

ISSN 2547-9458



9 772547 945007



sineFİLOZOFİ

CİLT 1

SAYI 1

EYLÜL 2016

ULUSLARARASI HAKEMLİ E-DERGİ

INTERNATIONAL PEER REVIEWED ONLINE JOURNAL







SineFilozofi Dergisi

Yayıncı

Prof. Dr. Serdar Öztürk, Gazi Üniversitesi, Türkiye

Dergi Sahibi

Prof. Dr. Serdar Öztürk, Gazi Üniversitesi, Türkiye

Öğr. Gör. Kurtuluş Özgen, Gazi Üniversitesi, Türkiye

Editör

Doç. Dr. Aydan Özsoy, Gazi Üniversitesi, Türkiye

Editör Yardımcısı

Arş. Gör. Esra Güngör, Gazi Üniversitesi, Türkiye

Arş. Gör. Ümit Terzi, Gazi Üniversitesi, Türkiye

Serkan Ölmez, Gazi Üniversitesi, Türkiye

Oya Yıldız, Gazi Üniversitesi, Türkiye

Deniz Karagülle, Gazi Üniversitesi, Türkiye

Kitap İnceleme Editörü

Fırat Osmanogulları, Gazi Üniversitesi, Türkiye

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü

Prof. Dr. Serdar Öztürk, Gazi Üniversitesi, Türkiye

Yayın Kurulu

Prof. Dr. Aynur Kerimova, Bakü Devlet Üniversitesi, Azerbaycan

Prof. Dr. Gülcan Seçkin, Gazi Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Süreyya Çakır, Türkiye

Prof. Dr. Ata Yakup Kaptan, Ordu Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Serdar Öztürk, Gazi Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Lale Kabadayı, Ege Üniversitesi, Türkiye

Assoc. Prof. Anna Stavrakopoulou, Aristotle University of Thessaloniki, Yunanistan

Doç. Dr. Aydan Özsoy, Gazi Üniversitesi, Türkiye

Doç. Dr. Gökhan Uğur, Beykent Üniversitesi, Türkiye

Doç. Dr. İbrahim Hakan Dönmez, Gazi Üniversitesi, Türkiye

Yrd. Doç. Dr. Cengiz Temuçin Asiltürk, Beykent Üniversitesi, Türkiye

Yrd. Doç. Dr. Ersan Ocak, Bilkent Üniversitesi, Türkiye

Yrd. Doç. Dr. Selçuk Ulutaş, Nevşehir Hacı Bektaş Veli, Türkiye

Bilim ve Danışma Kurulu

Prof. Dr. Aynur Kerimova, Bakü Devlet Üniversitesi, Azerbaycan

Prof. Dr. Ata Yakup Kaptan, Ordu Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Serdar Öztürk, Gazi Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Gülcan Seçkin, Gazi Üniversitesi, Türkiye

Doç. Dr. Burcu Şimşek, HÜ İletişim Fakültesi, Türkiye

Assoc. Prof. Anna Stavrakopoulou, Aristotle University of Thessaloniki, Yunanistan

Doç. Dr. Aslıhan Doğan Topçu, Mersin Üniversitesi, Türkiye

Doç. Dr. Gülsüm Depeli, HÜ İletişim Fakültesi, Türkiye

Doç. Dr. Emine Uçar İlbuğa, Akdeniz Üniversitesi, Türkiye

Doç. Dr. Barış Bulunmaz, Üsküdar Üniversitesi, Türkiye

Doç. Dr. Meral Serarslan, Selçuk Üniversitesi, Türkiye

Doç. Dr. Aydan Özsoy, Gazi Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. Defne Özönur, Yeditepe Üniversitesi, Türkiye
Yrd. Doç. Dr. Esra İlkay KELOĞLU İŞLER, Gazi Üniversitesi, Türkiye
Yrd. Doç. Dr. Emek Çaylı, HÜ İletişim Fakültesi, Türkiye
Yrd. Doç. Dr. Cengiz Temuçin Asiltürk, Beykent Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. Mehmet Yılmaz, Ordu Üniversitesi, Türkiye
Yrd. Doç. Ümit Güvendi Ulutaş, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Türkiye
Fırat Osmanogulları, Gazi Üniversitesi, Türkiye
Tamer Ertangil, Türkiye
Araştırma Görevlisi Sarper Bütev, Kastamonu Üniversitesi, Türkiye

Web Tasarımı

Arş. Gör. Emrah Ayaşhoğlu, Gazi Üniversitesi, Türkiye
Arş. Gör. Ümit Terzi, Gazi Üniversitesi, Türkiye

Logo

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

Kapak Tasarımı

Öğr. Gör. Pelin Türker, Türkiye

Sayfa Tasarımı

Arş. Gör. Ümit Terzi, Gazi Üniversitesi, Türkiye

Redaksiyon

Gökhan Erkılıç, 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.

Bu dergi açık erişim sağlama politikasını benimsemiştir, kâr amacı taşımamaktadır ve dergi içeriğine erişim ücretsizdir. *SineFilozofi* gönüllülük esasına dayalı olarak işlemektedir. Dergi içeriğinde yayınlanan makaleler, kitap ve film incelemeleri ile söyleşi/röportaj/mülakatlar için telif ücreti ödenmemektedir. Dergiye gönderilen yazılar, başka bir yerde yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere gönderilmemiş olmalıdır. Bununla beraber dergide yer alan içerikler, editör grubu ve yazarın kendisinden izin alınmadan başka bir mecrada yayınlanamaz ve *SineFilozofi* dergisinden ayrı olarak dağıtılamaz.

ISSN : 2547-9458
Tel : 5458545508 - 5066456680
Web : <http://sinefilozofi.org/>
E-posta : sinefilozofi@gmail.com,
Adres : Bişkek Cad. 81. Sokak No:2 Emek/ANKARA

İçindekiler

İlk Sayımız Çıkarken... 1

-Makaleler-

Kıskanmak Filminin Postmodern Felsefe Bağlamında Değerlendirilmesi
Ali Gürbüz 3

Gotik Film Bir Çerçeve Oluşturma Denemesi ve House of Usher
Fırat Osmanoğulları 17

Sinemaya Sanat Ontolojisinden Bakmak
Sarper Bütev 38

Varlığın İçkinliğinden Türeyen Hayat Fikri
Serdar Gezer 60

Frankfurt Okulu'nun (Aydınlanma Eleştirisi) Penceresinden 'The Road',
'Snowpiercer', 'Cloud Atlas' Filmleri Özelinde Distopyalar
Talha Altınkaya 85

İşçi Sınıfı Cennete Gider Filminde Çalışma İdeolojisinin Eleştirisi Olarak
'Yabancılaşma' Ve 'Şeyleşmenin' Temsili
N. Erbalan Gürbüz 113

-Kitap İncelemeleri-

Pascal Bonitzer, *Kör Alan ve Dekadrajlar*
İnceleyen: Murat Aytaş 133

Daniel Frampton, *Filmozofi: Sinemayı Yepyeni Bir Tarzda Anlamak İçin Manifesto*
İnceleyen: Burak Medin 135

Blain Brown, *Sinematografi Kuram Ve Uygulama*
İnceleyen: Serdar Sabuncu 138

Béla Balázs, *Görünen İnsan*
İnceleyen: Mehtap Özsoy 140

Rudolf Arnheim, *Sanat Olarak Sinema*
İnceleyen: Didem Mutlu 142

-Değini-

Ingmar Bergman'ın *Tystnaden* (Sessizlik) (1963) Filmi Üzerine Bir Değini
Tamer Ertangil 145

-Söyleşi-

Emin Alper İle Söyleşi 148

Interview with Emin Alper 158

-Manifesto-

Sinefilozofi Manifestosu 168

The Manifesto of Sinefilozofi 170

İlk Sayımız Çıkarken...

SineFilozofinin ilk sayısından, çıktığı bu ilk SineFilozofik yolculuktan merhaba... Sinema ve Felsefenin kucaklaştığı dergimiz, bu noktada bir ilki de gerçekleştirmeye çabılıyor. Sinema sanatının düşünsel ve duygulanımsal dünyası ile felsefenin sorular soran, sorgulayan kavramlar dünyasını buluşturuyor. Okuyucusuna, filmler yoluyla yeni çerçeveler içinden bakabilme, düşünme, sorgulama ve tartışma yöntemleri öneriyor. SineFilozofi, filmler aracılığıyla felsefi yolculuklar yapabilmek inancından hareketle dilini, bakış açısını ve önermelerini bu zeminde üretmeyi amaçlıyor. Derginin kurucuları arasında yer alan Serdar Öztürk, sinema, felsefe ve genel olarak hayata dair derdi olan bir grup öğretim üyesi, entelektüel ve öğrenciyle bir araya gelerek Sinema ve Felsefenin bulunduğu bir dergi çıkarma hayalini hızla ve coşkuyla gerçekleştirdiler. Elinizdeki bu ilk sayı, ortak akıl, duyarlılık, tartışma, üretim ve paylaşım temelli bir platformda hayata geçti. SineFilozofi, yaşları, tecrübeleri, sinema ve felsefe bilgisi birbirinden farklı pek çok yazar, sinema gönüllüsü ve çalışanını bir araya getirdi, buluşturdu. Buluşturmaya da devam edecek. Filmler yoluyla, felsefenin açtığı geniş yolda, yeni keşifleri ve kaşifleri de ortaya çıkarmayı sürdürecektir. Dergi, gündelik yaşam ile ilişkisini korumaya özen göstererek, sanatın ve düşüncenin olanaklarını, topluma ve bireye anlatmaya çalışacaktır. Bu çerçevede, film izleme ve okuma sürecinin, bireyler için bir çeşit yeniden düşünme ve aydınlanma olanağı sunacağına duyduğu inançtan hareket etmektedir. Yanı sıra, filmlerle SineFilozofik yolculuk toplantıları adı altında yapılan/yapılacak olan film izleme ve okuma etkinlikleri de derginin elektronik ortam yanında, toplumsal yaşamın içinde, okuyucusu ile buluşan yolculuğunu devam ettirmek amacıyla gerçekleştirilecektir. Bu noktada, sinemanın yaşamlarımıza müdahalesi kadar seyirci olarak bizlerin de varlığı ve müdahalesi giderek daha önemli hale gelmektedir.

Sinema ve Felsefeyi buluşturan dergimizin özgün yanlarından bir diğerini sosyal medya ile ilişki oluşturmakta. Dergimizin youtube'da SineFilozofi isimli kanalı, dergimizde yayımlanan makalelerin aynı zamanda görsel uzanımı da olacak. Dergimizde yazıları yayımlanan yazarların görsel olarak da anlatacağı makaleleri ve sinema yönetmenleriyle yapılan görüşmelerin kameraya alınan kayıtları youtube'daki kanalımıza aktarılacak. Kanalımızda aynı zamanda, yapılan toplantılar, etkinlikler yer alacak. Bu sadece geniş kesimlere ulaşma kaygısından değil, aynı zamanda dergimizin görsel imajlara ve kavramlara eş düzeyde bakan yaklaşımından da kaynaklanmakta. SineFilozofi, www.sinefilozofi.org web sitemizde yayımladığımız manifestoda görüldüğü gibi, kavram ile imaja eş konumlanmadan bakmakta.

Bu ilk sayıda, kendimizi anlatabilme çabası ve heyecanı, farklı bölümlerle karşınızdayız. Türkçe ve İngilizce dillerde kaleme alınan makalelerin yer aldığı 'Makaleler' bölümümüzde yedi yazı yer buldu. Yazılardan ilki Zeki Demirkubuz'un Kiskanmak (2009) filmini postmodern felsefe içinden okumayı deniyor. Bir diğer yazı, Abbas Kiorastami, Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz Sinemalarına ve yönetmenlerin filmleri aracılığıyla kurduğu 'hayat' tasarımını karşılaştırmakta. İşçi Sınıfı Cennete Gider (1971) filmini konu

edinen bir diğerk makale, çalışma ideolojisinin film üzerinden eleştirel okumasını yapmaya girişiyor. Bu bölümde yer alan bir diğerk çalışmada ise 2000 sonrası ana akım bilimkurgu sineması ve distopyalar, Frankfurt Okulu'nun Aydınlanma kavramına getirdiği eleştirisi penceresinden analiz edilmekte. Bir diğerk yazı, Gotik filmi ve örnek olarak seçtiği House Of Usher (1960) filmini çözümlenmekte. Bu bölümde yer alan son makale ise sinemanın ontolojisini, sanat ontolojisinin çerçevesinde tartışmakta. "Kitap inceleme ve Kritik" adlı bir diğerk bölümümüzde beş kitabı değerlendirdik. Kitaplar; Daniel Frampton 'Filmozofi: Sinemayı Yepyeni Bir Tarzda Anlamak İçin Manifesto', Bela Balazs 'Görünen İnsan', Pascal Bonitzer 'Kör Alan ve Dekadrajlar', Blain Brown 'Sinematografi Kuram ve Uygulama' ve Rudolf Arnheim 'Gerçeğin Mekanik Yeniden Üretimi Olarak Değil, Sanat Olarak Sinema'. "Değiniler" bölümünde ise Tamer Ertangil, Ingmar Bergman'ın Tystnaden (Sessizlik/1963) filmini en temel toplumsal sorunlarımızdan biri olan iletişim sorunu bağlamında yorumladı. Dergimizde, her sayı farklı bir yerli ya da yabancı yönetmen, yazar, yapımcı ve sinema çalışanı ile gerçekleştirilecek söyleşilerin yer alacağı bir bölüm de bulunmakta. Bu sayıda, 'Tepenin Ardı' ve 'Abluka' filmlerinin yönetmeni Emin Alper ile Beykent Üniversitesi'nden Doç.Dr. Gökhan Uğur'un yaptığı röportaja yer verdik.

Bu ilk SineFilozofik buluşmada yazılarımızla arafta bir yolculuğa çıkalış istedik. Sinemanın düşünceyi "yersiz-yurtsuzlaştıran", felsefenin ise onu yeniden "yerlileştirerek-yurtlulaştıran" kaosu içinde... İlk sayımızda katkı veren tüm yazar, yayıncı, bilim ve danışma kurulu üyelerimize, yazılarımızın redaksiyonu ve son okumalarını yapan Gökhan Erkılıç'a, dergimizin kapak tasarımını yapan Pelin Türker'e, logo tasarımını yapan Serpil Kaptan'a ve derginin okuyucusuna ulaşmasında emeği geçen tüm gönüllülerimize ayrı ayrı teşekkür ederiz.

Aydan ÖZSOY - Serdar ÖZTÜRK

Kıskanmak Filminin Post-modern Felsefe Bağlamında Değerlendirilmesi

Ali Gürbüz*

Özet

Zeki Demirkubuz'un Kıskanmak (2009) adlı filmi, diğer filmlerinde de gözlendiği gibi, insanın anlaşılması zor, karanlık tabiatının aydınlatılmasına yönelik felsefi bir sorgulama sonucunda daha açıklanabilir hale gelmektedir. İnsan tabiatının ayrılmaz bir parçası olan tutkular ve akılsallık, sathi açıklamalarla izah edilememektedir. Makalede, Demirkubuz'un açık bir şekilde ifade ettiği varoluşçu felsefi düşünceler, bu düşünceleri okumaya imkân veren felsefi eserler aracılığıyla yeni bir değerlendirmeye tabi tutulmuştur. Kıskanmak filminin karakterlerine yön veren tutkular ve akılsallık, onlardaki karanlık tabiat da göz önünde bulundurularak, felsefi olarak aydınlatılmaya çalışılmıştır.

Anahtar sözcükler: *İnsan Tabiatı, Tinsel Kudret, Tutkular ve Edilgin Olma, Spinoza ve Zeki Demirkubuz Sineması*

Criticism of the Movie 'Kıskanmak' in Terms of Post-modern Philosophy

Abstract

Zeki Demirkubuz's film named Kıskanmak (2009) can be understood by philosophical analysis only. Because the movie shows dark side of human soul like his other films. Ambitions and rationality which are inseparable part of human can't analyse superficially. This article focus on the movie's philosophical background which Demirkubuz signifies it existentialism and benefits from related philosophical documents. Characters who behave with their passions are analyzed philosophical and it is considered dark side of their soul.

Keywords: *Human Nature, Potential of Spirit, Passions and Being Passive, Spinoza and Cinema of Zeki Demirkubuz.*

* aligurbuz1967@hotmail.com

Giriş

Nahid Sırrı Örik'in romanından uyarlanan Zeki Demirkubuz'un *Kıskanmak* (2009) adlı filmi, 1930'lu yılların Zonguldak şehrinde geçmektedir. Madeniyle ünlü bu şehir, şehre dışarıdan gelen misafirleri ve şehre sonradan yerleşen bürokratları, memurları olmasa, sıradan ve sessiz bir Anadolu şehridir.

Filmin açılış sahnesi de olan, günler öncesinden hazırlıklarının başladığı, kentin sıradan hayatını canlandırmış olan Cumhuriyet balosu, kentin önde gelen eşrafının da hazır bulunmasıyla başlar. Cumhuriyet balosu, kentin bir kısmı sonradan zengin olmuş eşrafının genel bir görünümünü sunar. Kentin mülki amirinin gecenin anlam ve önemine dair yaptığı konuşma, Gazi Mustafa Kemal'in gönderdiği, Zonguldak kentinin önemine vurgu yapan telgrafın okunmasıyla tamamlanır. İstiklal Marşı'nın da okunmasıyla gecenin ritüelleri gerçekleştirilir.

Gecede, kentin tekdüze hayatından sıkılmış hanımefendilerin kentin eşrafı hakkında dedikodulara dayalı muhabbetlerine tanık oluruz. Filmin ana karakterlerinden olan maden mühendisi Halit Bey'in (Serhat Tutumluer), eşi Mükerrerem Hanım'ın (Berrak Tüzünataç), kentin ileri gelenlerinden olan hanımefendilerle gece vesilesiyle tanışmakta olduğu sahnede, Cumhuriyet balosu olmasa çöl sessizliğinde olan kentin sıkıcı yaşantısından dem vurulur. Bir masa etrafında dedikodu yapan hanımefendilerden biri, Zonguldak kentinde yapılan Cumhuriyet balosunun tesirinin, İstanbul gibi bir büyük şehre nazaran daha etkili olduğunu belirtir. Ufak bir şehrin sakinleri için kentin üyelerinin birbiri hakkında fikir edinebilecekleri bu gece, aynı zamanda insanların kendileri hakkında toplumsal statülerinin gösterilebildiği bir imkân olarak görülür. Jules Caesar'ın olduğu söylenen, "*Roma'da ikinci olacağıma, bir kasabada birinci olurum*" sözü, balonun katılımcılarının kendilerini seçkin hissettikleri bu gecenin içinde, kendilerini nasıl gördüklerinin bir ifadesidir. Bu ufak kentin cumhuriyet balosu, davetli seçkinlerin kendilerini ayrıcalıklı ve önemli hissetmelerini sağlamıştır.

Maden Mühendisi Halit Bey'in ve eşi Mükerrerem'in de bulunduğu bu seçkin insanlar gecesini, dedikoduların sökün etmesiyle devam etmektedir. Dedikodular, kentin en zengin ailesinin eksikliğini geceyi sönük kıldığına dair serzeniş ile başka bir boyuta sızar. Sahip olduğu zenginlik, elmaslar, kılık kıyafetleri her zaman birinci dedikodu konusu olan Nuriye Hanım, Halit Bey'in çalıştığı madenin sahibi Hayrettin Bey ve oğulları Nüzhet Bey (Bora Cengiz), henüz geceye teşrif etmemişlerdir ve bu durum gecenin sosyal olarak amaçlanan şatafatında bir sönüklüğe sebep olmuştur. Kentin en zengin ailesinin hakkında bir fikir veren bu sahnede dedikodular, söz konusu bu ailenin yakışıklı oğulları olan Nüzhet Bey'in artık dillere düşmüş çapkınlığına gelir. Masanın en genç üyelerinden olan Mükerrerem Hanım, yaşları bir hayli olan kentin hanımefendi eşrafının kendisinin tanımadığı Nüzhet Bey hakkında rahatlıkla sarf ettikleri dedikoduların, onlara yakışmadığını söyler. Arka masada yalnız bir şekilde oturan görünüşü Seniha'ya (Nergis Öztürk) vakit ayırması gerektiği

düşüncesiyle izin ister. Masanın seçkin üyeleri, filmin en önemli karakterlerinden olan Seniha hakkında, ürkütücü bir görünüme sahip olduğu şeklinde bir ifadede bulunur. Mükerrerem Hanım tam masadan ayrılacakken, gecenin daha da canlanmasına sebep olacağı gerekçesiyle merakla beklenen kentin en zengin ailesi de olan Nüzhet Bey ve ailesi geceye teşrif ederler. Nüzhet Bey ve ailesi hakkında dedikodulardan ibaret olan bilgiler, gerçekle buluşmaya başlamıştır. Gecenin havasını bir anda değiştiren bu ailenin gelişi, Seniha'nın da gözünden kaçmamıştır. Mükerrerem'e gelenlerin kim olduğunu soran Seniha, geceye en son teşrif eden ailenin geceye ayrı bir hava kattığını gözlemlerine dayanarak vurgular. Seniha'nın ve Mükerrerem'in ortak kanaati, Nüzhet Bey'in bir oyuncak gibi yapmacık bir edaya sahip görüldüğü şeklindedir. Zonguldak eşrafının önde gelen üyesi, yakışıklı ve çapkın olduğu gerekçesiyle dillere düşmüş Nüzhet Bey, hem Seniha'ya hem de Mükerrerem'e pek muteber görünmemiştir. Nüzhet Bey ve ailesi kendilerine gösterilen ilgiden duydukları memnuniyetle, geceye devam etmektedirler. Ancak çapkın Nüzhet Bey'in gözünden, Mükerrerem Hanım'ın güzelliği kaçmamıştır. Nüzhet Bey, kısa bir sürede Mükerrerem Hanım'ın kim olduğu hakkında soruşturma yapmış ve Mükerrerem Hanım'ın maden mühendisi Halit Bey ile evli olduğunu öğrenmiştir. Ancak, bu genç ve güzel kadının evli olduğu bilgisi dahi, Nüzhet Bey'e, Mükerrerem Hanım'a olan ilgisinde geri adım attırmamıştır. Nüzhet Bey, bir sonraki sahnede kendisini Mükerrerem Hanım'a tanıştırdıktan hemen sonra Mükerrerem Hanım'ı dansa davet eder. Seniha'nın şaşkın bakışları altında, Halit Bey'in ise arkadaşlarıyla muhabbet ettiğinin görüldüğü bu sahnede, gecenin en güzel hanımefendilerinden olan Mükerrerem, gecenin en önde gelen katılımcılarından olan yakışıklı Nüzhet Bey ile dans vesilesiyle yakınlaşmış olurlar.

Modernleşme Sancıları, Taşra ve İnsan Tabiatı

Maecenas 1930'lu yıllar, Cumhuriyet modernleşmesinin gündelik hayatı, hem yürüttüğü kalkınma hamlesiyle hem de yeni yaşam tarzlarıyla dönüştürdüğü bir dönemdir. İstanbul dışında büyük şehrin olmadığı bir toplumsal dönemden Anadolu'nun her köşesinin dönüşüme uğradığı bu geçiş döneminde, Zonguldak şehri de yer altı zenginliklerinin yarattığı ilgiyle ekonomik olarak değişmektedir. Bu ekonomik dönüşüm, kentin yeni zenginlerini de ortaya çıkarmaktadır. Cumhuriyetin ortaya çıkardığı yeni yaşam tarzının, yeni seçkinler tarafından da benimsendiğini gösteren Cumhuriyet balosu, Zonguldak şehrinin dönüşümünün muktedir sınıflarda nasıl bir dönüşüm yarattığına da tanık olmamıza vesile olur. Cumhuriyetin temsil ettiği modernlik, hem ekonomik hem de kültürel olarak dönüşmekte olan bir yaşam ortaya çıkarmıştır. Zonguldak şehri, kente sonradan dahil olan bürokratların ve memurların da katılımıyla eski sessiz görünümünden çıkmaktadır. Cumhuriyet balosunda kentin önde gelen seçkin hanımefendileri, yeni zenginliğin kendini görünür kıldığı bu geceyi, kendi sosyal kimliklerini ifade etmenin bir imkânı olarak görmüşlerdir. Zenginliğin, kılık-kıyafetlerin, takıların konuşulduğu bu gece, kültürel hayatın sessizliğinden de kaynaklanan can sıkıntısı içindeki insanların dedikodu yoluyla kentin hayatı hakkında fikir teatisi yapmalarına yaramıştır. Filmde, bir kentten çok kasabayı andıran Zonguldak şehrinin dönüşümü, yeni seçkinlerin yaşantıları üzerinden aktarılmıştır.

Cumhuriyet balosu, modernleşmeyle başlayan ve hayatın her alanında gerçekleşen dönüşümün parçası olan kişilerin bir arada gösterildiği sembolik bir anlama sahiptir.

Kıskanmak filmi, 1930'lu yıllarda Zonguldak şehrinin Cumhuriyet modernleşmesi ile beraber dönüşen yaşam tarzlarının genel bir görünümünü sunar. İnsanların yaşam tarzları, düşünceleri, ilişkileri dönüşmektedir. Bir kasabadan kente doğru gelişmekte olan Zonguldak şehrinin eşrafının, her yönüyle yeni yaşam tarzına uyum göstermekte olduğunu hissederiz. Kentin genelini tariflenmesinden sonra, kişilikleri hakkında bazı ipuçlarının verildiği Halit Bey'in ve eşi Mükerrerem Hanım'ın, Halit Bey'in kardeşi Seniha'nın, zengin, yakışıklı ve çapkın Nüzhet Bey'in başrollerinde olduğu filmin ana öyküsüne ulaşırız.

Maden mühendisi Halit Bey'i, kömür madeninde iş güvenliğini önemseydiğini anlatan bir sahnede görürüz. Halit Bey, Osmanlı döneminin paşalarından olan bir babanın, iyi eğitim görmüş büyük çocuğudur. İstanbul'dan Zonguldak şehrine işi sebebiyle yeni taşınmışlardır. Çalıştığı maden, Zonguldak şehrinin önde gelen zenginlerinden olan aynı zamanda Nüzhet Bey'in babası Hayrettin Bey'e aittir. Kentin ileri gelenlerinin birbirleriyle tanışmalarına vesile olan Cumhuriyet balosunda, Halit Bey, eşi Mükerrerem Hanım ve Halit Bey'in kardeşi Seniha, hazır bulunmuşlardır.

Evinde hizmetkârları bulunan Mükerrerem Hanım, İstanbul'dan Zonguldak şehrine yerleşmenin yarattığı sıkıntıdan muzdarip, sükûnet içinde bir hayat sürmektedir. Evde geçirdiği hayatını renklendirebilmek için görümcesi Seniha ile ortak zevklerde buluşabilmeye çabalayan Mükerrerem Hanım, yeni hayatına uyum sağlamakta güçlük çekmektedir. Cumhuriyet balosundan birkaç gün sonra, önceden özenle hazırlanmış, modern bir sunumla yenilen yemek esnasında, Halit Bey, şirket sinemasında olan bir gösterim için hazırlanmış davetiyeleri ortaya çıkarır. Modern yaşamın en önemli eğlencelerinden olan sinemanın Zonguldak şehrindeki varlığı, kültürel olarak önemli bu yeniliğe değer verildiğinin bir işaretidir. Mükerrerem Hanım, iki aydır şehirde bulunmalarına rağmen, yeni ortaya çıkan bu davete şaşırmıştır. Ancak bu davet, onu yine de heyecanlandırmıştır. Şehrin sessiz hayatı, şehrin eşrafının ortak problemlerindedir. Can sıkıntısının hâsıl olduğu bu yaşantılara, Cumhuriyet balosu, film gösterimleri bir renk katmaktadır. Mükerrerem'in gazetede yer alan bir habere dayanarak, İstanbul'daki bir tiyatro oyununun heyecanını paylaştığı sahnede Seniha, Mükerrerem'e, gidecekleri sinema gösterimini hatırlatır. Mükerrerem, Seniha'nın kendini bu planlardan ayrı tutmasına şaşırıldığını belirtir. Seniha'nın mesafeli tavırlarının ardında yılların birikmiş düşünceleri vardır. Ufak bir kentin insan ruhunda yarattığı dönüşümler, filmin karakterlerinin yaşantılarını da etkilemektedir. Nietzsche, ufak kentlerin ruhlara verdiği yönü şöyle izah eder: "Zaman zaman tam da küçük kent en ıssız, en karanlık karaktere iter bizi" (Nietzsche, 2014: 116). Ufak bir şehirde yaşamının, şehrin sakinlerinin yaşantılarına verdiği karanlık, *Kıskanmak* filminde belirgindir. Şehir hayatının sıkıcılığı, karakterlerin yaşantısında yoğun olarak gözlemlenir.

Seniha, evin genel işlerine göz kulak olmak gibi uğraşları kendine görev bilmektedir. Kendisini yer yer evde bir sığıntı olarak gördüğünü söyleyen Seniha'yı, gece ve gündüz kitap

okurken görürüz. Filmde herkesin taşra hayatının sıkıntısından söz ettiği gerçeği karşısında, kitaplarla kendine bir yaşam yolu çizmiş Seniha'nın sessiz, vakur bir duruşunun olduğunu görürüz. Cumhuriyet balosunda bulunmanın Seniha için, eşraf hakkında gözlemde bulunmak gibi bir anlamı olmuştur. Dış görünümünün yarattığı ruh haliyle kendi iç dünyasına yönelmiş Seniha'nın, baloda eğlenecek bir yan bulamadığını hatta canının sıkıldığını yüz ifadelerinden çıkarabiliriz. Mükerrerem ile aynı evi paylaşmanın dışında pek bir ortak noktası bulunmayan Seniha, ruhunu dinlendirebilmenin kendince yöntemlerini bulmuştur. Çoğu zaman kitap okurken gördüğümüz Seniha, varoluşsal sorularının ardında sakin bir görüntü çizmektedir. Ancak filmin ilerleyen sahnelerinde, bu sükûnetin ardında kişiliğine yön veren asıl duygunun kıskançlık olduğunu görürüz. İnsan tabiatının var olma ve eyleme tarzlarının ayrılmaz parçası olan kıskançlık gibi duyguların ardında hangi yaşanmışlıkların bulunduğu, film ilerledikçe karşımıza çıkacaktır. İnsanların "tutkulara tabi olduğunu teslim etmek gerekir" (Spinoza, 2007: 18).

Filmin ana karakterlerinin kişilikleri hakkında bilgi sahibi olmamızı sağlayan bu anlatım, ana öykünün etrafında asıl başka bir öykünün anlatılacağını gizlemektedir. Halit Bey, eşi Mükerrerem Hanım ve Seniha'nın sessiz hayatlarını alt üst edecek bazı gelişmeler, ailenin çöküşünü hazırlayacaktır. Mükerrerem Hanım'ın aklın öğrettiği güç yoldan yürümek yerine tutkularının etkisinde düşünmeye başlamasıyla, tüm ailenin hayatı alt üst olacaktır. Kıskanmak, insan doğasında hala anlaşılmayı bekleyen tutkuların varlığını önemseyen ve bu tutkulara eğilen bir filmidir. Mükerrerem'in cinselliğe, Seniha'nın kıskançlığa yöneldiği hayatları, tutkuların etkisi altındadır. Spinoza, insanların akıldan ziyade kör arzuyla davrandıklarını, bu yüzden insanların, varoluşlarını yönlendiren tüm iştahlarla tanımlanması gerektiğini şöyle belirtir:

"İnsanlar akıldan ziyade kör arzuyla davranırlar ve sonuç olarak insanların doğal gücü, yani insanların doğal hakkı akılla değil ama onları eylemde bulunmaya mecbur eden ve sayesinde kendilerini korumaya çabaladıkları tüm iştahlarla tanımlanmalıdır. Hakikatte, köklerini akıldan almayan bu arzuların insanların eylemleri değil de tutkuları olduklarını itiraf ederim " (Spinoza, 2007: 16).

Tutkuların yönlendirdiği insanların anlaşılması güç, karanlık doğalarına eğilmeye çalışan *Kıskanmak* filmi, insan ruhunun derinliklerinde bir gezintiye bizi çıkarmaktadır. Akıldan ziyade tutkuların yön verdiği bu insan yaşantılarının karanlık yanını gün yüzüne çıkarmaya çalışmaktadır.

Ancak filmin asıl hikâyesi, Mükerrerem Hanım'ın Halit Bey'e ihaneti değildir. Bu ihanetin ardında, olan bitene soğukkanlı bir şekilde yaklaşan Seniha'nın bütün bu olanların ardında akli ve tutkularıyla nasıl tavır aldığıdır önemli olan. Mükerrerem'in ve Seniha'nın ruhsal dünyasına yakından eğilen film, bu karakterleri yergici bir üslupla yansıtmamaktadır. Onların gerçekliklerine sızmış hezeyanları dahi aktarmaya çalışmaktadır. Mükerrerem'in ve Seniha'nın hayatlarına yön veren, insan tabiatının anlaşılması güç yanlarını da bize göstermeye çalışmaktadır. Mükerrerem'i eşini aldatmaya götüren tutkular, Seniha'nın içinde sakladığı kıskançlık, filmin asıl meselesidir. Bataille'in vurguladığı gibi: "Bu dünya insana

çözülecek bir bilmece gibi verilmiştir” (Bataille, 2014:21). Mükerrerem’in ve Seniha’nın hayatlarının bilmeceyi karşımızda durmaktadır. *Kıskanmak* filminin bilmeceyi çözümlemek için insan tabiatının kendini gösterdiği tutkuları anlamaya çalışacağız. Filmin insan tabiatının anlaşılması güç yanlarını konunun muğlâklığını da gözeterek yansıtış şekli, insan tabiatını tüm bu tutkularla kavramaya çalışmış Spinoza felsefesi aracılığıyla okunabilir. Spinoza’nın insan tabiatı kavrayışını açıkladığını düşündüğümüz şu açıklama incelenmeye değerdir:

“Hiçbir şey tabiatta var olan bir düşüklüğe yorulabilecek surette meydana gelmez. Tabiat daima aynıdır; erdemi ve işleme gücü her yerde bir ve aynıdır; yani her şeyin kendilerine uyararak meydana geldiği ve bir şekilden başka şekle geçtiği Tabiat kanunları ve kuralları her yerde ve daima aynıdır. Bundan dolayı her ne olursa olsun, şeylerin tabiatını bilmek için doğru yolun da bir ve aynı olması gerekir; bu daima tabiatın üniversal kanunları aracılığı ile olur. Kendi başlarına göz önüne alınan kin, öfke, haset vb. gibi duygulanışlar başka tekil şeyler gibi aynı Tabiat zorunluluğu ve aynı tabiat erdemine uyararak meydana gelirler ” (Spinoza, 2009: 130).

Filmin karakterlerini, tabiatın bir düşüklüğe sahip, erdemsiz kişiler olarak değerlendirmiyoruz. Tutkuların yönlendirdiği bu karakterlerin tabiatlarını hangi duygulanışların belirlediğini anlamaya çalışıyoruz. Mükerrerem’in ve Seniha’nın tabiatını, onların diğer insanlardan daha düşük bir tabiatı sahip oldukları kanaatiyle izah etmeye çalışmak Spinoza’nın kavrayışında kabul edilemezdir. Bu açıdan, insan ruhunun duygulanışlarından olan kin, sevgi, öfke, haset vb. duygulanışları insan varoluşunun ayrılmaz bir parçası olarak değerlendirmekteyiz. Film boyunca hem Seniha hem de Mükerrerem özelinde göreceğimiz insani duygulanışları, onların tabiatının kötülükleri olarak değil insan doğasının özellikleri olarak okumaya çalışacağız. Çünkü Spinoza’ya göre ruhun bu devimleri insan doğasına ait var olma tarzlarıdır. Spinoza bu düşüncesini şöyle açıklar:

“Sevgi, nefret, öfke, kızgınlık, kıskançlık, kibirlilik, acıma (misericordia) ve ruhun diğer devimleri gibi insani duygulanışları kötülükler olarak değil ama insan doğasının özellikleri olarak göz önüne aldım: bunlar sıcaklığın, soğukluğun, fırtınanın, yıldırımın ve tüm hava durumlarının havanın doğasına ait olması gibi insanın doğasına ait var olma tarzlarıdır ” (Spinoza, 2007: 13).

Ruhsal derinlik açısından üzerinde çalışılmış Mükerrerem’in ve Seniha’nın var olma ve eyleme tarzlarının ayrılmaz parçası olan duygulanışlarına, ruha verdikleri etkinlik ve edilginlik açısından yaklaşılabilecektir. “Kökü akıldan gelen bir duygulanış daha güçlüdür ” (Spinoza, 2009: 270) diye yazan Spinoza, duygulanışlarımızın akıl tarafından açık ve seçik kavranması yoluyla etkin olduğumuzu belirtir. “Her şey ne kadar çok yetkinliği varsa, o derece etkindir ve o kadar az da edilgindir; buna karşılık bir şey ne kadar etkin ise, o kadar yetkin ve olgundur ” (Spinoza, 2009: 290). Bu açıdan Mükerrerem’in duygulanışları hakkında bulanık kavrayışından kaynaklı edilgin, Seniha’nın ise köklerini akıldan alan duygulanışlara sahip olması nedeniyle etkin ve yetkin olduğunu düşünmekteyiz. *Kıskanmak* filminin karakterlerini, ahlaki bakış açısından değerlendirmiyoruz. Çünkü, “Filozoflar tüm

zamanlarda insanları sınavanların (ahlakçılar) ilkelerini benimsemiş" tir (Nietzsche, 2013: 12). Bu yüzden filozoflar, "İnsanları aslında oldukları gibi değil ama kendileri nasıl olmalarını istiyorlarsa öyle" tasarlamışlardır. "Çoğu, bir etik yerine yergi yazmışlardır." (Spinoza, 2007: 11). İnsanların kalplerinde çarpışan duyguları, onların kötülükleri olarak görmemekteyiz. Bu duygulanışları, onların var oluşunun ayrılmaz parçaları olarak değerlendirmekteyiz.

Cumhuriyet balosu esnasında Mükerrerem Hanım'a ilgi duymuş Nüzhet Bey, çapkınlığıyla nam salmıştır. Şehrin önde gelen eşrafından olan kadınlar dahi balo esnasında Nüzhet Bey'e olan ilgilerini saklamamıştır. Sahip olduğu zenginliğin ve annesi Nuriye Hanım'ın gösterdiği ilginin şımarttığı Nüzhet Bey, her akşam eğlence sofraları düzenlemektedir. İstediklerini elde etmek konusunda hiçbir sınırı tanımayan genç, yakışıklı, zengin Nüzhet Bey'in Cumhuriyet balosu esnasında Mükerrerem Hanım ile dans etme konusundaki medeni cesareti, dönemin koşulları düşünüldüğünde ilgi çekicidir. Nüzhet Bey'in Mükerrerem Hanım'a yaklaşmak için göstereceği çaba bununla sınırlı değildir.

Halit Bey'in bir akşam yemeğinde çalıştığı maden şirketinin düzenlediği sinema gösteriminin davetiyelerini ortaya çıkarması, tek düze hayatından sıkılmakta olan Mükerrerem Hanım'ı heyecanlandırmıştır. Şehrin ileri gelenlerinin davet edildiği sinema gösterimine Halit Bey ve ailesi birlikte katılırlar. Gecede, şehrin seçkin hanımefendilerinin Mükerrerem Hanım'ın güzelliği hakkında konuşmalarına tanık oluruz. Film gösterimi başlamadan önce gerçekleşen fuayedeki koşuşturmaca esnasında, duvarda senaryosunu Nazım Hikmet Ran'ın yazdığı, Muhsin Ertuğrul'un yönettiği *Karım Beni Aldatırsa* (1933) adlı filmin afişi görünmektedir. Bu tarz afiş konumlandırması, *Üçüncü Sayfa* (Zeki Demirkubuz, 1998) filminde de bulunmaktadır. İsa'nın (Ruhi Sarı) hayatında her şeyin alt üst olduğu bir anda, evinin duvarında bulunan Cüneyt Arkın'ın rol aldığı *Dört Yanım Cehennem* (Çetin İnanç, 1982) filminin afişi, senaryonun gidişatına dair, alt metin okumaya açık bir konumlandırma olmuştur. *Karım Beni Aldatırsa* filminin afişi ise, *Kıskanmak* filminin ilerlemekte olduğu senaryo yapısına dair bir mesaj vermektedir. Bir sonraki sahnede, sinema gösterimi esnasında, salondaki kalabalığı yok sayarak Mükerrerem Hanım'a arkadan yaklaşan Nüzhet Bey, genç, güzel ve evli olan Mükerrerem Hanım'a olan isteğini kamusal bir ortamda gösterebilecek kadar cüretkâr olduğunu göstermiştir. Halit Bey'in uyuduğu, Seniha'nın ise bir şeylerin olduğunu sezindiği bu gösterim esnasında Mükerrerem Hanım, Nüzhet Bey'in ilgisine karşılık vermiştir.

Halit Bey'in bir sanat eseri karşısında can sıkıntısından uykuya dalışı, tüm zamanlarda insan hayatını belirleyen çalışmanın ortaya çıkardığı bir durumdur. Çalışmanın düzenlendiği zamansal ilişkilerin ritmine alışan insanın, çalışmanın ritminden uzaklaştığı anda düşünsel de olan bir uykuya sürüklenmesi, çalışmanın doğasından kaynaklanır. Nietzsche'nin çalışmanın tüm zamanlarda geçerli işleyişi hakkında yazdıkları, çalışanlar toplumuna dönüşmekte olan uygarlığımızı anlamaya yarayabilir. Bu aforizma şöyledir:

"Gereksinim bizi işe zorlar, işin geliriyle gereksinim doyurulur; gereksinimlerin hep yeniden doğması bizi işe alıştıtır. Gereksinim doyduğu ve adeta uykuya yattığı aralarda, can sıkıntısı çöker üstümüze. Nedir bu? İşe alışmaktır bu (...) Kişi çalışmaya ne

denli çok alıştıysa, hatta belki gereksinimlerden ne denli çok acı çektiyse, can sıkıntısı o denli güçlü olacaktır ” (Nietzsche, 2003: 352).

Halit Bey’in sanat eseri karşısında uykuya dalışı, düşünce tembelliği içerisinde bir ruh halinin ürünüdür. Bedensel takatlere dayalı çalışma, insanın düşünce kudretlerini zayıflatmaktadır. Çalışma, çalışmadan yapamayan ancak çalışmanın dışında da hiçbir şey yapamayan insan halleri ortaya çıkarmaktadır. İnsanı kendi düşünce kuyusundan eli boş döndüren bu düşünce tembelliği, çalışmaya alışmamış insanlarda daha az görülür. Seniha’yı, akılsal kudretlerini azaltacak, zihin yorgunluğu gerektirecek çalışma ilişkileri içerisinde olmayışı sebebiyle, gece ve gündüz kitap okurken görürüz.

Nüzhet Bey, Mükerrerem Hanım ile yasak bir aşkı yaşamak için elinden gelen her türlü çabayı göstermektedir. Bir gün, annesi Nuriye Hanım’ın adını kullanarak Mükerrerem Hanım’ı köşklerine davet eder. İhtişamı her halinden belli olan köşkte bir salona alınan Mükerrerem Hanım, bekletilmeye dayanamayarak tam evden çıkacakken, merdivenlerden Nüzhet Bey iner. Mükerrerem Hanım’a her türlü engeli aşarak ulaşan Nüzhet Bey, bu karşılaşmayla istediğini elde eder. Her türlü engele rağmen, yasak aşk, böylece vücut bulur. Yasak aşkı gizlice sürdürmeye çalışan Mükerrerem Hanım, gece gündüz fırsat bulduğu ilk anda çapkın Nüzhet Bey ile buluşmaya gider. Mükerrerem’i gizli buluşmaların ardından, kederli duygulanışlar içerisinde görürüz.

“Duygulanış idealarıyla ilgili olarak yeni bir sınıflandırma yapmamız lazım: iki tür duygulanış ideası vardır: Birincisi kendime özgü karakteristik bağıntıyla uyuşan ya da onu destekleyen etkinin ideasıdır. İkincisi ise, benim karakteristik bağıntımı bozan veya meneden etkinin ideasıdır. Bu iki duygulanış ideası tipine affectus’taki iki varyasyon hareketi, varyasyonun iki kutbu tekabül edecektir: Birinci durumda eyleme kudretim artar ve ben bir sevinç affectus’u tadarım; öteki durumdaysa eyleme kudretim azalır, ben de bir üzüntü affectus’u hissederim. Ve tüm tutkuları, en ince ayrıntılarına varıncaya kadar bu iki temel duygudan türetecektir Spinoza: Eyleme kudretim artması olarak sevinç ve eyleme kudretim azalması ya da bozulması olarak üzüntü ” (Deleuze, 2008: 31).

Mükerrerem, karşılaşmaların yarattığı üzüntü ile eyleyebilme kudretleri azaldığı için aklın kılavuzluğundan uzaklaşmaktadır. Suratı asık bir şekilde eve girdikten sonra yatağına uzanarak saatlerce odasından çıkmaz. Mükerrerem’in içinde bulunduğu kederli duygulanışların, Nüzhet’in yarattığı tesirlerden kaynaklandığı açıktır. Burada vurguladığımız duygulanışların izahatı için Spinoza şunları yazar:

“Duygulanış deyince Bedenin etkileme (tesir etme) gücünün artmasına veya eksilmesine, tamamlanması ya da indirilmesine sebep olan bu Beden duygulanışlarını, aynı zamanda bu duygulanışların fikirlerini anlıyorum. Bu duygulanışlardan birinin upuygun sebebi olabildiğimiz zaman duygulanış deyince bir etki (action); başka durumlarda bir edilgi (passion) anlıyorum” (Spinoza, 2009: 131).

Mükerrem'in içinde bulunduğu duygulanışların fikirlerini açık ve seçik olarak kavrayamaması sonucunda sürüklendiği bulanık düşünceler, gücünün azalmasına ve ruhunun edilgiye yaklaşmasına neden olmaktadır. "Ruhumuz bazı şeylerde etkindir, bazı şeylerde edilgindir (tesir eder ya da tesir alır); yani upuygun fikirleri olduğu zaman zorunlu olarak etkindir, fikirleri upuygun değil olduğu zamansa zorunlu olarak edilgindir" (Spinoza, 2009: 131). Mükerrem'in içinde bulunduğu duygulanışlar, upuygun şekilde kavranamamış olduğundan, tesir altında kalmasına neden olmaktadır. Kendi istikbali hakkında hangi kararın doğru olduğunu seçemeyecek kadar onu edilgin hale sokan bu durum karşısında mutsuzdur. Ancak Mükerrem, tüm bu karmaşık düşünceler altında buluşmalara ara vermez. Bu arada, Nüzhet Bey'in Mükerrem Hanım'a ilgisi azalmış ve ona hoyrat bir şekilde davranmaya başlamıştır. Nüzhet Bey'in her akşam düzenlediği, başka kadınların olduğu eğlence âlemleri Mükerrem Hanım'ı rahatsız etmiştir. Yine bir yasak aşk buluşmasından sonra Mükerrem Hanım, Nüzhet Bey'e kendisini değersiz hissettiren tutumların hesabını sormaya kalkar. Tartışmanın Nuriye Hanım'a uzanması sonucunda Nüzhet Bey, Mükerrem Hanım'ı evden kovar. İçinde bulunduğu ruhsal çöküntü ile evine dönen Mükerrem Hanım, Seniha'ya derdini ifade etmek ister. Ancak olan bitenleri sezinlediğini düşündüğümüz Seniha'nın garip bir şekilde, yaşanmakta olan olayların iç yüzünü öğrenmek istemediğini fark ederiz. Filmin can alıcı diyaloglarının olduğu bu sahnede Seniha, Spinozacı bir kavrayıştan kaynaklı olduğunu düşündüğümüz bir laf eder: "*Bir insan kendi muhakemesini kendi yapamazsa, bunu onun için başkaları yapar. Bu halde de, bu kişinin hiçbir şikayet etme hakkı olmaz. Benim örneğimde olduğu gibi!*" Spinoza, iyi bir toplumsallığın insanların kendi akıllarına müracaat etmeleriyle varlık bulacağını söyler. Hiçbir insanın bir zorlama olmaksızın, aklını kullanmayı başkasına devredemeyeceğini belirtir. Her insanın aklın öğrettiği o güç yolda yürümenin zorluğuna kendini alıştırmamasını, kendi aklının gösterdiği yolda yürümesi gerektiğini vurgular. Spinoza'nın insanın gücünün, bedenün kuvvetiyle değil ruhun gücüyle ölçülmesi gerektiğini ifade ettiği satırlar şunlardır:

"Ruh bir başkası tarafından aldatılabildiği ölçüde, bu bir başkası tarafından yargı yetisine boyun eğdirilebilir; bundan, ruhun ancak akıllı doğru olarak kullanabildiği ölçüde kendisine ait olduğu çıkar. Başka deyişle, insanın gücünü bedenün kuvvetinden çok ruhun gücüyle (fortitudo) ölçmek gerektiğinden, en bağımsız insanlar, akılları üstün gelenler ve de aklın kılavuzluğunda yaşayanlardır " (Spinoza, 2007: 19-20).

Aklın kılavuzluğunda yaşayan Seniha'nın, tutkuların yönlendirdiği şekilde hareket eden Mükerrem'e, kendi muhakemelerini kendisinin yapması gerektiğini vurgulaması, onu duygulanışları karşısında etkin olmaya yönlendirmesi, insan bağımsızlığı konusunda bir fikir verir. *Kıskanmak* filmindeki Seniha'nın muhakeme yeteneğinin, kendi aklına duyduğu itimadın gelişmiş olduğunu gösterir bu sahne. Mükerrem'in aklın ona öğrettiği yolda yürümek yerine tutkuların yönlendirdiği şekilde hareket ettiğini görmekte olan Seniha, Mükerrem'e üstü kapalı da olsa kendi hayatınla ilgili muhakemeyi kendin yapmalısın mesajı verir. Aksi halde bu yaşantının sonuçlarından şikâyet etme hakkının olamayacağını da belirtir. Kendi aklının kılavuzluğu altında yaşamayan bir ruh, başka insanların yargıları altında yani tesir altında yaşayacaktır.

Seniha'nın kendi hayat hikâyesini Mükerrerem Hanım'a anlattığı bu sahne, kendi ifadesiyle Cumhuriyet'in paşalığını elinden aldığı babasının ve ardından annesinin ölümüyle başlar. Eski bir Osmanlı Paşası olan babanın ölümü Seniha'nın yalnızlığını ve kimsesizliğini perçinlemiştir. Aile fotoğrafları, cumhuriyet modernleşmesinin üzerini örttüğü bir maziyi işaret etmektedir. Annenin geleneksel kıyafetleriyle bulunduğu fotoğraf kareleri, Cumhuriyet'in yeni yaşam tarzını benimsemiş ailenin geride bıraktığı geçmişi göstermektedir. Cumhuriyet modernleşmesinin yeni bir yaşam tarzını ortaya çıkarırken diğer yandan bazı yaşantıları da fotoğrafların sabitlediği bir eski yaşantıya dönüştürmüş olduğunu, Seniha'nın fotoğraflarda aradığı maziden anlarız. Seniha, anne ve babasının ölümü üzerine, İstanbul'da aileden kalan bir apartmanda kendisini sığıntı gibi hissettiği yaşantısına başlamıştır. Halit Bey'in mühendislik eğitimi almak için gittiği Avrupa'dan dönüp, Beyoğlu'ndaki bir handa büro açtığı yıllardır. Halit Bey'e sunulan olanakların Seniha'ya sunulmadığını çıkardığımız bu mazinin anlatımı, Seniha'nın yaşantısına yön veren kıskançlık duygusunun ilk ipuçlarını okumamıza yaramaktadır. Halit Bey'in bir iş seyahati dolayısıyla şehir dışına gideceği bir gün Seniha'nın yaşadığı evin kapısı çalar. Halit Bey, çantasını almak için hanın ayak işlerini yapan bir genci eve göndermiştir. Seniha'nın hayatının dönüm noktalarından olan bu karşılaşmada Seniha, kendi ifadesiyle istikbalini hiç düşünmeden, kapıya gelen genç ile birlikte olur. Bu birliktelikten sonra genç adamın para istemesi karşısında şaşkınlığını gizleyemez ama yine de genç adama istediğinden fazla para verir. Hanın ayak işlerini yapan bu adam hakkında Seniha'nın keskin gözlemi şöyle olur: *"Fakirliğin o derece gurursuzlaştırdığı, o derece düşkünleştirdiği biri"*. Vuku bulan bu olayın üzerine günlerce düşünen Seniha, fakir ve gurursuz addettiği, ismini bile bilmediği adam ile evliliği konuşmak için hana gider. Adam, "Sen iyi bir kıza benziyorsun" diyerek evlenme isteğini onaylar. Seniha bu olayı abisine açıp açmamak konusunda tereddüt yaşarken bir iki ay geçer. Genç adam, bir anda askere alınır. Halit Bey'in sert mizacından çekinen Seniha hayatıyla ilgili bu kararı açmaya fırsat bulamadan, Seniha'nın gerçekleşmesini umduğu evlilik hayalinde maniler ortaya çıkar. Seniha'nın sonradan kulağına gelen bilgiler, Halit Bey'in tüm olanlardan haberdar olduğu şeklindedir. Seniha'nın evlenmek istediği adamın askere alınmasının ardında da Halit Bey vardır. Tüm bu olanlar, Seniha'ya, yaşadığı hayatın cenderesinde, Halit Bey'in ördüğü duvarlar olduğunu düşündürür. Bütün bu hikâyenin arkasından Seniha'ya Halit Bey hakkında *"gaddar"* diye çıkışan Mükerrerem'e Seniha'nın cevabı *"Kocanız hakkında böyle konuşmayınız"* şeklinde olur. Seniha, *"Burada asıl konuşulması gereken, Halit Bey'in gaddarlığı değil, istikbalini başkasının ellerine terk eden bendeniz!"* diyerek kendi hayat hikâyesinin anlatımını sonlandırır. Seniha'nın hayat hikâyesi, aynı zamanda hayal kırıklıklarının bir anlatımıdır. Ancak asıl önemlisi, Mükerrerem'in de, Seniha'nın geçmişte yaptığı gibi, kendi istikbalini düşünmeden hareket ettiğini, üstü kapalı hissettiren bir konuşma olmasıdır. Başkalarının tesiri altında olsun ya da olmasın her birey, kendi varlığını devam ettirebilmek için elinden gelen bütün çabaları gösterir. Spinoza, bu çabayı, "her şey kendi varlığında devam etmek için elinden gelen bütün çabaları yapar" (Spinoza, 2009: 137) diye izah eder. Ancak bu çaba, insanın gücünün oranında yetkinliğinden ibarettir. Seniha'nın ve Mükerrerem'in değişik zamanlarda kendi istikballerini düşünmeden hareket etmeleri, her insanın varlığını devam ettirmek konusundaki çabasına aykırıdır. Bu yüzden bir güçsüzlük delaletidir.

Halit Bey ve ailesini bir araya getiren akşam yemeğinde Mükerrerem, Seniha'nın eve davet ettiği yoksul, çaresiz Dursun'un (Mustafa Uzunyılmaz) her akşam mutfakta misafir edilmesinden duyduğu rahatsızlığı dile getirir. Seniha'nın -kendisi gibi kambur duruşlu-Dursun'a yapılan yardımseverlikten rahatsız olunmasına anlam veremediğini söylemesinin üzerine Halit Bey, hem Seniha'yı hem Mükerrerem'i ayrı gerekçelerle azarlar. Halit Bey'in Batı medeniyetiyle ilişkisine rağmen ataerkil bir üslupla konuyu kapatması, Seniha'nın da yıllardır çekindiği abisi ile ilişkisi üzerine bir fikir vermektedir.

Taşra hayatının sıkıntısı her geçen tekdüzeliğini hissettirirken, Seniha'yı gece yarısı Dostoyevski'nin Suç ve Ceza'sını okurken görürüz. Suç ve Ceza'nın *Kıskanmak* filminde sembolik anlamını çözümleyebilmek için Çestov'un felsefi derinlikleri olan şu yorumuna değinmek istiyorum:

"Bir insanın geçmişi ne denli korkunç olursa olsun, geçmişinde nasıl bir vicdan azabı olursa olsun, özellikle insanlar ve Tanrı tarafından reddedilmiş olduğunu kalbinin derinlerinde asla kabul etmeyecektir (kabul edemez). Dışsal ve içsel aşılmaz engeller karşısında sonuçta elbette herkes boyun eğer. Ama ezeli bir mahkûmiyetin haklı olabileceğini, tüm haklarını yitirebileceğini, bağışlanmasının ancak belirli koşullarda rıza gösteren diğer insanların affına ve yüce gönüllüğüne bağlı olabileceğini kimse kabul etmez, asla da etmeyecektir" (Çestov, 2007: 59).

Çestov'un Dostoyevski'nin eseri *Suç ve Ceza*'ya dair bu yorumu, insanların ürkütücü görünümüne sahip olduğu gerekçesine dayanarak uzak durduğu, hor gördüğü Seniha karakterinin, insanlar ve Tanrı tarafından reddedilmiş olduğunu kabul etmesinin mümkün olmadığını bize ifşa eder. Ezeli bir mahkûmiyete düşmüş Seniha'nın, tüm haklarını yitirdiği bu yaşantıdan kurtuluşu aradığını film bize anlatır. Seniha'nın tabiatın ona verdiği ürkütücü görünümünden kaynaklı, dışsal ve içsel aşılmaz engeller karşısında boyun eğişi, sonsuza kadar sürmeyecektir.

Mükerrerem'i kentin önde gelen hanımefendilerini evine davet ettiği öğlen toplantılarını düzenlerken izleriz. Mükerrerem Hanım, evlerinde bulunan piyano eşliğinde klasik müzik dinletileri düzenlemektedir. Halit Bey'in iş seyahatine çıktığı bir gece, evin kalfasının da yardımıyla Nüzhet'in yanına giden Mükerrerem'in evdeki yokluğu, Seniha tarafından fark edilir. Artık, yasak aşk gün yüzüne çıkmış, ancak Seniha bu durumu gizlemeyi tercih etmiştir. Bir gün, Seniha, Nüzhet'in annesi Nuriye Hanım tarafından, eve kalfa kadın gönderilerek, mühim bir konuyu görüşmek üzere köşke çağrılır. Nuriye Hanım, Bohemya kristalinde sunduğu İsviçre çikolatalarını görgüsüzce Seniha'ya ikram ettikten sonra, Nüzhet ile Mükerrerem'in tasvip etmediği ilişkisinin ne olacağını sorar. Bu durumdan haberdar olmadığı söyleyen Seniha, ne yapacağını bilemediğini söyler. Nuriye Hanım, *"Halit Bey'in namusunu korumak size düşer, aksi takdirde ben yapacağımı bilirim"* diyerek odayı terk eder. Nuriye Hanım'ın evinde misafir olduğunu, bu tavırların saygısızlık olduğunu söyleyen Seniha, ikinci bir saygısızlığa uğrayarak köşkün odasında yalnız bırakılır. Seniha'nın kendisine yapılan saygısızlığa cevabı, Bohemya kristalindeki İsviçre çikolatalarını yere atmak olmuştur. Seniha'ya has bu üç alma şekli, Demirkubuz'un filmlerindeki karakterlerin güçlü kişiliklerine

dair bir fikir verir. *Yeraltı* (Zeki Demirkubuz, 2012) filminde kendisini rahatsız edenlere öfkesini patates atarak çıkararak Muharrem, bu patatesi kendisini gülümseten bir nesne olarak yanında taşır. Seniha ile Muharrem'in ortak noktası, kendilerine yapılmış saygısızlık karşısında sessiz kalamayacak kadar itaatkâr olmamalarıdır.

Seniha'nın sezindiği ancak görmezden geldiği Mükerrerem'in yasak aşk macerası, artık gün yüzüne çıkmıştır. Seniha, Mükerrerem'in yine bir gün öğlen müzik dinletisi verdiği sırada, evde çalışma odasında bulunan Halit Bey'e çekinerek de olsa Mükerrerem'in maceralarını anlatır. Ancak emin olamadığını, şüphelendiğini söyler. Halit Bey'in kendisine ifşa edilen durum karşısında soğukkanlılığı şaşırtıcıdır. Tam o anda, Seniha'ya, bir gece iş seyahatine çıkma bahanesiyle evden ayrılacağını, şirketin yazıhanesinde bekleyeceğini, eğer yine benzer bir durum olursa diye Seniha'dan haber bekleyeceğini söyleyerek, planını açıklar. Ve o gece planlandığı gibi vuku bulur. Tarih tekerrür etmiş; Mükerrerem, Halit'in evden çıkışıyla, aşk macerasına koşmuştur. Seniha, kalfa kadını yanına alarak şirketin yazıhanesinde bulunan abisine durumu bildirir. Bunun üzerine Halit Bey, Mükerrerem ile Nüzhet'i aşk yuvalarında bulmak için yola koyulur. Tesadüf olduğu üzere, Mükerrerem, Nüzhet'in tertiplemediği eğlencede başka kadınların da bulunması üzerine haysiyetinin kırıldığını düşünerek evine döner. Halit Bey, Kapuz adı verilen eski köşke vardığında, Mükerrerem orada yoktur. Ancak yine de, köşkün odalarını arama isteğinde bulunur. Halit Bey, Mükerrerem'i bulamadan ayrılacakken Nüzhet'i uyarır. Kendisine hitap şeklinden rahatsız olan Nüzhet, bir anlık öfkeyle Mükerrerem'in az önce orada bulunduğunu ancak hanım efendinin yüksek haysiyetlerinin tuttuğunu ve ayrıldığını söyleyecek olur. Halit Bey, elindeki silahla Nusret'i öldürür. Tehlikeli aşk macerası, Halit Bey'in hapse düşmesiyle, tüm ailenin hayatının alt üst olmasıyla son bulur. Bir sonraki sahnede, savcılıkta Seniha'yı ifade verirken görürüz. Seniha, abisi Halit'in verdiği ifadeye dayandırılarak yapılan soruşturmada, olanlardan haberi olmadığını, abisine yasak aşkı haber vermediğini, abisinin kıskançlıktan bu cinayeti işlemiş olabileceğini söyleyerek savcıyı yanıltır. Seniha'nın bu davranışının ardında hangi duyguların ona yön verdiğine anlam veremeyiz. Halit Bey hapse düşmüş, Nüzhet mezara girmiş, aile dağılmıştır. Evin hizmetkârlarının alacaklarının dağıldığı sahnenin ardından Mükerrerem, Seniha'ya İstanbul'a taşınmayı teklif eder. Seniha "Macerası cinayet mahkemelerine düşmüş bir kadınla birlikte oturmayı hiçbir zaman kabul etmem" diyerek, Mükerrerem ile yollarının ayrıldığını vurgular. Mükerrerem'in tatlı canını düşünerek yaptığı planlar karşısında sert bir mizaçla konuşan Seniha, Mükerrerem'in pişmanlık duyduğunu söylemesi karşısında, "Sizler gibi olmayan bir şeyi varmış gibi gösterecek kadar alçalmadım henüz!" diyerek, Mükerrerem hakkındaki kanaatini belirtir. Ve şöyle konuşur: "*Kötülük yapmış, öz abimin mahvına sebep olmuş olabilirim ancak en ağır bedel, en ağır yazgı karşısında bunun inkârına gitmem!*". Bu sözlerin ağırlığı karşısında Mükerrerem, "*Neden ve hangi ülkü uğruna bu olanlara göz yumduğunuz merak ediyorum?*" diye sorar. "İnsan denilen mahlûkatın bu kadar karanlık olması beni ürkütüyor" der. Bütün bu diyaloglar, hala yaşanmış olayların ardında Seniha'nın duygularına hangi duygunun yön verdiğini tam olarak açıklamamaktadır. Bu yüzden, *Kıskanmak* filminin asıl konusu, insan denilen mahlûkatın karanlık yanlarıdır. Seniha, kendi istikbalini düşünmeden hareket eden Mükerrerem'e, bu gidişata kendi aklının ve tutkularının yön verdiğini, bu yüzden şikâyet edemeyeceğini

vurgular. Bir aile, aslında ana hikâyenin yanında varlığı önemsiz gibi görünen sığıntı, küçümsenen Seniha'nın öznesi olduğu bazı ilişkilerin etkisinde dağılmıştır. Seniha, abisine duyduğu kıskançlığın etkisinde, tüm olayların gidişatına yön vermiştir. Artık kendisi de bir başına kalmış ve hayat karşısında o hep istediği bağımsızlığa kavuşmuştur. Seniha, bir zaman içine düşülen yoksulluktan sonra valiliğe yaptığı bir başvuru sonucunda müzik öğretmeni olarak işe başlayacaktır. *Kıskanmak* filmine dair okuma yapmamıza fırsat sunan Seniha'nın okuldaki görüntülerinden birinde öğrencilerin hep birlikte söylediği şarkı anlamlıdır. Şarkının sözlerinde, insan denilen mahlûkatın dünyasına dair okunabilecek şu ifade geçer: "*Uçun kuşlar uçun, burada vefa yok!*" Bu şarkı, Seniha'nın vefasızlık olarak değerlendireceğimiz yaşantısı hakkında üstü örtük bir gönderme olarak okunabilir.

Cumhuriyet modernleşmesinin Seniha'ya sunduğu bu şans, aynı zamanda Seniha'nın sahip olmayı istediklerine kavuşmasını sağlamıştır. Halit, hapislik yıllarının son günlerine yaklaşırken Seniha, Trabzon'dan ona bir mektup yazar. Yardım etme isteğindeymiş gibi yazılan bu mektupta, aynı zamanda ailenin eski evlerinden birini, bir miktar parayla satın almak ister. Seniha, Halit'in ev hissesini düşük bir meblağ ile almayı düşünecek kadar bitmemiş bir hesap içindedir. Bunun için Halit'in hapisten çıkacağı gün, avukata da bu hisseyi ucuza almak konusunda yardımcı olursa diye bir miktar rüşvet teklif eder. Tam o sırada, hürriyetine kavuşan Halit, avukatın odasından içeri girer. Halit'in Seniha'ya da cevabı Mükerrerem'e dediğinin aynısıdır: "*Şeytan görsün senin yüzünü!*"

Zeki Demirkubuz'un filmlerinde kişiliklerini anlamak konusunda şüpheyle davrandığımız, karmaşık karakterler bulunur. *Yazgı* (2001) filmindeki Musa (Serdar Orçin), *Yeraltı* (2012) filmindeki Muharrem (Engin Günaydın), *Kıskanmak* (2009) filmindeki Seniha böyle karmaşık karakterlerdir. İnsan denilen mahlûkatın karanlık yanlarına eğilen bu filmlerdeki karakterleri, daha çok iç sesi ile kendi dünyaları hakkında konuşurken bir nebze anlayabiliriz. Bu açıklamalar olmasa, söz konusu karakterlerin dünyasını anlamlandırabilmek kolay değildir. *Kıskanmak* filminin sonunda Seniha'yı da iç sesiyle olanları aydınlatan konuşmasıyla anlamlandırırız.

"Yaşadığım bütün o saçma yıllar boyunca gelişip, büyüyen ve belki de beni var eden kıskançlık olmuştu. Kıskançlığın ateşi sonunda tüm benliğimi sarmıştı. Ve artık bunun son nefesime dek böyle süreceğini biliyordum. Ancak abim benden evvel kara toprağa verilirse, bu çöl kadar kuru ve sessiz hayatımda artık toprak olmuş birini kıskanmayacaktım."

Kıskanmak filmi, Zeki Demirkubuz'un diğer filmleri gibi insan denilen mahlûkatın anlaşılması güç karanlık yanlarına eğilmektedir. Hayatın ona verdiği sığıntı rolünden memnun olmayan Seniha'nın, kendisine çizilen bu hayattan çıkış için neler yapabileceğini bize göstermektedir. Film, Mükerrerem'i ihanete götüren tutkular ile Seniha'nın kıskançlığının hayatını alt üst ettiği Halit Bey'in hazin sonundan ziyade, ruhunu kıskançlığın etki altında tuttuğu bir kadının varoluşsal sorularla kaplı dünyasına değinmektedir.

Kaynakça

- Bataille, Georges, (2014). *İç Deney* (M. M. Yakupoğlu, çev.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Çestov, Lev, (2007). *Nietzsche ve Tolstoy'da İyilik Fikri* (I. Ergüden, çev.). İstanbul: Versus.
- Deleuze, Gilles, (2008). *Spinoza Üzerine On Bir Ders* (U. Baker, çev.). İstanbul: Kabalıcı.
- Nietzsche, Friedrich W., (2003). *İnsanca Pek İnsanca 1* (M. Tüzel, çev.). İstanbul: İthaki.
- Nietzsche, Friedrich W., (2013). *Karışık Kanılar ve Özdeyişler – İnsanca Pek İnsanca 2* (M. Tüzel, çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Nietzsche, Friedrich W., (2014). *Gezgin ve Gölgesi* (M. Tüzel, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Spinoza, Baruch B., (2007). *Tractatus Politicus* (M. Erşen, Çev.) Ankara: Dost.
- Spinoza, Baruch B., (2009). *Etika* (H. Z. Ülken, Çev.). Ankara: Dost.

Gotik Film: Bir Çerçeve Oluşturma Denemesi ve *House of Usher*

Fırat Osmanoğulları*

Özet

Bu çalışmada gotik filmin ne olduğu ve hangi unsurları içerisinde barındırdığı açıklanmaya çalışılmıştır. Bunun için önce 'gotik' kavramının tarihsel süreçte uğradığı dönüşümler ele alınmıştır. Ardından gotik sanatın bir takım özelliklerine ve işlediği temalara yer verilmiş, bunları ortaya çıkaran düşünsel altyapı incelenmiştir. Bu temalar, özellikler ve düşünsel altyapı ışığında gotik filmin Amerika ve Avrupa'daki gelişimine odaklanılmış, çeşitli dönemlerde ve coğrafyalarda aldığı biçimler ortaya konmuştur. Bütün bunlardan hareketle, son olarak bir gotik film örneği olan Roger Corman'ın House Of Usher (1960) filmi analiz edilmiştir.

Anahtar sözcükler: Gotik, gotik sanat, gotik film, House of Usher

Gothic Film: A Trial of Forming a Frame and *House of Usher*

Abstract

The aim of this study to explain what gothic film is and which elements it has. To that end, firstly the transformations of gothic notion in the historical process are dealt with. Later on, some features of gothic art and the treated themes are included, and then the intellectual background that revealed these is examined. In the light of those themes, features and background, the evolution of gothic film in America and Europe is studied, and the forms emerged in various periods and geographies are represented. Based on these, lastly as an example of gothic film House of Usher (1960) by Roger Corman is analyzed.

Key words: Gothic gothic art, gothic film, House of Usher

* firatosmanogullari@gmail.com

Giriş

Gotik filmler genellikle korku türünün bir alt türü olarak kabul görmekte birlikte aslında bundan çok daha fazlasıdır. Ayrıca gotik filmi bir 'tür' olarak ele almak da doğru olmaz. Çünkü gotik estetik bir formdur. Mimariden edebiyata, resimden sinemaya, müzikten tiyatroya kadar bütün sanat dallarında bulunabilecek bir estetik anlayıştır. Dolayısıyla gotik, her ne kadar korku türü içerisinde büyük bir yer işgal etse de aslında bilimkurgu, dram, gizem, macera gibi türlerden de beslenmektedir. Söz gelimi Frankenstein ya da Dr. Jekyll ve Mr. Hyde, hırslı ve dizginlenemez arzularına teslim olmuş bilim adamlarının yoktan bir canlı, bir yaratık yaratmaları bakımından, dünyayı ele geçirmek için laboratuvarlarında ürettiği yaratıkları dünyaya salan çılgın bilim adamlarının ya da bir virüsün bilerek veya kazayla yayılmasıyla mutantlara dönüşen insanların yer aldıkları filmler kadar bilimkurgudur. Yine, Sherlock Holmes öyküleri, Tim Burton'ın Batman filmleri gotik mekânlarda geçen gizemli gotik maceralardır.

Son yıllarda popüler anlamıyla gotiğin, bir tür moda akımı olarak değerlendirildiği, yoğun ve ürkütücü makyaj yapan, renkli ve uçuk saç şekillerine sahip, sıra dışı kıyafetler giyip abartılı takılar takan, bedenlerinin çeşitli yerlerinde piercingler olan, garip dövmeler yaptıran vb. insanlar için kullanılan bir yakıştırma olarak görüldüğü söylenebilir. Ancak söz konusu 'gotik tarzın' aslında gotik kavramının düşünsel, sanatsal ve politik arka planının, gotik kavramının tarihsel serüveninin ve gotik temaların taşıyıcısı olduğunu iddia etmek mümkündür:

"Yirminci yüzyılın son yarısında, gotiğin bedene fetişist amaçlarla hasar verilmesine ya da beden yüzeyinin aşırı biçimde süslenmesine duyduğu ilgi, sırf kozmetik cerrahinin karşı-kültürel bir versiyonu değildir. Bu ilgi, aynı zamanda, Tanrı'nın insanoğlu için yaptığı düzenlemelerle görüş ayrılığını gösterir; bizim kendi kendimizden öğrenmemizi ve ölüm isteğimizi anlatır; ahlaksızlaşmanın, baştan çıkarmanın en etkili biçimlerinden biri olduğunu onaylar; yetişkinlerin kendilerini yeniden keşfetmeye yönelik eylemlerinin su katılmadık özgürlük eylemleri olduğunu, bunların kesinlikle kendi duygularını büyük bir istekle incelemek yoluyla kendi gerçek kimliğini arama, ya da, çocuksu deneyimlere ve çocuksu algulamalara dayanan bir kimliği arama kadar yararlı ve özgürleştirici olduğunu ilan eder" (Davenport-Hines, 2005: 16-17).

Dolayısıyla gotiği anlamak için ilk önce gotik kavramının tarihsel geçmişine bakmak ve anlamının nasıl dönüşüm geçirdiğini ortaya koymak önemlidir. Kavramın ilk olarak Roma uygarlığını yok eden Gotlardan hareketle barbarlık ve ilkelik ile ilişkilendirilmesinden sanatsal bir form olmaya giden sürecini, bir yandan da seküler bir içeriğe sahip olmakla birlikte diğer yandan her zaman aşkın bir yönünün olduğunu göstermek zorunludur. Bununla birlikte, gotiğin aydınlanma ile olan karşılığının, denetlenemez teknolojik gelişmelerin insanlığı felakete sürükleyeceğine yönelik endişelerin tetiklediği korku, dehşet, paranoya, acı

çekme, esriklik, ahlak-dışılık, tanrıya ve iktidara meydan okuma, korkunç yaratıklara ve canavarlara olan düşkünlük gibi grotesk ve Dionysosçu unsurların gotik sanat eserlerinin ana ekseninde yer almasını tartışmak gerekir. İlk iki bölüm bu amacı taşır. Bu iki bölümde, özellikle gotik sanat ürünlerinden örnekler verilirken, çalışmanın asıl ilgi nesnesi olan sinema bir sonraki bölüme bırakılarak, daha çok edebiyat ve resim alanlarıyla sınırlı kalınacaktır.

Bir sonraki bölüm, ilk iki bölümde yapılan açıklamalardan ve tartışmalardan hareketle gotik filmin çerçevesini çizmek amacını taşır. Bu tartışma hangi filmlerin gotik olduğu, hangilerinin olmadığı gibi bir çıkış noktasından hareket etmeyecektir. Onun yerine, klasik gotik eserlerin bir temel oluşturduğu gotik sinemanın hem Amerika'da hem de Avrupa'da nasıl ortaya çıktığı, zamana ve coğrafyaya bağlı olarak nasıl gelişim sergilediği açıklanacaktır. Farklı zamanlarda ve farklı coğrafyalarda hatta farklı bütçelerle çekilen filmlerin bunlardan kaynaklı olarak gösterdiği farklılıklarla birlikte sahip olduğu çarpıcı benzerlikler de anlaşılmasına çalışılacaktır. Böylece söz gelimi *Frankenstein* ya da *Dracula* filmleri ile ilk bakışta çok farklılık gösteren *Sapık* (*Psycho*, 1960) ya da *13. Cuma* (*Friday the 13th*) serileri gibi filmlerin de gotik film kapsamında değerlendirilebileceğinin mümkün olduğu görülebilir. Ancak bu bölümde tartışma Amerika ve Avrupa gotik filmleri ile sınırlı tutulacak, Latin Amerika ve oldukça zengin bir gotik film geleneği olan Uzakdoğu gibi coğrafyalar, başka bir çalışmanın konusu olmayı hak etmekle birlikte dışarıda bırakılacaktır.

Son bölümde ise bir gotik film örneği olarak Amerikalı yönetmen Roger Corman'ın 1960 yapımı, Edgar Allan Poe'nun 'Usher Malikânesinin Çöküşü' adlı öyküsünden uyarladığı *House of Usher* filmi çözümlenmiştir. Böylece gotik, gotik sanat, gotik temalar ve gotik film üzerine yapılan tartışmaların somutlaşması amaçlanmaktadır. Bu çözümlemede tarih boyunca uğradığı dönüşümlerle birlikte gotik kavramının ve ilk gotik sanat eserlerinden itibaren giderek zenginleşen gotik temaların, gotik bir filmde hangi bağlamlarda yer aldığı, nasıl bir estetik ve sinemasal form oluşturduğu açıklanmaya çalışılacaktır.

