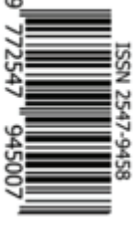


CİLT(VOL):7 SAYI(NO):13 HAZİRAN(JUNE) 2022



sineFILOZOFi

ULUSLARARASI HAKEMLİ E-DERGİ INTERNATIONAL PEER REVIEWED ONLINE JOURNAL





sineFILOZOFI

Dergi Kurulları ve Ekibi / Editorial Boards and Staff

Yayıncı / Publisher

Prof. Dr. Serdar Öztürk, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Dergi Sahibi / Owner of the Journal

Prof. Dr. Serdar Öztürk, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. Kurtuluş Özgen, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Editör / Editor

Dr. Öğretim Üyesi, Eda Arısoy, Ankara Bilim Üniversitesi, Türkiye

Editör Yardımcısı / Assistant Editors

Dr. Öğretim Üyesi Dilar Diken Yücel, İnönü Üniversitesi, Türkiye
Dr. Fırat Osmanoğulları, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye
Arş. Gör. Esra Güngör Kılıç, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye
Arş. Gör. Aysu Uğur Balcı, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye
Arş. Gör. Aslı Şahinkaya, Başkent Üniversitesi, Türkiye
Arş. Gör. Gülşah Erdoğan, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Türkiye
Mert Can Arık, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Kitap İnceleme Editörü / Book Review Editor

Suna Can Özbülük, Anadolu Üniversitesi, Türkiye

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü / Legally Responsible Editor in Chief

Prof. Dr. Serdar Öztürk, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Yayın Kurulu / Editorial Board

Senior Lecturer of Philosophy, Gary Zabel, University of Massachusetts, USA
Prof. Benjamin Thomas - Études Cinématographiques, Faculté des Arts,
Prof. Dr. Aynur Kerimova, Bakü Devlet Üniversitesi, Azerbaycan,
Prof. Dr. Serdar Öztürk, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye
Prof. Adrian Martin, Monash University, Australia
Prof. Dr. Emine Uçar İlbuğa, Akdeniz Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Nüket Elpeze Ergeç, Çukurova Üniversitesi, Türkiye
Assoc. Prof. Anna Stavrakopoulou, Aristotle University of Thessaloniki, Greece
Doç. Dr. Hakan Erkılıç, Mersin Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. Gökhan Uğur, Beykent Üniversitesi, Türkiye

Bilim, Sanat ve Danışma Kurulu / Scientific, Artistic and Advisory Board

Yönetmen Pelin Esmer, Türkiye
Yönetmen Ümit Ünal, Türkiye
Yönetmen Tayfun Pirselimoglu, Türkiye
Yönetmen Belma Baş, Türkiye
Yönetmen Kıvanç Sezer, Türkiye
Yönetmen Emre Yeksan, Türkiye
Yönetmen Belmin Söylemez, Türkiye
Senior Lecturer of Philosophy, Gary Zabel, University of massachusetts, USA
Prof. Dr. G. Deniz Bayrakdar, Kadir Has Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Prof. Dr. Mukadder Çakır, Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Prof. Meral Serarşlan, Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Prof. Dr. Hülya Önal, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Prof. Dr. M. Sezai Türk, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Gülcan Seçkin, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Aytekin Can, Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Prof. Dr. Mehmet Yılmaz, Ordu Üniveristesi, Türkiye
Prof. Dr. Emine Uçar İlbuğa, Akdeniz Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Prof. Dr. Süreyya Çakır, Sakarya Üniversitesi, Türkiye
Doç.Dr. Dilek Tunalı, Dokuz Eylül Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. Burcu Şimşek, Hacettepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Doç. Dr. Gülsüm Depeli, Hacettepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Doç. Dr. Gürsel Yaktıl Oğuz, Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi
Doç. Dr. Seda Arıkan, Fırat Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. Esra İlkay İşler, Hacı Bayram Veli Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Doç. Dr. Ahmet Oktan, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Çağdaş Emrah Çağlıyan, Başkent Üniversitesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Aydın Çam, Çukurova Üniversitesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Emek Çaylı, Hacettepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi, Tülay Çelik, Sakarya Üniveristesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Canan Uluyağcı, Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Engin Ümer, Ordu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Murat Tırpan, Okan Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Selçuk Ulutaş, Nevşehir Hacı Bektaş Veli, Türkiye
Arş. Gör. Dr. Sarper Bütev, Kastamonu Üniversitesi, Türkiye
Öğr. Gör. İren Dicle Aytaç, Kocaeli Üniveristesi, Türkiye

Logo Tasarımı / Logo Design

Öğr. Gör. Serpil Kaptan, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Türkiye

Kapak Tasarımı / Cover Design

Öğr. Gör. Berna Akçağ, Tobb Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türkiye

Sayfa Tasarımı / Page Design

Arş. Gör. Melike Sinem Yılmaz, Hitit Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Türkiye

Öğr. Gör. Berna Akçağ, Tobb Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türkiye

Web Editörü / Web Editor

Öğr. Gör. Berna Akçağ, Tobb Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türkiye
Arş. Gör. Esra Güngör Kılıç, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

İngilizce Dil Editörü / English Language Editor

Öğr. Gör. Dr. Erdiñç Yılmaz, Gaziantep Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu,
Gaziantep
Dervish Waseem, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Türkçe Dil Editörü/ Turkish Language Editor

Arş. Gör. Esra Güngör Kılıç, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Sosyal Medya Ekibi / Social Media Team

Ece Yirmibeş, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye
Ata Uysal Özen, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye
Burcu Kanaç, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye
Buse Uzun, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye
Ceren Aysu Can, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye
Ceren Nazan Tekin, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye
Dilan Ayata, Marmara Üniversitesi, Türkiye
Esmanur Çağlar, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye
Gülşen Altaş, Ege Üniversitesi, Türkiye
Murat Erol, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye
Zehranur Tüter, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Sekreteryaya/ Secretariat

Ece Yirmibeş, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

SineFilozofi dergisi yılda iki kez yayınlanan, uluslararası, hakemli, yaygın, süreli bir elektronik dergidir. Sinema ve felsefe alanları arasında disiplinlerarası bir yapıya sahip olan dergi, alanında uluslararası akademik tartışmalara zemin sağlamayı amaçlamaktadır.

SineFilozofi açık erişim sağlama politikasını benimsemiştir, kâr amacı taşımamaktadır ve dergi içeriğine erişim ücretsizdir. Dergi makale işlem ücreti veya başvuru ücreti almamaktadır. SineFilozofi gönüllülük esasına dayalı olarak işlemektedir. Dergi içeriğinde yayınlanan makaleler, kitap ve film incelemeleri ile söyleşi/röportaj/mülakatlar için telif ücreti ödenmemektedir. Dergi içeriğinin orijinalliğini korumak adına, dergiye gönderilen yazılar, başka bir yerde yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere gönderilmemiş olmalıdır. Ancak bir içerik dergimizde yaylandıktan sonra başka mecralarda da yayınlanabilir. İçeriğin tüm yayın hakları yazarlara aittir. Dergide yayınlanan eserler kaynak gösterilmeden kullanılamaz.

SineFilozofi is an international, peer-reviewed, widespread, periodical electronic journal published twice a year. The journal, which has an interdisciplinary structure between the fields of cinema and philosophy, aims to provide grounds for international academic debate in the field.

SineFilozofi has adopted the policy of providing open access. The journal does not charge APCs or submission charges. The Journal is not commercial, and access to the journal content is free. SineFilozofi operates on the basis of volunteerism. No royalties are paid for the articles, book and movie reviews or interviews that are published in the journal. To ensure that the journals's content is original, articles sent to the journal should not be published elsewhere or sent for publication. However, once a content has been published in our journal it can be published in other media. SineFilozofi does not hold the publishing rights of the contents send by writers. All publishing and copy rights belong to the writers. Works published in the journal cannot be used without a proper reference



SineFilozofi, Türkiye adresli bilimsel dergilerin uluslararası standartlara uygun hale getirilmesi ve bu dergilerdeki içeriğe erişimin sağlanması amacıyla kurulan TR Dizin tarafından taranmaktadır.

SineFilozofi, The Philosopher's Index tarafından dizinlenmektedir. Felsefe alanının önde gelen uluslararası alan endekslerinden biri olan The Philosopher's Index hakkında daha fazla bilgi için <https://philindex.org> adresini ziyaret edebilirsiniz. SineFilozofi'nin The Philosopher's Index sertifikasını görüntülemek için tıklayınız. SineFilozofi'ye yapılan atıflar EBSCO, Ovid and ProQuest üzerinden The Philosopher's Index'te taranabilmektedir.

SineFilozofi'nin tüm sayıları Central and Eastern European Online Library (CEEOL) üzerinden de erişime açıktır.

SineFilozofi is indexed by The Philosopher's Index. The Philosopher's Index is one of the leading international field indexes in the field of philosophy. For more information about The Philosopher's Index, visit <https://philindex.org>. Click here to view the Philosopher's Index certificate of SineFilozofi. Citations for SineFilozofi are available to search in The Philosopher's Index via the following three distributors: EBSCO, Ovid and ProQuest.

SineFilozofi is also listed on EBSCO via DergiPark. The articles in Sinefilozofi are indexed by Social Sciences Citation Index (SOBIAD)

All issues of SineFilozofi are also accessible via Central and Eastern European Online Library (CEEOL).

ISSN : 2547-9458
Tel : 5458545508 - 5066456680
Web Arşiv : <http://sinefilozofi.org/>
Dergipark : <http://dergipark.gov.tr/sinefilozofi>
E-mail : sinefilozofi@gmail.com - bilgi@sinefilozofievents.org
Adres/Mail : Bişkek Cad. 81. Sokak No:2 Emek/ANKARA



SineFilozofi [Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) ile lisanslanmıştır.
SineFilozofi is licensed under [Creative Commons Quote 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

İçindekiler Contents

Editörden:

Eda Arısoy

- Makaleler . Articles

- Desert Power: The Eerie and Disenchanted Philosophical Landscape of Denis Villeneuve's Dune: Part One (Research Paper) 1-15
Çölün Gücü: Denis Villeneuve'nin Dune: Çöl Gezegeni Filminde Ürkütücü ve Büyüsü Bozulmuş Manzaranın Felsefesi (Araştırma Makelesi)
Francesco Sticchi
- The Prisoner (2009) Dizisinde Şizoanaliz, Yersizyurtsuzlaşma ve Arzu Ontolojisi: İmkânsız Kaçış (Araştırma Makelesi) 16-44
Schizoanalysis, Deterritorialization And The Ontology Of Desire In The Series The Prisoner (2009): Impossible Escape (Research Paper)
Meltem Güler, Melik Koç
- An Exceptional Adam and Eve Story Through Gilles Deleuze's Concept of Crystal-Image: The Fountain (2006) (Research Paper) 45-60
Gilles Deleuze'ün Kristal-İmaj Kavramı Üzerinden İstisnai Bir Adem ve Havva Hikayesi: The Fountain (2006) (Araştırma Makelesi)
Filiz Erdoğan Tuğran, Aytaç Hakan Tuğran
- Film Eleştirisinde "Sanat Erotikası"na Doğru: Videografik Eleştiri ve Haptik Bakış (Araştırma Makelesi) 61-80
Toward "Erotics of Art" in Film Criticism: Videographic Criticism and Haptic Visuality (Research Paper)
İpek Gürkan
- Kaygı Filminde Gerçeğin Peşindeki Özne: Jacques Lacan Perspektifinden Bir Değerlendirme (Araştırma Makelesi) 81-101
The Subject Being Out To The Truth In The Film Inflammable: An Evaluation From The Perspective Of Jacques Lacan (Research Paper)
Veysel Ergüç
- Malabou'nun Plastisite ve Yeni Yaralılar Yaklaşımı Bağlamında The Father Filmi (Araştırma Makelesi) 102-125
The Father Movie in the Context of Malabou's Plasticity and The New Wounded Approach (Research Paper)
Işkın Özbek Kılıç
- Kriz ve Fırsat Arasındaki İnce Çizgi: Nietzsche'nin Üstinsan Düşüncesi Bağlamında Tayfun Pirseliimoğlu'nun Yol Kenarı Filmi (Araştırma Makelesi) 126-141
The Thin Line Between Opportunity and Crisis: Tayfun Pirseliimoğlu's Sideway Film In The Context Of Nietzschean Superman Idea (Research Paper)
Ulaş Işıklar
- 'Nebula' Filminde Anı-İmge ve Zaman-İmge Olarak 'Ölü At' (Araştırma Makelesi) 142-155
'Dead Horse' as Memory-Image and Time-Image in the Film of 'Dead Horse Nebula' (Research Paper)
Alper Erçetingöz

- *Değini . Views* -

Zamanı Atlamak <i>Hüseyin Gürel Kutlular</i>	156-157
Sinema Trenleri ve TCDD Deneyimi <i>Muzaffer Şahin</i>	158-159

- *Kitap İncelemeleri Book Reviews* -

Cinema Against Doublethink: Ethical Encounters with the Lost Pasts of World History <i>Süleyman Kıvanç Türkgeldi</i>	160-162
Türk Sinemasında Ses-İmaj (2000-2018) <i>Berna Akçağ</i>	163-164
Gotik Film Estetiği <i>Ayşegül Konak</i>	165-167

- *Söyleşiler. Interviews* -

Interview with Thomas ARSLAN <i>Serdar Öztürk, Eda Arısoy</i>	168-172
--	---------

Editörden

Baharın Enerjisiyle Yeni Sayı Dopdolu..

Başlarken, öncelikle Sinema ve Felsefe Derneği'nin kuruluşunu kutladığımızı belirtmek isterim. Alanında önemli bir girişim olarak nice başarılarla imza atmasını temenni ediyoruz. Sinefilozofi, Haziran'da 13. sayısı ile, dopdolu bir içerikle yayındadır. Haziran ve Aralık sayılarının Sinefilozofi ekibi için enerjileri farklıdır. Aralık sayısında, her yıl düzenli olarak emek emek büyüttüğümüz sinema ve felsefe sempozyumunu başarı ile tamamlayarak dergimizi çıkartır, başarı coşkusuyla taçlandırırız. Haziran sayımızda da ekip, yeni sempozyum için heyecanlı olur. Tüm bu güzel enerjilerin dergiye yansımaları da aynı tutkunun izlerini taşır. Sizleri bu yıl 9-11 Aralık 2022 tarihleri arasında, Ankara'da düzenlenecek olan "*Sinefilozofi Dergisi, 5. Uluslararası Sinema ve Felsefe Sempozyumu*"na davet etmek isterim. Dergimizin akademik platformdaki kararlı çizgisinin, pazar yerinde, sinema emekçileri, severleri ve katılımcılarıyla da farklı bir boyuta erişiyor olmasında sempozyum önemlidir. Bu yıl tüm sinema severlerle yeniden sempozyumda buluşmak, doya doya sinema konuşmak dileğiyle.

Dergimizin yeni sayısında neler var?

Birbirinden değerli katkılarıyla, toplam sekiz makalenin ilki yazar Francesco Sticchi'nin "*Desert Power: Disenchantment, Misrecognition, and Geo-Philosophy in Denis Villeneuve's Dune: Part One*" adlı yazısıdır. Meltem Güler ve Melik Koç 13. sayımıza "*The Prisoner (2009) Dizisinde Şizoanaliz, Yersizyurtsuzlaşma Ve Arzu Ontolojisi: İmkânsız Kaçış*" yazısıyla, Filiz Erdoğan Tuğran ve Aytaç Hakan Tuğran "*An Exceptional Adam and Eve Story Through Gilles Deleuze's Concept of Crystal-Image: The Fountain (2006)*" adlı yayınlarıyla katkıda bulundular. Dördüncü sırada yazar İpek Gürkan'ın "*Film Eleştirisinde "Sanat Erotikası"na Doğru*" adlı yazısı ve hemen ardında Veysel Ergüç'ün "*Kayı Filmünde Gerçeğin Peşindeki Özne: Jacques Lacan Perspektifinden Bir Değerlendirme*" adlı makalesi yer almıştır. Işkın Özbulduk Kılıç Haziran sayımızda "*Malabou'nun Plastisite ve Yeni Yaralılar Yaklaşımı Bağlamında The Father Filmi*" adlı çalışmasıyla yer almıştır. Son iki makalemiz Ulaş Işıklar'ın "*Kriz ve Fırsat Arasındaki İnce Çizgi: Nietzsche'nin Üstinsan Düşüncesi Bağlamında Tayfun Pirselimoglu'nun Yol Kenarı Filmi*" ve Alper Erçetingöz'ün "*'Nebula' Filminde Anı-İmge ve Zaman-İmge Olarak 'Ölü At'*" adlı eserleridir.

SineFilozofi Dergisi yeni sayısında, değini bölümünde, Muzaffer Şahin'in, TCDD'nin Salmanlı istasyonundaki sinema sunumu hizmetini konu alan "*Sinema Trenleri ve TCDD Deneyimi*" adlı yazısı ve Hüseyin Gürel Kutlular'ın timelapse fotoğrafçılığın sinema alanına nasıl yansıdığını konu edinen "*Zamanı Atlatmak*" adlı yazıları yer almaktadır. Kitap incelemelerini bu sayıda Süleyman Kıvanç Türkgeldi, Berna Akçağ ve Ayşegül Konak üstlendiler. Süleyman Kıvanç Türkgeldi, yazar Martin Jones imzalı İngilizce bir yayını inceledi "*Cinema Against Doublethink: Ethical Encounters with the Lost Pasts of World History*". Berna Akçağ, yazar Eda Arısoy'un "*Türk Sinemasında Ses-İmaj (2000-2018)*" adlı kitabını, Ayşegül Konak ise yazar Fırat Osmanoğulları'nın "*Gotik Film Estetiği*" kitabını inceledi. Son olarak, Sinefilozofi'nin Aralık ayında Ankara'da ağırlamış olduğu yönetmen Thomas Arslan ile, filmleri ve sinematografik görüşü çerçevesinde gerçekleştirdikleri söyleşi ile Serdar Öztürk ve Eda Arısoy dergimizin Haziran sayısının söyleşi bölümü ile kapanışını yapmaktadır.

Ve sayıyı tamamlarken, başta Serdar Öztürk olmak üzere değerli çalışma arkadaşlarım, büyük emek verenler Işkın Özbulduk Kılıç, Esra Güngör Kılıç, Berna Akçağ, Aysu Uğur Balcı, Aslı Şahinkaya Ermiş, Mert Can Arık, Gülşah Altuğ, Fırat Osmanoğulları, Dilar Diken Yücel, Erdiç Yılmaz, Ece Yirmibeş ve Dervish Waseem'e ve pek tabii ekip içi yardımlaşmalarımızla kocaman bir aileyi temsil ettiğimiz için tüm Sinefilozofi ailesine teşekkür etmek isterim. Derginin yayına hazır hale gelmesinde emeği geçen dostlara, hakemlerimize, yazarlarımıza, tasarım ve editoryal süreçte emek veren herkese ve ayrıca derginin bu günkü şeklini almasında çok değerli katkılarıyla geçmiş editörlerimize teşekkür ederim. Birlikte nice başarılı işlere..

Keyifli okumalar dilerim.

Eda Arısoy

-Research Article-

Desert Power: The Eerie and Disenchanted Philosophical Landscape of Denis Villeneuve's *Dune: Part One*

Francesco Sticchi*

Abstract

The aim of the paper is to contribute to the discussion and debate on Denis Villeneuve's Dune: Part One by using a film-philosophical approach, which will take into account how particular aspects of the storyworld, stylistic patterns, and specific chronotopes inform the film's singular take on the famous story/saga. The article contends that the film puts forth an operatic aesthetic of disenchantment and misrecognition and strategically uses ambiguity and uncertainty as existentialist motifs to deconstruct ideas of heroism and predestination. These affective dynamics provide the storyworld with an eerie tension stressing lack, loss, mourning, and powerlessness. Concurrently, the cinematic chronotope of the desert presented in the film, in contrast with that of classic epic movies such as Lawrence of Arabia (1962) by David Lean, exists as a living and immanent organism embodying an unresolved dense field of possible ethical experimentations.

Keywords: *Film-Philosophy, Cinematic Chronotope, The Eerie, Desert, GeoPhilosophy*

*Dr, Oxford Brookes University, School of Arts, OX30BP Oxford, United Kingdom.

E-mail: fsticchi@brookes.ac.uk

ORCID : 0000-0001-9241-9666

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1068959

Sticchi, F. (2022). Desert Power: Disenchantment, Misrecognition, and Geo-Philosophy in Denis Villeneuve's *Dune: Part One*. *Sinefilozofi Dergisi*, Cit 7, Sayı 13. 1184-1198. . <https://doi.org//10.31122/sinefilozofi.1068959>.

Received:26.02.2022

Accepted: 22.04.2022

-Araştırma Makalesi-

Çölün Gücü: Denis Villeneuve'nin Dune: Çöl Gezegeni Filminde Ürkütücü ve Büyüsü Bozulmuş Manzaranın Felsefesi

Francesco Sticchi*

Özet

Bu çalışmanın amacı, Denis Villeneuve'nin Dune: Çöl Gezegeni adlı filmi hakkında yürütülen tartışmalara katkıda bulunmaktır. Bu amaç doğrultusunda, anlatı dünyasının belirli yönlerinin, üslupsal kalıpların ve belirli kronotopların ünlü destanın uyarlanmasında nasıl etki bıraktığını hesaba katacak bir film felsefesi yaklaşımı benimsenmiştir. Makale, özellikle çöl ekolojilerinin önemini ve rolünü vurgulayarak filmin estetiğine ve temalarına büyük önem vermektedir. Gerçekten de, filmin büyüünün bozulması ve yanlış tanımanın operatik bir estetiğini ortaya koyduğu, buna ek olarak kahramanlık ve kader fikirlerini yapıbozuma uğratmak için muğlaklık ve belirsizliği varoluşçu motifler olarak stratejik bir şekilde kullandığı tezi, çalışmanın ana tezlerinden birini oluşturmaktadır. Bu duygusal dinamikler, anlatı dünyasına eksiklik, kayıp, yas ve güçsüzlüğü vurgulayan ürkütücü bir gerilim katar. Aynı zamanda, Dune Çölü, David Lean'ın Arabistanlı Lawrence'ı gibi klasik epik filmlerin aksine, varoluşsal belirsizliği vurgulayan canlı ve içkin bir organizma ve olası etik deneylerin yoğun bir alanı olarak var olur.

Anahtar Kelimeler:*Film-Philosophy, Cinematic Chronotope, The Eerie, Desert, GeoPhilosophy*

*Dr. Öğr. Üyesi, Oxford Brookes Üniversitesi, Sanat Okulu, OX30BP Oxford, United Kingdom

E-mail: fsticchi@brookes.ac.uk

ORCID : 0000-0001-9241-9666

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1068959

Sticchi, F. (2022). Desert Power: Disenchantment, Misrecognition, and Geo-Philosophy in Denis Villeneuve's Dune: Part One. Sinefilozofi Dergisi, Cit 7, Sayı 13. 1-15. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.1068959>.

Geliş Tarihi: 26.02.2022

Kabul Tarihi: 22.04.2022

Robinson needed to imagine his island as deserted precisely in order to unite in himself the world he had lost with the new land beneath his feet. But, as we've seen, this unity is broken by the very paradox on which it is founded.

The paradox remains our own. To think of life in all its forms as 'alone together', collectively dispersed on a planet without a transcendence –

human or divine – to guide it, is the challenge of our age.

(Aidan Tynan, *The Desert in Modern Literature and Philosophy*: 170)

Introduction

Dune is one of the most commented upon sci-fi sagas ever written, with interconnected disputes discussing themes of heroism/anti-heroism, mythological motifs, and ambiguous references to colonial history and Orientalist tropes. Likewise, the different audiovisual adaptations of the novels have been at the centre of speculations and debates, with either now legendary never-realised projects (Alejandro Jodorowski's dream), or incomplete ones (David Lynch's nightmarish version). Denis Villeneuve's recent adaptation of the first part of the opening book of the saga (*Dune: Part One*, 2021, a project intended to be faithful to its source material see Vanity Fair, 2021) as expected, has spawned discussions about the various features and merits/flaws of the film.

The aim of the essay is to contribute to the conversation by taking into account how particular aspects of the storworld, stylistic patterns, and specific chronotopes (time-space constructs as defined by Mikhail Bakhtin, 1981: 80) inform the film's singular take on the story. Chronotopes embody returning experiential and thematic concerns, typical of genres, forms of storytelling, and historical contexts, which, however, need to be examined in accordance with the dialogical or interactive and potentially conflictual dynamics provided by a particular artistic object (Bakhtin, 1981: 252-256). In this sense, the essay will not delve into issues of adaptations (the script has been written by Eric Roth, Jon Spaihts, and Villeneuve himself) and problems arising with the comparison between media-specific languages and strategies; the discussion is focused on the eerie deconstruction of heroism the film enacts and on the function the desert plays in relation to these dynamics. Following Aidan Tynan's work on the subject, we could argue that for its unsettling and destabilising nature, the chronotope of the desert can be compared to a body-without-organs, a chaotic unity capable of challenging anthropocentric notions of human subjectivity in favour of a process-based ecological entanglement (cf. Deleuze and Guattari, 2000: 87; Tynan, 2020: 46). Similarly, links to Lynch's *Dune* (1984) or to David Lean's classic epic *Lawrence of Arabia* (1962, a reference point for Villeneuve, whereas Frank Herbert was notoriously influenced by T. E. Lawrence's *The Seven Pillars of Wisdom* [1926] for the elaboration of *Dune*'s universe and its populations) will be more instructive for the purpose of fleshing out productive observations on such themes. The multifaceted philosophical landscape of the film engenders existentialist motifs and foregrounds a tension between disenchantment and a chaotic and vital desertic ecology. Therefore, it is also necessary to specify that cinematic chronotopes are adopted, in this analysis, as material and operational structures rather than simple representational patterns that we observe at the distance (see Bakhtin, 1981: 274; Hesselberth, 2014: 85; Jordan-Haladyn, 2014: 21-25, 106-108). These storyworlds, we could also add, work by enacting dense emotional maps and territories for viewers to explore and interact with (Bruno, 2002: 384-385; 2014: 194; Hven, 2017: 49, 155, 204, 211). Filmic ecologies, through all their internal features and characteristics, establish affective coordinates for viewers' participation and, for this reason, flesh out peculiar geo-philosophical constructs; this notion, in turn, highlights how concepts, mythological and fantastical figurations, and social formations are all grounded within the undetermined plane of immanence that defines our ontological space (see Deleuze and Guattari, 1994: 88-89, 96; Tynan, 2020: 6667). Audiovisual storyworlds become, then, complex geographies with

entrenched meanings, existential dynamics, and related ethical dilemmas.

Unmistakably, the world of *Dune* resorts to and reiterates what Edward

Said and post-colonial scholarship would define as Orientalist tropes (see 2003: 171-172, 190, 196-197). Paul Atreides' (Timothée Chalamet) journey to the wastelands of Arrakis (away from the green and watery lands of his home-planet Caladan) is the typical literary-colonial motif of the stranger in a strange land meeting with the fascinating noble and nomadic indigenous population, the Fremen. In a saviourist and ironic dynamic similar to that of *The Last Samurai*

(Zwick, 2003), *Dances with Wolves* (Costner, 1991), *Avatar* (Cameron, 2009), or *Lawrence of Arabia*, the main character subsequently joins and aims to guide the natives through what seems to be an anticolonial struggle for (externally granted) independence. Of course, since Paul exists as the main character and focus of the story, the centrality of his journey (as the infamous chosen one) and perspective on the events reinforce these particular narrative mechanisms. Such tropes pair also with the construction of a fictional world, which, in accordance with strategies of the sci-fi/fantasy genre, is populated by distinct and separated civilisations with related unique habits, norms, and aesthetic codifications maybe reproducing exoticising or racialising fantasies. However, in order to appropriately understand -and not to dismiss- the concerns around these imaginary structures of meaning it is also necessary to observe how such dynamics are enacted and eventually challenged in each audiovisual case study. Indeed, part of the main argument of the essay is to underscore how the film critically engages such ideas through operatic strategies of disenchantment and detachment.

Disenchantment, Detachment, and The Eerie

The film displays a dark and morally ambiguous universe: a dystopic technofeudal future, where noble-patriarchal houses compete over military and economic supremacy in the 'Imperium'. The control of the infamous 'spice', key natural resource harvested on Arrakis, essential fuel for every and social and military operation, and powerful psychophysical elixir, is, then, at the centre of the endless disputes between the most influential houses. These themes resonate with the sombre aesthetics of this tormented storyworld, featuring mostly softened (though nuanced and contrasted) visual palettes and tonalities (cinematography by Greig Fraser), a slow cutting rate (editing by Joe Walker), and associated with a highly elaborated but minimalistic mise-en-scène (set design by Patrice Vermette). These patterns, what is more, are quite typical of the melancholic and atmospheric cinema of Denis Villeneuve, often dealing with issues of ethical uncertainty, existential failures, and radical questioning of characters' identities, developed through circular or unresolved dramatic trajectories. Nonetheless, since the prologue of the film (introducing main conflicts and themes from the point of view of the Fremen fighter Chani [Zendaya]), we have the indication of the archvillains of the story in the 'brutal' Harkonnens. Viciously rich and greedy, the members of this house are extremely pale, dressed harshly in dark metal and leather-based suits and their own 'ecology' (the planet Giedi Prime) is a world of electricity and machines covered in an eternal night. The head of the group, the Baron Vladimir (Stellan Skarsgård) is also visually coded in a way that emphasises his immoral greed and contempt: presented as a massive horrific version of the capitalist robber-baron, we see him fluctuating via spinal implants, talking in a disturbing guttural tone or often appearing covered in fog, shown in chiaroscuroⁱ, and even emerging from an oilfilled bath.

Although the Harkonnens openly embody malicious characteristics, also the chronotope inhabited by the supposed heroes of the story (house Atreidesⁱⁱ, with a name that evokes the Homeric and Greek mythological tradition) share some elements of a gothic/horror aesthetics. First of all, although Caladan features a more pleasant ecology made of green hills, harmonious

ⁱ In a sort of homage to the legendary colonel Kurtz played by Marlon Brando in *Apocalypse Now* (Coppola, 1979).

ⁱⁱ Furthermore, according to the mythological canon, the Atreides were a dynasty doomed by familial conflicts, fratricide, and betrayals.

seaside sceneries, and elegant titanic halls and spaceships reminiscent of brutalist architecture, such environments are always covered in a crepuscular light. Moreover, the iconography associated with this house blends together multiple symbols and patterns. For instance, bas-reliefs of duels recalling Mesopotamic mural art, or sculptures and paintings of bullfighting and toreadors (with recurring shots of massive trophies of related events) cover the rooms; furthermore, Celtic-style (distorted) bagpipes act as the main instrument of the group's anthem (used as their leitmotif), and black 19th century military ceremonial suits or gigantic medieval armours (with eagle-like banners) are parts of the rich assemblage of features that characterise the Atreides. In general, these images evoke and suggest a connection with a long tradition of masculine military and authoritarian culture, obsessively emphasising its presence and relevance. On the other hand, this iconography is deployed within a gloomy architectural context, foregrounding dark tones, hazy weather, and dim lighting reinforced by the reiteration of funereal elements (tombs and paintings of ancestors), thus infusing the chronotope with an overall sense of melancholy and decadence. It is not incidental, in this sense, that the first half of the film follows exactly the fall and decline of the house, accepting (though acknowledging the fatal risks connected with the mission) the imperial order to substitute the Harkonnens in the colonial management of Arrakis; thus, the Atreides consciously embark on a doomed expedition that culminates with the death of Duke Leto (leader of the house, played by Oscar Isaac) and the demolition of his army. Moreover, the almost constant presence of the score by Hans Zimmer and the sound design, which are very much constructed as a blended soundscape avoiding clear distinctions between the diegetic and extradiegetic spaceⁱⁱⁱ, work by stressing tragic themes of death and impending catastrophe. In fact, while operating through the classical structure of leitmotifs and returning themes associated with characters and locations, music and sound effects also provide a persistent uncanny quality to the storyworld because of the overwhelming presence of distorted sounds and disharmonic melodies^{iv}.

The existential frailty characterising the Atreides and its leader is anticipated also by moments that confer a demythologised nuance to the iconography that we have previously examined. The early sequence depicting the departure of the group from Caladan shows how specific symbols (in particular the recurring towering trophy of a bull's head) are easily removed and packaged for the travel as with any other commodity or mundane object. Even the same official occasion of the acceptance of the mission (an interplanetary meeting featuring authorities in full ceremonial dresses) is enacted as a mere performative act operated to sacralise an already made decision. Stressing this point, the conversation between Paul and his mother, Lady Jessica (Rebecca Fergusson), happening right before the diplomatic event, addresses it as a matter of pure formality and etiquette. Such dynamics tend to disempower, or to signal a profound vulnerability within the ideas of eternal solemnity and austerity evoked by the house, since they remove any transcendent moral value from objects, symbols, and, consequentially, from the characters that exhibit them. The Atreides exist as nothing more than one of the players in a Hobbesian game for power and dominance, in which they participate as a group entitled through superior military capacity; similarly, even the malicious Harkonnens do not personify any supernatural notion of evil, but operate in accordance with pragmatic and ultimately destructive economic calculations (the often meditative posture of the Baron seems to emphasise this aspect). The same 'failed' sacrificial death of Duke Leto, which appears as a heroic final gesture, instead, reinforces the precarious nature of these chivalrous codes and, consequently, the moral and idealist immobility that are embedded by the house and its leader. When attempting to murder the Baron and his entourage with a hidden venom, Duke Leto lies still naked uttering the final words: 'here I am, here I remain', an epitaph that is associated with a returning reference to motifs of masculinity and warrior prowess as the close up of him dying is alternated with images of the already-mentioned bull's head.

ⁱⁱⁱ Steffen Hven recommends rejecting the opposition altogether (see 2022: 121-144).

^{iv} The crew of the film, celebrated with multiple Academy Awards, has referred to sources of inspiration coming from avantgarde music, with examples varying between bands such as Joy Division and composers on the lines of Luciano Berio, György Ligeti, and Karlheinz Stockhausen (see Frame.io, 2021).

As we can see, the film exhibits a conflictual tension; its symphonic audiovisual structure constantly dialogues with a disenchanted and 'cold' look at the same iconography and moral hierarchy displayed, and this opposition engenders both a persistent critical ambiguity and an eerie mood. Here, I am not adopting these notions to merely indicate decorative and superficial effects of the movie, but modes of the filmic experience, or following Carl Plantinga's work, the general affective charges that dominate a storyworld and direct viewers' intellectual and emotional alignment (2014: 145). Likewise, when referring to 'The Eerie' I am very much inspired by the insightful distinction provided by Mark Fisher separating this intricate tension from 'The Weird'. The latter, according to the British theorist -expanding on the notorious Freudian account of the *unheimlich* or uncanny- indicates an unfamiliar presence within familiar or known contexts, which produces a disturbing sense of displacement, threat, and chaos (with related castration anxieties see 2017: 6-7). Following Fisher, such affective and conceptual disorientation is the multifaceted feeling that dominates Lynch's cinema and characterises his *Dune*, which displays a world of abject inconsistencies, of unsettling and morbid associations (cf. 2017: 57-58). Just by looking at the Baron of Lynch's version (Kenneth McMillan), covered in pustules, receiving constant surgical management or torturing young men -with quite explicit sexual innuendos-, we may have an idea of such unsettling dynamics. The Eerie, on the other hand, is connected with the pervasive presence of an absence (or absence of a presence), that is with an unfilled lack in experiential spaces that produces a more subtle, but pervasive failed recognition or misrecognition (2017: 63-65, 108, 128). Unresolved enigmatic perceptions (the eerie cry of Edgar Allan Poe's *The Raven* evoking existential angsts) or the romantic sublime of post-apocalyptic scenarios (a famous example is the overwhelming lifelessness portrayed in Percy Bysshe Shelley's poem *Ozymandias*, see also Tynan, 2020: 100), for instance, constellate eerie film ecologies. Because of the ominous power of the weird and the eerie, however, Fisher stressed the experimental and imaginative role of these affective moods in providing spaces for new perceptions and figurations or different critical positioning in relation to a present state of affairs (see 2017: 100-103).

Indeed, in the first half of Villeneuve's *Dune*, instead of experiencing 'the weird presence of something that does not belong' we are constantly witnessing the eerie hollowing out of the very notion of belonging. Heroic figures are either spectral presences or mundane elements, thus contributing to the critical assessment of the storyworld as one in which a sense of greatness and solidity has been irremediably lost (or was always illusory and flawed), thus leaving out nothing more than mere simulacra of an assumed majesty. In this sense, *Dune* displays a sort of pre-Raphaelite sensibility^v, where the mourning for a vanished world emphasises the impossibility of bringing it back to life and leaves, again, a disturbing sense of hollowness as one of the core affective moods. Even the impressive quality of architectures, spaceships, and environments, instead of aggrandising the protagonists of the story, diminishes them or reduces their relevance and agency. This particular effect is produced also because of the consistent use of wide shots^{vi} perspectives to describe often isolated characters (while the intimate connection with them is enacted, by contrast, through more personal close-ups) or to immerse them within broader ecological dimensions emphasised by the aspect ratios adopted (2.39:1 for standard screenings and 1.43:1 for IMAX). This detached and existentialist look at the events of the film serves the underscored process of deglamourisation, and also highlights how the figures respond to social and political structures they do not necessarily control or are completely aware of. The disenchantment we are discussing is, therefore, produced, paraphrasing Max Weber's famous argument (Federici, 2019: 188; Weber, 1958) on the major changes that took place in modern thought, through a general suspect and sceptical look towards every supposed transcendental force. The failure or abandonment of divine

^v One may think about the melancholic works of Edward Burne-Jones describing stories and scenes from the Arthurian cycle.

^{vi} Even the ceremonial presentation of Duke Leto, and of other key figures of the Atreides (with the exception of the sword-master Duncan Idaho [Jason Momoa]), does not turn away from this sort of almost removed composition by relying on same-height or top-down angles, for instance, instead of the more conventional low-angle shots used to stress the dramatic importance and status^{vi} of the characters.

and magical actors or processes operating to justify events and circumstances, then, calls for homogenising methods of enquiry expressing the possibility of an objective understanding of the world (Weber, 1958). However, instead of celebrating the affirmation of a superior form of rationality and of conscious active subjects, the disenchanted world of *Dune* is pervaded, instead, by a tragic sense of disempowerment and moral confusion destabilising every clear notion of identity and ethical reference point.

On this note, we can move our attention to Paul and to the very nature of this *election* as chosen one. As for the decaying heroism of the Atreides, the messianic role of the character is equally deconstructed and brought back to a material and immanent dimension. Instead of existing as the disclosure of a higher destiny and the manifestation of a superior will, Paul's journey appears from the beginning as the product of other people's choices. In an apparent heart-warming conversation with his father on the tombs of the house ancestors, taking place after the initial ceremony, Leto declares a parental love without condition for his son, who expresses doubts about the mission they are undertaking and the role he needs to fulfil. Paul does not need to be the 'future of his house', the father argues, if he does not want to or does not feel ready for the task; however, he will inherit the leadership anyway as the Duke shows his ring with the family emblem, symbol of power transmitted from one generation to the other, and instrument through which Leto 'seals' his fate during the discussed political meeting. Their conversation ends on a contradictory note, as the Duke draws attention to the graves and adds: 'I found my own way to it. Maybe you'll find yours. In their memory, give it a try', a sentence that both confirms a pre-set route for the main character and also reinforces the discussed sense of mourning and the heavy heritage to carry on.

This exchange underscores the emotional and conceptual ambiguity that dominates the film and the polyvalent role of symbols and communication-a recurring motif in Villeneuve's cinema (Sticchi, 2018)- with the ring shifting between indicating a particular authority and revealing its own failures and limits. Concurrently, the dialogue suggests that Paul does not epitomise any peculiar inner quality if not that of family kinship, giving him access to remarkable political power independently of personal achievements or life choices. Likewise, his psychic abilities, as his swordsmanship, are the product of Jessica's (Paul's mentor and co-protagonist of the film) decision to train him in the ways of the Bene Gesserit: a prestigious order of witches she belongs to, who can predict the future, control minds, and manipulate reproduction. At the end of the Gom Jabbar test -a mortal challenge through which Paul needs to resist extreme mental pain inflicted by the Revered Mother of the same order (Charlotte Rampling)- the main character is surprisingly saluted as one of the important actors in the political battlefield because of his mother's lineage. It is Jessica's choice, against her caste's doctrine, of engineering the coming of an unbeatable leader (the Kwisatz Haderach of the prophecy), capable of bringing peace to the tormented galaxy, that has allowed Paul to wield a power usually forbidden to males. Therefore, his ascension to a new status is not displayed as a heroic revelation, but as the unveiling of political machinations, of -again- ready made deliberations the character just responds to. 'It's all part of a plan', he melancholically argues at the end of a visibly removed -since the characters stand away from one another in the fog-conversation with his mother. The same sequence of the test, which shows the full awakening of Paul's mystical abilities, while closely following the main character's torment and his final triumph over pain, frames such achievement as something that does not belong to the hero alone. His close ups are, in fact, alternated with images of Jessica standing outside the door where the trial is happening, empathically sharing her son's sufferings and reciting a notorious litany meant to overcome fear and reach higher awareness (the intercutting may even suggest shared thoughts between her and Paul).

Several other occasions reiterate the political nature of the hero's alleged predestination. On the arrival on Arrakis, huge crowds welcome Paul as a messiah sent to finally liberate the planet from its oppression. This sequence features also some of the most enigmatic shots of the film, with the display of groups of people dressed in ways that simulate middle-eastern

and 'Muslim' (although the use of this adjective is quite vague itself^{vii}) and Bedouin/Tuareg clothing, cheering at the sight of Paul and Jessica. Of course, these images seem to evoke a classical white-saviour trope, with an external western hero coming to the welcomed rescue of a dominated people and offering a more humane colonial governance. However, as we learn right after these moments, the acclaim was nothing more than a routine performance (the Harkonnens forced the people of Arrakis to faithfully attend official ceremonies), while the references to messianic comings are, Jessica informs us, the product of Bene Gesserit's influence on the population, meant to facilitate Paul's journey. The main character responds to these observations with a cynical 'they see what they have been told to see', a further reference to the ambiguity of signs and revelations, which are understood in accordance with habits, beliefs, and expectations rather than because of any adequate referential quality they subsume. This consistent uncertainty stresses how the figures of the film always exist as part of a world larger than them and highlights both their individual weaknesses and the relational complexity defining their subjectivities. The Bene Gesserit seem to be more explicitly in touch with this particular tension affecting the storyworld, as they constantly train in all sorts of disciplines, from martial arts to psychological and linguistic ones. Though the dark sisterhood displays the typical iconography used to configure and label 'rebellious' women: witches living in the shadows and practicing cruel rituals, with ambiguous 'conspiratorial' intentions, these patterns are, nonetheless, played as evidence of a superior awareness about the power relations that dominate the existential landscape. In particular in the case of Lady Jessica (a character who defies clear identification with specific roles), therefore, the Bene Gesserit sisters endeavour to play an active role in the configuration and redetermination of individual paths and use their craft to avoid the most nefarious consequences of endless wars.

Doubts about Paul's status come, very significantly, from his same visions. His predictions may materialise, as in the case of the Duncan's falling in battle or of Jessica's pregnancy, though his understanding of them remains bounded by subjective and incidental partiality. Indeed, when discussing the former vision, Paul argues that Duncan could be saved if he had been there with him at the moment of his killing; later, however, we see that his death is exactly motivated by Paul's presence and by the ultimate sacrifice of the warrior in his defence. Furthermore, in many other occasions, the main character's forecasts seem to indicate enigmatic possible futures with multiple related outcomes rather than certain events. Paul sees himself both kissed and stabbed by Chani in the same prediction, as head of a crusade bringing 'order' to the galaxy while storming it with endless violence, or imagines the desert of Arrakis both as the place of his affirmation and that of his demise. The most explicit case of Paul's ambiguous perception of time is enacted by his foreshadowing of the Fremmen Jamis (Babs Olusanmoku). Envisaged and indicated in a dream as 'the friend' and described as the mentor guiding him through 'the ways of the desert', Jamis will appear in the final section of the film as the one actually fighting against Paul and Jessica's admission to the sietch (Fremmen's underground community). The character supposed to gently welcome our hero happens to be the same challenging him to a mortal knife fight and, ironically, finally dying in order to make Paul 'one of the Fremmen' as the leader of the group, Stilgar (Javier Bardem), argues by commenting that every life taken should be replaced. Furthermore, before and during the fight, we hear extradiegetic distorted voices (associated in the film with the manifestation of Bene Gesserit mystical powers) encouraging the character to rise and kill his opponent; at the same time, these mysterious presences add that 'when you take a life, you take your own' and that Paul Atreides must die so that the Kwisatz Haderach can appear. Notwithstanding these anomalies and contradictions, we could infer that all these images, dreams, and visions seem to indicate moments of passage and transitions: the death and rebirth of Paul together with an admission allowed through sacrifice (the close up of Jamis' corpse carried by his comrades indicates the way through the desert in the very final sequence) all hint at the acceptance of entering into a

^{vii} Hamid Dabashi, in an incisive polemic article dealing with the debates on the film's politics, has rightfully remarked how the very notion of a unified 'Islamic culture', whether assessed in positive or negative terms, hilariously meets with infinite varieties and ever-changing modes of understanding this idea of belonging (2021).

new dimension and embracing this journey. On the other hand, what remains evident is the moral ambiguity of events that are rarely framed as clearly positive or destructive changes and, consequently, our impossibility of relying on Paul's understanding of his visions, mostly motivated by contingent desires and needs of the character. After all, the very presentation of Paul as unreliable narrator shows him dreaming details of Chani's glamorous face (intercut with his close ups), fantasy sketches he will use as the good omens confirming his mission to become a mythical leader. Even the heroic and positive perception of the Fremens, as a noble warrior community, is something that initially emerges from the imagination of the character, when we see him reading books on their customs and fantasising about them as secretive figures in hieratic stances.

To stress this point, one of the final images of the film is Paul's close up in chiaroscuro with a smug smile that shows the so-far undecided lost kid in an arrogant and confident pose, now sure that his road leads into the desert and that the power of this ecology can be tamed. Whether Paul has decided to accept his 'planned' destiny and election, and feels ready to carry out revenge and war in the name of a higher purpose entitled to him, or has differently put together the signs of his visions, this is something we cannot conjecture upon with certainty. Viewers can only rely on the troubled gaze of Jessica^{viii} -the final close up of the film is on her looking with concern at her son and at possible events with a knowledge that is forbidden to them. It is on this note, after taking into account how the film critically complicates classical themes of election, predestination and heroism, that we move our focus to the chronotope that more explicitly stresses the disorientation of our main character: the desert.

Desert Power

Two comparative images assess the role of the dunes of Arrakis in the film; before departing from Caladan, a haunted Paul melancholically strolls among its hills and shores, and dips his hand in the transparent waters of a beach to see it unchangingly immerse and emerge while thinking about an uncertain and frightening future. When for the first time in the open desert, instead, Paul finds himself hit by a wave of sandy wind, breathing in the spice-filled air, which causes abrupt visions and loss of orientation. The character plunges again his hand in the ground (extreme close up) to observe, instead, the grainy nature of its colourful sands with sparkles of spice over the screen. In these moments, particularly when our attention is on Paul, diegetic sound is tuned down in favour of the ominous score and extradiegetic distorted voices that stress the confusion and destabilisation of the character, and his entrance in a completely different experiential dimension. Generally speaking, the camerawork also, when on Arrakis, favours moving and more unbalanced shots instead of the expressionistic tableaux compositions adopted in the initial section on Caladan. Therefore, the plain and mapped crepuscular ecology of his home planet is substituted by a dense and overwhelming landscape, uncharted and lacking reference points while disturbed by constant hostile weather. The opposition between these two different chronotopes reiterates the loss of a domestic location and the trope of being 'in a strange land' for the main character, where the desert essentially operates as a space of pure alterity and defamiliarization substituting the precisely demarked ecology of the known world.

When thinking about this sharp dialectic contrast, it is easy to see how, as Aidan Tynan recently discussed in depth, the desert exists probably as one of the most important tropes in modern literature, condensing and stressing, in different ways, tensions and anxieties of modernity (Tynan, 2020: 21). This happens because the desert gives a body to the problems arising with the advent of capitalist structures and social relations; it features both the challenge to its taxonomy and organisation of reality, since it exists without clear enclosures, indicators of ownership, and urbanised conglomerations and, for these reasons, it appears as the open space

^{viii} The film foregrounds the polyvalence of this character by establishing a subtle incestuous tension between her and Paul, and avoiding clear moral approval of her political schemes, which, as well, can be seen as outcomes of illusory and aggrandising beliefs.

to conquer and reterritorialise also because of its hidden riches and resources to accumulate (2020: 5; Negarestani, 2008: 35-36). It is a labyrinth (though one in which 'nature' overcomes the human mind), the existentialist topos of meditation, loneliness, and radical interrogation, where subjectivity is put to test and lost, or the agentive geography for a romantic notion of

individualism to thrive. In *Robinson Crusoe*, indeed, desert islands epitomised the absence of civilised spaces and, concurrently, the challenge to bring those structures and rules within an alien chronotope in order to actually demonstrate their universal value and consistency (2020: 139). The imaginative strength and ambiguity of this ecological body-without-organs has been adopted for all sorts of purposes and effects, now also operating as eschatological container of the fears elicited by the current environmental catastrophes and crises (see 2020: 41, *Dune* as well, taps into this particular tension). In many cases, it is possible to see how the otherness of the desert (from a Western colonial perspective) can encourage Orientalist fantasies and act as a recipient of the needs of external dwellers. The openness of the desert, its apparent and imaginary lack of sedentary communities, or of a harmonic nature can simply exist as the double of a civilised and more 'rational' world (see 2020: 41, 147). In this way, we can place and configure binary metaphysical oppositions between an ordered reality with its cultured population and a more brutal/natural one with its nomadic tribes. In fact, it could be possible to argue that the desert, or desert islands, are imagined as isolated and void spaces only to allow continental and colonial formations to rise and negatively define themselves, where, on the other hand, these 'strange' spaces always exist as populated rich and interconnected ecologies (see Diaz, 2015).

In *Lawrence of Arabia* the desert is displayed as a titanic atemporal dimension, *clean* -as the main character (Peter O'Toole) famously argues- and free of striated imperfections (cf. Deleuze, 1998: 115-125); it is the romantic realm of 'Gods and Bedouins', enriched in its sinuous shapes and colours by the notorious majestic 70mm cinematography by Freddie Young; a perfectly luminous body on which the main character can project his own image, and marvel at the ways it reflects the silhouette of the mighty warrior he dreams to be (also Tynan, 2020: 103). Thus, the desert happens to work as a sort of double of the movie screen, allowing for colonel Lawrence to materialise a form of life not confined by the hypocrisy and pettiness of British military hierarchy and of his bourgeois milieu, but more in touch with the ancient ideals of heroism and moral life he nostalgically longs for. The tragic parable of this character, in the film, is that of realising how much of his involvement in the Arab uprising against the Ottoman Empire was part of a different process of colonisation (in favour of British interests) and moved by a flawed self-idealisation leading him, through a circular narrative closure, to an inevitable suicidal path.

Because of the examined strategies of detachment, we could say that *Dune* proceeds in a similar way, showing us a character who is embracing a selfaggrandising dream, with possible disastrous consequences, rather than observing reality and acting with a more conscious stance. However, this process, in our case study, does not take place in an empty and crystalline ecology, but in a rather oppressive and more clouded one. It is interesting to see that, notwithstanding the extreme heat characterising the planet, the sky is almost always covered by a harsh haze and dominated by a mundane pale sun (here we can see elements of documentary film style), making it often impenetrable and, thus, extending the horizon and the smallness of the characters in it. Every region of Arrakis is continuously affected by winds, and by the constant presence of the spice, appearing as a granular facet of the very air of the planet (the opening monologue mentions this aspect as we see it). The sand itself also features a unique quality: it does not act as an immobile and static ground; instead, it behaves like a moving and living porous skin (see also Negarestani, 2005: 58). Indeed, one could also argue that while *LoA* foregrounds a spectatorial cinematic experience, *Dune* favours a haptic engagement through tactile images that are consistently referring to the desert as something that cannot be observed at a distance; dwellers are always 'into the desert', this

ecology is something to be felt and, at the same time, be absorbed by (see also Deleuze and Guattari, 2005: 493). This is emphasised in various moments but more specifically by the most iconic and intimidating presence of the film: the gigantic sandworm Shai-Hulud, worshipped by the Fremen as living embodiment of Arrakis' ecosystem and vessel of their entanglement with it. Extremely dangerous and threatening for spice harvesting, the passage of the mythical creature causes continued earthquakes visualised through a liquefaction and vibrant reframing of the sand. The image of the moving and fluctuating ground constitutes another recurring motif, appearing in several moments and also in Paul's visions to signal a specific conceptual characteristic related to this existential(ist) landscape. Indeed, such visual patterns are often associated with constant flows, processes, and transitions, which, though potentially annihilating, are also there to indicate a dislocation, a transformation in the composition of reality. Going back to Tynan, the desert of *Dune* is, therefore, clearly enacted as a space of deterritorialisation for its 'external' dwellers, as Deleuze and Guattari would also argue (2005: 382; Tynan, 2020: 11-12), with destabilising vectors operating through every grain of sand. The aesthetics of the sandworms features elements in tune with this tension, since they are presented as Lovecraftian abyssal gods, acephali and tentacular creatures composing the chaotic foundation of a planetary ecology, creating dizzying sensations of decentering for the characters encountering them (cf. Deleuze and Guattari, 2005: 251; Brown and Fleming, 2020: 22-24; Tynan, 2020: 87). These squid monsters differ from the serpentine iconography adopted in other cinematographic adaptations of *Dune's* universe^{ix} because, in this case, they mostly live underground, whereas they manifest themselves on the surface through all absorbing black holes, pitilessly swallowing organic and inorganic matter alike in their tentacular maws. In this sense, the abyssal and underground dimension of Arrakis is associated with a proliferating life, with thriving fauna and flora, and features the space where the numerous Fremen's sietches reside. In line with Reza Negarestani's uncanny and imaginative account of the liveliness of deserts (2008: 187, 201, 209), this specific cinematic chronotope is configured as a living organism; a sentient being and a plenitude, instead of a simple void wasteland inhabited by lonely wanderers, which, at the same time, embeds a tremendous destructive power (Tynan, 2020: 212).

The character that seems more attuned with the polyvalent nature of Arrakis is Dr. Liet-Kynes (Sharon Duncan-Brewster), imperial ecologist, who dies with her killers swallowed by a sandworm affirming to have 'no master but ShaiHulud'. As a Fremen, she considers the desert her home and has a high regard for the technology used on Arrakis, while showing a certain weariness towards the big noble houses and their economic obsession for the spice. In this sense, she also reminds us how the planet could have been more liveable if the harvesting had not compromised the possibility for more vegetation and water to blossom on the surface. Against the display of the desert as a metaphorical landscape for an inhabitable post-apocalyptic scenario, we have an ecology where life multiplies, though in a chaotic and hardly mappable way. Arrakis does not feature the green harmony of Caladan, which, in a way, romanticises the idea of a nature existing in service of mankind (cf. Tynan, 2020: 6-7, 20), nor is it dominated by the eternal polluted night of Giedi Prime. Paradoxically, it is only in the desert that we see life continuing and assuming different forms. The emotional maps of both the Atrides or the Harkonnens, no matter how colossal, are dead and decaying ones, where future temporalities are hollowed out either by complete ecological collapse or by a funereal obsession with the undead past. Arrakis, by contrast, in its distressing hostility, is the space to tame and control with its intrinsic 'desert' power often mentioned by the characters; the living body under capitalist extractive pressure, which, nonetheless resists its attempts at reterritorialisation. Indeed, if capitalism may appear as an unprecedented deterritorialising force, its neverending need for private accumulation always comes together with the axiomatic invention of new borders, properties, military and continental formations colonising life and space, in particular those that seems to defy this capture (see Deleuze and Guattari 1994: 98-

^{ix} One could easily advance a psychoanalytical reading opposing the anal creatures of Villeneuve to the more phallic ones of Lynch and following the Oedipal/Hamletic dynamics outlined in the narrative.

99; Tynan, 2020: 73). The only city on the planet, in fact, appears as an abandoned ruin where, again, majestic ziggurats and urban structures are covered by merciless heat and sandstorms that resist the stable enclosure of the space.

It may be argued that, in this way, and in particular by romanticising the Fremens, fiercely and heroically inhabiting this ecology (this group is presented with the most iconic and glorifying shots of the film), *Dune* may be assigning to the desert a sort of pure uncivilised status, defying every apparently sophisticated social assemblage and rationality. However, the aspects of this world we have discussed seem to stress how Arrakis, rather than standing as an immobile reality, is displayed in the fashion of a very dynamic space; to know and understand it, henceforth, means to get in close contact with its metamorphosing logic. Since it is shown as a process-based ecology, Arrakis challenges an idea of nature as a stable system to be observed and analysed with a detached and external look. Grasping the complexity of the planet means, first and foremost, being aware of one's unavoidable entanglement with it, a relationality which identifies individuality and thought as immanent events, as ways for particular bodies to interact with their own ecology. Connecting with the blackholes and sands of the desert means also recognising this space as a field of infinite possibilities, where reality is discovered and reframed at every turn and where past and future are intertwined. This temporality is one of the 'notyet', which, by rejecting a clear and detached understanding of the world, contains events and their non-linear and combinatorial organisation. Drawing from Anne Carruthers' analysis (see 2018) of *Arrival* (2016), *Dune's* universe is made of ethical chances, of occasions for encounters to be assembled and evaluated in their creative power, rather than one determined by teleological and moral acts.

This planetary and ontological dimension, which we could define as embodied and processual, highlights also an interesting affective and conceptual turn against the previously analysed strategies of disenchantment. If the film undermines or critically displays themes of heroism and predestination by placing them into a 'realist' political field, it is in an expanded notion of immanence and materialism that *Dune* recovers a sort of magical affective tension. The infinite depth of the desert embodies a puzzling polyvalence, pervading the experience with a sense of mystery and possibility, which, however, does not depend on otherworldly forces. It is in the folds of the real, of this chaotic ecology that new worlds and people lie unexplored and uncharted. Jamis reinforces these ideas in one of Paul's key visions, stating -in a reprisal of a famous aphorism by Søren Kierkegaard used by Herbert- that: 'The mystery of life isn't a problem to solve, but a reality to experience; a process that cannot be understood by stopping it. We must move with the flow of the process. We must join It. We must flow with it.' This enigmatic encouragement may be perceived by the main character as further evidence of the righteousness of his path, as a clear signal of a manifest destiny he must now embrace without doubts and fears and that will lead to future glory. However, as we have seen, signs and visions are nothing but traces we collect of a far more multifaceted existence.

Consequently, the world around Paul and the characters moves beyond any plot, machination, and pre-established deterministic order attempting to resolve it. The models we can construct to travel through reality are nothing but partial cartographies, incomplete maps that may lead us to the most destructive routes, in particular if we assume them to be objective and unchanging tools. What remains unchallenged is the force of life to continue and reproduce itself despite all the efforts to control and tame it. As Tynan points out, the chronotope of the desert allows us to acknowledge and embrace the precarity of dwelling that characterises our experience as beings in the world, our existing at the mercy of its 'inscrutable flows' (cf. 2020: 57). It is by coming to terms with this existential truth, however, that we are able to perceive and connect with this chaotic multiplicity, and, thus, catch opportunities to assemble new communities, to construct new modes of inhabiting our ecologies. If the film ends with the explicit claim that 'this is only the beginning', it is clearly to evoke the continuation of the storyline and to draw our attention to the next episode of the saga. Yet at the same time, this

statement also hints at a never-ending process, that of transformation and re-composition, which we may encounter at every turn in the desert of our reality, where individuality and collectivity are not opposed and both express bodily desires for connection and ethical creation; where void and pure density coexist, and nature is the infinite blackhole which swallows us all together; the Blackstar of David Bowie's last album (2016) and Claire Denis' *High Life* (2019), where death is nothing but an interruption, and existence persists beyond any subjective claim of domination (see De Michele, 2019). It is within this dark immanent space that a possibility for the creative re-enchantment (following Federici's argument see 2019: 195) of a crepuscular world may lie. Instead of addressing the absolute ambiguity of the real with the necessity to affirm individual dreams of order over chaos, as Paul seems to be doing by the end of the movie, it is possible to use this existential predicament as the push for ethical encounter, for the decentring of our perspectives on the world. Beyond the hero's journey, its limits and illusions, and the nihilist resignation to collapse, we must dwell in the desert to let a new people emerge within its impenetrable infinitude.

Acknowledgments

I would like to acknowledge Silvia Angeli, Claudio Celis Bueno, Govind Chandran, Nikolaj Lübecker, and McNeil Taylor for our engaging conversations on the film and the article, and give a special thanks to Pete Boss for his invaluable feedback on the paper. A thank you goes to editors and reviewers for their help and generous comments.

Conflict of Interest Statement

The author of the article declared that there is no conflict of interest.

Bibliography

- Bakhtin, M. (1981), *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. by M. Holquist, trans. by C. Emerson and M. Holquist. Austin: University of Texas Press.
- Brown, W. and Fleming, D. (2020), *The Squid Kinoteuthis Infernalis and the Emergence of Chthulumedea*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bruno, G. (2002), *Atlas of Emotions: Journey in Art, Architecture, and Film*. London: Verso.
- Bruno, G. (2014), *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*. London: The University of Chicago Press.
- Carruthers, A. (2018) 'Temporality, Reproduction and the Not-Yet in Denis Villeneuve's Arrival' In *Film-Philosophy* 22 (3): 321-339. DOI: 10.3366/film.2018.0083.
- Coppola, F. (Producer). Coppola, F. (Director). (1979) *Apocalypse Now* [Movie]. USA: United Artists.
- Dabashi, H. (2021), 'Hollywood Orientalism is not about the Arab world. It is about the American world' *Al Jazeera*. Available at: <https://www.aljazeera.com/opinions/2021/11/10/hollywood-orientalism-is-not-about-the-arab-world> (accessed 5 January 2022).
- De Laurentiis, R. (Producer). Lynch, D. (Director). (1984) *Dune* [Movie]. USA: Dino De Laurentiis Corporation.
- Deleuze, G. (1998), *Essays Critical and Clinical*, trans. by D. W. Smith and M. A.

Greco. London: Verso.

Deleuze, G. and Guattari, F. (1994), *What is Philosophy?* Trans. by H. Tomlinson and G. Burchell and H. Tomlinson. New York: Columbia University Press.

Deleuze, G. and Guattari, F. (2000), *The Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, preface by M. Foucault, trans. by R. Hurley, M. Seem, and H. R. Lane. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, G. and Guattari, F. (2005), *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. and foreword by B. Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.

De Michele, G. (2019) 'Ashes to Ashes, Funky to Funky. Deleuze-Guattari, David Bowie e l'Allucinazione dell'Identità' *Euronomade*. Available at: <http://www.euronomade.info/?p=11515> (accessed 6 January 2022).

Federici, S. (2019) *Re-enchanting the World: Feminism and the Politics of the Commons*. Oakland: PM Press.

Fisher, M. (2017), *The Weird and the Eerie*. London: Repeater Books.

Frame.io (2021), 'Art of the Cut: Dune Editor Joe Walker, ACE'. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=jfgZMmoYvdE> (Accessed 2 April 2022).

Hesselberth, P. (2014), *Cinematic Chronotopes: Here, Now, Me*. London: Bloomsbury.

Hven, S. (2017), *Cinema and Narrative Complexity: Embodying the Fabula*.

Amsterdam: Amsterdam University Press.

Hven, S. (2022), *Enacting the Worlds of Cinema*. Oxford: Oxford University Press.

Jordan-Haladyn, M. (2014), *Dialogic Materialism: Bakhtin, Embodiment and Moving Image Art*. New York: Peter Lang.

Landau, J. (Producer). Cameron, J. (Director). (2009) *Avatar* [Movie]. USA: 20th Century Fox.

Lauren. A. (Producer). Denis, C. (Director). (2018) *High Life* [Movie]. USA: Andrew Lauren Productions.

M. Diaz, Vicente (2015), 'No Island is an Island' In M. H. Raheja, A. Smith, and S. N. Teves (eds) *Native Studies Keywords*. Tucson: University of Arizona Press: 90-106.

Negarestani, Reza (2008), *Cyclonopedia: Complicity with Anonymous Materials*.

Melbourne: re.press.

Parent, M. (Producer), Villeneuve, D. (Director). (2021). *Dune: Part One* [Movie].

USA: Legendary Pictures.

Plantinga, C. (2014), 'Mood and Ethics in Narrative Film'. In T. Nannicelli and P.

Taberham (eds) *Cognitive Media Theory*. New York: Routledge: 141-157.

Ryder, A. (Producer). Villeneuve, D. (Director). (2015) *Arrival* [Movie]. USA: Film Nation Entertainment.

Said, E. W. (2003), *Orientalism*. London: Penguin Books.

Spiegel, S. (Producer). Lean, D. (Director). (1962) *Lawrence of Arabia* [Movie].

USA: Columbia Pictures.

Sticchi, F. (2018), 'From Spinoza to Contemporary Linguistics: Pragmatic Ethics in Denis Villeneuve's *Arrival*' In *Canadian Journal of Film Studies/Revue Canadienne d'Études Cinématographique*, 27(2): 48-65. DOI: 10.3138/CJFS.27.2.2018-0003.

Tynan, A. (2020), *The Desert in Modern Literature and Philosophy: Wasteland Aesthetics*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Vanity Fair (2021), ‘Dune’ Director Denis Villeneuve Breaks Down the Gom Jabbar Scene’, Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=GoAA0sYkLI0> (accessed 5 January 2022).

Wagner, P. (Producer). Zwick, E. (Director). (2003). *The Last Samurai* [Movie]. USA: Radar Pictures.

Weber, M. (1958), ‘Science as a Vocation’ *Daedalus*, 87 (1): 111-134. DOI: <https://www.jstor.org/stable/20026431>.

Wilson, J. (Producer), Costner, K. (Director). (1990). *Dances With Wolves* [Movie]. USA: Tig Productions. .

-Araştırma Makalesi-

**The Prisoner (2009) Dizisinde Şizoanaliz,
Yersizyurtsuzlaşma ve Arzu Ontolojisi: İmkânsız Kaçış**

Meltem Güler*

Melik Koç**

Özet

Bu çalışmanın amacı psikanaliz ve şizoanaliz arasındaki tartışmayı The Prisoner (Tutsak, Nick Hurran, 2009) dizisi üzerinden somut olarak ortaya koymaktır. Arzunun baskıyı arzulayıp onun suç ortağı olması ya da aksine kurulu düzene isyan edip her yandan kuşatılması bu tartışmanın odak noktasını oluşturmaktadır. Psikanalitik hareketin en önemli keşfi olan bilinçdışı arzuyu, keşfettiği andan itibaren engelleyip hâkim düzenin aileye özgü ve toplumsal normlarına indirgemeye çalışarak sürekli tahrif ettiğini ileri süren Gilles Deleuze ve Felix Guattari şizoanalizi, arzulayan üretimin her cephesinde politik bir mücadele olarak tahayyül etmektedirler. Bu bağlamda arzuyla üretilen şeyleri, yani bir düşü, bir aşk pratiğini, somut bir ütopyayı, toplumsal düzlemde kurgulayan The Prisoner (2009) dizisi Delezuyen kavramlar üzerinden şizoanaliz yaklaşım ekseninde analiz edilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Psikanaliz, Şizoanaliz, The Prisoner (2009) dizisi, Ütopya-Distopya, Yerliyurtlulaşma-Yersizyurtsuzlaşma, Gözetim-Karşı Gözetim.

*Doktora Öğrencisi, Akdeniz Üniversitesi, İletişim Fakültesi, 100/2000 YÖK Doktora Programı İletişim Çalışmaları Antalya, Türkiye.

E-mail: meltemguler1970@gmail.com

ORCID : 0000-0001-6833-286X

**Dr. Öğr. Üyesi, Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümü, Zonguldak, Türkiye.

E-mail: m.koc@beun.edu.tr

ORCID : 0000-0002-3479-1010

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1019279

Güler M., Koç, M. (2022) The Prisoner (2009) Dizisinde Şizoanaliz, Yersizyurtsuzlaşma ve Arzu Ontolojisi: İmkânsız Kaçış. Sinefilozofi Dergisi, Cit 7, Sayı 13. 16-44. <https://doi.org//10.31122/sinefilozofi.1019279>.

Geliş Tarihi: 04.11.2021

Kabul Tarihi: 16.06.2022

-Research Article-

Schizoanalysis, Deterritorialization And The Ontology Of Desire In The Series The Prisoner (2009): Impossible Escape

Meltem Güler*

Melik Koç**

Abstract

The aim of this study is to concretely present the debate between psychoanalysis and schizoanalysis through the series The Prisoner (Nick Hurran, 2009). The focus of this discussion is to understand whether the desire craves oppression and becomes its accomplice or, on the contrary, rebels against the established order and is surrounded on all sides. Gilles Deleuze and Felix Guattari, who argue that the psychoanalytic movement, which is the most important discovery, constantly distorts unconscious desire by trying to reduce it to family-specific and social norms of the dominant order, envision schizoanalysis as a political struggle in every aspect of production. In this context, The Prisoner (2009), which constructs the things produced by desire, namely a dream, a love practice, a concrete utopia, on a social level, is analysed in the axis of schizoanalysis approach through Deleuzian concepts.

Keywords: Psychoanalysis, Schizoanalysis, The Prisoner (2009) series, Utopia-Dystopia, Territorialization-Deterritorialization, Surveillance-Counter-Surveillance.

*PhD Student, Akdeniz University, Faculty of Communication, 100/2000 YÖK Doktora Programı İletişim Çalışmaları Antalya, Turkey.
E-mail: meltemguler1970@gmail.com
ORCID : 0000-0001-6833-286X

**Asist. Prof., Zonguldak Bülent Ecevit University, Faculty of Communication, Department of Public Relations and Publicity, Zonguldak, Turkey.
E-mail: m.koc@beun.edu.tr
ORCID : 0000-0002-3479-1010
DOI: 10.31122/sinefilozofi.1019279
Güler M., Koç, M. (2022) The Prisoner (2009) Dizisinde Şizoanaliz, Yersizyurtsuzlaşma ve Arzu Ontolojisi: İmkânsız Kaçış. Sinefilozofi Dergisi, Cit 7, Sayı 13. 16-44. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.1019279>.

Received: 04.11.2021

Accepted: 16.06.2022

Extended Abstract

*Deleuze and Guattari's reckoning with psychoanalysis constitutes the main axis of Anti-Oedipus. In their work, there is a tendency towards schizoanalysis as a form of antipsychoanalysis. It is argued that psychoanalysis inhibits all desire structures and reduces them to family representation. The free desire from the yoke of the Law and the psychoanalytic notion of "lack" that colonize it has ascribe contingent power to desire. Oedipus, who fixes the desiring flows, makes them monotonous and suppresses the creative desire, encodes the desire, and tames it by giving it a "territory" within closed structures. For Deleuze and Guattari, desire is constantly interrupted by an Oedipus complex created by molar clusters (state/capitalism) operating with an anti-life force. Schizoanalysis, a kind of response to the dominant system by Deleuze and Guattari, is a utopian blueprint against the failing state system. While the series *The Prisoner* (2009) reveals the failing aspects of systems with its Deleuzian qualities, it processes these aspects on an imaginary plane by constructing a utopian time and space; opens up the opposition between psychoanalysis and schizoanalysis. This discussion also constitutes the main problem of our study. The series does not only contains the critique of capitalism but also reveals the paranoid and schizophrenic investments that represent the two ends of the system.*

Capitalism recodes everything through systems such as the state, family, desire management, discipline, control, normalizing practices, and most basically Oedipus. Capitalism interrupts and suppresses decoded flows with new internal constraints all the time. This is the fundamental contradiction of capitalism. Although capitalism exposes all signification systems to decoding in the name of a rational mind, it operates as a process against life and exposes the world to illusions with its false images and the forces of desire it colonizes. This is the contradiction and essential schizophrenia of capitalism. In schizoanalysis, it is in question to defend life that has broken its chains against the forces that interrupt or suppress desires, the so-called "sovereign truth". This is where the revolutionary potential of schizophrenia emerges. The schizophrenic is a collection of flows that have created their own homeland by becoming deterritorialized. Even minor schizophrenic rifts that will be created in the power periphery in the sense of liberating the desire have the potential to be revived at the psychic level by disrupting the entire coding. In this sense, small schizophrenic escapes-splits have the power to activate the giant paranoid machines of capitalism. However, an erroneous conclusion that can be drawn from the thought of Deleuze and Guattari would be that schizophrenia is treated as a revolutionary subject. Deleuze and Guattari state that there is a schizophrenic process from decoding to deterritorialization.

*The study presents the schizophrenic process produced by capitalism and the psychoanalysis-schizoanalysis debate through concrete indicators in the context of the series and contributes to making Deleuzian concepts more understandable by concretizing them. The series which shows the functionality of psychoanalysis for capitalism also underlines that the freedom sought by the schizoanalytic approach is an illusion. As seen in *The Village*, the utopian place of the series, the dictator (number 2) who emerges completely takes over the administration in utopia and imprisons individuals in the system without making any difference. In this system, fictional realities are created and recorded under surveillance, and the idea that "people are for their own good" is ideologically instilled. Therefore, number 2 (Curtis), who insists on the possibility of making his dreams come true and represents the dictator, has created a new despotic system with modern tools. This situation points to the irrational and oppressiveness of the utopias that aim to transform humans into simple machines and society into a closed system. As the name "Prisoner" suggests, the series carries the message that utopias eventually turn into dystopias, that it is not possible to get out of the world's systems and that no system allows pure freedom. The German slogan "Freiheit ist nur eine Illusion" (Freedom is just an illusion) on the TV series posters also emphasizes that freedom is an illusion.*

*The *Prisoner* (2009) series, which constitutes the universe of this study, aims to understand the relationship between cinema and philosophy and to look at cinema through philosophy, is analysed in the axis of schizoanalysis approach through Deleuzian concepts. The findings of this study, in which schizoanalytic thinking practices were carried out in the context of *The Prisoner* series, which is open to different readings, exhibit an artistic practice of the intellectual concepts that Deleuze and Guattari*

invented and developed on the axis of the schizoanalytic ontology of desire. The functioning of Deleuze and Guattari's concepts such as deterritorialization-territorialization, production of desire, paranoia, schizo-subject, surveillance, and coding, in the series, has been revealed by combining the dialogues in the series with the literature.

Giriş

Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin *Anti-Ödipus*'u bir arzu teorisi kitabıdır. Deleuze ve Guattari kitabı Mayıs 68'in etkileri nedeniyle açığa çıkan çelişkili düşünceleri açıklamak ve arzunun soykütüğünü ortaya koymak amacıyla kaleme almışlardır. Reich'in 'Arzu niçin kendi bastırılışını arzular?' sorusu, Foucault'nun tahakkümcü ve disiplinci iktidar ayrımı ile öznelere iktidar-bilgi düzenlemeleri içerisinde üretilişine ilişkin gözlemleriyle tekrar önem kazanmış; Foucault tarafından iktidar kavramı dönüştürülerek yeniden sorulmuştur. Sıklıkla Mayıs 68 kitabı olarak dile getirilen *Anti-Ödipus* bu bağlamda bir kapitalizm eleştirisi içermektedir. Deleuze ve Guattari'nin 'arzu' kavramı üzerinden ele aldığı Mayıs 68 olaylarının ortaya çıkışı ve gelişmesi konusunda farklı görüşler bulunmasına rağmen ortak görüş, bu olayların rengini belirleyen içinde bulunulan mevcut düzenin değiştirilmesi arzusu olduğudur. 68 olaylarının kökeni, ütopyaların da ilk ve önemli kaynağı olan 'içinde bulunduğu durumdan daha iyisini arzulama ve bu arzuları çeşitli tasarımlarda somutlaştırma' düşüyle örtüşmektedir. "*Anti-Ödipus*'un hırçın anti-kapitalist dilinden açıkça anlaşılacağı gibi, Deleuze ve Guattari Mayıs 68 çatışmalarının ütopyacı boyutuna karşı oldukça sempati beslemiş; ama çözümün komünizme hızlı bir geçiş olduğunu kabul etmeye hazır" hissetmemişlerdir (Buchanan, 2008: 27). Deleuze ve Guattari *Anti-Ödipus*'ta temel hareket çizgisi olarak Mayıs 68 olaylarının etkisiyle, Reich'in sorusunu psikanalizin bilinçdışı ve arzu kavramlarının radikal eleştirisi içerisinde dönüştürerek yeniden sormuşlardır.

Mayıs 68 olayları sürecinde, bireylerin kendini ifade etme, arzu, cinsellik meselelerine ilgisiyle birlikte özgürleşmiş siyasetin sadece özgürleşmiş kişilerarası ilişkiler vasıtasıyla ortaya çıkabileceğine dair bir inanç gelişmiştir. Bunun sonucunda Lacancı psikanaliz ve Sigmund Freud tartışmalarının merkezine taşınmıştır. Freud'un düşüncelerine karşı çıkan Deleuze ve Guattari tersine çevrilmiş Freud'un mirasından kendilerince kullanılmaya uygun kavramları bir araya getirerek özgün bir yaklaşım ortaya koymuşlardır. Kapitalizm ve psikanaliz arasında özgün bir ilişki keşfeden Deleuze ve Guattari'nin şizoanaliz'i Freudcu psikanalize bir karşı çıkış niteliği taşımaktadır.

Deleuze ve Guattari, 68 Mayıs sonrası dünyayı sıklıkla çölsü bir döneme benzetmiştir. Yazarlar, insanların başka bir yaşamı, başka bir toplumu arzulamaları koşuluyla tüm toplumsal yaşamın sorunsal haline, yani değişimin nesnesi haline gelebileceğini, bu değişimin devrimci siyasetin yeni, üretken ve yaratıcı biçimleri yoluyla gerçekleşebileceğini ileri sürmektedir. Bu düşünceler toplumsal başkalık hedefine sahip, bambaşka bir toplumsallığı gözetilen ütopyalar ile örtüşmektedir. Deleuze ve Guattari'nin egemen sisteme karşı verdiği bir tür yanıt olan şizoanaliz, aksayan devlet sistemine karşı sunulan ütopyik bir taslaktır. *The Prisoner* (2009) dizisi, taşıdığı Deleuzyen niteliklerle, sistemlerin aksayan yönlerini ortaya koyarken bu yönleri düşsel bir düzlemde, ütopyik bir zaman ve mekân inşa ederek işlemekte; psikanalizle şizoanaliz arasındaki karşıtlığı tartışmaya açmaktadır. Bu tartışma aynı zamanda çalışmamızın temel problemini de oluşturmaktadır.

Çalışma, dizi bağlamında kapitalizmin ürettiği şizofrenik süreci ve psikanaliz-şizoanaliz tartışmasını somut göstergeler yoluyla ortaya koyarken, Deleuzyen kavramları somutlaştırarak daha anlaşılır kılınmasına katkı sağlamaktadır. Psikanalizin kapitalizm için işlevselliğini gösteren dizi şizoanalitik yaklaşımın aradığı özgürlüğün bir yanılsama olduğunun da altını çizmektedir. Dizinin ütopyik mekânı *The Village*'de (*Köy*) görüldüğü üzere ortaya çıkan diktatör (2 numara) ütopyada tamamen yönetimi eline geçirerek ve hiçbir şekilde farklılığa yer vermeyerek bireyleri sisteme hapsedmektedir. Bu sistemde kurmaca gerçeklikler yaratılarak ve gözetimle kayıt altına alınarak 'insanların kendi iyilikleri için olduğu' düşüncesi ideolojik

şekilde aşılacaktır. Dolayısıyla dizide düşlerini gerçekleştirme olanağında ısrar eden ve diktatörü temsil eden 2 numara (Curtis) sahip olduğu modern araçlarla yeni despotik bir sistem yaratmıştır. İnsanı basit makinelere ve toplumu kapalı bir sisteme dönüştürmeyi hedefleyen bu durum, ütopyaların kusurlu yönü olan akıl dışı ve baskıcılığı şeklinde yorumlanabilir.

Dizi, "Tutsak" isminden de anlaşılacağı üzere, ütopyaların eninde sonunda distopyaya dönüştüğü, dünyadaki sistemlerden çıkmanın mümkün olmadığı ve hiçbir sistemin salt özgürlüğe izin vermediği mesajını taşımaktadır. Sinema ve felsefe arasındaki ilişkiyi anlama ve sinemaya felsefe dolayısıyla bakma amacı taşıyan bu çalışmanın evrenini oluşturan *The Prisoner* (2009) dizisi Delezuven kavramlar üzerinden yorumsamacı bir yaklaşımla analiz edilmektedir.

Dizi Hakkında

1967'de yayınlanmaya başlayan *The Prisoner* dizisi toplamda on yedi bölümden oluşan casusluk ve bilim kurguyu birleştiren İngiliz yapımı bir dizidir. Yönetmenliğini ve senaristliğini Patrick McGoohan'ın yaptığı dizinin 1967 versiyonu sosyalizm eleştirisi içermektedir. Dizinin çekildiği yıllar, Soğuk Savaş dönemine denk geldiğinden ve insanlar o dönemin algısına ve duyarlılığına sahip olduğundan bireysellik için mücadele döneme damgasını vurmuştur. *The Prisoner*'ın 2009 yapımının başrol oyuncularını Ian McKellen ve Jim Caviezel, aradan geçen zamanda canavarın sadece yüzünün değiştiğini belirtmişlerdir.¹ İçinde bulunduğumuz zaman diliminde olup bitenlerle ilgili daha güncel bir perspektiften aktarılan ve araştırmaya konu olan dizinin 2009 yılı versiyonu ise, altı bölümden oluşmaktadır. Yönetmenliğini Nick Hurran yapmış ve senaryosu Bill Gallagher tarafından kaleme alınmıştır. Gallagher ile yapılan bir röportajda², dizinin orijinal versiyonunu çocukken izlediğini, üzerinde tuhaf ve anlaşılabilir bir etki bıraktığını, yıllar sonra 2009 versiyonunu yapmak istediğini ancak bunu yapma ihtimalinin de kendisini korkuttuğunu belirtmektedir. Gallagher dizideki karakterler hakkındaki düşüncelerini ifade ederken, arka planına yönelik bilgiler de vermektedir;

The Village'de İki otorite figürüydü. Benim ilgilendiğim şey bu adamla kalmak ve Altı [Jim Caviezel] ile İki [Sir Ian McKellen] arasındaki savaşı başlatmak ve İki'yi tanımaktı. Bu adam kim? Görevi nedir? Ahlaki zorlukları nelerdir? Vizyonu olan bir adamsa ve bu vizyon Köy olursa, o zaman ona maliyeti nedir? Bu adamın ailesi olunca ne olacak? İki karakteriyle gerçekten ilgileniyordum ve bu, her hafta İki'yi değiştirerek elde edilemezdi. Hareketleri bize onun kim olduğunu söylüyordu, ama aynı zamanda yaptığı şeyi neden yaptığını ve bunun ona neye mal olduğunu öğrenmekle de ilgilendim.

Altı, orijinal dizinin bana zaten verdiği bir öncülde başlıyor: Bu garip yere atılan bir adam var, kaçmak istiyor, otoriteye karşı çıkıyor ve kendi kişiliğini ortaya koymaya kararlı. Benim için, insanın kendisi ve tarihidir. Ya Altı yalnız bir adamsa? Ya ilişki kurmayı bilmeyen bir adamsa? Ya işi onu dünyadan ayıran bir adamsa? Altı'nın kendisine, kendi inançlarına, kendi fikirlerine, kendi başarısızlıklarına atılan zorluklar nelerdir? Seri bir kahramanın yolculuğudur. Bu yolculuk bir kaçma girişimidir, İki olan canavarı alt etme girişimidir. Ama aynı zamanda kendi içindeki canavarı yenmek de bir meydan okumadır.

Dizinin bu versiyonu ağırlıklı olarak bir kapitalizm eleştirisi içermekle birlikte içinde sosyalizm eleştirisini de barındırmaktadır. Dizinin her iki versiyonunda görüleceği gibi hem sosyalizm hem de kapitalizm tapındıkları despotik gösteren ve onları sürükleyen şizofrenik figür arasında parçalanmış gibidir. Patrick McGoohan'ın yarattığı dizi, *Fantastik Dörtlü* (1969), *Iron Maiden* (1982), *Watchmen* (1986), *Twin Peaks* (1990), *The Truman Show* (1998), *The Matrix* (1999), *The Simpsons* (2000), *Alias* (2001), *Lost* (2004) ve *Battlestar Galactica* gibi televizyon programlarına, müzik endüstrisine, çizgi romanlara ve filmlere ilham kaynağı

¹ https://www.ntv.com.tr/turkiye/efsane-dizi-e2de-basliyor,xA11-dOae0mID_sH4sKeWw [Erişim Tarihi: 15.04.2021].

² <https://scifiandtalk.wordpress.com/2009/11/14/writer-bill-gallagher-talks-about-the-prisoner/> [Erişim Tarihi: 29.10.2021].

olmuştur. Televizyon dünyasına çığır açan *The Prisoner*, yine “be seeing you” diyaloglarını içeren 2009 yapımıyla ekranlara geri dönmüştür. Dizide (2009), Summakor isimli gözetim firmasının sahibi (Curtis) ve firmadaki işinden istifa eden bir çalışanın (Michael) firma sahibine karşı verdiği tutsaklıktan kaçış mücadelesi anlatılmaktadır.

The Prisoner (2009) dizisi Deleuzyen bir açılışla, dağlarla çölün kesiştiği bir yerde nerede olduğunu anlamaya çalışan genç bir adamın aşağıya, yukarıya doğru koşuşturmasıyla başlamaktadır. Dizinin metafor evreninde Deleuzyen göstergeler ilk sahnelerden son sahnelere kadar çarpıcı bir biçimde sunulmaktadır: sonsuz bir çöl, çölün sınırında New York şehri, üçgen evleriyle çöle kurulmuş yapay ütopyik bir mekân olarak *The Village* ve çölde kurumuş bir ağaç. Başlangıç sahnelerindeki kurumuş ağaç Deleuze’ün hiyerarşiye karşı köksap yaklaşımına, çöl sistemden kaçmaya çalışan şizonun ve çöle makinesini kuran despotun mekânına, üçgen evler arzuyu anne-baba-çocuk üçgenine hapseden Oedipal üçgenleştirmeye, New York kapitalist sistemin mekânına gönderme yapmaktadır. Bu sistemden istifa ederek bir kaçışla şizofrenik süreç başlatan ve yersizyurtsuzlaşan Micheal, sistemin yarattığı diğer uca, yani despotik yerliyurtlu tarafa geçer. Başlatılan şizofrenik süreç, Deleuze’un de *öngördüğü gibi* nevrotikleştirilerek kapanacak ve başarıyla tamamlanamayacaktır.



Görsel. 1: Dizinin başlangıç sahneleri.

Evleri üçgenşeklinde inşa edilmiş, adına *The Village* (Köy) denilen bir yere varan Michael’ın, bilincinde olduğu bir ismi ya da kimliği yoktur. Zihninde zaman zaman New York’taki yaşantısından kesitler hatırlasa da bir anlam bütünlüğü ve sürekliliği bulunmamaktadır. Dış dünya hakkında bilgiye sahip olmadığına farkına varır. Köy’de karşılaştığı herkes sadece bir sayı ile kodlanmıştır. Kendi isminin de 6 olduğunu karşılaştığı kişilerden öğrenir. Summakor gözetim firmasının sahibi Curtis ise, Köy’ün yöneticisidir ve ismi 2 numaradır. 2 numara gözetim, halüsinojenik uyuşturucu deneyimleri, kimlik hırsızlığı, zihin kontrolü, rüya manipülasyonu gibi yöntemlerle 6 numarayı asimile etmeye çalışmaktadır. 2 numaranın bu çabalarına karşı 6 numara tutsaklıktan kurtulmaya çalışmakta gerek fiziksel gerekse de ruhsal birçok baskıya karşı zorlu bir mücadele vermektedir. Michael (6), her iki mekânda da tutsak, Curtis (2) her iki mekânda iktidar konumunda olduğundan aralarındaki çatışmalar derin anlamlara gönderme yapmaktadır. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde bu çatışmaların altında yatan nedenler derinlemesine analiz edilmektedir.

1. Ütopya ve Distopya Olarak *The Village*

Ütopyaların temelinde, mitolojik bir Altın Çağ özlemi yatmakta; bütün ütopyalar bu özlenen ve arzulanın dönemi elde etme çabası taşımaktadır. Dolayısıyla ütopyacılık, “arzunun geleceği kuşatması” (Tandaçgüneş, 2013: 19) ve insanın geleceğe kendi isteği doğrultusunda belli bir şekil verme amacını taşımaktadır. Ütopyalar, mekânın dışında değil; tam olarak mekânsallığı, mevcut mekânlara alternatif bir mekânın inşasını temsil etmektedir. Ütopyik mekânlar, gerçek mekânlardan kaçmak için tasarlanmaktadır; fiili mekânların sorunlarından ve kargaşasından uzak ve sorunsuz şekilde zihinde tasarlanan ve içinde bulunan mekânlardan esinlenilerek, var olan durumu iyileştirerek sunan mekânlardır. Dizinin ütopyik mekânı Köy, dizinin gerçek mekânı olan New York’un kaos ortamının karşıtı olarak kapitalist sistemin yarattığı sorunları iyileştirmek için boş bir çöl arazisi üzerinde tasarlanmış alternatif bir mekândır. Kapitalist toplumun özelliklerini tamamıyla yansıtan heterojen bir kent olarak New York, kapitalist sistemin yarattığı, dizide ‘arızlı’ diye nitelenen her tür sorunlu insanı

barındırmaktadır. Bu insanlar Summakor firması tarafından gözetleme yoluyla tespit edilerek *Köy*'e çekilmiştir ve buranın nüfusunu oluşturmaktadır. Sağlıklı ve iyi bir toplum oluşturma konusunda idealize edilen bu dünya ütopyik bir yerdir ve homojen bir görünüm sergilemektedir. Yaşamın optimizasyonu adına öznelere bedene indirgeyerek kuşatan bu ütopyik yer, hayal kurmalarını bile yasaklamış, kontrol altına almış; yaşam steril bir seviyeye hapsedilmiştir. Le Corbusier'nin *La ville radieuse*'den esinlenerek Oscar Niemeyer tarafından tasarlanan ve daha önceleri üzerinde insan yaşamamış bir orta Brezilya platosunda hayata geçirilen *Brasilia* için Zygmunt Bauman'ın yaptığı yorum *Köy*'ü betimlemektedir. Başka bir deyişle, *Tutsak*'ın *Köy*'ü gerçekten de var olmuştur.

Hayattaki mutluluğu sorunların yokluğuyla özdeşleştiren ideal hayali, sakinler için bu şehir mükemmel bir biçimde yapılandırılmış bir yer olabilirdi; çünkü hiçbir ikircikli durum barındırmıyordu, orada tercihte bulunmaya gerek yoktu, ne bir tehlike riski ne de bir macera şansı vardı. Geriye kalanlar içinse şehir, gerçek anlamda insani olan her şeyden, hayata anlam kazandıran ve hayatı yaşanmaya değer kılan her şeyden yoksun bırakılmış bir mekândı. [...] Şeffaflık arayışının korkunç bir bedeli vardı. Mekânın anonimliğini ve işlevsel tahsisini sağlamak için planlanmış, yapay olarak oluşturulmuş bir çevrede kent sakinleri, neredeyse çözümsüz bir kimlik sorunuyla karşı karşıyaydı. Yapay olarak kurulmuş mekânın kimliksiz tekdüzeliği ve hastaneye yakışır sterilliği, kent sakinlerini, anlamı müzakere etme ve böylelikle o sorunu kavramak ve çözmek için gerekli olan bilgiyi edinme fırsatından mahrum bırakmıştı. [...] Gelgelelim, sakinleri için *Brasilia* bir kâbus oldu. Çok geçmeden, ilk örneğini *Brasilia*'nın teşkil ettiği ve bugüne kadar en meşhur merkezi olarak kaldığı yeni bir patolojik sendrom ortaya çıktı ve bu sendromun çaresiz kurbanları ona "brasilitis" adını verdi. (Bauman, 2012: 50-51).

Brasilia'nın gerçek yapaylığı, *Tutsak*'ın modern *Köy*'ünün düşünmüş gerçekliğine dönüşmüştür. Bu ideal mekânlar; tasarlanan, kurgulanan ve kontrol altına alınan yerlerdir. Corbusier, 1933'te yayımlanan ve kentsel modernizmin kutsal kitabı olarak kabul edilen *La ville radieuse*'de, 'diktatör Plan'ın şehir sakinleri üzerindeki hâkimiyetinin tam ve sorgulanmaz olacağı bir şehir düşü kurmuştur. Le Corbusier'in tasarım ilkelerinden ilki, "Plan (kullanımında her zaman büyük harfle yazılır) bir Diktatördür" şeklindeki sözüdür (Tungare, 2001: 19). Plan'ın mantık ve estetiğin nesnel hakikatlerinden doğan ve orada temellenen otoritesi, görüş ayrılığına ve anlaşmazlığa tahammül edemez; rasyonel veya estetik mutlak doğrular haricinde bir şeyde destek arayan ya da bunların dışında bir şeye göndermede bulunan hiçbir argümanı kabul etmesi mümkün değildir. 'Plan' insan mutluluğunun hem zorunlu hem de yeterli biricik koşuludur; bilimsel olarak tanımlanabilir insan ihtiyaçlarıyla yaşam alanının görünür ve net, şeffaf ve okunabilir düzenlenişi arasındaki mükemmel uyum dışında hiçbir şeye dayanamaz. *Köy*, bu argümanlarla birebir örtüşen bir ütopyadır.

