

CİLT 2

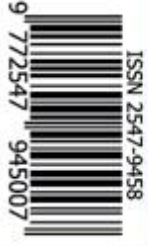
SAYI 3

HAZİRAN 2017



sineFİLOZOFİ

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
Arş. Gör. Işkın Özbulduk Kılıç, Gazi Üniversitesi, Türkiye
Arş. Gör. Mustafa Kemal Sancar, Gazi Üniversitesi, Türkiye

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü

Prof. Dr. Serdar Öztürk, Gazi Üniversitesi, Türkiye

Yayın Kurulu

Senior Lecturer of Philosophy, Gary Zabel, University of Massachusetts, USA
Prof. Dr. Aynur Kerimova, Bakü Devlet Üniversitesi, Azerbaycan
Prof. Dr. Lale Kabadayı, Ege Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Prof. Dr. Gülcan Seçkin, Gazi Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Doç. Dr. Aslıhan Doğan Topçu, Mersin Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Assoc. Prof. Anna Stavrakopoulou, Aristotle University of Thessaloniki, Greece
Doç. Dr. Hakan Savaş, Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi, Türkiye
Doç. Dr. Aydan Özsoy, Gazi Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Doç. Dr. Gökhan Uğur, Beykent Üniversitesi, Türkiye
Yrd. Doç. Dr. Ersan Ocak, Bilkent Üniversitesi, Türkiye

Bilim, Sanat ve Danışma Kurulu

Yönetmen Ümit Ünal, Türkiye
Yönetmen Tayfun Pirselimoglu, Türkiye
Senior Lecturer of Philosophy, Gary Zabel, University of Massachusetts, USA
Prof. Dr. Aynur Kerimova, Bakü Devlet Üniversitesi, Azerbaycan
Prof. Dr. Gülcan Seçkin, Gazi Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Prof. Dr. Ata Yakup Kaptan, Ordu Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Lale Kabadayı, Ege Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Prof. Dr. G. Deniz Bayrakdar, Kadir Has Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Doç. Dr. İbrahim Hakan Dönmez, Gazi Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye

Doç. Dr. Aytül Tamer Tosun, Gazi Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Doç. Dr. Burcu Şimşek, Hacettepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Doç. Dr. Aslıhan Doğan Topçu, Mersin Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Doç. Dr. Emine Uçar İlbuğa, Akdeniz Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Doç. Dr. Gülsüm Depeli, Hacettepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Doç. Dr. Barış Bulunmaz, Üsküdar Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Doç. Dr. Meral Serarslan, Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Doç. Dr. Aydan Özsoy, Gazi Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Doç. Dr. Mehmet Yılmaz, Ordu Üniversitesi, Türkiye
Yrd. Doç. Dr. Gürsel Yaktıl Oğuz, Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi, Türkiye
Yrd. Doç. Dr. Ersoy Soydan, Kastamonu Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Yrd. Doç. Dr. Esra İlkay Keloğlu İşler, Gazi Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Yrd. Doç. Dr. Emek Çaylı, Hacettepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Yrd. Doç. Dr. Cengiz Temuçin Asiltürk, Beykent Üniversitesi, Türkiye
Yrd. Doç. Ümit Güvendi Ulutaş, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Türkiye
Tamer Ertangil, Türkiye

Web Tasarımı

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

Logo

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

Kapak Tasarımı

İrem Bilgi, Gazi Üniversitesi, Türkiye

Sayfa Tasarımı

Arş. Gör. Ümit Terzi, Gazi Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye

Redaksiyon

SineFilozosi Yayın Ekibi

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

SineFilozofi açık erişim sağlama politikasını benimsemiştir, kâr amacı taşımamaktadır ve dergi içeriğine erişim ücretsizdir. Dergi makale işlem ücreti veya başvuru ücreti almamaktadır. SineFilozofi gönüllülük esasına dayalı olarak işlemektedir. Dergi içeriğinde yayımlanan makaleler, kitap ve film incelemeleri ile söyleşi/röportaj/mülakatlar için telif ücreti ödenmemektedir. Dergiye gönderilen yazılar, başka bir yerde yayımlanmamış ya da yayımlanmak üzere gönderilmemiş olmalıdır. Dergide yayımlanan eserler kaynak gösterilmeden kullanılamaz.

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

SineFilozofi has adopted the policy of providing open access. The journal does not charge APCs or submission charges. The Journal is not commercial, and access to the journal content is free. SineFilozofi operates on the basis of volunteerism. No royalties are paid for the articles, book and movie reviews or interviews that are published in the journal. Articles sent to the journal should not be published elsewhere or sent for publication. Works published in the journal cannot be used without a proper reference.

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



SineFilozofi [Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) ile lisanslanmıştır.

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

İçindekiler

Editörden... 1

-Makaleler-

Ben O Değilim Filminde Başkası'nın Varoluşçu Görüntüsü
Sarper Büteç 3

Tragedyanın Özündeki Dionysosçu Bilgelik Ve Sinemadaki İzleri
Çağdaş Emrah Çağlıyan 35

Upon the System and Human Comprehension in "The Matrix Trilogy":
Trilogy of Knowledge, Change and Reality
Devrim Özkan 56

Popüler Romanlardan Yeşilçam Melodramlarına Bir Uyarılma Örneği: Hıçkırık
Süreyya Çakır 79

Bilinçaltı Direksiyona Geçtiğinde - Gerilim Sinemasında Psikanalitik Alt Metinler:
Duel Örneği
Volkan Erol 112

Thesus'un Sinemadaki Distopik Yolculuğu ve Dönüşümü Üzerine
Dilar Diken Yücel 137

-Kitap İncelemeleri-

Jacques Rancière, *Béla Tarr, Ertesi Zaman*
İnceleyen: Fırat Osmanoğulları 156

Umberto Eco, *Çirkinliğin Tarihi*
İnceleyen: Selçuk Ulutaş 160

Thorsten Botz-Bornstein, *Filmler ve Rüyalarda*
İnceleyen: Engin Ümer 163

Robert Stam, *Sinema Teorisine Giriş*
İnceleyen: Eda Arısoy 168

John Gianvito, *Şiirsel Sinema: : Andrey Tarkovski*
İnceleyen: Mehtap Özsoy 171

-Değini-

İlk Film, İlk Yolculuk...
Kıvanç Sezer 174

Sinema ve Felsefe İlişkisi Üzerine
Serdar Öztürk 177

On The Relationship Between Cinema and Philosophy
Serdar Öztürk 199

-Söyleşi-

Tayfun Pirselimoglu İle Söyleşi 220

An Interview with Tayfun Pirselimoglu 230

Editörden...

Üçüncü sayımızda tekrar buluşuyoruz. Çalışkan, hızlı ve inançlı bir ekip, üretken yazarlar, akademisyen, sinema ve felsefecilerle çalışmanın gurur ve sevincini yaşıyoruz. Emekçilerimiz olmasa bu kadar kısa süre içinde üçüncü sayımıza ulaşamazdık. Her sayı etrafımızdaki olanakları, kuralları ve çıkmazları öğreniyor, kendimizi yeniliyoruz. Sinema ile felsefenin buluşma, kırılma ve birbirlerinden beslenme kanallarını keşfediyoruz. Sinema ve felsefe açısından verimli, yaratıcı ve etkinliklerle dolu bir yıl geçirdik. Ülkemiz içinde ve dışında devam eden film festivalleri, felsefe buluşmaları seyircisi ve takipçileri kadar bizleri de mutlu etti. İstanbul, Ankara, İzmir, Adana ve Eskişehir’de devam eden ulusal/uluslararası film festivalleri beyinlerimizi ve ruhlarımızı tazelemeye devam ediyor. SineFilozofi dergisinin toplantıları, önemli etkinlikler ve buluşmalar Youtube kanalı ve sayfamızdan paylaşıldı, paylaşılmaya devam edecek.