1. Gotik Kavramının Kısa Tarihsel Serüveni

Paris'te doğan Gotik'in, bu tarza büyük bir nefret duyan Rönesans ressamı Raphael tarafından adlandırıldığı varsayılmaktadır. Kendisini klasikçiliğe adayın Raphael, Gotik tarzı, Roma uygarlığını yok eden Gotlar'ın barbar nesillerinin işi olarak görmekteydi (Kerr, 2011: 44-45). Tarihsel olarak Gotlar Roma İmparatorluğu'nun çöküşünde etkin rol oynayan Germen kabilelerinden birisidir. Arkeologların onların en eski yerleşim yerlerinin Baltık kıyıları olduğunu ve Karadeniz'in alt bölgelerine doğru kademe kademe göç ettiklerini doğrulamalarına rağmen, erken dönem yazınında yer almamalarından dolayı, onlar hakkında kesin olarak çok az şey bilinmektedir. Gotlar Roma ülkesine ilk akınlarını üçüncü yüzyıl boyunca gerçekleştirmişlerdir. Nihayet MS 410 yılında Alarik komutası altında Roma'yı ele geçirmiş, sonraları Fransa ve İtalya'da krallıklar kurmuşlardır (Punter, Byron, 2004: 3). Kökleri İskandinavya ve Doğu Avrupa'ya dayanan ve Roma'nın gücünü kırarak başkenti talan eden bu kabilelere 'Got' adını Yunan ve Romalı yazarlar vermişlerdir. (Davenport-Hines, 2005: 13).

Özkaracalar'ın belirttiği üzere, "Avrupa'da 'gotik' sözcüğü genel olarak Vizigot istilasından ve Roma İmparatorluğu'nun çöküşünden Rönesans'a kadar geçen çağ ve dolayısıyla bu çağa ait kimi olguları nitelenmek için kullanılıyordu" (2005:8). Dolayısıyla 'Gotik', ilkel ve uygarlık konseptleri arasında gidip gelen, oldukça değişken bir terim olagelmıştır. Başlangıçta Gotlar yazınsal veya sanatsal ürünler bırakmadıkları için büyük Roma uygarlığının istilacıları ve yok edicileri olarak anılmışlardır. Hakkında çok az şey bilinen Ortaçağ dünyasından itibaren ve genel olarak Rönesans boyunca, Roma'nın çöküşünü takip eden 'Karanlık Çağlar' fikri ana hatlarıyla ortaçağ dönemini ve on yedinci yüzyılın ortalarını da içerecek şekilde genişletilmiş ve 'Gotik', ortaçağa ait her şeyin dâhil edildiği bir terim haline gelmiştir (Punter, Byron, 2004: 3-4). Bu anlamda Gotik, tamamen olumsuz bir anlama sahip olmasa da negatif, irrasyonel, ahlak dışı ve fantastik nesnelere ve yöntemler tarafından büyülenmeyi akla getirdi (Botting, 1996: 1). Başka bir deyişle, "'Gotik' sözcüğü bir yandan neredeyse barbarlıkla, bir çeşit 'karanlık çağlar' tasavvuruyla, yani batıl inançlarla, baskı, zulüm ve kan ile örülü bir geçmiş tasavvuruyla ilişkili, apaçık aşağılayıcı/kötüleyici (pejoratif) bir sıfattı; öte yandan bu çağa ait bir olguya, her ne kadar kendisi nötr sayılabilecek bir olgu olsa da, beğenin yeniden canlanması söz konusuydu" (Özkaracalar, 2005: 8). Aslında gotiğin ilkelikle özdeşleştirilmesi, spesifik ideolojik amaçlar taşımaktaydı ve bu iki şekilde yapılmaktaydı. İlk olarak, Gotik, mevcut uygar değerlerin dışında bırakılmak amacıyla barbar ve medeni olmayana akla getirmekteydi. Alternatif bir yaklaşımda, gotik hala ilkelikle ilişkilendirilse dahi, bu ilkelik artık meşrulaşmıştı ve kültürün temelleri olarak görülmeye başlanmıştı (Punter, Byron, 2004: 5). Sözcüğün salt olumsuz, barbar ve ilkel olanla özdeşleşme hali on sekizinci yüzyılda ciddi bir dönüşüme uğradı. Botting'in de belirttiği gibi, on sekizinci yüzyıldan itibaren gotik, keskin bir dini çerçevesinin yokluğunun yanı sıra değişen sosyal ve politik koşulları yazınına dâhil etmesiyle önemli bir dönüşüm yaşadı ve giderek sekülerleşti (Botting, 1996: 1).

Sekülerlik vurgusuna karşın özellikle on sekizinci yüzyıldaki yeniden canlanmasıyla birlikte Gotik yine de aydınlanma karşıtıydı. Davenport-Hines'a göre aydınlanmaya karşı duygusal ve felsefi bir reaksiyondur. Bu yeniden uyanış, irrasyonel, karamsar ve anti hümanist bir süreçte gelişti (Davenport-Hines, 2005: 14). On yedinci yüzyılda yaşamış Salvador Rosa gibi ressamın gotik tablolarında (en önemlilerinden birisi: *Scenes of Witchcraft*) bu kötücül düşünceler kendisini net bir şekilde ortaya koymaya başlıyordu. On sekizinci yüzyılda ve on dokuzuncu yüzyılın başlarında ise özellikle Francisco Goya'nın gravürleri (bilhassa *Los Caprichos* serisi) ve evinin duvarlarına çizmiş olduğu Kara Resimler serisi (belki de en çarpıcısı: *Satürn*), aydınlanma hareketi sonrasında aydınlanmacıların kontrolden çıkan güçlerini ve yaşanan trajedileri karamsar bir bakışla ortaya koymaktaydı. Milos Forman'ın *Goya'nın Hayaletleri* (Goya's Ghosts, 2006) filminde Goya'nın hayatından sunulan bir kesitte bir yandan engizisyonun yarattığı korku ve dehşet ortamını bir yandan da aydınlanma sonrasında aydınlanmacıların başvurduğu şiddetin hangi boyutlara ulaştığını görmek mümkündür. Davenport-Hines'in ortaya koyduğu gibi, "Britanya'da Fransız Devrimi'nin aşırılıklarının ortaya çıkardığı gerçek korkular gotik romanın birdenbire önemli görünmesini sağlayan bir bağlam yarattı. Fransız Devrimi'nin - ve özellikle de 1790'larda Fransız grupların yakıp

yıkmayla sonuçlanan baskınlarının – korkusu kalıcı güce sahip en az iki gotik fabl yarattı: Matthew Lewis’in *The Monk*’u ve Mary Shelley’nin *Frankenstein*’i” (Davenport-Hines, 2005: 215-216). Bununla birlikte, “Walpole ile James Gillray, Fransız devrimcileri yamyamlar olarak görmekteydi; Goya ile Sade kendi dönemlerinin şeytanlıklarını bedenlerin parçalanmasıyla sergilediler” (Davenport-Hines, 2005: 233). Ancak özellikle *Satürn*’de de karşılığını bulan bir klişe, ‘devrimin kendi çocuklarını yemesi’ fikridir bir yandan söz konusu olan. Dolayısıyla gotiğin aydınlanmadan ziyade aydınlanmacılarla bir sorunu olduğunu söylemek daha doğru olacaktır. Gotik sanatın ürünleri bunların yarattığı korkudan doğmuştur.

2. Gotik Temalar

Gotik’in dünyevi niteliği mutlak olmasa da, özellikle sanat alanında kendini göstermekteydi. Fisher’a göre, gotik sanatın ilk dönemiyle birlikte, “tahtlarına kurulmuş derebeylerin yaklaşılmaz kurumu, ayaklarına kapanan köleler, yaldızlı allı morlu, soğuk parıltılı dünyaları, soylu üstün-insanların ölçülü davranışları” yok olmaya başladı. “Acı çeken, işkence edilen İsa, yoksulluğu ve çirkinliği içinde halktan insanlara daha yakın olan İsa, bu gökten inme derebeyleri tahtlarından indirdi. Horlananların ve ezilenlerin koruyucusu Meryem Ana görkemli Gökler kraliçesinin yerini aldı” (Fisher, 2010: 140-141). Ancak Fisher için, yine de gotik sanat hala iki karşıt anlamı birden içermekteydi. Söz gelimi gotik katedrallerin sonsuz bir biçimde göğe yükselen sivri kuleleri bir yandan gökleri tırmalayan bir başkaldırıyı, diğer yandan ise yoğun bir affedilme dileğini¹ içinde barındırıyordu. Ama sonuçta gotik sanata asıl değerini veren ilk niteliği, onda kutsal temaların dünyevileşmesi, insanlaşmasıydı. Fakat gotik sanatın bu özelliği, kısmen de olsa korkunç yaratıkların konu edinilmesi ve transandantal görüşlere olan tutkulu bir bağlılık hissi tarafından gölgelenmekteydi (Fisher, 2010: 143). Buna göre, Mary Shelley’nin *Frankenstein*’ı ya da Robert Louis Stevenson’un *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde*’ı yoktan canlı bir yaratığın var edilmesi açısından apaçık bir Tanrı’ya öykünme ve ona meydan okuma düşüncesini içerirken, diğer yandan yaratılan canavarın insanüstü güçleri bu eserlerin transandantal boyutunu oluşturmaktadır².

Edebiyat çalışmalarında gotik terimi genel olarak 1750 ile 1820 yılları arasında İngiltere’de üretilen edebi eserlerin bütünü için kullanılıyordu. Sıklıkla gerçek ya da belirgin bir tehdit olan doğaüstü varlıklarca kuşatılmış eski, kısmen yıkılmış kale ya da malikânelerde yaşayan tipik olarak gizemli ve korkutucu yaşlı bir erkek karakteri, korunmasız bir kadın kahramanı ve iyi ve kötü arasında tam olarak yerini bulamayan üçüncü bir karakteri içermekteydi (Hopkins, 2005: XI). Söz gelimi Poe’nun *Usher Malikanesi*’nin *Çöküşü* öyküsünde (Poe, 2015: 137-156) Roderick Usher tekinsiz, korkutucu ve gizemli yaşlı bir

¹ Affedilme dileği ile birlikte Davenport-Hines’a (2005: 13) göre, gökyüzüne erişme dürtüsünün tetiklediği bu dönem gotiğinin kiliselerinin çatıları ve sipsivri kuleleri insan ruhunu yüceltmek ve yaşayan Tanrı’yı övme amacını da içeriyordu.

² Özellikle Mary Shelley’nin romanının, teknoloji ve bilimin kontrolsüz gelişiminin büyük kötülöklere yol açacağı vurgusu onun sık sık Aydınlanma ve ilerleme karşıtı bir muhafazakâr olduğu yorumlarını beraberinde getirirse de Davenport-Hines’in (2005: 405) belirttiği gibi, Hiroşima ve Nazi ölüm kampları bu endişenin çok da yersiz olmadığına kanıtıdır.

adamken, kız kardeşi Madeline (en azından olağan halindeyken) savunmasız genç bir kadındır. Evin emektar hizmetkârı Bristol ise Madeline'in nişanlısı Philip'in mutlak iyiliği ile Roderick'in mutlak kötülüğü arasında Roderick'e daha yakın dursa da net bir konumu yoktur. Bu noktada Hopkins'in şu çıkarımına ulaşılabilir: Gotik mutlak iyinin karşısına mutlak kötüyü, mutlak masumluk karşısına mutlak gücü ve sıklıkla da mutlak gençliğin karşısına mutlak yaşlılığı koyarak iki kutupluluk sergileme eğilimindedir (Hopkins, 2005: XII).

Bu iki kutupluluğu da içerecek şekilde gotik temalar aslında yazılmış ilk gotik romanda büyük ölçüde mevcuttu. Bu roman Horace Walpole tarafından 1764'te yazılan Otranto Kalesi'ydi.

"Walpole bir nesil boyunca gotik öykülerin niteliğini oluşturan teatral sahne ve kalıpların tümünü belirledi: İyi ve kötünün sonsuz savaşını akla getiren Salvoator tarzı manzara; insanın gücünün zavallılığını akla getiren vahşi hava ve terk edilmiş yıkıntılar; Pope'un pitoreskine uygun daha yumuşak, daha teatral planlar; güç timsali bir konuttan beklenecği gibi, insanın içini bunaltan ve korku salan bir kale; gençlerin yaşamını mahveden ama kendi ihtirasının denetlenemez aşırılıkları yüzünden yıkılan bir tiran; kahramandan daha ilginç bir kötü kahraman. Otranto Kalesi'nde birçok bildik tema da yer almaktadır: hak gasp etme, aile ilişkilerinin belirgin olmayışının keşfedilmesi, ensest, dinsel kurumlar, cesetlerle dolu konutlar ya da tımarhaneler, ölüm benzeri trans durumları ya da anlaşılmasız rüyalar, diri diri gömülmenin insan yalnızlığının metaforunu oluşturduğu yeraltı geçitleri" (Davenport-Hines, 2005: 173).

Walpole'un işlediği bu temalara Bram Stoker'ın Dracula'sında doruk noktasına ulaşan 'vampir' temasını da eklemek mümkündür. Davenport-Hines'in belirttiği gibi, "Vampirlerin görsel ve edebi betimlemeleri de diğer bir gotik hayal gücü alanını oluşturdu. (...) 1897'de cinsel ve tekel kapitalizmininkiler de dâhil olmak üzere her türden kural tanımazlığı, aşırılığı çağrıştıran, Bram Stoker'in Kont Dracula'sı ile sonuçlandı" (Davenport-Hines, 2005: 16). Bütün bunları öyle ya da böyle içerecek şekilde Punter ve Byron gotik temalar arasında 'perili evler', 'canavarlar', 'vampirler', 'zulüm ve paranoya', 'tekinsizlik', 'acı çekme', 'halüsinasyon ve uyuşturucu' gibi unsurları sayarlar (Punter, Byron, 2004: 259-296).

Gotik sanatın tanrısal olana meydan okuyuşu ve kutsal olanı itibarsızlaştırma çabası bir yönüyle Bahtin'in grotesk gerçekçilik kavramı ile de açıklanabilir. Grotesk aslında gotik sanatta zaten mevcuttu. Varlıkların (canlı/cansız) sıra dışı özellikleri ile yeniden ve abartılı bir biçimde tasvir edilerek yer yer dezenformasyona uğramaları, karşıtlıkların bir arada kullanımı gibi yabancılaştırıcı unsurlara sahip olan grotesk bu anlamıyla zaten mimariden itibaren gotiğin vazgeçilmez ögesidir. Ancak Bahtin groteskin dünyevi olanla bağlantısını kurarak kavramı biraz daha genişletir. Bahtin'e göre, grotesk gerçekçilik iktidarın ve göksel olanın itibarsızlaştırılması ve dünyevi kılınmasıdır (Bahtin, 2005: 48). Gotik temalar bu yönüyle grotesk gerçekçi temalardır da; ama arada başka bir açıdan fark vardır. Çünkü Bahtin iktidarın ve göksel olanın itibarsızlaştırılması ve dünyevi kılınması meselesinde mizahın hayat bulduğu, yaşamın tam bir olumlanması biçimindeki karnavalesk tutumu işaret eder (Bahtin,

2005: 36). Gotikte ise bunun tam karşısında konumlanmış olarak var olan dünyanın ve hayatın yadsınması, acı çekme, korku, dehşet, keder, karamsarlık gibi duygu ve tutumlar, dolayısıyla da dinsel olmayan bir asketizm söz konusudur. Groteskin gotik kavramını getirdiği noktada Nietzsche'nin (2011) Apolloncu ve Dionysosçu karşıtlığı da gotik temaların anlaşılması için kullanışlıdır. Buna göre ölçülülük Apolloncudur, aşırılık Dionysosçu; dinginlik Apolloncudur, esriklik Dionysosçu; düşsel gerçeklik Apolloncudur, acımasız gerçeklik Dionysosçu; naiflik Apolloncudur, doğrudanlık Dionysosçu; güzellikten duyulan haz Apolloncudur, varlığın yadsınmasının verdiği acıdan duyulan haz Dionysosçu; sadelik Apolloncudur, karmaşa Dionysosçu; ve nihayet: Gotik Dionysosçudur. Dolayısıyla gotik sanatta işlenen temalar bir soyutlama düzeyinde grotesk, başka bir soyutlama düzeyinde ise Dionysosçudur.

3. Gotik Sinema

3.1. Amerikan ve İngiliz Geleneği

Yirminci yüzyıl boyunca gotik unsurlar bilimkurgudan kara filme, macera filmlerinden komedi filmlerine birçok film türünde kendisine yer bulmuştur. Bundan dolayı aslında gotik filmin ne olduğunu tanımlamak oldukça zordur. Ancak buna rağmen gotik, canavar filmleri ya da *slasher* filmler gibi doğüstü ya da kabusvari korkuları içeren filmlerin öne çıktığı 'korku sineması' türü içerisinde daha geniş bir yer işgal etmiştir (Kaye, 2012: 239). Mary Shelley, Bram Stoker, Edgar Allan Poe gibi yazarların eserleri uzun bir dönem boyunca sinemada gotiğin temellerini oluşturmuştur. Frankenstein, Dracula gibi eserler ve Poe'nin birçok öyküsü farklı zamanlarda ve farklı ülkelerde defalarca sinemaya uyarlanmıştır³. Önde gelen film stüdyoları ve yönetmenler klasik gotik roman ve öyküleri filme alarak gotiğin popüler sinema içerisinde kendine yer bulmasını sağlamışlardır. Kaye'ye göre her ne kadar Frankenstein, Dracula ve Dr. Jekyll ve Mr. Hyde gotik sinemayı etkileyen en etkili on dokuzuncu yüzyıl edebiyat eserleri olsalar da, nedense stüdyolar Otranto Kalesi ya da Ann Radcliffe'in *The Mysteries of Udolpho*'su gibi temel gotik metinleri uyarlamaya girişmemiş, *The Monk* ise başarısız birkaç uyarlama dışında etkili olamamıştır (Kaye, 2012: 239).

Her ne kadar gotik sinemayı filmlerin temalarına ve dönemlerine göre kategorize etmek zor olsa da, bu bölümde Amerikan ve İngiliz gotik film geleneğini anlamak adına Punter ve Byron'ın popüler gotik filmler için yaptıkları analitik ve kronolojik ayırım temel alınmıştır. Punter ve Byron'a göre, ilk popüler gotik filmler Amerika'da Universal Stüdyoları tarafından 1930'larda yapılmıştır. James Whale ve Tod Browning bu dönemde dikkat çeken yönetmenlerdir (Punter, Byron: 2005: 65). Browning 1931 yılında *Dracula*'yı çekmeye başladığında Universal bu filmin genel izleyici kitlesine hitap etmeyeceğini düşünerek bu gotik korku filmini bir tür kumar olarak görmüştü. Ancak *Dracula*'nın kazandığı başarı ve *Dracula* rolünü oynayan Bela Lugosi'den bir yıldız yaratması Universal'ı başka korku ikonlarını da sinemaya aktarmaya itti. Bunun bir sonucu olarak James Whale aynı yıl

³ Özkaracalar'ın 'Geceyarısı Sineması'ndaki *Dracula* filmleri incelemesi (2014: 2-15) bu anlamda kayda değerdir.

Frankenstein'ı çekerek bu başarıyı devam ettirdi. Aynı zamanda Frankenstein canavarı rolündeki Boris Karloff da Lugosi gibi yıldızlaşarak sinema tarihinde yerini aldı (Odell, Le Blane, 2011: 105-106).

1950'lerin soğuk savaş döneminde Amerika'da anti-komünist propagandanın bir sonucu olarak, Sovyetler Birliği'nden gelebilecek bir tehdit veya kontrolsüz teknolojik gelişmenin denetlenemez sonuçlarının yaratacağı tehlike gibi endişeleri istismar etmeye yönelik istila filmleri çekildi ve gotik bu dönemde bilim-kurgu türüyle iç içe geçti (Punter, Byron, 2005: 66). Gotik korku unsurları, hem toplumun hem de insan bedeninin ele geçirilmesi endişesiyle birleşerek korkunun sınırlarını genişletti (Botting, 1996: 109). Şehirleri, ülkeleri hatta dünyayı ele geçirmeye çalışan dünya dışı ya da dünyalı yaratıkların yarattığı paranoyayı işleyen bu gotik-korku-bilim kurgu sineması pek etkili ve başarılı olamamıştır.

1960'larda ise Amerika'da B filmlerinin kült yönetmeni, Özkaracalar'ın deyişiyle "itibara mazhar görülen bir isim" (Özkaracalar, 2007: 18) olan Roger Corman'ın Edgar Allan Poe'nun öykülerini oldukça serbest bir şekilde uyarladığı dönem ses getirmiştir (Punter, Byron, 2005: 66-67). Corman, Poe'nun sekiz öyküsünü hem de araya başka neredeyse on film sığdırarak dört yılda çekmiştir: *House of Usher* (1960), *Dehşet Saati* (Pit and the Pendulum, 1961), *Ölmeden Gömülenler* (Premature Burial, 1962), *Tales of Terror* (1962), *Kuzgun* (The Raven, 1963), *Perili Köşk* (The Haunted Palace, 1963), *Kızıl Ölümün Maskesi* (The Masque of the Red Death, 1964) ve *The Tomb of Ligeia* (1964). Aslında bir röportajında belirttiği üzere, Corman'ın ilk amacı sadece Poe'nun "Usher Malikânesinin Çöküşü" adlı öyküsünü filme almaktır. O güne kadar ortalama bir hafta gibi oldukça kısa sürelerde, düşük bütçeli, siyah-beyaz B filmleri çeken yönetmene, yapımcılar her biri yüz bin dolar bütçeli iki siyah-beyaz korku filmi çekmesini teklif etmiştir. Zaten uzun süredir bir Poe öyküsünü filme çekmek isteyen Corman ise yapımcılara on beş günlük bir çekim takviminde (Corman için uzun bir süre!) iki yüz bin dolarlık (her ne kadar bütçe, sonrasında iki yüz elli bin dolara çıksa da) bir bütçeyle renkli bir korku filmi çekmeyi önermiştir. Yapımcılar bu teklifi kabul etmiş ve *House of Usher* işte böyle ortaya çıkmıştır (Corman, 2011: 117). *House of Usher*'ın başarısından sonra yapım şirketi (American International Pictures) ondan başka Poe uyarlamaları da çekmesini istemiştir. Corman böylece yedisinin başrolünde Vincent Price'in yer aldığı toplamda sekiz Poe uyarlaması yapmıştır.

İngiltere'de 1950'lerin sonunda ve 1960'larda Hammer Studios birçok klasik gotik anlatıyı seriler halinde sinemaya uyarlamıştır (Punter, Byron, 2005: 67). Özellikle stüdyo bünyesinde Terence Fisher'ın çektiği *Dracula* ve *Frankenstein* serileri oldukça başarılı olmuştur. Bu filmlerde hem Frankenstein canavarını hem de *Dracula*'yı oynayan Christopher Lee performansı ile öne çıkan isim olmuştur. Konuralp'in belirttiği üzere, Hammer Stüdyosu bu filmleri her ne kadar eski filmlerinden görece daha yüksek bir bütçeyle hazırlasa da sinemada bu filmler 'iki film birden' şeklinde oynatılmışlardır. Dolayısıyla bu filmlerin süresi doksan

altı dakikayı geçmemiştir. Bu zaman kısıtlamasından kaynaklı olarak yer yer konu akışında sıkıntılar göze çarpmaktadır (Konuralp, 2002: 14)⁴.

Aynı dönemlerde çekilen ve bu tarzlardan belirgin şekilde ayrılan bazı korku filmleri de hatırı sayılır gotik unsurlar taşımaktadır. Alfred Hitchcock'un *Sapık* (Psycho, 1960), Michael Powell'in *Kadın Katili* (Peeping Tom, 1960) ve Roman Polanski'nin *Tiksinti* (Repulsion, 1965) filmleri gündelik hayatta yerleşik olan korkuyu ele almış ve temelinde paranoya unsurunu işlemiştir (Punter, Byron, 2005: 68). Dolayısıyla bu filmler psikolojik durumlara yönelik ve özellikle de bastırılmış olanın ortaya çıkmasıyla ilgilidir. Hopkins'in belirttiği gibi, gotik, normal bir düşünce veya algıyı şiddetlendiren tüm durumları resmetme eğilimindedir. Bastırılmış olanı ortaya çıkarabilmelerinden dolayı rüya halleri, esrime ve sarhoşluk halleri her zaman gotiğin unsurlarından olmuştur. Bastırılma fikri bizi klasik Freudçu psikanalizin alanına çeker ve bu yaklaşım gotik metinlere ilişkin genel ve verimli bir bakış sunar (Hopkins, 2005: XII).

En bilineni William Friedkin'in *Şeytan* (Exorcist, 1973) filmi olan, 1970'lerde ortaya çıkan furya, eski satanizm ve cin çarpması gibi temalara bir geri dönüşü ifade ediyordu (Punter, Byron, 2005: 68). Şeytan, tam anlamıyla gotik bir film olmasa da yarattığı dehşet ve korku hissi, makyaj ve özel efektlerin kullanımı, atmosferi onun gotik süslerinden birkaçıdır. Bununla birlikte mutlak masumluk ile (genç kız) mutlak kötünün (şeytan) karşı karşıya gelmesi gotiğin içerdiği iki kutupluluğun net bir örneğidir.

Son olarak 1970'lerin sonu ve 1980'lerde seriler halinde çekilen ve kendi ikonik karakterlerini üreten *Elm Sokağında Kâbus* (Nightmare on Elm Street) ve *13. Cuma* (Friday the 13th) gibi seriler gotiğin modern versiyonları olarak adlandırılmayı hak edecek şekilde bir dolu gotik öğeleri üretmiş ve dönüştürmüştür: izole kamp alanları, yatağın altındaki gizemli ve sinsiz katil, cevapsız aramalar, bataklığa saplanan cip ve filmin gerilimi arttıkça tüm öfkesini gösteren fırtına (Punter, Byron, 2005: 69). *Teen-slasher* alt türündeki bu filmlerin ayırt edici unsurları kesici ve delici aletlerin insan bedenine saplanma anını ve ardından fıskıran kanları göstermesi ve dolayısıyla *gore* unsurlar taşımalarıdır (Özkaracalar, 2007: 183). Bu aşırılık ve dehşet anları gotik filmlerin vazgeçilmez imajlarıdır.

3.2. Avrupa Geleneği

Amerika'da popüler gotik sinemanın işe klasik gotik eserlerle başlaması gibi, aslında Avrupa'da da gotik sinemanın ilk dönemleri böyle olmuştur. Söz gelimi Almanya'da F.W. Murnau, *Nosferatu* ile Tod Browning'den önce Dracula'yı telifsiz ve serbest olarak 1922 yılında sinemaya uyarlamıştır (Özkaracalar, 2005: 32). Botting, Robert Wiene'nin *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* (Das Cabinet Des Dr. Caligari, 1920) ve *Nosferatu* gibi Alman dışavurumcu filmlerin grotesk kötücül karakterleriyle, stilize dekorlarıyla dehşetin kasvetli ancak yapmacık gotik imajlarını sunduğunu belirtir. Bununla birlikte bu geleneğe ait daha modern endişeleri

⁴ Aslında bu durum B sınıfı tüm gotik korku filmlerinde (söz gelimi Roger Corman'ın Poe uyarlamaları) söz konusudur. Bu filmler ister istemez yapımcılar tarafından zarar etmemeleri ilk koşuluyla finanse edilmişlerdir ve düşük bütçelidirler.

içerisinde barındıran diğer filmlerin de gotik imajlara sahip olduğunu söyler. Ona göre, Fritz Lang'ın *Metropolis* (1926) filmi hem görsel hem de anlatısal bakımdan eski ile yeniyi harmanlayarak modern gotiğin çarpıcı bir örneğini vermiştir. Bu filmdeki melekvari kadın karakterler, gaddar babalar, yeraltı tünellerinde ve mağaralarda geçen kovalama sekansları, robotik kadın karakterler yaratan çılgın bir bilim adamı gibi unsurlar gotik etkiyi arttırmaktadır. Kasvetli şehir, robot kölelere dönüşmüş altta yaşayan işçi sınıfıyla lüksün tadını çıkaran üstte yaşayan zengin sınıfı ikiye bölmektedir (Botting, 1996: 108). Hatta Davenport-Hines, Hollywood'un Dracula'yı çekme konusunda Alman gotik sinemasından, özellikle de *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* ve *Metropolis*'ten cesaret aldığını belirtir (Davenport-Hines, 2005: 393).

Avrupa gotik filmlerinin birçoğu Amerikan ve İngiliz gotik filmlerine göre zor şartlarda ve oldukça düşük bütçelerle çekilmiştir. Bununla birlikte çoğunlukla hem şiddet hem de seks sahneleri açısından oldukça cüretkârdır. Fransız yönetmen Jean Rollin bu duruma en uygun isim olabilir. Rollin filmlerinde gotiğin neredeyse tüm temalarına yer vardır: vampirler, kasvetli ve harabe şatolar, kimyasal patlamalardan dolayı yayılan ve etkilediği insanları kataleptik yaşayan ölümlere dönüştüren zehirli gazlar, virüsler, gizemli kadın karakterler (genellikle iki kadın), dalgaların vurduğu kayalıklar, sahiller, yer yer *gore*'a varabilen şiddet sahneleri, lezbiyenlik, çıplaklık ve seks sahneleri. Rollin inişli çıkışlı yönetmenlik kariyeri boyunca filmlerini çok düşük bütçelerle ve dolayısıyla da kısa çekim süreleri içerisinde amatör oyuncularla çekmiştir. Dahası, filmlerinden ticari başarı elde edemediğinden geçimini sağlamak için takma isimlerle seks filmleri yönetmiştir. Dolayısıyla Rollin, her ne kadar ilk filmi *Le Viol Du Vampire*'den (1968) itibaren sadık bir hayran kitesine sahip olsa da, tartışmalı bir yönetmen olmuştur (Tohill, Tombs, 2005: 193-248). *La Vampire Nue* (1970), *Le Frisson des Vampires* (1971), *Fascination* (1979) gibi birçok Rollin filminde, Özkaracalar'a göre, kalenin dibindeki sahil, şato gibi öğeler silik hatıralardaki gizli aile sırlarını ortaya koyan gotik imgeler olmakla birlikte bu filmler sosyal-siyasal değerler ve kurumlara yönelik bakışları açısından ana akım korku sinemasından farklı bir yaklaşım sunarlar. Ana akım korku sinemasında canavarın, yani kurulu düzene yönelik tehdidin bertaraf edilmesiyle bir rahatlama anı sağlanırken Rollin filmlerinde tam tersi söz konusudur. Ana akım korku filmlerinde röntgenci erkek bakışı tatmin edilirken, heteroseksüellik ve tek eşlilik üzerinden ideal aile kurumu yüceltilirken ve kadın vampir bu kuruma yönelik bir düşman olarak konumlanırken Rollin filmlerinde durum başka türdür (Özkaracalar, 2005: 40-41). Dolayısıyla Rollin filmleri, Halberstam'ın baskın kültürdeki aile temsilini, heteroseksüel bakışı, kimlik ve politik sınıf yaklaşımlarını kıran gotik film okumasına (Halberstam, 1995: 23) uygun bir yerde durur. Söz gelimi *Fascination*'da kan içici bir lezbiyen çiftin arasına giren ve 'ideal' durumlarını bozan erkektir ve sonunda cezalandırılır. Erkeğin elinde silah olmasına rağmen, kaçmakta olduğu çetenin üyelerini tek tek bir orakla öldüren de kadınlardan biridir. Bu anlamda Rollin, gotiğin kültürel, ahlaki ya da cinsel kural tanımazlığını kavramış görünmektedir. Aynı zamanda zayıf kadın (her ne kadar klasik gotik anlatıların bazılarında bir tema olarak yer alabilse de) - güçlü erkek türünden klasik cinsiyet temsillerine de pek fazla başvurmaz.

İtalyan korku sinemasının en bilindik örneklerini ise Dario Argento'nun *gialloru* oluşturmaktadır. Korku, gizem, fantastik öğeler, cinsellik ve seri katillik gibi birçok unsuru içeren *Derin Kırmızı* (Profondo Rosso, 1975), *Suspria* (1977), *Cehennem* (Inferno, 1980), *Ölümün Sesi* (Tenebre, 1982) gibi giallo örnekleri aynı zamanda Argento'nun bir takım gotik unsurlara yaklaştığı filmlerdir. Gracey'in belirttiği üzere Argento'nun estetize edilmiş ölüm sahneleri, kargaşa ve pornografiye varma noktasındaki şiddet anları onun operaya özgü bir aşırılığı ortaya koyan sinemasının en belirgin özellikleridir (Gracey, 2011: 22). Operaya özgü bir aşırılık tam da gotiğin esas biçimlerinden birisidir. Dolayısıyla Argento filmlerinde gotik unsurlara rastlamak mümkündür. Bununla birlikte Lucio Fulci, Lamberto Bava gibi İtalyan korku filmi yönetmenlerinin *gore* ve çıplaklık içeren sahneleri, mistik ya da şeytani temaları gotik imajlar olarak görülebilir⁵. Ancak İtalyan gotik sineması dendiğinde ilk olarak akla iki film gelmelidir: her ikisinde de korku filmlerinin kült kadın oyuncusu, 'çılgıklar kraliçesi' olarak adlandırılan Barbara Steele'in başrolünde olduğu Mario Bava'nın *Şeytanın Maskesi* (Le Maschera del Demonio, 1960) ve Antonio Margheriti'nin *Ölüm Dansı* (Danza Macabra, 1963) filmleri. *Şeytanın Maskesi'*nde Ortaçağ'ın cadılık takıntısı, sisli ve ürkütücü ormanlar, kurumuş ağaçlar, gizli geçitler, mahzenler, mağaralar, korkunç maskeler, deforme olmuş bedenler, mezarlarında dirilen ölümler, kasvetli şatolar, duvardaki gizemli tablolar, telkin altındaki karakterler gibi Walpole'dan bu yana gelen gotik temaların imajlar serisini bulmak mümkündür. Yine *Ölüm Dansı'*nda da benzer temalar mevcuttur: perili şatolar, yaşayan ölümler, kenofobik sahneler vb. Ayrıca film Özkaracalar'ın belirttiği gibi, çekildiği dönemde bir yan tema olarak çok da örtük olmayan ve görece cüretkâr biçimde işlenen bir lezbiyenlik motifi de içermektedir (Özkaracalar, 2007: 47). Bu yönüyle, filmlerini Margheriti'den sonra çeken Rollin'i akla getirmektedir. Curti'ye göre, İtalyan gotik sineması genellikle vampirlik ve ölümlerin dirilmesi konuları etrafında döner. Her ikisinde de geçmişten gelen bir ruhun mezarından dirilerek intikamını alma çabası söz konusudur: Şeytan'ın Maskesi filminde Prenses Asa Vajda örneğinde olduğu gibi (Curti, 2015: 4). Yine İtalyan gotiğinde erkek karakterler de farklılık içerir. Klasik gotik anlatılarda ve birçok gotik filmde güçlü, kadının efendisi ve koruyucusu kahraman bir Baron konumunda iken, İtalyan gotiğinde intikam almak isteyen kötücül dişil ruh tarafından aşkla veya cinsellikle ayartılıp yönlendirilirler: Şeytan'ın Maskesi filminde Asa Vajda'nın Igor Javutich'i ve Dr. Thomas Kruvajan'ı etkisi altına alıp yönlendirmesi gibi (Curti, 2015: 6). Dolayısıyla İtalyan gotik filmlerinde kadın karakterler cadı, vampir, hayalet konumlarında merkezdedirler. Yani şeytan merkezdedir ama dişidir: Şeytan'ın Maskesi'nde Prenses Asa Vajda gibi (Curti, 2015: 6).

4. House of Usher

Roger Corman'ın sekiz Poe uyarlamasının ilki olan 1960 tarihli *House of Usher*, tamamen kurumuş ağaçlardan oluşan sisli bir ormanın içinde ilerleyen bir atlının görüntüsüyle başlar. Kurumuş ağaçlar yüzyıllardır başvurulmuş gotik unsurlardan biridir. Öyle ki, Alexander

⁵ Ayrıca İtalyan *shockumentary* olarak adlandırılacak *mondo* serileri, *Cannibal Holocaust* (1980) gibi yamyam istismar filmleri, *trash* filmler vb. de İtalyan korku sinemasının dehşet verici örnekleridir (Odell, Le Blane, 2011: 48-49).

Pope'tan etkilenen William Kent, Kensington Sarayı'nın peyzajını düzenlerken bahçeye kuru ağaçlar dikmiştir. Bazıları tarafından bu hareketi alay konusu edilirken, bazıları ise Kent'in Salvatorvari bir sahneyi canlandırmak istediğini söylemişlerdir (Davenport-Hines, 2005: 77). Şapkası ve peleriniyle dikkat çeken atlı Salvator Rose'un tablosundan çıkmış gibi duran, kurumuş ağaçların oluşturduğu bu ormanda bir süre ilerledikten sonra kameranın önünde durur ve karşıya bakar. Karşısında kurumuş ağaçların arkasından, sislerin içerisinden yükselen kasvetli ve ürpertici Usher malikânesini görür. Kanatlarını göğe açmış yırtıcı bir kuş heykelinin yanından geçerek sislerin arasından malikâneye doğru atını sürer. Atlı, malikânenin önüne ulaştığında sık örümcek ağlarının üzerini örttüğü bahçenin kapısı görünür. Üzerindeki 'Usher' yazısı dahi zor okunmaktadır. Bahçedeki bazı eşyaların üzerinde toprak yığılıdır. Bahçe duvarları ve yanmayan fenerlerin üzeri ise kurumuş sarmaşıklerle kaplanmıştır. Her şey bakımsızlıktan yok olmak üzeredir. Aslında Walpole'dan beri gotik sanatın en bilindik öğelerinden birisi olan gotik kaleler, Davenport-Hines'in belirttiği üzere, "Uzun süre devam eden bir gücün simgeleri olarak inşa edilmişti; sahiplerinin başka insanlar üzerinde denedikleri hanedan ihtiraslarının taviz vermez ifadeleriydiler. Feodal gücü çağrıştırmaları amaçlanan bu kaleler gücün, hiyerarşinin, sürekliliğin ve denetimin imajlarıydı" (Davenport-Hines, 2005: 143). Ancak görünen o ki, Usher malikânesi artık bu gücün, hiyerarşinin, sürekliliğin ve denetimin imajları olmaktan çok uzaktır. Hatta bir anlamda malikânenin görüntüsü feodal gücün yok olmakta olduğunu imler ve içeride karşılaşılacakların habercisidir de. Poe'nun öyküsünde anlatıcı bu manzarayla karşılaşma anını şöyle anlatır (Poe, 2015: 137-138):

"Binayı daha ilk görüşte, nedendir bilmem, içimi dayanılmaz bir hüznün kapladı. Dayanılmaz diyorum, çünkü bu görüntü, ruhun en haşin, en ıssız, en dehşet verici doğal manzaralarından bile zevk almasını sağlayan şiirsel duyguları esinlemekten çok uzaktı. Önümdeki manzaraya, arazinin ortasında tek başına dikilen eve ve arazinin yalın özelliklerine, evin çıplak duvarlarına, boş boş bakan gözleri andıran pencerelerine, şurada burada boy atmış sazlara ve çürümüş ağaçların beyaz gövdelerine, şu dünyada ancak, afyonun etkisiyle daldığı düşlerden uyanan birinin, gözünün önündeki perdenin kalkmasıyla gündelik hayatın acı gerçeklerine döndüğünde hissettikleriyle karşılaştırabileceğim türden büyük bir iç sıkıntısıyla bakıyordum. Bu manzarada insanı iliklerine kadar donduran, yüreğini bunaltan bir yan vardı; insan hayal gücünü ne kadar zorlarsa zorlasın hiçbir aydınlık göremiyordu."



Resim 1: Usher malikânesi ile ilk karşılaşma

Atlı, malikânenin ihtişamlı kapısının üzeri örümcek ağlarıyla örülü koca tokmağın üzerindeki ağı alıp kapıyı vurur. Kapıyı bir süre sonra evin yaşlı uşağı Bristol açar. Uşak, adamı önce içeri almak istemez. Ancak adam kendisinin Philip Wintrop olduğunu ve Bayan Usher'in nişanlısı olduğunu söyleyip ısrar edince içeri alınır.

Evde her şey çok sessizdir. Hatta uşak ses çıkardığı gerekçesiyle Philip'in botlarını dahi çıkarttırır. Philip bir süreliğine yalnız kaldığında şaşkınlıkla malikâneye bakar. Kamera geniş bir açıyla Usher malikânesini sunar: Oldukça yüksek bir tavan, şamdanlar, duvardaki tekinsiz tablolar, ahşap sütunlar, ahşap korkuluklar ve merdivenler, yerdeki otantik halılar, heykeller vb. evin içi ve tüm eşyalar çok eskidir. Bristol, Philip'i odasına götürürken koridordaki kapılardan birisi açılır ve Roderick Usher karşılarına çıkar: "Bu eve birini almaya nasıl cüret edersin?" Roderick, Philip'in eve girmesinden itibaren tüm sesleri duymuştur çünkü kulakları sese karşı oldukça duyarlıdır. Hemen Philip'e gitmesini, kardeşinin hasta olduğunu ve yataktan kalkamadığını söyler. Ancak Philip nişanlısını görmekte ısrarcıdır. Aralarındaki tartışma sırasında Roderick'in kardeşi, Philip'in nişanlısı Madeline kapıda belirir. Madeline'in ısrarı üzerine Philip'in kalmasına izin verilir.

Roderick ressam ve müzisyendir. Sürekli gizemli ve karamsar konuşmalar yapar. Usher soyunun lekeli olduğundan ve kendilerinin ölmekte olduğunu söyler: "Camdan yapılmış biblolar gibiyiz. En hafif dokunuşta bile parçalanırız". Roderick'in sadece işitme değil, diğer tüm duyuları da oldukça hassastır. Belki de o, soyundan ve evin trajik durumundan kaynaklı olarak aklını kaybetmiş bir sanatçı figürüdür.



Resim 2: Malikânedeki devasa çatlak Usherların yok oluşuna da işaret etmekte.

Philip odasına çekildiğinde malikânenin (daha sonra da sık sık görüleceği gibi) depremvari bir şekilde gürültüyle sarsıldığını ilk kez fark eder. Camı açıp kurumuş sarmaşıkların ve örümcek ağlarının sardığı duvara baktığında malikânenin tam ortasında boylu boyunca devasa bir çatlak olduğunu görür. Çatlak giderek derinleşmektedir. Yönetmen Roger Corman yapımcısına filmin senaryosunu sunduğunda yapımcısı ona canavarın nerede olduğunu sorar. Corman ise şu cevabı verir: “Canavar evin kendisi” (Corman, 1998: 78). Ve canavar giderek tehlikeli olmaya başlamıştır. Evin salonunun ihtişamlı avizesi sallantı sırasında neredeyse Philip’in başına düşüp onun ölümüne sebep olacaktır. Canavarın yarattığı tehlikenin dozu film boyunca giderek artacaktır. Evin yaşayan bir varlık olarak içinekilere yönelik bir tehdit unsuru olması gotik filmlerin birçoğunda da görülebilir. Robert Wise’in *Perili Ev* (The Haunting, 1963) filminin merkezinde yer alan, gotik tarzda inşa edilmiş Hill House’ın içindeki insanları yavaş yavaş ele geçirmesi ya da Jean Rollin’in *Le Frisson des Vampires* (1971) filminde gotik şatonun kütüphanesinin, raflarındaki kitapları fırlatarak Antoine’a saldırdığı sahne oldukça çarpıcıdır.

Film ilerledikçe Roderick’in Madeline’i etkisi altına almış olduğu görülür. Onu Usher’ların lanetini üzerlerinde taşıdıklarına, amansız bir hastalık taşıdıklarına ve ölmekte olduklarına ikna etmiş gibidir. Aralarındaki ilişki hastalıktır. Hatta yer yer ensesti dahi akla getirir ki, ensest de gotiğin kimi zaman başvurduğu öğelerdendir. Tüm bunlara rağmen Madeline Philip ile gitmek ister. Onda hayatı olumlayıcı, Apollonik bir naiflik ve dinginlik bulmaktadır. Madeline, Roderick gibi karamsar ve umutsuz değildir.

Gece, kendi kendine çarpan kapılar, rüzgârın açık pencereden girip havalandırdığı perdeler gibi gotik sinemanın bilindik imajlarıyla sürerken bir yandan da evin sarsıntısı ve çatlaktan duyulan sesler rüzgârın sesine karışmaktadır. Evdeki merdivenin ahşap korkulukları çürümekte, hatta kırılmaktadır. Philip, Bristol’a bu çatlağın ve sarsıntının ne

kadardır devam ettiğini sorar. Bristol'ın cevabı ise dehşet vericidir: "Kendimi bildim bileli". Aynı zamanda altmış yıldır bu evin uşağı olduğunu söyleyen Bristol eğer ev ölürse kendisinin de onunla birlikte ölmesi gerektiğini söyler. Dolayısıyla ev ile özdeşleşme yaşayan sadece Roderick değildir. Bristol da kendi kaderini evinkiyle özdeş tutar.



Resim 3: Mahzendeki ürkütücü Usher mezarlığı

O ana kadar kimseden mantıklı bir açıklama bulamayan Philip, nihayet Madeline'den bu olanlara dair bir şeyler öğrenmeye başlar. Madeline onu malikânenin altında bulunan, kapkaranlık, farelerle dolu, yıkık dökük, örümcek ağlarının her yeri örttüğü Usher mezarlığına indirir. Aile mezarlıkları gotik hayal gücünün çok sık başvurduğu mekânlar arasında yer almaktadır. Bu mezarlıklar gotik malikanelerin, şatoların, kalelerin altlarında ölümlerin toplu olarak koyulduğu bir mahzen görevini üstlenir gibidir. Bunların arka planında sıradan bir korku unsurunun ötesinde genellikle cehennem tasvirlerini temsil eden klostrufobik bir cezalandırma fikri yatmaktadır (Davenport-Hines, 2005: 236). Bu toplu mezarlıkta sonsuz karamsarlıklarının ve ümitsizliklerinin bir göstergesi olarak ölmüş aile bireyleriyle birlikte kendi mezarlarını da ayırmışlardır. Dolayısıyla Roderick ve Madeline dinsel olmayan bir asketizme bürünmüşlerdir. Ancak hala bu asketizmin asıl nedeni belli değildir. Sonunda Roderick Philip'e geçerli açıklamaları yapar. Onun anlattıklarına göre, bir zamanlar bu malikânenin olduğu yerde bereketli topraklar, yemyeşil ağaçlar, temiz sular, gezinen hayvanlar vardır (Roderick anlatırken anlattıklarının görüntüleri de konuşmanın üzerine düşer). Ancak bir 'kötülük salgını' ile toprak kurumuş, göller kurumuş, ağaçlar çürümüştür. Bu kötülük salgını Usher ailesinin fertlerinden kaynaklanmaktadır. Roderick Philip'e evin duvarında asılı olan, aile bireylerinin grotesk portrelerini gösterir ve onları tanıtır. Hepsisi suçlu kişilerdir; katil, hırsız, insan tüccarı, kaçakçı vb.



Resim 4: Roderick, Philip'e lanetli Usher soyunu tanıtırken

Dolayısıyla Usher ailesinin trajedisi atalarının işledikleri günahların bedelini çocuklarının ödemesi ile açıklanabilir. Artık evin kendisi de kötüdür. Madeline evlenip çocuk doğurursa Usher kötülüğü de yayılacaktır. Bu, Hristiyanlıktaki ilk günah meselesine benzer. Aynı zamanda Ulus Baker'in, Birinci Dünya Savaşı'nda yaralanan ve ömür boyu yatalak kalan Fransız şair Joe Bousquet'in Stoacı formülü olarak ifade ettiği "Yaralarım benden önce de vardı, ben onları bedenimde taşımak için doğmuşum" dizelerinin, insanlığın henüz embriyo evresindeyken sakatlandığına yönelik vurgusu (Baker, 2011: 441) ile örtüşür. Roderick ve Madeline, Usher'ların açtığı kadim yaraları bedenlerinde ve ruhlarında taşıdıklarını hissetmektedirler. Onlar ailelerinden kaynaklı, kronikleşmiş bir ilk günahı üstlenen ve artık bununla baş edemeyip meseleyi kökünden çözmek için ölümü tercih ederek soylarının yok olmasını bekleyen iki kardeştir: "Amerikan gotiğinde, insan ebeveynlerinin gücünden kaçamaz" (Davenport-Hines, 2005: 323). Filmin belki de en güçlü gotik kavrayışı bundan kaynaklanmaktadır: Geçmişin dayanılmaz baskısı geleceğe yönelik umutsuzluğu kalıcılaştırmıştır. "İleriyi özlemle beklemek zaten Got ruh haline uygun değil; Got'un işe yaradığı alan, geriye dönük düşüncelere yönelik gücü" (Davenport-Hines, 2005: 453). Roderick'in her şeyden çok arzuladığı yok olma, Nietzscheci anlamıyla varlığın kendini yadsımasını ve üst-insana yapılan göndermeyle bir yeniden doğuşu imlemez; sonsuz bir yok oluştur bu. İşte Usher kardeşlerin dinsel olmayan asketizminin kökeninde, geçmişteki kötülük salgınının genetik bulaşıcılığına ve uzun süre önce 'sakatlanmış' ebeveynlerin günahlarının bedelini nesiller boyu çocuklarının ödemesine karşılık sonsuz yok oluş fikri yatmaktadır.

Madeline'in tereddütlerine rağmen Philip onu kendisiyle beraber malikânen ayrılmaya ikna eder. Ancak toparlandığı sırada Madeline'in odasından Madeline ve Roderick arasındaki tartışmayı işitir. Philip kapıyı kırmaya yeltendiği sırada içeriden Madeline'in çığlığı

yükselir. İçeri girdiğinde Madeline yatağında hareketsiz yatmakta, Roderick ise başında durmaktadır. Roderick, kalbinin heyecana dayanamadığını ve öldüğünü söyleyerek Philip'i suçlar. Philip ise Roderick'i. Ancak Madeline üzerinde herhangi bir boğuşma izi yoktur. Neticede Madeline 'önceden ayrılmış' tabutuna yerleştirilir. Cenaze sırasında kamera Madeline'in elinin kıpırdadığını gösterir, ancak bunu Philip görmez. Roderick ise bunu fark ederek tabutu kapatır. Onu diğer Usher'ların yanına koyarlar. Ayrıldıklarında kamera tabutun üstündeki isme yaklaşmaya devam eder ve tabuttan nefes sesleri ve güçlü bir çığlık duyulur. Bu dehşet verici anla birlikte artık seyirci Madeline'in canlı olarak gömüldüğünü bilir. Ancak Philip hala bilmemektedir. Philip'in bunu ne zaman ve nasıl anlayacağı meselesi de gerilimi oluşturan bir öge olarak filmde kullanılır.

Gecenin sabahında Bristol, Philip'e ailenin hastalıklarını sayarken ağzından 'katalepsi'yi geçirir (burada da genetik hastalık vurgusu; Usher laneti). O anda Philip, Roderick'in Madeline'i canlı olarak tabuta koyduğunu anlar. Diri diri gömülme teması gotikte, hatta Corman'ın diğer Poe uyarlamalarının çoğunda da dâhil olmak üzere sık sık yer alır. Bu şok edici gerçeği öğrenen Philip mezarlığa inip tabutu açar, ancak tabut boştur. Roderick tabutu saklamıştır ve yerini asla söylemez. Madeline'i bulana kadar evden ayrılmamakta kararlı olan Philip tüm Usherların korkunç ruhlarıyla ve kulak tırmalayıcı sesleriyle dolu bir rüyanın ardından rüyaya karışmış Madeline'in çığlıklarını duyar. Sesleri takip ederek Roderick'in tabutu sakladığı gizli yeri bulur. Ancak Madeline tabuttan çıkmayı başarmış ve kanlar içinde uzaklaşmıştır. Philip kan izlerini takip ederek o güne kadar görmediği, evin gizli geçitlerinden geçer. Bu sırada yağmur ve fırtına hızlanmakta, çatlak derinleşmekte, ölü Usherların histerik sesleri etrafı sarmaktadır. Philip gizli geçitlerin sonunda Madeline'e ulaşır. Ancak Madeline Philip'e çılgıncasına saldırır. Sanki telkin altındadır: yüzü bembeyaz, gözleri kocamandır. Davenport-Hines'a göre, "Diri diri mezara koymalar, yeraltı mezarları, trans halleri, fırtınalı hava, gerçeküstü mobilyalar ve sarsıcı histeri öykünün gotik niteliğini güçlendirmektedir" (Davenport-Hines, 2005: 347). Bunlar gotik hayal gücünün etkili temalarıdır. Hepsinin bir arada kullanımı filmin o zamana kadar ölçülü sayılabilecek gerilim ve korku miktarını giderek aşırıya doğru hareketlendirmektedir. Ancak bu ana kadarki görece sakinlikte de gerilim ve korkunun düşük olduğunu söylemek zordur. Kuzuoğlu'na göre,

"karakterlerin yalnızlığı ve birbirleri arasındaki kopukluk filme, zaten kapalı ve dar olan alanda gittikçe kuvvetlenen bir elektrik katar. Soğuk davranışlar, gizemli bakışlar, filmin genel karamsarlığını tamamlar. Sahneler ilerledikçe gerilim ve kuşku artar. Günümüz filmlerinin aksine, Poe'nun hikâye tarzına paralel olarak, yapıtta gerilimi ve korkuyu sağlayan öğeler bolca kan veya elinde bıçakla, dolaşıp önüne her çıkanı doğrayan sapıkların yarattığı vahşet değil fakat karakterlerin arasında geçen uzun sessizliklerle bölünen konuşmalar, karanlık mekânlar ve gizemli kişiliklerdir" (Kuzuoğlu, 2003: 23).

Filmin sonunda Usher kötülüğü Madeline'i ele geçirmiştir. Ona yaptıklarından sonra Roderick'i öldürmek istemektedir ve onu bulup boğazını tüm gücüyle sıkar. Boğuşma esnasında şömineden sıçrayan ateş giderek malikâneyi sarar. Bu sırada çatlak giderek derinleşmekte, ev yok olmaktadır. Çatlağın arasından yükselen alevler görünür. Bir süre sonra malikâne devasa alevlerin içerisinde, tüm ölü Usherların çığlıklarıyla ve içindeki sakinleriyle

beraber yok olur (Corman'ın *Perili Köşk* ve *Kuzgun*'da da olduğu gibi Poe uyarlamalarında sıkça başvurduğu bir sondur bu). Philip yerden yükselen yoğun bir sis tabakası içinde, yanmakta olan malikânenin görüntüsüne arkasını dönüp uzaklaşır. Usher ailesi, özdeşlik kurdukları malikâneyle beraber sonsuza kadar yok olmuştur artık. Filmin sonunda canavar (Corman, evin canavar olduğunu söylüyordu) ölmüştür:

“Ben bakarken çatlak hızla genişledi; kasırga yeni bir güç ve öfkeyle ortalığı birbirine kattı; ay yusuvarlak bir tekerlek gibi birden kendini gösterdi; kalın duvarların ikiye ayrılışını görmek başımı döndürdü; binlerce şelaleden düşen suların gümbürtüsü gibi büyük bir gürültü işitildi; ayaklarımın altında uzanan derin ve küf kokulu dağ gölü Usherların kalıntılarının üzerine kasvetle, sessizce kapandı” (Poe, 2015: 156).



Resim 5: Usher malikânesinin çöküşü

Sonuç

Gotik kavramı tarihte ilk olarak Gotların Roma Uygarlığı'na yönelik akınlara gönderme yapılarak barbarlık, ilkelik anlamlarına gelecek şekilde kullanılmıştır. Bu olumsuz anlamının ardından 'karanlık çağlar' vurgusu ağır basarak ortaçağa ait her şey gotik olarak adlandırılmış ve anlam nötr bir hal almıştır. On sekizinci yüzyılda ise gotik dinsel bir çerçeveye sahip olmaması ve kültürel temellerde karşılık bulması sebebiyle sekülerleşmiştir. Yine bu dönemde ve on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında yazılmış İngiltere'deki tüm edebiyat eserleri için kullanılmıştır. Bu dönemde gotik, aydınlanma düşüncesi karşısında kendisini konumlandırmak durumunda kalmıştır. Aydınlanma sırasında ve sonrasında tanık olunan şiddet ortamı, katliamlar, aklın devre dışı bırakılması gotiğin karanlık, dehşet verici olana, acı ve kedere, doğaüstü güçlere sahip canavarlara yönelik ilgisini canlandırmıştır. Bunlar bir yandan yaşananlara karşı bir refleksti. Diğer bir yandansa teknik ve bilimsel gelişmenin kontrolden çıkması halinde olabileceklerin derin endişesini içermekteydi. Aydınlanma ile olan ilişkisi nedeniyle gotik sanatçılar muhafazakâr olarak addedilse de onlar hiçbir zaman ne tanrının ne de iktidarın yanında yer aldılar. Dolayısıyla gotiğin aydınlanma ile beraber engizisyonun başını çektiği dinsel iktidardan da aynı ölçüde tiksinti duyduğu söylenebilir.

Tüm bu yönleriyle gotiğin bir soyutlama düzeyinde grotesk gerçekçi olduğu, başka bir soyutlama düzeyinde ise Dionysosçu olduğu ile söylenebilir.

Gotik kavramının tarihsel dönüşümünün ve gelişiminin, Gotların toplumsal olaylara ve dönüşümlere yönelik geliştirdiği düşünce ve tutumların, gotik sanatta yer alan temaların düşünsel ve sanatsal arka planını oluşturduğunu söylemek mümkündür. Perili evler, canavarlar, vampirler, zulüm, paranoya, esriklik, halüsinasyon, acı çekme, tekinsizlik, cesetler, mezarlıklar vb. birçok gotik tema tarihsel birikimin gotik eserlerdeki ürünleridir.

Özellikle de temellerini Dracula, Frankenstein gibi klasik gotik eserlerin oluşturduğu gotik filmlerde de bu böyledir. Birçok klasik gotik metnin farklı ülkelerde beyaz perdeye uyarlanmasıyla yaratılan gotik imajlar gotik temalara çoğu zaman sadık kalmışlardır. ABD’de Tod Browning ve James Whale’den Corman’ın Poe uyarlamalarına; *Şeytan*’dan *Elm Sokağı’nda Kâbus* ve *13. Cuma* serilerine kadar geçen süreçte gotik imajlar etki alanını genişletip, korku ve bilimkurgunun birçok alt türünde (slasher, gore ya da istila filmleri gibi) kendisine yer bulmuştur. İngiltere’de ise başını Terence Fisher’ın Dracula ve Frankenstein uyarlamalarının çektiği seri gotik filmler, İngiliz gotiğini yeniden canlandırmıştır.

Almanya’da ise dışavurumcu filmler gotik imajları dışavurumculuğa has, farklı bir görsel üslupla kullanmışlardır. Zaten Murnau, Dracula’yı Browning’den önce 1922’de *Nosferatu* olarak çekmiştir. Fritz Lang’ın *Metropolis*’i modern gotik imajlar sunmaktadır. Zaten Hollywood’u Dracula ve Frankenstein’i çekmek için cesaretlendiren de Alman dışavurumcu filmlerin başarısı olmuştur. Fransa’da Jean Rollin çok düşük bütçelerle, amatör oyuncularla ve ekibiyle, kendi gotik imajlarını yaratabilmiştir. Halen çok tartışmalı olsa da Rollin vampirlik, cinsellik gibi unsurları gotik sinemasına etkili bir biçimde dâhil etmiştir. Rollin, cüretkâr seks sahneleri, *gore* sayılabilecek şiddet kullanımı ile gotik filmin boyutlarını genişletmiştir. Bu yönüyle onun filmleri Hollywood’un görece ahlaki, stüdyoların ve sansür kurulunun denetiminde olan gotik filmlerinden oldukça farklı bir yere sahiptir. İtalya’da ise Dario Argento’nun ismi ilk olarak akla gelse de asıl gotik filmler Mario Bava ve Antonio Margheriti tarafından çekilmiştir. Bu yönetmenler kendine özgü niteliklere sahip, İtalyan gotiği diye adlandırılabilir bir sinemanın öncülüğünü yapmışlardır.

Farklı zamanlarda, farklı coğrafyalarda ve farklı bütçelerle çekilen gotik filmler buna bağlı olarak belirgin farklılıklar gösterebilir, hatta bazen kendi gotik tarzlarını yaratsalar da odaklandıkları kaygı, dehşet, paranoya, cinsellik, acı, keder, şiddet gibi duygu ve içgüdüler; bunları anlatırken başvurdukları canavarlar, vampirler, tekinsiz evler, ölümler, mezarlıklar, geçmişten gelen lanet, trans halleri ve daha birçok tema bu filmleri ‘gotik film’ olarak adlandırmayı olanaklı kılmaktadır.

Bu durumun daha iyi anlaşılması ve somutlaştırılması adına bu duygu ve içgüdülerin benzer birçok temaya başvurularak anlatıldığı, Roger Corman’ın ilk Poe uyarlaması olan *House of Usher* filmi son bölümde ele alınmıştır. Filmde kasvetli, çökmekte olan gotik Usher malikânesinin sakinleri olan Usher kardeşlere nüfuz etmiş, geçmişten gelen Usher lanetinin, onları nasıl dayanılmaz bir kedere ve karanlığa sürüklediği anlatılmıştır. Geçmişten gelen günahları ve yaraları bedenlerinde ve ruhlarında taşıyan Usherların yaşayan, canavarın

kendisi olan evle olan özdeşlikleri filmin ana eksenini oluşturmuştur. Neticede, içinde buldukları dayanılmaz acıdan ve kederden ötürü varlıklarını mutlak bir şekilde yadsıyan, kendi soylarını kurutmak için ölümü bekleyen hatta arzulayan Usherların filmin sonunda ev ile beraber sonsuza kadar yok olmaları müthiş bir trajedidir. Dolayısıyla kendisi de gotik bir öyküden uyarlanan *House of Usher*, gotik sinemanın neredeyse tüm temalarını içinde bulunduran, gotik filmin ne olduğuna verilebilecek en doğru cevabın somutlaşmış halidir.

Kaynakça

- Bahtin, M. (2005). *Rabelais ve Dünyası*. Çev. Ç. Öztekin. İstanbul: Ayrıntı.
- Baker, U. (2011). *Yüzyıllık Fragmanlar*. İkinci Baskı. Birikim: İstanbul.
- Botting, F. (1996). *Gothic*. London: Routledge.
- Corman, R. (1998). *How I Made A Hundred Movies In Hollywood and Never Lost A Dime*. Da Capo Press: New York.
- Corman, R. (2011). *Roger Corman Interviews*. Ed. Constantine Nasr. University Press of Mississippi Press: USA.
- Curti, R. (2015). *Italian Gothic Horror Films, 1957-1969*. McFarland & Company: Jefferson, North Carolina
- Davenport-Hines, Richard. (2005). *Gotik Aşırılık, Dehşet, Kötülük ve Yıkımın Dört Yüz Yılı*. Çev: Hakan Gür. Ankara: Dost.
- Fisher, E. (2010). *Sanatın Gerekliliği*. Çev: Cevat Çapan. On Birinci Baskı. İstanbul: Payel.
- Gracey, J. (2011). *Dario Argento*. Çev: Zeynel Gül. İstanbul: Kalkedon.
- Halberstam, J. (1995). *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham and London: Duke University Press.
- Hopkins, L. (2005). *Screening The Gothic*. Austin: University of Teksas Press.
- Kaye, H. (2012). "Gothic Film". David Punter (Ed.), *A New Companion to the Gothic*, Oxford: Blackwell Publishing, s. 239-251.
- Kerr, G. (2011). *Avrupa'nın Kısa Tarihi*. Çev. Cumhur Atay. İstanbul: Kalkedon.
- Konuralp, S. (2002). "Hammer Stüdyosu ve Filmleri". *Geceyarısı Sineması*, 14, s.10-19.
- Kuzuoğlu, E. (2003). "Corman'ın ilk Poe Uyarlaması". *Geceyarısı Sineması*, 16, s. 22-29.

Nietzsche, F. (2011). *Tragedyanın Doğuşu*. Çev: Mustafa Tüzel. İkinci Baskı. İstanbul: Türkiye İş Bankası.

Odell, C., Le Blane, M. (2011). *Korku Sineması*. Çev. Ali Toprak. İstanbul: Kalkedon.

Özkaracalar, K. (1999). "Vampir Dosyası-2: Dracula Filmleri". *Geceyarısı Sineması*, 4, s. 2-15.

Özkaracalar, K. (2005). *Gotik*. İstanbul: L&M Yayınları.

Özkaracalar, K. (2007). *Geceyarısı Filmleri*. İstanbul: +1 Kitap.

Poe, E. A. (2015). *Bütün Öyküleri / Cilt 1*. Çev. Hasan Fehmi Nemli. İstanbul: İletişim.

Punter, D., Byron, G. (2004). *The Gothic*. Oxford: Blackwell Publishing.

Tohill, C., Tombs, P. (2005). *Avrupa Seks ve Korku Sineması*. Çev: Nilgün Birgül. İstanbul: Kabalıcı.

Sinemaya Sanat Ontolojisinden Bakmak

Sarper Bütev*

Özet

Bu yazıda, öncelikle sanat ontolojisinin çerçevesi çizilmiş, sinema üzerine eserler veren kimi düşünürlerin sinema üzerine ortaya koyduğu görüşlerden hareket ederek sinemanın ontolojisine ilişkin kimi belirlemeler yapılmıştır. Sinematografik imgeyi diğer imge türlerinden farklı kılan özellik, onun hareketli bir imge yapısına sahip olmasıdır. İmgenin hareket kazanması sadece teknik bir ilerleme değildir. Bu ilerleme insanın ruhsal yaşamının hareketli imgenin getirdiği yeni olanaklar sayesinde araştırılmasını da teşvik etmiş, böylelikle sinema insani varoluşun yeni boyutlarının kavranmasını sağlamıştır. Dolayısıyla bu yazıda sinema sanatının ontolojik imkânının ne olduğu aydınlatılmaya çalışılmıştır.

Anahtar sözcükler: Ontoloji, sinema, sanat ontolojisi

Looking at Cinema Through the Ontology of Art

Abstract

In this paper, as a beginning, it has been set the frame of the ontology of art and then certain evaluations on the ontology of cinema have been made regarding the ideas of cinema which has been proposed by the certain theorists studied on cinema. The differentiating feature of cinematographic image is that its image structure is based on animated images. The movement capacity of images is not just a technical advance. This advance also induced to research on human beings' spiritual lives by means of new possibilities deriving from the movement capacity of images and hereby, it has been possible to comprehend the new dimensions of human existence by cinema. Therefore, in this article, it has been aimed to enlighten the ontological possibility of such an art.

Key words: Ontology, cinema, ontology of art

* Kastamonu Üniversitesi İletişim Fakültesi, sarperbutev@gmail.com

Mimesis'le Poesis Arasında

Sinemanın ontolojisine ilişkin olarak ortaya sürülen görüşler daha genel düzeyde sanat eserinin ontolojik statüsüne ilişkin tartışmanın bir parçası olarak görülebilir. Bu tartışmanın ise Platon'a kadar uzanan derin bir tarihi vardır. Platon'un sanat kuramının olumsuz popüler imgesi, İdeal Devlet'inden ozanları kovmasından ötürü, onun sanatı tümünden reddettiği vargısına dayanır. Ne var ki, bu vargı bütünüyle doğru değildir. Platon esasında sanatın tümüne değil, insanların taşkın yönlerine, yani tutku ve heyecanlarına hitap ederek onları doğru yoldan çıkartan, hakikatten, gerçeklerden uzaklaştıran bir sanata karşıdır (Tunalı, 2011: 90). Bu bakımdan Platon'un sanata olan bakışı, sanatın kendisinden çok, Platon'un çerçevesini çizdiği ideal devlette sanatın eğitsel ve ahlaksal işlevlerinin ne olması gerektiğine dair düşünümle ilgilidir. Açıkçası, Platon'un felsefi uğraşında sanatın konumunun tam olarak neye tekabül ettiği ancak idealar öğretisinin çerçevesi içinde anlaşılabilir. Dolayısıyla biz burada oldukça kapsamlı olan bu değerlendirmeye girmeksizin, Platon'da sanatın ontolojik statüsünün ne olduğunu aydınlatmak istiyoruz. Platon genel olarak sanatı, ideaların/orijinal modellerin eksik bir yansıması olan duyulur tikel varlıklara, yani kopyalara öykünen bir etkinlik olarak değerlendirmiştir. Dolayısıyla sanata mimesisin mimesisi denilebilir. Eğer algılanır dünya kavranılır olan ideal düzenin kusurlu bir benzeri ya da kopyası ise, sanat bu kopyanın bir taklidine dayandığı ölçüde, kopyanın kopyası olarak doxa'yı çifte katlayan bir etkinlik olarak değerlendirilecek, sanatın kendine özgü bir alanı olmadığı kabulüne varılacaktır. Çünkü idea'ya benzemeyi temel aldığı ölçüde ikonik imge meşru bir talip olurken, kopyanın kopyası olan sanat, idea'ya başvurmaksızın idea'ya benzer bir şey üzerinden aynılık talebini dayattığı ölçüde bir simulakr olarak başka bir düzene ait olan gayrimeşru bir taliptir. Deleuze'den ödünç aldığımız bu fikir şu saptamaya dayanır:

"İdeanın üst düzey özdeşliği kopyaların iyi talebini temellendirir, bu talebi içsel ya da türemiş bir benzerliğe dayandırır. Şimdi diğer imge türüne, simülakrlara bakalım: bunlar talip oldukları şeye (nesne, nitelik vb.) alttan alta, bir saldırganlık, bulaşıcılık, altüst etme şeklinde, "babaya karşı" gelerek ve İdeanın dolayımından geçmeksizin talip olurlar. Temellenmemiş talepleri içsel bir dengesizlik olarak bir benzemezlik barındırmaktadır.... Kopya benzerlik taşıyan imgedir, simulakr ise benzerlikten yoksun imgedir....Kuşkusuz simülakr da bir benzerlik etkisi üretir, ama bu genel bir etkidir, tamamen dışsaldır ve modelde kullanılan araçlardan tümüyle farklı araçlar yoluyla üretilmiştir. Simülakr bir aykırılık, bir fark üzerine inşa edilmiştir, bu benzemezliği içselleştirmektedir. Bu yüzden artık onu kopyalar için geçerli olan modele, kopyaların benzerliğinin türediği Aynı'nın modeline bile tanımlayamayız. Simülakrın da bir modeli vardır, ama başka bir modeldir bu, içselleştirilmiş bir benzemezliğe kaynaklık eden Başka'nın modelidir (Deleuze, 2015: 284, 285).

Görüldüğü üzere idealar öğretisinden bakıldığında, Platon için sanat, idealar evreninden bir uzaklaşmaya tekabül ettiği ölçüde gerçek hayattan fanteziye kaçışı ifade eder: "Sanat nesnelere gerçek birlikler değildir ama düşlem yaratan akıl tarafından gerçeklikten

kaçışta tamamlanan yalancı nesnelere” (Murdoch, 1991: 95). Ancak sanatın yanılısamaya indirgenmiş bu kavrayışı, *Devlet* sonrası bir metin olan *Timaios* diyalogunda, evreni yaratırken ideaları kendine model olarak alan bir demiurgos (usta, yapıcı, usta, sanatkâr) motifinin işin içine dâhil edilmesiyle karmaşık bir soruna dönüşür:

“Evrene dair soracağımız bir soru daha var: Yapıcısı onu bu iki örnekte hangisine göre yapmıştır, değişmeyen, her zaman aynı kalana göre mi, doğmuş olana mı? Bu evren güzelse, onu yapan iyi ise gözlerini ilksiz örnekten ayırmamış olduğunda şüphe yoktur: Aksi halde, ki bunu farzetmeye bile hakkımız yoktur, doğmuş örneğe bakmış olacaktır. Halbuki yapıcının gözlerini ilksiz örnekten ayırmamış olduğunu herkes açıkça görür, çünkü evren doğmuş olan şeylerin en güzeldir, yapıcısı da nedenlerin en yetkinidir. Demek ki evren bu şekilde yapılmışsa akılla mana tarafından sezilen, her zaman aynı kalan örneğe göre yapılmış demektir. Böyle olunca evrenin mutlaka bir şeyin kopyası olması gerekir” (Platon, 2001: 24, 25).

Böylelikle demiurgos bu orijinal örneğe bakarak düzensizlikten bir düzen/kosmos yapar. Ancak bu kosmos mükemmel bir kozmostan ziyade “mümkün olduğu kadar iyi” bir kosmostur. Bu kosmos, demiurgos’un idea’yı, yani oluş halinde olanı değil de değişmeden kalanı, esas olanı kendisine örnek aldığı için aynı zamanda güzeldir. O halde demiurgosun yaratı eylemi orijinal formların temaşa edilmesine, yani ideaların hoşlanma veren bir seyrine dayanır. Öyle bir seyir ki, sonunda demiurgos formlara duyduğu sevgi tarafından harekete geçirilir ve onların kopyalarından oluşan duyulur bir dünya yaratır. Bu açıklama, duyulur bir forma bürünerek kendini insan bilincine sunan tin felsefesinin bir öndeyişi gibidir ve demiurgos “evrene özü bakımından mümkün olduğu kadar iyi bir eser yaratırcasına” şekil vermiştir (Platon, 2001: 26-b).

Her ne kadar demiurgos, idea’nın tam bir kopyasını gerçekleştirilmeye çalışmış olsa da sonuçta duyulur evren *eidei*’yi/ideaları kuşatan düşünülür evrenin *eikon*’udur, yani sureti, yansıması, imgesi ya da bir kopyasıdır. Demiurgosun usta bir zanaatkâr olarak değerlendirilmesi Platon’da sanatın statüsüne ilişkin olarak çelişik öğelerin olduğunu gösterir ancak şu nokta açıktır ki mimesis olarak bilinen etkinliğin ürününün ontolojik statüsü, modelinin ontolojik statüsüne göre daha düşüktür. Sanat ürünlerinin sunduğu bilgi ideaların fiziksel kopyası olan duyulur tikellerin sunduğu bilgiyle karşılaştırıldığında daha aşağı kattan bir bilgi türüdür, zira sanat, sonuçta kopyalara ilişkin bir bilgi olduğu ölçüde imgelemin, *eikasia*’nın, tahminin alanında yer alır (Peters, 2004: 221, 222, 223).

Öte yandan sanatın imgelem düzenine ait olması olgusu, sanatın illa ki doğal nesnelere algılanabilir düzeninin fotoğrafik bir benzeri ya da taklidi olması gerekmediğini, sanatın esasen imgelemin bir yaratışının ürünü olduğunu ve bu yönüyle de kendine özgü bir varlık alanı olduğunu kabul etmeyi gerektirir (Copleston, 1998: 133). Eğer sanatın ontolojisini yapmak için öncelikli olarak sanatın realiteyle bağlantısı içinde kendine özgü bir varlık alanı olduğunu kabul etmek gerekiyorsa bu fikrin üzerinde durmak gerekir. Copleston’a göre Platon’un *Yasalar* adlı eserinde “Devlete sanat türlerinin girmesini kesinlikle kabul etmesi

olgusu sanatın insan etkinliğinin tikel bir alanını doldurduğunu gösterir- bir alan ki, başka birşeye indirgenmesi olanaksızdır” (Copleston, 1998: 133). Nitekim Devlet öncesi daha erken bir diyalogu olan *Şölen* diyalogunda Platon, sanatın *poiesis'e*, yani yaratmaya dayanan bir etkinlik olduğunu şöyle ifade etmiştir:

Poiesis (yaratma) dediğimiz şey çok geniştir biliyorsun, var olmayan bir şeyi var etmenin her türlüüne poiesis (yaratma) deriz; böylece her sanatın yaptığı bir poiesis'tir, her yaratan da poiotes'tir.... Ama bütün yaratanlara poiotes demiyoruz, değil mi? Başka başka isimler veriyoruz. Bütün poiesis'in bir tarafı alınmış, yalnız müzikle ölçülü söze dayanan sanata bütünüün adı verilmiştir. Poiesis, şiir dediğimiz bu oluyor sadece ve yalnız onu yapanlara poiotes, şair diyoruz (Platon, 2000: 55).

Eğer sanat bir *poiesis'se*, en azından Platon'un eserinin bütünü içinde, sanatın sadece bir mimesis (taklit) etkinliği olarak değerlendirilmediği açığa çıkar. Üstelik bu konum *Devlet* sonrasındaki diyaloglarda, *Timaios ve Yasalar* kitaplarında da sürdürülmüştür. Dolayısıyla Platon'da sanatın ontolojik bir kavrayışının olduğunu söylemek mümkündür. Ancak Platon *poiesis* yerine mimesis olarak sanat etkinliğine ağırlık vermiş, bundan ötürü bu ontolojik kavrayış onun estetiğinde merkezi bir yer tutmamıştır (Tunalı, 2011: 72). Platon'un var olmayan bir şeyi var etmek olarak değerlendirdiği *poiesis* kavramının yeni ontolojinin kurucusu olan Nicolai Hartmann'ın sanat ontolojisinde, bu kez *objektivasyon* kavramı altında yankı bulduğunu görmek ise gerçekten ilginçtir ve bu yankı bizi doğrudan doğruya modern ontolojinin merkezine götürür.