Modern ütopyalar hakkında yapmış olduğu çarpıcı çalışmasında Bronislaw Baczko, "birincisi ütopyacıların kentsel mekânın fethedilmesi hayaliyle ilgili, diğeri ise şehir planlaması ve mimarisıyla uğraşanların, içinde düşlerinin gerçekleştirilebileceği bir toplumsal çerçeve arayışıyla" ilgili olmak üzere ikili bir hareketten bahsetmektedir (Bauman, 2012: 43). Baczko'nun (1979: 310) üzerinde durduğu birçok örnekten biri, 'ideal ülke' Sévarambes ve onun daha mükemmel başkenti Sévariade'nin betimlemesidir:

Sévariade "dünyadaki en güzel şehirdir"; "dirlik ve düzenin çok iyi sağlandığı" bir şehir olarak bilinir. "Başkent, harfiyen uygulanan ve onu dünyadaki en düzenli şehir yapan, rasyonel, açık ve basit bir plana göre düşünülmüştür. [...] Şehir, ziyaretçilerini "mükemmel düzeni"yle çarpar. Geniş caddeleri öyle düzdür ki cetvelle çizilmiş sanırsınız" ve hepsi de yine tek tip ve aynı büyüklükte olan ve ortasında kamu binaları ve çeşmelerin bulunduğu geniş meydanlara açıdır. Evlerin mimarisi hemen hemen tek tiptir' ama önemli kişilerin oturdukları evlerde fazladan bir süs bulunur. [...] Bu şehirlerde kaotik hiçbir şey yoktur: Her yerde mükemmel ve çarpıcı bir düzen hüküm sürer. Her şeyin bir işlevi vardır ve bu yüzden her şey güzeldir; zira güzellik, amaçta kesinlik ve biçimde basitlik demektir. Neredeyse şehrin her unsuru kendi içinde yer değiştirebilir, dolayısıyla şehirlerin kendileri de

değiştirilebilir. [...] Bilge Kral Sevarminas'ın ikametgâhı olan Palazzo del Sole'nin bulunduğu şehrin kenar mahallelerinden kent merkezine yürüyerek ulaşmak yaklaşık bir saat sürer. Bu binanın harika bir mimarisi vardır (Baczko, 1979: 310-311).

Baczko'nun betimlediği Sévariade'deki gibi Köy'de de her şeyin işlevsel olarak rasyonel, açık ve basit bir plana göre düşünüldüğü, her yerde mükemmel ve çarpıcı bir düzen olduğu gözlenmektedir. Sévariade'deki gibi evlerin mimarisi tek tip inşa edilmiştir; yine benzer şekilde Köy'ün diktatör lideri 2 numara halktan ayrı ihtişamlı bir mekânda ikamet etmektedir. Dizinin ikinci bölümünde bu mekân, Köy sakinlerini şehir turuna çıkaran kırmızı bir otobüs Köy'ün caddelerinde ilerlerken gezi rehberi 16 numaranın "ve sırada özellikle sizin için büyük patronumuzun evi var; o eşsiz, benzersiz ve hepimizin tanıdığı zâtın evi: Palas 2." anonsuyla tanıtılmaktadır.



Görsel. 2: 2 Numaranın Evi.

Despotun kendi görkemli savurganlık gösterişinde, onu üstün anti-üretim faili olarak sıradan insanlardan ayıran ve bu insanları onun kuralına tabi kılan yaşam kaynaklarının israfı görünür bir toplumsal mevcudiyete ve temel bir toplumsal işleve sahiptir: Sadakat ve boyun eğdirme ilişkisi. Despotu (2) ve onun gösterişli mekânını gören Köy sakinlerinden oluşan yolcuların endişe, korku, saygı gibi karmaşık duygularla tedirgin davrandıkları görülmektedir. 2 hakkında konuşmalarında "televizyonda görüldüğünden daha yüce" denildiği duyulmaktadır. Paul Ricoeur (2007: 168), arzu ile yüce arasındaki gizlenmiş bir yakınlığa dikkat çekmektedir.

Yüce sözcüğü, önce, bastırılanın yorumlanmasından bastırmanın yorumlanması yönünde belirli bir ağırlık merkezi değişimini haber vermektedir. Bu "izleksel yer değiştirme" kaçınılmaz olarak yorumu kültürel görüngüler alanına çekmektedir. Bastırın etken, önceki bir toplumsal olgunun, otorite görüngüsünün, oluşturulan tarihsel figürler yoluyla ruhsal anlatımı olarak kendini göstermektedir: aile, bir grubun fiili ahlakı olarak anlaşılan görenekler, gelenek, açık ya da örtük eğitim, siyasi iktidar ve din adamlarının iktidarı, ceza yaptırımları ve genel olarak toplumsal yaptırımlar. Başka bir deyişle, arzu artık yalnız değildir; arzunun artık bir "Öteki"si vardır: otorite. Dahası, zaten arzunun her zaman kendi ötekisi olan bir bastırını ve kendisi [arzu] açısından içsel olan bir bastırını olagelmıştır (Ricoeur, 2007: 162).

Freudcu psikanaliz burada yüceltmeden söz ederken insanın arzudan hareketle, ideal ve ulu, yani yüce olanı yapma sürecini kastetmektedir. Dizide 2 numara ve eşi Helen toplumsal anlamda yaşamın optimizasyonu idealini gerçekleştirmek ve özelde çocuk sahibi olabilmek arzusuyla Köy denilen ütopyayı yaratmışlardır. Arzu bir eksiklik üzerine kurulmuş ve yaşamı optimize etme ideali ile yüceltilmiştir. Freudcu psikanaliz, idealleştirmenin kusursuzlaştırma çabasıyla ben'in isterilerini, dolayısıyla da bastırma düzeyini artırdığını belirtmektedir. Freudcu anlamdaki idealleştirme bu açıdan Nietzsche'deki ahlak soykütüğüyle akrabadır. Bu anlamda, 'ben' hadım edilme endişesini ve daha sonra toplumdan gelecek kınama ve ceza endişesini duyabiliyor ve bunları birer ahlaki hüküm giyme olarak içselleştirebiliyorsa, bunun nedeni fiziksel tehlikelerin dışındaki tehditlere de duyarlı olmasıdır. Hadım edilme

korkusunun bizzat etik bir anlam kazanabilmesi için, kendi kendini takdir duygusuna yönelen tehdidin köken açısından diğer tüm tehditlerden ayırt edilmesi gerekmektedir: fiziksel bütünlüğe yönelik tehdit, hüküm giyme ve ceza anlamını kazanabilmek için, varoluşsal bütünlüğe yönelik tehdidi simgeleştiriyor olmalıdır (Ricoeur, 2007: 49-420). Bireysel ya da kolektif tarihöncesinden yetişkinin ve uygar-modern bireyin tarihine geçebilmek için otoriteyle, yasakla donanmak gerektiğinden modern ütopyalar, ideal tasarımlar olarak otorite ve yasakla donatılmış yerlerdir.

Potansiyel olarak bölücü toplumsal güçler ütopya dışlanmıştır; çünkü toplumsal ve ahlaki düzenin mutluluk verici mükemmelliği bunların dışlanmasına bağlıdır (Harvey, 2008: 196). Etienne-Gabriel Morelly'e göre (1953: 207), toplumdan ömür boyu dışlanmayı hak eden bu insanlar, duvarlarla çevrili mezarlıkların, yani biyolojik olarak *ölmüşlerin yanı başında yer alan*, kalın duvarları ve güçlü parmaklıkları olan 'mağara' benzeri hücrelerde kilitli tutulmalıdır. Hangi nedenle olursa olsun normallik standartlarını taşımaktan aciz insanlar, yani hasta, sakat, deli olanlar ve diğerlerinden geçici olarak yalıtılmayı hak eden türden insanlar, halkın tamamının dışında, belli uzaklıktaki alanlarda muhafaza altına alınmalıdır. Benzer şekilde *Köy*'de de belirlenen normallik standartlarının dışına çıkanlar, hayalperest olduğu için hasta, deli olarak nitelenenler Klinik'te ve Tünel denilen mağaralarda kontrol altında kilitli tutulmaktadır.



Görsel. 3: Hayalperestlerin kapatıldığı klinik ve tüneller.

Despotik toplumlarda anti-üretim güçleri, gizlenmemiş politik egemenlik aracılığıyla faaliyet gösterir (Holland, 2013: 144). Ütopik bir mekân olan *Tutsak*'ın *Köy*'ü despotik bir toplumsal yapıdır. Ütopya eğilim ve amaçlarla yola çıkılan *Köy* projesinin olumsuz ve baskıcı bir düzen olarak distopyaya dönüşmesi kaçınılmazdır. Zira ütopya ve distopya birbirleri ile zıt kavramlar olsa da bu zıtlık asimetrik bir şekilde varlığını sürdürmektedir. Distopya sürekli ütopya beslenir; onun karanlık olandır. Distopya, ütopyanın bir antitezi olmaktan ziyade malzemesini ütopyalardan almaktadır. Dolayısıyla ütopya ve distopyayı birbirinden ayırmak doğru değildir (Kumar, 2006: 172-174). Her ikisi de insanlığın gördüğü bir rüya olarak yorumlansa da ütopya insanlığa bir düşünce sunarken distopyalar bir karabasan sunmaktadır (Üster, 2013: 14). İnsan doğasına rağmen öne sürülen ütopya çabaları nihayetinde şiddet ve tiranlıkla sonuçlanmaya yazgılıdır (Kumar, 2006: 178). Nitekim *Köy*'de mükemmel düzeni tehdit ettiği iddiasıyla insan doğasının bir gereği olan hayal kurmanın suç sayılması, başka bir yer ve yaşam olduğuna inanan hayalperestlerin ağır şekilde cezalandırılması, dışlanması

ve hatta gerektiğinde yok edilmesi ütöpik girişimin despotlukla sonuçlanmasına yol açmıştır. Daha iyi bir yaşam iddiası başka bir yaşam hayal etmeye bile izin vermemiştir. *Köy*'ün tasarım anlayışında, ilişkilerin akılsal (rasyonel) bir yöntemle ele alınmasıyla insanın varoluşsal ve fenomenel özellikleri dışlanmıştır. Toplumun mutluluğu ile birey özgürlüğü arasındaki tercihi bireyden vazgeçerek yapan ütopyanın birey için seçeneksiz oluşu; eşitlik ve ortaklık adına katı bir tek biçimliliği ve kesin bir örgütlenmeyi dayatması (Bezel, 1984: 7-8), *Köy*'ün kaçınılmaz bir şekilde distopyaya dönüşmesiyle sonuçlanmaktadır.

Tüm ütopyaların içeriklerinde olduğu gibi *Köy*'de de toplumsal düzenle ilgili hemen hemen hiçbir ayrıntı atlanmayarak evlilikten çocuğa, evde kullanılan eşyalardan içilen içkiye kadar her şey detaylı biçimde inandırıcılığını güçlendirecek şekilde aktarılmaktadır. Ütopyalar, tüm kentlerin zihinde tasarlandığı, büyük bir hevesle yasal sistemlerin hazırlandığı ve sürekli düzeltildiği; en sıradan ritüellerin ve eylemlerin bile idari hiyerarşi kadar titiz bir şekilde örgütlendiği, aile-çocuk sorunlarının yeni ve dâhiyane önerilerle çözüldüğü gündüz düşleridir (Jameson, 2009: 28). Tek biçimli yapay geometrik evleri, tek tip 'dürüm' olan yemek biçimi, bisikletten otobüse sadece kırmızı renkte araçları, sıkıcı mükemmelliği, zorbaca kılı kırk yaran düzeniyle dışarıya kapalı bir çölde ve Helen'in düşünde var olan *Köy* modern ütöpik bir tasarıma ilişkin tüm özellikleri içermektedir. *Köy* şizofrenlik derecesinde manyaklık, kaçamak ve donuk bir düşle özdeşleşmektedir. Psikanalizin ilgi alanına giren ve bilinçdışına giden kral yolu olarak düşler (Yılmaz ve Candan, 2018: 2412), Helen tarafından *Köy*'ün kurulduğu yer olarak tasarlanmıştır. *Köy*, Helen'in bilinçdışından daha derin bir seviyede paylaşılan bir tür düş alanıdır; bu da her şeyi bir düş yapar, ama bu sadece bir düş de değildir. Ütopyaların 'yok-ülke', 'olmayan-yer' anlamlarına gelmesi, onların namekân olduğu anlamını taşımaz.

Ütopyalar yok-ülkeler olsa da rasyonel bir şekilde toplumsal örgütlenmeyi sağlama çabası güden, insan zihninin yaratısı olarak ortaya çıkan ve mevcut düzendeki bütün meselelerin çözüldüğü, imkânsızlıkların çaresinin bulunduğu, tüm arzuların gerçekleştirilebilir kılındığı ve mutlak bir mutluluk mottosunun sunulduğu yerlerdir (Maltaş Erol, 2016: 5). Kötülüklerden arındırılmış mutlu bir yaşam sürmeyi vaat eden kurgusal ve ülküsel 'kusursuz' toplum tasarısı, 'düş-ülke' (Ulaş, 2002: 1507) anlamındaki bu yok-yerler, hayal edilen ideal kentler, insanlığa daha iyi bir yaşam sunacak olan ideal toplumun nasıl olması gerektiği ve bu ideal topluma yakışacak yaşam alanlarını tasarlama arzusundan doğmuştur.

2: ...Bazı kapılar Rüyalarda Ülkesine açılıyor [...]. İnsanlar hayatlarını yaşıyor. Güneşte geziniyorlar. Birlikte parkta oturuyorlar. Ya da başka bir yerde birlikte oturmayı tercih edebilirler. Scooter kullanıyorlar, dans etmeye gidiyorlar. Bir kafede bira içip eğleniyorlar. [...] Umutlular. Geçip giden her gün, güzel bir gün.

Ütöpik düşünceler, verili toplumsal sistemin irrasyonelliği içerisinde çarpıtılmış bir rasyonelliğin zorlanmasıdır. Bu rasyonelliği vurgulayan Krishan Kumar (2005: 12), ütopyaların basit hayallerden ibaret olmadığına, bir yüzlerinin daima gerçeğe dönük olduğuna dikkat çekmektedir. Ancak 2'nin "Bak, güneş nasıl parlıyor? Böyle bir gün, hayatta olduğun için mutlu olmanı sağlar" ifadesine yansıyan 'rasyonel mutluluk' fikriyle harmanlanan mekân ve zamanın maddilikten arındırılması savı, insan gerçekliği idareci gözüyle görülmeye başladığı zaman kararlı, kayıtsız şartsız bir emir haline dönüşmektedir. Bu emir, devlet görevlisinin 6'ya yönelik "acaba şunu imzalar mısınız? ...Bütün emirlere uyacağım demek için?" ifadesinde somutlaşmaktadır. Bu idari bakış açısındaki kişinin, kendininki dışında bir rasyonellik modeli ve bu rasyonelliğin izlerini taşıyan bir dünyada yaşamak dışında bir mutluluk modeli tahayyül etmesi zordur. Zira *Köy*'de başka bir yer ve başka bir yaşam hayal etmek yasaklanmıştır.

6: ...Şimdi New York'a geri dönmek istiyorum.

2: Bu mümkün değil. New York diye bir şey yok. Sadece Köy var.

...

Altı'nın kardeşi: Altı, başka bir yer var mı?

...

11-12: Diğer yere gidilebilir mi?

2: Elinde bu var. Köy. Yeterli değil mi?

...

Altı: Onun hayalperest olduğunu sorduysanız neden onu tutuklamadınız?

Köy denilen ütopyik mekân içerisinde despot iktidarın açıkça görünür varlığı ve halk için kurulan tek tip düzen gerekliliği, kabilelerin kendilerine özgü geleneklerinin şehir mekânının toplam şeffaflığı üzerindeki potansiyel zararlı etkilerini giderme arzusuyla belirlenmiştir. Ütopyalar arzu, ahenk, umut, tasarım unsurlarının farklı oranlarda birleşmesinden oluşmaktadır ve sadelik bu düzenin temel ilkesidir; bu doğrultuda sınırlı nüfus küçük kent merkezlerine yerleştirilmiştir. Ütopyik toplumsal düzen idealleri için coğrafi ölçek olarak sıklıkla küçük boyutlu kentin seçilmiş olması ilginçtir. 'Kent' ve 'Ütopya' figürleri çok eski tarihlerden beri iç içe geçmiş durumdadır. Mükemmel kent ile ilgili modern ütopyacı görüş belirten yazarların durmadan tekrar ettiği kentsel ve mimari kuralların aynı basit ilkeler etrafında dönüp durması *Köy için de geçerlidir. Köy, tüm özellikleriyle modern ütopyacı görüşe dayalı mimariyi temsil etmektedir. Morelly'nin 1755 [1953] yılında yayımlanan Code de la Nature adlı eserinde belirtilen 'temel ve kutsal yasalar', mükemmel yapılandırılmış kent mekânıyla ilgili modern anlayışı betimlemektedir:*

Kent merkezinin etrafında yine düzenli olarak yerleştirilmiş, her biri aynı büyüklükte, benzer biçimde ve eşit olarak bölünmüş caddeler olacaktır. Bütün binalar özdeş olacaktır... Bütün bölgeler, gerektiğinde, düzenlilik bozulmadan genişletilebilecek şekilde planlanacaktır (Morelly, 1953: 179).

Morelly'nin işaret ettiği gibi (1953: 207), binaların sayısı ve büyüklüğü yerleşim alanının ihtiyaçları tarafından belirlenip şehrin sakinlerinin niteliği açısından farklılık gösteren ya da farklı işlevlere adanmış kısımlarını mekânsal olarak ayırma talebiyle planlanmıştır. *Köy*'ün kamusal alanında kafeler, restoranlar, eğlence mekânları, opera binası, müze, alışveriş için dükkânlar, okul gibi binalar yerleşim alanının ihtiyaçlarına farklı büyüklük ve tasarımla konumlandırılmıştır. Bunlar kent merkezinin etrafına düzenli olarak yerleştirilmiş, benzer caddelerle bölünmüş ve belirli bir düzen içinde tasarlanmıştır.



Görsel. 3: Köy'ün farklı mimari özelliklerini yansıtan genel görünüşü.

Belirli düzene dayalı bu tasarım, *Köy*'ün sayılarla kodlanmış evlerinden oluşan mahallelerinde, belirli sayı aralıklarına göre farklı renklerle isimlendirilen bölgelerinde kendini açıkça göstermektedir. *Köy*'de bulunan sokak hopörlerinden yapılan bir anonsta

bu düzen açıkça dile getirilmektedir: “Sarı bölge... 309’dan 357’ye kadar olan kulübeler. Yeşil bölge... 51’den 299’a kadar olan evler”. Morelly (1953: 207), kent mekânı için modern anlayışı betimlerken “kamusal alandaki binaların talebe göre değişebileceğini, ancak, binaların bütün aileler için aynı olacağını” altını çizmektedir. Köy’de de bütün aileler için binalar aynı tipte aşağıda görüldüğü gibi geometrik biçimli üçgen şeklinde inşa edilmiştir. Zira Platon’dan beri rasyonel geometrik formlar güzelliğin birincil formlarını oluşturmuş; insan aklının, soyut geometrinin bir ürünü olarak yalınlığı ve netliği temsil etmiştir. Le Corbusier de modern mimarlığın başlangıcında, Platon’un bu güzellik anlayışını kabullenmiştir.



Görsel. 4: Köy’deki aileler için inşa edilmiş üçgen evler.

Tutsak’ın metaforik evreninde, aileler için inşa edilen evlerin bu üçgen biçimi, psikanaliz ve şizoanaliz tartışmasının odak noktasını oluşturan Oedipus’un da bir göstergesi olarak okunmalıdır. Bu tartışmanın ekseninde, Oedipus karmaşasının oluşumu ve çözülüşü, sadece bireyoluş ile türoluşun eşgüdümünü sağlayan göstergeler şeklinde değil, aynı zamanda tüm tarihi (göreneğin, inançların, kurumların tarihini), yani arzunun Otorite’ye karşı yürüttüğü büyük tartışmanın tarihi şeklinde yorumlamanın araçları olarak da anlaşılması gerekecektir. Bastırılanın tarihi yoktur, “bilinçdışı zamandıdır” (Freud, 2011: 57); tarih sahibi olan, bastırandır. Bu tarih için önemli olan, tarihin arzuyu etkileme tarzıdır. Platon’da ‘kayıp arzu’, Sigmund Freud’da ‘bilinçdışı arzu’ ve Jacques Lacan’da ‘imkânsız arzu’ olarak kavranan arzu mantığı, Deleuze ve Guattari tarafından arzuyu bir eksiklik ve ihtiyaç üzerinden tanımlayarak onu negatifin alanına gönderdiği gerekçesiyle eleştirilmektedir. Deleuze ve Guattari’ye göre (2014: 167), geleneksel arzu mantığında, arzu hakkındaki üç hata; eksiklik, yasa ve gösterendir. Bu yaklaşımda, Platoncu temsilci düşünme biçiminin uzantısı olan Freudyen psikanalizin aşkın ve negatif arzu kavrayışının aksine, arzu pozitif ve içkin olarak ele alınmaktadır.

2. Psikanaliz ve Şizoanaliz

Etkili bir özgürleşme girişiminin parçası olmak yerine, psikanaliz, burjuva bastırcılığının en genel faaliyetinde yer almaktadır; yani, Avrupa insanlığını baba-anne boyunduruğuna koşmak ve bu sorunu bir çözüme kavuşturmamak.

(Deleuze ve Guattari, 2014: 78).

Kapitalizm ve psikanaliz arasında özgün bir ilişki keşfettiğini ileri süren Deleuze ve Guattari’nin şizoanalizi Freudcu psikanalize bir karşı çıkış niteliğindedir. Deleuze ve Guattari’nin psikanalizle ilgili tezleri görece basittir: Oedipal aile yapısı kapitalist toplumlarda sınırlayıcı arzunun birincil kiplerinden biridir; psikanaliz bu sınırlamanın yürütülmesine yardım etmektedir (Bouge, 2013: 132). Deleuze ve Guattari için (2014: 79-80) psikanaliz bir özgürleşme girişiminden çok psişeyi ve toplumu üçgen bir yapıya sıkıştırarak arzuyu üretimden koparan bir bastırma sahasıdır ve psikanalizin sınırlı Oedipus anlayışı ‘baba-anne-çocuk’ üçgenine dayanmaktadır.

Tutsak'ın Köy'ü, tam da bu oedipal düzlem üzerine kurulmuştur. Curtis (2) ve eşi Helen'in çocukları yoktur; arzu, bu eksiklik üzerine temellenmiştir. Oysa *Köy*, New York'taki Summakor firmasının arızlı olarak nitelediği insanları düzeltmek, ideal bir toplum yaratmak, yaşamın optimizasyonu gibi idealler iddiasıyla tasarlanmıştır. Arzuya ortak ve kişisel amaçlar ya da niyetler veren şey tam da arzuya eksikliğin bu lehimlenişidir. Arzu, Oedipus içine yerleştirildiği, Oedipus'a göre değerlendirildiği andan itibaren üretim ilişkisi olan tek gerçek ilişkiye son verilmiştir (Deleuze ve Guattari, 2014: 44); arzu-üretimi bir düş, bir fantazma düzlemine indirgenmiştir. *Köy*, zihnin derinlikleri üzerine Freudyen bir çalışma yapan ve biyokimyacı olan Helen'in düşünde varolan bir mekândır. Psikanalizi iyi derecede bilen Helen ve eşi Curtis (2 numara) bu bilgileri kendi arzuları doğrultusunda bir ütopya yaratmak için bilinçli olarak kullanmaktadır. Helen'in çocuk sahibi olma arzusu, oğlun (11-12) yaratılması, Helen'in mevcut akıllarla meşgul olmak yerine yeni birini yaratmaya karar vermesi, arzuyu oedipal üçgenin içine yerleştirmiştir. Böylece, Deleuze ve Guattari'nin ifadesiyle (2014: 180), "bir ve aynı hamle ile bastırıcı toplumsal üretimin yerine bastıran aile geçirilir": Şah Mat. Dizinin "Şah Mat" isimli altıncı bölümünde geçen diyaloglarda bu argümanlar açıkça ortaya konulmaktadır:

2: *Hayatım Bak, Michael geldi. Summakor'da çalışıyor. Eşim, Helen. Helen biyokimyacıdır. Zihin konusunu araştırıyor. Zihnin derinliklerini. Bilinçdışının varlığını hepimiz ortaklaşa kabul ediyoruz. Helen şöyle tahmin ediyor: Bilincin iki tane tabakası varsa, daha fazlası niye olmasın ki? Ve daha fazlası, varsa eğer bunlar nerededir, nelerdir? Onlara ulaşabilir miyiz? Peki ya tüm bu arızları insanları yanımıza alıp kendilerini düzeltmelerini sağlayabilir miyiz? Fazla akıllıca bir şey değil. Sadece hayatın basit faziletleri: Emeğin saygınlığı, yurttaşlık onuru, aile. O kayıp Amaç'ı burada, kara toprak üstünde tekrar tutuşturmaya yetecek kadar.*

...

2: *Evet. Onun gibi daha yüzlercesi var. Ah, Michael. Onları sen buldun. Summakor'daki işin neydi?*

6: *İnsanları gözetlemek mi?*

2: *Hayır. Onları korumak. Onları düzeltmek. Buna hepimizin ihtiyacı yok mu? Helen, Köy'de bulunan ilk insandı. Hep olağanüstü rüyalar gördü. Köydeki her düşünce, her güdü burada, onun zihninde yatar. Çocuğumuz yok. Bu onun en büyük hayal kırıklığı. Düşündük. Mümkün mü diye merak ettik. Acaba oraya gitsek, bir ailemiz olur muydu, diye.*

Ailevi belirlenimler, toplumsal aksiyomatığın tatbiki haline gelirken aile de toplumsal sahadaki toplanişın tatbik edildiği alt-toplanış haline gelir. Tatbik etme aracılığıyla her şey Oedipus'a indirgenerek, açıklama yoluyla her şey daha kati bir şekilde Oedipus'tan başlatılır. Oedipus sadece görünürde bir başlangıçtır; ama tamamen ideolojik bir başlangıçtır, ideoloji ise maksatlardır. Oedipus daima ve yalnızca bir toplumsal oluşum tarafından tesis edilen çıkış toplanişına (*ensemble de depart*) tekabül eden varış toplanişındır (*ensemble d'arrivee*) (Deleuze ve Guattari, 2014: 153). Başka bir deyişle, Oedipus daima ve yalnızca toplumsal bir formasyon tarafından kurulan bir kalkış kümesinin gereksinimlerini karşılamak için uydurulmuş bir varış kümesidir (Holland, 2013: 114). Dizide New York, çıkış toplanişını temsil ederken, *Köy* ise varış toplanişındır. Micheal'ın (6) New York'taki evinden birdenbire anlamadığı bir şekilde ve bilmediği bir çölde *Köy* denilen yerde uyandığı sahnelerle Deleuzyen bir açılış yapan *Tutsak'ın* ilk bölümünün adının "Varış" olması tesadüfi değildir.

Çıkış toplanişında patron, başkan, rahip, polis, vergi tahsildarı, asker, işçi, bütün makineler ve yeryurtlar, toplumumuzdaki bütün toplumsal imgeler vardır; ama varış toplanişında, son noktada, baba, anne ve benden, babaya miras kalmış despotik gösterenden, annenin üstlenmiş olduğu artakalan yeryurttan, ve bölünmüş, kesilmiş, hadım-edilmiş egodan fazlası yoktur (Deleuze ve Guattari, 2014: 384).

Oedipus'un kendini ilk olarak açığa çıkardığı yer ailedir. Psikanalizin merkezini oluşturan baba-anne-çocuk üçgeninin en önemli özelliği hem çekirdek ailenin hem de aynı zamanda toplumsalın temelini oluşturmasıdır. Dolayısıyla bu üçgenleştirme, aynı zamanda toplumsal kodlama aygıtıdır. Toplumsal kodları oluşturan sosyal makinenin merkezindeki yapı, arzunun bastırılması üzerine kuruludur. Modern toplumda işleyen bütün yasalar, aynı kodlama mekanizması tarafından gerçekleştirilir. Böylece aile, tüm toplumsal belirlenimlerin muhafaza edildiği ve yankılandığı mevki haline gelir (Deleuze ve Guattari, 2014: 391). Bu görüş, toplumsal bastırmanın çekirdek aile içinde oluşturulmuş Oedipus aracılığıyla işlediğini öne sürmektedir (Goodchild, 2005: 199). Toplumsal üretim tarafından aileye psişik bastırma için yetki verilir. Bu tür bir yetkilendirme, görünüşte ayrı yeniden-üretici bir kurum olarak ailenin soyutlama derecesinin sürekli akışta bir toplumsal-üretim sistemine biçimsel olarak kusursuzca uyumlu özneler üretmesi içindir. Çünkü çekirdek ailede bireylerin öğrendikleri şey, basitçe yasaklayıcı otoriteye-babaya, patrona-iyi uysal özneler olarak boyun eğmek ve iyi çileci özneler olarak arzu nesnelere ve kendi nesnel varlıklarına giriş hakkından, anneden, bir bütün olarak doğal çevreden feragat etmektir (Holland, 2013: 113-114).

Tutsak'ın "Uyum" başlıklı ikinci bölümü, toplumsal kodları parçalayarak kaçma edimini gerçekleştiren 6'nın, 2 tarafından oedipal eksene yeniden konumlandırılıp oedipal yörüngeye geriletilerek uyumlu bir özneye dönüştürülme çabasını konu almaktadır. Bu çaba, dizinin tüm bölümlerinde devam etmektedir. 2'nin 6 numaraya gerçek hayatta boğulmuş olan kardeşini sunması, New York'ta ilgi duyduğu Lucy'yi evlenmesi için *Köy*'e getirmesi, aileyi *Köy*'ün verebileceği en güzel armağan olarak nitelemesi, bir oğlunun olmasını tavsiye etmesi aynı çabanın uğraşlarıdır. Ailecilikten hiçbir kaçış yolu sunmayan 2 numara, aksine aileyi yeniden canlandırarak ona evrensel eğretilemesel bir değer takdim etmektedir.

2: *Kardeşinle zaman geçiriyorsun. Aile, Köyün bize verebileceği en güzel hediye. Haksız mıyım? ...Belki bir gün oğlun olur, Altı. Tavsiye ederim. Ailen olduğu zaman sevginin anlamını öğreniyorsun.*

Toplumsal üretimin perspektifinden böylesi bir müdahalenin menfaati, onun arzudaki isyankâr ve devrimci gücü başka türlü savuşturamıyor oluşudur. Psişik bastırma, toplumsal bastırmanın hizmetindeki bir araçtır; yöneldiği ise, aynı zamanda toplumsal bastırmanın nesnesi olan arzulama-üretimidir. Arzunun psişik bastırılması süreci toplumsal bastırma ile bağlantılı bir süreç olarak bir toplumsal düzenin inşası için zorunludur. Toplumsal düzen adına birey, baba-anne-çocuktan oluşan yapay bir üçgene hapsedilerek denetim altına alınır. Arzulama deneyimi, ebeveynlerle ilişkiliymiş ve aile onun yüce yasasıymış gibi inşa edilir. Böylece aile, bastırılanı ensest ailevi güdüler olarak temsil eden yerinden-edilmiş bir imgeyi arzulama-üretimine takdim eder (Deleuze ve Guattari, 2014: 180-181). Deleuze ve Guattari'ye göre (2014: 168), arzu gösterene bağımlı kılındığı andan itibaren, etkisi hadım-edilme olan bir despotizmin boyunduruğuna yeniden koşulmaktadır. Oedipus kompleksi, aynı hamlede arzuyu üçgenleşme içine sokar ve üçgenleşmenin terimleriyle tatmin olmasını arzuya yasaklar.

Arzuyu yasaklayan babanın yasasıdır; "cehennemde bir gürültü koparan ve yasanın bayrağını diken babadır" (Deleuze ve Guattari, 2014: 394). Bilinçdışında şekillenen Oedipus ensest arzuya bağlantılıdır. Zira çocuğun babayı öldürme isteği anneye birlikte olma arzusundan kaynaklanır; bu aynı zamanda babanın da ilk fikridir, yani Laios'tur. Oğlu oedipalleştiren kişi paranoyak babadır. "Oedipus paranoyanın bir dayanağıdır" (Deleuze ve Guattari, 2014: 401). *Tutsak*, her fırsatta 2'nin paranoyaklığına vurgu yapar: "*Babam herkesten şüphelenir*". Çocuğun ilk ilişkisinin babanın yasasıyla koparılması, arzunun da ilk olarak engellenmesine, bastırılmasına ve yeniden anneden ayrı bir şekilde başka bir düzlemde kodlanmasına neden olur. Dizide, 11-12'nin (çocuğun) ilk ilişkisi olması gereken Helen'le (anneyle) olan ilişkisi, babanın (2) yasasıyla engellenmiştir. 11-12, annesiyle sadece babasının izin verdiği çok kısa sürelerde bir araya gelebilmekte; normal bir anne-çocuk ilişkisinin bile dışında tutulmaktadır. Böylece aile içerisinde şekillenen arzu, babanın yasası tarafından yasaklanmış olanı arar; bu yüzden arzu daima ötekinin arzusudur. Anneye ilişkiyi

engelleyen babanın yasası aynı zamanda *Köy* dışında başka bir yer ve yaşam hayal edilmesini de yasaklamıştır. 11-12 yasaklanmış olanı arar: Başka bir yer ve yaşam. Bu arayış onu başka bir yer hayal eden ötekilerin, hayalperestlerin ve 6 numaranın kaçış arzusuna, yani ötekinin arzusuna bağlar.

11-12: *Neden Altı başka bir yer olduğuna inanıyor?*

2: *Çünkü Altı gibi insanlar için hayat yeterli değil. Hayat basit... Bundan kaçmak istiyorlar.*

...

11-12: *Diğer yere gidilebilir mi?*

2: *Elinde bu var. Köy. Yeterli değil mi?*

Deleuze ve Guattari'ye göre, psikanalizin Oedipus karmaşası konusunda yaptığı temel hata, enseste karşı yasaklamadan hareketle doğrudan doğruya yasaklanan şeyin doğasını ortaya çıkarmaktır (Holland, 2013: 84). "Yasa bize şunu söyler: Annenle evlenmeyeceksin ve babanı öldürmeyeceksin. Ve uysal özneler kendi kendilerine şöyle der: Zaten ben de bunu istemişim!" (Deleuze ve Guattari, 2014: 172). Deleuze ve Guattari'ye göre (2014: 174), hiçbir toplum, kendi sömürü, kölelik ve hiyerarşi yapılarında uzlaşmaz ise, gerçek arzusunun herhangi bir konumuna tahammül edemez. Zira olup biten şey, yasanın, arzuyu ya da içgüdüleri andıran kurgusal bir şeyi, kendi öznelerini bu kurguya uygun niyetleri olmuş olduğuna "inandırmak" için yasaklamasıdır. Şizoanalitik yaklaşım, bu inancı bilinçdışına zerk edenin psikanalistler olduğunu ileri sürer ve psikanalistler için söyleneceye, Ödipus'a, hadım-edilmeye inandıklarının söylenmesi gerektiğini ısrarla vurgular. Psikanalistlerin buna vereceği cevabı da Deleuze ve Guattari (2014: 162) ekler: "sorun, buna bizim inanıp inanmamız değil, ama bilinçdışının kendisinin inanıp inanmadığıdır". Dizinin ikinci bölümdeki bir sahnesinde, Klinik'te bir terapist olarak çalışan 70 (psikanalist) ile 2 arasında geçen diyalogdaki 2'nin "Benim inanmam gerekmiyor. Altı'nın inanması gerekiyor" ifadesinde bu durum somutlaşmaktadır. Eğer psikanalist, Deleuze ve Guattari'nin (2014: 87-88) ileri sürdüğü gibi "Oedipus'un yaveri, arzudaki üretim-karşıtlığının muazzam eyleyicisi haline" gelmişse, 2'nin 70'ten istediği de tam olarak budur: 6'yı inandırmak, ona bu inancı zerk etmek ve onu oedipalleştirmek. 2 numara ile psikanalist 70 arasında geçen aşağıdaki diyalogda, 2'nin 6'yı oedipalleştirme çabası sürdürülmektedir:

2: *Terapi denen boş laflara inandığımı mı düşünüyorsun? Yürümeye başladığım zamanlarda Annem beni lazımlığın diğer yanına oturturdu. Bu yüzden şimdi onunla yatmak istiyorum? Oh, büyü biraz! Annenle hiç yattın mı 70?*

Terapist: *Hayır... asla.*

2: *Yapma zaten.*

Terapist: *2 terapinin değerli olmadığına inanıyorsan eğer sorabilir miyim? ...*

2 numara için Oedipus, hala kodlanamayan 6'yı kodlamanın ve tuzağa düşürmenin bir yoludur. 2 numara, kendi despotik yasasına ve devlet egemenliğine tabi kılmaya çalıştığı 6'nın Oedipus'u içselleştirmesini amaçlamaktadır. Böylece içselleştirilmiş Oedipus, 6'nın hem mevcut topluma katılımı hem de düşünme tarzının temeli olarak işleyecektir. Zira dil ile oluşan Oedipus, baba imgesi üzerine kurulduğundan, 6 numara bu dilin sınırları içerisinde oluşan yapılara da zorunlu olarak boyun eğmek, yasaya uymak durumundadır. Dilin alanından, yani toplumsal alandan, simgesel olandan çıkmak neredeyse imkânsız denilebilecek kadar zor olduğundan 6 bu alana tutsak edilmektedir. Oedipal temsille inşa edilen bu toplumsal alandan kaçış ise şizofrenidir; "nevrotikleştirilmeye ve oedipalleştirilmeye karşı direnen" (Deleuze ve Guattari, 2014: 180-181) 6 numara, şizofrenik süreci başlatan bir şizo-öznedir.

6: *Ve ben o çıkış yolunu bulacağım. Kaçmak için bir yol bulacağım. Beni duyuyor musun? Ben, bir numara değilim! Ben özgür bir adamım.*

Bu direnişi kıran, atılımı çöküşe çeviren şey; şizofrenik sürecin zorla durdurulması, onun boşlukta dönüp durması ya da kendisini bir amaç olarak ele alması için onun zorlandığı tarzıdır. Böylelikle şizo olarak 6, etkin bir şekilde nevrozlaştırılır ve onun hastalığını tesis eden şey de bu nevrozlaştırıcıdır. Sonuçta dizide de görüldüğü üzere, her iki tarafta bulunan Ödipus'tur; yani bir çifte çıkmaz: nevroz özdeşleşme ve normalleştirici olduğu söylenen içselleştirme. Eğer şizo burada bir vaka olarak üretilmişse, normalliğin de en az nevroz kadar çıkışsız olduğu ve çözümün de en az sorun kadar tıkanmış olduğu bu çifte yoldan kurtulabilmenin tek vasıtası bu olduğu içindir; bu nedenle kendisini organsız bedene kapatır. 6 numaranın Ödipus'un bir kutbunu (New York) diğerine (The Village) geçmek için terk ettiği böylelikle anlaşılacaktır. Çıkış yolu yoktur: ya nevroz ya normallik (Deleuze ve Guattari, 2014: 122-123).

6: *Hayır. Kaçmak için yaşıyorum. Her nefesim, her düşüncem kaçmak için.*

2: *Altı, bir çıkış olduğuna kendisini inandırabilir. Altı kaçmayı denemeli, çünkü Altı biliyor ki buradan kaçış yok. Aklında, ruhunda... Altı, altı olduğunu biliyor.*

6: *Ve ben o çıkış yolunu bulacağım. Kaçmak için bir yol bulacağım. Beni duyuyor musun? Ben, bir numara değilim! Ben özgür bir adamım.*

Oedipus'un yerleşmediği yerde, şizofreni ortaya çıkacağından (Goodchild, 2005: 152), Oedipus'u içselleştirmeyi reddeden 6'nın bu ifadelerinden onun özgür, hiçbir şeyin eksikliğini duymayan bir arzu, bariyerlerin ve kodların üstesinden gelen bir akım, sadece kendi adına konuşup bir şeyler yapmaya muktedir bir şizo-özne olduğu anlaşılmaktadır. New York'taki işinden istifa eden, evlilik ya da uzun vadeli herhangi bir bağlılık ilişkisinden uzak, böylece toplumsalın ve ailenin sınırlandırılmış Oedipus alanından ve yönlendirilmiş arzu kodlarından kaçan 6, dizide toplumsal beden akışına uymayan akışları açığa çıkaran bir şizoid olarak temsil edilmektedir. Şizo (6), terk etmeyi, kodları karıştırmayı, akımların yayılmasını sağlamayı, organsız bedenin çölünü kat etmeyi bilen kişidir. Ancak Deleuze ve Guattari'nin de belirttiği gibi (2014: 199), şizolar bir sınırı aşarlar, bir duvarı, kapitalist engeli paramparça ederler; ama süreci tamamlamayı başaramazlar, bunda durmaksızın başarısızlığa uğrarlar. Başarısızlık, nevroz çıkamaz yeniden kapanmasından kaynaklanmaktadır. Bu durumda, direndiği ama onun her parçasını engellemeye muktedir nevrozlaştırıcı ile karşılaşan şizofrenik süreç, kendisini bir sonuç olarak ele alma noktasına sürüklenir.

Oedipus, toplumsal alanın tamamının kısıtlı aile figürüne tatbik edilmesinden doğduğu sürece, libido tarafından bu alana yapılan herhangi bir yatırımı değil, ama bu tatbik etmeyi olası ve kaçınılmaz kılan çok özgül bir yatırımı ima eder. Ödipus'un nevrozlaştırıcıya ait bir his olmadan önce paranoyağa ait bir fikirmiş gibi görünmesinin nedeni budur. Paranoyak yatırım, eksiksiz organsız bedenin bir yüzeyinde, moleküler arzulama üretimini, yine onun biçimlendirdiği molar toplanişa tabi kılmaya dayanır ve böylelikle, belirli koşullar altındaki bir eksiksiz bedenin işlevini icra eden bir socius biçimine onu boyun eğdirir. Paranoyak kişi kitleleri tesis eder ve büyük toplanişları biçimlendirmeye, arzulama-makinelerini kuşatmak ve bastırmak için ağır aygıtlara yatırım yapmaya bir son vermez (Deleuze ve Guattari, 2014: 523). Paranoyak olarak 2, müşterek amaçlara ve çıkarılara, yapılacak reformlara, bazen de icra edilecek devrimlere başvurarak makul bir biçimde belirlemekte; 2'nin sesi, suskunlar adına konuşan, ötekiler için söz söyleyen aklın söylemi altındaki "paranoyak bir uğultu" (Deleuze ve Guattari, 2014: 524) şeklinde duyulmaktadır:

Curtis (2): *Peki ya tüm bu arzuları insanları yanımıza alıp kendilerini düzeltmelerini sağlayabilir miyiz? Fazla akıllıca bir şey değil. Sadece hayatın basit faziletleri: Emeğin saygınlığı, yurttaşlık onuru, aile. O kayıp Amaç'ı burada, kara toprak üstünde tekrar tutuşturmaya yetecek kadar.*

2'nin toplumun genel amaçları olarak takdim ettiği amaçlar altında gizlenen çıkarlar aslında sadece hâkim sınıfa ya da onun bir parçasına ait olanı temsil etmektedir. Micheal (6), sürekli devam eden kapitalist ve despotik erkin çemberini kırmak için ahlaki bir duruşa sahip olmanın önemini göstermeye çalışmaktadır. Dizinin son bölümü olan "Şah Mat" başlıklı altıncı bölümü, gerçekten de 2'nin 6'yı getirdiği noktada tam bir şah mat hamlesidir. Bu bölümde gerçeğe fantezi, geçmişle güncel, güncelle gelecek ayırt edilirken, Michael bu son hamleye maruz kalmadan önce, insanları kendi iradeleri olmaksızın birilerini aşkınsal hakikat istenciyle idealleştirmenin doğru olmadığını ve insanların arzularıyla birlikte kabul edilmesi gerektiğini ifade etmektedir.

Curtis (2): Bak şuraya. Koyu renk takım elbise. Kırsaç. Gördün mü?

Michael (6): Tabii.

Curtis (2): O adam ve onun yaşadığı şeyler. Muharip bir eski asker. Orta Doğuda görev yaptı. Bir Köydeki Okulu havaya uçurdu. Bir de şimdi bak. Yeni bir eş. Yeni bir hayat. Yeni bir takım elbise. Ne değişiklik ama! Şu kadını görüyor musun? Uyuşturucu kullanmaktan perişandı. Bir de şimdi bak. Bak, benden söylemesi. O kadın var ya? Anladın. Nefesimi boşa tüketiyorum.

Michael (6): Kimse buna istekli olmadı. Bu insanların hiçbiri düzeltilmek istemedi.

Curtis (2): İzin mi almalıydık yani?

Michael (6): İnsanım ben. Binlerce kusurum var. Arıza yaparım. Tekrar toparlanırım. Ya da toparlanamam. Yolumu yitirir ve aynı hataları peş peşe yaparım. Eski ve yeni yaralarım var. Bazen de artık dayanamayınca içerim. Beni düzeltemezsin. Hiçbirimizi düzeltemezsin. Kimseyi mükemmel yapamazsın. Ama ben onlar gibi değilim, öyle mi? Beni konuşturuyordun çünkü kimse Summakor'dan veya senin gözetiminden çıkamaz. Haklı mıyım?

Köy'ün toplum düzeni, güç ve iktidarın 2 tarafından korkusuzca ve sınırsızca uygulandığı; insanın bellek, düşünce, dil ve duygularının manipüle edilerek, baskı ve kontrol altına alınarak özgürlüklerin tamamen ortadan kaldırıldığı 'büyük bir gözaltı' düzenidir. Nasıl ki kapitalizm (New York) arızlı insanlar üreten, teknolojik ve gönüllü bir gözetim düzeniyse, despotik bir sosyalizm de (Köy) "hapishane içinde özgürlüğün" olduğu, zorunlu bir gözetim düzenidir. Ütopya düşünme biçimi, yalnızca mutlu bir dünyanın kurulması hayali değil, aynı zamanda modern akla içkin metafizik zihnin kurucu temellerinden biridir. Modern tarih felsefesinin bir dogması olan ilerleme, tek boyutlu biçimde ele alındığında ortaya ütopya çıkarır. Şimdiyi ya da geçmişi geleceğe tercih eden ütopya, içinde yaşantılanan sistem eleştirisidir. Curtis (2), aslında yarattığı Köy'ün dünya düzeni için mükemmel bir Plan, ideal bir toplum ve bunun geleceğin modeli olduğunu öne sürmekte; arızlı diye nitelendirdiği insanları düzeltme amacı taşıyan bu toplumu oedipalleştirmeye baskı ve denetim altında alarak rasyonaliteye dayalı bir ütopya yaratmaktadır. Modernitenin usçu etkisinde oluşan Köy, insan mutluluğunun gerçekleşmesi yönünde bir çabadır; ancak her modern girişim gibi Köy de "vaat ettiğinin grotesk aksi ile sonuçlanmış, demokrasi despotizmi, bilim barbarlığı ve akıl dışılığı üretmiştir" (Kumar, 2006: 187-188).

11-12: Hani, Köy nerede?

2: İçinde. Aklın her şeye kadirdir. Çünkü her şey onun içindedir. Geçmişin tümü ve de gelecek. Annen, gönüllü oldu. Annenin aklı her şeye yekindir. Bundaki bilim onu büyüledi. Ama sebep asıl sebep sendin. Bunu, oğlu için yaptı. Bildiğin gibi 11-12, dolabı bu açıyor. Haplar orada. Onu uyutan haplar. Rüya gördüren haplar. Sana veriyorum.

Burada rasyonel olan, irrasyonelin rasyonalitesidir. Bu rasyonellik içerisinde yasa dışı bir şey bulmak zordur. Köy ve New York hem ütopya hem distopyadır; yani bunlar birbirinin ütopyası ve distopyasıdır. İdeolojik bir şiddet olmadıkça, tarihin tek boyutlu biçimde

algılanması mümkün olmadığından tüm distopyalar önce bu ideolojik baskıyla hesaplaşmak zorundadır. Ama bu baskı altına almalarda aslında ideoloji yoktur; yalnızca arzu ve ekonomik alt yapının birliği olan gücün organizasyonu vardır; burada ideolojinin de bir anlamı kalmaz. Böylece ideolojiler, gerçeklik ve hatta sebep bile tamamen görelî bir hal almaktadır. Elde kalanlar ise, sadece dil oyunlarıdır. *Tutsak*, “incelikli dil ve kelime oyunları ile tatmine ulaşır; o da kelimelerle oynar” (Serdar, 2001: 16).

Klinik nerede acaba? 2'nin mekânı orasıymış.

6: *Siz kimsiniz?*

Yeni gelenleriz.

6: *Yani nereden geldiniz?*

Otobüsten daha şimdi indik.

6: *Ya otobüse nereden bindiniz?*

Köy'den.

6: *Yok. Köy, burası. Siz, buraya geldiniz.*

Ne çılgın bir şey öyle değil mi?

“Sistemdeki her şey çılgındır” (Deleuze ve Guattari, 2014: 338). Kapitalist makine, kodu çözülmüş ve yersizyurtsuzlaşmış akımları destekler, onların kodlarını daha fazla çözer ve onları daha fazla yersizyurtsuzlaştırır. Ama bunu, onları birleştiren bir aksiyomatik aygıtına onların geçmesini sağlarken ve sahte kodları ve yapay yeniden-yerliyurtlulaşmaları üreten birleşim noktalarında yapıyorken gerçekleştirir. Aslında tek yaptığı, yeni yeryurtları ortaya çıkarma ve yeni despotik makineyi diriltmektir. Gerçekte her şey bir arada var olmaktadır; *Köy*'ün oluşumu da aynı yolu izler. Kapitalizmde ‘iki toplumsal libidinal yatırım kutbu’ bulunur: paranoya ve şizofreni. Yersizyurtsuzlaşma ve kodçözümü hareketinden ortaya çıkan şizofreni psikedeki özgür-biçimli arzuya ve kapitalizmde evrensel tarih potansiyeline işaret ederken, yeniden-yerliyurtlulaşma ve yapay yeniden-kodlamaya tekabül eden paranoya, bu potansiyelin gerçekleştirilmesine karşı dayatılan engellere işaret eder.

3. Yerliyurtlulaşma-Yersizyurtsuzlaşma

Yersizyurtsuzlaşma her tür bir üst kodlanmadan ve anlam dizgelerinden kaçan ve onlara karşı savaş açan bir göçebenin hareketi olarak ebedî dönüşün üretimidir. Yatay bir düzlem hareketi olarak yersizyurtsuzlaşma, bütün anlamların, göstergelerin, hatta yüzün bağlamından koparılıp çölün içerisine bırakılması şeklinde işler. Koparıma mevcut anlam kodlarının yeni bağlantılarla kesilerek, yeni bağlarla yeniden yer yurt edindirilmesiyle gerçekleştirilir. Bu nedenle her yersizyurtsuzlaştırma edimi yeni bir yer yurt kazandırma ve aynı anda bu yeni yerin yurdun yersizyurtsuzlaştırılmasıdır. Yersizyurtsuzlaşma edimi ‘görelî’ ve ‘mutlak’ olarak iki şekilde ayırt edilebilir (Deleuze ve Guattari, 2014: 258). Yeryurdu değiştirmekten yani yeniden yeryurtlanmaktan ibaret olan görelî yersizyurtsuzlaşmada yeniden-üst kodlanma gelişir. Mutlak yersizyurtsuzlaşma ise bir kaçış çizgisi üzerinde yaşamaya denk düşer. Kaçış çizgisi bir yersizyurtsuzlaşmadır; ancak kaçmak kesinlikle eylemden vazgeçmek anlamında değildir, aksine bir kaçıştan daha eylemli bir şey yoktur. Kaçış, hayali olanın tam karşıtıdır ve aynı zamanda kaçırma (Deleuze, Guattari, 1987: 47).

Kaçış çizgisi, kaçmak ve kaçırma edimlerini bir arada bulunduran bir çifte eşitliği tanımlarken yersizyurtsuzlaşmanın da anahtarına dönüşür. Kaçış çizgisi organizmayı bozma anlamı taşısa da bu bozma süreci kesinlikle öldürmeyi içermez. Bu anlamıyla kaçış çizgisi bir yersizyurtsuzlaşma vektörü olarak yeni temsiller yaratmak yerine başka kaçış çizgilerine

bağlanma sürecidir; kaçarken kaçırmasının nedeni de oluş deneyimleri ile bağlantılıdır. Böylelikle, sistemin istikrarsızlaşması sağlanarak oluş dünyasına geçilip düzen tehdit edilir. Toplumsal kodları parçalayarak kaçırma edimini gerçekleştiren kişi, kaçış hattındaki şizo-öznedir. Şizo-özne, kaçış hattında şizofrenik bir yarılma gerçekleştiren kişiye tekabül eder. (Çalışır, 2019: 63-64). Tutsak'ın 6'sı, Micheal olarak New York'ta çalıştığı Summakor firmasından istifa ederek sistemin dışına kaçır; bu kaçır, Summakor'un düzenini tehdit eder.

Lucy: Senin bilgilerin. Sorular sormuştun. Farklıydın. Summakor'da olanlar hakkında hissettiklerine dair bir şeyler söyledin. Fark ettiğine göre bilmelisin. Durmanı istiyorlar.

Arzulama-üretimi, toplumsal üretimin sınırlandır; kapitalist oluşumda her zaman için engellenir. Yersizyurtsuzlaşmış sociusun kenarındaki organsız beden, şehrin kapılarındaki çöl: New York'un kapılarındaki çöl, Tutsak'ın Köy'ü. Sınırın yerinden-edilmesi, zararsız kılınması ve toplumsal oluşumun içine geçmesi ya da geçiyor görünmesi kesinlikle kaçınılmaz ve zorunludur. Şizofreni ya da arzulama-üretimi, arzunun molar organizasyonu ile moleküler çokluğu arasındaki sınırdır; bu yersizyurtsuzlaşma sınırının şimdi molar organizasyonun içine geçmesi, yapay ve tabi kılınmış bir yeryurda tatbik edilmesi gerekir (Deleuze ve Guattari, 2014: 153-154). Nitekim Micheal, Summakor'un sahibi, patronu Curtis (2) tarafından yapay ve tabi kılınmış bir yeryurda, Köy'e çekilerek zararsız kılınacaktır.

Lucy (4-15): ...Summakor'dan kimse istifa edemez. Hiç kimse. İdamın için bilet satıyorlar Michael ama buna promosyon diyorlar. Bir yer var. Başka bir yer. Onları oraya yolluyorlar. Beni oraya yolladılar. Seni de oraya yolladılar.

Dizide New York, yersizyurtsuzlaşma, Köy ise yeniden-yerliyurtlulaşma uğrağıdır. Şizo-özne, bilinçdışının üretimindeki yersizyurtsuz arzu akışı olarak duvarı aşır, moleküler öğelere açılır. Burası oluş'un düz ve pürüzsüz kaygan mekânı olarak mutlak kod bozumunun ve temsillerden kaçışın hududu olan organsız bedendir. Şizo-öznenin organsız bedeni sürekli bir kaçır ve kaçırma dâhilinde kapitalist sistemin sapmasına neden olarak göçebe bir savaş makinesine dönüşür. Bu anlamda şizo hep firaridir.

6: Hayır. Kaçmak için yaşıyorum. Her nefesim, her düşüncem kaçmak için. Ve ben o çıkış yolunu bulacağım. Kaçmak için bir yol bulacağım.

Organsız beden, organların karşıtlığı ya da düşmanlığı değil; ama organizmanın düşman olarak görülmesidir. Her türlü organizasyon biçimine, organizmaya ve bununla birlikte iktidar organizasyonuna karşı koyan bir bedendir (Çalışır, 2019: 58). Organsız bedenler, bir çölde seyahat etmektedir; paranoid bedenin tersine şizoid bedenin yersizyurtsuz organlarıdır. Gezinip duran, oraya buraya göç edip sendeleyeyen şizo, kendi organsız bedeninin yüzeyinde sociusun ayrışmasının en uç sınırlarına ulaşarak yersizyurtsuzlaşma dünyasında hep daha öteye atılır ve şizonun gezintisi, belki de onun dünyayı yeniden keşfinin kendine özgü tarzıdır. Bütün kodları karıştırır ve kodu çözülmüş arzu akımlarını taşır (Deleuze ve Guattari, 2014: 59).

Yersizyurtsuzlaşmasının had safhasına ulaşan toplumsal üretim olarak ve arzuyu sürükleyip onu yeni bir dünyada yeniden-üreten metafiziksel üretim olarak sürecin iki anlamı onda yeniden keşir. "Çöl büyüyor... işaret yakındır". Şizo, kodu çözülmüş akımları sürükler, kendi arzulama-makinelerini döşediğı ve etkin kuvvetlerin daimî bir akışını ürettiğı organsız bedenin çölünde onları katetmesini sağlar (Deleuze ve Guattari, 2014: 195-196).

Şizo-akımların duvarı aşığı, bütün kodları karıştırdığı ve sociusu yersizyurtsuzlaştırdığı her seferinde mutlak sınırdan söz edilmesi gerekir: organsız beden, yersizyurtsuzlaşmış sociustur, kodu çözülmüş akımların aktığı çöl, dünyanın sonu, kıyamettir. (Deleuze ve Guattari, 2014: 258). Eğer organsız beden bu çölse, Deleuze ve Guattari (2014: 132) bunun şizonun üzerinden uçup gittiğı bölünemez, ayrıştırılamaz bir mesafe olduğunu belirtir. Tutsak, bu Deleuzyen niteliklerle başlar; Micheal, New York'taki evindeyken birdenbire kendini çölde bulur. Bu organsız beden şizoid bedenin yersizyurtsuz organıdır. Şizonun, uzamdaki

yerini değiştirdiğinde bile, burada inşa ettiği ve burada sürüp giden arzulama-makinesinin etrafındaki, yoğunluktaki bir yolculuktur. Çünkü burası bizim dünyamız tarafından çoğaltılan, etrafında şizoların, yeni bir güneşe ait gezegenlerin döndüğü çöl ve aynı zamanda yeni dünya, uğuldayan makinedir. “Karanlık dünya, büyüyen çöl: sahilde uğuldayan yalnız bir makine, çöle yerleştirilmiş atomik bir fabrika”: *Tutsak’ın Köy’ü*. Çünkü despotik makinenin yöresi çöldür; şizo bedenden farklı olarak bu organsız beden paranoid beden için bir yeryurt organıdır. Deleuze ve Guattari (2014: 281-282), despotik makine ya da barbar sociusun inşasını şu şekilde özetler:

Yeni bir ittifak ve dolaysız hısmılık. Despot, eski topluluğun yanal ittifakları ve uzanım-sal hısmlıkları ile mücadele eder. Yeni bir ittifak sistemini dayatır ve kendisini tanırlı dolaysız bir hısmılık ilişkisine yerleştirir: halk onu izlemelidir. Yeni bir ittifaka sıçrayış, antik hısmlıktan ayrılış; yöresi çöl olan, en çetin ve en kıraç şartlara sahip olan ve eski bir düzenin direnci gibi yeni düzenin geçerliliğini de tasdik eden yabancı bir makine ile veya daha ziyade yabancınn makinesi ile ifade edilir bu. Yabancınn makinesi, hem eski sistem ile olan çatışmayı ifade ettiğince büyük bir paranoyak makine, hem de yeni ittifakın zafelerini yükselttiğince görkemli bir bakir makinedir. Despot paranoyaktır. [...] Ve yeni sapkın gruplar despotun icadını genişletirler [...], onun şöhretini yayarlar ve inşa ettikleri ya da işgal ettikleri kentlere onun gücünü kabul ettirirler. [...]. Antik bütünlüğün yeni bir socius şekillendirmek için yön değiştirdiği söylenebilir: artık çalıllık paranoyağı ile kamp ya da *Köy* sapkınları değildir, ama çöl paranoyağı ile kent sapkınlarıdır.

Burası müşterek bir çöldür; ama farklı anlamda. Dolayısıyla arzuyu kodlamak ve üst-kodlamak ve arzu yatırımını önceden kararlaştırılmış nesnelere yönlendirmek için her şeyi yapan diğer üretim tarzlarından farklı olarak kapitalist socius, iki tür farklı yatırımı destekler. Yersizyurtsuzlaşma ve kodçözümüyle soyut öznell arzu özgürlüğüne tekabül eden yatırım türü ile yeniden-yerliyurtlulaşma ve yeniden-kodlamayla geçici yapay yeryurtların ve kodların canlandırılmasına tekabül eden yatırım türü: paranoya ve şizofreni (Deleuze ve Guattari, 2014: 174). Aksiyomlaşma aracılığıyla sürekli yersizyurtsuzlaşma ve yeniden-yerliyurtlulaşma döngüleri, bir bütün olarak kapitalist toplumun temel ritimlerinden birini oluşturur (Holland, 2013: 54). Kapitalizm paranoyayı, kendisinin yeniden-yerliyurtlulaşma ve yeniden-kodlama itkisiyle birleşen despotizmden alır; bununla beraber, aynı anda kaçınılmaz yersizyurtsuzlaşma ve kodçözümü eğilimiyle şizofreniyi geliştirir.

Despot makine, ilkel makinenin soy bağıyla ve borç yüküyle işleyen ittifak ilişkisinin kodlarının çözülmesiyle oluşmaya başlar. Brown, arkaik toplumda bu tür borçların esasen tanrılara borçlanıldığını ve ilkece bunların ödenebilir olduklarını öne sürer. Modernitede ise borç, öncelikle bir Tanrıdan başka insanlara borçlanılmaya başlandığı zaman, sonsuz ve ödenemeyecek hale gelir: Tanrıların aksine, kişi ya da kişilerin herkesten sorumlu olduğu düşünülemez; bu nedenle dünyadaki tüm borç-ödemeleri kalıcı suç duygusunu silemez (Holland, 2013: 33-34). İlke olarak despot herkesin babasıdır. Despot, “yeni bir ittifak sistemini dayatır ve kendisini Tanrı ile dolaysız bir *hısmılık ilişkisine yerleştirir*” (Deleuze ve Guattari, 2014: 281). Despotun aşkın yasına itaat, bedeninn damgalanmasıyla değil, ölüm tehdidiyle zorla kabul ettirilir. Despotun iktidarı kendi halkı üzerinde ölüm ve yaşam iktidarını içerir: Despotizmde “borç, tebaaların kendilerinin varoluşuna ait bir borç olan bir varoluş borcu haline gelir” (Holland, 2003: 145).

6: Nedir bu?

2: Ölüm Belgen olabilir mi acaba?

6: Niye şimdi? Beni bin kere öldürtebilirdin.

2: Yerini bulasın diye bildiğim her yolla sana yardıma çalıştım. Ama hala reddediyorsun. Sen seç. Bu hayat veya “hiç” hayat.

6: Asimile ol veya öl.

2: Köy Ölümünün hediyesi budur: Tercih berraklığı.

...

6: Ölmeden önce bir çıkış yolu bulacağım.

Despotik makinenin içinden ona karşı bir savaş makinesi olarak çıkan kapitalist makine, despotik makinenin ilk büyük yersizyurtsuzlaştırma hareketidir. İlk büyük yersizyurtsuzlaşma hareketi, despotik devlet tarafından icra edilen üst-kodlama ile ortaya çıkar (Deleuze ve Guattari, 2014: 323). Kapitalizm akışı engellenemeyen bir kod çözümü ve yeniden kodlamadır. Dizinin son sahnesinde Curtis'in "bazı şeyler hiç değişmiyor" dediği gibi, özünde hiçbir şeyi değiştirmemek kapitalizmin tutkusudur (Deleuze ve Guattari, 2014: 367). Kapitalizmde kodlar despotik makinede olduğu gibi sabit bir kodlama sistemine dayanmaz. Deleuze ve Guattari'ye göre (2014: 373), modern uygar toplumlar kod çözümü ve yersizyurtsuzlaşma süreçleri ile tanımlanır. Fakat yersizyurtsuzlaştırdıkları şeyi diğer taraftan yeniden-yerliyuştürürlüştürürler.

Terapist: Kaçış hayali kuruyor. Kendini yurtsuz hissediyor.

2: Onun yurdu ayaklarımızın altındaki tam bu yer. Adamı hasta eden nedir?

Bu yeni-yurtlar genellikle *Tutsak*'ın *Köy*'ü gibi yapaydırlar; kod parçalarını bir araya getirmeye, onlara bir yer vermeye, yeniden davet etmeye, sahte kodlar icat etmeye dair modern tarzı ifade ederler. *Köy* fiziksel bir yer değildir; Helen'in keşfettiği bilinçdışı seviyenin altında paylaşılan bir düş halidir. Özne bedensel bir varlık olarak mekânın içinde olmak yerine soyut bir kurulum olarak dünya, kentsel ölçekte mekân insanın zihninin içinde yaşayan bir duruma dönüşmüştür. İnsan artık mekanik bedeni ile dünya, mekân içindedir ancak gerçekte geometrik bir soyutluğu olan mekân insanın düşündedir. *Köy*, Helen'in düşünde var edilmiş bir yeryurttur. Helen bir anne olarak "bir düş, bir yeryurttur" (Deleuze ve Guattari, 2014: 394). Annenin düşünde yaratılmış bir sahte yeryurtsallık, yeryüzü simgelerinin yerine soyut simgeleri geçiren, yeryüzünün kendisini devlet mülkiyetinin nesnesi kılan etkin bir yersizyurtsuzlaşmanın ürünüdür. Helen ve Curtis'in oğlu 11-12, *Köy*'de yaratılmış tek kişidir ve çocukluk anıları bile yoktur; o yüzden onun yersizyurtsuzlaşması veya yeniden-yerliyuştürürlüştürmesi mümkün değildir; o yüzden annesini öldürecek ve kendisi de intihar edecektir.

11-12: Diğer yere gitmek istiyorum.

Helen: Hiç sanmam Bizler için en iyisi Köy.

11-12: Gidebilmek mümkün mü?

Helen: Evet ama elimizde Köy varken bunu niye istiyorsun ki?

11-12: Yürürken ne gördün?

Helen: Uyanıksam neler olduğunu. Kuyuları gördüm.

11-12: Madem böyle niye buradan gitmiyoruz?

Helen: Çünkü oraya sadece bazı insanlar gidebilir. Anla işte diğer yere.

11-12: Kim gidebilir? Kim?

Helen: Orada var olan insanlar. Buraya getirilmiş olanlar, Burada doğmamış olanlar.

11-12: Burada doğmamış olanlar.

11-12: Benim gibi.

Helen: Evet ama bu yetiyor, değil mi?

11-12: *Hayır*.

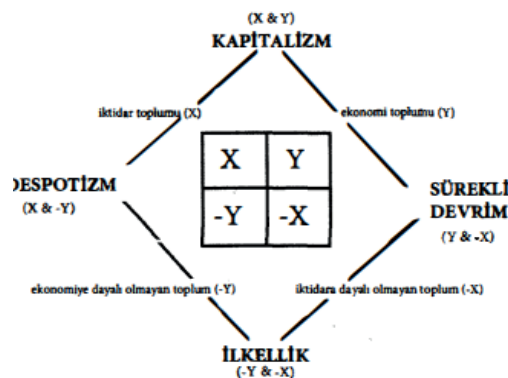
11-12'nin gerçeği öğrenmesi, kendi gerçeğiyle yüzleşmesi, oedipal üçgenin üzerine temellenmiş *Köy* denilen ütopyanın ve dolayısıyla onun var olduğu rüya alanının çökmesi tehdidini yaratmıştır. *Köy*'deki toplumsal organizasyonun devamını tehdit eden ve dizinin dördüncü bölümünde ortaya çıkan çukurlar, rüya alanının dağılmakta olduğunun bir işaretidir. Bu çukurlar simgeselde oluşan yarıklardır; aslında çöküş gibi dursa da bu diyalektiği sağlayan döngüdür. *Şizo* (6), nedenlerin, amaçların ve çıkarların yeraltı faaliyeti ile (Summakor) hazırlanmıştır; bu nedenler düzeni yeni bir *socius* (*Köy*) ve onun çıkarları adına kendilerini kapatma ve hendeği doldurma tehlikesi taşırlar (Deleuze ve Guattari, 2014: 544).

Despot-Ödipus'un yerini özne-Ödipuslar, uysal-Ödipuslar, [...] oğul-Ödipuslar almalıdır. [...] arzu kendi göçünü tamamlamış olduğunda bu had safhadaki acıyı deneyimlemek zorunda kalacaktır: onu hem en çok kodu çözülmüş toplumsal sahaya hem de en hastalıklı içsellığe, arzuya kurulmuş tuzağa, çirkin büyümeye iliştiren şey, onun kendisine döndürülmesi, kendisine karşı döndürülmesidir (Deleuze ve Guattari, 2014: 315).

Helen'in düşündeki bu yeryurdun, bu fantezinin çökmesini önlemek için aktif bir Dreamer (rüyacı) gerekmektedir; 6 numara yeni Dreamer olmayı kabul eder; ancak 313 müdahale eder ve onun yerine geçmek ister. Gerçek dünyada ciddi zihinsel engelli bir kadın olan 313, yeni Dreamer olur. Curtis ve eşi Helen'in serbest kalmasına ve *Köy*'den uyanmasına izin verir. "Düşlerde her zaman için elden ele geçmenin, kaçma ve akmalara neden olmanın, taşıma ve taşınmanın tuhaf türden özellikleriyle donatılmış makineler mevcuttur. [...] aile düşünde makine her zaman için şeytanidir" (Deleuze ve Guattari, 2014: 454). Curtis eşiyle birlikte *Köy*'ün imal edilmiş gerçekliğinden kaçmayı başarırken, yeni lider olarak 6 ve yeni hayalperest olarak 313, *Köy*'ün devamı için gönüllü süresiz hapsi kabul ederler; 313'ün bu yüzden acı çektiği, ağladığı görülmektedir. Michael (6) hem *Köy*'ün hem de Summakor'un yeni patronu olur; eskiden olduğu gibi gözetlemeye devam eder.

4. Gözetim, Karşı Gözetim, Kayıt, Kodlama ve Denetim

Tarihsel süreç içerisinde geleneksel ya da modern tüm devletler uyguladıkları iktidar biçimleriyle bireylerin arzularını denetim altında tutmanın yollarını aramışlardır. Kullandıkları biçimler ya da araçlar farklılık gösterse de iktidarların istekleri doğrultusunda gözetim yoluyla bireylerin arzularının denetlediği ve yönlendirildiği bilinmektedir. Deleuze-Guattari (2014: 378-379), devletlerin farklı yüzeyler boyunca akışını anlatan tarihsel üç büyük devlet türünden ve bunlardaki gözetleme, kayıt tutma, kodlama, denetim altına alma süreçlerinden, kullandıkları makinelerden bahsetmektedir: İlki, eski imparatorluğa ait antik devlet ya da vahşi makine; ikincisi, modern döneme ait şehir veya despot makine; üçüncüsü de kapitalist makinedir. Bu üç makine aynı zamanda devlet öncesi, devlet ve devlet sonrası olarak da tanımlanmaktadır. Söz konusu üç devlet biçiminin hükmetme biçimi olarak kullanılan üç kavram; hükümran iktidar, disiplinci iktidar ve kontrol iktidarındır.



Şekil 1: Temel Toplumsal Örgütlenme Tipolojisi. (Holland, 2013: 120).

İlkel toplumsal örgütlenme ya da vahşi makine, Deleuze ve Guattari'nin (2014: 213) "zulüm sistemi" olarak adlandırdıkları bir kayıt sistemiyle gerçekleşmektedir. Toplumsal gruba itaat talebi çok güçlüdür; ilkel anti-üretim yasaları doğrudan bedenine etine damgalanmaktadır. Deleuze ve Guattari, Nietzsche'nin *Ahlâkın Soykütüğü Üzerine* çalışmasındaki düşüncelerinden yola çıkarak dolaylı yaşam çağrısını alt etmeye yetecek kadar güçlü kolektif bir hafızayı şekillendirmek için muazzam bir acı ve zulüm miktarının gerekli olduğunu öne sürer (Holland, 2013: 140). Nietzsche'ye göre (2011: 77-78), belleği yaratan, toplumların törelere dayanan cezalandırma yöntemleridir. Toplumlar, tutarlı davranmak zorunda hissetmeyen insanlara oldukça acı verici cezalar uygularlar. Bu şekilde de hatırlama tekniğini kullanarak bu insanlarda bir bellek yaratırlar. Bellek yaratımındaki amaç, insanların toplum içindeki kurallı yaşama uyum sağlamalarıdır. Ceza pratiği, insanlarda kendi arzularını bastırma isteği yaratmıştır. Vicdan azabının ceza ile düşünülmesi, ancak uzun süreli ceza pratiğinin insanlarda korkuyu arttırarak onların belleklerini güçlendirmesi ve arzularını denetlemesiyle mümkün olmuştur. İnsandaki akıl yetisi de bu acılı ve kanlı cezalandırma süreci içinde oluşmuştur. Zulüm ritüelleri ve kayıt sistemleri bütün toplumu kodlamak için kurulmuş; böylece toplumun bu süreçlerden kaçması mümkün olmamıştır. Birey topluma borçlu olduğundan, topluma verdiği sözleri tutamadığında, yani topluma borcunu ödemediğinde, toplum tarafından cezalandırılmayı hak etmektedir. Bu yüzden ilkel kodlama, hem uyguladığı ve olanaklı kıldığı borç-yükümlülükleri ve harcamalar sistemine hem de kolektif bir hafıza yaratıp ilkel kabileye dayatan özgül bir tür "yazı" biçimine bağlanmaktadır (Holland, 2013: 140).

Bir kayıt tarzı olarak ilkel yazı, karakteristik biçimde beden (ya da yeryüzünün bedeni) üzerinde gerçekleştirildiğinden kolaylıkla ayırt edilebilir. Bu tür yazıların sözlü dilden bağımsız olması önemli bir şeydir. Ses ve grafik, biçimsel olarak iki bağımsız altkayıt sistemi oluşturur; biri diğerinin göstereni olarak hizmet etmez (Holland, 2013: 140). Yeryüzündeki bir dans, duvardaki bir çizim, bedendeki bir işaret, bir grafik sistemidir (Deleuze ve Guattari, 2014: 275). Ses ve grafik, nihayetinde bir otoriter bakışın, kayıt sürecinde çekilen acıya dayalı topluluğa kabulü onayladığı az çok kamusal ritüellere ilkel yasayı kaydetmek için birleşirler. Bakış, çok önemli tarzda biçimsel bağımsızlığı alt etme ve ritüelin diğer iki bileşeninin 'keyfi' birleşimini onaylama işlevi görür; bu yüzden Deleuze ve Guattari bunu, bir "çağrışım sistemi" olarak karakterize eder (Holland, 2013: 140-141). Bir yankılanma ve muhafaza etme yeryurdunu, eklemli sesin, çizen elin ve değer biçen gözün üçlü bağımsızlığını içeren zulüm tiyatrosunu şekillendiren yabancı bir üçgenin üç kenarını; konuşan veya şakıyan bir ses, ete damgalanan bir gösterge, acıdan bir yararlanım çekip çıkaran göz oluşturur. Böylelikle bu sihirli üçgen, yerliyurtlu temsil, göz-el-ses arzulama-makinesine hala oldukça yakın bir yüzeyde kendisini organize eder. Sistemdeki her şey etkindir, her şey etki eder veya tepki verir: ittifak sesinin etkisi, hısmılık bedeninin tutkusu, her ikisinin sapmasını değerlendiren gözün tepkisi (Deleuze ve Guattari, 2014: 277). Dizinin ütöpik *Köy*'ünde hükümler iktidarın gözetleme, kayıt tutma, kodlama, denetim altına alma süreçlerinden ziyade modern dönemin disiplinli iktidar süreçlerinin işlediği gözlenmektedir.

Modern döneme ait şehir ya da despotik makine sürecinde, "[despotik] Devlet'in temel eylemi...[despotun] yeni tam bedeninin... bütün üretim güçlerini ve faillerini baskı altına aldığı ikinci bir kaydın yaratılması" mümkün kılınmıştır (Holland, 2013: 144). Bu kayıt sistemine özgü olan şey, ilkelliğin tipik özelliği olan ses ve grafiğin bağımsızlığının ortadan kalkmasıdır: Yazı kendisini var olmayan bir sesle aynı sıraya koyar. Devletin yazılı emirlerle yönetilmesi Emperyal etki alanının tek kişiyle yönetilemeyecek kadar geniş olmasından kaynaklanmaktadır. Temsil ettiği mevcut olmayan sese bağımlı hale gelen yazı, pratikte görünür bir egemenlik konumuna geçmektedir. Artık ses-grafik ilişkisini damgalamamakta, acıyı değerlendirmemekte ve ritüel kayıt etkilerini onaylamamaktadır; yalnızca yazılan şeyi okumaktadır (Holland, 2013: 148). Dizide, devlet görevlisinin 6'ya "*acaba şunu imzalar mısınız? ...Bütün emirlere uyacağım demek için?*" sözleri 2'nin sesini temsil etmekte; *Köy*, despotik lider 2'nin arzusu doğrultusunda biçimlendirilmiş yasalar yoluyla yönetilmektedir. Burada yaşayan

insanların kendi arzularından ziyade 2'nin arzusunu arzuladığı; yani, arzunun despotun arzusunu arzulama haline geldiği görülmektedir. Arzu, artık kolektif ritüelle gösterilen değer nesnelere göre hareket etmemekte; yalnızca despot tarafından yürürlüğe konulan yazılı yasaya tepki göstermektedir.

Despotun yönetimini benimsemeyen, kendilerini baskı altında hisseden bireyler tarafından oluşabilecek karşı-iktidarı kontrol altında tutmak ve kendini güvence altına almak için sistematik gözetleme süreçlerini bir program dahilinde yürüttüğü, dış sesin "*Halkı takip edebilmek için bu programı uyguluyoruz*" sözleri ortaya koymaktadır. Deleuze ve Guattari'ye göre (2014: 308), Emperyal temsil sisteminin yerliyurtlu temsilden daha uysal olduğuna inanılabilir; ancak değildir. Göstergeler artık ete değil ama taşlara, parşömenlere, sikkelere ve listelere kazınırlar. Yasa, despotun kendi icadıdır. Göz artık zulüm sahnesine son vermiş, 'ikaz etmeye' ve 'gözetlemeye' koyulmuştur (Deleuze ve Guattari, 2014: 308). Despotik makine, beden üzerine grafiklerle kodlanan soy zincirleri ve ittifak ilişkileriyle işleyen ilkel makinenin yerine geçmekte ve ilkel makine yerini sosyal uyum ve boyun eğmeyle işleyen despotik makineye bırakmaktadır. Despotun paranoyak olma özelliği onun için gözetlemeyi zorunlu kılmaktadır; bu özelliği 11-12'nin "*ama dikkatli olmalıyız. Babam herkesten şüphelenir*" cümlesiyle vurgulanmaktadır. 6 ile 2 arasında geçen diyaloglarda 2 ile Köy'deki tüm bireyler hem gözetlendiklerinin hem de görünmez sınırların farkındadırlar:

6: Beni neden burada tutuyorsunuz?

2: Ben kilitli kapılar görmüyorum.

6: Beni takip ediyorlardı.

6'nin hayalperestlere ulaşma ve onlarla Köy'den kurtulma çabası içerisinde olduklarını gözetleme sonucunda öğrenen 2, onlardan gelebilecek tehlikeleri engellemek için 6'yı da gözetleme sürecine dâhil etmek istemektedir:

2: ...909 burada. Bir gizli görevde. En iyilerimizden biridir. Bunu fark edebileceğini düşünmüştüm. 909 ile çalışmanı istiyorum, 6.

6: Senin için çalışacağımı mı sanıyorsun?

2: Hayır, hayır, hayır, benim için değil, onlar için. İzlediğin insanlar için. Bana karşı olan düşmanlığımı yüksek sesle duyurdun... Şüphelilerimiz zaten var. Hayalperestler ile irtibata geçmemi istediğini biliyorum. Sahip olduğumuz en iyi cihazları ve uzmanlığımızı sana teklif ediyorum.

2 tarafından kurulmuş olan ve Köy'de yaşayan herkesi takip eden gizli bir servisin varlığı ve çalışma yöntemleri anlatılmaktadır:

909: Gizli görevdekiler hücrelerde çalışır, ikiler, üçler, dörtler. Sen ve ben bir hücreyiz. İlk kural, hücrenden kimseye bahsedemezsin. Diğer hücreleri bilmiyoruz. Onlar bizi bilmiyor.

6: Bu demek oluyor ki, herkes gizli görevde olabilir. Köy'de bulunan her insan. Yani, biri seni araştırıyor olabilir. Şu anda, başka bir gizli hücrede.

909: Böyle bir ihtimal var. Evet, sanıyorum.

Herkesin despot adına birbirini izlediği Köy Orwell'in 1984 romanında anlattığı distopik ülke *Okyanusya*'yı çağrıştırmaktadır. *Okyanusya*'da "çocuklar babalarına karşı sistemli biçimde kışkırtılmakta, onları ispiyonlamaları ve sapmalarını ihbar etmeleri öğretilmekte" (Orwell, 2020: 148); böylece "çocuk ile ana baba, insan ile insan, kadın ile erkek arasındaki bağların koparılması" amaçlanmaktadır. "Artık hiç kimsenin karısına, çocuğuna ya da arkadaşına güvenmeyi göze alamadığı" distopik bir ülke inşa edildiği görülmektedir (Orwell, 2020: 288). Benzer şekilde Köy'de de herkes birbirini izlemekte ve kimse kimseye güven duymamaktadır. Gözetleme dersi öğretmeni olarak gizli görevle 2 tarafından atanan 6'nın ilk derste çocuklarla

yaptığı konuşmalar esnasında, onların da ebeveynlerini izledikleri ve derin bir şüphe duygusu içerisinde oldukları diyaloglardan anlaşılmaktadır:

6: *Şimdiye kadar neler yaptığımızdan bahsedin.*

6: *Neden oraya gittin, 66616?*

66616: *Annem, salı günleri yogaya gidiyor. Son 23 haftada bir kere bile aksatmadı. Sonra bir tanesini kaçırdı. Bu şüpheli.*

Dizide despotun (2) gözetim sistemine karşı 6 numara, karşı gözetim sürecini başlatmaktadır. Karşı gözetim çoğunlukla aşağıdan-gözetim yani iktidarın bakışını hissetmek yoluyla değil bakışın doğrudan toplumsallığa açıldığı yeni bir norm sistematiği yoluyla kurulmaktadır. Toplumsal ile kurulan bu yeni ilişki özneyi hem gözetlenen hem de gözetleyen bir duruma yerleştirmek; öznedede artık var-oluşun idrakini sağlayan şey, bakışın hedefi ve faili olmaktır. Teknolojinin gelişmesi, gözetim aygıtlarının ortaya çıkmasıyla birlikte görünür olma arzusu ve görme istenci arasındaki bağ, gözetimi toplumsal bir ilişki haline getirerek onu her-şeyleştirilmekte ve her-yerleştirmektedir (Baştürk, 2018: 87). 6'nın öğrencilerinden 1100'ü karşı gözetime yönlendirmesi, 1100'ün bireysel gözetim aygıtlarına sahip olduğunu fark etmesiyle başlamakta; 1100'ün verdiği cevaplardan bireysel gözetim aygıtları ve gözetim konusunda tecrübeli olduğu anlaşılmaktadır:

6: *Neden oradaydın, 1100?*

1100: *Doğum günü hediyelerim için. Uzun mesafe telefon görüşmeleri ses kayıt cihazı. Ve bir taşınabilen insan izi sürebilen cihaz.*

6: *Çok güzel.*

1100: *Efendim, son teknoloji ürünü böcek kameraları denediniz mi?*

6: *Hayır, denemedim.*

1100: *Bir deliğe ya da bir şüphelinin üzerine yerleştirin. Kıyafetlerinin üzerine ya da derinin altına. Böylece onları 7/24 izleyebilirsiniz.*

6: *Yetenekleriniz olduğu ortada. Akıllısınız. İşte yeni göreviniz. Kim için çalıştığımızı öğrenin. Ne istiyorlar? Nereye gidiyorlar? Sırları ne?*

6'nın gözetimsel bir iktidara karşı geliştirdiği ve iktidarın yoğunlaşma alanlarını ve biçimlerini deşifre etme niyetiyle karşı gözetime yönlendirdiği öğrencisi 1100'ün 2'yi gözetlerken fark edilmesi, karşı gözetimin başarısızlıkla sonuçlanmasına neden olmuştur. Karşı gözetim davranışından dolayı 2 tarafından cezalandırılan 1100, disiplinli iktidarın kapatılma mekânlarından birisi olan hapis haneye, Köy'deki adıyla tünellere kapatılmıştır. Disiplinli iktidarın hüküm sürdüğü toplumun bu kapatılma özelliğine karşın kontrol toplumu iletişim ağıyla işlemektedir.

Dizinin başlangıcından sonuna kadar belirli kesitlerde eşsüremlili bilinç akışları şeklinde Michael'in zihninden yansıtılan görüntülerde siber netik makineler ve bilgisayarların gözetim amacıyla kullanıldığı görülmektedir. Gerek araçlar gerekse de gözetim süreçlerinin farklılığı ve iktidarın uygulanma şekli kontrol toplumu iktidarına yani kapitalist makineye karşılık gelmektedir. Deleuze-Guattari'ye göre, "kapitalist makine, insanlar ve şeyler arasındaki belirlenmiş olan her şeyi parçalayarak her şeyin her şeyle özgür akışını ve değişimini olanaklı" hale getirmiş; "insanın kodlandığı bir devlet ya da ideoloji olmadığından bütün ilişkiler ve ürünler kapital akışa kattıkları üretim kapasiteleri tarafından düzene" konulmuştur. Bu "kodlar despotik makinede olduğu gibi sabit kodlama sistemine ya da aşkınsal bir gösterilene" dayanmamakta, "işleyişin tümü para ve insan arasında kurulan pürüzlü bir yaylada" gerçekleşmektedir (Kılıç, 2013:134-136).

Dizide Michael'in sistemin yüklediği görevleri reddederek Summakor firmasındaki görevinden ayrılması, bunun sonucunda zihninde daha önceki kodlama rejiminin anlam bütünlüğünden yoksun artık kodlarıyla, yersizyurtsuzlaştırılarak çöle bırakılması kaotik bir durumun oluştuğunu göstermektedir. Kaos, kodlamalar ve yer yurt edinen değerler yoluyla sürdürülen akışın kesintiye uğramasıyla oluşmakta; kapitalizmin kapatma rejimi bu akışa uymayan yerde gerçekleşmektedir. Kapatma, sistemin kontrolü dışına çıkan bedeni damgalama anlamına gelmektedir. Toplumsal bedenin içinde ona uymayan yeni bir oluş, akış oluştuğunda toplumun bedeni tarafından gösterilen ilk tepki onu kodlamaktır (Kılıç, 2013: 139). Rüya yoluyla inşa edilen ütöpik mekâna kapatılan ve yersizyurtsuz bırakılan Michael'ın, kodlanarak ve yerliyurtlulaştırılarak yeniden sisteme eklenmesi sağlanmaktadır. Rüya oedipal olmaları nedeniyle hafızanın yersizyurtsuzlaştırılmasıyla ilişki içerisinde, çarpıtılmış bir yeniden yeryurt imkânı sağlamaktadır (Kılıç, 2013: 157). Rüya ile gerçeğin birbirinin içine geçtiği Köy'ün ve New York'un eşsüremlî sahnelerle karşılaştırmalı olarak yansıtıldığı dizinin son bölümünde, Michael ve taksi şoförü (147) arasında geçen diyaloglar kapitalist makinenin kodlama rejimine gönderme yapmaktadır. Rüya yoluyla Köy'de beyinler yeniden kodlanmakta ve sisteme uyumlu hale getirilmektedir:

Şoför (147): Araba sürmeyi sever misin? Ben severim. Eskiden çok çılgındım. Caddedeki her arabanın (beni) geçmek istediğini düşünürdüm. Ve onları hep geçmem gerekiyordu. Birine zarar vermek isterdim.

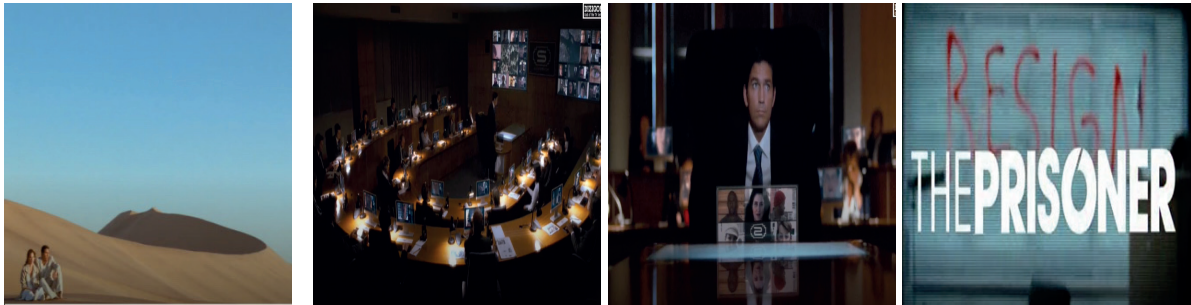
6: Peki ya şimdi?

Şoför (147): Şu an bebek gibiyim. Dünyaya yeni bir gözle bakıyorum. Beynim sanki yıkanmış gibi. Beynimde bahar temizliği olmuş gibi. Anlıyorsun, değil mi?

...

6: Beyinlerimizi, oradan kontrol etmek için bizi burada tutuyorlar.

Özünde hiçbir şeyi değiştirmeme tutkusunda olan kapitalizm, yerliyurtlu ve despotik, söylencesel ve trajik temsillerin harabeleri üzerine kurulmakta; ama onları kendi hizmetinde ve başka bir biçimde sermayenin imgeleri işleviyle yeniden ayağa kaldırmaktadır (Deleuze ve Guattari, 2014: 367). Michael'in (6) istifası, kaçıışı hem New York'ta hem de Köy'deki tutsaklığı, her iki tarafta da sistemin kendisine uyguladığı baskıyı değiştirmemektedir. Her iki mekânda da iktidarı temsil eden Curtis'in (2) iktidar uygulamaları aynı kalmaktadır. Köy'de disiplinli iktidarın araçlarıyla bireyleri gözetlemekte; arzularını yönlendirerek kontrol altında tutmaktadır. New York'ta ise, kontrol iktidarının araçlarıyla denetim yürütülmektedir. Kapitalizm her türden kalıntı ve yapay, imgesel veya simgesel yeryurdu yerleştirmekte; onarıp soyut niceliklerden türeyen kişileri onların üzerinde elinden geldiğince yeniden kodlamaya, tıkamaya çabalamaktadır (Deleuze ve Guattari, 2014: 57). Değişim bu süreçler sonunda zihinde yeni kodların ortaya çıkmasıyla gerçekleşmektedir.



Görsel. 5: Dizinin kapanış sahneleri.

Şizofrenik sürecin sonunda 6'nın; "kafamı karıştırıyorlar, hiçbir şey gerçek değil, deli olduğumu mu düşünüyorsun, ben sayı değilim, özgür biriyim, New York'a dönmek istiyorum" cümleleriyle ifade ettiği düşüncelerinin değiştiği, kodlanarak 1 numaraya dönüştüğü; "burada insanlar var her ne kaybettilerse de onlar iyi insanlar... doğru yoldan yapmak mümkün olmalı, iyi bir Köy yapmak, sanırım bunu başarabiliriz, bunu denemeliyiz, ne pahasına olursa olsun" ifadelerinden anlaşılmaktadır. Michael, bu sürecin sonunda istifa ettiği Summakor firmasının patron koltuğuna oturarak gözetleme sürecini devam ettirmektedir: "öyleyse bu benim, kralım! Öyleyse krallık bana ait!" (Deleuze ve Guattari, 135). Ama bu ben (1 numara), sadece çemberi sürükleyen ve onun salınımlarından kendisini neticelendiren artakalan öznedir.

Sonuç

Farklı okumalara açık olan *The Prisoner* dizisi, bu çalışmada Deleuze ve Guattari'nin birlikte geliştirdiği felsefi argümanlar ve şizoanaliz yaklaşım ekseninde analiz edilmiştir. *The Prisoner* dizisi özelinde şizoanalitik düşünme pratikleri gerçekleştirilen bu çalışmada elde edilen bulgular, Deleuze ve Guattari'nin arzusunun şizoanalitik ontolojisi ekseninde icat ettiği ve geliştirdiği düşünsel kavramların sanatsal bir pratiğini sergilemektedir. Deleuze ve Guattari'ye ait yersizyurtsuzlaşma-yerliyurtlulaşma, organsız beden, arzu makineleri, arzu-üretimi, paranoyak, şizo-özne, gözetim, kodlama gibi pek çok kavramın *The Prisoner* dizisi özelinde nasıl işlediği; dizideki diyaloglar ve alanyazındaki literatür birleştirilerek ortaya konulmuştur.

