerçekçi üslubun yolculuk teması üzerinden gösterildiği çarpıcı bir filmidir. Necati Cumalı'nın öyküsünden uyarlanan *Mine* (Atıf Yılmaz, 1982), Eğirdir Garı istasyon şefi eşinin maruz kaldığı taşra baskısı ve erkek tacizini anlatırken, istasyona varan trenin, bir kadının yaşamındaki tek merak ve heyecan kaynağı olduğu bir anlatı sunar.

*Koleksiyoncu* (2002), *Oyun* (2005), *11'e 10 Kala* (2009) *Gözetleme Kulesi* (2012)<sup>5</sup> filmlerinin de yönetmenliğini yapan Pelin Esmer, belgesel kurmaca veya kurmaca türündeki bu filmlerde sinema tekniğini gerçekçi bir üslupla kullanmaktadır. Esmer, *İşe Yarar Bir Şey*'de anlatıya Haydarpaşa Garı'ndan başlamaktadır.

### ***İşe Yarar Bir Şey*'de Yolculuk: Filmsel Anlatıya Haydarpaşa Garı'ndan Başlamak**

Film, yirmi beş yıldır hiç bir lise mezun buluşmasına gitmeyen Leyla'nın Haydarpaşa Garı'ndan bir trene binerek İzmir'deki lise yemeğine gitmesini konu alır. Leyla, trenin kalkış saatini bir banka oturmuş beklerken, aslında oyuncu olmak isteyen hemşirelik son sınıf öğrencisi Canan ve Canan'ın babası ile tanışır. Babası, Canan'ın bir iş görüşmesine gideceğini sanmaktadır. Leyla'dan yolculuk boyunca Canan'a göz kulak olmasını ister. Aslında Canan, hasta olan Yavuz'un acılarını dindirmeye, ölmek isteyen bir adamın isteğini yerine getirmeye; onu bildiği yöntemlerle öldürmeye gitmektedir. Yavuz, İzmir Kordon'da bütün gün penceresinin önünde seyyar satıcıları, faytonları, geçip giden insanları izler. Canan aracılığıyla seyirciye de bir soru sorar film: "Siz olsanız ne yapardınız?". Ölümü yaşamla ilgili konuşabilmenin en iyi yolu olarak tanımlayan Pelin Esmer, anlatımındaki bu karşıtlık ilişkisi ile filme derinlik kazandırır.

4 Gerçekçilikten yola çıkan belgesel sinema ise, 2000 sonrasında, anımsama ve geçmişle hesaplaşma gibi konular ekseninde gelişme göstermektedir (Akbulut, 2010: 124).

5 Esmer'in *11'e 10 Kala ve Oyun* filmlerini inceleyen bir çalışma için bkz. (Emirönel, 2016). *Gözetleme Kulesi*'ni Deleuze'ün minör sinema kavramı ile inceleyen bir çalışma için bkz. (Avcı, 2017).

Gerçekçi sinemanın temel belirleyenleri; gerçekliğin zaman, mekân ve aydınlatma bakımından doğal akışı, kurgunun imkânları yerine geniş alan derinliği ve kameranın çevrinme hareketi ile olayları aktarma, öykünün toplumsal gerçeklikle estetik bağ kurması, yıkıcı bir hümanizma içermesi ve doğal bir oyunculuk anlayışıdır. Bazin'in sinema estetiğinde kurduğu imge ile gerçek arasındaki varoluşsal bağın önemine değinen Peter Wollen, Bazin'in ruhsal durumları ifşa eden bir sanatsal yansımayı desteklediğini belirtir: "Bazin için görüntüyü elde etmenin, bunu kalıba döküp baskı haline getirmenin iki süreci vardı: önce içsel, ruhani acılar dışsal fizyonomiye yansıyor, ardından dışsal fizyonomi duyarlı filme yansıyor ve böylece baskı elde ediliyordu" (Wollen, 2008: 121). *İşe Yarar Bir Şey'e* bu ilkelerin yöntem olarak kullanıldığı bir film olarak bakılmalıdır. Filmdeki gerçekçi yöntem düş gücünü de içermektedir. Barış Bıçakçı ile birlikte yazdıkları senaryoda Pelin Esmer'in, normal yaşamda bir araya gelemeyecek üç kahramanı bir araya getirdiklerini belirtmesi bu eklemelenmeyi açıklar.<sup>6</sup> Ancak düş gücünün kullanılması, gerçekçilikten bir kopuş değil, bilakis Fischer'in söz ettiği gibi, dışımızda var olanların ancak bizim yaşantı ve anlayış yeteneğimizle var olan bir gerçeklik kazanmasıyla ilgilidir. Fischer'e göre, bir ressam ya da yönetmen, kendi duyularının aracılığıyla dışarıdaki doğaya baktığında oluşturduğu gerçeklik, özne ve nesne ilişkilerinin bütünüdür; salt olayların değil, bireysel yaşantıların düşlerin, sezgilerin, heyecanların ve hayallerin yansımasıdır (1995: 104). Nitekim Esmer'in "(...) içinde bulunduğumuz o anın, o mekânın, o anki bakış açımızın ve en çok da kendimizin farkına varmamıza yardımcı olan bir şey sanat" (2017: 163) biçimindeki tanımlaması bu süreci ortaya koyan bir hikâye anlatmasına neden olmaktadır.

Yolculuk, edebiyatın ve sinemanın temel konularından biri olmuştur. Kutsal metinler, masallar, romanlar ve sinema filmleri bir kahramanın çeşitli engellerle karşılaşp amacına ulaştığı anlatılarla doludur.<sup>7</sup> *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* kitabında mitler üzerine yazan Joseph Campbell, kahramanın yolculuğunun benzer süreçlerden geçerek tamamlandığını anlatır. Bu çözümlenmeye göre mitler, insanı kendisi olacağı bir yolculuğa hazırlayan anlatılar içerirler. Campbell, James Joyce'tan aldığı monomit kavramıyla kahramanın mitolojik macerasının standartlarını formüleştirir. "Ayrılma, erginleme ve dönüş" biçimindeki sınıflandırmaya göre: "Bir kahraman olağan dünyadan çıkıp doğaüstü tuhaflıklar bölgesine doğru ilerler: burada masalsı güçlerle karşılaşılır ve kesin bir zafer kazanılır. Kahraman bu gizemli maceradan benzerleri üzerinde üstünlük sağlayan bir güçle geri döner" (2010: 42). Yol ve yolculuk ruhun arınmasını sağlayan bir metafor olarak teolojik metinlerde kullanılmıştır. Aslan'ın (2013: 118) belirttiği gibi, modern dönemlere gelindiğinde, yolculuk kutsal anlamından uzaklaşır ve bireyin kendi iç dünyasına ve bilinçaltına doğru yaptığı bir yolculuk ön plana çıkar. Aydınlanma ideallerinin tam tersi bir dünyanın varlığı, savaşın ve şiddetin sürmesi nedeniyle insanın sahip olduğu dünya tasarımları parçalanmış, bunun neticesinde de insan dünyadaki yerini, zaman ve mekânla ilişkisini yeniden sorgulama ihtiyacı duymuştur. Bu süreçte yolculuk, artık insanın kendisini sorgulamasına yöneliktir. *İşe Yarar Bir Şey'in* açılış sahnesinde Haydarpaşa Garı'ndaki hareketliliğe sorgulayıcı ve sezgisel bir durağanlık eşlik eder. Başlangıç sahnelerinde gardaki koşuşturmalar ve özellikle gelinin ve damadın fotoğraf çekimi Leyla'nın bir yolculuğa çıkmadan önce geçirdiği zamanı izleyiciye tanıtır.

Haydarpaşa Garı, filmde kahramanın yolculuğunun başlangıç noktasıdır. Gerçeğe yaklaşmak, izleyiciye gerçeklik duygusunu vermek için seçilebilecek en isabetli mekânlar

6 Esmer, normal yaşamda bir arada göremeyeceğimiz üç karakteri; şair bir kadını, hemşire genç bir kızı ve ölmek için yardım isteyen bir adamı bir araya getirdiklerini söylemektedir (Liventaal, 2017).