Bu sayı sinema alanında, sahada çalışan iki önemli yönetmenin; Tayfun Pirseli moğlu ve Kıvanç Sezer’in katkılarıyla dergimiz güçlendi. Serdar Öztürk ve Sarper Bütev Tayfun Pirseli moğlu ile dergimiz için bir röportaj gerçekleştirdiler. Pirseli moğlu’nun yaratıcı ve seyircisini zorlayan, rahat bırakmayan sineması, dili ve son filmi ‘Ben O Değilim’ üzerine bu sayımızda Sarper Bütev ‘Ben O Değilim Filminde Başkası’nın Varoluşçu Görüntüsü’ başlıklı bir yazı kaleme aldı. Film, hem yönetmeni hem de yazarımızın gözünden okumaya, yorumlanmaya çalışıldı. Kıvanç Sezer son filmi ‘Babamın Kanatları’nda dikkatleri üzerine toplamıştı. Film, kentsel dönüşüm politikaları sonucu artan inşaatlar, taşeronlaşma, kaçak işçi ölümleri ve yoksulluk üzerine çarpıcı ve özel dili, atmosferiyle öne çıkmakta. Yönetmen Sezer, bu ilk uzun metrajlı filminin dört yıl süren yolculuğunu, içten ve öğretici bir dille değini bölümümüzde anlatıyor. Özellikle sinema öğrencilerine ve sinema sevdalarına sinemanın temel sorunları ile ilgili düşünebilmeleri adına büyük pencereler aralıyor. Çağdaş Emrah Çağlıyan’ın kaleme aldığı ‘Tragedyanın Özündeki Dionysosçu Bilgelik Ve Sinemadaki İzleri’ başlıklı yazısı ise, kökenleri Antik Tragedyadan gelen, trajik düşüncenin, Nietzsche’nin Dionysosçu alanıyla olan bağının altını çiziyor, bu Dionysosçu trajik düşüncenin izlerini de filmlerde arayarak okuyucuyu “görünüşün, biçimin ayartıcılığı karşısında” bağımsızlığını kazanmaya davet ediyor. Devrim Özkan ‘Upon the System and Human Comprehension in "The Matrix Trilogy": Trilogy of Knowledge, Change and Reality’ başlıklı İngilizce makalesinde gerçekliği bilim kurgu türü üzerinden bir film ile sorguluyor, tartışıyor. Bu sayımızda yer alan diğer bir yazı Süreyya Çakır’ın ‘Popüler Romanlardan Yeşilçam Melodramlarına Bir Uyarılama Örneği: Hıçkırık’. Yazı melodram türü üzerine yeniden düşünmemize olanak sağlayan geniş bir literatürü ve tartışmaları aktarıyor. Volkan Erol, ‘Bilinçaltı Direksiyona Geçtiğinde-Gerilim Sinemasında Psikanalitik Alt Metinler: Duel Örneği’ başlıklı makalesinde bizleri sinemada gerilim türü üzerine düşünmeye davet ediyor. Dilar Diken Yücel ise ‘Thesus’un Distopik Yolculuğu ve Dönüşümü Üzerine’ adlı yazısında mitolojik bir kahramanın sinemada distopik bir kahramana dönüşümünü aktarmakta.

Bu sayıda Serdar Öztürk’ün 28 Ocak 2017 tarihinde gerçekleştirdiği ‘Sinema ve Felsefe İlişkisi Üzerine’ adlı konuşması yer almakta. Konuşma, sinema ve felsefe ilişkisi üzerine

düşünen, ilgilenen okuyucular için aydınlatıcı ve yol gösterici bir içeriğe sahip. Konuşmanın İngilizce alt yazılı içeriğine Youtube kanalından ulaşılabilir. Kitap tanıtım ve eleştiri bölümümüzde bu sayı beş kitap inceledik. İlki, Fırat Osmanoğulları'nın incelediği Jacques Rancière'in 'Béla Tarr, Ertesi Zaman' adlı yapıtı. Bir diğeri, Selçuk Ulutaş'ın kaleme aldığı Umberto Eco'nun 'Çirkinliğin Tarihi'. Engin Ümer, Thorsten Botz- Bornstein'in okuyucusuna ulaşan 'Filmler ve Rüyaalar' kitabını inceledi. Eda Arısoy, Robert Stam'in 'Sinema Teorisine Giriş' adlı kitabını, Mehtap Özsoy ise Andrey Tarkovsky'nin 'Şiirsel Sinema' kitabını bu sayı için incelediler. Tüm yazarlarımıza emekleri için tekrar teşekkürler.

Yaz dönemi kapıda. Dinlenelim, işe koyulmadan biraz ara verip soluklanalım. Ama film seyretmeye, filmlerle düşünmeye devam edelim. Bu sayıda emeği geçen herkese özellikle güzel kapaklarımızı tasarlayan İrem Bilgi'ye sonsuz teşekkürler. Yeni sayılarda buluşmak dileklerimizle...

Aydan Özsoy
Editör

Ben O Değilim Filminde Başkası'nın Varoluşçu Görüntüsü

Sarper Bütev*

Özet

Tayfun Pirseliimoğlu Ben O Değilim (2014) filminde, başkasının yerine geçen bir adamın gerçekdışı deneyimi üzerinden varoluşçu felsefenin gözde temalarından birisi olan öteki ya da başkası sorununu Kara Film türüne özgü kimi motifleri kendi niyetleri doğrultusunda dönüştürerek işledi. Düşünür Emmanuel Mounier'e göre, klasik felsefenin başkası temasını garip biçimde hasıraltı ettiği yerde başkası teması varoluşçu felsefenin en önemli fetihlerinden bir olmuştur (1986: 138). Pirseliimoğlu da bir başkası olma temasının en büyük takıntularından biri olduğunu söylemişti¹. Dolayısıyla bu yazı Ben O Değilim'de görüntülenen "başkası imgesi" ile varoluşçuluğun en gözde temalarından biri olan "başkası teması" arasında ne türden bir bağlantı kurulabileceğini araştırıyor.

Anahtar Kelimeler: Modern Sinema, Varoluşçuluk, "Başkası/Öteki" İmgesi, Zaman-İmge

* Kastamonu Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü
İletişim: sarperbutev@gmail.com

Geliş Tarihi - *Received*: 06.05.2017
Kabul Tarihi - *Accepted*: 14.06.2017

¹ Tayfun Pirseliimoğlu 2014 yılında Gezici Festival kapsamında Kastamonu Üniversitesi'nde gerçekleşen Ben O Değilim filminin gösterimi sonrasında katılımcılarından birisi olduğum söyleşide sorum üzerine böyle bir ifade kullanmıştı. Pirseliimoğlu bu takıntısını kendisiyle yapılan röportajlarda da ifade etti (Fırat Yücel, "Tayfun Pirseliimoğlu'yla "Ben O Değilim" Üzerine: 2014).

Existentialist Image of Another in the Film "I'm not Him"

Sarper Büttev*

Abstract

Tayfun Pirselimoglu discussed the issue of the other or another, one of the favorite themes of philosophy of existentialism, in his film I'm not Him (2014) through an unrealistic experience of a man who superseded another man and by transforming some themes of film noir in line with his intentions, as well. According to the philosopher Emmanuel Mounier, theme of the other has freakily become the most important conquest of the philosophy of existentialism where and when the classical philosophy kept the lid on it (1986: 138). Pirselimoglu also said that the theme of "being another" was one of his greatest obsessions. Therefore, this paper studies what kind of a connection can be established between image of and theme of the other reflected in the I'm not Him.

Keywords: Modern Cinema, Existentialism, "Other" Image, Time-Image

* Kastamonu University, Faculty of Communication, Department of Radio, Tv and Cinema
Contact: sarperbutev@gmail.com

Received - *Geliş Tarihi*: 06.05.2017
Accepted - *Kabul Tarihi*: 14.06.2017

Giriş

Ben O Değilim'in oldukça katmanlı sinefilozofik evreninin daha iyi anlaşılması için, Tayfun Pirseliimoğlu'nun sinemasına ilişkin genel bir tablo çizilmesi gerekir. Bu bağlamda, öncelikle Pirseliimoğlu'nun sinemaya bakışı üzerinde durulacaktır. Ardından filmlerinde ağırlıklı bir rolü olan fiziksel manzara üzerine kimi tespitlerde bulunulacaktır. Bu bağlamda bu fiziksel manzarayla ilişkili görünen tinsel çöküşün kimi yönlerine ışık tutmak bakımından Kara Film türüne özgü kimi unsurların Pirseliimoğlu'nun sinemasında nasıl bir yankı bulduğuna değinilmiştir. Pirseliimoğlu'nun vicdan, ölüm, kimliğin başkalaşması gibi temalara olan takıntısı göz önünde bulundurulduğunda, onun sinemasının felsefi kaynakları arasında varoluşçuluğun önemli bir yer tuttuğu gözlemlenebilir. Dolayısıyla yönetmenin filmleri bağlamında varoluşçuluğun kimi temalarına da yer verilmiştir. Diğer yandan, Michalangelo Antonioni'nin yönettiği *Professione: Reporter* (Yolcu, 1974) ile *Ben O Değilim* arasındaki metinlerarasılık bağlamında sinemadaki "öteki" figürünün kimi anlamları üzerinde durulmuştur. Antonioni'ye yer verilmesinin bir gerekçesi de Fredrich Jameson'un Yeni Türk sinemasının oluşumunda Antonioni'ye tanıdığı ayrıcalıklı rolle ilişkilidir. İlgili bölümde bu tespitin Yeni Türk sinemasında yankı bulan varoluşçu duyarlılıkla olan bağı üzerinde durulmuştur. Bu doğrultuda *Ben O Değilim*'in ana teması olan "başkasılaşıma" teması varoluşçu filozof Jean Paul Sartre'in "başkası" ya da "öteki" kavramlarına dair yapmış olduğu fenomenolojik analizi doğrultusunda yorumlanmıştır. Dolayısıyla bu yazı varoluşçulukta önemli bir izlek olan "başkası" kategorisi ile *Ben O Değilim*'deki "başkasılaşıma" arasında nasıl bir bağlantı olduğunu konu etmektedir. *Ben O Değilim*'in mümkün yorumlarından sadece birisi olan bu yazının kuşkusuz ki, eksik ve geliştirilmeye açık yanları olacaktır. Zira modern filmler kendilerini bir muamma olarak seyirciye sunar: "Modern kamera öykü anlatmaksızın bir öyküyü çeker ve belirli bir neden olmaksızın bir eylemi gösterir gibidir. Birbiri ardı sıra gelen hareketli görüntülerden bir anlatı çıkmadığına göre, sonuçtaki bulmaca izleyicinin kendisinin arayıp çözmek zorunda olduğu bir bulmacadır" (Orr, 1997: 80).