The Prisoner dizisinin 1967 versiyonunda Köy okyanusun ortasında kurulu iken 2009 yapımında yersizyurtsuzlaşmış sociusun kenarındaki, şehrin kapılarındaki çölün ortasında kurulmuştur. Her ikisi de ütopyacı düşüncenin mekânlarıdır. Despotun (Curtis/2) makinesini kurduğu ve şizo-öznenin (Micheal/6) mesafeleri katederek geldiği hem yersizyurtsuzlaşmanın hem de yerliyurtlulaşmanın uğrağı olan çöl, arzuyu sürükleyip onu yeni bir dünyada yeniden-üreten metafiziksel üretim ve sürecin iki anlamının onda yeniden keşiştiği yer olarak 6 ve 2 için müşterek bir mekândır. Paranoyak yatırım (2) ve şizoid yatırım (6) bilinçdışı libidinal yatırımın iki karşıt kutbudur; bu iki kutbun arasındaki salınım hezeyanı teşkil eder. Curtis (2), arzulama-üretimini hakimiyet oluşumuna ve ondan türeyen sürüsel topluluşa tabi kılmaktadır. Micheal (6) ise, tersi bir itaati gerçekleştirerek gücü devirmekte ve sürüsel topluluşu arzulama-üretiminin moleküler çokluklarına tabi kılmaktadır. Hezeyan, toplumsal saha ile eş-uzanımlı olduğundan, bu iki kutup her türlü hezeyanda bir arada varolmakta; *The Prisoner*, devrimci şizoid yatırım parçalarının gerici paranoyak yatırımın bloklarına tesadüf ettiğini somutlaştırarak ekrana taşımaktadır.

Psikanalitik bilgilerden yararlanılarak Helen ve Curtis (2) tarafından kurulan, Helen'in zihninde düş alanı olarak paylaşılan Köy, Helen ve Curtis'in ütopyası, Micheal (6) ve Köy halkının distopyasıdır. Curtis (2), Köy'ün Summakor'un arızlı olarak tanımladığı ve çalışanı Micheal tarafından buraya çekilen insanlara yardım etmek için kullanıldığını söylese de aslında Curtis'in Köy'ü kullanması, kendisi ve Helen'in çocuksuz olma travmasıyla ilişkilidir. Bu çıkar yatırımı, paranoyak arzu yatırımı etkili şekilde gizlemekte; gizledikçe onu güçlendirmektedir. Helen ve Curtis kendilerine ait mevcut çıkarların, nedenlerin ve araçların, amaçların aklın bir düzeni altında akıldışı niteliğini saklamakta; üstelik bu durum, paranoyak yatırımı akılcılaştıran çıkarlara sebep olmakta veya onları yaratmaktadır. Böylece de Curtis (2), tüm arzu üretimlerine boyun eğdirmeyi sürdürmektedir. Toplumun genel amaçları ya da çıkarları, 2 tarafından takdim edilen tahsis edilebilir amaçlar ya da çıkarlar altında gizlenmekte; aslında bunlar, sadece hâkim sınıfa ya da onun bir parçasına ait olanı temsil etmektedir. Despot 2, amaçların, yasanın, düzenin ve aklın dilinden konuşarak kitleleri tesis edip büyük topluluşları biçimlendirmekte; arzulama-makinesi 6'yı kuşatmak ve bastırmak için ağır aygıtlara yatırım yapmaktadır.

The Prisoner, her toplumsal makinenin paranoyak ve şizofrenik iki kutup halinde çeşitli yönlerde bölündüğünü somutlaştırmaktadır. Dizide Curtis (2), sosyalist bir ütopya olan Köy'ü yartarak tüm konformist, gerici ve faşist yatırımları canlandıran paranoyak karşı-kaçışı ve Micheal (6), devrimci bir yatırıma dönüştürülebilir olan şizofrenik kaçışı temsil etmektedir. Zira Deleuze ve Guattari de yalnızca iki kutuptan birinin seçilebileceğini öngörmektedir. Dizinin ana karakterleri, Deleuze ve Guattari'nin paranoyak olarak nitelediği despotun (2) ve köksüz, özgür, sınırsız, kapitalist kodları parçalayan olarak tanımladığı 'şizo-özne'nin (6) somutlaşmış halidir. Micheal (6) karakteri, toplumsal makinenin kod ve aksiyomlarından mutlak surette kaçan ve sürekli bir arzu üretimi sağlayan şizo-öznedir. Ancak Deleuze ve Guattari'nin altını çizdiği gibi, yalnızca kesintiye uğrama ya da boşluktaki süreğenlik olmasından dolayı şizo (6) devrimci değildir; fakat şizofrenik süreç devrim potansiyeli taşımaktadır. Şizofrenik süreç, 2 tarafından nevroikleştirilerek kapatılmak suretiyle başarıyla tamamlanamamıştır. Bu noktada şizonalitik yaklaşım, bir üretim düzeni olarak tanımladığı arzuyu çiğnediği ve onu temsile çevirdiği için psikanalizi suçlamaktadır.

Sınıra doğru meyleden bir hareket ve arzulama-makinesi olarak 6'nın molar organizasyonun içine geçirildiği, yapay ve tabi kılınmış bir yeryurda (Köy) tatbik edildiği görülmektedir. Sınırın yerinden-edilmesi, zararsız kılınması ve toplumsal oluşumun içine geçmesi ya da geçiyor görünmesi kaçınılmaz ve zaruri olduğundan bu noktada 2 tarafından oedipus devreye sokulmaktadır. Köy, aileciliği kaçınılmaz kılarak 6 için bir aile yaratmakta, Köy'ün en büyük armağanının aile olduğu vurgulanmaktadır. Normallik aile yaşamının kabulüyle özdeşleştirilmektedir. Emegin gücüne kolayca el koyabilmek için 2 tarafından emekçinin arzuya her türden erişimi aileci hadım etme, oedipal tuzak yoluyla etkisizleştirilmektedir. Kapitalist sistem sürekli nevrotikler ürettiğinden şizo-özne Michael, despotik-özne Curtis ve Köy'ün nüfusunu oluşturan arızlı kişiler kapitalist sistemin çıktılarıdır. Köy, daha iyi bir toplum yaratma arzusuyla ortaya çıkan ama kişiselleştirilmiş eksiklik üzerine kurulu bir arzunun mekânıdır; sonunda bir distopyaya dönüşmesi kaçınılmazdır. Arzu, devrimci gücünü bu noktada kaybettiğinden kapitalizmin şizofreni ve despotizm sarkacında ürettiği alandan, yani simgeselden çıkmak olanaksızdır. Kapitalizm psikanalizin ilk dersini iyi bellediğinden, 6'nın 2 ile mücadelesi sonucunda simgesel alandan çıkamadığı hem Köy'de hem de New York'ta egemen güce eklenerek arzu üretiminin engellenmesi sonucu her iki sistemde de yanılmalı bir özgürlükle tutsak kaldığı görülmektedir. *The Prisoner*, adından da anlaşılacağı üzere bu tutsaklığa vurgu yaparak; her iki dünyayı (sistemi) da reddetmektedir. Dizi afişlerinde yer alan "Freiheit ist nur eine Illusion" (Özgürlük yalnızca bir illüzyondur) şeklindeki Almanca sloganı da özgürlüğün bir yanılama olduğunu vurgulamaktadır.

Çıkar Çatışması Beyanı

Yazarlar makaleye eşit oranda katkı sağlamış olduklarını beyan ederler.

Araştırmacıların Katkı Oranı Beyan Özeti

Yazarlar makaleye %50 ve %50 oranda katkı sağlamış olduklarını beyan ederler.

Kaynakça

Baczko, B. (1979). *L'utopia: Immaginazione sociale e rappresentazioni utopiche. nell'età dell'illuminismo*. Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a.

Bauman, Z. (2012). *Küreselleşme: Toplumsal Sonuçları*. (Çev. Abdullah Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Baştürk, E. (2018). "Göçebe-Düşünce ve Savaş Makinesi: Deleuze'de Karşı Gözetim'in İzini Sürmek". (Der. Barış Çoban ve Bora Ataman). *Panoptikon 2.0: Alternatif Medya ve Karşı-Gözetim* içinde, s. 76-103. İstanbul: Epsilon Yayınevi.

Bogue, R. (2013). *Deleuze ve Guattari*. (Çev. İsmail Öğretir ve Ali Utku). İstanbul: Otonom Yayıncılık.

- Buchanan, I. (2008). *Deleuze ve Guattari'nin Anti-Ödipus'u*. (Çev. Fahrettin Ege ve Hakan Erdoğan). Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.
- Colebrook, C. (2002). *Understanding Deleuze*. London: Routledge.
- Çalışır, G. (2019). *Reha Erdem Sinemasında Şizoanaliz ve Yersizyurtsuzlaşma: Kosmos Filmi Örneği*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı.
- Deleuze, G. ve Guattari, F. (2014). *Anti-Ödipus: Kapitalizm ve Şizofreni*. (Çev. Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan ve Mustafa Yiğitalp). Ankara: Bilim ve Sosyalizm (bs) Yayınları.
- Freud, S. (2011). *Metapsikoloji-2*. (Çev. Aziz Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınları.
- Goodchild, P. (2005). *Deleuze&Guattari: Arzu Politikasına Giriş*. (Çev. Rahmi G. Öğdül). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Harvey, D. (2008). *Umut Mekânları*. (Çev. Zeynep Gambetti). İstanbul: Metis Yayınları.
- Holland, E. W. (2013). *Deleuze Ve Guattari'nin Anti-Oedipus'u: Şizoanalize Giriş*. (Çev. Ali Utku ve Mukadder Erkan). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Hopkins, T. (Yapımcı), & Hurran, N (Yönetmen). (2009). *The Prisoner* [Televizyon Dizisi]. USA, UK: AMC.
- Kılıç, S. (2013). *Deleuze-Guattari: Şizoanaliz Yaratıcı Bir Fark ve Arzu Ontolojisi*. Bursa: Sentez Yayıncılık.
- Kumar, K. (2005). *Ütopyaçılık*. (Çev. Ali Somel). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Kumar, K. (2006). *Modern zamanlarda ütopya ve karşı ütopya*. (Çev. Ali Galip). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Lacan, J. (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı, Seminer 11. Kitap*. (Çev. Nilüfer Erdem). İstanbul: Metis Yayınları.
- Morelly, E.-G. (1953). *Code de la Nature: ou le veritable esprit de ses lois de tout temps neglige ou meconnu*. Paris: Editions sociales.
- Nietzsche, F. (2011). *Ahlakın Soykütüğü: Bir Polemik*. (Çev. Zeynep Alangoya). İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Orwell, G. (2020). *1984*. (Çev. Celal Üster). İstanbul: Can Yayınları.
- Ricoeur, P. (2007). *Yoruma Dair: Freud ve Felsefe*. (Çev. N. Alpay). İstanbul: Metis Yayınları.
- Serdar, Z. (2001). *Postmodernizm ve Öteki*. (Çev. Gökçe Kaçmaz). İstanbul: Söylem Yayınları.
- Tandaçgüneş, N. (2013). *Ütopya, Antikçağ'dan Günümüze "Mutluluk Vaadi"*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tungare, A. (2001). *Le Corbusier's Principles of City Planning And Their Application in Virtual Environments*. Master of Architecture. School of Architecture Carleton University, Ottawa, Ontario.
- Yılmaz, M. ve Candan, F. (2018). Psikanalitik Bir Kavrayış ile "Kelebek Etkisi" Serisi: Dissosiyasyon Dehlizlerinde Dolaşan Ana/Vaka Karakterlerin Çekici Öyküsü. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 22 (4): 2407-2431.

-Research Article-

An Exceptional Adam and Eve Story Through Gilles Deleuze's Concept of Crystal-Image: The Fountain (2006)¹

Filiz Erdoğan Tuğran*

Aytaç Hakan Tuğran**

Abstract

The concept of motion-image, which is one of Gilles Deleuze's important concepts about cinema, is identified with Hollywood films. The organic fiction structure, the linear narrative of the story, the situations the movie characters are in, the actions they take, these actions and situations transforming each other and reaching a conclusion, and presenting all these in a way that is suitable for the sensory-motor are seen as elements included in the definition of movement-image. Although all these justify the identification of motion-image cinema with Hollywood cinema, there are also films that are contrary to this conventional structure in terms of some elements. One of these films is The Fountain, directed by Darren Aronofsky in 2006. The film takes love at the center of three interrelated and interlocking stories. With these three stories, fed from different time periods and mythological elements, the feeling of Love surrounds the entire filmic universe. The possibility of the main protagonists to turn into Adam and Eve, which becomes evident in the middle of the first story told in the movie, will make the love theme in the movie similar to the love in creation, and thus the story will be related to a situation where love is related to a superhuman cosmos rather than the love between two people. This film, which differs from the traditional plot and produces exceptions and forkings, will be considered together with Deleuze's concept of time-image. Time-image cinema can be described as an order of images that are far from linear narration, make the audience think together with the hero, and break their sensory-motor mechanism. In the article, The Fountain (2006) movie will be considered together with the time-image cinema and the crystal-image concept, which is one of its important images regime. The crystal-image presents different possibilities and reflections of the same images as the faces of the crystal. Three different stories told throughout the movie are considered as different reflections and different surfaces of the lives of the same heroes. Based on these reflections in The Fountain (2006), the possibilities of revealing a direct time image will be examined based on the peaks of present, and the sheets of past which are seen as the symptoms of the crystal-image.

Keywords: Time-Image, Crystal-Image, Gilles Deleuze, Henri Bergson, Darren Aronofsky

¹ This article was presented in *Cinema and Philosophy Symposium IV*. 10-12 December 2021 with same title.

*Asist. Prof., Samsun Ondokuz Mayıs University, Faculty of Communication, Department of Public Relations and Publicity, Samsun, Turkey.

E-mail: filizerdogant@gmail.com

ORCID : 0000-0002-2793-0289

**PhD Student., Ankara Hacı Bayram Veli University, Institute of Graduate Programs, Department of Radio Television and Cinema, Ankara, Turkey.

E-mail: aytaç.tugran@hbv.edu.tr

ORCID : 0000-0003-2011-6513

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1090694

Erdoğan Tuğran F., Hakan Tuğran A. (2022). An Exceptional Adam and Eve Story Through Gilles Deleuze's Concept of Crystal-Image: The Fountain (2006). *Sinefilozofi Dergisi*, Cit 7, Sayı 13. 45-60. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.1090694>.

Received: 20.03.2022

Accepted: 21.05.2022

-Araştırma Makalesi-

Gilles Deleuze'ün Kristal-İmaj Kavramı Üzerinden İstisnai Bir Adem ve Havva Hikayesi: The Fountain (2006)²

Filiz Erdoğan Tuğran*

Aytaç Hakan Tuğran**

Özet

Gilles Deleuze'ün sinema ile ilgili önemli kavramlarından biri olan hareket-ımağ kavramı Hollywood filmleriyle özdeşleştirilmektedir. Organik kurgu yapısı, öykünün çizgisel anlatısı, film karakterlerinin içinde bulunduğu durumlar, gerçekleştirdiği eylemler, bu eylemler ve durumların birbirini dönüştürerek bir sonuca ulaşması ve tüm bunların duyu-motora uygun bir şekilde sunulması gibi hareket-ımağın tanımı içinde yer alan unsurlar olarak görülür. Tüm bunlar hareket-ımağ sinemasının Hollywood sineması ile özdeşleştirilmesini haklı kılsa da Hollywood'un içinden bu konvansiyel yapıya kimi unsurları bakımından aykırı filmler de çıkmaktadır. Bu filmlerden biri Darren Aronofsky'nin 2006 yılında yönettiği The Fountain filmidir. Film, birbiri ile ilişkili ve birbiri içine geçen üç hikayenin odağına aşkı alır. Farklı zaman dilimlerinden ve mitolojik unsurlardan beslenen bu üç hikaye ile Aşk duygusu filmsel evrenin tamamını sarmaktadır. Filmde anlatılan ilk hikayenin ortalarında belirginleşen ana kahramanların Adem ve Havva'ya dönüşme olasılıkları filmdeki aşk temasını yaratılıştaki aşkla benzeştirecek ve böylece hikaye iki insan arasında yaşanan aşktan ziyade aşkın, insan üstü bir kosmosla ilgili olduğu bir durumla ilintilendirilecektir. Geleneksel olay örgüsünden farklılaşarak istisna halleri ve çatallanmalar üreten bu film, Deleuze'ün zaman-ımağ kavramıyla birlikte düşünülecektir. Zaman-ımağ sineması, çizgisel anlatımdan uzak, izleyiciyi kahramanla birlikte düşünmeye sevkeden, onun duyu-motor mekanizmasını arızaya uğratan bir imgeler düzeni olarak betimlenebilir. Makalede The Fountain (2006) filmi zaman-ımağ sineması ve onun önemli imgeler rejiminden olan kristal-ımağ kavramıyla birlikte düşünülecektir. Kristal-ımağ kristalın yüzleri gibi aynı imgelerin farklı olasılıklarını ve yansımalarını sunmaktadır. Film boyunca anlatılan üç ayrı hikaye aynı kahramanların hayatlarının farklı yansımaları ve farklı yüzeyleri olarak düşünülmüştür. The Fountain (2006) filminde bu yansımalarından hareketle kristal-ımağın belirtileri olarak görülen şimdinin uç noktaları ve geçmiş tabakalarından hareketle dolaysız bir zaman imgenin açığa çıkma olasılıkları incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Zaman-İmağ, Kritical-İmağ, Gilles Deleuze, Henri Bergson, Darren Aronofsky

² Bu makale 10-12 Aralık 2021'de düzenlenen 4. Sinema ve Felsefe Sempozyumu'nda aynı isimle bildiri olarak sunulmuştur.

*Dr. Öğr. Üyesi, Samsun Ondokuz Mayıs Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümü, Samsun, Türkiye.

E-mail: filizerdogant@gmail.com

ORCID : 0000-0002-2793-0289

**Doktora Öğrencisi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Ankara, Türkiye.

E-mail: aytac.tugran@hbv.edu.tr

ORCID : 0000-0003-2011-6513

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1090694

Erdoğan Tuğran F., Hakan Tuğran A. (2022). An Exceptional Adam and Eve Story Through Gilles Deleuze's Concept of Crystal-Image: The Fountain (2006). Sinefilozofi Dergisi, Cit 7, Sayı 13. 45-60. <https://doi.org//10.31122/sinefilozofi.1090694>.

Introduction

Cinema has been adopted as a mass art since its first appearance. "Cinema is an art that contains everything popular in other arts. In this sense, it incorporates the most universal and original elements that appeal to humanity compared to other arts" (Ozturk, 2020, p. 204). Cox and Levine point out that the popular and non-elitist position of film art and the availability of films in inexpensive formats ensure that they are followed by large audiences, including many people living in economically deprived conditions. In addition to being easily accessible, films are often aesthetically appealing and entertaining in a way that makes them emotionally, morally, or intellectually strong. It is neither rigid nor inaccessible like a philosophical text or argument (Cox & Levine, 2018, p. 17). Due to the structure of cinema flowing towards thought and philosophy with images, it has caused philosophers to think about the possibility of cinema to philosophize. Gilles Deleuze's two-volume books *Cinema: Movement-Image* and *Cinema: Time-Image* highlight the connection of cinema with thought and therefore with philosophy.

Deleuze talks about movement-image cinema in the early periods of cinema in his two-volume book. In the second period, time-image cinema will reveal the power of this art to think with images. Movement-image cinema will be divided into two as large form and small form of action-image and will be shaped according to a certain flow schema. With Deleuze's conceptualization, action-image entered into crisis with World War II: "We hardly believe any longer that a global situation can give rise to an action which is capable of modifying it - no more than we believe that an action can force a situation to disclose itself, even partially (Deleuze, 1997a, p. 206)". However, after World War II, the world changes, this change will also reflect on art and cinema, this change is mostly seen in the sensory-motor scheme in cinema. "The situation no longer extends into action through the intermediary of affections" (Deleuze, 1997b: 272). This would be the most emphasized break in the transition period from classical cinema to modern cinema, the order of the world has changed, it has become complex and it has begun to fail to adjust human reactions according to this change. Events and heroes in the Motion-Image cinema can no longer adapt to the rhythm of the changing world. "Deleuze summarizes the factors that cause the action image to go into crisis as wandering/ballad, the proliferation of stereotypes, the fact that the action has almost no effect on those who act it, and the dissolution of sensory-motor link" (Özçınar, 2021, p. 147). While all these changes are going on, mass cinema or classical cinema with Deleuzian terminology still conforms to the big form of action-image Situation-Action-Situation, or the small form of action-image to Action-Situation-Action, and in this way films shape the cinema industry. However, these films are seen as consisting of thousands of variations in which similar stories are told, so the content of the cinema enters a vicious circle. Time-image cinema has emerged as a result of this vicious circle.

The second of the books, *Time-Image*, has historically revealed the changing functioning of cinema after the World War II and its connection with philosophy. The Italian Neorealism and the French New Wave brought a new direction to the cinema, and the directors of these movements, unlike the classical directors, focused on the thinking power of the cinema with images. "In the first place, the image no longer refers to a situation which is globalising or synthetic, but rather to one which is dispersive. The characters are multiple, with weak interferences and become principal or revert to being secondary" (Deleuze, 1997a, p. 207). Therefore, unpredictable moments, characters who remain unresponsive to events, heroes who take a stroll instead of advancing will form the basis of modern cinema. "In the second place, the line or the fibre of the universe which prolonged events into one another, or brought about the connection of portions of space, has broken. The small form ASA is therefore no

less compromised than the large form SAS¹ (Deleuze, 1997a, p. 207). Movement-images are created depending on cause-effect relationships in events, they are organic, "time-image tends towards inorganic or crystallized images...Crystal or inorganic images assume a special relationship between perception or memory" (Rodowick, 2018, pp. 120-121).

Deleuze's giving a historical reference by determining the break between the two image regimes with the World War II; it often gives rise to a misconception that time-image cinema begins instead of movement-image cinematic ending. When Deleuze says that the movement-image has entered a crisis, what he really means is; that artistic creation no longer passes through movement-image. Today, mainstream cinema continues to use the formulas of action-image in its films. Another misunderstanding is the widespread belief that films should categorically fall within one of these two image regimes. However, many films seem to belong to "neither one nor the other, both one and the other" in terms of their structure. According to Deleuze, "there are many possible routes, almost imperceptible, undetectable transitions, even mixtures between movement-image and time-image (Yücefer, 2021). Therefore, an intermediate concept that benefits from the various cinematic operations of these two image regimes but does not fit into the patterns of these two regimes are required. At this point, Serdar Öztürk divides films into three: "Idea cinema, popular cinema or hybrid cinema, and mass cinema" (Ozturk; 2019, p. 376). Öztürk's concept of cinema of thought seems appropriate at this point. It is possible to consider the films of American director Darren Aronofsky in this context. When we look at the films such as *Requiem for a Dream* (2000), *Black Swan* (2010) and *Mother* (2017) in the director's filmography, it is observed that these films contain image regimes that can be considered as thought cinema and hybrid cinema. These images have been seen in films that include unclear events, complex characters, and stories that contain multiple possibilities at the same time. Aronofsky's film *The Fountain* (2006), which will be examined in the article, also has these features.

The movie is interesting and action-packed from start to finish. When it comes to Deleuze's cinema books, it is seen that one of the biggest mistakes is to include the action immediately in the lines of Movement-Image cinema. The action scenes in the movie are not connected by a schema in which a situation is transformed into a new situation by the action of the protagonist. However, as it will be stated later, *The Fountain* movie has a structure where there are other reasons underlying the flow that connects the actions. In *The Fountain*, the story presents itself in three different time periods, the present of the main protagonists, the time of the story in the book written by the heroine (actually, this is also read in the present of the heroine), and a time that can be described as future that seem to pass in the sky in an unknown time period. Proceeding simultaneously with more than one story, *The Fountain* creates surfaces that need to be considered separately on each scene, and demands the viewer to make leaps into different sheets of time. In this context, throughout the movie, the audience will take on the role of an active participant in an intellectual process and will attempt to make sense of the big changes in the small intervals in the movie. These intellectual shares are exactly like the projections of the cinema of thought, in Deleuze's words. The film moves towards different stories of people with the same appearance in three different time loops, but the audience is wrapped in great hesitation with the forking of the stories, moreover, this wrapping continues as a cycle that includes the characters in the movie. This act of tracking moves through a non-following that the audience has to deal with, as the story spreads to the sheets of past and the peaks of the present, it tends to a much deeper purpose than a classic love story it causes. The intertwining of different texts causes the story to go beyond the classic story of Adam and Eve. The memory of the world, the memory of the characters, the memory of the film and the audience cause this ancient love story to be shaped as one of the all-encompassing aspects of truth.

¹ It can be opened as ASA: Action-Situation-Action, SAS: Situation-Action-Situations, these two variations followed by Movement-Image cinema are explained in this article.

In Time-Image, Deleuze talks about moments of undecidability as one of the doors that will open cinema to thought. These moments of hesitation will become evident especially in the story transitions in the film, and the narrative will begin to blur as the main character leaps into the sheet of past. While Deleuze cares about the cinema in order to see the whole, he constructs this vision not over clear meanings, but through thought, so the leaps in the film will involve the audience in this thinking process. The Crystal-Image, which Deleuze deals with in the Time-Image cinema, advances the audience between the sheet of past and the peak of present, towards an exceptional presentation of a story as old as the history of humanity.

The Fountain: Crystal-Image and Crystalline States

Aronofsky constructs a well-known story by constructing different surfaces. Compared to conventional cinema, its narration is quite complex and difficult to understand, but it basically tells a love story, or rather an Adam and Eve story. Throughout the film, Aronofsky offers the audience the opportunity to look at three different stories, the characters in these stories being played by the same actors. At the intersection of the stories, there is the theme of love and death. While the main protagonists seek ways to survive together in the first and third stories, the middle story focuses on a time period when the female character has already died.

"There are three storylines that are interwoven by recurrent leitmotifs, both visual and verbal. The film begins with the story of a conquistador Tomás Verde (Hugh Jackman) and his strong-willed, defiant queen (Rachel Weisz) in quest of immortality. A second storyline shows a meditative man journeying with a tree through space in a bubble-like spaceship. The third, set in the present, is about a scientist, Dr. Tom Creo, trying to save his beloved wife"².

Although these three stories are perceptible and clear stories in themselves, the situation starts to get complicated as they intertwine. Deleuze talks about crystal-image while giving examples of time-image types in his book Cinema: Time-Image; "The crystal reveals a direct time-image, and no longer an indirect image of time deriving from movement" (Deleuze, 1997b, p. 98). This type of image, which usually manifests itself with images such as mirrors, spheres, in movies, is actually related to the intertwining of more than one time period. "What the crystal reveals or makes visible is the hidden ground of time, that is, its differentiation into two flows, that of presents which pass and that of pasts which are preserved" (Deleuze, 1997b, p. 98). Bergson speaks of a *durée*³ that includes the past, the future and the present at the same time, so time does not flow straight like the concept of time that modernity speaks of, people carry what they have experienced in their past in their present. This rather complex issue becomes apparent in the crystal-image as the peaks of present.

"Adopting St Augustine's fine formulation, there is a present of the future, a present of the present and a present of the past, all implicated in the event, rolled up in the event, and thus simultaneous and inexplicable. From affect to time: a time is revealed inside the event, which is made from the simultaneity of these three implicated presents, from these de-actualized peaks of present. It is the possibility of treating the world or life, or simply a life or an episode, as one single event which provides the basis for the implication of presents. An accident is about to happen, it happens, it has happened; but equally it is at the same time that it will take place, has already taken place and is in the process of taking place; so that, before taking place, it has not taken place, and, taking place, will not take place ... etc." (Deleuze, 1997b, p.100).

² <https://www.proquest.com/openview/652d8bc472889a4abc17df77493fbbad/1?pq-origsite=gscholar&cbl=2043477> (Erişim Tarihi: 25.02.2022)

³ *Durée*: "Let us take the most stable of internal states, the visual perception of a motionless external object. The object may remain the same, I may look at it from the same side, at the same angle, in the same light; nevertheless the vision I now have of it differs from that which I have just had, even if only because the one is an instant older than the other. My memory is there, which conveys something of the past into the present. My mental state, as it advances on the road of time, is continually swelling with the duration which it accumulates: it goes on increasing – rolling upon itself, as a snowball on the snow" (Bergson, 2008, p. 2).

The past of the present, every word that comes out of the mouth is like words written by pressing the keys, it is now past but now it takes them as a burden. Each sentence will be shaped in the present of the present after it appears in the mind, and it refers to the future of the present, it is designed, it is virtual, it is waiting for an opportunity to become actual. At this stage, it is essential to talk about the virtual and the actual. The virtual describes a creative process that has not yet taken place, it is like waiting for a seed that has never been planted before to bloom in the soil, what kind of flower it will become, how it will sprout is still uncertain, but from the moment it blooms, it falls into the realm of the actual. The same person cannot face a surprise when she plants that seed again, she/he knows what will happen because of the first one, so the sensori-motor mechanism starts to work and she/he is already waiting for the result. "In fact, the seed is on the one hand the virtual image which will crystallize an environment which is at present [actuellement] amorphous; but on the other hand the latter must have a structure which is virtually crystallizable, in relation to which the seed now plays the role of actual image" (Deleuze, 1997b, p.74). The character who plays an active role in the movie so that the environment can be crystallized is Tommy's monk state, and the constant mixing of the actual and the virtual is experienced through this character in the movie. Tommy is a surgeon in the third story in the movie, but also plays the role of a soldier, a conqueror in Izzi's book. Both characters seem to have lost the line between their public roles and their personal spaces. Conqueror goes to kill the bishop instead of following the queen's orders, while the surgeon acts against the rules by suspending his doctorship due to his wife's illness and his love for her. "The virtual image of the public role becomes actual, but in relation to the virtual image of a private crime, which becomes actual in turn and replaces the first image. We no longer know which is the role and which is the crime" (Deleuze, 1997b, p. 72). Thus a state of indiscernibility distinctions to surround the narrative, who the viewer is looking at, constantly oscillating between opaque and clear actors and roles. At this point, the fact that the same person plays in all three different stories in the movie will confuse the audience, the question to be asked is: are the three of them the same person, from time to time the faces between the monk and Tommy flash constantly, opaque and limpid. The sensory-motor mechanism works with experience, it is the backbone of movement-image cinema. "The space of a sensory-motor situation is a setting which is already specified and presupposes an action which discloses it, or prompts a reaction which adapts to or modifies it" (Deleuze, 1997b, p.5). In other words, the sensory-motor mechanism is briefly related to the reactions to events, an action-reaction integrity is dominant. In the films that operate with this scheme, everything will be arranged in a straight line in the narrative, which will leave little room for thought, and which is arranged as situation-action-situation or action-situation-action, everything that is unexpected or surprising will cause a disturbance in the functioning of the sensory-motor mechanism. Disturbance is an important concept in Deleuzeyen terminology, disturbance may be necessary to see the whole, insufficient to think about what is going on with the character and the audience in the movie - while the engine cannot make room for disturbance. While talking about all these, Deleuze refers to Charles Sanders Pierce's semiotic method. He emphasizes the concepts of firstness, secondness and thirdness, which is his first triad, and criticizes semiotics by giving importance to the thirdness, because then the importance of firstness and secondness is lost, whereas sometimes an object can only take place in the imaginary plane without being put into any relation with the others. On the axis of all these mentioned, Deleuze refers to the Tokyo Story movie directed by Yasujiro Ozu in 1953, while talking about a direct time in the image and only mentions the scene that shoots the vase for a while. The time that witnessed is only the time of the vase, immediate and simple, the vase is just the vase and is not shown in the scene to symbolize something, it is there and shown. This situation will disrupt the secondness and thirdness and the images will shift directly to the time-image. "Every set of images is made up of firstnesses, secondnesses and many other things besides. But affection-images, in the strict sense, only refer to firstness" (Deleuze, 1997a, p. 99). Deleuze argues that especially in Ingmar Bergman's films, close-up

faces lose their secondness and thirdness status while forming affect-images (Deleuze, 1997a p. 99). Now the face becomes clear and virtual only as a face. The crystal-image among the image types of the time-image will suspend the actual through virtual faces. This suspension will make both the characters and the audience wander simultaneously between many different surfaces, the performative will be suspended because through the opsign and sonsigns⁴ the indistinguishable state of the performative and the virtual will emerge. Deleuze does not depict a hierarchical order while talking about surfaces, according to him, the surfaces are not ordered one under the other or one above the other, he divides the story in many ways, but there is no direction, the meaning is on the surface. "It belongs to no height or depth, but rather to a surface effect, being inseparable from the surface which is its proper dimensions. It is not that sense lacks depth or height, but rather that height and depth lack surface, that they lack sense, or have it only by virtue of an 'effect' which presupposes sense" (Deleuze, 1990, p. 72). Meaning is what creates articulation on surfaces, and thus, each surface that appears in the film is articulated with a feeling of love, which envelops the whole universe. Returning to the story, as mentioned before, the story that appears as the present of the past emerges with the opening sequence of the movie. Tomás Verde, the conqueror of Queen Elizabeth of Spain, is a strong soldier and an important figure in the eyes of the queen. The Queen will give him a secret mission, thanks to which the conqueror will save Spain and the Queen will be his Eve. His mission is to find the 'Tree of Wisdom', which was hidden from people after Adam and Eve were expelled from heaven, and conquer death. The film, which enters the story with a historical genre, will create forkings with the second story. Because in the second story, a monk almost identical to Tomás Verde (with his hair shaved and wearing different clothes) is floating in space with a tree inside a glass globe. This part, which is determined as the present of the future, flows by including details disconnected from the story. The monk talks to the tree every moment he is in the glass ball and makes promises that he will keep it alive. Due to the memory images that appear behind it from time to time, this place is thought to be the place of remembering and is perceived as a story set in the present of the future. In the third story, Dr. Tom Creo (Tommy) appears as a scientist, his face exactly the same as that of the conqueror and the monk. The details in this story shape the main story, because it is understood that the part designated as the present of the past in this chapter, the story set in Spain, is a story written by Tommy's wife, Izzi. The person who will establish the link between the sheets of past and the peaks of present in the film is Tomás, monk and Dr. Tom Creo (Tommy). Because the Queen of Spain and Dr. Tom Creo's wife is not in the crystal ball where the monk lives, so one of the stories is shaped by the woman's absence. In the crystal ball, the monk thinks that it is Izzi while talking to the tree in the sphere, and he strives to keep this tree alive every day in an effort similar to the efforts of the doctor and the conqueror to save the woman that they both love.

The first thing that draws attention from the elements of the crystal-image in the movie is the glass globe in which the character Tommy lives in monk clothes, which is reminiscent of the snow globe in Orson Welles's *Citizen Kane* (*Citizen Kane*, 1941), which Deleuze included in his books. However, in this story, the space has become obscure and it is in an almost floating state, as if referring to the time that has become independent from space. It constantly rises towards the sky and is viewed as it rotates, this space is like the place of remembrance, the haunt of recollection-image. The story of Xibalba told in the film, the depiction of an afterlife that dies in an explosion and causes new stars to be born as it dies, seems to exist in this glass sphere. Here, the monk will often see the memories of his wife, try to talk with those memories, but the memory of Izzi wandering around as ghosts will sometimes appear as the Queen of Spain in Izzi's book and as opaque and limpid states will make the character and also the audience hesitant. Izzi has a request that Tommy finishes her book, but this request, which is Izzi's last request, could not be fulfilled by Tommy. The most reminiscent image of Tommy

⁴ Opsign and sonsign: pure optical and sound image which breaks the sensorymotor links, overwhelms relations and no longer lets itself be expressed in terms of movement, but opens directly on to time (Deleuze, 1997a, p. 218).

regarding this request is Izzi's insistence on walking with Tommy under the first snow in white clothes, this recollection-image will be encountered many times throughout the movie. In the middle story, which is thought to be the main story of the movie, the audience will see this event, Izzi will ask Tommy to walk with him, but Tommy will reject her because he has a lot of work. This scene causes the audience to doubt Tommy's deep love for Izzi, why he didn't follow her, it will later be understood that Tommy was not with Izzi in her last days to save Izzi's life. Until the end of the movie, Tommy will be seen refusing this request each time as a memory or a momentary event.

Deleuze describes the crystal-image from his book *Cinema: Time-Image* as one of the most important indicators of time-image cinema. The reason he says crystal-image is the fact that this image has too many faces, these faces are shown one after the other on the principle of indiscernibility. According to Deleuze, indiscernibility is not a pendulum that oscillates between the real and the imaginary, because such a situation cannot generalize the state of confusion, confusion appears in the minds of some characters or viewers. "But indiscernibility constitutes an objective illusion; it does not suppress the distinction between the two sides, but makes it unattributable, each side taking the other's role in a relation which we must describe as reciprocal presupposition, or reversibility" (Deleuze, 1997b, p. 69). The situation that is often encountered in the story lines that appear in the movie is explained by this state of indiscernibility, how Tommy is different from the monk and the conqueror, in what ways does Izzi differ from the Queen of Spain, which is the main character of the story, why are their faces the same, questions often preoccupy the audience. "The indiscernibility of the real and the imaginary, or of the present and the past, of the actual and the virtual, is definitely not produced in the head or the mind, it is the objective characteristic of certain existing images which are by nature double" (Deleuze, 1997b, p. 69). Just when the Queen of Spain is thought to be a fictional character, the queen emerges from Tommy's memory in the crystal ball, in this slippery place of remembrance. But in which corner of Tommy's memory are the memories of a story he never lived through, which story is true? It is very difficult to explain this exchange between the book Izzi wrote and the real world, for this it is necessary to look at how the exchange took place. "Exchange or indiscernibility thus follow each other in three ways in the crystalline circuit: the actual and the virtual (or the two mirrors face to face); the limpid and the opaque; the seed and the environment" (Deleuze, 1997b, p. 71). That is, the concept of exchange is always pregnant with a double movement. "Here the decisive terms are: duplication, exchange, indiscernibility. First, the exchange structure that defines the crystal is established between the two terms of becoming, establishing a twin or mirror relationship that unleashes an intuition" (Zourabichvili, 2011, p. 178). Certain scenes in the movie will have a mirror effect, the oil lamps in Tommy and Izzi's bedroom and the candlesticks in the castle of the Queen of Spain are the same, the transition between the two stories is reinforced with this object. Similarly, the picture of the castle in the same house is the castle depicted in the story set in Spain, like a door opening from the house of Tommy and Izzi to the castle of the Queen of Spain, this painting also has a transitive effect on the stories. Especially the scene where Tommy is looking for Izzi at home is the most interesting example of this, the scene starts with the picture on the wall and the bird that splits the picture by flying over the edge, giving the viewer the impression that this is a castle and the flying bird is a tropical bird. Then the light suddenly changes, it becomes clear that we are inside a house, not in an open air environment, the flying bird is a parakeet, and the castle is just a picture hanging on the wall. Actual and virtual mingle in this short scene. The most intense state of the crystal-image is the part where the story of the monk is told in the movie, the music that makes you feel constantly galloping, that is, galloping, sharpens as *ritornello* when it comes to the monk living in the heart of Xibalba. "The gallop and the *ritornello* are what we hear in the crystal, as the two dimensions of musical time, the one being the hastening of the presents which are passing, the other raising or falling back of pasts which are preserved" (Deleuze, 1997b, p. 93). While talking about these

concepts in Time-Image, Deleuze says that music has a very important role for images and argues that these two concepts have different meanings when describing time. Deleuze, who distinguishes ritornello and galop, thinks that the meaning contained may change where these two separate sonic images are used. "Again things are never that simple, and there is something unascrivable in the distinction of ritornellos from gallops" (Deleuze, 1997b, p. 93). The ritornello kicks in every time Tommy summons Izzi, but Tommy avoids following Izzi until the end of the movie. Therefore, the seed, one of the three elements of the Crystal-Image, cannot impregnate the environment. "In a famous sequence in Citizen Kane, the little glass ball breaks apart when it falls from the hands of the dying man, but the snow that it contained seems to come towards us in gusts to impregnate the environment [milieux] that we will discover" (Deleuze, 1997b, p. 74). It will only be revealed at the end of the movie that there is a seed and that this seed can have actual and virtual states. The monk will eventually accept Izzi's offer, walk out the door as Tommy and find himself on the farm where Izzi's grave is, remembering something he didn't remember before and planting the seed Izzi gave him on her grave. This seed will fertilize the environment and cause the tree to grow inside the crystal ball in which Tommy is dressed as a monk. "We do not know in advance if the virtual seed ('Rosebud') will be actualized, because we do not know in advance if the actual environment enjoys the corresponding virtuality" (Deleuze, 1997b, p. 74). However, in the movie, it is almost certain that the tree is Izzi, not only because Tommy talks to her as if she were his wife, but also because in some scenes, Izzi's limbs (neck hair, arms) and certain parts of the tree are shown with an overlaid image. When he finally decides to follow her, he goes to the place where the seed impragnates the environment, namely to the farm where Izzi's grave is located. A tree has emerged from the seed, but this tree is constantly drying up. The monk cannot revive her no matter what he does, Izzi's neck, the trunk of the tree, Izzi's arms, the branches of the tree are constantly shown on the screen, the tree is the dying Izzi for sure. The virtual has become actual, but there is something missing, this missing thing is an end, and Izzi often comes to this crystal ball and tries to open up new meaning surfaces. In Xibalba, all the facets of the crystal are present in their virtual-actual, seed-environment, opaque-limpid states. In Xibalba, the man has two faces. He is both the scientist who believes that death is a disease and the monk who believes that life is derived from death. Sometimes in Xibalba one of these faces becomes opaque and the other one becomes limpid. In Xibalba, while memories become partially actual, they remain virtual in some ways. While Xibalba is the environment itself, the tree of life is the seed. It is unclear what it will bring. It is also interesting at this point: Xibalba is the crystal-image itself. It is a perfectly round crystal ball. But it also has a different side from the perfect crystal, which Deleuze describes as impossible to get out of. It is not impossible to get out of this crystal. This crystal is a self-seeding crystal. There are also snow crystals in the movie. Snow crystals are important to Tommy's memory with Izzi. Tommy often jumps into this memory, at first he did not follow Izzi in these leaps, but then he will. This presents actualized memories that an opportunity for the man to spend time with Izzi both happened and didn't happen before. But, as Bergson said, a virtual side of our memory remains every time. The questions of whether Izzi laughed or not that day, whether the conqueror laughed when the Queen gave the ring, or whether he was afraid of the glorious fate that awaited him, become uncertain during the actualized recollection-images and the viewer becomes uncertain due to the different images.

Recollection-Images and Sheets of Past

"Bergson distinguishes two kinds of 'recognition'. Automatic or habitual recognition (the cow recognizes grass, I recognize my friend Peter) works by extension: perception extends itself into the usual movements; the movements extend perception so as to draw on its useful effects" (Deleuze, 1997b, p. 44). Deleuze talks about the sensory-motor mechanism starting from this point. The sensory-motor mechanism is a mechanical perception and the mind will perceive what is expected, the perception will continue in a linear way. "The second

mode of recognition, attentive recognition, is very different... In the other case, we constitute a pure optical (and sound) image of the thing, we make a description" (Deleuze, 1997b, p. 44). Therefore, in the second type of recognition mode, the sensory-motor mechanism disturbances. This disturbance is often true for the audience and the character at the same time, the story will take the viewers for a stroll rather than take them to a point, leaving them thoughtful to see something that has never been seen before. This is what Deleuze calls rarefied images. In the movie, this situation appears before the audience with the character of Izzi, each time Izzi's unclear recollection-images visit Tommy, the story opens up another meaning surface, Izzi's own image is not used, a rarefied image, a faint memory of her constantly appears in the glass globe and gives commands. However, in the third story told in the movie, Izzi's own image already exists. While it can be told with her without confusing the audience, the events unfold with her representational and fragmented images. Like Tommy, the audience does not know what to do, how will Izzi's book end, how will Tommy write an end to his wife's book? While the film poses thousands of possibilities for the ending to be written, it also guides the viewer with a rarefied image of Izzi to one of the possible endings. The viewer, like Tommy, goes to the past, present and future at the same time, tries to complete these rare images, and pursues the unthinkable. The three stories are often shaped by recollection-images seen by the monk. Tomás and Tommy also see recollection-images, but the recollection-images the monk sees contain memories of both men. The monk can see both the Queen and Izzi in separate or combined recollection-images. Apart from the fact that the bodies of the three men and the woman they love are the same, another intersection point is the wedding ring. Tomás' ring was given by the queen upon wearing it when he found the wisdom tree, the same ring seen in Tommy's hand in the operating room scene. Tommy will remove the ring before the surgery, find it no more and with the help of a fountain pen he will tattoo the ring on his finger. The monk will appear before the audience with this ring tattoo and many different tattoos. The monk's body is covered with tattoos along the rings and he continues to make these tattoos throughout his time in the crystal ball. Just as it is necessary to count the rings on the trunk of a tree to find out its age, the monk points his tattoos with his fingers and says, "All these years, all these memories, it was you who dragged me through time", implying that the passing time and the love he felt for Izzi enveloped his entire universe. Izzi's memories are a representation that replaces the thing, but this description is not clear in general terms, it is interrupted by another person's memory, so it nullifies the idea of cinema, which is considered as a representation art in itself, something that replaces the thing refrains from depicting it. The sensory-motor mechanism is clear and precise, the cow will eat grass and other grasses, conversations will be made, and the conversation will continue to be traceable while speaking out. "Conversely, a pure optical image is an understatement and relates to a character who no longer knows how or is unable to react to the situation..." (Deleuze, 1997b, p. 45) so the character stuns at every moment encountered, Tommy often says to Izzi's dream that he doesn't know, 'I don't know how to finish your book'. This obscurity constantly triggers reflexivity, pure optical and sonic images refer to singularities and new singularities, what is now reached is the unfinished. A book that will be punctuated by the non-punctuable, like the death of a star like Xibalba and the stars formed by thousands of new explosions, Tommy will reach millions of new singularities with an unpunctuated ending. Because opening the end of the book to the punctuable, that is, death or life, is a betrayal to the unfinished structure of the book, Izzi wants the book to spin without stopping, only this cycle ends the story, the difference is the end that the pure optical image conveys to Tommy. "In the purely optical state, the seer / oracle becomes alienated both within himself and the world, but he can also see farther, better and deeper than he can react or think" (Rodowick, 2021: 123). The idea of accepting a similar ending comes to Tommy's mind too late, but with this act of alienation and reflection, he will be able to end the story. A similar acceptance is seen in Roberto Rossellini's movie *Stromboli* (1950), in which a woman trying to get out of the predicament she has gotten herself into is caught in a volcanic eruption while escaping. The sensory-motor mechanism that disturbances due to this pile of pure optical

images distracts her from the trend; 'I am finished, I am afraid, what mystery, what beauty, my God .. .' (Deleuze, 1997b, p. 47) words poured out of her mouth. Here the character becomes the spectator, not the actor, of her own life. "She may move, run, or fidget uneasily, but her condition exceeds her motor capacities in every way, and she shows and announces things that no longer require a response or action" (Rodowick, 2021, p. 121). The expression on the monk's face on his way to death is similar to the expression on the face of the woman in the movie *Stromboli*. Tommy moves in the sphere from time to time, ascends to the sky, to the limits of the sphere, turns, is almost floating in the sphere, but these reactions are in contrast to the mood or place he is in. His sensory-motor scheme has collapsed, is disturbing, does not know what to do, and cannot respond appropriately to his situation. In another scene, it is understood that Izzi's nervous system is disabled and cannot perceive heat and cold. These turn into pure-in-itself perceptions that escape the stimulus-response scheme of the living image. Here, the film refers to pure perception, which is important for time-image cinema, Izzi no longer reacts normally, her final normal reaction in the movie is when Tommy realizes that she cannot perceive hot and cold. When Tommy wants to call the doctor, Izzi blocks him and says 'I'm afraid', after this scene it will be seen that she is indifferent to her own situation. Izzi does not give the usual reactions to what happened to her when she fell at the museum or after she fell, and tells that she was held by an unknown force while she was falling. In the hospital, she says she is not afraid, but she is dying, at the end Izzi has become the spectator of her own life, she cannot give the necessary reactions and becomes a seer, she will entrust her future to Tommy because she has no future of her own.

The recollection-images will take the readers to Deleuze's concepts of actuality and virtuality, which were mentioned earlier in the article. According to him, pure sonic and optical images become clear with their actuality and produce thoughts in connection with the sensory-motor mechanism. However, this still does not render the recollection-images free of virtuality, and the act of remembering itself will be linked to both virtuality and careful recognition. Therefore, the recollection-images do not directly relate to the sensory-motor mechanism by activating like flashbacks. It is true that both are summoned by the characters, but this summoning is quite clear in flashback and while it departs from the known time, the recollection-images do not draw such clear lines. A different chain of events takes shape each time Tommy summons Izzi's memories, Izzi is different in each memory and Tommy blurring the images by reacting differently each time. "Not the recollection-image (or flashback) but the actual effort of evocation, to summon this up, and the exploration of virtual zones of past, to find, choose and bring it back" (Deleuze, 1997b, p. 110). The monk's effort has also been to leap into the past layers and call up recollection-images, but this will not be so easy to achieve. "In one case recollections 'are still evoked but can no longer be applied to corresponding perceptions', in the other 'evocation of recollections is itself prevented" (Deleuze, 1997b, pp. 110-111). "Except, in all this, it is as if certain sheets have subsided, and others risen in such a way that here and there there are juxtapositions of one particular age with a different one, as in archaeology. Nothing is decidable any more: the coexisting sheets now juxtapose their segments" (Deleuze, 1997b, p. 114). Izzi is dead, and this leap into the sheets of past will disturbance, constantly passing through Tommy's memory, and the sheets of past, Izzi, the Queen of Spain and the conqueror will begin to intertwine. Although the third story of the film, the present of the present, tries to clarify these recollection-images, the situation is not so simple because this timeline becomes suspiciously ambiguous as the recollection-images are constantly added together because the narrator is Tommy, and Tommy will often be replaced by the monk in the present of the future and the conqueror in the present of the past. This character, who is encountered both as a monk with a bald head and as a doctor like Tommy, is forking in the same recollection-image; "...the forking points are very often so imperceptible that they cannot be revealed until after their occurrence, to an attentive memory. It is a story that can be told only in the past" (Deleuze, 1997b, p. 50). So Tommy often jumps back in time

to finish Izzi's book, and the viewer thinks about forkings as the outline of that story is shared with the audience through Tommy. According to Deleuze; "...memory could never evoke and report the past if it had not already been constituted at the moment when the past was still present, hence in an aim to come. It is in fact for this reason that it is behaviour: it is in the present that we make a memory, in order to make use of it in the future when the present will be past" (1997b, p. 52). Tommy returns to the book Izzi gave him again and again, trying to figure out what to do, as if Izzi has jumped into a memory from the common sheets of past. Jumping from a late period to an early period, she wrote a novel that refers to the Xibalba myth and the story of Adam and Eve. The Queen of Spain, one of the main characters of the novel, will give her conqueror the task of conquering death. However, the path of the conqueror is foggy, dark, and this path passing through soil and barren lands is also grueling. Because the conqueror is following the footsteps of a story that happened centuries before his time. Because, like Tommy, the conqueror is following a story that happened centuries before his time, they are chasing a memory that does not belong to their personal memory, but resides in the collective memory of the world. The story of both the exploding nebula (Xibalba) and Adam and Eve are hidden in the sheets of past. When Bergson speaks of pure memory, he mentions that it is preserved in the layers of time:

Each sheet of past has its distribution, its fragmentation, its shining points, its nebulae, in short an age. When I take up position on such a sheet, two things can happen: either I discover there the point I was looking for, which will thus be actualized in a recollection-image, but it is clear that the latter does not possess in itself the mark of the past which it only inherits; or I do not discover the point, because it is on a different sheet which is inaccessible to me, belonging to a different age (Deleuze, 1997b, p. 123).

These missions given by Izzi and the queen promise them love, but no matter how hard they try, they can't jump right into these layers, the memory of the world seems to be hidden from them, and this hiddenness produces singularities and forking stories. Deleuze talks about singularities in his book *The Logic of Sense* (1990); "The singularity belongs to another dimension than that of denotation, manifestation, or signification. It is essentially pre-individual, non-personal, and a-conceptual. It is quite indifferent to the individual and the collective, the personal and the impersonal, the particular and the general – and to their oppositions" (1990, p. 71). In the film, the story of Adam and Eve in present the of the past produces a singularity, because it belongs to a pre-human history, when Adam committed the original sin, he was sent to the world and the history of humanity began. In the present of the present, Dr. Tom Creo seeks a cure for humans by looking at pre-human history, and tries to solve Izzi's disease by experimenting with monkeys. "If the singularities are veritable events they communicate in one and the same Event which endlessly redistributes them, while their transformation form a *history*" (Deleuze, 1990, p. 53). All the singularities in the movie are dissipated from one and the same Event, a love story that spans the entire universe and the notion of the two prehistoric heroes of this story coming together. This Event is knotted in the ever-appearing ghost of Izzi; Izzi wants Tommy to walk with her, but because Tommy does not accept this request, the story forks and crystallizes.

Deleuze says that with Modernity and scientific thought, the bond between mankind and the world is broken, and this break causes loss of faith. The most important representative of this break in the movie is Dr. Tom Creo, and the flow of the story forks with this character. His science is calculating, he strives for the salvation of his wife in the operating room, advances at a gallop, does not see the formation, the time in the duration, the change in quality, he just wants to reach the conclusion. For this reason, he cannot notice the shrinking of the monkey's tumor over time, so science cannot catch up with Izzi's death. Izzi, on the other hand, is after faith, looks at the belief system of the Mayans, there is a meaning for her, she realized that the connection between mankind and the world should not be broken, because she gets disturbance, the tumor in Izzi's brain caused her to see the world differently. Izzi writes her book to restore

Tommy's faith in the world, life, death, and the universe. According to Deleuze, cinema tries to show the audience a unity that they cannot see with their own eyes. This is the power of modern cinema, according to Deleuze, to give people back the faith they lost. In the movie Tommy cannot understand this belief because he sees the world through the eyes of science. However, due to the loss of Izzi, Tommy also become disturbed, this deficiency changes his vision, drags him after a task that needs to be completed, and leads him to leap between sheets of past. Tommy's life is interrupted by this shortcoming, and he has to jump between the three simultaneous presents described in the movie in order to fulfill Izzi's wish.

The essential point rather appears if we think of an earthly event which is assumed to be transmitted to different planets, one of which would receive it at the same time (at the speed of flight), but the second more quickly, and the third less quickly, hence before it happened and after. The latter would not yet have received it, the second would already have received it, the first would be receiving it, in three simultaneous presents bound into the same universe. This would be a sidereal time, a system of relativity, where the characters would be not so much human as planetary, and the accents not so much subjective as astronomical, in a plurality of worlds constituting the universe. It would be a pluralist cosmology, where there are not only different worlds (as in Minnelli), but where one and the same Event is played out in these different worlds, in incompatible versions (Deleuze, 1997b, p. 102).

The Event is the recollections image itself, to which Izzi is constantly summoned, according to the filmic narrative. This image will be repeated often, creating forkings. These forkings extend the story into the Mayan myth and the story of Adam and Eve, such that the tree of wisdom archetype in both Mayan legends and the Adam and Eve myth converges. This convergence causes two impossible myths to appear in the film simultaneously in different directions. "Within these worlds, there is, for example, an objectively indeterminate Adam, that is an Adam positively defined *solely* through a few singularities which can be combined and compliment each other in a very different fashion in very different worlds (to be the first man, to live in a garden, to give birth to a woman from himself, etc.)" (Deleuze, 1990, p. 114). However, the reunion story of Adam and Eve, which creates continuous possibilities like a throw of the dice, or in other words, creates crystal-images by creating forkings in the film universe, results in negativity in the present of past. Because even though Adam (that is, the conqueror of the queen who gradually turns into Adam as the story progresses) finds the tree of wisdom, he will become a part of that tree by drinking from its essence and will not be able to meet Eve. In the present of present, Dr. Tom Creo will fail to write the ending of Izzi's book, causing the story of the present of the past to end in frustration, as has just been stated. In the present of the future, Dr. Tom Creo will find himself in the center of Xibalba, where all these impossibilities are lived together and at the same time. The cosmic consciousness of the universe is constantly in motion in this dying star sphere. Xibalba has characteristics similar to the cannonball that Bergson talks about in his book *Creative Evolution* (2008). Bergson's cannon does not move in only one direction, he tries to clarify the subject by saying that if I were talking about a cannonball thrown forward, it would be quite easy to know its direction. "But it proceeds rather like a shell, which suddenly bursts into fragments, which fragments, being themselves shells, burst in their turn into fragments destined to burst again, and so on for a time incommensurably long" (Bergson, 2008, p. 98). Bergson states that it is a very difficult process to comprehend movement and states that life is created by these forces. It was also difficult for the monk to understand Xibalba, because he could not look at it as Izzi did long ago, he does not know that he can move forward from all this explosion and destruction to existence, whereas as long as he exists, both Izzi and his love for her will continue to exist.

While talking about the sheets of past in his book, Deleuze refers to the films of Orson Welles and especially highlights the Rosebud issue in *Citizen Kane*. Kane is dead and searching for Rosebud has made it difficult to leap into the sheets of past, death has closed these sheets to the rest. "The regions of past will keep their secret, and the call to recollection remains

empty" (Deleuze, 1997b, p. 114). So no matter how hard Conqueror and Tommy try, when the regions of past collapse on top of each other, it becomes difficult for them to complete their mission successfully. "It is quite clear that the recollection-image is of little interest in itself, but that it presupposes two things which go beyond it: a variation in the sheets of pure past where it can be found and a contraction of the actual present which is the starting-point of the continually renewed search" (Deleuze, 1997b, p. 110). The actual present is constantly contracting, because something went wrong in the third story in which the present of the film is told, and the ritornello forces the audience and the actor to pursue the present that is constantly disturbed and is no longer accessible. However, he must find the present by looking at the sheets of past and digging through these layers. There is an almost organic connection between the sheets of past and the recollection-images, and in the film this bond seems to have been broken due to death.

The sheets of past exist, they are strata from where we draw our recollection-images. But either they are in any case unusable, because death is a permanent present, the most contracted region; or they can no longer be recalled because they are breaking up and becoming twisted, scattered in a non-stratified substance. And perhaps the two cases come together; perhaps we find the universal substance only at the contracted point of death. But there is no confusion in this; these are two different states of time, time as perpetual crisis and, at a deeper level, time as primary matter, immense and terrifying, like universal becoming (Deleuze, 1997b, p. 115).

As Tommy grapples with the memories to finish Izzi's story, he decides to follow Izzi, which ends in the third story line, which we perceive as the present of present. However, as mentioned above, this Event causes the fertilization of a seed that cannot be realized. Whereas the seed that will impregnate the environment is Xibalba itself, when the monk realizes this, he surrenders himself to 'universal substance only at the contracted point of death', but this is also 'time as universal becoming'. Xibalba will explode and all the parts of the monk will disperse into space, creating new creations and will become nebula. This long burst moment will impregnate the entire universe and optical and sonic images will flood the screen and reach the viewer. The screen will go dark with a heavy cut, the galop will go silent, but after a moment's punctuation, the galop will rise at full speed, the screen will be illuminated again with an intense starlight and the galop will return to ritornello.

Conclusion

Aronofsky differs from conventional Hollywood cinema with many of his films, presenting discrete images in his films, creating forks. The Fountain begins with the pure virtual past, touching upon stories pre-human and beyond human, preserved in a cosmic memory. The Mayans, Xibalba, Adam and Eve, the apes become evident as images of cosmic memory encountered in the film. According to Deleuze, if you can completely consume something, it is not time-image, but if you are navigating between moments of undecidability, it is time-image. The Fountain, takes the viewer on a tour through the intertwined singularities that derive from a single Event and form different surfaces and different images. Three separate surfaces become evident in the film, and the coexistence of these three stories, which cannot exist in the same story at the same time, forms the faces of the crystal-image. Time crystallizes and disperses in the film, the main characters are in a constant state of jumping in the peaks of present and the sheets of past, and all these occupy the present.

It is in relation to the present of something else that the past and future are said of a thing. We are, then, passing along different events, in accordance with an explicit time or a form of succession which entails that a variety of things fill the present one after another. It is quite different if we are established inside one single event; if we plunge into an event that is in preparation, arrives and is over; if for a longitudinal, pragmatic view we substitute a vision which is purely optical, vertical, or, rather, one in depth (Deleuze, 1997b, p. 100).

This in-depth vision corresponds to the semantic surfaces, and each semantic surface oscillates from the virtual to the actual in the sheets of past and the peaks of present. This state of oscillation plunges the viewer into thought. Trying to complete the rarefied images in the movie with their own thoughts, the audience also tries to find the Event that makes everything immerse in thought. Just like Tommy, the audience does not know the Event and tries to learn it.

The event is no longer confused with the space which serves as its place, nor with the actual present which is passing: 'the time of the event comes to an end before the event does, so the event will start again at another time ... the whole event is as it were in the time where nothing happens', and it is in empty time that we anticipate recollection, break up what is actual and locate the recollection once it is formed (Deleuze, 1997b, p. 100).

All this expectation and leisure occurs spontaneously in Xibalba, Tommy sometimes invoking memory, sometimes encountering it by chance, awaits the memory and, disintegrating the actual, pursues the Event that drags him to Xibalba. The event is felt to him in the memory, in reality this memory is both as if it happened and did not happen. In pursuit of this memory, each of the bifurcations will lead Tommy to a single end and a beginning. In pursuit of this memory, each of the forkings will lead Tommy to a single end and a beginning. At the end of the movie, the monk the monk surrenders himself to death, Xibalba explodes and fragments of Xibalba spill out into the universe, into the thousands of new lives and possibilities. The film, which is expected to end at this very moment, will suspend the sensory-motor schema for the last time and will disturb the viewer. When the stage dims and the gallop stops, the ritornello continues again. As the film closes with the present of present, Tommy is seen planting seeds on Izzı's grave, the space is filled with singularities of snow crystals, the event is in the present of the present as the present flows into the future of the present. Tommy's seed will be the tree in Xibalba, or not, leaving that point open, the movie will end in forkings. Unlike the movement-image cinema, the time-image cinema is inexhaustible, it constantly leaves doors opening to new thoughts with new images in the mind. These gates are like floating presents that give direction to the past and the future at the same time, and space is as old as the roots of human. All these possibilities will be reflected from different faces like crystal faces in Deleuze's crystal-image regime and time-image cinema. "Seeing in the crystal' creates two visions at once: a vision of indescribable virtual/actual reflections, and a vision of time that specifically relates the virtual past to the actual present, resulting from the endless division of the ongoing present" (Bogue, 2021, pp. 142-143). When viewed on the axis of these studies, The Fountain carries the vision of the crystal-image in terms of the image regime it offers and constitutes an important example for time-image cinema.

Conflict of Interest Statement

The author of the article declared that there is no conflict of interest.

The Researchers' Statement of Contribution Ratio Summary

The first author contributed 60% to the article, while the second author contributed 40% to the article.

Bibliography

- Aronofsky, D. (Director) (2000). *Requiem For a Dream*, Artisian Entertainment, U.S.A.
- Aronofsky, D. (Director) (2006). *The Fountain*, Warner Bros., U.S.A.
- Aronofsky, D. (Director) (2010). *Black Swan*, Fox Searchlight Pictures, U.S.A.
- Aronofsky, D. (Director) (2017). *Mother*, Paramount Picture, U.S.A.
- Bergson, H. (2008). *Creative Evolution*, Trans. A. Mitchell, New York: Camelot Press.

- Bogue, R. (2021). *Deleuze, Sinema ve Felsefe*, Çev. E. Ekici, İstanbul: Küre Yayınları.
- Cox, D. & Levine, M. (2018). *Filmle Düşünmek: Felsefe Yapmak ve Film İzlemek*, Çev. O. Orhangazi, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Deleuze, G. (1997a). *Cinema 1 The Movement-Image*, Translated by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (1997b). *Cinema 2 The Time-Image*, Translated by Hugh Tomlinson and Robert Caleta, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (1990). *Logic of Sense*, Translated by M. Lester, C. Stivale, Abd: Colombia University Press.
- Özçınar, M. (2021). *Deleuze ve Sinema*, İzmir: Cem Yayınevi.
- Öztürk, S. (2017). *Krystal-İmajın Yüzlerinden Kıyameti İzlemek: Yol Kenarı*, In A. Oktan & M. Aytaş (Eds), *Arafta İmgeler*, (pp. 113-137). Doruk Yayınları: İstanbul.
- Öztürk, S. & Özsoy, A. (2019). Tolga Karaçelik'le Söyleşi . *SineFilozofi* , 4 (8) , 375-393 . Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sinefilozofi/issue/51164/667182>
- Öztürk, S. (2020). *Sinema Felsefesine Giriş*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Rodowick, D.R. (2018). *Gilles Deleuze'ün Zaman Makinesi*, Çev. E. Ekinci, İstanbul: Küre Yayınevi.
- Rodowick, D.R. (Ed). (2021). *Deleuze'ün Film Felsefesinin İzleri*, Çev. N. Yakut, İstanbul: Küre Yayınevi.
- Rossellini, R. (Director). (1950) *Stromboli*, Berit Films, England.
- Welles, O. (Director). (1941) *Citizen Kane*, RKO Radio Pictures, U.S.A.
- Zourabichvili, F. (2011). *Deleuze Sözlüğü*, Çev. A. U. Kılıç, İstanbul: Say Yayınları.
- <https://www.proquest.com/openview/652d8bc472889a4abc17df77493fbbad/1?pq-origsite=gscholar&cbl=2043477> (25.02.2022)
- Kıraathane İstanbul Edebiyat Evi, (2021, July 12). Hakan Yücefer, Rancière Deleuze'e Karşı (Video) <https://mail.google.com/mail/u/0/?tab=wm#inbox?projector=1>

-Araştırma Makalesi-

**Film Eleştirisinde “Sanat Erotikası”na Doğru:
Videografik Eleştiri ve Haptik Bakış**

İpek Gürkan*

Özet

Bu çalışma Susan Sontag’ın “Yorum Karşı” adlı kısa metninin son cümlesindeki “bizim bir yorumbilimi yerine sanat erotikasına ihtiyacımız var” önermesini anlamaya çalışıyor. Bu cümle bir daha geri dönülmeksizin yalnızca metnin sonunda mistik bir ifade gibi yer almasına karşın, bu metin onu anlamaya çalışırken bu cümleyi çözümlenmeye, deşifre etmeye yönelmiyor veya doğrudan yalnızca yazarın kendi eserlerinde bu cümlenin izine dair ipuçlarının peşine düşmüyor. Bunun yerine Sontag’ın kendisiyle yakın eleştirel düşüncelere sahip farklı tarihsel dönemlerdeki yazarlara filmin kendisini ve biçimini koruyan bir bakışla yöneliyor. Sontag’ın “sanat erotikası” önerisini eleştirinin deneyimsel duyumsal yönünü işaret ettiği noktada Laura Marks’ın Filmin Teni kitabına başvurarak aynı önerinin dokunsal/haptik potansiyelini videografik film eleştirisi üzerinden düşünmeye çalışıyor. Videonun yüzeyinde bir yerde, temsili analizlere direnen bir film eleştirisini düşünürken, nerden bakarsak bakalım film çalışmalarının filmin kendisini anlamaya, somut düşünmeye yöneldiğini ve en önemlisi dijital film eleştirisinin artık “ağır çekim” düşünmemize olanak tanınmasıyla filmler üzerinde “düşünmeye” zaman verdiği için neredeyse zorunlu bir ihtiyaç olarak yüzünü felsefeye döndüğünü görüyoruz.

Anahtar Kelimeler: Film eleştirisi, biçim ve içerik, yorum, haptik bakış, videografik eleştiri.

* Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Gelişim Üniversitesi, Uygulamalı Bilimler Fakültesi, İstanbul, Türkiye.

E-mail: igurkan@gelisim.edu.tr

ORCID : 0000-0002-9436-5734

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1022827

Gürkan, İ. (2022). Film Eleştirisinde “Sanat Erotikası”na Doğru: Videografik Eleştiri ve Haptik Bakış, Sinefilozofi Dergisi, Cilt: 7, Sayı: 13. 61-80. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.1022827>.

Geliş Tarihi: 12.11.2021

Kabul Tarihi: 01.06.2022

-Research Article-

Toward “Erotics of Art” in Film Criticism: Videographic Criticism and Haptic Visuality

İpek Gürkan*

Abstract

This study aims to understand the sentence, “In place of a hermeneutics we need an erotics of art” that Susan Sontag suggested in the last sentence of her essay named “Against Interpretation”. Although this sentence only takes place at the end of the essay like a mystical expression having no return, this text does not trace its roots to decode its hidden meanings or it does not directly seek clues about the trace of this sentence in the author’s own work. Instead, it turns to thinkers from different historical periods who hold critical thoughts close to Sontag herself, with a view that preserves the film itself and its form. From the point where Sontag’s “erotics of art” suggestion points out the experimental sensual aspect of criticism, The Skin of the Film of Laura Marks has resorted and the tactual/haptic potential of the same suggestion is attempted to be questioned over the videographic criticism. We think that the concept of film criticism resists representative analyses somewhere on the surface of videos and we implicitly see that one way or another, film studies have almost compulsorily turned to philosophy as the latter allows a certain amount of time to understand, to embody, and most importantly, to think as digital film criticism allows us to think in “slow-motion” somehow.

Keywords: *Film criticism, film form and content, hermeneutics, haptic visuality, videographic criticism.*

*Assist. Prof. Dr. Istanbul Gelisim University, Faculty of Applied Sciences, Istanbul, Turkey.

E-mail: igurkan@gelisim.edu.tr

ORCID : 0000-0002-9436-5734

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1022827

Gürkan, İ. (2022). Film Eleştirisinde “Sanat Erotikası”na Doğru: Videografik Eleştiri ve Haptik Bakış, Sinefilozofi Dergisi, Cilt: 7, Sayı: 13. 61-80. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.1022827>.

Received: 12.11.2021

Accepted: 01.06.2022

Extended Abstract

The 20th century developed a series of theoretical perspectives and trends, which we now regard as traditional, with a structuralist and representative understanding aimed at perceiving the impacts of films rather than their nature. In a similar way, imagining structuralist films today appears to be a mental comfort into which we are almost dragged on purpose, as does viewing a film as a language. We sacrifice the films for psychological, sociological, social reductions with the need for explanation and sense-making. An immense literature was formed from such an inclination. However, within the same century, we met some authors and philosophers who had a tendency towards aesthetic and philosophical perspectives that sometimes did not directly pertain to the cinema. Susan Sontag was one of them. This study aims to understand the sentence, "In place of a hermeneutics we need an erotics of art" that Susan Sontag suggested in the last sentence of her essay named "Against Interpretation". Although this sentence only takes place at the end of the essay like a mystical expression having no return, this text does not trace its roots to decode its hidden meanings. Rather, it prefers to try to understand this suggestion with an understanding aimed at works of art themselves against interpretation in spite of the possibility of taking the risk of interpretation. The essay strives to distinguish the theoretical and practical connections of this short suggestion. In addition, this essay does not attempt to define what film criticism is. It tries to understand what "criticism" and "thinking about films" can be while preserving the film itself and its form. It is based on a perspective that highlights a criticism on "what is evident" and an experimental aspect of films, and suggests that the criticism of a film should be made through itself and its own concepts. We involuntarily tend to a formal perspective. The form/style of the film, in this sense, becomes inherent in the films/work of art itself. Just as the technique is inherent in the piece of art. We think from the inside.

The tactuality of the videographic criticism made with visual-auditory materials by using the facilities resulted from digital technology. From the point where Sontag's "erotics of art" suggestion points out the experimental sensual aspect of criticism, The Skin of the Film of Laura Marks has resorted and the tactual/haptic potential of the same suggestion is attempted to be questioned over the videographic criticism. We think that the concept of film criticism resists representative analyses somewhere on the surface of videos and we implicitly see that one way or another, film studies have almost compulsorily turned to philosophy as the latter allows a certain amount of time to understand, to embody, and most importantly, to think as digital film criticism allows us to think in "slow-motion" somehow.

The current picture drawn by the criticism is that; if critical thinking only acts to create opinions depending on certain formulations and applications, to approve already proposed offers, and to repeat itself, it is high time to think over what exactly authentic critical thinking be like. In this sense, the study aims to think about the authenticity of criticism, to reveal the argumentative potential of criticism, and to discover experimental and sensual aspects of thinking. This clearly seems to be a tendency that invites the audience to audible, visible, and concrete criticism and makes the point of view infantile.

Giriş

Bu çalışma, film eleştirisinin bir tanımını yapmaya onu kavramsallaştırarak soyutlamaya, sınırlandırmaya yönelmiyor ama eleştiri üzerinde düşünmeye onun yaratıcı düşünmeyi teşvik edici potansiyellerini anlamaya niyetleniyor. Bu eleştirel bakış üzerine düşünürken zaman zaman dijital film eleştirisi olan videografik eleştirel düşünme yöntemi üzerinden anlamaya çalışarak Susan Sontag'ın önermesini bu yönde ilerletiyor.

Metnin odağında yer alan 1964 tarihinde *Yorumla Karşı* kitabında yazılmış "Bizim bir yorumbilimi yerine sanat erotikasına ihtiyacımız var" (2015, p. 20) cümlesini esas olarak hem görüldüğü gibi ele alıp yorumdan kaçınarak filmleri imajları eserin kendisinden başka yapılarla başvurmadan anlamaya, hem de film eleştirisini deneyimleme duyumsamayla birlikte

düşünmeye çalışıyoruz. Yaşanılan öznel deneyim nesnel bir ölçüt sunmuyor bize, nesnel ölçütümüz filmin kendi içeriği ve üslubu/biçimi¹ ve bunların sunduğu zenginlik oluyor. İmajların bakışına izin veriyoruz. Esasında Sontag'ın kendi kitabında yaptığı türden yani doğrudan o önermeyi detaylandırarak değil, bağlantıları keşfederek anlamaya çalışıyoruz. Farklı yazarların ilk bakışta birbirinden ilgisiz yerlerdeki düşünceleri dönüp dolaşır aynı bakışta buluşuyor.

Theodor Adorno'nun "Biçim Olarak Deneme" metninde yer alan denemeye ilgili görüşleri yalnızca deneme türüyle sınırlı kalmaz, müzik ve edebiyat ile ilgili sanatsal alanlara da sirayet eder. Yani düşünceleri yalnızca bir deneme formuna özgü değildir, edebi ve sanatsal eserler üzerine düşünürken, eleştirinin yönünü de otantik yönde ilerletir. Sahici bir bakış sunar, eserin kendisine yönelir. Videografik eleştiri de denemenin bu yönlerini sahiplenir ve dolayısıyla söz konusu metin aynı zamanda film eleştirisinin yeni yaklaşımlarına dair de çok şey söyler. Çalışma önce video denemelerin de "deneyimsel" doğasını anlamamız açısından Adorno'nun deneme ve eleştiri türüne dair düşüncelerine yöneliyor. Sonra bu düşünceleri Sontag'ın kendi metniyle Gilles Deleuze'ün düşünceleriyle açmaya çalışıyor. Ancak metin içinde yer verilen "deneyim" ve "dijital eleştiri" gibi kavramlar ilk aklımıza gelen anlamıyla fiziksel bir oradalık, bilişsel bir süreç -Laura Marks'ın teorisine rağmen- veya teknolojik bir araçsal olarak yer almıyor. Deneyimin duyumsallığı, eleştirinin duyumsal potansiyelleri kastediliyor. Filmin sunduğu zenginlikler üzerinde düşünme ve esere dahil olma "süreci"ni içeriyor. Deneyimden ne anlamamız gerektiğini, eleştiri ile arasındaki ilişkiyi anladıktan sonra, videografik film eleştirisinin/filmlerin dokunsallığına/haptik özelliğine değiniliyor. Buradan görece ayrı bir başlıkta ise, Laura Marks'ın *Filmin Teni* kitabında bahsettiği türden haptik erotik bakışla ne kastedildiğini ve bu türden bir bakışın Sontag'ın önermesiyle ilişkisini anlıyoruz.

Bu metnin çıkış noktasını oluşturan bir başka metin ise Catherine Grant'ın "Dissolves of Passion"² metni. Bu metinde video denemenin görsel işitsel boyutlarının anlatılması ve bu türden deneyimlere akademik bir metnin içerisinde yer verilmesi heyecan vericiydi. Grant'ın metnin sonunda (2020, p. 372) yer verdiği Sontag'ın "bizim bir yorumbilimi yerine sanat erotikasına ihtiyacımız var" cümlesi, video denemelerin bir başka boyutunu öne çıkarması ve Sontag'ın önermesine dikkat çekmesi açısından bu metnin de çıkış noktasını oluşturuyor. Tüm bu girişimlerle birlikte Sontag'ın bugün bizim için önemli olan "sanat erotikası" önermesini gittikçe anlamaya başlıyoruz.

Yoruma Karşı Deneyim

Sontag *Yoruma Karşı* kitabının önsözünde kitapta yer alan metinlerin 1962-65 yılları arasında kiminin gerçek bir köşe yazısı kıvamında, kiminin de teorik düşüncelerin etkisinde yazılmış olduğunu belirtir. Sontag ayrıca yazdığı bu önsözde meta eleştiri yapma niyetini açıkça belli eder. Eleştirinin eleştirisini yaparken eskiyle hesaplaşmalarından yeni bir bakışı ortaya koymaya çalışır ama bunu doğrudan belirtmez. Önsözünde (2015, p. X) az sayıda metinlerin gerçek bir eleştiri olduğunu söyleyecek kadar dürüstlikle kendini de eleştirir. Kitaba adını veren ve bu metne de konu olan "Yoruma karşı" adlı kısa makalesi, sanat eserlerinin yorumlanmasına karşı bir tavırla, yoruma karşı eleştirinin deneyimselliğini öne çıkardığı bir bakışla yazılıyor. Metnin sonu, görünürde bütününden bağımsız "bizim bir yorumbilim yerine, bir sanat erotikasına ihtiyacımız var" (Sontag, 2015, p. 20) önermesiyle son buluyor. Sontag daha sonra bu cümleye ne bir daha dönüyor, ne de bu cümleyi doğrudan

¹ Bu metinde film üslubu kavramı ile filmin biçimi kastedilmekte ve her ikisi birbirinin yerine kullanılmaktadır.

² Bkz. Grant, "İç İç Geçen Tutkular: Videografik Derlemede Kurgu Yoluyla Filmi Düşünmek" 2020, p. 357-374.
<https://dergipark.org.tr/pub/sinecine/issue/57083/749460>

detaylandırıyor, açıklıyor. Ama Sontag bu görüşü destekleyecek anlamamıza yardımcı olacak şeylerin işaretini pek çok yerde veriyor aslında, açıkça ve vurgulu bir biçimde şöyle söylüyor: “Şimdi önemli olan, duyularımızı eski haline getirmektir. O yüzden daha fazla şey görmeyi, daha fazla şey işitmeyi, daha fazla şey hissetmeyi öğrenmeliyiz” (2015, p. 19). Sontag deneyimin artık modern zamanlarda çoğaltılmış koşullar altında çeşitli beğenilerin (klişe) yorumuna dönüştüğü için deneyimden ne anlamamız gerektiğini tarif ediyor gibi yukarıdaki cümleyle. Adorno gibi o da sanat eserinin yorumuna karşı biçimsel olanı düşünmeye yönelik, deneyimin duyumsallığına vurgu yapıyor. Yukarıdaki duyular (italik yazılı) hem imaja bakışımızın artık değişeceğini hatırlatıyor, hem de sinema eleştirisinin doğrudan alıntısını yapmamıza izin vermeyen doğasını anımsamamızı sağlıyor. *Sanat erotikasının* (veya yeni eleştirel bakışın diyelim) deneyimin duyumsallığına dönük olabileceğinizi seziyoruz. Deneyimlemenin hem imaja bakışımızda, hem imajın yaratılış biçiminde, hem de akademik yazın alanında olduğunu düşündüğümüzde heyecanlandırıcı bir çağrı gibi duruyor.

Sontag genel olarak filmleri kategorilendirmekten kaçınsa da yararlı bir ayırım da yapar. Analitik filmleri; psikolojik türde, karakterin dürtülerine ağırlık veren bir yapıda olduğunu betimleyici ve yorumlayıcı olarak adlandırdığı filmlerin ise, “hisler ile şeyler arasındaki etkileşimle” ilgili olduğunu söyler (2015, p. 325). Adorno’nun belirttiği türden psikolojik bir etki ile Sontag’ın da ifade ettiği gibi içeriğin dışsal bir kurucu ilkesi; eserin “kavramlar ve teoriler bütünlüğü” tarafından kurulmasıdır. Çünkü filmlere, filmik imajlara bakışımız, kavramların dayattığı disiplinler bilgiyi aşan bir deneyim alanı sunmalı öncelikle. Bu da deneyim yoluyla kavramsal düzeyi aşan bir epistemolojik bağ kurmaya izin verir. Böyle bir bağ ise, Sontag’ın söylediği türden eserin bir bildiriye dönüşmesi tehlikesine, tıpkı bir soruya karşılık cevabının olması gibi evrensel gerçeklik ve *ahlaki doğruluk ilkesiyle* (2015, pp. 29-30) örtüşmesine ve hatta o eserin “kanon” kabul edilmesine karşı eserin “kendisini” korur. Filmleri kategorik türlere ayırımı veya listeleyici yararcı(!) bakışı da bu tehlikelere ekleyebiliriz. İçerik ve anlama karşı aşırı ihtimam göstermek de yararcı bir bakışın yolunu açabilir. Roland Barthes’ın bir zamanlar dediği gibi yazar ortadan kalktığından anlamı deşifre etmek onu sabitlemek gereksiz hale gelir (tabii o yazarı öldüren yaklaşımdan ötürü bunu söylemişti). Mesele (sadece) anlam değil çünkü. Forma özgü anlamları ve o formların yaratıcı duyumsayıcı yeni algılanımlarını keşfetmek. İmaja temsili bakmak, vekaleten ona bakmak, onun tekilliğinin üstünü örten standartlaşmış bir pedagojiye ve yukarıda sözü edilen bir “bildiri” niteliğinde bakışa hapsolmaya neden olarak bu türden keşifleri, yeni düşünceleri engeller. Deneyimlemeyi engeller. Sanatın ilk zamanki masumiyetini kaybetmesinin habercisidir aşırı anlam yüklemeleri. Ve yine bu döngü Sontag’ın belirttiği gibi “içerik fikrine aşırı vurgu yapılması, bizi uzun süreden beri bilinen ve asla sonuna gelinmemiş bir proje olan *yorum meselesine*” bizi götürecektir (Sontag, 2015, p. 6).

Yoruma Karşı Eserin Kendisini Korumak

Bu başlıkta; filmi en nihayetinde öznelliğe varan yorum yapma yöneliminden, göstergelerin temsili çözümlemelerinden farklı bir bakışla deneyimlemeyi öne sürerken, biçim ve deneyim arasındaki ilişkiyi nasıl kurabiliriz?” sorusuna da eğiliyoruz.

Hakan Yücefer’in “Gilles Deleuze’ün Anti-Hermeneutiği” metni, yorum ve deneyim arasındaki ilişkiyi anlamak için Deleuze’ün “Yaratma eylemi nedir?” başlıklı bir başka metnine yöneliyor. Fikirlerin alana özgü koşulları ona özgü tekillikleri taşıdığı belirtiliyor bu metinde. Yani aslında yukarıda yer alan düşüncelerle olan tutarlılığını açıkça şu cümleyle görüyoruz: “Fikirde fikrin ifade edilmiş biçimi zaten zorunlu olarak içeriliyor. Fikir ifade edilen şeyle onun ifade edilme biçiminin birbirinden ayrılmaz olduğu bir potansiyel” (Yücefer, 2017, p. 198). Filmde filmdeki imajların tekilliğine sahip çıkarak anlamak istiyorsak onu önceleyen bir biçimin/formun ve bu kendine özgü forma ait bir içeriğin zaten formun kendisinde bir

potansiyel olarak var olduğunu kabul ediyoruz. Her form kendine özgü anlatıya kaynaklık ediyor. Esas olarak içeriği farklı (filmin tümüyle dışında) yerlerde aramaya filmin doğasını yansıtmayan filme özgü koşulları es geçen olur olmaz yerlerde dolanıp tam önümüzdekini görmemeye karşı bir tür bakış stratejisi geliştirmemizi sağlıyor. Filmden bağımsız bazen keyfiyete kaçan her yorumun sözde “nesnel ölçütü” olarak gördüğü şey yalnızca genel geçer klişeler. Ama daha önce de belirtildiği gibi bu bir tür zihinsel konfor da sağlıyor. Aslında yapısalcı düşünme, filmin doğasına ait olmayan bir parçanın doğallaştırılarak inceleme nesnesi haline gelmesi, ilk bakışta (modernist bakışta) alışkın olduğumuz gündelik/yüzeysel düşünme yönelimine yakınlığı nedeniyle de bir konfor sağlıyor. Temellendirme konforu. Düşüncenin kanılaşmasını sağlıyor. Bir film izlemeden önce ilk olarak konusuna özetine bakma eğilimimiz³ filmi önceleyen form hakkındaki bilgisizliği ya da ilgisizliği yansıtıyor. Anlatıya olaya verilen zihinsel öncelik, filmi dilsel temsiline teslim etme ihtiyacını gösteriyor. Oysa Ulus Baker ne söylemişti? “Ne zaman ki bir film anlatılır olmaktan çıkar, asla aktarılamaz hale gelir o zaman film bir gerçektir, dilsel sanallığından kurtulmuştur” (2012, p. 25). Ve film Baker’in dediği gibi aktarılamaz olana yaklaştığı ölçüde dilsel temsil sistemlerinden kurutulmuş gerçeğe yaklaşır, kendi gerçekliğini yaratır.

Deleuze deneyimlemenin de yorumlamak değil, düşünmek olduğuna ve edimselliğine vurgu yapar, “doğmakta olan”dır der (akt. Yücefer, 2017, p. 193). Yorumlamadan deneyimleyin, düşünün. Düşünmek, onu engelleyen sınırlayan yapılardan sıyrılarak bakmak. Adorno’da ise düşüncenin derinliği “konusuna ne kadar nüfus edebileceğine bağlıdır, onu ne ölçüde başka bir şeye indirgeyebileceğine” değil (2002, p. 79). Kavramsallaştırmadan deneyimleyelim, düşünelim. Deneyimlemek, zaten imaja hem olduğu gibi bakmak, çağrışımsız temsili olmayan bir şekilde görmek, hem de onu algılayan zihinden apayrı bir gerçeklik olduğunu kabul etmek demektir. Sadece değil ama öncelikle saf kendisine içkin bir düzlemde görmeye çalışalım imajları. Çünkü düşünme, yaratıma bağlı kendine yönelik olduğunda derinleşiyor. Tam da bu düşünme ve yeni düşünceler üretme yoluyla eleştirdiğimiz şeyle aramızdaki ilişki, sahiplik seviyesinden kurtuluyor karşılıklı ilişkisine dönüşüyor. Tüm bunlarla birlikte deneyimlemenin ve deneyimin nesnel ölçütünün sanat eserinin kendisi olması gerektiğini ya da kendisinde aramak gerektiğini anlıyoruz. Dışarıdan dayatılan kavram ve yapıların şiddetiyle ortaya çıkan “anlamı” bilimsellik kisvesine bürünmüş aşırı-öznel yoruma dönüşme tehlikesini taşır. “Bir kuralın serinleticiliği” (akt. Gürkan, 2021, p. 170) yani bir dizi teorik bakış ya da eleştirinin nesnel ölçütü, filmin kendisine özgü olan formlar ve bu formların kendi özgün yapısı yoluyla ortaya konan içeriğinde zaten görülecektir.

Sontag’a göre yorumdan kaçış sanat eserinde dört şekilde kendini gösterir: parodiye dönüşebilir, soyutlaşabilir, sadece dekoratif olabilir ya da “sanat olmayan bir noktaya düşebilir (2015, p. 14). Bu kaçış stratejilerinin yanı sıra filmin yorumsal eleştirisi, anlamın yapısal düzeyde gizlendiği ön kabulüyle gizi çözmeye çalışarak, analizci/çözümlemeci bir hamleyle ilerler. Eleştirinin bu düzeyde kurumsallaşmasıyla birlikte, metne alınmış film parçası; doğrudan filme ait olmayan yapı ve kavramlarla, olgularla anlamaya çalışılır. Filmin kendisine, imajlara doğrudan ait olmayan bir dışsal bakışla örgütlenir. Oysa biçim ve içerik ayrımını gereksiz kılan onları bir araya getiren sonsuz varyasyonlarla imajın ve filmin kendisine yönelerek, eserin kendisini yoruma karşı koruyabiliriz. Sontag, deneyimle olan ilişkiyi, benzer şekilde ama bu sefer ilginç bir kelimeyle, eserin büyüklüğü karşısında yalnızca görüntüyle ve onun parıltısıyla yaşanan deneyimi olumlu anlamda “aşkınlık” kavramıyla açıklıyor (2015, p. 18). Tabii aşkınlık ifadesiyle, olup bitenin alımlayandan önce görüntünün kendisinde olduğu biraz dikkat çekici bir biçimde anlatılmak isteniyor, özgürleştirici olarak değerlendiriliyor. Eserin beni/izleyiciyi aşan büyüklüğü, haşmeti. Deneyim Adorno’daki gibi sanat eserinin kendisinde,

³ “Bu video ne anlatıyor?” sorusu “video denemeler” üzerine derslerde öğrencilerden aldığım ilk soru oluyor. Genellikle deneysel çalışmaların özellikle başına gelen bir şey olarak bu soruyla birlikte; anlamı kurma, yaratma ve onun ilişkiselliği ve bir hikâyeyi anlatma ihtiyacıyla karşılaşılıyor.

biçimsel-görünür olanın karşısındakini aşan şeyin büyüünde büyüklüğünde ortaya çıkıyor. Sontag bilinçli bir tercihle simgesel bir içeriği ve anlatımı olan göstergesel ve psikanalitik bir analizle “kolayca” yorumlanan Ingmar Bergman’ın filmlerinden (sembolik bir temelde ilerleyen anlatımı nedeniyle) örnekler veriyor. Burada “kolay” olan Bergman’ın filmlerinin içeriği değil, kolayca ve biraz “güvenli bir biçimde” bu yönde yorumlamama girişiminin kendisidir. Ona göre Bergman’ın görüntülerinin büyüü yorum dürtüsünü yıkmakta ve zaten iyi filmlerde de bu dürtüyü ortadan kaldıracak bir tür “doğrudanlık” da bulunmaktadır (2015, p. 15).

Filmi öğretiler topluluğu gibi görüp imajları göstergeye indirgeyerek bir bir çözümlemek filmin kendisini de -ama özü kastedilmiyor- anlamı da biraz daha biraz daha aşındırır. Filmin ardından kalan, geriye kalan ile elde olan arasındaki mesafede ya da farkta tekrar tekrar anlamlar üretilmeye, o aşırı yorumlardan genel geçer bakışlar üretilmeye devam eder. Sanki estetik ve görsel olanla bilimsel olan apayrı şeylermiş gibi. Teorik ve pratik olanı, biçimi ve içeriği birbirinden apayrı düşünmek gibi. Oysa yapmamız gereken; görüneye dair bilimsel bakışı film/sanat eserinin kendisinde aramak, dışarıda değil. Filmin kendisine ilişkin nesnel ölçütlerin belirlenerek eserin aşırı yorumdan korunmasını sağlarken, özneliliğin de sınırları belirlenmiş olur. Deneyimlemenin nesnel ölçütleri özneliliğin de sınırlarını belirlemiş olur.

Filme bakışımız tıpkı Deleuze’ün savaş sonrası yeni gerçekçi sinemayı anlattığı gibi, eylemle tetiklenmiyor görsel ve işitsel imajlara odaklanıyoruz yalnızca. Ama artık onları toplumsal, kültürel, psikolojik birer gösterge olarak değil, salt optik ve ses göstergeleri olarak düşünüyoruz. Böylelikle filmleri dışarıdan bir yapıya⁴ indirgeyerek düşünmüyor, bizzat kendine özgü form ve kavramların kendisiyle filmleri görüyor ve eleştirimizi bu yöne çeviriyoruz. Yani Deleuze’ün savaş sonrası sinemada gördüğü yeni bir görme biçimine yönelen bakışı, esasında bizlere film eleştirisinin nasıl olması, filmlere nasıl bakmak gerektiği hakkında açıkça bir şeyler söylüyor.

İmajlara bakışımızı yöneltirken bir yerde imajların da bize bakmasına izin veriyoruz. Bir röportajda Deleuze’ün sinema kitaplarında “bakış” kavramından hiç söz etmemesini soran Paul Narboni ve Pascal Bonitzer’e Deleuze’ün nükteli cevabı “gözün zaten şeylerin içinde olduğu” yönündedir (2013, p. 62). Bu düşünceler; kimi metinlerinde Ulus Baker’in de dile getirdiği “göz kamera değil ekrandır” ya da “beyin ekran”dır.; “kamera zihnin gözüdür, üçüncü bir gözdür” ifadeleri de doğrudan dışarıdan bir müdahale olmadan “görmeye” dairdir ve sezgisel bir bakışın da önünü açıyor gibi.

Yoruma Karşı Biçim, İçeriğe Karşı Biçim

Sontag (2015, p. 15) avangardizmin “çoğunlukla içeriğin uğruna formla deney yapmak” olduğunu, sanatı yoruma karşı korumanın tek yolunun da bu olmadığını söyleyecektir.