7 Bkz. (Propp, 2008; Campbell, 2010).

garlardır. Nazım Hikmet, Memleketimden İnsan Manzaraları'na (1966) Haydarpaşa Garı'ndan başlar.<sup>8</sup> Sinema filmlerine ve romanlara yansıyan tren istasyonları kalabalıkların telaş içinde geçip gittiği mekânlardır. Vagonlar ve kompartımanlar, içinde öykülerin taşındığı, varoluşun sorgulandığı yerlerdir. Tarıman'ın belirttiği gibi sinema "(...) dünyaya gözlerini açtığında karşısında treni bulmuştur" (2010: 19).<sup>9</sup>

Anlatıyı Gar'dan başlatmak, filmin gerçekçi dokusunun ilk işaretidir. Tarihsel süreç içinde araçlar, imgesel işlevler yüklenmiştir. Örneğin kara tren, salt trenlerin rengine değil imgesel işlevlerine de göndermede bulunan bir tanımlamadır. Narlı'nın belirttiği gibi, Sirkeci'den Balkanlara doğru yol alan kara trenler, ayrılığın, acının, ölüme atılır gibi gurbete atılmanın da adıdır (2002: 20). Garlar, farklı sınıfsal yapıdan gelen insanların bir araya geldiği ve hızla geçip gittiği mekânlardır. İnsanlara bakma, gözetleme ve dışarıdaki dünyayı hızlıca izleme olanağı verirler. Farklılıkları, zorlukları ve sorunları uzaktan ve daha iyi görme, çağrışımsal düşünebilme olanağı sunar; uzaktakilere bakarken içimizdekileri görmemizi sağlarlar. Sinemacıların ve edebiyatçıların trenle ilgilenmeleri trenin bu özelliklerinden kaynaklanır. Tunç'un sorguladığı gibi treni ilginç kılan şey,

*(d)doğanın birbiriyle uyumlu hatlarını koyu gri rengi ve beyaz çizgileriyle bozan, kimya kokan bir asfalt yerine; kendini belli etmeyecek kadar mütevazı çelikler, doğanın bir parçası olan kırık taşlar ve tahta kalaslardan oluşan raylarda gitmesi midir? (...) Yolcuların karşılıklı oturabilmesi treni daha ilginç kılıyor olabilir mi? Tren yolcusunun oturduğu yer ferahdır. Dışarı bakmak istemiyorsa, karşısında oturan yolcuların yüzlerine bakabilir, yol arkadaşları hakkında fikir yürütebilir. Bir trende bir yolcu isterse bütün kompartımanla arkadaşlık edebilir (...) Sonra tren, yolculuk içinde yolculuk yapabilme imkânı tanır. Kompartıman arkadaşlarınızdan sıkılırsanız, uyuyor numarası yapmanız ya da elinizdeki sıkıcı kitabı kendinizi zorlayarak okumanız gerekmez. Vagon vagon dolaşabilir, restorana gidip çay içebilir, bir şeyler atıştırabilirsiniz (2007: 36).*

Filmin kahramanının şair bir kadın olması, şiirsel gerçekçi bir üsluba yönelmeyi imler. Pelin Esmer'in bu filmdeki sinema dili, şiirsel gerçekçi olarak nitelendirilebilir. Nitekim Pelin Esmer, bir röportajında "(ş)iiirin başıbozuk haline, yan yana gelmez kelimeleri yan yana getirme özgürlüğüne, anlamasan da olur, sen hissettiğine bak tavrına özenip bu filme kalkıştım biraz da. Şiir yazamıyorum, bari filmi şiire benzetelim dedim. Şiirin üzerimizde bıraktığı o tanımlaması zor etkiyi sinemadan çıkan insanın üzerinde deneme arzusu biraz" demektedir (Bora, 2017).

### **Yolculuğun ve "Karşılaşma Dostluğu" nun Filmsel Anlatımı**

Leyla ile Canan'ın garda tanışarak yolculuk boyunca ve sonrasında sürdürdükleri arkadaşlığın "karşılaşma dostluğu" denilen kavram ile açıklanabilir yönleri vardır. Kendisinden yaşça küçük olan bu hemşirelik öğrencisinin aniden anlattığı bir hikâyeye, Leyla'yı

8 Türk edebiyatında anlatıya tren istasyonundan başlayan metinler vardır. Reşat Enis'in *Yolgeçen Hanı* romanı, Refit Halit Karay'ın *2000 Yılın Sevgilisi* romanı, Atilla İlhan'ın *O Karanlıkta Biz* romanı tren istasyonlarındaki bekleyişleri, koşuşturmaları yansıtan bir atmosferde başlar (Abacı, 2010: 8). Haydarpaşa Garı, taşradan İstanbul'a göçün yoğunlaştığı dönemlerin mekânıdır. Edebiyatta olduğu gibi, sinemada da önemli bir imgedir. Tren, Anadolu'dan İstanbul'a uzanan umutlar tükenince, Almanya'ya gitmek isteyenlerin kullandığı araçtır. Fakir Baykurt'un *Duisburg Treni* ve Ayşe Kilimci'nin *Treni Beklerken* eseri, bu umut yolcularının yolculuklarını anlatır.

9 Auguste ve Louis Lumiere'in *Trenin Gara Varışı* (1895), westernin öncülerinden olan *Büyük Tren Soygunu* (Edwin S. Porter, 1903), Dziga Vertov'un *Film Kameralı Adam'ı* (Dziga Vertov, 1929) filmi sinemanın ilk yıllarındaki hareket imgesinin somutlaştığı önemli filmlerdir.



meraklandırır. Bu cezbedilme anı, iki farklı insanı birbiriyle daha fazla ilişkilendirir. Canan kendisinden yaşça büyük bu hoş avukat kadına ve yanlarına gelen diğer iki kadına onlara yakın olduğu bir anda gizli hikâyesini anlatır. Bir arkadaşından bahseder gibi aktardığı hikâye ölümle; artık ölmeyi arzulayan, kendisini öldürmesi için yalvaran birini öldürmekle ilgilidir.

Deleuzecü düşüncede karşılaşma dostluğu, dostluk ve cömertlik kavramları kullanılarak tanımlanmıştır. Buna göre insanlar, diğer insanların yaşamsal süreçlerine alan açarak, onlara kaynaklar yaratarak ve onlarla ilgili olumsuz söylenenlere kulak tıkayarak cömertlik gösterirler. Bu tür bir etik iyimserlik, dostluğun gelişmesini sağlar ve karşılıklı sorumluluk esasına göre ilerletilir. Kişilerin ortak paylaşımlarının olduğu bu ilişkilerden farklı olarak Deleuze'e göre sorumlu olmadığı dostluk durumları da vardır. Bunlardan biri olan karşılaşma dostluğu şöyle açıklanmaktadır:

*Kişinin ortak bir şeyi paylaştığı ötekilerce cezbedildiği, temsiliyet içinde yürütülen dostluktan ayrı olarak, bir karşılaşma dostluğu, farklı olanı farklı olanla ilişkilendirir. Kişi, farklılık taşıyan bu karşılaşmadan çok derinden etkilendiği zaman, davranış artık, nasıl ilerleyeceğini keşfetmek için alışkanlıklara ve belleğe başvuramaz – kişi, kendisinin sahip olmadığı ya da anlamadığı bir şeyi görmüştür. Belki de insan olanı aşan bir şeydir bu; elbette örtüktür, bir yaşam biçiminin düzenine dair bir şeydir, tüm temsiliyeti aşan öteki sayesinde hareket eden bir kuvvettir. Bu yaşam biçimiyle bir şeyler yapmak için onu öğrenme umuduyla kişi heyecanlanır (Deleuze, 1991b: 171'den aktaran Goodchild, 2005: 327).*

Reşat Nuri Güntekin, Anadolu Notları (2002) adlı gezi kitabının “Trende” bölümünde, trenlerde kurulan samimi arkadaşlıklardan söz eder. Yolculuğun başında uzak bulunan kişilere “(y)ıllarca her gün yüz yüze yaşadığınız, bir masa başında çalıştığınız bir arkadaşla söylemeyi aklınızdan geçirmediğiniz şeyleri, ruhlarınızın en mahrem ve zayıf tarafları” (2002: 12) açılır. Güntekin, yolculuğun başında boğazını sıkılamak istenilen kişilerin ayrılık dakikasında eski bir dosta dönüştüğünü vurgular: “Bazen ayrılırken kucaklaşırız, birbirimize randevular, adresler verir ve daha garibi bir yahut iki gün evvel kinimizde ne kadar samimi isek, bu sevgi ve bağlılığımızda da o kadar samimi ve insan oluruz” (2002: 13).

Trenin arızalanıp bir taşra istasyonunda durması, filmsel anlatıda dramatik gerilimi sağlayan öldürme zamanını sekteye uğratabilir. Beklendikçe geciken trenler, insanlarda sıkıntı ve karamsarlığa neden olur. Bu nedenle tren geciktikçe, Canan'ın sıkıntısı artar. Üstelik taşra kahvehanesine sığınan yolcular, belediye başkan adayının propaganda çalışmaları ile karşılaşır. Taşrada tren istasyonunun bambaşka bir anlamı vardır. Anadolu kentlerinde hükümet meydanlarını istasyona bağlayan İstasyon Caddesi aksı ve üzerindeki kamusal yapılar kentlerde modernliğin vazgeçilmez unsurları durumundadır. İstasyon Caddelerinin ortaya çıkışı demiryolunun kentlere gelişine bağlı olarak Osmanlı ve Cumhuriyet döneminde kentin gelişme yönünü belirlemiş ve modernleşen kesimi temsil etmiştir. Kentlerdeki demiryolları ve istasyon caddeleri kent kimliğinin algılanabilmesinde önemli mekânlardır (Arıtan, 2008). Demiryolları, Türk resim sanatında gurbete gönderme yaparken, batı sanatında modernizmin simgesi olmuştur (Sönmez, 2016: 1158).