Sinema Bir Temsil Değil Hakikat İnşasıdır

Pirseliimoğlu, sinemasal gerçekliği fiziksel gerçekliğin nesnel bir temsili ya da mimesi olarak görmez:

O bir hakikat inşası. Yani biz sinemayla, yazarın edebiyatta bize tasavvur ettiğini kendi algımızla üretiyoruz ve bu sefer karşımıza imajlar çıkıyor. O imaj kendi hakikatini oluşturuyor. Fakat burada ki hakikatten kastım şu, o filme ait hakikat. Genel bir doğru, genel bir hakikat değil bu. Sadece o filmin bize işaret ettiği bir hakikat. Fakat burada bir şey daha var, bunu çok seviyorum. Eco'nun bir lafı var, niyet. Diyor ki, yazarın bir niyeti vardır, okuyucunun bir niyeti vardır fakat o eserin de bir niyeti vardır. Bu çok önemli, yani dolayısıyla yazar okuyucusuna kendi niyetini sunar, okuyucu onu kendi niyetiyle algılar ama sonuçta o romansa o romanın da kendi kendine bir entite haline dönüşmesiyle başka bir niyet çıkar. Sinema bunu çok daha dehşetli bir şekilde yapıyor. Bu biraz sizin elinizden çıkıyor. Demek istediğim şu, sinema hem seyircinin hem yönetmenin yarattığı dünyanın dışında kendisinin oluşturduğu bir entite olarak kendi mecrasında gidiyor (Öztürk ve Büte, 2017).

Dolayısıyla Pirselimoğlu için, sinema yapıtının hakikati -referansı ya da malzemesi dışsal gerçeklik olsa bile- eserden önce varolmayıp eserden itibaren oluşmaya başlayan; yaratıcı, yapıt ve yapıtla aktif bir ilişkiye geçen ya da geçmesi beklenen izleyicinin katılımıyla inşa edilen dinamik bir gerçeklik olarak görülmelidir. Üstelik bu gerçeklik her seferinde yeniden oluşturulabilecek çeşitli okumalara ve yorumlara açıktır. Pirselimoğlu bu anlayışına uygun olarak filmlerinin anlatısında belirgin bir sona götürmeyen açık uçlu anlatı modelini tercih etmiştir. Bu modeli tamamlayan bir unsur da onun filmlerinin dairesel bir yörünge takip etmesidir. Dairesel yörüngeyi “ayırt edici özelliği sona eren durumun başlangıçtaki durumdan önemli ölçüde farklı olmamasıdır” (Kovacs, 2010: 83). Özellikle *Ben O Değilim*’de bu unsur çok belirgindir. Pirselimoğlu’nun anlatısının dairesel olmasının bir nedeni de hayatın kendisinin bir tekrür olduğuna dair anlayışı olabilir:

Benim bütün filmlerimin başı ve sonu aynıdır, nasıl başladıysa öyle biter. Bunu, şunu işaret etmek için kullanıyorum; şöyle bir inancım var, hayatımız bir çemberin üzerinde dönerek dolaşmaktan ibaret. Yani bir yerden başlıyoruz bu geniş bir çember ve sonra bir sona geliyoruz, kaçınılmaz bir son. Fakat bu bende bir umutsuzluk yaratmıyor. Çünkü bu deterministik bir ifade değil, kendi içerisinde bir diyalektiği var. Çünkü sona gelen artık biz değiliz, yeni birisi. Bu seyahatin nerede biteceğini biliyoruz fakat bittiği anda artık biz olmuyoruz. Dolayısıyla bir tekâmül hali. Öğrendiğimiz şeyler var bu seyahatin içerisinde, dolayısıyla benim karakterlerimin ölmesi de aslında bir sonraki filmde başka bir tip şekilde hayata başlamaları ile alakalı, öyle görüyorum ben (Öztürk ve Büte, 2017).

Dairesel yörüngeyi önemli bir özelliği de hikâyedeki çatışmanın çözüme ulaştırılmamasıdır. Pirselimoğlu’nun filmlerinde karakterlerin eylemlerinin altında yatan motivasyona ilişkin herhangi bir enformasyona ulaşamayız. Bu çerçevede onun filmlerinde görülen suç ögesi de Kara Film ya da ya da polisiye film türünde olduğu gibi işlenen suçun ardında yatan gizemin aydınlatılmasına ilişkin bir araştırmaya götürmez. Örneğin *Pus*’ta Reşat’ın, karısı Türkan’ı öldürmek isteyen Emin’in yerine neden cinayet işlediğini anlamayız. Tıpkı, *Ben O Değilim*’de Nihat’ın neden aniden bir başkası olmaya başladığını anlamadığımız gibi.

Ben O Değilim’de Nihat’ın yaşadığı başkalaşımı anlamamıza hizmet edecek herhangi bir izlek ya da motif yoktur. Dolayısıyla, Gilles Deleuze’den (2014) esinlenerek söylersek; filmin anlatısı eylem ile neden arasında kurulan rasyonel bağlantılara dayanan klasik anlatı sinemasının organik rejimi yerine, imajlar arasındaki irrasyonel bağlantının önem kazandığı modernist anlatının kristal rejimi tarafından şekillendirilmiştir. “Organik rejimde “imge”, dışsal gerçeklik ya da onun temsili ile tanımlanırken, kristal rejimde kendi gerçekliğini kendisi yarattığından temsili karakteri olmayan bir düşünme tarzıyla ilişkili olarak ortaya çıkmaktadır” (Sütçü, 2006: 162). Kristal rejimdeki haliyle sinematografik imge dışsal dünyanın bir sunumu değildir, aksine imgelerle yeni bir dünya kurulur ya da daha iyisi imgelerin kendisi bir dünyadır. Bu anlamda Pirselimoğlu’nun filmleri kendine dönüştürücü bir yapı sergiler ve bu nedenle onun sinema evreni fiziksel gerçeklikten ziyade Deleuze’ün İkinci Dünya Savaşı’nın Avrupa’da yarattığı ruhsal tahribatın sonucu olarak geliştiğini düşündüğü zaman- imge sinemasındaki zihinsel işlemlerle ilgili görünür.

Modern sinemada 'duyumsal-motor devresi' kırılır, ardından eylemin gelmediği algulamalar bağımsız değer kazanırlar. Modern sinema 'katıksız optik ve ses durumları' ile çalışır ve bu da modern filmde gördüğümüz imgelerin olması yakın bir eyleme işaret etmesinin gerekmediği anlamına gelir. Algulamalar eylemin mantığı tarafından değil, daha çok zihinsel süreçler tarafından kontrol edilir. Bu, modern filmlerin imgeler dizisinin gösterdiği öykü anlatımının mantığı değil, ama zihinsel durumların ve biçimlerin (yani düşüncelerin, düşlerin, fantazmaların) varolma tarzıdır. (Kovacs, 2010: 43-44).

Bütün bu çerçeveye içinden baktığımızda Pirselimolu sinemasında duyumsal-motor şemasını kesintiye uğratan sahnelerin oldukça sık tekrarlandığı görülür. Yönetmen filmlerinde gerçek ile gerçekdışı sınırları iyice gevşeterek düş benzeri bir gerçeklik düzlemi yaratır. "Deleuze, düş ve gerçeklik arasındaki sınırların ortadan kalkmasını ve imgelerin irrasyonel bir şekilde bağlanıp birleşmesini, zaman imgesine dayalı sinemanın temeli olarak kabul eder"(Sütçü, 2005: 163). Dolayısıyla Pirselimolu Ben o *Değilim*'le birlikte kristal öyküleme tarzına iyice yaklaşmıştır. Zaten Yönetmen zamanın geçişini doğrudan hissettiren sabit çekimleriyle hareketin/eylemin yakalanmasından ziyade aksiyonun olmadığı anları genişleterek düşünceye önem verdiğini göstermektedir.