⁴ Bu metinde dilbilimci ve eleştirel teori bağlamında “yapı” dan bahsediliyor. Giorgio Agamben “Sanat Yapıtının Özgün Yapısı” adlı metninde yapı kavramındaki iki şekilde belirsizliğe dikkat çeker; kendisinden başka indirgenemez ögesini ve ikinci olarak bütünü oluşturduğu parçaların toplamından daha büyük, bütünü kendine özgü niteliği (ritim barındıran -burada Agamben Aristoteles’in örtük bir biçimde bu kavramı kullandığı söyleyecektir). Aristotelesçi anlamda burada ortaya çıkan şey -bütünü ilişkili olarak- parçaların toplamında farklı yeni bir şey ortaya koyması; yani bir başlangıç ilkesi noktasında eleştiri getiriliyor (Agamben, 2019, pp. 122-123). Buna göre ikinci anlamını yapısal film analizinin dışarıdan bakışı ile filme tümünden uzak anlamın ortaya çıkması tehlikesi ve üstelik bütünden bağımsız filmin kendisine doğasından apayrı bir (aşırı) yorumun ortaya konmasıyla sonuçlanır. Agamben’den insan bilimlerinde “yapı” kavramına daha genel ve haklı bir eleştirel alıntı yaparsak: “[...] insan bilimlerinde öğelerinden daha fazlasını içeren bir bütün olarak yapı fikrinden yola çıkılıyor, ama sonra -tam da insan bilimleri, felsefi araştırma zeminini terk ederek, kendini “bilim” olarak inşa etmeyi istediği ölçüde- bu “bir şey” bu kez öğe, birincil öğe nihai nicelik (ötesine geçildiğinde nesnenin gerçekliğini yitirdiği öğe) olarak anlaşılıyor” (2019, p. 123). Sonuçta yapısal analiz ritme, sayısal ve temel olana indirgeniyordu. Ritim ve niceliksel yapı birbiriyle çelişirken Agamben şöyle der: “[...] sanat eseri irdelenirken, formla ilgili estetik fikir, yapısal eleştirinin kaçınılmazı, ama aşamayacağı nihai engeldir, çünkü yapısal eleştiri madde ve biçim olarak sanat eserinin estetik-metafiziksel belirlenimine bağlı olup bu nedenle sanat eserini aynı anda bir *aisthesis* nesnesi ve bir başlangıç ilkesi olarak temsil eder (2019, p. 124).

Peki ama avangardizmi (en azından burada söylenen anlamıyla) biçim uğruna içeriği feda etme olarak kabul edersek, bu fedakârlık ardından açıkça biçimi de içeriğin dışsal bir unsuru, pekiştirici bir aksesuarı konumuna getirme tehlikesi taşımaz mı?

Sontag'ın yorumbilimi yerine "sanat erotikası" önermesi, görünen ile görünmeyen arasında kurulan ilişki; görünenin salt biçimsel özelliklerini düşünmek değil; sanat eserinin kendisini bize gösterdiği, Sontag'ın ifadesiyle (2015, p. 30) "dünya üstüne değil, dünya içinde bir şey" olduğunu düşünmektir. Bu cümle yeterince açık bir biçimde hem Sontag'ın hem de bu metnin yönelimini ifade ediyor. Sanat eserinin içinden bir bakışın yolunu açan Sontag (2015, p. 3) kitabının başlangıcına Willem de Kooning'den bu düşüncesini destekleyen içerik ile ilgili bir epigrafa yer veriyor: "İçerik, ânlık görünen bir şeydir, ani parlamaya benzer bir karşılaşma. Ufacıktır -içerik, ufacık bir şey". Kitapta ilerleyen sayfalar da bu düşünce etrafında farklı görünen konularda dönüp dolaşiyor ama aynı düşüncede kendini gösteriyor tekrar. Sontag sanat eserlerinin ayırt edici özelliğine değinerek (2015, p. 30) onun kavramsal bilgiye dayanmadığını, daha ziyade "uyarılma gibi bir şeye, bağlanmaya, esaret ya da meftun olma hallerinde yargıda bulunmaya zemin hazırlıyor olmalarıdır" diyecektir. Ve tabii ki bu zemin kaygan (bir zamanlar P. Bonitzer'in videonun yüzeyini Alice'in zemini gibi kaygan olarak nitelemesi)⁵ ve baştan çıkarıcı. Duygulanımsal, duyumsal bir deneyimin zemini. Ama bu deneyim biçimi salt bir epistemolojik veri sunmasından öte epistemolojik bir deneyim biçiminin kendisidir ya da Sontag'ın dediği gibi (2015, p. 31) "bir şeyi bilmenin biçimi ya da üslubunun deneyimlenmesidir". Böylelikle Sontag'ın eserinde içerik karşısında, biçimciliğin üsluplaştırılması öne çıkar. Kapsayıcıdır. Duyumcu bir epistemolojik anlayışın önünü açar.

Adorno'nun biçime, üsluba bakışına tekrar yönelecek olursak, bu metinde kendisine yer verilmesinin iki nedeni var. Birincisi, videografik bakışın/video denemelerin⁶ akademik bir film eleştirisi olması ve doğrudan deneme biçimi ile bağlantılı olması, ikincisi de biçim üzerine düşünceleriyle burada önerilen eleştirel bakışı, bu düşünceler yoluyla daha iyi anlayabiliyor olmamız. Adorno'nun "Biçim olarak Deneme", "Beethoven'ın Geç Dönem Üslubu" ve "Bir Thomas Mann Portresine Doğru" metinlerinde biçim ve içerik arasındaki ilişkiye dair düşüncelerini açıkça anlarız. Adorno, Beethoven'ın geç dönem eserlerine ya da edebi eserlere eğilse de; onun bu görüşü bir sanat yapıtının nasıl eleştirilmesine, ona nasıl bakılmasına dair bize bir dizi düşünce sunar. Bu düşünceler yoğun ve kimi zaman dolaylı anlatımıyla satır arasına saklanıyor, farklı metinlerde karşımıza yeniden çıkıyor.

Öznelci ve nesnelci yaklaşım Adorno'ya göre -açıkça söylemekten imtina etse de- birbirine tezat değil birbirinin koşulu ve birbirlerinin beraberliğinde var oluyor geç dönem eserlerinde. Geç dönem üslubu bu bağlamda yalnızca müzikal bir eserin form ve içerik kurgusuna seslenmiyor, edebi metin ve diğer sanatsal alanlar için de biçimsel bakışı düşünebilmemize olanak tanıyor. Yönetmenlerin geç eserlerini, üslup değişimlerini anlayabiliyoruz. Adorno'ya göre (2019, p. 139) bu türden bir anlama çabası, eseri öznellikten arındırma çabası değil, klişeleri öznelikten arındırma çabasına karşılık gelir, "dinamikten koparılmış klişeler". Eser artık yalnızca kendisi için konuşmaya başlar ve bu bakış da sıklıkla geç dönem eserin üslubunun öznel görünmesiyle sığ bir yoruma hapsolmesinin önüne geçer. Sontag (2015, p. 19) ise, benzer şekilde sanat eserinin duyumsal deneyimiyle yorumun öznelliğinden kurtulunabileceğini belirtir. Ama devamında bunun da artık kabul gören bir şey olmadığını, duyuların modern çağın etkisiyle tahribe uğradığını ve artık eleştirmenin de duyumsal deneyimimizdeki bu yok oluşun ışığında eleştiri görevini yapması gerektiğini belirtir (2015, p. 19). Yani deneyimleyin ama tüm gündelik hayatın hızında unutulmuş izleri de bu deneyimin

⁵ "Videoda hiçbir şey geri döndürülemez değildir, çünkü her şey dairevi, her şey geçicidir [...] Video, Alice'tir; durduğu yerde koşan, açılan, uzanan, büyüyen ve küçülen Alice" Bkz. Bonitzer, *Kör Alan ve Dekadrajlar*, 2011, p. 35.

⁶ Video denemeler videografik çalışmalar içerisinde bitmiş tamamlanmış bir iştir. Metin içerisinde birbirilerinin yerine kullanılacaktır.

parçası yapın, yorumlamadan eleştirin, gerekirse eleştirinin kendisini metalaştırarak. Adorno da benzer şeyi söyleyecek; nesnelliğin ölçütü; “umut ve hayal kırıklığıyla ayakta duran bilimsel insan deneyimi” diyecekti (2002, p. 76). Geçmiş ve hüsranın, unutulmanın da yer aldığı bir deneyim. Adorno öznel yoruma ve hatta örtük bir biçimde göstergesel psikolojik yorumlara, öznelliğe indigenemeyecek bir “biçim yasasının” olduğunu söyleyerek, bu durumu yasal ve formel biçimlerle nesnelleştirir ve ancak yine de Adorno geç üslup üzerine düşünürken biçimi ön plana çıkaran bakışı duyusal bir bakıştan ziyade, zihinsel sürecin de etkin olduğu bir bakış olarak belirtir (akt. Gürkan, 2021, p. 170). Az önce belirtilen duyumsal deneyimin karamsar bir biçimde Sontag tarafından dile getirilmesi, Adorno’nun geç üslup düşüncesinde eserin biçimine yansıyor, zihinsel süreçler teorik düşüncelere karşılık geliyor ve bir yetkinliğe varıyordu.

Adorno’nun başka bir yerde “Bir Thomas Mann Portresine Doğru” metninde ironik bir biçimde söylediği “simgesel olana tekrar tekrar bakmak yerine yazılmış olana üç kez bakmak yeğdir” (2018, p. 71) cümlesi bu metin için özet gibi duruyor. Devamında Adorno Thomas Mann’ı anlamak için şunu önerecektir: “Ancak insanlar kılavuz kitaplarında olmayan şeylere dikkat etmeye başladığında gerçekten açılmaya başlayacaktır onun yapıtıda” (2018, p. 71). Şüphesiz Mann’ın yapıtı bu bakışa uygun bir şekilde yapılanmış ve üsluplaşmış olmakla birlikte, Adorno’nun bir anlamda yapıtı deneyimlemeye çağıran bu bakış açısı, ya da simgeleştirilmiş, temsili ve psikolojik bakışa karşı olan bu düşüncesi, açıkça bize referans oluyor. Mann’ın yapıtlarına yazarın otobiyografik unsurlara indirgenemeyen bir bakışla doğrudan yazılı olana bakmakla; nesnel olanı *biçimsel zarafette* ve tam da bu öznel ve(ya) otobiyografik unsurların nesneleşmesi yoluyla gerçekleştiğini görüyoruz. Adorno’nun yalnızca geç üslup üzerine olan yazılarında değil, yukarıdaki adı geçen metinlerde de görüldüğü gibi edebi bir metnin eleştirisi de bu metin için güçlü bir referans sunuyor.

Biçimsel Bakışın İçeriği Koruması: Videografik Eleştiri

Sontag (2015, p. 240) filmlerdeki duygusal mesafenin aynı zamanda duygusal bir güç kaynağı işlevi gördüğünü ve bunun da biçim bilinciyle olduğunu söyleyecektir. Yani duygusal etki esas olarak biçimle ilgilidir. Duyguların geciktirilmesi veya özdeşleşmeyi mümkün kılmayan bir türden mesafe yaratmanın, sonunda duyguları daha yoğun ve güçlü kılacağını ifade eder. Videografik film çalışmaları içerisinde ise, materyal olarak filme alınan mesafe ile bu mesafenin gerektirdiği koşulda filme içeriden bakıyor, hem malzemeyle yakın ilişkisinin hem de biçimci akımın kastettiği türden bir yabancılaşmanın etkisini görüyoruz. Ancak bu mesafe yalnızca öznel değil malzemeye özgü nesnel bir bakışın da önünü açıyor.

Film malzemesiyle düşünme yöntemi olarak videografik eleştiri konusunda biçimi öne çıkarmak ya da onun Rus biçimcileri ile olan bağlantısı yolunda büyük değerler atfetmek bugünkü kritik konumunu hafife alarak onu yalnızca “yeni ve dijital biçimci” bir eleştiri olmasıyla niteleyerek film çalışmaları alanındaki yerini belirleyecektir.⁷ Videografik çalışmalar ve Rus biçimcilerinin yapısal biçimci analizlerinden kastedilen ile -örneğin Kuleşov’un bugünkü klasik anlatıda illüzyonik etkinin yaratıcı güç olarak kullanılması gibi- aynı şey olmadığını kabul etmek ve bu tür yeni bir bakıştan ortaya çıkan biçimci düşüncenin sinemadaki klasik temsil teorilerini/temsili bakışı reddettiğini bilmek gerekiyor. Zaten sıradan bir biçim

⁷ Video denemeler hakkında ilk bakışta hızlı bir klişe yargılamada bulunabilir, bu yargılar üç noktada geliştirilebilir: ilki hız ve tüketim ile ilgili olarak internet ortamında yayımlanması ve bazen sanatçı ya da film övgü videolarıyla karışması. Kısa ve görünürde kolay olması nedeniyle çabuk tüketilmesi. İkinci ve buna bağlı olarak teorik bir fikre indirgemeci yaklaşım. Son olarak da hepsine bağlı olarak yorumsamacılık tehlikesini ekleyebiliriz. Fazla öznel yaklaşımları olduğunu düşündüğümüzde onun film çalışmalarına dolaylı katkısını görmezden gelmiş oluruz. Tüm bunları zaman zaman kabul etsek ya da karşı argüman geliştiresek bile, video denemelerin film çalışmalarına getirdiği düşünme biçimi ve buna bağlı bir metod olarak tüm bu eleştirilerden hatta video denemelerin kendisinden bile çok daha önemlidir. Daha bütüncül baktığımızda ise, film çalışmaları ve film teorii tarihinde bir kırılma noktasına denk düşmekte olduğunu söyleyebiliriz.

içerik ayrımı yapmak Adorno'nun (2002, p. 73) ifade ettiği gibi özne ve araştırma nesnesi gibi bir ayrım kadar pozitivist geleneği yansıtır.

Deleuze'ün yukarıda yer verilen düşünceleriyle paralel bir şekilde Adorno da "[...] biçimin kendi normu da konuyu katışıksız olarak vermektedir"(2002, p. 73) der. Ancak burada Adorno "norm" gibi bir kelime kullanır. Yani sanat eseri içerisinde değişmeyen nesnel bir biçimin olduğunu öne sürer. Şöyle ilginç bir yaklaşımla devam eder; biçime yapılan bu haksızlığın bilimsel bakışı da dogmatizme yaklaştırdığını belirtir (2002, p. 73). Tıpkı dile indirgenmiş imajın analizle anlamının içinin boşaltılması veya aşırı anlam yüklenmesi ile bunun genel geçer bir temsili (hatta bilimsel) anlayış olduğuna dair kuvvetli inanca karşı çıkılması gibi. Genel geçer olduğu ölçüde de hakikat arayışı ya da o hakikati yaratması sözde bir mefhumla dönüşür. Oysa video denemeler formun Kuleşov etkisinde olduğu gibi öznenin zihni ve bilinci yoluyla yaratılan bir biçim yerine, (bunu kısmen yaptığı zamanlar olsa da) bilinçten bağımsız kendinde şey olarak malzemenin/maddenin üzerine düşünür. Malzeme, anlamı yaratmanın formuna bürünür. Videografik eleştiri çalışmaları için de erken tarihli bir metin olan Alexandre Astruc'un "Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem" (1948) metninde sessiz sinema ve sonrası için "anlam" hakkında ne düşündüğünü hatırlayalım. Astruc "[...] anlamın sembolik bağlarla kurulmaya çalışılmasına karşılık, artık görüntünün kendisinde karakterin jestinde kamera hareketlerinde" (2016, p. 32) yani sinemaya özgü formda o formu oluşturan unsurlarda gören eğilimini ifade ederek anlamı burada arama yönelimini göstermişti.

Adorno açıkça deneme türünün radikal olduğunu söyler. Özdeş olmayı düşünmeye -örtük de olsa- dürten bir bilinçle, parçalı niteliği ve şeyleri indirgenmeye karşı duruşuyla radikaldir (2002, p. 77). Videografik eleştiri bu radikalliği eleştirel olma ve teorik gücünü gösterebilmek adına benimsiyor. Diğer yandan biçime yönelmiş bir radikal bakış sanat eserinin kendisini ve eserin anlamını ve içeriğini koruma jestidir ve Adorno'nun da dolaylı olarak söylemek istediği bu türden bir eseri koruma jesti eleştirmene ya da yazara değil, sanat eserinin kendisine yöneliktir (2002, p. 74). Video denemeler de nihai bir iş olarak ortaya çıktıktan sonra, yazarın onu açıklama metinsel destekleme ihtiyacı da, film çalışmalarındaki eleştirel dönüşüme yönelik potansiyelleri ile muhtemel ve dolaylı katkılarını görmemizi engeller. Metinsel destek sadece geleneksel bir metot gibi görünse de, yukarıda sözü edilen deneyimin sözlü aktarımına dönüşür ve yapılan işi kendi doğasında başka türde anlatır. Yazıyla. Oysa akademik yazı biçimden bağımsız ya da farklı olarak filmin biçimini deneyimlediğimiz görüntünün kendisi içeriği/anlatsal olanı verme gücüne zaten sahip. Yani görülen şey şu: içerik sadece biçimin bir illüstrasyonu değil, imajların içerisinde görebildiğimizdir. İçerik, konu imajdadır. Videografik eleştirel formun aradığı da budur, form üzerinden -ama tek başına değil- formun içerikte yaratabileceklerinin potansiyelini hayal etmek. Çünkü video deneme zaten potansiyelleri, farkları, çeşitlemeleri ile tek başına güçlü bir eleştirel düşünsel yöntem.

Filmik imajlara özgü niteliklerin varlığını ortaya sermediğimiz sürece eleştiri soyut ve kavramsal düzeyde kalıyor. Film eleştirisinin bu türden bir sentetik yapıyla örülmesi imajlara filmlere dair düşüncelerin öznel yorum çerçevesinde serbestliğine, keyfi bir şekilde oluşmasına izin veriyor. Böylece her eleştiri hamlesi eseri zayıflatıyor. Yönetmeni/yazarı kısmen öldüren görüşler etrafında eserin niteliğini nasıl ki yazarın öznelliğine indirgeyemezsek ve yine bir nesnellik ölçütü olarak yazarı da göz ardı edemezsek, videografik film eleştirisi de, dijital bir eleştirel form olarak nesnellığe karşı öznelliği, içeriğe karşı biçimi korumaya çalışırken, birini diğerinden ayırarak veya reddederek yapmıyor bunu.

Sontag görüntülerden imajlardan oluşan bir form olarak sinemanın "biçim dağarcığı" olduğundan bahsediyor (2015, p. 16). Bu dağarcığın sinemanın kendine özgü kavramlarından

oluşturduğunu düşünürsek, bu yorumlayıcı bakış film çalışmalarının kendisine, film dağarcığımızı da sirayet etmiştir. “Film analizi”, “film çözümlemesi” gibi bir kavramlaştırmalar, en küçük noktasına kadar açıkça deşifre edilmiş bir film hakkında yeniden üretilen anlam ve yorumlar, kümülatif bir biçimde kendi döngüsünde bir klişeler yığınına dönüşüyor kolayca. Oysa biçimi düşünme refleksi ya da biçim dağarcığı yaratma, filmik araçlarla film dağarcığımızla filmin kendisini düşünmenin yanı sıra, söylenebilir ve görünür olan arasında belirli bir ortaklık kurmak ve görünür olanın kendine has formunu sahiplenmeyi de mümkün kılar.⁸ Tüm bunlar yeni kanaatler üretmek değil, kavramların somutlaştırmak, pratik deneyimleri düşünmek. İmajların semptomları her zaman göndergesine ait olamayabilir ya da tersi imajların hem okunabilir hem görünür olması da yine klişeleri doğuracaktır. İmajların göndergesel sefaleti fark edildiğinde, formdaki yaratıcılık tetiklenecek ve belki de bu biçimsel olanı da korumanın bir yolu olacak ve *biçimsel dağarcık* genişleyecek.

Söz konusu biçim ve içerik birbirine yakın ve bazen birbirlerinin koşuluysa öznel ve nesnel yaklaşım da Deleuze’de benzer şekildedir. Deleuze’ün Jean-Luc Godard ve Jacques Rivette’in filmleri hakkında “nesnel ve öznel bakışın birlikte yer alması” ve bunun her yönetimde farklı bakış açılarıyla geliştirilebileceği yönündeki yorumu bu algıyı pekiştiriyor: “Rivette’in en öznel, işbirlikçi özneliği, görsel tasvirin gücüyle gerçeği yarattığı için bütünüyle nesnelidir. Buna karşın Godard’ın en nesnel, eleştirel nesnelciliği ise gerçek nesnenin yerine görsel tasviri koyduğu ve onu kişinin veya nesnenin ‘içerisine’ soktuğu için zaten bütünüyle öznelidir” (2021, p. 22). Bu nesnel ve öznel yönelimlerin tıpkı birazdan değineceğimiz haptik ve optik bakış gibi birlikte var olabildiğini ve bu yönde bir bakışı geliştirmenin mümkün olduğunu gösteren güzel bir göstergedir.

Yapısalıcı Eğilimlerin Sarsılması: “Yeni Görme Biçimleri” Olarak Videografik Film Eleştirisi

Video denemenin görme biçimlerindeki değişim ile birlikte ortaya çıkan bir form olduğunu biliyoruz. Bu görme biçimindeki değişim ise esasında felsefe ve sinema ilişkisinin gelişmeye başlamasıyla temsili bakışın sorgulanmasıyla birlikte gelmişti. Yani 80’li yıllarda felsefenin sinemaya ilgisi, sinemanın felsefe yapmanın düşünmenin bir yöntemi olarak ele alınması filmlere bakışımızı büyük ölçüde değiştirmişti. Bu türden bir bakış benzer şekilde dijitalin yarattığı bir görme biçimiyle gerçekleşti. Videografik düşünme, yeni kavramları ve epistemeleri yaratan bir alan. Deleuze’ün işaret ettiği savaş sonrası dönemi bir kırılma noktası olarak kabul edersek, dijitalize olmuş imajlara bakışımızı değiştiren bugünkü dijital film eleştirisini de bir o kadar önemli bir kırılma noktası olarak görebiliriz. İmajlara bu türden bir bakış yeni bir metodolojik bağı da zorunlu olarak kuruyor. Ve tuhaf bir biçimde dijitalin yarattığı bu değişim -tabii bu tartışmayı olanaklı kılan aynı zamanda video ve videonun yüzeyi- felsefe ile zorunlu yakın ilişki kurma yönünde evriliyor. Dijitalin yarattığı hareket kontrolü (bir tür Raymond Bellour ve Laura Mulvey’in *pensive spectator/düşünceli izleyici* kavramı gibi) filmler üzerinde felsefenin düşünme ağırlığına benzer şekilde düşünebilme imkânını bize tanıyor.

Ama bu türden bir felsefe sinema ilişkisi ise kimi zaman yanlış anlaşılıyor. Bu yanlış anlama bir tür kolaya kaçma gibi değil de, bütün film tarihi geleneksel film anlayışı yaklaşımı içine sirayet etmiş zihinsel bir yönelimin kendisini yansıtıyor. Zihinsel yönelim istemsiz bir şekilde merkezi olana, eleştirdiğin şeyin kurucu öznesi konumuna yönlendiren bir bakış açısıyla

⁸ G. Deleuze’ün *Foucault Üzerine Derslerin altıncı derslerinde* “dil”in görünür olanın formunu anlamaya elverişli olmadığını belirterek görünür olanın kendine özgü bir formu olduğunu söyler (Deleuze, 2019, p. 185). O halde ihtiyacımız olan görünürün kendine özgü formu.

kuruluyor⁹. Film teorisini, filmleri düşünmenin bir yolu olacak biçimde karşılıklı ilişkilere açık hale getirmek, filmin kendisine içkin teorik bakışın yolunu açmak, teorinin de yaşamsal bağlar kurmasına izin verir. Belki de felsefenin film çalışmaları ile ortak olarak oluşturduğu alanlara baktığımızda problem şu: felsefenin kavramlarını filmlere bakışın bir aracı olarak bağlamsız ve bazen de keyfi olarak, olduğu gibi kullanmak. Eleştiride de bu keyfiyet bazen eleştiri “yapıyormuş” ve yeni bir şey “sunuyormuş” gibi olmaktan ileri gitmiyor. Halihazırda olanları onaylıyor, yeni bir fikir sunmuyor. Videografik film eleştirisi bu türden görme biçimleriyle deneyimi, filme ait fikirleri, kavramları çalışmalarına dahil ediyor, o kavramların tarihlerini değişen anlamlarını araştırıyor, onlara pratik nitelik katıyor, somutlaştırıyor. Bu anlamda film çalışmalarının videografik düşünme yönelimine tanık oluyoruz ve o zaman video denemeler filmler üzerine düşünmenin ve sahici bir eleştirinin yolu gibi görünüyor.

Deleuze’ün de film eleştirisine dair belirttiği iki tehlike; yalnızca betimleme ve dışarıdan gelen kavramları felsefeye uygulama şiddeti (2013, p. 65). Peki Deleuze bu başka alanlardan gelmiş kavramlar hakkında ne söylüyor? “Felsefenin sinema için önerdiği kavramlar özgül olmalıdır, yani yalnızca sinemaya uygun olmalıdır” der ve dilbilimin “sinemaya dışarıdan uygulanan kavramlar ürettiğini” söylerken (2013, p. 67) Deleuze’ün kullandığı kelime “uygulama” oluyor. Sinemaya ve kendine özgü form ve kavramların yaratımıyla değil, diğer disiplinlerden gelen kavramların ve fikirlerin doğrudan kullanılmasıyla bu “uygulama” bir şiddete dönüşüyor.” Benzer şekilde yukarıda da belirtildiği gibi sinemaya ait olmayan fikirlerin problemlerin ifade ediliş tarzı da ona ait olmuyor. Deleuze’ün (2017, p. 294) demek istediği farklı koşul ve ortamlarda farklı alanlarda ortaya çıkan benzer problemlere o alana özgü çözüm yollarının üretilmesi. Her alanın kendi düşünsel araçlarını kullanarak ya da onları yaratarak ortak problemlere çözüm bulması. Sinemanın farklı alanlardaki ortak problemleri kendi araçlarıyla düşünmesi onları çözmesi. Deleuze, bu eleştiriye “karşılaştırmalı eleştiri” diyor. Farklı alanlarda farklı adlandırmalarla temelde ortak bir tepkiyle ortaya çıkıyor. Öyle ki bu problemler bir süre sonra genel olmaktan çıkarak yalnızca o alana özgü bir sorun olarak görülmeye başlanıyor, disiplinler sınırları belirleniyor. Deleuze zaten özünde sinemayı göstergeler doğuran bir sanat olarak görmekle birlikte esas olarak göstergebilimin¹⁰ dilbilime indirgenmesine karşıdır. Yani sinema kendi imajlarını üretiyor ve imajlar zaten bir gösterge. Bizim bakışımızdaki değiştirmemiz gereken nokta, o imajın temsili bir bakışla dile indirgenmiş bir gösterge olarak görmek.

Video deneme sonsuzca varsayımları ve potansiyelleriyle elindeki film parçaları ile görmek, düşünmek ve denemek edimleriyle işe başlar. Video denemelerin/yazarların merak ettiği üzerinde oynadığı şey, filmin analizi veya çözümlemesi değildir. Video denemeler yaratıcı yeni birlikteliklerle (filmlerarasılık), unutulmuşun anımsanmasıyla, filmin kendi araçlarıyla olan somut bir düşünme örneğidir. Filmleri; analiz eder ya da çok derinlerdeki anlamı deşifre eder gibi yorumlayıp nihai bir “amaç” doğrultusunda ele almıyor, filmin biçimindeki potansiyelleri, biçimdeki içeriği, varyasyonları, farkları doğuran bir bakışla düşünüyor. Videografik eleştiri, hep söylendiği gibi bir düşünme yöntemi; ama amacı kendisine içkin, kendisini aşan, aştığı oranda nesnel ölçüte dönüştüren bir bakışla yapılan eleştiri aynı zamanda. Eleştiri bu oranda sahici bir düşünme refleksine dönüşüyor. Potansiyelle, hali hazırda olmuş olanın bir aradalığıyla. Kavramları, görüntüleri, imajları ele alırken onları tarihinden geçmişinden söküp atmak yerine, bu geçmişi sahiplenerek yeni bağlamların peşine düşmez yalnızca, zamansal olan geçici olanla ilişkisini maddi bir biçimde

⁹ Sontag ise (2015, p. 50) Alain Robbe-Grillet’in üslubuyla ilgili olarak; insanlara davranışçı bakışının aynı zamanda insanların birer “şey” olduğunu ama her “şey”in birer “insan” olmadığını söyler. Onun bakış ve şey(ler) arasındaki ilişkiyi insansılaştırmayı reddetmesinin en nihayetinde “üslupla” ilgili bir karar olduğunu söyleyecektir. Bugün yeni materyalist bakış açısında gördüğümüz rasyonel hümanist bakış açısını yıkan nesneyi fail kılan bir bakışa yönelim de, söz konusu eğilimi eleştiriyor. Bu bakış da yine üslupla ilgili bir noktaya bağlanabilir.

¹⁰ Buraya göstergebilimin yanlış veya doğru yargıda bulunmasından dolayı değil ama düşünceyi problematize etmeyi ve geliştirmeyi engelleyen, seyreltici bir düşünme sınırlılığı yaratmasından kaynaklı olduğu eklenebilir.

kurar. Bu maddilik malzemeyle düşünme biçiminin kendisini de sorgular, yani düşünme ve bilinç arasındaki ilişkiyi. O zaman Deleuze'ün dediği gibi düşünmenin deneyim olduğunu bir kez daha görüyoruz. Bu deneyim de Deleuze'ün bir zamanlar sinemada hareketin sezgiselliğine vurgu yaparak; (2017, p. 294) "Sinema hareketi sadece imaja yerleştirmiyor aynı zamanda ruha da yerleştiriyor" olarak ifade ettiği gibi; açıkça sinemanın kendisinde, imajların deneyimlenmesinde, hissedilmesinde. Filme duygusal ve sezgisel bir dahil olmada. Ve bu eleştirel yöntem Sontag'ın da Deleuze'ün de söz ettiği türden bir eleştiriye kaynaklık ediyor.

Viktor Shklovsky *Art as Technique* (1917/2002) metninde de benzer şekilde sanatın amacının "nesnelere bilindikleri gibi değil de, algılandıkları gibi duyulamamızı sağlamak" olduğunu söylerken duyuma Sontag'ın Deleuze'ün ve Adorno'nun söyledikleriyle benzer yerden bakıyor. Sanatın "bir nesnedeki sanat ustalığını yaşama" biçimi olduğunu söyleyerek tekniğin kendinde bir amaç olduğunu ve bu tekniğin "alışkanlıkları kıran, algıyı güçleştiren" estetik bir süreç olduğunu da söyleyecektir (2019, p. 182). Buna göre teknik de yine biçimle ilgilidir. Bugün dijital eleştiri olarak videografik eleştirinin de görünürde yaptığı yapıları bozmak değil, yeni bir gerçekliği bir nevi yapının -film yapı kabul edersek eğer- kendisinde (bazen teknikte) aramaya yönelmek. Dijitalin sunduğu bu olanak geçmişteki tarihsel eğilimleri anlayabilmenin bir yolu, alışkanlıkları gelenekleri kıran arkeolojik bir tekniği haline de geliyor. Ya da Shklovsky'nin yukarıda belirttiği gibi sanatın amacı zaten bu.

Yorumcu anlayışı; filme dışarıdan bakan sınırı belirlenmemiş bir öznel alanı olarak kabul edersek, o anlayışın metaforlara başvuran, filmin gizli anlamları olduğunu varsayan ve bu anlamı açığa çıkarma görevini üstlenen öznel alanın sonsuzca bir döngünün içerisine düşeceği ezoterik bir bakışa tabii olduğunu söyleyebiliriz. Videografik eleştiri, Paul Ricoeur'ün *kuşku hermenötüğüne*¹¹ hapsolmeden esere yönelir (akt. Elsaesser & Hagener, 2014, p. 96). Eserin/filmin kendisini düşünür. Düşünmek ve Adorno'da özellikle biçimi düşünmek, bu anlamda sanat eserinin kendisini ve içeriğini koruma jestine dönüşür. Bu jest sinemanın aşırı yüklenen anlama karşı biçimini koruma kalkanı gibi kendini korumaya dönük görünüyor. Sonuçta filmi göstergesel bir anlamlar bütünü olarak gören, dil tarafından önceden belirlenmiş yapı(lar)ın dışından başka yerde anlamı aramamaya karşı, imajların aşırı anlamlandırmalar yükü altında ezilmesine karşı, hem eleştiriye hem filmin kendisini korumak filmlerle ilgilenen herkesin etik sorumluluğu gibi duruyor aynı zamanda.

Videonun Yüzeyi ve Dokunsallık

Video yukarıda söz edilen bakışın olanaklı hale gelmesini sağlayan bir ortam. Duyumsal bir eleştirinin önünü açabilen bir medyum olarak "video"ya onun dokunsal niteliğine değinerek, Sontag'ın yorumbilimin karşısına yerleştirdiği "sanat erotikası" düşüncesi ile ne kastettiğini daha iyi anlamaya başlıyoruz.

Videonun bir medyum olarak uzlaşımçı bir niyetle ortaya çıkmadığını bir "karşı hareket" olarak belirlediğini hatırlayalım. Videonun yüzeyi, çoklu zamansallığı ve deneyselliği ile, anlamı derinde arayan yapıları bozarak yeniden kuran bir yüzey değil. Olup biten her şey kaygan yüzeyde ve sahici, taklit ettiği tek şey zaman. Ortadan sonundan girilebilir bir hat. Video, izlenimcilik rolünü imajlara iade eder. İade eder, çünkü zaten sinemanın ilk yılları izlenimci yıllara ve sonra imajlarla, ışıkla deneylerin yapıldığı birçok filme adanmıştı.

Varlığın mantıksal özü yani onu şey ve temsili gibi varlık ve yokluk üzerinden belirlenen özü esasında zamanın süre olarak anlaşılmasını engelleyen şeyin ta kendisidir (Lazzarato, 2017, p. 11). Zaman temsil edilmeye çalışılır yani. Video ise, ne zamanı ne gerçeği temsil eder, veya

¹¹ Bu ayrımı yapısalılık sonrası çalışmalarını da ekleyebiliriz. Post-yapısalcılık çalışmaları filmleri anlama yolunda, işsacı yaklaşımların, toplumsal ve kültürel kurumların "işleyişi hakkındaki kavrayışın semptomları" olarak görüyor. Yani yapıları bozduktan sonra yeniden o yapılara ait belirli uzlaşmaları sağlıyor ve bu yapılar da araçsallık görevi görüyor. Elsaesser ve Hagener'de (2014, p. 96) hermeneutik kuşku bu yönde işliyor.

bir şeyi temsil etmez. Işığın titreşimini kaydeder. İmajı hafızasına kaydeder. Dolayısıyla video bir bellektir de, tıpkı her imajın özünde temsil ettiği esas şeyin anısını/yansımasını taşıması gibi, zorunlu olarak yalnızca şimdiye ait olmaması gibi¹². İmaj her zaman geçmişle yüklüdür. Videoya ait bu düşünceler bizim için neden önemli? Çünkü video yüzeyinde maddi ya da malzemeyle düşünme yöntemi olarak filmlerin üzerine film yoluyla düşünürken, imajlarla bu türden olumlu bir ontolojik bağlantı kuruyoruz. Böylelikle artık “ımaj gerçeği temsil etmek üzere ona eklemelenmeyi bırakır, aksine varlığın dokusunun ta kendisi haline gelmeye yönelir” (Lazzarato, 2017, p. 11). Sinemaya ait temsil kuramları sinemadaki imajları şey ve kendisine benzerliği üzerinden (yani esas/hakiki olanın yokluğunda) gerçeklik incelemeleri, videografik eleştiri içerisinde zorunlu olarak, videonun doğası gereği terk ediliyor. İmajlar maddileşiyor, fanileşiyor. Video bu anlamda imajı üreten oluyor, temsil eden değil. İmajı muhafaza eden, onun maddi varlığını sorgulayan, maddi düşünmeye yönelten bir medyum video. Bir araya getirdiğimiz filmleri dijital video kurgu (non-linear) yazılımında ele aldığımız andan itibaren birer videodur (hatta film izleme sitelerinde izlediğimiz filmler).

Sinemada imajlara kavramsal bakışın ya da kavramsal soyutlamanın -ki genellikle bunlar sentetik bir biçimde oluşturulmuş cansız, filme ait olmayan kavramlar- kökenselliğinde “anlam” bir çırpıda genelleştirilir yerli yurtlulaştırılır. İmgenin özgüllüğünü özerkliğini ve özne zihninden bağımsız var olma ihtimalleri bir anda yok sayılır. Merkezini insan zihninde algısında oluşturur. Videonun yüzeyinde ise (ya da videografik eleştirel bakışta) gördüklerimize doğası gereği bu yönde bir karşılık alamayız. Peki böyle bir ortam olarak video dokunsallığa ne kadar izin veriyor?

Haptik Bakış ve Videografik Eleştiri

Bu bölümde ve bundan sonraki alt başlıklarda yani “sanat erotikası” önerisinin haptik ve erotik nitelendirmelerini öne çıkaran başlıklarda haptik bakış/optik bakış arasındaki ilişkiye ve bunun erotik bir çağrı olabileceği yönündeki düşüncelere değinilecek. Böylece Sontag’ın önerisinin eleştirel nitelendirmelerini ve buna uygun nitelendirmeleri taşıyan videografik eleştirinin özelliklerini birlikte düşünüp daha iyi anlayacağız. Haptik ve erotik bakış için de Laura Marks’ın *Filmin Teni* kitabına başvurulacak.

Walter Benjamin (1935) “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı” metninde *haptic* kelimesi yerine “tactile” kelimesini kullanıyor. “Daha önce insanı çağıran bir görünüm ya da ikna edici bir ton niteliğinde olan sanat yapıtı, Dadacılar da bir mermiye dönüşür. İzleyiciye çarpar. Dokunsal bir nitelik kazanır. Böylece Dadacı sanat yapıtı, filme duyulan istemi desteklemiştir; filmin dikkat dağıtıcı öğesi de birincil olarak dokunsal bir öğedir” (2013, p. 74). Bu alıntıya burada yer verilmesinin sebebi filmin dokunsallığının dikkat dağıtıcı bir durum olarak nitelenmesi. Yani içerikten bağımsız forma eklemeleniyor ama bir yandan da deneysel bir sanatın izleyicideki bedensel vurucu etkisini imâ ediyor. Dikkatle izleyiciyi çağıran bir sanatın karşısında ona çarpan bir nitelik kazanıyor. Ama bu vurucu etki anlatıdan ziyade -tıpkı bu metinde öne çıkarıldığı gibi- anlatının formlar gücünü de öne çıkarıyor gibi. Diğer yandan sinemanın ilk yıllarında daha alışkın olduğumuz bedensel özdeşleşme yavaşça ve kısa zaman sonra, yani sinema dilinin standartlaşmasıyla yerini anlatsal özdeşleşmeye bırakıyor. Hatırlarsak sinemanın ilk yıllarındaki illüzyonik yanılsama da bedensel bir refleksle karşılanmış, psikolojik bir tepkiye neden olmuştu (Marks, 2020, p.

¹² İmajın kendisi bir çağrışım olduğu için doğrudan doğruya zamanla ve geçmişin anısıyla yüklüdür. Sevdiğini kaybetmek uğruna bir kısa bakışa feda edilen Eurydike’nin imgesi gibi. Şair imgelemeyi seçer, imgeyi sahiplenme talihsizliğine düşer. Şair, eşinin imgesini “tercih” ederek, imajı geçmişin birer anısı gibi görerek, onun çağrışımsal anımsatıcı cazibesine yenik düşer. Sabırsız davranır, (sonsuz bir) potansiyel halini kendi rızasıyla geri çevirir, bir bakışla sevdiğini öldürür. Orfe, “eşinin anısını seçiyor, aşışın seçimini değil, şairin seçimini yapıyor” (*Portrait de La Jeune Fille en Feu / Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi*, Céline Sciamma, 2019). Arkasını dönmeyi tercih etmiyor. İmajı geçmişin birer anısı gibi görerek temsili olarak sahiplenmek ve daimi bir imgeleme yerine, aşışın aşkını sahiplenip (şu ân ki bakışımız gibi, film nesnelere, filmik imajları aynı düzlemde çağrışımsal anlamını kurmadan bakmak) imaja doğrudan bakmayı deniyoruz.

233).

Bu başlıkta haptik eleştiri ile kastedilen haptik bir bakışın videografik eleştiri formuyla öne çıkabileceği imkanları görebilmektir. Sontag'ın önerdiği türden eleştirinin duyumsal deneyimsel yönünü ortaya çıkarabildiğini göstermek. Haptik kavramı, bize hem eleştirinin sözü edilen deneyim boyutunu ona katıyor, hem de film malzemesiyle yakın ilişkiyi içeriyor. Film malzemesine dokunma, malzemeyle düşünme başka türden bir görme biçimi, eleştiriye deneyime dönüştüren bir nokta. Bu başlık içeriğe odaklanmış izleyicinin dikkatini forma yöneltiyordu. Bu türden bir bakış malzemenin görünürlüğüne yapaylığını mitik bir halden çıkarıp onunla farklı türden bir yakınlık kurarak, ona dokunarak onu dünyevileştiriyor ve bu dünyevileştirme görme biçimlerimizi de dönüştürüyordu. Bu görme biçimlerimizdeki değişimin itici bir unsuru olarak videografik film eleştirisinin nihai çalışması olan video denemeler "kameranın kalem gibi" (La Caméra-stylo) kullanılmasına yazı dilinin esnekliğinin hem görüntüler üzerine, hem de akademik/geleneksel metin tabanlı film eleştirisine yansımaya yardımcı olarak, denemenin yazınsal gücüyle imajların gücünü birleştiriyor. Böylece film eleştirisi eleştirdiği şeyin kendisine yaklaşıyor, ona dokunuyor. Bakışın bu yönde evrilmesiyle, haptik bakışı optik bakıştan ayıran şeyler üzerine düşünürken önerilen eleştirinin deneyim yaratma gücünü de daha iyi anlıyoruz. İmajlara kavramsal, anlamsal ve temsilci bakışı sorunsallaştıran filmi somut düşünmeye yönelten bir bakışla ilerliyoruz.

*Haptik/Optik*¹³

Marks için "Optik algı, imgenin temsil edici gücüne ayrıcalık tanırken; haptik algı, imgenin maddi mevcudiyetine ayrıcalık tanır" (2020, p. 223). Marks'ın genel görüşü sinemanın ikisine de, haptik ve optik imajlara başvurmak zorunda olduğudur. Marks'ın bu yorumu bu metinde dokunsal bakışın öne çıktığı video denemelerin malzemeyle çalışma vurgusunda, malzemenin kendisine yönelimi konusunda tamamlar niteliktedir.

Ulus Baker (2011, pp. 371-375) "Seyredilecek Manzara Değil, Seyreden Bir Manzara" başlıklı metninde sözü edilen bakış ayırımında bu metin için anlamlı unsurlara değiniyor. Baker, haptik ve optik kavramlarını bir bakış stratejisi olarak ele alıyor. Optik bakışın modern dünyanın bir manzara gibi olduğunu ve bu manzaranın betimlenmesinde gözün iktidarını kuran ve bu iktidarı çerçeveye yerleştiren "bilimsel" bir bakış olduğunu söylüyor. Bilimsellikten kastı; bu metin boyunca bahsedilen gerçeği ya da imajın imleyenini ifşa etmedeki bakışın şiddetini içermesi ve bu bakışın doğa bilimleri yöntemlerinde olduğu gibi bir formulasyona dayandırılması. Baker özne olarak bu pozisyonun, yani optik bakışın "manzaranın" (veya filmin) kendisini nesneleştirdiği iktidarcı bir konuma sahip olduğunu söylüyor. Baker (2011, p. 375) "seyreden bir manzarayı" görmek konusunda ısrar ediyor ve haptik gözü/bakışı bir tür

¹³ Burada Deleuze ve Marks'ın haptik kavramına yaklaşımlarında bir ayırım yapmak gerekiyor. Marks'ın düşüncesinde bir imajla özdeşleşme bedensel bir ilişkiyi teşvik etse de duyu-motor tepkisiyle olmaz bu. Marks (2020, pp. 224-225) bu ilişkinin algılayan ile duyumsal bir nesne arasında temsili bir aracılığı gerektirmeyen mimetik bir ilişki olduğunu söyleyecektir. Marks'ın fenomenolojik haptik bakışı ise, özneler arasındaki ilişkinin sınırlarını bulanıklaştıran bir ilişki olarak görülüyor. Marks bu bakışı (2020, p. 254) psikolojik bir benzetmeyle anne lehine işleyen anne ve çocuk, çocuk ve öteki karşılaşmasındaki bütünlük ve farklılık bilincinde bulunduğu dinamik bir oyun ilişkisine benzetir. Buna karşılık Deleuze ile ayrıldıkları noktaları Marks kitabında zaman zaman belirtir ve zaten Deleuze sinemayı fenomenolojik bir yönde ele almaz. Diğer yandan Elsaesser ve Hagener'in *Film Kuramı* kitabında (2020, p. 231) Vivian Sobchack Laura Marks gibi yazarların Deleuze'den yararlınsa da bakış açıları "algılayan özne"ye dayandığı belirtilmektedir. Bu yazarlar filmin fenomenolojisini yaparken, Deleuze bakışı şeylerin içine yerleştirir. Ama daha açıkça Elsaesser ve Hagener'e (2014, p. 231) göre bu farklılık Deleuze'ün "imgeleri algılayan bir özne olmadan için bir düzlemin üzerinde görmesine" dayanmaktadır, bu bakış fenomenolojiden elbette uzaktır. Temelde bu farklılığın çok detaylı ve net bir şekilde anlatıldığı ve Clarie Perkins'in *Sense of Cinema*'da yazılmış "This Time Its Personal" metninden doğrudan referans verilerek adı geçen kitapta şöyle aktarılır: "Deleuze [...] gerçekten de sinemasal eseri herhangi bir özne veya nesne anlayışının önüne koyar. [...] imge kendi içinde konuyu barındırır, [...] bilinç dışarıda bir yerde ya da şeylerin yüzeyindedir ve imge ile 'şeyi' birbirinden ayırt edilemez biçimde betimlemektedir [...]" (bkz. Elsaesser & Hagener, *Film Kuramı-Duyular Yoluyla Bir Giriş*, 2014, pp. 231-232). Bu çalışmanın da temelinde bu ayırımı kabullenerek Marks'ın görüşlerinden spesifik bir noktada yararlanılmıştır ve bu ilgi fenomenolojik bir yönde değildir. Zaten yukarıda yazılan Deleuze'ün yorum karşıtı alıntılarında imajı deneyimleyici bakışı, zorunu olarak onu algılayan öznenin bilinçten ayrı bir yerde konumlandırır.

kaçış stratejisi olarak değerlendiriyor. Optik gözün haptiğin karşısında panoptik olduğunu, bakmak ve görmenin dışındaki esas işlevinin teleskoplamak gözetlemek olduğunu söylüyor. Optik bakış algılamasının sınırını hiyerarşisini belirliyor. Buna dikizleme edimini de ekleyerek klasik anlatı sinemasının temsili bakışın sunduğu deneyimi görmüş oluruz ancak ince bir ayırım yaparak; optik olan bir bakış yöntemi, stratejisi buna göre örgütlenmiş bir mizansenin yanı sıra sinemanın dayandığı temel bir yönelimi de gösteriyor, geçmişini akla getiriyor. Çünkü bu gördüğümüz aynı zamanda optik ışıkla görüntüyle deneme yapan sinemanın ilk yıllarını da hatırlatıyor. Ancak bu türden bir form yani formun optikliği, izleyicinin bakışını her zaman panoptik dikizlemeci konuma yerleştirmez. Ancak optik formun manipulatif belirlenimci bir kullanımı bakışı yönlendirebilir. Zaten optik görsellik/bakış da Marks'ın belirttiği gibi, "izleyen özne ile nesne arasındaki ayırma" dayanıyor (2020, p. 222).

Marks da haptik gözü kapma aygıtı olarak ele alıyor. Bizim ele aldığımız nokta burada başlıyor. Hatırlarsak Marks İran halılarında bahsediyordu. Halıların desenlerinden gözlerimizi alamadığımız (capture), bakışımızın dokunsallaştığı, dokuyu deneyimlediğimiz bir bakış. Bu türden bir bakış Baker'in metninde hiyerarşileri görmeyi değil, önemsiz olanı, yansımaları ve "seyreden bir manzarayı" görmeye duyarlıdır. İmajların kendine özgü yapısını tekilliğini görmeye duyarlıdır. Marguerite Duras'ın *India Song*'unu (*Hindistan Şarkısı*, 1975) hatırlayalım. İhtişamlı imajların ardında, kısıtlı mekânda aynayla uzamın yaratıldığı optik algının yardımıyla, sembolik bir bakışa ve anlatıya izin vermiyordu. Plan sekanslar (long shot) optik yardımıyla imajları ve mekânı betimlerken, izleyiciye optik ve haptik bakışı bir arada sunar. Ama oradaki aynanın işlevi optik bir illüzyon yaratmak, izleyiciyi optik bir imajın kendisi ile doğrudan denetim altına almak değil. Aksine, ayna bir nesne değil açıkça teknik haline geliyor, mekânı genişletiyor ona boyut katarak göze katılımcı izlenimci rolü veriyor. Deleuze'ün Robert Bresson için söylediği (2021, p. 23) "elleri" ve dokunmayı¹⁴ -motor işlevinden bağımsız- görmenin nesnesi yapması ve uzam yaratması gibi burada da ayna uzamı yaratıyor. Delphine Seyrig'in oynadığı bir başka film *Les Lèvres Rouges*'da (*Kırmızı Dudaklar*, Harry Kümel, 1971) ise D. Seyrig'in (Elizabeth Báthory) kıyafetindeki ışıltının kamaştırıcılığı ile kıvrımlarını belirginleştiren ışığın dokusu gözümüzü kaparken ağır kamera hareketiyle ışıltıyı deneyimleriz. Her türlü detayı gözümüzle tararız. Filmin formu optik bir etki aracılığıyla onu haptik bir gözün görebileceği bir deneyime dönüştürür. Haptik gözün bakışı bir deneyime dönüştürme potansiyeli Baker'in (2011, p. 375) izleyeni "müdahale isteğine" sürükleyeceği ifadesiyle kanıtlaşır. Gözlerimizle dokunuruz.

Haptik bakış, illüzyonistik bir boyut yaratmak yerine nesneyi yüzeyi, dokusu üzerinden algılar. Bu algılama ya da haptik olan nesnenin maddi anlamıyken, optik bakışı imajın temselsel gücü olarak düşünebiliriz. Bu ikisi arasında bir gerilim var, tıpkı form, içerik, gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki gibi. Yani bu ayırım tıpkı form/biçim, teorik/pratik, özne/nesne gibi bir ayırımına benzer bir ayırım.

Marks, görsel işitsel malzemeye bir tür dokunma refleksi içinde çalışan video deneme yazarlarını çağrıştıran bir bakışla şöyle ifade eder haptik imajı: "izleyiciyi anlatının içine dalmaktansa imgenin kendisini dikkatle seyretmeye zorlar" (2020, p. 224). Optik imajlar ise, seyretmeye değil tamamlamaya, anlatının peşinde sürüklenip gitmeye neden olurken, hareket etmektense "bakıp geçmeye" daha eğilimlidir. Grant'in video deneme ve haptik bakış manifestosu olarak görülebilecek çalışması "*Touching the Film Object*"¹⁵ Bergman'ın *Persona* filmindeki açılış sahnesine odaklanarak Marks'ın teorik düşüncelerini yansıtıyor. Filmde fiziki olarak bir dokunma deneyimini görüyoruz. Ancak tıpkı videografik deneme yazarı gibi bu deneyim bulanık ve yapay bir deneyim; gerçek olan optik bir bakıştan ziyade izleyene bakış önceliği tanımayan bakışları katmansız kılan bir konumda duruyoruz. Bu yapay metaforik

¹⁴ Ayrıca Deleuze ilk olarak Francis Bacon: *Duyumsamanın Mantiği* (1981/2009) kitabında haptikten bahseder.

¹⁵ Bkz. (<https://vimeo.com/28201216>)

dokunma, film malzemesinin ayrı ayrı ses ve görüntü katmanlarıyla oynayan filme dokunan video deneme yazarının dokunması. Böylece videografik film eleştirisinin yapım pratiğini yakından anlıyoruz. Böyle teorik temelleri olan bir uygulama yapma/pratik düşünme girişimi hem eseri koruyan ve soru soran, hem de malzemenin dokusunu öne çıkaran medyuma ve imajlara yönelen bir girişim oluyor.

Haptik ve Erotik

Sontag'ın "sanat erotikası" açısından Marks'ın haptik erotik görüşlerine kısaca bakalım. Bu bölüm Marks'ın özneye bakışına dair daha çok şey söylüyor. Marks'ın zaman zaman Deleuze'den farklı olarak seyirciyi temel alışı -Deleuze seyirci kavramından neredeyse hiç bahsetmez- bu iki farklı yönelim birbirine zıt olduğu kadar birbirini de tamamlar nitelikte

Marks her şeyden önce seyirci ile sinema eseri arasındaki karşılaşma anını ve öznelarası ortak bir bilme ilişkisini anlamaya çalışır. Marks imaj ile seyirci arasındaki ilişkiyi "öznelarası" olarak tanımlarken zaten açıkça imaja bakışını da belli ediyordu. Ve bu karşılaşmada haptik imajlara bakışın, özne ve imaj arasındaki ilişki biçiminin erotik olabileceğini de söylüyor: "Seyirci, imgenin bıraktığı izlerle ilişkilenecek için imgedeki boşlukları doldurmaya çağırılır. Bir imgeyle uzlaşarak etkileşime girerek-figür ve zemin birbirine karışacak kadar yakın-seyirci, kendi imgeden ayrılma hissinden el çeker-onu bilmek değil, ona olan isteğine yenilmek" (2020, p. 249). Açıkça bu görüşler merakına yenilen bir dikizci (ki bu ayırım aynı zamanda Brechtien anlamda film ile araya konan mesafeyi hatırlatır) görüşten ziyade uzlaşım bir teslimiyete işaret eder. Erotizm bu dahil olma biçimini içerir. Yani burada dikizci bakışla erotik haptik olanı ayırıyoruz. Erotik olan sahiplik ilişkisini içermez. Marks bunun ardından haptik görselliğin optiğe karşı bir üstünlük eleştirisi olduğunu ancak bunun da hoş giden bir ilişki türü olabileceğini söyler. Çünkü haptik seyirci illüzyonistik bir imajı aynı zamanda maddi bir nesne olarak görür ve bundan dolayı illüzyonistik bir yanılmayı reddeder (Marks, 2020, p. 250). Bir nesneyle haptik bir ilişki kurmanın kendi ve öteki arasında yoğun özgür ilişkiler ağında kendini kaybederek yüzeye çıktığını belirtiyor. "[...] haptikler erotizmi imgenin yüzeyinde temsil edilen şeyin alanından taşıyarak" seyirci ile imajın yüzeyi ve derinliği arasındaki gerilimli bir hareket ile ortaya çıkar. Bu türen bir bakış erotikdir. Ancak her dokunsal imaj erotik bir bakışa izin ermeyeceği gibi bu ikisini birlikte görmeye izin veren imajlar vardır. *Comfort of Stranger*'ın (*Yabancı Kucak*, Paul Schrader, 1990) tekil imajları bu dokunsallığı şiddetli bir biçimde düşünmeye izin vermeyebilir. Ama filmin rengi imajların durağan hareketleri ve egzotik ambiyansı ile filmin haptik/erotik bir ilgiyi uyandırdığını kesinlikle söyleyebiliriz. Renklerin, sesin betimsel gücü bu ilgiyi destekler.

Videografik eleştiri duyumsal deneyimsel yönüyle dokunsal olanı tetiklerken, eleştirel düşünme biçimini de dönüştürüyor. Ama yine de Marks'ın sözünü ettiği deneyim açıkça seyirci film arasındaki eşitlikçi bir deneyim olmakla birlikte videografik eleştiriye hem biçimsel yönüyle hem de metaforik olarak etkilediğini ve bakışın yönelimini işaret ettiğini söyleyebiliriz. Sontag'ın sözünü ettiği yorumun sınırını nesnellik ölçütünü eserin kendisinde arıyoruz, esere dahil oluyoruz. Deleuze gibi esere yöneliyoruz. Ama Marks'ın algılayan bir öznenin varlığına bilinci yerleştirdiği ayrıma yer vererek. Bu bakışla, ne yalnızca form ve içeriği, nesnellik ile özneliği, teori ile pratiği, haptik ile optiği birbirinden ayrı düşünüyoruz ne de bunların bir aradığını reddediyoruz. "Sanat erotikası" nitelemesi eleştirinin düşünme biçimine, deneyimine, duyumsallığına ikili ayrımların ayırt edilemezliğinde bir bakış stratejisine dönüşüyor. O zaman duyumsal olanın potansiyelliğini daha iyi anlıyoruz. Marks'ın erotik haptik bakışı imajların yüzeyinde deneyimsel, eşitlikçi bir bakış sunuyor. Sezgisel bir yönelimi işaret ediyor. Sonuçta imajlara yalnızca zahmetsiz bakmak yerine bakışı deneyim haline getiren videografik denemelerle, hissederek dokunarak görmeye başlıyoruz, filme dahil oluyoruz, hissediyoruz.

Sonuç Yerine: Sahici Bir Film Eleştirisine Sahip Çıkmak

Bu metinde Sontag'ın "Yoruma Karşı" makalesinin son cümlesi iki yönden düşünölmeye çalışıldı. Birincisi "sanat erotikası" nitelemesi, bir bakıma sanatın eleştirisini "yorumsamacılığa karşı" korumanın bir alternatifi olarak imajı temsile indirgeyen bakışın önünü tıkayan bir öneri olarak filmi düşünmeye yöneltti. İkinci olarak da, önermenin imajlara haptik bir bakışın yolunu açması sebebiyle, videografik eleştirinin bu yönünü öne çıkararak teorik düşüncelere başvuruldu. Marks'ın haptik erotik ile ilgili görüşlerine kısaca değinildi. Film çalışmalarına bütüncül bir biçimde bakılmaya çalışıldı. Böylece Sontag'ın o cümlesini yavaş yavaş daha iyi anlamaya başladık.

Belki ilk bakışta kafa karışıklığına yol açacak olan; zaman zaman videografik düşünme/eleştiri başlıkları altında filmlerden örneklere başvurulmasıydı. Ancak bu örneklere videografik eleştirel düşünmeye yakın bir bakışla yer verildi ve bu film örnekleri zihnen deneysel çalışmalara yakın olduğu ve aynı zamanda önerilen eleştirel bakışa uygunluğu nedeniyle amaca yönelik olarak yer aldı.

Film çalışmalarını düşündüğümüzde terminolojik çeşitliliği yaratmak bir amaç değil, zorunlu bir ihtiyaç olduğunda gerçek bir fayda sağlayacaktır. Böylece, sinematografik düşüncenin ihtiyacı olan kavramların kullanım gereği somutlaştığını göreceğiz. Bu yüzden bazen kavramların tarihinin izini sürme ihtiyacını hissediyoruz ama onları yeniden tanımlamak, tanımın özcülüğüne hapsolmek için değil, değiştiği koşulları anlamak geçmiş yönelimleri eğilimleri keşfederek günceli anlamak için. Videografik eleştiri bu türden arkeolojik bakışın önünü açıyor. Bu metinde videografik eleştiriye; Sontag'ın önerdiği türden eleştirinin dokunsallığına, duyumsallığına ve deneyime izin vermesi nedeniyle yer verildi. Marks'ın *Filmin Teni* kitabına ise, haptik eleştiri ve film üzerine düşünmenin, ona dokunmanın anlatsal yöneliminden önce bakış ve formu ilgilendiren görüşlerine başvuruldu. Bu bakışın, videonun ortamı gereği temsili bir bakışı aştığı ise sıklıkla vurgulandı ve aynı bakışın sahici bir eleştiri yapma yönünde imajın kendisine yönelmesine, onu deneyimlemesine değinildi. Deneyim böylelikle hep dönüp dolaşıp durduğumuz filmi düşünme biçimimiz oldu.

Adorno, Sontag, Deleuze sinemanın bugün geleceği noktayı bilmeden esas olarak sanat eserini ele alarak sanat eleştirisinin ve sanat eserinin kendisine bakmanın felsefi temellerini ortaya koyarken dolaylı olarak da sinemanın eleştirisinin nasıl olması gerektiği ile ilgili de düşünmemize olanak veriyordu. Dijital film eleştirisi hem ilk bakışta bir saptama yapacak kadar belirgin ve yüzeyde, hem de bu saptamayı detaylandırılması gerektiği ölçüde derinlerde filmlere bakışı felsefeyle bir araya getiriyor. Dijital film eleştirisi; imajlarla düşünmeye hem metaforik hem de gerçek anlamıyla filmik imajlara değerek dokunarak o imajın tekilliğini ortaya çıkarmayı sağlayacak bir bakışa izin veriyor. Geri sarıyoruz baştan bakıyoruz, aynı anda oynatıyoruz. Temsili bakışla imajı göndergesel gerçekliğine kavuşturmanın takıntılı arzusuna, yorumun keyfiyetine hapsolmeden etik bir tartışmayı olanaklı kılan yeni bir bakışa doğru yöneliyoruz. Belki bu bakış cinsiyet farkını aşan, imajların nesnelliğini ve filmin malzemesini öne çıkararak yeni materyalist bir bakışın da önünü açacaktır.

Filmin yarattığı imajlara, apaçık ortada olana bakmamak -özneden önce- *Citizen Kane*'deki gibi detaylar arasında boğulup fark edilmesi epey zaman bulan *rosebud* görememek gibi. Aradığımız şey ya da bakmamız gereken en yakınımızda kimsenin fark edemediği kadar önemsiz ama bütün içindeki en önemli detay belki. Bu anlamda videografik eleştiri akademik faaliyetlerin zaman zaman içine düştüğü bugün geçersiz detaylar arasında boğulurken, yeni epistemolojik sorgulamalarla canlı, dinamik bir düşünme alanı sunuyor ve bunu kendi çalışma nesnesine ve kavramlarına yönelerek yapıyor. Bu bakışla sinema her zamankinden daha fazla sanat ve teknik alanın ortasında yer alıyor. Videografik eleştiri filmdeki imajlara/filmin kendisine dair belirli bir deneyimi sunarken söz konusu deneyimi

yorumdan ayıran fark “düşünmenin biçimi” oluyor, imajların kendisiyle düşünüyoruz. Otantik bir eleştiri yapmanın olanağını buluyoruz. Eleştirinin deneyimsel boyutu yalnızca filme bakış stratejisi değil, aynı zamanda eleştirinin itici unsuru oluyor. Tam da bu nedenle bugün film çalışmalarının hangi alanına dokunursak bu düşüncelere bir cevap arama yolunu zorunlu olarak seçemiyoruz, problematik olan bir başka düşüncede beliriveriyor. Yeni soru ve sorgulamalarla düşünüyoruz zorunlu olarak. Filmi kendisi aracılığıyla eleştirirken yorumun genel geçer kanaatler üretmesini engelleyen, temsili bir dile indirgenmiş anlamlandırmanın despotik tutumunun önüne geçen, dokunsallığın deneyimin duyumsanabilir olduğu bir “sanat erotikası”na doğru yöneliyoruz. Biçimi görmeye çalışıyoruz ve bu türden bir biçimle karşılaşma dışsallığın aldaticılığına düşmeden samimi ve etik bir bakışın da önünü açacaktır. Esas olarak eleştiriye ve eserin kendisini koruyan bir bakışa yöneliyoruz. Bu eleştirel yönelim akademik yazındaki üslup ve içeriği de etkileyecek ama en çok da sinefilin filmlere yoğun sevgisini coşkusunu yazınsal bakışına yansıtacaktır.

Yorumlamadan, dışarıdan değil eserin tam içinden görmeyi öğreniyoruz. “Bizim bir yorumbilimi yerine sanat erotikasına ihtiyacımız var”. Aşırı yoruma düşmeden, sahici bir eleştiri yapmaya onun argümantatif potansiyelini ve kendine dönük (refleksif) düşünme gücünü açığa çıkarmaya, düşünmenin deneyimsel duyumsal boyutunu keşfetmeye, bakışımızın çocuklaşmasına ihtiyacımız var. Dokunarak görmeye ihtiyacımız var. İmajların olası tiranlığına karşı bir başkaldırı olabilir mi bu eleştiri?

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Adorno, T. W. (2002). Biçim Olarak Deneme (Çev. S. Yücesoy). *Defter*, 45, 71-92.
- Adorno, T. W. (2018). Bir Thomas Mann Portresine Doğru (5. Baskı). (Çev. S. Yücesoy & O. Koçak). *Edebiyat Yazıları* (s. 70-79). İstanbul: Metis
- Adorno, T. W. (2019). Beethoven’ın Geç Dönem Üslubu (2. Baskı). (Haz. ve Çev. Ş. Öztürk). *Müzik Yazıları* (s. 136-140). İstanbul: YKY.
- Agamben, G. (2019). *İçeriksiz Adam* (Çev. K. Atakay). İstanbul: Monokl.
- Astruc, A. (1948). Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem (La Camera-stylo) (Çev. N. Özer). A. Karadoğan (Ed.), *Auteur Kuram ve Sanat Sineması Üzerine* (s. 29-34). Ankara: DeKi.
- Baker, U. (2012). *Beyin Ekran* (2. Baskı). İstanbul: Birikim.
- Baker, U. (2011). *Yüzeybilim Fragmanlar* (2. Baskı). İstanbul: Brikim.
- Benjamin, W. (2013). *Pasajlar* (Çev. A. Cemal). İstanbul: YKY.
- Bonitzer, P. (2011). *Kör Alan ve Dekadrajlar* (Çev. İ. Yaşar). İstanbul: Metis.
- Collet, P. (Yapımcı) & Kümel, H. (Yönetmen). (1971). *Les Lèvres Rouges’u* [Kırmızı Dudaklar] [Sinema Filmi]. Fransa, vd.: Ciné Vog Films, vd.
- Cotone, M. & Rizolli, A. (Yapımcı), & Schrader, P. (Yönetmen). (1981). *The Comfort of Strangers* [Sinema Filmi]. ABD: Skouras Pictures.
- Couvreur, B. (Yapımcı) & Sciamma, C. (Yönetmen). (2019). *Portrait de La Jeune Fille en Feu* [Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi] [Sinema Filmi]. Fransa: Pyramide Films.
- Deleuze, G. (2013). *Müzakereler* (2. Baskı). (Çev. İ. Uysal). İstanbul: Norgunk.
- Deleuze, G. (2021). *Zaman-İmge* (Çev. B. Yalım, E. Koyuncu). İstanbul: Norgunk.

- Deleuze, G. (2017). *İki Delilik Rejimi* (2. Baskı). (Çev. M. E. Keskin). İstanbul: Bağlam.
- Deleuze, G. (2019). *Bilgi: Foucault Üzerine Dersler* (22 Ekim-17 Aralık 1985) (Çev. A. Baran). İstanbul: Otonom.
- Elsaesser, T. & Hagener, M. (2014). *Film Kuramı – Duyular Yoluyla Bir Giriş* (Çev. B. Soner ve B. Yıldırım). Ankara: Dipnot.
- Grant, C. (2020). İç İç Geçen Tutkular: Videografik Derlemede Kurgu Yoluyla Filmi Düşünmek (Çev. İ. Gürkan). *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 11(2), 357-374. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sinecine/issue/57083/749460>
- Grant, C. (2011). *Touching the film Object* [Video deneme]. <https://vimeo.com/28201216>
- Gürkan, İ. (2021). Afterimages On Cinema, Women and Changing Times. *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi* 12(1), 165-175. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sinecine/issue/61246/883538>
- Lazzarato, M. (2017). *Videofelsefe* (Çev. Ş. Ç. Solmaz). İstanbul: Otonom.
- Marks, L. (2020). *Filmin Teni* (Çev. S. Yılmaz). İstanbul: Doruk.
- Shklovsky, V. (2002). Bir Teknik Olarak Sanat (Çev. N. Aksoy & B. Aksoy). *Defter*, 5, 177-194.
- Sontag, S. (2015). *Yoruma Karşı* (Çev. O. Akınhay). İstanbul: Agora.
- Yücefer, H. (2017). Yorumlamadan Okumak: Gilles Deleuze'ün Anti-Hermeneutiği. Ş. Öztürk (Ed.), *Cogito-Hermeneutik*, 89, 192-215.

-Araştırma Makalesi-

Kaygı Filminde Gerçeğin Peşindeki Özne: Jacques Lacan Perspektifinden Bir Değerlendirme

Veysel Ergüç*

Özet

Bu çalışmada Kaygı (Ceylan Özgün Özçelik, 2017) filmindeki Hasret isimli karakter, Lacan'ın öznellik teorisi bağlamında yorumlanacaktır. Lacan'ın öznellik modelindeki gerçek, imgesel ve simgesel alanlar çerçevesinde Hasret karakterinin serüveni analiz edilecektir. Bu açıdan Hasret'in simgesel alandan gerçeğe doğru yol alışı incelenecektir. Simgesel alan ve gerçek birbirine komşu iki alan olarak tanımlanacaktır. Bu anlamda Hasret'in bir yandan simgesel alanda yaşarken diğer yandan gerçeğin kıyısında olduğu deklare edilecektir. Simgesel alanda gerçeğin kıyısında yaşayan ve iktidar olarak neşet eden "Öteki"nin söylemine maruz kalan Hasret'in simgesel alanı aşma, eksiklikten kurtulma ve gerçeğe ulaşma çabası aktarılacaktır. Çalışmada, Hasret'in gerçek ile yüzleşme kaygısını taşıdığı, kaygının sebebinin rüyasında gerçeğe işaret eden yangın olduğu, bundan dolayı travma yaşadığı savunulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Öznellik, Jacques Lacan, eksik, gerçek, Kaygı.

* Dr. Öğr. Üyesi, Muş Alparslan Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, Muş, Türkiye.

E-mail: v.erguc@alparslan.edu.tr

ORCID : 0000-0003-3298-1803

DOI: 10.31122/sinefilozofi.939642

Ergüç, V. (2022). Kaygı Filminde Gerçeğin Peşindeki Özne: Jacques Lacan Perspektifinden Bir Değerlendirme, Sinefilozofi Dergisi, Cilt: 7, Sayı:13. 81-101. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.939642>.

Geliş Tarihi: 19.05.2021

Kabul Tarihi: 20.12.2021

-Research Article-

The Subject Being Out To The Truth In The Film Inlame: An Evaluation From The Perspective Of Jacques Lacan

Veysel Ergüç*

Abstract

This study analyzes Hasret being a dramatis personae in the film Inlame (Ceylan Özgün Özçelik, 2017) through the lens of Jacques Lacan's concept of subjectivity. The adventure of Hasret will be analyzed within the framework of truth, imaginary area and symbolic area in Lacan's model of subjectivity. In this respect, Hasret's progress from symbolic to the truth will be examined. Symbolic area and the truth will be defined as neighbour. The effort of Hasret being in symbolic area in order to teach the truth will be narrated. It will be declared that Hasret is near to the truth while she is living in the symbolic field. It will be said that although Hasret is exposed to discourse constructed by the "Autre", she aims to get rid of the lack and symbolic area and aspire to reach the truth. In this study, aim of Hasret in order to teach the truth will be conveyed from the perspective of Lacan. In the study, it will be argued that Hasret has the anxiety of confronting the truth while she is in the symbolic field. It will be said that the reason of this anxiety is inlame referring the truth in Hasret's dream. Because of the fact that Hasret relates the truth and inlame in her dream, because of this she is traumatized.

Keywords: Subjectivity, Jacques Lacan, lack, the truth, Inlame.

*Assist. Prof. Dr., Muş Alparslan University, Faculty of Economics and Administrative Sciences, Muş, Turkey.

E-mail: v.erguc@alparslan.edu.tr

ORCID : 0000-0003-3298-1803

DOI: 10.31122/sinefilozofi.939642

Ergüç, V. (2022). Kaygı Filminde Gerçeğin Peşindeki Özne: Jacques Lacan Perspektifinden Bir Değerlendirme, Sinefilozofi Dergisi, Cilt: 7, Sayı:13. 81-101. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.939642>.

Received: 19.05.2021

Accepted: 20.12.2021

Extended Abstract

This study is built on the concept of subjectivity. The concept of subjectivity is fixed in the modern era. In the introduction part, the development of the concept of subjectivity in the modern period is initiated with Rene Descartes. It is claimed that the thinking person is at the center of Descartes' understanding of subjectivity. In the Cartesian subjectivity, it is stated that the human being is considered to be a conscious and capable person for everything. In the study, after Descartes' subjectivity model was conveyed, opposing views were included. In this study, the concept of subjectivity is built on the critical approach.

In this study, the concept of subjectivity considered in a critical context is seen in based on Jacques Lacan's thought. In this respect, Lacan's view of the concept of subjectivity is examined in the study. Lacanian thought is given place in opposition to Cartesian subjectivity. It is stated that Lacan defended the unconscious against the consciousness in the Cartesian subjectivity.

Lacan's thought about subjectivity is examined in the context of deficiency and structurality. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Martin Heidegger and Sigmund Freud are the first to be included in the deficiency title. It is said that Lacan, who was influenced by three thinkers, describes the subject as the person who lives distant from the truth. It is declared that Lacan defined the concept of deficiency as remoteness to the truth. In Lacanian thought this is defined as the imaginary area. It is pointed out that deficiency is defined as ruptured from the truth and subversion in selfness. From this point of view, it is explained that the unconscious is built on deficiency in Lacanian thought. It is seen that the unconscious that is lacking in Lacan thought is dependent on structures such as language and discourse. It is stated here that Lacan was influenced by Ferdinand de Saussure and Claude Lévi-Strauss. In the second context of subjectivity, structurality, the construction of the unconscious according to discourse is explained. It is stated that the discourse belongs to the "Autre". In Lacanian thought this sphere is defined as the symbolic area. The symbolic area and the truth are defined as two areas that are side by side. It is said that the subject will transcend the discourse when the crack appears in the symbolic field. It is stated that the crack appears with a dream. After it is said that the inflame in the dream refers to the truth, it is said that the subject passes from the symbolic area to the truth.

*In this study, the film *Inflame* is analyzed in the axis of Lacan thought. It is claimed that the concepts of imaginary area, symbolic area and the truth in Lacan's definition of subject are seen in the film *Inflame*. In this text, the story of Hasret in the movie *Inflame* is analyzed. The way of Hasret, who works in a television channel, goes to the truth is examined in this study. It is reported that Hasret, who first edited a documentary on the television channel, then started working in news editing. It is claimed that Hasret is in the symbolic field due to the events she encountered during the news editing. It is also stated that Hasret, living in the symbolic area, is close to the truth. It is claimed that Hasret stepped from the symbolic realm into the truth through the inflame in her dream. In this respect, it is determined that the anxiety corresponds to the inflame in the mind of Ceylan Özgün Özçelik, the scenarist and director of the film. Therefore, it is suggested that the English name of the film was used in the form of *Inflame* rather than anxiety.*

*Main argument of this study is that the film *Inflame* can be interpreted with Lacan's thought, which is examined in the context of deficiency and structurality. The first reason for this argument is that the film is thought to provide data on Hasret's exposure to the discourse produced by the "Autre" who is the representative of power in the symbolic area. The second reason why the film is intended to be evaluated with Lacan's thought reflex on the subject is that it is determined that Hasret's way of acquiring the knowledge of the truth coincides with a part of Lacan's true definition. The fact that Hasret learned the truth with the inflame and inflame-related events she saw in her dream and the signs pointing to the fire is commented by Lacan's thought that the inflame seen in the dream indicates the truth. In this respect, the argument that Hasret has traces of Lacan in the way of learning the truth and transcending the symbolic space is defended in this study. It is alleged that Hasret is anxious for the truth because she sees the truth as related to inflame, and traumatizes between awake and dream, in other words symbolic field and the truth, due to inflame.*

Giriş

Latince subjectum, Türkçe anlamıyla “aşağıya fırlatılmış”; Yunanca hypokéimemon, Türkçe ifadesiyle “altta yatan” anlamlarına karşılık gelen özne kavramı, düşünce alanında önemli bir yer işgal etmiştir. Özne kavramının önem taşımasının nedeni, insanı düşünme niteliğine haiz bir varlık olarak göstermesinden ötürüdür (Descartes, 1998: 163).

Öznenin düşünce ile eşlenmesi modern dönemde söz konusu olmuştur. Bahsi edilen dönemde öznenin düşünce ile birlikte anılmasını doğuran neden, evren tasavvurundaki değişimden kaynaklanır. Modern öncesi dönemdeki doğa merkezli evren düşüncesinden modern dönemdeki insan merkezli evren düşüncesine geçişle birlikte insan, tabi olan varlıktan düşünen bir varlığa doğru evrilmiştir.

Modern dönemde Rene Descartes ile gündeme gelen düşünen özne kavramı, doğa ya da Tanrı yerine doğrudan kendisiyle açıklanan, bilgi taşıyan, akıl eden, şuur sahibi varlık olarak sudür etmiştir. Öznenin kendi bilinci ile hareket edecek biçimde tanımlanması, her şeyi eylemeye muktedir bir öznellik tahayyülünü beraberinde getirmiştir.

Öznelliğin Descartes düşüncesi ile birlikte ontoloji temelindeki Tanrı merkezlilikten epistemoloji temelindeki insan merkezliliğe doğru dönüşümü (Nietzsche, 2007: 304; Becermen, 2009: 2), onun, dışsal herhangi bir unsura ya da yapıya bağımlılıktan azade olmasını gündeme getirmiştir. Bu andan itibaren tarihsel olanın etkilerinden münezzeh hale gelen özne, Descartes ile birlikte Thomas Hobbes ve John Locke gibi öncüler tarafından da tam olmak ve muktedir olmak ile birlikte düşünülmüştür (Erayman, 2016: 8-15).

Öznenin tarih dışı, tamlık ve kadir-i mutlak olarak tahayyül edilmesi karşısında eleştirel düşünce refleksi belirlemiştir. Salt akıl ve tamlık merkezinde tahayyül edilen öznelliğe karşı düşünce geliştiren isimler Immanuel Kant, Georg Wilhelm Friedrich Hegel ve Karl Marx olmuştur. Kartezyen öznellik anlayışını Kant (2009: 4 ve 28) etik bağlamında eleştirirken, Hegel tarih dışılık ile tanımlamış (Küçükalp, 2011: 50), Marx ise ekonomi merkezli tarihsel bağlamdan yoksun olmakla itham etmiştir (Bekmen, 2009: 176).

Kartezyen öznellik, Kant, Hegel ve Marx’tan sonra da eleştiriye tabi tutulmuştur. Kartezyen öznelliğin 1930’lu yıllardan itibaren öne çıkan eleştirmenlerinden biri Jacques Lacan olmuştur. Kartezyen öznelliği psikanaliz temelinde eleştiren Lacan, Descartes tarafından ifade edilen kontrol sahibi, otonom ve bütünleşik öznelliği yanlış bilme ve yanlış tanıma olarak değerlendirir (İzmir, 2019: 57). Descartes’in öznenin bölünmüş olmasından bir ders çıkarmadığını ifade eden Lacan, onun “cogito” bir diğer ifadeyle kusursuz bilince sığınarak teselliyi orada aradığını belirtir (İzmir, 2019: 58). Düşünür, tam bilinci savunan Descartes’in tersine yanlış içerisindeki öznenin bağımsızlıktan ziyade egemenlik altında olduğunu, bu açıdan dil ve söylem gibi yapılar tarafından belirlendiğini, bu açıdan eksik olduğunu ifade eder.¹

Lacan’ın öznelliğe bakış açısının yansıdığı alanlardan birisi sinema olmuştur. Lacan düşüncesinin, bir filmin, öznelliğin inşası açısından yorumlanmasını mümkün kıldığı söylenebilir (Arslan, 2009: 17). Lacan’ın geliştirdiği psikanaliz ile filmdeki simgesel yapı ve bahsi edilen yapının özne inşasındaki rolünün çözümlenmesi söz konusudur (Özden, 2004: 185). Simgesel alandaki öznenin toplumsal olana bağımlı biçimde yaşadığını, toplumsalın söylemi ve dili tarafından inşa edildiğini ileri süren Lacan, bu bağımlılığı yansıtan aynanın

¹ Özne kavramının İngilizcedeki karşılığı olan “subject” kelimesinin özne olma ve belirlenmeyi aynı anda içerdiği görülmektedir. Bu açıdan Türkçede öznenen bahsedildiğinde sadece öznellik ya da kendinde özne olma durumuna referans verildiğinden söz eden Bülent Somay, subject kavramının Türkçeye eksik çevrildiğini belirtir (2004: 123).

sinema olduğunu bildirir. Biraz daha açarak ifade etmek gerekirse, Lacan, toplumsal olan tarafından inşa edilen öznelğin sinema aracılığıyla ifşa edildiğini beyan eder (Cléro, 2011: 119). Bu bağlamda Lacan açısından sinema, simgesel alandaki söyleme ve dile bir ölçüde bağımlı olan öznenin serencamını yansıtan bir ayna işlevi görür (Diken & Lausten, 2016: 28-29).

Lacan'ın düşünce refleksinin sinema açısından önemi aktarıldıktan sonra, düşüncesinin çalışma kapsamında hangi bağlamda yorumlanacağını açıklanması yerinde olacaktır. Metin dâhilinde Lacan'ın düşüncesi eksiklik ve yapısallık bağlamında ele alınacaktır. Böyle bir tercihte bulunmanın birinci nedeni, Lacan'ın 1930'lu yıllarda fenomenoloji bağlamında varoluşçuluk ve eksiklikten etkilenirken 1950'li yıllarda yapısalcılıktan etkilenmiş olmasıdır (Roudinesco, 2012: 28-29; Homer, 2016: 52). Lacan düşüncesinin çalışma kapsamında eksiklik ve yapısallık bağlamında incelemenin ikinci nedeni ise eksiklik ile yapısalcılık arasında edilgen özne özelinde bağlantı kurmasıdır (Baştürk, 2017: 56). Eksiklik bağlamında evvela Hegel'in düşüncesi aktarılacaktır. Lacan'ın eksikliği gerçekten kopan öznenin imgesel alana düşmesi biçiminde yorumladığı, bu tercihiyle gerçeğin bir parçasını Hegel'in düşüncesindeki tamlık ile bağlantılı gördüğü söylenecektir (Homer, 2016: 114). Lacan'ın imgesel alana bakışı tamlıktan, diğer tabirle gerçekten kopma bağlamında ele alınacaktır. Lacan düşüncesinde eksik olanın soykütüğü irdelenirken başvurulacak diğer düşünür, Martin Heidegger olacaktır. Heidegger'in eksiklik ve eksiklikten tamlığa varış üzerine geliştirdiği düşünce refleksi aktarılacaktır. Ardından Heidegger düşüncesinde yer verilen hiçliğin hiçlenmesi suretiyle tamlığa varılmasının Lacan tarafından eksikliğin eksiklenmesi ile kaygı ve travma yaşayarak gerçeğe erişme biçiminde yorumlandığı söylenecektir (Roudinesco, 2012: 65). Bu anlamda Lacan düşüncesinde gerçeğin bir diğer anlamının Heidegger dolayısıyla inşa edildiği belirtilecektir. Gerçeğin bu tanımı ile birlikte Lacan düşüncesinde simgesel alan ile bağlantılı görülen diğer tanımına ise Sigmund Freud'un düşüncesindeki rüya kavramı bağlamında yer verilecektir (Zizek, 2016: 61). Lacan düşüncesindeki rüya kavramının simgesel alanda gerçeğin kapısında bekleyen özneye kapıyı açan anahtar olarak yorumlandığı belirtilecektir. (Lacan, 2019: 40). Akabinde Kartezyen öznellikte tahayyül edilen bilinçlilik haline karşı Freud'un ileri sürdüğü kopuş ve kesinti merkezindeki bilinçdışına dayanan öznellik modelinin Lacan'a eksiklik bağlamında sirayet ettiği ifade edilecektir. Bu sayede Lacan'ın düşüncesinin hiçlik bağlamının oluşumunda pay sahibi olan üçüncü düşünürün fikirleri de aktarılmış olacaktır.

Eksiklik üzerine olan başlıktan sonra, eksik öznenin yapı içerisinde yaşamını idame ettirdiği dikkate alınarak Lacan'ın yapısal olana ilişkin getirdiği bakış açısı yeni başlıkta irdelenecektir. Yapısallık başlığı altında evvela Ferdinand de Saussure ve Claude Lévi-Strauss'un düşüncelerine yer verilecektir. Her iki ismin düşüncesi, dil merkezinde inşa edilen öznenin dile bağımlılığı ve eksikliği bağlamında okunacaktır. Ardından Saussure ve Lévi-Strauss'un düşüncelerinden yola çıkan Lacan'ın simgesel alanı bu şekilde okuması irdelenecektir. Bu yolda atılacak ilk adım, Lacan'ın Freud'a bakışını irdelemek olacaktır. Bilinçdışının dil gibi yapılandığı düşüncesini Saussure ve Lévi-Strauss'tan alan Lacan'ın Freud'daki bilinçdışını biyolojik ve haz merkezli bulduğu söylenecektir. Freud'un bu yaklaşımını dar olarak değerlendiren Lacan'ın bilinçdışını ve öznelliği dilsel olana doğru genişlettiği belirtilecektir (Sarup, 2017: 22; Homer, 2016: 52). Akabinde Lacan'ın, Saussure ve Lévi-Strauss'tan yola çıkarak inşa ettiği simgesel alana bakışı anlatılacaktır. Bilinçdışının taşıyıcısı öznenin her ne kadar simgesel alanda dile göre inşa edilme durumu görünse de "Öteki" olarak zuhur eden iktidarın söyleminden çıkma ihtimalinin olduğundan söz edilecektir (Badiou, 2013: 37). Bir önceki başlıkta da ifade edildiği üzere, bu ihtimalin rüya ile gerçeğe dönüştüğünden bahsedilecektir. Simgesel alanın kıyısında bulunan gerçeğe rüyada görülen yangın, yangından neşet eden kaygı ve travma ile varıldığından söz edilecektir (Homer, 2016: 116-117; Roudinesco, 2012: 65; Lacan, 2017: 64-65). Buradan yola çıkarak simgesel alandaki öznenin rüyadaki yangın ve travma aracılığıyla gerçeğe doğru yola çıktığı, bu esnada gerçeği bilmenin kaygısını taşıdığı düşüncesine yer verilecektir.

Eksiklik ve yapısallık bağlamında Lacan düşüncesi, simgesel alandaki eksik öznenin gerçeğin bilgisini arama çabası olarak yorumlandıktan sonra Ceylan Özgün Özçelik'in hem senaristliğini hem de yönetmenliğini üstlendiği ve 2017 yılında gösterime giren *Kayı* filmindeki Hasret karakterinin (Algi Eke) öyküsü bu çerçevede yorumlanacaktır. Böyle bir tercihte bulunmanın birinci nedeni, filmin, Hasret'in simgesel alanda iktidar temsilcisi "Öteki" tarafından üretilen söyleme maruz bırakılışına ilişkin doneler sunduğunun düşünülmesidir. Filmin Lacan'ın öznellik üzerine geliştirdiği düşünce refleksi ile yorumlanmak istenmesinin ikinci nedeni ise Hasret'in gerçeğin bilgisini edinme şeklinin Lacan'ın gerçek tanımının bir parçası ile örtüştüğünün tespit edilmesidir. Hasret'in rüyasında gördüğü yangın ve yangın ile ilişkili olaylar ve yangına işaret eden gösterenlerle gerçeği öğrenmesi, Lacan'ın (2017: 64-65) rüyada görülen yangının gerçeğe işaret ettiği düşüncesi ile bağlantılı biçimde değerlendirilecektir. Bu açıdan Hasret'in gerçeği öğrenme ve sembolik alanı aşma biçiminde Lacan'ın izleri olduğu argümanı bu çalışmada savunulacaktır. Hasret'in gerçeği yangın ile ilişkili görmesinden dolayı gerçek karşısında kaygı duyduğu ve yangından dolayı uyanıklık ile rüya bir diğer ifadeyle simgesel alan ve gerçek arasında travma yaşadığı ileri sürülecektir.

Film özelinde yapılacak çözümleme ile literatüre mütevazı bir katkı sağlanması amaçlanmaktadır. Bununla birlikte simgesel alanda yer alan eksik öznenin söylem, dil ve yapı tarafından inşa edilmesi bağlamında toplumsal olanın bir yönüne ışık tutulacağı umulmaktadır. Filmin değerlendirilmesine geçmeden evvel Lacan düşüncesinin çalışma dâhilinde yorumlanacağı ilk bağlam olan eksikliğin aktarılması gerekmektedir.

Eksiklikten Gerçeğe Doğru Yürüyüş: Lacan Düşüncesinde Özneliliğin Soykütüğü

Kartezyen düşünce ile gün yüzüne çıkan öznenin dört başı mamur bir hal bir diğer ifadeyle tamlık içerisinde olduğu sanrısı, çok sayıda düşünür tarafından yapı sökümü uğratılmıştır. Söz konusu düşünürler arasında ön plana çıkan ve Lacan'ı da etkileyen düşünürler, Hegel, Heidegger ve Freud olmuştur.

Öznenin eksikliğe yazgılı olduğunu ileri süren Lacan'ın eksik olana anlam verirken başvurduğu ilk düşünür Hegel'dir. Eksiklik kavramını formüle eden Lacan'ın söz konusu kavram bağlamında Hegel'de aradığı anlamın, iyi olanın kaybı ve bütünsel olanın yitimi noktasında olduğu ifade edilebilir. Bu durumda Hegel'in bütünü bozuma uğramasına nasıl bir anlam yüklediğini incelemek, Lacan'ın bütünden ne anladığının ve bütünü hangi durumda kaybolduğunun anlaşılması açısından yararlı olacaktır.

Descartes ile ifadesini bulan öznenin tüm yaşamını bütünlük bir diğer ifadeyle tamlık içerisinde idame ettirdiği düşüncesine karşı çıkan Hegel, onun başlangıçta bütünlük içerisinde olduğunu ifade eder. Hegel'e göre bu aşamada özne, kendisiyle sınırlı, iç ve dış ayrımı olmayan, eksiklik kavramını barındırmayan tek parça halinde ayaklarının yere bastığı bir yapıya denk düşer. Düşünür, dinin belirleyiciliği altına girdiği andan itibaren bütünlük içerisindeki öznenin eksikliğe vardığını belirtir. Dinin, ilk dönemdeki tam bilinci böldüğünü ileri süren Hegel, bölünme sonucunda öznenin kendisinden bağımsız nesnelere farkına vardığı anda eksiklik duygusuna düştüğünü söyler. Hegel, eksikliğin farkına varan öznenin, eylem ile eksiklik duygusunu aşmaya çalışacağını dile getirir (Kojève, 2020: 19-20). Düşünürün eylemden anladığı şey, öznenin kendisinden bağımsızlaşan nesnelere bir araya toplayarak kendisini yeniden bir tamlığa taltif ettirmesidir (İzmir, 2019: 124). Ne var ki, düşünürün efendi ve köle arasında geçen tanınma diyalektiğinde de görüleceği üzere kölenin bir diğer ifadeyle öznenin tamlığa erişmesi mümkün değildir. Öznenin tamlığa erişememesinin en önemli nedeni, efendinin vicdanını benimseme suretiyle eksikliği dönüştürmekten uzak olmasıdır. Eksik ve pasif haliyle zuhur eden öznenin payına bu durumda düşen şey, tabiiyettir (Butler, 2005: 11 ve 38).

Öznenin tamlık içerisinde olduğu tezine karşı çıkarken onun esasında eksiklik içerisinde bulunduğunu ileri süren Lacan, eksikliği açıklarken Hegel gibi öznenin ilk andaki bütünlüğüne odaklanır. Hegel'in öznenin ilk anını bütünlük içerisinde tanımlamasından yola çıkan Lacan, Hegel'deki bütünlüğü öznenin gerçeğe doğduğu biçiminde yorumlar (Homer, 2016: 114). Bu noktada Lacan düşüncesinde gerçeğin Hegel ile nasıl irtibatlı kılındığını sorgulamak önem arz eder. Bu çaba esnasında Lacan düşüncesindeki gerçeğin Hegel ile irtibatlı olan kısmına odaklanılacağını, çalışmanın giriş kısmında da belirtildiği üzere diğer parçalarının Heidegger ve Freud düşünceleri ile ilintili olarak aktarılacağını belirtmek yerinde olacaktır.

Gerçeğin Lacan düşüncesinde en zor ve en ilginç kavramlardan biri olduğunu ifade eden Sean Homer (2016: 113), bunun nedenini Lacan'ın kavrama farklı anlamlar yüklenmesine bağlar. Farklı anlamların farklı dönemlerde verildiğini söyleyen Homer, gerçeğin Lacan'ın metinlerinde ilk olarak 1930'lu yıllarda görüldüğünden söz eder. Lacan'ın gerçeğe yüklediği anlamda Hegel'in izlerinin arandığı bu paragrafta 1930'lu yıllardaki anlam üzerinde durulacaktır. Böyle bir tercihte bulunmanın nedeni, Lacan'ın 1930'lu yıllardaki metinlerinde yer verilen gerçeğin anlamının Hegel'den etkilenerek inşa edilmiş olmasıdır. 1930'lu yıllardaki metinlerinde Lacan, gerçeği mutlak varlık ya da kendinde varlık ile ilişkili olan bir kavram olarak tahayyül eder. Bu durumda Lacan'a göre kendinde varlığın tecessüm etmiş hali olarak gerçek, imgesel alanın karşısında durmaktadır. İmgesel alanın Lacan düşüncesinde neye denk düştüğü sorusu belirlediğinde soruya verilecek cevap, aynadır.² Bu açıdan Lacan, öznenin kendinde halinin, tamlığının bir diğer ifadeyle gerçeğinin ayna ile bozulduğunu iddia eder. Lacan, bu iddiasıyla Hegel'deki tamlığı bozan şeyin din olduğu düşüncesini farklı biçimde anlamlandırır. Bu açıdan Lacan, Hegel'in tamlığı, kendinde hali bir diğer tabirle gerçeği bozan şeyin din olduğu tezini yeniden formüle ederek gerçeğin ayna ile bozulduğunu iddia eder. Bu noktada Hegel'in düşüncesindeki din, Lacan'ın düşüncesinde ayna olarak tecessüm eder. Gerçeğe doğan öznenin 6-18 aylık evrede ayna karşısına geçtiğini söyleyen Lacan (2020: 77-79), aynanın karşısında imgesini gören öznenin imgesini gerçek sanarak yanılgı içerisine girdiğini, bundan dolayı gerçeğin tamlığından imgenin eksikliğine adım attığını beyan eder. Aynanın karşısındaki çocuğun gerçeği, aynadan yansıyan ve ötekinin de yansımaları içeren imago ile takas ederek varlığına süreklilik kazandırmaya çalıştığını ifade eden Lacan (2020: 83), imitasyon bir gerçek ile yanlış yolda özneleştiğini dile getirir. Gerçeğin imitasyonu ile var olan öznelik, idea temelindeki tinden kopmuş olur. İmgeyi gerçek sanan yanılgı içerisindeki özne, Lacan'a göre imgesel alana adım atmış olur. Hegel düşüncesiyle bağlantılı biçimde okunduğunda ideadan koparak eksiğe düşen öznenin gerek imgesel alan gerekse simgesel alanda iktidar odağına tabi hale gelmesi mümkündür. Bu durumda öznenin tamlığa ermesinin oldukça zorlaştığı söylenebilir.