Hartmann'da Sanat Eserinin Ontolojik Statüsü

Hartmann da, tıpkı Platon gibi, var olmayan bir şeyin yaratılmasını, sadece sanat alanıyla sınırlı görmemiştir. Hartmann'a göre aslında, insanın konuştuğu dilden tutun da, yazı, edebiyat, bilimsel ve düşünsel yapıtlar, teoriler, gündelik hayat içerisinde kullanılan kılık-kıyafet, teknik ve teknolojik aletlerin hepsi, kısacası insanın doğa da bulunduğu ile yetinmeyip, üreterek var ettiği her şey, yani tüm kültürel varlıklar da “yapma varlık” alanını oluşturur. Bu saydıklarımızın hepsinde, dikkat edilirse, objektivasyon yasası işler. Zira objektivasyon, bir yaratma etkinliği, bir novumun/yeninin cisimleşmesi demektir. Bununla birlikte Hartmann objektivasyonun/yaratıcı etkinliğin en kristalize olduğu alanın sanat olduğunu söylemektedir. Platon'un tıpkı sadece şairlere, poiotes dendiğini ifade etmesine benzer bir vargı var burada. Şimdi, söz konusu olan bu objektivasyon sanat yapıtı için ne anlama gelir? Bunu ortaya koyalım. Her sanat eseri bir “varolan” olarak maddi bir yapı tarafından taşınır. Duyulara açık olan bu maddi yapı, örneğin sinema sanatı söz konusu olduğunda, nesnelere plastik bir hammadde üzerindeki duyarlı tabakaya (selüloit) alıcı aracılığıyla kaydedilen görüntüsüdür. 35mm filme kaydedilen bu görüntüler yansıtıcı bir ışık

huzmesi tarafından perdeye yansıtıldığında sinematografik görüntü oluşur. Görüntü¹ nesnelere görünüşünün realitede kavradığımız perspektiflerden farklı olan bir perspektif altında görüye verilmesidir. Fiziksel dünyada görünüş olarak görüye verilen objeler, gerçek bir zaman ve mekânda yer alırlarken, herhangi bir sanat yapıtında görüye verilen objeler gerçektışı bir zaman ve mekân içinde yer alırlar. Her sanat yapıtında obje dünyası belirli bir perspektiften görüye sunulur ve bu perspektif fiziksel algıdaki perspektiften farklı olarak sanatçının imgeleme yetisi tarafından oluşturulan yapma bir perspektiftir, dolayısıyla bir objektivasyondur. Öyleyse her sanat eserinde obje dünyası Roman Ingarden'in *hazırlanmış görmeler* dediği bir perspektif içinde görüye sunulur: "Bu ya da şu nesnelere, stil yönünden belli bir şekilde karakterize edilmiş olan görmeler içinde görünmesi, özel değer niteliklerine sahip stil özelliklerini gösterir" (Ingarden'den aktaran Tunalı, 2002:105).

Görüntüler ise daima teknik ve estetik işlemlerle oluşturulmuş olan bir kompozisyon düzlemi içinde yer almak durumundadır, aksi takdirde bu imgeler hiçbir anlam ifade etmeyecektir. Her sanat yapıtında olduğu gibi sinema yapıtlarında da ön yapı tarafından taşınan ve yapıtı estetik bir obje olarak değerlendirmemize yol açan doğrudan duyuma verilmeyen duyuyuüstü, irreal/gerçektışı bir varlık alanı daha vardır. İşte sinemanın tüm diğer sanat türleriyle ortaklaşa paylaştığı bu varlık alanı ide'nin, içeriğin, özün, yani anlamın alanıdır. Tam da Kosik'in dediği gibi "*Her sanat eserinin bölünmez ikili bir karakteri vardır: Gerçekliği hem ifade eder hem de oluşturur. Eserin ne ötesinde ne de öncesinde varolan, tam tamına yalnızca eserde varolan bir gerçeklik oluşturur*" (2015: 114). Sanat yapıtlarının real/ön yapıları, süjeden bağımsız olarak kendi başına varken, anlam tabakası, irreal/arka yapı sadece süjenin yorumlayıcı etkinliğiyle varolabilen şartlı bir varlık tarzına sahiptir. Bu yorumlayıcı etkinliğin gerçekleşebilmesi için ise insanın bir duyu geliştirmesi gerekir. Dolayısıyla, bir yapıtın estetik bir obje olması, böyle bir duyuyla yapıtlara yaklaşabilen üçüncü bir kişinin varlığının esere katılmasıyla mümkün olur ki, ontolojik anlayışta buna kavrayıcı tin denir. Şimdi, estetik objenin biri gerçek (ön yapı), diğeri ise gerçektışı/muhayyel (arka yapı) olmak üzere iki varlık tabakasından meydana gelmesinin sebebi, onun objektivleşmiş bir anlam olmasından kaynaklanır. "Duyusal real tabaka, kavrayıcı ruhtan (Geist) bağımsız olarak vardır; duyusal real tabakada kavranmış olan ruh (Geist) muhtevası ise -arka- yapının bütün tabakaları- daima

¹ İsmail Tunalı, *Sanat Ontolojisi* yapıtında sanatın bir görünüş varlığı mı yoksa bir görüntü varlığı mı olduğunu tartışmış ancak bu tartışmayı çözüme kavuşturamamıştır. Tunalı, görünüşün, görünüşü olduğu varlıkla ilişkisinin pozitif bir ilişki olduğunu, ikisi arasında bir benzerlik, dolayısıyla bir mütekabiliyet ilişkisi olduğunu söylemiştir. Ona göre resimde görülen bir doğa parçası doğanın kendisi değil görünüşüdür ama yine de görünüşün arka planında epistemolojik bir gerçeklik bulunur (Tunalı, 2010:274). Oysaki görüntünün gerçek bir varlıkla ilişkisi yoktur. Hegel'in görüntü anlayışına değinen Tunalı, görüntünün seyredenine karşısına sanki gerçek bir varlık gibi çıktığına değinerek, görüntüyü özünde bir aldanma, yanıltma, sandırma, yani Antik felsefedeki doxa kavramıyla ilgili olarak değerlendirmiştir. Buradan yola çıkan Tunalı, görüntüdeki gerçekliği bir yanılsama olarak tayin eder. Tunalı'ya göre "Sinema perdesinde gördüğümüz doğa ise gerçek bir varlığın görünüşü değil, seyredeninin optik aldanmasının, bir yanılsamanın görüntüsüdür" (Tunalı, 2010: 274).

bir kavrayıcı ruh (Geist) için vardır” (Tunalı, 2010: 17). O halde arka yapı, ancak ön yapıda duyulanabilir olduğu ölçüde kendisini estetik suje’ye gösteren bir idealite varlığıdır.

Sanat yapıtı bir görünüş varlığı olduğu içindir ki ideal’in algıya verilmesi duyularla olur. “Algılanabilen şey, real olarak var olan şeydir; daha yukarı kavramaya verilen şey ise, real değildir, ya da onun real olmaya ihtiyacı yoktur” (Hartmann’dan aktaran Tunalı, 2002: 81). Birinci kavrama fiziksel olan şeye yönelirken, birinci kavramaya bağlılığı içinde ikinci kavrama bu fiziksel ön yapıda beliren görüntünün arkasındaki tinsel varlığa, anlam tabakasına yönelir. Estetik algı bu iki kavramanın birliğinden oluşur: “Estetik algıda, algının objesi olan bir nesne, artık herhangi bir nesne olmaktan çıkarak, bir estetik nitelik elde eder” (Tunalı, 2002: 85). Estetik algıya konu olan obje, gerçek dünyanın varlık kategorilerinden özgürleşerek, estetik form yasasının geçerli olduğu gerçekdışı bir dünyaya çekilir. Estetik form yasasının geçerli olduğu bu dünya objektivleşmiş bir tinsel varlık olan sanat yapıtıdır. Hartmann için sanat yapıtının bu ayrıcalıklı konumu onun bir bilgi türü olarak tinsel yaşamı kendi somutluğu içinde vermesinden kaynaklanır. Bu somutluk özelliği sanatı diğer bilgi türlerine göre tinsel yaşama katılmada daha ayrıcalıklı bir konuma taşır: “Ama bu katılmanın en yüksek olduğu biçimler, bilginin değil, sanatın biçimleridir. Ancak bu biçimlerde tinsel yaşamın kendisi somutluğunda -ki bu duyusal verilmişliğe ve yaşanabilirliğe geri dönmek demektir- kavranır hale gelir (Hartmann, 2010: 56).

Tin felsefesinin kurucusunun Hegel olduğu düşünülürse ilk bakışta Hegelci görünen bu sıçrama yanıltıcıdır. Zira Hartmann’ın anlayışında yukarıdan bir yerden tarihin akışına yön veren metafizik bir ilke olarak “mutlak/saltık tin” anlayışı yoktur. Hartmann’a göre tin tarihsel süreç içinde insanın kendini ve dünyayı bilme etkinliğinin sürekli genişlemesiyle birlikte, insanın dünyaya egemen olma etkinliğinin sonucu olarak ortaya çıkan ve oluş halinde gerçek bir varlık tabakasıdır: “Tin bilginin kendisine kazandırdığı dünya tasarımıyla genişler. Bilginin artmasıyla, o da sürekli kendi dışına taşar -kendisini taşıyan dünyanın içine daha fazla girer ve kapsamı ölçüsünde dünyanın bir parçası olur” (Hartmann, 2010: 19). Bu doğrultuda Hartmann’ın tin anlayışı kişisel tin, objektif tin ve objektivleşmiş tin olmak üzere üç ögeden oluşur:

Kişisel tin, tinsel varlığın temelini teşkil eder. Bunun üzerinde objektif tin bulunur. Kişisel tinden onu ayıran en önemli ayırım, objektif tinin bir ortaklık göstermesidir. Bu ortaklık içinde onun tarihi ve kültürel varlığı oluşur. “Yalnız objektif tin, dar ve orjinal anlamında tarihin taşıyıcısıdır; yalnız tarihi olan odur. Yalnız o bireyüstüdür, ortaklaşadır ve aynı zamanda da real ve canlı tindir. Onun değişimleri ve tarihi kaderdir. Bütün canlı olan şeyler ile olduğu gibi, canlı tin ile birlikte zamanlılık ve geçicilikten pay alır. Kişisel ve objektif tinlerin belli ortak bir özelliği vardır: bunlar canlı tinsel varlığı oluşturur. Canlı tinsel varlık, real varlık alanının bir parçasıdır.... Objektivleşmiş tin, özü bakımından, kişisel ve objektif tinsel varlıklardan farklıdır. Bu farklılık, objektivleşmiş tinin real olmamasında temellenir.... Realiteye sahip olan yalnız canlı tin’dir, hayattan koparılmış ve bir maddede tespit edilmiş tin ise mutlak olarak irreal’dir (Tunalı, 2002: 41, 42).

Objektivleşmiş tinin ayrıcalıklı uğrağının sanat yapıtı olmasının diğer bir nedeni objektivleşmiş tin gibi sanat yapıtının da kendisini yaratan canlı tinden kopması, bir maddede sabitlenmesi ve değişmez bir biçim almasından kaynaklanır. Tinsel varlık böylelikle ideal bir varlık alanına yükselir. Ancak bu idealite maddeye bağlı olduğu, yani duyulur bir formda görüldüğü için “görünen idealite” olmak durumundadır. “Buradan, objektivleşmiş tinin birbirinden farklı varlık tabakalarına sahip olduğu, yani varlık tarzı bakımından heterojen karakterde olduğu sonucu çıkar. Bu heterojen varlık tarzından biri tinsel varlıktır, öbürü ise maddi yapıdır” (Tunalı, 2002: 43). Maddi yapı duyuma açık olması, yani cisimsel bir varolan olması bakımından süjenin kavrayıcı etkinliğinden bağımsız olarak vardır. Oysaki sanat yapıtındaki objektivleşmiş tinsel varlığın kavranabilmesi, cisimsel yapı, yani biçim ile ortaya koyulan anlamın peşine düşen, estetik bir tutumla yapıtın varlığına yönelen bir canlı tinin anlama etkinliğiyle olanaklı hale gelir:

“Objektivleşmiş tindeki bütün ilgi, böylece üç üyeli bir ilgidir. Böyle bir eserde, biçim kazanmış olan madde ve tinsel içerik, tinsel içeriğin maddeye biçim vermesiyle bir ilgi içine girerler, ancak, bu ilgi kendi başına olan bir ilgi değildir, tersine, bu ilgiyi kavrayabilecek şartları içerdiği takdirde, yalnız canlı bir tin için vardır. Canlı tin, şu halde zorunlu bir üyeyi teşkil ediyor ve bu üyenin aracılığıyla her iki varlık (madde ve tinsel varlık) birbirleriyle bağlanır” (Hartmann’dan akt. Tunalı, 2002: 44).

O halde, Hartmann’a göre, objektivleşmiş tinsel bir varlık olarak sanat yapıtındaki objektivasyon, ancak bu üçlü ilgi içinde kavranabilir. Sanat yapıtını, estetik olarak alımlama yetisine sahip bir özne olmadan objektivasyon ereğine ulaşmış sayılmaz. Sanat yapıtının şartlı bir varlık tarzına sahip olması bir yana, Hartmann için sanatın ontolojik statüsünün irreal olduğu görülmektedir. Ancak bu irreal özellik Platon’da olduğu gibi sanatın ontolojik statüsünün düşük olarak değerlendirilmesine yol açmaz. Bu belirleme daha çok sanatsal varlığın başka türden bir varlık düzleminde yer aldığına ilişkin bir saptamadır. Bununla birlikte sanat bir bilgi türü olarak diğer bilgi türlerine nazaran, tinsel yaşamı kavramada daha ayrıcalıklı bir konuma sahiptir.

Sinemannın Ontolojik Statüsü

Sinemanın ontolojik statüsü hakkında ortaya atılan görüşler sinematografik imgenin hareketli bir yapıya sahip olduğu tespitinden hareket etmektedir. Arnold Hauser’in (1984: 413) belirttiği üzere sinema ile birlikte uzay, durgunluğunu ve sakin hareketsizliğini yitirip hareket kazanmıştır. Sinema, insanoğlunun zamanı, mekânı, uzayı ve nihayet kendi varoluş algılamasını o denli etkilemiştir ki Gilles Deleuze, Jacques Ranciere, Edgar Morin, Alain Badiou, Slavoj Zizek gibi düşünürler dahi sinematografik imgenin anlam yaratma olanaklarına kayıtsız kalamamıştır. Felsefi alandan sinema sanatına tinsellik sorunu gözetilerek yapılan böyle bir müdahale sonrası sinema teorisi daha da zenginleşmiş ve sinema alanında yapılan çalışmalarda sinemayı felsefi ya da zihinsel boyutlarıyla birlikte ele almak

ihtiyacı ortaya çıkmıştır. Aslında sinemayı düşünsel bir sanat olarak gören ve onu modern sanatın amacı doğrultusunda teorileştirmek isteyen böyle bir çabanın izleri sinemanın doğuş yıllarına dek izlenebilir. Bergson gibi bir düşünür sinemayı "sinematografik illüzyon" olarak nitelmiş, Kantçı düşünür Münsterberg, psikolog Arnheim, sanat tarihçisi Faure sinema üzerine kimi eserler kaleme almış, Sovyet yönetmenler Eisenstein ve Vertov ise teorik yanı ağır basan yoğun metinlerle sinema sanatına yön vermeye çalışmışlardır. Fransız yönetmen Godard ise, *Histoire(s) du Cinema* (1988-1998) adlı video filminde sinemanın düşünce ile başladığı tespitini yaparak, sinemanın, duyumsayarak/duyumsatarak düşünen bir sanat olarak değerlendirilmesi gerektiğine vurgu yapmıştır. Godard aynı filmde, sinemayı "henüz varolmayan yerlere, acının girdiği yerlere, varolsunlar" diye bakan bir sanat olarak tanımlayarak, Hartmann gibi söylemek gerekirse sinemanın bir objektivasyon olduğunu tespit etmiştir. Dolayısıyla böylesine yoğun bir ilgiyi üzerinde toplayan sinemanın ontolojik statüsüne ilişkin olarak pek çok görüş ortaya koyulmuştur. Burada bu fikirlerin hepsini gözden geçirmemiz mümkün görünememekle birlikte sinemanın ontolojik statüsüne ilişkin olarak öne çıkan kimi düşünürlerin görüşlerine yer vererek, sinemanın ontolojik statüsünü tartışmak istiyoruz.

Öncelikle sinemayı bir yanılısama sanatı olarak gören, oldukça geçerlilik kazanmış görüşe değinelim. Sinema sanatı bir yanılısama sanatı olması özelliğiyle diğer görsel sanatlarla (fotoğraf, resim, heykel ve tiyatro) aynı ontolojik-kategorik düzen içinde yer alır (Tunalı, 2010:273). Sinematografik görüntü, gösterici aygıt yoluyla saniyede 24 duruk film karesinin art arda tekrar edilip ışık huzmeleri halinde sinema perdesine yansıtılmasıyla oluşur. Gerçek dünyanın üç boyutlu gerçekliği sinematografik görüntüde 3'e 4'lük oranlara sıkıştırılmış iki boyutlu bir düzlemde yeniden üretilir. Dolayısıyla sinematografik görüntü gerçeklikle özdeş olmaktan ziyade, ışık ve gölgeden oluşan bir simülakrdan ibarettir (Pezzella, 2006: 39). Sinematografik görüntüyü oluşturan duruk resimlerin ya da fotoğrafların devinim kazanması, ağ tabakanın görmenin sürekliliğini sağlayacak biçimde örgenleşmiş olmasından kaynaklanır. Görme sürekliliği ağ tabakaya düşen herhangi bir cismin görüntüsünün hemen yitmeyip kısa bir süre bekletilmesiyle sağlanır. İşte duruk resimlerin devinim özelliği kazanması bu optik yanılısamadan kaynaklanır. Günümüzde bu sahte harekete iki psikolojik işlemin daha katkıda bulunduğu inanılıyor: etkili kırpışma birleşimi ve görünen hareket (Bordwell ve Thompson, 2009: 10). Bu bağlamda film, insan algılamasında sahte bir hareket algısı yarattığından ötürü bir yanılısama sanatı olarak değerlendirilir.

Alain Badiou, sinemadaki hareketin sahte olmasını kurgulama ile ilişkilendirmektedir. Ona göre hareket, gösterim aşamasından çok önce sadece kurguyla değil çerçevelemeyle de askıya alınmış ve durdurulmuştur (Badiou, 2010: 93). Dolayısıyla her ne kadar film aygıtı gerçek bir hareketi kaydediyor olsa da sinemasal işlemlerin araya girmesinden ötürü sinemadaki hareket ve zaman irreal bir ontolojik-kategorik düzen içinde yer alır.

Sinemanın gerçeklikle ilişkisini sorunlaştıran Bazin ise, *Fotoğraf Görüntüsünün Varlıkbilimi* adlı metninde öncelikle görüntünün ontolojisine ilişkin olarak şu tespitte bulunur:

"Model ile portre arasındaki özdeşliğe artık inanılmıyor; ancak portrenin modeli hatırlamamıza yardım ettiği, dolayısıyla modeli ikinci bir manevi ölümden kurtarmağa

yaradığı kabul edilmektedir. Görüntünün meydana getirilişi hatta insanı merkez alan her çeşit faydacılıktan bile sıyrılmıştır. Artık söz konusu olan, insanın ölümü geride bırakması değil, daha genel ölçüde, gerçeği örnek olarak ve özerk bir zaman niteliği taşıyan ülküsel bir evrenin yaratılışıdır” (Bazin, 1995: 31).

Böylelikle Bazin görüntüyü gerçek dünyayla bağlantısı içinde ideal bir evrenin yaratılması olarak değerlendirerek, Hartmann’ı çağrıştıran bir görüşe ulaşır. İdeal bir evren çünkü fotoğrafın bulunmasıyla birlikte artık fiziksel gerçeklik ya da eşya kendi anı içinde korunarak, zamanı dondurmak marifetiyle değişmeyen, hep aynı kalan ideal bir evrene yükseltilir, görünen bir idealite olur. Öyle bir idealite ki, Bazin’in ifadesiyle “modelin varlığına bir parmak izi gibi katılır”. Sinema bu durumda fotoğrafik görüntünün hareket kazanarak zaman içinde gerçekleştirilmesini ifade eder. Ancak Bazin sinematografik görüntünün hareketli yapısından kalkarak sinemanın varlıkbilimini geliştirmek yerine onu bir dil olarak değerlendirir, böylelikle bu imkândan kendini mahrum bırakmış olur. Bundan sonra sinemanın gerçeklikle ilişkisini değerlendirmeye geçer. Bazin sinemanın elden geldiğince gerçeğin tam bir görüntüsünü vermek istediğini belirtir. Ona göre, sinema bu yönüyle şiir, resim ve tiyatroya açıkça karşıtken, romana yaklaşır. Bazin gerçek dünyayı olduğu haliyle perdede yansıtmak için yapılan bütün işlemleri gerçekçi diye adlandırır. Ancak Bazin için, sinema gerçekliği göstermeye yeltenmiş olsa da, olduğu haliyle bize gerçekliği veremez. Çünkü ister istemez kendi sınırlılıklarının zorlamasıyla, gerçeklikten bir soyutlama yapmak durumunda kalan sinema, kurgu kanunları veya onun özellikle üzerinde durduğu alan derinliği gibi uygulamalar yoluyla asıl gerçekten yapılan bir gerçek yanılması ortaya koyar (Bazin, 1996: 160-161). Dolayısıyla Bazin için sinema gerçekliğin katmanlı yapısını belki de hiçbir sanatın başaramadığı ölçüde ortaya koysa da uzamda yaratılan bir gerçeklik yanılmasına dayandığından ötürü bir yanılama sanatı olarak değerlendirilmiştir.

Sinemanın ontolojik statüsüne ilişkin olarak daha kapsamlı bir tartışma Kracauer’in *Film Teorisi* adlı eserinde yapılmıştır. Benjamin’i çağrıştıran bir görüşle Kracauer, sinemanın esas gücünü “modernist” veya “sanat filmi” olarak addedilen filmlerde kurulan soyut bir sembolik evrenden almasından ziyade fiziksel gerçekliğin sağın bir kaydedicisi olarak gerçekliğin en derin katmanlarına nüfuz edebilme ve böylelikle şeylerin üzerindeki ideolojik örtüyü kaldırma meziyetinden aldığını düşünmekteydi:

Film, onun ortaya çıkışından önce görmediğimiz, hatta göremediğimiz şeyleri görünür kılar. Psiko-fiziksel karşılıklarıyla maddi dünyayı keşfetmemize etkili biçimde yardım eder. Bu dünyayı kamerayla deneyimlemeye çalışarak onu kelimenin tam anlamıyla uyku halinden, fiili namevcudiyet halinden kurtarız. Ve parçalara ayrıldığımız için bu dünyayı deneyimlemekte özgürüz. Sinema fiziksel gerçekliğin kurtarılmasını destekleyecek özel donanuma sahip bir mecra olarak tanımlanabilir. Sağladığı görüntüler, maddi hayatın akışını meydana getiren nesnelere ve olayları, ilk defa, yanımıza alıp gitmemize imkân verir (Kracauer, 2015: 518).

Bu bağlamda filmsel aygıt, başka hiçbir sanatta bulunmayan ve fotoğrafla paylaştığı o çok özel meziyetten, yani şeylerin maddi fenomenlerini araştırmaktan ve ifşa etmekten

vazgeçmemelidir. Film, Kracauer'ın ifadesiyle modern öznenin dünya ile "şaşkın ve akli başında olmayan" ilişkisini, modern öznenin kapitalizm koşullarında şeyleşmiş bilincini², şeylere yönelik çarpık bakışını düzeltmeye muktedir bir mecra olma vasfına sahiptir. Kracauer fiziksel gerçeklik/hayat temel malzeme olarak kaldığı sürece, sanatçıların bu dünya üzerindeki biçimlendirme faaliyetlerini olumlar: "Fotoğrafta olduğu gibi filmde de her şey gerçekçilik eğilimi ile biçimlendirme eğilimi arasında bir "denge tutturmaya" bakar; böyle bir denge içinde biçimlendirmenin, alt etmek yerine gerçekçiliğin yolunu izlemesi gerekir" (Kracauer, 2015: 121). Sinemanın ancak bu temel ilkeye sadık kaldığı sürece sanat olabileceğini düşünen Kracauer, sanatsal biçimlendirmenin gerçekçilik eğilimine baskın çıktığı yerde sinemanın kendine has potansiyellerinin etkisizleşeceğine inanmaktadır. Kracauer, bu yönüyle gerek Hollywood filmlerinin ikonik görüntüsünü gerekse "modernist/sanat filmleri"nin sembolik görüntüsünü belirtisel gösterge adına reddetmiş görünmektedir. Zira Kracauer için filmin temel özellikleri içinden geliştiği fotoğrafla aynıdır: "Başka bir deyişle, film fiziksel gerçekliği kaydedip gözler önüne seren eşsiz bir donanımına sahiptir ve bu nedenle de fiziksel gerçekliğin çekim kuvvetine sahiptir" (Kracauer, 2015: 107). Bu nedenle film bir sanat olacaksa eğer, bu, diğer sanatlardan çok daha yetkin bir biçimde ortaya çıkışına aracılık ettiği fiziksel gerçekliğe/doğaya/hayata sadık kalmasıyla mümkün olacaktır. Bu anlamda sinemanın bir mecra olarak iki işlevi vardır: Gerçekliği kaydetme ve ifşa etme işlevi. Sinematik olanı her şeyden çok hareketin kaydedilmesi olarak gören Kracauer, filmin, fotoğraftan farklı olarak hareketi zaman içinde evrilirken sunduğuna dikkat çeker. Hareketin kaydının sadece dıştaki bir aksiyonun kaydı anlamına gelmediğini vurgulayan Kracauer, filmin aynı zamanda dışsal hareketi durdurarak karakterlerin içindeki harekete odaklandığı kimi örnekleri değerlendirir. Örneğin Dovzhenko'nun filmlerinde, "Arsenal (1929) veya Zemlya (1930)'da insanlar hareketsiz, fotoğraf karesi biçiminde gösterildiğinde, askıya alınan hareket dış devinimden iç devinime dönüşerek kendini yine de devam ettirir" (Kracauer, 2015: 128). O halde hareket imgesi sadece hareketin kaydedilmesi ile değil kimi zaman hareket ile hareketsizlik arasındaki sınırsız sayıdaki hareket arasında tezat oluşturarak da verilebilir. Filmin ifşa işlevini Kant'ın "yüce"³ mefhumundan türetmiş görünen Kracauer bu işlevi şöyle

² Şeyleşme: "İnsani özelliklerin ve bağıntıların şeylerin özellikleri ve bağıntılarıymış gibi görünmesidir. Bu olgu, kapitalist toplumdaki bütün nesnellik ve öznel özelliklerin tümel yapılandırıcı ilkesi olan "meta biçimi"nden kaynaklanır. Adorno'ya göre, sanat eserleri ve diğer kültür ürünleri, Marx'ın betimlemiş olduğu tarzda üretilmiş olan meta haline gelmiştir. Meta, kullanım değerleri yani insan gereksinimlerini doyurma yeterlikleri, diğer ürünlerle değişime girmeyi buyuran değişim değerleri tarafından egemenlik altına alınmış ürünlerdir. Kapitalist meta üretimi koşulları altında kültürel ürünler, kullanım değerleri gözetilmeksizin seri halinde üretilirler ve onların değişim değeri, kullanım değeri olarak yani kendi adına zevk veren bir şey olarak sunulur. Kültür endüstrisi kitleleri bu ürünleri tüketmeye iter"... "Öte yandan, öznel boyutu içerisinde şeyleşme (şeyleşmiş bilinç), araçsallaşmış aklın nesnelleştirme biçimi olarak anlaşılabilir" (Altuğ, 2012: 196). Kapitalizmin tüm nesnelere evrensel eşdeğerlilik yasasının tahakkümü altında bir değişim değerine indirgeyerek özdeşleştirilmesi gibi, şeyleşmiş bilinç yahut özne de, şeyleri kavram ile özdeş kılmaya çalışır: "Gelgelelim, eleştirel düşünce açısından düşüncenin nesnelere ile özdeş olma iddiası bir hakikat değil, fakat bir idealdir" (Altuğ, 2012: 197).

³ Kant'a göre Yüce deneyimini ortaya çıkaran nesne, insanın anlama yetisini aşan bir büyüklüğe ve sınırsızlığa sahiptir. Uçsuz bucaksızlığıyla, köpüren dalgaları, fırtınalarıyla ve kimi zaman da sükuneti ile okyanus da yüce olma potansiyeli taşır. Ama bir yüce deneyimine yol açacak şey, kendiliğinden deniz değil, denizin heybetiyle karşı karşıya kalacak öznenin varlığıdır: "Başka bir deyişle, doğadaki nesnelere, bizzat kendileri yüce değildirler; fakat

ifadelendirir: “Filmler genelde normalde görülmeyen şeyleri, bilinci afallatan fenomenleri, dış dünyanın “gerçekliğin özel tarzları” da denebilecek birtakım veçhelerini öne serer” (Kracauer, 2015: 131). Kamera küçük nesnelere yakın çekimle büyütür ve kalabalıklar gibi çok büyük nesnelere uzak, genel çekimden vererek seyirciyi fiziksel gerçekliğin daha önce farkedilmemiş başka boyutlarıyla karşı karşıya getirir. Tam da bu nedenle filmler bilfiil gösterdikleri gerçeklikten daha kapsamlı bir gerçekliğe işaret ederler:

İnşa edildikleri çekimlerin veya çekim kombinasyonlarının taşıdığı çokanlamlılık ölçüsünde sinematik filmler fiziksel dünyanın ötesine işaret eder. Çekimlerle uyandırılan psiko-fiziksel karşılıkların daimi akımı sayesinde, yerinde bir ifadeyle “hayat” denebilecek bir gerçekliği akla getirirler. Burada kullanıldığı anlamıyla hayat, duygusal ve düşünsel içeriklerinin kaynağı olan maddi fenomenlere adeta göbek bağıyla hala içten bağlı bir hayat demektir. Filmler fiziksel varoluşu sonsuzluğu içinde yakalama eğilimindedir. Dolayısıyla –fotoğraf açıkça bundan mahrumdur ama- filmlerin hayatın sürekliliğiyle veya “hayatın akışıyla” –ki açık uçlu hayatla özdeşleştirilmez- bir yakınlığı olduğu da söylenebilir.

daha çok onlar, insan zihnindeki bir tür yüceliğin sunumunu verirler ya da bu yüceliğin uyandırılmasına uygun düşerler. Yüce, hoşnutsuzluk temelinde ortaya çıkan bir hoşlanmadır. O, “vital güçlerin bir anlık engellenmesi ve peşi sıra güçlü bir şekilde boşalma duygusu” tarafından meydana getirilir. Yüce duygusu, daima bir korku ve endişeyi içerir; fakat aynı zamanda doğa varlığı yanımıza bağlı bu tür duygulanımların soylu hale gelmesini sağlarlar. Bora, fırtına, şelaleler, uçsuz bucaksız okyanuslar gibi doğa nesnelere, onların gücü ile karşılaştığımızda, bizim direnme gücümüzü önemsiz kılarlar ve adeta bir hiç haline getirirler. “Fakat kendi konumumuzun güvenlik içinde olması şartıyla, onların görünüşü bize çekici gelir ve bu nesnelere kolayca yüce diye adlandırırız; çünkü onlar ruh güçlerini kaba sıradanlığın üzerine yükseltirler ve içimizde, kendimizi doğanın görünüşteki sınırsız gücü karşısında ölçebilme cesareti veren, tamamen başka çeşit bir direnme gücü keşfederiz”. Doğanın sonsuz gücü tarafından zihinde uyandırılan bu direnme gücü, bizim insanlık idemizdir yani ahlaki hedefimizdir. “O halde, içimizdeki ve dışımızdaki doğaya üstün olduğumuzun bilincine vardığımız ölçüde; yücelik doğadaki herhangi bir şeyde değil, fakat bizim zihnimizde bulunur. Bizde bu duyguyu uyandıran her şey, bizim güçlerimize meydan okuyan doğanın gücü de dâhil, bu durumda yüce diye adlandırılır” Kant’tan aktaran ve yorumlayan Taylan Altuğ (2007:232-270). Kracauer, bu doğrultuda kamera gerçekliğinin seyirciyi hayatın daha önce farketmediği başka boyutlarıyla buluşturduğunu söyler. Küçüklüklerin ve büyüklüklerin boyutlarıyla. Film gündelik varoluşun aşinalığına gömülü biçimde yaşayan öznelerin karşısına afallatan bir dizi fenomenle dikilir: “Büyük felaketler, savaş mezarları, şiddet, terör, cinsel sefahat âlemleri ve ölüm bilinci afallatan olaylardır... Aslına bakılırsa, film böyle olayları yeğlemiştir hep. Sel olsa, kasırga kopsa, uçak kazası veya başka bir felaket meydana gelse, aktüalite filmlerinin bu konuyu işlememesi mümkün mü? Aynı şey uzun metraj filmler için de geçerli... Keza 1920’lerin Rus filmleri, propaganda mesajlarını iletmeye çalışmanın ötesinde, duygusal ve uzamsal muazzamlıkları nedeniyle, algılanabilmeleri için sinematik muameleye iki misli ihtiyaç duyan gerçek kitlelerin kriz yüklü ayaklanmalarını bize iletir. Öyleyse sinema altüst olan tanığı bilinçli bir gözlemciye dönüştürmeyi amaçlar. Dolayısıyla sinemanın zihni altüst eden olayları gösterirken kısıtlamalardan azade olmasından daha meşru bir şey olamaz. Çünkü bu sayede sinema “şeylerin kör dürtüsüne” gözlerimizi kapamaktan alıkoyar bizi” (Kracauer, 2015: 146-147). Görüldüğü üzere Kracauer, Kant’ın “yüce” mefhumunu sinematik olanın bizzat kendisinde bulmuştur. Film, bir yandan sansasyonel olayları göstererek seyircileri şoke eder, afallatır; diğer yandan ise seyircilerin güvenli bir mesafeden bu olaylara tanıklık etmesini sağlayarak onlarda hayatın taşan, önlenemeyen güçlerine ilişkin “yüce” bir duygu oluşturur. Nitekim Kracauer, filmlerin kitlelerde uyandırdığı cazibenin kökeni konusunda şunları söylemiştir: “Sinema müdavimi kederini bir tecrit haline; yeterli ve tatmin edici insani ilişkileri olmamasından değil, etrafındaki nefes alan dünyayla, yani içinden akıp geçse varoluşunu daha heyecan verici ve daha anlamlı kılacak şeylerin ve olayların akışıyla temasını kaybetmiş olmasından kaynaklanan bir tecride bağlar. “Hayatı” özler. Sinema, dolu dolu hayata temsili olarak katıldığı yanılması yarattığı için onu çeker” (Kracauer, 2015: 289).

“Hayatın akışı” kavramı, duygular, değerler, düşünceler bakımından ima ettikleri her şeyle beraber, maddi durumların ve oluşların akışını kapsar. Bu da hayatın akışının, tanım gereği zihinsel boyuta uzansa da, zihinsel bir süreklilikten ziyade maddi bir süreklilik olduğu anlamına gelir. (Filmlerin gündelik hayat biçimindeki hayatı yeğlediği söylenebilir –mecranın ilk zamanlarından beri fiili varoluşla ilgilenmesi, bu varsayımı bir ölçüde destekler.) (Kracauer, 2015: 165).

Bu doğrultuda Kracauer için film, bireylerin zihinsel ve psikik süreçlerini incelemeye soyunabilir. Filmle yapılan bu ruhbilimsel araştırmanın rüya, fantezi veya gerçektışı görümlüştürdüğü malumdur. Kracauer için böyle bir yordam ancak bu psikolojik atmosferin arka planındaki maddi ilişkilerin serimlenmesi söz konusu ise meşrudur. Fantastik filmlerde sinematik araçlarla yaratılan fanteziler ise “...Fiziksel gerçekliğin geçerliliğinin üstünlüğünü teslim ediyor, buna bağlı olarak oyunsu bir biçimde ele alınıyor ya da rüya rolüne atanıyorsa sinematik bir nitelik kazanır” (Kracauer, 2015: 185). Dolayısıyla Kracauer için bir filmin sinematik olması her halükarda fiziksel gerçekliğe, hayatın olağan akışı içindeki maddi ilişkilerin gerçekliğine bağlı kalması ile mümkündür. Kracauer kamera gerçekliğinden fiziksel gerçekliğin/hayatın kaydı ve ifşasını anladığı için fantastik olanın hayatın ifşa edilmesine hizmet ettiği sürece sinematik bir potansiyel taşıdığına inanmaktadır. Görüldüğü üzere Kracauer’ın film kuramının merkezinde “hayat” kavramı vardır. Zira sinema esas gücünü hayata tanıklık yapmaktan almaktadır. Modern kitle toplumunun yükselişiyle birlikte bireyler hayatla kurdukları somut deneyimi yitirmişlerdir. İşte sinema yitirilen bu somut deneyimi kitlelere geri vermektedir:

“Peki, filmler tecrit edilmiş bireyin özlemlerini nasıl tatmin eder? Başka pek ortak tarafları yok belki ama, sinema seyircisi ekrana üşüşen uçucu gerçek hayat fenomenlerine duyarlılığı bakımından 19. yüzyıl flaneur’unu andırır. Mevcut tanıklıklara göre, üzerinde en güçlü etkiyi yaratan şey bu fenomenlerin akışıdır. Böyle fenomenler –taksiler, binalar, gelip geçenler, yüzler- tesadüfi olan parçalı olaylarla birlikte, muhtemelen seyircinin duyularını uyarıyor ve ona rüya malzemesini sağlıyor. Barlar acayip maceralara işaret ediyor, hazırlıksız toplanmalar taze insani temaslar vadediyor, ani sahne değişiklikleri kestirilemeyen ihtimallere gebe oluyor. Film, tam da kamera gerçekliğine gösterdiği ilgi yoluyla, bilhassa yalnız seyirciye, -şeylerin çıplak şemasının, bizzat şeylerin yerlerini almakla tehdit ettiği bir ortamda- giderek büzüşen benliğini bizzat hayatın kendi görüntüleriyle, göz alıcı, anıştırmalarla dolu, sonsuz hayatın görüntüleriyle doldurmasına imkân verir” (Kracauer, 2015: 290).

Bu doğrultuda sinema, bilimin soyut şemaları karşısına hayatın somut imajlarıyla dikilmiştir. Kamera gerçekliği aslında hayatın teorik akılla çerçevelemeyen/ölçülemeyen hatta açıklanamayan gerçekliğine nüfuz ederek modern bireyin yitirmiş olduğu hayatın yüceliği duygusunu kitlelere yeniden vermektedir. Kracauer bunu Hofmannstal’a atıfla, çalışan kitlelerden esirgenen hayata duyulan açlık ihtiyacının karşılanmasıyla, yani bir tür metafizik arzusunun sinema tarafından temsil edilmesiyle ilişkilendirmektedir. Bu görüş Deleuze’ün sinemaya atfettiği görüşü çağrıştırmaktadır: “Dünyada yalnızca inanç, insanı gördüğü ve duyduğu şeye yeniden bağlayabilir. Sinema dünyayı değil, bu dünyayla tek bağımız olan inancı filmleştirmelidir....Bu dünyada inancımızın yeniden oluşturulması –işte modern

sinemanın gücü budur” (Deleuze’den aktaran Sütçü, 2005: 171). Kracauer bu noktada daha da ileriye giderek, her birimizin aynı fiziksel gerçekliği paylaşan büyük bir insanlık ailesinin üyesi olduğumuz fikrini teşvik eden bir mecra olarak “insan ailesi” fikrinin gerçekleştirilmesinde sinemaya ayrıcalıklı bir rol tayin edecektir.

Sonuç olarak Kracauer’in fiziksel gerçekliğin kurtuluşu ve “insan ailesi” fikrinin canlandırılması için sinemaya atfettiği bu rol, sinemanın “görünen idealite”yi yaratma konusunda taşıdığı meziyetlere duyulan inanca dayanır. Bu bağlamda Kracauer için, sinema insanın fiziksel gerçekliği deneyimlenmesi için resim, edebiyat, tiyatro vb. geleneksel sanatlarla göre çok daha ayrıcalıklı bir mecradır. Sinemanın ontolojik statüsünün bu üstünlüğü onun hayatı ayrıcalıklı anları ve herhangi anlarıyla ⁴ birlikte tüm doluluğu içinde yansıtmasından kaynaklanır. Çünkü film “duygusal ve düşünsel içeriklerinin kaynağı olan maddi fenomenlere adeta göbekbağıyla hala içten bağlı” bir hayata yönelir” (Kracauer, 2015: 439). Böylelikle insanın maddi ve zihinsel ya da tinsel yaşamının sürekliliğini yansıtmaya, tam anlamıyla sinemanın hareketli imgesinin gücü sayesinde olanak kazanmıştır. Bu görüşleriyle Kracauer, sinemayı bir yanılısana sanatı olarak değil, fiziksel gerçekliğin gerçekliğini bize tekrar verecek bir sanat olarak değerlendirmiştir.

Son olarak Arnold Hauser’in sinematografik imgenin ontolojik statüsünü aydınlatan görüşlerine değinmek istiyoruz. Zira Hauser bugün Deleuzecü olarak görülen pek çok saptamayı daha erken bir tarihte yaptığından dolayı anılmaya değer bir isimdir. Hauser’e göre sinema ile diğer sanatlar arasındaki en temel farklılık, filmde uzay ve zaman sınırlarının akıcı oluşundan kaynaklanır:

“Kısaca söylemek gerekirse burada zaman, bir yandan kesintisiz sürekliliğini, öbür yandan geri dönülmez yönünü yitirmiş durumdadır; yakın çekimlerle hareketsizleştirilebilir ve

⁴ Bu fikir ilk bakışta Deleuzecü bir ifadeymiş gibi kulağa gelse de, Kracauer’in *Film Teorisi* eserinde farklı bir bağlamda kullanılır. Kracauer, “Kendimizi bıraktığımız ‘ufak anlar’ hayatın belli bir boyutuna yakınlık sergiler mi?” diye sorar ve şöyle yanıtlar: “Bu ufak birimler uzun metraj filmlerde, hayal edilebilecek her boyuta yayılmakta serbest olay örgülerinin unsurlarıdır. Geçmiş yeniden inşa edebilir, fantezilere dalabilir, bir inancı savunabilir veya bireysel bir çatışmayı, tuhaf bir macerayı vb. gösterebilirler. Böyle bir hikâyeli filmin herhangi bir unsurunu düşünün. Şüphesiz ait olduğu hikâyeyi iletmek için tasarlanmışlardır, ama bizi güçlü bir biçimde, hatta öncelikle, görünen belirlenimsiz anlamların bir saçağıyla adeta çerçevenilmiş olan görünen gerçekliğin parça halindeki bir anı olarak etkilediği de doğrudur. Ve bu kapasiteyle an, hikâyenin tamamının yakınsadığı çatışmadan, inançtan, serüvenden kendisini kurtarır. Ekrandaki bir yüz, ifadesini güdüleyen olaya bakmaksızın, bizi korkunun veya mutluluğun tekil bir ifadesi olarak cezbedebilir. Bir kavgaya veya bir gönül macerasına fon işlevi gören bir sokak, öne çıkıp baş döndürücü bir etki yaratabilir” (Kracauer, 2015: 532). Bir yüzün kendisinin değil de bir duygunun ifadesini vermesi fikri Deleuze’ün duygulam ve algılamalarını çağırıştırıyor: “Algılamalar algılamalar değildir artık, onları duyanlarda ortaya çıkan bir durumdan bağımsızdırlar; duygulamalar da artık duygulamalar ya da duygulanımlar değildir, onların içinden geçen kişilerin gücünden taşarlar. Duyumlar, algılamalar ve duygulamalar kendi kendileriyle değer kazanan ve her türlü yaşanmışlığı aşan *varlıklar*’dır. Onların insanın yokluğunda oldukları söylenebilir, çünkü insan, tahta, tüval üzerinde ya da sözcükler boyunca ele alındığı şekliyle, kendisi de algılam ve duygulamaların bir bileşimidir. Sanat yapıtı bir duyum varlığından başka bir şey değildir: kendi kendisiyle var olur” (Deleuze, Guattari, 2013: 154). Açıkçası Kracauer ile Deleuze arasında başka yakınlıklar da kurulabilir ancak bu başka bir çalışmanın konusudur.

geleceğe ait görüntülerle ileriye alınabilir. Aynı anda, birlikte oluşan görüntüler double-exposure⁵ yoluyla birbiri ardından gösterilebilir; önce olan biri sonra, sonra olan biriyse, olmadan önce gösterilebilir. Sinemadaki bu zaman kavramı tamamen öznedir ve bir bakıma düzensiz olan niteliği aynı ortamın amprik ve dramatik kavramlarıyla karşılaştırılabilir. Ampirik gerçeğe ait zaman tekdüze bir biçimde ilerleyici, kesintisiz bir şekilde süreklidir ve bundaki sıra asla tersine çevrilemez; bunda olaylar tıpkı bir fabrikanın "üretim şeridinde" olduğu gibi birbirini izler. Dramatik zamanın ampirik zamanla eş olamayacağı gerçektir –sahnedeki doğru zamanı gösteren bir saatin yol açtığı sıkıntı, bu uyumsuzluktan kaynaklanır– zamanın önceden yazılı birliği, sıradan zamanın uzaklaştırılması olarak kabul edilebilir. Bir dramadaki dünyasal ilişkiler bir filmdeki zaman sıralamasına oranla kronolojik zamanla daha sıkı bir ilinti içindedir. Böylece dramada ya da dramanın en azından bir ve aynı perdesinde ampirik gerçeğin dünyasal sürekliliği korunmuş durumdadır.... Diğer yandan filmde yalnız art arda gelen olayların hızı değil, aynı zamanda zaman değerleri ve ölçüsünün bizzat kendisi de çoğu zaman fotoğraftan fotoğrafa; hareketin hızı veya yavaş olmasına, az ya da çok sayıda yakın çekim kullanılmasına bağlı olarak değişebilir.... Zamanın bu süreksizliği nedeniyle konunun ileri ya da geriye dönük gelişimi herhangi bir kronolojik bağ olmaksızın, yinelenen dönüşler ve hareketlerle tam bir özgürlük içerisinde. Bu özellik sinema deneyiminin sonsuz sınırlara ulaşmasını sağlayan temel bir niteliğidir. Bununla birlikte filmde paralel görüntülerin eşzamanlılığı tanımlanmadığı sürece, zamanın gerçek anlamda uzay içinde erimesine rastlamayız. Seyirciyi boşlukta bırakan etken, bu birbirinden farklı ve uzaysal nitelikte ayrı ayrı olan olayların eşzamanlılığıdır. Bu da zamana iki-boyutluluk kazandıran cisimlerin eşzamanlı olarak yakın ve uzakta olmaları, yani zaman içerisinde birbirlerine yakın, uzay içerisinde birbirlerinden uzakta bulunmalarınıdır" (Hauser, 1984: 414, 415).

Sinemanın kronolojik zamana ve ampirik gerçekliğe karşı olan kayıtsızlığı sadece zamanın istendiği kadar eğilip bükülmesine yol açmaz, bunun yanı sıra farklı zamanlarda ve mekanlarda gerçekleşmiş olan iki veya daha fazla olay dizisinin beyaz perdeye getirilmesiyle seyircinin zamanı farklı süreler içinde deneyimlenmesinin de önünü açarak onun ampirik mekana ve kronolojik zamana olan tabiliğinden de kurtarır:

Konunun ve sahnedeki gelişimin kesilmesi, düşünce ve davranışların birdenbire ortaya çıkması, zaman standartlarının göreceliği ve dayanaksızlığı bize Proust ve Joyce'un çalışmalarını anımsatır. Proust birbirinden otuz yıl arayla olup geçmiş iki olayı sanki aralarında yalnızca iki saat varmışçasına önümüze getirdiğinde, bir çeşit büyüye başvurmuş olur. Proust hiçbir zaman çağlardan ve tarihlerden söz etmez, onun romanındaki kahramanın yaşını tam olarak hiçbir zaman bilemeyiz. Proust'un romanlarındaki olayların kronolojik ilişkisi bile oldukça belirsizdir. Deneyimler ve olan-bitenler zaman içindeki yakınlıklarıyla birbirlerine bağlı değildirler. Bunları kronolojik bir sıraya dizme girişimi, Proust'un gözünde sadece bir saçmalaktır. Her insan dönenceli olarak yinelenen kendi kişisel deneyimlerine sahiptir.... Ancak kişi, yaşamakta olduğu anın deneyiminden önceki yılların birikimini pek az farkeder... İnsan yaşamının her yeni

⁵ Double-exposure: İki imajın üst üste geldiği sinema tekniği.

durumunda şunu ya da bunu deneyebilen, zamanın akışına karşı deneylerinin tekrarlanan özellikleriyle korunan bir kişi değil midir? Tüm yaşam ve deneyimlerimiz sanki hepsi aynı anda olup bitmiş değil midir? Bu eşzamanlılık gerçekte zamanın yadsınması değil midir? Ve bu yadsıma fiziksel mekan ve zamanın bizi yoksun kıldığı içtenlikten kurtuluşun bir savaşımı değil midir? (Hauser, 1984: 416).

Görüldüğü üzere Hauser için sinematografik imge hareketli bir imge olmakla kalmıyor; aynı zamanda uzayı hareketlendirirken zamanı da uzaysallaştırıyor. Böylelikle sinema, öznenin uzaysal bir zaman üzerinde ileriye ve geriye hareket etmesini sağlayarak aslında hareketi zamana bağımlı kılıyor. Eşzamanlılıkla birlikte insanın geçmişinin bir ürünü olarak şimdide bulunduğunu gösteren sinematografik imge, böylelikle insanın andaki mevcudiyetinin onaylanmasını sağlarken modernlikle birlikte yitirmiş olduğu ruhsal sürekliliğin yeniden kazanılmasını sağlıyor.

Deleuze'un sinema üzerine yazdıklarında çok daha yoğun bir şekilde işlenecek olan bu fikirler, Hauser için sadece sinematografik imgeye özgü değildi. O, Bergson usulü zaman kavramı dediği bu ögelere modernist romanlarda ve modern resmin çeşitli akımlarında da rastlanabileceğini söyledi. Daha da ileri giderek tüm sanatı modern karmaşaya karşı yapılan bir savaşa benzetti ve insanın bu kaostan kurtulabilmesinin yolunu ruhsal alanların sanat yoluyla kurtarılması dediği bir projeye bağladı:

Eğer sanat tarihinde bir ilerleme olmuşsa bu, karmaşadan kurtarılan bölgelerin genişlediğine işarettir. Zamanı çözümlemesi nedeniyle film, bu çeşitten bir gelişimin tam çizgisi üzerinde yer almaktadır. Filmledir ki, önceleri yalnız müzikal olarak ifade edebilmiş olduğumuz deneyimlerimizi, artık görsel olarak da canlandırabilmekteyiz. Henüz boş olan ve gerçek yaşamın erişememiş olduğu bu yeni alanı, sanatçı doldurabilir (Hauser, 1984: 418).

Gerçek yaşamın henüz ulaşamadığı bu alan fikri, bizi bir kez daha sanatın gerçektışı alanının gerçekliğin kendisinden çok daha katmanlı olduğu fikrine geri döndürür. Çünkü tinsel yaşam sadece fiziksel dünyada güncel olarak deneyimlenen yaşamdan ibaret değildir. Gerçek yaşamda olanaklı olan aynı zamanda gerçek olandır da. Oysaki sanatın gerçektışı alanında düşünülebilen her şey olanaklı hale gelir, çünkü bu objektivleşmiş tinsel varlık alanında aktüel yaşamın bütün koşullamalarından bağımsız olan bir estetik form yasası işlemektedir. Bu fikir aslında olanak ve gerçeklik kategorilerini ortaya koyan Aristoteles'ten kaynaklanır:

Bunlar Aristoteles Metafiziği'nde "dynamis ve energia" olarak başlar. Ortaçağ sistemlerince pek az değişerek potentia ve actus olarak sürer. Bunların temel özelliği ereksel olmalarıdır. Çünkü dynamis saf olanak değil, yalnız bir şeye yatkın ya da yetenekli değildir; energia ise saf gerçek olma değil, eğilimi zaten taşınan bir şeyin gerçekleşmesidir. Buna göre her zaman pek çok şey olanaklıdır, ama [her zaman] gerçekleştirilemez; ve real dünya, gerçek varlıkların yanında ortalıkta dolaşan bir sürü olanakla doludur. Bunlardan hangisinin gerçekleşeceği tamamıyla belirsizdir. Dynamiste, hep olanaklı olanın gerçekleşmesini sağlayacak koşullardan birçoğu eksiktir. Yeni fiziğin ortaya çıkmasıyla birlikte, bu modal kavramlar artık varlıklarını sürdüremediler; burada her şey, tam koşullar

zincirine bağlıydı. Zincirin tam olduğu durumda ise, geriye yalnızca tek olanak kalmakta ve olanakların çokluğu ortadan kalkmaktadır. Bunun sonucunda da, her iki gerçeklik kipinin bağlılığı farklı bir bağlılık olmaktadır. Olanaklı olan, aynı zamanda hep gerçek olandır da. Bu en azından realite alanında böyledir. Düşünce alanında ise durum tamamen farklıdır; orada çelişkisiz olarak düşünülebilen her şey olanaklıdır; çünkü burada koşullar zinciri dikkatsizce aşılır. Bunun sonucu olarak da mantıksal ve ontolojik kiplerin kategorilerle karşıtlığında, gerçek dünyanın düşünceler dünyasından kesin olarak ayrılmasıdır. Ama kategorilerle ilgili karşıtlık, ancak günümüzde açıkça ortaya çıkmıştır (Hartmann, 2010: 46).

Aristoteles gibi söylersek “olasılık dâhilinde olmayan olasılıkların bile mümkün olduğu”, düşünülebilir olan her şeyin olanak dâhilinde olduğu sanatın dünyası duyulur bir maddi yapıyla tinselliğin bireşiminden oluştuğu için aslında duyumsal olanda görünen bir idealiteyi sunmaktadır. “Görünen idealite” mefhumu, nihayetinde bizi gerisin geri Platonik bir evrene döndürür. Zira şimdi estetik bir mefhum haline getirilmiş idealaların saf haliyle gerçek dünyada olmaması ve ancak Hartmann’da olduğu şekliyle maddi ön yapının arkasındaki özü kavrayacak bir tane açık olması fikri imgelemin düzenine ait olan sanatın, kavramın/tümelin düzenine ait olan felsefeyle ilişkisinde ağırlığı yeniden felsefeye vermektedir. Tam da bu noktada, bu görüşe karşı duran ve sinema ile felsefe ilişkisine yeni bir soluk kazandıran Deleuze’ün fikirleri sanatın ve sinemanın ontolojisi konusunda uğranılması gereken son dönemeci oluşturur.

Sonuç Yerine: Deleuze ve Sinemanın Ontolojisine Doğru

Deleuze ve Guattari’nin (2006: 151) ifadesiyle “sanat, ister sözcüklerden geçsin isterse renklerden, seslerden ya da taşlardan, duyumların dilidir”. Sinemanın, yeni duyum varlıkları yaratarak yeni “yaşam olanakları” ve “yaşamının yeni tarzlarını” icat etme gücü olduğunu söyleyen Deleuze için, sanatsal yaratımda önemli olan belirli bir dünya görüşünün kavramsal bir düşünceye yaslanarak iletilmesi değil, duyumlar aracılığıyla düşünmektir (Hughes, 2014: 148). Bu doğrultuda Deleuze, sinema felsefe ilişkisini ise şöyle değerlendirir:

Sinema-felsefe ilişkisi, imge ve kavram ilişkisidir. Ama bizzat kavramın içinde imgeyle bir ilişki ve imgenin içinde de kavramla bir ilişki vardır: Örneğin sinema her zaman düşünmenin, düşünme mekanizmalarının bir imgesini kurmak istemiştir. Ve bu yüzden hiç de soyut değildir tersine...Gerçekte, İdealar olarak adlandırılabilir olan şey, gerek imgelerde, gerek fonksiyonlarda, gerekse kavramlarda gerçekleşen bu kertelerdir. Sinemada imgeler göstergelerdir. Göstergeler, kompozisyonları ve oluşları açısından düşünülen imgelerdir... Sinema öncelikle hareket imgedir: İmge ile hareket arasında bir ilişki bile yoktur, sinema imgenin özdevinimini yaratır. Sonra, sinema “Kantçı” devrimini yaptığında, yani zamanı harekete bağlamayı bıraktığında, hareketi zamanın bir bağımlılığı haline getirdiğinde (zaman ilişkilerinin sunumu olarak sahte hareket), sinematografik imge bir zaman-imge, imgenin öz-zamansallaşması olur (Deleuze, 2013: 72,73).

Görüldüğü gibi Deleuze için idea'nın dünyası ile imgelem düzeni arasında bir karşıtlık yoktur. Zaten böyle bir karşıtlık kurmadığı için de duyum ile kavramın barıştırılmasına dayanan estetist⁶ bir tutum da takınmaz. Deleuze'ün sinema kuramı da bu doğrultuda ilerler, yani felsefeyi sinemayla, sinemayı felsefeyle düşünür. Deleuze'ün sinemaya attığı rol tamamen felsefi, hatta metafizik olsa da o nihayetinde sinemanın kendine özgü varlığından yola çıkarak bu fikre varır. Tekrarlamak gerekirse Deleuze, fiziksel gerçeklik ile insan arasında kopmuş olan inanç bağının yeniden tesis edilmesi için sinemaya ayrıcalıklı bir rol atfetmiştir. Peki, Deleuze neden diğer sanatlara değil de sinemaya böyle bir rol atfediyor? Onda diğer sanatlarda olmayan ne görüyor? Deleuze'ün bu sorulara verdiği cevaplar belki de sinema ontolojisine ilişkin olarak verilmiş en parlak yanıtları oluşturur. Zira Deleuze sadece sinematografik imgeye özgü olandan hareket etmekle kalmamış, sinemanın ontolojik statüsüne ilişkin olarak ortaya koyulan yanılısama olgusunu muhayyel mefhumu içinden tartışarak sanat ve sinema ontolojisini de sorunlaştırmıştır:

Gerçekten de burada tam anlamıyla felsefi bir problem var: "Muhayyel" iyi bir kavram mıdır? Öncelikle, bir ilk "gerçek-gerçekdışı" çifti vardır. Bunu Bergson tarzında tanımlayabiliriz: Gerçek, aktüel olanların meşru bağlantısı, uzayıp giden zincirlenmesidir; gerçekdışı, bilinçte ani ve süreksiz ortaya çıkar, aktüelleştiği ölçüde bir virtüel olandır. Gerçek ile gerçekdışı her zaman ayrıdır, ama ikisinin ayrımı her zaman ayırt edilebilir değildir: Gerçek ile gerçekdışı arasındaki ayırım ayırt edilebilir olmadığı zaman yanlış vardır. Ama tam da yanlış olduğunda, bu kez doğru, artık kararlaştırılabilir değildir. Yanlış, bir hata ya da bir karışıklık değil, doğruyu kararlaştırılamaz kılan bir güçtür. Muhayyel çok karmaşık bir mefhumdur çünkü iki çiftin kesişiminde yer alır. Muhayyel gerçekdışı olan değil, gerçekle gerçekdışının ayırt edilemezliğidir. İki terim birbirini karşılamaz, ayrı kalırlar, ama ayrı kalmalarını değiş tokuş etmeyi sürdürürler (Deleuze, 2013: 75).

⁶ Megill, estetikzin, genel olarak "...estetik duyumlardan oluşan kendine yeterli bir alan içinde kapanma ve aynı zamanda estetik olmayan nesnelerin oluşturduğu "gerçek dünya"dan bir şekilde ayrılma anlamına..." geldiğini söyler. Megill, kendi bakımından estetikzi, estetik olanı gerçekliğin tamamına yayma çabası olarak görür. (Megill, 1998: 26). Collingwood, sanatın diğer zihinsel etkinliklerden yalıtılarak özerk bir deneyim formu olarak görülmesinin, bu deneyimin incelenmesini kendine görev edinen estetik felsefeyi doğuran bir soyutlama olduğunu söylemiştir. Estetik felsefenin, sanat kuramının sınırlarını aşarak estetik deneyimin dışında kalan yaşam alanına da taşmasından söz eden Collingwood, tüm felsefi sorunları "sezgi" ve "imgelem" terimlerine indirgeyen salt estetik felsefi eğilimi eleştirir (Collingwood, 2014: 236).

Tam da bu noktada Deleuze, sözü sinemaya getirir ve sinemada imgenin iki rejimi olduğunu ileri sürer:

Muhayyelin bir özgüllüğü olduğuna değil, imgenin iki rejimi olduğuna inanıyorum. Organik olan adlandırabilecek, hareket imgeye ait olan, rasyonel kopukluklar ve zincirlemelerle hareket eden ve bizzat bir doğruluk modeli yansıtan (doğru olan, bütündür...) bir rejim. Ve zaman-imgeye ait olan, irrasyonel kopukluklarla hareket eden ve yalnızca yeniden zincirlemeleri olan, doğru modelinin yerine oluş olarak yanlışın gücünü koyan kristal rejim. Sinemanın bu iki rejim problemiyle karşılaşmaya elverişli imkânlara sahip olmasının nedeni, tam olarak imgeyi harekete geçiriyor olmasıdır (Deleuze, 2013: 76).

O halde Deleuze için sinemanın ayrıcalıklı durumu iki rejimin bir arada olmasından kaynaklanıyor. Öncelikle hareket imgesine dayanan organik rejimin real dünyanın yansıtılmasına, dolayısıyla verili gerçekliğin mimesisine dayanan, gerçekleşmiş/edimselleşmiş olanak dışında bir virtüelliğe yer vermeyen bütünleştirilmiş rejimi vardır: “Deleuze bu imgede olanın dışında bir şeyle karşılaşmamızın mümkün olmadığını ileri sürmüştür” (Sütçü, 2005: 167). Dolayısıyla hareket-imgeye dayanan organik rejim fiziksel dünyanın kategorilerine tabi olduğu için verili gerçekliğin aşılmasına yönelik bir hayatın gücüllüğünü ortaya koyamaz, daha doğrusu böyle bir düşünüm için gerekli olan koşulları sağlayamaz. Oysaki zaman-imgeyle ortaya çıkan kristal rejimde Deleuze yaşamın yeni olanaklarının düşünülmesi için gerekli olan bir imkân görmüştür ki Deleuze’ün sinema felsefesinin esas gücü buradan yayılır. Deleuze zaman imgesinin sinemada ortaya çıkışını İkinci Dünya Savaşı’nın Avrupalı insanda yarattığı psikolojik tahribatla ilişkilendirmiştir:

Niçin bir kopuş olarak savaşı gösteriyoruz? Bunun sebebi savaş sonrası Avrupa’sının nasıl tepki vermemiz gerektiğini bilmediğimiz durumları, nasıl tanımlayacağımızı bilmediğimiz mekanlarda çoğaltmasıdır. Bunlar “herhangi” mekanlardı: kalabalık bir çöl, kullanılmayan antrepolar, boş, ekilmemiş topraklar, yıkılmakta yahut yeniden inşa edilmekte olan şehirler. Ve bu herhangi mekanlarda biraz dönüşüme uğramış yeni tipte kişiler hareket ediyordu: hareket ettiklerinden çok görüyorlardı, bunlar öteyi Görenlerdi [falci, kahin]. Tıpkı Rossellini’nin üçlemesinde olduğu gibi, Europe’51 (1952), Stromboli (1950), Allemagne année zéro (1948): yıkılmış şehirde bir çocuk, adada bir yabancı, çevresini “görmeye” başlayan bir burjuva kadın. Durumlar uçta olabiliyordu, ya da tam tersine günlük sıradanlığın durumlarıydı, yahut her ikisi bir aradaydı: ortadan kalkmakta olan, eski sinemanın imaj-hareketinin oluşturduğu haliyle, sensori-moteur şemasıydı. Ve bunun yerine Zaman, “birazda saf halde bulunan bir zaman”, ekrana çıkıyordu. Zaman hareketten kaynaklanmıyor, kendine tezahür ediyor ve aykırı-hareketlere sebebiyet veriyordu. Modern sinemadaki yanlış bağlanma’nın önemi de buradan geliyor: imajlar artık rasyonel kesikler ve bağlanmalar ile birbirlerine bağlanmıyorlar, fakat birbirlerine yanlış-bağlanmalar veya irrasyonel kesikler yoluyla yeniden bağlanıyorlardı. Hatta beden bile artık hareketin öznesi ve aksiyonun enstrümanı değildi, daha çok zamanı ifşa eden haline geliyordu, zahmetleri ve bekleyişleriyle zamana tanıklık ediyordu (Antonioni) (Deleuze, 2009: 362).

Zaman-ime zamanın harekete tabi olmaktan kurtularak, zamanın dolaysız bir imgesinin verilişidir. Harekete tabi olmaktan kurtulmak fiziksel dünyanın rasyonel bağıntılarından sıyrılmak anlamına gelir. Çünkü zaman bir kez harekete bağlı olmaktan kurtulduğunda fiziksel gerçekliğe olan tabiliğinden de kurtulur. Zamanın sunumu için dışsal bir gerçekliğe ihtiyaç kalmadığında gerçek ile gerçektışı arasındaki sınırlar da ortadan kalkar. Zaten Deleuze, “imgelerin irrasyonel bir şekilde bağlanıp birleşmesini, zaman imgesine dayalı sinemanın temeli kabul eder” (Sütçü, 2005: 163). Dolayısıyla zamanın bu yeni imgesi, insanın dünyanın aktüel gerçekliği içinde deneyimlemiş olduğu yaşamın katlanılmaz anlarını da saklı tutarak, insanın ruhsal varoluşunda açılan yaraların zamansallaştırılmış bir uzayda ifşasına dayanıyordu. Hauser’in eşzamanlılık bağlamında Joyce’un romanı için söylediği gibi “İmgeler, fikirler, beyin dalgaları ve anılar yan yana dururlar ve birdenbire gelen, mutlak bir kesintiye uğrarlar” (Hauser, 1984: 417). Deleuze’e göre işte bu kesintiye yakalanmış karakterlerin sineması olan zaman-ime sinemasıyla biz, sadece hareketin bir imgesini değil aynı zamanda ruhun hareketini de görüyorduk:

Sinemada garip bir şey beni çok etkiledi: davranışı değil fakat ruhsal yaşamı göstermedeki beklenilmeyen kabiliyeti (aynı zamanda yolundan sapan davranışları). Ruhsal yaşam, sinemanın her zaman çıkışsızlığı olan düş ya da fantazm değil daha çok varoluşun seçilişi, mutlak direniş, soğukkanlı kararın alanı idi....Özetle sinema, hareketi sadece imaja yerleştirmiyor aynı zamanda ruha da yerleştiriyor. Ruhsal yaşam bu anlamda ruhun hareketidir. Çok doğal olarak felsefeden sinemaya gidiyoruz, aynı zamanda sinemadan felsefeye (Deleuze, 2009: 294).

Özetlersek; Deleuze sinemanın ontolojik statüsüne ilişkin doğrudan bir tartışma yapmamış olsa da -varlığa karşı oluşa duyduğu tutku bunun bir sebebi olabilir-sinematografik imgenin diğer ime türleriyle olan ilişkisini tartışırken ve sinematografik imgeyi tasniflerken ister istemez ontolojik belirlemeler yapmıştır. Deleuze’ün işaret ettiği gibi, eğer ruhsal yaşam ruhun hareketiyse onun bu hareketini en yetkin biçimde verecek ime türünün sinematografik ime olduğu açıklıkla ortaya çıkar.

Sonuç olarak, özetlediğimiz görüşlerden hareket edildiğinde sinemayı diğer sanatlardan ayıran kimi ontolojik özelliklere sahip olduğu görülmüştür. Öncelikli olarak sinema sanatının diğer sanatlardan en büyük farkı imgeye hareket kazandırması ve hareket halindeki yaşamı dolaysız bir şekilde kayıt etme yetisidir. Sinema sanatının ayırıcı vasıflarından bir diğeri Hauser’in belirttiği gibi eşzamanlılıktır. Eşzamanlılık, Bergsoncu zaman anlayışı ile bir arada düşünülmelidir:

“Bergson türü zaman kavramı, yeni bir yorumlanmayla, yoğunlaşmayla ve yansımayla karşı karşıya kalmaktadır. Artık burada vurgu bilinçlilik içeriğindeki eşzamanlılığında, geçmişin günümüzdeki varlığında, farklı zaman dönemlerinin devamlı olarak birlikte akıp gitmesinde, iç deneyimlerin pek şekillenmemiş akıcılığında, ruhun tek başına olduğu zamandaki bağımsızlığında, uzayla zamanın göreceliğinde; yani kısacası aklın içinde hareket ettiği ortamın belirlenip ayrılmasındaki olanaksızlıkta yer almaktadır.

Bu yeni zaman kavramında, modern sanatın tüm doku şeritleri birleşmektedir. Konudan cayılması, kahramanın uzaklaştırılması, psikolojinin terkedilmesi, "otomatik yazı yöntemi" ve hepsinin üzerinde filmin uzaysal ve dünyasal biçimlerinin montaj tekniği ve birbiri içine girmesi gibi. Temel ögesi eşzamanlılık, doğal ilkesi ise dünyasal ögenin uzaysallaştırılması olan yeni zaman kavramı; Bergson'un zaman felsefesiyle aynı tarihlerde ortaya çıkan bu en genç sanat biçimiyle en iyi şekilde anlatılabilmektedir" (Hauser, 1984: 412).

Bu nedenle film iki ve daha fazla olay dizisinin anlatımını eşzamanlı bir şekilde aktarma yetisine sahip olduğundan, sinema sanatında farklı varlık tabakaları bir arada birbirleriyle iç içe geçmiş şekilde verebilmekte, yaşam tüm heterojenliği içerisinde beyazperdede canlandırılabilir. Aynı vasıflarından dolayı sinema sanatı insanın ruhsal yaşamını ve kişilerin zihinsel atmosferlerini derinlikli bir biçimde inceleyebilir. Objektivasyon sürecinde ortaya çıkan tinsel varlık alanından bunun anlaşılması gerekir. O halde sinema sanatının kendine özgü ontolojisinden dolayı, diğer sanatlardan farklı olarak, arka yapıdaki varlık tabakaları ile ön yapı arasında daha sağlam bir bağımlılık vardır. Çünkü sinema dünyayı, görsel ve işitsel düzeyde, neredeyse birebir şekilde kayıt ve ifşa eder. Üstelik çoklu bakış açılarından dünyayı gören ve gösteren kamera sayesinde dünyanın heterojen yapısını, görme duyusundan çok daha yetkin bir biçimde bilincimize verir. Böylelikle, sinema Kracauer'in işaret ettiği üzere doğal algının hiçbir zaman veremeyeceği bir gerçekliği objektivleştirerek fiziksel gerçekliğin kurtuluşunu sağlayabilir. Çünkü her şeyden önce insanın inanılacak bir dünyaya ihtiyacı vardır.

Kaynakça

- Altuğ, Taylan, (2012). *Son Bakışta Sanat*, İstanbul: YKY, s.196-197.
- Altuğ, Taylan, (2007). *Kant Estetiği*, İstanbul: Payel Yayıncılık, s. 232-270.
- Aristoteles, (2010), *Poetika*, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, s.53.
- Badiou, Alain (2010). *Başka Bir Estetik*, İstanbul: Metis Yayınları, s. 93.
- Bazin, Andre (1995). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, Ankara: Bilgi Yayınevi, s. 31-160-161.
- Bordwell D. ve Thompson C. (2009). *Film Sanatı*, Ankara: De Ki Basım Yayım, s. 10.
- Collingwood, R.G. (2014). *Speculum Mentis ya da Bilginin Haritası*, İstanbul: Doğu Batı Yayınları, s. 236.
- Copleston, Frederick, (1998). *Platon*, İstanbul: İdea Yayınevi, s. 133.
- Deleuze, Gilles, (2015). *Anlamın Mantiği*, İstanbul: Norgunk Yayıncılık, s.284-285.
- Deleuze, Gilles, (2009). *İki Delilik Rejimi*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, s. 362-294.
- Deleuze, Gilles, (2013). *Müzakareler*, İstanbul: Norgunk Yayıncılık, s. 75-76.
- Deleuze G. ve Guattari F., (2013), *Felsefe Nedir?*, İstanbul: YKY, s. 151-72-73.
- Hartmann, Nicolai, (2010), *Ontolojinin Işığında Bilgi*, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları, s. 56-19-46.
- Hauser, Arnold, (1984), *Sanatın Toplumsal Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, s. 413-414-415-416-418-417-412.
- Hughes, Joe, (2014), *Deleuze'den Sonra Felsefe*, Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.
- Kosik, Karel (2015), *Somutun Diyalektiği*, İstanbul: Yordam Yayınları, s. 114.
- Kracauer, Siegfried, (2015), *Film Teorisi*, İstanbul: Metis Yayınları, s. 518-121-107-128-131-165-185-290-439-146-147-289-532.
- Megill, Allan (1998), *Aşırılığın Peygamberleri*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları s.26.
- Murdoch, Iris (1991), *Ateş ve Güneş*, İstanbul: Düzlem Yayınları, s. 95.
- Peters, E.F. (2004), *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayıncılık, s. 221-222-223.
- Pezzella, Mario, (2006), *Sinemada Estetik*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, s. 39.
- Platon, (2000), *Şölen*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s.55.

Platon, (2001), *Timaios*, İstanbul: Sosyal Yayınları, s. 24-25-26.

Sütçü, Özcan Yılmaz (2005), *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*, İstanbul: Es Yayınları, s. 171-167.

Tunalı, İsmail (2010), *Estetik Beğeni*, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, s. 17-273.

Tunalı, İsmail (2011), *Grek Estetik'i*, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, s. 90-72.

Tunalı, İsmail (2002), *Sanat Ontolojisi*, İstanbul: İnkılap Kitabevi, s. 105-81-41-42-43-44-274.

Varlığın İçkinliğinden Türeyen Hayat Fikri: Abbas Kiarostami, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz¹ Sinemalarına Bakış²

Serdar Gezer *

Özet

2000 sonrası Türk sinemasına bakıldığında, filmlerde ve karakterlerde, aşkın bir hayat tasarımıyla doğan acılar, ıstıraplar kendini göstermektedir. Ölüm ve ayrılık acılarının karakterlere ve oradan da seyirciye geçtiği bu sinemaların öncülleri Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz sinemalarıdır. Diğer yandan, Ceylan'ın ve Demirkubuz'un etkilendiği yönetmen olan Abbas Kiarostami sinemasında içkin bir hayat tasarımıyla kaynaklı sürur görülmektedir. Bu makalede Kiarostami sinemasının hayat dolu olabilmesinin sebepleri, Spinoza'nın içkin metafizik hayat tasarımı temelinde araştırılmış ve Kiarostami sinemasının Ceylan ve Demirkubuz sinemasından nasıl farklılaşabildiği incelenmiştir. Makalede içeriksel metin çözümlemesi yöntemi kullanılmıştır. Çalışmada Demirkubuz ve Ceylan sinemalarının toplumdaki hayat ve ölüm algısı üzerine hakim ideolojik söylemi eleştirmek yerine, var olan bu söylemi yeniden ürettiği sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar sözcükler: Spinoza, Kiarostami, Demirkubuz, Ceylan, Ölüm, Varlığın İçkinliği, Sinemada Metafizik

¹ Bu makalede yönetmenlerin 2013 yılına kadar ürettikleri filmler çözümlenmiştir.

² Bu makale, S. Gezer, 2012. Varlığın İçkinliğinden Türeyen Hayat Fikri: Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Abbas Kiarostami Sinemalarına Bakış. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Kadir Has Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Referanslı tezden üretilmiştir.

* Doktora Öğrencisi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı.

serdar.gezer@outlook.com

The Idea Of Life Derived From Immanent Being: A Look At The Cinema Of Abbas Kiarostami, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz

Serdar Gezer *

Abstract

After 2000 Turkish Cinema is marked by feelings of sorrow and grief that derive from the idea of transcendent being. In the films of Nuri Bilge Ceylan and Zeki Demirkubuz, the pioneers of this kind of cinema, the sorrows of death and seperation contaminate the characters and the audience. In contrast, the cinema of Abbas Kiarostami, who has been an influential figure for both Ceylan and Demirkubuz, is characterized by the joy which is a direct result of the idea of an immanent life. This article investigates the reasons for this aspect of Kiarostami's cinema on the basis of the immanent metaphysics of Spinoza, and tries to understand how his cinema is able to differentiate itself in comparison to those of Ceylan and Demirkubuz. Qualitative textual analysis method is used in this article. As an outcome of this research it is reached that rather than to criticise the dominant ideological discourse about the perception of life and death in society, the cinemas of Demirkubuz and Ceylan reproduce aforementioned discourse.