Pirselimolu Sinemasında "Yerler"

Pirselimolu'nun yaratusında fiziksel atmosfer oldukça önem taşır. Bu atmosfer donuk renklerle yaratılan organik olmayan bir yaşamı görüntüleştirebilir. *Hiçbir yerde* (2002) bir yana bırakılırsa, bu güne dek çektiği tüm filmlerde, ister kentin merkezinde isterse kentin periferisinde ikamet etsin, yaşadığı çevreyle anlamlı bir bağ kuramayan karakterlerin öyküsünü kameraya alan Pirselimolu bu iletişimsizlik durumunu hususi hiçbir özelliği olmayan yerlerde sergiler. Yönetmen, *Vicdan ve Ölüm* üçlemesinin ilk filmi *Rıza* (2007)'da toplumdaki dışlanmışların görüntüsünü izbe otel odalarında tükenen hayatlar üzerinden verdi. Pirselimolu'nun edebi yapıtlarında da sık sık yer verdiği bu oteller Marc Augé'den ödünç alarak söylemek gerekirse, "yok yerler"dir: "Eğer bir yer, kimlikleyici, ilişkisel ve tarihsel olarak tanımlanabilirse, kimlikleyici olarak da, ilişkisel olarak da, tarihsel olarak da tanımlanamayan bir mekân, bir yok-yeri tanımlayacaktır" (Augé, 2016: 76). Augé'nin yok-yerler ile kastettiği, üstmodernlik dediği dönemde sayısı gittikçe çoğalan hipermarketler, havalimanları, otel zincirleri, pansiyonlar, otoyollar, dinlenme tesisleri vb. gibi geçici ve anonim bir kimlik edinmeyi vaaz eden yerlerdir:

Ama yok-yerler hiçbir bireşim kurmazlar, hiçbir şeyle bütünleşmezler, yalnızca bir yolun katediliş süresince, birbirine benzeyen ve birbiriyle bağlantısız, ayrışık bireyselliklerin birlikte yaşamalarına izin verirler. Eğer yok-yerler üstmodernliğin mekânı iseler, demek ki modernlikle aynı emelleri talep edemeyecektir. Bireyler birbirlerine yaklaştıkları anda, toplumsalı oluşturur ve yerleri düzene koyarlar. Üstmodernliğin mekânı ise şu çelişki tarafından yapılandırılmıştır: Onun işi yalnızca bireylerdir (müşteriler, yolcular, kullanıcılar, dinleyiciler) ama bu bireyler yalnızca giriş ya da çıkışta kimliklenmiş, toplumsallaştırılmış ve yerleştirilmişlerdir (isim, meslek, doğum yeri, adres)... Yok-yer ütopyanın zıttıdır: Varolmakta ve hiçbir organik toplumu barındırmamaktadır" (Augé, 2016: 95).

Bu bağlamda İstanbul gibi göç almaya devam eden ve kent içinde de kentsel dönüşüm ya da kentin rantiyeleştirilmesinin sonucu olarak kültürel bir yersiz-yurtsuzlaşmanın yaşandığı bir kentte mekânlar da taşıdıkları hafızalarıyla birlikte yok olduğu için yok-yerler daha da yaygınlaşmaktadır. İstanbul'un giderek daha fazla otoyollaşan manzarası içinde bütün bir kent yok-yerleşme tehlikesi içindedir. Zira yok-yerler eski yerlerle bütünleşmeyen mekânları üretirler (Auge, 2016: 74). İşte Pirselimoglu, kamerasını bu yok-yerlere çevirir. Yönetmenin filmlerinde ev gibi özel bir alan dahi ölü bir toplumsallığın yaşandığı bu yok-yerlerin uzantısına dönüşmüştür. Zira bu evler sıcak bir yuva görüntüsü vermezler. Alabildiğine iğreti eşyalardan oluşan bu evlerde geçirilen anları, neredeyse tiksinti uyandıran bir şekilde ekrana getiren Pirselimoglu, yarattığı evrenin başkarakterleri olan sıradan insanları, Heidegger'den esinlenerek söylersek, her günkü düşkünlüklerine gömülmüş biçimde sakil bir şekilde yemek yerken, çok fazla sigara içerken veya hipnotik bir ruh haline gömülmüş biçimde televizyon izlerken yansıtır. Jameson'un dikkat çektiği gibi Zeki Demirkubuz filmlerinde de karşımıza çıkan bir imge olan otel lobilerinde televizyon izleme eylemi aslında kökten bir iletişim yoksunluğundan kaynaklanan yalnızlaşmanın getirdiği ıstıraptan kaynaklanır (Jameson, 2006: 16). Pirselimoglu'nun filmlerinde ise artık evlerde izbe otellerin görüntüsünü verdiğinden oturma odası da televizyon izlenen bir lobiye dönüşmüştür.

Öte yandan bu "yok yerler" in modern sinemanın fiziksel manzarasını oluşturan "herhangi yerler" ile de bir bağlantısı olduğu düşünülebilir. "Herhangi yerler" in en önemli özelliği içinde yer alan şeyler ya da insanlardan tamamen kopuk bir kendilik, potansiyellik sergilemesidir. Deleuze'e göre modern sinemada "herhangi yerler" in çoğalmasında farklı etkiler söz konusudur: "Bu etkilerden, sinemadan bağımsız olan ilki, yıkılmış ya da yeniden kurulan şehirleriyle, boş arazileriyle, gecekondu mahalleleriyle ve hatta savaşın ulaşmadığı yerlerde, "farksızlaştırılmış" kent dokularıyla, uçsuz bucaksız, terkedilmiş alanlarıyla, tersaneleriyle, antrepolarıyla, demir giriş ve hurda yığınlarıyla savaş sonrası durumdu" (Deleuze, 2014: 162). Bu bağlamda bu "herhangi yerler" *Pus'ta* boş arazilerce çevrelenen tamamlanmamış binalarda, *Saç'ta* kentin göbeğinde ya da kenar mahallerde, *Rıza'da* bir bekleyiş mekânı haline gelmiş izbe bir otelde, *Ben O Değilim'de* İstanbul ve İzmir'in birbirinden farkı olmayan kentsel dokusunda karşımıza çıkmaktadır. Nitekim Pirselimoglu bu farksızlaştırılmış kent dokusuyla ilgili şunları söylemiştir: "her iki şehirde de turistik bir İstanbul ya da İzmir görmüyoruz. Çünkü aslında bu iki şehir birbirine çok benziyor. Aslında bütün şehirler birbirine çok benziyor" (Yücel, 2014). Dolayısıyla Pirselimoglu'nun filmlerinde fiziksel manzaranın kimliklendirici işlevi yoktur. Zira fiziksel manzaranın kimliği kaybolmuştur.

Deleuze "herhangi yerler" in sinemasal kaynağını ise duyumsal-motor işleyişe dayanan eylem-imge sinemasındaki krizle ilişkilendirmiştir:

Karakterler kendilerini artık daha ziyade "motive edici" duyu-motor durumlar içinde değil, saf işitsel ve görsel durumlar tanımlayan gezinti, yolculuk ya da başıboş dolaşma halinde buluyorlardı. Bu durumda belirli konular, korku, kopuş, aynı zamanda da tazelik, aşırı hız ve sonu gelmez beklemeye dair modern duyguların geliştiği herhangi mekânların

yükselişine yol açarak belirsizleşirken, eylem-imge patlayarak dağılmaya doğru yöneliyordu (Deleuze, 2014: 162)

Pirselimoğlu “herhangi yerler” in bu imgesini özellikle *Pus*’ta Reşat’ın motosikletle başıboş bir şekilde boş arazilerle çevrili otoyoldaki dolaşmalarında ve *Rıza*’daki sonsuz bir bekleyiş mekânına dönüşmüş olan otelin sakinlerinin ruhsal sıkıntısında yakalamıştır. Öte yandan bu “herhangi-yerler” de dolaşma ediminden bir eylem doğarsa ne olur? *Pus*’ta Reşat’ın “herhangi yerler”deki başıboş dolaşması sonunda onu bir katil yapar. *Rıza*’da kamyonu arızalanan Rıza ne yapacağını bilemez halde dolaşırken cinayet işler. “Herhangi yerler” in sanki karakterlerin içindeki itkileri aktüelleştiren ve onlardan yeni bir kişi çıkartan bir gücüllüğü var gibidir. Ama eylem orada doğmaz. Eylemin doğması için Deleuze’ün söylediği gibi karakterlerin davranışlarını tetikleyen bir “ortam” lazımdır (Deleuze, 2014:188). O halde “yer” in sabitlenebilir bir anlamı yoktur, herşey ilişkisel ve varoluşaldır. Pirselimoğlu’nun evreninde “yerlerin” suç mahalline dönüşmesi potansiyeli oldukça yüksektir. Dolayısıyla duygusal çöküntünün mekânı olan “herhangi yerler” aynı zamanda dürtüsel eylemlerin suç mahalline dönüşebilir.