Leyla ile Canan'ın karşılaşmaları izleyiciyi sanatı kapsayan bir boyuta taşır. Leyla avukatlıktan kaçış hattını şiirler yazma, Canan hemşirelikten kaçış hattını oyuncu olma isteğiyle kurar. Her iki kahramanın yaşamındaki bu tür bir bölünmenin erkek egemen toplumun çerçeveyici yapısından kaynaklandığı belirtilmektedir (Öztürk, 2018: 287).

## Filmde İmge-Gerçek İlişkisi: Hareket, Zaman ve Optik Ses İmgesi

İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı hayal kırıklığı ve bunalımlar neticesinde yükselen faşizmle gelen tahribat, sinemada hareket imgesinden zaman imgesine geçişe neden olur. Bu, doğrudan zaman imgesinin ortaya çıktığı saf optik ve sesli durumları ortaya çıkarır. Deleuze'e göre İkinci Dünya Savaşı sonrası "hareket-imesi" sineması kendini tekrar eder ve bir tıkanma içine girer. Bu büyük savaşın ardından, hareketin yerini aslında bir görme sineması olan "zaman-imesi sineması" alır. Deleuze'e göre hareket-imesinin duyuşsal motor durumlarından farklı olarak neo-gerçekçilikte saf-optik durumlar bir araya getirilmiştir (1989: 2). Her iki imge de gerçeği ortaya çıkarır sadece, Deleuze'ün modern sinemadan çıkardığı zaman imgesi, modern düşünceenin önemli sorunlarına da yeni bir bakış açısı getirir (1989, s. xv).<sup>10</sup>

Gerçekçi kuramın imge gerçek ilişkisi Bazin'in vurguladığı geniş alan derinliği, kameranın çevrinme hareketi ile olayları aktarma, öykünün toplumsal gerçeklikle estetik bağ kurması, yıkıcı bir hümanizma içermesi ve doğal bir oyunculuk gibi ilkeler üzerine kurulmaktadır (2011: 184-185). Bu ilkeleri fotografik-belirtisel göstergesel gerçeklikle sınırlamayan Deleuze'ün yaklaşımının etkisi ile gerçekçi kuram yeniden gündeme gelmiştir.

Sinema tarihinde biçimci kuram ve gerçekçi kuram şeklinde klasikleşmiş bir ayırım yapılmaktadır (Bazin, 2011: 31; Andrew, 2007; Wollen, 2008: 113; Elsaesser ve Hagener, 2010: 12). Bazin sinema dilinin evrimini anlatırken sinemada 1920 ve 1940 yılları arasında birbirinin karşıtı olan böyle bir sinemasal ayırımdan söz eder. Ayırım, görüntünün üzerinde yoğunlaşan ve gerçekliğin peşinde koşan yönetmenler üzerinden yapılmaktadır. Görüntüye yoğunlaşan yönetmenler Griffith'in montaj ilkesinden hareket eden Kuleşov, Eisenstein ve Gance gibi yönetmenlerdir. Bu yönetmenler, gerçeklik içinden seçtikleri elemanları kurguyla birleştirip kişisel gerçekliklerini yaratmaktadırlar. Bazin'in sözleriyle, biçimci filmlerde "anlam görüntüde değil, kurgu yoluyla seyircinin bilincine yansıtılan gölgededir" (1966: 46). Diğer taraftan 1930'lu ve 1940'lu yıllarda özellikle Jean Renoir'nun çalışmalarında geniş alan derinliğinin çokça kullanılması ile film dilinde değişimler yaşanır (Bazin, 2011: 41). *Kuzeyli Nanook* filmini (Flaherty, 1922) gerçek zamana uygun görüntüler/çekimler içerdiği için öven Bazin (2011: 36-37), doğaya bağlılıktan uzaklaşan *Dr. Caligarinin Muayenehanesi* (Fritz Lang, 1920) ve *Nibelungen* (Fritz Lang, 1924) adlı filmleri gerçeklikten uzak biçimde dışavurumcu olarak niteler (2011: 107).<sup>11</sup>

Bazin, sinemada gerçekçi geleneğin Feuillade ile başladığını, 1920'lerde Flaherty, Von Stroheim ve Murnau'nun filmleri ile geliştiğini ve 1930'larda Jean Renoir tarafından yaşatıldığını vurgular (2011: 63-82). Wollen'ın belirttiği gibi Jean Renoir, Eisenstein'in montaj kuramına karşıt olarak, Bazin'in yeniden çerçeveleme (re-cadrage) adını verdiği yanal kamera hareketinin sürekli olarak bir gerçekliği bırakıp yeniden yakaladığı bir yöntem geliştirdiği için Bazin tarafından övülmektedir. Böylelikle, sinema perdesini çevreleyen karanlık, imgeyi

<sup>10</sup> Deleuze, insanlarda duygulanım yaratan ve insanları dönüştüren sanat yapıtına ilgi duyar (2001: 157). Ona göre sanat yapıtı düşünüşsel ve kuramsal sorular sormalıdır (Goodchild, 2005: 97). Deleuze, insanın içinde sıkıştığı yaşamı özgürleştirmek için sanata duyulan ihtiyacı vurgular (1993: 14). Ona göre, sinemadaki imgeler, bir 'düşünce' düzlemi üzerinde yeniden yer-yurt edinirler (Deleuze, 1989: 168). Böylelikle sinema bir düşünceyi ya da düşünülemez olarak nitelendirilen bir şeyi gösterir (Deleuze, 1989: 165-168). İnsanlar duyuşsal-motor işleviyle bir takım anlamlar ile düşünerek eylemde bulunurlar ancak Yetişkin'in (2011: 125) de belirttiği gibi, Deleuze'ün düşünüşesinde insanın dünyaya inancını yenileyebilme işlevi gerekir. Sinemanın bu inancın oluşturulmasında önemli bir işlevi vardır.

<sup>11</sup> Bazin, dışavurumculuğu adeta bir sapıklık olarak nitelendirir ve sinemanın dışavurumcu dönem dışında her zaman gerçekliğe yöneldiğini belirtir (2011: 205).

çerçevelemekten ziyade, dünyanın maskesini düşürmektedir (Wollen, 2008: 115). Biçimci yönetmenlerin montaj tekniği, 1930 ile 1939 yılları arasında, Orson Welles ve William Wyler'ın filmlerinde hareketi kesme yapmadan uzun çekimlerle ve derinlik etkisine önem vererek göstermeleriyle sarsıntıya uğramıştır (Bazin, 2011: 47-48). Wollen'ın belirttiği gibi gerçekçi yönetmenlerin en önemli özellikleri sahnelerin uzamsal bir bütünlük içinde çekilmesini sağladığı için gerçekçi etkiyi arttıran alan derinliğini kullanmalarıdır(2008: 115). İtalyan sineması, Welles ve Wyler gibi gerçekçi yaklaşımı benimsemiştir. Bazin'e göre, Rosellini'nin *Hemşehri* (Paisa, 1946) ve *Almanya Yıl Sıfır* (Germany Year Zero, 1948) ve Vittorio de Sica'nın *Bisiklet Hırsızları* (1948) montajın etkisine karşı birer başkaldırı filmleridir (2011: 52).<sup>12</sup>

Herbier, *Roma Açık Şehir* (Roma, Citta Apperta, R. Rosselini, 1945), *Bisiklet Hırsızları* ve diğer ilk filmler ortaya çıktığı zaman "bu gerçeğin bir ihtilalidir" der (aktaran Verdone, 1967: 18). Ancak bu gerçekçi sinema, salt bir entelektüel hareketin ürünü değil, Rönesans'tan beri süregelen derin bir insancıl kültürün, yazın alanında güçlü bir geleneğin yüzyıllar boyu var olduğu, Mussolini faşizminin hiçbir zaman ortadan kaldıramadığı derin bir toplumcu kuramın da ürünüdür. İtalyan resminde gerçekçilik, ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında işçilerin, tarlada çalışanların ve kenar mahallelerin resmin konusu olması ile ortaya çıkmıştır. Endüstriyel gelişmeler ve toplumsal sınıf mücadeleleri sanatı duygular dünyasından toplumsal gerçekler dünyasına taşımıştır. Bu kuramın dile getirdiği, toplumların ancak aralarından yükseldikleri siyasal ve sivil toplum kesitlerinin bir ürünü olabilecekleridir (Gevgili, 1989: 82). Bu bağlamda yeni gerçekçi sinema, belgesel olmayan ancak gerçeğin verilerinden yola çıkan hayali tarafı güçlü bir sinema akımıdır. İtalya'nın II. Dünya Savaşı'nın getirdiği sıkıntılarla yoğrulduğu bir dönemde ortaya çıkan akım, somut tarihsel koşulların kaçınılmaz çağrısından doğmaktadır. Bazin'in yeni gerçekçi akımın tüm unsurlarını içerdiğini söylediği *Bisiklet Hırsızları*, oyuncularının profesyonel olmayan kişilerden seçmesi, yapay bir mizansene ihtiyaç duymaması ve olay örgüsündeki esneklik nedeniyle gerçekliğin estetik bir yanılması sunmaktadır (Wollen, 2008: 117).