Keywords: Spinoza, Kiarostami, Demirkubuz, Ceylan, Death, Immanence of Existence, Metaphysics in Cinema

* Ph.D. student, Ege University, Institute Of Social Sciences, Department of Radio Television and Cinema
serdar.gezer@outlook.com

Ölü Karakterler

2000 sonrası Türk sinemasına baktığımızda aslında gördüğümüz karakterlerin geneli ölü karakterlerden oluşmaktadır. Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz gibi yönetmenlerin karakterleri ölü karakterlerdir. Abbas Kiarostami bu konuda istisnadır.

Uzak (Ceylan, 2002) filminde Mahmut karakteri filmin sonunda deniz kenarında oturup Yusuf'un bıraktığı sigarayı içtikten sonra zaten yaşamadığı hayatına nasıl devam edebilecektir? *İklimler* (Ceylan, 2006) filminde İsa ve Bahar filmin başından beri yaşamakta zorlandıkları hayatlarına, filmin son karesinden sonra nasıl devam edeceklerdir? *Kader* (Demirkubuz, 2006) filminde Bekir ve Uğur zaten olmayan hayatlarına nasıl devam edeceklerdir? Olmamış ve olmayacak hayatların filmleridir bunlar kısaca. Ölü karakterler derken kastettiğim, yukarıda saydığım karakterler ve onlara benzeyenlerdir.

Bu filmlerde anlatılan hayatlar ve karakterler daha doğrusu hayat tasarımları acı, keder ve ıstıraptan örülü duvarlarla dolu ve ekranda gördüğüm her şey şuarsuz ve ağlayan cisimlerden başka bir şey değildir. Bu hayat tasarımının karakterleri ise varlıkları acı, ıstırap ve kederle yoğrulmuş biçarelerdir. Bu dünyaya ve bu hayata atılmışlar ve bu acıları ölene değin göğüslemek zorundadırlar. Bu yüzden her yerde acı ve ıstırap hüküm sürmektedir. Ve bu yüzden bu karakterler ölü karakterlerdir.

Kiarostami'nin karakterleri ise yaşamaya devam edebilecek karakterlerdir. *Where is My Friend's Home* (Arkadaşımın Evi Nerede?, 1987) filminde Ahmed Ahmed Poor hayatına daha güçlü bir şekilde devam edecektir. *Through the Olive Trees* (Zeytin Ağaçları Altında, 1994) filminde Ferhad ve Tahareh karakterleri de yaşamaya daha güçlü devam edeceklerdir; *Close Up* (Yakın Çekim, 1990) filminde *Hossain Sabzian ve Taste of Cherry* (Kiraz'ın Tadı, 1996) filminde Badiü Bey bile yaşamaya devam edebileceklerdir.

Filmlerinde genel olarak 'nereden geldin, nereye gidiyorsun' gibi ontolojik soruların kendini hissettirmesine rağmen ve ölüm konusu başlı başına bir mesele gibi görünmesine rağmen Kiarostami'nin filmlerindeki hayat tasarımı yukarıda bahsedilen hayat tasarımından oldukça farklıdır.

Yaşamaya devam edebilme ya da edememe meselesi sadece mutlu sonla bitme ya da bitmeme meselesi değildir. Aslında derine inildikçe meselenin, yukarıda da bahsedilen şekliyle, filmlerde kurulan hayat tasarımıyla ilgili olduğu anlaşılır. Kiarostami'de sıkıntılar ve problemler, ölü karakterlerdeki gibi, bu dehşet dünyada yaşamak zorunda kalınacak acılar ve ıstıraplar değil, aksine varlığı güçlendiren ve kısa zamanda iyileşecek küçük hastalıklar gibidir. Hatta ölümün kendisi bile hayatın içinde ya da daha doğru bir ifadeyle varlığı güçlendiren geçici bir hastalık gibidir. Büyük bir hayat tasarımının içinde sıradan bir olaydır neredeyse. İçkin bir metafizik adeta kendini hissettirmektedir.

Spinoza'nın "Töz", "Öz", "Öz'ün ezeli-ebedi oluşu" gibi meseleleri burada düşünebiliriz. Ben arseniği içtikten sonra beni oluşturan sonsuz sayıdaki küçük maddelerin hareket ve sükûtundan meydana gelen varlığım başka varlıkları oluşturur ve ben ölürüm ama benim 'özüm' ebedi olarak varlığını devam ettirecektir (Deleuze 2008). Bu tam da *Wind Will Carry Us* (Rüzgâr Bizi Sürükleyecek, 1999) filminde telefonla konuşmak için tepenin başına giden mühendis Behzad Dorani'nin ölmüş birinin bacak kemiğini elinde odun parçası gibi salladıktan sonra dereye atması ve dereye aşağıya doğru akan suyla ölünün kemiğinin akıp giderek filmin sona ermesi sahnesinde anlaşılan fikirdir. Hepimiz Töz'ün var olma biçimleriyiz ve bizim özümüz ölmekle sonlanmayacaktır. Bu tasarımda acılar, ıstıraplar içinde ağlayan biçare insan, yerini mükemmel varoluşun bir parçası olmaya bırakır ve bütün film ağlamaktan kurtulup kendini neşeye salıverir. Tıpkı Kader filminde Bekir ve Uğur'un ağlayan ve ağlayacak hayatlarını *Through the Olive Trees'* de gülen ve gülecek olan Ferhad ve Tahareh'e bırakması gibi.

Abbas Kiarostami'nin filmlerinde adeta filmlerden fıskıran sürur hali, filmlerde kendisini gösteren hayat tasarımından kaynaklanır ve bu tasarım ise içkin bir metafizik tasarımdan kaynaklanır gibidir. Bu nedenle yukarıda çok kısa bahsedilen Spinoza'nın içkin metafizik hayat tasarımından bahsetmekte yarar vardır.

Konuya şu soruları sorarak başlamak gerekir: Nedir beni oluşturan küçük maddeler ve nedir 'Öz', nedir 'Özün' ezeli ebedi olması, nedir 'Töz'?

Benim sonsuz sayıda bölünemez küçük parçalardan oluştuğumu söyler Spinoza. Bireyliğin üç boyutundan bahseder ve bu beni oluşturan sonsuz sayıda ve bölünemez küçük maddeler birinci boyuttur. Bu soyut bir kavram değildir kesinlikle. Ben sonsuz sayıda bölünemez küçük parçacıktan oluşurum. Bu parçacıklar bilimin keşfettiği 'atom' değillerdir. Ondan daha küçük parçacıklardan bahseder Spinoza. Belki de protonlar, elektronlar, çekirdek gibi fiziki terimlerin karşıladığı maddecikler olabilirler.

Gelelim ikinci aşamaya ya da boyuta. Bu parçacıklar birbirine diferansiyel bir bağıntıyla bağlıdırlar ve sürekli hareket ve sükûnet halindedirler. Diferansiyel bir bağıntı ile birbirine bağlı sonsuz sayıda küçük parçacıklardan oluşan bir kümeyimdir ben. İkinci boyut budur. Ben arseniği içtiğimde benim bireysel varoluşum yerini başka bir şeye bırakır. Beni oluşturan parçacıklar arasındaki bağıntı bozulur ve başka bir bağıntıya dâhil olur. Ben ölürüm. Ama ölmeyen bir şey vardır bende. Bu beni oluşturan parçacıklar arasında olan diferansiyel bağıntıdır. Yani benim özümdür. Yani beni oluşturan parçacıklar ortadan kalktığında, bağıntı varlığını hala devam ettirir. Bu bağıntı benim özümdür. Ve öz sonsuza kadar var olmaya devam edecektir. Bu haliyle aynı zamanda ezelidir de. Bu beni oluşturan parçacıklar ve diğer her şeyi oluşturan parçacıkların tamamı 'Töz' dür. Ve bu parçacıklar yani özler, tözün var olma biçimleridir (Deleuze, 2008; Rızk, 2012). Bu çok kısa açıklama Spinoza'nın hayat tasarımını anlamakta yeterli olmayacaktır elbette ama Kiarostami'nin filmlerindeki hayat tasarımını anlamakta yeterli olacaktır.

Spinoza'nın hayat tasarımını temele koyup, üzerine Kiarostami'nin filmlerindeki hayat tasarımını inşa etmek için filmlerdeki metinsel öğelere, plan, sekans ve diyaloglara bakmak gerekir. *Taste of Cherry* filmine kısaca göz atalım. Temel konusu ve sorunsalı intihar ve dolayısıyla ölüm olan, hatta kendini öldürmeye çalışacak Badii Bey' in intihar ettikten sonra üzerini toprakla örtecek birini araması ekseninde şekillenen bir filmdir *Taste of Cherry*. Badii karakteri, İran'ın taşrasında arabasıyla gezinir ve toplamda üç kişiyle bu konuyu konuşmaya muvaffak olur. Her birisini arabasına alır ve onları kendisini gömmelerini istediği çukura götürür, bu esnada da planından bahseder. Bu şahıslardan birisi asker, birisi medrese öğrencisi diğeri ise müzede görevli yaşlı bir adamdır. İlk ikisi Badii karakterinin teklifini geri çevirir ama sonuncusu yani müzede görevli yaşlı adam teklifi kabul eder. Teklif ise şudur; Badii Bey uyku haplarını içip, gece, yaşlı müzeciye gösterdiği çukura yatacaktır ve yaşlı adam sabah gelip ona seslenecek ve ses gelmezse çukurun üzerine toprak atacaktır. Film kısaca bu şekilde cereyan etmektedir. Çoğunlukla diyaloglarla ilerleyen film bize metinsel olarak bazı ipuçları verir, özellikle Badii Bey'in müze görevlisi olan yaşlı adamla olan diyalogunda bazı ipuçları vardır.

Müze görevlisi yaşlı adam bir Türk'ün başına gelmiş bir hikâyeden bahseder. Hikâye şöyledir; bir Türk doktora gider ve her yerinin ağrıdığını söyler, doktor hastayı muayene ederken hastanın parmağı ile ağrıyan yerlerini göstermesini ister. Hasta başına dokunur, 'Başım ağrıyor doktor bey' der, karnına dokunur 'Karnım ağrıyor doktor bey' der, bacağına dokunur 'Bacağım ağrıyor doktor bey' der. Doktor durumu anlar, hastanın parmağı kırılmıştır. Bu hikâyenin ardından müze görevlisi yaşlı adam Badii karakterine onun bakış açısını değiştirmesi gerektiğini, aslında hasta olanın fikirleri olduğunu söyler (Kirazın Tadı, 1996). Badii karakterinin fikirlerini, düşüncelerini değiştirmesi gerekmektedir ve ancak bu şekilde ona acı veren şeylerin üstesinden gelebilecektir. Yani hayat tasarımını değiştirmesi gerekmektedir. Acı veren şeye bakışını değiştirmesi, ıstırap veren şeye bakışını değiştirmesi gerekmektedir.

Spinoza'ya dönecek olursak, nedir 'iyi' ve nedir 'kötü' olan şey? Spinoza, beni oluşturan sonsuz sayıda küçük parça ile benim karşılaştığım şey, yani iyi ya da kötü olarak tanımlanacak şeyi oluşturan sonsuz sayıda küçük parça uyum gösterirse bu benim için 'iyi' dir, uyum göstermezse bu 'kötü' dür. İyi olan, benim eyleme kudretimi artırırken, kötü olan benim eyleme kudretimi azaltır (2011). Örnek; peynir sevmem, peyniri oluşturan küçük parçacıklar bedenimle öyle bir şekilde karışır ki, ben hiç hoş olmayan bir biçimde tadil edilmiş olurum. O yüzden peynir sevmem. Peynir benim için kötüdür. Peynir yemek beni sonsuz derecede mutsuz edebilir. Tam tersi de mümkündür.

Bu noktada tekrar Badii Bey'e dönmek yerinde olur. Badii karakteri, kendisini intihar fikrine götüren olaylar silsilesini tekrar düşünüp, fikrini yeniden tasarlamalıdır, inşa etmelidir. Bu filmle Kiarostami adeta seyirciye şunu söyler: 'Hayat tasarımını değiştir'. Burada bir kilit nokta daha vardır, yani bütün bu hayat tasarımının değişmesi noktasında tek bir mefhum vardır, bu da ölümü algılama biçimidir.

Yine Badii karakterine geri dönüldüğünde, Badii Bey'in arabasına ilk aldığı asker karakteriyle konuşması esnasında çok ilginç bir diyalog geçmektedir. Badii Bey askere, küçük bir ağacın yanında bulunan çukuru, yani kendisini gömeceği çukuru gösterdiğinde, asker zaten teklifi defalarca reddetmiştir ve Badii Bey askeri ikna etmek için şöyle der: 'Toprağın güzel olduğunu düşünüyor musun?'. Asker 'Evet' diye karşılık verir. 'O zaman bütün güzel şeyler toprağa geri döner' der Badii Bey. Ve ilave eder; 'Benim bir gübre olduğumu ve ağacın altına gübre serptiğini düşün' der (Kirazın Tadı, 1996). Burada açık bir şekilde Spinoza'nın tasarımı kendini gösterir. Yani, beni oluşturan küçük parçacıklar başka bir şeye dönüştüğünde ben ölmüş olurum. Bir kurtla karşılaştım, kurt beni yedi ve ben öldüm, beni oluşturan küçük parçacıklar kurdu oluşturan parçacıklara dönüştü. Ama beni oluşturan parçacıkların arasındaki diferansiyel bağ kalıcı olmaya devam eder. Yani benim özüm ölmez. Öz ezeli ve ebedidir.

Ölümü Algılama Biçimi

Ölüm Spinoza'da asla bir son değildir. Hayatın içinde bir şeydir adeta. Tözün var olma biçimleri arasındaki sürekli dönüşümden başka bir şey değildir. Aynı şekilde Kiarostami'de de ölüm hayatın içinde var olan bir şey gibidir. Aslında ölümü acılaştırın şey, içindeki ayrılık ve yok olma tahayyülüdür. Ölümün bir son olmama mefhumu Spinoza'ya göre somut bir deneyimdir adeta. Bu durumu ölümsüz olmak anlamında değil de ezeli-ebedi olmayı deneyimlemek olarak düşünmek daha yerinde olur. Spinoza, 'Ölümsüz olduğumu biliyorum ve buna inanıyorum, ezeli- ebedi olduğumu biliyorum ve deneyimliyorum' der (Deleuze, 2008).

Ezeli ve ebedi olduğunu deneyimleyen bir insanın hayat tasarımında ölümün asla bir son olmadığı ortadadır. Ölüm ve ayrılık yıkıcı bir felaket olamaz. Kiarostami'de de ölümün bir son olmadığı açıkça görülebilir. Ama Kiarostami'ye geçmeden önce Nuri Bilge Ceylan'da ölüme ve ayrılığa bakmakta fayda vardır. Nuri Bilge Ceylan'ı Abbas Kiarostami'den ayıran başlıca şey ölümü algılama biçimleridir.

Mesela, Uzak filminin son sahnesinde Mahmut karakterinin deniz kenarında Yusuf'tan kalan son sigarayı içtiği sahnenin ağırlığı tarif edilemez derecededir. Mahmut'un eski karısının başka bir adamla evlenmiş olması, eski karısını hala sevmesi, eski karısının yeni kocasıyla yurt dışına yaşamaya gitmeleri, Yusuf'un Mahmut'tan gördüğü soğuk tavırlar üzerine köyüne geri dönmesi gibi üst üste yığılmış ve çöreklenmiş ölüme bedel ayrılık acıları, ağırlığını sigara dumanının hafif vücuduna gizlemeye çalışıyor gibidir. Metinsel olarak da kamera hareketi dikkat çekicidir. Filmin bu sahnesinde Mahmut'un yüzüne doğru ağır ağır bir zoom-in kamera hareketi vardır. Bu çok belirgin ve cüretkâr bir hamledir. Adeta yukarıda sayılan bütün ayrılık acılarını Mahmut'un üzerine yığan bir hamledir. Zoom-out kamera hareketi olsaydı anlam tamamen farklı olacaktı. Bu durumda kamera acıları hafifletecekti. Adeta bütün acıları Mahmut'tan alıp hayatın içine yayıp, ayrılık acısını hayatın içinden bir şey olarak olumlayacaktı. Nuri Bilge Ceylan, bu zoom-in kamera hareketiyle, Abbas

Kiarostami'den ayrılmaktadır, ölümün ve ayrılığın yıkıcı olduğunu metinsel olarak göstermektedir.

Yıkıcı Olanın Ne Olduğu

Yine Ceylan'ın ilk filmi *Kasaba*'da (1997), iki çocuk karakter, Asiye ve erkek kardeşi, okuldan çıktıktan sonra mezarlıktan geçerler ve Osmanlıdan kalma olduğu anlaşılan mezarlığa girerler, bir süre mezarlara bakarlar. Yine burada da adeta ölümün yıkıcı etkisini seyircinin yüzüne çarpar Ceylan.

Aynı etki Ceylan'ın ilk kısa metraj filmi *Koza*'da (1995) da kendini gösterir. Deneysel ile kurgusal arasında akan filmde, bir kedi ilk önce canlıdır ve devam eden sahnelerde aynı kedi ölmüş olarak görülür. Kedi, ağzına böcekler, sinekler girmiş ve suda sırt üstü yatmıştır. Yine Ceylan'ın ikinci uzun metraj filmi olan *Mayıs Sıkıntısı*'nda (1999) doğup büyüdüğü kasabasına film çekmeye gelen bir yönetmenin ailesini filme çekme çabasını anlatırken, yönetmenin babasının bahçesindeki ağaçların devlet tarafından alınmasının neticesinde ölmesi ve elindeki elmanın da onunla beraber ölmesi anlatılır. Babanın ağaçları elinden alındıktan sonra dayanamayıp ölmesi ilginç değil midir? Ağaçların elinden sonsuza kadar alınması demek, ağaçların baba için ölmesi demek değil midir ve babanın buna dayanamayarak ölmesi de bir o kadar ağır değil midir? Yine İklimler filminin sonunda İsa ve Bahar karakterleri birleşemezler, sorunları çözülemez ve film iki karakterin ayrılığıyla biter. Bütün filmlerde ayrılık ve ölüm kendini gösterir. Çünkü Ceylan'ın filmlerinin hayat tasarımında, ölüm karanlık bir bulut gibi hem tüm hikâyenin hem de karakterlerin üzerine çöreklenmiştir. O yüzden, Kiarostami'nin filmlerinde hissedilen sürur ve filmlerden fıskıran hayat, Ceylan'ın filmlerinde yoktur. Hatta çok fazla benzer metinsel öğeler olmasına rağmen, sürur ve hayat yoktur.

Metinsel olarak benzer unsurlar şunlardır: Örneğin Kiarostami'nin *Where is My Friend's Home* ve *Wind Will Carry Us* filmlerinde olan elmanın yuvarlanması sekansı ve bunun yakın plan takibi, Ceylan'ın *Bir Zamanlar Anadolu*'da (2011) filminde de vardır, hem de bütün filmin bir metaforu olarak gösterilmektedir. Mesela Kiarostami'nin filmi *Wind Will Carry Us* filminde gazeteci karakterin, haber yapmak için geldikleri köyün yakınındaki bir tepede, telefonla konuşurken ters çevirdiği kaplumbağa ve Ceylan'ın *Koza* ve *Kasaba* filmlerinin her ikisinde de çocukların ters çevirdikleri kaplumbağa da metinsel birer benzerliktir.

Oyuncu yönetiminde, oyuncu seçiminde ve senaryo yazımında da benzerliklerden bahsedilebilir. Ten'de (On 2002) Kiarostami açıkça oyuncu yönetiminden ve senaryo yazımından bahsetmektedir. Kiarostami filmin senaryosunu yazmaktan ziyade tretman

halinde bir hikâyeden film yapmayı tercih etmektedir. Kiarostami Ten'de, 'Senaryonun tamamını yazdığım zaman, o hikâyeyi film yapmak için içimdeki heyecan kayboluyor ve senaryoyu çekmeleri için diğer yönetmen arkadaşlarıma veriyorum' demektedir. Kiarostami, sadece tretmanla ya da daha kısa, yani bir kaç sayfalık hikâye ile filmlerini yapar. Çekim esnasında oyunculara yaptığı yönlendirmeler ile oyuncular da senaryo sürecine dâhil olurlar. Oyuncularını seçerken ise amatör oyuncularla ya da filmi çekeceği bölgedeki halktan insanlarla çalışır. Son işlerinden olan Shirin (şirin, 2008) ve Copy Conforme (Aslı Gibidir, 2010) istisnadır. Bu filmlerde profesyonel oyuncuları kullanmıştır. Yine Ten'de oyuncu yönetimine dair 'Ben oyuncularına gidecekleri yeri söylüyorum, onlar beni oraya götürüyorlar' der. Amatör oyuncuların ya da halktan oyuncuların, senaryoya, çekim sürecindeki katkılarını ya da hikâyeye katkılarını çok önemser. Adeta onların katkılarıyla fıskıran hayatı filme almayı başarır Kiarostami. Diğer yandan Ceylan Üç Maymun (2008) filmine kadar olan işlerinde yukarıda sayılan konularda Kiarostami'den etkilenmiştir. O da senaryo yazımı konusunda aynı şekilde hareket etmektedir. Kasaba ve Uzak filmlerinin senaryoları yirmi sayfayı geçmemektedir. Tretmanla eşdeğer bir senaryo ile film çekmiştir. Uzak filminin kamera arkası izlenirse orada da görüleceği üzere oyuncularına Kiarostami'de olduğu gibi sadece gidecekleri yeri söyleyip, diyalogları onlara bırakmaktadır. Oyuncu seçimi konusunda ise amatör oyuncularla ve hatta doğrudan ailesi ile çalıştığı zaten bilinmektedir. Bu örnekler artırılabilir. İşte bu sayılan benzerliklere rağmen Ceylan'ın filmlerinde fıskıran bir hayat yoktur, yerine ölümün karanlık bulutları kol gezer.

Kiarostami'nin Koker üçlemesinin ilk filmi Where is My Friend's Home ile Ceylan'ın ilk üç filmi Koza, Kasaba ve Mayıs Sıkıntısı'ndan oluşan taşra üçlemesinin ikinci filmi Kasaba filmlerinin açılış sahnelerine bakarak, iki yönetmenin de hayat tasarımı ve ölümü algılama biçimlerine odaklanabiliriz. Where is My Friend's Home filminin açılış sahnesi bir sınıfın kapısı ile başlar ve kapı açılır kamera sınıfın içine girer. Kadrajda öğretmen ve ilkokul öğrencileri vardır. Öğretmenin sınıftaki otoritesi hemen göze çarpar ve öğretmen çocukların ödevlerini kontrol etmeye başlar. Ödevini yapmayanlara kızar ve tehditler savurur. Aynı zamanda ödevlerini kendi defterine yazmayıp boş bir kâğıda yazanlara da kendince haklı gerekçeler gösterip kızmaya, tehditler savurmaya devam eder. Okuldan çıktıktan sonra çocuklar evlerine dağılırken filmin ana karakteri Ahmed A. Poor ile başka bir sınıf arkadaşının defterleri karışır. Ahmed A. Poor bu karışıklığı ancak eve gidince fark eder. Arkadaşının defteri kendisinin çantasına girmiştir. Öğretmenin sınıftaki tehditleri aklında, defteri arkadaşına ulaştırmak için yakın köydeki arkadaşının evini aramaya koyulur. Kiarostami film boyunca bu arayışı anlatır. Seyirci de Ahmed A. Poor ile beraber arkadaşının evini arar. Burada asıl ilgi odağımız filmin başında, yani sınıfın içinde olan biten şeylerdir. Sınıftaki çocuklar, daha küçük yaşta olanlar için büyük, ama büyükler için küçük işler yüzünden tehditlerle karşılaşır. Hayat tehditlerle doludur. Çocuklar, iktidar sahibi, otorite sahibi ve bu otoritesini kendince haklı nedenlerle anlatan bir öğretmenin egemenliği altında ezilirler. Hayatta, kendince haklı sebepleri olan ve bu sebepleri anlatmaktan çekinmeyen büyükler vardır hep. Tabii ki ailelerinin verdiği işler vardır çocukların başında, çünkü ailevi meseleler ve zorunluluklar hep olacaktır hayatta. Bütün bu baskıların, otoritenin ve anlamsız işlerin altında ezilir çocuklar. Ama Ahmed A. Poor bütün bunları hayatın içinden bir şey gibi kabul

eder. Adeta normal şeylerdir bunlar Onun için. O bütün bunları hayatın içinden olarak alır ve öyle devam eder.

Ahmed A. Poor, arkadaşının defterini kendi çantasında fark edince, bunu arkadaşına ulaştırmaya çalışır ve sonunda kendince bir çözüm bulur. Ve bütün film bu çözüm arayışı üzerine kuruludur. Film seyirciye, biraz önce sıralanan ve açılış sahnesinde sınıfın içinde gerçekleşen problemlerden, iktidarlardan ve bu problemlerin altında ezilen çocuklardan, bu sorunların altında can çekişen zavallılar diye bahsetme ihtiyacı duymaz. Film bu sorunları görür, bunu kabul eder ve hayata devam eder. Yine Kiarostami'nin Life Goes On (Hayat Devam Ediyor, 1992) filminde depremde sonra yardım çadırlarında hayatlarına devam eden insanların arasından bir gencin tepeye çıkıp dünya kupasını seyredebilmek için televizyon antenini ayarlamaya çalışırken söylediği gibi: "Ne yapalım, ölenler öldü, hayat devam ediyor ve biz dünya kupası maçını seyretmek istiyoruz" . Yine Kiarostami'nin Taste of Cherry filminde Badii karakterinin en son arabasına aldığı ve kendisini gömmeyi kabul eden yaşlı adamın kendini öldürme tecrübesini anlatırken dediği gibi:

'Kendimi asmak için dut ağacına çıktım ve ipi bağladım, başıma bir dut düştü, dutu yedim ve biraz daha toplayıp eve götürdüm, çocuklarım da yedi, oraya intihar etmek için gelmişim ama elimde bir torba dut ile eve gittim.' (Kirazın Tadı, 1996)

Hayat onun için de Ahmed A. Poor için de ve dünya kupasını seyretmek isteyen genç için de devam ediyordur. Ulus Baker'in ölüm oruçlarına ilişkin yazdıkları bu noktada anlamlıdır.

"Canlı varlık ölümü düşünemez. Spinoza'dan öğrendiğimiz bu düşünce olgusal değil, varoluşa ilişkindir. Onun sayesinde ölüm oruçlarının ölüme değil, yaşama doğru gittiğini, yaşama ilişkin taleplere sahip olduğunu, onunla kenetlenip onu olumladığını öğreniyoruz. Çünkü yaşam dirençtir." (Baker, 2012)

Burada ölümün aslında yaşama ilişkin olabileceğini ortaya koyar Ulus Baker. Dolayısıyla ölüm gerçekleşirken tükenmeyen bir olaydır. Yani başına gelmekle sonuçlanmayan bir olaydır. Dolayısıyla bir anlamda insan tam anlamıyla da ölememektedir. Ölüm her olayın prototipidir adeta. Olayın da gerçekleşmekle tükenmeyen yapısı vardır. Her olay arkasında depolanan bir veri bırakır. Dolayısıyla aynı ölüm orucunda olduğu gibi, ölüm üzerine düşünmenin aslında yaşam biçimi belirlediğini ya da hayat tasarımı belirlediğini görürüz. Dolayısıyla bu anlamda ölüm hayatın bir parçasıdır denebilir. Yani Taste of Cherry'deki yaşlı adam ölümünü gerçekleştirmek isterken aslında hayat tasarımı belirlemiştir ve evine bir torba dut ile dönmüştür. Sonunda onun kendi ölümü üzerine düşüncesinden bir torba mutluluk fıskırmıştır. Belki de Kiarostami için çarpıcı olan budur: Ölümünden hayatın çıkması, ölümün aslında hayat olduğu fikri.

Ceylan'ın Kasaba (1997) filminin başındaki sınıf sahnesinde ise yine öğretmen sınıfta otorite sahibidir ama bu otorite kızan, bağırın, tehditler savuran bir otorite değil, aksine

yumuşak başlı bir otoritedir. Sınıfın dışında kar yağmaktadır, yeryüzünün ya da tabiatın ölü hali bile mükemmeldir. Ceylan'ın sinemasında bu durum aslında olası bir sorunsaldır. Doğa adeta duyarsızdır. Doğa mükemmeldir ama insan ve doğa iki ayrı varlıktır. Birisi mükemmel ve diğeri oldukça problemlidir, karanlıktır. Bu düşünce melankoli için de mükemmel bir kaynaktır. Hâlbuki Spinoza'da doğa insana hiçbir şey borçlu değildir. Bu durum söz konusu bile değildir. Ceylan'ın karakterleri karamsarlıkta buradan da beslenir gibidir. Bu düşünce Ceylan'ın özellikle Koza, Kasaba ve Mayıs Sıkıntısı filmlerinde kendini ele verir. Kiarostami'de doğanın kayıtsızlığı gibi bir durum yoktur. Kiarostami'de doğanın karşısında duran bir insan modelinin yerine doğanın parçası insan modeli vardır. Buna Taste of Cherry filminde Badii Bey'in iş makinalarının kaldırdığı toz toprağın içine girerek kendini toprağın parçası gibi hissetmesi metinsel bir örnektir.

Aile

Kasaba filminin devam eden sahnelerinde sınıfın içinde havada uçan bir tüy tanesini üfleyerek havada tutmaya çalışan çocukların oyununa öğretmen de sessiz kalarak kısmen katılır. Ama sorun başka yerededir. Çocuklardan biri ders kitabından 'aile yapısının önemi' konulu bir yazı okumaktadır ve ağır akan, zamanın sıkıcılığını anlatan resimlerin altından aile kurumu ile ilgili yazıyı dinleriz. Bir süre, yavaş ve zamanın sıkıcılığı temalı resimlerin sonunda öğretmen bir koku duyar ve çocuklardan beslenme yiyeceklerini çıkartmalarını ister. Asiy'e'nin beslenme yiyeceklerinin bozuk olduğunu ve kokunun ondan geldiğini fark eder. Asiy'e'ye kızmaz ama annesinin neden ilgilenmediğini sorar ve bu yiyeceklerin kendisini zehirleyebileceğini söyler. Asiy'e ağlamaya başlar. Fonda ailenin önemini dinlerken Asiy'e ailesi yüzünden ağlamaktadır. Ahmed A. Poor'un kabullenışı Asiy'e'de acıya dönüşmüştür. Aslında problem tam da buradadır. Ahmed A. Poor'un sorunlarının yanında Asiy'e'nin sorunu daha küçük olmasına rağmen Ahmed A. Poor hayatı olduğu gibi kabul ederken Asiy'e yıkıma uğrar. Yine filmin paralel kurguyla anlattığı gece vakti bahçede konuşma sahnesinde bir aile dramı vardır. Saffet'in babası yani Asiy'e'nin amcası uzun zaman önce ölmüştür. Saffet babasının hayatının Asiy'e'nin babası gibi olamadığı için, babasının ve kendisinin okuyamadığı için ve ölmüş babasından yeterince saygıyla bahsedilmediği için aileyi suçlamaktadır. Yakın zamanda da kasabayı terk edecektir. Ailenin en büyük annesi yani Asiy'e'nin ninesi ağlamaya başlar. Aile yıkıma uğramıştır. Yakın çekimlerle (extreme close-up) tek tek Asiy'e'nin babasının gözleri, dedesinin gözleri, adeta dertlerden kırış kırış olmuş alınının derisi ve tabi ağlayan ninenin gözyaşları görünür. Aile içi sorunlar ve dertler ve de Saffet'in babasının ölümü herkesin üzerine o andan önce ve ağırlıklı olarak o an çökmüştür. Aile meselesi Ceylan'da merkezi meselelerden biridir. Koza, Kasaba, Mayıs Sıkıntısı, Üç Maymun filmlerinin tamamında aile merkezi bir rol oynar. Aile kurumu tamamen problemlidir bir kurumdur Ceylan'da. Robin Wood, Ceylan hakkında İklimler ve Diğer Felaketler başlıklı yazısında şunları söylemektedir:

"Bir çocuk, bütün klişeleri içinde barındıran 'aileye sevgi ve saygıyı' okumaktadır yüksek sesle. Çocuklar gerçek diye maskelenen baskın ideolojiyi sorgulamadan kabul ederler diye düşünülür ve bu hepimiz için tanıdık bir durumdur. Ceylan ilk filminin ilk on dakikasında asla çalışmayan ve çalışmayacak olan sistemlere sokar bizi, aile, milliyetçilik ve din sistemlerine." (Wood, 2006: 278)

Asla çalışmayan ve çalışmayacak olan baskın ideolojinin bir parçası olandır aile Ceylan'da. Kiarostami'de ise aile meselesi merkezi bir sorun değildir. Hatta aile kurumu sorunlu bir yapı değildir. Karakterler için de yıkıcı değildir aile meselesi. Ahmed A. Poor'un dedesi çocuk yetiştirmek üzerine çeşitli aforizmalarda bulunsa da Ahmed A. Poor ne annesinin sözlerini ne de dedesinin emirlerini dinler ve bunlarla da yıkılmaz. Life Goes On filminde Puya babasıyla beraber depremin olduğu bölgede Ahmed A. Poor'u aramaktadır. Puya için de babası sorun yaratmaz.

Tabiat ve Ölüm

Ceylan sinemasında kendini hissettiren başka bir mesele de tabiat meselesidir. Ceylan'da tabiat mükemmeldir ama insan bunu bozan tek varlıktır. Her şeyiyle insanın içinde bozgunculuk vardır. Asiye'nin babası açıkça şunu söyler: 'Tabiat mükemmel, hatta her bir ağaç dalı mükemmel, biz de kendimizi onun bir parçası olarak görmeliyiz ama insanlara güvenim kalmadı.' Zaten bunu metinsel olarak Asiye'nin kardeşinin kaplumbağa ile oynadığı sahnelerde de hemen görürüz. Asiye'nin kardeşi kaplumbağa bulur ve üzerine çıkar. Asiye kaplumbağaların ters dönünce öldüklerini söyler ama kardeşi kaplumbağayı ters çevirir ve orada bırakır, onu ölüme terk eder. Kasaba'da da tabiat mükemmeldir ama insan ve insanla ilgili her şey problemlidir. İnsanların dünyasında sorunlar çok yıkıcı ve dayanılmaz derecede ıstıraplıdır. Hayatın sonundaki ölüm, her şeyden daha yıkıcı ve dayanılmaz olandır. Belki de Ceylan'ı Kiarostami'den ayıran temel fark budur: Kiarostami'de aynı Spinoza'da olduğu gibi insan tabiatın parçasıdır. Dolayısıyla insan, tabiatı bozmaz, bozamaz. Spinoza'daki içkinlik tam da budur. Ceylan'da ise bozucu olan insandır. İnsanın bozucu olduğu tezi doğaya aşkın bir form varsayar. Sanki insan doğanın bir parçası değil de, tabiat ve onun karşısında bozucu insan doğası duruyor gibidir.

Kiarostami'nin Wind Will Carry Us (1999) filminde, bir grup muhabir kendilerini mühendis olarak tanıttıkları bir köye gelirler. Asıl amaçları, köyde yakında ölecek yaşlı bir kadının cenazesinin, kadınlar tarafından nasıl taşındığını ve merasimin nasıl yapıldığını fotoğraflamak ve haber merkezine göndermektir. Biz bu grubun tamamını asla göremeyiz ama sadece içlerinden bir muhabiri görürüz. O gördüğümüz muhabir de sürekli köyün yakınlarındaki tepeye arabasıyla gidip orada telefonla konuşmakta ve geriye hiç görmediğimiz arkadaşlarının yanına dönmektedir. Telefonda konuştuğu kişileri de hiç görmeyiz ama anlaşılabilir haber yapmalarını isteyen ofisten yetkililerle konuşmaktadır. Yaşlı kadın bir türlü ölememekte ama telefondakiler de sürekli muhabiri sıkıştırmaktadırlar. Aynı

zamanda, köyde de insanlar fotoğraflanmaktan hoşlanmamaktadır. Telefonla konuşmak için gittiği tepede kuyu kazmış ve içinde çalışan bir toprak işçisi ya da amele vardır ama onu da hiç görmeyiz, sadece sesini duyarız, arada bir de muhabir onunla konuşur. Bu gidiş gelişlerden birinde çukurda çalışan işçinin üzerine çukur göçer ve işçi toprak altında kalır. Muhabir bunu fark eder ve yardım çağırır, insanlar yardıma gelirler. Yardıma gelenler arasında bir doktor da vardır ve bu doktor aynı zamanda yaşlı kadının da doktorudur. Muhabir doktorun motosikletine atlar ve ikisi köye geri dönerler. Çukurda kalan amelenin ölüp ölmediğini, başına daha sonra gelenleri görmeyiz ve duymayız, bununla ilgilenmez film. Aynı şekilde muhabirin doktorla gittiği ve ölmek üzere olan yaşlı kadının hastalığının ne olduğu ve kim olduğuyla da ilgilenmez film. Ama muhabirin doktorla motosiklette giderken diyalogu ilginçtir. Diyalog şöyledir:

- Muhabir: Yaşlı kadının neyi var?*
Doktor: Bir şeyi yok, sadece yaşlı ve zayıf.
M: Yaşlılık kötü bir hastalık o zaman
D: Daha da kötüsü var, ölüm. Bu hayata gözlerini kapadığında, bu doğa harikalarına bir daha geri gelmeyeceğin anlamına gelir.
M: Diğer hayatın daha güzel olduğunu söylüyorlar?
D: Zahide hurilerle dolu cennet hoş gelir
Onun bana üzümün suyu daha hoş gelir
Onun cenneti veresiye benimki peşin
Ne var ki uzaktan davulun sesi hoş gelir...

Doktor'un diyalogun sonunda okuduğu dörtlük Ömer Hayyam'ın dörtlüğüdür. Burada açıkça Kiarostami'nin ölümü algılama biçimi kendini göstermektedir. Ya da, daha doğru bir ifadeyle Kiarostami'nin filmlerindeki ölümü algılama biçimi kendini göstermektedir. Ölüm hayatın içinden bir şeydir ve yıkım değildir. Adeta Spinoza'daki gibi bir dönüşümdür. Ama başka bir dünyaya dönüşüm değildir. Bu dünyada bir dönüşümdür. Beni oluşturan çok küçük sonsuz parçaların başka bir varlığı oluşturan çok küçük parçalara dönüşmesi ve özün hayata devam etmesidir.

Bu anlamda hayatta olduğumuz sürece ölümü düşünmemekteyiz. Bu tam da Spinoza'nın conatus'udur. "Ben olma çabası ve her bir şeyde ve her bir bende Tanrı'nın kudretinin ifadesidir" (Zac, 1985: 257). Bu da demektir ki ölüm dışarıdan gelen bir şeydir, hayatın parçası, onu bozan, yıkıma uğratan bir şey değildir.

Yukarıda doktorla muhabirin diyaloguna baktığımızda da açıkça şunu görürüz: Doktor, şimdi burada olan hayatın peşinden koşar, şimdi ve burada ve elinin altındaki hayat ateşinin, hayat kıvılcımının peşinden koşar. Ölümün ve acıların arkasına gizlenmiş güzel vaatlerin yerine şimdikini sonrakine tercih eder. Doktor, elindeki üzüm suyunu Huri meleğine tercih eder.

Kiarostami'de Gölgede Kalan Unsurlar

Kiarostami'de gölgede kalan hatta karanlıkta bırakılan unsurlar dikkat çeker. Jean-Luc Nancy'nin Kiarostami üzerine yazdığı inceleme yazısında bahsi geçen bir benzetme vardır. Nancy Kiarostami'yi Rembrandt'a benzetir. Yani Rembrandt'ın tablolarında kullandığı dramatik aydınlatma gibi Kiarostami'nin de filmlerindeki olayları ve karakterleri dramatik olarak aydınlattığını ve bazı unsurları da karanlıkta ve gölgede bıraktığını söyler (Nancy 2001: 88). Teknik anlamda bir aydınlatma değildir burada bahsedilen. Senaryonun dramatik yapısındaki bazı unsurların belirgin, bazı unsurların karanlık olmasıdır Nancy'nin söylemek istediği. Mesela, yukarıda bahsedilen dramatik unsurlar; Wind Will Carry Us filminde göçük altındaki amele, yaşlı kadın ve muhabirin arkadaşları. Bu unsurlar bilinçli bir şekilde karanlıkta bırakılır. Filmde Kiarostami bu karakterleri bize hiç göstermez. Life Goes On filminde de başka bir gölge karakter vardır. Yönetmen olan karakter, çocuğuyla beraber arabayla seyahat ederken ağaçlık bir bölgede bir beşik görürler ve içinde ağlayan bir çocuk vardır, yakınlarda annesi de vardır ama Kiarostami seyirciye sadece çocuğu gösterir, anneye ilgilenmez. Through the Olive Trees filminde Ferhad ve Tahareh'in çekimleri yapılırken, set ekibi mola verdiğiğinde, set ekibinin filmi çekmeye çalışma dertleri yerine, kamera Ferhad'ın Tahareh'i evlenmeye ikna etme çabalarını gösterir. Set ekibini adeta dramatik olarak gölgede bırakır Kiarostami. Ya da Kiarostami'nin Shirin filminde olduğu gibi sadece sinemada Ferhad ile şirin filmi seyreden kadın karakterlerin yüzünü gösterir bize kamera, diğer her şey karanlıkta kalır. Bu unsurlar bilinçli olarak gösterilmez. Çünkü Kiarostami'nin kamerası hayata bakar.

Hayata Bakan Kamera

Yine metinsel öğelere odaklanacak olursak, Wind Will Carry Us filminde ölmekte olan yaşlı kadın umurunda değildir kameranın ya da göçen çukur altında kalan amele de aynı şekilde. Kamera acılarıyla ilgilenmez, Through the Olive Tree filminde set ekibi mola verdiğiğinde, hayat Ferhad'ın Tahareh'e evlilik teklifindedir, set ekibinin çektiği sıkıntılarda değildir. Hayat ateşini takip eder adeta kamera. Shirin filminde Ferhad ile şirin filmi seyredip ağlayan kadının yüzündedir hayat ateşi, onun için kamera sadece onu görür ve başka hiçbir şey görmez. Ama burada başka bir önemli nokta daha vardır. Kameranın hayata bakabilmesi için bu gösterilmeyen ama varlığı ima edilen şeylerin de bulunması gerekmektedir. Dikkat edilirse gölgede bırakılan unsurlar tamamen dramatik yapıdan atılmış değildir. Onlar oradadır ama gölgede bırakılmıştır. Bu durum aslında Kiarostami'ye dair çok önemli bir şey de söylemektedir: Hayatı ancak bir şeyleri çıkartarak, eksilterek, her şeyi göstermeye çalışmadığımız zaman gösterebiliriz ya da eğer sadece bir şeyi gerçek anlamda gösterebilirsek, bütün hayatı da gösterebilmiş oluruz. Yine Kiarostami'nin Five (Beş, 2003) filminde okyanustan gelen bir tahta parçasını göstermesindeki fikirlerden birisi de bu olabilir. Bir evi, bir gülüşü, bir yüzü göstermek de bu fikirden anlaşılabilir. Dikkat edilirse Kiarostami'nin filmlerinde sıkça kullanılan unsurlardır bunlar. Kiarostami sadece bir unsuru

tam göstererek aslında hayatı gösterebilmektedir. Kamerası bu anlamda tam da hayatı göstermeyi başarabilmektedir.

Diğer taraftan Ceylan'ın kamerası acıyı gördüğü zaman, ölümü gördüğü zaman onun peşine takılır ve ağır ağır takip eder, adeta ölüme kilitlenir. Kasaba filminde yıkıcı olan şeyin aile kurumu olduğunu, yakın çekimlerle her bir aile ferдинin gözlerinde, alınıdaki kırışıklıklarda seyrettirir seyirciye. Kiarostami Taste of Cherry'de Badii karakterini ölümden vazgeçirecek adamı, ona hayat verecek adamı ararken, Ceylan, Bir Zamanlar Anadolu'da filminde film boyunca ölünün gömüldüğü yeri aramakla uğraşır. Sonunda otopsi masasında ölüyü gösterir Ceylan'ın kamerası. Farklı olan nokta budur. Birisinin kamerası hayat ateşinin peşinde iken diğerinin kamerası ölüm karanlığının peşindedir.

Yazgı'daki Ölüm

Türk sinemasında başka bir ölümü algılama biçiminden daha bahsetmek yerinde olur. 2002 yılında Cannes film festivalinde 'Un Certain Regard' ödülü alan Zeki Demirkubuz'un Yazgı (2001) filmi. Filmin hayata ve ölüme farklı bir bakışı vardır. Musa karakteri sabah uyandığında annesinin yatağından kalkmadığını fark eder. İşe gider ve akşam eve döner, annesi hala yatağındadır ve o zaman annesinin öldüğünü fark eder. Hiç heyecana, korkuya ya da üzüntüye kapılmaz ve kendisine bir sütlü kahve yapar, oturup televizyonda film seyretmeye devam eder. Arabesk bir film vardır televizyonda. Hatta bir ara annesinin yatak odasına doğru kafasını çevirir ve rahatsız olur, kalkar ve annesinin cesedinin bulunduğu odanın lambasını kapatır. Bir gece önce annesinin kanepede uyuklarken üzerine örttüğü yeleği görür. Dün gece annesi canlı canlı yanında uyuklarken, şimdi annesi yoktur. Uyur, sabah kalkar ve işe tekrar gider. Patronu neden geç kaldığını sorar, Musa da annesinin öldüğünü söyler. Sonra patronu ona şaşkın şaşkın bakınca, 'Benim suçum değil' lafı ağzından kaçırır. Kısaca filmin ilk 15 dakikası böyle akar. Musa ölüme karşı kayıtsızdır, annesinin ölmüş olması onun için yıkıcı bir şey değildir. Hatta onca sorunun arasında bir de bu çıkmıştır Musa'nın başına. Patronuna durumu söylediğinde de bu düşüncesi anlaşılır zaten. Patronu, 'Cenaze işlerini halletmek lazım' dediğinde, Musa, 'Evet, ama hiç bilmem böyle durumlarda ne yapılır' der. Patronu da yöneticinin babasının yakın zamanda öldüğünü ve onun bu tür işleri bilebileceğini söyler. Burada asıl mesele şudur; 'Onca sorun varken bir de bu çıktı başıma' gibi düşünmek. Kiarostami de ölüme kayıtsız kalıyordu ama hayat devam ediyordu, hayat ateşi yanmaya devam ediyordu. Yazgı'daki kayıtsızlık ise çok daha farklı, yani, hayat zaten devam etmiyor, zaten hayat yok, kaldı ki Musa'nın annesi de ölü hayatta ölmüş bir zavallıdan başka bir şey değil, hatta daha da kötüsü, şimdi bununla uğraşmak da lazım, yani ilave iş çıktı Musa'nın başına. Hayatta hiçbir şey güzel değil, tabiatın kendisi bile. Zeki Demirkubuz'un filmografisine bütünlüklü olarak baktığımızda farklı hayat fikirleri bulabiliriz belki. Mesela Masumiyet (1997) ve Kader gibi filmlerinde hayat ateşi alt sınıf karakterlerde hissedilir. Kaybedenlerin dünyasında arar hayatı Demirkubuz ve orada olduğuna inanır. Ceylan'da ise tabiat mükemmeldir ama insan bunu mahvedendir. Acılar içinde kıvranandır ve yapabileceği tek şey acı dolu ıstırap dolu bu hayatı böylece yaşamaktır, ama acı duyarak

yaşamaktır. Kiarostami ise bütün acılara ve ölüme hoş geldiniz der, Ona göre hayatın kendisi budur ve bu haliyle mükemmeldir hayat.

Konuyu biraz daha derinleştirmek için başka bir örneğe daha bakmak gerekir. Ceylan'ın Üç Maymun filmi ve Bir Zamanlar Anadolu'da filmlerinin senaryosunda beraber çalıştığı, asıl mesleği doktorluk olan Ercan Kesal'ın 16 Eylül 2012 tarihinde Radikal gazetesinde yayımlanan kısa öykülerinden bir tanesine bakalım. Bahsi geçen yazıda üç öykü vardır ve bu öykü bunlardan sonuncusudur, yazının başlığı ise ilgi çekicidir: "Üç tarzı hakikat ve biz" (Kesal, 2012). Hakikat tarzları olarak bahsedilir öykülerdeki meselelerden. Bizim üzerine konuşmak istediğimiz öykü şöyledir:

"Gece yarısı nöbetin ortasında uyku ile uyanıklık arasında beklerken, 50-60 yaşlarında sessiz bir amca gelir. Yakın zamanda başlayan ve bir türlü kesilmeyen öksürükler. Muayene, akciğer filmi derken, akciğerdeki tümörü fark edersiniz. Uygun cümleleri seçip nasıl söyleyeceksiniz? Daha ikinci cümlede insanın içini ürperten bir sakinlikle sorar: "Sen sıkılma doktor bey, söyle, ne kadar daha yaşarım?" Poliklinik odasının yarı açık kapısını kapatır, sohbeti derinleştirirsiniz. Amca, Zincirlikuyu Mezarlığı'nda mezar kazıcısıdır. Emekliliği gelmiş de zamlı maaş için yılsonunu beklemekte. O sohbetten aklınızda çivi gibi şu cümleler kalır: "Bu dünya kime baki kalmış ki doktor bey... Ben bu ellerle kimleri toprağın altına koydum bilir misin? Ünlü, ünsüz, fakir, zengin. Kim gelirse aklına, sor. Hepsini de ben yerleştirdim mezara. Korkar, çekinir yakınları. İnemezler mezarın içine. Ama ben hep oradayım. Alırım kucağıma, yatırırım yerine. Onun için beni mezarla, ölümle korkutamazsın... Çekinme söyle, ne kadar kaldı?" (Kesal, 2012).

Tamamen bir Nuri Bilge Ceylan filmi renginde olan öykünün temel meselesi ölüm ve ölümü algılama biçimidir, tabii ki hayat tasarımının neticesinde ortaya çıkan bir ölümü algılama biçiminden bahsedebiliriz bu öyküde. Hayat acımasızdır ve her şey gibi insan da son bulmaktadır. Yok olmaktadır. Durum bu noktaya geldiğinde, zaten başından beri kimsenin yardımı dokunmadığı hayat yolculuğunun sonunda yakınların bile inemezler seninle kuyuya. Ama bu öyküde göze çarpan başka bir nokta daha vardır. Yakınlarının bile inemediği çukura, yaşlı mezarıcı hayatı boyunca inmiştir. O yüzden ne çukurdan ne de ölümden korkmaktadır yaşlı mezarıcı. Adeta ölüme meydan okumaktadır. Dik durabiliyordur yaşlı mezarıcı ölüme karşı. Hayatın sorunlarına ve en büyüğü olan ölüme, yok oluşa karşı meydan okumak fikridir işte bu öyküde farklı olan. Bu tür bir ölümü algılama biçimi ve hayat tasarımı işte bu noktada hem Nuri Bilge Ceylan'ın metinlerinden, hem Zeki Demirkubuz'un metinlerinden, hem de Kiarostami'nin metinlerinden farklıdır. Göğsünü gere gere yüzleşmek ölümlle. Ama bu duruşu meydana getiren hayat tasarımı da gri- siyah renkten kendisini kurtaramaz. Yani Kiarostami'deki gibi bir sürur çıkmaz ortaya. Hatta tam tersine, ne kadar dik durursa o kadar zarar verir, hasar verir insana. Yaşlı mezarıcının aldığı hasar her gün o mezara girmesidir. Kendi başına geldiğinde, dik durabilmek için her gün o çukura girmektir. İşte ödediği bedel budur yaşlı mezarıcının. Doktorun aldığı hasar ise her gün böyle dik duranları ya da duramayanları muayene etmektir.

Nuri Bilge Ceylan'ın filmleriyle aynı renkte olan bu öyküde öne çıkan şey aslında en popüler, en sıradan bilince ait ölüm fikri: 'Ne yaparsan yap öleceksin', 'Bu dünya kimseye kalmaz' yani 'Ölüm herkesi eşitler'. Bu bir sonluluk, fanilik ideolojisidir. Bu tür sözler toplumumuzda çok sık dillendirilir. Aşkın Tanrı fikrinden beslenen bir ideolojidir bu adeta. İşte Kiarostami'de farklı olan tam da budur. Onda fanilik ideolojisi yoktur, onun perspektifi bir sonluluk perspektifi değildir. Diğer bir deyişle, ölüm hayatın onu karşısına alıp kendine bir yol çizebileceği, kendine dair ondan bir şey öğrenebileceği, güzergâh çizebileceği bir şey değildir. Kiarostami için 'hayat var ve çok güçlü' dür. Dolayısıyla Kiarostami'nin perspektifi sonsuzluk, hayatın sonsuzluğu, ebediliğidir. İnsanın faniliği değildir. Tam da bu yüzden ölümün karşısında kahramanca bir duruş, bir tavır Kiarostami'yi ilgilendirmez. Tersine, Wind Will Carry Us filminde doktor ve muhabirin diyalogunda olduğu gibi Kiarostami'yi ilgilendiren, ölüm karşısında anlayışlı, yumuşak bir tavidir. Ona göre insani tavır budur. Çünkü hayat güzeldir. İşte bize hayatın büyüklüğünü duyuran da bu insani tavidir. Çünkü insanın kendi hayatı, hayatın büyüklüğünü kapsamaya yetmez. Ama insan bu bilgiyle hayıflanmak, hüzünlenmek yerine, coşup içi içine de sığmayabilir. İşte Kiarostami'yi Ceylan'dan ayıran başka bir unsur daha. Kiarostami'nin filmleri bu bilgiyle coşar ve filmlerden hayat fıskırır, Ceylan'ın filmleri ise bu bilgiyle hayıflanır ve hüzünlenir.

Ercan Kesal ve Nuri Bilge Ceylan'ın ideolojileri fanilik, sonluluk olduğu için düşünebildikleri tek alternatif de bu durumla kahramanca ya da dürüstçe yüzleşmedir. Ama bu yüzleşme neredeyse imkânsızdır. İnsandaki bu dirayetsizlik ya da yüzleşememe durumu da bir hüzün, acı, trajedi kaynağıdır.

Önemli olan nokta şudur; ölümün herkesi eşit kıldığı, herkesin nihayetinde ölecek olduğu fikri her ne kadar baskın ideolojiye uygunsu da düpedüz yanlıştır. Çünkü ölüm hayatın parçası değilse hiç kimse ölemiyor demektir. Sorun aslında kendi ölümlerini ölemeyenlerin sürekli ölümden bahsedip durmalarıdır. Hâlbuki herkesi eşitleyen bir ölüm olmaması, bin bir türlü ölme yolları, biçimleri olduğu anlamına da gelebilir. Ulus Baker'in söylediği gibi: "Canlı varlık ölümü düşünmez, mümkün olan bütün yolları deneyerek ölmek gerekiyor" (2012).

Nuri Bilge Ceylan ve Ercan Kesal adeta izlenecek bir ölüm modeli olmamasına da hayıflanmaktadır. Kiarostami ise bize adeta hayatın, hayatta direnme gücünün ne kadar muhteşem bir şey olduğunu gösteren ölme biçimleri göstermektedir.

İlginç olan bir şey daha vardır, o da Kiarostami'nin vizyonunun, İslam'ın ya da Hıristiyanlığın fanilik fikrine tamamen zıt olmasıdır. Nuri Bilge Ceylan ve Ercan Kesal bununla karşılaştırıldığında İslami ya da Hıristiyanlığın bir fanilik ideolojisini kucaklıyor ya da bundan kaçamıyor olmasıdır. Bu açıdan Kiarostami'nin Spinozacı olması kaçınılmazdır, çünkü Spinoza bütün aşkınlığın ve ondan türeyen acının kökünün kazanmasının felsefedir.

'Özler', 'Töz' ün var olma biçimleridir. Yani bizi oluşturan sonsuz sayıdaki ve birbirlerine diferansiyel bağlarla bağlı, hareket ve sükût halindeki parçaların yani 'Öz'ün, hayatın yani tabiatın, kâinatın ya da 'Töz' ün var olma biçimleri olması. Hepimiz aslında hayatı oluşturuyoruz ve ölmüyoruz, yaşamaya devam ediyoruz. Bunun için Kiarostami'nin

filmlerinde ölümün gölgesindeki karakterler yoktur. Bunun için Kiarostami'nin filmlerinden adeta sürür, adeta hayat fıskırır.

Neden şimdi Kiarostami?

“Kiarostami'nin gerçekliğin yeniden üretilme biçimlerine duyduğu büyük ilgi ve bize daha farklı bakmayı göstermekteki ısrarı, devrimin tüm acıları ve vaatlerinden uzakta yaşamayı sürdüren bir var olma biçimini tarif ediyor...” (Dabaşı 2004: 53).

Abbas Kiarostami neden bu zamanda böyle bir hayat tasarımıyla ortaya çıkmıştır? Bu soru için kısaca İran siyasi tarihinden bahsetmek yerinde olur. Hitler'den etkilenen ve ülkesinde demir yumrukla iktidarı 70'li yıllara kadar elinde tutan Rıza şah 1926 yılında İran'ın başına geçer. Uzunca bir süre monarşi ile yönetilen İran'da sahneye 50'li yıllarda Musaddık çıkar ama petrol gelirlerini garantilemek isteyen batının yardımıyla darbe sonrası Rıza şah'ın oğlu Muhammet Rıza şah iktidarı ele geçirir. Rıza şah 70'li yıllardaki 'Beyaz Devrim'in mimarıdır. Beyaz devrimle ülkedeki iktidar gücünü iyiden iyiye artırır. Ülkenin petrol gelirlerine sahiplik iddia eder ve bu durum 1979'da Humeyni'nin İslam Devrimi'ni yaparak şahı göndermesiyle son bulur.

70'li yıllarda Rıza şah Çocuklar ve Gençlerin Zihinsel Gelişim Enstitüsü, kısaca 'Kanun'u kurar. Asıl amaç gençleri siyasetten ve tehlikeli fikirlerden uzak tutmak olan 'Kanun' tam tersi bir hal alır. Kiarostami 1940 yılında dünyaya gelmiştir ve işte bu enstitüde sinemaya başlamış ve ilk filmi Bread and Alley (Ekmek ve Arka Sokak, 1970) filmini burada çekmiştir. Fırından ekmek alan bir çocuğun ekmeği eve getirirken bir köpekle karşılaşması ve köpekten kurtulmasını anlatan kısa filmi Kiarostami'ye sinema kariyerinin kapılarını açarken, filmi siyasi olarak okuyanlar da olmuştur. Ama Kiarostami'nin gündemi ya da amacı hep farklı olmuştur. Ülkenin en sıkıntılı zamanlarında bile siyasetten uzak filmler çekmiştir. Mesela Rıza şah döneminde Kiarostami Dental Hygiene (Diş Ağrısı, 1980) filmini çekmiştir (Dabaşı 2004). Bu konu ile ilgili Hamid Dabaşı'nın ilginç bir tespiti vardır. şöyle der:

“İnsanlar sıkıntılıdır, bir ulusun kapanmayan yaraları kanamaktadır. Vakit intikam zamanıdır. Tüm bu çılgınlığın ortasında, nasıl olur da Kiarostami gibi insanlar diş ağrısını düşünebilirler” (Dabaşı, 2004: 52).

Diş ağrısı filmini Kiarostami 1980 yılında, tam da İslam Devrimi öncesi çekmiştir. Filmde ana karakter yine bir çocuktur. Muhammed Rıza diş ağrısı çekmektedir. Dedesi ise takma diş kullanmaktadır. Muhammed Rıza hastaneye muayene olmaya gider ve diş doktoru Muhammed Rıza'ya ağız sağlığı ve diş bakımı konusunda tavsiyelerde bulunur. Ama Muhammed Rıza içten içe bu acıları çekmek yerine takma diş kullanıp kökten bu acıları bitirmenin daha kolay olacağını düşünmektedir. Hamid Dabaşı İran Sineması kitabında, ülkenin içinde bulunduğu bu buhranlı ve sıkıntılı dönemlerde Kiarostami'nin neden diş ağrısıyla uğraştığını sorar ve bu soruya şiraz'da yaşamış ortaçağ hattatının bir hikâyesini anlatarak cevap verir. Hikâyede şehri yerle bir eden bir deprem yaşanmıştır ve hattatı

kurtarmaya gelenler 'belki yaşıyordur' umuduyla yıkılmış evde arama kurtarma yapmaya başlarlar. Hattatı bulamazlar ve sonunda bodrum katta göçüğe girerler. Hattatı bulurlar ve iyi olup olmadığını sorduklarında hattat şu cevabı verir: "Sonunda mükemmel bir "N" harfi yaptım, daha önce kimse bundan daha iyi bir "N" harfi yapamamıştı"(Dabaşı, 2004: 53).

Kiarostami'nin gerçeğin yeniden üretilme biçimine duyduğu ilgi ve bize daha farklı bakmayı göstermedeki ısrarından bahseder Dabaşı (2004: 57). Zaten Kiarostami de bize Nancy ile yaptığı röportajında "Gerçeğe biraz da yalan söyleyerek ulaşabiliriz" (Nancy, 2001: 87) diyecektir. Bu cümle Onun gerçeğin yeniden üretilme biçimine duyduğu ilgiyi anlamamız açısından önemlidir. Diğer yandan yine Hamid Dabaşı'nın, *Where is My Friend's Home* filmine ilişkin "Kiarostami'nin cennet bahçesinde doğruluktan çok gerçeklik, erdemden çok davranış biçimi vardır" (2004: 58) tespiti ise Kiarostami'nin bize daha farklı bakmayı göstermedeki ısrarını anlamamız açısından önemlidir.

Kiarostami hakkındaki bu önemli, iki ana ekseninde işleyen tespiti metinsel olarak görmek de mümkündür. Gerçeğin yeniden üretilme biçimine duyduğu ilgi konusunda *Through the Olive Trees* filmine bakabiliriz. Ferhad'ın Tahareh'e aşkını fark eden yönetmen kurmaca bir evlilik filmi ekseninde bu aşkın birliktelikle sonlanmasını sağlar. Kiarostami bir aşk filmi kurmaca bir evlilik temelinde anlatmıştır. Kurmaca olanın üzerinden gerçeği anlatmıştır. Tam da kendisinin söylediği gibi, 'gerçeğe biraz da yalanla ulaşabiliriz'. Yine *Close Up* (Yakın Çekim, 1990) filminde temel meselesi gerçeğe kurguyla ulaşmaktır. Sabziyan ismindeki karakter kendisini Makhmalbaf isminde ünlü yönetmen olarak tanıtır ve bir aileden film çekmek için para alır, neticede aile, Sabziyan'ın söylediği kişi olmadığını anlar ve durum mahkemeye intikal eder. Hem Sabziyan'ın ve hem Makhmalbaf'ın kendilerinin başına gelen ve yine kendilerinin oynadığı film gerçekten yaşanmış olan olayın ikinci kez sinema için canlandırılmasıyla çekilmiştir. Yine aynı şekilde *Life Goes On* filmi İran'da meydana gelen depremi anlatır, depremin üzerinden geçen bir yılın sonunda kurgusal olarak tekrar canlandırılır ve çekilir. Bütün bu 'gerçeğin yeniden üretilme biçimi' konusunda Nancy, Kiarostami'nin filmleri ile ilgili şu tespiti yapar: "Neredeyse Belgesel" (2001: 86) yani, belgesel filmin kurgusal hali.

Diğer yandan, *Where is My Friend's Home* filminde Ahmet A. Poor hiçbir otorite ve baskıdan etkilenmeden sorunu çözer ve hayatına devam eder. Kiarostami'nin kısa filmlerinden biri olan *Bir Problem İçin İki Çözüm* (1975) filminde de bir soruna bakmanın farklı yolları üzerine bir şeyler söyler. Hatta *Okul Tatili* (1972) filminde okulun camını top oynarken kıran ve öğretmeni tarafından sınıfın dışında bekleme cezasına çarptırılan çocuğun hikâyesinde bile bize adeta 'öğretmenin verdiği cezaya bile farklı bakılabilir' ve 'belki ceza daha da güzel bir hal alabilir' der.

Kiarostami'nin Mutlu Sonları

Kiarostami'nin filmlerinde göze çarpan başka bir nokta filmlerinin mutlu sonla bitmesidir. *Through the Olive Trees*, *Where is My Friend's Home*, *Wind Will Carry Us*, *Close Up* gibi. Ceylan'ın ve Zeki Demirkubuz'un anlattığı kadar karanlık bu dünyayı, mutlu sonla

bitirmeyi başarır Kiarostami, hem de aynı karanlık dünyayı anlattığı halde. Where is My Friend's Home filminde öğretmen ve ailesinin baskılarına rağmen, filmi mutlu sonla bitirebilir. Sonunda da Ahmet A. Poor'a defterin arasından kurumuş bir çiçek hediye eder, adeta Poor'a, dünyaya kültürlerden ve baskın ideolojik yapılardan etkilenmeden, kirlenmemiş gözlerle bakabildiği ve bu hayatı daha güzel yapabildiği için bir hediyedir bu.

Aşk hikâyesi diyebileceğimiz iki filme bakalım. Ceylan'ın İklimler filmi ve Kiarostami'nin Through the Olive Trees filmine. İki filmde de erkek karakterlerde bir kararlılık söz konusu olduğu aşikârdır. Ferhad, Tahareh'e evlilik teklifini defalarca yapar ve hatta film boyunca Tahareh'in inadını kırmak için belki de saatlerce uğraşır. İklimler filminde İsa da Bahar'a pişmanlığını anlatmak için kilometrelerce yol yapar. İki karakterin de amacı sevdiğine bir noktada ulaşabilmek, onların kalbindeki inatçı bir noktaya dokunabilmektir. Ama neticede İsa Bahar'ın kalbini açar açmaz kendi kalbini kapatır. Robin Wood'un Ceylan hakkındaki tespiti şöyledir:

"Ceylan'ın filmlerinde asıl çarpıcı olan şey hiç mutlu son olmaması. Filmlerindeki karakterlerin hiç biri istediğine ulaşamaz. Bu her yere sinen problem ve daha da içlere nüfuz etmiş mutsuzluk adeta insanın varoluş problemiyle, varoluşsal bir rahatsızlıkla ilintilidir" (Wood, 2006:278).

İnsanın kötücül olduğunu, kötüye daha meyilli olduğunu söyler Ceylan seyirciye. Kasaba filminde küçük Asiye'nin kardeşinin kaplumbağanın ters çevrilince öldüğünü bildiği halde kaplumbağayı ters çevirip bırakmasında söylediği şeyin aynısını söyler. İnsan kötülüğe daha yatkındır. Diğer taraftan Ferhad sonunda Tahareh'in inadını kırmayı başarır ve zeytin ağaçları altında onun kalbine dokunabilir ve yine Wind Will Carry Us filminde muhabir, kaplumbağayı önce ters çevirir ama tepeden ayrılırken kaplumbağanın ölmemesi için tekrar düzeltir. Kiarostami'nin karakterlerinde kötücül olan bir şey yoktur. Hatta bazı karakterleri kötü şeyler yapmasına rağmen yoktur. Mossafer (1974) filminde Malayer isimli çocuk karakter, futbolu çok sever ve milli takımın başkentteki maçını seyretmek için türlü yollara başvurur. Önce babasının cebinden para çalar ve arkadaşlarından yalandan çektiği fotoğrafla para toplar ve sonunda başkente maçı seyretmeye gider. Ama maç başlamadan hemen önce yorgunluktan uyuyakalır. Kiarostami, karakterleri kötü şeyler yapmasına rağmen, seyircinin karakterlerine sempati duymasını sağlamayı başarır. İnsanın içinde kötülüğün olmadığı başka bölgelerin de olduğuna inandırır seyirciyi. Ve hayatın içinde her şeyin, acının, ıstırapın, ayrılığın ve ölümün bile hayatın bir parçası olduğuna inandırır.

Zeki Demirkubuz'un Yeraltı filminde Muharrem karakteri kendini sonsuza kadar rahatlatmak sözleri arkadaşlarının yüzüne haykırabilseydi her şey onun için düzelecek miydi? Ya da Muharrem, bu kadar öznel ve yalnız bir birey olmasaydı ve yaşlı bir müzeci ona gelip 'Azizim senin fikrin hasta, fikrini düzelttiğin zaman her şey düzelecek' deseydi film nasıl olurdu? Muharrem bütün acılarından kurtulur muydu ve filmin tamamından bir neşe

saçılabilir miydi? Demirkubuz da insanın karanlık bölgelerinin insanı kapladığına ve boğduğuna inanır, o yüzden Yazgı, İtiraf, Bekleme Odası filmlerinden oluşan üçlemeye *karanlık üzerine öyküler* ismini vermiştir. Demirkubuz'da insanı anlamaya çalışmak demek, insanın karanlıklarını anlamaya çalışmaya dönüşmüştür. Hâlbuki Kiarostami'de durum tam tersidir, O insanın aydınlık taraflarının daha ağır bastığına inanmaktadır. O yüzden karakterlerini sevgiyle kucaklar ve onlara şefkat duyar.

Yukarıda da bahsedildiği gibi Ceylan'ın İklimler filmi de dâhil olmak üzere yaptığı filmler, oyuncu yönetimi, senaryoya yaklaşım ve çekim süreci olmak üzere Kiarostami vizyonuna yaklaşmıştır. Ama yukarıda da bahsedildiği gibi filmler başka vizyonda olmuştur. Bunun sebebini Türkiye'deki baskın ideolojik yapılara ve söylemlere bağlamak ne derece doğru olur? Netice itibariyle Kiarostami'nin memleketi İran'da da aynı ya da yakın ideolojik söylemler yok mudur? İran'da da aşkın inançlar yok mudur? Hem Türkiye hem de İran içinde İslam ve Hıristiyanlıktaki fanilik fikrini yüzyıllardır barındırmamış mıdır? İran halkı aşırı duygusaldır ve acıya meyillidir. Vicdan ve kendini cezalandırma konusunda Rus halkından aşağı kalır değildir. Rus edebiyatında vicdan ve kendini cezalandırma meselelerinin baskın olduğu gibi-örneğin Dostoyevski'de, Çehov'da gördüğümüz gibi- İran edebiyatında ve şiirinde de vicdan ve kendini cezalandırma meseleleri çok yer kaplar. Fakat İran halkının bu özelliğinin Kiarostami'nin vizyonuna taban tabana zıt olduğu aşikârdır. İran'ın en karamsar zamanlarında sinemasını karanlık bulutlardan koruyan bir yapısı vardır Kiarostami'nin. Ondaki, varoluşun bütün acımasız bölgelerinde hayatı ve güzeli görebilme yetisini başka bir yerde aramak gerekir. İran şiirinde öyle bir alan vardır ve Kiarostami'nin oradan beslendiğini söylemek yanlış olmayacaktır. İranlı şair Söhrab Sepehri de şiirlerinde varoluşun en acımasız bölgelerinde güzellikleri görebilen bir şairdir. Yolcu adlı şiiri şöyledir:

*Güneş batıyordu.
Bütün bitki örtüsünün zekâsının sesi
Duyulabiliyordu.*

*Yolcu hedefine varmış
Ve oturmuştu rahat bir iskemleye
Çimenliğin kenarında:*

*Üzüntülüüyüm.
O kadar üzüntülüüyüm ki.
Buraya gelirken yolda
Aklımda tek bir şey vardı.
Çayırların rengi
Öyle kamaştırdı ki gözlerimi
Yolun hatları
Kayboldu bozkırların hüznünde.
Ne tuhaf vadilerdi
Peki ya at, hatırlıyor musun
Bembeyazdı
Ve tertemiz bir sözcük gibi
Otluyordu çayırın yeşil sessizliğinde
Sonra yol kenarındaki köyün rengârenk tuhaflığı,*

Ve sonra tüneller.

*Üzüntülüüyüm.
O kadar üzüntülüüyüm ki,
Ve hiçbir şey
Hatta bu hoş kokulu dakikalar bile
Portakal ağacının dallarında ölmekte olan,
Ya da içtenliği sözcüklerin
Değiş tokuş edilen arasındaki sessizlikte
Şu şebboyun iki yaprağının
Hayır, avutamaz hiçbir şey beni
Kuşatan çevrenin boşluğunun saldırısından.*

*Ve inanıyorum
Bu ahenkli ezginin
Sonsuza dek duyulacağına (Sepehri, 2008: 85).*

Sepehri, bu şiirinde açıkça görüldüğü üzere doğanın içinde ve onun parçası olarak mutluluğu, güzelliği arar. Hem Sepehri hem de Furuğ Ferruhzad çağdaşlarıyla birlikte İran modern şiirinin temellerini atmışlardır. Kiarostami ise kendine kalan bu mirastan beslenerek, kendi görsel şiirlerini yazmıştır. Tabii Kiarostami'nin vizyonunu modern İran şiirleriyle açıklamak yeterli değildir. Kiarostami'nin en basit meselelerden film yapabilme kabiliyetini yadsımamak gerekir. Bu en basit meseleleri, varoluşun en acımasız alanlarını anlatmak için tercüman etme ve oradan da varoluşu mutlulukla kucaklayabilme kabiliyeti Kiarostami'ye has bir yetenektir. Nitekim *Where is My Friend's Home* bu minvalde işlemektedir. Bir çocuğun defteri arkadaşına götürme çabası üzerine film yapıp, en acımasız meseleleri bu film üzerinde tartışıp sonunda defterin arasından çıkan kuru bir çiçekle hayatı kucaklamıştır.

Sonuç

Kiarostami'de genel anlamda göze çarpan ve aslında oradan da ruha işleyen bir mutluluk ve sevecenlik, bir sürur vardır. Bu atmosferin neticesinde seyirci olarak karakterlere sempati duyabiliyoruz ve Kiarostami'nin yazdığı mutlu sonlara inanıyoruz. Kiarostami'deki bu sürur atmosferi içkin metafizik düşünce olan Spinoza'nın hayat tasarımı temelinde anlam kazanıyormuş gibi görünmektedir. Spinoza'daki hayat tasarımıyla bağıntılı olarak, Kiarostami'nin filmlerinde ölümü algılama biçiminin sürura sebep olduğu görülmektedir. Ölümün herkesin hayatının sonu ve bütün hayatın sonu olduğunu düşünmek yerine, ölümün hayatın bir parçası ve aslında ölümün de hayat olduğu tespitinin içkin metafizik hayat tasarımından geldiği ortadadır. Ölme biçimleri aynı zamanda yaşama biçimleridir. Öyleyse söz konusu olan, ölüm fikrinin mistik bir biçimde aşılması değildir. Mesele yaşam biçimlerine, direniş sanatlarına duyulan şefkat ve sevecenliktir.

Bu bağlamda Ceylan, Demirkubuz ve Kiarostami'yi ayıran en önemli etken filmlerindeki ölümü algılama biçimleridir. Ceylan ve Demirkubuz'un filmlerindeki karanlığı, Kiarostami'nin filmlerindeki süruru ortaya çıkaran bu algılayış biçimidir.

Önemli olan nokta ölümün herkesi eşit kıldığı, herkesin nihayetinde ölecek olduğu fikri her ne kadar baskın ideolojiye uygunsu da bu durum Spinoza'da tamamen farklıdır. Çünkü ölüm hayatın içindedir ve yaşamın bir parçasıdır, ölüm hayatın parçası değilse hiç kimse ölemiyor demektir.

Diğer yandan Ceylan'ın sinemasında tabiatın ölü hali bile mükemmeldir. Fakat doğa duyarsızdır. Onun sinemasında insan ve doğa iki ayrı varlıktır. Birisi mükemmel ve diğeri oldukça problemlidir. Hâlbuki Spinoza'da doğa insana hiçbir şey borçlu değildir. Bu durum söz konusu bile değildir. Çünkü Spinoza'da tabiat ve insan iki zıt kutupta değildir, ikisi aynıdır. Bu tür bir hayat tasarımının da ölüm karşısında dik durmasına gerek yoktur, çünkü ölüm zaten başına gelebilecek bir felaket değildir. O hayattır, dirençtir, yaşamdır.