Pirselimoğlu ve Kara Film

Thomas Elsaesser’in, Pirselimoğlu sinemasına tam oturan, Kara Film türüne yönelik ilginç bir saptaması var: “*Kara Film* şu soruyu sorar: bilseniz de bilmesiniz de, zaten ölü olabileceğiniz bir durumda nasıl hissederseniz?” (Elsaesser, 2014: 19). Birşeyleri değiştirmek için artık çok geç kaldığımız ve tüm olanakların tükendiği bir durum olarak ölümün mutlak olan bu kesinliği henüz ölmemişken kavranılabileseydi ne olurdu? Pirselimoğlu’nun filmlerinde ölümün ve öldürmenin merkezi bir tema olarak konumlandığı düşünülürse belki de Kara Film öğelerine başvurusunun böyle bir dertle ilgili olduğu söylenebilir. Buradan bakıldığında, yönetmenin filmlerinde özellikle varoluşçu endişe duygusunun ve iç sıkıntısının verilmesi açısından Kara Film atmosferini kullandığı görülür. Kara Film her ne kadar dedektif ve suç öyküleri üzerine Amerikan ticari sinemasına özgü bir tür olsa da, aynı zamanda çürüten bir kent atmosferini görüntüye getirmesi bakımından, Pirselimoğlu’nun örneğini verdiği gibi, kentin çeperlerinde yaşayan dışlanmış bireylerin yaşadığı tinsel çöküntünün yansıtılmasına özellikle uygundur. Zaten Kara Film, kent mekânın yukarıda değinilen yok- yerleşmesi gibi tehlikelerini ve bu yok-yerlerde yersiz-yurtsuzlaşan kitlelerin can sıkıntısını anlatmaya uygun yapısı nedeniyle Avrupa sanat sinemasınca çok önceden sahiplenilmiş bir türdür. Nitekim iki sinema araştırmacısı kara filmin uluslararasılaşması olgusu konusunda şu tespitlerde bulunmuştur:

Böylelikle kara filmin uluslararasılığı hikâyemiz, modernitenin hareket halinde olan ve yerinden edilmiş toplumsal ve kültürel ilişkilerinin sebep olduğu daha geniş çaplı bir küresel huzursuzluğa bağlanır: köksüz ve göçebe bir arzu; olasılık, tesadüf ve sınıfsal dengesizlikler; para ve kültürün küresel akışıyla can bulan ya da tehdit altında kalan yerel gelenekler ve mekânlar ve en sonunda çalkantılı, tekinsiz ve yabancı hale gelmiş bu dünyadaki aile hayatı (Fay ve Nieland, 2014: 17).

Pirselimoğlu'nun filmlerindeki Kara Film atmosferinin nedeni tam da böyle bir sosyolojiye dayanır. Bu filmler İstanbul'un gecekondu veya varoş bölgelerinde yaşayanların sefalet içindeki hayatlarını konu almakta ve çekimler de stüdyoda değil gerçek fiziksel mekânlarda yapılmaktadır. Sevin Okyay, *Pus*'u konu ettiği bir yazısında filmin çekildiği mekânla ilgili şu gözlemler de bulunmuştur:

Pirselimoğlu'nun başka bir nedenle mekân ararken bulduğu söylenen bu semt/yer, gerçekten de filme çok uyuyor, karakterleri tamamlıyor. Doğrusu, biraz da ürkütüyor. Bir distopya mekânına benzeyen Altınşehir, şahsen beni korkuttu. Hakiki olmakla birlikte, hayali olmasını isteyeceğimiz bir mekân çünkü. Ben ilk başta sahiden de bir tasarım ürünü sanmıştım. Mekânları nasıl kullanacağını çok iyi bilen Tayfun Pirselimoğlu'nun gözü ile Ercan Özkan'ın görüntüleri, ortaya mevcudiyetiyle ezen, yabancılaştırmış ve yabancılaşan bir mekân çıkarmış. Çoğu işsiz olan sakinlerinin üstüne üstüne gelen, onların hem bir pus altındaymış gibi duran uzaklardaki şehrin hem de yakınlardaki gökdelenlerin gölgesi altında kalmasına neden olan bir semt. Altınşehir, 1970'lerde dokuz haneden ibaret bir yermiş. Çeyrek yüzyılda, seçmen nüfusu 120 bin olan bir varoş haline gelmiş. Aslında buraya varoş demek de caiz değil. Daha çok, şehirle yokluk arasındaki çizgi. Sakinleriyle alay eder gibi bir adı olan Altınşehir'de suç düzeyi yüksek, iş yok, hayat yok, yapacak hiçbir şey yok. Pirselimoğlu'na göre burası, 'Çok farklı hayatların sıkıştığı bir alan'. Halkı kendini tehdit altında, kısıtlanmış hissediyor. Sinsice yaklaşan gökdelenler ve zengin evlerinin sayısı arttıkça, evlerinin ellerinden alınacağından korkuyorlar. (Okyay, 2010).

Pirselimoğlu, bu toplumsal manzarayı dünyaya fırlatılmışlıktan kaynaklanan ontolojik kökenli daha temel bir kaygıyla ve bu kaygının Heideggerci belirlemesi olan ölüme doğru yönelmiş bir varolan olan *Dasein* kavramıyla ilişkilendirir. Dolayısıyla yönetmen, sözü edilen toplumsal manzaradan, insanoğlunun varlığının anlamına ilişkin ruhsal bir manzara çıkararak insanoğlunun daha evrensel düzeydeki bir sancısına, varoluş kaygısına dikkat çeker. Gecekondu ve varoşlarda bin bir türlü yoksulluk içinde yaşayan bu insanlar kendi varlık imkânlarını gerçekleştirmenin, otantik bir birey olabilmenin oldukça uzağına düşmüşlerdir. Bu yönden Pirselimoğlu'nun varoluşçu sinema evrenine sıradan insanların suretinin düşmesi kadar doğal bir şey yoktur.

Kara Film'in bir diğer özelliği ise suç ile arzu arasında karanlık bir bağ kurmasıdır. Bu bağ çoğunlukla fiziksel çekiciliğe sahip, gizemli bir kadını takıntı haline getiren erkek karakterin suça bulaşması üzerinden kurulur. Pirselimoğlu suç ve arzu bağlamında *Vicdan ve Ölüm* üçlemesi ile *Ben O Değilim*'de bu şemadan hareket etmiş; ancak bu şemayı kendi niyetleri doğrultusunda dönüştürmüştür. Öncelikle bu dört filmin hikâyesi de erkek karakterin tamamen pasif olduğu statik bir durumla başlar. Bu statik durum, *Rıza*'da Rıza'nın para istemek bahanesiyle eski sevgilisinin kapısını çalması nedeniyle bozulur. Rıza en sonunda, parasızlıktan iyice bunaldığı bir anda konakladığı handa kalan ve İtalya'ya mülteci olarak sığınmış ailesinin yanına gitmek için uğraşan Afgan bir adamı öldürür. *Pus*'ta annesiyle dahi iletişim kuramayan Reşat, arzuladığı ancak bir türlü açılmadığı mahalleli bir kızın ilgisizliği yüzünden ya da sadece can sıkıntısı yüzünden her günkü yaşamının sınırları dışına çıkar. Araya giren birkaç olayın ardından Reşat, tesadüfen tanıştığı Emin'in karısını öldürme planına dâhil olur. Emin, Reşat'la tanışmadan önce bu niyetini gerçekleştirmek için askerlik

arkadaşından bu işi yapacak birini bulmasını istemiştir. Emin, arkadaşının ayarladığı kişinin Reşat olduğunu düşünür. Reşat kendisine teklif edilen bu kiralık katil kimliğini umarsızca kabullenerek önce kadını sonra da kendisini öldürür. *Saç'ta* ise Hamdi evli bir kadına duyduğu saplantının sonucunda cinayet işler. Her üç filmde de erkek karakterler cinayet işler ancak bu suçlar Rıza'nın yaşadığı vicdan azabını dışarıda bırakarak söylersek; Albert Camus'un *Yabancı* romanının antikahramanı Mersault'unun kayıtsızlığını çağrıştıran bir ruh haliyle işlenir. Nasıl ki Mersault ölüme doğru yürüyüşünde kayıtsızsa bu karakterler de sanki varoluşlarından duydukları ıstırapı sona erdirecek bir kurtuluş olarak ölümü arzularlar. Dolayısıyla *Kara Film* şemasında önemli bir yer tutan erotik arzu Pirselimoglu sinemasında, neredeyse Freudçu bir ölüm itkisine, bir ölüm arzusuna dönüşür. Yönetmenin tüm filmlerinde, karakterler ya kendi ölümleriyle ya da bir başkasının ölümüyle yüz yüze gelerek ölümü deneyimlerler. Bu ilginç bir noktadır ve bunun psikanalitik boyutları bir yana bırakılırsa bu arzunun Heideggerci ölüm kavramı ile bağı üzerinde durmak gerekir.

Film Arası?: Dasein'in Ölüme Yönelmiş Varlığı

Heidegger, insanın dünya içindeki varlığını *Dasein* olarak adlandırmıştır: "Dünya- içinde-varolmak, Dasein açısından *ikamet etmek, başkaları ile birlikte* bir dünyayı paylaşmak anlamına gelir... Dasein, dünya içinde varolmanın yanında aynı zamanda başkaları-ile-birlikte varolmaktadır" (Esenyel, 2015: 153). Dasein'in dünyadaki varlığı noksan olmakla birlikte Dasein hep bir imkânın içinde olduğundan varlığını doldurabilir. Öte yandan bu görevin layıkıyla yapılabilmesi, yani Dasein'in kendi varlık imkânlarını edimselleştirebilmesi herşeyden önce bir özbilince sahip olmayı, yani kendini tanımayı gerektirir. Dasein'in her günkü varoluşun koşulları içerisinde kendisiyle halis bir ilişki kurması ne kadar mümkündür diye sorar Heidegger. Zira Dasein başkalarıyla birlikte varolurken aynı zamanda başkalarıyla olan bu ilişkisellik neticesinde başkalarının dünyasına doğru çekilerek kendi varlığını anlamaktan uzaklaşır. Dasein başkalarıyla bir arada varoluşa çok fazla kendini kaptırırsa öznelliğinden uzaklaşarak anonimleşmeye başlar. Heidegger bu anonimleşmeyi "das Man" olarak ifade eder.