Deleuze'ün ortaya koyduğu hareket-imgesi, savaş sonrası bu imgenin krizi ve zaman-imgesinin ortaya çıkışı sinematografik düşüncede imgenin aldığı yolu tanımlamaktadır. II. Dünya Savaşı sonrasında yaşananlar eylem imgeden kopulmasına ve gerçekçiliğe yaklaşan yeni bir anlatı tipinin ve imgenin doğmasına neden olur. Eylem imgeyi sarsan kriz, öncelikle İtalya'da ortaya çıkar. İtalya'da, Almanya'dakinin aksine görece özerk bir sinema kurumu ve

<sup>12</sup> Kraucer'e göre sinema gerçekliği keşfetmemizi sağlayan bir araçtır ve onun merkezinde insana ilişkin dramalar olmalıdır (aktaran Andrew, 2007: 123; 135). Bazin de sinema ile gerçekçilik arasında basit bir eşitlik kurmaz. Ona göre sinemanın ham maddesi gerçekliğin bıraktığı izdir (Büker, 1989: 20). Sinemanın gerçeklikle ilişkisini sonuçsuzluk kavramı dolayısıyla açıklar; bu, birbirine yaklaşan iki eğrinin asla birbirine temas etmediği bir ilişkidir (Monaco, 2001: 386). Sinemanın konu, mizansen ve plan-sekanslarla gerçekliğe yaklaştığını, bunun en iyi örneğinin de II. Dünya Savaşı'nın ardından gelişen İtalya'daki Yeni Gerçekçilik hareketi olduğunu belirtir (Bazin, 1966: 66). Bazin'e göre Yeni Gerçekçilik'in özellikleri, filme gerçeğin ikizliliği anlamını vermeye yönelmek, gerçekliğin asıl sürekliliğini geçirmek, alan derinliği ve kameranın çevrinme hareketi, kurgunun dışavurumcu ilkelerine başvurmama, senaryonun toplumsal gerçekliğin içinden kök salması, devrimci bir hümanizma içermesi, kahramanların izleyiciyi sarsan bir doğrulukla hareket etmesi, yıldız ilkesinin reddi, meslekten oyuncular ile diğer oyuncuların eşit olarak kullanılması, estetik bir gerçekçilik ile sinema dilinin fethedilmesidir (1966: 66-159). Sinema akımları tarihi bir gereklilikten doğduğu için İtalyan sinemasının en önemli dönemi olan yeni gerçekçilik de, savaş sonrası sorunlar içinde yeni bir doğuşun sancılarını yaşayan, sorunlarını daha bir açıklıkla ortaya koyan İtalya'nın bu tarihi dönemde gerçekçi filmlere ihtiyacı sonucu doğmuştur. II. Dünya Savaşı sonrası sinemanın çıkış noktası daha Mussolini faşizmi günlerinde başlayan yeni gerçekçiliktir. Bu bağlamda Verdone'nin belirttiği gibi, "yeni gerçekçilik gerçekten doğan bir sinemadır ve bu gerçek de tarihi bir gerçeğin olağan sonucudur" (1967: 18).

siyasal faşizme karşı bir direniş vardır. Tüm bunları sezgisel ve eleştirel biçimde kavrayan yeni bir anlatı tipinin doğması ise sinematografik imgenin dönüşümü ile gerçekleşir (2014: 265-272). Deleuze'e göre bu yeni imge kapsayıcı değildir, anlatıda karakterler çokludur ve karakterlerin etkileşimleri ve bağlantıları kasıtlı olarak zayıftır. Anlatıda duyu- motor eylemin ya da durumun yerini gezinti, yolculuk ve sürekli gidiş gelişler almıştır. Yolculuk, Amerikan sinemasında yenilenme, içsel ya da dışsal bir kaçış ihtiyacı anlamına gelmesine rağmen, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nde kentsel gezintiye dönüşerek ona yön veren etkin ve duygulanımsal yapıdan uzaklaşmıştır. Sinemasal yolculuk artık, raslantısal mekânlarda, garlarda ve terkedilmiş mekânlarda yapılmaktadır. İnsanlar, kendilerini saran görsel ve işitsel klişelerin farkına varmışlardır ve sinema bu klişelerin ifşa edildiği bir alan haline gelmiştir. Bu bağlamda Deleuze'e göre yeni imgenin özellikleri dağıtıcı durum, kasıtlı olarak zayıf bağlantılar, yolculuk biçimi, klişelerin bilincine varış ve komplonun ifşasıdır (2014: 266-270).

*İşe Yarar Bir Şey*, aslen şiirsel bir bakış ve Deleuzecü anlamda zamanın vurgulandığı görme sinemasıdır. Bir hareket imgesi olarak tren istasyonunda başlayan film, tren camından geçip giden imgeler ve yansımalarla birlikte sezgisel zamana ve duygular evrenine açılarak bir "görme sineması"na dönüşür. Nitekim bu bağlantıyı Esmer, "görmek, duymak gibi, hızla yitirmekte olduğumuz duyularımız ancak o yavaşlıkta yeniden işlemeye başlıyor çünkü" diyerek açıklar (Bora, 2017). Leyla'nın yaşamında da bir kriz anı söz konusudur. 25 yıldır lise yemeğine gitmeyen Leyla, geçmişine dönüp bakma, ona tutunma ve bilinmezliklere rağmen iyi hissetme ümidi ile bir yolculuğa çıkar. Film boyunca başvuru Leyla'nın yakın plan görüntüsü ve bu görüntünün çeşitli yansımaları, giderek izleyiciyi içine alan bir anlatım biçimine dönüşür. Deleuze, kameranın akış halindeki gerçeklikten aldığı imgelerle bir hareket ve zaman yaratıldığından söz eder. Trenin akışı ve yansımalar gerek akıp giden zaman imgesine gerekse büyük kentlerde yaşayan insanların karşılıklı ilişkilerinin belirleyici bir özelliği olan görme etkinliğine vurgu yapar. Simmel, kent yaşamında gözün etkinliğinin kulağın etkinliğinden daha fazla olduğunu söyler. Ona göre bunun temel nedeni insanların toplu taşıma araçlarında birbirlerine bakarak zaman geçirmek zorunda kalmalarıdır (aktaran Benjamin, 2004: 242). 20. ve 21. yüzyıldan önce böyle bir deneyim yaşamak zorunda kalmamış insanlar için gözün etkinliği baskın hale gelmiştir. Savaş sonrası imgenin hareket imgeden zaman imgeye kayması gibi ve bunun bir kriz ve travmayla ilişkili olması gibi Leyla'nın da mesleği ve yaşamı ile ilgili yaşadığı içsel kriz de onun hareketten zaman imgesine kaymasına neden olur. Leyla bir avukattır ama mesleğine ait değildir. Leyla'nın zaman, sezgi ve ilişkilerle ilgili sorgulamalarına, Canan'ın yaşamsal istekleriyle ilgili çatallanmalar eklenir. Böylelikle anlatı, eylem içinde varolan ancak kararsızlık, şüphe ve doğru-yanlış ayrımlarıyla bölünen bir zaman-imesi sineması sunar (Öztürk, 2018: 355).

Deleuze, sinematografik düşüncede zaman olgusunu Bergson'un 'süre' ve 'sezgi' kavramlarını kullanarak irdeler. Bergson'un düşüncesinde süre, uzam ile ilgilidir ve homojen bir ortam biçimini varsaymaktadır (1950: 124-125).<sup>13</sup> Onun için süre "benin kendini yaşamaya bıraktığında bilinç durumlarımızın art arda gelişlerinin oluşturduğu formdur" (aktaran Bozkurt, 2012: 208). Bergson insanların aynı zaman aralığı ile ilgili olarak farklı zaman deneyimlerine sahip olmalarına sezgi kavramını kullanarak açıklamalar getirir. Ona göre sezgi, hem deneysel bilginin hem de aşkınsal bilginin sunduklarını kapsayan üçüncü bir yöntemdir (1959: 159-162). Deleuze'e göre Bergson'un düşüncesinde zaman, içinde olduğumuz, içinde

<sup>13</sup> Bergson'un düşüncesinde sanat, hakikati tanımamızı sağlar. Onun düşüncesinde sanat yapınının "(...) gerçekliği de tam olarak verdiği dersin etkililiği ile ölçülür (...) Yapıt ne kadar büyük, sezilen gerçek ne kadar derin olursa, o ölçüde etki beklenebilir, o ölçüde de bu etki evrensel olmaya yönelecektir" (2011: 94-95).

hareket ettiğimiz yaşadığımız ve değiştirdiğimiz içselliktir (1989: 82). Sezgi ise gerçekliğin yeniden keşfedilmesini sağlayacak bir yöntemdir (Deleuze, 2009: 41).