Kaynakça

- Baker, Ulus.* 2012. "Ölüm Orucu-Notlar". Birikimdergisi.com. Erişim tarihi: Mart 2012. <http://www.birikimdergisi.com/birikim/dergiyazi.aspx?did=1&dsid=82&dyid=2013>.
- Bekleme Odası.* 2003. Yön. Zeki Demirkubuz. Oyn. Nurhayat Kavrak, Zeki Demirkubuz, Nilüfer Açıkalın, Serdar Orçin. Mavi Film.
- Bir Problem İçin İki Çözüm.* 1975. Yön. Abbas Kiarostami. The Institute for the Intellectual Development of Children & Young Adults Production.
- Bir Zamanlar Anadolu'da.* 2011. Yön. Nuri Bilge Ceylan. Oyn. Muhammet Uzuner, Yılmaz Erdoğan, Taner Birsnel, Ahmet Mümtaz Taylan, Fıray Tanış, Ercan Kesal. NBC Film, Fida Film, Prod2006.
- Bread And Alley.* 1970. Yön. Abbas Kiarostami. The Institute for the Intellectual Development of Children & Young Adults Production.
- Close Up.* 1990. Yön. Abbas Kiarostami. Oyn. Mohsen Makhmalbaf, Hossain Sabzian, Abolfazl Ahankhah. The Institute for the Intellectual Development of Children & Young Adults Production.
- Dabaşi, H.* 2004. İran Sineması Geçmişi, Bugünü ve Geleceği. Aladağ B., Kovulmaz, B. (Çev.). İstanbul: Agora kitaplığı.
- Deleuze, Gilles.* 2007. Leibniz Üzerine Beş Ders. U. Baker (Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Deleuze, Gilles.* 2008. Spinoza Üzerine Onbir Ders. U. Baker (Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Demirkubuz, Zeki.* 2012. "Yazgı Filmi Öykü". Zekidemirkubuz.com. Erişim tarihi: Ağustos 2012. <http://zekidemirkubuz.com/tr/film-yazgi.htm>.
- Dental Hygiene.* 1980. Yön. Abbas Kiarostami. Oyn. Muhammed Rıza. The Institute for the Intellectual Development of Children & Young Adults Production.
- Five: Dedicated to Ozu.* 2003. Yön. Abbas Kiarostami. Behnedar, NHK, MK2 Productions.
- İklimler.* 2006. Yön. Nuri Bilge Ceylan. Oyn. Nuri Bilge Ceylan, Ebru Ceylan, Nazan Kesal. NBC Film.
- İtiraf.* 2001. Yön. Zeki Demirkubuz. Oyn. Taner Birsnel, Başak Köklükaya, İskender Altın, Miraç Eronat. Mavi Film.
- Kader.* 2006. Yön. Zeki Demirkubuz. Oyn. Ufuk Bayraktar, Vildan Atasever, Engin Akyürek, Müge Ulusoy. Mavi Film, İnkas Film.
- Kasaba.* 1997. Yön. Nuri Bilge Ceylan. Oyn. Mehmet Emin Toprak, Havva Sağlam, Cihat Bütün. NBC Film.

Kesal, E. 2012. "Üç Tarzı Hakikat ve Biz" Radikal, 16 Eylül, ss.13.

Koza. 1995. Yön. Nuri Bilge Ceylan. Oyn. Fatma Ceylan, Mehmet Emin Ceylan, Turgut Toprak. NBC Film.

And Life Goes On. 1992. Yön. Abbas Kiarostami. Oyn. Farhad Kheradmand, Buba Bayour, Hocine Rifahi, The Institute for the Intellectual Development of Children & Young Adults Production.

Masumiyet. 1997. Yön. Zeki Demirkubuz. Oyn. Derya Alabora, Haluk Bilginer, Güven Kıraç, Melis Tuna, Mavi Film.

Nancy, J-L. 2001. The Evidence of Film: Abbas Kiarostami. Bruxelles: Yves Gevaert Publisher.

Okul Tatili. 1972. Yön. Abbas Kiarostami. The Institute for the Intellectual Development of Children & Young Adults Production.

Rızık, H. 2012. Spinoza'yı Anlamak. Ergüden, I (Çev.). İstanbul: İletişim Yayıncılık.

Sepehri, ş. 2008. Sekiz Kitaptan Seçmeler. Hamedan, N (Çev.). İstanbul: Epos Yayınları.

Shirin. 2008. Yön. Abbas Kiarostami. Oyn. Mahnaz Afshar, Pegah Ahangarani, Taraneh Alidoosti, Juliette Binoche, Abbas Kiarostami Productions.

Spinoza, B. 2011. Ethica Geometrik Yöntemle Kanıtlanmış ve Beş Bölüme Ayrılmış Ahlak. Dürüşken, Ç. (Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Taste Of Cherry. 1996. Yön. Abbas Kiarostami. Oyn. Homayoun Ershadi, Abdolrahman Bagheri, Afshin Khorshid Bakhtiari, Abbas Kiarostami Productions, CiBy 2000, The Institute for the Intellectual Development of Children & Young Adults Production.

Through The Olive Trees. 1994. Yön. Abbas Kiarostami. Oyn. Mohamad Ali, Keshavarz, Farhad Kheradmand, Zarifeh Shiva, Artificial Eye Production.

*Ten.*2002. Yön. Abbas Kiarostami. Oyn. Mania Akbari, AminMaher, Kamran Adl. Abbas Kiarostami Productions, Key Lime Productions, MK2 Productions.

Uzak. 2002. Yön. Nuri Bilge Ceylan. Oyn. Muzaffer Özdemir, Mehmet Emin Toprak, Zuhal Gencer Erkaya, NBC Film

Üç Maymun. 2008. Yön. Nuri Bilge Ceylan. Oyn. Yavuz Bingöl, Hatice Aslan, Ahmet Rifat şungar, Ercan Kesal. NBC Film.

Where is My Friend's Home. 1987. Yön. Abbas Kiarostami. Oyn. Babek Ahmed Poor, Ahmed Ahmed Poor, Kheda Barech, Facets Film.

The Wind Will Carry Us. 1999. Yön. Abbas Kiarostami. Oyn. Behzad Dorani, Noghre Asadi, Roushan Karam Elmi, MK2 Production.

Wood, R. 2006. "Climates and Other Disasters". *Artforum* 45(3): 278-282.

Yazgı. 2001. Yön. Zeki Demirkubuz. Oyn. Serdar Orçin, Zeynep Tokuş, Engin Günaydın, Demir Karahan. Mavi Film.

Yeraltı. 2012. Yön. Zeki Demirkubuz. Oyn. Engin Günaydın, Nergis Öztürk, Serhat Tutumluer, Nihal Yalçın. Mavi Film.

Mossafer. 1972. Yön. Abbas Kiarostami. Oyn. Hassan Darabi, The Institute for the Intellectual Development of Children & Young Adults Production.

*Zac, S.*1985. *Life in the Philosophy of Spinoza*. Paris: University of Paris Press.

Frankfurt Okulu'nun (Aydınlanma Eleştirisi) Penceresinden: 'The Road', 'Snowpiercer', 'Cloud Atlas' Filmleri Özelinde Distopyalar¹

M. Talha Altinkaya *

Özet

Her ne kadar kökleri 15.yy'a kadar götürülse de esas olarak 20. yüzyılın başlarında edebiyat alanında ortaya çıkan distopyalar 1920'lerin sonlarına doğru sinema sanatı içerisinde de kullanılmaya başlanmış ve bu kimi zaman tematik, kimi zaman konu düzeyinde, kimi zaman ise doğrudan edebi eserlerin birebir uyarlanmasıyla tezahür etmiştir. Genel olarak bilimkurgu türü içerisinde ele alınabilecek bu filmler kültürel, politik, tarihsel gelişmelere göre farklılık göstermiştir. Özellikle 2000 sonrası anaakım sinema içerisinde üretilen distopyalar "kıyamet sonrası" (post-apocalyptic) teması çerçevesinde ele alınan konuları işlemektedir. Ancak bu konular sinema tarihinde olduğu gibi "uzaydan gelen canlılar" ya da "çılgın bilim adamı" gibi temalardan oluşmaz. Aksine milyonlarca seyircinin izlediği ve yüksek gişeler elde eden bu filmler daha çok tüketim toplumu, insanlığın teknolojik ilerlemesi, ekolojik sistemin yok olması gibi 20.yy'ın başında aydınlanma aklına getirilen eleştirilerin odağındaki temaları işlemeye başlar. Araçsal akıl olarak adlandırılan ve eleştirilen bu 'aydınlanma aklına' en ayrıntılı incelemeyi ise Frankfurt Okulu yapmıştır. Edebiyat eserlerinde olduğu gibi sinema filmlerinde de (özellikle son 15 yılda) kıyamet sonrası dünyanın içinde bulunduğu durumun (distopyanın) sorumlusu olarak "araçsal akıl" ya da "bilim ve iktidar ilişkisi" yerine sürekli olarak insan ve insanın 'özünde' doyumсу bir varlık olduğu vurgusu yer almaktadır. Diğer bir ifadeyle bu filmler -The Road (Yol, John Hillcoat, 2009), Cloud Atlas (Bulut Atlası, Andy Wachowski, Lana Wachowski, Tom Tykwer, 2012), Snowpiercer (Kar Küreyici, Joon-ho Bong, 2013)- insanın özünde bulunan (eğer bir özü varsa) 'iyilik', 'kötülük' gibi ahlak ve etik alanını ilgilendiren felsefi kavramlar üzerinden giderek sistem eleştirisini 'ıskalar'.

Anahtar sözcükler: Sinema, Ütopya, Distopya, Frankfurt Okulu, Aydınlanma Felsefesi

¹Bu makale Talha Altinkaya'nın Yüksek Lisans Tezinden üretilmiştir.

* talhaaltinkaya@gmail.com

From the Perspective of the Frankfurt School (the Critique of Enlightenment): Dystopias within the Scope of the Movies 'The Road', 'Snowpiercer', 'Cloud Atlas'

M. Talha Altinkaya*

Abstract

Although having their origins in the 15th Century, showing themselves essentially in the field of literature in the early 20th Century, dystopias started to take part also in the movies towards to end of 1920s and this appeared sometimes thematically, sometimes in subjects and sometimes in the adaptations of the literary works. These movies which may come up in the field of science fiction vary according to cultural, political and historical developments. Dystopias produced particularly in the mainstream movies following 2000 treat the subjects which come up within the frame of "post-apocalyptic" theme. But these themes do not include "extraterrestrials" or "mad scientists" as is the case with the history of the cinema. To the contrary, these movies achieving high box-office success and watched by millions of audiences have started to treat the themes in the focal point of the criticisms brought to the sense of illumination in the early 20th Century such as consumption society, technological progress of humanity and destruction of the ecological system. The Frankfurt School carried out the most detailed analysis to this "sense of illumination", which is criticized and called as instrumental rationality. As is the case with the literary works, in movies (particularly in the last 15 years) takes part the "instrumental rationality" as the responsible for the post-apocalyptic situation of the world or the emphasis of human constantly instead of "science and power relationship" and that human was essentially an insatiable being. In other words, these movies -"The Road" (John Hillcoat, 2009), "Cloud Atlas" (Andy Wachowski, Lana Wachowski, Tom Tykwer, 2012), "Snowpiercer" (Joon-ho Bong, 2013)- miss the system criticism focusing on the philosophical concepts that concern the fields of morals and ethics such as "good" and "evil".

Keywords: Cinema, Utopia, Dystopia, Frankfurt School, Enlightenment Philosophy

* talhaaltinkaya@gmail.com

'Ancak kendini anlamayan düşünceler hakikidir.'

Theodor Adorno

Giriş

Aydınlanma Felsefesi 16. yüzyılın sonlarında Batı'da içinde bulunduğu düşünsel sistemin karşısına akılcı düşünceyi koymuştur. Ancak Aydınlanma felsefesinin merkeze taşıdığı akıl kavramı çağdaşları tarafından eleştirilmekle birlikte, bu eleştiriler günümüze kadar devam etmiştir. Özellikle 20. yüzyılın başlangıcında yoğun eleştirilere maruz kalan 'Aydınlanma Rasyonalizmi', en şiddetli eleştiriye ise Frankfurt Okulu düşünürlerinden almıştır. Frankfurt Okulu'na göre Aydınlanma'nın yarattığı 'akıl' itiraz ettiği ve eleştirdiği mitsel düşünceye benzer bir şekilde mitsel bir düşünceye dönüşmüştür. 1. Paylaşım Savaşı'nın yaraları tam olarak sarılmadan 2. Dünya Savaşı'nın başlaması bu aklın daha çok sorgulanmasına yol açmıştır. Zira Aydınlanma Felsefesi'nin ifade ettiği şekliyle insanlık, "barbarlıktan uygarlığa" doğru lineer bir tarih anlayışı üzerinde ilerler. Oysa Frankfurtçulara göre bu akıl, bilimsel ve teknolojik ilerleme bağlamında insanlığın pozitif çıkarlarından daha çok kapitalizm ve sermayenin çıkarlarına hizmet eder hale gelmiştir. Eleştirel Teorisyenlerin "ilerleme fikrinin doğa üzerinde yarattığı tahribat" olarak ifade ettiği "tahribat" günümüz açısından ciddi riskler teşkil etmektedir. Nitekim bilimsel ilerlemenin sonucu olan teknolojik gelişmenin bugün doğaya zarar verdiği ve dünyayı (kimi bilim adamlarına göre güneş sistemimizi) yok olma tehdidiyle karşı karşıya bıraktığı açıktır. Bu anlamda Eleştirel Teorisyenlere göre 17. yy ile birlikte hayatın merkezine konulan aklın (her ne kadar ütopyalar içerisinde yegâne amaç gibi gözükse de) yüzyılın başında bir amaç olmadığı anlaşılmıştır. Nitekim Aydınlanma Felsefesi'nin merkezinde yer alan aklın bizleri 20. yüzyılın başlarında "hiçbir yerde olmayan ama arzu edilen toplumsal düzen" olan "ütopyaların" aksine "kötü ve istenmeyen" bir yer olarak 'distopyalara' götürdüğü görülmeye başlanmıştır. Bu düşünce sadece felsefi gelenek içerisinde değil aynı zamanda edebiyat, bilim ve sanatın birçok dalında görülmeye başlanmıştır. Bu anlamda 19. yüzyıl ile birlikte edebiyat alanında distopya teması işlenmeye başlanır ve bu tema teknolojiyi, insanları yok eden, dünyayı cehenneme çeviren, totaliter rejimlerin insanları yönetmekte kullandığı bir iktidar aracı olarak resmetmeye başlar. Sinema alanında da distopyalar genellikle bilim-kurgu türü altında işlenir. Özellikle 80'lerle birlikte çevre felaketleri ve dünyanın yok olması bilimkurgu sinemasına da konu olmaya başlamış ve 2000'li yıllarla birlikte distopik filmlerin odağı (istisnalar dışında) 'kıyamet sonrası' teması olmuştur. Bu tema bilim-kurgu türünün tarihi göz önüne alındığında çılgın bilim adamı, dış uzaydan gelen yaratıklar, süper kahramanın dünyayı kurtarması gibi farklı konular üzerinden işlense de 2000'li yıllar ile birlikte insan ve doğa kavramları üzerinde felsefi bir takım sorgulamalarla işlenmeye başlanır. Ancak yine bu filmler "doğanın ve dünyanın yok olacağı" temasının bir distopya değil de 'bilimsel bir realite' olduğu bir 'dünya'da üretilmektedir. Ayrıca distopya etimolojik olarak incelendiğinde ütopya gibi 'mümkün olmayan yer'i ifade etmez. Aksine distopya vardır, oradadır ve yaşanmaktadır. Distopyaların 'yakın gelecekte dünyanın sonu' temasına ilişkin ürettiği 'kıyamet günü' filmlerinde insanı ve

doğayı ısrarla felsefi bir nesneyi inceler gibi incelemesi ve bu iki 'kavram' arasında bir sorumluluk ilişkisi kurması bir problem oluşturur ki bu inceleme tam da Frankfurt Okulu'nun aydınlanmaya yönelttiği eleştirinin içerisinde anlamlı hale gelir. Zira distopik filmlerde sorgulandığı haliyle, 'insanlık gerçekten (teknoloji ya da onun ürettiği herhangi bir araçla) günümüz dünyasını ve doğasını tahrip eden en önemli güç müdür? Bu filmlerde 'Akıl', 'Bilim', 'Teknoloji' gibi kavramlar felsefi bir 'rasyonalite'nin mi yoksa 'araçsallaşmış bir aklın' mı ürünüdür? Son kertede gişe kaygısı ile yapılmış olan bu filmler teknoloji, tüketim toplumu, ekolojik yıkım gibi kavramların eleştirisinde merkeze hangi kavramı oturtur?

Bu çerçevede, bu incelemede Frankfurt Okulu düşünürlerinin 'araçsal akıl', 'teknokapitalizm', 'tek boyutlu birey' gibi Aydınlanma Aklını merkeze alarak ve bu akli eleştirerek ortaya çıkardığı kavramlar örnek filmler özelinde betimleyici yöntem ile ele alınacaktır.

Araçsal Akıl ve Frankfurt Okulu'nun Aydınlanma Eleştirisi

17. yüzyılla birlikte Batı'da akılcılık kendisini her alanda göstermeye başlamış ve insanın mitsel kavramlar aracılığıyla yön verdiği bütün kavramları akıl endeksinde açıklamaya çalışmıştır. Rasyonalist düşüncenin egemen olduğu bu çağdan itibaren insan hayatına etki eden düşünceler artık kilise düşüncesi ya da mitsel düşüncelerin yerine 'rasyonalist' çerçevede oluşan olgulardır. Her ne kadar birçok kuramcı Aydınlanma'nın tanımının yapılmasının zor ve meşakkatli bir iş olduğunu belirtse de¹ Aydınlanma terimi Mehmet Ali Kılıçbay'ın da belirttiği gibi tüm dillerde (Enlightment, Illuminismo, Ilustracion, Auklarung, Siécle des Lumières) ortak bir vurguya sahiptir. Bu vurgu despotizmin ve totaliter dinci rejimlerin karanlığından rasyonel bilginin aydınlığına geçişi vurgulamaktadır. Bu sebeple Fransızca'da bu yüzyıla Işıklar Yüzyılı adı verilmektedir ve bu süreç Avrupa kültürünün 18. yüzyılda kaydettiği dönüşümleri genel bir oluşum projesi olarak tanımlayan bir sürecin adıdır (Kılıçbay, 2015).

Bununla birlikte Aydınlanma düşüncesi insanın tarihin öznesi olması bakımından tam olarak merkezde bulunması anlamına da gelir.

...insan doğası ortaçağdan 17. yüzyıla kadar gelmiş olan bazı saplantı ve dinsel kabullerden kurtulmayı ve bir 'kendilik' olarak bireyi gerçekleştirmeyi hedeflemiştir. Descartes'ın ünlü "Düşünüyorum o halde varım"ındaki "düşünen birey" tam da, Descartes'ın kendisinin öncülük ettiği bir çağ ile birlikte dinsel ve söylencesel olguların

¹Felsefe tarihinde genel olarak iki farklı Aydınlanma okuması bulunmaktadır. Nitekim Ahmet Çiğdem ilk yaklaşımın Cassirer'in başlattığı ve Aydınlanma'yı "yaşanan bir deneyim olmaktan ziyade" modernliğin kaynağı olarak yorumlanan bir iddialar bütünü olduğunu belirtirken, ikinci yaklaşımın Aydınlanma'yı Fransız Devrimi ve sonrası ile başlayan totaliteryan hareketlerin alt yapısı olduğunu belirtir. (Çiğdem, 2011: 15). Aynı şekilde Norman Hampson da Aydınlanma akımının genel bir tanımını yapmaya çalışmanın birçok tutarsızlık ve çekince barındıracağını belirtir. (Hampson, 1991: 11).

ağırlıklı olduğu bir dünya görüşünün baskınlığından kurtularak “yeni” bir dünya ile birlikte var olmuştur (Hampson, 1991: 74).

Kant'ın 'Aydınlanma Nedir?' (Kant, 1984: 213) isimli makalesinde 'ergin olmamakla' suçladığı birey artık bir “kendilik” olarak bilginin merkezinde yer alır. Mansfield'in belirttiği gibi bilginin anahtarı insanın dünyadaki yeri ile ilgili yeni anlayışın başlangıcını gösteren 'ben' sözcüğüyle ilgili formülasyonda bulunmuştur (Mansfield, 2006: 26-27). Bu formülasyon bireyi sadece felsefi bir 'kendilik' yapmakla kalmaz aynı zamanda bireyin politik bir özne olması anlamına da gelir. Zira birey artık bir papazı ya da mistik bir lideri dinleyerek karar vermek yerine düşünceleri ile varlığının kesinliğine varabilen ve bununla birlikte kavramlar ile hayatını şekillendirebilen bir 'akla' sahiptir. Yani Aydınlanma düşüncesi genel olarak din ve geleneklerin köleliğinden insanları kurtaracağına, insanın kaderini kendisinin tayin edebileceğine, insanın özgürlüğünü ve mutluluğunu akli aracılığıyla artırabileceğine inanır.

Nitekim Selahattin Hilav bu 'akıl' kavramını tartışırken Frankfurt Okulu'ndan ilham alarak iki akıldan bahseder. “İki akıl kavramından ya da türünden birincisi, 'pratik akıl', ikincisi 'araçsal akıl'dır. Pratik akıl insanoğluna dıştan kabul ettirilen zorlamalardan sıyrılmada kendini gösterip bireylerin ve yurttaşların özel ve kolektif iyi yaşamını içerirken, araçsal akıl² doğa bilimlerinde ve teknolojiye kendini gösterir” (Hilav, 2013: 197). Ancak Cevizci'ye göre bireyin akla uygun olarak kendi öz çıkarının ve mutluluğun peşinde koşmasıyla birlikte toplumun da bu durumdan faydalanacağı fikri Aydınlanma'nın sadece birey temelli değil ancak birey üzerinden toplumun bütünü üzerine bir düşünce olduğunu gösterir (Cevizci, 2013: 15).

Frankfurt Okulu'nun Aydınlanma Aklına getirdiği en önemli eleştiri tam da bu noktada meydana gelir. Rasyonalizm ile birlikte (istisnalar elbette vardır) 'akıl' sadece insana ait bir sıfat olarak ele alınmış ve insanın dışında her şey bir 'nesne' konumuna indirgenmiştir. Horkheimer'in öznel akıl olarak adlandırdığı bu akıl sadece düşünmek değil aynı zamanda sınıflandırmak, araştırmak ve hatta ayırıştırıp parçalamak için 'kullanılmaya' başlanır. Bilgi sadece nesnellik çerçevesinde ölçülebilir ve deneyle anlaşılabilir bir dar çerçeveye oturtulduğu andan itibaren aydınlanma 'bilim'inin tekeline geçirilmiş olur. Bu da nesneye (yani doğaya) doğru yönelmesi gerektiği fikrini beraberinde getirir.

Doğaya yönelme fikriyle birlikte bilim artık ilerlemenin tek ve en büyük motoru, modernliğin ilerleme anlamında özüdür. Bununla birlikte, bilime modern zamanlarda, bizatihi kendisi için değil, fakat esas pratik değeri, sağladığı yarar için değer verilmiştir. Buna göre, bilgi artık klasik dünyada olduğu gibi, salt anlamak ve merakı tatmin etmek için ya da Ortaçağ'da olduğu gibi, Tanrı'nın doğal dünyaya amaçlılık ve düzen kazandırma planını keşfetmek için değil, fakat sağladığı fayda için istenir. Bu istek ise sonuç olarak bizi dünyanın birliği düşüncesi ya da bütün bir evren tasarımına götürür. Artık doğa birdir; o

² Araçsal akıl: Bir şeyi elde etmenin ya da bir amaca ulaşmanın en iyi yolunu hesaplamaya hasredilen akıl yürütme formu(dur). Temel odağı örneğin değer ve prensip sorunlarından ziyade bir şey nasıl yapılır, bir amaca nasıl ulaşılır, bir nesne nasıl elde edilir (Aktaran: Kızılcıkelik, 2013: 208).

dahası, amaçlılık ve kendiliğindenlikten kurtulmuş ve kullanılabilir bir makine haline gelmiştir. Özünde bir makine, mekanizma olan bu doğanın dili de onun birliği ve evrenselliğini sağlayan şey olarak matematiktir (Cevizci, 2011: 403).

İnsanlık tarihinde tamamen zafer üzerine kurulmuş olan sanayi devrimi ve endüstri uygarlığını hazırlayan bilim hareketinin kaynağında olan şey, Aydınlanma felsefesi ile ortaya çıkmış olan bu doğa³ tasarımıdır.

Bumin'in de belirttiği gibi Aydınlanmayla birlikte ilerleyen bilimsel düşünce içerisinde F. Bacon'ın asıl hedefi bilgiden çok doğa üzerinde güç sahibi olmak, doğaya egemen olmaktır. Bacon'a göre, kendinde bilgi ya da doğruluk yoktur. Bütün bilgiler insana yararlı olmak, dünya üzerinde insanın egemenliği, herkesin mutluluğunu sağlamak için vardır. Ama bu tasarımın gerçekleşmesi, yani insanın dünyaya hükmetmesi, şeylere hâkim olması, nesnelere kendisine hizmet edecek yönde dönüştürülebilmesi hedefi paradoksal bir biçimde, insanın doğaya uymasını gerektirir. 16. yüzyılın büyüsel girişimleriyle başlayıp 17. yüzyılda doğa üzerinde tahakküm hülyalarıyla gelişen bu sürecin geçiş figürlerinden olan Francis Bacon, bunu şöyle ifade etmektedir: 'Doğayı ona boyun eğerek yeneriz.' İnsanın doğa yasalarını kendine hizmet edecek yolda kullanması için, önce onu tanıması gerekir (Bumin, 2010: 19).

Bu anlamda Ortaçağ düşüncesi içerisinde Tanrı'nın eseri olan doğanın artık bilim aracılığı ile tam olarak nasıl çalıştığının bilinmesi gerekir ki Aydınlanma düşüncesi tam olarak doğaya benzer bir makine üretmek yaratıcının izinden gittiğini düşünür. Zira doğa artık fizyokratların belirttiği gibi insana yiyecek-içecek, hammadde gibi şeylerin üretimini ve devamlılığını sağlayacak şeyleri vermemektedir. Doğa artık bahşedici değildir ve doğadan bunların alınması gerekir. Doğa yasaları ve hayatın dinamikleri içerisinde işleyen doğal düzen ilahi bir ortam olarak ütopyan bir mükemmeliyetten çok, insana çok da benzemeyen ve anlaşılmasının da ötesinde değiştirilmesi gereken (özerk) bir varlık halini alır.

Aydınlanma filozofları içerisinde önem arz eden Francis Bacon bu bilgi ve bilim anlayışını "scientia propter potentiam" ("bilgi güç içindir") diyerek ifade edecektir" (Aktaran: Cevizci, 2011: 445).

Nitekim Uyanık da Aydınlanma rasyonalizminin, bu yıkıcı bilim anlayışını ortaya koyduktan sonra bu anlayışın insanlığı (yine bir Aydınlanma projesi olan) ilerleme fikri içerisine ittiğini belirtir.

³ Makale boyunca atıfta bulunulan 'doğa' kavramı üzerindeki bilimsel ayrıma değinmek gerekir zira "Doğa" canlı ya da cansız maddelerden oluşan ve varlıkların hepsini kapsayan bir bütün olarak tanımlanır. Oysa Spinoza doğayı "Natura Naturans" (Yaratıcı Doğa) ve "Natura Naturata" (Yaratılan Doğa) olmak üzere ikiye ayırmaktadır. Bu anlamda Aydınlanma'nın müdahale ederek değiştirdiği düşünülen doğa, kendisini sürekli olarak yenileyebilen, canlı, yaşayan, yaratıcı doğadır (Spinoza, 2013: 382-383).

Aydınlanmanın akılcılığı bizi nasıl ki onun bilimciliğine götürüyorsa bilimciliği de bilginin tarihini ilerlemenin tarihiyle aynı tutmuştur. Aydınlanma filozoflarının bu ilerlemeyi bilginin birikmesi ve insan varlığının doğayı kontrol altına alıp istediği gibi sömürmesine yardım edecek araçların ve teknolojilerin gelişmesiyle mümkün ve kaçınılmaz bir süreç olarak anladıklarından ötürü bu anlayışları onları önünde sonunda ilerlemeciliğe götürür (Uyanık, 2006: 51).

Tüm bu ilerleme ve bilim düşüncesi Aydınlanma filozofları içerisinde Condorcet’de toplanmış gibidir. Ona göre bilim tarihte bir ilerlemenin olduğunun açık bir delilidir. Dolayısıyla gelecek için iyimser tablo çizen Condorcet’ye göre maddi, entelektüel, toplumsal ve ahlaksal alanlarda sonsuz ilerleme insanı sonsuz şekilde yetkinleştirecektir. Ona göre maddi ilerleme teknolojiyle sağlanacaktır. Buradaki maddi ilerleme ile kastedilen; insanın gücünün artması, ürünlerinin kalitesinin ve kusursuzluğunun gelişmesi, ürünler için harcanan emeğin ve zamanın azaltılması, felaketlerin önceden görülüp önlenmesi ve kötü yaşam koşullarının iyileştirilmesidir. Bilim ve teknoloji ilerledikçe insanlar daha az çalışarak daha çok üretecekler ve ihtiyaçlarını daha iyi bir şekilde temin edeceklerdir. (Uyanık, 2006: 54) Ancak bu düşünce çağdaşları tarafından etkileyici eleştirilere maruz kalır.⁴ Zira Marx’ı izlememiz gerekirse, “Şimdiye kadar yapılmış bütün mekanik buluşların, herhangi bir insanın günlük zahmetini hafifletmiş olup olmadığı tartışmalıdır” (Marx, 2013: 357).

Çünkü hem Marx hem de Hegel açısından bilim ve teknoloji olumsuz bir kullanımın aksine insanı özgürleştirici ve insanın kendisini gerçekleştirmesi için bir değer olması gereken araçlar niteliğindedir. Ancak Fraser’ın da belirttiği gibi hem Marx hem de Hegel işçilerin insanlıktan çıkması ve yoksulluğa düşmesiyle sonuçlanan, teknolojik gelişmelerin olumsuz kullanımını fark ederler ancak buna rağmen her iki filozof da teknolojinin olumlu ve daha rasyonel kullanımının bir sonucu olarak, insanların zorunluluk alanının üstesinden gelmelerine, daha refah içerisinde yaşamalarına ve gerçek bir özgürlük alanı elde etmelerine imkan sağlayabileceğinin de farkına varırlar (Fraser, 2008: 12).

Bu farkına varış Marx ve Hegel’de olduğu kadar kendilerinden sonra gelen felsefecilerde de meydana gelmiştir. Eleştirel Teori sadece Modernite eleştirisi olarak düşünülemez. Onlar her ne kadar Marx’tan ve Kant’tan etkilenmiş olsalar da (çünkü eleştiri aynı zamanda bir Marksizm eleştirisidir de) Eleştirel Teorisyenlere göre her kuramın özünde eleştiri vardır. Bu sebeptendir ki Adorno “Eleştiri/Toplum Üzerine Yazılar” isimli eserinde Eleştiri için ayrı bir başlıkta (Adorno, 2011: 107) eleştiri kavramının tarihsel öneminden bahseder.

⁴ Burada en önemli eleştirilerden birisi Brehier’den gelir. “Brehier’in eleştirilerine göre modern medeniyet, 16. yüzyıldan itibaren bilgiyi amaç olmaktan çıkarmış ve artık ilerleme için bir araç olma durumuna getirmiştir. Bilginin ilerleme için bir araç olarak görülmesiyle insanların daha fazla yetkinleşeceği amaçlanmıştır. Oysa Brehier’e göre bu araçlara herkesin sahip olması imkânsızdır. Brehier bilginin bir güç olarak ifade edildiği modern medeniyette bu araçlara sahip olan insanların bir güç olarak bu araçları kendi maksatları doğrultusunda kullanabileceklerini vurgulamaktadır” (Aktaran: Uyanık, 2006: 78).

Frankfurtçulara göre eleştiri her şeyden önce (Marksizm ya da diğer felsefi düşünceler) Aydınlanma'nın ilerleme düşüncesi ile ortaya çıkarttığı modern akıl kavramına yöneltilmelidir. Zira bu aklın insanlığın faydasının aksine başka bir içeriğe yani sermaye birikimi ve sermayeyi daha da büyütürken ilerlemeye hizmet ettiği açıktır. Dolayısıyla akıl 'rasyonalitesinden' çıkartılmıştır. Akıllı rasyonalitesinden çıkartmak o kadar akıl-ötesi bir durum haline gelir ki (akıl-dışı olmadığı konusuna ısrarla vurgu yapmak gerekir!) Horkheimer, 20. yüzyıl sonrasında eşitlik, mutluluk, refah gibi kavramların olduğunu ancak bu kavramları değerlendirecek bir aklın (en azından 1950'lerde) olup olmadığını sorgulamıştır.

Bu sorgulama netice itibariyle Horkheimer'in Kant ve Hegel'den mülhem bir akıl kavrayışına varmasına yol açar ki bu 'Nesnel Akıl' dır. Horkheimer; "Hegel'in izinden giderek buna 'nesnel akıl' adını verir. Nesnel akıl öz ile görünüş arasında, öz ile nesne arasında, parça ile bütün arasında bir bağlantı olduğunu görebilen akıldır. Dünyanın parçalanmış, bölünmüş görüntüsünü daha yüksek bir birlik ideali adına eleştiren de bu akıldır" (Horkheimer, 2010: 40).

Aydınlanma ile temelleri atılan "daha eşitlikçi, özgür, mutlu, ferah toplum" gibi 'ütöpik' fikirler bu 'nesnel akıl' tarafından üretilmiş olsa da aynı Aydınlanma'nın "ilerleme" düşüncesi içerisinde bu 'akıl' değişmiş ve yerini başkalaşıma uğramış bir "araçsal akıl"a bırakmıştır. Bu akıl (moderniteye yapılan birçok eleştiride olduğu gibi) insanlığı modern bir ütopya'dan çok distopya'ya doğru götürmektedir. Çünkü Holz'ün de belirttiği gibi, "Gerçek rasyonalite her zaman amaç olarak insana odaklıdır, insanın yalnızca kendi kendisinin kısmi gelişimine izin veren bir düzene değil" (Holz, 2012: 22).

Aydınlanmanın Diyalektiği ve Endüstri Toplumundan Tekno-Kapitalizme

Akıl, birey ve doğayı ayırıştırarak insanın doğadan elde edeceği bilgi için doğayı nesneleştirmektedir. Bu nesneleştirme sonucunda Adorno ve Horkheimer'a göre; insanın doğaya bugünkü bağımlılığı toplumsal ilerlemeden ayrı tutulamaz. İktisadi üretkenliğin artışı bir yandan adil bir dünya için gereken koşulları yaratırken öte yandan teknik aygıt ve onun kontrolünü elinde tutan sosyal gruplara nüfusun geri kalanı üzerinde ölçsüz bir üstünlük sağlamaktadır. Bireyler ekonomik erkler karşısında bütünüyle etkisizleştirilmekte ve bu güçler toplumun doğa üzerindeki egemenliğini akla hayale gelmez bir düzeye çıkarmaktadır. Birey kullandığı aygıt önünde görünmez hale gelirken, geçimi bu aygıt tarafından hiç olmadığı kadar iyi bir şekilde karşılanır. Bu adil olmayan durumda kitlelerin acizlikleri ve onlara dağıtılan metallerin niceliğiyle birlikte kontrol edilebilmeleri de artmaktadır (Horkheimer & Adorno, 2010: 14).

Oysa doğa Adorno ve Horkheimer'in açıkça belirttiği gibi bir kendilik olarak ne iyidir ne de kötü. Dahası total bir özdeşleşme adına Doğa ile tam bir uzlaşma da yalnızca dolaylıdır

bir duruma doğru gerileme anlamına gelecektir. Eleştirel Teori özdeş olmamayı, öznenin nesneye ve nesnenin de özneye indirgenemeyeceği anlamında savunmuş ve bunda hep ısrarlı olmuştur (Jay, 2005: 371). Böylelikle Horkheimer ve Adorno özne-nesne ayrımıyla üretilen yeni 'öznellik' ayrımından da teorik olarak uzaklaşmış olurlar. Adorno ve Horkheimer'ın iddiası, Aydınlanma'nın akli ve düşünmeyi göklere çıkartırken, insanı doğa ile ilişkisi bakımından, düşünme ve matematiği salt bir amaç olarak değil bir araç olarak konumlandırmasıdır. Böylece matematik bilim adına faydalanılacak bir disiplin olmaktan çıkarak, mutlaklık mertebesine ulaşmış ve sonsuz ilerleme düşüncesi içerisinde kullanılabilecek bir araç haline getirilmiştir.

Nitekim Eleştirel Teorisyenlere göre Galileo doğayı matematikleştirirken yeni matematiğin kılavuzluğu sayesinde bu kez doğanın kendisini idealleştirmiş yani modern deyişle doğayı matematiksel bir çeşitlilik olarak görmüştür. Düşünme şeyleşip kendi kendine işleyen otomatik bir sürece dönüştükten sonra, zaten bu sürecin ürünü olan makineyi taklit etmeye başlamış ve makineyi bu sürecin yerine koymuştur.

Şeyleşmeye uğramış olan düşünce bireyi (neredeyse) yok etmiş ve Frankfurtçuların tabiriyle o kadar atomize hale getirmiştir ki geç kapitalist toplumda yaşayan atomize olmuş bireyin tarihini yok eden üç ana dinamik vardır. "Sınai disiplin, teknolojik ilerleme ve bilimsel aydınlanma. Bu süreçlerin oluşumu ve gelişimi ile birlikte birey üzerinde dayanılmaz bir baskı hissetmektedir" (Horkheimer, 2010).

Nitekim Herbert Marcuse de "Tek Boyutlu İnsan" adlı eserinin hemen girişinde; tıpkı Horkheimer gibi, ileri kapitalizmi yaşayan toplumların gelecek için yapılan nitel değişimleri durdurabilme yeteneğine sahip olduklarını, ancak bu durdurmayı kırabilecek ve toplumu patlatabilecek güç ve eğilimlerin de olduğunu belirtse de, Marcuse'ye göre ileri sanayi toplumlarının üretkenliği insan gereksinim ve yetilerinin özgür gelişimini artıracığı yerde tersine doğru işler ve onları yok eder (Marcuse, 2010: 9).

Bu bağlamda endüstri toplumu içerisinde insan tüm sıfatlarından sıyrılarak bir tüketici 'insana' dönüşmüştür. Fromm'un 'tüketici insan' olarak nitelediği bu insanın modern toplum içerisinde yegane amacı bir şeylere sahip olmak değildir. İç dünyasındaki boşluğun, dirençsizliğin, yalnızlığın ve endişenin üstesinden gelebilmek için daha çok tüketmektir.

Çok büyük yatırımlarla ve endüstriyle, devlete ve çalışan sınıfa ilişkin bürokrasiyle tanımlanan bir toplum içinde, kendi çalışma koşullarında hiçbir etkinliği olmayan kişi kendini aciz, yalnız, bunalımlı ve endişeli hisseder. Aynı zamanda, büyük tüketim endüstrisinin gereksinimi olan kar nedeniyle, insan, reklam aracılığıyla giderek daha çok tüketmek isteyen, her şeyi bir tüketim başlığı altında kavrayan, doyumsuz, her şeye karşı maymun iştahlı bir kişiliğe dönüşür. Tüketici insan, bilinçsizce sıkıntısının ve endişenin baskısında iken mutluluk yanılısaması taşır. İnsanın makinelerin üzerinde egemenliği arttıkça insan olarak daha güçsüzleşmekte, daha fazla tükettikçe de endüstriyel sistemin yarattığı ve yönlendirdiği bitip tükenmeyen gereksinimlerinin kölesi olmaktadır. Heyecanı ve coşkuyu yaşamın zeoki, mutluluğu ve maddi rahatlığı da canlılık zanneden insanın

doyurulmuş açgözlülüğü, yaşamın anlamı haline dönüşür ki bu mücadele yeni bir din gibidir (Fromm, 2001: 26-27).

Dolayısıyla insanın her şeyi tüketme özgürlüğü (tüketim özgürlüğü) insanın özgürlüğünün temeli haline gelir.

Bu karmaşık durum içinde yaşadığımız 'teknoloji toplumu' için de geçerlidir. Endüstri toplumundan teknoloji toplumuna geçişle birlikte birey duygulanımlarından ve ruhundan soyutlanarak (soyutlanmak tartışabilir bir konudur ancak bu kavramların yerini artık salt teknoloji almıştır) bir teknolojik makineleşme ve otomatizmin içine düşer. Douglas Kellner, bu bağlam içerisinde Adorno ve Horkheimer'in kuramlarından hareketle "tekno-kapitalizm" kavramını kullanır. Tekno-kapitalizm Kellner için, yeni tekno-metalar ve tekno-kültür tarafından kapitalist ilişkiler kuran bir genel sistemi ifade eder (Kellner, 1992: 179). Bu sistem içerisinde hayatın dinamikleri insan eylemlerinden çok teknolojinin mantığı ve kuralları (formüller, yasaklar, vd.) tarafından belirlenir ki bu da insanın doğayla ilişki içerisinde ortaya çıkmış olan 'deneyim' kavramının yitimine sebep olur. Dolayısıyla teknolojinin egemen olduğu kapitalizm her ne kadar bir bilgi toplumu olarak görülse de elde edilen bu bilgilerle gündelik hayatın deneyimlenmesi arasında büyük farklar vardır.

Bir atla yolculuk ediyorsanız, hem geçmiş hem de güncel deneyiminiz size yol gösterecektir. En iyi güzergâhı seçmek, çevreyi bilmek zorundasınız. Ayrıca yolculuğun ne zaman biteceğine atınızla ilişki içinde siz karar vereceksiniz. Oysa bir trenle yolculuk ediyorsanız artık matematiksel bir evrende A ile B istasyonu arasında önceden belirlenmiş bir rotada gidiyorsunuz; ne yolu, ne de çevreyi, ne de sizi taşıyan makineyi bilmek zorunda değilsiniz. Yolculuk deneyiminizin iç dünyaya kapanmış bir anlamı var artık; içinden geçtiğiniz çevre ise çoktan düşüncelerinize eşlik eden bir manzaraya dönüşmüştür (Güvenç, 2010: 123).

Benzer bir örneği Horkheimer *Akıl Tutulması*'nda, yine ulaşım teknolojileri ve özgürlük kavramı üzerinden felsefi bir tartışma içerisinde verir.

Ata binmekle otomobil kullanmanın içerdiği özgürlükler oldukça farklıdır. Modern toplumdaki otomobil sahiplerinin nüfusa oranının eski toplumdaki atlı araba sahiplerinden çok daha büyük olması bir yana, otomobil daha hızlı ve daha geniş imkanlı bir araçtır, daha az bakım ister, hatta belki daha kolay kullanılabilir. Ne var ki, bu özgürlük artışı, özgürlüğün niteliğinde bir değişikliğe yol açmıştır. Sanki otomobili kullanan biz değilizdir de uymak zorunda olduğumuz sayısız yasalar ve kurallardır. Hız sınırları vardır, yavaş sürme, durma, belirli şeritler içinde kalma uyarıları, hatta biraz ilerideki dönemecin biçimini gösteren işaretler vardır. Gözlerimi yola dikmemiz ve her an doğru hareket yapmak için tetikte olmamız gerekmektedir. İçten gelen, kendiliğinden davranışlarımızın yerini, boğazımızı sıkı mekanik zorunluluklara yönelttiğimiz dikkati dağıtacak her türlü duygu ya da düşünceyi silmemizi gerektiren bir zihniyet almıştır. (Horkheimer, 2010: 123-124)

Bireyin hayatı deneyimlemesi etrafındaki teknolojinin oluşturduğu bilgi aracılığıyla gerçekleşir. Birey yukarıdaki örneklerde de görüldüğü gibi bu deneyimleme içerisinde sadece bir araç gibidir. Bu bağlamda Adorno modern bireyi teknoloji ve onun yarattığı jestler yoluyla anlamak gerektiği üzerinde durur.

Teknoloji insanların dakikleşmesine, kesinleşmesine ve acımasızlaşmasına yol açarak, insan hareketlerini her türlü duraksamadan, düşüncelilikten ve edepten arındırır. İnsanları nesnelere amansız ve tarih dışı taleplerine bağımlı kılar. Bu sebeple yeni insan tipini anlamak için, onu çevresindeki nesnelere dünyasının sürekli etkisine maruz kalan, sistemin en derin noktalarında bile oradan izler taşıyan bir varlık olarak düşünmek gerekir (Adorno, 2005: 43).

Adorno'nun ifade ettiği şekliyle teknolojinin ve çevresindeki nesnelere sürekli olarak etkisine maruz kalan birey teknolojiye mistik anlamlar yükler ve bu mistisizm bireyde sürekli bir ihtiyaç anlamına gelir. Erich Fromm bu durumu "teknoloji dini" olarak adlandırır ve bu dinin iki önemli boyutu olduğunu belirtir. Bunlardan birisi insana verilen sınırsız ve anında elde edilecek olan zevk vaadidir. Her dakika yeni ihtiyaçlar üretilmekte ve bunların sonu gelmemektedir. İnsanlar sürekli emen ve daha da fazla beslenmek isteyen bir bebek gibi ağızları açık olarak beklemektedirler. Bu, bizleri tembel ve pasif yapan bir zevk cennetidir (Fromm, 1995a: 16-17). Bu zevk cennetinde insanın eyleme kabiliyeti (ve hatta öznelliği⁵), gayreti ve insani özellikleri tüm anlamını yitirmiştir. Fromm'a göre Teknoloji dininin ikinci boyutu çok daha karmaşıktır;

Rönesans'tan bu yana insanlık, entelektüel kapasitesini tabiatın sırlarına nüfuz etmek ve onu anlamak konusunda yoğunlaştırdı. Fakat tabiatın sırları, en azından bir dereceye kadar onun yaratıcısının da sırlarıydı. Dört yüz yıldır insanlık enerjisini bu sırları bularak tabiatı kontrol etmeye harcadı. Bunu yaparken de en büyük motivasyonu, dünyanın sadece bir seyircisi olmaktan kurtulup, onu kendi bilgisiyle yeniden yaratmak umuduuydu. Söylemek istediğimi çok net bir biçimde ortaya koymam biraz güç, fakat genel bir şey söylemem gerekirse, şöyle ifade edebilirim: İnsan Tanrı'nın kendisi olmak istedi. Tanrı'nın yapabildiği şeyi insan da yapmak istedi. Sanıyorum astronomların aya ilk ayak bastıkları zaman yapılan acayip davranış ve taşkınlıklar, tıpkı bir pagan dini törenlerinin niteliklerine sahipti. O an, insanın kendi sınırlarını aşmasının ve Tanrı olmasının ilk adımını temsil ediyordu. (...) Belki biraz abarttığımı düşüneceksiniz ama tüm yapmak istediğim, hala yüzeyin altında saklı olan insanoğlunun eğilimlerine dikkatinizi çekmek. Aya ilk ayak basma olayında gösterilen aşırı histerik sevinç bir bilimsel başarıyı alkışlamaktan mı ibaretti? Bence, değil. İlim dünyasında bundan çok daha önemli başarılar elde edildi, ama bunlar en küçük bir umumi ilgi bile görmedi. Oysa burada tamamiyle yeni bir şeyle, yeni bir tür putçulukla karşı karşıyayız (Fromm, 2004: 54-55)

⁵ Günümüzde Batı'da öznellik tartışmaları artmakta ve felsefenin merkezinde yer alan bir konu haline gelmektedir. Ancak birçok kuramcıya göre Foucault ile birlikte 'özne' (tıpkı bir zamanlar Nietzsche'nin tanrı için belirttiği gibi) artık 'ölmüştür'.

Bilimin ve onun ürettiği teknolojinin sonucunda insanlığın yararından daha çok zararına işleyiş göstermesinin sebebi, Fromm'a göre teknik açıdan bir şeyin yapılabilir olmasının kapitalist sistem için mutlaka yapılması anlamına geldiğidir. Yani bilim nükleer silahları üretebilecek bilgi ve yeterliliğe sahipse bu silahları üretmenin sonucunda insanlığı ortadan kaldıracabilecek risk olsa da bunu mutlaka yapmalıdır. Ancak "bir şeyin, teknik açıdan olanaklı olması nedeniyle yapılması gerektiği ilkesi kabul edildiğinde, bütün diğer değerler geçersiz kalır ve teknolojik gelişme, ahlak anlayışının temeli haline gelir" (Fromm, 1995a: 45).

Sonuç olarak; tüm ahlaki değerlerin belkemiği olan bilimsel ve teknolojik ilerleme düşüncesi bir aydınlanma hümanizmasından daha çok kapitalizmin (ya da Kellnerci ifadeyle tekno-kapitalizmin)⁶ çıkarlarına ve yayılmasına hizmet etmektedir. Bilimsel ilerlemenin yarattığı olumlu etkileri aynı süreçte ortaya çıkan olumsuz etkilerden ayırmak günümüz toplumları açısından da zor bir hale gelmektedir. Dünyada gerçekleşmiş olan felaketlerin büyük bir bölümü tıpkı "ütopya" fikri gibi insanları refah ve mutluluk içinde yaşatmak, daha özgür bir toplumda hayatlarını idame ettirebilmek düşüncesinin bir sonucu olarak meydana gelmiştir.

Oysa bütün bir Aydınlanma düşüncesine egemen olan 'akıl' henüz 1500'lü yıllarda yazılmaya başlayan ütopyaların gerçekleşmesi için bir amaç olması Eleştirel Teorisyenlere göre endüstrileşme ile birlikte başkalaşıma uğramış ve tersine dönmüştür. Aydınlanmanın merkezinde yer alan bilimsel akıl ve onun aracılığıyla elde edilen ilerleme insanlığı ütopyalardan distopyalara götürmüştür.

Öyle ki 19. yüzyılın sonlarına doğru ifade edilmeye başlanılan distopya fikri 20. yüzyılın hemen başında kendisini edebiyat başta olmak üzere, felsefe ve sinema gibi alanlarda da göstermeye başlamıştır. Konjonktürel olarak farklı konular ve temalar çerçevesinde işlense de, özellikle 2000'li yıllarla birlikte distopyaların 'felaket' teması çerçevesinde sık sık üretilmesi dikkate değerdir.

Sinemada Distopyanın Değişimi

Distopik filmler genellikle bilimkurgu türü altında üretilir. Bazı sinema kuramcıları distopyaları bir 'alt-tür' olarak nitelese de bu tartışmalı bir tanımlamadır. Distopyayı bir alt-türden daha çok bir tema olarak tanımlamak daha doğru olabilir çünkü distopya bir atmosfer

⁶ Teknokapitalizm ya da teknolojinin insanlarla ilişkisi günümüzde sosyal bilimler açısından üzerine uzun uzun düşünülmesi gereken bir konu haline gelmektedir. Ancak bu alanda yapılan çalışmaların sayısının az olması dikkate değerdir. 2011 yılı itibarıyla 4. Sanayi Devrimi'nin (bazı kuramcılar kabul etmese de) gerçekleştiği dünyada sosyal bilimlerin teknik ve teknoloji kavramlarıyla daha iç içe çalışmalar üretmesi günümüz ve bizler açısından elzemdir.

olarak birçok türün içerisinde yer alır. Bir bilimkurgu filmi nasıl distopya oluyorsa bir macera filmi de distopya olabilir.

Tür olgusu bilimkurgu ya da diğer türlerden de anlaşılacağı üzere “konu, tema ya da teknikler tarafından ayrımlanabilen bir biçimi” (Abisel, 22) ifade ederken aynı zamanda bu kodlar aracılığıyla o türü bir diğer türden ayırır. Dolayısıyla Abisel’in Barry Grant’dan aktardığı gibi tür filmleri “yineleme ve çeşitleme yoluyla benzer öyküleri benzer durumlardaki benzer karakterlerle anlatan ticari filmlerdir (Abisel, 23). Aynı şekilde “Vivian Sobchack’a göre tür filmleri, bilinen öykülerin imgesel tekrarları aracılığıyla tatmin edilmiş izleyici beklentileri üzerine kurulur ve ahlaki normları tekrarlar” (Aktaran: Akbulut, 2010: 329).

Bu anlamda distopyalar (tanımında da olduğu şekliyle) kötümser bir gelecek tasviri çizer. Nitekim Kaplan, Distopyanın “zamansal ve uzamsal düzlemde geleceğin dünyasını ya da bu dünya içindeki insan ilişkilerini anlatan bir anlatı yapısı olarak bilimkurgu türü içerisinde şimdiki zamanın acılarını ya da gelecek tahminlerini eleştirel bir “olumsuz/karamsar gelecek” tasviriyle aktardığını” (Kaplan & Ünal, 2011: 44) belirtir.⁷ Kimi zaman bu olumsuz gelecek ruhsal dengesini yitirmiş bir bilim adamının elinden gerçekleşirken kimi zaman da (Roloff ve Seeblen bu kronolojiyi genellikle onlu yıllar şeklinde yapmıştır) yaşanan bir felaketin sonucunda oluşmuştur.

Yukarıda da belirttiğimiz gibi Roloff ve Seeblen otuzlu yıllarda Amerikan bilimkurgu sinemasına egemen olan temanın kötü niyetli, içi kararmış ruhsal dengesi bozuk bilim adamının yani “mad scientist”in bazı klişe yorumlarıyla tekrar ortaya çıktığını belirtirler. Bu bağlamda üretilen filmlerin korku ya da bilim-kurgu türüne ait olup olmadıkları konusunda kesinlikle ayırt edilebildikleri örnekler çok azdır. 1940’lı yıllarda bilimkurgu sineması “yitik ülke” ya da “yitik kıtalar” a yapılan fantastik geziler gibi farklı temalara yönelse de üretilen filmler bilim ve bilim adamının dehşet saçması temasıyla devam eder. 1950’lere gelindiğinde, tıpkı I. Dünya Savaşı sonrası Almanya’nın içinde bulunduğu buhran gibi, II. Dünya Savaşı sonrası Amerika’da da bir paranoya ve endişe hakimdir. Savaş sonrası iki kutba bölünmüş olarak dünya “Demir Perde” ülkeleri ve ABD arasında sürekli tırmanan bir rekabet ve gerilime

⁷ Burada ütopya ve distopyalarla ilgili küçük bir dipnot vermemiz gerekirse; “Ütopya, her ne kadar bir kavram olarak Thomas More’la ve ilk özgürlükçü hareketlerle birlikte anılıp Avrupa kökenli siyasal ve edebi bir sözcük olarak literatür de kabul görse de köken anlamında, insanlığın varoluşuyla eş değer bir ihtiyaçtan beslenmektedir. O da ideal olana ve mutlak mutluluğa duyulan ihtiyaçla birlikte varoluş sorunsalının getirdiği ölüm ve yok oluş kaygısının beslediği umut ilkesidir” (Tandaçgüneş, 2013: 27). Ancak yine Tandaçgüneş’in kendisi aynı eserin 43. Sayfasında, 18. yüzyılın sonlarında ütopyadaki gelecek fikrinin, Aydınlanma’nın bir araç haline getirdiği ‘ilerleme’ fikrine dönüştüğünü belirtir. Bu anlamda Nail Bezel’e göre “Ütopyalar, bir anlamda insanlara yeryüzü cennetleri önerirken, distopyalar ise bir anlamda insanlara cehennemi sergilerler. Ütopyalar mutluluk, eşitlik, barış gibi kavramların gerekliliğini vurgularken, distopyalar daha çok bu uyum düzeni sebebiyle ortaya çıkmış uyumsuzluklar üzerine kuruludur. Distopyalar, ütopyacı bir amaç için yola çıkılmış bir toplumda ortaya çıkabilecek olumsuz bir düzenin temsilidir. Ütopyalar, eşit olmayan ve içerisinde haksızlık barındıran bir toplumsal düzene karşı alternatif olarak sunulurken toplumun eşitliği adına bireyin özgürlüğünü ve edimde bulunma eğilimlerini geri plana iter” (Bezel, 2001: 7-8).

sahne olur (Roloff & Seeblen, 1995: 172-190). Bu açıdan Batur'un da belirttiği gibi 1950'li yıllarda bilimkurgu filmlerinde bir patlama yaşanır (Batur, 1998: 21). Böylelikle 1960'lı yıllar ABD ve Sovyetler Birliği arasında yoğun bir uzay yarışına sahne olmuş olsa da 1950'lerden kalan politik ve bireysel korku (canavar/istila) filmlerinin 1960'lı yılların başı ile birlikte sinemaya (Seeblen'e göre) hâkim bir tema olduğu söylenebilir.

Distopik atmosferin kullanılmaya başlandığı ve günümüzde çok sık başvurulan 'Kıyamet Günü' ya da 'Kıyamet Sonrası' (post-apocalyptic) teması 1960'larla birlikte çok sık işlenen bir tema olmaya başlar. Bu filmler genellikle yaşanan bir felaket sonrasında hayatta kalanların yaşam mücadelesi vermesini konu alırken dünyanın karamsar bir gelecek içerisinde yaşayacağına dair bir yapı çizerler. Bu filmlerde "*Tarih* kendini tekrarlayan, gelişmelere kapalı dairesel bir süreç gibi anlaşılır; dolayısıyla felaketten ayakta kalanlar ilk insan grubu oluşturarak, kaçınılmaz çatışmalardan geççe geççe bir bakıma daha önce yok olanı tekrarlamak üzere 'yeni' bir başlangıç hazırlar" (Roloff & Seeblen, 1995: 254).

1970'lerin başında Soğuk Savaş'ın etkilerinin devam etmesiyle birlikte bilimkurgu sineması artık "gerçekliğe" yönelmiştir ve toplum, teknoloji ve siyaset eleştirilerine yönelik filmler üretmeye başlamıştır. 1970'lerde işlenmeye başlanan bir başka konu uluslararası şirketlerin sermayesini büyütmesi için dünyanın yok olmasıdır. 1980'lerle birlikte sosyal bilimler alanında kullanılan "Riziko Toplum" kavramı distopyaların artık hayal ürünü eserler olmanın ötesinde reel şeyler olabileceği gerçeğini göz önüne serer. "Risk altındaki toplum" anlamına gelen bu tema, 70'lerde kendisini 'Kapalı Toplum' teması adı altında, distopik bir gelecek tasarımı olarak filmlerde gösterir. Bu filmlerde;

teknolojinin mantığını kaybetmiş insanın karşısına dikilmesi, doğanın ölüm belirtilerinin tümünün birden ortaya çıktığı yerde, bir kez daha saldırgan potansiyelini harekete geçirmesi ve hayatın en küçük en ayrıntısal biçimlerinin insanlığa yıkım getirmesi yetmiyormuş gibi, uygarlık, insanlığın kendi varlığından kaynaklanan tehdidi de hesaba katmak zorundadır: Aşırı nüfus toplumu boğmakta ve insan onuruna yaraşır her türlü yaşam biçimini olanaksız kılmaktadır (Roloff & Seeblen, 1995: 326).

1980'lerden Günümüze 'Riziko Toplum' ve 'İnsanlık Doğayı Yok Ediyor'

Kellner ve Ryan'a göre Hollywood sinemasının işlediği konuları ve bu konuları işlerken kullandığı ideolojiyi o dönemin toplumsal ve politik durumundan ayrı düşünmemek gerekir (Kellner & Ryan, 2010: 26). Bu anlamda 80'ler özellikle Hollywood'un konu sıkıntısı çekmediği yıllardır. Çünkü 1979 yılında Harrisburg'da yaşanan nükleer kaza ile birlikte başlayan ve 1986'da Çernobil kazası ile devam eden çevre felaketleri, endüstrileşmeye bağlı olarak sürekli artan sera gazı etkileri, tanker kazaları ve okyanusların kirlenmesi, ozon tabakasının delinmesi, Afrika ve Güney Amerika ülkelerindeki yoksulluğun bu ülkeleri sosyal patlamaların eşğine taşıması, "tehdit" kavramına yepyeni bir boyut getirir. Tüm bunların

yanında 1980'lerle birlikte edebiyatta daha çok öne çıkmaya başlayan "cyberpunk" temasından sinema da yararlanmaya başlar. Devasa gökdelenlerin ve reklam panolarının aydınlattığı, doğa adına herhangi bir ibarenin kalmadığı kirli bir dünya resmi, tüm sinema perdelerini kaplamaya başlar.

2000'lere gelindiğinde özellikle 11 Eylül 2001'de ikiz kulelere yapılan saldırının da etkisiyle Amerikan bilimkurgu filmlerinde 2008 yılı ve sonrasında genel olarak iki ayrı felaket temasının işlendiği söylenebilir.⁸ Nitekim Gürhan Topçu bu felaket senaryolarının son yıllarda popüler olmasının sebebini ABD'nin içinde bulunduğu ekonomik kriz ile açıklar.

2008 yılında ABD'den başlayan ve tüm dünyayı etkisi altına alan küresel bir ekonomik kriz kopar ve sadece ABD'de milyonlarca insan işlerini ve evlerini kaybeder. ABD'ye giderek daha fazla para ve asker kaybına mal olan Irak ve Afganistan savaşları da yaşanan bu krizin etkilerini arttırır. Irak yönetiminin 11 Eylül saldırılarıyla somut bir bağlantısının olmaması, üstelik savaş bahanesi olarak başkan Bush ve çevresindekilerin Irak'ın kitle imha silahlarının bulunamaması da savaşa ve Bush'a verilen desteği azaltır. Üstelik Bush'un 11 Eylül'ü planlayan Bin Ladin ailesiyle ticari ilişkilerinin ortaya çıkması, yine Bush ailesinin ve diğer yöneticilerin Irak petrolünü işletme imtiyazı alan ABD petrol şirketleriyle olan karanlık ilişkileri ve ayrıca ekonomik krizin sinyallerinin çok açık olmasına rağmen bu konuda hiçbir şey yapılmaması ABD toplumunda sisteme ve yönetenlere karşı ciddi bir güvensizlik oluşturur (Topçu, 2010: 170-171).

Oluşan bu güvensizliğin yansıması olarak özellikle 2001'den itibaren Hollywood sinemasındaki felaket filmlerini iki ana gruba ayıran Topçu, birinci grup içindeki filmlerin 11 Eylül travmasından kaynaklanan "içimizdeki tehdit" paranoyası ile yüklü olduğunu belirtirken, ikinci grup filmlerin ise daha büyük ölçekte kıyamet senaryolarını dile getiren ve ekonomik kriz, yönetim krizi, gelecek korkusu tarafından tetiklenen filmler olduğunu belirtir. Tüm bu filmlerin ortak bir ideolojik noktada buluştuğunu söyleyen Topçu'ya göre bu filmler, kriz dönemlerine uygun biçimde felaketin yarattığı sonuçlara karşı çözüm olarak dayanışma ve fedakârlığı ortaya sürerler (Topçu, 2010: 171).

Topçunun iki ana gruba ayırdığı ve ikinci grup olarak adlandırdığı "olumsuz gelecek" senaryoları özellikle 2010 yılından sonra Hollywood sineması içerisinde "insanın doğayı yok etmesi" teması çerçevesinde artmaya başlar. Özellikle 2010 yılından sonra yapılmaya başlanan filmlerde bugüne kadar Hollywood sinemasının kullanmış olduğu insan-makine, dış dünyadan gelen tehdit, uzaylılar, yaratıklar gibi distopyaya ait motifler bulunsa da bu filmlerin 'doğanın yitimi' başlığı altında toplandığı söylenebilir. Dolayısıyla sinemanın ilk

⁸ Elbette 2000'li yıllar Hollywood bilimkurgu sineması açısından sadece felaket filmlerinin olduğu yıllar değildir. 2000'lerin hemen başında Spielberg'in yönetmenliğini üstlendiği insan-makine karşıtlığı üzerinden insanların nasıl nesneleştiğini konu alan *Yapay Zeka* (A.I, 2001) ve yine Spielberg'in teknoloji ve mitsel öğeler üzerinden adalet sistemini tartıştığı *Azınlık Raporu* (Minority Report, 2002) filmlerinin yanında birçok çizgi roman uyarlaması ve eski popüler tür filmlerine dönüş yaşanmıştır.

yıllarından bu yana işlenen distopyalarda olduğu gibi dünyayı tehdit eden şey dışarıdan gelen bir yabancı (yaratık, uzaylı vs.) değil, bizatihi insan veya bilimin kendisidir.

Ryan ve Kellner'in belirttiği gibi eğer Hollywood sinemasını ve bu sinemanın işlediği konuları o dönemin toplumsal durumundan ayrı tutmamamız gerekirse, 2010 yılı ve sonrasında sinemada ağırlık kazanan "yok olmuş doğa" teması bir gerçeklik kazanmış demektir. Çünkü Murray Bookchin'in henüz 1995 yılında yazdığı "Toplumsal Ekolojinin Felsefesi" kitabının tanıtım yazısında söylediği gibi;

Doğa nedir? İnsanlığın doğadaki yeri nedir? Toplumun doğal dünya ile ilişkisi nedir? Bir ekolojik çöküntü çağında bu soruları yanıtlamak gündelik yaşamlarımız açısından ve bizimle birlikte diğer yaşam biçimlerinin yüz yüze geleceği gelecek açısından büyük önem taşımaktadır. Bunlar metafizik düşünceye ait uzak, hayali bir dünya ile ilişkilendirilmesi gereken soyut felsefi sorular değildir. Bu soruları şüresel eğretilmelerle veya düşüncesiz, sıradan tepkilerle, rastgele bir tarzda da yanıtlayamayız. Bunları yanıtlarken kullanacağımız tanımlar ve etik standartlar, sonuçta insan toplumunun doğal evrimi yaratıcı şekilde destekleyeceğini mi, yoksa, kendimiz de dahil olmak üzere, bütün kompleks yaşam-biçimleri açısından gezegenimizi yaşanmaz hale mi getireceğine, karar verebilir (Bookchin, 1996).

Bu bağlamda Joel Kovel de "Doğanın Düşmanı" adlı eserinde kapitalizmin içinde bulunduğumuz ekolojik krize yol açan bir sistem olduğu ve eğer bu tüketim ve enerji politikaları değişmezse bir geleceğimizin olamayacağını belirtir (Kovel, 2005: 7).

Tüm bu verilerden yola çıkarak sinemada işlenen 'doğanın yitimi' olgusunu bir kurgu olmaktan daha çok bir realitenin yansıması olarak görmek doğru olacaktır. Aydınlanma'nın insanlığa bahsettiği akıl Frankfurt Okulu düşünürlerinin eleştirdiği şekliyle bir "araçsal akla" dönüşmüş ve bu araçsal akıl da edebiyat ve sinemadaki eserlerde gördüğümüz şekliyle bizi ütopyalardan daha çok distopyalara doğru götürmüştür. Ayrıca bu distopik atmosfer bir sinema filminin ya da bir roman olmanın ötesinde artık hayatın kendisi haline gelmeye başlamıştır. Bazı ülkelerde su kıtlığı ve küresel ısınma sebebiyle değişen iklimlerin yapısı hayatı ciddi anlamda etkilemeye başlamıştır. Bu anlamda sinemanın başlangıç yıllarından itibaren distopyalar insanın teknoloji ve akılla ilişkisi bağlamında fantastik gezilerden çılgın bilim adamlarına, yaratıklardan dış uzaydan gelen düşmanlara, insan-makine ilişkisinden tekno-insana ve robotlara doğru evrilirken, özellikle 2000'lerden sonra Amerikan sinemasında 'yakın gelecekte felaket' motifi yine aynı temalar üzerinden işlemeye devam etmekle birlikte, bu distopik filmlerde ortak olan tek şey insanlığın (teknoloji ya da başka bir araçla) doğayı yok ettiği olgusudur.

Doğa Düşmanı: “İnsanlık”

Değerlendirilecek üç film⁹ için de geçerli olan bir motif varsa bu motif ‘insan’ın doğayı yok ettiği motiftir. Örneğin *The Road* (Yol, John Hillcoat, 2009) filmi yakın bir gelecekte dünyanın yaşayacağı “kıyamet sonrası” günleri konu alır. Doğanın dengesi bozulduktan sonra depremler başlamış ve tamamen altüst olan doğal denge iklimleri değiştirmiştir. Güneş gökyüzündeki grimsi bulutlardan görünmemektedir. Bitkilerin yok olması diğer canlı türlerinin yok olmasına sebep olmuş ve insanlar ise gün geçtikçe (herhangi bir kaynakları olmadığı için) yavaş yavaş ölmektedir. Tüm bu dispotik atmosfer içerisinde bir baba ve oğlu yamyamlara da yakalanmamayı başararak kurtulmak umuduyla sahile/güneye (yeni bir ütopya) doğru yolculuk yapmaktadır. Zaman, takvim, yıl, gün, saat gibi geçmişe ait herhangi bir kavramın geçerliliğinin kalmadığı bu ortamda her gün geçmişten daha karanlıktır ve uygarlık adına herhangi bir şey kalmamıştır. Bilimin ve teknolojinin insanlığa hediye ettiği yollar, araçlar, viyadükler, alışveriş merkezleri bu gri¹⁰ dünya içerisinde basit bir dekordur. Thomas Hobbes’un ‘doğa durumu’ olarak betimlediği, orman kanunlarının geçerli olduğu bu dünyada hayatta kalmaya çalışan bir baba ve oğlun hikâyesi insanların eko-sistemi yok etmesi halinde nasıl bir dünyada yaşayacağı üzerine kuruludur. Tarih boyunca insanlığın yarattığı ‘eşitlik’, ‘birliktelik’, ‘ortaklık’, ‘akılcılık’ gibi kavramların bu dünyada yeri yoktur. Bu sebeptendir ki filmde başkarakter dâhil olmak üzere ne küçük çocuğun ne de herhangi bir tipin adı yoktur.

Filmin sorguladığı temel kavramın ‘insan’ kavramı olduğunu söylemek mümkündür. “İnsan özünde iyi ve yardımsever, topluluk olma bilincine sahip ve doğadaki diğer tüm maddi varlıkları da düşünerek yaşayan bir canlı mıdır? Yoksa tıpkı hayvanların doğal yaşamlarında olduğu gibi güçlünün güçsüzü yendiği ve şartlara bağlı olarak değişebilecek bir canlı mı?” olduğu sorusu filmde bir umutsuzluğun göstergesi olur. Film yeryüzünün yok olduğu, insanların yüzlerce yıldır yaşadığı ve belli bir deneyim ve tecrübeye sahip olduğu bu dünyada hayatta kalan insanların nasıl olup da güzel bir dünya için birliktelik kurmadığı üzerine yoğunlaşır.

Bu bağlamda insanın özüne dair Fromm’u izlemek gerekirse insan bir yandan kendi türüyle kavga etmesi yönünden birçok hayvan türünün akrabasıdır ama diğer bir yandan ise kavga eden binlerce tür arasında, kavgasını yıkıcılığa ulaştıran tek türdür. İnsan, kitle katliamcısı olan tek türdür, kendi toplumu içinde bir çibanbaşı olan tek varlıktır (Aktaran: Fromm, 2011: 18).

Ancak yine Fromm’un belirttiği gibi insan sonradan bu duyguları içselleştirmiş bir canlı değildir. Doğadaki diğer tüm canlılar gibi insanın da özünde sevgi, şiddet gibi duygular

⁹ -“*The Road*” (Yol, John Hillcoat, 2009), “*Cloud Atlas*” (Bulut Atlası, Andy Wachowski, Lana Wachowski, Tom Tykwer, 2012), “*Snowpiercer*” (Kar Küreyici, Joon-ho Bong, 2013)

¹⁰ Görüntü yönetmeninin sinematografik olarak film boyunca gri renk tonunu kullanması felsefi anlamı pekiştirmek açısından sarsıcı bir etki taşır.

vardır.¹¹ Fromm'un "Demir Çağı'na ait Yunan Efsanesi"nden aktardığı gibi bu insana ait tarihsel bir olgudur.

Kuşaklar zaman geçtikçe kötüye gidiyorlar. Öyle bir zaman gelecek ki, kuşaklar iktidara tapacak kadar düşkünleşecekler; kaba güç onlara doğru gelecek ve iyiye duyulan saygı ortadan kalkacak. Sonunda, hiçbir kimse artık yanlışlıklara kızmaz olunca ya da hiç kimse kötülüklerin varlığından utanç duymaz olunca Zeus onları da yok edecek (Fromm, 1995b: 18).

Film insanın kendi tarihini nasıl yok ettiği üzerinde işlenirken bir takım ideolojik göndermeler de yapmaktadır. Örneğin baba ve oğul hayatta kalmak için yiyecek bir şeyler ararlarken paraların, pırlantaların üzerlerine basarak geçerler ancak paranın ya da değerli taşların bu dünyada artık bir önemi yoktur. Paranın geçerli olduğu bir toplumsal düzen üretimle gerçekleşir ancak bu distopik dünyada doğanın üretim için insanlara vereceği bir hammadde de kalmamıştır.

Filmin merkezinde bulunan baba ve çocuk karakterinin hümanizma ahlakını (eğer böyle bir ahlak varsa?) taşıdığı söylenebilir. Çocuk babasına sürekli olarak "Biz onlar gibi olmayacağız değil mi? İnsanları öldürüp, insan eti yemeyeceğiz?" sorusunu sormaktadır. Baba ise sürekli olarak oğluna bu yeni düzeni anlatmaya ve öğretmeye çalışmakta ancak çocuk içinden gelen saf ve temiz duygularla insanlara yardım etmek, yiyeceklerini başkalarıyla paylaşmak gibi 'hümanist' değerleri sürdürmeye devam etmektedir. Bu anlamda çocuğa yapılan 'tanrı' ya da 'melek' gibi vurgular insanlık adına 'olumlu' bir geleceğin göstergesidir.

Aynı olumlu gelecek *Snowpiercer* (Kar Küreyici, Joon-ho Bong, 2013) filminde de olmakla birlikte bu film günümüz açısından ayrı bir öneme sahiptir. Zira film (günümüzde de olduğu gibi) ekolojik dengenin değişmesi üzerine etkili olan küresel ısınma felaketine bir önlem almak düşüncesiyle başlar. Filmin hemen başında televizyon sunucusu 2014 yılı itibarıyla dünyada yaşanan küresel ısınmanın aşırı derecede arttığını ve ısınmaya cevap olarak bilim insanlarının CW-7 isimli bir gaz ürettiklerini belirtir. Bu gaz küresel ısı derecesini daha aşağı çekerek ideal seviyeye getirecek ve dünyadaki ıyıyı da mevsim normallerine döndürecektir. Ancak filmin devamında da anlaşıldığı üzere bilimin doğanın yok olmasına bulduğu çözüm, doğayı kurtarmak yerine daha kötü bir hale getirir ve tüm dünyanın yeniden buzul çağına dönmesine sebep olur.

Bilim insanları bu olasılığı da düşünerek bir tren (Snowpiercer) tasarlamışlardır ve felaketin ardından insanlar çaresizce trende yerlerini alırlar. Yeni bir ütopyanın umudu olarak düşünülen tren tıpkı dünyada olduğu gibi 'doğal' düzen içerisinde sınıflara ayrılmıştır. En son vagonun başlamak üzere alt sınıf - orta sınıf - orta üst sınıf - burjuvalar şeklinde lokomotifin doğru ilerlemektedir. Alt sınıftaki insanlar bu 'doğal' düzene başkaldırarak treni ele geçirmek

¹¹ Erich Fromm'un uzun yıllar harcıyarak yaptığı bu çalışmalar yukarıdaki eserlerle birlikte 'Yıkıcılığın Kökenleri' (Fromm, 1995b) ve 'Sevginin ve Şiddetin Kaynağı' (Fromm, 2008) eserlerinde bulunabilir.

için en arkadaki vagondan en öndeki vagona karşı başkarakter Curtis'in öncülüğünde bir devrim başlatır. Dünyanın etrafında hiç durmadan dönen bu trene hapsolmuş bu insanların başka hiçbir olanakları bulunmamaktadır çünkü dışarıda yaşam adına hiçbir belirti yoktur.¹²

Genellikle toplumsal sınıflar toplum içindeki kültürlerin, inançların, ideolojilerin farklılığına göre ya da salt olarak bireylerin ekonomik gelirleri üzerinden ayrılırlar. Sınıflar arasında yapılan bu keskin ayırım sadece vagonlar arası geçişlerin kapalı olmasıyla değil aynı zamanda hayat standartlarının farklılıklarıyla da gözler önüne serilir. Bir noktadan sonra yaşam koşullarının vahşiliğine ve trendeki baskı sistemine dayanamayan 'yolcular' (filmde en alt sınıftaki insanlara 'yolcular' vurgusu yapılmaktadır ancak diğer sınıftaki insanlar 'vatandaşlar') bu sisteme başkaldırma kararı alırlar.¹³

Ancak trenin yaratıcısı Wilford tıpkı George Orwell'in 1984 romanında olduğu gibi bütün trene ve dolayısıyla bütün sisteme hâkim konumdadır. Sistemin temsilcileri tarafından alt sınıfa sürekli olarak Wilford'un onları izlediği mesajı verilir ve böylelikle alt sınıf korku ve baskıyla yönetilir. Böylelikle trende her şey yönetimin olmasını istediği gibi olur ve bu kurallara uymayanlar ağır şekilde cezalandırılır.

İnsanlar üzerinde iktidar kurmanın aracı sadece baskı ve korku değil aynı zamanda trene ve yaratıcısına atfedilen kutsallıkla sağlanır. Wilford tarafından yaratılan bu tren doğanın küçük bir kopyası/modeli gibidir. Doğada bulunan meyvelerin, hayvanların, bitkilerin neredeyse hepsi trende bulunur ve bilimin onlara sağladığı teknikle yetişir. Filmde sistemi savunan insanlar tarafından sürekli vurgulandığı gibi tren mini bir eko-sistemdir ve bu sistem bozulmamalıdır. Zira bu sistemin bozulması sadece alt sınıfların değil tüm insanlığın yaşamına mal olur. Bir yandan trende yaşayan insanlar doğayı yok ettiğinde başına gelecek olan şeylerin farkına vararak sistemin bozulmamasına odaklanır ancak diğer yandan da dünyadaki sınıflı toplumu tekrar üreterek bu ütopyayı yok eder.