"Das Man" bir tarzdır, yaşam üslubudur. "Bağımlılık ve halis olmama" onun genel niteliğidir. Bu sfer içinde "her bir kişi, bir ötekidir" (Andere) ve hiç kimse kendi kendisi değildir". Çünkü "das Man" kişinin kendi kendisi olmasına asla izin vermez, o insanı aynı kalıplar çerçevesinde düşünmeye, aynı normlara göre davranmaya, aynı amaçlar için harekete geçmeye, aynı şekilde sevmeye, inanmaya, zorlayan bir "diktatör"dür (Kızıltan, 1986: 117-118).

Böylelikle varlık imkânlarını gerçekleştirmekten uzaklaşan Dasein'in varoluşu "Das Man"a, ortalama ve sıradan olmaya indirgenir. Heidegger için Dasein'in varlığını bütünüyle gerçekleştirmesi zaten mümkün değildir. Hatta Dasein'in özü tamamlanmamışlıktır. Buna karşın Heidegger, Dasein'den otantik bir varoluşu gerçekleştirmesi için harekete geçmesini

² "Film Arası", Öztürk'ün Akira Kurosawa'nın *Düşler* filmini çözümlerken kullandığı yöntem bağlamında kullandığı bir ifadedir. Bkz. (Serdar Öztürk, *SineFilozofi: Kurosawa'nın Düşler'inde SineFilozofik Bir Yolculuk...*, Ankara: Heretik, 2016, 79, 85, 94, 142).

bekler. Düşünür, bu noktada Dasein'i ancak vicdanın çağrısının harekete geçirebileceğini söyler. Heidegger kendine özgü, adeta vahiyssel diyebileceğimiz terminolojisi içinden özetle şunu ifade etmektedir: Ancak vicdan, Dasein'i hergünlük/gündeliklik denilen düşkünlükten çekip çıkarabilir ve onu kamusalığın/onların dünyasının anonimleştirici etkisinden özgürleştirebilir. Vicdanın bu çağrısı bir iç muhakemesi sonucunda ortaya çıkmaz, celbolunmak şeklinde, dolaylısızca olur (Heidegger, 2006: 287). Vicdanın sesini duyabilmek kendi varlığının anlamını dert edinen bir varolanı gerektirir. Kendi varlığının anlamını dert edinmek aynı zamanda hakikati düşünmek anlamına gelir. Dasein ancak kendi varoluşunun hakikatini açıklama olanağına sahip bir varlıktır. Hatta en kesin hakikatlerden birisi olan ölümün varlığını bile Dasein kendisi açığa çıkarmalıdır. Dasein'in ölümün tüm olanakları sona erdiren kesin hakikatini anlaması bir gün kendisinin de başına gelecek bir olay olarak ölümün kendisi için de bir imkân olduğunu kavramasını sağlar. Ölümün bir imkân olmasını iki bakımdan anlamak gerekir. İlk olarak, Dasein bu dünyada varolduğu için aynı zamanda ölüm imkânına da sahip olmaktadır. Ancak var olan ölebilir. Dasein'in varlığının ölüme yönelmişliğinin anlamı budur. Dolayısıyla ölüm eksistensiye bir imkân olarak görülmelidir. İkinci olarak ölümün her an yanbaşıda olduğunu kavramış bir kişi böylelikle her günkü düşkünlüklerden uzaklaşarak kendi varlık imkânlarını gerçekleştirmek üzere harekete geçip otantik bir birey olma yönünde kararlı bir yürüyüşe çıkabilir.

Bu açıklamalardan sonra, *Rıza, Pus* ve *Saç* filmlerine, bir de Heidegger'in açtığı pencereden bakarsak eğer, Pirseliimoğlu'nun ölümü otantik bir birey olma yolundaki imkân olarak kavradığı görülebilir. Ancak Pirseliimoğlu'nun birer "das Man" olarak çizdiği karakterleri açısından ölüm bir imkân değil ıstıraptan kurtuluştur. Vicdanı söz konusu edersek sadece Rıza'nın, işlediği cinayetten dolayı huzur bulmadığı görülür. *Saç'ta* Reşat, Meryem ve artık ölü olan Meryem'in kocasının birlikte yemek yerken görüntüye getirildiği bir sahne vardır. Bu sahnede Reşat'ın yüzünde en ufak bir pişmanlık ifadesi görülmez, Meryem de duruma kayıtsızdır. *Ben O Değilim'* de ise Nihat'ın arkadaşlarının söylediklerine karşı olan kayıtsızlığını göz önüne getirirsek onda vicdanın sesinin oldukça kısık da olsa bir yerlerden kulağına çalındığını söyleyebiliriz. Ve Nihat'ın filmin sonunda kaderini kabullenerek içeriye girmeyi göze alması, sanki bizim bilmediğimiz bir suçun cezasını ödemek istediğini gösterir. İradî renklemeleri açısından silik bir tondan oluşan bütün bu karakterler neredeyse fail bile değildirler. Elsaeseer sinemada fail olmanın anlamının ne olduğunu sorar: "Beden ve aklın hangi durumları benlik adına eyleme karşılık gelir ve diğer taraftan, *benlik adına hareket etme* engellendiğinde faillığe karşı ne çeşit sınırlar söz konusudur?" (Elsaeseer, 2014: 22). Pirseliimoğlu'nun tamamen dürtüsel bir biçimde hareket eden, ölen, öldüren ve bir başkasının kaderini yaşamak üzere kendinden vazgeçen karakterleri Elsaeseer'in neo-noir filmler için söylediği bir tespiti ödünç alarak söylersek, "psişik otomatlara ya da zombilere" dönüşmüş sayılmazlar mı? (Elsaeseer, 2014: 22). Nereden bakılırsa bakılsın bütün bu görüntü sonuç olarak Heidegger'in dikkat çektiği gibi otantik bir birey olamayan kişinin zaten bir başkası, "onların dünyası"nda yaşayan bir tür uyurgezer olduğunu gösterir. Bu yüzden onların yaşamaları ile ölmeleri arasında neredeyse bir fark yok gibidir (Öztürk ve Bütev, 2014).

Pirseliimoğlu, *Ben O Değilim'*le, Michelangelo Antonioni'nin *Yolcu'sunu* çağrıştıran motifler eşliğinde, bu kez kendisinin varlık olanaklarını bir başkasının kimliğinde

gerçekleştirmeyi uman bir adamın kimlik metamorfozuna odaklanarak, önceki filmlerine göre çok daha katmanlı olan bir evren inşa etti. Bu filmi çözümlmeden önce Antonioni ile Pirselimoglu'nun sineması arasındaki bağın anlaşılabilmesi için Antonioni sinemasının genel özelliklerine değinmek yerinde olacaktır.

Antonioni ve Yeni Türk Sineması

Bugün, gerek kitle veya eğlence sinemasına alternatif bir sinema arayışı olması anlamında gerekse sanatsal ve entelektüel bir ifadeye kavuşması anlamında Yeni Türk sineması'ndan söz edebiliyorsak eğer bu olgu biraz da Jameson (2016:17)'nin işaret ettiği üzere İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin içinde olmakla birlikte onu dönüştüren bir yönetmen olan Antonioni'nin yaydığı etkiden kaynaklanır. Peki, bu etki tam olarak nasıl gerçekleşmiştir? Jameson bu konunun ayrıntısına girmiyor. Dolayısıyla böyle bir sorunun yanıtlanması bu makalenin sınırlarını aşan etraflı bir tartışmayı üstlenmeyi gerektirir. Ancak modernist sinemanın en başta gelen ismi olan Antonioni'nin adına yapılan bu referansın sadece onu değil de bütün bir modern sinemayı işaret ettiği düşünülebilirse o zaman işimiz bir ölçüde kolaylaşır. Çünkü şurası açıktır ki; başta karakterlerin içsel varlığına yönelme, kimlik krizi, insanın kendine ve çevresine yabancılaşması gibi temalar ile insanoğlunun tekinsizliğini yansıtan imgeler, son olarak da toplumsal veya nesnel gerçeklik üzerine oldukça öznel ve bireysel bir yorum sunması bakımından Antonioni sinemasına özgü görünen pek çok unsur modern sinemanın da ayırt edici unsurları olarak öne çıkar. Modern sinemaya genel bir eğilim olarak bireyin çevresine yabancılaşması fikri damga vurdu. Bu yabancılaşmanın yarattığı tinsel hoşnutsuzluğun görüntüsü Bergman'da teolojinin sorunlaştırılması üzerinden, Tarkovsky'de mistik bir arayışla, Antonioni de ise tamamen seküler biçimde ama üçünü de kapsayan ortak bir ifade olarak söylemek gerekirse varoluşçu bir duyarlılık ve felsefi-antropolojik bir yaklaşımı yansıtır. Antonioni'nin modern sinemadaki özel konumu Kovacs'ın belirttiği gibi "psikolojik manzara" adını verdiği bir biçimi yaratmasından kaynaklanır. Antonioni'nin film karakterleri kentli orta sınıf ve üst orta sınıftan gelen kişilerdir. Ancak Antonioni, bu sınıfsal referansları, Kovacs'ın işaret ettiği üzere Yeni Gerçekçi biçimde olduğunun aksine toplumsal sorunları betimlemek için değil genel insani kaygıları ve modern yaşamın altındaki hiçliği yansıtmak için kullanır (Kovacs, 2010: 271). Bu doğrultuda onun kamerası fiziksel gerçekliğin ifşasından ziyade bireylerin içsel gerçekliğinin araştırılmasına yönelmişti (Cardullo, 2010: xi). Bu bakımdan Antonioni ile Pirselimoglu sinemasal tavır açısından birbirine oldukça yakındır. Pirselimoglu'da tıpkı İtalyan yönetmen gibi fiziksel gerçekliği insanoğlunun zihinsel ve tinsel durumunu sergilemenin bir aracı olarak kullanır.