Deleuze, metaforları duyuşal-motor kaçışlar olarak nitelendirir. Ona göre deneyimlerimiz yoluyla, yaşamın zorluklarıyla başa çıkmak için duyuşal motor şemalarımızı kullanırız. Durumumuzu, yeteneklerimizi ve zevklerimizizi göz önünde bulundurarak, karar vermek, kararımızdan dönmek veya çok güzel bir şeyi övmek için bu şemaları kullanırız. Çünkü duyuşal motor şemalarımız birer klişeye dönüşmüşlerdir. Deleuze, Bergson'un düşüncelerinden yararlanarak şöyle der,

*(...) bir şeyi ya da imgeyi bütünüyle algılamaz, onu daima daha az algılayız; yalnızca ilgi duyduğumuz şeyleri algılayız ya da ekonomik çıkarlarımız, ideolojik inançlarımız psikolojik talepler ve imkânlarımızdan dolayı algıladıklarımızı algılayız. Bu nedenle normalde yalnızca klişeleri algılayız. Ancak, duyuşal motor şemalar sıkışır ya da koparsa, farklı bir imge türü ortaya çıkabilir: Saf bir optik ses imgesi, metafor içermeyen bütün görüntü, tek başına, kelimenin tam anlamıyla, korku ya da güzelliğin üstündeki bir şeyi ortaya çıkarır, radikal veya mazur görülemez karakteriyle, daha iyi veya daha kötüsü için artık 'doğrulanabilir' olması gerekmez (1989: 20).*

Buna göre, duyu-motor sistemden kopmak, metaforlardan ve klişelerden uzakta saf optik bir ses imgesinin algılanmasını sağlar. Optik ses-imge sadece bilişsel süreçlerle algılanmaz; bunun yanında düşünsel bilincin yoğunlaştığı bir fark etme anından söz edilir. Bu bağlamda optik imge, "eylemin ileri doğru hareketini değil, zamansallığı belleğin devrelerinde sarmal bir yol izleyerek zihinde çağrışımlar uyandıran bir tefekkür sürecini kışkırtır" (Deleuze, 1989: 46'dan aktaran Suner, 2006: 123). Filmde, trenin raylarda çıkardığı tıkırtılı ses, Deleuzecü anlamda saf optik ses imgesidir. Bu imge kapalı bir mekândaki yüz çekimlerine, kompartıman camındaki yansıma yüzlere ve geçip giden manzaranın görüntüsüne eşlik eder.

*İşe Yarar Bir Şey'in* biçimsel özellikleri düşünüldüğünde, filmin gerek gerçekçiliğin estetik ve biçimsel özellikleriyle, gerekse Deleuze'ün sinema kuramıyla ilişkilendirilerek tartışılabilir önemli kesişme noktaları olduğu fark edilmektedir. Anlatıda tıpkı İtalyan Yeni Gerçekçi filmlerinde olduğu gibi ince bir duyarlılıktan süzölmüş bir gerçeklik hissedilir. İnsana ilişkin konular, doğal mekânların pencereden geçişli görüntüsü eşliğinde tren kompartımanlarında verilir. Leyla'nın yakın çekim yüz görüntüsü filmdeki temel imgelerden biridir. Kompartıman penceresinden gördüğümüz çerçeve içinde çerçeve tekniğiyle ekranı kaplayan dışarının akıp giden görüntüsü ikinci bir imgedir. Diğer bir görsel imge ise grafiti karga çizimidir. Filmde, bu yasa dışı eylemi gerçekleştiren erkeği Leyla, kompartımandaki pencere camını açıp uyararak kurtarmaktadır. Lavabo aynasında gördüğü karga çizimine eklemeler yaparak aktif olarak değişimin parçası olur. Grafiti, duvara yazı yazma ya da resim yapma, insanın kendinden bir iz bırakma isteğinin sonucudur. Grafiticiler için tren istasyonlarındaki duvarlar verimli alanlardır. Mesajlarını yayabilecekleri bu alanlara hareket ve özgünlük katan grafiticilerin bu girişimleri pek çok ülkede illegal sayılmaktadır. Kamu binalarına graffiti yapmak ülkemizde de yasak bir eylemdir. Pek çok insan için şehre olan aidiyet duygusunu artıran bu resim, yazı, şablon ve çıkartmalar sokak sanatı olarak tanımlanan etkinlik, söyleyecek sözü olanların kamusal alana katılımı olarak tanımlanabilir. Artık "hiç kimseye ait olmayan bir kentte insanlar sürekli olarak kendilerinden, hayat hikâyelerinden bir iz bırakmaya" (Sennett, 1999: 231-232) çalışmaktadırlar.

Leyla, şair olduğu için görme ve işitme duyularını oldukça yetkin biçimde kullanır. Deleuze'ün zaman-imgesi sineması tasvirlerine benzer biçimde Leyla, gören ve izleyen bir kadındır. Yansımalar, yönetmenin ilgisini çeker. Filmin görsel yapısı, dar bir alanda hız-akış ve

hareket üzerine kuruludur ancak film duygu, zaman ve süreye ilişkindir. Trenin geçtiği yerler, ovalar, dağlık bölgeler ve kenar mahalleler geniş açı ile gösterilir ve bu görüntüye eşlik eden bir yansıma vardır çoğu kez. Mekânlardan geçip gidilir ama sanki mekânlara ilişkin duygular Leyla'nın bakışlarında kalır. Sahnelere, trenin tıkırtılı sesi eşlik eder. Müzik son sahnede öne çıkar. Bu imgeler aracılığıyla anlatı filmin bütünü üzerindeki saf-optik durumlara açılır.

Sanatın kendine özgü bir dünyası olduğundan söz eden Plehanov'a göre hakikati mantıksal yoldan değil imgeler vasıtasıyla dile getirmesi sanat eserini bilimsel eserden ayıran bir özelliktir (aktaran Moran, 1981: 39). Sinemayı gerçeğin ya da herhangi bir görüşün doğrudan yansıması olarak görmediğini söyleyen Pelin Esmer, "(s)inema tespitin ötesinde bir şeyler veriyorsa beni heyecanlandırıyor. Burada şair bir kadının peşine düşmek heyecanıyla yola çıktım. Sonunda izleyene böyle bir dayanışma duygusu da geçtiyse ne güzel ama bunu hedefleyerek, buna dair bir film yapacağım diyerek yola çıkmadım" demektedir (Sert, 2017). *İşe Yarar Bir Şey*, öyküleme biçimi, diyalogları ve gözlemci bir kadın kahramandan yola çıkması bakımından şiirsel bir gerçekçiliğin kapılarını estetik açar.<sup>14</sup> Öztürk'ün vurguladığı gibi gerçekçi, estetik ve estetik gerçekçi filmlerin nerede başlayıp bittiğine ilişkin ölçütler sonuna kadar tartışılabilir. Ancak gerçek olan bir şey vardır ki, o da gerçekçiliğin estetikle daha bir güçlü, kalıcı ve varıl olduğudur (Öztürk, 1996: 16).

### **Yolculuk İçindeki Yansımalar: Dışarıya ve İçeriye Aynı Yüzeyden Bakmak**

Arnheim (2009: 104) sinema tekniğinin kapasitelerini açıklarken yansıma görüntülerden söz eder. Filmde, nesnenin kendisi yerine yansıtıcı bir materyal üzerindeki görüntüsünün izlendiği bu tekniğe sıkça yer verilir. Sinema kuramlarında gerçekçilik ile yansımalar arasındaki ilişkinin aşkın felsefi boyutu ise Platon'un mağara benzetmesine dayanır. Platon, insanların yaşam alanları ile bir mağara arasında eğretilen bir ilişki kurar. Buna göre bazı insanlar karanlık bir mağarada bedenleri mağaranın girişine bakmayacak şekilde oturmaktadır. Mağaranın dışında başlangıçsız, sonsuz ve mükemmel bir idealar âlemi vardır. İçeridekiler mağaranın kapısından giren ışığın aydınlattığı duvarda kapının önünden geçenlerin gölgelerini izlemektedirler (1995: 199-225).

Filmde Leyla, Canan'a eşlik etmeye karar vermesi ile salt yansımaları/gölgeleri izleyen biri olmaktan çıkmakta, kendi rızası ile etkin bir rol oynamaktadır. Tren yolculuğu boyunca yansımaları izleyen Leyla, kendinden yaşça küçük bir kadına yardım etme isteği duyması, Canan'ın anlattığı hikâyenin ilginç ve nihai sonla yani ölümle ilgili olması gibi nedenlerle pasif bir izleyici/tanık olmaktan çıkıp etkin bir konuma geçmektedir. Esmer, anlatıdaki bu gelişmeyi şöyle anlatır: "(...) Ama Canan'a eşlik etmeye karar verdiği andan itibaren sadece tanıklıktan bahsedemeyiz artık. Hayatı boyunca onun peşini bırakmayacak oldukça hayati bir durumun tam göbeğinde kendi rızasıyla etkin bir rol oynuyor. Tanık değil, müdahil oluyor. (...) Burada genç ve korkunç bir stres altında kalmış bir kadını kollama isteği de var, merak da var 'peki, kendini böyle bir durumun içine gerçekten yerleştir de gör bakalım' diyerek kendi kendine bir meydan okuma, bir sınama da var, böylece işe yarar bir şey yapmış olur muyum acaba sorusu da" (Sert, 2017).