Eksik olmayı özneliğin mütemmim cüzü olarak düşünen Lacan'ın kavramın içeriğini inşa ederken Hegel'den sonra etkilendiği ikinci düşünür Heidegger'dir. Söz konusu etkilenmenin hangi kavram bağlamında olduğu sorusu belirlediğinde bu soruya verilecek cevabın hiçlik kavramı olduğu söylenebilir (Homer, 2016: 34-35). Lacan'ın Heidegger'den hiçlik kavramı bağlamında etkilendiği ve bu kavramı eksiklik biçiminde yeniden formüle ettiği dikkate alındığında hiçliğe Heidegger'in nasıl bir anlam yüklediğini irdelemek bir sonraki adımda Lacan'ı anlamak açısından yararlı olacaktır.

Her türlü anlamının tarihsel olarak konumlanmış olduğunu ifade eden Heidegger, insanın dünyayı belli bir konumdan algıladığını belirtir. Dünyaya bir pozisyondan anlam veren insanın temel amacının bu pozisyonu aşmak olduğunu ifade eden düşünür, bu durumu

² Öznenin imgesel alana ayna aracılığıyla girdiğini ifade eden Lacan, Henri Wallon'dan yola çıkarak ayna üzerine geliştirdiği düşüncesini geliştirir. Bir kimsenin, kendisini başkalarından ayırt ederek tutarlı hissettiğini ifade eden Wallon, bunu mümkün kılan şeyin ayna olduğunu ifade eder. Özneliğin inşasında yansıtmanın önemi olduğu düşüncesini Wallon'dan alan Lacan, bu düşüncüyü ayna karşısındaki öznenin aynada yansıyan görüntüyü gerçek sanması biçiminde yeniden üretmiştir (Homer, 2016: 37).

yansıtma (project) olarak tanımlar. Yansıtma kavramını zaman içerisindeki insanın kendisini geleceğe yansıtması olarak tanımlayan Heidegger, insan bilincinin de bir yansıtma ya da “existence” durumunda olduğunu bildirir. Ex-sistence kavramını hayatla mülksüzleştirilmiş ve gasp edilen bir ilişki olarak tanımlayan Heidegger’in düşüncesi merceğe alındığında (Homer, 2016: 35), düşünürün var oluşu hiçlik zaviyesinden tanımladığını düşünmek mümkündür.

Heidegger düşüncesinde insanın hayatla ilişkisinin mülksüzleşme temelinde cereyan etmesinin nedeni sorgulandığında düşünürün var oluşu ideadan uzakta gördüğü için böyle bir değerlendirmede bulunduğu anlaşılır. İnsanın bu esaretten kurtulması üzerine düşünen Heidegger’in önerdiği şey, nesneye tabi kılınmış var oluşun, nesnenin idea ile anlam bulduğu bir var oluşa dönüştürülmesidir. Heidegger açısından bu dönüşümü mümkün kılan kavram, hiçliğin hiçlenmesidir (Lacan, 2017: 89). Hiçliğin gasp edilmiş ve mülksüz hale getirilmiş benliğe işaret ettiği dikkate alındığında hiçlenmenin Heidegger’in zihninde gaspın ve mülkten yoksunluğun reddi anlamına geldiği görülmektedir. Bu anlamda ataletten ancak ve ancak bu reddediş ile çıkmanın düşünür tarafından savunulduğu anlaşılmaktadır.

Hiçliğin hiçlenmesi hususunda Heidegger’den etkilenen Lacan, özneliğin kesinliğe indirgenerek mülksüzleştirildiğini, gasp edildiğini, hiçliğe itildiğini ifade eder. Öznenin hiçliğe bir diğer ifadeyle eksikliğe itildiği bu noktada Lacan (2017: 90), Heidegger’e benzer biçimde, öznelik bilincinin dönüştürücü yapılanmalar ekseninde yeniden inşa edilmesini önerir. Bu önerisiyle Lacan, Heidegger ile paralel olarak hiçliğin, eksikliğin, gaspın ve mülksüzlüğün esaretindeki özneliğin hiçlenme bir diğer deyişle eksiklenme suretiyle aşılmasını savunur. Eksikliğin eksiklenmesi ile gerçeğe doğru yola çıkıldığını söyleyen Lacan, bu anda öznenin kaygı ve travma yaşamasının mümkün olduğundan söz eder (Roudinesco, 2012: 65). Bu anlamda Lacan, gerçeğin ikinci anlamının travma ve kaygı ile üst üste bindiğini ifade eder (Homer, 2016: 116-117).

Gerçeğin bir parçasının kaygı ve travmadan oluştuğuna dikkat çeken Lacan, kaygının simgesel alanda var olan özne tarafından duyulduğunu belirtir. Lacan (2005: 33), simgesel alanın her ne kadar gerçek ile zıt konumda gibi görünse de gerçek ile sınırdaş olduğunu, bu açıdan gerçeğin üçüncü anlamının bu sınırdaş olma durumu olduğunu ifade eder. Lacan’a göre gerçeğin sınırında simgesel alanda yaşayan özne, kaygı ve travma yoluyla gerçeğin diğer anlamının bilgisine de erişme imkânına ehildir. Buradaki temel soru, kaygı ve travmayı harekete geçiren mekanizmanın ne olduğu üzerinedir. Lacan’a göre (2019: 40), gerçek ile sırt sırta bulunan simgesel alandaki öznenin gerçeğe girişi esnasında kaygı ve travmayı devreye sokan mekanizma rüyadır. Rüya kavramının gerçek ile ilintisini açıklama çabasına girişen Lacan, Freud’un rüya üzerine geliştirdiği düşünceye odaklanır.

Lacan’ın rüya bağlamında Freud üzerine geliştirdiği okumaya geçmeden evvel rüyanın Freud düşüncesinde neye denk düştüğünü irdelemek gerekmektedir. Rüyanın merkezinde bilinçdışının olduğunu ifade eden Freud’un düşüncesi dikkate alındığında bilinçdışının merkezinde neyin olduğu sorusunun cevabını bulmak gerekmektedir. Sorunun cevabının bulunması için Freud okunduğunda düşünürün verdiği cevabın kesinti ve kopuş olduğu görülür. Bilinçdışının kesinti ve kopuştan müteşekkil olduğunu belirten Freud, rüyanın bilinçdışındaki süreksizliği, kesintiyi ve kopuşu faş ettiğini dile getirir (Soysal, 2011: 130-131). Bilinçdışının kesinti ile malul olduğunu ifade eden Freud (2011: 55), öznenin kopuştan dolayı hiçlik içerisinde olduğunu, böyle bir durumda içgüdü tatmini yaşayamadığını bundan dolayı güçsüz kaldığını düşünür.³

³ Freud tarafından ifade edilen içgüdü tatmini yaşayamama durumu, düşünür tarafından hazdan mahrum olma hali olarak tanımlanmaktadır. Bu duruma değinen Lacan, bilinçdışı kopuşla tanımlayan Freud’dan etkilenmiş olsa da onu bilinçdışı konusunda hazı önde tutmakla itham eder ve eleştirir. Lacan’ın bu bağlamdaki eleştirisine bir sonraki başlıkta yer verilecektir.

Bireyin içgüdülerini yaşayamadan toplumsal alana dâhil olduğunu beyan eden Freud, bu durumun tatmin olamamayı da beraberinde getireceğini düşünür. Freud'a göre içgüdüleri yasaklanarak toplumsallaşabilen birey, sevgiden uzak kalmanın yanında melankolinin müptelası olacaktır (2011: 30).

Melankoliyi bireyin kaybettiği şeyden kopamama hali olarak tanımlayan Freud, melankoli içerisine düşmüş bireyin kaybettiği içgüdülerin yasını dahi tutamadığından söz eder (2015: 30-31). Kendilik duygusunda azalmanın belireceği böyle bir durumda, özneliliğin eksikliğe yazgılı olduğu söylenebilir. Eksiklik ile kendini suçlayan özne, bu duyguyu yönetemeyerek toplumsal iktidara tabi olmakta ve yarasını bu şekilde teskin etmeyi amaçlamaktadır (Butler, 2014: 122). Bireyin toplumsal iktidara tabi olarak özneleşmesi, iktidarın özneye dışsal bir yapı olmaktan ziyade onun psişesinde yer edindiğine işaret eder. Psişe kavramı, hem iktidara tabi olma hem de onu yeniden üretme anlamını içerir (Butler, 2005: 11). Bu açıdan öznenin tabi olmak koşuluyla iktidar nezdinde muteber olduğu, bundan dolayı iktidarı arzuladığı ve yeniden ürettiği söylenebilir.

Freud'un bilinçdışı merkezindeki rüya tanımından yola çıkan Lacan, Freud ile paralel olarak bilinçdışını kopuşla ilintili olacak biçimde değerlendirir. Bu anlamda Lacan (2017: 49), bilinçdışının hakiki işlevinin kesinti ile işbirliği içerisinde olmak olduğunu söyler. Freud'dan yola çıkarak bilinçdışını kopuş üzerine inşa eden Lacan, Freud'a benzer biçimde kopuş halindeki öznenin eksiklik içerisinde bulunduğunu bir diğer ifadeyle gerçekten uzak olduğunu beyan eder. Rüyanın bilinçdışındaki kesintiyi ifşa ettiği düşüncesinden hareket eden Lacan (2017: 65), kesintinin ıskalanmış bir gerçeğe referans verdiğini, dolayısıyla rüyada gerçeğin bir parçasının olduğunu dile getirir. Gerçekle rüyada buluşan kişinin rüya ile uyanıklık arasında yaşadığını belirten Lacan'ın bu ifadesi dikkate alındığında öznenin simgesel alan ile gerçek arasında salınım halinde olduğunu düşünmek mümkündür. Sözü edilen arada kalmışlık durumunda öznenin iktidar ve tabiiyet ortamında bulunduğu ifade edilebilir. Bu bağlamda gerçeğe sınır komşusu olan simgesel alanda yaşayan öznenin gördüğü rüya, yaşadığı kaygı ve travma aracılığıyla simgesel alanda iktidar tarafından dayatılan söylem ile tabiiyeti ve arada kalmışlığı aşip gerçeğin bilgisine erişeceği ileri sürülebilir (Zaimoğlu, 2011: 149). Bu anlamda simgesel alanda gerçeğin kapısında olan öznenin rüya aracılığıyla simgesel alanı aşip gerçeğe ulaştığını düşünmekte bir beis yoktur.

Lacan'ın düşüncesinde özneliliğin soykütüğünün irdelendiği bu bölümü bitirmeden evvel, öznelilik kavramının ne merkezinde inşa edildiğini ana hatlarıyla açıklamak yararlı olacaktır. Hegel, Heidegger ve Freud'un düşüncelerinden yola çıkarak öznelilik üzerine düşünce refleksi geliştiren Lacan, öznelilik kavramının soykütüğünde hiçlik bir diğer ifadeyle eksiklik kavramının olduğunu söyler. Eksik olan öznenin gerçeğin bilgisinden yoksun olduğunu ileri süren Lacan, öznenin imagoyu gerçek olarak kabul ederek yanılığın içerisine düştüğünden, iktidara tabi diğer bir deyişle madun hale geldiğinden söz eder. Gerçeğin bilgisini taşımayan öznenin içerisinde bulunduğu eksikliği ve maduniyeti eksikleme suretiyle gerçeği deneyimleyeceğini belirten Lacan, eksiklemenin kaygı ve travmayı devreye sokan rüya ile mümkün olacağını, zira rüyanın içerisindeki kopuklukta gerçeğe ait emarelerin olduğunu dile getirir.

Gerçeğin bilgisinden uzak olan öznenin ayna vasıtasıyla ilkin imgesel alana adım attığını ifade eden Lacan, burada ötekinin de görüntüsünü benimseyerek ve sahiplenerek imago geliştirdiğini, bu andan itibaren simgesel alanın konusu olduğunu ifade eder (İzmir, 2020: 26). Simgesel alanda öznenin gerçeğin kıyısında duran halinin incelenilmesi için Lacan düşüncesinin yapısallık bağlamında okunması elzemdir.

Bilinçdışının Dil Merkezinde Tahayyülü: Lacan Düşüncesinde Yapısal Rabitali Öznellik

Jacques Lacan düşüncesinde gerçekten koparak eksikliğe savrulan öznenin simgesel olanı içeren yapısallık tarafından belirlenme durumu dikkate alındığında bunun içeriğinde neyin yer aldığı sorusu belirir. Bu açıdan merak konusu olan şey, yapısal olandaki hangi unsurların Lacan tarafından kabul edildiği, bu unsurların düşünür tarafından nasıl anlamlandırıldığıdır. Böyle bir durumda atılması icap eden adım, Ferdinand de Saussure ve Claude Lévi-Strauss'un düşüncelerine odaklanmaktır. Lévi-Strauss'un yapısalılık dâhilindeki düşüncesini Ferdinand de Saussure etkisiyle inşa ettiği dikkate alındığında öncelikle buraya eğilmek yerinde olacaktır.

1929 yılında, dilbilimci Roman Jakobson tarafından ilk kez kullanılan yapısalılık kavramı, sonraki dönemde yine dilbilimci olan Ferdinand de Saussure tarafından Claude Lévi-Strauss'a tanıtılmıştır (Dinçer, 2010: 452-453). Bu noktada yapısalılığın hangi bağlamda Strauss'a tanıtıldığı sorusuna verilecek cevap dildir. Yapısalılık düşüncesini dil ve yapı bağlamında inceleyen Saussure (1998: 169-170), dil vasıtasıyla düşüncenin ve dünyanın kurulduğunu belirtir. Bu açıdan Saussure'a göre dilin olmadığı bir zamanda inşa edilen düşüncenin ve dünyanın bir anlamı bulunmaz. Saussure, dili bir yapı olarak kabul ederken o dilin birey karşısında belirleyici olduğunu, bundan dolayı da bireyüstü olduğunu ifade eder (1998: 116-117). Bu anlamda Saussure açısından dil, birey için gerçeği belirleyen bir yapı niteliğindedir (Vardar, 1998: 6). Saussure'in düşüncesinden yola çıkıldığında düşünürün dili toplum merkezindeki yapısal olandan bireye akseden bir kalıtım olarak değerlendirdiği, dilin olmadığı bir mekânda ve zamanda bireyin de anlamının olmayacağını savunduğu anlaşılmaktadır.

Saussure tarafından ileri sürülen dilin yapıyı ve yapı içerisindeki bireyi belirlediği görüşünden etkilenen düşünür Lévi-Strauss olmuştur. Dil ve yapı arasındaki ilişki üzerine düşünce refleksi geliştirmeyi amaçlayan Lévi-Strauss, dilin ne için işlevsel olduğu sorusunu sorarak düşüncesini inşa etmeye başlar. İletişim kurulmasında dilin işlevinin olduğunu belirten Lévi-Strauss (2012: 65), toplumsal olanın bu iletişim üzerine inşa edildiğini ifade eder. Düşünür, dil temelinde gelişen toplumsal olayların bilinçdışı düşüncenin inşasında bir harç vazifesi gördüğünü söyler. Bilinçdışı düşüncenin dil merkezindeki toplumsal olana göre yapılandığı bu yerde özne, Lévi-Strauss'a göre kolektif bir diğer ifadeyle toplumsal dilin taşıyıcısı olur (2012: 91-92).

Gerek Saussure gerekse Lévi-Strauss'un birey karşısında dili, kültürü ya da bilinçdışını önceleyen tercihleriyle özneyi dilin bir sonucu olarak konumlandırarak merkezsizleştirdiğine şahit olunmaktadır. Merkezini kaybeden öznenin toplumsal gerçekliği, diğer bir tabirle yapıyı inşa eden ya da şekillendiren olmaktan çıkarak yapı tarafından inşa edilen edilgen, pasif bir nesneye dönüştüğü görülmektedir (Keskin, 2011: 73).

Bilinçdışının toplumsal dile göre inşa edildiği düşüncesini Lévi-Strauss'tan miras alan Jacques Lacan, söz konusu izlekte düşünce geliştirme çabasına Freud'un bilinçdışına bakışını eleştirerek başlar. Önceki başlık kapsamında da bahsedildiği üzere Freud'un bilinçdışını kopuşla bağlı görmesinden etkilense de onu bilinçdışını cinsellik merkezindeki biyolojik olana indirgemekle ve haz benini gerçek benin önünde tutmakla itham eden Lacan (2015: 57-58; 2019: 65-66), bu durumun muğlaklığa neden olduğunu söyler. Sözüünü ettiği muğlaklığı gidermenin peşinde olduğunu belirten düşünür, bunun bilinçdışını dilsel olana doğru genişletmekle mümkün olacağını bildirir (Roudinesco, 2013: 25). Bu tercihiyle Lacan, Freud'un bilinçdışı tanımında gördüğü haz merkezindeki darlığı Saussure ve Lévi-Strauss'un dile göre biçimlenen bilinçdışı düşüncesinden yola çıkarak genişletmiş olur (Soysal, 2013: 17).

Saussure ve Lévi-Strauss'tan yola çıkarak özneliği dil merkezinde yapılanan bilinçdışı üzerine inşa eden Lacan (2013a: 42), söz konusu özneliği yüklenen öznenin simgesel alanda

yaşadığını beyan eder. Saussure ve Lévi-Strauss düşüncesinde yer verilen öznenin bilinçdışı düşüncesinin dil ve dilin sirayet ettiği yapı tarafından belirlendiği tezi, Lacan tarafından öznenin bilinçdışı düşüncesinin dil üzerine inşa edilmiş simgesel alan tarafından belirlenmesi biçiminde yorumlanır (Badiou, 2013: 45).

Saussure ve Lévi-Strauss'un yapısalcı düşüncelerinden yola çıkarak bilinçdışının dil gibi yapılandığını belirten Lacan'ın düşüncesi incelendiğinde düşünürün Hegel ve yapısalcı düşünceyi mecz ettiği ifade edilebilir. Bu noktada sorulması icap eden soru, sözü edilen birleşimin ne üzerine olduğudur. Gerek Hegel'in özne üzerine geliştirdiği düşüncesi gerekse Saussure ve Lévi-Strauss'un düşünceleri dikkate alındığında birleşimin edilgen, eksik ve ötekine bağlı bir öznelik çerçevesinde belirdiği görülmektedir (Baştürk, 2017: 56).

Hegel, Saussure ve Lévi-Strauss'un düşüncelerini etkileşim içerisine sokan Lacan, dil tarafından belirlenen eksik, pasif ve ötekine bağlı özneyi simgesel alana yerleştirir. Simgesel alandaki öznenin bilinçdışı düşüncesinin dil ile belirlenmeye başlaması, sonraki adımda anlamın bir diğer ifadeyle söylemin üretimini getirir. Bu noktada beliren soru, söylemin kim tarafından üretildiği üzerinedir. Lacan'ın bu soruya cevabı, söylemin büyük harfle yazılan "Öteki" olarak tecessüm eden iktidar tarafından üretildiğidir. Bu durumda Lacan düşüncesinde simgesel alanın inşasında başvuru dil ve o dilden üretilen söylemin mülkiyeti "Öteki"ye aittir ve söylem üretildiği kaynaktan dolayı güçlüdür (Lacan, 2020: 57). Bahsi edilen güçlülük hali, söylemin, öznenin dünyayla ilişkisini belirleyebilmesinden dolayıdır (Lesourd, 2018: 40).

Lacan'a göre (2013b: 45) dilin ve söylemin üretimi ile amaçlanan şey, "Öteki"nin gerçeğinin simgesel alandaki özne tarafından tanınmasıdır. Lacan düşüncesinde, "Öteki" tarafından üretilen söylemi simgesel alanda deneyimleyen özne, bu andan itibaren sözcelemenin öznesidir (Lacan, 2013c: 63). Bu anlamda simgesel alanda yaşayan özne, kendinden önce var olan, kendini belirleyen bir söylemin taşıyıcısıdır (Nasio, 2007: 47-48). "Öteki"nin gerçeğini simgesel alanda tanıyan öznenin o doğruya rıza gösterdikten sonra türlü performanslarla doğruyu dile getirerek keyif alması, Lacan'ın ifadesiyle "joissance" sergilemesi, "Öteki" tarafından öznenin beklenir (Lacan, 2020: 57). İktidar odağı "Öteki" tarafından üretilen söylemin özne tarafından kabul edilmesi ve keyif alınması, onun tabiiyeti bir diğer ifadeyle maduniyeti arzulanına işaret eder. Bu açıdan öznenin simgesel alanda var olmasının bedelinin maduniyet olduğunu düşünmekte bir beis bulunmamaktadır (Butler, 2005: 27).

Simgesel alanda var olan öznenin "Öteki" tarafından üretilen söylemin taşıyıcısı olma durumu üzerine düşünen Lacan, bu durumun ilelebet devam etmeyeceğini "lalangue" kavramıyla açıklar. Lacan (2019: 163), zikredilen kavramı simgesel alandaki dilin tamamen etkisinde olmama olarak tanımlar. "Lalangue" kavramı bağlamında özne, simgesel alandaki dil ve söylem tarafından bir yere kadar belirlenen ancak bir yerden sonra bunları aşabilen, değilleyen, hiçleyen, eksikleyen bir varlığa tekabül eder (Badiou, 2013: 37).⁴ Bu noktada beliren soru, öznenin simgesel alanı aşmasını mümkün kılan şeyin ne olduğu üzerinedir. Lacan'ın düşüncesini yorumlayan Alain Badiou'ya göre (2013: 37) bu soruya verilecek cevap çatlaktır. Biraz daha açarak ifade etmek gerekirse Badiou'ya göre Lacan düşüncesinde simgesel alanda belirecek olan bir çatlağı gören öznenin bu çatlağı derinleştirerek maruz kaldığı söylemi aşıp gerçeğin bilgisine ulaşması ihtimal dâhilindedir. Burada akla gelen soru, çatlağın nasıl belireceğidir. Öznenin eksikliğe yazgılı soykütüğü üzerine olan başlıkta da belirtildiği üzere

⁴ Öznenin hem simgesel alanla hem de gerçeğe ilintili olması Lacan'ın gerçeğe yüklediği anlamlardan kaynaklanır. Lacan'ın ifade ettiği gerçeğin farklı kiplikleri içerdiğini ifade eden Slavoj Žižek, Lacan'ın gerçeğe farklı anlamlar yüklediğinden söz eder. Žižek'e göre Lacan, gerçeği bir yandan günlük hayatın dengesini bozan travmatik bir geri dönüş diğer yandan o dengenin destekçisi olarak tanımlar. Bu izlekten gidildiğinde gerçeğin bir parçasının simgesel alanın bir yere kadar da olsa devamlılığında etkisinin olduğu söylenebilir (Žižek, 2016: 47). Bu noktada cevaplanması icap eden soru, gerçeğin hangi türünün simgesel alanı desteklediği üzerinedir. Söz konusu sorunun cevabı, psişik gerçekliktir. Psişik gerçeklikte özne, bir şeyi derinlemesine bilmemekte, simgesel alana, iktidara uyumlu biçimde yaşamakta, tabi olmakta ya da öyle görünmektedir (Žižek, 2016: 68).

simgesel alandaki öznenin duygusunda kırılma bir diğer ifadeyle çatlağı mümkün kılacak olay Lacan tarafından rüya olarak tanımlanır. Bu anlamda gerçekte sırt sırta bulunan simgesel alandaki özne, rüya gördüğü andan itibaren maruz kaldığı söylemde çatlama başlamaktadır. Çatlama başladığı andan sonra, sıradan günlük gerçekliğin kibar ve nezih insan rollerinin belli bir bastırmaya dayalı bir yanılısına olduğu ortaya çıkar (Zizek, 2016: 33). Sözü edilen çatlama, Lacan'a göre öznenin sıklıkla gördüğü rüyadaki yangınla mümkün olmaktadır. Bahsi edilen argümanını Sigmund Freud tarafından kaleme alınan *Rüyaların Yorumu* başlıklı eserindeki yanan çocuk rüyasını yorumlayarak geliştiren Lacan, bu rüyada ıskalanmış bir gerçeğin varlığından bahseder. Rüyadaki yangının gerçeğe işaret ettiğini belirten Lacan, yangını gören öznenin rüya ile uyanıklık arasında salındığını ifade eder (2017: 65). Lacan'ın uyanıklık ve rüya üzerine olan düşüncesi uyanıklığın simgesel alan, rüyanın gerçek olduğu biçiminde yorumlandığında yangın ya da yangına işaret eden gösterenleri rüyasında gören öznenin simgesel alan ile gerçek arasında yaşadığı söylenebilir. Arada kalma halinin simgesel alandaki "Öteki"nin söyleminin aleyhine çatlak yarattığı bu ortamda özne, gerçek üzerine kaygı yaşamakta ve travma geçirmektedir. Her gördüğü rüyadaki yangın ile gerçeğe bir adım daha yaklaşan öznenin, Lacan'a göre uyanık halde iken geçmişi hatırlatan gösteren olan metanomi ile karşılaşması ve gördüğü son rüya sayesinde gerçeğin bütün bilgisine varması mukadderdir (2015: 22).

Lacan tarafından dile getirilen yangın ya da yangına işaret eden gösterenler aracılığıyla gerçeğin bilgisine erişme düşüncesine roman, hikâye ve sinema filmi gibi türlerde yer verildiğini düşünmek mümkündür. Senaristliği ve yönetmenliği Ceylan Özgün Özçelik tarafından üstlenilen *Kaygı* filmindeki Hasret isimli karakterin öyküsü çalışma kapsamında sözü edilen düşünce bağlamında yorumlanacaktır.

Homo Symbolicus'un Gerçek ile Yapısökümü: Kaygı Filminde Öznenin Serencamı

Ceylan Özgün Özçelik'in senaryosunu yazdığı ve yönettiği *Kaygı*, bir televizyon kanalında çalışan Hasret isimli karakterin hikâyesi üzerine kurgulanan bir filmidir. Bir yandan Hasret'in kurgucu olarak çalışırken yaşadığı olayların konu edildiği filmde diğer yandan geçmişi irdelenmektedir.

"Tek TV" isimli bir televizyon kanalında çalışan Hasret, ilk önce belgesel kurgulayan bir kişi olarak filmde görünmektedir. Bu anlamda Hasret, ne haber yazar ne de haber sunan bir karakter olarak seyirci karşına çıkar. Filmin ilk sahnesinde ev ortamında arkadaşlarının "Tek TV" yi ve kendisini gerçeği çarpıtmakla itham etmeleri karşısında hem Hasret'in hem de bir arkadaşının ifadeleriyle bu duruma dikkat çekildiği görülmektedir. Bununla birlikte birkaç sahne sonra haberin iktidar göstereni olan "Öteki"nin söylemine göre kurgulanmasına şahitlik eden Hasret'in kurgu editörüne gösterdiği tepki de seyirciye aktarılır. Bu iki noktanın verilmesindeki amacın Hasret'in simgesel alandaki söylem inşasında rolünün olmadığı bilakis onu benimsemediğine ilişkin dikkat çekme olduğu belirtilebilir.

Belgesel kurgusunda çalışırken haber müdürü Olcay Terken (Selen Uçer) tarafından çağırılan Hasret, haber kurgucusu olarak görevlendirildiğini öğrenir. Bu durumu öğrendiğinde ilkin şaşırarak Hasret, akabinde bu karardan duyduğu hoşnutsuzluğu ifade eder. Bu görevi kabul etmek istemediğini belirtse de haber müdürünün sert çıkışı karşısında yeni işine başlar. Yeni görevini öğrenen bir arkadaşının Hasret'e bu durumdan duyduğu üzüntüyü aktardığı sahne dikkate alındığında önceki paragrafta da aktarıldığı üzere Hasret'in haber kurgulama işine sıcak bakmadığı anlaşılmaktadır. Bu noktada beliren soru, Hasret'in neden haber kurgucusu olmak istemediğidir. Filmin ilk sahnesinde ev ortamındaki konuşmalar dikkate alındığında Hasret'in haber kurgulama görevini iktidar odağı "Öteki" tarafından inşa edilen söylemin popülerleşmesi olarak tanımladığı, bundan dolayı yeni durumdan hoşnut olmadığı senarist tarafından bildirilmektedir.

Hasret, "Tek TV" çatısı altında haber kurgulama görevine başladığında içişleri bakanının konuşmasına kurgu yapması istenir. Kurgu editörü ile birlikte konuşmayı dinleyen Hasret'e editör, bakanın konuşmasını tanımlayıcı yazının yazılması gerektiğini söylediğinde Hasret söz konusu yazının rejide yazılması gereğinden söz eder. Buna karşılık editör haberi tanımlayıcı yazının haber müdürü tarafından belirlendiğini ve kurguda bu yazının yazıldığını söylediğinde Hasret bu duruma tepki gösterir. Hasret'in tepki göstermesinin nedeni, yukarıdan belirlenmiş bir söylemi benimsemesinin kendisinden beklenmesidir. Bu durum Lacan perspektifinden görüldüğünde (bkz. Nasio, 2007: 47-48), simgesel alan olarak tanımlanabilecek "Tek TV"de bulunan Hasret'in, kendi dahil olmadan inşa edilmiş bir söylemi içselleştirip o söylemin taşıyıcısı olması gibi bir duruma maruz bırakıldığını düşünmek mümkündür. İktidarın, söylem aracılığıyla Hasret'in yaşamına müdahil olduğu argümanı, seyirciye aktarılır.

Bakan konuşmasının kurgusundan sonra Hasret, toplumsal açıdan infial uyandıran bir olayı kucağında bulur. Olayın toplumsal gerilim üreten bir yönünün olduğuna televizyon kanalındaki karmaşa ve çalışanların replikleriyle işaret edilir. Sözü edilen gerilimin ölüme varacak olayları beraberinde getirdiği aktarılır. Meydana gelen olay sonucunda bir otelde hayatını kaybeden insanların haberini kurgulaması bir diğer ifadeyle tanımlaması istenen Hasret, kurgu sırasında editörle birlikte öncelikle Furkan Muzaffer'in (Saygın Soysal) konuşmasındaki şu ifadeyi dinler:

"Yani bu ölenler isteseydiler kurtulamayacaklar mıydı? Bu millet bunu yemez. Bazı kendini bilmezler çıkmış, bu ölümlerden fırsat bilip bir kaos ortamı yaratmaya çalışıyorlar. Bu millet kaos ortamı yaratmaya çalışanlara karşı tahrik olmuştur. Olmuştur, bitmiştir. Bu millet yüce bir millettir. Halkımızla güvenlik güçlerimizi kesinlikle karşı karşıya getirmeyeceğiz."

Meydana gelen olayın üzerine değerlendirmede bulunan Furkan Muzaffer'in ifadesinden de anlaşılacağı üzere hayatını kaybeden insanlar kaos yaratmakla itham edilmektedirler. Burada akla gelen soru, Muzaffer'in hangi sıfatla bu konuşmayı yaptığı üzerinedir. "Milli Tarih Vakfı" başkanı olduğu filmde gösterilen Muzaffer'in aynı zamanda "Tek TV"nin de yönetim kurulu başkanı olduğu dikkate alındığında söylemi inşa eden iktidar sahibi "Öteki" sıfatıyla konuştuğu anlaşılmaktadır.

"Tek TV"de Furkan Muzaffer'in söz konusu olay üzerine yaptığı konuşmaların canlı yayın halinde devamlı biçimde verilmesi, "Öteki"nin toplumsal olana biçim verme isteğini göstermektedir. Toplumsal olanın dil temelinde inşa edildiğini belirten Ferdinand De Saussure ve Claude Lévi-Strauss ekseninde yorumlandığında (bkz. 2012: 65 ve 91-92), Furkan Muzaffer'in toplumsal olanı dil ile kurmak istediği görülmektedir. Gerek Saussure ve Lévi-Strauss gerekse Lacan'ın söz ettikleri dil aracılığıyla üretilen söylemin toplumun ve öznenin bilinçdışı düşüncesinin inşasında kullanıldığı tezinden yola çıkarak Muzaffer'in demeçlerinin bilinçdışı düşüncesinin inşasında bir harç vazifesi görmesinin amaçlandığı söylenebilir. Bilinçdışı düşüncesinin dil merkezindeki toplumsal olana göre yapılandığı, bundan dolayı simgesel alan olarak beliren "Tek TV"de Hasret'in o bilinçdışının taşıyıcısı ve distribütörü olması "Öteki" tarafından arzu edilir. Bu açıdan Hasret'in, söylemi üreten iktidara tabiiyetinin istendiği görülür. Lacan perspektifinden yorumlandığında (bkz. 2020: 57) Furkan Muzaffer'in söyleminin mülkiyetinin "Öteki"ye ait olması sebebiyle güçlü olduğu anlaşılmaktadır.

Olayın kurgusu esnasında Furkan Muzaffer'in konuşmasından "Kaos ortamı yaratmaya çalışanlara karşı tahrik olma" ifadesinin kesilmesini isteyen kurgu editörü, tanımlamanın buna göre yapılması gerektiğini Hasret'e bildirir. Haberin bu ifade paralelinde "Cezayı halk verdi" başlığıyla tanımlanmasını isteyen editör, Muzaffer'in böyle bir ifade kullanmadığı yönünde Hasret'in direnciyle karşılaştığında başlığın bu şekilde olmasının haber müdürü tarafından istendiğini ve kendisinin de bu yönde düşündüğünü söyler. Başlığın hem gerçekten uzak olmasına hem de iktidarın simgesel alandaki tecessüm etmiş hali "Öteki" tarafından

benimsenmesine tepki gösteren Hasret karşısında editör, “Bugün olanlar burada duydukların.” der. Hasret bu söz üzerine kurgu odasını terk eder. Editörün ifadesi üzerine düşünüldüğünde iktidarın editörün psişesine yerleştiği ifade edilebilir. İktidara psişesinde yer veren editörün hem iktidara tabi olduğu hem de onu Hasret’in karşısında yeniden ürettiği görülür (Butler, 2005: 11). İktidara tabi olan ve Hasret’in üzerinde onu yeniden üreten editörün bu edimiyle iktidar nezdinde itibarlı bir konuma geldiğini düşünmek mümkündür.

Akşam bülteninde haber müdürünün ve kurgu editörünün istediği biçimde verilen haberden sonra sunucu “Tek TV”nin sloganını deklare eder: “Ne görüyorsanız o, ne duyuyorsanız o.” Kurgu odasında gündüz vakti Hasret’ten kabul etmesi istenen imitasyon gerçeğin aynı günün akşamında bülteni izleyen seyirci tarafından da kabul edilmesinin istendiği bu slogandan anlaşılır. Akşam bülteninin yayınlandığı sırada su almak için büfeye giden Hasret şu görüntüyle karşılaşır



Görsel 1: Simgesel Alanın “Öteki”nin Söylemi ile Belirlenmesi⁵

Görsel 1’den de görüleceği üzere, kurgu esnasında Hasret’e dikte edilen başlık gördüğü tüm gazetelerin manşetinde yansıtılmıştır. Gerek “Tek TV”nin gerekse tüm gazetelerin simgesel alanın bileşenleri olduğu dikkate alındığında haber müdürünün istediği söylem aracılığıyla toplumun bilinçdışına biçim verilmek istendiği anlaşılmaktadır. Söylemin hakikat yasasına dönüştürülerek bireye ve içerisinde yaşadığı topluma dayatıldığı görülmektedir. Buradaki temel sorun, simgesel alanın hâkim gücü olan Furkan Muzaffer’in böyle bir ifade kullanmamış olmasına rağmen, bu ifadenin yazılı ve görsel medyanın önemli bir bölümünde verilebilmiş olmasıdır. Lacan perspektifinden yorumlandığında simgesel alanda özne olan gerek “Tek TV” haber müdürünün gerekse gazetelerin haber müdürlerinin “Öteki” olan Furkan Muzaffer’in tayin ettiği söylemi sahiplenip onu imago olarak benimseyerek deyim yerindeyse “homo symbolicus”⁶ oldukları, bu tercihleriyle gerçeğe zarar verdikleri görülmektedir. Lacan’ın merceğiyle bakıldığında (bkz. 2020: 57), “Öteki”nin söylemini sahiplenen kurgu editörü ve haber müdürlerinin bu söylemden haz duyan “joissance” öznesi olduklarını düşünmek mümkündür. Bu anlamda “Öteki”nin sureti olan Furkan Muzaffer’in toplumun bilinçdışını biçimlendirmek üzere inşa ettiği söylemi benimseyen ve haz duyan öznenin Hasret’ten beklediği şey, onun da “joissance” öznesine tabir-i caizse “homo symbolicus”a dönüşmesidir.

⁵ Kaynak: Kaos GL, Kaygı: Geçmiş Yeniden Kurgulanabilir Mi?, 28.05.2017. <https://kaosgl.org/haber/kaygi-gecmis-yeniden-kurgulanabilir-mi>, Erişim Tarihi: 17.05.2021.

⁶ Çalışma kapsamında homo symbolicus kavramı, homo economicus kavramı dikkate alınarak yorumlanmıştır. Ekonomik alana ait olan öznenin o alanın gereği olan kâr güdüsünü benimsemesine tekabül eden homo economicus kavramından (Cevizci, 1999: 422-423) yola çıkarak homo symbolicus kavramı, sembolik alanda iktidar tecesümü “Öteki”ne ait olan söylemin özne tarafından o alanın mütemmim cüzü olarak sahiplenilmesi olarak yorumlanmıştır.

Lacan düşüncesinden değerlendirildiğinde (bkz. 2013c: 63), Hasret'in "Öteki" tarafından üretilen söylemi simgesel alanda deneyimleyen ve sözceleyen bir diğer ifadeyle tekrar eden özne olması kurgu editörü ve haber müdürü tarafından arzu edilmektedir. Kurgu editörü ve haber müdürü tabiiyeti içselleştirerek ve yeniden üreterek iktidar nezdinde tanınabilirliğe eriştiklerinden dolayı, Hasret'ten de aynısını beklerler. Ancak Hasret, özneleşmenin bu türünü kabul etmediği için iktidar nezdinde tanınır olmadığı gibi, alandan da uzaklaşmak zorunda kalır. Saussure ve Lévi-Strauss'un dile tabi özne düşüncesi bağlamında yoruma tabi tutulduğunda Hasret'in yapısal olan karşısında edilgen, eksik ve pasif bir özneliği kabul etmediği, yapının belirleyiciliğine kendini tabi etmediğini düşünmekte bir sakınca yoktur.

Simgesel alanda yaşayan ve "Öteki" tarafından üretilen söylemi sahiplenerek haz duyması beklenen Hasret'in sözü edilen söylemi benimsemediğine önceki paragraflarda yer verildi. Gerçekten uzak olan söylemi içselleştirmeyen Hasret'in gerçeğin peşinde olmasının filme yansıtıldığı dikkate alındığında öncelikle gerçeğin ne ile eşlendiği sorusuna cevap vermek gerekmektedir. Bu sorunun cevabının filmin hem senaristliğini hem de yönetmenliğini üstlenen Ceylan Özgün Özçelik'in film ile ilgili verdiği bir röportajdaki şu ifadesinde olduğu görülmektedir:

"Her şeyi unuttuğumuzla yüzleştim. Unutmanın sınırı ne olabilir sorusunun peşinden gittim. Katliamları unutabilir miydik? Bu soru beni korkuttu. Tarihi silmek ve yeniden kurgulamak meselesi kafamı epey kurcalıyordu. İktidarlar, medya ve kentsel dönüşümü de arkalarına alarak bize geçmiş unutturuyor. Kendisi kurgucu olan bir kadının kurgulanmış sahte gerçeklerle mücadele etmesi ve nihayetinde onu çevreleyen tüm yalanların içinde gerçeği hatırlayanın yine kendisi olması fikri çaktı beni." (Atılğan, 2017).

Özçelik'in sözlerinden de anlaşılacağı üzere film dâhilinde gerçek, geçmiş ile ilintili olan bir şey olarak tahayyül edilir. Özçelik, bu düşüncesini filme yansıtır. Filminden yola çıkıldığında geçmişin gerçekle şimdinin ise simgesel alanla bağlantılı görüldüğü anlaşılır. Böyle bir durumda gerçeğin bilgisinin peşinde olan Hasret'in o gerçeği geçmişte aradığı görülmektedir.

Geçmişin gerçekle şimdinin ise simgesel alanla bağlantılı görülmesi ve şimdinin simgesel alanında yaşayan Hasret'in gerçeği geçmişte araması üzerine düşünüldüğünde şimdi ile geçmiş arasında bir bağlantıya film kapsamında işaret edildiği belirtilebilir. Biraz daha açık ifade etmek gerekirse, şimdii imleyen simgesel alan ile geçmiş imleyen gerçeğin birbirlerinden kopuk olsa da yan yana olduğuna filmde işaret edildiği görülmektedir.

Simgesel alan ile gerçeğin yan yana bulunduğu düşüncesi belirdiğinde Hasret'in gerçeği öğrenme çabasının Lacan düşüncesi ekseninde yorumlanması mümkün görünmektedir. Çalışmanın özneliğin soykütüğü üzerine olan başlığında da anlatıldığı gibi Lacan'ın gerçeğe ilişkin üç tanımı olduğu dikkate alındığında her üç tanımın da izlerinin filmde görüldüğü söylenebilir. Ancak filmde şimdii işaret eden simgesel alan ile geçmiş işaret eden gerçeğin yan yana ya da sırt sırta bulunduğu, bu açıdan psişik gerçekliğin söz konusu olduğu dikkate alındığında Hasret'in gerçek ile münasebetinin ilk aşamasında gerçeğin ikinci tanımının öncelikli olduğu iddia edilebilir.

Simgesel alandaki söylemin kaynağı olan "Tek TV" bünyesinde haber kurgusunda çalışan Hasret'in gerçeğin çok da uzağında olmadığına farkına varmasında rüyanın tetikleyici bir unsur olduğu görülmektedir. Parkta yürürken yerde parke taşlarını yığılı halde gören Hasret, sonrasında rüya görmeye başlar. Lacan'ın düşüncesi ekseninde değerlendirildiğinde (bkz. 2015: 22), parke taşlarının geçmişe işaret eden bir metanomi olduğu ileri sürülebilir. Nitekim parke taşları ile karşılaştıktan sonra Hasret'in anne ve babasının geçmiş zamandaki bir sahnesini rüyasında görmesi, parke taşının geçmişi çağrıştıran metanomi olduğunu gösterir niteliktedir.

Rüyasında anne ve babasını gören Hasret'in çocukluk dönemi bir diğer deyişle geçmişle gerçekle ilintili görüldüğünde, o gerçeğin ne olduğu sorusu akılda belirir. Bu sorunun cevabının anne ve babayla bağlantılı olduğu dikkate alındığında Hasret'in anne ve babasının hikâyesi üzerine odaklanmak gerekir.

Çocukluk döneminde anne ve babası vefat eden Hasret'e vefat sebebinin trafik kazası olduğu Gülsüm teyzesi (İpek Türktan Kaynak) tarafından söylenmiştir. Olayın üzerinden uzun yıllar geçtikten sonra basın sektöründe çalışmaya başlayan Hasret, vefatla ilgili teyzesinin söylediği tarihi, çalıştığı televizyon kanalının arşivinde araştırdığında o tarihte herhangi bir trafik kazasının haberlere yansımadığını görür. Hasret, Gülsüm teyzesinin vefat etmiş olması sebebiyle anne ve babasının vefatının asıl sebebinin teyzesinden de öğrenemez. Bu andan itibaren gerçeğin kendisinden gizlendiğini düşünmeye başlayan Hasret, vefatın asıl nedenini merak etmeye başlar.

Lacan'ın gerçeğe ilişkin birinci tanımı ile bağlantılı biçimde düşünüldüğünde (bkz, Homer, 2016: 113), gerçeğe doğan Hasret'in geçmiş zamanda anne ve babasıyla gerçek içerisinde yaşadığı seyirciye aktarılır. Anne ve babasının vefat sebebinin trafik kazası olduğunu teyzesinden öğrenen Hasret'in bölündüğü ve eksiklik duygusuna düştüğü filmde savunulur. Lacan düşüncesindeki ayna, Hasret'in Gülsüm teyzesi olarak tahayyül edildiğinde teyze karşısındaki çocuk Hasret'in bilinçdışının kesintiye uğraması sebebiyle gerçek yerine teyzeden yansıyan imagoyu benimseyerek gerçekten uzaklaştığı söylenebilir. Gerçekten uzaklaşarak eksiklik içerisine giren özne olarak Hasret'in, Heidegger'in ifadesiyle (bkz, Homer, 2016: 35) ex-sistence yani hayatla mülksüzleştirilmiş, gasp edilmiş bir ilişki içerisinde olduğunu düşünmek mümkündür.

Hayatla gasp edilmiş bir ilişki içerisinde yaşayan ve vefatın gerçek nedenini bilmek isteyen Hasret'in gerçeğe ulaşması gördüğü rüyalar sayesinde mümkün olur. Bu açıdan Lacan'ın gerçeğin üçüncü tanımında belirttiği rüya ve yangın ilişkisinin izleri Hasret'in rüyasında görünür.

Anne ve babasını gördüğü rüyayı erkek arkadaşı Mehmet (Özgür Çevik) ile paylaşan Hasret, rüyayı görme sebebinin büyük bir olay olmasına bağlar. Neredeyse üç haftadır her gece kâbus biçiminde aynı rüyayı gördüğünü Mehmet'e aktaran Hasret, rüyasında çok sayıda insanın kalabalık halinde toplandığını, toplu biçimde bağırıldığını ve taşlarla duvarlara vurduğunu belirtir.

Mehmet ile arasında geçen diyalogdan sonra simgesel alandaki gerçek dışı söylemin üretildiği yer olan "Tek TV"deki kurgu odasında bir video üzerinde çalışırken "Hatırla" şeklinde ses duyan Hasret, kuvvetli bir şekilde sarsılır. Bu sesi duyduğu günün akşamındaki uykusunda yürüyen insanlar ve yakılan ateşten çıkan dumandan oluşan bir rüya görür. Rüyadan uyanan Hasret, anne ve babasının eşyalarının bulunduğu sandığı açar. Sandıktan çıkan anne ve babasına ait eşyalar ile karşılaşan Hasret'in, yüzleşmeden kaynaklı duyduğu kaygıdan dolayı günlük rutini bozulmaya başlar. Bu andan itibaren kaygıya dayalı travma yaşamaya başlayan Hasret, dışarıdaki hayatından ve arkadaşlarından kopar. Arkadaşı Gülay'ın (Asiye Dinçsoy) merak edip eve gelmesi üzerine onu travmatik bir halet-i ruhiye ile karşılayan Hasret, yangın sesi duyduğunu ve yangın kokusu aldığını, boğulma ve öksürme sesi duyduğunu söyler. Rüyanın gerçeği içeren bilinçdışındaki kesintiye faş ettiği düşüncesini savunan Lacan'ın perspektifinden yorumlandığında (bkz. 2017: 65), gerçekle rüyada buluşan Hasret'in rüya ile uyanıklık bir diğer ifadeyle gerçekle simgesel alan arasında yaşadığı, Gülay ile konuşurken algıladıklarının arada yaşamaktan kaynaklandığını belirtmek mümkündür. Bir yandan Gülay ile simgesel alanda konuşan Hasret'in diğer yandan duyduğu ses ve kokladığı

koku ile gerçeği deneyimlediği, bu durumdan kaynaklanan arada kalmışlıktan ve gerçeğin ağırlığından dolayı kaygı taşıdığı ve travmaya sürüklendiği senarist tarafından seyirciye aktarılır.

Rüyasında gördüğü yangın ile bağlantılı olan gerçeğe yaklaşmaktan dolayı sürüklendiği kaygı ve travma ile evin içinde gerçeğe ilişkin iz aramaya başlayan Hasret'in, o ana kadar yanılısma içerisinde olduğunun farkına vardığı belirtilebilir (Zizek, 2016: 33). İçerisinde bulunduğu yanılısma halini nihayete erdirmek isteyen Hasret, duvardaki tahtaları çıkardığında yangın resmi ile karşılaşır. Bu anda uykuya dalan Hasret'in rüyasında şu resim belirir:



Görsel 2: Hasret'in Rüyasında Yangın İçerisinde Görünen Gülsüm Teyze⁷

Görsel 2'den de görüleceği üzere, rüyasında teyzesini yangın içerisinde gören Hasret, aynı rüyada yangın dumanı, elinde sopalarla ve taşlarla bir yere doğru koşan insanları ve elinde meşale olan insanların bir binayı ateşe verdiğini de görür. Freud'un *Rüyaların Yorumu* isimli eserinde bir çocuğun "Baba, görmüyor musun, yanıyorum." tiradına yer verdiğini söyleyen Lacan'a benzer biçimde (bkz. 2017: 64), filmde Gülsüm teyzenin "Hasret, görmüyor musun, yanıyorum?" tiradına yer verildiği söylenebilir. Rüyadaki yangının gerçeğe işaret ettiğini belirten Lacan'ın ekseninden yorumlandığında (bkz. 2017: 64), çocukken anne ve babasının vefat nedeni konusunda kendisine trafik kazasını söyleyen teyzesini rüyasında yangın içerisinde gören Hasret'in yangın sayesinde gerçeğin bilgisini öğrendiği anlaşılmaktadır. Teyzesinin trafik kazası olarak beliren imagosunu bir diğer ifadeyle gasp edilmiş, hiçlenen gerçeğini rüyasındaki yangın ile açığa çıkaran Hasret'in ebeveynlerinin ölüm nedeninin bina içerisinde yakılmaktan kaynaklandığı esas gerçeğe ulaştığı görülür.

Uykudan uyandığında gerçeğin bilgisine vakıf olan Hasret, gerek teyzesinden gerek Furkan Muzaffer'den gerekse "Tek TV"den bilinçdışını inşa etmeye yönelik türeyen söyleme "lalangue" ile karşılık verir. "Lalangue" kavramı bağlamında Hasret, her üç odaktan sâdir olan dil ve söyleme bir yere kadar tâbi olmuş gibi görünse de bir yerden sonra bunlardan neşet eden eksikliği ve hiçliği aşabilen, deşilleyen, hiçleyen, eksikleyen bir varlığa dönüşür.

⁷ Kaynak: bant mag dergisi, Arşivden: Ceylan Özgün Özçelik'le "Kaygı" üzerine, 02.07.2020, <https://bantmag.com/arsivden-ceylan-ozgun-ozcelikle-kaygi-uzerine/>. Erişim Tarihi: 17.05.2021.

Jacques Lacan'ın düşüncesini yorumlayan Alain Badiou perspektifinden yorumlandığında (bkz. 2013: 37), her üç söylem odağında keşfettiği çatlağı rüya aracılığıyla derinleştiren Hasret'in o üç söylemden kaynaklanan hiçliği hiçlediği, eksikliği eksiklediği, "homo semboticus" olanı yapısöküme uğrattığı seyirciye aktarılır. Iskalanmış gerçeğin bilgisine ulaşan Hasret'in imagodan münezzeh kendinde bir özne olarak yeni bir hayata doğru yürüdüğüne işaret edilir.

Sonuç

Günümüzde öznenen bahsedildiğinde ilk olarak akla tamlık dairesi içerisinde her şeyi eylemeye muktedir bir özneliliğin geldiği söylenebilir. Çalışma kapsamında eksiklik başlığı altında anlatılan düşünürlerden etkilenerken öznenin tamlıktan ziyade eksiklik içerisinde olduğunu ifade eden Lacan, bütünleşik özneliliğin kusur taşıdığını ifade eder. Eksiklik kavramı bağlamında özneliliğin soykütüğünü inceleyen Lacan, öznenin bölünmüş bir halde olduğunu net biçimde vurgulamıştır.

Lacan'a göre gerçekten uzak olduğu için bölünmüş halde olan özne, ilk adımda yapısallığa raptedilmek suretiyle hayatta kalabilmektedir. Bu şekilde hayatta kalan öznenin, bilincinin kesilmeden dolayı yaralandığını düşünen Lacan, yaralanmanın bilinçdışına da sirayet ettiğini dile getirir. Bilinçdışında kopuş biçiminde görülen yaralanma, Lacan'a göre rüya yoluyla açığa çıkmaktadır. Lacan, rüyada yangın içerisindeki kişinin ıskalanmış gerçeğe referans verdiğini bildirir.

Gerçekten uzakken bilinci yaralanmış halde yaşayan özne modelinin izlerine *Kaygı* filminde rastlanmaktadır. Filmde gerçekten uzak özneliliğin eksiklik içerisinde olduğu argümanı, Hasret karakteri üzerinden izleyiciye sunulmaktadır. Gerçekten uzak olan Hasret, gerçek ile başkasından yansıyan imago arasında yaşadığı için bilinçdışı yarılmadan kaynaklı yaralanmış vaziyettedir. *Yaralı Bilinç* başlıklı eserinde geçmiş ve gelecek arasında kalan insanın bilincinin bölünmeden kaynaklı yaralandığını ifade eden Daryush Shayegan'ın düşüncesi *Kaygı* filmi özelinde yorumlandığında (2010: 14-15), gerçeğe rabitali geçmiş ile simgesel olana rabitali şimdi arasında kalan Hasret'in yaralı bilinçdışının öznesi olduğunu düşünmek mümkündür. Bu açıdan filmde ileri sürülen birinci iddia, öznenin eksikliğe ve bölünmeden kaynaklı yaralanmaya maruz bırakıldığıdır.

Yaralanan bilincin taşıyıcısı olan öznenin eksiklik içerisine girdiği dikkate alındığında bu eksikliğin beraberinde getirdiği durum üzerine düşünmek elzem olmaktadır. Bu anlamda eksik özneliliğin iktidara tabiiyeti beraberinde getirdiği, söz konusu tabiiyetin ise öznenin psişesine yerleştiği düşüncesi, çalışma kapsamında ileri sürülen ikinci argümandır. Psişesinde iktidarı içselleştiren öznenin onu yeniden üretmek başka özneler üzerinde uygulaması ve bu şekilde iktidar nezdinde muteber olduğu da ikinci argüman içerisinde ileri sürülmüştür.

Eksikliğe, bilinçdışındaki yaralanmaya ve maduniyete rağmen öznenin uzun vadede bu duruma boyun eğmediği filmde görülmektedir. Bu anlamda öznenin eksik olanı ve maduniyeti eksikleyerek gerçeğe ulaştığı ve bilincindeki yarayı, bilinçdışındaki kesiği bir diğer ifadeyle kopuşu ve tabiiyeti sağalttığı filmde ileri sürülen üçüncü iddia niteliğindedir. Bu iddia özellikle Hasret'in gördüğü rüyalar üzerinden seyirciye sunulmaktadır. Bu iddia doğrultusunda Hasret, eksiklik ve maduniyet merkezindeki özneliliği ve "Öteki"nin doğrusu üzerine inşa edilen yapısallığı yapısöküme uğratan bir özne olarak görünür.

Gerçeğin rüyadaki yangına tekabül etmesinin yarattığı kaygı durumunun filmde hem senaristi hem de yönetmeni olan Ceylan Özgün Özçelik tarafından İngilizce isme yansıtıldığı

çalışma kapsamında ileri sürülmektedir. İngilizcede kaygı kavramının “anxiety” olmasına karşın filmin İngilizce başlığının yangın anlamına gelen “inflammation” olarak seçilmesinin bu iddiayı güçlendirdiği görülmektedir. Bu açıdan Lacan’ın gerçek ve yangın arasında kurduğu bağlantının izinin gerek filmde gerekse filmin İngilizce başlığında olduğu iddia edilebilir.

Öznenin sembolik alandaki söylemi benimsemeye, içselleştirmeye ve yeniden üretmeye mütemayil olduğu da filmde görülmektedir. İktidarın simgesel alandaki gölgesi olan “Öteki”nin kabul edilme koşulu olarak sunduğu “joissance”ın özne tarafından olumlu karşılandığına filmde açık biçimde dikkat çekilmektedir. “Tek TV” örneğinde görüldüğü üzere, simgesel alandaki öznelerin önemli bir kısmının “Öteki”nin arzusuna göre gerçeği gördüklerine, bu anlamda “Öteki”den yansıyan imitasyon gerçek olarak imagoyu sahiplendiklerine filmde yer verilmektedir. İktidarın tecessüm etmiş hali olan “Öteki”den yansıyan söylemi sahiplenen ve bu söylemi haz ile yeniden üreten öznelerden müteşekkil bir toplumda yaşandığına *Kaygı* filminde işaret edilmektedir. Bu bağlamda söz konusu öznelerin kendilerini kendi elleriyle karanlığa ittiklerini, bu şekilde iktidar nezdinde kabul edilir olduklarını, bu muteberlikten çıkma konusunda pek de istekli olmadıklarını düşünmek yanlış olmayacaktır. *Kaygı* filminin önemi, bu durumu açık biçimde serimlemesinde yatmaktadır.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Arslan, U. T. (2009). Aynanın Sırları: Psikanalitik Film Kuramı, *Kültür ve İletişim*, 12 (1), 9-38.
- Atılğan, Y. (2017, Nisan). “Unutmanın Sınırı Ne Olabilir?” Sorusunun Peşinden: Kaygı. Ceylan Özgün Özçelik İle Söyleşi. *Bantmag*. <https://magazine.bantmag.com/issue/post/56/913>. (Erişim Tarihi: 16.05.2021).
- Badiou, A. (2013). *Dün Bugün Jacques Lacan: Bir Konuşma*. (Çev. A. Terzi). İstanbul: Metis Yayınları.
- Baştürk, E. (2017). Foucaultcu İktidar Teorisinin Eleştirisi: Lacancı Bir Müdahale, *Ethos: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, 10 (1), 46-67.
- Becermen, M. (2009). *Theodor W. Adorno ve Michel Foucault'da Hakikat ve İktidar İlişkisi*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Bekmen, A. (2009). Marksizm: Praksis'in Teorisi. B. Örs (Ed.), *19. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Modern Siyasal İdeolojiler* (165-252). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Butler, J. (2005). *İktidarın Psikik Yaşamı*. (Çev. F. Tütüncü). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Cevizci, A. (1999). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Cléro, J. -P. (2011). *Lacan Sözlüğü*. (Çev. Ö. Soysal). İstanbul: Say Yayınları.
- Descartes, R. (1998). İlk Felsefe Üzerine Metafizik Düşünceler. (Çev. M. Karasan). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Diken, B. & Lausten, C. B. (2016). *Filmlerle Sosyoloji*. (Çev. S. Ertekin). İstanbul: Metis Yayınları.
- Dinçer, P. (2010). Okuyucu'nun Farkındalık Yolu: Yapısöküm ve Jacques Derrida. H. Onur İnce (Ed.), *Günümüzde Yeni Siyasal Yaklaşımlar: Eleştiriler – Farklılıklar – Çözüm Arayışları* (449-475). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Erayman, İ. O. (2016). *Siyaset Felsefesinde Özne Eleştirisi: Lacancı Bir Perspektif*. (Yayınlanmamış

- Yüksek Lisans Tezi). Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.
- Freud, S. (2011). *Uygarlığın Huzursuzluğu*. (Çev. H. Barışcan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Freud, S. (2015). *Yas ve Melankoli*. (Çev. A. Emirsoy). İstanbul: Telos Yayıncılık.
- Homer, S. (2016). *Jacques Lacan*. (Çev. A. Aydın). Ankara: Phoenix Yayınları.
- İzmir, M. (2019). Öznenin Diyalektiği: Hegel, Sartre ve Lacan. Ankara: İmge Kitabevi.
- İzmir, M. (2020). Giriş. *Psikanalizin Temel İlkeleri*, J. Lacan, içinde (7-72). Ankara: Çolpan Kitap.
- Kant, I. (2009). *Ahlâk Metafiziğinin Temellendirilmesi*. (Çev. I. Kuçuradi). Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.
- Keskin, İ. (2011). Sosyolojik Teoriler Bağlamında Yapısalcı Analizin İmkânı ve Sınırlılıkları, *Beytulhikme: An International Journal of Philosophy*, 1 (2), 62-88.
- Kojève, A. (2020). *Hegel Felsefesine Giriş*. (Çev. S. Hilav). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Lacan, J. (2005). Çalınan Mektup Üzerine Seminer. (Çev. & Ed. M. Erkan – A. Utku). Çalınan Poe: Lacan ve Derrida – Psikanalitik Devokuşu Diyalektiği (33-70). İstanbul: Birey Yayıncılık.
- Lacan, J. (2013a). *Televizyon*. (Çev. A. Soysal). İstanbul: Monokl Yayınları.
- Lacan, J. (2013b). *Baba-nun-Adları*. (Çev. M. Erşen). İstanbul: Monokl Yayınları.
- Lacan, J. (2013c). *Benim Öğrettiklerim*. (Çev. M. Erşen). İstanbul: Monokl Yayınları.
- Lacan, J. (2015). *Dinin Zaferi*. (Çev. D. Kurt). İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.
- Lacan, J. (2017). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*. (Çev. N. Erdem). İstanbul: Metis Yayınları.
- Lacan, J. (2019). *Yine / Hâlâ*. (Çev. M. Erşen). İstanbul: Metis Yayınları.
- Lacan, J. (2020). *Psikanalizin Temel İlkeleri*. (Çev. Mutluhan İzmir). Ankara: Çolpan Kitap.
- Lévi-Strauss, C. (2012). *Yapısal Antropoloji*. (Çev. A. Kahiloğulları). Ankara: İmge Kitabevi.
- Lesourd, S. (2018). Özne Nasıl Susturulur?-Söylemlerden Liberal Laf Ebeliklerine. (Çev. Ö. Soysal – Ü. Edeş). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Küçükalp, D. (2011). *Siyaset Felsefesi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Nasio, J. -D. (2007). *Jacques Lacan'ın Kuramı Üzerine Beş Ders*. (Çev. Ö. Erşen – M. Erşen). Ankara: İmge Kitabevi.
- Nietzsche, F. (2007). *Böyle Buyurdu Zerdüşt*. (Çev. M. Batmankaya). İstanbul: Say Yayınları.
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Roudinesco, E. (2012). *Her Şeye ve Herkese Karşı Lacan*. (Çev. N. Başer). İstanbul: Metis Yayınları.
- Roudinesco, E. (2013). *Dün Bugün Jacques Lacan: Bir Konuşma*. (Çev. A. Terzi). İstanbul: Metis Yayınları.
- Sarup, M. (2017). *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*. (Çev. A. Güçlü). Ankara: Pharmakon Yayınevi.
- Saussure, F. (1998). *Genel Dilbilim Dersleri*. (Çev. B. Vardar). İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları.

Shayegan, D. (2010). *Yaralı Bilinç: Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofreni*. (Çev. H. Bayrı). İstanbul: Metis Yayınları.

Somay, B. (2004). *Tarihin Bilinçdışı: Popüler Kültür Üzerine Denemeler*. İstanbul: Metis Yayınları.

Soysal, A. Sunuş, *Televizyon*, J. Lacan, içinde (11-26). İstanbul: Monokl Yayınları.

Soysal, Ö. Bilmemek ve Dile Getirmek Arasında: Psikanalizin Bilinçdışı Öznesi, *Doğu Batı*, 56, 127-143.

Şapçı, A. M., Ekinci, S., Oskay, E., Lale, A., Özçelik, C. Ö. (Yapımcı) & Özçelik, C. Ö. (Yönetmen). (2017). *Kaygı* [Sinema Filmi]. İstanbul: İstanbul Film Production, Filmada, EHY Film Prodüksiyon.

Vardar, B. (1998). Sunuş, *Genel Dilbilim Dersleri*, içinde (5-15). İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları.

Zaimoğlu, E. (2011). Rüya: Göğe Yükselen Merdiven, *Doğu Batı*, 56, 149-157.

Zizek, S. (2016). *Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş*. (Çev. T. Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.

-Araştırma Makalesi-

**Malabou'nun *Plastisite* ve *Yeni Yaralılar* Yaklaşımı Bağlamında
The Father Filmi**

Işkın Özbulduk Kılıç*

Özet

Bu çalışma, çağdaş nörofelsefeci Catherine Malabou'nun "plastisite" kavramının odağında, *The Father* (2021) filmi incelemektedir. Bakıma ihtiyaç duyan bir Alzheimer hastasının, bakım hizmeti almasını sağlama sürecinde kızı ile olan ilişkisini konu alan *The Father* filminin başkarakteri Anthony, çalışmada Malabou'nun plastisitesinin yıkıcı niteliğinin sonucunda ortaya çıktığını savunduğu ve belli beyin patolojilerine sahip insanlara yönelik geliştirdiği "yeni yaralı" yaklaşımı çerçevesinde incelenmiştir. Çalışmada, seyirciyi, sinemanın olanakları sayesinde film karakterinin zihnine alan *The Father* filminin felsefi önerilerin somutlaştırması bağlamında sinema felsefesine katkısı irdelenmiştir. Bunun yanında, filmin seyircisine bir Alzheimer hastasına ait fenomenal deneyimi deneyimletme olanağına sahip olduğu ve Malabou'ya göre "düşünülemez ve temsil edilemez" olan yeni yaralılık durumunun bu sayede düşünülmesi ve deneyimlemesine olanak sağladığı tespit edilmiştir. Ek olarak filmin özgün anlatı stiline, seyirciye yaşattığı deneyim hissi ile onların Malabouyen anlamda "plastik seyircilere" dönüşmesini sağlama potansiyelinin yüksek olduğu belirlenmiştir. Bu sayede film çalışmalarına Malabou'dan esinlenerek "elastik seyirci" ve "plastik seyirci" kavramları sunulmuş ve aralarındaki farkların altı çizilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Malabou, *Plastisite*, *Yeni Yaralılar*, *The Father*, Sinema.

*Arş. Gör., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü , Ankara, Türkiye.

E-mail: iskin.ozbulduk@hbv.edu.tr

ORCID : 0000-0003-4801-7381

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1124354

Özbulduk Kılıç, I. (2022). Malabou'nun *Plastisite* ve *Yeni Yaralılar* Yaklaşımı Bağlamında *The Father* Filmi, *Sinefilozofi Dergisi*, Cilt: 7, Sayı:13. 102-125. <https://doi.org//10.31122/sinefilozofi.1124354>.

Geliş Tarihi: 30.05.2022

Kabul Tarihi: 20.06.2022

-Research Article-

***The Father* Movie in the Context of Malabou's *Plasticity* and *The New Wounded* Approach**

Işkın Özbulduk Kılıç*

Abstract

This study investigates The Father (2021) movie within the focus of the contemporary neurophilosopher Catherine Malabou's "plasticity" concept. The main character Anthony of The Father movie, which is about the relationship of an Alzheimer's patient in need of nursing care and his daughter, in the course of providing the necessary nursing care service, is analyzed in this study within the frame of "the new wounded" approach, a term developed for people who have certain brain pathology where Malabou argues that it emerges as a result of plasticity's disruptive characteristics. In this study, The Father movie, which takes the viewer into the character's mind through the means of cinema, is analyzed in terms of its contributions to the philosophy of film in view of embodying philosophical propositions. Furthermore, it is established that the movie enables the viewer to experience the phenomenal experiences of an Alzheimer's patient and, according to Malabou, thus enables the viewer to think and encounter the case of the new wounded which is "unthinkable and unrepresentable". Moreover, it is ascertained that the movie's authentic style, through its sense of experience on the viewers, holds great potential in turning them to "plastic viewers" in Malabouien terms. Accordingly, inspiring from Malabou, the terms "elastic viewer" and "plastic viewer" are introduced and the differences between them are underlined.

Keywords: *Malabou, Plasticity, The New Wounded, The Father, Cinema.*

*Res. Asst., Ankara Hacı Bayram Veli University, Institute of Graduate Programs, Ankara, Turkey.

E-mail: iskin.ozbulduk@hbv.edu.tr

ORCID : 0000-0003-4801-7381

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1124354

Özbulduk Kılıç, I. (2022). Malabou'nun Plastisite ve Yeni Yaralılar Yaklaşımı Bağlamında The Father Filmi, Sinefilozofi Dergisi, Cilt: 7, Sayı:13. 102-125. <https://doi.org//10.31122/sinefilozofi.1124354>.

Received:30.05.2022

Accepted: 20.06.2022

Extended Abstract

The concept of “plasticity”, introduced by the contemporary French philosopher Malabou as a key term in reinterpretation of the philosophy of Hegel, has established an understanding that facilitates growth in various fields such as politics, philosophy, psychoanalysis, neuroscience, artificial intelligence, etc. The concept hints at the force of mutation and transformation of the living organisms. In this respect, plasticity is about the experience, timeliness and the memory that contains all of those. With the concept of plasticity, on the one hand, Malabou reconsiders the Hegelian philosophy’s notion of time, and on the other hand she emphasizes the necessity of understanding the plasticity of brain and the “consciousness of brain” in the light of neuroscientific developments.

The brain is composed of nerve cells called neurons and they interface via synapses. By passing through these synapses, neuronal energy enables the communication between the nerve cells. The external factors such as experiences, education, culture, and environment become influential on these energy transmissions, and they make differences on the form and organization of the nerve cells. And this is what is indicated by the plasticity of the brain. The plasticity of the brain refers to a process of constant change rather than a fixed and rigid system. Today, beyond it being a central operator, the human brain is understood as a web-like structure that can be found throughout the body. On the one hand, the brain governs the body and on the other hand, it is simultaneously sculpted and reshaped in accordance with the body’s pleasures, wishes, acts, in other words, experiences. In addition to meaning that the human’s capacity and way of using their brain, thus changing their lives, this also reveals that the brain is controllable. To be aware of the plasticity of the brain also means that being aware of its responsibilities. Therefore, Malabou’s plasticity concept has a highly vital positioning point.

Malabou (2000, pp. 199), underlines that there are three basic plasticity definitions. The first one is the ability of receiving form, and the second one is the ability of giving form. Marble’s turning into a sculpture could be given as an example of the ability of being shaped, whereas the plastic arts could be an example to the ability of giving form. The third meaning of the plasticity refers to its explosive force. In this respect, the plastic explosives could be raised as an example.

Through her plasticity approach, Malabou builds the neuronal subject as a new understanding of the subject. Neuronal subject is plastic and adaptable while also holding the capability of resistance and rebelling. This understanding of her regarding the subject, diverging from the typical philosophy of mind and neuroscience, is about Malabou’s philosophy’s encouragement to the individual’s taking responsibility of their own brain, their own subjectivity, and therefore, the society (Malabou and Vahanian, 2007, pp.13). Malabou (2012a, pp. 15), aside from carrying examinations out by focusing on both form receiving and form giving qualities of subjects, she also focuses on the explosive plasticity, which implies to the third meaning of plasticity, and differing from the poststructuralist and psychoanalytic theories of subjectiveness, she refers to the mental disorders such as Alzheimer’s disease. In psychoanalysis, as it is in neuroscience, a plastic brain, or a plastic psyche is an individual who finds the suitable balance between holding the ability to change, having the capability of staying consistent in a given situation, the memory and the present, and receiving form and giving form. However, this does not always work out as mentioned, and resulting from certain pathologies, the explosiveness, which is the third meaning of the plasticity approach, enters the equation. The possibility of an explosion, the disappearance of the balance, the quaking of this capacity, form, force, and general identity has been named neither in psychoanalysis nor in neuroscience. Malabou (2012a, pp. 15) places the brain damaged individuals into the center, who, as a result of being exposed to the aforementioned effect, come off as new individuals who are strangers even to themselves, and she calls them “the new wounded”.

For Malabou, plasticity is essentially a return to the philosophical problem of the form, and it requires a radical rethinking on the transformation, materialization, and subjectiveness in the post reconstruction era. Even though Malabou’s philosophy of plasticity has a great impact on literary

criticism, medical humanities, and even on political thinking, it has not been associated with the film theory and has not been handled in that context (Dalton, 2019, pp. 239).

One of the main purposes of this study is to provide a link between Malabou's philosophical approach and her understanding of the plasticity, and the studies of film theory. This study aims to establish a link between film and philosophy on two levels. The first one is to examine The Father (Florian Zeller, 2020) movie in this context, which contributes to the objectivisation of Malabou's "the new wounded" approach by cinematic means. The possibility of Malabou's condition of "unrepresentable and unthinkable" regarding the current situation of the new wounded being understandable and experienceable through cinematic means is also underlined. It is verified that, by the sense of experience it has on the viewer, the unique story style of the movie holds a great potential of transforming the viewer into "plastic spectator" in Malabouian terms. Therefore, inspiring from Malabou, the terms "elastic spectator" and "plastic viewer" are introduced into film studies and the differences between them are underlined.

Giriş

Çağdaş Fransız felsefecisi Malabou'nun, Hegel'in felsefesinin yeniden yorumlanmasında anahtar kavram olarak sunduğu "plastikiyet" kavramı, siyaset, felsefe, psikanaliz, nörobilim, yapay zekâ, vb. birbirinden farklı pek çok alanda yeni bakış açıları geliştirilmesinin önünü açan bir anlayış ortaya koymuştur. Kavram, yaşayan organizmaların değişme ve dönüşme gücüne atıfta bulunmaktadır. Bu yönüyle plastikiyet, deneyim, zamansallık ve tüm bunların içinde yer aldığı bellekten söz etmektedir. Malabou, plastikiyet kavramıyla, bir yandan Hegel'in felsefesinin zaman anlayışını yeniden ele alırken bir yandan da nörobilimsel gelişmeler ışığında beynin plastikiyetinin, onun deyimi ile "beyin bilincinin" anlaşılmasının gerekliliğinin altını çizmiştir.

Beyin sinir hücrelerinden oluşmakta ve nöron adı verilen bu hücreler sinapslar aracılığıyla birbiri ile bağlantılar kurmaktadır. Bu sinapslardan nöronal enerji geçerek sinir hücrelerinin iletişim kurmalarına olanak sağlamaktadırlar. Yaşanılan deneyimler, eğitim, kültür ve çevre gibi dış etkenler bu enerji geçişleri üzerinde etkili olurlar ve sinir ağlarının biçiminde ve organizasyonunda farklılıklar yaratırlar. Beynin plastikiyetinden kast edilen budur. Beyin plastitesi, sabit ve katı bir sistemden ziyade sürekli olarak biçim değiştiren bir süreci ifade eder. İnsan beyni, merkezi bir santral olmanın ötesinde bugün artık beden her yerinde olan ağsal bir yapı olarak anlaşılmaktadır. Bir yandan bedeni yönetir bir yandan da onun hazzı, istekleri, eylemleri yani deneyimleri ile yontulur ve yeniden biçimlenir. Bu insanın beynini kullanma kapasitesini ve biçimini dolayısıyla da bireyin yaşamını değiştirebileceği anlamına gelmesinin yanında, beynin yönetilebilir olduğunun da açığa çıkması demektir. Beynin plastikiyetinin farkında olmak, onun sorumluluğunun da farkında olmak anlamına gelmektedir. Bu nedenle Malabou'nun plastikiyet kavramı oldukça yaşamsal bir konumlanma noktasına sahiptir.

Malabou (2000, pp. 199), üç temel plastikiyet tanımı olduğunun altını çizmektedir. Bunlardan ilki form alma kapasitesi, ikincisi ise form verme kapasitesidir. Bir mermerin heykele dönüşebilmesini form alma kapasitesi olarak sunabilirken, plastik sanatlar form verme gücüne örnek olarak sunulabilir. Plastikiyetin üçüncü bir anlamı ise, onun patlayıcı gücünü ifade etmektedir. Buna örnek olarak da plastik patlayıcıları vermek olasıdır.

Malabou, plastikiyet yaklaşımıyla yeni bir özne anlayışı olarak nöronal özneyi inşa etmiştir. Nöronal özne, plastik ve uyarlanabilir olmasının yanında direnme ve isyan etme yeteneğine de sahiptir. Onun bu özne anlayışı, Malabou'nun felsefesini tipik zihin ve sinirbilim felsefesinden farklı olarak, bireyi kendi beyninin, kendi öznelliğinin ve dolayısıyla toplumun sorumluluğunu almaya teşvik etmesiyle ilgilidir (Malabou ve Vahanian, 2007, pp. 13). Malabou (2012a, pp. 15), öznelerin hem form alabilme hem de form verebilme niteliklerine eğilerek

incelemeler gerçekleştirmesinin yanında plastisitenin üçüncü anlamını imleyen patlayıcı plastisiteye de eğilmekte, postyapısalcı ve psikanalitik kendilik teorilerinden farklı olarak Alzheimer hastalığı gibi zihinsel rahatsızlıklara işaret etmektedir. Nörolojide olduğu gibi psikanalizde de plastik bir beyin ya da plastik psişe, değişim kapasitesi, aynı kalma yeteneği, hafıza ve şimdi, form verme ve alma arasındaki doğru dengeyi bulan kişidir. Oysa bu hep böyle işlemez ve belli patolojiler nedeniyle plastisite yaklaşımının üçüncü anlamı olan patlayıcılık devreye girer. Patlama olasılığı, dengenin yok olması, bu kapasitenin, formun, kuvvetin ve genel özdeşliğin sarsılması genel olarak ne psikanalizde ne de nörobilimde isimlendirilmiştir. Malabou (2012a, pp. 15), bu türlü bir etkiye maruz kalarak, ortaya kendilerinin bile tanımadığı yeni bireylerin açığa çıktığı beyin hasarlı bireyleri merkeze alarak, onlara “yeni yaralılar” demiştir. Malabou için, plastisite temelde felsefi biçim sorununa bir dönüş olup, yapısöküm sonrası dönemde dönüşüm, cisimleşme ve öznellik üzerine radikal bir yeniden düşünmeyi gerektirir. Malabou’nun plastisite felsefesi edebiyat eleştirisinde, tıbbi beşeri bilimlerde ve hatta politik düşüncede büyük bir etkiye sahip olsa da, plastisite film teorisiyle ilgili olarak yeterince ilişkilendirilmemiş ve ona bu bağlamda yaklaşılmamıştır (Dalton, 2019, pp. 239).

Bu çalışmanın temel amaçlarından birisi, Malabou’nun felsefi yaklaşımının ve plastikiyet anlayışının film çalışmalarıyla ilişkilendirilmesini sağlamaktır. Herzogenraht’ın sinema ve felsefe ilişkisine yönelik yaklaşımlarını ele alan Öztürk (2018, pp. 33-35) sinema felsefesiyle ilintili olarak dört temel yaklaşımın olduğunu altını çizmektedir. Bunlardan ilki; *filozoflar hakkında yapılan filmleri* içermektedir. Bu yaklaşımda, filozofların ürettikleri kavramların ve düşünce sistemlerinin yaşam öyküleri bağlamında ve film içerisinde sinematik imajlarla ifade edilmesinden söz edilmektedir. Yaklaşımların ikincisi, *felsefi önerilerin somutlaşmasına* dair bir konumu ifade etmektedir. Bu yaklaşım, felsefede tartışılan soruların, sinematik tarzda ele alan filmleri merkeze almaktadır. Burada, filmlerin içeriğinde felsefi bağlamlar imajlarla aktarılabilmektedir. Yaklaşımlardan üçüncüsünü *film felsefesi* oluşturmaktadır ve “film imajları, filmin sanat olup olmaması, filmlerde teknolojik, estetik ve ontolojik yönler ve film izleme deneyimi” gibi unsurlar, bu yaklaşımın temel tartışma düzlemini ifade etmektedir. Son olarak dördüncü yaklaşım ise *felsefe olarak film*dir ve filmlerin düşünce ürettiklerini ve kendilerinin bizzat felsefe yaptıklarını ileri sürmektedir. Bu çalışma, iki düzeyde film ve felsefe arasında ilişki kurmayı hedeflemektedir. Bunlardan ilki, Malabou’nun “yeni yaralılar” yaklaşımının, sinematik olanaklar yardımıyla somutlaşmasına katkı sunan *The Father (Baba, Florian Zeller, 2020)*, filmini bu bağlamda irdelemektir. Bunun yanında Malabou’nun yeni yaralılarının mevcut durumuna ilişkin “temsil edilemez ve düşünülemez” oluşunun, filmsel olanaklarla anlaşılabilir ve deneyimlenebilir olmasının olasılığının altını çizmektedir. Çalışma, seyircisine tanık olma yetisinden ziyade deneyimleme olanağı veren düşünce filmlerinin, Malabouyen anlamda elastik değil plastik bir seyirci ürettiğini ileri sürmekte ve bunu mercek altına almaktadır. Bu yukarıda sinema ve felsefe ilişkisine dair sıraladığımız yaklaşımlardan ikisinin melez bir buluşmasına denk gelmektedir. Bunlar, felsefi önerilerin somutlaşması anlamında sinema ve felsefe ilişkisi ile seyirci deneyimine felsefi bir perspektif sunan sinema felsefesi yaklaşımıdır.

Bu çalışma üç ana bölüme ayrılmıştır. Bu bölümlerin ilkinde kısaca nörobilim, felsefe ve sinema arasında yer alan ilişkiselliğe değinilmiş ve bu sayede filme yönelik geliştirilebilecek nörofelsefi yaklaşımların temel kavramsal alt yapısının kurulması amaçlanmıştır. Çalışmanın ikinci bölümü, plastikiyet kavramının nörobilimdeki anlamı ve konumunun yanı sıra Malabou’nun Hegel’in felsefesine yeni bir perspektif sağlayan “plastisite” yaklaşımının açıklanmasına ayrılmıştır. Çalışmanın üçüncü bölümü ise, Malabou’nun plastisitenin “patlayıcı” niteliğini imleyen “yeni yaralılar” kavramını *The Father* filmi örneğinde incelemektedir. Çalışmada, filmde uygulanan, filmin akışı ile seyircinin zihninin birbirine karışma stratejisi, bir çözümleme unsuru olarak ele alınmaktadır. Aynı anda filmin, açığa çıkardıkları ile deneyimin nasıl şekillenebileceğini ve seyirciyi elastikiyetten uzaklaştırarak “plastik seyirciler” yaratımına nasıl olanak sağlayacağı sorgulanmaktadır.

Felsefe, Nörobilim ve Sinema

“Bilim” teriminin toplum içerisindeki konumu bir yücelik içermektedir. Bilim dediğimizde çoğu zaman akılda içine dâhil olunması zor bir gürhün ulaşılmaz çalışmaları gelir. Bu yüzyıl için bilim hem teoride hem de pratikte asil bir çaba olarak algılanmıştır. Bu bağlamda batı uygarlığı, bilimi toplumdan ve kültürden uzak bir mesafede konumlandırmıştır. Kültür ya da kültürel etkinlikler denildiğinde ise bilimden “tamamen farklı” olan sanattan, edebiyattan söz edilmektedir (Kelly, 1998, pp. 992). Hem moleküler fizik alanında çalışıp hem de romanlar yazan C. P. Snow, 1959 yılında, *Two Culture* adlı kitabını yayınlarken, batı entelektüel dünyasının iki temel kültüre bölündüğünü ileri sürmüştür. Bunlar, evrenin fiziksel doğasını inceleyen bilim ve insan deneyiminin doğası ile ilgilenen sanat ve edebiyattır (Snow, 2012, pp. 4). Felsefe de yine aynı şekilde ulaşılması güç bir entelektüel düzey olarak görülmektedir. Bunun yanında, genel yargıdaki belirgin eğilim, felsefenin ve deneysel bilimin birbirine olan mesafesidir. Nörobilim¹, felsefe ve sinema arasında bir irtibat kurmak esasen, sanat, deneysel bilim ve felsefe arasında bir ilişki kurmak anlamına gelmektedir.

Pisters’a göre (2012, pp. 67) felsefe, sanat ve bilim temelde birbiriyle ilişkilidir. Bunun nedeni, bunların düşünmenin üç büyük alanı olmasından ileri gelmektedir. Felsefe kavramlarda düşünmenin, sanat, algılar ve duygularda düşünmenin ve bilimse işlevlerde düşünmenin alanıdır. Felsefe, sanat ve bilim ayrıca kanaate ve kaosa karşı bir mücadeleyi paylaşırlar ancak her biri bunu belirli şekillerde yapar. Bu bölümde öncelikle felsefe ve nörobilimin kesişimini ifade eden nörofelsefeden, ardından da düşünmenin bu üç boyutu arasında bir bağ kurmanın yolu olarak nörofelsefe ve film çalışmaları arasındaki diyalogdan söz edilecektir.

Nörofelsefe: Felsefenin Nörobilimi, Nörobilimin Felsefesi

Yirminci yüzyılın başında, İtalyan nörobilimci Camilio Golgi tarafından beyin hücresi olan nöronun keşfi ile onun işlevsel ve anatomik özelliklerinin Santiago Raon y Cajal tarafından keşfi, beyni sadece tıbbi bir inceleme alanı olmaktan çıkararak algı, davranış, düşünce ve zihin gibi pek çok meselenin doğrudan nöron faaliyetleri ile ilişkilendirmesine yol açmıştır. Bu buluş birçok soruya yanıt oluştururken, yeni soruların da açığa çıkmasına neden olmuştur. Açığa çıkan sorular ise indirgemeci yanıtlardansa bütüncü ve farklı bilim disiplinlerinin iş birliğini talep eden bir süreci gerektirmiştir. Bu durum beyni anlamak için tıp alanından farklı bilim disiplinlerinin bir araya gelmesine olanak sağlamıştır (Uzay, 2018, pp. 24-25). Bu işbirliklerine verilebilecek dikkat çekici bir örnek felsefedir. Sinirbilimi geleneksel felsefi sorunlara uygulamaya ve sinirbilimdeki sorunları aydınlatmak için felsefi yöntemler kullanmaya adanmış bu alan, giderek ivme kazanmıştır (Brook ve Mandik, 2007, pp. 3).

Yıl 1986’yı gösterdiğinde, Patricia Churchland, *Nörofelsefe* isimli dönüm noktası yaratan eserini yayınlamış bu sayede de nörobilimciler ve felsefeciler bir kavram ve yaklaşım çerçevesinde bir araya gelmişlerdir. Nörofelsefenin kendisine özgü bir tarihinin olduğunu söylemek pek mümkün değildir. Bunun yerine, onun belli bir sürecin birikimi ve dönüşümü olduğunu söylemek daha olasıdır. Beynin yapısına ve işlevlerine yönelik deneysel çalışmalar, zihin felsefesinde tartışılacak olan pek çok hususun yeniden ele alınmasının yolunu açarak bu anlayışın ilk adımlarını atılmasında ön ayak oldukları söylenebilmektedir (Başlarken, 2020, pp. 7).

Filozoflar ve sinirbilimciler aynı sorulara cevap vermeye çalışmaktadırlar: Beyin aktivitesinden bilinç nasıl ortaya çıkabilir? Algı, bellek ve hayal gücü bildiklerimizle nasıl ilişkilidir? Beyin gelişimi ve aktivitesi ahlaki seçimi, davranışı ve karakteri nasıl etkiler? Belirli

¹ Sinirbilim ve nörobilim kavramları, literatürde ve tıp sözlüklerinde eş anlamlı olarak yer almakta ve çalışmalarda eşit oranda kullanılmaktadır. Bu çalışmada da her iki kavrama yer verilmekte ve aynı anlamda kullanılmaktadır.

kararlar genel niyetlere mi dayalıdır? Beyin aktivitesi belirlenmiş mi yoksa değişken midir? Seçimler ve eylemler kontrol edilebilir mi? vb. (De Brigard ve Sinnott-Armstrong, 2022, pp. 15).

Sinirbilimin bulgularını zihin felsefesi, epistemoloji ve felsefenin diğer dallarındaki çeşitli sorulara uygulamakla ilgilenen filozofların sayısı giderek artmaktadır. Bu filozofların çoğu, bu alanın kurucusu olarak kabul edilen Patricia Churchland (1986) tarafından ortaya atılan neologizmi kullanarak kendilerini “nörofilozoflar” olarak tanımlarlar (Churchland ve Sejnowski, 1992) “Nörofelsefe” terimi, genellikle, sinirbilimsel hipotezle ilgili olarak felsefi teorilerin araştırılmasının karakterizasyonu için örtük veya açık bir şekilde kullanılır (Nortoff: 2004: pp. 93).

Zamanla literatür, “nörobilim felsefesini”, “nörofelsefe”den ayırmıştır. İlki, sinirbilimlerdeki temel konularla ilgilidir. İkincisi, sinirbilimsel kavramların geleneksel felsefi sorulara uygulanmasıyla ilgilidir. Sinirbilimsel teorilerde kullanılan çeşitli temsil kavramlarını keşfetmek, birincisine bir örnektir. Birleştirilmiş bir benlik kavramı için nörolojik sendromların etkilerini incelemek ise ikincisine bir örnektir (Brickle ve Mandik, 2011). Bununla birlikte, nörofelsefe genellikle sinirbilimin kendi içindeki felsefi problemler hakkında olduğu düşünülen sinirbilim felsefesinden ayrılır (Gold ve Roskies, 2008, pp. 1). İlki, sinirbilimlerdeki temel konularla ilgilidir. İkincisi, sinirbilimsel kavramların geleneksel felsefi sorulara uygulanmasıyla ilgilidir. Sinirbilimsel teorilerde kullanılan çeşitli temsil kavramlarını keşfetmek, nörofelsefeye bir örnektir. Birleştirilmiş bir benlik kavramı için nörolojik sendromların etkilerini incelemek ise sinirbilim felsefesine bir örnektir (Brickle ve Mandik, 2021). Nörofelsefeden farklı olarak, sinirbilim felsefesi, bu disiplin anlayışı üzerine, bir felsefi araştırma dalı olarak fazla ilgi görmemiştir. Sinirbilime odaklanan sadece bir avuç bilim felsefecisi söz konusudur (Gold ve Roskies, 2008: pp. 1).

Northoff (2004, pp. 92-93) bu iki ayrımı daha ayrıntılı bir biçimde analiz etmiş ve nörofelsefeye yönelik yaklaşımları üç temel kategorilere ayırmıştır. Bunların ilki, ağırlıklı olarak özgür irade, kişisel kimlik gibi antropolojik fenomenlere odaklanan, eylem, fantom duyumlar vb. fenomenlerin açıklamalarını içeren ve hem felsefi teorilerle hem de olası potansiyel olarak altta yatan nöronal ve bilişsel mekanizmaların bilimsel bir açıklamasıyla bağlantılı olan “Fenomenal veya Bilişsel Nörofelsefe”dir. İkincisi, felsefi teorilerin ‘ampirik tutarlılığına’ ve ‘ampirik yanlışlamasına’ odaklanan, birinci şahıs perspektifinin² fenomenal ve epistemik özellikleri, beynin işlevsel görüntülemesinde kullanılan bir aktivasyon paradigmasına da çevrilebilir olup olmadığını sorgulayan ve genel olarak felsefi kavramların altında yatan sinirsel mekanizmaların araştırılmasıyla ilgilenen “Ampirik Nörofelsefedir. Kategorilerin üçüncüsü ise, ağırlıklı olarak felsefi teori ve sinirbilimsel hipotez arasındaki bağlantı için bir tanım ve metodolojik ilke ile stratejilerin geliştirilmesine odaklanan “Teorik Nörofelsefe”dir (Nortoff, 2004: pp. 67-94). Hem “Fenomenal veya Bilişsel Nörofelsefe” hem de “Ampirik Nörofelsefe”, “felsefenin sinirbilimi”nin önemli parçaları olarak düşünülebilir. Birbirini dışlayan olmaktan ziyade, her ikisi de tamamlayıcı olarak ele alınmalı ve bu nedenle birlikte detaylandırılmalıdır. Bunun yanında “teorik nörofelsefe” ise literatürde yansıtıldığı gibi “sinirbilim felsefesi” ile yakından ilişkilidir (Bickle ve Mandik, 2001).