Oysa ileri vagonlarda zengin insanlar için hayat, gerçek 'doğa'da olduğu gibi devam eder. Yapay da olsa tüm meyveler yetişir, mezbahaneler zenginlerin yemesi için her türlü proteinle doludur.¹⁴ Lüks şarapların içildiği kumar masalarında eğlenirken giyilecek

¹² Burada Habermas'ın söylediği anlamda bilimi bir ideoloji ve teknik olarak ele almak gerekirse, paradoksal bir şekilde dünyanın sonunu getiren bilimin aynı zamanda buna bir çözüm olarak tren'i yarattığı söylenebilir. Bilim tarafından verilen zarar yine bilim aracılığıyla (kendi enerjisini üretebilen bir tren) çözüme kavuşturulur. Zira Frankfurt Okulu düşünürlerinin eleştirdiği 'araçsal akıl' tıpkı filmde olduğu gibi dünyanın yok olmasına sebep olmaktadır. Küresel ısınma araştırmalarının gösterdiği gibi, araba egzozlarından çıkan dumandan, büyük fabrikaların filtreleme sistemi kullanmadığı bacalarından, insanlara konaklayacak ev yapmak yahut sermaye sahiplerinin yeni fabrikalar kurmak için yok ettiği ormanlardan dolayı ortaya çıkmaktadır (Habermas, 2010).

¹³Filmde işlenen bu vurgu Marx'ın felsefesine alegorik olarak okunabilir zira Marx'ın devrimi anlatırken 'yaşlı köstebek' vurgusu yapması anlamlıdır. Devrim aşağıdan (alt insandan) gelecektir. Tıpkı bir köstebek'in hiç ortada olmayıp (ama sürekli yer altında çalışıp) daha sonra bir anda yeryüzüne çıkması gibi.

¹⁴ Filmde alt sınıftaki insanlar, protein kalıplarıyla beslenmektedir. Devrim başladıktan sonra ilerleyen vagonlarda yedikleri şeyin kaynağının hamamböceği olduğunu görürler. İronik bir şekilde Birleşmiş

kıyafetleri diken terziler, herhangi bir hastalığa müdahale edecek doktorlar, bir teknik problem olduğunda bu problemi çözecek mühendisler, kadınların bakımlarını yaptırabilecekleri güzellik salonları, buhar odaları, saunalar ve dahası zengin insanların mülkiyetindedir.

Bu anlamda filmde vurgulanan sistemin devamlılığı ve gerekliliği söylemi önemlidir. Çünkü film boyunca tıpkı dünyada olduğu gibi bu sistemdeki tüm sınıfsal ayrımın 'doğal' bir şey olduğu vurgusu yapılır. Sistemin temsilcisi Mason karakterinin belirttiği gibi "*herkesin yeri önceden bellidir.*" Bu vurgu filmin sonunda başkarakter Curtis'in lokomotif (iktidara) ulaştığı an somutlaşır. Zira trenin yaratıcısı Wilford, Curtis'in sistemin devamlılığı için tek umut olduğunu belirtir ve kendisinin yerine geçmesini ister. Curtis lokomotif ulaştığında filmin başından sonuna dek düzenlenen devrim hareketinin yine sistemin doğal düzen içerisindeki nüfusu azaltmak için düzenlediği bir oyun olduğunu anlar.

Wilford burada Curtis'e bu sistemin gerekliliğinin insanın karakterinden kaynaklandığını belirtir. Tıpkı *The Road* filminde olduğu gibi *Snowpiercer*'da da dünyanın yok oluşu insana indirgenir. İnsan tuhaf ve zavallı olarak ne istediğini bilmeyen bir canlıdır ve insanın önce kendinden korunması gerekir. Wilford karakterinin belirttiği gibi, film "*eğer insanı yalnız bırakırsan bir kaos ortamı oluşur, dünyanın yok olması gibi bu küçük dünyanın da yok olmasını istemiyorsan bu kutsal düzenin devamını sağla*" söylemi üzerine oturur.

Bu bağlamda *Cloud Atlas* (Bulut Atlası, Andy Wachowski, Lana Wachowski, Tom Tykwer, 2012) filmi de kendi konseptini bireylerin davranışı üzerinden oluşacak bir "iyilik etiği" üzerine kurar. Filmin konsepti şu şekilde açıklanmıştır: "Bireylerin davranışların geçmişteki, günümüzdeki ve gelecekteki diğer bireylerin yaşamları üzerindeki etkileri üzerine bir araştırma, katil bir ruhun kahramana dönüşmesi ve bir iyiliğin asırlar boyunca dalgalanarak bir devrime ilham olması" (Wikipedia, 2016); ki bu anlamda film anlattığı 6 farklı hikâyede de aynı kavramlar üzerinden geçmişin, şimdinin ve geleceğin bir tasvirini sunar.

Film çalışma bağlamında ele alındığında ağırlıklı olarak beşinci ve altıncı hikâyelerde distopyaları gösterir ancak sadece bununla da kalmaz ve her hikâyede tarihin belli momentlerinde bu distopyaların olmasına yol açan öyküleri de anlatır. Bu tema içerisinde her hikâyede ayrı ayrı anlatılan 'kölelik', 'adaletsizlik' ve 'sömürü' ilişkileri, hikâye içerisindeki kahraman üzerinden bu kahramanların düzene karşı başkaldırı ve özgürlük mücadeleleri ile birlikte anlatılır. İlk hikâyede Avukat Ewing kölelik düzenine, ikinci hikâyede Frobisher topluma ve sanat camiasını elinde bulunduran tekellere, üçüncü hikâyede Luisa Rey kapitalist şirketlere, dördüncü hikâyede Timothy topluma ve ahlakçılığa, beşinci hikâyede Sonmi-451

Milletler Gıda ve Tarım Örgütü geçtiğimiz yıl yaptığı bir açıklamada dünyadaki kaynakların tükendiğini, büyükbaş hayvanlardan 1 kilogram et elde etmek için 8 kilogram yem harcadığını, oysa böceklerden 1 kilogram et elde etmek için 2 kilogram yem harcadığını, bu sebeple böcek tüketiminin dünyanın geleceği açısından önem arz ettiğini belirtmiştir (Radikal, 19 Temmuz 2016).

kapitalist düzene, altıncı hikâyede Zachyr ise mitsel evrene karşı bir başkaldırı ve mücadele içerisindedir.

Film anlattığı 6 farklı hikâyeye ile insanlık tarihinden bugüne kadar var olmuş bazı kavramlara kendi perspektifinden bakmaya çalışır. Örneğin güç kavramı filmin temel motiflerini oluşturan kavramlardan biridir. İlk hikâyeden son hikâyeye kadar güçlü ve kötü olanların, güçsüz ve iyi olanlara karşı uyguladığı şiddetin sebebi metafizik bir gönderme ile Tanrı'ya bağlanır. Tanrı bu dünyada insanlar arası ilişkileri açıklayan bir ilke belirlemiştir: *“Zayıflar et olur. Güçlülere yem olur.”* Ancak yine filmin gösterdiği gibi tarih bu ilke üzerinden hareket etmeyen insanlarla doludur. Bu insanlar geçmişte yaptıkları bazı iyiliklerle gelecekteki bazı iyilikleri tetiklemekte ve diğer insanların hayatını etkilemektedir. Film bu karakterleri reenkarnasyona da gönderme yaparak vücutlarındaki doğum lekeleriyle diğer karakterlerden ayırır. Zira doğum lekesi olan karakterler son kerte de iyiliğe hizmet etmekte ve evrenin geçmişten geleceğe sürecek olan tanrısal düzenine karşı çıkmaktadırlar.

Bu anlamda film anlattığı 6 farklı hikâyeye inanç, korku ve aşk gibi olgularla tüm bu evrenin hakikatinin sonsuz bir gerçek içinde ve zamansal anlamda da kozmik bir birliktelik içinde bulunduğu söyler. Bunu yaparken sadece reenkarnasyon üzerinden değil, aynı zamanda Einstein'a atfedilen görelilik teorisi ve paralel evrenlere gönderme yaparak aynı olayları birbirine çok benzeyen insanlar ve o insanların yaptığı aynı hatalar üzerinden işler.

Ancak film son kerte de söylem olarak insanın bütün bir evrenle ilişkisinin hiç değişmediği savına varır. Üçüncü hikâyede gazeteci Luisa Rey'in söylediği *“İnsanlar zaman ilerlese ve evren değişse de hep aynı hatayı yaparlar”* sözü bir karamsarlığın ifadesidir. Film bunun örnekleriyle doludur. Örneğin Neo Seoul'da geçen hikâyede insanlar saf ırk ve yapay varlıklar olarak ayrılmakta ve klonlar fırınlarda yakılarak yeni üretilen klonlara yemek olmaktadır. Böylelikle 2144 yılında insanlığın 1940'lı yıllar Almanya'sının pek de uzağında olduğu söylenemez. Yine 1849 yılında gösterilen kölelikle 2144 yılında gösterilen kölelik arasında sadece biçim olarak fark vardır. Eski kölelik yok olmuş ancak yerini çok daha vahşi bir modern kölelik almıştır.¹⁵ Bu noktada filmin söylemi, *“insanlar aradan 250 yıl geçmesine rağmen herhangi bir ilerleme kaydedememiş sürekli olarak oldukları yere geri dönmüştür”* şeklinde yorumlanabilir. Dolayısıyla insanlık son hikâyede Meronmy'nin söylediği gibi muhteşem uygarlıklar kurmuş ancak bunu yaparken doyumsuz hislerine engel olamayarak doğayı ve yaşadığı dünyayı değiştirmeye hatta yok etmeye varacak uygulamalarla çok daha geriye

¹⁵ Ayrıca filmin 2144 yılında geçen hikayesi günümüze alegorik olarak okunabilir. Somni-451 karakterinin içinde yaşadığı dünya teknolojik olarak olmasa da gerçeklik olarak günümüzde de yaşanmaktadır. Özellikle Uzakdoğu ülkelerinde insanlar neredeyse hiçbir ücret almadan saatlerce çalışmakta, fabrikaların onlar için ayarladığı 'özel' yerlerde kalmakta ve ancak belli zamanlarda ailelerini görmek için dışarı çıkabilmektedirler. Yine 2144 yılında tasvir edilen Papa Song sahneleri teknolojik olarak günümüze çok da uzak değildir. Nasıl ki orada gıdalar bireylerin istedikleri şekilde anında çıkabiliyorsa, bugünde insanların gıdaları istedikleri şekilde basabildikleri üç boyutlu yazıcılar satılmaya başlanmıştır. Hatta bu yazıcılar öylesine ilerlemiştir ki organik olarak insan uzuvlarının basılması, bu yazıcılarda mümkün hale gelmeye başlamıştır. Dolayısıyla günümüz dünyası Miguel Sapochnik'in *Repo Men* (2010) filmindeki distopik dünyadan çok da uzakta değildir.

doğru gitmiştir. Neo Seoul kentinde resmedilen distopik atmosfer bunun en güzel göstergesidir.

Bununla birlikte, film son hikâyede sürekli olarak aynı hataları yapan insan söyleminden uzaklaşarak daha olumlu bir söyleme doğru kayar: Zachry Meronmy'yi dinlemiş ve ikna olup kendisini değiştirmiştir. Bu anlamda Zachry tarihsel döngüyü kırarak yeni bir döngü başlatmış olur. Ancak bu yeni döngü de insanlığın tekrar kurulmaya başladığı mkemmell bir sistemin sonsuza dek sürebileceği gibi bir ütopyayı ortaya çıkarır.

Sürekli olarak yeni bir ütopyanın ortaya çıkması bir motif olarak incelenen üç filmin¹⁶ de son sekansları için geçerlidir.  filmin de sonu *The Road* filminde olduğu gibi yeni bir umuda yani ütopyaya işaret eder. *Cloud Atlas* filminde Zachry döngüyü kırar, *Snowpiercer* filminde trenden bir kız ve erkek ocuk iner, *The Road* filminde ışığın taşıyıcısı ocuk bir aile ile yeni bir yolculuğa başlar.

Sonuç Yerine

Aydınlanma felsefesi ve onun ilerleme düşüncesinin yarattığı sonuçlar 1900'l yılların başlarında ve ortalarında kendisini sadece paylaşım savaşları olarak gösterse de özellikle 1970'li yıllardan sonra ilerleme fikrinin getirdiği sonuç dünyanın yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kaldığıdır. İlerleme fikrinin bir getirisi olarak ortaya çıkan günümüz teknolojisinin insanlar ve doğa üzerinde bıraktığı etkilerin olumlu ya da olumsuz olarak değerlendirilmesinde güçlük çekilmektedir.

Bunun yanında insanların refah ve faydası için üretilmiş olan bu teknoloji dünya nüfusu göz önüne alındığında sadece belli ülkeler ve belli coğrafyaların refah ve faydası için üretiliyor gibidir. Kaldı ki Oğuz Adanır'ın Jean Baudrillard'dan mülhem ifade ettiği gibi, "...günümüz modern toplumlarında teknoloji insanlığa hizmet eden bir süreçten daha çok büyük ölçüde tüketim düzenine hizmet eden bir sürece benzemektedir" (Adanır, 2010: 54).

Günümüz yaşantısında ortaya çıkan bu sorunların 'doğanın yitimi' ve 'kıyamet sonrası' gibi temalar halinde distopyalar aracılığıyla gündeme gelmesi önemlidir. Çünkü geçmişte de olduğu gibi meydana gelen bu gelişmelere insanların dikkatinin çekilmesinde sinemanın rolü her zaman önemli olmuştur. "Sinemada Distopyanın Değişimi" başlığında görüldüğü gibi özellikle 70'lerden sonra bilimkurgu sinemasında gerek gişe kaygısıyla gerek eleştiri amacıyla yapılmış da olsa dünyanın yok olduğu olgusu sıklıkla ele alınmaya başlanmıştır.

¹⁶ Burada sayfa sınırlılığı sebebiyle belirtilmeyen ancak inceleme fırsatı bulunan onlarca film de bu örneklere ek olarak eklenebilir.

Özellikle 2000'lerden sonra Amerikan sinemasında “yakın gelecekte dünya” motifi ‘kıyamet sonrası’ teması üzerinden işlenmeye devam etmekle birlikte geçmiş yıllarda üretilen bilimkurgu filmlerinin aksine bu filmlerde insanların dünyayı bir dış uzay tehdidinden ya da çılgın bir bilim adamından değil kendilerinin yarattığı tehditte korumak zorunda olduğuna vurgu yapılmaktadır. Bu kapsamda çalışmada incelenen filmlere bakıldığında bilimin ve teknolojinin bu denli mutlaklaştırıldığı bir sistem olarak kapitalizmin yaratacağı geleceğe yönelik eleştirilerin yoğunluğu dikkat çekmektedir.

The Road, *Cloud Atlas*, *Snowpiercer* gibi filmlerde ise dünyanın yakın gelecekte içinde bulunacağı distopik atmosfer tasvir edilmiş ve sonuç olarak bu gelecek temasının pek de uzak olmadığı üzerine vurgular yapılmıştır. Ayrıca özellikle Hollywood’un 2010 yılından sonra ürettiği *Never Let Me Go* (Beni Asla Bırakma, Mark Romanek, 2010), *Repo Men* (Repo Men, Miguel Sapochnik, 2010), *Hell* (Cehennem, Tim Fehlbaum, 2011), *In time* (Zamana Karşı, Andrew Niccol, 2011), *Total Recall* (Gerçeğe Çağrı, Len Wiseman, 2012), *Looper* (Tetikçiler, Rian Johnson, 2012), *The Congress* (Son Şans, Ari Folman, 2013), *The Machine* (The Machine, Caradog W. James, 2013), *Elysium* (Elysium: Yeni Cennet, Neill Blomkamp, 2013), *Oblivion* (Oblivion, Joseph Kosinski, 2013), *Pacific Rim* (Pasifik Savaşı, Guillermo del Toro, 2013) gibi distopik bilim-kurgu filmlerinde de “yakın gelecekte eko-sistemin dengesinin bozulacağı” bir tema olarak ya da yan hikâyeler düzeyinde işlenmiştir.

Frankfurt Okulu düşünürlerinin Aydınlanma’ya yönelttikleri eleştirilerin kavramsal karşılıkları çalışmada incelenen filmler içerisinde kimi zaman söylem kimi zaman bir eleştiriyi kavramak kimi zaman da direkt olarak insana yapılan eleştiriler olarak karşımıza çıkmaktadır.

The Road, bilimin ve ilerleme düşüncesinin üzerinde yaşadığımız dünyayı götürebileceği bir takım sonuçlar üzerine kurulu ve ‘teknoloji’, ‘bilim’ gibi kavramları “akıl” kavramı çerçevesinde tekrar ele alarak ‘araçsallaşmış bir aklın’ insanlığı götürdüğü sonuç noktasını değerlendirmektedir. Film bir yanı sıra aklın araç olduğu bir dünyanın nihayetinde nasıl bir noktaya varacağını gösterirken diğer yanı sıra aklın amaç olması gerektiğini insan kavramı üzerinden yoğun bir sorgulama ile gerçekleştirir. Zira medeniyete yahut modernliğe dair hiçbir şeyin kalmadığı bu evrende akıl insanlar arası iletişimi dahi sağlayamaz. Bu evrende tüm ilişkileri belirleyen olgu ‘güç’ olgusudur. Filmde bilimsel ilerlemenin doğaya verdiği zararın bir sonucu olarak insanlık Aydınlanma’dan çok daha önce yaşanmakta olan yüzyıllara geri dönmüştür.

Cloud Atlas filmi de özellikle anlattığı son üç hikâyede aynı kavramsal eleştirilere yer vermektedir. Jean-Luc Godard’ın *Alphaville* (1965) filminde de olduğu gibi mutlaklaştırılan akıl *Cloud Atlas*’ında insanlara nükleer enerjiyi sunmakla birlikte bu enerji santrallerinin patlaması sonucunda oluşacak kaos içinde insanlara silah satmayı hedefleyen bir “araçsal akıla” dönüşmüştür. 2000’li yıllarda geçen hikâyede kültür endüstrisi, popüler kültür aracılığıyla insanları o kadar kuşatmıştır ki para ve tüketim Yayıncı Timothy’nin hikâyesinin anlatıldığı yıllarda adeta tek belirleyici kavram haline gelmiştir. Bu bağlamda kültürün ve

tüketimin tamamen belirleyici olduğu Neo Seoul'da Somni-451 karakteri üzerinden anlatılan hikâye, Frankfurt Okulu'nun sorguladığı ve kendisini yeni bir mite dönüştüren Aydınlanma düşüncesinin araçsallaşmış biçiminin bir eleştirisidir. 'Doğa'nın neredeyse yok olduğu bu distopik atmosferde bilim gökyüzüne uzanan gökdelenler, havada uçan araçlar hatta insan klonlamaya varacak kadar ilerleme kaydetmiş ancak Aydınlanma'nın temelinde yer alan Rasyonalite, Eşitlik, Refah gibi kavramlar sadece bazı sınıflara ait hale gelmiştir.

Aynı şekilde *Snowpiercer* aklın bir getirisi olan teknolojik araçların yol açtığı küresel ısınmayı engellemek için bulunan bir gazın dünyayı buzul çağına döndürmesinin 'sınıf' kavramı üzerinden tartışmasına odaklanır. 'Araçsal Akıl' her ne kadar küresel ısınmaya sebep olsa ve insanlığı yok etme tehlikesiyle karşı karşıya bıraksa da bu felaket sonrası yaşayan ve hayatlarını idame ettiren insanların yaşaması yine 'bilim' ve 'akıl' tarafından üretilen bir tren aracılığıyla gerçekleşmiştir. Sanayi devriminin simgesi olan Tren, *Snowpiercer*'de da yeni bir bilimsel aydınlanmanın, insan ırkının taşıyıcısı konumundadır. Trende yaşanan insanlar arası ilişki Frankfurt Okulundan daha çok Marx'ın "kapitalizm" ve "sınıf" kavramları üzerinden ilerliyor olsa da Frankfurt Okulu'nun modernliğe getirdiği 'kültür endüstrisi' ve 'tek boyutlu' insan gibi kavramlar bu Tren'de yaşayan insanları temsil ediyor gibidir. Zira çocukluktan başlayarak tüm insanlar Tren'in ve kurucu Wilford'un birer askeri gibi yetiştirilirler. Trende maruz kaldıkları eğitim ve enformasyonun dışında herhangi bir bilgi edinme koşulları olmayan bu insanlar Marcuse'un "Teknolojik Tek-Boyutlu Birey" olarak nitelediği bireylere benzemektedirler.

İncelenen filmler farklı yıllarda çekilmiş olsa da filmler açısından gelecekte hayal edilen toplumların birbirinden çok da farklı olduğu söylenemez. Zira 1960'larda çekilen filmlerde akıl 'araçsal' olması ve mutlaklaştırılması sebebiyle eleştirilirken 2000'li yıllarda üretilen filmlerde 'akıl' kavramı 'araçsal' ya da 'nesnel' olması sebebiyle insanlığa getirileri ve götürüleri temelinde sorgulanmaya başlanmıştır.¹⁷

Ancak incelenen her üç filmde de ortak olan bir nokta varsa bu insanlığın içerisinde bulunduğu durumun sorumlusu olarak insanın gösterildiğidir. Bu filmler (ve burada değinemediğimiz ama 2010 yılı sonrasında çekilen çoğu distopik film) ideolojik olarak yarattıkları söylemlerle distopyaların sorumluluğunu insana indirger. Her 3 filmde de dünyanın içinde bulunduğu bu durumun sorumlusunun bir sistemden daha çok insanlık olduğu gözükmektedir. Diğer bir ifadeyle filmler sistemin insan üzerindeki etkisi, tüketimin arzularla olan ilişkisi ya da iyilik kötülük gibi ahlak felsefesi alanına giren konulara odaklanmak yerine sonuçların nedenlerini sadece ve sadece insana indirger. Böylelikle insan doyumsuz bir arzu varlığı (sanki felsefi bir öze sahipmiş gibi)¹⁸ olarak resmedilir ve

¹⁷ Bu sorgulama 2000 sonrası çekilmiş olan distopik filmlerin sayısı ile da göz önüne serilir. Örneğin internette kısa bir araştırma yapıldığında, 2000 yılı sonrasında distopya teması altında (bilimkurgu türü değil) çekilen film sayısı 300'ün üzerindedir. (Kaynak: IMDB)

¹⁸ Filmlerde sorgulanan 'insan', 'insani öz' gibi kavramlar tam da felsefenin sorguladığı ve tartıştığı kavramların kendisidir. Bir filmin anlattığı bir hikâye içerisinde bu kavramların içini ne kadar doldurabileceği tartışmalıdır. Zira "insanın özü" dediğiniz tartışma, felsefi olarak yanında 3000 yıllık

dünyadan, sistemden, tüketimden yalıtılmış bir 'şey' haline gelir. Gişe kaygısıyla yapılmış ve milyonlarca insan tarafından izlenen bu filmlerin teknoloji, tüketim toplumu, ekolojik yıkım gibi kavramların eleştirisinde de insanı merkeze koyması ve sistem eleştirisini ıskalması çalışmanın vardığı sonuç açısından da önem arz etmektedir. Çünkü bu filmler son kertede bir sistem eleştirisi yapıyor gibi gözükse de ideolojik olarak dünyanın içerisinde bulunduğu koşulları insanın arzu varlığı olmasına ve psikanalitik olarak tüketmeye ve arzularının peşinde koşmaya yatkın bir varlık olmasına bağlar.

bir bagajla gelir ki bunun da 90 dakikalık bir film aracılığı ile anlatılabilmesi ya da insana indirgenmesi gayri-bilimsel bir durumdur. Nitekim Descartes'ın düşüncesinde insan düşünme edimi doğrultusunda bir varlık iken, Varoluşçulara göre insan sadece bir oluş'tur. İyi ya da kötü bir öze sahip değildir. O, oluş içerisinde iyi ya da kötü olacaktır.

Kaynakça

- Abisel, Nilgün, *Popüler Sinema ve Türler*, 3. Baskı, İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Adanır, Oğuz, (2010). *Baudrillard*, (Oğuz Adanır, Der). İstanbul: Say Yayınları.
- Adorno, Theodor W, (2005). *Minima Moralia*, (Orhan Koçak & Ahmet Doğukan, Çev). İstanbul: Metis Yayınları.
- Adorno, Theodor W, (2011). *Toplum Üzerine Yazılar*, (M. Yılmaz Öner, Çev). İstanbul: Belge Yayınları.
- Adorno, Theodor W, (2016). *Negatif Diyalektik*, (Şeyda Öztürk, Çev). İstanbul: Metis Yayınları.
- Akbulut, Hasan, (2010). *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri*, (Büker S. vd, Der). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Batur, Yüksel, (1998). *Bilimkurgu Sinemasında Şiddet ve İdeoloji*, Kitle Yayınları.
- Bezel, Nail, (2001). *Yeryüzü Cennetlerinin Sonu*, Ankara: Güldikeni Yayınları.
- Bookchin, Murray, (1996). *Toplumsal Ekolojinin Felsefesi*, (Rahmi G. Ögdül, Çev). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Bumin, Tülin, (2010). *Tartışılan Modernlik: Descartes ve Spinoza*, Yapı Kredi Yayınları.
- Cevizci, Ahmet, (2011). *Felsefe Tarihi*, İstanbul: Say Yayınları.
- Cevizci, Ahmet, (2013). *17. Yüzyıl Felsefesi*, İstanbul: Say Yayınları.
- Çiğdem, Ahmet, (2011). *Aydınlanma Düşüncesi*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Fraser, Ian, (2008). *Hegel ve Marks - İhtiyaç Kavramı*, (Beyaz Sümer Aydaş, Çev). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Fromm, Erich, (1995a). *Umut Devrimi*, (Şemsa Yeğın, Çev). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Fromm, Erich, (1995b). *İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri II. Cilt*, (Şükrü Alpagut, Çev). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Fromm, Erich, (2001). *İtaatsizlik Üzerine*, (Ayşe Sayın, Çev). İstanbul: Kariyer Yayıncılık.

- Fromm, Erich, (2004). *Hayatı Sevmek*, (Ali Köse, Çev). İstanbul: Arıtan Yayınevi.
- Fromm, Erich, (2008). *Sevginin ve Şiddetin Kaynağı*, (Yurdanur Salman vd, Çev). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Fromm, Erich, (2011). *İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri I. Cilt*, (Şükrü Alpagut, Çev). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Habermas, Jürgen, (2010). *İdeoloji Olarak Teknik ve Bilim*, (Mustafa Tüzel, Çev). Yapı Kredi Yayınları.
- Hampson, Norman, (1991). *Aydınlanma Çağı*, (Jale Parla, Çev). İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.
- Hilav, Selahattin, (2013). *Felsefe El Kitabı*, Yapı Kredi Yayınları.
- Holz, Hans Heinz, (2012). *Frankfurt Okulu Eleştirisi*, (Olca Geridönmez, Çev). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Horkheimer, Max & Adorno, Theodor W, (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği*, (Nihat Ülner & Elif Öztarhan Karadoğan, Çev). İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Horkheimer, Max, (2010). *Aklın Tutulması*, (Orhan Koçak, Çev). İstanbul: Metis Yayınları.
- Jay, Martin, (2005). *Diyalektik İmgelem*, (Ünsal Oskay, Çev). İstanbul: Belge Yayınları.
- Kant, Immanuel, (1984). *Seçilmiş Yazılar*, (Nejat Bozkurt, Der-Çev). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kaplan, F. Neşe & Ünal, Gülin Terek, (2011). *Bilim Kurgu Sinemasını Okumak*, İstanbul: Derin Yayınları.
- Kellner, Douglas, (1992). *Critical Theory, Marxizm and Modernity*, The John Hopkins University Press.
- Kızılçelik, Sezgin, (2013). *Frankfurt Okulu*, Ankara: Anı Yayıncılık.
- Kovel, Joel, (2005). *Doğanın Düşmanı*, (Gürol Koca, Çev). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mansfield, Nick, (2006). *Öznellik*, (Hüsametdin Çetinkaya, Çev). İzmir: Aralık Yayınları.
- Marcuse, Herbert, (2010). *Tek-Boyutlu İnsan*, (Aziz Yardımlı, Çev). İstanbul: İdea Yayınevi.

Marx, Karl, (2013). *Kapital Cilt I*, (Mehmet Selik & Nail Satlıgan, Çev). İstanbul: Yordam Kitap.

Roloff, Bernhard & Seeblen, Georg, (1995). *Ütopik Sinema*, (Veysel Atayman, Çev). İstanbul: Alan Yayınevi.

Ryan, Michael & Kellner, Douglas, (2010). *Politik Kamera-Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*, (Elif Özsayar, Çev). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Spinoza, Benedictus, (2013). *Ethica*, (Çiğdem Dürüşken, Çev). İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Tandaçgüneş, Nilnur, (2013). *Ütopya: Antik Çağdan Günümüzü Mutluluk Vaadi*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Topçu, Y. Gürhan, (2010). *Hollywood'a Yeniden Bakmak*, Ankara: De Ki Yayınları.

Yayımlanmamış Eserler

Güvenç, Kurtul, (2010). *“Eleştiri: Toplum ve Bilim: Frankfurt Okulu Üzerine Bir İnceleme”*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010)

Kılıçbay, Mehmet Ali; *Kavram Sözlüğü II*, Özgür Üniversite Yayınları, Basılmamış Eser.

Uyanık, Necip, (2006). *“Aydınlanma Felsefesinde İlerleme Düşüncesi ve Etkileri”*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dicle Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006)

İnternet Erişimleri

Wikipedia, “Bulut Atlası”, “tr.wikipedia.org/wiki/Bulut_Atlası_(film)”, (Erişim Tarihi:21 Temmuz 2016).

Radikal Gazetesi,
(http://www.radikal.com.tr/hayat/bmden_acliga_cozum_bocek_yiyin-1133258), (Erişim Tarihi: 19 Temmuz 2016).

İşçi Sınıfı Cennete Gider Filminde Çalışma İdeolojisinin Eleştirisi Olarak 'Yabancılaşma' Ve 'Şeyleşmenin' Temsili

Nilay Erbalaban Gürbüz*

Özet

Modern uygarlıkta çalışma faaliyetleri ideolojik bir dünya görüşü haline gelmiştir. Çalışma faaliyetleri ekonomik, ahlaki ve felsefi olarak gündelik hayatı kuşatmıştır. Çalışmayanlar ve piyasa ekonomisinin değerlerini reddedenler toplumsal hayattan dışlanarak ötekileştirilmiştir. Bütün modern siyaset biçimleri çalışmayı ve üretimi övmüştür. Oysa piyasa ekonomisine dayalı toplumlarda çalışma faaliyetleri yabancılaşmış ve şeyleşmiştir. İnsanın bir niteliği olan ve yaşamını sürdürmesini sağlayan emek dönüşüme uğramıştır. Bir üretim aracına dönüştürülen insan çalışmanın anlamını yitirmiştir. Çalışma ideolojisinin kuşatması altında kendi varlığına ve eylemlerine ekonomik yararlılık düzleminde bakmaya zorlanmıştır. Bu nedenle günümüzde çalışma hayatı insanların ruhsal ve bedensel bütünlüğüne zarar vermeye başlamıştır. Buna karşın çalışma ideolojisini sinema alanında inceleyen bir araştırma uluslararası alanda ve yerel alanda şu ana kadar yapılmamıştır. Bu konuda felsefe ve sosyoloji disipliniinde yapılan araştırmaların sinemadaki yansımaları ortaya koymak yeni bir literatürün oluşturulması için bir başlangıç olacaktır. Bu makale İşçi Sınıfı Cennete Gider filmi örneğinden yabancılaşma ve şeyleşme kavramlarını kullanarak çalışma ideolojisinin eleştirel çözümlemesini yapacaktır. Çözümleme yapılırken çalışma ideolojisine içkin olan kavramlar kullanılacaktır. Bu nedenle öncelikle çalışma ideolojisinin kuramsal bir açıklaması yapılmıştır. Daha sonra ise filmin analizindeki temel kavramlar yabancılaşma ve şeyleşme açıklanmıştır. Makalenin son bölümü örnek filmin adı geçen kavramlar kullanılarak eleştirel çözümlemesinden oluşmaktadır.

Anahtar sözcükler: İdeoloji, Çalışma İdeolojisi, Yabancılaşma, Şeyleşme, Çalışma İdeolojisi ve İşçi Sınıfı Cennete Gider Filmi.

* nilayerbalaban@hotmail.com

Representation of Alienation and Reification as a Critique of Working Ideology in the Movie 'La Classe Operaia Va in Paradiso'

Nilay Erbalaban Gürbüz*

Abstract

Work activities in modern civilization has become an ideological world view. Work activities pervades everyday life as economic, moral and philosophical. Unemployed and those who reject the values of the market economy has been excluded from everyday life and marginalized. All modern political forms have been praised to work and productivity. However, in society based on market economy work activities have been alienated and reified. Effort/labour which is a quality of human life and maintainer of his life has undergone a transformation. Human who has been transformed into production vehicle has lost the meaning of work. They have been forced their presence and action by economic usefulness under siege of working ideology. Therefore, today's working life began to hurt mental and physical integrity of people. However, there hasn't been a research about working ideology at cinema international nor the local so far. To reveal the reflections of the studies in philosophy and sociology about this issue on cinema will be a prelude to the creation of a new literature. This article will examine Working Class Goes to Heaven using alienation and reification in working ideology. Therefore, it is made a theoretical description of the work ideology primarily. Then alienation and reification that we will use when analyzing our movie reviews are examined. The last part of the article consists of a critical analysis of a sample movie using the name of the concept.

Keywords: *Ideology, Working Ideology, Alienation, Reification, Working Ideology and Working Class Goes to Heaven.*

* nilayerbalaban@hotmail.com

Giriş

İdeoloji kavramı ilk kez insan fikirlerini oluşturan toplumsal dinamiklerin açıklanabileceği iddiasıyla Fransız Devrimi'ne sadakatle bağlı bir aristokrat olan Destutt de Tracy tarafından 1797 yılında kullanılmıştır (Mardin, 2003: 22). Ancak kavram tarih içerisinde fikirleri inceleyen bir bilim dalı olmaktan çıkarak fikirlerin kendisini ifade eden bir anlam değişikliğine uğramıştır. Bu bakımdan ideoloji kavramına dair ilerleyen dönemlerde pek çok tanımlama yapılmıştır. Bunlardan bir kısmı Marxist düşünce geleneğinden gelenleri içinde barındırır ve ideolojinin daha çok 'yanlış bilinç, yanlışsama, mistifikasyon' açısından değerlendirilmesidir.

Eagleton, 'ideoloji' kavramının eleştirel tarihini incelediği çalışmasında ideoloji üzerine yapılan kuramsal tartışmaları bazı başlıklar içinde toplamaktadır: "Toplumsal yaşamda anlam, gösterge ve değerlerin üretim süreci, özneye belirli bir konum sunan şey, toplumsal yaşamın doğal gerçekliğe dönüştürüldüğü süreç, içinde bireylerin, toplumsal yapıyla olan ilişkilerini yaşadıkları vazgeçilmez ortam" (Eagleton, 2005: 18). 'İdeoloji' araştırmalarının yalnızca bir bölümünü dile getiren bu başlıklara bakıldığında kavramı hem öznenin toplumsal dünyayı algılama durumunu hem de toplumun kendi toplumsallığını bir 'gerçeklik' olarak sunmasını sağlayan anlamlandırma pratikleri olarak değerlendirmek mümkündür. Bu açıdan bakıldığında 'ideoloji' çalışmaları 'iktidar' olgusuyla birlikte düşünülmelidir. Nitekim Marksist kuramcılar 'ideoloji' çalışmalarını sınıflar arası iktidar çatışmaları ekseninde sürdürmektedir.

Marx, Engels ile yazdığı *Alman İdeolojisi* adlı metinde Alman ideolojisinin temsilcilerine yönelik eleştirilerini dile getirirken materyalist tarih anlayışı ile 'idealist' felsefeden yola çıkmaktadır (Marx, Engels, 1932/2013a). Yazarlar, özelde Genç Hegelciler'in iddia ettikleri insan eylemlerinin insan bilincinin bir sonucu olduğu ve bilincin düzelmesiyle eylemlerin ve toplumsallığın da düzeleceği savının geçersizliğini ifade etmektedirler (Marx, Engels, 1932/2013a: 28-29) İnsan bilinci kendi eylemlerinin sonucudur ve

"bilinç, asla bilinçli varlıktan başka bir şey olamaz; insanların varlığı da onların gerçek yaşam süreçleridir. Eğer bütün ideolojilerde insanlar ve onların ilişkileri bir camera obscura'daki gibi baş aşağı duruyor görünüyorsa, bu olgu da, tıpkı nesnelerin gözün ağ tabakası üzerinde ters çevrilmesinin onların doğrudan fiziksel yaşam süreçlerinden ileri gelmesi gibi, insanların tarihsel yaşam süreçlerinden ileri gelir" (Marx, Engels, 1932/2013a: 34-35).

Bu alıntı açık bir biçimde 'ideoloji'yi gerçekliğin çarpık ve ters görüntüsü olarak tarif etmektedir. Marx ve Engels, bu metinde bilinç ve ideoloji arasında bir ayrım koymaktadır. Bilinç özellikle dil düzeyinde kendini dışa vuran insanın, ilk üretim aletlerini yapmasıyla ortaya çıkmaktadır. Yani 'bilinç' insanın üretici yanının soyutlamasıdır (Marx, Engels, 1932/2013a: 38-40). Ancak ideoloji, bilinç üzerine konuşurken spekülâtif davranmaktadır.

“Spekülasyonun bittiği, gerçek hayatın başladığı yerde, demek ki insanların pratik gelişim süreçlerini ve pratik faaliyetlerini açıklayan hakiki pozitif bilim başlar. Bilinç hakkında söylenen boş sözler sona erer; onların yerini gerçek bilginin alması gerekir” (Marx, Engels, 1932/2013a: 35). Böylece bir üçüncü ayırım olan ‘bilim’ olgusuna gelinmektedir. Bilim, insan bilinci ve eylemleri ve üretimleri konusunda ampirik yöntemlerle gerçekliği ortaya koyabilir. Diğer bir deyişle bilim, ideoloji gibi spekülatif değildir ve yalnızca gerçekliği sunmaktadır. İdeoloji ise sınıflı toplum yapısının düşünce biçimi olarak tezahür eder, Marx ve Engels için olumsuz bir anlam taşımaktadır.

Marx ve Engels’in sınıf temelli ‘ideoloji’ tanımı kendilerinden sonra gelen Gramsci, Lukacs gibi Marksist kuramcılar tarafından yeniden gözden geçirilmiştir. İdeolojinin sosyalist pratik içindeki yeri, sivil toplum ve hegemonya olgusundaki bağı üzerine odaklanılmıştır. Ernesto Laclau ve Chantal Mouffe da ‘ideoloji’ nin egemen sınıfların düşünme biçimi ve yanlış bilinç olarak tanımlanmasının eleştirisini getirmişlerdir (Barret, 2004: 83-89). Buna göre “ideoloji” eğer ‘yanlış bilinç’ olsaydı proletarya ideolojisinin kendisi de ‘yanlış bilinç’ olarak görülecektir. Öte yandan Marksist ‘ideoloji’ kuramına katkı sunan teorisyenlerden biri olan Althusser de ‘ideolojiyi’ iktidar ilişkileri açısından düşünmektedir. Yazar, kapitalist sistemin devamlılığının yalnızca üretim ilişkilerinin sürdürülmesiyle sağlanamayacağını, bu ilişkilerin dışındaki dünyanın “yeniden üretimini” mümkün kılacak kurumların da sistem tarafından araç haline getirildiğini ifade etmektedir (Althusser, 2000: 20).

‘İdeoloji’ kavramına yönelik kuramsal çalışmalar ideolojiyi, günlük hayattaki dilin kullanımıyla ilgili söylem araştırmalarına doğru kaydırarak alanını genişletmektedir. Ancak kavrama yönelik Marksist kökenli araştırmalar tüm determinizm eleştirilerine ve çelişkilerine rağmen sosyolojik düşünme araçlarını en çok sunan çalışmalardır. Bu açıdan düşünüldüğünde herhangi bir ‘ideoloji’ üzerine çalışma yapmak aslında o ‘ideoloji’ nin toplumsal koşulları üzerine düşünmek demektir.

Çalışmanın bir ‘ideoloji’ haline gelmesi Sanayi Devrimi’nin toplumsal yapısı ve burjuva sınıfının dünya görüşünün iş birliğiyle ortaya çıkmıştır. ‘Çalışma faaliyetlerinin kültürel bir yapı haline gelmesi için ‘çalışma’ nın sonucunun ‘kâr’ cinsinden bir değer üretmesi gerekmektedir. Sanayi Devrimi çağı çalışma faaliyetlerinin bu özelliğini kavraması bakımından diğer dönemlerden ayrılmaktadır. Sanayi Devrimi ile büyük bir atılım yaşayan piyasa toplumsallığının ekonomik, kültürel ve ahlâki söylemi ‘çalışma ideolojisi’ ni üretmiştir.

Çalışma İdeolojisine Kavramsal Bir Açıklama

XVIII. yüzyıl üretim faaliyetlerinin kesin bir biçimde insan ihtiyaçlarıyla olan ilişkisini koparmaya başladığı, evlerin avlularından ya da küçük atölyelerden birkaç yüzyıl önce geri dönmez bir biçimde çıktığı dönemdir. Dolayısıyla üretici güçlerin atası ve en değerlisi olan ‘emek’ in de ‘çalışma faaliyetleri’ şekline dönüştüğü bir dönemdir. Piyasa toplumu adı verilen

büyük ‘pazar’ın kendine özgü yasaları köylü ya da gündelikçinin üretim enerjisini ‘çalışma’ adı altında hesaplamaktadır. XVIII. yüzyıldan itibaren hem özel hayatı hem de toplumsal hayatı kapsayan bu piyasa merkezli üretimin ‘çalışma ideolojisi’ olarak adlandıracağımız olguyla kopmaz bir ilişkisi vardır.

“XVIII. yüzyılda evrenselleştirilen çalışmayla birlikte ortaya çıkan ve daha sonra yeniden üretilen şey, soyut bir niceliksel çalışmanın somut bir niteliksel çalışmaya indirgenmesi değil, bu iki terimin yapısal açıdan hemen birbirlerine eklenmesidir. Çalışmanın yalnızca ticari değil aynı zamanda gerçek bir insani değer olarak evrenselleştirilmesi işte bu ‘sınırlandırma’yla mümkün olmuştur (...) Bundan böyle-ister niteliksel, ister niceliksel olsun -yalnızca çalışmadan söz edilebilecektir. Burada niceliksel, tüm çalışma çeşitlerinin soyut değer cinsinden birbirleriyle karşılaştırılması anlamına gelmektedir. Oysa bir karşılaştırılmazlık örtüsü altına gizlenen nitelik daha da ileri giderek, her türlü insani pratiğin üretim ve çalışma terimleri aracılığıyla karşılaştırılabileceği gibi bir anlama sahip olmaktadır” (Baudrillard, 1998: 22).

Böylece hem kamusal hem de özel alanda faaliyet gösteren emek gücü ‘çalışma’ adı altında piyasaya kattığı değer açısından düşünülmektedir. Wallerstein’in kapitalizmin gelişme tarihinin itici kuvveti olarak ifade ettiği “her şeyin metalaşması” (Wallerstein, 2012) ‘çalışma ideolojisi’ söylemiyle emek gücünün metalaşmasıdır. Bunun sonucunda insan ve doğa sadece piyasa açısından üretkenliği ile değerlendirilmektedir. ‘Çalışma ideolojisi’ “insanları birbirine benzetip ortalama bir varlık durumuna getiren –yararlı, çalışkan, çok yönlü kullanılabilir, yetenekli sürü insanı”na (Nietzsche, 2003, 168) dönüştüren evrensel bir kültür yaratmaktadır.

‘Çalışma ideolojisi’, üretimi ama özellikle piyasa ekonomisini harekete geçirecek üretimi toplumsal ve bireysel refahın tartışılmaz bir ögesi olarak görme eğilimindedir. Yaşamın özünün çalışma faaliyetleri olduğunu kabul ederek insanın yaşam amacını da bu faaliyetlerin bir uzantısı olarak değerlendirmektedir. Eagleton, ideolojinin “hakim toplumsal grup veya sınıfın iktidarını meşrulaştırmakla ilişkili” olarak düşünüldüğünde çeşitli stratejilere sahip olduğunu aktarmaktadır. Buna göre “egemen iktidar kendisini, kendine yakın inanç ve değerlerin tutunmasını sağlayarak (...) doğallaştırarak ve evrenselleştirerek, kendisine meydan okumaya kalkışan fikirleri karalayarak” (Eagleton, 2005: 23) yapmaktadır. ‘Çalışma ideolojisi’ de piyasa ve kâr merkezli bir toplumsal yapının ‘doğallaştırıcısı’ ve ‘evrenselleştiricisi’ durumundadır. Bu noktada Zizek’in ideoloji olgusuyla ilgili söylediklerini hatırlamak da fayda var: “İdeoloji, taşınmayan gerçeklikten kaçmak için inşa ettiğimiz rüya benzeri bir yanılsama değildir; en temel boyutunda, ‘gerçeklik’imizin kendisi için bir destek işlevi gören bir fantazi-kurgusudur” (Zizek, 2011: 60). Çalışma ideolojisi de piyasa toplumsallığına dayalı bir kültürün ‘gerçekliği’ni destekleyen tarihsel bir kurgudur. Bu tarihsel kurgu dünyevi ve Tanrısal alanı içine alan söylemler üretmektedir. Hem seküler hayat hem de Protestanlık örneğinde olduğu gibi dini hayat ‘çalışma faaliyetlerini’ fiziksel dünyadaki yaşamın özü ve fizikötesi dünyadaki saadetin garantisi olarak vaaz etmektedir. Bu nedenle Gorz ‘çalışma ideolojisi’ nin insanlara “herkes ne kadar fazla çalışırsa, kendini o kadar

iyi hissedeceğini, az çalışanların veya hiç çalışmayanların topluluğa zarar vereceğini ve topluluk üyesi olmayı hak etmediğini, iyi çalışanın toplumsal olarak başarılı olacağını ve başarısız olanın hatayı kendinde araması gerektiği” (Gorz, 2007: 266) seslenişinde bulunduğunu söylemektedir.

Meda’ya göre Hıristiyanlık, Hümanizm ve Marksizm çalışmayı antropolojik okuma konusunda birbiriyle ortaklaşmaktadır (Meda, 2012: 20). Bu üç farklı ve birbiriyle çatışmalı görüşün çalışma faaliyetleri konusunda ortaklaşması ilgi çekici görünmektedir. Ancak şu unutulmamalıdır ki insanın kültürel ve doğal yanlarıyla bir özü olduğu fikri, bu fikri oluşturan dönemsel koşullardan ayrı düşünülmemelidir.

Piyasa toplumsallığından sonra ‘çalışma faaliyetleri’ antropolojik bir kategori ve toplumsal yaşamın merkezi haline gelmiştir. Bu ise ‘çalışma ideolojisi’nin bir parçasıdır. Avrupa toplumlarındaki epistemik yaklaşımın çeşitli alanlardaki işaretlemeler ve ayrımlar düzleminde belirlediğini açıkladığı çalışmasında Foucault “Bir kültürde ve belli bir anda, bütün bilgilerin olabilirlik koşullarını tanımlayan ancak bir tek episteme vardır” (Foucault, 2006: 244) demektedir. Buna göre ‘çalışma’ piyasa olarak adlandırılan bir epistemenin içinden işaretlenmiştir. Böylece bütün hayatı içine alan bir ‘çalışma ahlakı’ oluşmaktadır. Çalışma hem kamusal hem özel alanı içine almaktadır. Piyasa toplumsallığında “Yaşam, ‘en değerli sermaye’ olur. Çalışma dışı ile çalışma arasındaki hudut ortadan kalkar. Bunun nedeni çalışma faaliyetleri ile çalışma dışı faaliyetlerin aynı yetenekleri harekete geçirmesi değildir; bunun nedeni yaşam zamanının bütünüyle ekonomik hesabın nüfuzuna, değerinin nüfuzuna girmesidir” (Gorz, 2011: 21). Bu değeri oluşturan ise piyasa toplumdur.

Yabancılaşma ve Şeyleşme Bağlamında Çalışma İdeolojisinin Eleştirisi

Bugün çalışma faaliyetlerinin zahmetli oluşunun en büyük nedeni çalışma sürecinde ve çalışma sonucunda çalışan kişinin iradi varlığının ortadan kalkmasıdır. Hem fabrika tipi kas gücüne dayalı çalışma faaliyetlerinde hem de zihinsel çalışma faaliyetlerinde bu durum değişmemektedir. Çalışan belli bir zaman aralığında üretim piyasasının taleplerini karşılamakla yükümlüdür. Bu piyasa ise somut çalışma alanı dışında örgütlenir ve planlanır. Çalışan kişiden beklenen çalışma sürecinin dışında örgütlenen ve planlanan bu yapıya uymasındır. Bu yapı belli bir zamanda belli standartlarda belli ürünlerin üretilmesi için çalışana disiplin altına almaktadır. Üstelik çalışma ideolojisi bütün bir hayatı diğer bir deyişle çalışma dışı hayatı da üretim ve yararlılığa dayalı çalışma ahlakı söylemiyle kuşattığı için bu disiplin çalışma dışı hayata da sirayet etmektedir. Çalışan kişi hem kamusal hem de özel alanda bu çalışma disiplinine göre yaşamaktan kendini kurtaramaz. Yaşam bu çalışma disiplinine göre örgütlenir. Başta zamansal düzenleme olmak üzere, eğitim ve boş zaman faaliyetleri bu çalışma disiplininin etkisi altındadır.

Emek bireylerin yaşam sürecinin ayrılmaz bir parçasıdır ve yaşam kurucudur. Emek faaliyetlerini insanın doğayla kurduğu organik bir ilişki olarak değerlendirmek mümkündür. Emek faaliyetlerinde canlılığın zorlaması ya da ilkel topluluklarda olduğu gibi kabilenin ihtiyaçlarının giderilmesi dışında dışarıdan bir dayatma söz konusu değildir. Bu nedenle emek faaliyetleri kendinde bir değer üretmektedir. Oysa çalışma faaliyetleri sonucunda üretilen değer dışarıdan dayatılmış nedenlerin kullanımına sunulan, çalışan kişiyle ilişkisi olmayan bir değerdir. Çalışma faaliyetleri sonucunda ortaya çıkan ürün ya da hizmet çalışan kişi için bir değer üretmemektedir. Çalışma sonucunda elde ettiği ücret ya da fayda emek faaliyetleri sonucunda elde ettiği değerden farklıdır. Çünkü emek faaliyetlerinde kozmik bir kavrayış söz konusudur. Oysa çalışma faaliyetlerinde, çalışmanın disiplini ve piyasa sistemiyle olan bağı bu bakışı yok eder ve çalışma faaliyetlerinin kendisini basit bir üretim ve fayda düzenine indirir. Bu çalışma ideolojisinin çelişmesini de ortaya koymaktadır. Çalışma ideolojisi insanlara çalışma faaliyetlerini hayatın temel faaliyetleri olarak sunmaktadır ancak hayatı kavrayışı piyasa ilkeleri ve üretim fetişizminden ibarettir. Çalışma faaliyetleri çalışanları hayata yaklaştırmayarak hayatı yalnızca belli bir yönden kavrama etiğini dayatmaktadır. Bu ise insan bütünlüğünü parçalamakta, insanın başta kendi yaşamı olmak üzere toplumsal yaşamı ve doğayı bütün olarak değerlendirmesine engel olmaktadır.

Hayatı bütünselliğinden koparıp parçalı bir şekilde değerlendirmek insanın kendini ve kendi dışındaki yaşamı yabancılaşmış bir şekilde kavramasına neden olmaktadır. Çünkü insan ancak bütünsel bir kavrayış ile kendinin ve yaşamın farkında olabilir. Parçalı ve bütünsellikten uzak düşünme biçimi olgu ve olayları diğer olgu ve olaylardan yalıtık bir biçimde kavrayacağı için bütün bu olay ve olguların yüzeysel ve dışsal tanımına vakıf olabilir. "Bütünlük sayısız parçaya bölünmüştür ve parçaların bütün içerisindeki ilişkileri artık saptanamaz durumdadır. İncelediğimiz parça ister insan, ister insanın etkinliği, isterse de insanın ürünü ya da düşünceleri olsun, yabancılaşmanın özü budur" (Ollman, 2012: 220). Bu nedenle çalışma ideolojisinin sunduğu yaşam ahlakı bireyleri olgu ve olaylara iktisadi dünyanın ilkeleriyle bakmaya yönlendirir ve bunu bir gerçeklik olarak sunar. Oysa bu parçalı kavrayış yabancılaşmış bir düşünme biçimidir.

'Yabancılaşma' kavramı çeşitli disiplinlerde karşımıza çıkmaktadır. Yabancılaşmanın en eski kullanımlarından biri dini metinlerde ortaya konmuştur. Bu metinlerde kavram, insanın kendi yaptığı eserlere 'yaratıcı' imgesi yüklemesini anlatan ve kendi ürününü aşkın bir figür olarak algılamasından doğan bir düşünce çarpıklığı olarak görülmektedir. Tasarım olanla gerçek olan yer değiştirmiştir. Tasarım gerçeklik olarak algılanmaktadır (Özbudun, 2008: 14-15).

Felsefe alanında kavrama dair Hegel'in yorumu ve sonrasında kavramın Marx'ın literatüründe yer alması 'yabancılaşmayı' seküler bir biçimde kullanıma sokmuştur (Ergil, 1978: 93-108). Kavram ampirik sosyolojide de kullanılırken modernleşme, kentleşme, sanayileşme ve makineleşme gibi olgular nedeniyle kişinin kendinden uzaklaşmasını, kendini küçümsemesini, toplumla ilişki içine girememesini, olay ve olguları kavrayamamasını ifade

etmektedir. Ancak dinsel kullanımdaki temel düşünce sabit bir şekilde durmaktadır. Diğer bir deyişle insan kendi 'etkinliğinden' uzaklaşmış, dolayısıyla kendinden uzaklaşmıştır.

Hegel, toplumsal tözün insan eylemlerinin bir ürünü olduğunu ve bu açıdan insanın bu tözle bir bağlantı içinde olduğunu ifade eder. Bu toplumsal töz insan tininin kendini var etme sürecinin etkilerini oluşturmakla birlikte onunla birleşmiş haldedir. Diğer bir deyişle toplumsal töz ve insan tini arasındaki ilişki karşılıklı belirlenimlere açık olduğu gibi bütünleşiktir de. Fakat insan tini kendi olabilmek için toplumsal tözden ayrılmak zorundadır. Bu bağlamda Hegel'de 'yabancılaşma' birkaç anlama sahiptir:

"Birey ile toplumsal töz ya da ('kendine yabancılaşma olarak') bir kişinin gerçek durumu ile özel doğası arasında ortaya çıkabilecek olan ayrılma veya uyumsuz ilişki anlamında 'yabancılaşma 1' ve 'tikelliğin ve iradiliğin yabancılaşma 2'nin aşılması ve birliğin yeniden sağlanması uğruna teslim olması veya kendini kurban etmesi' anlamında 'yabancılaşma 2'" (Bottomore, 1993: 598).

Burada 'yabancılaşma' kendini var etmek için insan tininin toplumsal tözden kopması bağlamında olumlu bir kavramsallaştırma değildir. Ancak biz kavramı bu boyutuyla ele almayacağız. Biz 'yabancılaşma' kavramını iktisadi pratiklerin haritasından okuyan Marx'ın yorumunu makalemiz açısından daha verimli bulmaktayız. Ve bu nedenle çalışma ideolojisinin eleştirisini 'yabancılaşma' üzerinden yapmak için çıkış noktamızı Marx'ın 'yabancılaşma' teorisinden belirlemekteyiz.

Marx'ın yazdığı farklı kaynaklar içinde 'yabancılaşma'ya dair fikirler bulunmakla birlikte kavramsallaşma düzeyinde 'yabancılaşma'ya en açık biçimde 1844 *Elyazmaları* ve *Alman İdeolojisi* adlı metinlerinde rastlanmaktadır. *Alman İdeolojisi* Marx ve Engels'in ortaklaşa kaleme aldıkları ilk dönem metinlerinden biridir. Bu metinde daha çok diyalektik tarih anlayışının ele alınışı yer almaktadır ve Feuerbach'ın ve genel Alman felsefesinin tarih konusundaki idealist yaklaşımlarının bir eleştirisi yapılmaktadır.

Tarihin temel momentinin üretim ilişkileri olduğu ve bu bağlamda insan ilişkileri ve insan doğasının da bu üretim ilişkilerinin belirlenimi altında olduğu saptaması 'yabancılaşma' kavramı için önemli bir eşiktir. İnsanlar üretme biçimleriyle kendi yaşam biçimlerini, fikirlerini, inançlarını dolayısıyla kendilerini ortaya koymaktadır (Marx, Engels, 1932/2013a: 37) "Bireylerin hayatlarını ortaya koyuş tarzı, onların ne olduklarını da ortaya koyar. Dolayısıyla, onların ne oldukları, üretimleriyle, ne ürettikleriyle olduğu kadar, nasıl ürettikleriyle de örtüşür" (Marx, Engels, 1932/2013a: 30). O halde sınıflı toplumların en üst aşaması olan kapitalist toplumdaki üretim biçiminin bu sınıfsal çelişkilerin belirlenimlerini kendi kişiliğinde barındıran bireyleri üretmesi kaçınılmazdır.

Marx ve Engels *Alman İdeolojisi* adlı çalışmalarında 'yabancılaşma'nın kaynağını iş bölümünün neden olduğu özel mülkiyette bulmaktadır (Marx, Engels, 1932/2013a: 39-42). Politik iktisat açısından iş bölümü, servetin artmasına neden olan, çalışma faaliyetlerinin sonucunu nicelik

açısından olumlu yönde etkileyen bir uygulamadır. Marx ve Engels de bunu yadsımamaktadır. Ancak her iki düşünür ailede başlayan ve gönüllülük temeline dayanmayan iş bölümünün zorunlu olarak bireysel mülkiyeti doğurması sebebiyle eleştirisini yapmaktadır. Üstelik yazarlara göre iş bölümü, birbirleriyle iletişim halinde olan topluluk ya da kişilerin kendi özel çıkarlarıyla ortak çıkarlarının birbirleriyle çatışmasını ortaya çıkarmaktadır. Ortak çıkar insanlara kendi özel çıkarlarından daha uzak ve “yabancı” görünmektedir (Marx, Engels, 1932/2013a: 41). Böylece Marx ve Engels şu sonuca varmaktadırlar: Ortak çıkar ve özel çıkarın birbirinden farklı olduğu toplumlarda çalışma faaliyetleri iş bölümüne dayalı bir zor haline almaktadır. Ve “insanın kendi eyleminin kendisine yabancı, karşısına dikilen bir güç haline geldiğinin ve ona egemen olacağı yerde kendisini boyunduruk altına aldığı ilk örneğini sunar” (Marx, Engels, 1932/2013a: 41).

Marx'ın 'yabancılaşma' kavramına ayrıntılı bir şekilde değindiği bir diğer çalışması 1844 *El Yazmaları*'dır (Marx, 1932/2013b). Marx, bu eserde politik iktisadın sermaye, kâr, rant, mülkiyet gibi olgularından yola çıkarak 'yabancılaşma' mefhumuna değinmektedir. Politik iktisadın doğal bir olgu olarak kabul ettiği kâr ve rekabet olgusunun derinliğinde yatan ve işçiyi üretim sürecinin basit bir aracı haline getiren nedenleri eleştirel bir çözümlemeye tabi kılar. Kapitalist sistemde işçinin üretme gücünün ona dönerek işçiyi yok etmesinin nedeni özel mülkiyetin yaratmış olduğu kâr ve rekabet olgularıdır. İşçi üretimi kapitalist için gerçekleştirdiğinden kendi üretim süreci ona keder olarak döner. Çünkü çalışmasının karşılığını alamayacaktır. “Bir kere, çalışma işçinin dışındadır, yani onun özsel varlığına ait değildir. Onun için çalışırken kendini olumlamaz, yoksar (inkâr eder), mutlu değil mutsuzdur, fiziksel ve zihni enerjisini serbestçe geliştirmemez, bedenini harcar ve zihnini yok eder” (Marx, 1932/2013b: 78). Ürettiği her ürün bütün bir zahmetin sonucu olarak ona döndüğünden bu ürünle arasındaki bağ ortadan kalkar. Ancak diğer taraftan mülkiyet ilişkilerinin sonucu olarak ürettiği mal ya da hizmet sermayeyi arttıracak ve kendi değerinin yitip gitmesine yol açacaktır. Diğer bir deyişle ürettiği ürün oranında sermayeye bağımlı olacaktır. İşçi bütün gayretini sermayeyi devam ettirmek ve ona değer katmak için harcadığında kendini yok etmek pahasına bir çalışma içine girecektir. Yarattığı değer kendine yabancı ve kendine karşı bir değer olacaktır.

“Bütün bu sonuçlar şu tanımlamanın kapsamında vardır: İşçi kendi emeğinin ürününe, yabancı bir nesneyeymiş gibi bir ilişkidedir. Bu öncülden bakılınca açıkça görülür ki işçi kendisini ne kadar harcarsa, karşısında yarattığı yabancı, nesnel dünya da o derece güçlenir, kendisi -iş dünyası- ne kadar yoksullaşırsa, kendine ait şeyler de o kadar azalır” (Marx, 1932/2013b: 75- 76).

Bu nedenle kapitalist çalışma sisteminde işçi ürününe ve dolayısıyla kendi yaşamının organik niteliği olan emeğine yabancılaşır. Hatırlayalım, Marx için emek yaşamın ve tarihin kurucu ögesidir. Bu nedenle emek, kapitalist çalışma koşullarında yaşam kurucu özelliğini yitirmektedir. “Yani işçinin nesneye aktardığı hayat, yabancı ve düşman bir şey olarak kendi karşısına çıkmaktadır” (Marx, 1932/2013b: 76). Öte yandan kapitalist çalışma ilkesi kâr ve rekabet olduğundan insanın doğasının bir parçası olan evren durmadan işlemeye hazır bir

sermaye olarak kavranacak insan ve doğa arasındaki ilişki ortadan kalkacaktır. Kendi ürününden ve kendinden uzaklaşan işçi doğadan da uzaklaşacaktır. Çünkü doğa, hem onun türsel yeniden üretimini gerçekleştirdiği coğrafyadır hem de emeğinin işlediği mekândır. Bu onu diğer türlerden ayıran özelliğine yani tasarımılayarak bir ürün ortaya koyma özelliğine yabancılaştırarak. Böylece kendi türüne de yabancılaşacaktır. Böyle bir çalışma biçimi onun türsel özelliğinin önüne geçerek onun üretim için 'araç' olma özelliğine vurgu yapacaktır. Bu nedenle insan ancak iş dışındaki yaşamda kendini var edecektir. Ancak günümüzde iş dışı yaşam tüketim ideolojisi tarafından şekillendiğinden, insan iş dışı yaşamında da yabancılaşmış boş zaman faaliyetlerine takılıp kalmaktadır.

Marx yukarıda adı geçen eserinde 'yabancılaşma' kavramını birbirinden farklı ancak birbirini etkileyen ve birbirinden ayrılmaz bir biçimde değerlendirmektedir. Diğer bir deyişle 'yabancılaşma' iş sürecinde ortaya çıkan, bu bağlamda çalışanı, çalışma sürecini ve çalışmanın ürününü etkileyen ve 'emeğin yabancılaşmasını' kapsayan fakat sınırlarını genişleterek 'yabancılaşmış emeğin' sonucu olarak insanın türüne ve kendi dışındaki doğaya 'yabancılaşmasını' da içine alan bir kavramdır. İnsan kendisini dışsallaştıran emeğe yabancılaştığında aslında kendine içkin olana yabancılaşmaktadır ve yabancılaşma halkası gittikçe büyümektedir.

İktisadi yabancılaşmanın içeriğini oluşturan 'yabancılaşmış emeğin' bir başka boyutu emek ürününün kendini üretenden bağımsızlaşmış yepyeni ve aşkın hâlidir. İnsanın doğayla üretim ilişkisine girmesinin ilk nedeni kendi ihtiyaçlarıdır. Böylesi bir üretimin sonucunda ortaya çıkan ürünün kullanım değeri vardır. Marx, kullanım değeri için üretilen malların insan açısından hiç bir fevkaladeliğinin olmadığını söyler (Marx, 1867/2011: 81). Ürün değişim değeri yani meta olmaya başladığında artık bu basit anlamını yitirmektedir (Marx, 1867/2011: 81). Artık ürün toplumsal ilişkileri yansıtmaktadır. Ona bu toplumsal boyutu katan şey insanın emek faaliyetlerini kendisi dışında bir güç için yapıyor olmasıdır. Böylece çalışan, emek faaliyetlerinin sonucunda ortaya çıkan kendi dışındaki toplumsal ilişkilerin bir ürünü olarak kavramaktadır. Burada toplumsal ilişkiyle belirtilen, farklı metallerin birbirleriyle mübadelesinin gerçekleşmesini sağlamak için oluşturulan piyasa ilişkileridir. Bu piyasa ilişkilerinin temel ölçü birimi emek-zamandır. Ancak bu ölçü sisteminin emeğin ürünüyle bir ilişkisi yoktur ve bu değerlemeyi yapan toplumsal ilişkilerdir. Fakat zamanla bu değerlendirme bir gerçeklik olarak ortaya çıkar ve bunun nesnenin ya da metanın kendinden çıktığına inanılır. "Emek ürünlerine, meta olarak üretildikleri anda yapışıveren ve bu nedenle meta üretiminden ayrılması olanaksız olan şeye, ben, fetişizm diyorum" (Marx, 1867/2011: 83). 'Fetişizmin' diğer bir deyişle 'meta fetişizminin' konumuz açısından önemi hem 'yabancılaşma'nın bir boyutunu incelemesi hem de çalışma ideolojisi açısından 'şeyleşme' kavramının da kaynağı olmasıdır. Lukacs'ın da belirtmiş olduğu gibi bu kavramsallaştırmalar "özel davranış"ın kendisini de doğrudan etkilemektedir (Lukacs, 1998: 158). Lukacs, Marx'ın 'meta fetişizmi' olarak tanımladığı süreci 'şeyleşme' olarak kavramaktadır. Yazar, çalışma faaliyetlerinin akılcılaştırılmasının özellikle çalışma süresinin ve çalışma tekniklerinin akılcılaştırılmasından doğan parçalanmanın insanın kendi niteliğini parçaladığını ve bunun

da çalışanı 'şeyler' dünyasına indirdiğini ifade etmektedir (Lukacs, 1998: 164-165). İnsan çalışma sürecine iradi olarak dahil olamadığı için önünde olan bitene karşı edilgin bir seyirci konumuna düşürülmektedir ve öznelliği yitip gitmektedir. İş bölümü, fabrikasyon ve parça başı iş teknikleri iş sürecinden çok daha derin yapıları, toplum ve insan arasındaki yapıyı bölmektedir.

"İnsan, hem nesnel açıdan hem de çalışma süreciyle olan ilişkisi veya bu süreçteki davranışları açısından artık bu sürecin gerçek öznesi olmaktan çıkıyor; tam tersine kendisinden tamamıyla bağımsız ve hazır olarak önünde çalışır bulunduğu, üstelik yasalarına da iradesi dışında uymak zorunda kaldığı mekanik (Lukacs, çalışma sürecinin makine gibi "arızasız" gerçekleştiğini varsaydığı için "mekanik"- y.ö.) bir sistemin içine sokuşturulmuş ve böylece mekanikleştirilmiş bir parça rolünü oynuyor" (Lukacs, 1998:164).

'Şeyleşme', emeğin öz denetiminin ortadan kalktığı teknolojiye dayalı bir üretimin sonucudur. Ama aynı zamanda 'şeyleşme' kendi sonuçlarını da doğurmaktadır. Emeğin öz denetiminin ortadan kalktığı çalışma faaliyetlerinde tasarım ve düşünme etkinlikleri kişinin kendi inisiyatifinde olmadığı için, insanı diğer canlılardan ayıran bu en önemli nitelikte körelme olacağı aşikârdır. Çalışma faaliyetleri içinde bireylere 'düşünme' ve 'tasarımlama' ancak 'uzmanlaştığı' alan içinde tanınmaktadır. Uzmanlaşma ise 'şeyleşme'nin bir başka boyutunu ortaya koyan bir çalışma yöntemidir.

Dünya sinema tarihinin başlangıcından bu yana iş yaşamını ve işçilerin gündelik hayatını anlatan filmler yapılmıştır. Fransa'da ilk sinema gösteriminde sinemanın mucitlerinden olan Lumiere Kardeşlerin fabrikasından çıkan işçileri konu edinen bir kayıt bulunmaktadır. Kurmacanın gelişmesi işçileri ve işçi yaşamını farklı bakış açılarından yansıtan filmlerin doğmasına katkı sağlamıştır. İşçilerin yabancılaşma ve şeyleşmesini anlatan en önemli filmlerden ilki ise Fritz Lang'ın *Metropolis*'idir (1927). Bu film çalışma ideolojisinin en ileri noktasında işçilerin de yabancılaşmanın en ileri boyutunu yaşayacağını ve fabrikaların birer mahkûmu haline geleceklerini gösterir. *Özgürlük Bizimdir* (À nous la liberté, René Clair, 1931) filminde de Charles Chaplin'in *Asri Zamanlar*'da (Modern Times, 1936) ele aldığı biçimiyle çağdaş toplumlardaki üretim paradigmasının işçiyi makinenin bir parçası haline getirmesi mizahi bir biçimde aktarılmıştır. Öte yandan her iki film piyasa toplumsallığında işçinin iş ve iş dışı hayatının piyasa tarafından baskı altına alınmasını eleştirel bir biçimde aktarmaktadır. 1930'larda Sovyet sinemasında merkezi bir yere sahip olan işçiler sosyalist devrimin öncü kuvveti olarak çalışma sürecinden kaynaklanan haksızlıklarla mücadele içinde yansıtılmıştır. Sosyalist modernleşmenin üretim paradigmasına eleştirel yaklaşmaması nedeniyle bu filmlerde sınıflı toplumun neden olduğu emek problemleri gösterilmiştir. Bu nedenle bu dönemde yabancılaşma ve şeyleşme konusunun doğrudan yansıtıldığı bir film yoktur. II. Dünya Savaşı'ndan sonra çeşitli sinema akımlarında işçi sınıfını anlatan filmler görülse de bu filmlerde üretim sürecinden kaynaklanan yabancılaşma ve şeyleşme olgusuna çok az yer verilmiştir. Daha çok sınıflı toplumda işçilerin toplumsal yabancılaşmasına odaklanılmıştır. *İşçi Sınıfı Cennete Gider* (La Classe Operaia Va In Paradiso, Elio Petri, 1971) ise

Marksist perspektiften yabancılaşma olgusunu doğrudan ele alan bir filmidir. Yukarıda aktarıldığı biçimiyle Marksist bakış açısıyla yabancılaşma ve şeyleşme olguları sınıflı toplumdaki üretim sürecinden kaynaklanır. Kuramda üretim sürecinde yabancılaşmaya yol açan etmenler filmde açık bir biçimde yansıtılmıştır. Makineleşme, seri üretim, parça başı üretim, üreticinin üründen uzaklaştırılması ve işçinin makineleşmesi karakterler yoluyla gösterilmiştir. Bu nedenle filmin çözümlemesi yapılırken piyasa toplumsallığı, çalışma ideolojisi, yabancılaşma ve şeyleşme olgularına dair göstergeler dikkate alınmıştır.

İşçi Sınıfı Cennete Gider

Yön: Elio Petri, Senaryo: Elio Petri, Ugo Pirro, Yapımcı: Euro International Film (EIA), Yıl: 1971, Oyuncular: Gian Maria Volontè, Mariangela Melato, Gino Pernice, Luigi Diberti, Donato Castellaneta, Giuseppe Fortis, Corrado Solari, Flavio Bucci, Luigi Uzzo, Giovanni Bignamini, Ezio Marano, Adriano Amidei Migliano, Antonio Mangano, Lorenzo Magnolia, Federico Scrobogna, Guerrino Crivello, Alberto Fogliani, Carla Mancini, Orazio Stracuzzi, Marisa Rossi, Renzo Varallo, Eugenio Fatti, Mietta Albertin, Renata Zamengo, Salvo Randone.

İşçi Sınıfı Cennete Gider filmi, çalışkanlığı ile yöneticilerinin takdirini kazanmış Lulù (Gian Maria Volontè) karakterinin iş, sendika, özel hayat ve arkadaşları arasında sıkışmışlığını işlemektedir. Lulù, bir fabrikada montaj işçisi olarak çalışmaktadır. Parça başı üretim yönteminin uygulandığı bu fabrikanın en hızlı çalışanı Lulù'dur. Bu arada fabrikadaki bu üretim biçiminin değişmesi için sendika ve üniversite öğrencileri mücadele başlatmışlardır. Lulù, filmin başında bu mücadeleyi desteklememektedir. Kendisi parça başı üretimle para biriktirebildiğine inanmaktadır. Onun bu tavrı arkadaşlarıyla arasının bozulmasına yol açmaktadır. Ancak bir gün Lulù, tezgâhında hızlı bir ritimle çalışırken parmaklarından birini kaybeder. Bu olay ve akıl hastanesine kapatılan işçi arkadaşının durumu Lulù'yu işiyle ve çalışmayla ilgili yeni düşüncelere yönlendirir.

Filmin ana öyküsü, çalışma hayatında yenilik ve insani değişim taleplerini dile getiren işçilere odaklanırken, bu ana öyküyü oluşturan yan öyküler sınıflı toplumda çalışma fikrinin ideolojik ve politik eleştirisine değinmektedir. Büyük bir kısmı fabrikada geçen filmde, işçilerin çalışma hayatlarıyla ilgili talep ve şikâyetleri sendika ve öğrenci örgütlenmesi aracılığıyla dile getirilmektedir. Sendika, çalışma koşullarının insanileştirilmesi, parça başı üretime ödenen ücretlerin artırılması gibi talepleri dile getirmektedir. Bu yanıyla çalışma ideolojisinin söylemini yeniden üretmektedir. Bireyleri çalışmaya zorlayan bir toplumsal zihniyetin özüne dokunmamaktadır.

Üniversite öğrencilerinin oluşturduğu politik grup, sendikayı reformist olmakla eleştirmektedir. Öğrencilere göre mesele, çalışma sürecinin iyileştirilmesi ya da parça başı

ücretin arttırılması değildir. Temel sorun, çalışmayı zorunlu hale getiren kültürün kendisidir. İnsanların temel ihtiyaçlarını çalışmaları yoluyla karşılamak zorunda bırakılması ve işçilerin buna karşı çıkmaması bu düzeni devam ettirmekten başka bir işe yaramayacaktır. Öğrencilere göre çözüm fabrikalara girmemek, çalışmanın kendisini reddetmektir. Porton, bu bakımdan film için “konformist sendikacılığın sofistike eleştirisi olan bir yapım, Bakunin’in ‘her türlü otorite ve iktidarın mutlak yadsınması’ arzusunu, ayrıca yine onun ‘özgür insan kavramının yerine konan devletin yurttaşı olarak birey kavramının yadsınması’ görüşünü paylaşmaktadır” demektedir (Porton, 2015: 184).

Film, Lulü’nun henüz gün aydınlanmadan çalan saatinin sesine uyanmasıyla başlamaktadır. Mekânın karanlığı, Lulü’nun yataktan kalkmak için gösterdiği çaba, ilk sahneden izleyiciye zorunlu çalışmanın insan ruhunu yoran boyutunu anlatmak içindir. Bob Black, *Çalışmanın İlgası* adlı eserinde, dünyadaki mutsuzluğun en büyük kaynaklarından birini çalışma olarak görerek şöyle demiştir: “Acıya son vermek için çalışmayı durdurmamız gerekmektedir” (Black, 1986). Çalışkan bir işçi olmasına rağmen, Lulü’nun bir iş gününe baş ağrısıyla başlaması çalışma faaliyetlerinin insan üzerinde bıraktığı yükü filmin ilk sahnesinde ortaya koymaktadır. Yönetmen, bu ilk sahnede çalışkan işçi mitinin insan üzerinde bıraktığı psikolojik izleri göstermeye devam etmektedir. Lulü, işe gitmek için hazırlanırken beynini, vücudunun ana kumandası olan bir makineye benzetmektedir. Lulü’nun kendisini bir makineye benzetmesi, işçinin kendine yabancılaşmasının en ileri derecesini ortaya koymaktadır. Konuşmaya devam eder “*Beynin içinde bazı ana kumanda merkezleri var. Projelere, programlara onlar karar veriyor ve üretimi başlatıyorlar. Ve makine çalışmaya başlıyor. Eller, kollar, bacaklar, ağız, dil. Harekete geçer ve yemeği makineye alır ki bu ham maddedir.*” Lulü, konuşmasının devamında, insan dışkısının paraya çevrilmesi durumunda, insanın çok zengin olacağını söylemektedir. Marx’ın insan vücudunu ilk ve en doğal üretici güç olarak görmesi fikri piyasa ekonomisine dayalı bir toplumda, insanın kendini bir araç olarak görmesiyle birleşerek, insanın kendisine yönelik bir tehdit halini almaktadır. Marcuse’un “Belirli bir ahlak bir kere toplumsal davranışın kuralı haline geldiğinde sadece içselleştirilmez, aynı zamanda ‘organik’ davranışın kuralı olarak çalışır” saptamasını Lulü’nun yaşadığı yabancılaşmayı anlatmak için yorumlamak mümkündür (Marcuse, 2013: 22). Lulü, toplum tarafından benimsenmiş çalışma ideolojisinin yarattığı ahlakı, bir düşünce olarak kendine uygulamaktadır. İçinde bulunduğu kültür, kendini ve bedenini bir araç olarak düşünmesini normalleştirmektedir. Lulü, bedenini “*aynı fabrika*” olarak tariflediğinde, klasik Marksizmle, liberalizmin fikir birliğine vardığı bir konuyu dillendirmektedir. Baudrillard, bu iki teorik yaklaşımın birleştiği konuyu ‘üretim’ olarak açıklamaktadır. “Nereye baksanız karşınıza bir üretim söylevi çıkıyor. Nesnel amaçlara da sahip olsa, kendi kendine büyümeyi de amaçlasa bu üretkenlik sonuçta bir değer gibi algılanmaktadır. Üretim hem sistemin hem de radikal eleştirisinin leitmotifidir” (Baudrillard, 1998: 14).