14 Gerçekçiliğin ve estetikçiliğin birbirine karşı olmadığını vurgulayan Bazen'e göre yaratıcı, özgün sanatsal biçimiyle kendi estetiğini yaratarak gerçekçi olabilir. Öyküleme biçimi, doğaçlama söylem, gözlemci bir belgencilik ve yazınsal görsellik estetik gerçekçiliğin etkenleridir (Bazen 1995a,b' den aktaran aktaran Öztürk, 1996: 15).

Böylelikle film, Platon'un mağara alegorisi ile sinema arasında kurulacak ilişkide gölgeler eğretilmesini tersinden işleten açılımlar sunar. Platon'un savunduğu düşüncede gölgelere bakanlar aslında gerçekliği kaçırmaktadırlar. Oysa Leyla'nın bakış açısı, yansımaları izlemenin de değişime, dönüşüme ve aydınlanmaya yol açabileceğini izleyiciye gösterir. Filmde, yansımaları izlemenin idrak yeteneğini artırdığı, bu idrakin gölgeler sayesinde mümkün olabileceği düşüncesi belirir. Aşkın ve içkin felsefenin epistemolojik ve ontolojik farklılıklarına rağmen sinemada bir araya gelebileceğini vurgulayan Öztürk'ün belirttiği gibi, "Platon'un mağara alegorisindeki imajlar Platon'un düşündüğünün tersine mağaradan kurtulmamıza yol açacak boyutlara sahiptir. Ancak (...) duyu-motor şeması bozulmadığı sürece mağaraların farkına varmak zordur" (2017: 260).

Trene bindiğimizde dışarıya bakarız. Filmde, bizim kameradan sıklıkla gördüğümüz şey ise dışarıya bakan bir kadının camdaki yansımasıdır. Deleuze'e göre duygulanım imgenin yani yüzün, kameradan başka bir yöne baktırılması ve bu şekilde izleyicinin ekranın yüzüne çarpıp geri sıçrayan bir görüntüyle karşılaşması ile kısmi bir yansıma sağlanır. Böyle bir mekânda görülen yüz ışığın bir kısmını yansıtırken bir kısmını kırar. Böylelikle yansımali imgeden yeğinsel bir imgeye dönüş sağlanır (2014: 129-130). Gerek yansıma görüntüler gerekse Leyla'nın yakın plan çerçevesi yani yüz çekimi ile psikolojik ifadeleri vurgulanır. Yansımalarla birlikte çerçeveleme, görüntünün ilginçliğini artırırken, dış ses kullanımı dramatik yapının derinleşmesine olanak verir. Bu duygulanım imgeler yoluyla Elsaesser ve Hagener'in ifadesiyle, "artık geçişli bir kuvvet kazanmış olan kendi bakışımıza bakarız" (2010: 153).

Deleuze'e göre, söz ve iletişim doğaları gereği bozulmuştur. Bu nedenle "(k)onuşmayı kaçırmak zorundayızdır. Yaratmak her zaman iletişim kurmaktan farklı bir şey olmuştur. Önemli olan iletişim olmayanlar, devre kesici boşluklar oluşturmak olabilir, böylece denetimden kurtulabiliriz" (1995: 175). Sözden ve iletişimden kaçan bir yaratma eylemi olarak sinema, düşünceyi hareket-imge ve zaman-imgeyle kavramlaştıran ve yeni yaşam olasılıklarını arayan bir üretim etkinliğidir. Film, "ilişkiler"le ilgilidir. İzleyicisine bu meseleyi, yansımalarla, yakın planlarla ve Leyla'nın yüz çekimleri ile aktarır. Yakın çekim Balazs tarafından ilk kez kuramsal olarak ifade edilir. Ona göre "(g)ercekten sanatsal bir filmde, iki insan arasındaki dramatik doruk her zaman yüz ifadelerinin yakın çekimdeki diyaloguyla gösterilecektir" (aktaran Elsaesser ve Hagener, 2010: 112). Yakın çekim, Deleuze'a göre hareket imgenin 3 baskın eklemlenme biçiminden biridir. Hareket imgeyi, algı imge, aksiyon imge ve duygulanım imge olarak ayıran Deleuze'e göre duygulanım imge, yakın çekim yani yüzdür (Deleuze, 2014: 120; 135). Deleuze, yüzü duyumsanabilir, okunabilir ve çözümlenebilir bir metin olarak görür.<sup>15</sup> Eisenstein'in yakın çekimlerin filmin bütününe duygulanımsal bir okuma kazandırdığı düşüncesinden yola çıkarak yakın planları inceleyen Deleuze'e göre yüz, yakın çekimdeki en belirgin duygulanım imgedir.<sup>16</sup> Bununla birlikte, yakın planda gösterilen tüm objelerin "yüzleştirildiğini" vurgular. Bu gibi çekimlerde, izleyici objeye bakarken aynı anda obje de izleyiciye bakmaktadır (Deleuze, 2014: 121). Doane'ye göre de, izleyiciler yakın çekim ile devasa ayrıntıları, olasılıkları ve özellikleri incelemeye davet edilirler. Yakın çekim izleyicide, hayranlık, sevgi, korku, empati, acı ve huzursuzluk gibi duyguların doğmasını

<sup>15</sup> Deleuze'e göre hareket imgelerin her biri yakın çekimde duygulanımsal, orta çekimde etkin, uzak çekimde algılanımsal durumdadır (2014: 100).

<sup>16</sup> Eisenstein duygulanımsal bir kazanım olarak tanımladığı yakın çekim bakımından Griffith ile kendisi arasındaki farkı açıklar. Buna göre Griffith'in, yakın çekimi çağrışımsaldır, izleyiciye önceden bir şeyleri tahmin ettirmeye yöneliktir. Eisenstein'in yakın çekimleri yeni bir nitelik ürettikleri için diyalektiktir (Deleuze, 2014: 125).

sağlar (2003: 90). Filmin temel öğeleri korku ve güvensizlik değil, güven ve inançtır. Yakın plan yüz çekimleri ile verilen bakışlardaki derinlik, bu duyguların sinema perdesinden izleyiciye yansımaları sağlar. Filmin farklılığı, Gülten Akın'ın "böyle bir ortamda şiir umuttur" (2001: 123) sözlerinde olduğu gibi, insanın, zorluklar karşındaki güçsüzlüğünü değil, umudunu sunmasından ileri gelir.

Filmdeki aynanın en belirgin kullanımı, Leyla'nın Canan ile birlikte Yavuz'un evine giderken duvar grafitisinin bir parçası olan kırık aynaya baktığı sahnededir. Aynanın kullanımına ilişkin ilk egemen sinematografik nosyon, Elsaesser ve Hagener'in belirttiği gibi, aynaya bakışın bilinçdışı açılan bir pencereye ve benliğin ayna tarafından ifşa edilebilecek bir aşırılık taşımasına işaret etmesidir. İkinci nosyon ise, aynadan gösterilen şeyin düşünsel olarak misilleşmesi ile ilgilidir (2010: 122). Genellikle psikanalitik teoride Lacan'ın ayna evresi ile sinemadaki ayna kullanımı ilişkilendirilir. Lacan, ayna evresinde çocuğun altı aylık olduktan sonra aynada kendi yansımaları gördüğünde yaşadığı özdeşleşmeden söz eder. Bebek aynada gördüğünün kendisi olduğunu fark eder. Bu evre aydınlanma evresidir. Bebek bütünsel imgesini kazanmak için aynada kendi imgesi ile özdeşleşir (1995: 2). Deleuze'e göre ise modern anlatılardaki imgeler açıkça sunulan bir kesinlik içinde var olmazlar. Modern çağda, organik stratejilerle işleyen anlatı yapıları yerine başlangıç ve bitişleri kesinlik arz etmeyen hikâyeler vardır. Böylelikle izleyici başı sonu belli bir hikâyeyi izlemez; farklı düşünsel bağlantıların olabileceği kesitleri izler (Deleuze, 1997: 26). Zaman-imge kavramı, bu çokluğu kavramsallaştırması bakımından önem taşır. Zaman-imge ile sinema, ışığın kristalleşmesi gibi, renklerin/imgelerin birbirinden bağımsız da olabileceği, her imgenin başka bir imgeye dönüşebileceği bir evren sunmaktadır.