Malabou (2016, pp. 12-14), bugün artık, kaçınılmaz bir biçimde nörobilim çağının yaşanmakta olduğunun altını çizer. Bu ekseninde, bugün bu çağa uygun yorumlama ve eleştiri tarzlarının geliştirildiği kolokyumlar, konferanslar ve araştırma gruplarının

² Birinci şahıs perspektifi, insan yaşamının öznel boyutunu anlaşılır kılmaya çalışan eleştirel psikolojinin, zihin felsefesinin ve fenomenolojinin merkezi bir kavramıdır. Birinci şahıs perspektifi, bir insan öznesinin kendisine, dünyaya, deneyimlerine, duygularına, düşüncelerine ve eylemlerine erişim yolu olarak “Ben” bakış açısını ifade eder. Kavram, insan hakkında sosyo-maddi olarak konumlanmış bir anlayış üzerine kuruludur ve araştırmalarını harici - üçüncü şahıs - bakış açısıyla yürüten ana akım çalışmaların karşısı bir konumu ifade eder (Schraube, 2014, pp 733.)

bulduğunu, üniversitelerde, nörobilim, nöroestetik, nöropskanalatik tezlerin yazıldığını dile getirir. Felsefenin ve nörobilimin kesişim noktalarını tümüyle ele almak ve bunları açığa çıkarmak bu çalışmanın konusu değildir. Bu çalışmanın amacı, Malabou'nun ifade ettiği gibi onun nörobilimsel eleştiriye sunduğu "mütevazi katkısını" ele almaktır. Bu perspektifle, Malabou'nun Hegel'in felsefesini yeniden yorumladığı ve aşağıda ayrıntılarına değinilecek olan "plastisite" kavramına nörobilimsel bir yaklaşım sergileyerek yürüttüğü felsefi konumlanma noktasının, nörofelsefi bir konum olduğunun altını çizmek bu çalışma ve öncelikle bu bölüm için elzem bir nitelik taşımaktadır

Sinema ve Nörofelsefe

Nörobilim ve film çalışmaları arasında iş birliğini ifade eden nörosinema yaklaşımı, kabaca iki temel sınıfa ayrılabilir. Bunlardan ilkinin nörobilimsel içeriğe sahip filmlerin konu alındığı filmlerin incelenmesini içeren kısım oluşturmaktadır. İkincisi ise film izleme deneyimi sırasında film seyircisinin beyninin nörobilimsel açıdan herhangi bir irdelemeyi içeren ve deneysel niteliği olan çalışmaları içermektedir.

Nörosinema'nın yukarıda ele aldığımız ikinci anlamıyla ilintili ilk çalışmalar, insan beyninin, film izleme sırasında, işlemindeki değişiklikleri araştırmaya ayrılmıştır. Bu açıdan nörosinema çok karmaşık bir konu değildir. Hitchcock, Tarkovsky veya Bergman gibi yönetmenlerin başyapıtlarından birini izleyen seyircinin, bilişsel, duygusal ve hatta fiziksel yönlerini nasıl yakaladığı esasen oldukça belirgindir. İnsan vücudunun bir filme verdiği bu kapsamlı tepki, sinirbilim ve film çalışmalarının ilişkisinin temelini oluşturur. Bahsedilen yanıt oluşumunun değerlendirilme şekli, nörosinema'nın laboratuvar yönünü içerir. Ayrıca film izlerken aktive olan beyin bölgelerinin değerlendirilmesi, beyin ve sinema'nın nasıl etkileştiğini anlamamıza yardımcı olur. Belirtilen amaca ulaşmak için çeşitli yöntemler kullanılabilir. Özellikle Fonksiyonel Manyetik Rezonans görüntüleme (fMRI)³ yaygın yöntemlerden biri olarak kabul edilmektedir. Bu yöntemde hedef beyin film izlerken görüntülenmekte ve beyin bu süreçte aktif olan bölgesi veya bölgeleri belirlenmektedir (Hasson et. al., 2008, pp. 2).

Film çalışmalarına nörobilimsel kavramları kapısını açacak ilk makale, psikolog Uri Hasson ve meslektaşları tarafından yürütülen nörobilişsel sinema araştırmalarının bir özetini olan 2008 tarihli, *Neurocinematics: The Neuroscience of Film* başlıklı makaledir. Bu makalede yazarlar ilk kez 'Nörosinema' kavramını kullanmışlardır. Belirli bir filmin izleyicilerin beyin aktivitesi üzerindeki etkisini değerlendirmek için yeni bir yöntem öneren çalışmada araştırmacılar yaptıkları deneyde, Alfred Hitchcock'un *Bang, You're Dead!* (1961) ve Sergio Leone'nin *The Good, The Bad, The Ugly* (1966) filmleri gibi ayrı işitsel-görsel fenomenlerin izlenmesi sırasında seyircinin nasıl beyin aktivitesi sergilediğini gösteren verileri, fMRI cihazıyla ölçmüşlerdir.

Uri Hasson ve arkadaşlarının yukarıda ele aldığımız çalışmalarının ardından Patricia Pisters, 2012 yılında, *The Neuro-Image* adlı bir çalışma gerçekleştirerek, sinema ve nörobilim araştırmalarına felsefi bir nitelik kazandırmıştır. Pisters, hem Hasson ve arkadaşlarının çalışmalarını hem de de Deleuze'ün "Beyin Ekran" yaklaşımının doğrudan anlamsal okumasını birlikte ele alarak nörobilimsel bulguları felsefi bir yaklaşımla incelemiştir.

Deleuze, 1986 tarihli bir röportajında, sinema ve düşünce arasındaki ilişkiyi doğrudan beyin açısından ele alır ve şöyle söyler:

³ Fonksiyonel manyetik rezonans görüntüleme (fMRI), araştırmacılara, neredeyse gerçek zamanlı olarak, insan beynindeki sürekli değişen nöral aktiviteyi invaziv olmayan bir şekilde gözlemlene fırsatı sunar. Bu teknoloji, zihnin bilimsel çalışmasında devrim etkisi yaratmıştır. Sosyal Sinirbilim, Gelişimsel Sinirbilim, Nöroekonomi, Nöropazarlama ve Nörosinema gibi yeni ortaya çıkan alanlar büyük ölçüde fMRI sayesinde ortaya çıkmıştır (Ashby, 2015, pp. 92).

Beyin bir bütündür. Beyin ekrandır. Dilbilim ve psikanalizin sinemaya pek bir şey sunduğuna inanmıyorum. Aksine, beynin biyolojisi – moleküler biyoloji – sinemaya katkı sunabilir. Düşünce molekülerdir. Moleküler hızlar, olduğumuz yavaş varlıkları oluşturur... Beynin devreleri ve bağlantıları, onları izleyen uyaranlar, parçacıklar [tanecikler] önceden mevcut değildir. Sinema tiyatro değildir; daha ziyade, bedenleri parçacıklar yapar. Bağlantılar genellikle paradoksaldır ve her yönden basit imaj çağrışımlarından taşar. Sinema, tam da görüntüyü harekete geçirdiği ya da daha doğrusu görüntüye kendi kendine hareket [otomobilite] bahsettiği için, beynin devrelerini izlemekten asla vazgeçmez. Bu özellik olumlu ya da olumsuz olarak kendini gösterebilir (Deleuze, 2000, pp. 366).

Bununla birlikte Deleuze (2021, pp. 277), beyni, düşüncenin esasen uyaran ve tepki arasındaki kas kasılması yaratan bir organ olarak kavramak yerine, onu insan ve dünya arasına yerleştirilen duyuşsal bir perde (bir zar) olarak düşünme bilineceğinin altını çizer. Patricia Pisters (2012, pp. 45), Deleuze'ün bu yaklaşımından yola çıkarak, *hareket-imge ve zaman-imge beyindeki belirli devrelerle ilişkiliyse, beyin ekranının nöro-imge için tipik olan diğer yönlerini ayırt etmek mümkün müdür?* sorusunu sorar ve bu soruyu yanıtlamak için, sinirbilimdeki son bulguların yanı sıra beynin biyolojik yönlerini ve ilkelerini ele alarak bunları nöro-imgenin ortaya çıkan özellikleriyle ilişkilendirir. Deleuzyen felsefe, dijital ağ bağlantılı ekran kültüründe sinema ve sinirbilimsel bulgular arasında bir ilişkisellik sunar.

Pisters (2012, pp. 13) yirmi birinci yüzyıl ekran kültürü analistlerinin, Deleuze'ün sinemanın baskın yapılanma modları olarak tanımladığı iki parçalı hareket-imge ve zaman-imge paradigmasının ötesine geçmeleri gerektiğini savunmaktadır. Pisters (2011), Deleuze'ün kıta felsefesi, nöroloji ve ekran arasında bir ilişki olduğunu ileri sürdüğü yaklaşımı kendisine bir model olarak almaktadır. Deleuze'ün felsefe ile nörobilim arasında özel bir ilişki kurduğunu ve onun sinemada öne çıkardığı ekranın beyin gibi çalışabilmesi olgusunun altını çizen Pisters (2012 pp. 48), kendi deyimi ile Deleuze'ün önerisini “harfi harfine” kabul eder.

Nöro-imgede temel olan husus ne bir dış mesele (algıladığım şey dünyada benim dışımdadır) ne de bir içsel mesele (algıladığım şey zihnimde, içimdedir) olarak değil, daha çok bir “düşünce” faaliyeti olarak algıya ilişkin temel anlayışıdır. Burada “diyaletik” bir uyum içinde beynin hem içinde hem de dışında yer alan beyin-ekranı, beynin ekrandaki bilgileri şekillendirmesine ve ekranın yeni bağlantılar kurmasına izin veren bir tür zar veya ara yüz görevi gördüğünü ileri sürer (Pisters, 2012, pp. 79).

Pisters (2012, pp. 55), nöro-imgenin beyni bütünüyle merkeze alan, daha doğrusu beynin belirgin olarak merkezileştiği yeni bir katmanın olduğunu altını çizer. “Hareket-imagda anlatı her zaman şimdide konumlanırken, zaman-imagda beklenmedik zamanlarda beliren ve anlatının öyle ya da böyle hakimi olan geçmiştir, Nöro-imagda anlatı spekülâtif bir geleceğe demir atmıştır... Çoğunlukla karakterin beyindeyizdir. Ekran bize dünyayı karakterin gözünden aktarmak yerine, onun beyinde neler olduğunu gösterir”. Bu karakterin, zihinsel manzarasına artan bir erişim sağlar. *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004), *Avatar* (2009) ve *Inception* (2010) en ünlü örneklerdir (Pisters, 2011). Bu filmlerde karakterler bir makineye bağlanır. Ancak sinemanın daha ‘sinirsel’ bir sinyalleşme sistemi haline geldiğini görmek için bu şart değildir (Pisters, 2012, pp. 86). Bunun için pek çok farklı yol izlenebilir.

Filmsel kurgular (sanat) ve felsefi yansımalar bize çağdaş medya kültürünün deneyimleri ve metafizik derinlikleri hakkında güçlü gerçekler sağlamayı amaçlarken, sinirbilimdeki bulgular bu deneyimlerin ve derinliklerin maddi yönlerini ve işlevlerini tanımlamaya ve aydınlatmaya çalışır. Her disiplin kendi içgörülerıyla dolu olsa da, çağdaş dijital medya kültüründe insan deneyiminin zenginliğini, katmanlılığını ve muazzam karmaşıklığını ancak

film (veya sanat), felsefe ve bilim birlikte ele alındığında gerçekten anlayabiliriz (Pisters, 2012, pp. 33).

Pisters (2011), her ikisi de çağdaş beyin dünyamızın zorluklarını ele almaya çalışan plastisite kavramı ile nöro-imge arasında paralellikler görmektedir. Bu nedenle de kendi çalışmalarıyla aşağıda ele alacağımız Malabou'nun çalışmaları hakkında bir ilişkisellik kurmaktadır. Bu çalışmada da özellikle nöro-imge yaklaşımının karakterin gözünden bir deneyim yaşamak değil doğrudan karakterin zihninde olma yetisi sağlayan sinemanın bu plastisite yaklaşımı ile olan bağıntısı aşağıda incelenecek ve bu sayede de sözü edilen üç düşünce biçimi (felsefe, sanat ve bilim) arasında bir bağ kurulacaktır.

Malabou'nun Plastisite Yaklaşımı

İngilizce'de *placticity* ve Fransızca *plasticité* ile onun Almanca eşdeğeri *Plasztizität*, dile on sekizinci yüzyılda girmiştir. Aynı kökten oluşturulmuş, hâlihazırda geçerli olan "Plastiklik" (die Plastik) fiili ve "plastik" (plastisch) sıfatı birleştirilmiştir. Her üç kelime de "modellemek, kalıplamak" anlamına gelen Yunanca *plasein*'den türetilmiştir. Bir sıfat olarak "plastik" iki anlama gelir: "biçim değişikliklerine duyarlı" olmak, şekillenebilir olmak ve "plastik cerrah" ve "plastik sanatlar" ifadelerinde olduğu gibi şekil verme gücüne sahip olmak" ve "kalıp verme gücü". Bu iki yönlü anlam, yine Almanca *plastisch* sıfatında karşılanmaktadır. *La plasticité* veya "plastisite", tıpkı Almanca'daki *Plasztizität* gibi, nesnenin doğasını tanımlar (Malabou, 2005, pp. 202). Günlük dilde 'plastisite' kelimesi, şekil alabilirlik, ayarlanabilirlik ve ayarlanabilirlik kelimeleri gibi öncelikle olumlu olarak görülür. Fakat plastisite, farklı anlamlara da gelebilmektedir. Larsen (2013, pp. 13), *Webster's Dictionary* (1983)'den derleyerek plastik ve plastisite kavramlarını tartışmıştır; plastik olan, kalıplanabilir, modellenebilir olanı ifade etmenin yanında, heykelsi, plastik maddeden yapılan, doğal olmayan vb. anlamlara gelirken plastisitenin değiştirilme ve kalıplanma kapasitesi, basınç deformasyonu ile elde edilen şekli muhafaza etme yeteneği; Aynı genotipe sahip organizmaların gelişimsel modelde, fenotipte veya değişen çevresel koşullara göre davranışta değişiklik gösterme kapasitesi gibi anlamlara geldiğini belirtmektedir. Bu kavramın tanımı, plastik endüstrisi, kimya, sanat, cerrahi ve biyolojinin çeşitli dünyasında, değişebilir organ olan beyin plastisitesini tanımlamak için dönüştürülmüştür (Larsen, 2013, pp. 24)

Bu bölümde, plastisite kavramının öncelikle beyin bilimindeki yerine, giriş niteliğinde değinilecek olup, ardından da, Malabou'nun Hegel felsefesinden beyin bilimine dek genişlettiği plastisite kavramı ele alınacaktır. Bu sayede, yıkıcı plastisite olarak ele alacağımız "yeni yaralılar" yaklaşımının anlaşılabilirliği sağlanmış olacaktır.

Plastik beyin: Nöroplastisite

Plastisite terimi, beyin biliminde, olgunlaşma, değişken bir çevreye uyum sağlamanın, kısa süreli veya kalıcı davranışsal değiştirilebilirliğin çeşitli biçimlerini açıklayabilen sinirsel organizasyondaki değişikliklere atıfta bulunmak için kullanılmaktadır. Bu kavram, beyin spesifik ve spesifik olmayan öğrenme türleri ve yaşlanma veya beyin hasarından kaynaklanan fonksiyonel kayıplara yanıt olarak telafi edici ayarlamalar sağladığını ileri süren yaklaşımları içermektedir. Başka bir deyişle, nöroplastisite veya beyin plastisitesi olarak da bilinen nöral plastisite, sinir sisteminin yapısını, işlevlerini veya bağlantılarını yeniden düzenleme ve içsel veya dışsal uyaranlara yanıt olarak aktivitesini değiştirme yeteneği şeklinde tanımlanabilir (Mateos-Aparicio ve Rodríguez-Moreno, 2019, pp. 4).

Nöroplastisite genellikle devrim niteliğinde yeni bir keşif olarak tasvir edilir ancak tam olarak bugünkü anlam çerçevesinde olmasa da bu tartışmaların kökeni nörobilim çalışmalarının değil felsefenin konusu olarak çok daha önceden yerini almıştır. İlk olarak Aristoteles *De*

Anima adlı incelemesinde zihin kavramını *tabula rasa* veya boş bir levha olarak tanıtmış; bu fikir on birinci yüzyılda İslam filozofu İbn-i Sina tarafından daha da geliştirilmiştir. Bu yaklaşıma göre zihin doğumda boş bir levha olarak var olur ve daha sonra eğitim yoluyla geliştirilir. Bu yaklaşım, insan zihninin göklerde yaratıldığını, önceden şekillendirildiğini, hazır olduğunu ve daha sonra bedene katılmak için dünyaya gönderildiğini iddia eden Platon'un fikriyle taban tabana zıttır. Filozoflar bu nedenle uzun zamandır insanın öncelikle doğanın mı yoksa yetiştirilmenin mi bir ürünü olduğu konusunda tartışmaktadırlar (Makaram vd. 2011, pp. 3).

Bilim dünyasında ise bu tartışma 200 yılı aşkın bir süredir varlığını sürdürmektedir. 1780'lerin başında, İsviçreli doğa bilimci Charles Bonnet ve İtalyan anatomist Michele Vincenzo Malacarne arasındaki yazışmalar, zihinsel egzersizin beyin büyümesine yol açabileceği olasılığını tartışmakta ve fikri deneysel olarak test etmenin çeşitli yollarından bahsetmektedir. Kısa bir süre sonra, Alman doktor Samuel Thomas von Sömmerring, 1791'de yayınlanan bir anatomi ders kitabında bu fikri benimseyerek, zihni kullanmanın tıpkı diğer kaslarımızı geliştirmek gibi beynin maddi yapısını değiştirip değiştiremeyeceğine dair bir sorgulama gerçekleştirmektedir (Costandi, 2016, x).

Beyin, ilişkisel bir organdır ve onun görevi, insanın dünyayla, diğer insanlarla ve kendisiyle olan ilişkilerine aracılık etmektir. Beyin kendinde kapalı bir organ olmaktan ziyade iç dünya ile dış dünya arasındaki köprü görevi gören ilişkisel bir organdır (Larsen, 2013, pp. 94).

Nörobilimsel çalışmalar erken dönemde de beynin değişebilir olduğunu kabul etmişlerdir. Ancak bu değişim, bir kalıba dökülen kilin yavaş yavaş sertleşmesi gibi algılanmıştır. Bu bakış açısında çocukluk sona erdiğinde, beynin kalıcı olarak sabit bir yapıya kavuştuğuna inanılmaktadır. Ayrıca, sahip olacağımız tüm beyin hücreleriyle doğduğumuza, beynin kendini yenileme yeteneğine sahip olmadığına ve bu nedenle maruz kaldığı herhangi bir hasarın veya yaralanmanın düzeltilmeyeceğine de bu bağlamda inanılmaktaydı. Oysa sonraki araştırmalar açığa çıkardı ki, yetişkin beyni sadece değişme yeteneğine sahip değildir, aynı zamanda yaptığımız her şeye ve sahip olduğumuz her deneyime yanıt olarak bunu yaşam boyunca yapmakta ve sürekli olarak değişmektedir. Beynin bu plastik yapısı, çevreye uyum sağlanmasını ve geçmiş deneyimlerden öğrenilenlere dayanarak herhangi bir durumda en iyi hareket tarzını belirlenmesini sağlamak için işlev görmektedir. Bu sadece insanlar için değil, sinir sistemine sahip tüm canlılar için geçerlidir. Başka bir deyişle, sinir sistemleri değişmek üzere evrimleşmiştir ve bu nedenle nöroplastisite, tüm sinir sistemlerinin içsel ve temel bir özelliğidir (Costandi, 2016, pp. x).

Günümüzde, nöronlar arasındaki sinaptik iletimin değiştirilebilirliği, genellikle davranışsal değiştirilebilirliğin tek olmasa da temel bir mekanizması olarak kabul edilmektedir. Freud (Centonze et. all., 2004, pp. 311) dâhil olmak üzere bazı erken yazarlar, plastisite terimini sinir sistemi ve öğrenme ile ilgili olarak William James'den önce kullanmış olsalar da, beyin plastisitesi sorununu çarpıcı bir şekilde modern bir perspektiften ilk ele alan kişi James'tir. James, *Psikolojinin İlkeleri* (1890) adlı çalışmasında plastisite özelliğini davranışsal alışkanlıklarla ve tekrarlanan kullanım yoluyla belirli beyin yollarının habilitasyonu ile ilişkilendirmiştir (James'den Akt. Berlucchi ve Buchtel, 2009, pp. 308). James'e (1890, pp. 105) göre plastisite "bir etkiye boyun eğecek kadar zayıf, ama aynı anda her şeye boyun eğmeyecek kadar güçlü bir yapıya sahip olmak anlamına" gelir.

Öncelikle felsefenin konusu olarak açığa çıkan daha sonra bilimsel incelemeler ile kanıtlanan plastisite yaklaşımı, Malabou'nun bilimsel veriler ile felsefi perspektifi harmanlanmasıyla elde etmesiyle gelişmiş ve çağdaş felsefi tartışmaların merkezine yerleşmiştir. Bir sonraki başlıkta bu husus ele alınacaktır.

Malabou Felsefesinde Plastikiyet ve Beyin

Günümüzde, plastisite kavramı, çağdaş Fransız felsefesinin merkezinde yer alır duruma gelmiştir. Plastisitenin geçerliliği ve disiplinler arası bir konumda olması, kavramı felsefe, sinirbilim, antropoloji, sanat ve edebiyat teorisi boyunca geliştiren filozof Catherine Malabou'dan kaynaklanmaktadır (Dalton, 2019). Catherine Malabou, Hegel'in felsefesini *plastisite* kavramı üzerinden ele alarak bu kavramın felsefede canlanmasının önünü açmıştır.

Malabou, Hegel'in felsefesine yönelik incelemelerini *Hegel'in geleceği var mı?* sorusuna aradığı yanıtla formüle etmiştir. Burada söz edilen gelecek, Hegel'in felsefesinin bugün tartışılabilirliğinin ve geçerliliğinin halen devam edip etmediğini ifade etmektedir. Malabou'nun deyimi ile her şey zaman ile ilintilidir. Hegel ile çağdaş felsefe arasındaki anlaşmazlık, onun zaman anlayışı üzerinde şekillenmektedir (Malabou, 2000, pp. 196-197).

Çağdaş felsefenin en önemli temsilcilerinden olan Heidegger (2021, pp. 631-632), *Varlık ve Zaman* adlı çığır açıcı çalışmasının son bölümünde, Hegel'in zaman anlayışına değinmiştir. Heidegger'e göre, zamanı peş peşe geçen şimdiler olarak ele almak *alelade zaman kavrayışına* sahip olmak anlamına gelmektedir. Heidegger için Hegel'in zaman yorumu tamamen alelade zaman anlayışı yönünde hareket etmektedir. Ona göre Hegel, zamanı oluş olarak karakterize etmekte, bunu zamanın akışının dışında ve üzerinde soyut bir anlamla ele almaktadır. "Burada şimdiler, ardışıklığı en aşırı anlamda formülleştirmiş ve daha ileriye gidemez biçimde tesviye edilmiştir". Pek çok yorumcu, zamanın Hegel için sadece anlardan oluştuğu sonucuna ulaşmışlardır. *Hegel'in geleceği var mı?* Sorusu bu zaman anlayışıyla ilgili olmasının yanında onun "her şeyi kozmik bir kapalı düzen ile açıklayan geleneksel metafizikler ile çağdaş evrimci, olasılıkçı (probabilistic) düşünme yordamları arasında; yeniliğe ve farklılığa açık demokratik düşünüş biçimleri ile her şeyi planlayan totaliteryan düşünüş biçimleri arasındaki kampaşmada nerede durduğunu tayin" (Demir, 2020, pp. 549) edileceği ile ilgilidir. 20. Yüzyılın Kıta Felsefesi için, Hegel, klasik metafizik düşüncenin son temsilcisidir.

Malabou, Kıta Felsefesi'nin ve Heidegger'in Hegel'e yönelik bu tutumuna katılmamaktadır. *L'avenir de Hegel* başlıklı doktora tezinde Hegel'in zaman anlayışına yöneltilen bu eleştirilerin temelsiz olduğunu, Hegel'in felsefesini tanımlamak üzere anahtar bir kavram olarak ele aldığı *plastisite* kavramı üzerinden göstermiş ve yeni bir materyalist ontoloji geliştirmiştir (Demir, 2020, pp. 543). Malabou'nun (2005) *plastisite* hususunda çalışmalar yürüttüğü üç kitaptan ilki olan *Hegel'in Geleceği'nde* ise Hegel'in felsefesini yeniden düşünmeyi önermektedir. Bu çalışmanın amacı Hegel'in zaman kavramına yönelik olan anlayışı reddetmek ve onun felsefesindeki zamanın esasen plastik olduğunu vurgulamaktır. Malabou'ya göre Hegel, zamanı tek bir anlar veya "şimdi" sürekliliği içinde bir "şimdi" olarak algılamaktan ziyade geleceğin her zaman bir "gelecek-şimdi" olduğu bir zamanı algısına sahiptir. Malabou, Hegel'in zamanını, kendisini yalnızca anlık olarak, yani 'şimdi' belirleyebilen bir diyalektik farklılaşma örneği olarak görür (Martiniton, 2007, pp. 32-33). Hegel'in felsefesinde onun plastikliğin izlerini arar. Örneğin Hegel, *Mantık Bilimi'nde* şöyle demektedir;

Kendinde ve kendi için hiçbir nesnenin açıklaması böylesine sağın olarak içkin bir plastikliğe kendi zorunluğu içindeki düşünmenin gelişimi denli yetenekli değildir; hiç biri bu istemi kendisi ile birlikte bu düzeyde getirmez; düşünmenin bilimi bu bakımdan matematiği bile aşmalıdır, çünkü hiçbir nesne kendisinde bu özgürlüğü ve bağımsızlığı taşımaz... modern bilincimizin kendine özgü dinginliksizliği ve dağınıklığı bizi az çok yakında yatan gözlem ve görüşleri dikkate almaya zorlar. Plastik bir söylem kabul etmede ve anlamada da plastik bir tutumu ister (Hegel, 2004, pp. 18).

Hegel, *Tinin Görüngü Bilimi'nde* ise plastiklikten şöyle söz etmektedir;

Kaçınılması gereken bir güçlüğün nedeni kurgu ve [o soyut] uslamlayıcı yolların karıştırılmasıdır. Şöyle ki, kimi zaman Özneye ilişkin olarak söylenen şey onun Kavramını imlerken, bir başka zaman da yalnızca Yüklemini ya da İlineğini imlemektedir. Yollardan biri ötekine karışır, ve ancak bir önermenin parçalarının olağan ilişki türünü kesin bir biçimde dışlayan bir felsefi açıklama yoğrumsal ya da plastik olmayı başarabilecektir (Hegel, 1986, pp. 57).

Malabou için, Hegel felsefesinde plastisite zamansallık içermekte, geçmiş, şimdi ve gelecek arasında ilişki kurmaktadır. Plastikliğin şekil alan ve şekil veren bu diyalektik yapısında, plastik; tam hareketsizliğin (sabitlik) ve tahliyenin (çözülme) karşıt uğrakları arasında bağlantılar kurar ve sonra her ikisini de yaşamın canlılığı içinde bağlar. Bu iki uç noktayı uzlaştıran, bizzat direnişin (Widerstand) ve akışkanlığın (Flüssigkeit) birliği (conjugaison) olan bir bütündür. Plastisite süreci diyalektiktir, çünkü onu oluşturan işlemler biçimin ele geçirilmesi ve tüm biçimlerin yok edilmesi, ortaya çıkma ve patlama şeklinde çelişkilidir. Çelişki bu sürecin tam da özünü oluşturmaktadır. Tüm bu bağlamların içerisinde Malabou, “plastisite”, “zamansallık” ve “diyalektik” arasında bir bağlantı görür ve ona göre bu bağlantı “geleceğin kendisinin oluşumundan başka bir şey değildir” (Malabou, 2000, pp. 206). Malabou, Hegel’in “felsefeyi dilin kendisinde de yapmalıyız” öğüdünü dinleyerek, plastik karakterli diyalektiğe “voir venir” der. Türkçeye “bekle ve gör” olarak çevrilebilecek olan “voir venir”i şu şekilde açıklamaktadır;

Voir venir Fransızca’da, olayların nasıl geliştiğini ihtiyatlı bir şekilde gözlemleyerek beklemek anlamına gelir. Ama aynı zamanda, diğer insanların araştırılması ve tahmin edilmesi gereken niyetleri ve planları olduğunu da gösterir. Bu şekilde bir ifade aynı anda “ne olduğundan emin olmak” (“être sur de ce qui vient”) ve “ne olacağını bilmemek” (“ne pas savoir ce qui va) durumuna atıfta bulunabilir. “Bekle ve gör”, Hegelci felsefedeki teleolojik zorunluluk ve sürpriz ya da yenilik arasındaki bu etkileşimi temsil edebilir. Bu bağlamda Hegelci düşüncenin tüm dönüşümleri plastisite etrafında dönmektedir (Malabou, 2000: 206-207).

Malabou’ya göre bir yandan bir beklenti bir yandan da belirsizliğin ifadesi olan bu kavram tüm karşılaşmaların ve deneyimlerin kökeninde yer almaktadır. Malabou, Hegel’in zaman anlayışını bu şekilde kavrar ve bu diyalektik incelemenin ardından, plastisite, zamansallık ve diyalektik arasında kurduğu bağlantıyı çağdaş nörolojik çalışmaları da dahil ederek genişletir (Demir, 2016, pp. 70).

Çağdaş nörobilimsel buluşlarla, plastisite arasındaki ilişkiyi nasıl kurduğuna değinmeden evvel, Malabou için plastisite kavramının anlamını yeniden toparlayıcı bir şekilde sunmak yerinde olacaktır. Malabou için plastisitenin üç anlamı mevcuttur. Ona göre bu kavramın ana vatanı sanat alanıdır. Bir modelleme anlamına gelen bu kavram özellikle de heykel sanatına içkindir. Ancak tüm plastik sanatlar için de geçerlidir. Öyleyse plastisitenin ilk temel anlamı şekil alma anlamına gelmektedir. Kavramın bu anlamı, kültürün kişiyi şekillendirmesinden, yenidoğan bir bebeğin şekillenebilirliğine dek genişletilebilmektedir. Bu yukarıda beyin platisitesi için ele aldığımız çevreye uyum sağlayabilme ve gelişme vb. yetilerini de içinde barındırmaktadır. Bu tüm canlıların sahip olduğu “plastik erdem”dir. Burada anlamın form alabilmenin yanında form verebilme yetisinden de söz edilen ikinci anlamından söz edilmektedir. Plastisite bir de üçüncü bir anlama sahiptir. Plastik malzeme, kullanım amacına göre farklı şekil ve özellikler alabilen sentetik bir malzemedir. Kendi başına “plastik”, şiddetli patlamalara neden olabilen nitrogliserin ve nitroselüloz bazlı patlayıcı bir malzemedir. Sözcüğün esnekliği, onu hem formun kristalleştiği (heykel) somut şekillere hem de tüm formun yok edilmesine (bomba) kadar uçlara çeker (Malabou, 2000, pp. 202-203).

Malabou'ya göre, plastisite kavramının sabit bir tanımı söz konusu değildir. Bu perspektifle bu kavramın bizzat kendisinin de plastik bir niteliğe sahip olduğunun altını çizmek mümkündür. Malabou için kavramın en önemli özelliği, onun aynı anda hem form alan hem de form verebilen niteliğidir. Kavrama yönelik bu yaklaşım, onun içerisindeki "hermeneutik döngü" nün açığa çıkmasına olanak sağlamaktadır. Burada tanımlayan ve tanımlanan aynıdır (Malabou, 2000: 202).

Plastisite ya da plastiklik sıfatı, "katı", "sabit", "kemikleşmiş" sıfatlarının tam tersi anlama gelmektedir. Ancak bu yaklaşım, çok biçimlilikle karıştırılmamalıdır. Çünkü plastik olan bir kez bir şekle getirildiğinde yeniden eski şekline dönme yetisine sahip değildir. Tıpkı bir heykel gibi taşa o ilk şekil bir kez verildiğinde ilk haline dönemez. Hâsılı, plastik olan deformasyona direnirken kendini şekillendirmeye bırakandır (Malabou, 2018, pp. 37).

Malabou, *Beynimizle Ne Yapmalıyız* adlı çalışmasında, daha önceki çalışmalarında felsefi olarak ele aldığı ve Hegel felsefesi üzerine geliştirdiği plastisite yaklaşımını, nöral plastisitenin farklı biçimlerine bakarak yeniden tanımlamaktadır. Yazara göre, beyin yalnızca zihinsel işlemlerin bir yeri değildir aynı zamanda heyecanlar, duygular ve alışkanlıkların yanında, deneyimlere ve eylemlere ilişkin belleği de içeren bir düzenektir. Beyin, beden her kıvrımındadır. Beden ise arzuları ve fiziksel etkinlikleri üzerinden gerekli sinir hücresi bağlantıları ile beyni sürekli bir şekilde yontarak ona şekil verir. Bu nedenle de bugün artık organizma dendiğinde beden ve beyinden söz edilmektedir (Malabou, 2018, pp. 7-8).

Beyin bugün kör ve karanlık bir santral ve komuta merkezi olma statüsünü artan yeni keşiflerle terk etmekte ve bu nedenle de belirli kontrol ve yönetim biçimlerinin açığa çıkmasına neden olmaktadır. Bu bağlamda içinde yaşadığımız çağ, beyinsel bir organizasyonun içinde yer alan yeni bir özneliliğin açığa çıkmasına tanık olmaktadır: plastik özne. Deneyim, eğitim, çevresel etkenler beyin üzerinde gelişimsel ve kalıcı etkiler bırakmaktaysa ve bu etkenlere bağlı olarak beynin, sağlığı, kayıt ve yanıt kapasitesi değişimlere uğruyorsa bu aynı zamanda malüplüasyona açık bireylerin açığa çıkmasına da neden olmaktadır. Bu farkındalık ortaya pek çok soru çıkarmaktadır: "Beyin her etki ve baskı karşısında eğilir mi? Yoksa aksine bunları reddedebilir ve kendi adına güçlü, tekil ve fethedilmeyecek bir kale tasarlanabilir -ya da yontabilir - mi?", düşünen özneler yerine, uysal beyinler mi geçmiştir? (Malabou, 2018, pp. 8-9).

Malabou bu sorulara yanıt oluşturabilmek için, *plastikiyet* ve *elastikiyet* arasına bir ayırım sunar; plastikiyet, yontulduktan ve dönüştükten sonra eski biçimine dönemeyen bir yapıdır. Bunun yanında, ilk biçimlerin izini taşıyan ve belleğini koruyandır. Elastikiyet ise değişime direnç göstermemekte ve verilen şekle tam anlamıyla girmektedir. Oysa plastik olan, ancak belirli bir noktaya dek değişime açıktır. Daha fazlası talep edildiğinde bir patlama gerçekleşir. Ona uygulanan baskıya uzun süre dayanamayarak patlar. Esnek olana, uygulanan baskılar, genişletmeler, onda herhangi bir iz bırakmaz. Aşınmaz, genişlemez, kırılmaz. (Malabou, 2018, pp. 10-11), Esneklik, plastisitenin tam tersidir. Plastik malzeme formunu korur ve bir kez yapılandırıldıktan sonra (örneğin yontulmuş mermerde olduğu gibi) ilk durumuna geri dönemezken, elastik malzeme ilk haline döner ve geçirdiği deformasyonların hafızasını kaybeder (Malabou, 2012a, pp. 168). Onda plastik olanın sınırları yoktur. "Elastisite ruhu alınmış plastisite" anlamına gelmektedir. Plastikiyet, "hem sınırlayıcı hem de enerjiktir, sınır belirlemesi, öznenin bükülmesini sağlamakla birlikte, onun kendi biçimini icat etmesini mümkün kılan temeldeki uyumsuzluğu da açığa çıkarmaktadır" (Malabou, 2018, pp. 11)

Çağdaş araştırmalar sonucu beyin bir komuta merkezi olma halinden uzaklaşmış, merkezsiz ağsal bir yapı olarak tasvir edilmiştir. Onun bu yeni biçimi, belirli bir ideolojik biçimi doğallaştırmasına kapı aralamıştır. Beyin, merkezi olmadığı gibi hiyerarşik de değildir. Malabou, çağdaş beyin araştırmalarının beynin plastikiyetinin keşfedilmesiyle birlikte

ortaya çıkan sorunlara, bilişselci ve analitik bir yaklaşımdan farklı olarak, Kıta Felsefesi'nin yaklaşımına uygun bir biçimde ele almaktadır. Böylesi bir yaklaşım sonucunda beynin ve bilinç tartışmaları yakınlaşmakta, eleştirel bir yaklaşım gerçekleştirebilmenin de önünü açmaktadır. Bu sayede Malabou (2012a, pp. 10), bir tür nörobilimsel eleştiri hareketinin öncüsü olmaktadır. *Beynimizle ne yapmalıyız?* sorusunu sormasının ardında "beyin bilinci" ne ulaşılmamasının yolunu açmak adına bir çağrı yaptığının altını çizmektedir. Beyin plastikiyet yeteneği dolayısıyla, insanın kendi yaratımıdır. "Ondan ne yapılıyorsa beyin odur" ve bu nedenle siyasi ve biyolojik bir sorumluluk unsuru taşımaktadır. Plastikiyet tam da bu nedenle yeni felsefi düşüncenin ufkunu belirlemektedir.

Beyin ve tarih kavramları arasında bugün artık kuşkuya yer vermeksizin bir ilişki olduğunun altını çizen Malabou, "beyin bilinci" ile ezeli tartışmaların merkezinde yer alan "beyin ve bilinç aynı şey olup olmadığı" sorusunun artık rafa kalktığını ifade etmiştir. Beynin, hem felsefi hem bilimsel hem de siyasi bir karaktere sahip olan yönünün açığa çıkarılması gerekmektedir. Beynin tarihselliği ile ifade edilen de beyin bilincini gerekli kılan plastikiyetten başkası değildir. Beyin plastikiyeti, "bellek tarafından şekillendirilme imkânına ve tarihi biçimlendirme yetisine" karşılık gelmektedir. Bu demektir ki deneyim, plastikiyet ve tarihsellik için bellek oldukça önemli bir husustur.

Malabou'ya göre, plastisite kavramının, Yunanca *plassein* kelimesinden gelen hem form alma kapasitesini hem de form verme kapasitesini ifade bir kavram olduğundan söz etmiştik. Klasik anlamda plastisitenin bu iki tamamlayıcı yönü, plastisitenin üçüncü kapasitesi, "alabildiği veya yaratabildiği biçimi yok etme kapasitesi" ile tamamlanır. Plastisitenin bu patlayıcı niteliği, formun kendi kendini yok etmesini içerir. Malabou'ya göre, formun bu patlayıcı imhası, onarım, iyileşme ve nöroplastik hücrelerin büyümesi için gereklidir. Biçimin yok edilmesi, oluşum sürecinin içsel bir parçasıdır (Crockett, 2018, pp. 111). Bu hasarlar, bellek sisteminin bozulması neden olabilmektedir. Biçimin patlama olasılığı, plastisitenin form alma ve form verme anlamlarının dışındaki üçüncü anlamını ifade etmektedir. Bu durumlarda artık kimse buna plastisite dememektedir. Yıkıcı, örgütsüzleştirici patlayıcı güç hemen hemen her insanın içinde mevcut ve her an kendini göstermeye, beden almaya ya da kendini gerçekleştirilmeye hazır olsa da, hiçbir zaman hiçbir alanda isim almamıştır. Bilimde, tıpta, sanatta ve eğitimde "plastisite" teriminin çağrışımları her zaman olumludur. Plastisite, form alma ve verme arasındaki dengeyi ifade ederken aynı zamanda kimliğimizi oluşturan, deneyimle modellenen bir yapı olarak bizi tarihin, tekil, tanınabilir, tanımlanabilir bir öznesi olarak ele alır. Bu bir tür doğal heykeldir". "Beyin plastisitesi" ifadesini, olumsuz yıkım çalışmasıyla ilişkilendirmek kimsenin aklına gelmez. Nörolojide, nöronal bağlantıların deformasyonları, beyin temaslarındaki gedikler, plastisite örnekleri olarak kabul edilmez. Malabou, bunu "yıkıcı plastisite" olarak ele alır ve bundan mustarip kişileri de "yeni yaralı" olarak tanımlar.

Bu çalışma Malabou'nun plastisite kavramını tüm boyutlarıyla ele almayı hedeflememektedir. Plastikiyet anlayışının temel prensiplerini iletme ve ardından beyin lezyonlarının, yaşamdaki travmaların, yıkıcı ve patlayıcı bir plastisite yaratabildiğini ve bunun "yeni yaralılar" olarak ifade edilen yeni özneler yarattığının altını çizmek ve bunun sinemanın olanakları aracılığıyla, seyircide somutlaştırmanın olanakları üzerinde düşünmektir. Bir sonraki başlık plastikiyetin, üçüncü niteliğini ele alan "yeni yaralılar" yaklaşım ele alınacaktır.

Yıkıcı Plastisite: Yeni Yaralılar ve *The Father*

Plastisitenin bir yenilmezlik anlamına gelmekten ziyade yaptığımız ve yapabileceğimiz plastik sistemlerin karmaşıklığı ve kendi kendini üretme potansiyeli nedeniyle, her zamankinden fazla kırılabilirlik taşımakta olduğu anlamına geldiğinin altını çizen Malabou, daha önceki çalışmalarında, plastisitenin biçim alma ve biçim verme niteliklerine eğilmiş, 2007

yılında kaleme aldığı, *Les Nouveaux Blesses* (Yeni Yaralılar) adlı çalışmasında ise plastisitenin üçüncü genel özelliğini yani onun patlayıcı niteliğini ve yıkıcı plastisiteyi⁴ bir başlangıç noktası olarak ele almıştır (Pisters, 2011). Malabou bu çalışmasıyla, plastisite kavramının anlamını genişletmiş ve hem psikanalize hem de nörobilime farklı bakış açıları sağlayabileceği bir *kaza teorisi* ortaya koymuştur (Demir, 2016, pp. 68-69). Malabou (2012a, pp. xix) bu çalışmasındaki amacını açıklarken nörobilim ve psikanalizin arasında açığa çıkacak sürekli bir diyalog yoluyla, acının yeni yüzlerini düşünmeye niyetli olduğunun altını çizmiştir.

Malabou, bu çalışmasında, güncel nörolojik araştırmalardan ve çağdaş psikanalitik çalışmalardan yararlanır. Bunları Freud'un orijinal yorumunu biçimlendirmek için birincil metinlerin dikkatli, derinlemesine ve ikna edici bir okumasında uygular. Freud'un daha sonraki girişimlerine rağmen, nihai olarak hazdan emin olma ilkesinin ötesine geçmeyi başaramadığını çünkü olayları her zaman içsel cinsel nedenlere indirgediğini ve dış tesadüflerin veya tesadüfi olayların olasılığını gerçekten düşünemediğini iddia etmektedir. Beyin yaralarının benliği derinden ve geri dönülmez biçimde değiştirmeye yönelik bu yıkıcı yeteneği, onu ister bilinçli ister bilinçsiz olsun, dış olayları her zaman içsel, psişik ve cinsel süreçlere dâhil eden Freudyen psikanalizden tamamen farklı kılar (Crockett, 2018, pp. 137).

Bu çalışmada, Malabou'nun analizinin tüm kapsamını, özellikle de Freud'a dair incelikli okumasını tam olarak aktarmak olası değildir. Bu nedenle burada, onun düşüncesinin birkaç temel özelliği hakkında bazı kısıtlı girişimler gerçekleştirilecektir. Çalışmanın temel gayesi, sinemanın Malabou'nun yeni yaralılar yaklaşımına ne denli açıklama getirebileceğini gözler önüne sermek olduğundan çalışmanın çerçevesi de bu sınırlama ile çizilmiştir.

Yeni yaralı kategorisi, çok çeşitli bireylerden oluşan bir grubu tanımlar. Beyin hasarı, dejeneratif nörolojik bozukluklar ve psikopati veya otizm gibi kişilik bozuklukları olanları içerir. Bu çeşitli koşulların her biri, beynin maddeselliği içinde belirli etkiler üretme yetersizliğini paylaşır. Bu nedenle, "yeni yaralı" adı, geleneksel psikanalizin anlayamadığı ancak kendi yetki alanında gördüğü ruhsal yaralardan muzdarip insanları belirtir (Malabou, 2012a, pp. 9).

Malabou, "yeni yaralıların" kim olduğu sorusuna aşağıdaki gibi yanıt vermiştir.

Yeni yaralıların varlığı hem geçmişe dönüş hem de ortaya çıkan bir olgudur. "Yeni yaralıları" aynı zamanda patolojileri uzun süredir tanımlanmış olan "eski" yaralılarıdır. Onlar kim? Terimden de anlaşılacağı gibi, çeşitli beyin lezyonları veya atakları, kafa travması, tümörler, ensefalit veya meningoensefalit kurbanlarıdır. Parkinson veya Alzheimer gibi dejeneratif beyin hastalıkları olan hastalar da bu kategoriye girer. Ek olarak, psikanalizin tedavi etmeye çalıştığı ancak başarısız olduğu hastaları da düşünebiliriz: şizofreni hastaları, otistikler, epileptikler, Tourette sendromu kurbanları. "Yeni yaralı", o zaman, bu kategori aynı zamanda Freud'un döneminde henüz tanımlanamayan rahatsızlıklardan muzdarip öznelere atıfta bulunduğu ölçüde, ortaya çıkan bir fenomendir. Örneğin, yakın zamanda keşfedilen birkaç bozukluk öne sürülebilir: obsesif-kompulsif bozukluklar, dikkat eksikliği bozukluğu ile birlikte hiperaktivite sendromu ile tanımlanan hastalıklardan herhangi biri (Malabou, 2012a: 54).

Yeni yaralıda, yaşamsal olanla zihinsel olanın tarihsel ayrımı, duygulanımın bedendeki maddi işlevine gönderme yapılarak yeniden birleştirilir. Psikolojik anormallikler yerine, yeni

⁴ Malabou'ya göre Plastisite yıkıcıdır, ancak plastisitenin bu yıkıcı doğası basitçe olumsuz değildir. Aynı zamanda metamorfiktir. Plastisitenin üçüncü unsuru, onun patlayıcı yönü, radikal bir şekilde değişir, o kadar radikal bir şekilde değişir ki, kimlik varsayımlarımız artık geçerli olmayabilir. Ancak bu radikal plastisite aynı zamanda bir yeniden doğuş ve özgürlük biçimidir, çünkü "yaşam kendi özgürlüğünü ancak patlayıcılar yaparak şekillendirir, yani saf genetik determinizmden yüz çevirir". Malabou'nun da kabul ettiği gibi, "Her geçişte patlama yapmasaydık, kendimizi biraz yok etmeseydik yaşayamazdık. Kimlik, kendisini oluşturduğu ölçüde kendi oluşumuna direnir." (Malabou, 2012b, pp. 68).

yaralılar, canlılıktan yoksun nörolojik afektif patolojilerle karakterize edilir. Yeni yaralılar, ruhsal anormallik, ruhsal bozukluğun etiyojisini beynin maddiliği içinde konumlandırarak bedenine kendisine geri döner. Yeni yaralı, yaşamsal olanla zihinsel olanın tarihsel ayrımı, duygulanımın bedendeki maddi işlevine gönderme yapılarak yeniden birleştirilir (Bolmer, 2013 pp. 299). Malabou, tüm bu koşulların birleştirici özelliğinin, beynin nörobilişsel maddeselliğinden kaynaklanan bir duygulanım yokluğu, 'duygusal bir eksiklik' olduğunu iddia eder (Malabou, 2012a: pp.10). Malabou, yıkıcı plastisiteyi gizemli, karanlık ve dışsal bir alan olarak sonsuza dek dışlanmış bir gerçek olduğunu varsaymaktadır (Tyrrer, 2016, pp. 21).

Malabou (2012a, pp. x), *The New Wounded: From Neurosis to Brain Damage* adlı çalışmasının girişinde, bu çalışmayı gerçekleşmesindeki motivasyonun, iki kişisel deneyim olduğundan söz etmektedir. Bunlardan ilki temel eserlerinin pek çoğunda farklı yönleriyle ele aldığı ve yukarıda kısaca incelenen "plastisite kavramı"na olan ilgisi diğeri ise büyükannesinin Alzheimer rahatsızlığına sahip olmasıdır. Bu deneyimler onun felsefesinin ve bu kitapta ayrıntılı olarak ele aldığı "yeni yaralılar" yaklaşımının temel hareket noktasını oluşturmaktadır. Malabou, büyükannesinin Alzheimer olmasına dair gözlemini şu sözlerle aktarmıştır;

Hastalığın sonucunda karşımda onun heykeli var gibiydi. Aslında benim önümde küçülmüş bir insandan ziyade aynı kadının eskisinden daha zayıf, küçülmüş hali vardı, şımarık değildi. Hayır, bu beni tanımayan, kendini tanımayan bir yabancıydı çünkü kuşkusuz daha önce onunla hiç tanışmamıştı. Tanıdık saç halesinin ardında, sesinin tonu, gözlerinin mavisi: başka birinin kesinlikle tartışılmaz varlığı. Ancak bu diğer kişi garip bir şekilde ortalıkta yoktu. Büyükannem artık hiçbir şeyi umursamıyor; kayıtsız ve uzak. Sonunda, bütün günlerini battaniyesinin bir köşesini buruşturup açmakla geçirdi... Daha sonra Alzheimer hastalığının bir beyin patolojisi olduğunu öğrendim. Beyin acı çekiyor olabilir mi? Bu ıstırap, ıstırapa kayıtsızlık şeklinde kendini gösterebilir mi? Acıyı kendi başına deneyimlememesi şeklinde gelişebilir mi? Yeni bir kimlik yaratan bir tür acı olabilir mi, acı çeken bilinmeyen bir kişinin bilinmeyen kimliği mi? Beyinsel ıstırap tam olarak böyle bir ıstırap olabilir mi? (Malabou, 2012a: pp. x).

Plastisitenin aynı anda üç anlama gelebildiğinden yukarıda söz etmiş ve plastisite kavramının, biçimin yaratılmasının ve yok edilmesinin her iki ucunda yer aldığı altını çizmiştik. Malabou, yaranın psişe üzerindeki plastik gücünü karakterize etmek için bu niteliklerden hangisinin devrede olduğunu tartışır. Kuşkusuz bu güç, kimliğin başkalaşımını getirmesi anlamında, biçim yaratma gücüdür. Kimliğin kendisi, bu yeni biçim tarafından şekillenmeye duyarlı olduğu ölçüde plastiktir. Bununla birlikte, "yeni yaralı" kavramının, p anlamına plastisitenin olumlu anlamda "biçim yaratımı" anlamına atıf yapmadığı açıktır. Burada, "Güzel biçim" in heykelsi paradigmasından oldukça uzak olan "yok etmekten" söz edilmektedir. Beyin hasarı yeni bir kimlik yaratıyorsa, bu yaratım ancak biçimin yok edilmesiyle bir yaratım olabilir. Burada söz konusu olan plastisite bu nedenle yıkıcı plastisitedir. Alzheimer hastalarında gözlenen, tam da bir kimliğin kalıcı olarak yerinden çıkmasının başka bir kimliği oluşturduğu yaranın plastisitesidir. Bu bir yıkım biçimidir. Bu tür hastalar, bunun yıkıcı bir form olduğunu kanıtlar. Yaranın biçimlendirici-yıkıcı gücü, "Tüm ıstıraplar, ona katlanan kimliği şekillendirir" şeklinde ifade edilebilir (Malabou, 2012a, pp. 15-16).

Bu hastalar, her biri kendi yolunda, saf, anlamsız tehlikeyi beklenmedik bir olay olarak -hayal edilme olasılığı olmayan bir düşüncüyü zoraki olarak harekete geçirirler. Malabou için, beyin yaralanması hayal edilmez; temsil bile edemez. Dolayısıyla beyinsellik, tarafsız ve yıkıcı bir rastlantının sebepsiz bir nedenselliğidir. Kimliği bazen geri dönülmez biçimde değiştirmek için çok büyük bir hasarın gerekmediği (Malabou, 2012a: pp. 8) bugünkü araştırmalar ışığında karşımızda durmaktadır. Bu hiç de zor bir ihtimal değildir. Malabou

bunu şöyle açılar “felaketlerin kurbanları hakkında uzun uzun yazdım. Hepimiz bir gün bir başkası, mutlak bir öteki, kendileriyle bir daha asla barışmayacak biri, kefaretle veya kefarete olmaksızın, son arzuları sorulmaksızın, bizim şeklimizde olacak biri olabileceğimizi kabul etmeliyiz (Malabou, 2012b, pp. 125). Dolayısıyla bireyin yeni yaralıya dönüşmesi beklenebilen, öngörülebilir, hesaplana bilen ve hatta deneyimlendiğinde dahi deneyimleyen tarafından tam olarak anlaşılabilen bir süreç değildir. Bu yaklaşımın ardından Malabou, beyin travması tüm yorumbilime direnen bir kaza olsa da, “beyin hasarı vakalarının yazılabileceğini ve anlatılabileceğini” ekler. Yeni yaralılara “kendi anlatı biçimlerini” veren bu tür vaka çalışmalarını “nöropatolojinin edebi biçimleri” olarak isimlendirdiği bir başlıkta ele alır. Burada Oliver Sacks’ın Luria’nın nöroromanları hakkında yer verdiği alıntıya: “kahramanlar, kurbanlar, şehitler, savaşçılar... Onların hayal bile edilemeyecek topraklara-aksi takdirde hiçbir fikrimiz ya da anlayışımızın olmayacağı topraklara- yolcular olduklarını söyleyebiliriz” şeklinde atıfta bulunur Malabou (2012a, pp. 55-56). Bu klinisyenlerin yanında yeni yaralıların “beyin ağrısını” ifade etmek üzere Samuel Beckett’in tiyatrosuna da atıfta bulunur. İşte sinema, tam da bu ihtiyaca karşılık gelmektedir. Pisters’in nöro-imağı açıklarken ifade ettiği gibi, sinema beyni içerden görüntülemenin bir yoludur. Sinema yeni yaralıların beyninin içerisinde bizi gezdirerek, bu “fikrimizin ya da anlığımızın” erişemeyeceği o topraklara yolculuk yapmanın yolunu açar. Bu hem felsefi kavramları anlamamanın yolu hem de deneyimlenemeyecek olan başkasına ait fenomenal deneyimleri deneyimlemenin bir yoludur. Çalışma için, bu işlevi yerine getirdiği varsayılan bir örnek olarak 2020 yapımı *The Father* filmi ele alınacaktır.

“Yeni yaralı”yı Anlamak ve “Alzheimer Seyirci”

Belleğe ilişkin anlayışın merkezi yönelimi, belleğin yaşam deneyiminin bellek ile bütünlüklü olarak uyum sağlamasıdır. Tam da bu nedenle, insan belleğini hasara uğratan ya da çalan hastalıklar (Rose, 2019: 219) yaşam deneyiminin bizzat kendisi üzerinde kapsamlı bir sarsıntı yaratmaktadır. *The Father* filminin başkahramanı Anthony, Alzheimer hastalığı nedeniyle belleğinde parçalanmalara maruz kalan yaşlı bir adamdır. Film, onun kabul etmediği bakıma muhtaçlığına destek olmak adına bir bakıcı arayışının ve bu esnada onun kızı ile olan ilişkisini konu almaktadır. Filmin konusu bu iki satırla aktara bilinecek kadar yalındır ancak filmin özgünlüğü, bu yalın anlayış içerisinde pek çok deneyimi seyirciye sunmasından ileri gelmektedir.

Film, seyirciyi yeni yaralı olarak ele alabileceğimiz Alzheimer hastası Anthony’nin beyninin içinde olanı deneyimlemesi için davet eder. Filmin, doğrusal bir anlatısı olduğundan söz edilemez. Bunun yerine film, sinemanın tüm teknik olanaklarını kullanarak seyircisine bir Alzheimer hastalığı neticesinde demans yaşayan bu adamın yaşama dair kopuk ve anlık deneyimlerini sunmaktadır. Malabou’ya (2012a, pp. 33) göre Alzheimer bir “kaza”dır. Ona göre, hasta ve travmatize olmuş insanların hepsi, bir kazaya, kendilerini tamamen beklenmedik bir şekilde altüst eden bir olaya maruz kalmış olmaları anlamında hastalanmışlardır. *The Father* filminde bu kazaya uğrayan Anthony, beynindeki işlev bozuklukları ve yapısal hasar nedeniyle ıstırap çeken bir yeni yaralı olarak karşımızda durmaktadır. Film Anthony’nin zihninde bir yolculuk gerçekleştirmemizi sağlayarak, Malabou’nun temsil edilemez, hayal edilemez olarak ele aldığı bu süreci bizzat seyirciye deneyim olarak sunar. Bu sayede sinema düşünülmez olanın düşündürme gücünü ortaya koymuş olur. Öztürk’ün (2018, pp. 111) de ifade ettiği gibi, sinema “yaşadığımız dünyanın, deneyimlerimizden taşan yönleri” üzerine düşündürür. Burada da *The Father* seyirciye, film dışı yaşamda deneyimleyebileceğinin fazlasını sunar.

Film, henüz jenerik itibarıyla giren bir müzikle seyirciyi karşılar, ardından açılan sahnede, koşar adımlarla ilerleyen, adımlarında ve yüzünde endişe içeren bir ifade taşıyan Anne görünür. Anne bir apartmana girer, ardından da ferah ve özenli bir şekilde dekore

edilmiş bir daireye girer. Bu sahne, seyircinin henüz Anthony'nin beynine girmediği ilk film-zamanıdır. Anne eve girerek babasına seslenir, onu bulduğunda seyirci jenerik itibariyle duyulan müziğin, esasen Anthony tarafından dinlediğini anlar. Seyircinin Anthony'nin beyninde olduğunun ilk sinyali burada verilmiştir. Seyirci onun kulaklıktan dinlediği ses yüksekliğinde müziği dinler ve onun kulaklığı çıkarmasıyla müzikten uzaklaşır.

Anthony kızına “senin burada ne işin var” diyerek karşılıklı sorular sorarak ilerleyen bir diyalogu başlatır. Film içerisinde sorular oldukça merkezi bir anlatı dili oluşturmaktadır. Filmsel anlatılar, seyircileri olay örgüsüne dâhil etmek için onlarda belli beklentiler yaratır ve bir gidişatı sunarlar (Tobin, 2020, pp. 10). Sorular bu beklentilerin formüle edilmesinde büyük rol oynarlar. Sorular seyirciye kimi zaman eksiltile görüntüler ve hikâyeler sunularak sordurulurken, kimi zaman da bu şekilde film anlatısında diyaloglara doğrudan yerleşebilir. Sürekli yanıtları aranacak sorular sormak seyircide çözülmesi beklenen düğümler yaratmaktadır (Özbulduk Kılıç, 2020, pp. 218). Burada diyalogun parçası olarak yer alan tüm sorular, esasen seyircinin de soruları ile eşdeğerdir. Seyirci de Anthony'nin kızı olduğunu anladıkları Anne'nin neden orada olduğunu merak etmektedir ve sözü edilen bakıcı ile yaşanan krizin ne olduğunu merak etmektedir. Filmin temel deneyim stratejilerinden birisi budur: seyircinin sorularını diyaloglara sunmak. Bu soruların baskın olduğu diyalog aracılığıyla, demans hastası olan Anthony'nin, fiziksel olarak hiçbir yardıma gerek duymasa dahi, zihinsel karmaşa yaratan bu “yeni yaralı”lığı nedeniyle bakıma ihtiyaç duymakta olduğu anlaşılır.

Anthony, bakıcısının işten ayrılmasına neden olacak davranışlarda bulunmuştur ve yardıma ihtiyacı olduğunu kabul etmemektedir. Malabou'nun, bu hastalıkları bir kaza olarak nitelendirdiğinden söz etmiştik. Malabou'ya (2012a, pp. 34) göre, kaza dışarıdan olduğu kadar içeriden de meydana gelir. İç ve dış arasındaki ayrım artık yalnızca ruhsal gerçeklik ile maddi gerçeklik arasındaki ayrıma değil, ruhsal gerçekliğin içsel bölünmesine tekabül etmektedir. Bu ayrım neticede gerçekliğin doğası ve ta kendisi olur. Bu açılış sekansında Anne, Anthony'e, yardımcı olan bakıcı kadını fiziksel olarak tehdit edip etmediğine dair bir soru yöneltir ve Anthony, “ben böyle bir şey yapacak bir miyim” diyerek bu olayın gerçek dışı olduğundan ve bakıcı kadının yalancı dahası bir hırsız olduğundan söz eder. Buradaki hırsızlık vakasının gerçek olmadığı, çalındığı düşünülen saatin bulunmasıyla son bulur. Ancak seyirciye bu hususun tamamen gerçek olup olmadığına dair bir garanti sunulamaz. Film, sübjektif bir labirenti andıran niteliği nedeniyle, Anthony'ye gerçekte ne olduğunu ve neyin hayal neyin gerçek olduğunu ayırt etmek seyirci için zordur. Eş zamanlı olarak Anthony için de zordur. Bunun yanında, Malabou (2012a, pp. 67) Alzheimer hastalarının “değişen” veya “değiştirilen” biri olmaktan ziyade başka biri haline gelen bir özne olduğundan söz etmektedir. Bunun nedeni, duyguların üretilmesi ve düzenlenmesi için serebral mekanizmaları etkileyen tüm lezyonların (özellikle prefrontal korteks, hipokampus ve amigdalada) kişiliği tanımayan bir şekilde getirebilmesidir. Anthony'nin başkalarına şüpheli davranması ve karakterindeki değişim bir yandan Malabou'nun bu yaklaşımının anlaşılmasını sağlarken, bir yandan da seyircide bir tekinsizlik yaratır. Seyirci de aynı belirsizlik içinde asılı kalmıştır.

Filmin içerisinde belirli anlamsal yükler üstlenmiş motifler bulunmaktadır; bu motifler ev(ler), bu ev(ler)in kapıları ve Anthony'e ait kol saati şeklinde sıralanabilir. Bunlardan ev, Anthony'nin zihninin temel düzlemini oluşturmaktadır. Film tek bir mekânda geçmektedir ve Anthony'nin zihni gibi sürekli biçim değişerek, “aynı yer ama aynı zamanda başka bir yer” duygusunu hem seyirciye hem de Anthony'e hissettirmektedir. Anthony'nin sürekli olarak “burası benim evim” ifadesini kullanması ve değişiklikler içinde kendi evini araması, kaybolduğu yaşamın içinde oluşan “tuhaflikların” yansımaları oluşturmaktadır. Böylesi karşılaşmaların ilkinde, salonda karşılaştığı ve “burada ne arıyorsun, burası benim evim” diyerek soru yönelttiği adam, bu evin aynı zamanda kendisinin de olduğunu ve bir önceki sekansta ilk eşinden boşanıp yeni sevgilisiyle Paris'e taşınacağını gördüğümüz Anne'in 10

yıllık kocası olduğunu ileri sürer. Anthony'nin burada verdiği tepki, ret etmek yerine, bir yandan tuhaflık olduğunu sezerken bir yandan da yaşadığı anlık deneyime uyum sağlamak olur. Yeni aldığı ve asla önceki parçalarla bağlayamadığı bu bilgiyi "anlıyorum" diyerek yeniden anlamlandırma işine koyulur. Bu uyum sağlama reaksiyonu tam da seyircinin filmi anlamak için yürüttüğü reaksiyona benzemektedir. Bunun yanında film, seyirciden karakterin çevresi tarafından mağdur edilme hissini yansıtacak şekilde onunla empati kurmasını istemektedir. Bu empati yolu, seyircinin Anthony'nin hikayesini izlemek yerine onunla birlikte deneyimlemesini sağlamanın bir diğer yolu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Anthony, yaşanan tüm sorunlara rağmen, gerçeklik parçaları olarak algıladığı süreçleri birbirine anlamlı bir şekilde bağlamayı umarak sorular sormaya devam eder. Bu yukarıda da ele aldığımız gibi seyircinin filmi deneyimleme davranışı ile benzerdir. Ancak bu "parçalar" öylesine uyumsuzdur ki bunu başaramaz ve bunu başaramamanın çaresizliğini yaşar. Kendisinin olduğunu düşündüğü evin salonunda damadı olduğunu söyleyen adamla karşılaşmasının ardından aniden ve agresif bir şekilde bağırarak "evimi terk etmeyeceğim, burası benim evim" der. Ev, onun zihninin ve kaybetmek istemediği anlamlar bütünüünün mekânı olması açısından önemlidir. Bu karşılaşmanın ardından, Anthony farklı bir odaya geçer, kapılardan geçişler Anthony'nin nöronları arasındaki kopuklukları ifade ettiğini söylemek mümkündür. Kapılardan her geçişte evin içerisi şekil değiştirir, bu değişim usulca ve ince bir şekilde dokunarak gerçekleştirilir. Tıpkı Anthony gibi seyirci de "aynı yer ama aynı zamanda başka bir yer" duygusuna kapılır. Bu sayede film içerisinde set tasarımı yoluyla uzamsal oryantasyon bozukluğunu kullanır. Daire yenilenir, salon dekorasyonu ve mutfak dolabı değişir. Şöminenin üzerinde bulunan tablo kimi zaman oradadır kimi zaman yoktur, duvarların rengi değişir. Bu aynı anda Anthony ve seyirci için oryantasyon kaybı olur. Kapılardan geçişin bir diğer etkisi Anthony'nin anlık deneyimlerinin parçalanmasının temsili olmasıdır. Yüzler, yaşanan zamanın kesiti ve ev her kapı geçişinde değişime uğrar.

Film içerisindeki bir diğer önemli motif Anthony'nin saatidir. Açılış sekansında onun için çok önemli olan saatini kaybettiğini ve bunun için kaygı yaşadığını görürüz, yeni bakıcı ile tanışma sahnesinde "benim her zaman iki saatim vardır biri aklımda biri kolumda" diyerek saat motifini yineler. Bu arada filmin algısal karmaşasının yanında, Anthony'nin zihninden geçmişe ve aile içi ilişkilere dair belli süreçler taşar, iki kızı olduğunu büyük kızı ile küçük kızı arasında farklı özellikler taşıdığı gibi unsurlardır. Film, zamanı manipüle eder. Anılardan farklı olarak, geçmişle ilişkilendiren bir anlatı kurar. Anthony, ileri geri hareket ederken zamanın kaydığını fark eder ve bu, saatine olan düşkünlüğü ile açığa çıkar.

Film, kısa anlarla seyirciyi Anthony'nin beyninden çıkararak, onun yaşadığı ve Malabou'nun organik travma olarak nitelendirdiği hastalığının etrafındakiler üzerinde nasıl bir etki yarattığını da gösterir. Kızı Anne'in mutfakta bardak kırma sahnesinde, bardak kırıklarını toplarken ki yüz ifadesi ve bardağın parçalarını toplarken defaten düşürmesi bu anlardan biridir.

Anthony, film içerisinde aşamalı olarak anılarına, gerçekliğe ve kendisine olan bağınyı kaybederken, seyirci de gerçek hikâyeyi bulma umudunu film ilerledikçe kaybetmektedir. Film aracılığıyla, seyirci tıpkı Anthony'nin kendi yaşamında alıştığı Anthony olmaktan çıkması gibi alıştığı seyircilik deneyimini bulamayarak Alzheimer olur. Seyirci, kurgusal filmlerin anlaşılmasını kolaylaştıran bir anlatı stiline alışkındır. Bu film, tıpkı Alzheimer'ın Anthony'ye yaptığını seyirciye yaparak ona anladığının aslında anlamayı hedeflediği hikâye olmadığını her defasında karşısına çıkarır. Seyirci de Anthony'nin sorularına eşlik eder sorulara yanıt almak için çabalar ancak her açılıp kapanan kapı, budanan sinapslar gibi seyirciyi de Anthony'nin uğradığı hezimeteye uğratar.

Filmin final sahnesinde, seyirci film boyunca sıkıştığı Anthony'nin zihninden çıkarak ona "dışardan" tanık olur. Yaşanan kopuk anlar onun artık kendi içinde kaybolmasına neden olur ve bırakıldığı bakımevinde, terkedilmenin de uyandırdığı çaresizlik duygusuyla bir çocuk gibi ağlamaya başlar. Seyirci artık onun zihninde değildir ve ona karşı büyük bir acıma duygusu ile dolar. Malabou (2012a, pp. 56-58), Alzheimer hastalarından söz ederken, onun beynin belli yetilerini kaybetmesinden kaynaklanan bir tür "çocukluğa dönüş" olduğundan söz eder. Ancak Alzheimer hastaları "çocukluğa geri dönmüş" gibi görünseler bile, kendilerine ait olmayan bir çocuğa, yalnızca bir çocukluk kavramı olan, bir dizi klişeden oluşan bir çocukluğa döndüklerini söylemenin daha doğru olacağını altını çizer. "Herkesin çocukluğuna ve dolayısıyla hiç kimsenin çocukluğuna ait olmayan jestler ve duruşlar yeni yaralının bedenindeki yerini alır. Anthony'nin yaşadığını da bu şekilde ifade etmek mümkündür. Serebral patolojiler, psişenin "başlangıç durumu" yok edildikten sonra yaşamaya devam etme, tarihinin altüst oluşundan sağ çıkma becerisi olarak yerini bulur.

Alzheimer Seyirciden "Plastik Seyirciye"

Filmin seyirciye "düşünülmez olanı düşünme" olanağından fazlasını verir: düşünülmez olanı deneyimleme olanağı. Seyircinin Malabou'nun yeni yaralı olarak tanımladığı bu yeni öznenin beyninin içinde olabildiği bir filmle karşılaşması, onun da beynin plastisitesinde bir değişim yaratma gücü sunmaktadır. Film düşünülmeyen deneyimlenmesini sağlayarak seyirciyi Malabuyen anlamda de birer "plastik seyirciye" dönüştürmektedirler.

Yukarıda ele aldığımız "elastik özne" ve "plastik özne" yaklaşımlarını burada seyirciye uyarlamak oldukça mümkün görünmektedir. Filmlerin anlatıları, seyirci davranışlarında etkili olmaktadır. Kimi filmler, seyircilerinden fazla düşünsel efor ve zihinsel emek talep etmezler ve seyirci, filmi izlerken elastiki bir nitelik taşır. Film boyunca, filmi istediği tüm şekillere kolayca girerler. Ancak burada özleri bir değişime uğramaz. Değişim film boyuncadır ve film bittiğinde tıpkı elastik yapıda olan her şey gibi başladıkları noktaya geri dönerler. Oysa burada ele aldığımız gibi seyirciyi bir deneyime veya bir düşünce durumuna ileten filmler, kimilerine göre "sanat filmleri" kimilerine göre "bağımsız sinema" kim yazarlar içinse "düşünce sineması" (Öztürk, 2018) olarak adlandırılan filmler, seyircisinden düşünmesini talep etmektedir. Bu talep, seyircide bir deneyim yaratarak, onun "plastik bir seyirciye" dönüşmesini sağlar. Bu seyirci film bitse bile filmin sürecinden edindiği deneyimi kendinde olan deneyimlerle buluşturarak yaşamına katar. Film seyircinin yaşamında değişim yaratan bir rol oynar. Seyirci bir daha filmi izlemeden önceki haline dönemez. Oysa kimi filmler seyircinin düşünmesini deneyimlemesini hedeflemekten ziyade onun katharsise ulaşmasını ön plana alır. Bu nedenle seyirci yine esner ama bu plastikiyetden ziyade bir "elastikiyet" yaratır ve seyirci film boyunca filmin istediği tüm şekillere eksiksiz, direniş göstermeden girer. Onun talep ettiği duygulara yanıt verir. Film bittiğinde ise seyircinin zihni yaşadığı film deneyiminin izine sahip olmaz.

The Father filminin, film zamanı içerisinde yine Malabuyen bir ifade ile "voin veir" işlemez. Seyirci için "bekle ve gör" mekanizması, başka bir ifadeyle var olan bilgiler ışığındaki beklentiler içeren belirsiz gelecek film boyunca alışıldık biçimde işlemez. Filmin bu temel anlatı stratejisi ile plastik bir seyirci yarattığını söylemek mümkündür. Bu anlatı bir Alzheimer'in yaşamı deneyimlemesi ile eş değerdir. Bunun yanında, nörofelsefi ve nöropsikanalitik bir kavram olan yeni yaralılar yaklaşımının filmsel ifadesi olacak niteliğiyle, film-felsefesine katkı sunduğunu söylemek zor olmayacaktır. Yeni yaralılar, kendi başlarına geleni anlatmada dahi zorlanırken, film, bunun seyirciye anlatılmasının yolunu açmış ve bir Alzheimer hastasının birinci şahıs deneyimini seyircisine sunmuştur.

Yıkıcı plastisitenin bizi düşünmeye davet ettiği şey, ıstırapın yokluğunun, öncekine yabancı olan yeni bir varlık biçiminin ortaya çıkışında neden olduğu ıstıraptır. Acıya kayıtsızlık, unutmama, sembolik referans noktalarının kaybı olarak kendini gösteren ağrı.

Ancak bu terkedilmede başka bir ruh ve bedenin sentezi hala bir form, bir bütün, bir sistem, bir yaşamdır. Bu durumda “biçim” terimi, ne bir varlığın ya da bir fikrin ne de heykelsi bir konturun yoğunluğunu tanımlamaz. Burada, ölüm dürtüsüne çok benzeyen çok özel bir plastik sanat iş başındadır. *The Father*, seyircisinde bu yaklaşımın ve önerinin somutlaşmasına olanak verir.

Sonuç

The Father, seyircide deneyim yaratarak, düşünülmeenin deneyimlenmesine olanak tanımaktadır. Be deneyim, Malabou’nun ortaya attığı “yeni yaralılar” kavramının sağlamıştır. Bu husus ise felsefi önerilerin somutlaşması bağlamında film felsefesine katkı sunmuştur. Bunun yanında, plastikiyet ve yıkıcı plastikiyet hakkında pek çok felsefi soruların oluşmasını bu sayede de bizzat seyircinin plastik bir seyircilik deneyimi yaşamasına olanak sağladığı tespit edilmiştir. Plastikiyet yaklaşımı başta olmak üzere Malabou felsefesi ve film çalışmaları arasına bir ilişkisellik kurarak nörobilim, sanat ve felsefeyi aynı düzlemde buluşturma olanağı sunmuştur.

Malabou, beyin hasarı gibi organik travmanın yanında sosyopolitik travmayı da tanımlar ve bunun “yeni yaralılar” kavramında anlamsal bir genişleme yarattığının altını çizer. Nöropatolojik vakalarda nöronal değişiklikler ruhsal düzensizliğin nedeni iken, sosyopolitik travma durumlarında ruhsal düzensizliğin sonucudur. Bununla birlikte, tüm bu durumlarda, olayın etkisi aynı şekilde iş başındadır, kazanın aynı ekonomisi, psişe ile felaket arasındaki aynı ilişki... Bu nedenle, tüm travmaların nöronal organizasyonu, özellikle de beynin duygusal indükleyicilerin bölgelerini etkilediğini göstermek gereklidir. Tüm «yeni yaralılar» için bir paradigma inşa etmeyi mümkün kılan nokta tam da budur. Ek olarak, bu doğrulama, nöronal rahatsızlığı saf ve basit fizyolojik lezyonlardan başka terimlerle anlamayı mümkün kılar. Filmler ise, insanların bu giderek genişleyen “yeni yaralılık” meselesini anlatmanın yolu olarak önemli bir görev almaktadır.

Film teorisi daha önce Deleuze’ün felsefi yaklaşımında ve Patricia Pisters’in *The Neuro-Image* (2012) adlı eserinde olduğu gibi beyinden esinlenmiş olsa da, Malabou ile film teorisi arasında kurulan ilişkinin plastisite kavramının ufuk açıcı niteliğiyle farklı toplumsal ve siyasal sonuçlara da uyarlanmasının önünü açmış ve *eleştirel film nörofelsefesi* için oldukça elverişli bir zemin hazırlamıştır.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

Ashby, F. G. (2015). An introduction to fMRI. In *An introduction to model-based cognitive neuroscience* (pp. 91-112). Springer, New York, NY.

Başlarken (2020) Phainomeia Dergisi 1. Sayı Önsöz, Phainomenia Dergisi, sayı 1, s. 7-10

Berlucchi, G., & Buchtel, H. A. (2009). Neuronal plasticity: historical roots and evolution of meaning. *Experimental brain research*, 192(3), 307-319.

Bickle, J. and Mandik, P.: (2001), *The Philosophy of Neuroscience*, Stanford Encyclopedia of Philosophy.

Brook, A., & Mandik, P. (2007). The philosophy and neuroscience movement. *Analyse & Kritik*, 29(1), 3-23.

Centonze D, Siracusano A, Calabresi P, Bernardi G (2004) The project for a scientific psychology (1895): a Freudian anticipation of LTP-memory connection theory. *Brain Res Rev* 46:310-314

Churchland, P. S., & Sejnowski, T. J. (1994). *The computational brain*. MIT press.

Churchland, P. S., (2020). *Nörofelsefe*. (Özge Yılmaz çev.).İstanbul: Alfa Yayınları

Costandi, M. (2016). *Neuroplasticity*. MIT Press.

Crockett, C. (2018). *Derrida after the End of Writing: Political Theology and New Materialism*. Fordham University Press.

Dalton, B. (2019). What should we do with plasticity? An interview with Catherine Malabou. *Paragraph*, 42(2), 238-254.

De Brigard, F., & Sinnott-Armstrong, W. (Eds.). (2022). *Neuroscience and Philosophy*. MIT Press.

Deleuze, G., (2000). The Brain Is the Screen An Interview with Gilles Deleuze Flaxman, G. (Ed)*The brain is the screen: Deleuze and the philosophy of cinema*. U of Minnesota Press.

Deleuze, G., & McMuhan, M. (1998). The Brain Is the Screen: Interview with Gilles Deleuze on "The Time-Image". *Discourse*, 20(3), 47-55.

Deleuze, G. (2021). *Sinema 2: Zaman-İmge* (Burcu yalım, Emre Koyuncu çev.). İstanbul: Nogunk Yayıncılık.

Demir, M. (2016). Hegel'in Bir Geleceği Var Mı?: Catherine Malabou'nun Plastik Hegelciliği. *Felsefi Düşün Dergisi*, 6, 47-79.

Gold, I., & Roskies, A. L. (2008). Philosophy of neuroscience. In *The Oxford handbook of philosophy of biology*.

Heidegger, M. (2021). *Varlık ve Zaman*. (Çev. Kaan. H. Ökten). İstanbul: Alfa Yayıncılık.

James W (1890) *Principles of psychology*, 2 vols. MacMillan, London

Kelly, K. (1998). The third culture. *Science*, 279(5353), 992-993.

Larsen, S. N. (2013). The plasticity of the brain – An analysis of the contemporary taste for and limits to neuroplasticity. *The Comparative Law Journal of the Pacific*.

Malabou, C. (2000). The future of Hegel: Plasticity, temporality, dialectic. *Hypatia*, 15(4), 196-220.

Malabou, C. (2012). *The new wounded: From neurosis to brain damage* (pp. 1-20). New York: Fordham University Press.

Malabou, C. (2016). *Beynimizle Ne Yapmalıyız*. (Çev. Semih Karlıtekin), İstanbul: Küre.

Malabou, C., & Vahanian, N. (2008). A conversation with Catherine Malabou. *Journal for Cultural and Religious Theory*, 9(1), 1-13.

Malabou, Catherine: *The Ontology of the Accident: An Essay on Destructive Plasticity*, Çev. Carolyn Shread, Cambridge, Polity Press, 2012.

Markram, H., Gerstner, W., & Sjöström, P. J. (2011). A history of spike-timing-dependent plasticity. *Frontiers in synaptic neuroscience*, 3, 4.

Martinon, J. (2007). *On Futurity: Malabou, Nancy and Derrida*. Springer.

Mateos-Aparicio, P., & Rodríguez-Moreno, A. (2019). The impact of studying brain plasticity. *Frontiers in cellular neuroscience*, 13, 66.

Northoff, G.: (2003), *Philosophy of the Brain. The Brain Problem*, John Benjamins Publisher, New York.

Northoff, G. (2004). What is neurophilosophy? A methodological account. *Journal for general philosophy of science*, 35(1), 91-127.

Özbulduk Kılıç, I. "Bir Sinematik Tarihsel Deneyimin Olanığı: Özgürlük Rüzgârı" Ken Loach Filmlerinde Mücadelenin Arkeolojisi içinde, Serdar Öztürk (Der.) Ankara: Ütopya Yayınları

Öztürk, S. (2018). *Sinema Felsefesine Giriş: Film- Yapımı Felsefe*, Ankara: Ütopya Yayınları

Pisters, p. (2011). Plasticity and the Neuro-Image: A Response to Catherine Malabou's What Should We Do with Our Brain?. <https://www.patriciapisters.com/blog/events/79-plasticity-and-the-neuro-image>. Erişim Tarihi 18.02.2022.

Pisters, P. (2012). *The neuro-image: A Deleuzian film-philosophy of digital screen culture*. Stanford University Press.

Tyrer, B. (2016). 2Trauma without a subject: On Malabou, psychoanalysis and Amour. In *Psychoanalysis and the Unrepresentable* (pp. 38-56). Routledge.

Schraube, E. (2014). First-person perspective. In *Encyclopedia of critical psychology* (pp. 733-736). Springer.

Sejnowski, T. J., & Churchland, P. S. (1992). *The computational brain*. Cambridge, MA: MIT press.

Snow, C. P. (2012). *The two cultures*. Cambridge University Press.

Uzbay, T. (2018). Nörobilimin Geleceği, Psikeart Dergisi, sayı 60, s. 24-29

-Araştırma Makalesi-

Kriz ve Fırsat Arasındaki İnce Çizgi: Nietzsche'nin Üstinsan Düşüncesi Bağlamında Tayfun Pirselimoglu'nun Yol Kenarı Filmi

Ulaş Işıklar *

Özet

Bireyin yaşamla ve dünyayla kurduğu etkileşimlerin problematik bir neticesi şeklinde tanımlanabilecek nihilizm, anlam ve değer yokluğunun yarattığı kriz konumuna işaret eden bir olgudur. Bu olgunun imlediği olumsuz paradigmayı kuramındaki eleştirel yaklaşımın temelini oturtan Nietzsche'ye göre, değerden ve anlamdan uzaklaşmış insanın kendini aşarak yeni bir bilinç ve ahlak düzeyine varması, ancak ve ancak söz konusu krizin önce tecrübe edilip sonra da fırsata çevrilmesiyle mümkündür. Bunu başarabilecek tek bireylik hali ise, krizi bir olanağa dönüştürüp yepyeni değerler sisteminin oluşturduğu bir ahlak ortaya çıkarabilecek iradeye sahip üstinsandır.

Tüm toplumların gündelik yaşamında ortaya çıkabilen nihilizmin çeşitli izdüşümlerine, pek çok sanat yapıtında rastlanır. Özellikle edebiyat ve sinemada üretilen birçok eserde, bu çerçevede yorumlanabilecek birey temsilleri gözlemlenebilir. Bu temsillerin kendini gösterdiği yerlerden biri de, Türkiye'de 1990'ların ortalarında ortaya çıkan Yeni Türk Sineması'na dâhil bazı filmlerdir. Bu eğilim, Tayfun Pirselimoglu'nun Yol Kenarı adlı yapıtında da açık biçimde görülür.

Anahtar Kelimeler: Nietzscheci üstinsan düşüncesi, Nihilizm, Yeni Türk Sineması, Auteur sinema, Tayfun Pirselimoglu Sineması

*Dr. Öğr. Üyesi., Beykent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü , İstanbul, Türkiye.

E-mail: ulasisiklar@gmail.com

ORCID :0000-0003-2943-047X

DOI: 10.31122/sinefilozofi.949117

Işıklar, U. (2022). Kriz ve Fırsat Arasındaki İnce Çizgi: Nietzsche'nin Üstinsan Düşüncesi Bağlamında Tayfun Pirselimoglu'nun Yol Kenarı Filmi. Sinefilozofi Dergisi, Cilt: 7, Sayı:13. 126-141. <https://doi.org//10.31122/sinefilozofi.949117>.

Geliş Tarihi: 07.06.2021

Kabul Tarihi: 14.08.2021

-Research Article-

**The Thin Line Between Opportunity and Crisis: Tayfun Pirseliimoğlu's
Sideway Film In The Context Of Nietzschean Superman Idea**

Ulaş Işıklar *

Abstract

Nihilism, that can be described as a problematic consequence of interactions formed with world and life by individual, is a concept which generally connotes the crisis created by the absence of meaning and values. According to Nietzsche, who uses negative paradigm indicated by this concept as base of critical approach in his theory, a human being which has no value and meaning will be able to reach a new level of moral and consciousness if and only to experience the crisis in question in first place and turn it into a opportunity immediately after. The one and only individuality that can achieve this is the superman who has the will to reveal a moral composed totally new system of values after turn the crisis into a opportunity.

Various projections of nihilism which is able to come in view in daily lives of whole societies occur in a great deal of works of art. Especially, many works of art in literature and cinema, representations of individual which render in this context can be observed. One of the points these representations can be seen is that there are some 'New Turkish Cinema' films have been emerged in mid of nineties in Turkey. This tendency is clearly seen in Tayfun Pirseliimoğlu's film Sideway.

Keywords: *The idea of Nietzschean superman, Nihilism, New Turkish cinema, Auteur cinema, The cinema of Tayfun Pirseliimoğlu*

*Asist. Prof., Beykent University, Faculty of Fine Arts, Department of Radio, Television and Cinema, İstanbul, Turkey.

E-mail: ulasisiklar@gmail.com

ORCID :0000-0003-2943-047X

DOI: 10.31122/sinefilozofi.949117

Işıklar, U. (2022). Kriz ve Fırsat Arasındaki İnce Çizgi: Nietzsche'nin Üstinsan Düşüncesi Bağlamında Tayfun Pirseliimoğlu'nun Yol Kenarı Filmi. Sinefilozofi Dergisi, Cilt: 7, Sayı:13. 126-141. <https://doi.org//10.31122/sinefilozofi.949117>.

Recieved:07.06.2021

Accepted: 14.08.2021

Extended Abstract

The interactive relations founded with cultural and social schemas by individual put into a form the search for meaning on existential area. Nevertheless, the narrowing of individual's cognizance and intellection capacity on life with all conformations totally may lead to inner consequences which be described as pain points. The most extreme position of this adverse outcome is extensive moral crisis which called nihilism. Nihilism is a notion that generally alludes to the absence of meaning and values. One of the most important indicators of nihilism is a deep depression which directly originated from lack of meaning and value and which cause unfavourable reflexions in individual's inwardness at the same time. At this juncture, the individual can fall in a personal emptiness.

This concept had been theorized as a intellectual theory by Friedrich Nietzsche, the German thinker, in history of Western philosophy. According to Nietzsche, whole intellectual history of Western culture is the history of nihilism at the same time. Because in history in question, there had been believed to absolute human-made notions and patterns of meaning which 'nothingness' lied behind them actually but as if they were truly exist independent from human-being. As a method, Nietzsche used 'genealogy' and began to interrogate all intellectual history of Western culture in terms of nihilism. He also specified some types of human based on particular kinds of nihilism and moral structures of those. His first determination is the 'original' or 'religious' nihilism. It's the oldest one and dominant human-type belongs to 'flock'.

But in modern era, nothingness lied behind notions and patterns of meaning met the eyes and a new nihilism age had begun. Nietzsche defines this era with his famous quote 'God is dead!' and called it 'European' or 'modern' nihilism. Human-type of this nihilism named as 'last man' and it suffers from very pessimistic nihilism on existential level. But Nietzsche is not such a pessimistic. Actually, he thinks this process is essential and must be experienced first, be transformed into a opportunity later. Thus there will be reached to ideal human-type, 'superman'. Nevertheless, to Nietzsche, who comprehends the nihilism as a problem not for only nineteenth century but for centuries to come, this is a universal phenomenon because of the existential position concerning human being. Thereby nihilism, is the one of the most complicated and that as seen in social, political, moral aspects in twentieth and twenty first centuries.

This ideational schema which is a existential aspect incident to human being and theorized by Nietzsche presents a interpretation field globally. Because, nihilism, in terms of being an existential state about humans may emerge at a universal level. In this connection, this much is certain that Nietzsche's theory about nihilism provides us an unique viewpoint to comment cultural and artistic outcomes of all societies. For instance, nihilism is seen in a considerable number of works of literature and cinema mostly.

Nietzsche's theory can be used to interpret of some films that come to light in mid-1990's and called as New Turkish Cinema. In these films made by auteur directors, meaning problem of individual is addressed by way of character representations who have existential problems. The one of those directors is Tayfun Pirselimoglu and the representations of individual which be commented within the context of Nietzsche's nihilism theory aforesaid can be observed in his film named Sideway.

This essay will focus on to analyse representations of individual in film within the context of Nietzschean nihilism theory. Besides, the appearance of superman's concept as a possibility will be scrutinized. Thusly, qualitative considerations as to relationship between the cinema and philosophy by way of an example in Turkish cinema will be presented on the one hand, some interpretations towards artistic and philosophical understanding of individual in Turkish society will also be possible on the other hand.

Giriş

Kişinin öteki insanlardan farklı 'nesnel' mevcudiyetini imleyen manasıyla 'kolektif' yapıların dışındaki 'tek' insana gönderme yapan birey, aynı zamanda ölümlülüğünün bilincindeki yegâne canlıdır. Bu yüzden de, tarihin her döneminde hayatını 'anamlı' kılama mecburiyeti hissederek sosyal/kültürel sistemler, yani bir 'düzen' meydana getirme ihtiyacını duymuştur. Bununla beraber, söz konusu düzenler durağan değil, devinimlidir. Farklılaşan etkenler, gereksinimler veya durumlar uyarınca değişmekte ya da dönüşmektedir. Hayatına mana katma ihtiyacı sebebiyle birey, böyle dönemlerde düzenin yeni parametrelerine uyumlanma mecburiyeti içindedir. Ters durumda, içsel boyutta birtakım anlamlandırma sorunları, tercih yapamama ve nihayetinde yaşamdan kopma düzeyinde bazı problemler meydana gelebilmektedir.

Bireyin önüne çıkan bu nevi olumsuz durumlar, Batı fikir dünyasında modern dönemde kimi filozoflar tarafından ele alınmıştır. Öncelikle 19. Yüzyıl Avrupa felsefesinde ortaya çıkan ve 'varoluşçu' olarak adlandırılan söz konusu filozofların önde gelen temsilcileri olarak; Kierkegaard, Schopenhauer ve Nietzsche sayılabilir. 20. Yüzyılda aynı düşünsel çizgiye katılan Heidegger, Camus ve Sartre'in öğretileriyle yaygınlaşan bu felsefi gelenek, tümüyle bireyin anlam sorunları ve varoluşsal kaygılarına odaklanır.

Bu türden felsefi düşünceler, birçok sanat dalında da karşımıza çıkmaktadır. Özellikle edebiyat ve sinemada, bireyin anlam arayışları ve varoluşsal problemlerine sıkça yer verilmiştir. Sinema tarihinde bahis konusu felsefi düşünceler, 1960'lı yıllarla birlikte 'modern sinema' da denilen Avrupa Sineması'nda ele alınmaya başlanmış, ardından diğer ülkelerin sinemalarına da sirayet etmiştir. Türkiye'de bu, 1990'lı yıllarda film üretmeye başlayan bir yönetmen kuşağının oluşturduğu Yeni Türk Sineması'ndaki birçok filmde göze çarpmaktadır.

Tematik ve biçimsel yönlerden Yeni Türk Sineması'nın tipik tarzına dâhil yönetmenlerden birisi de Tayfun Pirseli moğlu'dur. Filmografisinin başından sonuna, içerik ve estetik bağlamında birbiriyle uyumlu filmler üreten Pirseli moğlu'nun anlatıları, varoluşçu felsefi öğretiler çerçevesinde irdelenmeye elverişlidir. Özellikle 2018 yapımı *Yol Kenarı* filmi, Nietzsche'nin görüşleri temelinde okumalara olanak sunmaktadır. Hatta daha da ileri bir yorumla söylemek gerekirse, Pirseli moğlu'nun bu yapıtı, Nietzsche'nin özgün felsefi öğretisinin beyaz perdedeki en bütüncül karşılıklarından birisidir.

Bu bağlamda, ilk olarak sinema-felsefe ilişkisinin üzerinde durulup Türk Sineması'ndaki felsefi yönelimler ve Tayfun Pirseli moğlu sinemasının ayırıcı özellikleri kısaca irdelenecek, ardından da önce Nietzsche felsefesinin genel nitelikleri aktarılıp hemen akabinde yönetmenin *Yol Kenarı* filmi Nietzsche'nin düşünsel çerçevesi doğrultusunda analiz edilecektir.

Sinema - Felsefe İlişkisi

Sinema ve felsefe arasındaki ilişki, ilk bakışta oldukça netameli görünebilir. Biri; sanata/duyuma/somuta/imaja, diğeri ise; bilime/akla/soyuta/kavramsala hitap etmesiyle sinema ve felsefe, ilk bakışta birbirinden çok ayrı alanlar gibi görünür. Gelgelelim esasen, aralarında sinema tarihinin azımsanmayacak bir bölümüne yayılan verimli bir ilişki bulunur. "Felsefe filmin önemli yönlerini ortaya koyabiliyorken, film de felsefenin kendisini ve kendi sorularını yeni yönlerde düşünmesini mümkün kılabilir" (Öztürk, 2016: 58). Çeşitli sinemacılar ile felsefeciler arasındaki temaslar da bunu doğrular niteliktedir. Sinema tarihinde felsefi görüş açsınsa sahip Arnheim, Bazin, Kracauer gibi sinemacıların erken çalışmalarının yanı sıra, Deleuze, Badiou, Rencière, Zizék gibi filozofların sinemayla yakından ilgilenip kitaplar yazmaları, bahis konusu ilişkiyi genişletmiştir. Bugün artık, "Sinema felsefe, felsefe sinema olmadan yapamayacak noktaya gelmiştir" (Öztürk, 2016: 62) demek mümkündür. Bunun da ötesinde, felsefenin bizatihi kendisi, kimi yönetmenlere muazzam olanaklar sunar.

Deleuze'un, "Büyük sinema yönetmenleri: kendi yaptıkları hakkında en iyi konuşacak olan olanlardır. Fakat konuşurken başka bir şey haline gelirler; filozof veya kuramcı olurlar" (2021: 340) tespitine uygun biçimde, kimi yönetmenler filmleriyle felsefe yapar.