Antonioni modern bireyin sorununun kendi yarattığı çevreye uyumlanamaması olduğunu düşünüyordu (Kovacs, 2010: 161). Özellikle burjuvazi, varsıllığından gelen fazlaşmış seçme özgürlüğüne rağmen böyle bir özgürlükle ne yapacağını bilmediği için yönünü tamamen kaybetmişti. Burjuvazi bu imkânlardan otantik bir varoluş yaratacağı yerde, tam aksi bir yönde davranarak bu imkânlara sahip olmasının ona yüklediği aşırı kaygı altında ezilmiş, kendi varlık imkânlarından kaçmıştı. Zira Deleuze'ün işaret ettiği gibi en temelde, İkinci Dünya Savaşı'nın Avrupa uygarlığında yarattığı psikolojik tahribat nedeniyle insanoğlunun bu dünyaya olan inancı kaybolmuştu (Deleuze, 2009: 362). İç benlik ile fiziksel

gerçeklik arasındaki bu radikal kopuş nedeniyle insanoğlu kendisini bir türlü evinde hissedemiyordu:

O halde, Antonioni'nin karakterlerinde görülen can sıkıntısı açısından hatalı olan şey, aslında kişilikle mevcut durum arasındaki radikal kopukluktan kaynaklanan bir durumdur. Çünkü hayati bir bağlantı kopmuştur: Maddi dünya, daha evvel hayatlarımızı ona göre motive ettiğimiz ve ahlaki olduğu kadar ruhsal olayları da ona göre meydana getirdiğimiz kalıtsal anlamlar ve ilkelerden yoksun kalmıştır. Böyle bir dünyada, bir şeyi "halleden" ya da bir şeyi bozan, sabit bir başlangıç noktasından hareket ederek sonuç bölümüne doğru adım adım yol alan bir hikâye anlamındaki "hikâye" fikrinin artık bir yararı yoktur ve o bu dünyanın fiilen yaşanma biçimine de uygun değildir (Cardullo, 2010: xx).

Bu doğrultuda Antonioni'de hikâyenin istikrarsızlaştırılması giderek hem hikâyenin kayboluşuna hem de tıpkı *L'Eclisse* (Batan Güneş, 1962) ile *L'Avventura* (Macera/Serüven, 1960)'da olduğu gibi artık bir hikâyesi olmayan karakterlerin de kayboluşuna götürür. Antonioni'nin çıplak manzaraları ile hiçbir aksiyon olmamasına rağmen çokça yer verdiği "ölü zamanlar" adı verilen durumsal çekimler, tıpkı kayboluş motifi gibi varoluşçu felsefeyle bağıntılıdır. Kendini evinde hissedemeyen ve amaçsızca gezinen karakterlerin kayboluşu varlık imkânlarını gerçekleştiremeyen insanın kendisini unutmaya ve kendinden kaçışını ifade eder.

Bu bağlamda Antonioni, insanın düşkünlüğünün bir sonucu olarak saplanmış olduğu bu sıradan varoluşu ve monotonluğu göstererek ampirik gerçekliğin sözde doluluğunun altında yatan değer boşluğunu ya da hiçliği gösterdi. Bu nedenle Antonioni'nin sineması başlangıçtaki durum ile son arasında hiç bir değişikliğin olmadığı dairesel bir modele dayandı (Kovacs, 2010: 273). Antonioni'nin karakterleri "Das Man"ı aşmadığı için şeylerle ve çevreleriyle anlamlı bir ilişki kuramaz.

Antonioni'nin temsil ettiği dünyaya yönelik derin bir şekilde eleştirel tutumu vardır ve onun başlıca sanatsal amacı temel olarak insani değerlerin olmadığı bir durumun dramatik karakterini göstermektir. Ve bu yokluk karakterlerin acı çekmesine yol açar. Antonioni için yokluk nihai kertedir ve mutsuzluğun nedenidir. Dünyada neden yoktur ve karakterlerin suçu ya da hatası yoktur. Bu nihai varoluşsal durumdur (Kovacs, 2010: 103).

Kovacs'ın ifadesiyle "Antonioni için sanat hiçliktir, çünkü varlığı yokluk olarak temsil etme gücüne sahiptir" (2010: 421). Kovacs'ın araştırmasına göre, varoluşçu hiçlik kavramı modern sinemanın tam kalbinde yer aldığı için Antonioni gerçekten de modern sinemanın babası sayılmalıdır. Varoluşçu duyarlılığın Yeni Türk sinemasının da kalbinde yer aldığı düşünüldüğünde Jameson'un tespiti tam yerine oturur. Yakın dönem Türk sinemasında ise varoluşçu anlayışı sürdüren en önemli yönetmenlerden birinin Tayfun Pirseliimoğlu olduğunu söylemek abartı olmayacaktır. Zira Antonioni örneği üzerinden değindiğimiz varoluşçu unsurlar Pirseliimoğlu'da da yankı bulmuştur. Ancak Antonioni ile Pirseliimoğlu ile arasında, karakterizasyon bakımından bir fark vardır. Antonioni burjuvazinin konformist hayatının ta derininde yatan hiçliği göstermişken, ikincisi sıradan insanın bilinçsiz varoluş durumunu perdeye yansıtır. Pirseliimoğlu'nun karakterleri tam da bu bilinçsizlik nedeniyle yüzergezer bir halde hayat içinde yol alırken başka kimliklerce kapılmaya oldukça açık bir varoluşsallık

sergiler. Bu başka kimliklerce kapılma hali iradi değildir. Bu yüzden Pirselimoglu'nun karakterlerinin tüm o işledikleri suçlara ya da yanlış bağlanmalarına rağmen tuhaf, hatta çocukça diyebileceğimiz bir masumiyetleri vardır.

Başkası'nın Varoluşçu İmgeleri: Yolcu ve Ben O Değilim

Antonioni ile Pirselimoglu arasındaki yakınlığın bir boyutunun özellikle Heideggerci varoluşçuluktan diğer boyutunun da *Yolcu* ile *Ben O Değilim* arasındaki metinlerarasılıktan kaynaklandığını söylemek gerekir. Öte yandan *Yolcu'da* kimlik başkalaşımı ani bir kararla sağlanırken, bu başkalaşım *Ben O Değilim'de* tedrici bir biçimde yaşanır. Üstelik ilk filmdeki başkalaşım belirgin biçimde başkarakterin başarısız kariyeri ve sorunlu geçmişine bağlanırken, ikincisindeki başkalaşımın görünen hiçbir anlamlı motifi yoktur. Bununla birlikte bu filmin başkarakterlerinin, ilki ölü bir adamın yerine geçtiği için, diğeri ölü olmamakla birlikte fiili anlamda namevcut olan birisinin yerine geçtiği için "Başkasılaşmaları" anlamında akraba olduğu söylenebilir.

Yolcu'da Afrika'da görev yapmakta olan belgeselci David Locke, kaldığı otelde kendisine çok benzeyen bir adamı ölü halde bulur. Locke birdenbire pasaportlardaki fotoğrafları değiştirerek adı David Robertson olan bu adamın yerine geçer. Robertson silah kaçakçısıdır ve karanlık bir geçmişe sahiptir. Bundan haberi olmaksızın kendi geçmişinin ağırlığından kurtulmaya çalışan Locke'un hayatı tıpkı yerine geçtiği ikizi gibi bir otel odasında son bulur. Hikâyenin akışı içinde Locke'un hayatına hakkında hiçbir bilgi sahibi olmadığı bir kız girmiş ancak onunla olan ilişkisi de başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Filmin son plan-sekansında kamera, yatağında keyifli bir halde uzanarak sigara içen Locke'den ayrılır. Yedi dakika süren çekim boyunca yavaş yavaş parmaklıkları pencereden dışarıya doğru devinen kamera tekrardan yatağı gösterdiğinde Locke artık hayatta değildir. Kameranın dışarıya çevrildiği süre boyunca, seyirci odada ne olup bittiğini göremez (gösterilmeyen imge). Böylelikle Antonioni bu ölümün nasıl gerçekleştiği hakkında seyirciden bir yorum geliştirmesini talep eder. Antonioni, bu filmde bir başkasının yerine geçme temasını, bir yandan takıntılarının biri olan kimlik fenomenini sergilemek için diğer yandan *Blow Up* (Cinayeti Gördüm, 1967)'da daha açıklıkla işlediği başka bir takıntı olan fotoğrafik gerçekliğin ontolojik statüsünü sorgulamak için kullandı ve yorumu da seyirciye bırakarak sinemasal hakikatin seyircinin kamera gözüyle özdeşleşebildiği ölçüde inşa edilebilecek bir gerçeklik olduğu fikrini geliştirdi.