### **Ölme Arzusu ve Ölümü Sonraya Bırakma Zamanı**

Hastalık ve tıbbi süreçler Yavuz'un hareketlerini sınırlandırır ve onu psikolojik olarak yıpratır. Bu noktada Yavuz'un dünyasında ölüm isteği belirir. Kendisi yapamadığı için bir başkasından kendisini öldürmesini ister. Böylelikle acıları da kendi varlığı içinde yok olacaktır. Ölüm ve zamanın ilişkisi Heidegger tarafından ortaya konulmuştur. Yavuz'un her şeye hazır olması, kendi ölümüne karşı kaygı ve korku duymaması onun içsel bir rahatlama hissettiği anlamına gelir. Heidegger'e göre ölüme hazır olmak pasif biçimde ölümü beklemek demek değildir. Ona göre ancak ölüme yönelik yaşayan insanlar gerçekte oldukları kişi haline gelebilirler; bu bilinç onların tutkulu biçimde kendi özgürlüklerinin farkına varmalarını da sağlar (Critchley, 2016). Levinas'a göre de "(...) ölüm, zamanın kesintisiz akışı içerisinde bir varlığın süresinin bitmesidir, *sonu'dur*" (2014: 41). Yavuz'un ölme isteği doğrultusunda belirlediği senaryo, varoluşunu sorgulayan bir erkeğin kendine özgü bir ölüm biçimi yaratmasıyla ilişkilidir. Sorgulama sonucunda ölümünü üstlenecek birini arar. Ölüm kaygısı ve yaşantıyı bitirme korkusu olmayan Yavuz, Leyla ile şiir dolayımıyla kurduğu bağ neticesinde bu korku ve kaygı evrenine geri döner ve Heidegger'in belirttiği gibi insan bu durumda ancak "gevezelik" edebilir (aktaran Levinas, 2014: 58). Böyle bir durumda gevezelik, kendini unutma ve ölümden kaçma anlamına gelir. Yavuz ve Leyla arasındaki bağın kurulduğu andan sonra ölüm, Yavuz için de olabilen, ama şu an için henüz gelmemiş olandır. Levinas bu durumu "insanlar ölür ama ben değil, henüz değil" biçiminde açıklar (2014: 58). Yavuz, Leyla ve Canan ile sohbet ederken, gündelik yaşamın heyecanlarına yeniden eklenir. Leyla ile Yavuz'un sohbeti uzayıp gittikçe ölüm randevusunun zamanı da ötelenir. Çünkü sohbet, Yavuz'u kendi ölümünün kesinliğinden uzaklaştırır, en azından onun ölme isteğini "sonraya bırakmasını" sağlar. Sezgisel zamanın gerçek zamandan çok daha farklı bir şey olduğunu hissettiren bu



uzayıp gitme anı, kişinin kendi yaşamındaki boşluğu değer verdiği bir insanla konuşarak doldurmasından türetilir.

Bergson'un ve Deleuze'ün zaman kavrayışında olduğu gibi film, böylelikle zamanın değişik düzeyleri olduğunu izleyiciye aktarır. Batı düşüncesinde zaman ölçülebilir mekanik bir şeydir. Ancak Bergson "süre" kavramını kullanarak, insan zihninin geçmişin yükünü içinde taşıyıp algılayabildiği bir zamandan söz eder. Bu kavrayışta her an zihnimiz geçmişten yeniden yapılandırılır.<sup>17</sup> Yavuz'un ölme isteğinin karşısına yaşam isteğinin yerleşmesi Bergsoncu anlamda "süre"nin öne çıktığı bu sahnelerde gerçekleşir. Bergsoncu anlamda süre, yaşamsal atılım anlamına gelir (Bergson, 2017: 153; Deleuze, 2009: 46). Bu bağlamda Yavuz'un, Canan'ın ve Leyla'nın birbirlerinin yaşamına içsel olarak katılması Bergsoncu anlamda yaşamsal bir atılım anına gönderme yapar.

Lukacs, sanat ve gerçekçilik ilişkisi üzerine yazan eleştirmenlere bir tavsiyede bulunur. Buna göre eleştirmen, eseri inceleyerek bir yazarın dünya görüşünün yaşama ilişkin bir sorunun (boğuntu diye adlandırır Lukacs) benimsenmesine mi yoksa reddine mi dayandığını ortaya koymalıdır. Ona göre eleştirmenin asıl sorunu, eseri ortaya çıkaranın görüşünün toplumsal ilişkileri devingen, karmaşık ve çözümsel bir açıdan yansıtıp yansıtmadığı olmalıdır (Lukacs, 1979: 94). *İşe Yarar Bir Şey*, yaşamsal bir atılım anını ve umudu ortaya koyması, yaşamın zorluklarını sanatsal bir duygulanımla aktarması bakımından dönüşümsel bir gerçekçi filmidir.

### Sonuç

Pelin Esmer'in hastalık, çaresizlik, yalnızlık, ölüm isteği ve yardım isteği gibi öğeler barındıran insana ilişkin dramları yakın çekim, yansımalar, uzun doğal planlar ve derinlik etkisi gibi sinema dilinin sağladığı gerçekçi olanaklar aracılığıyla filmleştirdiği görülmektedir. Filmde şair bir kadın kahramanın tren yolculuğu gerçekçi üslubun estetik bir yansımaları sunmaktadır. Film, Deleuze'ün "görme sineması" olarak tanımladığı sinemasal üsluba yakındır ancak yeni gerçekçiliğin belgeselci tavra yaklaşan kişilerarası ilişkilerin ve olay örgüsünün zayıf bağlantılar içinde olması biçiminde tanımladığı özelliklerini taşımamaktadır. Filmin temel öğeleri korku ve güvensizlik değildir; güven ve inançtır. Yakın plan yüz çekimleri ile verilen bakışlardaki derinlik, bu duyguların sinema perdesinden izleyiciye yansımaları sağlamaktadır. Filmde kahramanın sadece yansımaların pasif izleyicisi olmaması, aktif bir yaşamsal evreye geçerek yardım etme ve çözüm üretme amacıyla harekete geçmesi anlatıyı dönüşümsel, mücadeleciler bir gerçekçiliğe götürmektedir. Bu anlamda filmin farklılığı, dünyanın kötücüllüğünü ve insanın bunun karşındaki güçsüzlüğünü değil, umudunu sunmasından ileri gelmektedir. Film, şiir ve müziği bu umudun imgeleri olarak kullanır. Film, toplumsal anlam ve ilişkilerin yapıcı biçimde oluşturulabileceği bir çerçeve sunmaktadır.

### Kaynakça

- Abacı, F. (2010). "İmgeden Trene, Trenden Gerçeğe", *Varlık Dergisi*. 1236: 25-27.
- Abacı, T. (2010). "Trenlerin Ardından", *Varlık Dergisi*. 1236: 4-10.
- Akbulut, H. (2010). "Bellek Olarak Belgesel Sinema: Son Dönem Belgesel Sinemasına Bir Bakış", *Sinecine* 1(2). Güz 119-124.
- Akın, G. (2001). *Şiiri Düzde Kuşatmak*, İstanbul: YKY.
- Althusser, L. (2003). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, (Çev.: Alp Tümertekin), İstanbul: İthaki.

<sup>17</sup> Deleuze'ün belirttiği gibi Bergson için "süre farklılaşan ya da doğasını değiştirendir, niteliktir, heterojenliktir, kendisinden farklılaşandır" (2009: 41)

Althusser, L. (2004). "Sanat Bilgisi Konusunda Mektup", *Felsefi ve Siyasi Yazılar. Cilt 1. Sanat Üzerine Yazılar*. Çev. Alp Tümertekin ve Zühre İlkelen. İstanbul: İthaki.

Andrew, J.D. (2007). *Sinema Kuramları*, (Çev. İbrahim Şener). İstanbul: İzdüşüm

Aritan, Ö. (2008). "Modernleşme ve Cumhuriyetin Kamusal Mekân Modelleri", *Mimarlık*, 342, 49-55.

Arnheim, R. (2010). *Sanat Olarak Sinema*, (Çev. Rabia Ünal Tamdoğan), İstanbul: Hil Yayınları.

Aslan, B. (2013). "Belleğin Kış Uykusu Romanında Ruhsal Arınmanın Yöntemi Olarak Yolculuk", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 10: 115-132.

Avcı, İ. B. (2017). "Yeni Türk Sineması'nın Minör Temaları: "Gözetleme Kulesi", *SineFilozofi*, 2 (4), 7-24.

Baykurt, F. (2015). *Duisburg Treni*, İstanbul: Literatür Yayıncılık.

Bazen, E. (1995a). "Estetiğin Ötesinde Bir Gerçekçilik", *Siyah Beyaz*, 22 Eylül.

Bazen, E. (1995b). "Estetiği Gerçeklikte Arayanlar", *Siyah Beyaz*, 29 Eylül.

Bazin, A. (1966). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, (Çev. Nijat Özön), Ankara. Bilgi Yayınevi.

Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?* (Çev. İbrahim Şener), İstanbul: Doruk.

Benjamin, W. (2004). "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine" *Pasajlar*, (Çev. Ahmet Cemal), İstanbul: YKY. 202-252.

Bergson, H. (1950). *Time and Free Will, an essay on the immediate data of consciousness*. Translated by F. L. Pogson. London: George Allen, Unwin Ltd. (6. Impression). (Orijinal eser 1888 tarihlidir).

Bergson, H. (1959). *Düşünce ve Devingen*, (Çev. Miraç Katırcıoğlu), İstanbul: Maarif Basımevi.

Bergson, H. (2011). *Gülme. Komiğin Anlamı Üzerine Deneme*, (Çev. Yaşar Avunç), İstanbul: Ayrıntı.

Bergson, H. (2017). *Yaratıcı Tekâmül*. (Çev. Ş. Şekip Tunç), İstanbul: Dergâh.