Karakterin, fabrikaya girdiği ilk sahne, fabrika kapısı önünde duran öğrencilerin işçilere seslenişleriyle birlikte verilmektedir. Öğrenciler, işçilere “*Saat sabahın sekizi. Çıktığınızda akşam olacak. Bugün güneş sizin için parlamayacak. Parça başı iş yapacaksınız. Sekiz saatlik parça başı iş. Çıktığınızda posanız çıkmış olacak.(...) İşçiler hapishaneye giriyorsunuz.*” şeklinde seslenmektedir.

Fabrika ve hapisane arasındaki benzetme Foucaultcu bir tartışmayı doğurmaktadır. Foucault, modern siyasal sistemlerin bireyleri sistemle uyumlu hale getirmek için çeşitli iktidar teknolojileri kullandığını söylemektedir. 'Çalıştırılmak' bu teknolojilerden biridir. "Çalışma soyutlamayla birlikte, hapisanede meydana getirilen dönüşümün bir ajanı olarak tanımlanmıştır. Ve daha 1808 yasasında bu tanım yer almaktadır: 'Yasanın verdiği ceza suçun telafi edilmesini amaçlıyorsa da, aynı zamanda suçlunun ıslah edilmesini de istemektedir ve bu çifte amaç kötülük yapan kişi onu hapse atan uğursuz aylaklığın, onu burada da gelip bulmasından ve onu felaketin son noktasına kadar kavramasından kurtulduğunda gerçekleştirilmiş olacaktır.' Çalışma, kapalı tutma rejimi içinde ne bir ek ceza, ne de bir ıslah unsurudur. İster zorunlu çalışma, ister ağır hapis cezası veya hapsedme söz konusu olsun, çalışma bizzat kanun koyucu tarafından, bunlara mutlaka eşlik etmesi gereken bir unsur olarak kabul edilmiştir" (Foucault, 2000: 349). Hapisanede mahkumlar için ehlileştirme yöntemi olan çalışma, özgür yurttaşlar için fabrika düzeninde işlemektedir.

Öğrenciler patronlar ve sendika liderleri arasındaki bağı yok etmek için işçileri kendileriyle dayanışmaya davet etmektedir. Bu sendika karşıtı söylemin nedeni, sendikanın insanları sistemi devam ettiren çalışma düzenine yöneltmeleridir. Öğrencilerin talepleri ne parça başına verilen ücretin arttırılması ne de çalışma koşullarının iyileştirilmesidir. Öğrenciler Lafargueci bir anlayışla "daha fazla ücret daha az iş" talebinde bulunmaktadır. Lafargue "İnsan Hakları'ndan binlerce kez daha soylu ve daha kutsal olan *Tembellik Hakları'nı* ilan etmeli; günde sadece üç saat çalışmaya, aylaklık etmeye, günün ve gecenin geri kalanında alem yapmaya kendini mecbur kılmalıdır" (Lafargue, 2015: 29) demektedir.

Sendika ve öğrencilerin arasından fabrikaya giren işçilere bir bant kaydından uyarılar yapılmaktadır. Filmin estetik kodları fabrikanın insan sağlığını tehdit eden dokusunu ortaya çıkartacak bir şekilde oluşturulmaktadır. Karanlık ve yoğun bir ses altında çalışmak zorunda kalan işçilerden biri çalışmasını, ağızındaki sakızı makinesine nefretle tükürerek başlatır. Bir önceki sahnede makinelere nazik davranmaları gerektiği uyarısına bir tepkidir bu. İşçinin makinelerden nefreti, fabrika tipi seri üretim biçiminin tarihi kadar eskidir. 1811 ile 1816 yılında Sanayi Devrimi'nin ana vatanı İngiltere'de Ludditler, yüzlerce tekstil makinesini parçalamışlardır (Zerzan, Tarihsiz: 105-111). Zanaatçı ve işçilerden oluşan bu grup, makineleri kendilerini yoksullaştıran ve fabrikada çalışmaya zorlayan sistemin nedeni olarak görmüşlerdir.

Çalışmaya başlayan işçiler, insani niteliklerini ortadan kaldıran bir denetime tutulmaktadır. Denetimi yapan ustabaşayı takip eden kamera izleyiciyi, prostatından dolayı oturmak zorunda kalan bir işçinin azarlanmasına, saçları kestirilmesi gereken bir başka işçiye ve daha fazla çalışması için uyarı alan bir diğere yöneltilir. Bütün bu uyarılar fabrika düzen, disiplin ve üretimine uygun homojen bir çalışanı mümkün hale getirmek için yapılmaktadır. Yine de fabrika içinde ustabaşının uyarılarına işçilerin esnek bir karşı çıkış vardır.

Bir sonraki sahnede Lulù, yeni gelen genç işçilere kendi çalışkanlığı üzerine konuşurken gösterilmektedir. Lulù, uzun bir biçimde üretimin yararından bahsetmektedir. Lulù'nun üretim konusuna bu yaklaşımının ardında özel hayatında yaşadığı yetersizliklerin dışı vurumu bulunmaktadır. Bütün enerjisini fabrikadaki üretim sürecine aktaran Lulù sevgilisiyle cinsel bir birliktelik kuramamaktadır. Ancak genç işçilere, fabrikada hızlı bir üretim için çalışan bir kadına odaklanmak gerektiğini tavsiye etmektedir. Lulù'nun durumu, McBean'ın vurguladığı gibi "Cinsellik, fabrikada işgününü makine örüntüsünde çalışarak geçirmenin işçinin yaşamının her yönüne nasıl ve ne ölçüde nüfuz ettiği hakkında bize en çarpıcı bilgiyi sunacak karakteristik zemindir. Makinenin itme hareketiyle cinselliği açıkça ilişkilendiren Petri, filmin başından sonuna işçinin cinselliğe dair *düşüncelerinin* bile makineyle ilişkisinin temeli olan üretkenlik paradigmasına uyduğu anlayışını geliştirir" (MacBean, 2006: 241). Lulù'nun sevgilisinin taleplerine verdiği yanıt bu çarpıtılmış üretkenliği net bir biçimde göstermektedir: "*Sadece sabahları, fabrikada gücüm yerine geliyor.*"

Yönetmen, Lulù'nun kimliğinde çarpıtılmış olarak verdiği üretkenlik ideolojisini sendika ve yönetici sınıf arasındaki tartışmaların da konusu olarak işlemektedir. Diğer taraftan Lulù, üretkenliğinin onun kişiliğinin yok edilmesine de yol açtığına farkına varmaktadır. "*Bana saldırıyorlar, benimle alay ediyorlar, beni sorguluyorlar. Ve ben acı çekiyorum bir köpek gibi*" demektedir. Filmin bir diğer ismi olan "*Lulù Bir Araç*" Lulù'nun üretimin bir aracı olarak görülmesini açık bir biçimde ifade etmektedir.

¹Marx'ın "İşçi kendisini ne kadar harcarsa, karşısında yarattığı yabancı, nesnel dünya da o derece güçlenir (...) kendine ait şeyler de o kadar azalır" şeklinde tariflediği işçi Lulù da somutlaşmaktadır (Marx, 2013a: 75-76).

Lulù'nun iş yaşamı yüzünden yabancılaşmış ve şeyleşmiş dünyasına dair ilk ciddi sorgulaması parmağını makineye kaptırdığı an başlamaktadır. Kaza yüzünden iş yerine gitmemektedir. Boş vakitlerinden birinde akıl hastanesinde kalmakta olan eski bir iş arkadaşını ziyaret eder. Militina (Salvo Randone) geçmişte fabrikanın çalışan işçilerinden biridir. Ancak fabrikadaki çalışma biçimi, parça başı üretim ve işçinin üretim sürecinde bir araca indirgenmesi sonucunda aklını kontrol edemez hale gelmiştir. Militina, Lulù'ya kaldığı hastaneyle geçmişte çalıştığı fabrikanın birbirinin aynı olduğunu söylemektedir. Her ikisinin de kendine ait denetim ve disiplin araçları bireyleri sisteme yararlı hale getirmek için kullanılmaktadır. Hatırlayalım, XVII. yüzyıldan itibaren aylakları, tembelleri ehliileştirmek için akıl hastaneleri devreye sokulmuştur. Öte yanda aynı tarihlerde fabrikalarda tembellerin ve aylakların zorla çalıştırılmasına dair yasalar da çıkmıştır.

"Kapatmanın, birbirlerinden ayrılmaz bir şekilde hem ekonomik, hem de ahlaki açıdan talep edilmesinin formülü, belli bir çalıştırma deneyi içinde ortaya çıkmıştır. Çalışma ve aylaklık klasik dünyada, cüzzamlının dışlamasının yerine geçen bir paylaşım hattı çizmişlerdir. Düşkünler yurdu, lanetli yerler coğrafyasında olduğu kadar, ahlaki evrenin manzaraları içinde de miskinhanelerin yerine sağlam bir şekilde yerleşmiştir. Eski cemaat dışına atma

¹Filmin İngilizce ismi için bakınız: <http://www.imdb.com/title/tt0066919/>, Erişim tarihi: 28.01.2015

ayinleriyle bağlantı kurulmuş, ama bu üretim ve ticaret alanında olmuştur. Delilik işte bu lanetlenmiş ve mahkûm edilmiş aylaklık yerlerinde, çalışma yasasının içinde ahlaki bir aşkınlığın şifresini çözen bir toplum tarafından icat edilen bir mekânda ortaya çıkacak ve kısa bir süre sonra onları kendi içine alacak kadar yükselecektir. (...) XIX. yüzyıl, bundan yüz elli yıl sonra önce sefillerin, serserilerin, işsizlerin tıklamak istendiği bu toprakların yalnızca delilere verilmesini kabul edecek, hatta bunu talep edecektir” (Foucault, 2006: 124-125).

Foucault'nun bu yorumu gelişmeye başlayan burjuva siyasal düşüncesinin yeni bir toplum yaratırken uyguladığı yöntemlere vurgu yapmaktadır. Akıl hastaneleri ve fabrikalar çalıştırma yöntemiyle bunu gerçekleştirmektedir.

Lulü'nun, Militina'nın akıl hastanesine kapatılmasının nedenini sorduğunda aldığı cevap, Marx'ın yabancılaşmış emek konusunda yaptığı çözümlemesini akla getirmektedir. Militina, yıllarca fabrikadaki tezgâhında ürettiği ürünün ne olduğunu bilmeyişinin ona azap verdiğini anlatmaktadır. Bir gün bunu mühendislerden birine şiddetli bir biçimde sorduğunda akıl hastanesine kapatılmıştır. Militina, Lulü'ya döner ve “*Bu delilik değil, insanın ne ürettiğini, ne yaptığını bilmeye hakkı vardır*” der. Militina, Fordist üretimin bir niteliği olan, işçilerin ürünün sadece parçalarını üretmekten sorumlu olduğu düzeni anlatmaktadır. Bu üretim biçiminin Militina'ya etkisini Marx'ın yorumuyla ifadelendirmek mümkündür: “*İnsandan kendi üretiminin nesnesi koparılıp alındığında, yabancılaşmış emek insanı kendi türsel hayatından, kendi gerçek türsel nesneliliğinden koparıp almış olur*” (Marx, 1932/2013b: 42). Militina'yı, yabancılaşmış bir üretim sürecinde, akli düşünme becerilerini yitirerek yabancılaşmanın en uç noktasını gösteren bir sembol olarak görmek mümkündür.

Militina ve Lulü'nun sohbet sekansında bir başka ilginç nokta, Lulü'nun Militina'nın anlattığı öyküde kendine ait ortak yanları fark etmesidir. Militina'nın aklını kontrol edemediğini anladığı ilk yer, evindeki mutfak masasının başıdır. Mutfak masasını üretim tezgâhına benzeten Militina'nın düzen takıntısı, Lulü'nun kendi mutfak masasında aklından geçen düşüncelerin aynıdır. Bu ortaklık Lulü'da kendi işçi hayatını gözden geçirmesi için bir kırılma yaratmaktadır.

Lulü filmin ilerleyen sahnelerinde işe dönmüştür. Ancak Militina'yla olan görüşme, Lulü'nun daha yavaş bir iş ritmi benimsemesine ve öğrencilerin tarafında parça başı üretim düzeni ve daha az çalışma için mücadeleye katılmasına neden olmuştur. Ağzında bir ıslıkla ve telaşsız hareketlerle çalışırken kendisini denetleyen usta başına, bu işi yapmak istemediğini ve fabrikanın bir hapisaneyeye benzediğini söyler. Fabrikanın doktoruna yollanan Lulü, öğrenci ve sendikaların katıldığı bir fabrika toplantısında sendika görevlileriyle tartışır. Sendikanın çalışma faaliyetlerinde tek sorunu adaletsiz ücretlendirmede bulması öfkelenmesine yol açar. Zerzan, sendikaların 1950'lerin ortalarında işçilerin çalışma sorunlarını gidermekte yetersiz kaldıklarını ve bu nedenle çalışma karşıtı hareketlerin özellikle Amerika'da tartışıldığını aktarmaktadır (Zerzan, Tarihsiz: 185). Sendikanın yaklaşımının sadece ücret merkezli olduğunu gören Lulü, şu şekilde seslenmektedir: “o halde

daha çok çalışalım, pazarları da çalışalım.” Lulü, geçmişte sendikanın politikalarına uyarak farkında olmadan üreticilik anlayışını desteklediğini ve buna çok pişman olduğunu aktardıktan sonra *”Herkes iş bırakmayı teklif ediyorum”* der.

Yönetmen, filmin diğer sahnelerinde sendika ve öğrenci hareketi arasındaki ideolojik farklılık üzerine odaklanmaya devam etmektedir. Sendika işçileri iki saatlik greve yönlendirirken öğrenciler *”üretimi baltalayın, çalışmayı reddedin”* demektedir. Sendika, öğrenciler ve işçiler arasındaki politik tartışma şiddete dönüşür ve Lulü işten uzaklaştırılır. Filmin sonlarına doğru Lulü’nun içinde bulunduğu durum çaresizlik ve arada kalmışlık olarak tarif edilmektedir. Lulü’nun çalışmasının karşılığında evi için satın aldığı nesnelere dünyası ve sevgilisiyle ilişkisi, parçası olmayı reddettiği çalışma kültürüne onu yeniden yaklaştırır. Elio Petri’nin, Lulü için tercih ettiği bu son, çalışma ideolojisinin köklü kültürel geçmişine karşı koymanın kolay olmayacağı düşüncesini yansıtmaktadır. Yine de sendikanın talepleri yöneticiler tarafından kabul edilip tüm işçiler fabrikaya geri döndüğünde öğrenciler *”çalışmaya isyan edin”* şeklinde işçilere seslenmeye devam etmektedir. Buna karşın, son sahnede Lulü’nun arkadaşlarına anlattığı rüyası, çalışmanın tüm zahmetlerine katlanmak zorunda kalan işçilerin umudunu fizik ötesi bir dünyaya taşımaktadır. *”Rüyamda ölmüştüm. Militina bana dedi ki, her şeyi parçalayalım ve burayı cennet yapalım. Duvarın diğer tarafında cennet var. Burayı yıkalım ve diğer tarafa geçelim. Hala bu rüyayı hatırlıyorum. Kahrolsun bu duvar.”* Lulü’nun rüyasında onu cennetten uzaklaştıran duvarın, hapishaneye benzetilen fabrikanın duvarları olduğunu söylemek mümkündür.

Sonuç

İlk kullanımında fikirleri oluşturan toplumsal koşulların anlaşılmasını ifade eden ideoloji kavramı günümüzde farklı anlamları içermektedir. Marx ideoloji kavramını sınıflı toplumda toplumsal çelişkilerin örtülmesinde kullanılan söylemler bütünü olarak kullanmaktadır. Bu bağlamda XVI. yüzyılda olgunlaşmaya başlayan ve XVIII. yüzyılda evrenselleşen piyasa ekonomisi de varlığını büyük oranda çalışma ideolojisine dayandırmaktadır. Çalışma ideolojisi hayatın merkezine piyasa odaklı üretimi yerleştirmektedir. İnsan eylemleri de bu üretimi bakışla değerlendirilmektedir. Hem kamusal alanın hem de özel alanın böyle bir anlayışla oluşturulması, bireyin de kendini sadece bir üretici güç olarak görmesine neden olmaktadır. Bireyler çalışma ideolojisinin söyleminden kendini tanımlamaya başlamaktadır. Bu ise bireyin kişisel ve toplumsal bir canlı olarak bütünlüğünü bozmaktadır. Bireyler piyasa ekonomisinin yarattığı toplumsallıkta şeyleşir ve hem kendine hem de topluma yabancılaşır. *İşçi Sınıfı Cennete Gider* piyasa ekonomisinin üretim yöntemlerinden biri olan fordist üretimle çalışan işçilerin yabancılaşmasını ve şeyleşmesini anlatmaktadır. Üretimi yaklaşımın film içindeki sendikalar tarafından da eleştirilmemesi çalışma ideolojisinin modern politik anlayışların farklı biçimleri tarafından kabul edilmesini ortaya koymaktadır. Film çalışmaya ve üretime dayalı bir toplumsallıkta işçiler için yabancılaşmadan ve şeyleşmeden kaçınmanın neredeyse imkânsız olduğu fikrini ortaya

koymaktadır. Film içinde çalışma karşıtı politika yapan karakterlerin varlığı bu çalışma ideolojisinin eleştirisini somutlaştırmaktadır. Filmin başkarakterinin kendi bedenine bir makine olarak bakması yabancılaşma ve şeyleşmeyi yansıtmaktadır. Öte yandan bu durum çalışma ideolojisi ve piyasa toplumsallığının bireyleri ekonomik faydaya göre biçimlendirmesini de ima etmektedir. Filmde yansıtıldığı gibi piyasa toplumlarında birey kendisi de dâhil olmak üzere tüm evreni ekonomik yararlılığa göre değerlendiren bir ahlaka yöneltilir. İşverenin sınıfsal çıkarları 'gerçeklik' olarak yansıtılan ideolojik bir dünya görüşü olarak işçinin gündelik hayatını biçimlendirir. Oysa film bu anlayışın işçinin fiziksel ve ruhsal bütünlüğünü parçaladığını gösterir. Fabrikadaki çalışma ritmine göre bedenini ve zihnini biçimlendirmek zorunda kalan işçiler çeşitli hastalıklara yakalanır. Ancak en büyük problem işçilerin zihinsel yetilerinin üretim süreci nedeniyle yok olmasıdır. Lulù ve Militina yabancılaşmanın en ileri aşamasındaki işçileri temsil etmektedir. Üretimin yalnızca bir aşamasında bir araç gibi görev yapan işçinin ürettiği ürüne yabancılaşmasının en ileri boyutu akıl bozukluğudur. Film iş sürecini, üretim paradigmasını ve bu paradigmayı sahiplenen sendika ve işvereni somutlaştıran göstergeleri eleştirel bir biçimde kullanmıştır. Bu göstergeler yabancılaşma ve şeyleşme kuramının temel iddialarını da yansıtmaktadır. Bu nedenle yabancılaşma ve şeyleşme kavramlarını somutlaştıran içeriğiyle çalışma ideolojisinin eleştirisini yapmaktadır.

Kaynakça

- Althusser, L. (2000). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* (Yusuf Alp, Mahmut Özışık, Çev). İstanbul: Birikim.
- Barret, M.(2004). *Marx'tan Foucault'ya İdeoloji* (Ahmet Fethi, Çev). Ankara: Doruk.
- Baudrillard, J (1998). *Üretimin Aynası Ya da Tarihi Materyalist Eleştiri Yanılsaması* (Oğuz Adanır, Çev). İzmir: Dokuz Eylül.
- Black, B. (1986). *The Abolition to Work and Other Essays*. <http://www.primitivism.com/abolition.htm>, Erişim Tarihi: 27.01.2015.
- Bottomore, T. (1993). *Marxist Düşünce Sözlüğü* (Mete Tunçay, Çev). İstanbul: İletişim
- Eagleton, T. (2005). *İdeoloji* (Muttalip Özcan, Çev). İstanbul: Ayrıntı.
- Ergil, D. (1978). Yabancılaşma Kuramına İlk Katkılar. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 33/3, 93-108.
- Foucault, M. (2000). *Hapishanenin Doğuşu* (Mehmet Ali Kılıçbay, Çev). Ankara: İmge.
- Foucault, M. (2006a). *Akıl ve Akıl Bozukluğu Klasik Çağda Deliliğin Tarihi* (4.Baskı) (Mehmet Ali Kılıçbay, Çev). Ankara: İmge.
- Foucault, M. (2006b). *Kelimeler ve Şeyler* (3.Baskı) (Mehmet Ali Kılıçbay, Çev). Ankara: İmge.
- Gorz, A. (2007). *İktisadi Aklın Eleştirisi Çalışmanın Dönüşümleri/ Anlam Arayışı* (2. Baskı) (Işık Ergüden, Çev). İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Gorz, A. (2011). *Maddesiz, Bilgi, Değer ve Sermaye* (Işık Ergüden, Çev). İstanbul: Ayrıntı.
- La Classe Operaia Va in Paradiso: *IMDB*, <http://www.imdb.com/title/tt0066919/>, Erişim tarihi: 28.01.2015
- Lafargue, P. (2015). *Tembellik Hakkı* (Işık Ergüden, Çev). İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Lukacs, G. (1998). *Tarih ve Sınıf Bilinci* (Yılmaz Öner, Çev). İstanbul: Belge. (Özgün Eser 1923 Tarihlidir).
- MacBean, J. R. (2006). *Sinema Ve Devrim* (Ertan Yılmaz, Çev). İstanbul: Kabalcı.
- Marcuse, H. (2013). *Özgürlük Üzerine Bir Deneme* (Soner Soysal, Çev). İstanbul: Ayrıntı.
- Mardin, Ş. (2003). *İdeoloji* (9. Baskı). İstanbul: İletişim.
- Marx, K. (2011). *Kapital Birinci Cilt* (10. Baskı) (Alaattin Bilgi, Çev). Ankara: Sol. (Özgün Eser 1867 Tarihlidir).
- Marx, K., Engels, F. (2013a). *Alman İdeolojisi* (2.Baskı) (Tonguç Ok, Olcay Geridönmez, Çev). İstanbul: Evrensel. (Özgün Eser 1932 Tarihlidir).

Marx, K. (2013b). *1844 Elyazmaları* (8.Baskı) (Murat Belge, Çev). İstanbul: Birikim. (Özgün Eser 1932 Tarihlidir).

Meda, D. (2012). *Emek, Kaybolma Yolunda Bir Değer Mi* (2.Baskı) (Işık Ergüden, Çev).İstanbul: İletişim.

Nietzsche, F. W. (2003). *İyinin Ve Kötünün Ötesinde* (Ahmet İnam, Çev). İstanbul: Say. (Özgün Eser 1886 Tarihlidir).

Ollman, B. (2012). *Yabancılaşma Marx'ın Kapitalist Toplumdaki İnsan Anlayışı* (Ayşegül Kars, Çev). İstanbul: Yordam.

Özbudun, S.,Markus, G., Demirer, T. (2008). *Yabancılaşma Ve...* Ankara: Ütopya.

Porton, R. (2015). *Sinema ve Anarşizm* (Osman Akınhay, Çev). İstanbul: Agora.

Wallerstein, I. (2012). *Tarihsel Kapitalizm* (6. Baskı) (Necmiye Alpay, Çev). İstanbul: Metis.

Zerzan, J. (T.Y.). *Elements of Refusal* (2nd Edition).U.S.A: C.A.L Press.

Zizek, S. (2011). *İdeolojinin Yüce Nesnesi* (4. Baskı) (Tuncay Birkan, Çev). İstanbul: Metis.

Kitap Eleştiri ve Tanıtımları

Kör Alan ve Dekadrajlar - Pascal Bonitzer

İnceleyen: Murat Aytaş

Kör Alan ve Dekadrajlar
Pascal Bonitzer:
Kitabın Özgün Adı: Le Champaveugle, Decadrages
Çev. İzzet Yaşar
Metis Yayınları, İstanbul 2011, 206 s.
ISBN 13: 97B-975-342-584-1

Gerçekle ilişkileri içinde görüntülerin üretimi sorununa odaklanan Kör Alan ve Dekadrajlar, perspektif, alan derinliği, plan, sahne, çerçeveleme seçimleri ve sinemanın diğer sanat alanlarıyla ilişkisi ekseninde anlamın kurgulanışını kavramak üzere okuyucuyu tarihsel bir yolculuğa çıkartıyor. Eser, görüntünün görünürdeki gerçekliğini yaratan birimlerini hem izleyici hem de yönetmenlerin bakış açısından sorgulayarak, kör alan, alan-dışı ve dekadrajların, sinemasal anlatı açısından önemini vurgulamaktadır. Yakın plan, sinema anlatısı içerisinde diğer planlara göre çok daha özel ve psikolojik anlamların yüklenebildiği bir çekim türüdür. Eserde filmin hareketinin her zaman manzaradan lekeye, genel plandan yakın plana doğru olduğu ifade edilmekte ve yakın planın *suspense*, *thriller* gibi türlerle ilişkisi ortaya koyulmaktadır.

Kitap, sinema ekranının bir tablonun çerçevesi gibi değil, 'olayın sadece bir parçasını gösteren bir kaş' gibi iş gördüğünü ifade etmektedir. Tablonun uzayı merkezci, ekranın uzayı ise merkezkaçtır. Görsel alana her zaman kör bir alan eklenir ve görme her zaman taraf tutucu olmasa bile her zaman kısmidir. Eser, sinemada görsel alanın yanında bulunan kör alanı, ekrana dair ortaya koyduğu kaş metaforuyla nitelemektedir. Ancak, kör alan, off-uzay, ya da alan-dışı olarak ifade edilen bu alan yazarın savunduğu orandaki etkisini ancak belirli türler çerçevesinde kurabilmektedir. Dolayısıyla söz konusu bu alanların tüm türler açısından ifade edilmesi kısmi bir bakış açısını içermektedir. Sinema, romanın tersine kendi nedenlerini açıklayabilecek araçlara sahip değildir. Sinemanın farkı, 'alandışı'nın kesintisizliği içinde olup bitenlerin, dramatik açıdan, çerçevenin içinde olup bitenler kadar -hatta bazen daha çok- önem taşımasıdır. Bu noktada dramlaştırılan, görsel alanın tümüdür. Görmenin kısmi olarak kaydedilmesinin işlevi budur. Kısmi görme filmin uzayını sorguya çeker, ama aynı şeyi seyirciye de yapar. Sinemada yanılısama, tiyatrodaki gibi, izleyiciler tarafından sessizce kabul edilen uzlaşmalara değil, tam tersine, izleyicilere gösterilenin zaman aşımına uğramayan gerçekçiliğine dayanır.

Eser, temelde görüntü kompozisyonuna odaklanarak, sinemanın çeşitli sanatlarla başından beri kurduğu ilişki çerçevesinde çeşitli açı ve ölçeklerle yarattığı temsili gerçekliği

ele almaktadır. Kompozisyonu insanoğlunun mağara resimlerine çizdiği resimlerden başlayarak, fotoğraf sanatına, sinemaya ve televizyon ekranına uzanan bir teknik görme biçimi olarak ele alabiliriz. Görsel bir kompozisyonda amaç, çerçeve içerisinde yer alan öğeleri istenen psikolojik ya da estetik etkiyi oluşturacak şekilde oranlayarak düzenlemektir. Ekran dünyaya açılan bir pencere değil, üzerine kayıt yapılan bir yüzey olarak ele alınmaktadır. Alan derinliği açık bir ufuk değil, planların bir düzenlenişidir. Bu noktada yazar sinema seyircisini, Platon'un mağara alegorisindeki esirden çok bir koltuğa zincirlenmiş olarak karşısındaki sinema perdesine yansıtılan korkunç ve tiksindirici sahneleri gözlerini kapamadan seyretmek zorunda olan kahramanına benzetmektedir. Sinemanın gerçeklikle ilişkisi bu yönüyle sağlıksızdır. Bu, iki yönde böyledir: ekrandan izleyiciye doğru ve kameradan 'konu'lara doğru. Sinema, izleyiciye sunduğu gerçekliğe müdahale eder; bir diğer deyişle onu tekrar yaratır.

Kör Alan ve Dekadrajlar, planların, çekim açısı ve ölçeklerinin ortaya çıkışından modern sinemaya uzanan süreçte ortaya çıkan yeni ilişkilere, duyguların bu yeni ilişkilerle yeniden icat edilmesi serüvenine özellikle estetik boyutunda odaklanmaktadır. Yazar, Andre Bazin'e atıf yaparak sinemacıları, gerçekliğe inananlar ve görüntüye inananlar olarak ikiye ayırır. Hollywood sinemacılarını, Amerikanvari bir hiperrealizmle ilişkili olarak görüntünün gerçekliğine inananlar olduklarını söyler. Bu noktada yapılan ayırımın iki farklı tez üzerinden hareket ettiğini söyler. İlk tez şu şekildedir: Sinematografik aygıt bütünüyle ideolojik bir aygıttır. Doğrudan doğruya 14.yüzyıl İtalyan erken Rönesans'ını ifade eden *Quattrocento*'nun bilimsel perspektifinin mirasçısı olan ve bu perspektif model alınarak inşa edilmiş bir perspektif kodu üretir. Özet olarak kameranın gerçek'le herhangi bir nesnel ilişki kurması imkânsızdır. İkinci tez ise sinematografik aygıtın ideolojik olarak tarafsız bir aygıt olduğundan bahseder. Burada sinema alıcısı doğal göz algısını mekanik olarak yeniden üretmektedir. Özet olarak kamera hedeflenen gerçeği nesnel olarak aktarmaktadır. Kitap bu noktada, normal göz algısının şartlarını yeniden üretmenin, 'görme'mizin yakaladığı haliyle uzayı yeniden üretmenin aynı zamanda uzaya bir çeşit özneliğin sokulması demek olduğunu savunmakta ve bu özneliğin bir tuzak olduğunu vurgulamaktadır. Sinema, aslında dünyayı algılıyor ve sadece algımıza sunuyormuş gibi yaparken, onu değiştirmektedir. İzleyici sinema aracılığıyla gerçekliği, dünyayı algıladığını sanır; oysa gördüğü sadece belirsiz olay parçalarıdır. Sinemanın, görüntünün nesnel gerçekliğini sunduğunu iddia ettiği tüm durumlarda montaj vardır. Sinema, kameranın konumu ve alandaki yeri neticesinde görsel uzayın bir parçasını taraf tutucu biçimde kesip ayırdığı için, daha baştan montajdır. Bu anlamda, alan derinliği de montaj olarak düşünülmelidir; çünkü planların görüntü kaydı sırasında düzenlenmesini içerir.

Bütün modern düşünce, öznenin ve bilincin boşaltılmasından, tersyüz edilmesinden yola çıkarak, onların yeni bir modelini üretmeye çaba harcamıştır. Boşluğun bu gücü temsilde, fotoğrafta, sinemada, resimde farklı biçimlerde karşımıza çıkar. Fotoğrafın açtığı yeni temsil çağıyla birlikte Walter Benjamin'in dediği gibi, artık insanın içinde bilinçsizce hareket ettiği bir uzayı fotoğraf yaratmıştır. Bunun biçime dair sonuçları olmuştur. Sinema ile resmetme süreci, fotoğraftan farklı bir sergileme yüzeyine sahiptir. Bu yüzey beyaz perdedir. Sinema

teknolojisi gereği, fotoğraf ve resimden farklı olarak bu yüzeyin sınırları içinde resmeder. Beyaz perde ayrıca sinemanın alımlama biçimini de değiştirmiştir. Dünyayı algılama, artık fotoğraf ve sinema aracılığıyla ve algının yeniden yorumlanarak dönüştürülmesiyle mümkün hale gelmiştir. Bu durum herhangi bir gerçekliğin, her türlü içi dolu anlamdan arınmış bir gerçekliğin keyfi ve göçebe bir anlayışla çerçevelenmesi ya da dekadraj'ını beraberinde getirmiştir. Kitaba göre dekadraj sanatı, açının yer değiştirmesi, görüş açısının radikal tuhaflığı, bedenleri parçalayıp çerçevenin dışına kusması ve dekorun ölü, boş, kısır bölgelerine odaklanması bakımından, 'hayalet bir bakış'ı içermektedir. Dekadraj bu anlamda bölücü, parçalayıcı değil tersine çoğaltıcı, yeni düzenlemeler üreticidir.

Kitap, görüntü üretimi noktasında ortaya koyduğu fikirleri, yönetmenlerin filmleri ve sinema üzerine çalışan pek çok yazar, düşünür ve felsefecinin yanı sıra edebiyat, resim ve tiyatro gibi alanda çalışan sanatçının görüşleriyle desteklemektedir. Yakın plan ve diğer çekim ölçeklerini sinemanın tarihi ve oluşumu açısından, anlam üretimine sundukları katkı açısından bir dönüm noktası olarak ele almaktadır. Sinemada yer alan perspektif, alan derinliği, kompozisyon ve görüntü düzenlemesi öğelerine seyirci açısından duygu üretimi ekseninde anatomik bir bakış açısıyla yaklaşılmaktadır. Kitap, sinema evreninde, gerçekliği yeniden üretme araçlarını parçalarına ayırıp yapı sökümü uğratarak, anlamın ayrıcalıklı olarak kurulduğu özel konumları araştırmaktadır.

Filmozofi: Sinemayı Yepyeni Bir Tarzda Anlamak İçin Manifesto

İnceleyen: Burak Medin

Filmozofi: Sinemayı Yepyeni Bir Tarzda Anlamak İçin Manifesto
Daniel Frampton
Kitabın Özgün Adı: *Filmosophy: A Manifesto for a Radically New Way*
Çev. Cem Soydemir
Metis Yayınları, İstanbul 2012, 341 s.
ISBN-13: 978-975-342-852-1

Daniel Frampton'un Filmozofi adlı çalışmasındaki yitik nesnesi çok açık: Sinemayı yepyeni bir bakış açısıyla anlamak. Bu bakış açısının temelinde ise ne yapısalcılık ne de psikanalitik kökenli film incelemeleri yer almakta. Felsefe ve felsefe kökenli kavramlar, sinemayı anlamak bağlamında yazarın metin boyunca üzerinde durduğu önemli bir konumlanma noktası. Yazar okuyucusuna felsefe gözlüğünü taktırarak bir nevi manifesto niteliği taşıyan çalışmasını çeşitli sorular eşliğinde zihinlere sunmakta.

Yazar çalışmasına iki örnekle başlar. İlk örnekte Maksim Gorki'nin Lumiere sinematografının bir gösterimiyle olan karşılaşmasındaki izlenimleri anlatılır. Gorki'ye göre

sinematografi aracılığıyla perdeye aktarılan görüntüler hayatın bizatihi kendisi değildir. Devinim içermeyen bu imajlar adeta sessiz bir hayalettir.

Diğer örnekte ise, Jodie Foster'ın *Contact* filmiyle ilgili yorumlarına yer verilir. Foster; filmde kendi yüz ifadesinin dijital olarak değiştirildiğini, dijital bir efekt dolayımından geçen kişiliğinin çığnemiş olmasından duyduğu endişeyi dile getirmektedir. Frampton'un bu örnekler üzerinden kitabına başlamasının felsefi bir nedeni vardır. Ona göre sinema gerçekliğin basit bir üretimi değildir. Sinemanın kendine ait bir dili ve dünyası vardır. Ve böylece ilk kavramla okuyucusunu tanıştırır yazar: Film-dünya. Bu film-dünya düzenlenmiş ve sıkıştırılmış bir dünyadır. Kurmaca temellidir. Gerçeklik algımızı ve anlayışımızı değiştirip dönüştüren, besleyen ikinci bir dünyadır. Bu bağlamda yazar amacını ortaya koyar: İmajı ciddi şekilde ele almak ve kapsamlı hareketli imaj felsefelerine sahip olmak. Frampton'a göre, kendi kurallarına sahip olan film-dünyanın deneyiminden ve bilgiyi esnek bir şekilde konumlandırmasından felsefe kendisine bir ders çıkarmalıdır.

*Filmozofi'*nin araştırma konularından biri yukarıda da ifade edildiği gibi sinema ile gerçeklik arasındaki kavramsal bağın sorgulanmasıdır. Bir yandan da film-dünyanın gerçeklik anlayışımızı ve algımızı dönüştürme etkisidir. Film-dünyada gerçekliğin kullanıldığına ama bu var olan gerçekliğin şekillendirilip yeni bir yorumla yeni bir algılama olarak seyircinin önüne koyulduğuna çalışma boyunca sıklıkla vurgu yapan yazar, gerçekliğin film-dünyada yamyassı edildiğini öne sürer. Gerçekliğe mümkün olduğunca sadık kalınması gerektiğini iddia eden düşüncenin tam aksi bir bakış açısıyla yazar, filmin gerçekliğe hapsedilmemesi gerektiğinin altını çizer. Ona göre filmi gerçekliğe hapsetmek film-varlık'a dair radikal bir yeniden kavramsallaştırmayı olanaksız kılar. Film üslubunun ve film-dünyanın olanaklarını kısıtlamamak adına filmin yeni bir dünya olduğunu yani film-dünya olduğunu kabul etmemiz gerekmektedir. Film-dünyada yansıtılan, perdeye aktarılan gerçeğin düşünceleridir. Dolayısıyla perdeye aktarılan karakterler, nesnelere, doğa vb. artık gerçek değildir, film-dünyanın birer parçasıdır.

Bir film felsefesi olarak tasarlanan *Filmozofi'*ye göre film, bizim algılama ve düşünme biçimlerimizden oldukça farklıdır. Film-varlığa ve film-biçimine dair bir kuram geliştirmeyi amaçlayan bu çalışma, filmi bir tür düşünce olarak ele alır: Film-düşünme. *Filmozofi*, film biçimini düşünülmüş bir şey olarak filmin dramatik kararı olarak görmemizi ister. Böylece filmin anlatabilme ve etkileyebilme yollarının anlaşılmasına yardımcı olacağını ileri sürer. Ona göre film, organik bir zekâdır. Yani filmdeki karakterlere ve mevzulara dair düşünen bir film-varlık.

Deneyimlenen imaj ve seslerin kuramsal yaratıcısı olan film-zihin ise çalışmada film-varlıkla ilgili temel kavramlardan biri olarak karşımıza çıkar. Film-zihin filmin ampirik bir betimlenişi olarak tanımlanmaz, film eylemlerinin ve olaylarının kökenlerinin kavramsal olarak anlaşılması olarak ifade bulur. Frampton'a göre film-zihin dışsal bir güç değildir. Ne mistik bir varlık ne de görünmez ötekidir. Bizzat filmin içinde olan film-zihin, esasında filmin doğrudan kendisidir. Tüm filmin belli bir amaçla tasarlanmış olduğunu ve tüm biçimsel

hamleleri önemli kılan film-zihin, seyircinin filmi kendi başına deneyimlemesini de mümkün kılar.

Düşünmenin film ile ilişkilendirmesi yerine filmin kendine has bir düşünce olarak analiz edilmesini öneren *Filmozofi*, film incelemesinin ve felsefesinin yeniden doğmak için önce ölmesi gerektiğini ileri sürer. Yazara göre sinema kullanışlı bir felsefi problemler listesinden çok daha fazlasıdır. Fakat ona göre felsefeciler filmin felsefeye ne sağladığını halen fark etmemiştir. Film ve felsefe alanındaki pek çok çalışma ise öykülere ve karakterlere odaklanarak sinemayı göz ardı etmektedir. Bu çalışmaların genelinde filmin emrine amade edilen bir felsefe biçimi söz konusudur. Bu çalışmaların yazarları felsefenin klasik problemlerini ve sorularını aydınlatmak için filmlerden yararlanırken öncelikli ilgileri filmin öyküsüne kayar. Böylece film bir kenara bırakılır ve felsefenin klasik sorunları film öykülerine sıkıştırılır hale gelir. *Filmozofi*, felsefeyi filme uygulamaktansa filmi felsefi bir şekilde ele almanın daha felsefi olduğunu özellikle vurgular.

Çalışmada Andre Bazin, Tyler, Bergson, Paul Ramain gibi farklı düşünürlerden beslenmekle birlikte yazar, düşüncesini geçerli kılmak için sıklıkla Deleuze'e yaslanır ve onun sinema-felsefe ilişkisini şu şekilde aktarır: "*Sinema hakkında yazabildim ama üzerinde uzun uzadıya düşündüm diye değil. Felsefi problemler beni yanıtları sinemada aramaya yönelttiği için bunu yapabildim ve daha sonra sinemanın kendisi de başka problemler ortaya koydu*". Bu bağlamdan da hareketle yazar *Filmozofi*'nin nasıl bir işleve sahip olabileceğini, potansiyelini ve temel argümanını ortaya koyar: "*Bir yandan da film felsefesinin ortaya koyduğu meselelere -filmin öznelere nasıl değiştirdiği, fikirleri nasıl iletildiği, belleğe, düşe ve şüre nasıl benzediği, zihinlerimize, düşüncelerimize ne de güzel ve zarifçe girdiği vb.- film-zihin ve film-düşünme kavramlarında ve genel olarak da Filmozofi'de bir açıklama getirebileceği fikrine dayanıyor*".

Çalışmada filmin düşünceye benzetilmesinin yeni ve ilginç kapılar açabileceği üzerinde özellikle durulur. Hatta filmin sadece düşünceye benzetilmekle kalmayıp kavram olarak da film-düşüncenin kullanılmasının film çalışmalarında bazı sorunların çözülmesinde yardımcı olabileceği ileri sürülür. *Filmozofi*'ye göre öncelikle filmin düşünmesini uygulamalı örnekler bağlamında ele almamız gerekmektedir. Yani kısaca filmin nasıl düşündüğünü anlamalıyız. Film-düşünmenin izini sürmek, bu ekseninde filmozofik filmleri saptamak ve açıklamak da yapılması gerekenler arasında okuyucuya sunulur.

Frampton, artık belli filmlere felsefi düşünüyor gözüyle bakılabileceğini iddia eder ve birkaç film örneği üzerinden sorular sorar: "*Ulysses Gaze, manzara ve insanlık hakkında ne düşünür? Fight Club benlik ve psikoz hakkında ne düşünür? The Scent of Green Papaya, aşk hakkında ne düşünür?*"? Film-düşünme üzerine odaklanan yazar, tüm sinematografi öğelerinin öykü ile belli bir ilişkiyi düşündüğünü öne sürer. Bu bağlamda felsefe ona göre fikir üretir; film ise şiirsel bir düşünüşe karşılık gelir. Böylece *Filmozofi*, filmin düşünme kapasitesinin farkına varır. Film akımlarında ve biçimlerinde felsefi olanı bulmaya uğraşır. Yazara göre felsefeye düşen, yeni bir düşünce sistemi ve episteme içeren filmin kavram yaratımında kendisine eşlik etmesini sağlamaktır. Böylece belki de felsefe yeni kavramlarını ve paradigmalarını sinemada bulabilecektir. *Filmozofi*'nin nihai amacı film çalışmalarında bir çözüm olmak değildir. Yazarın da belirttiği gibi "*saf bir filmozofi okuması diğer içgörülere ve yaklaşımlara eklenmesi gereken kısmi*

bir okuma olacaktır". İçinde bulunduğumuz sinema çağının bir ürünü olarak karşımıza çıkan *Filmozofi*, sinemasal bir yeniden kavramsallaştırmadır. Filmdeki felsefeyi görme ve film çerçevesinde felsefi olma taktik ve stratejisini içinde barındıran bu çalışma, sinema ve felsefe ilişkisinde yeni bir bakış açısının da potansiyellerini taşımaktadır.

Sinematografi Kuram ve Uygulama - Blain Brown

İnceleyen: Serdar Sabuncu

Sinematografi Kuram ve Uygulama
Blain Brown
Kitabın Özgün Adı: Cinematography Theory and Practice
Çev. Selçuk Taylaner
Hil Yayınları, İstanbul 2011, 371 s.
ISBN :9789757638650

Sinema alanında eğitim verilen kurumlarda, hep bir kuramcı-uygulamacı tartışması geçmişten bu zamana devam ediyor. Sinema literatürüne bakıldığında da sinemanın uygulamaya dönük teknik bir sanat oluşu göz ardı edilerek, akademinin daha çok kuram ağırlıklı yayınlar ortaya koyduğu görülmektedir. Sinema ve televizyon alanında çeşitli fakülte, meslek yüksekokulları ve özel eğitim kurumlarında eğitim almakta olan öğrencilerin veya bu alana ilgi gösteren amatörlerin, sinema sektöründe çalışmayı düşünen emekçi adaylarının, sinema tekniğini öğrenebileceği kaynak sayısı yakın bir zamana kadar bir elin parmaklarını geçmiyordu. Son yıllarda alanda yazılmış birçok çeviri eser, sektördeki tecrübelerini kaleme alan çeşitli yazarların da katkılarıyla kitaplardan da sinema yapmanın nasıl bir iş olduğunun öğrenilebileceği görülmüş oldu. Bu eserler arasında Hil Yayınları tarafından ciltli veya ince kapak olarak iki şekilde okurlara sunulan, Selçuk Taylaner'in anlaşılır bir dille çevirisini yaptığı Blain Brown'un "Sinematografi: Kuram ve Uygulama" kitabı, tüm yönetmen ve görüntü yönetmeni adayları için başucu kitabı niteliğinde. Kolay ulaşılabilir filmlerden örneklerle aks, pozlama, kadraj, ışık, negatif banyosu, sinema hileleri, hd video vs. aklınıza gelecek her türlü bilgi fotoğraflarla son derece açık bir dille anlatılıyor.

Sinema tekniğinin gerektirdiği bilgiler hem yönetmenler açısından hem de görüntü yönetmenleri açısından büyük öneme sahiptir. Bu bilgilere; sette aynı dili konuşabilmek ve senaryo metnini yorumlarken, onu sinema filmine, televizyon yapımına dönüştürürken doğru tekniği kullanabilmek adına yönetmenler ve görüntü yönetmenleri ihtiyaç duyar. Brown'ın "Sinematografi: Kuram ve Uygulama" kitabı tam da bu tekniği öğretebilme iddiasıyla yazılmış. "Kuralları yıkmadan önce onları bilmek" gerektiği nerdeyse sinema tekniğine dair birçok kitabın giriş bölümlerinin ilk cümlelerini oluşturur. Brown ise bunu şöyle ifade etmiş: "Film yapımının bütün temel kuralları iyi nedenlere dayanır: Bunlar 100 yıllık pratik

deneyimin ve denemelerin sonucudur. Kuralları yıkabilir misiniz? Kesinlikle evet! Büyük film yapımcıları bunu her zaman yapıyorlar. Kuralları bilmenin ötesinde onların neden var olduklarını anladıysanız, onları yıkmayı güçlü bir araç haline getirebilirsiniz.” (Brown, 2011: X) Giriş bölümünde okuduğumuz bu iddialı cümlelerden kitabın vaat ettiğinin, kuralları öğretmenin çok daha ötesinde olduğunu anlıyoruz. Yaratıcı yönetmenlik veya görüntü yönetmenliğinin de kuralları yıkmadan ortaya çıkmadığını ancak bu yenilikçi anlatım yöntemlerinin de yine sinema kurallarının mantığı içerisinde kendisine bir yer bulmasıyla mümkün olduğunu ve yapım açısından maliyetleri olabileceğini kitabın ilerleyen bölümlerinde bazı temel kuralların anlatımlarında görülebilir.

Blain Brown giriş yazısında kitabın öncelikle amacını şu şekilde ifade etmiş: “Sinema filmi, video, dijital video, yüksek seçiklikli video (High Definiton) ya da başka bir görüntü formatında olup olmadığına bakılmaksızın bizim profesyonel düzeyde icra ettiğimiz sinematografiyi/film yapımını tartışmaktır. Hangi aracı kullanırsanız kullanın, öykü anlatmak öykü anlatmak, çekim yapmak çekim yapmaktır.” (Brown, 2011: viii)

“Film Uzamı” başlığındaki kitabın ilk bölümü görsel anlatımın temel kavramlarına giriş niteliğinde. Film uzamı ve Sinemasal Devamlılık bölümlerindeki bilgilerin büyük kısmı, doğrudan öykülü film yapımına ilişkin ama gene de birçoğu her türlü çekimde geçerlidir: Reklamlar, müzik videoları, endüstriyel filmler, belgeseller, hatta çizgi filmler.

Yüzyılı aşkın bir geçmişi olan sinema, kendi anlatım tekniklerini büyük ölçüde kendisi geliştirmiş ve izleyicisine de bu biçimsel özellikleri kabul ettirmiştir. Sinemanın bir dil olduğu ve bu dili kullanırken öykü anlatan sinemacının bilmesi gereken teknikler ve kurallar olduğunu biliriz. Kamera, objektif, ışık, ses, hareket, bakış ve sinemasal devamlılık vb kavramların görüntü yönetmeni ve yönetmen tarafından bilinmesi ve uygulanması açısından ortak bir dil kullanılması gerekmektedir.

Blain Brown’ın çalışması, sinematografinin temel kavramlarını, yöntemlerini ve teknik yönlerini her okurun anlayabileceği sade bir dille anlatıyor. Sahnenin yapı taşlarına, tasarım ve görsel düzenleme ilkelerine, kameranın her türlü kullanımına, pozlama, ışık ve ışıklandırmaya, renkler ve görüntü denetimine; yani sinematografiyi ilgilendiren her şeye Sinematografi’de yer veriliyor. Başta yönetmen ve görüntü yönetmeni olmak üzere, bir film yapımına katılan tüm çalışanların işlevlerine değinilirken, film ekibinin görevleri, ilişkileri, birlikte yaratabilecekleri canlı bir biçimde ortaya konuyor. Brown’ın “Sinematografi” kitabı kuram ve uygulamayı bir arada kotaran anlatımıyla genç sinemacılar için “Sinema Dilinin” öğrenilmesinde başucu eser niteliğinde.

Görünen İnsan - Béla Balázs

İnceleyen: Mehtap Özsoy

Görünen İnsan

Yazar: Béla Balázs

Kitabın Özgün Adı: Visible Man

Çev. Oya Kasap

Say Yayınları, İstanbul 2011, 176 s.

ISBN : 9786050202465

1884'te Szaged'te doğan, hayatının son dönemlerini Viyana ve Almanya'da sürgünde geçiren Bela Balazs ilk kitabı olan *Görünen İnsan'ı* 1924'te kaleme alır. Dilimize Oya Kasap'ın Almandan çevirdiği ve Say Yayınları tarafından ilk baskısı 2013'te yayınlanan *Görünen İnsan* kapitalizmin kriz döneminin parlak çocuğu olan sinemayı konu edinmektedir.

Kitap bu anlamıyla yazıldığı sürece ilişkin analizleri de içerir. 1920'ler toplumun yeniden şekillendiği bir süreci işaret etmektedir. Fabrikaların ve seri üretimin toplumda yarattığı dönüşüm doğanın boyunduruğundan hızla uzaklaşan insan için yeni alanlar yaratırken bu yeni alanlarla birlikte insan ve onun dünyayı kavrayışı da hızlı bir dönüşüm geçirir. Birey bu dönüşümle birlikte kendi doğasından kopup ondan hızla uzaklaşmaya başlayacaktır. Bu dönüşümde nesne ve insan arasındaki ilişki temelden değişir. Artık nesnelere bizim yönlendirdiğimiz, tanımladığımız şeyler olmaktan çıkıp bizi yönlendiren ve bizzat bizi tanımlayan şeylere dönüşmeye başlamıştır. Chaplin'in filmlerinde sıklıkla gördüğümüz de modern dünyanın nesnelere karşı verilen mücadeledir. Chaplin bu anlamıyla, yeni uygar dünyaya uyum sağlayamayan, doğaya yabancılaşmış metalar dünyasına filmlerinde sırtını dönüp gülünçlikle bezenen kılıcını çeker. Öte yandan Chaplin'in aksine bu yeni dünyanın kurallarını ezeli ve ebedi olarak gören bir sinema anlayışı da mevcuttur.

Bir fabrikaya dönüşen yeni toplumsal hayat ve onun değerleri sinemanın en önemli malzemesidir. Bu yeni dünya düzeni içinde ortaya çıkan sinema Balazs'a göre elbette kapitalizmin ürünüdür. Sinema tıpkı resim, edebiyat ve müzikte olduğu gibi iyi ve kötü olan ürünlere sahiptir. Ancak iyi ve kötü olanı ayırt edecek bir sinema kuramı yoktur. Çünkü sinema dönemin entelektüel çevrelerince dışlanmakta ve sanat olarak değerlendirilmemektedir. Onların aksine Balazs sinemayı kapitalizmin sanayi ruhunun tek sanatsal ürünü/ çocuğu olarak tanımlar ve *Görünen İnsan'ın* önsözünde kitabın amacını açık bir şekilde ifade eder:

Yüce akademilerin kapılarının önünde yıllardır ve günlerdir duran yeni bir sanat var ve içeriye giriş izni istiyor. Sinema sanatı sizden aranızda temsil edilmeyi yer ve söz sahibi olmayı rica ediyor. Nihayetinde tarafınızdan yapılacak teorik bir bakışa nail olmak istiyor. Siz de oyma masa ayaklarından saç örme sanatına kadar her şeyin dile geldiği, lakin sinemanın adının bile geçmediği söz konusu yüce estetik sistemlerinizde bir bölümü sinemaya adamalısınız. (s.9)

Sinemaya sosyal gerçeklik olarak bakan Balazs sinemanın sanat olduğunu kabul etmeyen çevreleri uyarır. Çünkü sinema öyle ya da böyle halkı etkileme gücüne sahiptir. Bu etkili gücün kuramsal bir anlayışla şekillendirilmesi acil bir sorumluluktur. Burada söz konusu olan Balazs'a göre halkın sağlığıdır. Halk duygu dünyasından düşünme biçimine kadar sinemanın etkili gücüyle çevrelenmektedir. Bu anlamıyla bir sinema kuramının gerekliliği sinemanın kendine has dilini güçlendirip ona uygun sanatsal normlar yaratabilmek için olmazsa olmazdır. Ki zaten Balazs'a göre bir sinema kuramı oluşturulmadan sinemanın sanatsal olup olmadığı değerlendirilemez. Üç hitap şeklinde yazılan önsözün ikinci kısmı ise film yapım sürecinde yönetmenlere ve sinema sektöründe çalışanlara dair prensip kazanmaları konusundaki önerileri kapsamaktadır. Önsözün üçüncü kısmı ise sinemanın yaratıcı doğasına ilişkin niteliklerini açıklamaktadır. Bu kısımda izleyici ve film ilişkisinde izleyicinin sinemayı nasıl belirleyebildiği onun ticari doğasıyla açıklanmaktadır. Ancak sinemanın bu ticari doğasının film yapımı için elzem olsa da iyi bir izleyici kitlesinin sanatsal donanımı sayesinde dönüşebilir olduğu vurgulanmaktadır. Çünkü Balazs'a göre sinema bir anlamda izleyicisi tarafından yaratılmaktadır. Bölümde aynı zamanda sinemanın "kekeme ilkel doğası ve yeni bir ifade biçimi olması" üzerinde durulmaktadır.

Bu anlamıyla Balazs felsefecilere de seslenir. Belki de kitabın en önemli yanlarından biri de budur. Sinemayı felsefe ile anlamlandırmak noktasında *Görünen İnsan* bize sinema-felsefe ilişkisine dair ilk anahtarları vermektedir. Felsefe; yaşamı, insan deneyimini ve doğayı anlamının onlar üzerine düşünmenin pratiklerini taşır. Genellemelerin dünyasından şeylerin doğası ve onların alışlageldik biçimlerinin kırılmasında Balazs'a göre sinema diğer sanat dallarından çok daha etkilidir. Bu kameranın teknik doğasıyla ilgilidir. Kameranın olanakları bize; doğa, nesnelere ve eşyalardaki görünümün bir çocuk tarafından araçsallaştırılmamış ve kendinde şeyler olarak keşfedilmesindeki yaratıcı ruhun gücünü verir.

Balazs'a göre sinema köklü bir geçmişe sahip yeni bir sanat alanıdır. Çünkü insan henüz bir konuşma yetisine sahip olmadan önce mimikleriyle kendini ifade eder. Mimikler bu anlamda sözcüklerden daha güçlüdür. Çünkü sözcükler ve kavramlar insanı geçmişten gelen ve sınırlı olan anlamlarıyla kuşatırlar. Oysa insan duygularının ve düşüncelerinin hepsini söz ve kavramla ifade edemez. Bu noktada insan zihni soyutlanmış bir dünyada kendisine ve doğaya daha da yabancılaşır. Dil insanı kendi gerçekliğinden koparır. Oysa insanın özellikle de sanayi çağında daha fazla kendine temas etmeye ihtiyacı vardır. Kuşkusuz Balazs'ın bu düşünceleri, yaşadığı dönemin en can alıcı tartışmalarından biridir. Balazs bu tartışmalara bir yenisini ekler ve ardından sinemayı yepyeni bir dünya yaratımının lokomotifini olarak görür. Ona göre görsel olan, dildeki soyutlamalardan daha güçlüdür. Sinema sözle kuşatılan edebiyattan ya da tiyatrunun konuşan abartılı oyunculuğundan çok daha gerçek olanı sunar. Sinema bu anlamıyla "şimdi"nin yaratımıdır. Balazs edebiyatta, tiyatrodan hatta müzikte verili olanın ve şimdiye ait olmayanın kurgusu olduğunu öne sürmektedir.

Ancak Balazs'ın sinemaya bir kuram kazandırma ve onun bir sanat alanı olduğunu kabul ettirme noktasında sözü kapı dışarı eden görüşleri bugünün şartlarıyla değişir miydi sorusunu sormak gerekmektedir. Kapitalizmin çocuğu olan sinemanın bugün geldiği teknik zirve Balazs'ın özellikle mimik-söz ayrımı konusundaki düşüncelerini hangi noktalarda

dönüştürürdü? Balazs söz-mimik ayrımını her ne kadar diğer sanat dallarından sinemayı ayırmak ve sinemanın gücünü göstermek noktasında bir dayanak olarak ele alsa da bugün için hala geçerli argümanlar sunmaktadır. Balazs sinemada nesnelerin kendilerinin ötesinde sembolik anlamları olduğunu kabul etmektedir. Ancak bu; “anlam”ın sinemada “şimdi”den koparılması, geçmişin ve “anı”ların basmakalıp ağır sözlere dönüşmesi demek değildir. Balazs esasen “söz”ün esaretine karşı çıkar. Bu karşı çıkış sinemada görüntünün esaretiyle aynı temeldedir. Bu nedenle Amerikan filmlerindeki dram yüklü ve alışılmış, izleyicinin bildiği, deneyimlediği “anne-aile” temalı filmleri de sanatsal olmamakla eleştirir. Buradaki görüntüler tıpkı söz gibi anlamı kuşatan sembollerle örülüdür. Bir filmin sanat değeri taşıması onun hali hazırdaki duyguları körüklemesiyle yaratılan bir etkiyle değil başka bir “göz” ile görülen ve yeniden deneyimlenen dünyayı baştan yaratabilmesiyle mümkündür.

1928’de sesin görüntüye eklemlenmesi ile sinema önemli bir dönüşüm geçirir ve yeni bir boyut kazanır. Balazs’ın kitabı kaleme aldığı tarihte film bandına eklemlenen bir ses teknolojisi mümkün değildir. Kitabın sinemaya dair temel olumlu bakışının malzemesi olan “söz”ün dışlanması teknolojinin gelişimiyle geçersiz gibi görünmektedir. Buna ek olarak kitabın sinemayı kabullendirme uğraşı nedeniyle didaktik bir dile sahip olması ve yine bu kaygıyla diğer sanat dallarıyla tutuştuğu amansız kavgaya rağmen Balazs’ın tüm bu eleştirileri aşan öngörülleri mevcuttur. Balazs ısrarla görüntünün ve anın hakkını vermek ister. Bu anlamda sinema estetiğine dair önemli veriler sunar. Ona göre ne yazı ne de müzik görüntünün ötesine geçmemelidir. Müzik görüntüyle birlikte anlam yaratmalıdır. Dolayısıyla sinema dünyasında diyalog ve müzik ile yaratılan abartılı atmosfere karşı çıkışın temelleri 92 yıl önce Balazs tarafından *Görünen İnsan’da* açıkça ortaya konulmuştur.

Yeni bir dil ve görme biçimi olan sinemanın dolaysız gerçekliği arama uğraşı bugün hala devam etmektedir. Sıradan ama değerli olanı yaratabilmek belki de Balazs’ın felsefecilere seslenişine kulak vermekle biraz daha mümkün hale gelebilir.

Sanat Olarak Sinema – Rudolf Arnheim

İnceleyen: Didem Mutlu

Gerçeğin Mekanik Yeniden Üretimi Olarak Değil, “Sanat Olarak Sinema”
Rudolf Arnheim
Kitabın Özgün Adı: Film als Kunst
Çev. Rabia Ünal Tamdoğan
Hil Yayınları, İstanbul 2010 (2. Baskı) , 184 s.
ISBN: 9789757638438

Sinema teorisinin günümüze kadar izlediği tarihsel gelişimi görmek ve sinema felsefesi üzerine düşünebilmek için ilk sinema kuramcılarına bakmak faydalı olacaktır. Bu

kuramcılarının en önemlilerinden biriye, sinemanın ilk çıkış yıllarında kendisinde yarattığı etkinin heyecanıyla görsel sanatlar içindeki bu yeni mefhumun kendi otantik deneyimlerinin peşine takılan Rudolf Arnheim. Sinemanın yanı sıra estetiğe de psikolojik bir yaklaşım geliştiren yazarın önemli kitaplarından biri olan “Sanat Olarak Sinema” 1933-38 yılları arasında yazdığı çeşitli makalelerin bir derlemesidir. Yazar, kitabın 1957 yılı basımının önsözünde belirttiği gibi kitabın adı, “sinemanın ne olduğundan çok ne olabileceğine ya da ne olması gerektiğine” (8) vurgu yapar. Kitabın, sinemanın ilk yapımlarından, çoğunlukla da sessiz film örneklerinden yola çıkması nedeniyle, ilk bakışta sinemadaki teknik gelişimlerin gerisinde kaldığı düşünülebilir. Fakat kitabın asıl önemi biçim, içerik ve işlevindeki tüm değişikliklere rağmen sinemanın görsel bir sanat olduğu ve bu nedenle de görsel ortamın temel özelliklerinden hareket ederek kendi yolunu bulabileceği yönündeki ısrarıdır. Film den Uyarlanmış Seçmeler makalesinde Arnheim, döneminde fotoğraf ve filmi yalnızca mekanik yeniden üretimler olarak gören ve bu sebeple sanat olamayacağını savunanlara şiddetle karşı çıkmaktadır. Sinemanın doğasını keşfetmeye tam da bu iddiaları çürüterek başlar. Bu yüzden sinemanın temel öğelerini ayrı ayrı inceleyerek, gerçekte algıladıklarımızla sinemada algıladıklarımızı karşılaştırmakta ve iki görüntünün birbirinden ne kadar farklı olduğunu en basit haliyle ortaya koymaktadır. Tam olarak sinemaya sanatsal değeri katan da, gerçekte deneyimlediğimiz görüntüden farklılaşan bu kısımlardır. Cisimlerin düz bir yüzeye yansıtılması, azalmış derinlik, renklerin yokluğu¹ ve ışıklandırma, görüntünün sınırlı olması ve nesneye olan uzaklık, zaman-uzam sürekliliğinin olmaması ve son olarak da görsel olmayan duyum deneyimlerinin olmaması gibi unsurların sanatsal kullanımı sinemayı gerçekliğin mekanik bir yeniden üretimi olmanın ötesine geçirir. Sinemanın eski müzikhol günleri zamanı seyircide heyecan uyandırdığı şey hayattaki sıradan olayları perdede gerçekmiş gibi gösterebilmektir. Bu yüzden seyirciler son hızla üstlerine gelen bir lokomotiften veya İhlamlar Altında filminde imparatorun attan düştüğü sahneden oldukça etkilenmiştir. Bu duygulanımların nedeni insanların daha çok filmin konusundan etkilenmesiydi. Zamanla yönetmenler film yapım süreçlerinde, bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde sinematografik teknikleri geliştirmeye başlamışlardır. Bu tekniklerin imkânlarını kullandıkça sinema sanatı kendini bulmuştur.

Arnheim, yönetmenlerden sanat eserlerini yaratmalarını bekler ve bunu ancak sinemanın özelliklerini bilinçli olarak vurguladıklarında yapabileceklerini söyler. Yani görüntülenen nesnenin niteliklerini yok etmek yerine daha da güçlendirecek formlar bulunmalı ve yorumlanmalıdır. Arnheim, ‘Görüntüyü Hareket Ettiren Düşünceler’ makalesinde sinemanın arkasında yatan hareket yanılışına odaklanır. Hareketsiz görüntülerin art arda getirilerek insan gözünde nasıl hareket algısı yarattığının altını çizer. Bunu da Edison’dan, Lumiere’in buluşlarına, Laterna Magica ve Vues Optiques ya da kronofotograf gibi sinemayı önceleyen farklı aygıtların işlevlerine, teknik yeterliliklerine ve sınırlılıklarına; dahası bu aygıtların hareketsiz görüntüyü hareketlendirmesinin ardında yatan düşünsel sürece bakarak yapar. Devinim adlı makalesinde ise Arnheim sinemanın diğer görsel sanatlardan farklı olarak hem devinimi kaydetme hem de devinim yaratabilme yetisi açısından sahip olduğu avantajlarını ele alır. Buna göre, sinemada devinim sadece olayları

¹ Arnheim’in bu makaleyi yazdığı dönemde renkli film henüz yaygın değildi.

anlatmakla kalmaz. Sinema aygıtı bedeninin hareketlerini, jest ve mimikleri kaydederek karakterlerin etkileşimi ve duygusal durumları hakkında fikir verir. Aynı zamanda kadraj içerisinde kalan ortamdaki çeşitli unsurların hareketini kaydederek merkezdeki anlatıyı güçlendirir. Ayrıca kadraj içerisinde yaratılan kompozisyon da bir devinim yaratabilmektedir. Kurgu ise devinimi arttırabilir ya da azaltabilir. Müzik veya ses eklenmesi durumları da devinimi etkiler. Bir Televizyon Raporu'nda bir yandan televizyonun uçak ve otomobilin akrabası olduğunu söyleyerek, iletişimsel yönüne dikkat çeker. Dünyada olan bitenden eşzamanlı olarak haberdar olma imkânını sağlaması televizyonu olumlu kılar. Diğer bir yandan ise televizyon deneyim ve düşüncenin alanını daraltmaktadır. Dolayısıyla algılamak ile bilmek ve anlamayı bir tutma yanılsamasına düşürebilecek bir tehlike içerir. Aynı zamanda bireyi toplumsallıktan alıkoyarak yalnızlaştırma eğilimine de sahiptir. Sonuçta "televizyon bilgeliğimiz bakımından yeni ve zorlu bir sınavdır. Eğer bu yeni ortama hükmetmeyi becerirsek bizi zenginleştirecektir. Ancak aklımızı uyutabilir de" (158). Arnheim, Yeni Bir Laokoon: Sanatsal Bileşimler ve Sözlü Film makalesinde sinemaya sesin gelmesi sonucu bu yeni aracın doğasına tanıklık ederken duyduğu rahatsızlığı dile getirir. Esas mesele sinemada sesin "varlığının kabul edilebilir olup olmadığı"dır. Ona göre ses ve görüntü birbirini destekleyeceği yerde, seyircinin dikkatini ikiye bölerek birbiriyle mücadele etmektedir. Böylece her iki araç da konuyu kendi yöntemiyle vermeye çalıştığı için, ifadeleri birbiriyle karşı karşıya gelmekte ve birbirlerinin anlatımlarını engellemektedir. Bununla birlikte Arnheim diyalogun hikâye anlatımını kolaylaştırdığını belirterek karmaşık bir anlatının görüntülerle anlatılmasındaki güçlüğün diyalogun ilave edilmesiyle çözülebileceğini ve böylece seyircinin de aksiyona daha rahat katılabileceğini söylese de, bu durum onun için zamandan, uzamdan ve yaratıcılıktan tasarruf etmek anlamına gelir. Dolayısıyla Arnheim, sinemanın görsel bir sanat olduğunu, diyalog kullanımının ise onun görseelliğinden kaynaklanan sanatsal değerini azalttığını, görüntüyü daha geri bir konuma ittiğini ve böylece sesli diyalogun, görsel aksiyona büyük zarar verdiğini savunur.

Kitap boyunca anlaşılacağı gibi, Arnheim'ın tüm derdi sinemanın gerçekliğin basitçe yeniden üretimi olarak değil de, özgün bir sanat olarak kabul görmesidir. Günümüzde böyle bir tartışma artık söz konusu olmasa da, Arnheim gibi ilk dönem sinema kuramcılarının katkılarıyla sinema kendi sanatsal varlığını üretebilmiştir. İlk dönemlerinden itibaren biçimsel, teknolojik ve endüstriyel açıdan pek çok ilerleme kaydedilse de sinemanın özüne dair bu temel metinler hala birçok yönüyle önemini ve güncelliğini korumaktadır.

Ingmar Bergman'ın *Tystnaden* (Sessizlik) (1963) Filmi Üzerine Bir Değini

Tamer Ertangil*

Tüm canlılar gibi insan da iletişim kurar. İletişim kurarken jest ve mimiklerin yanı sıra karmaşık ve kapsamlı diller kullanıyor oluşumuz bizi farklılaştırır. Öte yandan, iletişim kurmak için, soyut konuları dahi aktarabildiğimiz ve tartışabildiğimiz bir dilimizin olması, sağlıklı bir iletişim kurabilmemizin teminatı değildir. Sanıyorum, Bergman, *Sessizlik*'te söz konusu iletişim sorununu ele alıyor.

Filmin başında, birisi güzel ve alımlı, diğeri ise ağır bir hastalığa yakalanmış olan iki kız kardeş ve güzel olan kadının oğlu, hem sıcak ve dolayısıyla boğucu, hem de iç bunaltıcı bir tren yolculuğu yapmaktadır. Çocuk, vagonun penceresinden güneşin doğuşunu seyrederken, gitmekte oldukları ülkenin dilinde, yabancı, anlamadığı, anlamlandıramadığı bir dilde konuşan görevlilerin sesini işitir. Tam da o anda tren karanlık bir tünele girer. Anlaşılmaz bir gürültü, kelimelerin dahi birbirinden ayırt edilemediği bir kakofonidir işittiği. Karanlık bir tünelde nasıl ki hiçbir şey görünmezse, yabancı bir dilde de bir şeyler işitilir belki; ama hiçbir şey anlaşılmaz. Yalnızca işitir fakat işittiğimizin taşıdığı anlama erişemeyiz. Dilini bilmediği bu ülkede yalnızca trendeyken değil, gündelik hayatın her anında, gerek çocuk, gerekse yetişkin iki kadın, hayatı dışarıdan seyreder konumdadır. Hayatla hemhâl olmak şöyle dursun, ondan yabancılaşmış, araya mesafe konmuş, vitrinde sergilenen eşyalara bakar gibi, dışarıyla aralarına aşılması zor bir engel girmiştir.

Yine de, iki kız kardeşin hayata karşı takındıkları tavrın birbirine karşıt olduğu gözlerden kaçmamaktadır. Ciğerlerinden rahatsız, hastalıktan bitkin düşmüş hâlde, yataktan çıkmayan büyük kız kardeş hayatı vitrinden seyredenlerdendir. Hayata tutunamadığı apaçık olan kadın, rahatsızlığına ve öksürmesine rağmen sigara üstüne sigara içmeye devam eder. Hayatının sonlanmasını arzu eder gibidir. Uzaktan, güvenli bir mesafeden seyretmekle yetindiği dış Dünya ile iletişim kurmayı denemez. Yatağında, içkisi, sigarası ve kitaplarıyla meşgul hâlde, tüm gün oturur. Dışarıyla olan bağlantısızlığını, kitaplarla ve klasik müzikle inşa ettiği iç dengesiyle telafi etmektedir. Somut olanla, nesnelere ve insanlarla, dolaysız temasla, kısacası dış Dünya ile ilgili değildir.

Bir ara kalkıp otel odasının penceresinden dışarıya bakar. Yalnızca bakar. Dışarıdaki hayatın hengâmesinden yalnızlığından hoşnut, kitap ve müzik gibi -yine insan ürünü olmakla birlikte- daha dolaylı bir iletişim sağlayan nesnelere kurduğu özel alanında huzurludur. Huzurludur belki; ama mutlu olduğu söylenemez; zira üst üste yaktığı

* tertangil@gmail.com

sigaralarla, öksürerek, kan kusarak, adeta ölümünü hızlandırmak arzusundadır. Bilinçli bir şekilde arzularını törpülediği, tensel ve nicel arzulardan kendisini uzak tuttuğu, neredeyse bir rahibe gibi yaşadığı söylenebilir: Dinsel olmayan bir manastır yaşamı sürdürmektedir adeta.

Genç ve güzel olan kız kardeş ise tam tersi bir karakter taşımaktadır. Otele geldikten kısa bir süre sonra derhâl kendisini dışarı atar. Dilini bilmediği bir ülkede bulunmaktadır belki; ama bu engeli aşmaya kararlıdır. Toprağa bağlı, ayakları yere basan, tuttuğunu koparan, insanlarla temas hâlinde olmayı tercih eden bir yapıya sahiptir. Ne var ki, ablasının “büyük birader” misali denetleyici ve müdahaleci yönünden rahatsız olduğunu da gizlemez. Küçük kız kardeş hayatı olduğu gibi yaşarken, ablası sakınımlıdır. Küçük kız kardeş cesurca yeni deneyimlere yelken açarken, ablası onun yaşadıklarını dinlemekle yetinmekte, yaşantıları bizzat deneyimlemekten sakınmaktadır. İçten içe onun hayata dair tutkusunu kıskanmakta, onun gibi olmak istemekteyse de, kardeşinde daima kusur bulmaktan ve ona akıl vermekten geri durmaz. “Birbirimizin dilinden anlamıyor olmamız ne hoş!” diye tepkisini dillendirir genç kadın. Nihayet, ablasına hep hayran olduğunu, onun ilkeli, çalışkan ve entelektüel kişiliğine saygı duyduğunu ima ederken, “ama o ilkelerle hep kafamızı şişirdin” diye serzenişte bulunur.

Ablasının hayattan, daha doğrusu hayatı dolaysız yaşamaktan neden bu denli korktuğuna anlam veremeyen genç kadın, geceleri kendisini dışarıya, yeni maceralara attığında, ablası ona kendisini aşağılanmış hissettiğini söyler. Hastalığından ötürü gece hayatına katılmıyor, karşı cinsle irtibata geçmesine sağlığı el vermiyordur belki. Gelgelelim, kardeşiyle aralarında geçen konuşmalardan, ablanın hayatı boyunca ve muhtemelen sağlıklıyken de hep sakınımlı ve mütereddit olduğunu anlarız. “İlkelerle kafamızı şişirdin” diyen kardeşi, “sen hep haklıydın” diye de ekler. Muhtemelen, ablasının, her ne kadar bilgili ve kültürlü olsa da, her ne kadar her daim haklı olsa da, haklılığıyla despotlaşmış olmasından, haklılığından ötürü kendisini üst bir yerde konumlandırmış olmasından ve haklı olmakla kalmayıp kardeşinin yaşam tarzına müdahale etme cüretini kendisinde bulmasından ötürü, bir nevi sınır ihlâlinde bulunduğunu düşünmekte, ablasının “haklıyım; öyleyse seni bezdireceğim, yaptıklarını burnundan fitil fitil getireceğim” tarzı bir tutum benimsediğinden yakınmaktadır. Herhangi bir konuda kişiler haklı ya da haksız olabilir; öte yandan kişinin kişiselliği, bireyin biricikliği bakidir. Bu bakımdan kontrolcü ablanın -çoktan bir erişkin olmuş- kız kardeşinin yaptıklarına burnunu sokması adil değildir; zira genç kadın ablasına karışmazken, ablasının kendisinde böyle bir hak görmesinin meşru bir zemini olamaz.