Sinema ve felsefe ilişkisi bu kadarla da sınırlı değildir. Sinema felsefesi ile ilgili öne sürülen yaklaşımlardan biri, 'felsefi önerilerin somutlaşması olarak filmler' kategorisidir. Bunlar, " (...) felsefede tartışılan soruları, sorunları ve aksiyomları sinematik tarzda işleyen filmlerdir" (Herzogenrath'dan akt. Öztürk, 2018: 34). Dolayısıyla, örneğin Camus'un, Nietzsche'nin, Kant'ın, Descartes'in, Sartre'ın ve daha birçok filozofun düşünceleri filmlerde sinematik olarak somutlaştırılabilir. Böylece, yönetmen-film bağlamında kurulabilen film-felsefe ilişkisine yeni bir halka daha eklenerek izleyici de işin içine katılmış olur. Bu, artık seyirciyi de kapsayan bir sinema-felsefe etkileşimi anlamına gelir.

"Eğer film üzerine düşünüyorsak, filmin kendisinin de düşündüğünü, ya da başka türkü söylersek, filmlerin bizlere bir şeyler yaptığını kabul etmemiz gerekiyor. Sinematografik imajlar bizlere çarptığında, bizler üzerinde titreşim yarattığında filmi izlemeden önceki insan da değişmeye başlamış demektir. Film izlerken imajların bedenimizde bıraktığı izler ve çağrışımlar felsefi kavramlara yönlendiğinde, film dünyası ile felsefe dünyası arasında, iki dünyanın kendi özgün formlarını koruduğu bir ilişki kurulabilir" (Öztürk, 2016: 9).

Sinema tarihinde ortaya çıkan ve niteliğine göre değişik isimlerle sınıflandırılan birçok farklı akım içinde, felsefi bakımdan bireyin varoluşsal değer krizini ele alan ve varoluşçu düşünürlerin öğretilerinin sinematik olarak somutlaştığı yaklaşım, modern sinema¹ adını alır. Bu filmlerde tematik olarak, modern yaşamda bireyin yalnızlığı, yabancılaşması ve iletişim zorlukları ele alınır. Bu durumun "zamanın ruhu"na uyduğunu belirten Kovács, auteur yaklaşımın sinema pratiğine yansıdığı dönemde, gerçek yaşamdaki değerlerle ilişkileri açısından ayrılan iki birey tipinin filmsel anlatıyı belirlediğini öne sürer. Geleneksel değerlerle ilişkili bireyi ele alan anlatıları "klasik" olarak değerlendiren Kovács, bu değerlerle bağları kopmuş bireyi içeren anlatıları ise "modern" olarak niteler. Buna göre, "Modern anlatının özellikleri onların başkalarıyla, dünyayla, geçmişle ve gelecekle bütün temel bağlantılarını kaybetmiş, hatta kendi kişiliğinin temellerini yitirmiş olan yabancılaşmış bir kişi hakkında öyküler anlatması gerçeğinin sonuçlarıdır" (Kovács, 2010: 70). Kovács, yabancılaşmış modern bireyi derinlikli biçimde ele alan sanatçılar olarak tanımladığı Antonioni, Godard, Bergman, Fellini, Tarkovsky gibi isimleri, modern sinemanın önemli yönetmenleri olarak koyutlar. Bu filmlerde modern bireyin yabancılaşması temasının sıklıkla ele alınışı, auteur yönetmenlerin yapıtlarının felsefi düşüncelerle bağlantısını göz önüne serer.

Ve dahası, varoluşçuluğu popülerleştirmesiyle auteur kuramın Avrupa'da pratiğe taşınmasının aynı yıllara rastlaması, edebiyat, felsefe ve sinema arasındaki ilişkiyi imler. Ayrıca, auteur yönetmenlerin biçimsel açıdan mizansenini öne çıkarması ile varoluşçu felsefe arasında koşutluk mevcuttur. Bireyin içsel sürecine yönelen varoluşçu felsefenin irdelediği olgular, sinemada ancak mizansen aracılığıyla betimlenebilir. Çapan'a göre, Bazin'in savunduğu anlamıyla "Sahneye koyma, içe dönüklüğün ve çevrenin yaratımında en iyi yol olarak tanımlanabilir. (...) Sahneye koyma kavramı filmin rasyonel ve akla dayanan bir deneme olmadığını, fakat duyguya ve psikolojiye dayanan bir kavram olduğunu gösterir" (1986: 34). Bu anlamda, auteur sinemasındaki mizansen anlayışının, birçok varoluşçu filozofun bireyin içselliğine odaklanan düşüncelerinin filmsel tasviri için uygun araç konumunda olduğu kuşku götürmez.

Bu çerçevede, teorik çalışmalarla başlayıp Avrupa sanat filmleriyle pratiğe taşınan auteur yaklaşım, varoluşçu felsefede irdelenen temaları kapsayacak biçimde gelişip farklı ülke sinemalarındaki yönetmen ve filmlerle devam ederek günümüze dek ulaşmıştır. "Bugün

¹ Batı'da "modern sinema"nın, 1958-1978 arası dönemi kapsadığı belirtilmektedir. Söz konusu adlandırma, bu dönem sinemasının, "Batı toplumlarının yaşadığı modernliğin eleştirel ve yıkıcı bir yorumu olarak görülebilmesi" (Orr, 1997: 12) temelinde ortaya çıkmıştır.

auteur kuramı bütün dünyada her ülke için öne çıkmış bir ya da birkaç yönetmenin adıyla telaffuz edilmektedir” (Arslan, 2010: 3). Söz konusu ülkelerden birisi de, elbette ki Türkiye’dir.

Türk Sineması’nda Auteur Yönelimler ve Felsefi Film Anlatıları

Türk sinema tarihinin klasik Yeşilçam adı verilen döneminde Metin Erksan’ın bazı filmleri ve Alp Zeki Heper’in sıra dışı çalışmaları haricinde, auteur sinemayla bağıntı kurulabilecek anlatılara pek rastlanmaz. 1980’lerle birlikte, başta Ömer Kavur olmak üzere, Yavuz Özkan, Orhan Oğuz gibi bazı yönetmenler, bireyin yalnızlığını, yabancılaşmayı, iletişimsizliği temel alan auteurist sinemaya yakın sayılabilecek filmler üretmişlerdir. Felsefi konular temelinde katıksız auteur sinema ise, 1990’lardan itibaren ‘Yeni Türk Sineması’ başlığı altında ortaya çıkar.

Yeni Türk Sineması teriminin yanı sıra, ‘Sanat Sineması’, ‘Bağımsız Sinema’, hatta ‘Festival Sineması’ gibi farklı başlıklarla adlandırılan ve başlangıç olarak genellikle Zeki Demirkubuz’un *C Blok* (1994), Yeşim Ustaoglu’nun *İz* (1994) ve Derviş Zaim’in *Tabutta Röveşata* (1996) filmlerinin alındığı bu sinema tarzında, sanatsal hedefler öne çıkar. Bu sinemaya atfedilen ‘bağımsız’ sıfatı, Türk Sineması’nın içinde bulunduğu şartların bir ürünüdür. Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoglu, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim, Serdar Akar, Tayfun Pirselimoglu, Reha Erdem ve Semih Kaplanoglu gibi yönetmenlerin dâhil olduğu yönetmen kuşağının ürettiği filmler, ticari sinemanın dağıtım ağında yaygın olarak yer alamadığından, farklı dağıtım ve gösterim yolları gündeme gelmiştir. Yurt dışında *Yeni Türk Sineması* başlığı altında değerlendirilen bu filmler, öncelikle uluslararası festivallerde başarılı olarak Türkiye’de öne çıkmıştır. “Tarihsel kayıtlara eğildiğimizde New Turkish Cinema (Yeni Türk Sineması) deyimi, Türkiye’den ve Türkçe’den çok daha önce, başta İngilizce olmak üzere batılı dillerde kullanılmaya başlamıştır. Türkiye’de terimin Türkçe olarak yerleşiklik kazanmasından önce batılı dillerde, özellikle festivallerin ardından olmak üzere, ‘New Turkish Cinema’ artık yerleşik bir nitelemeye dönüşmüştür” (Atam, 2011: 83).

Yönetmenlerin öznel yaratıcılıklarının ön plana çıkması dolayısıyla, Yeni Türk Sineması genel olarak auteur sineması başlığı altında değerlendirilmektedir. Auteur kuramı içinde yönetmeni ele alırken, belirli bir kültürde yaşayan yönetmenin doğal olarak o kültürün parçası olduğunu da gözden kaçırmamak gerekir. Yaratıcılığın zorunlu biçimde kültürel olarak özgül biçimler alacağını belirten Wood’a göre, “Her birimiz biricik olsak da hepimiz içinde yaşadığımız kendi kültürümüz tarafından oluşturuluruz” (2004: 60). O halde, yaşadığı kültürde film üretirken, aynı zamanda o kültürün bir bireyi de olan yönetmen, kültürün biçimlendirdiği bakış açısını bilinçli ya da bilinçdışı şekilde filmlerine yansıtır. Bu bakış açısıyla değerlendirildiğinde, Yeni Türk Sineması yönetmenlerinin özgün hayat deneyimleri ve sanatçı kişilikleri doğrultusunda sinema yaptığı görülür. Söz konusu yönetmenlerin genellikle tematik olarak bireyin içsellğine yönelmesi ve mizansene dayalı minimal kamera rejimi, gerçekçi atmosfer, amatör oyunculuk gibi sanat sinemasıyla özdeşleşen estetik tercihler yapması, auteur düşüncesini güçlendirir.

Tematik boyutta ise Yeni Türk Sineması, sanat sineması estetiği ile genellikle bireyin sorunlarını öne çıkaran filmlere gönderme yapar. Bu filmler, bireyin içinde bulunduğu durumu gerçekçi şekilde betimleme ve sorgulama amacı taşır. Yeni Türk Sineması’nın ‘auteur’ yönetmenleri, filmlerinde genel olarak karamsarlık, çaresizlik, umutsuzluk gibi olumsuz hislere sahip ve güncel değerlerle çatışma içindeki birey temsillerine yer verir. Bu tematik, öncelikle, Türkiye’nin 1980’lerde geçirdiği sosyokültürel dönüşümle ilgilidir. Yeni Türk Sineması’nı bu dönüşümden etkilenen yönetmenlerin bireyliği üzerinden irdeleyen ve 12 Eylül ve sonrasında tanığı olan bu kuşağın kötümser, mağlup ve huzursuz bir bakış açısı geliştirdiğinin altını çizen Atam’a göre, bu filmler, “ (...) umutsuzluk, geleceksizlik gibi alanlarda ve en önemlisi de insanın güçsüz bir varlık olarak kavranmasında çok ciddi benzerlikler taşımaktadır” (2011: 123). Toplumsal süreçler yerine bireyin iç dünyasına odaklanan Yeni Türk Sineması; ideal yokluğu, inançsızlık, bıkkınlık ve kötümserlik üzerine ortak bir söylem geliştirmiştir.

Kısaca, bir yandan darbenin etkisi, diğer yandan da 1980 sonrasındaki hızlı dönüşüm sürecinin sonucunda bireyin hissettiği kimlik ve aidiyet sorunları Yeni Türk Sineması'nın genel tematiğini oluşturur. Söz konusu süreci kişisel olarak da deneyimleyen yönetmenler, filmlerinde genelde toplumla ve yaşamla uyum problemi yaşayan karamsar ve yalnız birey temsillerine yer verir. Bu anlamda, bu yönetmenlerin anlatıları, varoluşsal değersizlik üzerine kurulmuştur. Tayfun Pirselimioğlu'nun yapıtları da, bu anlayışın tipik örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tayfun Pirselimioğlu Sinemasının Genel Nitelikleri ve Felsefi Tematikleri

Sinema kariyerine senaryo yazarı olarak başlayan Tayfun Pirselimioğlu, eserleriyle Yeni Türk Sineması'nda özgün bir yer edinmiştir. İlk uzun metrajı *Hiçbir yerde* (2002) ve sonrasında çektiği; *Rıza* (2007), *Pus* (2009), *Saç* (2010), *Ben O Değilim* (2013) ve *Yol Kenarı* (2018) filmleriyle estetik ve tematik açılarından tutarlı bir filmografi oluşturan Pirselimioğlu, biçimsel yönden sade kadraj düzenlemesini tercih eder. Filmlerinde kamera hareketi, yok denecek kadar azdır. Kamera ve kurgu yaklaşımında, filmsel zamanı gerçek zamana yaklaştıran bir yavaşlık ve durgunluğu benimseyen Pirselimioğlu'nun filmlerindeki ses unsurları da, aynı paralelde kullanılır. Karakterlerin uzun sessizlik anlarına doğal sesler eşlik eder. Aynı anlayış, büyük oranda doğal olan ışık kullanımı için de geçerlidir. Genel görünümüyle Pirselimioğlu'nun sineması, minimalist niteliklere ve gerçekçi biçimsel tarza sahiptir.

Tematik bakımdan ise, Pirselimioğlu filmlerinde bireysel çıkışsızlığın, umutsuzluğun, sıkıntının bitimsiz bir hali tasvir edilir. Karakterler, edilgen bir varoluşsal konuma saplanmış gibidir. Aynı edilgen konumlarına tekrar ve tekrar geri dönerler. Bu tercih, anlatı yapısını da belirler. Anlatı yapısı açısından Pirselimioğlu filmleri, döngüselidir. İçsel yinelenmeye işaret eden döngüsellik, onun sinemasında mekânsal olarak da başladığı yere dönmeye karşılık gelir. Pirselimioğlu, hayatın "eliptik bir daire üzerinde dönen tekrarlar bütünü" olduğuna inandığını ve dolayısıyla zorunlu şekilde her şeyin sonunun başına bağlandığını belirtir. Bu yinelenme durumunun "Nietzsche-vari bir hikâye" olduğunu söyleyen Pirselimioğlu, "Bu döngünün, dönüp dolaşıp aynı yere gelmenin, aynı şeyi tekrar tekrar yaşamamanın insan hayatının çok önemli bir unsuru olduğunu düşünmektedir" (Akt. Yücel, 2014). Nietzsche'nin bengi dönüş öğretisiyle paralellik taşıyan bu düşünce, Pirselimioğlu'nun filmlerinin anlatı yapısındaki döngüsellik için temel nedenini oluşturur.

Bu bağlamda, Pirselimioğlu'nun yapıtları, çözümsüzlüğün betimlendiği 'kapalı' anlatı yapıları içerir. Öykülerini yine 'kapalı' biçimsel tercihlerle aktaran Tayfun Pirselimioğlu, auteur niteliklerini yansıtmak üzere kendi yaşamından izler taşıyan bakış açısını karamsar, umutsuz ve sinik karakterleri üzerinden aktarır. Yönetmenin filmleri, Türkiye'deki dönüşümün ortaya çıkardığı değer karmaşasıyla paralellik taşır. Dolayısıyla, yaşadığı kültürde bir 'birey' olan Pirselimioğlu, hissettiği kişisel çıkışsızlığı, sıkıntıyı ve edilgenliği eserlerinde işler. Onun sinemasındaki karakter temsilleri, içsel süreçlerin öne çıktığı karamsar bir atmosfer içinde sunulur.

Özetle, genel çerçevesiyle Tayfun Pirselimioğlu'nun bireye yaklaşımı, 'varoluşsal' bir noktadan hareket eder. Nietzsche gibi düşünürlerin ifade ettiği 'varoluş problematikliğinin' evrensel nitelikte geçerli olduğunu düşünen Pirselimioğlu, filmlerinde varoluşsal sıkıntının entelektüel, varlıklı, yoksul ya da eğitimsiz her bireyin karşılaşılabileceği içsel bir sorun olduğunun altını çizer. Dolayısıyla, Pirselimioğlu'nun sinemasındaki karakter temsillerinin sunulduğu biçimi, 'varoluş problematikliğinin' en uç biçimleri olan; yabancılaşma, kimliksizlik, aidiyetsizlik ve nihilizm gibi felsefi kavramlarla irdelenmeye uygunluk taşır. Yönetmenin *Yol Kenarı* filmi ise, Nietzsche'nin nihilizm kuramı temelinde yorumladığı insan tipleriyle ilgili okumalar yapmak için özellikle uygundur. Bu yüzden, öncelikle Nietzsche'nin felsefi öğretisi özetle aktarılacak, sonrasında da film bu çerçevede çözümlenecektir.

Genel Hatlarıyla Nietzsche Felsefesi

Modernleşmenin varoluşsal etkilerini irdeleyen Nietzsche felsefesinin temeli, evrenin her türlü devinimindeki temel istem olarak kabul ettiği 'Güç İstenci' kavramına dayanır. Nietzsche'ye göre güç istenci, yaşayan her şeyin büyütme zorunda olduğu arzuyu ifade eder. Tüm varlıkların daha güçlü olma yönünde iradeye sahip olduğunu ve her canlının yapabileceği her şeyi kendini korumak için değil, "daha fazla olmak" için yaptığını öne süren Nietzsche, hayatın temel özelliğini belli bir özü korumak değil, aşmak olarak koyutlar. Güç istencinin azaldığı yerde ise, 'düşüklük', 'çöküş' ve 'değersizleşme' gören Nietzsche için; hiçbir acı, gerilim, engel ya da başarısızlık içermeyen bir hayatı tercih etmek isteyen bir canlı, yalnızca yaşamakla yetinen 'zayıflık' demektir.

Tarihin güç arzusu tarafından yönlendirildiğine işaret eden ve güç kavramının bedensel organizmadan toplumsal kültürün yapılarına dek uzandığını söyleyen Nietzsche, güç istencinin insanlığın kültüründe kendini gösterdiğini savunur. Kültür ve güç istenci bağlantısını Yunan mitolojisindeki Apollon ve Dionysos adlı tanrıların özellikleri aracılığıyla yorumlayan Nietzsche'ye göre, Apollon, akıl yetisi aracılığıyla doğaya şekil veren bireyin çevresine sınırlar çizerek varoluşu anlamlandırmasını sağlar. Apollon'un karşıtı olan Dionysos ise, 'var olan biçim ve hakikatleri belli aralıklarla bozan'dır. Bu iki tanrıyı özünde güç istencinin yer aldığı diyalektik çift olarak ele alan Nietzsche'nin kuramında, yaşamın doğal akışından duyulan kaygıdan 'olgusalığın estetik dönüşümü' yoluyla kaçınılabileceğine dair iki yol vurgulanır. Bunlardan, "Biri olgusalık üzerine estetik bir peçe örtmek, ideal bir biçim ve güzellik dünyası yaratmaktır. Bu Apollon yoludur (...) İkinci olanak varoluşu tüm karanlığı ve dehşeti içinde utkulu biçimde onaylamak ve kucaklamaktır. Bu Dionysos tutumudur" (Copleston, 1998: 157). Varoluşun gerçekliğine dayanılamayacağını savunan Nietzsche'ye göre, kültür-uygarlık adı verilen yanılışmalar aracılığıyla Apollon, 'Maya tülü'ne² sardığı insanı Dionysos'un yıkıcılığından korur.

Bu görüşünü insanlık tarihinin tümüne uyarlayan Nietzsche; metafizik, din, ahlak, bilim gibi değer dizgelerinin "insanın 'gerçekten' kaçma istencinin birer ürünü" olduğunu söyler. Böylece kendini "maddenin efendisi" olarak hisseden insan, "yalandan kendi güç biçimi olarak zevk alır" (Nietzsche, 2010b: 537). İnsanın her şeye 'değer biçtiğini' ve 'hakikat' olarak tanımlanan şeylerin, özünde güç istencinin yer aldığı değerlemelerden ibaret olduğunu ifade eden Nietzsche, dünyaya 'insanca' anlamının bu şekilde verildiğini dile getirir. Bu düşünce açısından insan, yaşadığı dönemin koşullarına göre seçtiği ve ona fayda sağlayacak belirli değer dizgeleri üzerinden yaşamı anlamlandırarak kendisini de buna göre yorumlar. Nietzsche'ye göre, 'değerleme' düşüncesi, tarihsel koşullardaki değişimlerle yenilenen bir durumdur. Faydalılığını yitiren değer, daha yararlı başka bir değer tarafından 'dekadansa'³ uğratılıp yıkılır. Dolayısıyla yaşam, "sürekli bir yükseliş-alçalış, yaratma-yıkma, kendini aşma-dekadans süreci" (Özlem, 1993: 57) dir.

Nietzsche, sadece 'görünüş' olarak değerlendirdiği kültürel gerçekliğin ardında 'gerçek bir dünya olmadığının' altını çizer. Bununla birlikte, kavramsal yapıların 'insan ürünü' niteliğinin görmezden gelinmesi, başka bir deyişle arkasında 'hiçlik' bulunduğu unutulması, 'kurgulanmış' gerçekliğin tam, doğru ve değişmez olarak algılanması sonucunu

² Maya perdesi ya da tülü: "1. Hindu mitolojisinden alınma bir terim. Vedalara göre, mekân ve zaman içindeki nesnelere dünyası, gerçeği örten bir görüntüdür, 'Maya'dır. Hakikate ancak Maya perdesi aradan kaldırılırsa varılabilir" (Nietzsche'nin Tragedyanın Doğuşu eserinde çev. notu şeklinde akt. Tüzel, 2011: 20). "2. Özünde yalnızca Gerçekliği gizlemekle kalmayan, ayrıca bilgisizliğe de yol açan aldatıcı görünüştür. Özü gereği tanımlanamaz bir nitelik taşıyan maya, kurtuluşa hem engel, hem de yardımcıdır. Gerçeklik bulununca maya, artık varlık nedeni kalmadığı için ortadan kalkar" (Büyük Larousse Ansiklopedisi, Cilt 15, s.7883).

³ Dekadans: "Önceki zamana göre daha düşük standartlarda, özellikle daha düşük ahlaki standartlarda yaşama veya davranış biçimidir" (Colins Cobuld English Language Dictionary).

doğurmaktadır. Bu durumda, “İnsanlar kavramlar yapısının tamamen insan ürünü olduğunu ve onunla insanın dışındaki her şey arasındaki ilişkinin salt estetik bir ilişki olduğunu unuturlar. Onu gerçekliğin kendisinin betimlenişi zannederler” (Megill, 2008: 93). Dolayısıyla, uzun süre kullanılıp herkese ‘değişmez ve bağlayıcı’ gelen dizgeler, aslında ‘insan ürünü’ olduğu unutulmuş ‘yanılsamalar’dır. Nietzsche’ye göre, Batı tarihindeki tüm geleneksel ‘hakikat’ kavramlaştırmaları da, işte bu nedenle, ‘gerçek’ olduğu iddia edilen yanılsamalardan ibarettir. Bu bağlamda, tümüyle bir ‘yanılgılar tarihi’ olan Batı düşünce tarihi, aynı zamanda nihilizmin de tarihidir. Eski anlam dizgelerini ortadan kaldıran ve daima ‘mutlak olan’ı bulduğuna inanan dinler, devletler veya felsefelerin tek yaptığı, yeni formlarla nihilizmi sürdürmek olmuştur. Nietzsche için, tüm Batı düşünce tarihi, yüksek değerlerin form değiştirmesi yoluyla içerdiği nihilizmi gizlemeyi başaran kültürün binlerce yıllık döngüsüne karşılık gelir. Bu süreç içinde sürekli kendini tekrar eden insan, değişir gibi görünen, ancak sadece farklı formlar alan kavramlarla kurduğu ahlaki ilişkilerin döngüsünde yaşamaktadır.

Nietzsche, metafizik düşünce temelinde arkasındaki ‘hiçlik’i görmezden gelerek yaşamı soyut bir mutlak adına yadsıyan anlayışın pratikteki en eski biçimini dinsel değer dizgelerinde görür. Ona göre, din, nihilizmin başlangıcını teşkil eder. Oluş (ve ölüm) karşısındaki varoluşsal acının dindirilmesi için başlangıçta Apolloncu illüzyon biçimi olarak ortaya koyulan dinler, sonradan ‘mutlak gerçek’ kabul edilen yanılsamalara dönüşmüştür. Nietzsche, bu ‘kaçışçı’ çözümün ortaya çıkardığı nihilizmin en eski biçimini ‘dinsel’ ya da ‘orijinal’ nihilizm olarak adlandırır. Nietzscheci perspektif açısından Hıristiyanlıktaki öbür dünya, cennet, mahşer günü gibi olguları isteyen birey, aslında hiçliği istemektedir.

Nihilizmin devinmesini sağlayan ahlaki ideallerin toplumsal yaşamda belirli ‘insan tipleri’ni meydana getirdiğini söyleyen Nietzsche, orijinal nihilizmin insan tipini ‘sürü insanı’ olarak koyutlar. Nietzsche’ye göre, sürü insanı, olayları belirli bir ahlak çerçevesinde değerlendirdiği için gerçekliğin en azını görebilen ve bu yüzden ‘doğru’ değerlendirme yapamayan kişidir. İçine doğduğu kurgular dünyasını sorgulamaz ve o dünyayı yanlış şekilde ‘gerçek’ kabul eder. Geçerli ahlakta ‘iyi’ kabul edilenin, aslında birçok perspektiften seçildiğini bilmeden ezberle yaşam süren sürü insanı, ‘ideal’ öbür dünya uğruna acı çekerek yaşamı yadsır.

Nietzsche, tarihsel süreçte orijinal nihilizmin ardına modern nihilizmi koyar. Bunun temelinde ise, modernite ile birlikte geleneksel değerlerin yanılgıya dayalı doğasının açığa çıkmasının yarattığı ‘çöküntü’ hali bulunur. Dolayısıyla, ‘modern nihilizm çağı’, Hıristiyanlığın savunduğu ‘gerçekliğin’ inanılabilirliğini yitirmesi ile Batı kültüründe hissedilen toplumsal ve bireysel kriz durumuna işaret eder. Modern dönemde deneyimlenen bu süreci ‘Avrupa Nihilizmi’ olarak adlandıran Nietzsche, “Nihilizm ne anlama gelir? En yüksek değerlerin, kendi öz değerlerini düşürmesidir. Hedef eksik; ‘neden?’ sorusuna cevap bulunamıyor” (2010b: 27) ifadesiyle, krizin doğasını açıklar. Modernite ile beraber, uzun süredir inanılan değerlerdeki ‘hiçlik’ fark edilir olmuş ve böylece mutlak dinsel ve ahlaksal değerlere inanma deneyiminden (orijinal nihilizm), hiçliğe inanma deneyimine (Avrupa nihilizmi) geçilmiştir. Hıristiyan değer sisteminin çöküşü dünyanın anlam ve amaçtan yoksun görüldüğü bir krizi ortaya çıkarmıştır.

Avrupa nihilizmindeki hiçlik istemi, artık anlamsız hale gelen metafizik yapıyı yıkma yönünde bilinçli bir reddetme isteği olarak kendini gösterir. Nihilizmin ilk biçiminin “olumsuz”, ikincisinin ise “tepkisel” olduğunu vurgulayan Deleuze, “İlk anlamda, yaşam üstün değerlerin tepesinden bakılıp değersizleştiriliyor ve bu değerler adına yadsınıyordu. İkinci anlamda ise tersine yaşamla yalnız kalınır, fakat bu yaşam yine değersizleştirilmiştir; değersiz, anlamdan ve amaçtan yoksun bir dünyada sürdürülür; kendi hiçliğinde sürekli daha uzağa gider” (2010: 190) sözleriyle, bu ayrımı vurgular. Nietzsche’nin meşhur ‘Tanrı öldü!’ ifadesi de, Tanrı’nın en yüce değer özelliğini yitirdiğine ve bu durumun bireysel ve toplumsal

psikolojide yol açtığı krize dikkat çeker: “‘Nerde mi Tanrı?’ (...) ‘Söyleyeyim: Öldürdük onu, sen, ben. Hepimiz onun katilleriyiz’” (Nietzsche, 2010a: 5). ‘Tanrının ölümü’ metaforuyla Nietzsche, nihilistik içeriğini öte-dünya kurgusuyla gizleyen metafizik düşüncenin kendi kendini tüketip son aşamasına ulaştığına işaret eder. Eğer en yüksek değer olan ‘Tanrı yok’ ise, artık her şey sorgulanabilir hale gelmiştir.

Nietzsche, Avrupa nihilizminde insanın yeni değerler kurgulayamayacak kadar güçsüzleştiğini ve manevi yönden varoluşsal anlamsızlık içine düştüğünü vurgular. Bunun psikolojik yansıması, değerlerin yokluğu ve varoluşun amaçsızlığı karşısındaki genel kötümserliktir. Bu duygudan hareket eden Nietzsche, Avrupa nihilizmi içinde ‘pasif’ ve ‘radikal’ olmak üzere iki farklı evre saptar. Radikal nihilizm, “ (...) kişinin kabul ettiği en yüce değere ulaşan varlığın mutlak savunulmazlığına duyulan inanç, artı ‘kutsal’ veya ahlaki olarak cisimlenmiş şeylerin ötesi veya kendi içindeliği olabileceğini öne sürme hakkından bile mahrum olduğumuzu idrak edıştır” (Nietzsche, 2010b: 27). Buradan hareketle, hissedilen umutsuzluk nedeniyle var olan değerleri yok etmeye yönelen hiçlik istencinin sonucundaki yok oluş, radikal nihilistin istenç duyduğu tek şeydir. Tüm yaşamı hiçleştirme yönünde bir irade göstermek isteyen radikal nihilist, sonrasını düşünmeden yok etme eylemini gerçekleştirmeyi önemser. Bu, pratik düzeyde, bireyin başkalarına (cinayet) veya kendine (intihar) şiddet uygulaması şeklinde olabilir.

Pasif (ya da edilgin) nihilizm ise, mevcut değerlerin değersizleşmesinin verdiği manevi sıkıntı karşısında karamsar tavır alan insanın, anlam dünyasında oluşan boşluk doğrultusunda geri çekilmesidir. İnsan, modernite ile birlikte Tanrı’yı öldürmüş, ancak bunun sonucunda anlamın kaybolmasıyla varoluşsal kriz ortaya çıkmıştır. Tanrı’yı öldüren ‘modern’ bireyin, onun yerine bilimsel akıl, faydacılık, iş mantığı, tüketim, moda gibi yeni değerler koyarak, deneyimlediği nihilizmin kötümserliğini yok saymaya çalıştığını vurgulayan Nietzsche, edilgin nihilistin, bu dünyaya tahammül edebilmek adına istencini ‘uyuşturarak’ acı çekmekten kaçındığını belirtir. İşte bu ‘uyuşuk’ birey tipine Nietzsche ‘son insan’ adını verir. Son insan, değerleri acılardan kaçıp haz ve mutluluğu en yüksek seviyede yaşamak için kurgulayan bireydir. Modern değerlerle son insan arasındaki ilişki hakkındaki görüşünü, “Tanrı’dan Tanrı’nın katiline, Tanrı’nın katilinden son insana” (2010: 193) şeklinde formüle eden Deleuze de, orijinal nihilizmin önce tepkisel nihilizme, ardından da edilgin nihilizme evrildiğini söyler.

Nietzsche, son insanın ‘çağdaşlık maskesi altında’ güç istencinin en alt düzeyine düştüğünü iddia eder. Hayattan zevk aldığını ve bireyciliğin her yana yayılmış etkisi nedeniyle kendini tanıdığını sanan bu insan tipinin, aslında yaşamın ve kendi varoluşunun farkına varma olasılığı bulunmamaktadır. Böylesi birey, konformizm içinde ömrünü tüketir. Onun “insanlığın önündeki tehlike” olarak aktardığı bu düşünceleri, toplumun sadece maddi tatminleri ve korunaklı burjuva hayatını hedefleyen ve “daha üstün veya daha soylu hiçbir şey tahayyül edemeyen bir ‘son erkekler ve kadınlar’ sürüsüne dönüşmesini” (Pearson, 1998: 23) imler. Burjuva zihniyetinin yaygınlaştırdığı kapitalizm, piyasa ve tüketim gibi unsurlar, tüm değerleri reddeden bencil ve güvensiz son insanın deneyimlediği nihilizmin temel kaynağıdır. Bu nihilizmle birlikte, modern ideal değerler anlamını yitirir ve salt maddi tutkular öne çıkar. Çıkara dayalı ilişkiler çerçevesinde gelişen ve birliktelik düşüncesine inanmayan bu zihniyet için önemli olan tek şey para, mülk ve maddi güçtür.

Bununla birlikte, Nietzsche, nihilizmin aşılabileceği noktasında umutsuz değildir. Gerçeği görebilmek adına nihilizm deneyiminin gerekliliğini savunan Nietzsche’ye göre, “Böylesi bir buhranın ‘değeri’, arındırmasındadır” (2001: 196). Dolayısıyla, Batı kültüründe durmaksızın devam eden nihilizm süreci, asıl olarak ‘tamamlanmamış’ nihilizmdir. Nietzsche, “Tanrı’nın ölümü” sonrasında “tinin gücünün azalması ve gerilemesi olarak” kendini gösteren bu sürecin karşısına, “tinin artan gücünün işareti olarak” (2010b: 37) ‘aktif’ nihilizm deneyimini koyar. Aktif nihilist, önceki değer şemalarını, hedefleri, kanaatleri, ahlaki bilinçli olarak yetersiz

bulur. Nietzsche'ye göre, aktif nihilizme geçişin önkoşulu, pasif nihilizmin en önemli belirtisi olan genel kötümserlik hissidir. Yani bireyin, öncelikle kendini tam bir çıkışsızlığın içinde hissetmesi gerekir. Buradaki mesele, kötümserliğin güce dönüşüp dönüşmemesidir. Pasif nihilizmdeki kötümserliğin ve hayattan kopuşun yerini, aktif nihilizmde yaşamın tümüyle onaylanması alır. Nietzsche, aktif nihilizmi, geleneksel değerlerin çöküşünün yarattığı krizden kurtulmak için bir 'fırsat' olarak düşünür.

Nietzsche, bireysel gücü aktifleştirip nihilizmi tamamlanmış hale getirebilmek için "mevcut değerlerin yeniden değerlendirilmesi" gerektiğine vurgu yapar. Bunun yolu ise, egemen değerlerin yerine yenilerini yaratmaktan geçer. Aktif nihilist, her türlü geleneksel inancı 'yanılgı' olarak ele aldıktan sonra, 'etkin yıkım' yoluyla yeni değerler üretmelidir. Bunu 'yeni bir doğuş' olarak değerlendiren Nietzsche, nihilizm sürecinden geçilerek sürü insanı ve son insandan farklılaşan daha yüksek bir insan tipine ulaşılacağını müjdelere. Nietzscheci öğretide nihai aşamayı temsil eden bu insan tipi, 'üstinsan' adını alır. Bir yandan yıkarken diğer yandan yeniden yapma becerisine sahip olan üstinsan, gerçekliği kendi değerlerine uygun olarak değerlendirip nihilizmi alt edebilen insan tipidir. "Tanrı'nın dünyevi antitezi ve güçlü zihin ile bedeninin bir birleşimi" (Cevizci, 2014: 436) olan üstinsan, geleneksel veya modern tüm değerlerin değersizliğini idrak edip yeni değerler yaratarak nihilizmi aşacak olan kişidir.

Bu düşünsel zincir ile 'insanı insan olarak aşmak' istemini dile getiren Nietzsche'nin felsefesinde bütüncül manada nihilizm, toplumsal düzeyde değer sisteminin, kişisel boyutta ise bireyselliğin yeni bir formunun meydana gelebilmesi için fırsattır. Ancak Nietzsche, sürü insanları ve son insanlardan oluşan "büyük yığın" nihilizmi aşmaya, dolayısıyla üstinsana henüz hazır olmadığını da dile getirir ve 19. yüzyıldaki nihilizm deneyiminin 20. ve 21. yüzyılları da etkileyeceğini şöyle vurgular;

"Burada gözler önüne sermeye çalıştığım, gelecek iki yüz yıldır. Gelecek olanı tarif ediyorum, yani artık farklı gelemecek olanı: Nihilizmin gelişini. Bu hikâye şimdi ile ilgili olabilir; ihtiyaçtan kendisi iş başındadır. Bu gelecek daha şimdiden yüzlerce işaretlerle konuşmaktadır; bu kader kendini her yerde ilan etmektedir. Geleceğin bu müziği için tüm kulaklar daha şimdiden dikildi. Tüm Avrupa kültürü, ne zamandır her on yılda bir işkenceler içinde büyüyen bir gerilimle bir felakete doğru sürüklenmektedir; dur durak bilmeksizin, şiddetle, düşünmeksizin, tıpkı sona varmak isteyen, artık düşünmeyen, düşünmekten korkan bir nehir gibi" (Nietzsche, 2010b: 21).

Nietzsche'nin bu kehanetinin doğrulanması anlamında, özellikle Avrupa'yı temelden sarsan iki dünya savaşının arka arkaya yaşanmasının 20. yüzyılda nihilizm deneyimini derinleştirdiği söylenebilir. Modern teknolojiyi yok etme gücü olarak gören ve kendi ideolojisi haricindeki hiçbir değeri tanımayan " (...) bu tavır, tabii ki, geçmişteki tüm değerlerin yıkımı anlamında bütünsel bir nihilizmdir" (Rauschning, 1939: 14). Savaşların kendi korkunçlukları bir yana, sonraki süreçte hissedilen olumsuz duygular, Nietzsche'nin kehanetini daha da haklı çıkarıyor gibidir. II. Dünya Savaşı'ndan sonra 20. yüzyılın insanlık açısından "anlamsızlığın çağı" haline geldiğini söyleyen Rose'a göre, bu yüzyıldaki iki genel insan davranışını, "bir yanda anlamsız, beyhude yaşamlarının farkına varmayanlar, diğer yanda bunun farkına vararak intihar ve deliliğe sürüklenenler" (2001: 102) oluşturmaktadır. Bu ifadenin Nietzsche düşüncesindeki, 'nihilizmi fark edemeyen pasif nihilist' ve 'bunu fark edip kendini ya da dünyayı yok etmek isteyen radikal nihilist' tipleri ile örtüştüğü aşikârdır. Bu bağlamda, Nietzsche'nin öngördüğü gibi Avrupa kültüründeki varoluşsal kriz ve nihilizm deneyiminin 20. ve 21. yüzyıllarda daha da derinleştiği kuşkuyla yer bırakmaz.

Nietzsche'nin sistemleştirdiği nihilizm formlarının dünyadaki gündelik gerçekliğe sirayet etme süreci, iletişim teknolojilerindeki yaygınlaşmayla paralel düşünülmelidir.

İletişimsel gelişmelerle, 20. ve 21. yüzyıllarda farklı toplumsal bağlam ya da bölgelerin bir bütün olarak birbiriyle etkileşim süreci de hız kazanmıştır. Bu durum, dünya genelinde birbirinden uzak farklı toplum ve kültürler arasındaki etkileşimin yoğunluk kazanması olarak tanımlanan (Bknz. Giddens, 2014: 68) 'küreselleşme' olgusunu ortaya çıkarır. Küreselleşme, dünyanın farklı bölgelerinin birbiriyle bağlantılı hale gelmesini sağlamış, yeni algılama biçimlerine ve toplumsal/bireysel değişimlere yol açmıştır. Bu değişim, Batılı değerlerin küresel boyutta yaygınlaşmasına neden olduğu gibi, nihilizmin yanı sıra, yabancılaşma, aidiyetsizlik, kimliksizlik gibi felsefi kavramların birçok sanat dalında kullanılması sonucunu getirmiştir. Bahis konusu sanat dallarının başında ise, sinema gelmektedir.

Nietzsche'nin Üstinsan Düşüncesi Bağlamında Tayfun Pirseli moğlu'nun *Yol Kenarı* Filminin Analizi

Tayfun Pirseli moğlu'nun *Yol Kenarı* filminde, sürekli bulutlu ve fırtınalı bir havaya sahip bir kasabanın insanları, nereden geldiği ve amacı belli olmayan bir gemiye doğru topluca bakarlar. Bu esnada, bazı kıyamet alametleri ve tuhaf olaylar yaşanmaktadır. Sürekli bir yerlerde yangınlar çıkar. Bir uğultu durmaksızın devam eder. Aslında kasabanın birçok sakini gariplikler başlayınca orayı terk etmiştir. Kalanların başında bir tür yönetici (Taner Birsal) ve polis şefi (Ercan Kesal) vardır. Ayrıca, imam (Müfit Kayacan) da bu yönetici grubuna dâhildir. Çözülmemeyen ölümler ve esrarengiz tabiat olayları vuku bulmaktadır. Kasabada kalanlar, zihni ve duygusal açılardan pek sıhhatli gözükmemektedir. Bu garip süreçte oraya genç sarışın bir adam (Tansu Biçer) gelmiştir. Üç haftadan beri orada bulunan ve çay ocağında çalışan bu adamın sırtında yaprak şeklinde bir iz olduğu anlaşılır. Kasabadakiler onu, her şeyi sona erdirecek bir kurtarıcı olarak görürler. Bu esnada denizden (gemiden) başka bir genç adam karaya çıkar. Fakat ortalıkta dolaşan dazlak/bıyıklı kötü adam (Haydar Şişman) tarafından öldürülür. Bu cinayete sarışın adam da şahit olur. Daha sonra, sarışın adam uzaktan gördüğü hemşireyi (Nalan Kuruçim) takip eder ve buluşmaya başlarlar. Hatta bir kez sarılırlar. Ancak hemşire, evli olduğunu ve kocası yaşadığı sürece bir defa daha sarılamayacaklarını söyler. Sarışın genç adam, hemşirenin evindeki fotoğraftan kocasının gemiden karaya çıkan adamı öldüren kel kafalı kötü adam olduğunu öğrenir. Ve dahası, aslında yangınları çıkartan kişi de kel kafalı adamdır. Bu sırada birdenbire kel kafalı adamın öldürdüğü genç adam morgda dirilir. Kasaba sakinleri bunu yeni bir kıyamet alameti olarak yorumlar. Sarışın genç adam, hemşireyle birlikte olabilmek adına kel kafalı adamı bıçaklayarak öldürür. Ardından, nedeni bilinmeyen bir şekilde dirilen genç adam, aynen geldiği gibi tekrar denize döner. Onun gitmesinden sonra kel kafalı adam bıçaklandığı yerden kalkarak hiçbir şey olmamış gibi yürümeye devam eder. Film sona erer.

Görüldüğü üzere, konu itibarıyla *Yol Kenarı* filmindeki öykü oldukça karmaşıktır. Filmdeki olay örgüsü, başka birçok filmin aksine bir çırpıda anlatılmaya pek müsait değildir. İlk bakışta; deniz kıyısındaki kasvetli bir kasabadan birtakım bölük pörçük izlenimler aktarılıyor gibi görünür. Olaylar arasındaki muğlak bağlantılar, filmi izleme deneyimini de zor hale getirmektedir. Hikâyede belirli bir giriş-gelişme-sonuç çizgisini takip etmek mümkün değildir. Aksine, seyirci ilişkisel olarak aşırı gevşek yapıda bir olaylar silsilesiyle karşı karşıyadır. Pirseli moğlu'nun biçimsel tercihleri de bu durumu güçlendirici etki yapar. Kullanılan aşırı sayıda kararına (fade to black), zaman/mekân duygusunun yanı sıra, olay örgüsündeki bağlantı hissini azaltır. Bunun yanında, hiçbir karakterin ismi yoktur. Eylemlerinin ardındaki motivasyonlar net değildir. Örneğin bir sahnede; kasabanın yönetici elitleri, 'hamamcı' diye seslendikleri bir adamı (Rıza Akın) bir yere gönderirler. Hamamcının nereye ve neden gittiği belli değildir. Döndüğünde de herhangi bir bilgi aktarılmaz. Filmde bunun gibi birçok sahne mevcuttur. Dolayısıyla filmin tümünde gözlenen 'belirsizlik' duygusu, Pirseli moğlu'nun temel amacı gibi görünür.

Bununla beraber, Nietzsche'nin felsefi öğretisi bağlamında ele alındığında, *Yol Kenarı* filminin anlatısı oldukça verimli bir alan sunar. Bahis konusu felsefeye gönderme yapan

birçok diyalog ve aksiyonun izi sürülebilir. Öncelikle, filmin bütününe yayılan bir edilginlik açık biçimde göze çarpar. Kasaba kahvesinde oturan esnaftan başlayarak; bandoculara, yöneticilere, otel müşterilerine ve ev kadınlarına varıncaya dek herkes bıkkın, çökkün ve umutsuz gözükür. Tüm karakterler anlamlandıramadıkları bir boşluğun içinde askıda kalmış gibidirler. Durağanlık ve manasızlık, kurtulmanın mümkün olmadığı kalın bir zincir gibi ahaliyi sarmıştır. Özellikle kahvede oturanların yüz ifadeleri, süreklileşmiş ve anlamsız bir bekleyişi vurgular. Kasaba, nihilizmin pençesindeki sürü insanları ve son insanlardan oluşmaktadır.

Görsel kompozisyon ve mizansene dayalı düzenlemelerle verilen bu ruh hali, doğrudan sözel biçimde de aktarılır. Mesela filmin başındaki sahnelerden birinde; kasabanın meşru yöneticisi konumundaki karakter (Taner Bırsel) telefondaki üstlerine, "Garip bir uğultu var, bilmiyoruz efendim, bilemiyoruz," gibi şeyler söyler. Bir başka sahnede ise, yine aynı yönetici bu kez polis şefine (Ercan Kesal) en yüksek politik liderin kasabayı muhtemel ziyaretiyle ilgili şöyle der; "Zaten her şey belirsiz. Adam gelecek mi belli değil. Gelse ne çalınacak belli değil. Kim çalacak? O da belli değil. Her şey belirsiz." Filmsel mekânın en tepesindeki yönetici karakterin ağzından söylenen bu sözler, edilgen nihilizmin tipik semptomlarından biri olan 'farkında olamama' durumuna gönderme yapar.

Edilgen nihilizme referanslar başka sahnelerde daha da açıktır. Örneğin polis şefi bir sahnede, kahvede çalışan sarışın adama (Tansu Biçer); "Kızım evleniyor yakında ama yani, her şey boşa eğer, her şeyin bir sonu varsa, hepsi boşuna bunların. Hepsi boş, hiçbir anlamı yok, gerçekten, ne oluyor Allah aşkına?" diye sorar. Görüldüğü üzere, söz konusu cümleler net biçimde hiçliğe, anlamsızlığa, yani nihilizmin kavramsal içeriğine gönderme yapar. Yine yönetici ile polis şefinin yer aldığı Diğer bir sahnede ise yönetici; "Bu hayatı anlamıyorum. Bu hayat böyle can sıkıcı ise, niye yaşayıp duruyoruz ki? Nedir hayatın manası? Hayat onu sürdürmek için gereken zahmete değer mi ya? Şunu fark ettim biliyor musun? Ne yöne gidersen o yanlış. İnsan hayatındaki ihtimallerden hangisini seçersen seç, o yanlış işte. Tıpkı dünya gibi, öyle işte," der. Teslimiyetin ve umutsuzluğun egemen olduğu bu ifadeler, açık şekilde yönsüzlüğe ve kötümserliğe işaret eder. Bu karakterlerin gözünde dünyanın değeri artık yoktur. Tüm kurumlarıyla düzen manasını kaybetmiştir. Karakterler edilgen ve radikal nihilizm arasında gidip gelirler.

Nitekim sonraki bölümlerde, radikal nihilizmin eyleme geçiş halleri görülür. Yönetici ve kasabanın diğer önde gelen erkeklerinden bazıları, hiçbir sebep yokken eşlerini öldürürler. Kimisi kadınları ipe boğar, kimisi tüfekle vurur. Anlamsızlık, başta aile olmak üzere tüm geleneksel kurumları değerden düşürmüştür. Öldürmenin kendisi bile, herhangi bir ahlaki sorun olmaktan çıkmıştır. Dahası, geleneksel kurumların en güçlüsü olan din başta olmak üzere, herhangi bir kutsal dayanağın da hükmü kalmamıştır. Bunu imleyen sahnelerin ilkinde, hamamcının (Rıza Akın) niteliği açıklanmayan bir görevle bilinmez bir yere gönderildiği bölümde imam (Müfit Kayacan) hamamcıya dua bilip bilmediğini sorar. Hamamcı yanıt olarak bildiğini, isterlerse birkaç tane okuyabileceğini söyler. Araya giren yönetici ise, "Duaymış! Bu saatten sonra duaymış!" diye tersleyerek konuyu kapatır. Başka bir sahnede ise imam; tek başına oturmakta ve pencereye doğru bakmaktadır. Sanki ilahi bir işaret gibi bir şey beklemektedir. Nitekim bir ışık huzmesi belirir. Fakat kısacık bir süre sonra ışık kaybolur ve ortama yeniden karanlık hâkim olur. İmam anlamsızlığın ve hiçliğin içinde, tedirgin bir yüz ifadesiyle oturmaya devam eder. Bu sahnelerden anlaşıldığı üzere din, filmin anlatsal evrenini oluşturan kasabada değerleme sistemi olma vasfını yitirmiştir.

Bununla birlikte, Tanrı henüz tamamen ortadan kalkmamıştır. Bir kere ortada bir 'din adamı' vardır. Bunun da ötesinse, ortalarda sınırlı sınırlı gezinen dazlak/bıyıklı adam, esasen Tanrı metaforudur. Nietzsche'nin üstinsan düşüncesi bağlamında, anlatıdaki karakter yapılanmasında sarışın adam ve denizden gelen genç adam ile birlikte üçlü sacayağını oluşturan dazlak/bıyıklı adam ya da Tanrı, ilk görüldüğü karede doğanın içinden gelir ve doğrudan seyircinin gözünün içine bakar. Nietzsche'nin meşhur, "Uçurumun dibine

baktığında o da senin içine bakar,” sözünü çağrıştıran bu kare anlamlıdır. Çünkü burada Tanrı, insanın içindeki ‘boşluk’ olarak okunabilir. Nitekim bir sonraki karede dini göndermeleri açık olan ‘elma’ ve yanında birçok ‘göz’ vardır. İnsanlık tarihinin değerlendirme dizgesindeki mitik ilk günah öyküsü elma simgesiyle hemen akla gelir. Elmanın hemen yanındaki gözler ise, insanların düzen için bir şeyleri referans almak, bir şeye ‘bakmak’ zorunda olmaları şeklinde yorumlanabilir. Bu karenin hemen akabinde ise bir ‘boşluk’ çekimi gelir. Bu sıralanan üç çekim (seyirciye bakan Tanrı + elma ve gözler + boşluk), filmin anlatısındaki anlamları art arda sıralanan görüntülerin birbiriyle ilişkisinden çıkarsamaya dayanan dizimsel yapının Nietzsche felsefesiyle yorumlanması uyarınca bize şu sonucu verir: Düzen bir zamanlar kurulmuştur. Ama şimdi içi ‘boş’ tur. Boşluğun çevresi, ‘hakikatmiş’ gibi olan ‘yanılsamalarla’ örülmüştür. Fakat artık yanılsamalar yeterli değildir. Hiçlik ve anlamsızlık, yani nihilizm, kasabanın üzerine çökmüş durumdadır.

İşte böylesi bir ortam, Nietzsche’nin öğretisi açısından potansiyel bir üstinsanın ortaya çıkışı için uygundur. Manasızlık, egemenliğini sürdürmektedir. Gerçekten de bir gün, karanlıkta (nihilizm) bir ampul yanar. Bu çekimin sonrasında ise, denizde öylece duran gemiden karaya genç bir adam çıkar. Herkes kasabadan ayrılırken o, dışarıdan gelen tek kişidir. Bir değişiklik ihtimalini imleyen tek olay budur. Bu yüzden, denizden gelen genç adamı potansiyel bir üstinsan metaforu olarak okumak mümkündür. Geminin telsizinin kasabadaki telsizci tarafından dinlenmesi ve bu karakterin dinlediği şeyleri, “Anlamsız konuşmalar, sesler,” diye söylemesi, geminin potansiyel bir ‘yeni değerlendirme sistemi’ olarak okumasına imkân verir. İşte bu gemiden, potansiyel bir üstinsan kasabaya ayak basar. Ayak basmakla da kalmaz. Tıpkı dazlak/bıyıklı adamın (Tanrı) filmdeki ilk görünüşünde yaptığı gibi, gelip seyircinin gözünün içine ‘Tanrı’nın dünyevi antitezi’ olarak bakar. Onun peyda olduğu sahnenin sonrasındaki çekimde, kahvede oturan sürü insanların ortadan kaybolduğu görülür.

Fakat elbette onun varlığı, etrafta çıkardığı yangınlar (cehennemi ceza olarak ateş) ahaliye korku salmak dışında bir işe yaramayan Tanrı için tehdittir. Köhnemiş de olsa düzenini sürdürmek isteyen Tanrı, potansiyel üstinsanın filme dâhil olmasından sonraki bölümde son derece asık bir suratla sinirli sinirli kahvede oturur. Ne yapacağını bilemez gibidir. Ardından, gemiden gelen gizemli genç adam içeri girer. Dazlak/bıyıklı adam, sorgusuz sualsiz ve hışımla onu kovalamaya başlar ve yakaladığı yerde vahşice öldürür. Nietzsche öğretisi bağlamında okunduğunda; potansiyel üstinsan Tanrı tarafından ortadan kaldırılır. Gencin cesedi morga götürülürken, karaya çıktığı sırada kendiliğinden yanan ampul tekrar söner (nihilizmin yeniden egemenliği).

Bu cinayete tanık olan tek kişi ise, Tanrı-üstinsan-insan’dan müteşekkil üçlü sacayağının son üyesi sarışın adam (Tansu Biçer) dir. Bu karakter, perdede ortaya çıktığı ilk andan itibaren seyircinin de temsilcisidir. Öykü onun çevresinde gelişir. Bir eylemde bulunabilme ihtimali olan tek karakter gibi görünür. Dolayısıyla, Nietzsche’nin onayladığı ‘insanın kendisini aşma istemini zorlayabilecek tek kişi’ olarak kasabadaki sürü insanlarından ayrılır. Bu da sırtındaki izle belli edilir. Bir tür ‘seçilmiş kişi’ görevi yüklenir. Gemiden karaya çıkan ve belki de somuttan çok üstinsana dair bir nevi ‘kavram’ olarak değerlendirilebilecek genç adamın tersine, sarışın adam son derece cismani bir insandır. Nietzsche düşüncesindeki ‘insanın insan olarak kendini aşma’ edimini temsil eder.

Ve finalde sarışın adam dazlak/bıyıklı adamı ya da Nietzscheci şekilde söylenecek olursa, insan Tanrı’yı öldürür. Hemen ardındaki sahnede, ahalden birinin “ölü adam uyanmış” dediği duyulur. Dolayısıyla, filmin dizimsel bağlamındaki tercihler, bir defa daha anlatı yapısının Nietzsche felsefesiyle bağlantısına dair şüpheye yer bırakmaz. Tanrı’nın öldürülüşünün hemen ardından, denizden gelen ve Tanrı tarafından katledilen genç adam (üstinsan) morgda dirilir. Deleuze’un yukarıdaki açıklamasına atıfla, “Tanrı’nın ölümünden Tanrı katiline, oradan da üstinsana” gelmiş olur.

Fakat Pirselimoglu'nun anlatısında, Nietzsche'nin onayladığı şekilde 'yeni değerler yaratma' olanağı, yani nihai biçimde üstinsana ulaşma olanağı yoktur. Bu iradeyi gösterebilecek ve nihilizmi bilinçli şekilde aktifleştirip insanı insan olarak aşabilecek kişiler mevcut değildir. Bunun farkına varan üstinsan metaforu genç adam, aynen geldiği gibi kasabayı terk eder. Bu noktada, Pirselimoglu'nun dizimsel yapı aracılığıyla kurduğu felsefi anlamlar silsilesi bir kez daha kendini gösterir. Potansiyel üstinsanın kasabayı terk etmesinin akabinde, dazlak/bıyıklı adam (Tanrı) dirilir. Böylece, Nietzsche'nin "Burada gözler önüne sermeye çalıştığım, gelecek iki yüz yıldır..." şeklinde başlayan felsefi kehanetinin sinematik aktarımı gerçekleşmiş olur. Nitekim genç adamın gidişinden sonra gemi de aniden yok olur. "Gemi gitmiş," diyen bir karaktere "Gelir gene," yanıtı gelir bir başkasından. Henüz zaman gelmemiştir. Nietzsche gibi Tayfun Pirselimoglu da, bu sürecin biraz daha süreceğini düşünmektedir.

Sonuç olarak film, diğer Pirselimoglu filmleri gibi çözümsüz sona erer. Pirselimoglu'nun alametifarikası 'kapalı anlatı' bir kez daha iş başındadır. Filmin başında görülen edilgen nihilizmin egemenliğindeki kötümserlik ve belirsizlik, finaldeki çözümsüzlüğün üzerine katlanır. Eylemsizliğin döngüsü süregitmeye devam eder. Krizden fırsata ulaşılamaz. Tam aksine, tekrar nihilizme dönülür. Üstinsanın yeniden geri gelişine dek...

Sonuç

Tarih boyunca, kültürel ve sosyal değer dizgelerinin meydana getirdiği anlam şemalarıyla ilişki bağlamında, tek insan ya da başka bir ifadeyle bireye dair birtakım içsel problemler vuku bulmuştur. Bu türden sorunları felsefi alanda ele alan akım ise varoluşçu felsefe olmuştur. Özellikle modern dönemde düşünsel ve kavramsal olarak biçimlenip gelişen varoluşçu felsefeye birçok filozof katkı vermiştir. Bu filozofların en önemlilerinden olan Nietzsche, nihilizm kuramı temelinde geliştirdiği insan tipleri aracılığıyla modern dönemde insanın içine düştüğü anlam sorunu ve manevi krize işaret etmiştir. Bununla birlikte, Nietzsche'ye göre bu kriz, aynı zamanda fırsat olarak görülmeli ve nihilizmde devinip duran sürü insanı ve son insanı aşip yepyeni değerler yaratma kapasitesine sahip üstinsana kapı açmalıdır.

Birçok sanat için ama özellikle de sinema için çok verimli bir alan olan varoluşçu felsefi söylemler, pek çok film anlatısına temel teşkil etmektedir. Avrupa'da 1950'lerden itibaren etkinleşen ve auteur anlayıştaki yönetmenlerin ürettiği modern sinema tarzında, bu türden felsefi düşüncelerin sinematik temsillerine sıklıkla rastlanır. Türkiye'de ise aynı eğilim, 1990'ların ortalarında ortaya çıkan Yeni Türk Sineması'nda yaygın olarak gözlemlenmektedir.

Tayfun Pirselimoglu'nun bütün filmleri de, Yeni Türk Sineması'nın temel niteliklerini taşır. Onun anlatıları, belirgin auteur izleri ve varoluşçu felsefi kavramların filmsel temsillerini barındırır. Özellikle, Nietzsche'nin düşünsel evreninden belirgin izler içeren 2018 yapımı *Yol Kenarı* yapıtı, sinema ve felsefenin kendi özgün yapılarından ileri gelen ayırım çizgisini tümünden inceltir. Nietzsche felsefesinin sanatsal mecrada bir uygulanımı olarak film, yönetmeni Pirselimoglu'nu da Deleuze'ün işaret ettiği bir tür sine-filozof konumuna getirir.

Klasik anlamda giriş-gelişme-sonuç yapısına uymayan *Yol Kenarı*'nda, Nietzscheci fikirlere aşına olanların kolaylıkla fark edebileceği sembolik göndermeler ve karakter temsilleri bulunur. Sürü insanları ve son insanların yanı sıra; Tanrı-seçilmiş insan (seyircinin temsilcisi)-üstinsan şeklindeki üçlü karakter yapılanması, Nietzscheci felsefi öğretinin izini sürebilmek için çokça malzeme barındırır. Kabusvari bir atmosferde ve her türlü anlam olanağının askıya alındığı bir ortamda gelişen anlatı, Tanrı'nın ölümüyle kavramsal da olsa bir üstinsan olasılığına kapı aralar. Bununla beraber, tıpkı Nietzsche'nin de öngördüğü üzere, kriz fırsata çevrilemez ve üstinsan geldiği gibi kasabayı terk eder. Akabinde de Tanrı dirilir. Dolayısıyla, diğer Tayfun Pirselimoglu filmlerinde olduğu gibi, *Yol Kenarı* da çözümsüz ve kapalı bir anlatı olarak neticelenir.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- ARSLAN, Mizgin Müjde, **Yeşim Ustaoglu**, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2010.
- ATAM, Zahit, **Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması**, İstanbul, Cadde Yayınları, 2011.
- CEVİZCİ, Ahmet, **Felsefe Sözlüğü**, İstanbul, Say Yayınları, 2014.
- COPLESTON, F., **Nihilizm ve Materyalizm**, Çev. Deniz Canefe, İstanbul, İdea Yayınevi, 1998.
- ÇAPAN, Sungu, "Fransız Yeni Dalgası", *Ve Sinema*, Sayı 3, İstanbul, Hil Yayın, 1986, ss. 24-57.
- DELEUZE, Gilles, **Nietzsche ve Felsefe**, Çev. Ferhat Taylan, İstanbul, Norgunk Yayıncılık, 2010.
- DELEUZE, Gilles, **Zaman-İmge**, Çev. Burcu Yalın & Emre Koyuncu, İstanbul, Norgunk Yayınları, 2021.
- GIDDENS, A., **Modernliğin Sonuçları**, Çev. Ersin Kuşdil, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2014.
- KOVÁCS, András Bálint, **Modernizmi Seyretmek**, Çev. Ertan Yılmaz, Ankara, De Ki Yayınları, 2010.
- MEGILL, Allan, **Aşırılığın Peygamberleri**, Çev. Tuncay Birkan, Ankara, Ayraç Yayınları, 2008.
- NIETZSCHE, F., "Defterlerden", *Nietzsche: Kayıp Bir Kıtı*, Çev. Oruç Aruoba, Cogito, Sayı:25, İstanbul, YKY, Kış 2001, ss. 174-206.
- NIETZSCHE, F., **Böyle Buyurdu Zerdüşt**, Çev. A. Turan Oflazoğlu, İstanbul, Cem Yayınevi, 2010a.
- NIETZSCHE, F., **Güç İstenci**, Çev. Nilüfer Epçeli, İstanbul, Say Yayınları, 2010b.
- NIETZSCHE, F., **Tragedyanın Doğuşu**, Çev. Mustafa Tüzel, İstanbul, T. İş Bankası Yayınları, 2011.
- ORR, John, **Sinema ve Modernlik**, Çev. Ayşegül Bahçıvan, Ankara, Ark Yayın, 1997.
- ÖZLEM, Doğan, **Nietzsche Üzerine Felsefe Tartışmaları**, İstanbul, Panorama Yayınları, 1993.
- ÖZTÜRK, Serdar, **Sinefilozofi: Kurosawa'nın Düşler'inde Sinefilozofik Bir Yolculuk**, Ankara, Heretik Yayınları, 2016.
- ÖZTÜRK, Serdar, **Sinema Felsefesine Giriş**, Ankara, Ütopya Yayınları, 2018.
- PEARSON, Keith Ansell, **Kusursuz Nihilist**, Çev. Cem Soydemir, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1998.
- RAUSCHNING, Hermann, **The Revolution of Nihilism: Warning to the West**, Trans. E. W. Dickes, New York, Alliance Book Corporation, 1939.
- ROSE, Eugene (Fr. Seraphim), **Nihilism: The Root of the Revolution of the Modern Age**, Alaska, St. Herman of Alaska Brotherhood, USA, 2001.
- WOOD, Robin, **Hitchcock Sineması**, Çev. Ertan Yılmaz, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2004.
- YÜCEL, Fırat, "Tayfun Pirselimoglu'yla 'Ben O Değilim' Üzerine", *Altyazı Dergisi*, 25.09.2014, <http://www.altyazi.net/soylesiler/tayfun-pirselimogluyla-ben-o-degilim-uzerine/>, Erişim Tarihi: 10.10.2014.

-Araştırma Makalesi-

'Nebula' Filminde Anı-İmge ve Zaman-İmge Olarak 'Ölü At'¹

Alper Erçetingöz *

Özet

Zamanı ele alış şekli, insanın zamanla olan ilişkisini etkilemektedir. Geçmiş, şimdi ve gelecekte oluşan parçalı ve doğrusal zaman anlayışında insan yalnızca şimdiyi, tek bir an'ın içinde yaşamaktadır. Kesintisiz bir bütün olarak düşünüldüğünde ise zaman, bu üç olgunun iç içe geçtiği bir akış formundadır. Zamanın bu formunda insan, bazı bellek imgelerinin geçmişten şimdiki zamana ulaşarak gerçeği, yani kişinin mevcut eylemini etkileyebildiği bir oluş halinde bulunmaktadır. Zaman kavramı, mekân ve hareket ile birlikte sinemanın başlıca yapısal unsurları arasında yer almaktadır. Bu kavramlar, gerçek hayatta olduğu gibi sinemada da algı ve düşünce mekanizmalarını harekete geçirmektedir. İnsan zihninin işleyişi ile bir filmde yer alan imgelerin işleyişi arasındaki benzerliğe dikkat çeken Henri Bergson'un ileri sürdüğü 'bellek teorisi' ve 'anı-imge' kavramı, Gilles Deleuze'ün sinemayı bir 'zaman sanatı' olarak işaret eden imge kuramıyla birlikte sinema ve zaman arasındaki bu karmaşık ilişkiyi ele almaktadır. Tarık Aktaş'ın geleneksel anlamda bir hikâyeyi takip etmeyen filmi Nebula (2018), ana karakter Hay'ın gündelik hayatına odaklanırken, filmde gerçekleşen tüm olaylar, geçmişe ait bir bellek imgesinin etrafında kümelenmektedir. Zamanın doğrusal akışını sekteye uğratarak sahneler arasındaki neden-sonuç ilişkisinden doğan rasyonel bağı parçalayan zaman imgeleri de geçmişe dair bir anıyı içeren bu imgeyi görünür kılmaktadır. İmgelerin 'görünür' olduğu kadar 'okunabilir' olduğu yaklaşımla hareket edilen çalışmada, Bergson ve Deleuze'ün bellek ve zaman imgesi tanımları ekseninde, filmde yer alan zaman unsurları niteliksel içerik analizi yöntemiyle sorgulanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Anı-İmge, Zaman-İmge, Henri Bergson, Gilles Deleuze, Dead Horse Nebula.

¹ Bu makale, 17-18 Haziran 2021 tarihinde gerçekleştirilen Uluslararası Tasarım ve Sinema Sempozyumu'nda sunulan Hay'ın Hayaletleri: Nebula Filminde Bellek ve Zaman İmgesi Olarak 'Ölü At' başlıklı bildirinin genişletilmiş halidir.

*Arş. Gör. Dr. Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, Aydın, Türkiye.

E-mail: alper.ercetingoz@adu.edu.tr

ORCID :0000-0002-9168-5740

DOI: 10.31122/sinefilozofi.956686

Erçetingöz, A. (2022). 'Nebula' Filminde Anı-İmge ve Zaman-İmge Olarak 'Ölü At' Sinefilozofi Dergisi, Cilt: 7, Sayı:13. 142-155. <https://doi.org//10.31122/sinefilozofi.956686>.

Geliş Tarihi: 23.06.2021

Kabul Tarihi: 26.05.2022

-Research Article-

**'Dead Horse' as Memory-Image and Time-Image in the Film of
'Dead Horse Nebula'²**

Alper Erçetingöz *

Abstract

The way person handles time affects people's relationship with time. In a fragmented and linear understanding of time consisting of the past, present and future, human lives only the present, in a single moment. When considered as an uninterrupted whole, time is in the form of a flow in which these three phenomena are intertwined. In this form of time, human is in a state of becoming, in which some images of memory can affect a person's current action by reaching from the past to the present. The concept of time is among the main structural elements of cinema together with space and movement. These concepts activate the mechanisms of perception and thought in cinema as in real life. Drawing attention to the similarity between the functioning of the human mind and the functioning of images in a film, Henri Bergson's theory of memory and 'memory-image' concept, together with Gilles Deleuze's image theory, which points to cinema as an art of time, address this complex relationship between cinema and time. Tarık Aktaş's film Nebula (2018), which does not follow a story in the traditional sense, focuses on the daily life of the main character hay, while all the events that take place in the film are clustered around an image of a memory of the past. Time images, which disrupt the linear flow of time and break the rational bond arising from the cause-and-effect relationship between scenes, also make this image visible, which contains a memory of the past. In the study, which is based on the approach that images are 'readable' as well as 'visible', Bergson and Deleuze's definitions of memory-image and time-image are questioned by the qualitative content analysis method of the time elements contained in the film.

Key Words: Memory-image, time-image, Henri Bergson, Gilles Deleuze, Dead Horse Nebula.

² This article is an extended version of the paper entitled *Ghosts of Hay: 'Dead Horse' as Memory and Time Image in the Film of Dead Horse Nebula*, presented at the *International Design and Cinema Symposium* on June 17-18, 2021.

*Res. Asst. Dr., Aydın Adnan Menderes University, Faculty of Communication, Department of Radio Television and Cinema, Aydın, Turkey.

E-mail: alper.ercetingoz@adu.edu.tr

ORCID :0000-0002-9168-5740

DOI: 10.31122/sinefilozofi.956686

Erçetingöz, A. (2022). 'Nebula' Filminde Anı-İmge ve Zaman-İmge Olarak 'Ölü At' Sinefilozofi Dergisi, Cilt: 7, Sayı:13. 142-155. <https://doi.org//10.31122/sinefilozofi.956686>.

Received:23.06.2021

Accepted: 26.05.2022

Extended Abstract

The way person handles time affects people's relationship with time. In a fragmented and linear understanding of time consisting of the past, present and future, human lives only the present, in a single moment. When considered as an uninterrupted whole, time is in the form of a flow in which these three phenomena are intertwined. In this form of time, human is in a state of becoming, in which some images of memory can affect a person's current action by reaching from the past to the present.

The concept of time is among the main structural elements of cinema together with space and movement. These concepts activate the mechanisms of perception and thought in cinema as in real life. Drawing attention to the similarity between the functioning of the human mind and the functioning of images in a film, Henri Bergson's theory of memory and 'memory-image' concept, together with Gilles Deleuze's image theory, which points to cinema as an art of time, address this complex relationship between cinema and time.

Memory-images, one of two images of memory that Bergson describes, store past experiences and turn them into living images of the present. For this, memories of a dominant nature must be called by memory. Although memoir-images become functional within the principle of temporal continuity, they also have an autonomous meaning, regardless of the time and space through which they come out. Based on this, it can be seen that memories-images can turn into a time-image, as Deleuze described them. Time-image is made possible by the fact that the image moves away from its context and becomes pure. In this sense, it abandons its place in the organic structure of the film and moves away from its functionality and the sequentiality required by the cause-effect relationship. The function of the time-image is to take the audience out of the film, into their own memory processes, by taking part in the film. In this aspect, time-image extends the relationship of thought to the film universe towards the audience. Memory-image and time image create the understanding needed in the sense of reaching the truth by activating the thought processes of the audience within the framework of the relationship between cinema and reality.

The fact that they make it possible to consider the relationship between the phenomenon of time and cinema on the basis of image constitutes the importance of these two concepts from the point of view of work. Based on the approach that images are 'readable' as well as 'visible', the time elements contained in the Nebula (2018) film directed by Tarık Aktaş are questioned by qualitative content analysis method on the axis of Bergson and Deleuze's definitions of memory-image and time-image. The film, which does not follow a story in the traditional sense, focuses on the everyday life of the main character Hay. Hay, a young boy aged 7, finds a dead horse in the field where he went with his father. The curious boy makes a hole in the carcass of the horse with his stick. Inside the rotten pieces of meat that fall to the ground, he sees maggots moving. This testimony to the organic life cycle leaves its mark as a moment of discovery and fascination in the child's universe. The elders light a large fire to destroy the horse's cadaver without damaging the ground. In the light of the fire rising to the sky in the dark of night, Hay begins to understand the relationship between death and life through nature. In the next sequence Hay grew up, a young lad in his 20s. He catches the escaped sheep, carries it home on his back, prepares to sacrifice. But the knife in his hand is missing, and he faints when he accidentally cuts his own leg. When

Hay opens his eye in the hospital, a bond is formed between two different periods of time, through this wound. This scene is a moment of enlightenment in which Hay becomes intimate with the dead horse in terms of his understanding that he has a mortal body like everything in nature. All the events that take place in the film after this scene are clustered around an image of memory from the past. By disrupting the linear flow of time, breaking down the rational bond arising from the cause-and-effect relationship between scenes, time images make this image visible, which contains a memory of the past.

The study also discusses the relationship of cinema as a fictional narrative with the past through the concepts of remembrance and forgetting. Cinema reconstructs reality. No matter how connected to reality, it is thought that a fiction, not the past itself, is obtained through cinema. In this sense, the concept of cinematic reality becomes an expression of a lack, a gap between the past and the present. Therefore, the relationship that cinema as a creative activity establishes with the past on the basis of image is a problematic relationship. Delusions that consist entirely of imagination and have no connection with the past on the basis of experience need to be separated from fiction based on lived reality.

Giriş

Geçmiş, şimdi ve geleceğin bağımsız parçalar halinde art arda sıralandığı zaman yaklaşımında geçmiş, her zaman için 'kayıp' olarak nitelendirilmiştir. Zamanın, nesnel yöntemlerle tanımlanması güç bir olgu olarak varlığı, an'ı yakalamak ve sabitlemek ihtiyacını yani kaybedilen zamanı 'kalıcı' hale getirme, elde tutma, kontrol etme düşüncesini temel bir sorun olarak karşımıza çıkarmaktadır. Fransız filozof Henri Bergson'un zaman felsefesinde, tümüyle akış halindeki imgelerden meydana gelen dünyayı anlayabilmek için deneyim ile ilişki kurarak zamansal bir işlev kazanan 'bellek' önemli bir kavram olarak belirmektedir. Bergson'un öne sürdüğü 'anı-imge' kavramı, bellek ile deneyim arasındaki ilişkide 'kurtarılan' zamanın bir kaydı olarak işaret edilir (Cadava, 2008, s. 129). Fakat burada, bir sorunla karşılaşılır. İmgelerin hatırlanması ya da unutulması bu imgelere nedensel bir önem atfetmektedir. Her iki edim de, ardında 'özel' bir amaç olduğu düşüncesini doğurmaktadır. Bu anlamda anı-imge, 'ayrıcılık' bir an'ın kaydı/imgesi olarak öne çıkmaktadır. Bu ayrıcılık, imgeye özel bir anlam yüklerken bilinçli bir edimi, özne tarafından seçilmiş/şekillendirilmiş yani kurgusal bir imgeyi işaret etmektedir. Deneyim, tarihsel bir gerçekliği içerse de onun hatırlanan, zihinsel versiyonu deneyimleyen bir kurgusu olarak imgeleşir.

Deneyim ve bellek arasındaki tartışmalı ilişkinin görünür olduğu alanlardan biri anlatılardır. Anlatıların, deneyimleyen ya da aktaran olarak anlatıcının gerçekliği yeniden inşa ettiği bir sürecin sonucunda gerçekleştiği ve gerçeği olduğu gibi yansıtmadığı düşünülür. Sinemanın da bir anlatı biçimi olarak gerçek ile ilişkisi tartışmalıdır. Yansıtma ve temsil karşıtlığı ekseninde, sinemasal imgenin gerçekliğine ilişkin teorik tartışmalar, sinemanın ortaya çıktığı ilk dönemden itibaren yapılagelmektedir. Kurmaca ve gerçek arasındaki sınırların belirsizleştiği günümüzde bu tartışmalara yer bırakmayacak şekilde sinemanın kendine özgü bir gerçekliğinin olduğu düşünülmekte ve bu gerçekliğin gerçeğin yerini aldığı kabul edilmektedir.

Bergsoncu anlamda dünyanın tümüyle akış halindeki imgelerden meydana gelmesi gibi filmler de akışkan imgeler aracılığıyla inşa edilir. Bu ontolojik benzerlik, Bergson'un zaman felsefesinin sinemasal algılama ilkeleriyle olan benzerliğini işaret eder. Anlatının yinelenebilir olması, örneğin bir filmin farklı zamanlarda tekrar tekrar izlenmesi de onun bir bellek gibi işleyerek her tekrarda farklı bir zamansallık yaratmasını sağlar. Sinema aracılığıyla anılar, geçmişin bugünde defalarca yaşanmasını mümkün kılar. Böylece zaman doğrusal/tarihsel ilerleyişinden koparak sıçramalı bir görünüm kazanır. Bergson'un bellek ile ilişkilendirerek anı-imge olarak ifade ettiği imge biçimi, bir diğer Fransız filozof Gilles Deleuze'un zaman-

imge olarak adlandırdığı ve bellek süreçlerinin film ve izleyici arasındaki değiş tokuşunu mümkün kılan bir sinematik imge biçiminin ortaya çıkmasında öncü işlev görmüştür. Deleuze'ün 'zaman-imge' kavramı, sinemada ayrıcalıklı anlara karşı 'herhangi bir an'ı öne çıkarır. Yönetmenin özel anlam yüklediği imgelerde zamanın yapılandırılmış olduğunu ifade eden Deleuze, film içinde anlatıdan ve yönetmenden bağımsız bazı imgelerin bulunduğunu belirtir. Bu imgeler filmsel zamanın dışına çıkar; izleyicinin zihninde, filmde bağımsız yeni ilişkiler kurar ve 'düşüncede düşünülme' yeni fikirlere açılır.

Tarık Aktaş'ın yönetmenliğini yaptığı *Nebula* (2018) filmi de, sinema ve bellek arasındaki ilişki üzerinden ilerleyerek önermesini bu ilişkinin bir sonucu olarak ortaya koyar. Dolayısıyla hem bu önermeyi anlaşılır kılmak hem de sinemanın bellek süreçleriyle olan ilişkisini irdeleyebilmek için Bergson'un ileri sürdüğü 'bellek teorisi' ve 'süre' kavramı ile Deleuze'ün sinemayı bir 'zaman sanatı' olarak işaret eden imge kuramından bahsetmek gerekmektedir. İmgelerin 'görünür' olduğu kadar 'okunabilir' olduğu yaklaşımıyla hareket edilen bu çalışmada, söz konusu kavramlar ekseninde filmde yer alan zaman unsurları niteliksel içerik analizi yöntemiyle sorgulanmakta ve film içinde bu imgeler boyunca açılan anlam katmanları araştırılmaktadır.

Bellek İmgelerinden Zaman İmgesine

20. yüzyılın öncü filozoflarından biri olarak kabul edilen Bergson'un kişisel deneyimler üzerinden geliştirdiği sezgiye dayalı gerçeklik tanımı, zaman felsefesi konusundaki mevcut pozitivist görüşlerin karşısında yer alır. Bergson'un kuramı, insan bedeninin sürekli hareket halinde olmasından kaynaklanan değişim ilkesine dayanır. Deneyimin öznesi olan beden hep aynı kaldığı, değişmediği için deneyimin merkezinde yer alırken, bedene ilişkin algı ve duyuları etkileyen imgeler sürekli değişim halindedir. Bergson'un *Madde ve Bellek* kitabında ayrıntılı şekilde ifade ettiği gibi algı ve duyum, bedenle olan ilişkileri açısından farklı anlamlara gelir. Dış dünyaya ilişkin olan algı ile bedenin içinde, algıya bağlı olarak yani algının içselleştirilmesi ile üretilen duyum arasındaki ilişki sınırlandırılmış, öznel bir gerçekliği işaret eder. Beden, etrafında olan biteni algılamak için sonsuz potansiyele sahiptir ancak yalnızca deneyim ve anılar çerçevesinde bu edimi gerçekleştirir. Yani insan, anlamını önceden bildiği, bu anlamda geçmişini işaret eden bilgiden yola çıkmakta ve bütünü içinden seçerek gerçekliği algılamaktadır (Bergson, 1991, s. 17-76). Dolayısıyla geçmiş, yani insanın zamanla olan ilişkisi, kişinin mevcut/şimdiki algılarını şekillendirmektedir.

Bergson, varlığın beden ile ifade edilen maddi yapısından farklı olarak, niteliği 'süreklilik' olan bir 'değişim' ile tanımlanan 'oluş' tarzı da olduğunu belirtir. Zaman algısı, yalnızca beden aracılığıyla duyumsanan bir şey değildir; öznel bir süreklilik durumu ekseninde yaşanarak, içsel olarak da üretilmektedir. Bu öznel zaman anlayışını 'süre' (*durée*) kavramıyla ifade eden Bergson, süreyi geçmiş, şimdi ve geleceğin bir arada ve eşzamanlı olarak bulunduğu bir 'akış hali' olarak tanımlar. İnsan şimdide eylemde bulunur ancak şimdi tek bir andan oluşmaz; geçmiş algılar/duyular ve gelecek olasılıkları/beklentileri ile kesintisiz bir etkileşim içindedir. Bu sayede Bergson, geçmiş ve geleceğin, şimdinin inşasında belirleyici olduğunu iddia eder.

Bedeni, kendi dışında var olan diğer unsurlar gibi bir imge olarak tanımlayan ve dışsallaştıran/mekânsallaştıran Bergson, zamansal belirlenimi ne olursa olsun duyguları ve anıları bedene değil süreye dair içsel bir olgu olarak tanımlar. Beden uyarılır, algılar ve tepki gösterirken süre ile ilişkilendirilen bilinç ve bellek, bedenin eylemlerini anılar ve deneyimlerle şekillendirir. Anılar geçmişin birer imgesidir. Geçmişe ait bu imgeleri saklayan bellek, süre içerisinde bir filtre gibi çalışarak algıyı özneldeştirmekte, sezgisel olarak kurduğu benzerlikler ile şimdi ve geçmiş arasında diyalektik bir ilişki kurmaktadır. Bu doğrultuda Bergson, belleğin iki farklı türü olduğuna dikkat çeker. 'Tekrarlayan bellek', her defasında aynı mekanizmaları çalıştıran, tekrara dayalı, dolayısıyla refleksiftir. Alışkanlıklar ile ilişkilendirilir ve yalnızca şimdiki zamanda işlevseldir. 'Yeniden gören bellek' ise geçmiş deneyimleri özümser, geçmişin

bilgisini ve duygusunu detaylı şekilde haritalandırır ve bu yolla onları kişiselleştirerek 'anı-
imge'lere dönüştürür ve saklar. An'ın çağrışım yaptığı anılar, tüm geçmiş deneyimlerin
sentezi olarak, canlı bir şimdiki zaman imgesine dönüşür ve mevcut imgelerle birlikte, o
an'da yaşanmış gibi duyumsanır (Bergson, 1991, s. 77-152). Bunun gerçekleşebilmesi için,
anıların bellek tarafından çağırılması gerekmektedir. Burada anıların niteliği yani 'saf' ya da
'baskın' oluşları belirleyici olur. Bergson'un ifadesiyle baskın anılar, belleği yoğun olarak işgal
ettikleri için bastırılarak bilinçdışında tutulur (1991, s. 148-149). Dolayısıyla bilinç düzeyine
çıkarak anı-imgelere dönüşmek için hazır beklerler. Bergson'un bellek teorisine göre, geçmiş
meydana getiren iki biçimden biri olan anı-imgeler, bağımsız anılar aracılığıyla geçmişin
şimdide korunmasını ifade etmektedir. Geçmiş ve gelecek arasında hareketli bir sınır olarak
tanımlanan beden tek bir an içinde değil, akış halindeki zamanda bir oluş şekli olarak kabul
edildiğinde, geçmişten şimdiki zamana ulaşan bu anı-imgelerin gerçeği, yani bedenin şimdiki
zamanda gerçekleştirdiği eylemi etkileyebilme gücüne sahip olduğu görülür.

Geçmişin anı haline gelebilmesi için dile getirilmesi gerektiğini düşünen Alman
profesör Andreas Huyssen'e göre bu edim bir 'anımsama' ya da metaforik anlamda bir
'arayış'tır. Huyssen'e göre, şimdiki zamanda gerçekleşen bu arayışın sonucunda elde edilen,
geçmişin kendisi değil onun kültürel bir kurgusudur. Dil, anlatı, görüntü ya da kaydedilmiş
ses bağlamında meydana getirilen bütün temsil biçimlerinin belleğe dayandığını belirten
Huyssen, temsiller tarafından bir yanılısama olarak yeniden yaratılan şimdinin, her zaman
için 'geçmiş' olduğunu ifade eder. Geçmiş, geçmiştir. Zamanın geride kalan kısmı ile
şimdi arasında Huyssen'in tabiriyle bir yarı/boşluk bulunur: "Bir olayı yaşamak ile onu bir
temsil içinde anımsamak arasında" yer alan bu boşluk, sanat aracılığıyla yaratıcı bir etkinliğe
dönüştürülür (1995, s. 2). Sanatı, belleğin mizansenini olarak kabul eden bu düşünce (Connolly,
1944 akt. Pallasmaa, 2005, s. 52) filmin 'özel bir zaman deneyimi' olduğunu vurgulamaktadır.

Bu deneyimin, dil ya da ritim aracılığıyla temsil edildiği için yaratıcı bir süreci işaret
ettiğini belirten Fransız filozof Paul Ricoeur da Huyssen gibi öykülemeyi/anlatıyı, geçmişe
dair izlenimlerin bellek aracılığıyla şimdide çağırıldığı bir 'anımsayış' olarak tanımlar (2016,
s. 37-70). Geçmişin, görsel ve/veya işitsel bir imge ile şimdide var olması, belleğin sadece
imgeleme dayalı olarak tanımlandığı anlamına gelir (Ricoeur, 2012, s. 24). Bellek ve imgelemin
tartışmalı bir şekilde iç içe geçmiş gibi görülmesine karşın (Bachelard, 1994, s. 5) Ricoeur, imge
ile anıyı birbirine karıştırmamak gerektiğine dikkat çeker. Kurmaca niteliğindeki imgelem
şimdide aittir, dolayısıyla hayal etmenin bir ürünüdür. Ancak bellek, imgelemden farklı olarak
geçmişe, anımsanan nesnenin zamansal işaretlerine yöneliktir. Bu nedenle zamansallaştırıcı
bir işleve sahiptir. Ricoeur *Hafıza, Tarih, Unutuş* adlı kitabında, okuyucuya "Anı bir tür imge
midir?" sorusunu yöneltir. Paradoksal olarak, anının geri gelmesi yalnızca imgeleştğinde
mümkün olmaktadır (2012, s. 24-25). Anımsama anında nesnelere mevcut değildir; hafıza ise
ancak üzerinden bir miktar zaman geçtikten sonra ortaya çıkmaktadır. İmgelem ve bellek,
mevcut olmayanın mevcudiyetine dayanır. Ricoeur'a göre bu ortaklık, gerçekliği ele alış
biçimlerinde bozulur. İmgelem gerçekliği askıya alırken, bellek geçip gitmiş de olsa yaşanmış
bir gerçekliğe dayanır. Anımsama yoluyla ulaşılan geçmiş olay yaşanmıştır ancak imgelem
yoluyla yaratılan, geçmişe dair imge hiç mevcut olmamıştır (Ricoeur, 2012, s. 34-73). Bu
anlamda anı/anımsama ile imge/imgelem birbirinden farklı anlama gelmelidir.

Kurmaca bir anlatı olarak sinemanın geçmişle ilişkisini yalnızca anımsayış üzerinden
ele almak yeterli olmayacaktır. Çünkü kurmaca anlatılar, izleyicinin içinde kaybolacağı
yeni bir gerçeklik inşa ederek anımsama kadar unutmaya da bir imkân olarak izleyiciye
sunmaktadır. Fransız antropolog Marc Augé'ye göre insanın zamanla olan ilişkisi aslında tam
da bu doğrultuda, 'unutma' üzerine inşa edilmiştir (1999, s. 75-259). İnsan gündelik hayatında,
seçtiği görüntüleri bir araya getirip diğerlerini unutarak zamanla kurgusal bir ilişki kurar.
Dolayısıyla insanın şimdideki esas edimi anımsamak değil unutmaktır. Bu düşünceye göre
kurmaca anlatıların kaynağı, insanın unutmaya ve dolayısıyla şeyleri görmek istediği gibi
hatırlamaya olan yatkınlığıdır. Bu anlamda sinema, hem anımsama hem de unutma pratiği

olarak görmek istediğimiz ve istemediğimiz şeylerin biriktiği kurgusal bir yapı haline gelir. İmgelerin görünüş şekli ya da görmezden gelinişinin nedeni psikolojik ve ideolojik bir nedene dayanır. Duyular aracılığıyla harekete geçirilen belleğin, geçmişini imgesel olarak yeniden ürettiğinde anımsamanın mı yoksa unutmanın daha baskın olacağı bilinmemektedir.

Arjantinli eleştirmen Beatriz Sarlo anımsama ve unutmanın 'baş edilemez olmak' gibi ortak bir niteliğe sahip olduğunu belirterek okuyucusunu iki kavrama aynı perspektiften bakmaya çağırır. Ne kadar bastırılrsa da geçmiş bir anı, ölü bir an'ın hayaleti olarak gelip şimdiki zamana musallat olur. Bu durumun, insan iradesiyle kontrol edilmesi mümkün değildir (Sarlo, 2012, s. 9-10). Sarlo, anıların bugüne muhtaç olduğunu belirtirken, hatırlama ediminin yalnızca şimdiki zamanda gerçekleşeceğini ifade eden Bergson'un izinden gider. Geçmiş, insanın bakışı için bir 'manzara' olarak yeniden inşa edilir. Şimdiki zamanda gerçekleşen bir seyir süreciyle geçmiş, manzaranın yorumu üzerinden bir anlatıya dönüşür. Sarlo'nun ifadesiyle bu bir 'deneyim anlatısı'dır. Sinema kendisine özgü bir şimdiki zamanda, geçmişte mevcut bulunan bir öznenin tanıklığından oluşan deneyimi hatırlayarak dile getirir. Böylece öznel olmaktan çıkan bu deneyim anonimleşir (Sarlo, 2012, s. 21). Sinema bu nedenle, her deneyim öznel de olsa, izleyiciyi ortak bir duyguda, düşüncede bir araya getirebildiği için kişisel olanı kendi gerçekliği içinde yeniden inşa etmektedir. Sinema geçmiş bir yaşanmışlığı/ deneyimi kendi zaman kurgusu içinde dile getirerek bir bellek işlevi görür. Önce şimdiye ardından da tekrar geçmişe ve film her izlendiğinde bu döngünün yeniden yaşandığı bir süreklilik durumuna geçiş yapılır.

Bergson'un zaman kavramını yorumlayan Deleuze, film ve izleyici arasında zaman imgeleri aracılığıyla zihinsel bir diyalektiğin mümkün olduğunu iddia ettiğinde film çok daha zengin bir düşünce üretim aracına dönüşmüştür. Felsefe ve sinema arasında ilişki kuran Deleuze, bir filmde zamanın doğrusal ilerleyişini durduran ve sahneler arasındaki neden-sonuç ilişkisinden doğan organik bağı parçalayan bazı imgelerin yeni bir sinema anlayışı meydana getirdiğini iddia eder. *Sinema I: Hareket-İmge* (1983) ve *Sinema II: Zaman-İmge* (1985) kitaplarında Deleuze, sinemanın bir 'zaman sanatı' olduğunu iddia etmiştir. Burada zaman, imgelere bağlı olarak ortaya çıkan bir olgu değil, doğrudan kendi imgelerini meydana getiren bir unsur olarak tanımlanır. Deleuze'ün II. Dünya Savaşı sonrası Avrupa sinemasına yönelik analizi, klasik anlatının başvurduğu neden-sonuç ilişkisine dayanan ilerlemeci paradigmanın, bu filmlerde olmadığını ortaya çıkarır. Sahneler arasında belirgin bir bağın olmaması, dramatik gereksinimi net olmayan karakterlerin varlığı ve giriş-gelişme-sonuç gibi klasik anlatı kurallarını ihlal eden açık uçlu yapılar, yeni bir gerçeklik anlayışını ve farklı bir zihinsel yaklaşımı işaret eder.

Birçok imgeden meydana gelen film evrenini bir 'bütün' olarak tanımlayan Deleuze, zamanı bu bütünün meydana geldiği ortak zemin olarak kabul eder (1997a, s. 20-21). Film evreninde var olan sürekli değişime rağmen, bütünselliği sağlayan unsur zamandır. Zaman imgesi, bu bütün içindeki herhangi bir anda, öncelik sonralık ilişkisinden muaf bir süre anlayışında yani geçmiş, şimdi ve gelecek boyutlarını aynı anda içeren bir süre anlayışında ortaya çıkar (Deleuze, 1997a, s. 46-47). Burada, imgeler arasındaki ilişki zayıflarken, tek başına imgenin anlamı güçlenir. Görsel ve işitsel derinlik kazanan imgeler, çoklu okumalar yapmaya uygun bir yapı kazanır. Zaman-imge sineması, karmaşık bir zaman düzenine sahiptir. Teori, imgenin saf hali üzerinden film evreninin dışına yönelen bakışın, yeni bir düşünce yaratması prensibine dayanır. Zaman imgesi, hareket imgesinin işlevsel olduğu etki-tepki düzenini bozar. Bu anlamda işlevi, filmin içinde yer alarak izleyiciyi filmin dışına, kendi bellek süreçlerine taşımaktır. Deleuze, klasik anlatı sinemasındaki imge yapılanmasında var olan nedensel/mantıksal dizilimin izleyiciyi önceden belirlenmiş/düşünülmüş şekilde düşünmeye zorlayarak bir anlamda makineleştirdiğini iddia eder (1997b). Burada, düşünce, psikolojik yollarla üretilir. Zaman-imge sinemasında ise düşünce tinsel/ruhsal olarak meydana gelir. Bu doğrultuda film, bellekle ilişkilendirilen anılar, düşler ve imgeler üzerinden okunduğunda izleyicinin zamanını görünür kılar. Zaman imgesinde düşünce, imgenin içinden değil, ondan bağımsız olarak ortaya çıktığı için 'düşüncede düşünülemeyen'i yani saf düşünceyi açığa

çıkartır. Süre olarak kabul edilen zaman anlayışı içinde film evreniyle sınırlanmayan düşünce, onu aşmakta ve film zamanına izleyicinin zamanını da dâhil ederek bütüncül bir yaklaşım içinde belirlemektedir. Bu doğrultuda zaman-imege, filmin içinde düşüncenin yeniden doğması için gereken ortamı yaratır.