Bora, T. (2017). "Ölüm Varsa Ne Yok...", Yönetmen Pelin Esmer'le 'İşe Yarar Bir Şey' Üzerine Kısa Bir Söyleşi. (<http://www.birikimdergisi.com/guncel-yazilar/8605/olum-varsa-ne-yok-yonetmen-pelin-esmer-le-ise-yarar-bir-sey-uzerine-kisa-bir-soylesi#.WofrSedRXIU>).

Büker, S. (1989). *Film ve Gerçek*, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayını.

Campbell, J. (2010). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, (Çev. Sabri Gürses), İstanbul: Kabalıcı Yayınları.

Critchley, S. (2016). "Varlık ve Zaman, Bölüm I: Heidegger Neden Önemlidir?", *ViraVerita. Disiplinlerarası Karşılaşmalar*. Çev. Sinem Önem Uçkan. Erişim Tarihi: 17. 04. 2018. [https://viraverita.org/yazilar/varlik-ve-zaman-bolum-i-heidegger-neden-onemlidir#\\_edn1](https://viraverita.org/yazilar/varlik-ve-zaman-bolum-i-heidegger-neden-onemlidir#_edn1).

Daldal, A. (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*, İstanbul: Homer.

De Sica, V. (1948). *Bisiklet Hırsızları FİLM*

Deleuze, G. (1995). "Control and Becoming", *Negotiations, 1972-1990*. Colombia University Press. 169-176.

Deleuze, G. (2009). "Bergson, 1859-1941", *İssız Ada ve Diğer Metinler. Metinler ve Söyleşiler 1953-1974*. (Yayına Hazırlayan David Lapoujade), İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 35-51.

Deleuze, G; Guattari, F. (2001). *Felsefe Nedir?* (Çev. Turhan Ilgaz), İstanbul: YKY.

Deleuze, G. (1989). *Cinema II The Time-Image*. Translated by H. Tomlinson, R. Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Deleuze, G. (2014). *Sinema 1: Hareket İmge*, (Çev. Soner Özdemir), İstanbul: Norgunk.
- Demirtaş, E. (18 Mayıs 2017). *Gazete Kadıköy*. Filmlerin Dilinden Haydarpaşa. (Şükran Kondur ile Röportaj). Erişim Tarihi: 17.04.2018. [www.gazetekadikoy.com.tr/.../filmlerin-dilinden-haydarpaşa-h1058](http://www.gazetekadikoy.com.tr/.../filmlerin-dilinden-haydarpaşa-h1058).
- Dumanlı'da Telaki Var FİLM*
- Doane, M. A. (2003). "The Close-Up: Scale and Detail in the Cinema", *The Journal of Feminist Cultural Studies*. 14(3): 89-111.
- Eagleton, T. (2012). *Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi*, (Çev. Utju Özmakas), İstanbul: İletişim.
- Elsaesser T., Hagener M. (2010) *Film Kuramı. Duyular Yoluyla Bir Giriş*. (Çev. B. Soner, Barış Yıldırım), Ankara: Dipnot.
- Emirönel, B. (2016). Belgesel ve Kurmacanın Ötesinde Eşikteki Gerçekçilik: Pelin Esmer Sineması. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Enis, R. (1979). *Yolgeçen Hanı*, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Erdoğan, A. Ö. (2010). "Düşlerimizin Raylarında Kıvrılan Trenler", *Varlık Dergisi*. 1236: 11-17.
- Eroğlu, M. (2006). Vatan Kitap Röportajı. <http://www.mehmeteroglu.info/?p=437>. Erişim Tarihi: 10.10. 2018.
- Esmer, P. (2002). *Koleksiyoncu FİLM*
- Esmer, P. (2005). *Oyun FİLM*
- Esmer, P. (2009). *11'e 10 Kala FİLM*
- Esmer, P. (2012). *Gözetleme Kulesi FİLM*
- Esmer, P. (2017). Pelin Esmer ile Röportaj. *Sinefilozofi* 4: 161-172.
- Fischer, E. (1995). *Sanatın Gerekliliği*. (Çev. Cevat Çapan), İstanbul: Payel.
- Flaherty, R.J. (1922). *Kuzeyli Nanook FİLM*
- Goodchild, P. (2005). *Deleuze ve Guattari. Arzu Politikasına Giriş*. Çev. Rahmi G. Ögdül. İstanbul: Ayrıntı.
- Güntekin, R. N. (2002). "Trende", *Anadolu Notları*. İstanbul: İnkılap. 8-13.
- Gören, Ş. (1982). *Yol FİLM*
- Hikmet, N. (2016). *Memleketimden İnsan Manzaraları*. İstanbul: YKY.
- İlhan, A. (2003). *O Karanlıkta Biz*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Karay, R. H. (2009). *2000 Yılın Sevğilisi*. İstanbul: İnkılap.
- Kilimci, A. (2010). "Treni Beklerken", *Kadın Öykülerinde Avrupa*, (Yay. Haz. G. Emre), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Kondur, Ş. (2017). *Anadolu'dan İstanbul'a Açılan Gizemli Kapı: Yeşilçam'da Haydarpaşa Garı* (Belgesel Film).
- Lacan, J. (1995). "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience", *Ecrits*,(s. 1-7). Londra: Routledge.
- Lang, F. (1920). *Dr. Caligarinin Muayenehanesi FİLM*
- Lang, F. (1924). *Nibelungen FİLM*
- Levinas, E. (2014). *Ölüm ve Zaman*, (Çev. Nami Başer), İstanbul. Ayrıntı.

- Liventaal, L. (2017). Erişim Tarihi: 16. 04. 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=qQQsXJ0FThY>.
- Lukacs G. (1979). *Çağdaş Gerçekliğin Anlamı*, (Çeviren Cevat Çapan), Payel Yayınevi. İstanbul.
- Lumiere, A.; Lumiere, L. (1895). *Trenin Gara Varışı* FİLM
- Monaco, J. (2001). "Dışavurumculuk ve Gerçekçilik", *Bir Film Nasıl Okunur?* 373-394. İstanbul: Oğlak.
- Moran, B. (1981). *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Narlı, M. (2002). "Araba Sevdaları", *Türkbilig*, 4: 19-28.
- Özsoy, A., Öztürk, S. (2017). "Pelin Esmer ile Söyleşi", *Sinefilozofi*. Cilt 2 sayı 4. 161-172.
- Öztürk, R. S. (1996). "Rossellini'den Loach'a Gerçekçi Sinema", *25. Kare*. 15: 10-20.
- Öztürk, S. (2017). Film Yapımı-Felsefe: Duyu-Motor Şeması ve Mağara Alegorisiyle Kubrick'in Otomatik Portakal Örneğinde İçkin ve Aşkın Gelenekler Arasında Titreşim Yaratmak. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*. 45: 243-262.
- Öztürk, S. (2018). *Sinema Felsefesine Giriş*, Ankara: Ütopya Yayınları.
- Platon, (1995). "Yedinci Kitap", *Devlet*. (Çeviren: Sabahattin Eyüboğlu, M. A. Cimcoz), İstanbul: Remzi Kitabevi. 199-225.
- Porter, E. S. (1903). *Büyük Tren Soygunu*. FİLM
- Propp, V. (2008). *Masalın Biçimbilimi*, (Çev. M. Fırat ve S. Fırat), İş Bankası Kültür Yayınları.
- Rosellini, R. (1946). *Hemşehri*. FİLM
- Rosellini, R. (1945). *Roma Açık Şehir*. FİLM
- Sabuncu, B. (1993). *Yolcu* FİLM
- Sert, S. (28 Ekim 2017). "Pelin Esmer: Sinemanın Cinsiyeti, Milliyeti, Sınıfı Olmaz", *Gazete duvar*. Erişim Tarihi: 16. 04.2018. <https://www.gazeteduvar.com.tr/sinema/2017/10/28/pelin-esmer-sinemanin-cinsiyeti-milliyeti-sinifi-olmaz/>
- Sönmez, H. (2016). "Sanatçıların Tuvalinden Geçen Trenler: Resimde Tren", *İdil Dergisi*, Cilt 5, Sayı 24: 1153-1162.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev*, İstanbul: Metis.
- Tarıman, B. (2010). "Tren Gelir Hoş Gelir Vagonları Boş Gelir", *Varlık Dergisi*. 18-24.
- Tunç, A. (2007). "Yolculuk", *Harflere Bölünmüş Zaman*, Edebiyat Haritasında Gezintiler. Ed. Cem Uçan. 35-38. İstanbul: Altkitap. Erişim Tarihi 17.02.2018. <http://www.altkitap.net/wp-content/uploads/Harflere-Bolunmus-Zaman-Ayfer-Tunc.pdf>
- Verdone, M. (1967). "Yeni gerçekçilik: Mirası ve Sinema Düşünceleri", *Yeni Sinema Dergisi* 13: 18-24.
- Vertov, D. (1929). *Film Kameralı Adam* FİLM
- Yetişkin, E. B. (2011). Sinematografik Düşünebilmek: Deleuze'un Sinema Yaklaşımına Giriş. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. (40), 123-141.
- Yılmaz, A. (1982). *Mine* FİLM.