O esnada çocuk, bir sirkle beraber kente gelmiş cücelerle hemhâl hâlde, elinde bir silah, konuşarak iletişim kuramadığı insanlara ateş eder gibi yapmaktadır. Anlayamadığı, iletişim kuramadığı, dilini bilmediği insanlara silahını doğrultan çocuk, belki de iletişimsizliğin doğurduğu örtük bir öfkeyi dışavurmaktadır. Anlayamadığımız şey bizim düşmanımızdır; bilmediğimizden, tanımadığımızdan korkar, onu tehdit olarak görürüz. Bu nedenle, farklılıklarla karşılaşma anı kişi için büyük bir sınavdır, öyle ki, bu şok deneyimiyle birlikte ya hoşgörümüz artacak, ya da katı bir muhafazakârlığa, hatta kategorik bir dışlayıcılığa varacağız. Çocuğun silahla oynaması bir umutsuzluk işaretiyken, bir yanda büyük kız kardeş yavaş yavaş hayata veda etmektedir. Karamsar bir atmosfer filme hâkim olur bire süre için.

Yatak döşek, ölüme doğru hızla yol alan kadın, küçük çocuğa bir zarf verir. Tüm bu umutsuz ve karamsar atmosferin içerisinde, iletişimsizliğin imkânsızlığına neredeyse ikna olmuşken verilen o zarf, umudu simgeler gibidir: Yazılı bir iletişim aracı, bir metin. Haklılığıyla despotlaşan “büyük biraderin” ölümüyle birlikte yeni bir tren yolculuğu başlar. Ferah bir geleceğe doğru, sağlıklı iletişimin, karşılıklı anlayışın ve hoşgörünün muştulandığı, iyiliğe, güzelliğe doğru bir yolculuk.

Çocuk, yeni bir iletişimin imkânı olarak görünür: Geleceğin dengeli, ölçülü, rasyonel ve bir o kadar eğlenceyi, karnavalı, hayatı dolaysız deneyimlemeyi ve duygusalı dışlamayan, bütünsel bir anlayışın taşıyıcısı, müstakbel bir yeni-insan olarak.

EMİN ALPER İLE SÖYLEŞİ¹

Gökhan Uğur: Emin Bey hoş geldiniz. Sinefilozofi'nin ilk mülakatını sizinle birlikte yapıyoruz. Dergimize katkılarınızdan dolayı çok teşekkür ederiz.

Emin Alper: Rica ederim.

G. U. : Sinemanız üzerine konuşacağız ve sinemanızla ya da genel olarak sinemayla felsefe arasındaki ilişkiyi vurgulayarak başlamak istiyorum. Sizce sinemayla felsefe arasında kavramlar noktasında nasıl bir ilişki vardır? Felsefe sinemayı ne kadar besliyor? Sinema felsefeye ne kadar katkıda bulunuyor?

E. A. : Herhalde bu tür sorulara çok kapsamlı cevap verilebilir. Ama ilk aklıma gelen şeyleri söyleyeyim. Bir kere felsefe ve felsefeciler her zaman sanatla çok yakından ilgilenmişler. Zaten felsefenin çok önemli bir alt disiplini estetik. Felsefeciler her zaman “Bizim hoşumuza ne gider?, Neye güzel deriz?” sorusunu sormuşlar ve büyük genellemeler yapamasak bile pek çok sanatçı da bence bu soruyla ilgilenmiş. Bu sebeple gerçekten kendi yaptığı işe biraz daha mesafeli yaklaşan sanatçılar, zaman zaman "Gerçekten güzel nedir?" sorusunun peşine düşüyorlar. Her ne kadar bir felsefe formasyonuna sahip olmasalar da veya olmak gibi bir çaba içerisinde değilseler de bu soruyu bazen çok daha amatörce, sezgisel bir şekilde kendilerine sorup cevaplar üretmeye çalışıyorlar ama mesele sadece estetik meselesi de değil. Yani “Estetik nedir?” meselesi de değil. Başka şekillerde de bence felsefeciler ve sinemacılar ortak sorular soruyorlar. Yine felsefenin en önemli sorularından bir tanesi ahlak; “Nasıl yaşamalıyız?, İnsan nedir?, İnsanın ihtiyaçları nedir?, İnsan nasıl yaşar?, İnsan niye mutlu olur?” gibi sorular soruyorlar felsefeciler. Bence sanatçılar da benzer sorular soruyorlar. Karakterlerini yaratırken ister istemez bir takım ahlaki meselelerle uğraşıyorlar. Onları ete kemiğe büründürürken, felsefecilerin çoğu zaman sorduğu soruları belki dolaylı yoldan soruyorlar. Dediğim gibi bazen bu sorulara daha bilinçli yaklaşan sanatçılar felsefi metinlerle doğrudan ilişkiye geçiyorlar ama pek çok sanatçıda doğrudan böyle bir mesleki formasyon edinmeden veya felsefe metinleri okumadan da sezgisel bir şekilde bu soruların ardına düşüyorlar. Kavramlardan bahsettiniz. İster istemez sinemacılar ve felsefeciler bazı kavramları sorgularken yolları bu şekilde kesişiyor. Sinemacılar çok daha sezgisel bir şekilde yine yarattıkları o küçük mikro kozmos aracılığıyla bir takım kavramların altını oyuyorlar, deşifre ediyorlar, altını çiziyorlar veya onları sorunsallaştırıyorlar. Felsefeciler ise bunu çok daha kavramsal bir şekilde yapıyorlar. Bu kesişim kümesinin örneklerini çok farklı şekillerde verebiliriz. Pek çok felsefeci mesela eserlerinde sanatçılara referanslar veriyor. Bunun ilk örnekleri biliyorsunuz hala bizim kullandığımız kavramları borçlu olduğumuz Aristoteles. Kendisi o dönemde tragedya'nın ne olduğunu sorguluyor; “Neden tragedya bizim hoşumuza

¹ Bu söyleşi 2016'nın Haziran ayında gerçekleştirilmiştir. Söyleşiyi aşağıdaki linkten izleyebilirsiniz:
<https://youtu.be/su8Fli47aKs>

gider?, Hangi hislerimizi uyandırır?" gibi sorularla başlıyor tartışmaya. Modern dönemde mesela Deleuze'e geliyoruz. Deleuze sürekli Kafka ile uğraşiyor eserlerinde.

G. U. : Ki sinemayla ilgilide çalışmaları var.

E. A. : Evet. Sinemayla çok yakından ilgilenen pek çok felsefeci var. Žižek, mesela bunun en çok bilinen örneklerinden biri. Felsefecilerin tartıştıkları kavramları ete kemiğe büründüren mikro dünyalar, mikro kozmoslar yaratması açısından galiba sanata özel bir ilgi duyuluyor. Felsefeciler özellikle filmlerde anlatılan dünyaya özel olarak ilgi duyuyorlar. Kendi kavramlarının içini daha da doldurmak için, sorularının altını daha fazla doldurmak için, yazarları ve sanatçıları bol bol referans veriyorlar bu dünyalara, belli karakterlere, sanatçıların o karakterlerle başka karakterleri ilişkiye sokma biçimine, sordukları ahlaki sorunlara vesaire.

Sürekli referansta bulunma ihtiyacı duyuyorlar. Dolayısıyla felsefecilerin galiba sanata ve sanatçılara, sinemaya olan ilgileri çok daha bilinçli ve somut ama sinemacıların veya genel olarak sanatçıların felsefeyle olan ilişkisi büyük ölçüde galiba sezgisel düzeyde ilerliyor. Tabi dediğim gibi özel olarak meraklı olan insanlar okuyorlar. Mesela aklıma yazar olarak Milan Kundera geliyor. Milan Kundera çok daha somut bir şekilde felsefeyle ilgilenir. Profesyonel düzeyde okumalar yapan birisi. Edebiyat tarihinde de yine bunun çok örnekleri var; Robert Musil gibi mesela.

G. U. : Niteliksiz Adam!

E. A. : Evet! Broch gibi! Hermann Broch! Bunlar çok daha yoğun bir şekilde felsefeyle ilgilenen insanlar ama galiba büyük çoğunluğu daha sezgisel düzeyde bir ilişki kuruyor.

G. U. : Şimdi benim de aklıma Lacan'ın "Gündüz Güzeli" ile ilgili ilişkisi geldi. Orda kadın fantezisiyle ilgili, "Gündüz Güzeli"ni izledikten sonra, derse koşup öğrencilerine bu filmi izlettiğini hatırlıyorum bir yerlerden. Derrida'nın galiba bir filmi var emin değilim ama onun da çektiği bir film olduğunu hatırlıyorum.

E. A.: Bu arada ben hemen bir şey ekleyim, aklıma geldi, Platon'da eski bir tragédie yazarı.

G. U. : Evet! Mağara!

E. A. : O da bir tragédie yazarak başlıyor kariyerine, daha sonra felsefe. Karl Marx'ın da bu arada bir yazdığı şey olduğunu biliyoruz bir..

G. U. : Tiyatro mu?

E. A. : Tiyatro eseri olduğunu biliyoruz. Ama başarısız olduğu için bırakmış.

G. U. : Kavramlardan bahsettik. Kavramlardan isterseniz sizin sinemanıza doğru süzülelim.

Uzun metrajlı iki filminiz var; yurt dışında ve yurt içinde baya ses getirmiş filmler bunlar. Tepenin Ardı ilk filminiz ve son olarak da Abluka filminiz. Bu filmleri kavramlar düzeyine çekip filmler üstüne kafa yormak bizi filmin temel meselesine daha çok yaklaştıracığını düşünüyorum. Tepenin Ardı'na baktığımız vakit günahı ya da suçu duvarların ötesine ya da tepenin ardına, extra-muros duvarların ötesinde olana aktarma; bir öteki yaratma; bu ötekiden

de kendi içimizde bir birlik sağlama; bunun yanında belki yan kavram olarak bir erkek egemen toplum, edilgenlik, yine çok değindiğinizi söylüyorsunuz, bu erkek egemen toplumda kadının konumu gibi bir takım kavramlar ağına giriyoruz. Tepenin Ardı'nı çekerken bunu yapmak için kırsal tercih ettiniz. Film boyunca kırsalda yürüklerin ötekileştirilmiş bir düşman olarak hiçbir zaman görmediğimiz bir düşmanlaştırılma sürecini görüyoruz. Niçin kırsal tercih ettiniz? Bu kent değil de; neden, galiba filminiz Ermenek'te geçiyordu, Orası?

E.A. : Bunun cevabı aslında biraz önce söylediklerimizle, konuştuklarımızla yakından ilgili. Ben de Tepenin Ardı'nı çekerken şöyle hareket etmedim. Bir kavramdan yola çıkıp bu kavramı seyirciye nasıl anlatırım diye düşünmedim. Sizin de formüle ettiğiniz gibi öteki, ötekileştirme vesaire gibi konuları önüne masaya koyup bunu nasıl bir filme dönüştürürüm diye düşünmedim. Benim ilk hareket noktam taşrada, kırsal kesimde pikniğe çıkmış; bir geceyi birlikte geçirmek isteyen; dört beş erkeğin bir gecesini anlatmaktı. Bu ve büyük ölçüde erkek kimliği üzerine bir şeyler anlatmak üzerine yola çıkmıştım. Ama bu hikaye zamanla gelişti, gelişti ve kendiliğinden bir takım kavramlar hikaye içerisinde öne çıktı. Daha sonra senaryoya dönüp okuduğum zaman, senaryonun altında yavaş yavaş beliren bu kavramsal düzeyi fark edip onun altına biraz daha çizerek, senaryoyu o doğrultuda yeniden yazarak bu noktaya geldi Tepenin Ardı hikayesi. Dolayısıyla mekanın seçiminin ilk sebebi bu; zaten o mekanda geçen bir hikaye olarak tasarlanmıştı. Ama daha sonra tabii geriye dönüp baktığım zaman bir ötekileştirme süreci anlatılıyor. Tabii ki bu anlatılan anlatılmak istenen mesajın, derdin, kaygının altına mümkün olduğu kadar iyi çizecek bir mekan, iyi çizecek karakterler ne olabilir diye düşündüm ve mekanı değiştirme ihtiyacı hissetmedim. Çünkü bu mekan sizin de dediğiniz gibi kırsal mekan çok daha iyi uyuyordu anlatılmak istenene; tam da söylediğiniz gibi uzak mekan, tepenin ardı, tepenin ötesi filmin fikriyle çok ciddi bir rezonans halindeydi. Bunu bir kasabada yapamazdı mesela; öteki sokak çok daha yakın, çok daha kolaylıkla gidebileceğimiz bir yerdir. Mekan itibarıyla ufkumuzun, gözümüzün gördüğü ufkun arkasında bir yer olması bu yürüklerin bulunduğu yeri filmin derdiyle, mesajıyla çok daha iyi bir ilişkiye sokuyordu. Zaten mekan aramaya gittiğimiz zaman bulduğumuz o derin vadi, açık havadaki klostrofobi hissi çok iyi gösteriyordu. Çok iyi vurguluyordu. İzolasyonu, doğa içerisindeki izolasyon hissi filmin mesajını çok iyi karşılıyordu. Dolayısıyla filmin anlatmak istediklerine bir şehir veya kasabadansa bu tarz, açık havada klostrofobi hissi yaratan, açık havada bir tedirginlik hissi yaratan ve düşmanı ufkumuzun, gözümüzün gördüğü ufkun ötesine konumlandırabilen bir mekan çok daha iyi çalışıyordu.

G. U. : Evet bir de absürt bir durum var. Yani benim izleyici olarak gördüğüm; absürtlükten kastım şu tepenin ardında, sıra sıra yürüyen, militarist bir tavırda tepeye doğru çıkan ve yürükleri bulmaya, düşmanı bulmaya giden bir aile ve orada, sanki ben mi öyle gördüm bilemiyorum, tepenin üstünde hayalet benzeyen bir insan yüzü var. Sanki o hayalet doğru yolculuk yapıyorlar. Bir diğer unsur da "Abluka" filminde var. Benim o distopik dünyada gülümsememi sağlayan bir sahne vardı. Rakı masasında komiserlerin raporla dalga geçerken bahsettiği viraj diyalogu. Virajı dönmeye dair ve orada komiserlerin: "Ne virajından bahsediyorsun?" demesine istinaden bir absürtlük de çıkıyor ortaya bu distopik dünyada. Böyle yüzümüzü güldüren noktalar da var. Şimdi sizi besleyen diğer sinemacılara değinmek

istiyorum. Tabii sizinle ilgili okumalar yaptığımız zaman, sizin için Akira Kurosawa'nın çok önemli bir yerde olduğunu biliyorum. Hatta, Tepenin Ardı'ndaki mizansenlerin Kurosawa'ya dayandığını görüyoruz. Bunu bir mülakatınızda yine belirtiyorsunuz. Fassbinder'den sanırım bir hayli etkilenmişsiniz ya da sizi beslemiş. Diğer isimler nelerdir? Çünkü fikir dünyamızı şekillendirirken bir sürü insan bize farkına varmasak da referans oluyor.

E. A. : Yani bu isimlere Kubrick'i ekleyebilirim. Haneke'yi ekleyebilirim. Visconti'yi ekleyebilirim. Bunlar birbirlerine çok benzemiyor ama farklı tarzlarda filmler yapmış da olsalar beni farklı şekillerde beslemiş insanlar. Hatta Polanski'nin eski ilk dönemini de ekleyebilirim. Bir de benim her zaman vurguladığım şey edebiyat. Benim en çok beslendiğim kaynaklardan bir tanesi edebiyat; sinema kadar, belki sinemadan daha da baskın bir şekilde.

G. U. : Temel bir isminiz var mı edebiyatta yazar olarak?

E. A. : Yani 19. yüzyıl klasiklerinin hepsini sayabilirim. Ruslar malum; Dostoyevski, Tolstoy, Çehov'dan başlayarak Flaubert, modernist edebiyattan Wagner, Joyce... Çok isim sayabilirim edebiyatta.

G. U. : Var mı ufukta bir edebiyat uyarlaması?

E. A. : Yok edebiyat uyarlamasına çok sıcak bakmıyorum. Çünkü çok istisnaidir edebi metnin ötesine geçebilmiş, onun derinliğini yakalayabilmiş bir uyarlama. Çok rastlamadım. Dolayısıyla böyle bir şey yapmayacaksak, edebiyat metninde olan şeyin ötesine bizi götüremeyecek isek bir filmin uyarlamasını çok manalı bulmuyorum.

G. U. : Bir de Madame Bovary'nin göz renginden hiç bahsetmez romanda ama sinemaya aktarıldığında verili bir Madame Bovary vardır. Yönetmenin seçtiği Madame Bovary.

E. A. : Tabii, uyarlamaların çok büyük bir kısmı bu nedenle hayal kırıklığı oluyor. Yani insanların hayal ettiğinin çok dışında bir dünya ortaya çıkarınca yönetmenler ekseriyetle dediğim gibi hayal kırıklığı yaşıyor. Ben onu hissediyorum; mesela bir sürü edebiyat uyarlamasında hayal kırıklığı yaşıyorum.

G. U. : Bununla birlikte Kubrick'in bütün filmleri galiba uyarlama yanlış hatırlamıyorsam.

E. A. : Aynen öyle. Bu çok enteresan ama galiba Otomatik Portakal'ın dışındakilerin hepsi kıyıda köşede kalmış romanlar ve yazarlar. Otomatik Portakalı okumadım ama diğer yazarların romanlarını okusak ve filmlerle kıyaslasak ne düşünürüz bende çok merak ediyorum.

G. U. : Belki de bambaşka bir halde. Şimdi isterseniz Abluka filmindeki ana karakterimiz Kadir'den, hatta kardeşi Ahmet'ten bahsedelim. Çünkü film bir anlamda Kadir'in gözünden sonra Ahmet'in gözüne doğru kayıyor. Abluka'da tahakküm kavramı benim ilk başta gözüme çarpan kavram, birey-devlet ilişkisi ve iç içe geçmiş tahakkümler yumağı diyebilirim. Kadir on sekiz yılını hapiste geçirmiş, sonra tahliye edilmiş ve polis için çalışmaya ikna edilmiş birisi. Tabii on sekiz yılını hapiste geçirmesinin onda yarattığı halet-i ruhiyeye değinelim. Bu belki

de olayları gerçekten doğru algılayamamasına sebebiyet veriyor. Siz bir söyleşinizde "güvenilmeyen anlatıcı"; "unreliable narrator" dediğiniz kavrama Kadir'i yasladığınızı söylüyorsunuz ki hakikaten yaptığı tespitlerde bir takım sıkıntılar var. Polise verdiği raporlarda. Bu baskının kişinin psikolojisinde yarattığı sıkıntıları, tahakkümün bireysel bazda ortaya çıkardığı sıkıntıları biraz daha sizin sözlerinizle açıklayabilir miyiz?

E. A. : Evet tahakküm kavramı çok önemli; bence sadece Abluka'da değil Tepenin Ardı'nda da çok önemli bir işlev üstleniyor. Orada Faik karakterinin de, dedenin; büyükbabanın da grup üzerinde kurduğu tahakküm, gerçekliğin çarpıtılmasında çok önemli bir işlev üstleniyor. Benzer bir şeyi Abluka için de söyleyebiliriz. Abluka'da iktidar ilişkileri ve tahakküm gerçekliğin çarpıtılmasında, karakterler açısından gerçekliğin kırılmasında, gerçeklik algısının kırılmasında çok önemli bir yer tutuyor. Dikkatli bir seyirci için şunu söyleyebilirim; iki karakter için de gerçeklikle ilgili algılarının bozulmaya başladığı, kırılmaya başladığı yerler iktidarla doğrudan yüzleştiği anlar. O noktadan sonra başlıyor. Ondan önce işaretler var. Ondan önce zaten dünya algılarının çok güvenilmez olduğu, bu anlamda ikisinin de çok güvenilir anlatıcılar ya da aktarıcılar olmadığı, dünyayı çok güvenilir bir şekilde bize yansıtmadıklarına dair işaretler olsa da asıl kırılma iktidarla yüzleştikleri yerde başlıyor. Bir tanesi az öncede sizin söylediğiniz Kadir karakterinin üç polis tarafından aşağılandığı ve onlara bir an önce bir sonuç getirmek için Kadir'in zorlandığı noktadan itibaren. Kadir hızlı bir şekilde senaryolar kurmaya başlıyor. Ahmet için ise belediye görevlisinin odasına yanlışlıkla gidip azarlandığı noktadan sonra... Köpek etlerini niye satıyorsunuz diye suçlandığı sahneden itibaren başlıyor Ahmet'in paranoyası. Bu da yöneticinin aslında her şeyi bildiğine dair bir kurgu...

G. U. : O çekilen ilk sahnenizmiş galiba değil mi?

E. A. : Evet.

G. U. : Oyuncumuzda burada baya zorlanmış, sıkıntı çektiğini söylüyor.

E. A. : Doğru. Malum sinemada kronolojik seçme imkanımız olmadığı için o sahneyle başladık. O sahne, bizim için çok büyük bir şeydi; yani bir meydan okumaydı. Çünkü filmin en önemli kırılma noktalarından bir tanesi. Ahmet'in delirmesinin yavaş yavaş ortaya çıkacağı, ifadelerinin yavaş yavaş değişeceği bir nokta. O sahneyle başlamak tabii ki başlı başına bir sorundu bizim için. Berkay da çok zorlandı. Ben de çok zorlandım açıkçası. O yüzden mümkün olduğu kadar alternatifli çekmeye çalıştık o sahneyi.

G. U. : Köpek üstüne biraz daha değinmek istiyorum. Köpekten önce Ahmet kendini öldürmeye çalışıyor. Tüfeği ağzına yaslıyor ve, Sinem hocamızın yorumu bu, kendini ısıtıyor. Bir sonraki sahnede de Ahmet köpekleri vururken köpeği ısıtıyor ve "Sen hiç ısılamazdın abi!" diyor yanındaki daha genç olan küçük çocuk. Köpek üzerinden giden metaforik bir açıklama söz konusu; köpeğin her yeri yaralı, ön bacaklarından bir tanesi yaralı ve Ahmet'in de bir köpek elini kapıyor. Ahmet'in eli yaralanıyor. Kadir'e baktığımızda ise; belki bir polis köpeğinin görevinin; koklama görevinin Kadir'e verildiğini görüyoruz. Bu kimyasal madde, bomba yapımında kullanılıyor. Burada bir insanın, bir köpekle eşdeğer olma

durumu var. Köpek deyince de bir boyun eğme durumu akla geliyor. İtaat etme, iktidara boyun eğme durumları çağrışıyor ve bunları iç içe geçiştirmişsiniz. Ahmet'in de artık gücünün tek yettiği hayvan, varlık diyelim: "Köpek".

E. A. : Çok doğru. Hatta bir şey daha ekleyebilirim. Kadir'in eli de yaralanıyor. Kadir de çöp tenekesini kapatırken eli yanıyor ve elini sarıyor Meral. Ben okumalarınızın hepsine katılıyorum. Köpek az önce bahsettiğimiz tahakküm ilişkisini biraz daha kristalleştiren, açığa çıkaran bir imge. Simgelediği sadakat açısından bir yanıyla tahakküm ilişkilerini yansıtıyor. Bir yanıyla sokaklardan temizlenmesi gereken ve memleketin batılı imajını bozan zararlı varlıklar olarak temsil edilmesi açısından da bir metaforik işlevi var. Ahmet ile köpek ilişkisi, dediğiniz gibi, zaten başlı başına bir tür tahakküm ilişkisi. Ahmet'in karısına yapamadığı veya yaptığı, yapmış olması nedeniyle karısının onu terk ettiği şeyleri, köpeğine yaptığını ima ediyoruz. Köpek ona bir ses çıkaramıyor ve onunla tam da bu nedenle hastalıklı bir ilişki kuruyor. Bu tip imgeler, bu tip geçişler senaryo yazarken bazen sezgisel olarak çıkıyor, hiç farkına varmıyorsunuz. Bazen sezgisel olarak yazdığınız şeyin daha sonra farkına varıp onun üzerine gidiyorsunuz. Bu karışık bir süreç; bunların tümünü ayık kafayla yazdığımı söyleyemem. Bütün bu sargılar, bu köpekle olan bütün ilişkiler, metaforik kaymalar, benzeştirmeler vesaire... Bazılarının yazarken farkına varıp hoşuma gitti ve bunları çeşitlendirmeye çalıştım. Okuyucunun, seyircinin ilk bakışta değil ama ikinci, üçüncü bakışta anlayabileceği türde işaretler koymak, bir yazar olarak benim hoşuma gidiyor ama bazen ben bile fark etmiyorum ve yorumcular söylüyor; böyle enteresan açılımlar olduğunu, bu tip imgelerin buluştuğunu. Benim de düşününce hoşuma gidiyor ve o yoruma katılıyorum.

G. U. : Burada akademinin ya da entelektüel kesimin galiba baya önemli bir işlevi var. Yani aklıma hep şöyle bir soru geliyor; Kafka mesela bir Türk yazar olsaydı ne kadar kıymet arz ederdi? Bilmiyorum belki de doğru değil; belki de böyle düşünmemek lazım ama. Bu isimleri biraz da büyüten, o yazarı büyük bir isim yapan o ülkedeki akademinin de sorgulayıcı, eleştirici olmasından, onda bir şey görmesinden, bu eserlerde bir anlam görmesinden kaynaklanıyor. Marx'ın Baudelaire'de yabancılaşmayı görmesi gibi, Edgar Allan Poe'da bir şey görmesi gibi durumlar, akademinin dinamik olması belki sanat eserlerini yücelten unsur.

E. A. : Bu çok önemli bir nokta. Bir sürü edebiyat yapıtını, sanat yapıtını, entelektüel yapıtı biz Batı aracılığıyla öğreniyoruz veya onlar aracılığıyla değerlendiriyoruz. Çünkü Batı'da çok daha gelişmiş bir düşünce dünyası var. Bizim ülkemizdeki değerleri veya bu coğrafyada yıllar önce çıkmış değerleri de onlar aracılığıyla öğreniyoruz. Mesela aklıma ilk İbn-i Haldun geliyor. İbn-i Haldun'u biz batı aracılığıyla öğrendik. Ne kadar önemli bir insan olduğunu, bize Batı gösterdi. Bu tamamen, dediğiniz gibi, akademik ve düşünsel dünyanın zenginliğiyle ve gelişmişliği ile ilgili bir şey.

G. U. : Peki tahakküm konusundan ilerleyelim. Filmin dışında bir şey soruyorum. Sizin görüşlerinizi soracağım. Tahakkümden bir çatlak bulup çıkmak ve bir teneffüs odası bulmak, bireysel bazda ya da topluluk bazında nasıl mümkün olabilir? Var mı hiç aklınızda bir çözüm? Çünkü sanırım 60'lardan 70'lerden bu yana bu iyiden iyiye düşünce dünyasında tartışılıyor. O tahakkümden bir çatlak bulup nefes almak arayışları var sanki.

E. A. : Var tabii ki ama bunun bir formülü olduğuna inanmıyorum. Ama politik olarak bunun mümkün olduğunu düşünüyorum. Bazıları filmleri çok karamsar buluyorlar ki ben bunun normal olduğunu düşünüyorum. Ama filmlerin, bir edebiyat yapıtının veya genelde sanatın böyle bir misyonu olamaz. Yani yolu göstermek gibi, şöyle yaparsak kurtulacağız vesaire demek gibi. Bu sanat eserini öldüren bir şey ve bu kaçınılmaz olarak bizi didaktikliğe götüren bir şey. Filmlerin karamsarlığı zorunlu olarak bizi politik bir karamsarlığa götürmüyor. Tam aksine filmlerin karamsarlığı; eleştirel filmlerin karamsarlığı; bu filmlerin eleştirel boyutunu zenginleştiren, katmanlaştıran ve seyirciyi sarsmak amacıyla kullanılan sahnelerin karamsarlığı son derece güçlü, politik işlevlere sahip olabiliyor. Benim şahsen politik olarak inancım var bu otoriter kültürün aşılabileceği konusunda. Dediğim gibi bunun bir reçetesi yok ama bunu zaten keşfetmeye, deyim yerindeyse Amerika'yı yeniden keşfetmeye gerek yok. Bunun dünya tarihinde yüzlerce örneği var. İnsanların nasıl direniş yöntemleri geliştirdiğinin, tahakküme ve otoriteye karşı hem bireysel dünyalarında hem de makro siyasal dünyada nasıl yöntemler geliştirdiğinin onlarca örneği var. Benzer şekiller ve yöntemlerle biz de kendimize bir alan açabiliriz. Buna inanıyorum, şu an memleket için çok karamsar olsam da pek çok insan gibi. Bu durumun sürdürülebilir olduğunu düşünmüyorum ama bu ne zaman sonlanacak veya bu karabasan ne zaman bitecek, bunu tahmin etmek çok zor. Fakat her zaman direniş için alan var. Her zaman direniş mümkün. Direnişin olmadığı ya da anlamsız olduğu karabasanvari bir dünyaya inanmıyorum.

G. U. : Aklıma Fahrenheit 451'in sonu geliyor; herkes bir kitaba dönüşüyor ya. Belki de bundan yıllar sonra hepimiz bir kitapla anılacağız. Bir de Abluka filminizde köpeğe köpek eti yedirme durumu da vardı. Köpek eti temasını filmin içinde görüyoruz ve o kokorecin köpek etinden olan kokoreç olmadığını biliyoruz ama sanki oradan yola çıkarak "İnsan insanın kurdudur (Homo, homini lupus!)" gibi bir çağrışım da eklenebilir gibi.

E. A. : Hayır, o kokoreççi zaten sokaktaki herhangi bir kokoreççi. Özellikle bunun üzerine bir şey söylemek zor. İnsan insanın kurdudur fikrine bir şekilde ulaşmak için buna gerek yok. Yani kardeş kardeşin kurdu olduğu için filmde nihai olarak.

G. U. : Her iki filmde de bir abi-kardeş durumu söz konusu. Sorabilir miyim? Var mı böyle bir sıkıntı sizin özel yaşamınızda? Abi-kardeş mücadelesi bir anlamda Habil ile Kabil vasıtasıyla mitolojiden ya da Roma'nın kuruluş mitolojisinden bu yana beslenen bir şey.

E. A. : Bu çok verimli bir konu. Abi-kardeş ilişkisi ve özelinde aile verimli konular. Beni o yüzden cezp ediyor yoksa kardeşimle hiçbir sorunum yok. Bir de yani tahakküm diyoruz; bizim gibi toplumlarda abi-kardeş ilişkisinin bu tarz tahakküm ilişkilerinden soyutlanarak düşünülmesi çok zor. Bu açıdan da verimli bir alan.

G. U. : Abluka filmine ilişkin gelen bazı yorumlarda yer yer belgesele kaydığımız düşünüldü. Katılır mısınız buna? Belgesele kayma ya da öyle bir niyet var mıydı?

E. A. : Yok ama belli çekimlerin dokümanter tarzda olmasını tabii ki bilinçli bir şekilde istedik. Filmin özellikle başında çok daha gerçekçi bir ton varken bunun giderek karabasanvari, gerçek üstü bir yere doğru evrilmesini ben özel olarak istedim.

G. U. : Bir kabusa dönüyor sanki.

E. A. : Evet!

G. U. : Uzun soluklu bir kabusa doğru evriliyor.

E. A. : Yani bunun Tepenin Ardı'nda da kısmen öyle olduğunu söyleyebilirim. Yani filmin başına baktığınız zaman; başına ve sonuna baktığınız zaman farklı filmlermiş izlenimine kapılacağınız filmler bunlar. Tepenin Ardı pastoral bir taşra filmi gibi başlarken daha başka bir yere evriliyor. Abluka'yı da gecekondur hayatından bahseden sosyal gerçekçi bir filmmiş gibi bir izlenim sunarken, sahip olduğu o garip imajları ve duyguları giderek daha aşırıya doğru evrilten ve kaydıran bir film olarak tasarladım.

G. U. : İzninizle erkeklik kavramına da değinmek istiyorum. Ülkemizde sıklıkla kadın çalışmaları yapılıyor fakat eksik olan çalışma bence erkeklik çalışmaları çünkü erkeklikte de bir dönüşüm söz konusu benim görebildiğim kadarıyla. Özellikle kent soylu erkeklikte bir farklılaşma, bir evrim durumu söz konusu. Özellikle Türk sinemasına; 12 Eylül filmleri dediğimiz filmlere baktığımızda... Örneğin Livaneli'nin "Sis" filmine baktığımızda orada dede, baba ve torun vardır ve farklı erkeklik, farklı otorite temsilleri söz konusudur. Babam ve Oğlum'da yine dede, oğul ve torun vardır. Dede ile oğlunun ilişkisi, yani eski kuşakla yeni kuşağın ilişkisi, yeni kuşağın kendi çocuklarıyla ilişkisinden farklı bir formda gider. Otoriteren bir tavır... Sizce böyle bir erkeklik dönüşümü, erkekliğin tanımında bir dönüşüm söz konusu mu Türkiye'de?

E. A. : Kesinlikle. Yani siz söyleyince Tepenin Ardındaki nesiller de aklıma geldi. Orada da var dede-oğul-torun... Şiir okuyan bir Nusret var ve köpekten korkmadığını ispat etmeye çalışan bir torun, bütün "erkeklik kodlarını" tanımladığını iddia eden dede karakteri. Türkiye sinemasında erkeklikle uğraşmak son zamanlarda daha yaygın. Ama bunun da bir nedeni var her yerde söylüyorum. Biz bizzat kendimiz erkek kimliğinden dolayı yaşadığımız mağduriyetlerle hesaplaşıyoruz. Ben en azından kendi açımdan böyle olduğunu düşünüyorum. Başka birkaç yönetmen de sayabilirim. Mesela Seren Yüce'nin de böyle bir derdi olduğunu rahatlıkla söyleyebilirim. Örnekler çoğaltılabilir yani bizim erkeklik kimliğiyle bir derdimiz var. Çünkü bizzat biz de bunun mağduru olmuşuz. Tam da bu nedenle erkeklik çalışmaları erkekler tarafından da kadınlar tarafından da yapılması gereken bir şey; sadece kadın değil erkek kimliğinin de nasıl dönüştüğü, erkek kimliğinin yarattığı mağduriyetler... Erkeklerle yaşattığı kadınlara yaşattıklarıyla aynı düzeyde olmasa da yapılmalı; ikisini eşitlemek gibi bir derdimiz yok. Bunlar konuşulmalı, tartışılmalı. Sosyolojik düzeyde erkek kimliğinin dönüşümünün tespit edilmesi gerekiyor. Dediğiniz çok doğru; her alanda sadece burjuva kesiminde değil, bence toplumun her alanında erkeklikle ilgili bir dönüşüm yaşanıyor. Bunun en acı ifadesi de kadın cinayetleri. Yani kadın cinayetleri çok açık bir şekilde bence erkekliğin kaybolan veya örselenen iktidarını yeniden inşa etmenin en vahşi yollarından bir tanesi. Buna tanık oluyoruz son günlerde.

G. U. : İki filminizde de "anti-kahramanları" tercih ettiğinizi görüyoruz. Bu tercihi nasıl şekillendiriyorsunuz? Her iki filmde de kahramanlarla kendimizi özdeşleştiremiyoruz.

E. A. : Anti-kahraman bir kere insanın zaafalarını ve eksikliklerini göstermek açısından daha fazla malzeme sunuyor. Eleştirelilik açısından daha iyi bir zemin sunuyor. Ama bunlardan da öte, anti-kahramanın daha gerçekçi ve sahici olduğunu da düşünüyorum. Zaten kahraman dediğimiz şey, her zaman olmasa bile büyük ölçüde mitik bir şeydir. Kahraman nerededir? Efsanelerden gelir. Kahramanlar genelde sıradan insanın yapamadığı şeyleri yaparlar ve genelde kahramanlar gerçekten kahramanlık yaptıklarından değil, halkların kahramana ihtiyacı olduğu için yaratılırlar. Dolayısıyla olağanüstü özellikleri vardır. Tabii ki modern edebiyat, trajedi formları vesaire bunu çok değiştirdi ama her zaman 19. yüzyıl edebiyatında bile kahramanın bir tür öncü rolü vardır ve bence bu Aristokratik kültürün artık son demlerini yaşadığı bir dönemden geçiyor olmasıyla da ilişkili. 20. yüzyıl edebiyatında mesela artık klasik anlamda anladığımız kahramandan hiç söz edemeyiz. Bunun öncüsü yine 19. Yüzyıl edebiyatı. Dostoyevski'nin anti-kahramanlarıyla başlıyor.

G. U. : Raskolnikov!

E. A. : Evet. Çehov'un da bence çok güzel anti-kahramanları var. Anti-kahramanlar, dediğim gibi, bu anlamda daha gerçekçi. Daha hayata yakın. Bizim aramızda çünkü biz de anti-kahramanlarız. Kahraman olmamız anlamında anti-kahramanız. Sıradan olmak zaten kaçınılmaz olarak bir anti-kahramanlık getiriyor. Dolayısıyla daha gerçek olması açısından ve bize eleştirel imkanlar sunması açısından anti-kahramanları, ben her zaman çok daha cazip buluyorum.

G. U. : Şimdi yine Abluka'ya döneceğim. Coppola'nın "The Conversation" filmine benzer bir şey olduğunu görüyoruz filmde ve izlemediğinizi söylüyorsunuz. Aklın yolu bir diyebilir miyiz bu durumda? "Enemy of The State" de benzer bir film. Benim görebildiğim kadarıyla "The Conversation" ile "Enemy of The State" arasında da baya bir ilinti var. Bir gözetlenme, izlenme ve bunun bireyin psikolojisinde yarattığı baskı ve onun psikolojiyi tahrif etmesi anlamında... Daha sonra bakabildiniz mi filme?

E. A. : Filmi buldum. Ama hala izleyemedim. Merak ediyorum.

G. U. : Orada da Gene Hackman'ın dinlendiğine ilişkin bir sahne vardı. Gerçekten yine paralellikler içermekte ve gözlenme, gözetlenme duygusu karşımıza çıkıyor.

E. A. : Onu ilk fırsatta izleyeceğim ama maalesef hala fırsat bulamadım.

G. U. : Son olarak eğitiminizden ve eğitiminizin sinemaya olan katkısında bahsetmek istiyorum. Sinema, felsefe, kavramlardan da öte yaptığınız okumalarla da alakalı bir ilişki kurmak istiyorum. İnşaat Mühendisliğine başlıyorsunuz fakat son derece mutsuz olduğunuz için ayrılıp İktisat'a geçiyorsunuz. Yüksek Lisans ve Doktoranız Tarih üzerine. Ana formasyon olarak İktisat ve Tarih. Bu İktisat ve Tarih okumalarınız sinemanızı nasıl şekillendirdi?

E. A. : İktisat'ın şekillendirdiğini söylemek zor herhalde. Yani yapımcılık yapıyor olsaydım belki biraz faydası olurdu ama yapımcılık yapmıyorum. Tarihçi olarak da bilemiyorum muhakkak etkilemiştir. Özellikle 20. yüzyıl tarihiyle yakından ilgileniyorum. Hep ötekileştirmeden bahsettik. Tepenin Ardı'ndan bahsettik. 20. yüzyıl tarihi de, aslında bütün

insanlık tarihi ama, bunun çok korkunç sonuçlarıyla dolu. 20. Yüzyıl tarihi düşmanlaştırmalarla, ötekileştirmelerle dolu bir tarih, soy kırımlarla dolu bir tarih. Milliyetçiliğin en kanlı yüzünün ortaya çıktığı bir dönem. Tahakkümden bahsediyoruz; faşizm ve diktatörlükler benim özel olarak 20. yüzyıl tarihinde ilgimi çeken dönemlerdir. Dolayısıyla hem sinemasal ilgilimle hem akademiye ilgilimle örtüşmesi söz konusu ya da belki de tarihte yaptığım okumalar beni sinemada daha çok bu meseleyle ilgilenmeye sürükledi. Bunları, dediğim gibi, bilinçli bir şekilde tarif etmek zor ama akademik okumalar, tarihle ilgili okumalar, az önce bahsettiğim gibi, sezgisel olarak yazdığım şeyleri geriye dönüp okuduğum zaman onları kavramsallaştırmakta o kavramların izini sürmekte bana donanım sağlıyor. Kendi yaptığım şeyler içerisindeki kavramların peşini sürebiliyorum. Onları zenginleştirmek için adımlar atabiliyorum. Böyle bir faydası olduğunu tahmin ediyorum.

G. U. : Son olarak detaya girmesek de gelecek projeleriniz vardır elbet. Onlarla ilgili ufak ipuçları alabilir miyiz?

E. A. : Yani şuan üzerinde çalıştığım bir senaryo var. Yapabilecek miyiz, ne zaman yapacağız falan bunlar daha belirsizliğini koruyor. Yine kardeş temasına dayalı bir fikri var ama bu kez paranoya yok, siyaset yok. Yani doğrudan siyasal bir mesaj olduğunu söylemek zor ve bu kez daha çok kadın var filmde. Bakalım göreceğiz. İyi bir şeyler çıkarsa çekmeye değer ve finansman meselesini halledebilirse yapacağız.

G. U. : Size çok kolay gelsin. Başarılar. Çok teşekkürler vaktinizi ayırdığınız için.

E. A. : Ben teşekkür ederim.

G. U. : Tekrar görüşmek üzere. Sağ olun.

Interview with Emin Alper¹

Gökhan UĞUR: First of all, welcome Mr. Alper. We're making the first interview of our journal; Sinefilozofi with you. We are really grateful for your participation.

Emin ALPER: You're welcome!

G.U. : We are going to talk about your cinematography so I want to start my questions about the relationship between philosophy and your cinematography or more generally cinematography itself. According to you, what sort of a relationship is there between philosophy and cinema by means of concepts? How much does philosophy nourish cinema? Or how much does cinema support philosophy vice versa?

E.A. : I think, one can answer these kinds of questions in a wide range. However, I can say the first things that occur in my mind. In the first step, philosophy and philosophers always give attention on art. Esthetics is a very crucial sub-branch of philosophy. Philosophers ask the questions "What do we like?, What do we call beauty?" while the people interested in art, not with big generalizations, also deal with the same questions. So the artists who look their work keeping a distance occasionally seek an answer to the question "What does beauty really mean to us?". Despite they don't have any philosophical formation or they don't push to be in this formation, they sometimes ask this question to themselves very unprofessionally and intuitively and try to respond back; yet, this is not only about esthetics. This means it is not only about "What is Esthetics?". In my opinion, philosophers and film makers ask common questions in different ways. One of the most important fields of questioning in philosophy is Ethics. "How do we live?, What is being Human?, What kinds of things does a human need?, How does a human live? Why does he/she feel happy?" the philosophers ask. Film makers or generally artists, I think, ask these questions, too. While creating characters they should be interested in some ethic issues. While vivifying the characters they indirectly ask the questions which mostly philosophers ask. As I said, the movie makers who are more concerned about these questions or who are more facultative relates their work directly to philosophical texts however most of them also intuitively seek an answer to the questions without having had any occupational formation like this or not having read any philosophical texts. You mentioned concepts. When philosophers and film makers question some concepts, their paths intercept willingly or unwillingly. Intuitively film makers undermine some concepts, decode them, underline or problematize them by means of the micro cosmos they make. On the other side philosophers do it conceptually. We can give very different samples of this intercept. Lots of philosophers, for instance, give references to artists in their works. As the first example of this, you know, we still mention Aristoteles. He himself was examining what tragedy is. He

¹ Translated by Oya YILDIZ

starts a discussion with the questions “Why does tragedy touch us?, Which feelings does it touch?” etc. In modernity, we find Deleuze. Deleuze always works on Kafka in his pieces.

G.U. : He has some works on cinema, too.

E.A. : Yes! Also there are plenty philosophers who deal with cinema. If we can give an example, Žižek is one of the most known of them. Especially art, I guess, has been interested since it can create micro worlds or micro cosmos which gives lives to the concepts that philosophers discuss. Philosophers take interest in, particularly, the world which is told by movies. They give references to the writers or film makers in order to fulfill their own concept, complete the underneath of the questions by using the world, specific characters, the forms that the film makers use on the relationship between characters, the ethic questions etc. there is always a need to reference. Therefore, I think, philosophers’ interest to art, artists or cinema is much more consciously concrete, on the other hand the relationship between film makers or generally artists and philosophy is much more intuitional. Of course, as I said before, the people who have special interest read one another. I remind, for instance, Milan Kundera. Milan Kundera is interested in philosophy much more tangibly. He is a professional analyst. There are also plenty of examples in the literature history; for example Robert Musil.

G.U. : The Man Without Qualities!

E. A. : Yeah like Broch! Hermann Broch! These men are interested in art much more intensely but most of them relate things intuitionally.

G. U : I remind now Lacan’s relation with “Beauty of The Day”. After watching the film ,I remind from somewhere, he had the students watched it immediately about the fantasy of a woman in the lecture. I guess, Derrida has a film but I’m not sure. Yet I remember that he has shot a movie, too.

E. A. : I can add one more, I remember now, Platon was also a tragedy author.

G.U. : Yeah! The Cave!

E.A. : He started his career by means of this tragedy, then philosophy. In addition, Karl Marx has a ...

G.U. : a play?

E.A. : He has a theatre play. But he quitted it since he hadn’t got enough success.

G.U. : We mentioned the concepts. Now we can talk about your cinema if you want. You have two full-length films and these influenced lots of people within our own country and abroad. Your first film was “Tepenin Ardı (Beyond The Hill)”, and the latter is “Abluka (Frenzy)”. I think, we can come closer to the basic idea or the theme of the movies if we focus on the movies in relation with these concepts we mentioned. For example, when we look into Beyond The Hill, we come across a relation-concept web on the subjects like throwing the guilt or the crime against the walls, beyond the hill, to the place against where there are extra-molus walls; creating a “the-other”; creating even a community with these “the-other” ones inside

ourselves; moreover, maybe as a connotation concept male dominated society; passivity; and the things you say you focus on mostly like the status of women in this male dominated society. While shooting *Beyond The Hill*, you prefer the rural area to do this. Through the movie the audiences watch a process in which nomad groups are turning against as enemies besides we even do not see this before. Why do you prefer a rural area? Why is this not an urban area but a rural one; I guess you shot it in Ermenek?

E. A. : The answer of this question is all about the things we have just spoken. When I've shot "*Beyond The Hill*", I haven't thought like this... I haven't thought how I convey the concept while thinking a concept. I haven't thought how I transform the concepts like "the other" or "otherization" which I specified on a table to a film. My first aim is to tell a night-story about 4 or 5 men who want to have time together at one night in a rural area in which they have picnic there. I've started with the idea to tell something about "men" or "masculinity". But this story was getting evolved in time and some concepts have come forward into it. After that, I've realized that there are some other concepts behind the specified idea and I've reordered and maybe rewrote the scenario of "*Beyond The Hill*" to underline these concepts when I read the scenario again. So, this was the first reason of selecting the location; since the story has been built up according to the location. However, a "otherization" story has been told in it when I look back through the scenario again. Naturally, I have thought where can be the location or who can be the characters that have strength to underline the message, theme basically aim which were wanted to be told but I didn't need to change the location at all. For this location, this rural area suited the message that I wanted to tell as you said; being far away from there and beyond the hill, against the walls, as you mentioned, have acted like an echo compatibly to the idea of the movie. A town cannot achieve this since the other street or neighbourhood is where you can easily reach, which is so close. Because of being behind the horizon that we see through our eyes literally, the location in which these nomads have been have relations with the deal of the movie. Moreover this deep valley gave the feeling that you are on the fresh air but bottled up in it; claustrophobic when we've seek and eventually find the location. It affected very deeply. Its isolation; the isolation inside the nature, reacts against the idea of the movie. Besides, this kind of a location which creates claustrophobics when you are in fresh air; which gives anxiety inside it; which locates the enemy -the other- behind the horizon works on the scenario better than a city or town.

G. U. : Yeah, and also there is inconsistency. I mean that there is one I saw as an audience. As inconsistency, I mean, there is a family there walking one after another beyond the hill, climbing to the top with a militaristic manner in order to seek the enemy and find the nomads and maybe I saw in that way but there is a ghostlike human face over the hill. As if they travel towards the ghost. There is a similar scene in the movie "*Abluka (Frenzy)*". There is a scene that makes me smile in such a dystopian world. The scene that policemen are making jokes on the report, that is about the bend... It is about turning through the bend and that the policemen ask "What are you speaking about? What the.. bend?". It appears an inconsistency in such a dystopian world. There are some moments that make us smile. Now, I want to mention the film makers who affected you. When we search about you, it is understood that Akira

Kurosawa is very important to you. We know that some scenes in *Tepenin Ardı* stand on his style. You mentioned this in another interview. Fassbinder is another name who effects you, as I know. Who are the others? Because plenty of names can be references to us into the way when our idea web are improving, even if we haven't noticed.

E. A. : I can add Kubrick to the list; Haneke and Visconti. These names are not alike but they fostered me in a way however they have shot different kinds of movies. I can even add the early stage of Polanski. Moreover, as I always emphasize, literature is very important for me. What fostered me most is literature; it is even maybe more dominant than cinema.

G. U. : Can you say a fundamental name inside the literature?

E. A. : I can count all the classics from 19th century. The Russians; from Dostoyevski, Tolstoy and Çehov to Flaubert, Wagner and Joyce from the modernist literature. I can add more of them.

G. U. : Is there any plan to shoot an adaptation of a literature work?

E. A. : I don't think it is a good idea to shoot an adaptation. Because it is so rare that there has been shot an adaptation which has gone beyond the original work or reach it at least. I haven't seen it very much. So I don't think it is all right to shoot one of them unless I cannot achieve this or I cannot create one which goes beyond it deeply.

G. U. : Also there is a visually presented *Madam Bovary* in the movie even if the book hasn't told the eye color of her. She is the one who was selected by the director.

E. A. : Sure, lots of adaptations can be failure because of this reason. Directors can be disappointed when there is a very different output rather than people expect. I feel this; I frequently feel disappointed in lots of adaptations of the literature.

G. U. : However, as I remember, Kubrick's all the works are adaptations.

E. A. : Exactly! This is very interesting but all except from "*Clockwork Orange*" are the novels from the authors in out-of-the-way places. I didn't read "*Clockwork Orange*" yet I consider what we think if we read the novels and contrast them with movies.

G. U. : Maybe so different than now. Now if you want, we can talk about the title character Kadir and his brother Ahmet in the movie "*Abluka (Frenzy)*". Since the movie is being told through Kadir's eyes and skips through Ahmet's. In "*Abluka (Frenzy)*" the first concept that I noticed is "domination"; the relation between individual and govern; a domination based and mixed web. Kadir is a person who had been in prison for 18 years and then was discharged and convinced to work for police. Let's talk about his mood because of being in prison for 18 years. For this makes him not understand the things, the events that is happening. You said in an interview that you stood his character the concept "unreliable narrator" and there also are some problematic status about the stories, the report he told to the police. Can we listen from you, your perspective relations with this kind of pressure and how it affects one's psychology or what can be the problems that domination reveals individually?

E. A. : Yes, the concept on domination is very important but not only in “Abluka (Frenzy)” but also in “Tepenin Ardı (Beyond The Hill)”. There, the domination Faik and grandfather set up on the group has a very important formation to deflect the reality. I can give an alike example in “Abluka (Frenzy)” too. In “Abluka (Frenzy)” the domination and power relations have a very crucial place to deflect the reality, to break the real lines according to characters, to destroy the perception of the reality. I can give a clue for my careful audiences that for both of the characters the moments in which the characters’ perception related to reality breaks down are the moments in which they face with power. Everything started there. Before it there were just signals. Although there were signals that their perception of world was unreliable, that they were not reliable narrators, that that didn’t reflect the world to us truly, the fundamental break down started in the moment they experience power face to face. One of them is the one you have just said; the scene in which Kadir was insulted by 3 policemen and forced to present a conclusion to them. Kadir started to set up some scenarios very fast. It started for Ahmet after the moment in which Ahmet accidentally entered the municipality officer’s room and was rebuked. Ahmet’s paranoia started after the moment in which they were accused of selling dog’s meat. This is also a fiction as if the governor knows everything.

G. U. : Was it the first scene that you shot, wasn’t it?

E. A. : Yeah!

G. U. : I guess, the actor had some difficulties in that scene. He said so.

E. A. : That’s true. For we can’t choose a chronological system when we shoot in cinema industry, we started with that scene. That scene was very crucial to us; that was a challenge. Because that was one of the most important break downs in the movie. That was a moment through which Ahmet’s madness would kick off him and his statements would change slowly. Starting to shoot with that scene was a trouble to us on its own. Both Berkay and I slogged little bit. So, we tries to shoot it with some alternatives as possible.

G. U. : I want to mention more on the dog in the movie. Before the dog scene, Ahmet tries to commit suicide. He puts the riffle on his mouth and, this was the lecturer Sinem’s comment, he fails to shoot himself; misses himself. In the scene after this, Ahmet misses the dogs when shooting and the little younger boy near him says “You never miss it, bro!” there is a metaphoric explanation through the dog; the dog is badly wounded, one of the legs on front is wounded and a dog grabs Ahmet’s hand. His hand is also wounded. When we look into Kadir, we notice that a mission like a police dog, ...smelling, is given to him. This chemical matter is used for bomb making. Here a human is equal to a dog. Of course when we take the dog, it reminds us the condition of resignation. It reminds obedience or the resignation to power; you involve them in each other. Also the only animal or existence that Ahmet resists or has power against is “The Dog” from that moment on.

E. A. : True! I can add something more. Kadir’s hand is also wounded. When he shuts the rubbish bin, his hand gets burned and Meral wraps it. I agree with your all analysis. The dog is a symbol which makes the tyranny relations more visible. On one side it reflects the tyranny

relations by means of loyalty it symbolizes. On the other it has a metaphoric formation that it represents the harmful existences which must be cleaned up on the street in order not to demolish the west-like status of the country. The relations between Ahmet and the dog, as you said, is a relation of domination from the very beginning. We imply that Ahmet does the things that he did his wife or maybe he couldn't and owing to that she had left him to the dog. The dog can't resist it; so that he sets up a problematic relationship with the dog. This kinds of image or transition come alive intuitively when you write the scenario; you do not do it consciously. I notice sometimes the things you write intuitively and you go on it, push it front. This is a mixed-up progress; I can't say that I wrote all of this when sober. This kinds of wraps, all the relations with dog, metaphoric transitions etc... I noticed some of them and liked them when writing and I tried to vary them. To put some messages that audiences can get maybe not in the first sight but second and third makes me pleased as a scenarist. But even I sometimes do not notice them and some audiences say them to me; as there are some interesting expansions or some images which come together. I like this, and most of the time I agree.

G. U. : Here, I guess, academic field and intellectual section have a very important function. I think of a question; if Kafka was a Turkish author, how much would he be appreciated? Maybe it's not right, I don't know, I don't think in this way. The more the academic field in a country becomes interrogative and critical or sees something inside the works, or creates meanings with the works, the more these authors become crucial and get bigger respectively. As if Marx had seen alienation inside Baudelaire's works or Edgar Allan Poe's works etc... the dynamics of academy is the point which glorifies the art pieces.

E. A. : This is very important. We hear or assess lots of literature works, art works, intellectual works owing to West culture. Because, there is a much more improved world of thought than ours in West. We learn some valuable works of us or some valuable people who had lived years before from them. Firstly I remember İbn-i Haldun. We have heard him owing to West. West has shown us how valuable he is. As you said, this is totally related with the variety of the world of thought in the country.

G. U. : Now, we can move on the subject of tyranny. I want to ask something not in relation with the movies. I want to learn your personal opinions. How is it possible personally or socially to leak from a crack inside the tyranny and find a inhalation room? Do you think of a way for solution? Because it has been discussed in the world of thought since 60's or 70's. there is, maybe, a search for a crack to run away from tyranny.

E. A. : Yeah, of course, there is but I don't believe we have a formula for this. Moreover, I still think that it is possible politically. Some people comment on some movies as pessimist or depressed yet I believe it is normal. However, movies, literature works or generally art pieces can't have a mission like that. Like leading the way, showing how to act etc... In my opinion, this kills the art and leads us to be didactic inevitably. This doesn't mean if a movie is pessimist, then it will be pessimist politically in real life too. In contrast, the pessimism of the movies, the pessimism of the critical movies, and the pessimism of the scenes which enrich and stratify the dimension of the critical parts of the movies, which are used to amaze the audiences can have

so strong and political formations. Personally I have faith politically that this authoritative culture can be passed over. As I mentioned, there is no receipt for this but we do not need to invent it, so to say, no need to reinvent to wheel. There were thousands of examples of this. There are dozens of examples of how people improved the techniques as a resist or what techniques people improved in their micro personal worlds and their macro political world to resist against tyranny and authority. We can gain some places for us with similar methods and techniques. Although I am pessimist about now like most of us, I have faith in this country. I don't think this situation is sustainable yet it is so hard to guess when it will be over or how. Yet there is always some spaces to resist. It is possible all the time. I do not believe a chimeralike world in which it is impossible or meaningless to resist.

G. U. : I remember the end of the movie "Fahrenheit 451"; all the people turns books. Maybe, we all will be mentioned in a book. I also remember the scene in your movie in which the dog eats dog meat or actually dog eats "kokoreç" and we don't know this meat is dog's or... Yet, in the movie this a theme like that. In related with this idea can we add a comment like "the man a wolf to man." in other words "Homo homini lupus."?

E. A. : No, that man is an ordinary salesman (kokoreççi). It is hard to say something especially on it. Also there is no need of this scene to reach the idea "a man is a wolf to man" for brothers are wolves each other through the movie.

G. U. : there is a situation related to brotherhood in both movies. May I ask? Is there any trouble like this in your private life? Struggle between brothers is a concept that has being fed since the mythology in terms of "Cain and Abel" or the mythology of the foundation of Roman Empire.

E. A. : This is a very productive subject. Brotherhood or family relations are so fertile fields. So it attracts me, I do not have any trouble with my brother at all. And also, we mention tyrannization; it is to hard to think brotherhood without or away from tyranny relations especially for countries like ours. For this reason it is productive and attracts me.

G. U. : There are some comments about "Abluka (Frenzy)" that it is like a documentary in some parts. Do you agree with this? Do you intend it?

E. A. : No, but I intentionally have shot some scenes documentarily. In the beginning of the movie the atmosphere is more realistic and it is getting chimeralike or surreal towards the end of it. I personally intended it.

G. U. : As if it is evolving a nightmare.

E. A. : Yeah!

G. U. : It is a long term nightmare.

E. A. : There is a similar theme in "Tepenin Ardı (Beyond The Hill)", too. When you watch the beginning of the movie and then the end of it, you can easily feel that these parts are from different movies. While "Tepenin Ardı (Beyond The Hill)" is starting like a pastoral movie

about rural, the end of it is very different. I designed “Abluka (Frenzy)” as a film which is being increasing some weird scenes more and more towards the end while pretending like a social realistic movie that tells about shantyhouse neighbourhood.

G. U. : With your permission, I want to underline the masculinity in the movies. In my opinion, in Turkey women studies have been handled recently; yet men studies have been still a need because there is a turning point about masculinity. There is a turning point or evolution especially on citizen men. If we look into Turkish cinema and the movies about “12 September”... For instance, we examine “Sis (The Mist)” by Zülfü Livaneli; we can see grandfather-father-grandson together in it and also there are different kinds of masculinity or authority. In addition, “Babam ve Oğlum (My Father and My Son)” by Çağan Irmak have characters as grandfather-father-grandson. The relationship between grandfather and his own son is very different than the relationship between father and his own son; that is very authoritarian. According to you, is there a turning point about masculinity in Turkey?

E. A. : Absolutely. When you give examples, I think of the characters in “Tepenin Ardı (Beyond The Hill)”. There are some generations in this movie too: grandfather-father-son. Nusret is a man who reads poems; there are a grandson who tries to prove that he is not afraid of dogs and a grandfather who bears all man codes onto him. Moreover, it is more common nowadays to work on masculinity. But there is a reason of it, I say this everywhere. We, men have been struggling the results masculinity brought. I personally think in this way. I can add some directors like me... Like Seren Yüce... Examples can be increased; we have some problems with masculinity since we are also victims of it. Studies about men and masculinity; especially on the subjects like how masculinity has changed or the victimization of masculinity must be done both by men and women. It must be done even though the victimization of women is not equal to men’s; our challenge is not to equalize them. These kinds of things must be spoken and written too. Turning moment of masculinity must be determined socially. You are right because I think there is a turning point about not only citizen masculinity but all kinds of it. So the most tragic result of it is murdered women in Turkey. I mean, women’s murder is very clearly one of the wildest indicators of rebuilding the power of men which has been weaken and even lost. We have witnessed this with our eyes recently.

G. U. : We notice that you selected anti-heroes in both movies. How was it shaped? We cannot identify ourselves with your characters.

E. A. : An anti-hero presents more source to show human’s deficiencies and weakness. It gives a more critical underground. In addition, I believe an anti-hero is more real and realistic. Hero is always, maybe not always but mostly, a mythical thing. Where is the hero? He comes from the legend. Heroes can generally do what ordinary ones cannot and he is created for people need them not because he does heroic things. So they have extraordinary powers. Absolutely, modern literature and tragedy forms have changed it but even in 19th century heroes have a role as a leader and this is because aristocratic culture have lived last moments lately. Despite 19th century, in 20th century we cannot emphasize on classic heroes. However this was leaded by 19th century too by means of Dostoyevski’s novels and anti-heroes...

G. U. : Raskolnikov!

E. A. : Yes. Çehov also had some perfect anti-heroes. Anti-heroes are more realistic in this sense, more closer to life. We are also some anti-heroes. We are so because we aren't heroes. Being ordinary is inevitably being anti-hero. I find anti-heroes more attractive for they are realistic and produce more critical stuff.

G. U. : Now, I want to ask something about "Abluka (Frenzy)". In the film, there is something similar to Coppola's "The Conversation" and you said you didn't watch it. Can we say "Great minds think alike."? "Enemy of The State" is also a similar movie. Besides "The Conversation" and "Enemy of The State" have common things. Being spied on, watched, the pressure of this on the psychology of an individual and his falsification of psychology... Could you watch it later?

E. A. : I found the movie but unfortunately I couldn't watch it. I was very curious.

G. U. : There is a scene in which Gene Hackman has been listened. There are some parallels indeed and we encounter "being watched, spied" concept again.

E. A. : I couldn't have chance to watch it but I will when I have.

G. U. : While moving on toward the end, I want to ask about your education and how it affects your cinematography. Beyond the novels or studies you read, I want to relate it with your cinematography. You have started to study on civil engineering but you were so disappointed and quitted it to study economy. Your master and doctorate is upon history. As main formation we can say economy and history. How does this education affect your cinematography?

E. A. : It is hard to say that economy has shaped it. If I worked as a producer, it would help but I don't. As a historian, it perhaps affects me and my works. I am interested in history through 20th century. We mostly mentioned "otherization". We mentioned "Tepenin Ardı (Beyond The Hill)". 20th century, even all history, was full of the results of it. This period was full of being enemy against one another, otherization, genocides. It was times that there were bloody nationalism then. We mentioned tranny; I'm especially interested in the fascist and despotic periods in 20th century. For this reason my interest, my education and my cinematography have common things; maybe the things I read about history made me deal with these kinds of subjects in cinema. I cannot easily tell it consciously however my educational or academic background helps me intuitionally trace concepts and enrich them in the scenarios when I turn back. I can trace the things in the works that I made on my own. I can take steps to enrich them. I think it helps me in a way.

G. U. : For a last word, do you have any future projects? Can we get some clues?

E. A. : There is a scenario that I have worked on it. It is still uncertain if we can achieve it or when. Again it stands upon brotherhood concept but this time it doesn't have any paranoia or politics inside. I mean it is not directly political. And there are more women in the movie. We

will see together. It will do it if it will be worth to shoot, if it will be good enough and of course if we arrange financing.

G. U. : May it be easy then! Wish you success! We are grateful to you for your allocating time to interview.

E. A. : Always! Not at all!

G. U. : Catch you on the works then! Thanks, again!

SineFilozofi Manifestosu

1. Günümüzde Türkiye'de sinema çalışmalarında egemen iki yönelim gözlenmektedir: Sinema ya sinema kuramlarına ya da tekniğe, biçime indirgenmektedir. Bu bariz görünüm, gruplaşmalara da yansımaktadır. Oysa sinema, kuram ve tekniğin detayları altında eritilemeyecek, herhangi bir klişe, gruba massedilemeyecek kadar çok büyük bir potansiyele sahiptir: "Düşünce."

2. Düşüncenin kaynakları çeşitlidir: Sanat, felsefe, bilim. Felsefe, sanat ve bilim öz bakımından aynıdır, ancak biçim bakımından farklıdır. Deleuze'un da vurguladığı gibi sanat düşünceyle duyumla, duyguyla; felsefe kavramlarla; bilim ise fonksiyonlarla hedeflerine ulaşmaya çalışır. Her üçü de düşüncenin üç farklı dışavurumudur.

3. SineFilozofi, "kavram" ve "duyum" arasındaki ilişkinin, kaosa biçim vermede en önemli yanıt olduğu noktasında Deleuze'a katılmaktadır. Kavramlarla çalışan felsefe ile duyumla çalışan sinema, etkileşime girerek sadece düşünceyi farklı tarzlarda tezahür etmekle kalmaz, aynı zamanda yeni ve yaratıcı düşünceleri inşa edebilir. Sinema, sanatlar içinde imajları hareketlendirmesi itibariyle düşüncenin duygusal ve duyumsal boyutunun dile getirilmesine ve oluşumuna merkezi katkı sağlamaktadır. Düşüncenin duygusal boyutunun Heidegger'in deyimiyle "gizlenmiş olmaktan çıkması" ve "kendini ortaya koymasında" sinema günümüz dünyasının en önemli sanatları arasındadır.

4. Sinema, bu anlamıyla sadece hoşça vakit geçirilecek sanat değildir. Elbette bunu söylemek, sinemanın keyif verici yönünü inkar etmek anlamına gelmez. Ancak sinema aynı zamanda felsefeyle birlikte düşünceye dair zihinsel bir yaratım olarak kabul edilmelidir. Felsefe, kavramlarla dünyayı, yaşamı, insan ilişkilerini ve kaosu anlamaya, anlamlandırmaya çalışır. Belki de Deleuze'un "yersiz yurtlaştırmaya" dair analizini sinema ve felsefeye şöyle de uyarlayabiliriz: "Sinema düşünceyi yersiz-yurtsuzlaştırmaya", felsefe ise onu "yeniden yerlileştirme-yurtlulaştırmaya" çalışır.

5. Gelgelelim "yersiz-yurtsuzlaşma"/"yerlileştirme-yurtlulaştırma" ilişkisi, Nietzsche'nin Tragedya'nın Doğuşu'nda dile getirdiği, poetik bir dansa benzemektedir. Birbirini dışlamayan, birbirine ihtiyacı olan, bazen gerilimli, çelişkili ama Apollonik, ama Dionysos'un bir dansı. Kavramsal olan Apollon'un/felsefenin, zaman zaman taşan, coşan Dionysos'un/sinemayı biçimlendirdiği, sonra geriye çekildiği ve Dionysos'tan etkilenerek yeni bir kavrama ulaştığı bu poetik dans, ne felsefe sinemaya ne de sinema felsefeye üstündür.

6. SineFilozofi, filmle birlikte felsefi yolculuk yapmayı deneyen, dilini, bakış açısını bu

zeminde üreten bir dergidir. Filmle birlikte yolculuk, onunla yanyana olduğumuzu hissetmek, duyguyu ve kavramı birlikte yanyana farklı tarzlarda yaşamaktır.

7. SineFilozofi, her filmin bir "derdi" olduğunu ve o "derdi" sadece kuru bilimsel cümleler, mekanik analizler, film kuramları ve biçimci yazılarla çıkaramayacağımızı, görünür hale getiremeyeceğimizi savunmaktadır.

8. Biçimle içeriği bir bütün olarak görebilmek, farklı filmler için yaratıcı ve yeni sözcükler bulmamıza bağlıdır. Godard, kendi filminin çok kişi tarafından seyredilmemesiyle ilgili olarak şunu söyler: "Seyredilecek olsalar, yüzde seksen oranında kendilerini filme verebilirler. Oysa gidip Titanik'i seyrederseniz kişiliğinizin ancak yüzde onunu verirsiniz. İyi filmlerin daha az seyircisi vardır, ama izleyeninden çok şey alırlar." SineFilozofi, izleyeninden hem çok hem de az şey alan filmleri anlamaya, hissetmeye ve açıklamaya çalışmaktadır. SineFilozofi, bu bağlamda ustaların, kalfaların ve çırakların bir arada olduğu konseptini benimseyerek, birbirinden farklı filmleri farklı poetik dillerle izlemeyi denemektedir. Böylece Yıldız Savaşları gibi kitle sineması örneklerindeki derdi bulma çabasına ek olarak, Godard gibi entelektüel yönetmenlerin filmlerindeki derdi, duyguyu görünür hale getirmeyi amaçlayan dilin peşinden gitmektedir.

9. SineFilozofi, sinemanın basitçe dünyayı taklit etmediğini, bilakis ona müdahale ettiğini ve onu inşa ettiğini savunmaktadır. Temel sorusu, filmlerin "bizlere neler yaptığı, nasıl yaptığıdır". Felsefenin kavramlarından ve sinemanın imajlarından yararlanılarak yanıtın izleri takip edilecektir.

10. Sinema, sadece düşünülebileni değil, düşünülemeyeni de gösterme potansiyeline sahiptir. Ancak SineFilozofi, Wittengstein'in "dil ile ifade edilemeyen yerde susulmalıdır" anlayışının bir adım ötesine geçileceğine inanmakta, filozofik kavramlar ile filmdeki imajlar arasındaki sürtüşmeyle "susulmamalıdır" anlayışını benimsemektedir. Sinema göstererek, felsefe ise sürekli yeni kavramların, yaratıcı ve üretici olanın peşinden giderek yapar bunu. İkisinin bileşimi, yepyeni bir filozofi oluşturur: SineFilozofi. SineFilozofi, Türkiye'de sinemayı ve felsefeyi kendisine dert edinmiş dağınık haldeki güçleri bir araya getirmeyi önermektedir. Dergi etrafında kenetlenen, bağımsız, özerk bu sinerji, her türlü gruplaşmaların ve kilikleşmelerin ötesinde sadece düşüncenin peşinden gidecektir. SineFilozofik topluluk, bu şiarı benimseyen, ya da tam benimsemese bile en azından onun üzerinde düşünen herkese açıktır. Topluluk, entelektüel ve sanatsal düzlemde, sinefilozofik çeviriler, derlemeler, toplantılar yapmayı önermektedir.

Düşünce, filozofik ve sanatsal görünümlere sahiptir.
AMAÇ DÜŞÜNCE İSE GÜÇLERİ BİRLEŞTİRMEK GEREKİR.

The Manifesto of SineFilozofi

1. Today, two prevailing orientations are observed in the studies on films in Turkey: The studies are either based on film theories or technique/form. This explicit situation also reflects to factions. However, cinema has such a big potential, namely "thought", which cannot be assimilated under the details of theory and technique, and which cannot be massified into any clique or group.
2. The resources of thought are various: Art, Philosophy, and Science. Philosophy, art, and science are the same in terms of essence, nevertheless they are different in terms of form. As Deleuze also emphasizes, art tries to reach its aims with thought, sensation and affection; while philosophy does the same with conceptions; and science does it with functions. Each of these is a different expression of thought.
3. SineFilozofi agrees with the notion of which Deleuze spoke that the relationship between "concept" and "sensation" is the most important answer to the problem of forming chaos. Philosophy and cinema, which works with conceptions and sensations respectively, by means of interaction, not only manifests thought in different manners, but also can build new and creative thoughts. Through mobilizing images in arts, cinema makes a central contribution to the expression and the creation of the emotional and sensational dimensions of thought. In today's world, cinema is one of the most important arts as it helps the emotional dimension of thought, with Heidegger's words, "cease to be hidden" and "put itself forth".
4. In this sense, cinema is not an art just to enjoy. Asserting this kind of a sentence, for sure, does not mean to deny the entertaining aspect of the cinema. At the same time, however, cinema needs to be accepted as a mental creation about thought and philosophy. Philosophy tries to understand and give a meaning to the world, life itself, human relations and chaos by conceptions. Perhaps we can adapt Deleuze's analysis of "deterritorializing" to cinema and philosophy in this manner: "Cinema tries to deterritorialize thought", whereas philosophy tries to "reterritorialize" it again.
5. Nonetheless, the relation of "deterritorialization" and "territorialization" is similar to the poetic dance that was mentioned by Nietzsche in *Birth of Tragedy*. This is a dance that in the period of acting its elements are not excluding one another but need the other to move, that is both tense and contradictory besides at times Apollionic but then Dionysosic. Philosophy is not superior to cinema and vice versa in this poetic dance through which the conceptual Apollon/philosophy first forms the overflowing and enthusiastic Dionysos/cinema, then having been impressed by Dionysos falls back and

finally reaches a new concept.

6. SineFilozofi is a journal which tries to go on a philosophical journey with movies, and which produces its language and perspective on these grounds. A journey with movies means feeling that we are side by side with them and experiencing emotion and conception together, simultaneously but in different modes.
7. SineFilozofi advocates that each movie has a “concern” and we cannot uncover or unhide this “concern” only by dry scientific sentences, mechanical analyses, film theories and formal texts.
8. Perceiving form and content as a whole depends on finding creative and novel words to interpret different films. Concerning that his films are not watched by many people, Godard, says: “If they watched my films, they would give themselves eighty percent into them. Yet, if you go and watch *Titanic*, you give only ten percent of your personality into it. Good films have less viewers, but these films take a lot from them.” SineFilozofi attempts to understand, feel and explain both kind of the films -which take a lot or only a little from their viewers. In this context, SineFilozofi, adopting a concept where masters, headworkers and apprentices work together, tries to watch different films with different poetic languages. Thus, in addition to finding the concern in the mass culture cinema products like *Star Wars*, it also follows a language that aims to reveal emotion and concern in the films of intellectual directors, such as Godard.
9. SineFilozofi supports the idea that cinema does not simply imitate the world, on the contrary it interferes with and constructs the world. Its fundamental question is what films do to us and how. The traces of the answer will be followed with the help of philosophical conceptions and cinematic images.
10. Cinema has the potential of showing not only what can be thought but also what cannot be thought. Nevertheless, SineFilozofi believes that a step beyond Wittgenstein’s understanding “whereof one cannot speak, thereof one must be silent” is possible, instead adopts a new one: “must not be silent” with the help of the friction among philosophical conceptions and the images in films. Cinema does this by showing, whereas philosophy does the same by continuously following new creative and productive things and new conceptions. The combination of these two is a brand new philosophy: SineFilozofi.

SineFilozofi offers to gather all the people who take cinema and philosophy in consideration seriously but are scattered around Turkey; and their forces together. Interlocked one another around the journal this independent and autonomous synergy, beyond forming any kinds of factions and cliques, is going to follow thought only. CinePhilosophical Community is open to anyone who interiorizes this slogan, or to anyone who at least ponder over it even if they do not fully interiorize. The community offers carrying out cinephilosophical translations, compilations and meetings on an intellectual and artistic plane.

Thought has philosophical and artistic appearances.

IF THE PURPOSE IS THOUGHT, IT IS NECESSARY TO UNITE FORCES.





CİLT 1 SAYI 1 EYLÜL 2016

sineFİLOZOFl

ULUSLARARASI HAKEMLİ E-DERGİ INTERNATIONAL PEER REVIEWED ONLINE JOURNAL



1. SAYIDA NELER VAR

“Sinemanın yaşamlarımıza müdahalesi kadar seyirci olarak bizlerin de varlığı ve müdahalesi giderek daha önemli hale gelmektedir.”

- Aydan Özsoy – Serdar Öztürk

MAKALELER

Kıskanmak Filminin Postmodern Felsefe Bağlamında Değerlendirilmesi

Gotik Film Bir Çerçeve Oluşturma Denemesi ve *House of Usher*

Sinemaya Sanat Ontolojisinden Bakmak

Varlığın İçkinliğinden Türeyen Hayat Fikri

Frankfurt Okulu'nun (Aydınlanma Eleştirisi) Penceresinden

İşçi Sınıfı Cennete Gider Filminde Çalışma İdeolojisinin Eleştirisi Olarak 'Yabancılaşma' ve 'Şeyleşmenin' Temsili

DEĞİNİ

Ingmar Bergman'ın *Tystnaden (Sessizlik)* (1963) Filmi Üzerine Bir Değini

KİTAP İNCELEMELERİ

Pascal Bonitzer, *Kör Alan ve Dekadrajlar*

Daniel Frampton, *Filmozofi: Sinemayı Yepyeni Bir Tarzda Anlamak için Manifesto*

Blain Brown, *Sinematografi Kuram ve Uygulama*

Béla Balázs, *Görünen İnsan*

Rudolf Arnheim, *Sanat Olarak Sinema*

SÖYLEŞİ

Emin Alper ile Söyleşi
Interview with Emin Alper

MANİFESTO

Sinefilozofi Manifestosu
The Manifesto of *Sinefilozofi*