Zaman-imege sinemasında, an'ın içinde kristalize olan zaman bize geçmişin şimdide görünür olduğu imgeler katmanı sunar. Bu anlamda şimdide görünür olan imge yalnızca şimdiki zamana ilişkin değildir, aynı zamanda geçmişe aittir. Böylece zaman-imege sinemasında, anı-imgeler aracılığıyla yeni bir durum yaratılmış olur. Anı-imege, yönetmenin bir kurgusu olarak sinemanın şimdisi içinde zamanı işaret eder. Zaman-imege ise anı-imgeler aracılığıyla kurulan film evreninde anıyı görünür kılmakla yetinmez, sinemasal deneyimi hakikatle buluşturmak için mevcut imgenin içinde açılarak film zamanından farklı bir zamanı açığa çıkarır. Filmin belleğinden izleyicinin belleğine yumuşak bir geçişle farklı anlam katmanlarının ortaya çıkmasını sağlar.

Anı-İmge ve Zaman-İmge Olarak 'Ölü At'

Bir astronomi terimi olan ve 'bulutsu' anlamına gelen 'Nebula', uzay boşluğunda yer alan gaz ve toz bulutlarını ifade etmektedir. Bu yapı, zaman içinde bir araya gelerek galaksileri meydana getirecek olan bir 'oluş'un ya da galaksiler yok olduktan sonra onlardan geriye kalan temel bileşenleri içeren bir 'bozulmuş'un izlerini taşımaktadır. Bu anlamda, yaşam ve ölüm arasındaki döngüsellik işaret eden 'Nebula' adı, film evreninde başlangıcı ve sonu, varlığı ve yokluğu, oluşu ve bozulmuşu içinde barındıran zamansal 'bir aradılığı' ifade etmektedir. Filmin³ İngilizce adında yer alan 'Dead Horse'⁴ ise yalnızca zamanın döngüsellikini değil, ölü bir atı içeren zamansal tanıklığın bellekle olan ilişkisini de içermektedir.

Film *Hay* adında, 7 yaşlarındaki bir çocuğun babasıyla birlikte gittiği tarlada ölü bir at bulmasıyla başlar. Meraklı çocuk, elindeki sopayla atın leşinde bir delik açar. Yere düşen çürümüş et parçalarının içinde, hareket eden kurtçukları görür. Organik yaşam döngüsüne ilişkin bu tanıklık, çocuğun evreninde bir keşif ve büyülenme anıdır. Büyükler, atın kadavrasını toprağa zarar vermeden yok etmek için büyük bir ateş yakar. Gecenin karanlığında göğe doğru yükselen ateşin ışığında Hay, ölüm ve yaşam arasındaki ilişkiyi doğa üzerinden kavramaya başlar. Sonraki sekansta Hay büyümüş, 20'li yaşlarda genç bir delikanlı olmuştur. Kaçan koyunu yakalar, eve kadar sırtında taşır, kesmek/kurban etmek üzere hazırlanır. Ancak elindeki bıçak kayıp, kazayla kendi bacağını kesince bayılır. Hay gözünü hastanede açtığı anda, iki farklı zaman dilimi arasında, bu yara aracılığıyla bir bağ kurulur. Bu sahne, Hay'ın doğadaki her şey gibi 'ölümlü' bir bedene sahip olduğunu anlaması açısından ölü at ile yakınlık kurduğu bir aydınlanma anıdır.

Bu sahneden sonra film, Hay'ın yaşamından farklı zaman ve mekânlara ait kesitler sunar. Bu kesitlerin her biri, kendi içinde yaşamın ve ölümün doğasına ilişkin farklı durumsallıkları ortaya koymaktadır. Eğlenmek için denize giden Hay ve arkadaşları, tanımadıkları birinin denizde boğulmasına tanık olurlar. Aynı arkadaşlar gece nehirde balık avlamaya giderler. Başka bir gün toplanıp, karşılıklarına dizdikleri şişelere ateş ederler. Hay motoruyla köy yollarında dolaşır. Bir arkadaşıyla birlikte, ormanın içindeki bir ağacı keserek çalıştıkları yere getirir. İşlenip kullanılacak hale geldiğinde ağacı devam eden bir inşaata taşırlar. Filmin son sahnesine ulaşıldığında, geride karakterin yaşamına dair birbirinden bağımsız, sıradan zaman parçaları kalır. Son sahnede, çıktığı inşaat iskelesinde ayağı kayan Hay, aşağı düşmekten son anda kurtulur ancak korkuluklara asılı kalır. Bu sırada onu dikkatle izleyen bir kuşla göz göze gelir ve izleyici ölümün eşliğindeki Hay'ı tekrar görmeden film biter.

³ Tarık Aktaş'ın senaryosunu yazdığı ve yönettiği ilk ve şimdilik tek uzun metrajlı film olan *Nebula* (2018), ilk kez gösterildiği Locarno Film Festivalinde "Gelecek Vaat Eden En İyi Yönetmen", İstanbul Film Festivali'nde "Seyfi Teoman En İyi İlk Film" ve Ankara Film Festivali'nde "Mahmut Tali Öngören En İyi İlk Film" ödülleri almıştır.

⁴ Filmin İngilizce adı olan *Dead Horse Nebula*'da yer alan 'Dead Horse' kelime grubu Türkçe'de 'Ölü At' anlamına gelmektedir.

Bir arada değerlendirilmek istendiğinde, sahneler arasında kahramanın dramatik gereksinimden kaynaklanan bir ortaklık olmadığı görülür. Sahneler arasında nedensel bir bağ yoktur. Somut bir hedefi olmadığı anlaşılan kahraman, bir sürüklenme durumunda sergilenmektedir. Ancak, epizodik nitelik taşıyan her sahnenin, tamamlandığında, izleyiciyi ilk sahneye, ölüm ve yaşamdan oluşan doğal döngüye geri götürdüğü fark edilir. Çocukken gördükleri, Hay'ın belleğinde kalıcı bir iz bırakmıştır. Bu izler, şimdide yaşadığı olayların içinde tekrar görünür olmakta, bu da Hay'ın düşünce ve eylemlerini doğrudan etkilemektedir. Bu doğrultuda son sahnenin, zamanla kurduğu ilişki bağlamında Hay'ı bir aydınlanma anına götürdüğü anlaşılır.

Film, anı-imge ve zaman-imge kavramları doğrultusunda irdelendiğinde, Hay'ın yolculuğunun ayrıcalık içermeyen her an'ının, düşüncede ve ruh yapısında Bergsoncu sürenin görünür olduğu bir hareketi ve değişimi yansıttığı görülür. Bergson'un tanımladığı gibi bir anı-imgeye dönüşen 'ölü at', artık bir yetişkin olan Hay'ın zihninde sürekli olarak belirmekte ve onun gündelik ilişkilerini etkilemektedir. Ölü atın yer aldığı sekansın özelliklerinden biri 'fiziksel süresi' yani film içindeki zamansal konumudur. Yaklaşık 22 dakika süren bu sekans, 74 dakikalık toplam film süresinin üçte birini oluşturmaktadır. Hay'ın bu sekansta tanıklık ettiği olaylar, sonrasında gelen her sahnede 'baskın anı' olarak geri dönmektedir. Olayların neden-sonuç ilişkisi ve mantıksal art ardalık içermeyen öykülenme şekli de, bu anının sürekli olarak geçmişten çağırıldığını ve şimdikiyi etkilediğini gösterir. Böylece daha derin bir düşünce ve izleme sürecine geçilirken, Hay'ın sürekli gözlem yapan konumunda olması ve hiç konuşmaması da bu durumu destekler niteliktedir.

Anı-imge olarak anlam üreten açılış sekansının, epizodik ve otonom yapısından ötürü film içinde bir 'ölü zaman' olarak kabul edilebilir olması, sonrasında gelen tüm sahnelerin bu ölü zamanın parçalanmasıyla meydana gelen aktif katmanlar olarak okunabileceği gösterir. Film, zamanı durdurarak, düşünceyi, kendi içinde ortaya çıkan katmanlarda yeniden üretir. Hay'ın gözlem süreci şimdiki zamanda anlatılır çünkü insanın an'ı yaşadığına vurgu yapmak amaçlanır. Ancak, bir anda kamyoneti durduran Hay'ın ağaçların arasından ormanın içine girdiği ve karşısına çıkan nehrin öte yakasında kendi çocukluğuyla karşılaştığı sahnede zaman bölünerek çoğalır. Yönetmen an'ların yalnızca şimdiden oluşmadığını, geçmiş ve gelecek zamanın da yaşanmakta olan an'ın bir parçası olduğunu zamanı kristalize ederek vurgular (Yüksel, 2020). Filmin genelinde var olan uzun çekimler, düşüncenin derinleştiği anlara paralel olarak filmsel bir düşünce çizgisi yaratır (Salvatore, 2018). Zaman-imge sineması, tam da bu nedenle, filmin ilerlemeci yaklaşımını reddedip, durma ve düşünme edimini görünür kıldığı için önemlidir. Peki, filmin imgeler yoluyla geçmişe bakmasının nedeni nedir? Bu sorunun yanıtı durma ve düşünme edimi boyunca açığa çıkan film katmanlarında görünür olur. Hay'ın çocukluğundan başlayarak kültüre dâhil olduğu süreçteki olay örgüsünü takip eden film, insan hayatını 'süre' yani yekpare bir zaman olarak ele alırken insanın bellekle olan ilişkisini, şimdiki zaman içinde aynı anda geçmişe ve geleceğe yönelen bakışını ve hayatın anlamına ulaşma çabasını anlamaya/anlatmaya çabalar. İnsanın doğayla olan ilişkisini varoluşsal bir çerçevede takip eden film için 'zaman' konusu bu katmanları bir araya getiren zemindir.

İnsan, Doğa, Zaman

Filmde insan ve doğa bir karşıtlık içinde ele alınmakta ancak bunun tam tersi, yani insan ve doğanın madde temelinde aynı şey olduğu iddia edilmektedir. Buna göre insanlar, hayvanlar ve bitkiler maddenin farklı halleridir ve kendi doğalarından kaynaklanan sınırlamalar dışında hepsi aynıdır. Bu anlamda doğanın yapısını ve işleyişini unutan insanın kendisine de yabancılaşacağı savunulur. İnsan ve doğa olgularını yaşam/ölüm karşıtlığı üzerinden düşünen film, izleyiciyi materyal gerçeklik üzerinden anımsama ve unutmaya arasındaki ilişkiye yani zamanın kavranmasına meselesine ulaştırır.

Ölüm ve ölümsüzlük arasındaki sınırı, zaman ve zamansallık oluşturmaktadır. Değişim ile ilişkilendirilen zamana bağlı olmak, hakikatin bilgisine ulaşmanın önünde bir engel olarak

görülür. Ölümlü bir varlık olarak insan, yaşamın anlamını zamanın ötesinde, aşkın bir madde ya da varlık üzerinden arar. İnsan her daim zamanı ve ölümü aşma düşüncesiyle hareket etmiştir. Bu motivasyon günümüzde, teknolojik gelişmelere paralel olarak çok daha hızlı gerçekleşen zaman-mekân deneyimlerinin zayıflamasına ve insanın sanki sonsuza kadar yaşayacakmış gibi düşünmesine neden olmuştur (Pallasmaa, 2005, s. 32). İnsan varlığının maddi/organik yapısı göz ardı edildiğinde “yaşamın akışına insan iradesinin yön vermesi” gibi bir durumla karşılaşılır. Buradan hareket eden film, insanın maddi/organik varlığını öne çıkararak çeşitli idealler doğrultusunda kurulan insan egemen hayatın bir kurmaca olduğunu iddia eder. Doğada yer alan canlılar için “bir şey durumuna gelme”yi ifade eden ‘oluş’ kavramı ile “bir şey olmaktan çıkma”yı işaret eden ‘bozuluş’ kavramı aynı anlama gelir. Yani yaşam, aslında bir ölme sürecidir (Erdemli, 2000, s. 70). Bu süreç, rastlantısallık ve belirlenemezlik ilkeleri doğrultusunda gerçekleşir. Dolayısıyla kontrol edilmesi imkânsızdır. İnsanın amaç, istek ve mutluluğunun egemen ve belirleyici olduğu bu süreç, her koşulda ölümle son bulur (Veysal, 2000, s. 115). Bu doğrultuda bir farkına varış sürecini işleyen film direnme, aşma, tahakküm kurma, egemen olma gibi dürtü ve eylemlerin sonuçsuzluğuna vurgu yapar ve insan-doğa çatışmasını bir kabulleniş ile çözer: “Ölüm bir değişmedir; bir var olma biçiminden bir başka var olma biçimine geçiştir” (Erdemli, 2000, s. 71). Film amaç, istek, haz gibi kurmaca bir anlatının temel dayanaklarını yok ederek, bunu somut bir şekilde göstermeye çabalar.

Hay’ın ölümle burun buruna geldiği son sahnede, filmin başlarında gölgesi görülen kuşla karşılaşması, ‘ölü at’ sekansının duygusunu yeniden üretir. Bir anı-imge olarak, şimdiye çağırılan bu sekans, zaman-imge’ye dönüşerek Hay’ın yaşadıklarını bir farkındalık ve yüzleşme anına çevirir. Bu sahne, ilerlemekte olan doğrusal zaman açısından yeni bir deneyim olmakla birlikte, tüm geçmişin bir araya geldiği bir sentez gibi işler. Bu noktada, Hay’ın ölüp ölmediği belli değildir. Kamera onu inşaat iskelesine asılı halde bırakır ve bir çevrinmeyle tıpkı uzaydaki bir toz bulutu gibi gökyüzünde kendi etrafında dönmeye başlar. Hay’ın durumu, iskelede ‘asılı kalması’ nedeniyle bir eşikte olduğunu gösterir. Hala demirlere tutunuyor olması, materyal gerçeklikle olan bağlarını henüz yitirmediğine işaret eder. Ancak güçlükle demirlere tutunduğu zaman dilimi içinde, Hay’ın ‘erginlenme’ olarak tabir edilen sembolik bir ölümü yaşadığı; bir yenilenme ve olgunlaşma sürecine adım attığı fark edilir. *Doğa Araştırmaları* kitabında Seneca, doğayı bir olgunlaşma biçimi olarak tanımlamaktadır. Doğanın bilgisini akıl yoluyla elde eden ve bunun üzerine düşünen insanın hakikate ulaşması mümkündür. Böylece insan, maddiyattan uzaklaşmakta ve onu olumsuz etkileyen edimlerden de kurtularak ahlaki bir olgunluk seviyesine erişmektedir. Zihinsel bir ‘yükselme’ olarak ifade edilen bu durumda, insanın ölümle kurduğu ilişki de değişmekte, ölüm karşısında uyanan korkunun yerini sessizlik ve cesaret almaktadır (Seneca, 2014, s. 14-259). Bu anlamda, yeniden başlangıçla sonuçlanan bu karşılaşmanın, varlığını geçmişe yöneltilen bir bakışa borçlu olduğu anlaşılır.

Geçmişe Bakmak

Zaman-imge sinemasının temel özelliklerden biri, düşünce üretmede gözün ayrıcalıklı bir konuma sahip olmasıdır. Bakış, düşünceyi etkileyen çok sayıda unsuru filtreleyerek görüleni okur ve anlamlandırır. Burada göz, hareket imgesindeki gibi sınırlandırılmış değildir. Dolayısıyla filmin yarattığı gerçekliği değil, doğrudan imgenin kendisini, görsel ve işitsel imgenin saf halini görür. Sinemada ‘bakış’ terimi, izleyici ve perde arasındaki ilişkisi çerçevesinde bir ‘değiş-tokuş’ edimi olarak tanımlanmaktadır. Perdede gördüğü kişi ile narsistik özdeşleme yaşayan izleyici, yerine geçtiği imgeleri ‘kontrol’ ettiğini düşünerek haz duyar (Hayward, 2006, s. 176). Ancak, özne olarak izleyicinin nesnesine üstünlük kuran bu bakışı bir yanılısamadır.

Bakış ve iktidar arasındaki yakın ilişkinin 15. ve 16. yüzyıllarda kurulduğunu belirten Finlandiyalı yazar Juhani Pallasmaa, Rönesans’tan beri, görmenin, duyular sistemi hiyerarşisindeki en üst duyuyu olduğuna dikkat çeker (2005, s. 15-16). Bilinç ve gerçeklik ilişkisi

üzerine çalışmalarda bulunan Fransız fenomenolog Maurice Merleau-Ponty ise bu hegemonik ilişkilerden arındığında gözün 'ruhun penceresi' haline geldiğini ifade eder. Böylece bakış, duyulur dünyayla birlikte anlaşılır dünyaya yani sezgisel gerçekliğe yönelir. Bu tanımıyla göz, sadece gören değil aynı zamanda görünür olandır. Gözün, kendisini görürken görmesi yani 'ayna' olarak metaforlaşması, felsefe ile görme arasındaki ilişkiyi meydana getirir. Merleau-Ponty, bakanın bakılanla karşılaştığı bu an'ı 'kesişme' adıyla kavramsallaştırır. Bu düşünce, baktıkları şeylerin de kendilerine baktığını düşünerek bir büyülenme yaşayan ressamların ifadelerinden alınmıştır. Bakışın öznesi ve nesnesi arasındaki yer değiştirme, nesnenin öznedeki görünür olduğu bir içselleşme sürecini işaret eder. Bu durumda yaratılan imge, salt bir temsil olmanın ötesine geçerek imgelem ve gerçek arasındaki sınırları belirsizleştirmektedir (Merleau-Ponty, 2012, s. 40-74).

Filmin son sahnesini bu doğrultuda, duyulur ile anlaşılır dünya arasındaki bir karşılaşma ya da 'kesişme' olarak okumak mümkündür. Hay ve kuşun bakışları, bir öz ve bütün olarak kabul edildiğinde varlığın maddi ve sezgisel parçaları, bu bakışta karşı karşıya gelir. Nurdan Gürbilek, geçmişe bakmanın her zaman için onun da dönüp bize bakacağı anlamına gelmediğini söyler (1995, s. 10). Bu anlamda kesişme, öznenin bir aydınlanma yaşamasına ya da gerçek ve düş arasındaki sınırların belirsizleşmesine koşullanır. Gürbilek, dış dünyanın içselleşerek öznenin bakışına cevap verebilmesi için bir rüyanın içinde yeniden inşa edilmesi gerektiğini söyler. Rüya, onu gören kişinin aynası olarak bakanın kendi yüzünü görünür kılmaktadır (1995, s. 14). Bu durum filmde iki yerde meydana gelir. İlkinde Hay, kendi geçmiş imgesiyle, çocukluğuyla bir gündüz düşünün içinde göz göze gelir. Rüya gerçekliğinde yaşanan bu karşılaşma ancak bir hayalin içinde mümkün olabileceği için bir kopuşu, zamansal bir yarılmayı ifade eder. Diğer ise, filmin sonunda, inşaat korkuluklarında asılı kalan Hay'ın, kendisini izleyen bir kuşla göz göze gelmesidir. Burada zaman lineer olarak akarken filmin gerçekliği bir rüya ile bozulmaz, aksine materyal gerçeklik, izleyiciyi yabancılaştıracak şekilde kendisini aşar. Yönetmenin film aracılığıyla geçmişe yönelttiği bakışı, izleyiciyi bakışın nesnesiyle göz göze getirir. Geçmişin gözü, öznel bir deneyimin, bir anı-imgenin içinde açılır ve film dolayımında bir karşılaşma anı yaratarak bugünü ve geçmişi, özne ile nesnesini bir zaman imgesine dönüştürerek yakınlaştırır.

Filmin başında, bir kuyunun içindeki suda görülen kuşun yansıması, filmin sonunda bir akis olarak izleyicinin zihninde canlanır. Böylece film, ilk sahne ile son sahne arasında bir yüzleşme an'ı yaratır. Ölüme en çok yaklaştığı anda Hay'ın çocukken karşılaştığı ölü ata bakışı gibi, kuşun da Hay'ı merakla incelediği bu sahne, onun hakikatle karşılaşmasını ifade eder. Böylece, ölüm ve yaşam döngüsünde insanın kendi konumunu sorgulamasına neden olan bir ayna gibi işler. Filmin açığa çıkarmaya çalıştığı şey de budur: Kültürel anlamda gücü ve üstünlüğü elde eden insanın, yaşam döngüsü içinde diğer canlılardan bir farkı yoktur.

İmgeden Hakikate

Filmin başkahramanı Hay, adını yönetmenin tüm röportajlarında esinlendiğini ifade ettiği İslam filozofu İbn Tufeyl⁵'in *Hay bin Yakzan* adlı kitabından alır. Türkçe'ye 'Ruhun Uyanışı' adıyla çevrilen kitap, simgesel niteliği ve çok anlamlı yapısından dolayı alegorik öykü geleneği içinde değerlendirilmektedir. Kitapta annesi tarafından bebekken nehre bırakılan Hay'ın, onu bulan bir ceylan tarafından büyütülmesi konu alınmaktadır. Hiçbir insanın bulunmadığı bir adada, tek başına, toplumsal hayattan uzak büyüyen Hay, doğayı gözlemleyerek edindiği rasyonel deneyimler ile yaşamın ve varlığın bilgisine ulaşır. Yazar kitabında, toplumsal düzenin manevi körlüğe yol açtığını yani bütün varoluş probleminin bir bakış sorunu olduğunu savunmaktadır. Kendi gözlem ve deneyimleri sonucunda 'kalp gözü' açılan Hay, bilgiye, yaşadıklarını içselleştirerek yani sezgi yoluyla ulaşır (Corbin, 2013, s. 415).

⁵ Bir bilgin, hekim, matematikçi, astronom, filozof ve şair olarak nitelendirilen Cadixli İbni Tufeyl'in çok sayıda çalışma gerçekleştirdiği ancak aralarından yalnızca felsefi roman niteliğindeki kitabı *Hay bin Yakzan*'ın günümüze ulaştığı görülmektedir (Corbin, 2013, s. 411).

Bir arayış süreci olarak ifade edilen gözlem ve deneyim, düşünme ve arınma ile sonuçlanır. Filmde de benzer şekilde görülen gözlem, deney, kıyas ve akıl yürütmeler, düşünme sürecini pekiştiren eylemler olarak dünyevi olandan arınma sürecini başlatır.

Kitaba göre, dünyada görünür olan her madde, varlığının özünde Tanrı'nın yansımaları taşır. Sürekli olarak yinelenen var oluşun bilgisine ulaşabilmek için bu yansımaları doğru okumak gerekir. Arınma ve aydınlanma, rasyonel düşünen insanın materyal gerçeklik üzerinden hakikate ulaşmasıyla gerçekleşen bir durum olarak tanımlanır. Hakikati kavrama konusunda bitkiler, hayvanlar ve insanlar arasında farklı yeti ve yetenekler bulunduğunu belirten İbn Tufeyl'e göre, sahip oldukları öz/yansıma açısından hayvanlar ve insanlar birbirlerine çok benzerler.

Filmde, ölü at sekansının başlangıcında, samanın mercekten geçen güneş ışığını alarak yanması ve yok olması, kitabın konusuyla da örtüşen sembolik bir anlatıma dönüşür. Kitaba göre Tanrısal ruh, aynadan yansıyan bir ışık gibi canlıların doğasındaki biçimleri yok ettiğinde, canlıların kendisi de ışık saçmaya başlayan bir aynaya benzer (Tufeyl, s. 80). Maddenin temelindeki dönüşüm ilkesine göre Hay'ın göz göze geldiği kuş ile kuşun göz göze geldiği Hay aynı varlıktır. Böylece, dünyevi gerçeklik bir ayna haline bürünür. Film, başlangıç sahnesinde ölü bir atın kadavrasını izleyicinin önüne getirerek canlıları cansız nesnelere ayıran şeyin ne olduğunu sorar. Filmin sonunda bir insan ve hayvanın göz göze gelişi, yeni bir perspektifin açığa çıktığını gösterir. Burada zaman bir aynaya, Hay ise bir kuşa dönüşür. Böylece izleyici de kuşla göz göze gelen, ölümün ve değişimin kıyısındaki Hay olur. Böylesi bir yer değiştirme, özdeşleşmeyi, filmin başından beri uzak durduğu mimetik anlayışın ötesinde kurarak izleyiciyi farklı bir hakikat boyutuna taşır.

Filmin açık uçlu sonu izleyiciye bir soru daha sorar: Bu karşılaşmadan sonra, insan hayatına nasıl devam etmelidir? Bu soruya yanıt vermeyen film, seçimi izleyiciye bırakır. Ancak önemli bir nokta da kendiliğinden açığa çıkmış olur. Sinema, bir bellek gibi işleyerek kendi gerçekliği içinden insanın zamana ve gerçekliğe ilişkin düşüncelerine seslenebilir. Anı-imgeler ve zaman imgeleri yoluyla bir fikri açığa çıkararak izleyicinin kendi düşünce pratikleriyle yüzleşmesini sağlayabilir.

Sonuç

Sinema, görüntülerin kesintisiz bir akış halinde olması nedeniyle 'şimdinin ekranı' olarak nitelendirilmektedir. Burada zaman, 'süre' olarak kavranması mümkün olmayan bir ardılıta akmaktadır. Bu durum, yalnızca an'ı yaşayan insanın bütünlüğünü ve tarihsel bir varlık olma özelliğini yitirmesi örneğinde olduğu gibi sinemanın da düşünce üretme potansiyeli açısından değersizleştirilmesine neden olur. Sinema, akış halindeki imgeleri yavaşlatarak ya da durdurarak, anlatının nedensellik bağını zayıflatmış ve sinemasal zamanın farklı boyutlarını açığa çıkarmıştır. Yalnızca olayları kaydetme, depolama anlamında değil olaylar arasında duygu ve düşünceleri etkileyen zamansal ilişkiler kurma anlamında da belleğin yerine geçebileceğini gösteren sinema, izleyiciyi kendi bellek süreçlerine yönlendirerek düşünceyi harekete geçiren imgeler yaratmıştır.

Anı-imge, akış halindeki zamanda ayrıcalıklı bir an yaratarak sinemasal zamanın bir kaydını almış, tabiri caizse onu kurtarmıştır. Böylece sinema bir bellek işlevi görerek geçmişin bugünde yeniden görünür olmasını sağlamıştır. Anımsama ve unutmada edimleri üzerinden ele alındığında sinemanın bu tavrı yönetmenin müdahalesini öne çıkarmıştır. Bir aktarıcı olarak yönetmen, yaşadıklarını estetize ederek anlatıya dönüştürmüş, bu da deneyimin tarafı bir bakışla yeniden üretilmesi anlamına gelmiştir. Bu noktada zaman-imge kavramı, sinemasal zamanın her bir anını ayrıcalıklı kabul ederek 'herhangi bir an'a dönüştürür. Böylece anı öznel de olsa, zaman-imge boyunca farklı anlam katmanlarının açığa çıkmasını mümkün kılan tarafsızlıkta/safılıkta yeniden belirmiştir. Böylece film, yönetmenin düşüncesinden bağımsız, farklı düşünceleri üreten yeni bir kavramsallaştırma ile tanımlanmıştır.

Bu yaklaşımla analiz edilen *Nebula* filminde, geçmişin 'kayıp zaman' olarak yani yokluğu ile değil aksine şimdide görünür olan virtüel boyutuyla ifade edildiği görülmektedir. Filmde yönetmen hem deneyimleyen hem de aktaran olarak karşımıza çıkar. Çocukluğunun geçtiği mekânlarda, kendi yaşadığı deneyimlerden yola çıkarak filmi meydana getirdiğini ifade eden yönetmen, önemli bir işlev yüklediği 'ölü at' sekansını, bellek imgelerini güçlendiren kurmaca bir unsur olarak filme yerleştirdiğini açıklamıştır. Sinemanın gerçeğe bağlı kalmak zorunda olmadığını ifade eden yönetmen, kendi gerçeğini yaratırken ölü atı "Hiç sahip olmadığım bir anının canlı bir imgesi" olarak tanımlamış ve filmin merkezine yerleştirmiştir (Witkin, 2018). Bu anlamda ölü at, ayrıcalıklı bir an'ın 'hiç yaşanmamış' bir imgesi olarak yani sinemasal bir anı-imge şeklinde karşımıza çıkmıştır. Bu sahnenin potansiyeli, filmin ilerleyen bölümlerinde her an'ı düşünmeye değer hale getirmesiyle anlaşılır. Anı-imgenin, zaman-imgeye dönüştüğü her an'ında film geçmiş, şimdi ve geleceği bir araya getirerek filmi 'şimdinin ekranı' olarak değil bir zaman sanatı olarak görmeyi mümkün kılmıştır.

Sonuç olarak film, izleyiciye zamanla kurduğu ilişkinin hakikate ulaşma anlamında belirleyici olduğunu söylemektedir. Geçmiş, belleğin içinde, her bir an'ın yalın haliyle değil bir bütün/sentez olarak yer alır. Dolayısıyla geçmişe bakmak ve zamanı bir bütün olarak içselleştirmek, insanı bir farkındalık ve aydınlanma anına götürür. Hay'ın hikâyesi böyle bir anda bitmiştir. Filmin açık uçlu sonu, Hay'ın kaderini izleyicinin tayin etmesine izin verir. Böylece film, kendi gerçekliği üzerinden yakaladığı izleyiciyi tanıklık, deneyim, anlatı döngüsüne alarak zaman ve sinema üzerine düşünmeye davet eder.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Augé, M. (1999). *Unutma Biçimleri* (Çev. M. Sert). İstanbul: Om Yayınevi.
- Bachelard, G. (1994). *The Poetics of Space* (Trans. M. Jolas). Boston: Beacon Press.
- Bergson, H. (1991). *Matter and Memory* (Trans. N. M. Paul & S. Palmer). New York: Zone Books.
- Cadava, E. (2008). *Işık Sözcükleri, Tarihin Fotografisi Üzerine Tezler* (Çev. A. U. Kılıç). İstanbul: Metis Yayınları.
- Corbin, H. (2013). *İslam Felsefesi Tarihi: Başlangıçtan İbni Rüşd'ün Ölümüne, Cilt 1* (Çev. H. Hatemi). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Deleuze, G. (1997a). *Cinema 1: The Movement-Image* (Trans. H. Tomlinson & B. Habberjam). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (1997b). *Cinema 2: The Time-Image* (Trans. H. Tomlinson & R. Galeta). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Erdemli, A. (2000). Yaşama Sorunu Olarak Ölüm, *Felsefelogos*, Cilt 4, Sayı 12, ss. 67-82.
- Gürbilek, N. (1995). *Yer Değiştiren Gölge*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Hayward, S. (2006). *Cinema Studies: The Key Concepts*. London & New York: Routledge.
- Huyssen, A. (1995). *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. London & New York: Routledge.
- Merleau-Ponty, M. (2012). *Göz ve Tin* (Çev. A. Soysal) İstanbul: Metis Yayınları.
- Pallasmaa, J. (2005). *The Eyes of The Skin: Architecture and the Senses*. West Sussex: Wiley-Academy.

- Ricoeur, P. (2012). *Hafıza, Tarih, Unutuş* (M. E. Özcan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Ricoeur, P. (2016). *Zaman ve Anlatı: 1. Zaman-Olayörgüsü-Üçlü Mimesis* (Çev. M. Rifat & S. Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Salvatore, G. D. (2018). *Dead Horse Nebula*, *Filmexplorer*, <https://www.filmexplorer.ch/detail/dead-horse-nebula/>, Erişim Tarihi: 04.06.2021.
- Sarlo, B. (2012). *Geçmiş Zaman, Bellek Kültürü ve Özneye Dönüş Üzerine Bir Tartışma* (Çev. P. B. Charum & D. Ekinci). İstanbul: Metis Yayınları.
- Seneca, L. A. (2014). *Doğa Araştırmaları* (Çev. C. C. Çevik). İstanbul: Jaguar Yayınları.
- Şekeroğlu, G. (Yapımcı), & Aktaş, T. (Yönetmen). (2018). *Nebula* [Sinema Filmi]. Türkiye: Arizona Films, Hay Film.
- Tufeyl, İ. (2004). *Hay bin Yakzan* (Çev. M. Ş. Yaltkaya & B. Reşid). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Veysal, Ç. (2000). Ölüm Üzerine, *Felsefelogos*, Cilt 4, Sayı 12, ss. 115-118.
- Witkin, D. & Bernal, P. E. S. (2018). Locarno: 'Dead Horse Nebula's' Tarik Aktas on Memory, Creativity, and Animals, *Variety*, <https://variety.com/2018/film/festivals/locarno-dead-horse-nebula-tarik-aktas-1202896890/>, Erişim Tarihi: 20.03.2022.
- Yüksel, A. H. (2020). Nebula'daki yönetmen: Tarik Aktaş, <https://www.gzt.com/nihayet/nebuladaki-yonetmen-tarik-aktas-3515671>, Erişim Tarihi: 04.06.2021.

-Değini . Views-

Zamanı Atlamak

Hüseyin Gürel Kutlular

Timelapse Fotoğrafçılık kelime anlamıyla Zaman (Time) Atlatmalı (lapse) fotoğraf anlamına gelmektedir. Çekim aşamaları fotoğrafçılık tekniklerini kullanmasına rağmen sonuç ürün bir filmidir ve filmle ilişkin özellikleri barındırması beklenir. Timelapse fotoğrafçılık, temel olarak bir sekansın gösteriminde kullanılan FPS'den (frame per second/saniyedeki kare sayısı) daha yavaş (düşük sayıda) fotoğraflanmasıdır. Böylece kayıt altına alınan sekans, normal FPS hızında gösterildiği zaman hızı artar ve sekansla atlamalar meydana gelir. Ağır çekim (slow-motion)'in tersine, anlık bir olayın detaylarını görebilecek kadar yavaşlatmak yerine çok uzun sürdüğü için algılanmayan değişimi gösterebilecek kadar hızlandırır.

Bugün profesyonel kameralardan cep telefonlarına hemen her türlü görüntü kaydedici cihazda timelapse özelliği bulunmaktadır. Her ne kadar biz timelapse ile sayısal görüntü kaydetme teknolojisinin gelişmesi sayesinde tanıştığımızı düşünsek de ilk timelapse örnekleri bu yüzyılın başındadır. Hatta Eadweard Muybridge'in koşan atları¹ 1872 her ne kadar sinemanın ya da hareket eden görüntülerin öncülü olarak adlandırılrsa da bu çalışma bugün timelapse tekniğinin sınırları içerisinde yer almaktadır.

1900'lerin başından itibaren Timelapse fotoğrafçılık, fotoğraf ve film ile birlikte, sanat ve bilimin sınırlarında dolaşmaya başlamıştır. Muybridge'in atın koşmasını kayıt altına aldıktan sonra, başka hayvanların ve insanların hareketlerini kaydetmiştir. Georges Méliès'in Carrefour De L'Opera (1897)'si², timelapse fotoğrafçılığı kullanan ilk sinema filmi olarak kabul görmektedir. F. Percy Smith'in 1910 tarihli Birth of a Flower (Bir çiçeğin doğumu)^{3 4} ise timelapse fotoğrafçılığın doğada kullanmasında öncülük etmiştir.⁵

Theophile Feau, bugünün standartlarında iyi olmanın yanına bile yaşayamayacak olsa da uzun süreli timelapse örneklerinin belki de ilk olması açısından oldukça önemlidir. Eiffel kulesinin inşaatını 15 gün aralıklarla aynı noktadan fotoğraflamıştır⁶. Fotoğrafları arka arkaya gösterime soktuğumuza ise bir timelapse sekansı elde etmekteyiz. Günümüzde hemen hemen her türlü inşai faaliyet için kullanılan Timelapse Fotoğrafçılık belki de Theophile Feau'nun vizyonerliği sayesinde bizim için sıradan bir uygulama haline gelmiştir. Tabii ki burada teknolojinin analog fotoğraftan dijital fotoğrafa evrilmesinin önemi büyüktür. Gelişen iletişim ve bilgisayar teknolojilerinin sayesinde dünyanın her köşesinde benzer timelapse çalışmaları yapılabilmektedir.

Günümüz sinemasına geldiğimizde, televizyon ve sinema için yapılan filmlerde ve dizilerde timelapse fotoğrafçılık kendisine yer bulmaktadır. Belgesel türünde, özellikle doğa belgesellerinde çok sık rastlanmaktadır. Belgesellerde, doğanın değişimini anlatmak ve göstermek için kullanılan timelapse, televizyon ve sinema için yapılan filmlerde ve dizilerde ise senaryo gereği zamanda bir atlama olacaksa, izleyiciye geleneksel kesme (cut) montaja göre farklı bir anlatım sunmak için kullanılmaktadır. En genel örneklerle baktığımızda ise, gün batımı, gün doğumu, akan trafik vb sekanslarla karşılaşmaktayız.

2007 yapımı, David Fincher yönetmenliğindeki Zodiac ise timelapse kullanımında farklı bir bakış açısı sunar.⁷ David Fincher, yönetmen koltuğuna oturmadan önce Star Wars ve Indiana Jones gibi görsel efektlerin yoğun olarak kullanıldığı filmlerin kamera arkasında görev yapmış ve, bu tekniklerin kullanımına son derece hakim bir isim. Görsel efekt dediğimizde aklımıza David Fincher gelmez ancak, takıntı seviyesindeki detaycılığı sebebiyle filmlerinde en sıradan sahnelerde bile sayısız görsel efekt kullanılmaktadır. Fincher gibi kadrajlarındaki her detaya büyük önem veren yönetmenin sinemasına yansması da hâliyle son derece çarpıcı

oluyor. Filmlerinde kullanılan görsel efektlerin bazıları, tekrar tekrar çekilmesi gerekebilecek sahnelerde pratik amaçla kullanılsa da, önemli bir kısmı filmin anlatısını güçlendirmek için doğru zaman ve mekan detaylarını yaratmak için kullanılır.⁸

Zodiac bir dönem filminde, olayların geçtiği tarihteki yapıların, dolayısıyla da atmosferin yaratılması noktasında görsel efektler, daha da detaylandırılırsa CG (Computer Generated) teknikleri kilit bir rol oynuyor. Dış mekân çekimlerinden, bir cinayet sahnesinde oyuncuların üzerine sıçrayan kana kadar birçok detay CG teknikleriyle yaratılıyor.

Filmdeki dış mekanlar ve özellikle şehir silüeti döneme ait fotoğraflardan faydalanılarak CG teknikleriyle dijital olarak tekrar yaratılmış. David Fincher sineması gibi, her detayın anlatılmak istenen hikâyeye, yaratılmak istenen duyguya hizmet ettiği bir sinema için şaşırtıcı olmayan bir detay bu. Lakin görsel efektlerin Fincher sinemasındaki kullanımı sadece dönem atmosferi yaratmakla sınırlı kalmıyor. Fakat youtube’da yayınlanan video da bahsedildiği gibi efektler öylesine gerçek görünüyor ki, Fincher için bir aldatma ustası desek yeridir.⁹

Zodiac’ta değineceğimiz timelapse, şu ana konuştuğumuzdan farklı. Filmin bir noktasında Transamerica Pyramid binasının inşaatının timelapse sekansı karşımıza çıkar. Sandığımızdan çok daha fazla sahnede CG ile karşılaştığımız filmde, bu sahne de CG ile yaratılmış. Sahnede, Transamerica Pyramid binasının inşa edildiği 1969-1972 yılları arasındaki sürecin timelapse olarak oluşturulmuş hali gösteriliyor¹⁰. Ortalama bir film izleyicisine ya da filmin geçtiği San Francisco bölgesi dışından birine çok bir şey ifade etmese de; 48 katlı bu bina tamamlandığı 1972 yılından 2018 yılına kadar kentin en yüksek binası olma özelliğini taşıyor.¹¹ Fincher burada, toplumun hafızasındaki bir imajı alıp, fotoğraf makinası teknolojisini kullanan bir tekniği bilgisayarda görsel efekt olarak gerçekleştiriyor.

100 yıldan daha önce, teknolojinin gelişmesiyle, hayatımıza giren bugün elimizdeki cep telefonlarından, bilgisayarımızdaki Google Earth yazılımına kadar¹² her yerde karşımıza çıkan Timelapse Fotoğrafçılık, zamanın akışını görsel bir şölenle anlatıyor. David Fincher gibi usta yönetmenlerin elinde, senaryoda basit bir sahne geçişinden öte toplumun ortak hafızası kullanılarak filmin anlatısını eşsiz bir katkı sunar hale geliyor.

¹ Stanford Magazine, The Man Who Stopped Time, Erişim: 20.06.2022, <https://stanfordmag.org/contents/the-man-who-stopped-time>.

² Google Books, Spanning Time: The Essential Guide to Time-lapse Photography, Erişim: 20.06.2022, <https://books.google.com.tr/books?id=3StACwAAQBAJ&q=first+time-lapse+georges+melies+carrefour+de+1%27opera>

³ BFI Screen Online, *Birth of a Flower, The (1910)*, Erişim:20.06.2022, <http://www.screenonline.org.uk/film/id/594372/index.html>.

⁴ Youtube, The Birth of a Flower, Erişim: 20.06.2022, https://www.youtube.com/watch?v=C5eAEXKJrMA&ab_channel=TheLuckyDogPicturehouse

⁵ Atlas Obscura, The Shy Edwardian Filmmaker Who Showed Nature’s Secrets to the World, Erişim: 20.06.2022, <https://www.atlasobscura.com/articles/f-percy-smith-nature-films>

⁶ LACMA, The Eiffel Tower, Erişim: 20.06.2022, <https://www.lacma.org/guides/cityofcinema/08>.

⁷ Studio Daily, Memories of Murder: VFX for *Zodiac*, Erişim: 20.06.2022,

<https://www.studiodaily.com/2007/03/memories-of-murder-vfx-for-zodiac/>.

⁸ Before & Afters, VFX Notes: Ep 8 – David Fincher and the rise of invisible VFX, Erişim :20.06.2022, <https://beforeandafters.com/2021/10/02/vfx-notes-ep-8-david-fincher-and-the-rise-of-invisible-vfx/>

⁹ Youtube, David Fincher - Invisible Details, Erişim 20.06.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=QChWIFi8fOY>

¹⁰ Category D: A Film and Media Studies Blog, THE IMPOSSIBLE SHOT, Erişim: 20.06.2022, <http://categoryd.blogspot.com/2008/01/impossible-shot.html>

¹¹ Wikipedia, Transamerica Pyramid, Erişim: 20.06.2022, https://en.wikipedia.org/wiki/Transamerica_Pyramid

¹² Google Earth Engine, Timelapse, Erişim: 20.06.202, <https://earthengine.google.com/timelapse/>

-Değini. Views-

Sinema Trenleri ve TCDD Deneyimi

Muzaffer Şahin

Trenleri konu alan çok sayıda sanatsal eser üretilmiştir, bunların odağında buharlı lokomotifler, onların çektiği yolcu ve yük katarları, tren garları, istasyonlardaki yaşam ve insan ilişkileri üzerine kurgular yer almıştır. Bir dönem dünyada ve Türkiye’de trenler sinema gösterimi için mobil salonlar olarak da kullanılmıştır. Türkiye Cumhuriyeti Devlet Demir Yolları (TCDD) sinema trenleri ile mahrumiyet bölgelerinde görev yapan personeline ve onların ailelerine bu hizmeti sunmuştur.

Trende sinema salonu (sinema vagonu) ile hizmet verme çabası TCDD tarafından 1950’lerden itibaren 1960’lı yılların sonlarına kadar sürdürülmüştür. Ancak bu hizmet Sovyetler Birliği’ndeki gibi propaganda amaçlı kullanımdan ziyade farklı konularda belgesel gösterimlere sahne olmuştur. Babam Necati Şahin’in İstasyon Şefi olarak çalıştığı 1960-1967 yılları arasında; 0-7 yaş arası çocukluğumun geçtiği bu dönemde, sinema trenlerinin bulunduğumuz Salmanlı tren istasyonuna gelişini ve büyük bir heyecanla siyah/beyaz filmler izlediğimizi çok net hatırlıyorum.

Kahramanmaraş’ın Pazarcık İlçesine bağlı Salmanlı Köyü tren istasyonunda tren katarı ile gelen sinema vagonu boş bir tren hattına çekilir, bir sinema salonu için gereken tüm hazırlıklar yapılır ve görsel bir şölen yaşatılırdı. Bu hizmet TCDD tarafından mahrumiyet istasyonlarında yaşayan personele, ailelerine, çocuklarına, hoşça zaman geçirmeleri için sunulurdu. Sinema makinistinin görev aldığı sinema vagonunda bir film gösterme makinası ve film rulolarının bulunduğu ahşap bir rafta küçük bir film arşivi yer alırdı. Film makinasının dışı yeşilimsi bir renktedi. Film ruloları dairesel sac kutular içinde muhafaza edilirdi.

Sinema treninde film gösterisi yapılacağı haberini alıca herkes trenin etrafında toplanır, hazırlıkların bitmesini beklerdi. Görevlinin vagonun kapısını açıp eliyle işaret etmesinden sonra trenin basamaklarından çıkıp sinema vagonuna girer ve sıra düzenindeki yerlere otururduk. Sıralar tahta banklardı, zamanın yolcu taşıma sisteminde üçüncü mevki (sınıf) yolcu vagonları gibi düzenlenmişti. (Uzun yıllar boyunca yolcu vagonları birinci, ikinci ve üçüncü mevki şeklinde tasnif edilmişti. Bunların bilet ücretleri ve oturma yerlerinin konforu mevkilerine göre farklılık gösterirdi.)

Vagondaki tahta sıralara oturduktan sonra film gösterim hazırlıklarını, görevlinin çalışmalarını büyük bir dikkatle izlerdik. Sinema vagonun tek görevlisi, film makinistiydi. Öncelikle herkesin yerine oturmasını bekler, ardından vagondaki pencerelerin üzerindeki kalın siyah perdeleri indirirdi. Vagonun içi karanlık hale gelince sinema makinasının çalışma sesini duyulur, ardından karşımızdaki perdeye bir ışık hüzmelerinin odaklandığını görürdük. Makinanın sesi biraz daha artınca perdeye siyah beyaz görüntüler düşmeye başlardı.

Hatırladığım siyah/beyaz filmlerden ilki bir golf müsabakasıydı. Türkçe seslendirme yoktu, izlediğimiz görüntüler anlatılmadığı için neler olup bittiğini tam olarak anlayamazdık. Şapkaklı adamlar, ellerinde sopalar ile küçük beyaz topları deliklere sokmaya çalışıyorlardı. Çok sakın geçen bu spor dalının görüntüleri bizleri pek heyecanlandırmazdı. Ama Amerikan futbolu yüksek ritmi ile biz çocukların alkışını almayı başarırdı. Sahadaki hızlı ritim, futbolcuların koşturması, sahadaki seyircilerin hareketliliği ve anlaşılmayan tezahüratlar bizi de hareketlendirirdi, anlam veremediğimiz garip ve yabancı bir coşku kaplardı hepimizi.

Trendeki sinema salonuna film izlemeye giderken Bağdat Ekspresi Yemekli Vagonundan alınan ve yine ilk kez Salmanlı tren istasyonunda tattığımız cola'ları yudumlardık, bu içecek öylesine yeni bir tattı ki film izlerken sanki dev bir hayal aleminin içinde hissederdik kendimizi, adeta günümüzdeki sanal alem veya metavers gibi bir yeniliğe bizim için.

Salmanlı tam bir mahrumiyet bölgesiydi, TCDD lojmanlarında beş-altı ailenin yaşadığı, köy yerleşim alanına 2 km. uzaklıkta bir istasyondur. Yılda bir-iki defa gelen bu sinema trenleri bize farklı bir keyif yaşatır, yalnızlığımızdan uzaklaşır, adeta dünya ile bir bağ kurardık.

TCDD'nin mahrumiyet istasyonlarına verdiği sosyal-kültürel destek sadece sinema trenleri ile sınırlı değildi, çeşitlilik arz ederdi. Sağlık vagonu ile gelen doktor tüm çalışan ve ailelerini sağlık kontrolünden geçirirdi, bu hizmet periyodik olarak tekrar ederdi. Yine tatlı su tanker vagon ile getirilir, içme suyu ihtiyacımız karşılanırdı. Arada bir gelen tren market vagonu vardı, sinemadan sonra aileler ve çocuklar için çok önemliydi, bütün alışveriş ihtiyacı buradan giderilirdi. Tren marketler bugünün dev marketlerinin minyatürü gibiydi, gıda maddeleri, temizlik malzemeleri ve küçük dayanıklı tüketim eşyalarına kadar her şeyi bulmak mümkündü.

TCDD, mahrumiyet istasyonlarında çalışan personelinin iş ve yaşam zorluklarına katlanabilmeleri için sağladığı sosyal-kültürel desteklerle örnek bir çalışma ilişkisi sergilemiştir. TCDD personeli ve aileleri bu hizmetlerle yaşama daha güçlü tutunabilmiş, motivasyonlarını arttırabilmişlerdi.

Çocukluk dönemimden zevkle hatırladığım, kendimi bir başka dünyada tahayyül ettiğim, hayal ve ruh dünyamı zenginleştiren ve anlamlaştıran sinema trenlerini, 1967 yılında tayin olarak gittiğimiz Kahramanmaraş tren istasyonunda ve 1971'den itibaren Ulukışla tren istasyonunda bir daha göremedim, ama hayalimde hep canlı kaldı...

-Kitap İncelemeleri.Book Reviews-

Cinema Against Doublethink: Ethical Encounters with the Lost Pasts of World History

İnceleyen: Süleyman Kıvanç Türkgeldi

Staring at the past with cinema is looking at lost stories, uncharted minor histories, that are small memory fragments of lives lost and worlds forgotten. This effort allows us to reach an ethical awareness that is beyond what is expected. Recorded history as we know it does not offer a symmetrical relationship with the memory of the world at all. On the contrary, this relationship is constructed with an asymmetrical distortion in favour of the powerful. Hegemonic power consolidates its legitimacy through these asymmetries. The understanding of linear historiography may ignore alternative practices of looking at the past, and it reproduces inequalities repeatedly. David Martin-Jones, in his book "Cinema Against Doublethink: Ethical Encounters with the Lost Pasts of World History", discusses the cinema's power to reveal the lost, forgotten, erased, unrecorded or even eradicated histories. Martin-Jones consults two primary conceptual references in his analysis: The first is Enrique Dussel's 'transmodern ethics', and the other is Gilles Deleuze's 'time-image'. Through these concepts, the author explains how doublethink works and, illustrates how cinema reveals the doublethink throughout history. The book's main idea is quite transparent: to reconsider and criticise the Eurocentric way of looking at the world history we assume that we know via utilising cinema's time-images. Martin-Jones launches an ethical and empathetic dialogue with the other by revealing doublethink, or as he puts it, "unthinking of doublethink" (p. 15). There are three main parts following the Introduction. Under each part, there are two separate chapters, a total of six chapters and a conclusion, which were designed by adhering to the taxonomy that Martin-Jones built based on his theoretical references.

The Introduction brings critical concepts for the readership to understand the book's main idea. Martin-Jones uses Deleuze's concept of time-image in a specific context and discusses its political potential through Jacques Rivette's film *Celine and Julie Go Boating* and Ciro Guera's *Embrace of the Serpent*. In both films, time-image crystallises time and paves the way for thinking about different temporal possibilities. Therefore, cinema has the power to crystallise actual time with crystal images and reveals the virtual possibilities of time. While doublethink hides lost pasts of history, cinema's crystal images could have the potential to reveal them and reach the memory of these lost worlds. More precisely, while doublethink transforms the virtual past into a single history/narrative, crystal image divides this history/narrative into other multiplicities/mazes, breaking the bending power of official history and reaching the world's virtual memory. For this very reason, Martin-Jones uses cinema's time-images against doublethink. Because knowing the other and being able to empathise with the other is possible by knowing the other's stories. The 'Other' may be a forgotten indigenous civilisation, or even it may be the planet itself as an ecological entity.

Thus, how we understand modernity also affects how we interpret history. How we interpret history affects how we see the world. The way we make sense of the world constructs our connection with the Other. In this sense, Martin-Jones emphasises that the Hegelian understanding of history surrounds us and reproduces the Eurocentric worldview. For Deleuze, Hegelian transcendental ontology reduces the multiplicities to the singularity.

Because historically, Hegel's philosophy is derived from the Eurocentric colonialist idea of progression. In other words, Hegel's understanding of history results from an idealised Eurocentric worldview. For the author, a problem in Western thought is Cartesian ethics, which reduces otherness to a sameness instead of defining the other in its own otherness, in its own time. The relationship between history and philosophy empowers each other symbiotically. Martin-Jones emphasises that Western history, Eurocentric idea, and Cartesian ego are siblings. The Cartesian ego is the ontological root of the Eurocentric idea that wrote the official World history. The author discusses the idea that we need philosophical decolonisation in order to criticise colonialist history.

In part "Entrances to the Past", the author builds his theoretical framework over Dussel and Deleuze. In Chapter 1, History/Ethics, Dussel is the first step of this study in the context of integrating ethics into a historical perspective. Dussel's approach to history explains the relationality between Western philosophy, colonial modernity and thus Europe and the Other. The implicit relationship between the Cartesian ego and Eurocentric expansionism hides inequalities in world history. The thinking I (Cogito) also reduces and swallows the other to the same I. Thus, the modernist paradigm covers up the colonial roots of history. Dussel's concept of transmodern ethics is necessary to build a transnational understanding of history and could be the first step against the doublethink for philosophical decolonisation. The scope of Chapter 2, Ethics/History, is the crystal image concept that Gilles Deleuze conceptualises under his time-image category. The concept of the virtual, one of the most critical concepts of Deleuze's philosophy, is quite critical for us to understand the concept of crystal image here. The virtual can be thought of as a time labyrinth that will enable us to consider alternatives to the actual present. We should think of the time-image in relation to the concept of doublethink. Martin-Jones emphasises that the Hegelian idea, the essence of Western-centered paradigms, reduces history to a single linear sequence. This linear sequence also crosses out the lost minor stories in history, reproducing doublethink repeatedly. Other histories, or other possibilities of history, are eradicated under the singular and dominant sequence, which could also be called official history. Therefore, hegemonic authority prevents our criticism/questioning of the present. That is why we need to witness the virtual labyrinths of history with time-images and understand the stories that have never been told by seeing them from other perspectives of other beings. We need to understand the world of cinema in a way to understand the memory of the world. Maybe this could save us from the traps of doublethink.

In the second and third parts, the author frames the discussion with his unique taxonomy conceptualised through contract theory. To create an ethical encounter with the crystal images of cinema, he discusses the world of cinema through four central contracts: natural contract, racial contract, social contract, and personal contract. Each of these contracts conceptualises an ethical encounter. The natural contract is encountering earthly pasts; the racial contract is encountering other pasts; the social contract is encountering political pasts; the personal contract is encountering bodily pasts.

The first of these, the natural contract, approaches the relationship of Anthropocene with the world from an ecocritical perspective. In Chapter 3, the films *Uncle Boonme Who can Recall His Past Lives* and *Nostalgia for the Light* are discussed in the context of the natural contract and as an invitation to an ethical encounter with the world's memory. Some of their scenes and shots have been interpreted by the author as 'any-space-whatevers' which are framed like an affective close-up. In Chapter 4, the films *How Tasty Was My Little Frenchman* and *Even the Rain* are discussed in the context of the racial contract. The focus of this episode is to confront the historical roots of racism and otherness by tracing colonialist modernity in films with the concept of 'opsign'.

The main focus of the third part is to create an ethical encounter with the Cold War era in the context of the social contract. Chapter 5 discusses colonialism and its imperialist extensions through the documentaries of *Act of Killing* and *At the Food of the White Tree*. Chapter 6 discusses neoliberal globalisation in the context of the personal contract with *the films of Carancho* and *Lady Vengeance*.

In his book, Martin-Jones revisits all films from the idea “that the coloniality of power functions by freeing itself of its past so that it can repeat its former abuses with impunity” (p. 208). Looking at the past with the crystal images of cinema will enable us to see doublethink and make us doubt the hegemonic narrative of history that has been reduced to a single sequence. Even though the histories of the Other are tried to be destroyed and erased, films continue to preserve their virtual existence in memories. ‘World of cinemas’, in a sense conceptualised by Martin Jones, can enable us to reach these memories and lost histories.

Our need to access lost histories and the memory of the world with cinema is not only essential to see doublethink in history but also to understand our present and be aware of the past while building the future, especially in the post-truth era, where misinformation is so dominant. It is still important today to see the neocolonial face of the neoliberal world. Because in the Bergsonian sense, the present still carries the traces of the past. We need hesitation and rethink to see how much our ways of making sense of the world depend on structured narratives. Moreover, we need such powers that can deterritorialize our structured beliefs about history. Martin-Jones shows us a new path by considering history with Dusselian ethics and Deleuze’s time-images in cinema and discussing the ‘world of cinema’ with his unique taxonomy. Through this taxonomy, this work may offer new methods for film studies and historiography. Therefore, we could say that cinema is not just cinema; on the contrary, it could be a valuable road map to living in a more ethical, equal, and sustainable world.

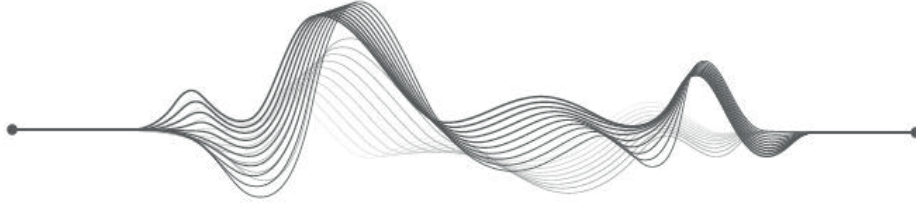
References

Martin-Jones, D. (2019). *Cinema Against Doublethink: Ethical Encounters with the Lost Past of World History*. London, Routledge

-Kitap İncelemeleri.Book Reviews-

Türk Sinemasında Ses-İmaj (2000-2018)

İnceleyen: Berna Akçağ



“Sinemayı özel kılan, işitsel ve görsel alanlarda oluşan anlamın, düşünce ile buluşarak yeni anlamlara ulaşabilme özelliğidir.”

Eda ARISOY

Türk Sinemasında Ses-İmaj (2000-2018) kitabıyla sinema ve felsefe birlikteliğine yeni bir bakış açısı katan Arısoy, sinema filmlerinde incelenmesi en zor ve teknik yanlarından ses'i incelerken işitsel dünyayı görünür kılmayı hedeflediği doktora teziyle, tekniği, duyguyla harmanladığı disiplinler arası bir çalışmayla karşımıza çıkmıştır.

Sinemanın duyuşal dünyada görünür olması ve işitsel dünyada duyulabilir olmasının içselleşmiş anlamlarına yoğunlaşan Arısoy bu teknik uygulamayı plastik gibi esneterek “ses” in felsefi bir boyutunun da olduğunu altını çizerek, sinemadaki sesin anlam ve duygu oluşumunda çok yönlü bir yeteneğe sahip olduğunu belirtmiştir.

Optik¹ ve sonik² imajların birbirleri ile kurdukları ahenkle temellenen bakış açısında özellikle Gilles Deleuze'un imajların bir aradalığının üretiminden oluşan bütüncül sinerjinin sinemayı özel kıldığı fikrini savunan tez de sinemanın anlatı araçları olan sinematografik unsurlarının da her birinin birer imaj olması anlam ve anlatım yapısını farklılaştırdığını göstermektedir. Felsefi olarak sinema filmlerinde sesin izleyiciye düşündürdüğü ve duyumsattıklarını ortaya koymayı amaçlandığı çalışmada asıl hedef sesin bir anlatı bileşeni olarak izleyiciyi, izlerken düşündürme potansiyelinin açıklanmasıdır.

Literatüre “Sine-ses” kavramını kazandıran Arısoy film içindeki ses ile kurulan evrenin geniş açılı tanımlamasını yaparak, kavramı betimleyici olmaktan uzak, duyumsama alanlarına hitap eden, filmdeki ses kullanımının estetik yönlerini ön plana çıkartan bir yapı olarak görmektedir. Kavramı, sesin teknik özelliğini de bünyesinde barındıran, filmin sessel düzeni ve anlatısını bir bütün olarak değerlendirmektedir. Bu nedenle, filmlerin ses evrenini tanımlamak için “Sine-ses” kavramının kullanılması önerilmektedir.

Dikkat çeken bir notada insanın sessizlik zamanlarında dahi, zihniyle meşgul olması ve zihninde konuşmaya devam etmesi sürecidir. Hayatımıza ve filmlere bu şekilde baktığımızda imajlar arasında yaşayan bizlerin sessizlik olgusunu aslında hiç bilmediğimizi, düşünce yoluyla kendi felsefi alanını yaratması sürecinde bile duymayan ya da konuşamayan birinin bile ses ile bağlantısını kurmasıdır. Çalışmayı daha önce ses üzerine yapılan birçok araştırmadan

¹ Görme ile ilgili olan

² Ses dalgalarıyla ilgili olan

farklı kılabilecek en önemli nokta da bence duyu-motor mekanizmasının harekete geçmesini sağlayan sahnelerin hem teknik hem de felsefi bir bakış açısıyla yorum yapmaya olanak sağlayan bakış açılarını sunmasıdır. Arısoy için ses en az görüntüler kadar önemsenmelidir ve anlatıda önemli yer bulması gerekmektedir.

Kitabın temel yapısı sinema filmlerindeki sesin felsefi, psikolojik, duygusal yanlarının bir gömü gibi kazılarak görünmeyen sesini duyurmaktır. Ve sınır olarak 2000-2018 yılı seçilerek toplan sekiz tane film üzerine niteliksel analiz yapılarak seçilen filmlerin ses deşifreleri dakika ve saniye bazında tablolarla niceliksel bir çalışma oluşturulmuştur. Ses özelinde ele alınacak olursa, sinemada kullanılan seslerin niteliği ve niceliği izleyiciye ulaşmak adına gizli bir silah gibi olduğunu savunan Arısoy, filmlerde yer alan ses türlerinin (diyalog, monolog, efektler, müzik, ortam sesi, iç ses, dış ses, anlatıcı sesi gibi) ne sıklıkla ve nasıl kullanılacakları yönetmenin tercihinde olan bir durum olduğunu ve bu tercih filmin üretiliş nedeni ile doğrudan bağlantılı olabileceğini iddia etmektedir.

“Filmlerdeki Ses Kullanımının Gerçeklik Algısı ile Bağı” kitaptaki çarpıcı bölümlerden bir tanesidir. Özellikle Deleuze’un, sinematografinin kendi başına felsefe üretme gücü fikrine vurgu yapılmıştır bu bölümde. Bu bağlamda filmler başladıkları andan itibaren izleyici ile ses ve optik yapılarına ilişkin bir bağ geliştirirler. Dolayısıyla, her filmin sessel bir aurası daha başlangıçtan vardır. Film ilerledikçe bu sessel anlatı genişler, bükülür, kırılabilir ve farklılaşabilir. Filmin genel sessel anlatı yapısı “sine-sesini” ifade etme noktasına ulaşır ve yapısı gereği çok yönlü anlam ve anlatımlara gerçekliklere kapı açar.

Yapılan analizde Düşünce Yoğun Filmler ve Melez Filmler tanımlamaları ve sonuçları “Kırılmalar, bükülmeler”, “Sesin Yüce Alanları”, “Sessizliğin Sesi”, “Sine-ses” (sinematografik olarak) başlıkları altında toplamasıyla, seyir esnasında izleyicinin şaşırma, huzursuzluk, merak, ilgi, belirsizlik vb. duyumsamalarını tetikleyici nitelikteki ses kullanımları incelemiştir.

Sonuç olarak Arısoy sinema kitaplığına alışıl gelmişin dışında bir sese kulak vererek, sesin özellikle de sine-sesin bizdeki yansımalarına ayna tutarak görünmeyen tarafı görünür kılmıştır.

Kaynakça

Arısoy E. (2021) *Türk Sinemasında Ses-İmaj (2000-2018)*. Akademisyen Kitabevi: Ankara.

-Kitap İncelemeleri.Book Reviews-

Gotik Film Estetiği

İnceleyen: Ayşegül Konak

Edebiyat, müzik, mimari gibi pek çok sanat dalını etkilemiş olan gotik tarzın izlerini sinema sanatında süren *Gotik Film Estetiği* (2022) kitabı, Fırat Osmanogulları tarafından kaleme alınmıştır. Türk sinema yazınında konuya ilişkin akademik tartışmaların yetersiz ve eksik olması kitabın sinema çalışmalarına yaptığı özgün katkıyı daha değerli hale getirmektedir. Yazar, gotik filmin tanımını yaparken, bu tanıma bağlı olarak alternatif bir sınıflandırma ve estetik yaklaşım sunmaktadır. Sinemayı sanat yapan dilin estetik imkânlarını, sunduğu bu sınıflandırma çerçevesinde belirlediği film seçkisi ve estetik kodlar üzerinden inceleyen kitap, gotik tarzın sinemada karşılık geldiği anlamları keşfetmeye yönelik öngörülü bir çabanın eseri. Kitap ayrıca, gelecek çalışmalar için de önemli bir kılavuz niteliğinde.

Kitabın giriş bölümü, gotik tarzın günümüzde popüler anlamıyla bir moda tarzı olarak öne çıktığını belirterek başlamaktadır. Bu popüler anlam 70'lerde ortaya çıkan gotik rock türünün yakın dönemde gotik kültürün yükselişine yaptığı etkinin bir uzantısıdır. Post-punk içerisinden doğan gotik rock, politik söylemi, farklı sound arayışı, ayırt edici moda tarzı ve melankolik şarkı sözleri ile geniş bir dinleyici kitlesi yaratmıştır. Gotik rock ile yükselişe geçen gotik kültür aynı zamanda gotik tarih ve edebiyata ilgi duyan insanları biraraya getirmiştir. Zamanla kültür endüstrisi içinde bir moda akımı olarak öne çıkarılan gotik tarz ana akıma dahil olmuştur. Her ne kadar kavramın içi boşaltılsa da günümüzde halen bir karşı-kültür olarak gotik tarz geleneğini sürdüren müzik grupları ve topluluklar vardır. Yazar, bu anlamda, gotiğin ana akım ve popüler anlamlarının Gotlar ve gotik tarzın tarihsel bütünlüğü ile olan ilişkisini kavramanın önemini vurgulamaktadır.

Giriş bölümü gotik tarz ile ilgili akademik ve güncel literatürün durumu hakkında bilgiler vererek devam eder. Yazar, Batı akademik literatüründe kendine geniş bir yer bulsa da gotik tarz ile ilgili Türkiye'de etkin bir akademik tartışma ortamının bulunmadığını belirtmektedir. Akademik çalışmalar ise büyük ölçüde gotik mimari ve edebiyat ile sınırlı kalmaktadır. Sinema alanındaki kısıtlı çalışmalarda ise gotik film odakta değildir ve korku sinemasının bir alt türü olarak gotik filminden kısaca bahsedilmektedir. Bu anlamda kitap, akademik literatürdeki boşluğu doldurmaktadır. Bu bölüm, çalışmanın yöntem, amaç, kapsam ve sınırlılık gibi akademik özelliklerinin ifade edilmesi ve ilerleyen bölümlerin içerikleri hakkında kısaca bilgi verilmesiyle sona ermektedir.

Gotik Kavramı isimli ikinci bölümde gotik kavramının kökeni, tarihsel dönüşümü ve farklı sanat dallarındaki yansımaları ele alınmaktadır. Gotik kavramını çok geniş bir yelpazede kullanmak mümkündür. Yazar, tarih boyunca farklı alanlarda alt kültür olarak kendini gösteren gotik tarzın, Gotların ortaya çıktığı birinci yüzyıldan bu yana ifade ettiği anlamların ortak bir zeminden beslendiğine vurgu yapmaktadır.

Batı Roma'nın istilasının ardından barbarlık ve saldırganlıkla özdeşleştirilen Gotlar, yedinci yüzyılda tarihten büyük ölçüde silinseler de on ikinci yüzyılda ortaya çıkan mimari tarza verilen gotik ismiyle yeniden gündeme gelmişlerdir. Gotik mimarinin "Tanrı'ya yönelme ve yeryüzündeki iktidara karşı durma" gibi nitelikleri içermesi sebebiyle gotik kavramının tanımına uhrevi bir anlam da eklenmiştir. On sekiz ve on dokuzuncu yüzyıllarda Britanya'daki Viktoryen dönemde yazılan gotik edebiyat eserleriyle yeniden bir canlanma yaşayan gotik

kavramı temelde Rönesans ve Fransız Devrimi'nin getirdiği değişikliklere yönelik endişe ve korkuları ifade etmekte kullanılmıştır. Kavram ayrıca, İngiliz milliyetçiliyle özdeşleşerek İngilizleşmiştir. On dokuz ve yirminci yüzyıllarda ise edebiyatta gotik mekânların kullanımında bir değişim gözlenmiştir. Şato, manastır gibi mekânlardan gündelik hayat mekânlarına geçiş kapitalizm ile gelen sekülerleşmenin gotik edebiyatta kötülüğün dünyevileşmesi şeklinde kendini bulmasının yansımasıdır. Bu bölüm, gotik filmleri anlamlandırmamıza yarayacak, bütünlüklü ve sağlam bir gotik tanımlaması yapmaktadır.

Gotik kavramının bu geniş tanımlamasının ardından *Gotik Film* adlı üçüncü bölüm, gotik edebiyat ile gotik filmler arasındaki ilişkiyi irdeleyerek başlamaktadır. Gotik filmlerin büyük ölçüde gotik edebiyattan etkilendiğini belirten yazar, gotik uyarlamaların sosyal ve politik ortamdan ziyade eserde geçen olayı korku teması çerçevesinde ele aldığını vurgulamaktadır (2022: 36). Bu özelliğiyle gotik filmlerin korku türünün bir alt türü olarak nasıl ele alınabileceği tartışılmıştır. Gotik filmin terminolojik konumlandırmasından sonra sinemada gotik filmin inşasında önem taşıyan filmler üzerinden tarihsel bir bakış sunulmuştur. Gotik filmlerin ilk dönem sessiz Hollywood filmlerinde görülen gotik motiflere kadar geri götürülebileceğini belirten yazar, Alman Dışavurumcu sinemasının kendinden sonraki gotik filmlere yaptığı etkinin gotik film inşasındaki yadsınamaz önemine dikkat çekmektedir.

Üçüncü bölüm David Punter tarafından yapılan gotik film sınıflandırmasının sorunlarını ortaya koyarak devam etmektedir. Yazar, gotik filmin korku sineması ile olan ilişkisinin çerçevesini tam çizememesi, yalnızca Amerika ve Britanya'daki gotik filmlere odaklanması ve kronolojik bir bakış sunmasından kaynaklanan sorunlar nedeniyle Punter'ın sınıflandırmasının yetersiz olduğunu belirtmektedir (2022: 48-50). Buna alternatif olarak ise kitabın yazına yaptığı önemli katkılardan biri olarak düşünülebilecek yeni bir gotik film sınıflandırma çerçevesi ortaya konmaktadır. Gotik filmleri, çok büyük bir çoğunluğunun düşük bütçeli, hızlı yapılan ve yıldız oyuncu barındırmayan yapısıyla B film kategorisi içinde tartışmanın faydasını vurgulayan yazar, sınıflandırmasını bu bakış açısı üzerinden kurmaktadır. Bu anlamda yazar, sinema sanatının düşünsel olanaklarını genişletmeye yönelik değerli bir çaba olarak "eleştirilenler, film çalışmaları vb. tarafından dışlanabilecek ya da hor görülebilecek (2022: 55)" B filmlerini işin içine katarak bakışını "öteki sinema"ya yöneltmektedir.

Yazar, gotik filmin ayırt edici niteliklerini (tema, zaman ve mekân kullanımı, atmosfer vb.) belirten bir tartışmadan sonra yaptığı yeni sınıflandırmayı ortaya koymaktadır. Bu sınıflandırma coğrafi bir ayırım üzerinden yapılmaktadır. Yazarın bu tercihinin sebepleri, gotik filmlerin coğrafyadan coğrafyaya değişen gotik tanımı ve sinema üretim koşullarından etkilenmiş olmasıdır. Ayrıca, gotik edebiyatın üretildiği coğrafyaya göre gösterdiği farklılık, gotik filmin edebiyatla olan sıkı ilişkisi nedeniyle gotik filmlerin niteliğini doğrudan etkilemektedir (2022: 62-64). Yazar oluşturduğu yeni sınıflandırmada, Amerikan (Universal Filmleri, Val Lewton Filmleri ve Roger Corman'ın Poe Uyarlamaları), Britanya (Hammer Filmleri) ve Kıta Avrupası (Freda, Bavave Margheritti Filmleri, Jean Rollin Filmleri ve Paul Naschy Filmleri) olmak üzere üç farklı bölge üzerinden gotik filmleri incelemektedir. Üçüncü bölüm, bu ayırımdaki film kategorileri ile ilgili verilen kısa bilgilerle sona ermektedir.

Gotik Film Estetiği isimli dördüncü bölüm, kitabın temel meselesi olan gotik film estetiğine dair bir önerme geliştirmektedir. Korku, acı ve dehşet verenden nasıl haz duyduğumuz sorusunu araştıran yazar, Edmund Burke ve Immanuel Kant'ın yüce kavramı etrafında gotik film estetiği tartışmasını şekillendirmektedir. Edmund Burke'un yüce kavramı öznenin nesnenin uyandırdığı histir ve öznenin dehşet, acı veya korku veren bir olay veya nesneden haz duyabilmesi için bu olay ya da nesneye belli bir mesafede bulunması gerekmektedir. Uzakta ve zararsız olan tehlike hazzın kaynağıdır. Çünkü "dehşet, ensemizde hissetmediğimiz müddetçe her zaman için keyif veren bir tutkudur (Burke 2008'den akt., Osmanoğulları, 2022: 89)". Burke'den belli ölçüde etkilenen Kant'da ise yüce hissi nesnenin bölünmüş, şekilsiz ve sınırsız görünümünden kaynaklanan "nesnenin görünüşünden ötürü değil, nesnenin

görünüşüne rağmen ortaya çıkan (Altuğ 2007'den akt., Osmanoğulları, 2022: 95) negatif bir hazdır. Bu anlamda yüce kavramı sanatsal bir imkana işaret etmektedir. Sanatı sadece güzel olanın alanından korkutucu ve çirkin olandan duyulan hazzın açıklanmasına olanak sağlayan bir alana taşınması nedeniyle yüce kavramı önemlidir (2022: 104). Yazar, buradan hareketle sinema perdesinin seyirci ile olan ilişkisi temelinde kavramı ele almaktadır. Sinema perdesi içeriğe güvenli mesafede olan seyircide yüce hissi oluşturabilecek mükemmel bir araçtır. Böylece yüce kavramı, çalışma için oldukça elverişli bir bakış açısı oluşturmaktadır.

Bölümün devamında hepsi B filmi olmak üzere yukarıda belirtilen sınıflandırmadaki her kategori için birer adet film seçilerek yedi filmlik bir örneklem oluşturulmuştur.¹ Bu filmlerin seyircide dehşet, korku ve acı hissi oluşturmak için sinemanın araçlarını nasıl kullandığından hareketle bir film estetiği önerilmektedir. Bunu yaparken seyircide oluşan estetik hazzı açıklamada yüce kavramı işletilerek çalışmanın bütünlüğü sağlanmaktadır. Estetik değerlendirme, kadraj dışındaki sesler ve gölgeler, korku nesnesi olarak beden, sınır ihlallerinin imajları olarak eller, trajik varoluşları gereği istemeden kötülük yapanlar ve mutlak kötüler, devasa gotik mekanlar ve gotik atmosferi yaratan gotik aksesuar ve motifler başlıkları altında yapılmaktadır. Çalışmanın örneklemi oluşturan filmler ve kimi zaman başka B filmlerden seçilen içerik ve biçim ile ilgili unsurlar bu başlıklar üzerinden analiz edilmektedir.

Fırat Osmanoğulları'nın kitabı sinema sanatının estetik varoluşuna ilişkin tartışmayı gotik film eksenine taşıyarak yazına değerli bir katkı sunmaktadır. Bu çalışmada gotik filmin tanımı ve estetiğine dair düşülen notlar gotik filmi araştırmak isteyenler için güçlü bir kaynak olmaya adaydır.

Kaynakça

Osmanoğulları, F. (2022). *Gotik Film Estetiği*. Akademisyen Kitabevi: Ankara.

¹ *Dracula* (Tod Browning, 1931), *Cat People* (Jacques Tourneur, 1942), *The Curse of Frankenstein* (Terrence Fisher, 1957), *La Maschera Del Demonio* (Mario Bava, 1960), *Pit and the Pendulum* (Roger Corman, 1961), *Fascination* (Jean Rollin, 1979), *El Retorno del Hombre Lobo* (Paul Naschy, 1981).

-Söyleşi.Interview-

Interview with Thomas ARSLAN

Serdar Öztürk

Eda Arısoy

Eda Arısoy: First of all, I would like to start by saying welcome our symposium. The symposium is being held for the first time in Ankara and it's a great coincidence that you have a different connection with Ankara because it's your father's homeland and I guess we will be talking about that. So I would like to start with a very general question about your cinematographic point of view and your creative process. As we know most of the directors have different creation processes and different styles. This always arouses curiosity for us, for the audiences, and I would like to know how a Thomas Arslan film come about, how you formulate the film and so on.

Thomas Arslan: I wouldn't say that I'm trying to have a special style. Of course I think a lot about how I can do this in a film but in general I have mostly no concrete story in my mind as a starting point, or a theme. So I'm starting from very simple things. When I see a picture somewhere, or some impressions when I walk around, or a sentence in a book, which inspires me, the story or everything else is coming very much later. So I make some very loose notes and it takes some time to develop something out of this.

E.A.: Do you ever feel stucked in this process? If so, what are your sources for moving forward?

T.A.: Yes, of course, this is a very common experience for me to be stucked in some parts of the process. This is a part of the work I guess, especially during writing and shooting, not so much in the period of preparing a film, looking for locations, which is a very nice period of developing a film, and the editing. The period I prefer the most is the editing, when everything is there on the table, when the social chaos of shooting is over and you can really concentrate on what you have shot. This is mostly not that difficult. However, the period of writing and shooting is different. During writing I guess it's normal to get stucked somewhere and then, like most of the people who are writing scripts, I have to do several drafts until I'm nearly satisfied. During the shooting process I change a lot concerning the script, often together with the actors. This is a very special period as well because there are so many chances to get stucked. So sometimes I feel stucked because of myself. I'm mostly very well prepared, but when you're on the set together with the actors sometimes it doesn't work. The camera angle is wrong, the dialogue does not sound that good. This is of course complicated and you have to change things immediately on set. Sometimes even this does not work perfectly so I mostly have one or two reserved days because in nearly every film you are going to have to reshoot a bigger scene completely new. These are complicated issues, of course, and I mostly use these reserved days for this kind of reshooting. The actors are not machines; they have bad days sometimes for private reasons or it has something to do with the dialogues. There's often one day where even a very good actor has a kind of blackout. Nothing works because he had a bad day, a bad private experience outside the shooting or whatever. And then you have to do something. On the other hand, you can't do very much other than being patient. Sometimes it helps when you change the dialogue a bit and have a little break even if you don't have any time. These are serious problems during this period. For me, it gets much easier when these parts are done. I really like the editing period because it's different.

E.A.: ...and there may be some technical problems as well.

T.A.: Yes, of course; but sometimes it's good to have these kind of technical problems because it gives you some free time to think about your scene. When the other guys have to fix something, the light or something else. This gives you some time to think about your scene.

E.A.: So when we look at your films there is a nice variety of genres actually and all of them masterfully carry the traces of your authorship. In particular, your documentary film *Aus Der Ferne* (2006), was shot in Turkey and it was screened in several international festivals, starting from 2006. I think *Geschwister* (1997) also has a part of your Turkishness. *Geschwister* stands as a very multicultural production in my opinion and of course I can count *Helle Nächte* (2017) in this context. In addition to these, there are western and action films and other genres as well. Which one/ones do you feel closer?

T.A.: I don't know; it's hard to say but the experience of shootings *Aus Der Ferne* (2006) was really special because it was a completely different shooting for me. Mostly I'm doing fictional films and you have to prepare a lot. You're surrounded by 20 or 30 people; they're waiting for you and you have to move from A to B. It takes you hours for the next take. The shooting of the documentary film was a completely different experience and a much more free shooting. I did the camera work by myself and we had been three people: just me, the sound man and the driver. This was really a great experience. We had more freedom and we were more flexible. We had been able to shoot much faster of course as an advantage of being a little team. It was a very personal project and was really strongly based on my family's story. This was very special for me but sometimes I felt the need to step away from my personal stuff when it's too close to me. Sometimes, I get bored of working on this stuff, and then I feel the need to open up more to different topics and surroundings, to get closer to things, areas and topics which I am not close to normally. *Gold* (2013) is somehow special as well because it's my only period film. It was never the starting point to make a western or a period film. I just found a diary by accident about a woman who attended a part of this former gold rush. This inspired me to do more research because it was for me more a story of immigrants who tried to step towards a new living. This was a connection for me. In Germany, mostly people have to deal with their feelings when they face to other immigrants who are coming to Germany but when you go back to history, it is similar with today. When you go back to former german history, german people had been really a huge group of immigrants as well, especially in the USA in the midst and the late 19th century, but this is nearly forgotten now. Now it's like they're pointing with the fingers to other immigrants who at least have the same reasons to leave their countries.

Serdar Öztürk: Welcome to our symposium. I thank you for your contribution to our symposium Professor Arslan. Instead of following economic considerations, your filmmaking seems to stem from personal issues or self actualization motives. Actually it is a general question. You approach film as an art and as a mean of individual expression but many people, including social scientists, see movies as a kind of entertainment. In your opinion, what is cinema?

T.A.: Both is okay for me. When people are going to see cinema as an entertainment, I have no general problem with this because I'm watching these kind of films also as a spectator. I'm a huge fan of *John Wick* and this kind of films. I really like them but, of course it's different when you try to shoot your own film. You have to know you can't do everything and you have to decide what your special interest in a film is. I never thought about being an arthouse person and that I have to do arthouse films, or anything like that. It was not my idea of cinema. Even in this field of arthouse there are so many different films. At first I try to make films which I like to see myself in cinema. Of course, I have some special interests and I like to start from things which are around me, which I know a little bit about. This helps me to develop something, and it is important for my filmmaking to have this base. Otherwise, I would feel lost. I'm really curious about the new *Avengers*, the film *Marvel* from Chloe Zhao. I really liked

the first ones, like *The Songs My Brother Taught Us* and the second one was a really beautiful film. It is totally crazy for me that now she is going to make a *Marvel* movie with 150 million US Dollar. I don't know, this is totally a different planet. Maybe it will work maybe not. I don't know but this is of course a kind of American topic. Nobody would ask you in Germany to give you 150 million to shoot the film so I don't have to think about it. Personally I like to start from things which I know. Persons and places, I have to know a bit about them to develop a story. What is cinema? This is really hard to say. Cinema is maybe something which gives you the impression that the world exists. This is because when you go around the streets and you have your all daily life, you mostly don't really watch the streets, watch the buildings, the trees, or even the people closest to you. I think cinema is a possibility to make a step backward or a step forward. Sometimes when it works or it's properly done then you realize that the things exist. Maybe, you didn't realize it before. This is an important thing for me in cinema.

S.Ö.: In many of your movies it seems you create two worlds conflicting with each other; one world is a materialistic one, dominated by money, and the other world is non-materialistic life, full of emotions. Of course, there are different types of relations and in your movies we see many of them. Family, kinship, friendship, love, there are lots of close human relations. Do you think human relations are a problem in the modern age?

T.A.: Definitely it is. On the other hand, I guess it always has been like this. It has been like this 200 years ago and it will be the same in 200 years from now on. But, of course, it appears in different ways. Societies are getting more and more complex, making human relations more complicated, though interconnected. Even if you have strong feelings you never know whether they're really true, this is a big problem because it's all mixed up. This is very hard to say what true emotions are and what not. This is a very complicated topic and to find a path through this intricate jungle, to have a closer look at this kind of mixture of the relations is part of the work of a filmmaker.

S.Ö.: I want to mention on the reality issue. In your movies we see reality in a different way. It seems like you are searching for the core reality rather than reality as it is. I wonder what your viewpoint about reality, both in cinema and in physical life, is.

T.A.: This is hard to say because you never know what really is the core of your reality. You learn it from the physics. You don't know what the core of reality is. It's getting more and more chaotic when you go deeper into it. Maybe, it's easier to talk about right or wrong. Maybe, you can try to explore some structures. But I wouldn't say that either. Maybe, other people tell but I wouldn't say that I really get into the core of reality. You try to explore something and develop something, but you never know if you really get to it. But in cinema you have to deal with surfaces with faces, streets, rooms and this is the interesting part. I don't believe that much in this psychological cinema, which is trying to get too much behind what you're going to see and get into the heads of the individuals. I'm very careful with this. It's a limitation of cinema but, on the other hand, there's a chance for the cinema as well to work only with the surfaces.

S.Ö.: I want to come to the topic of characters in your movies. You know characters seem like puppets in your movies, alienated from the world, from the people. Cinematic characters in your movies are similar to those characters in Robert Bresson's movies. They have no interest in even the most serious events. Is there any specific reason why you create this kind of characters in your films?

T.A.: Maybe it's not only about alienation when the actors are not very expressive in front of the camera. I prefer actors who are not too expressive and have a tendency to underplay things and are comfortable with this because many actors are the opposite of this, which doesn't mean that they're bad. They're good actors as well but sometimes they do not fit to the particular films. I don't want to focus my work on taking away everything from an actor.

This is not a nice work. They have to be comfortable and satisfied. I am trying to choose actors and non-actors which have a tendency not to be too expressive in front of the camera, because for me it mostly leads very fast to special cliches of acting, special cliches of the presentation of emotions. I'm very suspicious about this, about the so called true expressions of emotions, especially in the artificial surrounding of cinema. It's completely artificial, at least what you're doing and I'm very suspicious about this aspect.

S.Ö.: You oppose the idea of two spaces in your movies and it seems like you would like us to see one of them is much more convenient for human communication. In a crowded place like a city where people do not see either themselves or others, you have to go to a quiet place in order to solve your problems such as a forest, a mountain, a park, or a village. You have to focus on your problems in these places. Do you think that the pace of the modern life may prevent us from paying attention to our problems?

T.A.: Not in general, because many people are used to handle this kind of pace. When I look at my kids they're 14 and 22, it is much different from my experience. Maybe because they are much faster with everything, with social media or anything and they're not reading much anymore, only short texts to read. Of course you can say this is a big loss and so on but, on the other hand, something will come out of it. It always had been like this when you're going back to history. It was the same arguments when TV came out, when computer came out. I am not quite sure about this topic. Maybe it's helpful to go away from this fast paced living and go into the woods, to the mountains. But I'm very skeptical about this. It is a very bourgeois concept. To have some vacation, to go inside you and think about something. You only can do this when you have money and when you can go to nice places and have some time to spend there. At least it never works because you take all your problems with you and when you're back all the problems are popping up again. This is a bit different in *Helle Nachte* where the main reason to go to a remote area is the death of the father of the main character. There's a different reason. He takes his son along and they try to find a way to get closer to each other and this works somehow because they stick together in this remote area. They have to deal with this

S.Ö.: In your movies, we see a combination of Italian New Realism and French New Wave. I think you get together both of them and you create your own style in your movies. But if you want to reach a bigger audience, you have to compose images not in an intellectual way. Why do you prefer to compose images in this way?

T.A.: I don't want to make films only for my own, of course. Yes, I'm my first spectator but every time I hope that there are other people around who get connected to the film and to whom I am going to present. When I start a film I don't think that only a few people will see it. Let's make it a bit different, maybe you have a wider audience. It doesn't really work when you think like this. It's too abstract and you're going to get lost in abstract ideas.

E.A.: We can take a question or two in our remaining time.

Audience 1: In your films *In the Shadows* and *Bright Nights* you prefer to use natural sound compared to your other films. When there is a long course they use natural music and some other things. You also use long shots. What's your motivation to use these techniques?

T.A.: The sound and the picture have the same importance for me. It's very important for me to find the right locations. We mostly don't mix shots which are shot here and there and suggest they are close to one another in the film. I like working on concrete places and do the same with sound. Of course, sometimes we have to re-record something. I have a great interest in original sound, which is not easy to record on a set, especially in a city. But this is interesting for me because you always have some elements which you can't control totally. You have elements which are happening, kids crying or birds flying around and this gives the sound

and the film a richer texture. The unexpected findings during the shooting are important. This is interesting for me. The score for *In The Shadows* had been made by Geir Jenssen, better known as Biosphere. He worked a lot with our original sounds and combined his music. It's a combination of the original sound and music. Sometimes, especially at the beginning, when it starts to rain on the street, it starts with original sound and the music comes in step by step. In *Bright Nights* there's a long car ride scene which was not planned. We just found this foggy road, which leads up to a mountain. When you get higher and higher, it gets more and more foggy to an extent when you don't see anything. We shortened the scene in the editing room, but it didn't work. It was much more interesting to keep the whole ride because only in this way you have a feeling for the height of the mountain, the increasing density of the fog and the clouds. The original sound of the car-ride fades away step by step and some more atmospheric ambient music takes over more and more. The scene shifts away from a strong realism to more dreamlike mode.

Audience 2: My question is about *In the Shadows*. In this film, there are some characters that undergo power struggle in the context of economics. Their struggle is against authority. You can see some other films with the same theme: economic struggle since the 1990s. How do you relate this power struggle between the characters and the economy with European social reality?

T.A.: It was not an explicit statement of the social economics in Germany. The story is completely based on the behaviors of professional criminals. The struggle with authorities is a part of their job and their life. The main character, a professional thief, is trying to have his own rules for his life; he's trying to have an independent life in a strange way, and this causes a lot of alienation, a lot of distance to a normal life, and this is a topic which was interesting for me.



CİLT(VOL):7 SAYI(NO):13 HAZİRAN(JUNE) 2022

ULUSLARARASI HAKEMLİ E-DERGİ INTERNATIONAL PEER REVIEWED ONLINE JOURNAL

sineFİLOZOFİ

HAYATI SİNEMAYLA KAVRAMAK İSTEYENLERİN HAKEMLİ E-DERGİSİ

HAZİRAN SAYISINDA NELER VAR?

Editörden

Eda Arısoy

Makaleler / Articles

Desert Power: The Eerie and Disenchanted Philosophical Landscape of Denis Villeneuve's Dune: Part One
Çölün Gücü: Denis Villeneuve'nin Dune: Çöl Gezegeni Filminde Ürkütücü ve Büyüsü Bozulmuş Manzaranın Felsefesi

Francesco Sticchi

The Prisoner (2009) Dizisinde Şizoanaliz, Yersizyurtsuzlaşma Ve Arzu Ontolojisi: İmkânsız Kaçış
Schizoanalysis, Deterritorialization And The Ontology Of Desire In The Series The Prisoner (2009): Impossible Escape

Meltem Güler - Melik Koç

An Exceptional Adam and Eve Story Through Gilles Deleuze's Concept of Crystal-Image: The Fountain (2006)
Gilles Deleuze'ün Kristal-İmaj Kavramı Üzerinden İstisnai Bir Adem ve Havva Hikayesi: The Fountain (2006)

Filiz Erdoğan Tuğran - Aytaç Hakan Tuğran

Film Eleştirisinde "Sanat Erotikası"na Doğru Videografik Eleştiri ve Haptik Bakış
Toward "Erotics of Art" in Film Criticism: Videographic Criticism and Haptic Visuality

İpek Gürkan

Kayı Filminde Gerçeğin Peşindeki Özne: Jacques Lacan Perspektifinden Bir Değerlendirme
The Subject Being Out To The Truth In The Film Inflamm: An Evaluation From The Perspective Of Jacques Lacan

Veysel Ergüç

Malabou'nun Plastisite ve Yeni Yaralılar Yaklaşımı Bağlamında The Father Filmi
The Father Movie in the Context of Malabou's Plasticity and The New Wounded Approach

Işkın Özbulduk Kılıç

Kriz ve Fırsat Arasındaki İnce Çizgi: Nietzsche'nin Üstinsan Düşüncesi Bağlamında Tayfun Pirseliimoğlu'nun Yol Kenarı Filmi

The Thin Line Between Opportunity and Crisis: Tayfun Pirseliimoğlu's Sideway Film In The Context Of Nietzschean Superman Idea

Ulaş Işıklar

'Nebula' Filminde Anı-İmge ve Zaman-İmge Olarak 'Ölü At'

Dead Horse' as Memory-Image and Time-Image in the Film of 'Dead Horse Nebula'

Alper Erçetingöz

Değini / Views

Zamanı Atlatmak

Hüseyin Gürel Kutlular

Sinema Trenleri ve TCDD Deneyimi

Muzaffer Şahin

Kitap İncelemeleri / Book Reviews

Cinema Against Doublethink: Ethical Encounters with the Lost Pasts of World History

İnceleyen: Süleyman Kıvanç Türkgeldi

Türk Sinemasında Ses-İmaj (2000-2018)

İnceleyen: Berna Akçağ

Gotik Film Estetiği Kitap İncelemesi

İnceleyen: Ayşegül Konak

Söyleşiler / Interviews

Interview with Thomas Arslan

Serdar Öztürk - Eda Arısoy