Yolcu filminin varoluşçu felsefenin icatlarından biri olan *Başkası* ya da *Öteki* teması ile olan bağı açıktır. Başkası teması *Yolcu'da* Locke'un otantik bir birey olmaktan kaçışı ile ilgiliydi ve Antonioni'nin temel vurgusu kendisinin çok iyi tanıdığı burjuva sınıfının yarattığı dünyanın otantik olmayan doğasından kaçışı üzerineydi. Filmin bir çölde geçmesi kesinlikle tesadüf değildi ve tam da Baudrillard'ın *Amerika* adlı yapıtında çöle ilişkin olarak yaptığı tespitteki anlamıyla kullanılmıştı:

Çünkü çölün zihindeki bu şekli, gözünüzün önündeyken büyüyor; toplumdan kaçmanın arı şeklidir bu. Sevgisizlik, soğukluk, artılmış şeklini hızın yokluğunda buluyor. Toplumdan kaçmanın ya da toplumsal çekirdeksizleşmenin soğuk ve Ölü yanı burada

çölün sıcaklığında kendi düş ve düşüncelerine dalmış şekline kavuşuyor: Politika ötesi çölün enliliği içinde, jeolojinin alaycılığı içinde buluyor, türsel, zihinsel alanını. Toplumsal olmayan, yüzeysel, gelecek dünyamızın insanlık dışı olma niteliği, estetik şekliyle esrik şeklini burada hemen buluyor; çünkü çöl yalnızca şu: kültürün esrik bir eleştirisi, gözden kaybolmanın esrik bir şekli (Baudrillard, 2013: 16).

Tayfun Pirselimoglu ise bu çölü, çölün tam karşıtı bir yerde, ama günbegün yaygınlaşan bütün o yok-yerleriyle birlikte aslında tinsel bir çöle dönüşmüş olan metropolde kuruyor. *Ben O Değilim* bu çölden bir başkası olarak kaçmaya yeltenen bir adamın kimliksel dönüşümüne odaklanarak bunun ne kadar mümkün olduğuna dair oldukça yakıcı bir soru soruyor. Antonioni'nin hikâyesi üst sınıftan bir karakterin konformist ve otantik olmayan burjuva dünyasından kaçışını ve bu kaçışın boşa çıkışını ifade ediyordu. Pirselimoglu'nun filmi ise alt sınıftan yalnız bir karakterin kendini evinde hissetme arayışını, kendisini "başkası"nın bakışında tamamlama arzusunu ve bu arzunun imkânsızlığını dışavurdu.

***Ben O Değilim'*de Başkası İmgesi**



Görsel 1: "Suretleyen olarak ayna"



Görsel 2: "Yokluk "

Film, Nihat'ın yatağından kalkıp aynaya bakmasıyla açılır. Nihat odadan ayrılır, ancak sureti aynadan ekranın diğer tarafında bulunan izleyicilere yansıtılır. Elsaeseer ve Hagener aynanın sinemada bir metafor olarak ne anlamlar ifade edebileceğini ortaya koymuştur. Buna göre;

Aynaya bakmak kişinin kendi iç benliğine açılan bir pencere olarak kendi yüzüyle karşılaşmasını zorunlu kılar. Yine de kişinin aynada kendine bakması, aynı zamanda dışarıdan bir bakıştır; artık bana ait olmayan, beni yargılayan veya affeden, beni eleştiren veya pohpohlayan, ama her hâlükârda bir başkasının ya da "Öteki"nin bakışı haline gelmiş olan bir bakış. Ayrıca, sinemanın Doppelgänger³ ile kimliklerin mübadelesine ilişkin öykülere tutkun olması, her zaman örtük olarak, özdeşleşme ve kendine yabancılaşma sorunsalını kabul ederek, seyircinin, karakterlerin kendisinin vekili yahut ikizi ideal benlikler yahut korkunç öteki benlikler (alter-egolar) olmasına ilişkin kendi huzursuz ya da tekensiz farkındalığını anlatsal bakımdan geliştiriyor yahut alegoriye çeviriyordu (Elsaeseer ve Hagener, 2014: 110)

³ Çiftegezerler.

Jacques Lacan'dan yola çıkan psikanalitik film kuramına bir girizgâh olarak da görülebilecek olan bu tespit, film boyunca tekrar eden ayna sahneleri de hesaba katılırsa, Pirselimoglu'nun çekimlerine ışık tutmaktadır. Öte yandan, Lacan'ın imgesel, simgesel ve gerçek kavramları altında ele aldığı "benlik" ya da "özne" sorununun bir ayna-varlık olarak "Öteki" sorununa bağlanması varoluşçu-fenomenolojik felsefi geleneğin uzun zamandan beri üzerinde durduğu bir konuydu ve Lacan'dan önce psikanalist Otto Rank "eşbenlik" kavramı üzerinden, yazın ve sinemada narsistik benliğin dışsal bir yansıması/sureti olarak "Öteki" sorununu ele almıştı⁴. Çalışmalarında fenomenolojiden etkilenen Mihail Bahtin ise yazarın kahramanla ilişkisi sorununu ele aldığı bir denemesinde ayna'nın aslında "olası bir öteki"nin bakışını yansıttığını ileri sürmüştü:

Ayna, kendini nesneleştirme için malzeme sağlamaktan fazlasını yapamaz, üstelik bunu da saf biçiminde yapamaz. Aslında ayna karşısındaki konumumuz, bir şekilde daima sahtedir, zira kendimize dışarıdan yaklaşma olanağından yoksun olduğumuz için, ötekinde olduğu gibi bu durumda da, kendimizi özgün olarak belirlenmiş olmayan bir olası ötekine yansıtırız ve daha sonra, bu ötekinin yardımıyla kendimizle ilişkili değer-kuramsal bir konum bulmaya çalışırız; bu durumda da, kendimizi-ötekenden yola çıkararak- canlandırıp biçimlendirmeye çalışırız (Bahtin, 2005: 50).



Görsel 3: "Bütünlenme arayışı olarak ayna" Nihat Necip'in gözlüğünü taktıktan sonra aynaya bakar.

Film boyunca Nihat'ın sıklıkla aynadaki suretine bakar halde yansıtılması böyle bir anlamı dışsallaştırır. Ancak yönetmen bu arayışın beyhude bir çaba olduğunu sezdirmekten de geri durmaz. Zira filmin açılış çekiminin devamında aynada bir iz gibi beliren sureti karşılması gereken varlık orada yoktur. Buradaki yokluk bir yanıyla izleyici olarak benim Nihat'ın oradalığını bekleyişimden de kaynaklanır. Bu durum aynı zamanda seyir deneyiminin ikizleşmesiyle de bağlantılıdır. Aynadaki suret perdenin gerisindeki seyircinin durumuna ışık tutar ve uyarıcıdır. İzleyeceğimiz film temsil olarak suret değil, sinemasal hakikat olarak surettir. Dolayısıyla bu noktadan itibaren, görülür olmanın görülürün araçlarıyla oluşturulduğu bir realite düzlemine adım atarız. Bu çekimin ardından "Ben O Değilim" yazısı perdede belirir. Bununla, suret ile suretlenen arasında ontolojik bir statü farkı

⁴ Bu konu hakkında Otto Rank'ın Eşbenlik kitabına bakınız: Rank O., (2016) *Eşbenlik*, İstanbul:Pinhan Yayıncılık.

bulunulduğuna işaret edilir. Burada, suret ile modeli arasında ve model ile idea'sı arasındaki ontolojik statü farklarına ilişkin tartışmanın Platon'a kadar uzanan kadim tarihine girmeyeceğim⁵. Bu tartışma filmin özdüşünümsel boyutlarına ilişkin yapılacak başka bir çalışmanın konusu olabilir. Dolayısıyla, bu yazıyı, Pirselimoglu'nun "başkası olma" imgesinin, psikanalizi, varoluşçu fenomenolojiyi ve filmsel özdüşünümsellik kavramını da davet eden katmanlı bir imge olduğuna işaret etmekle birlikte Jean Paul Sartre'in "Başkası" kategorisine ilişkin olarak yaptığı tespitler üzerinden ilerleteceğim.

Sartre "Başkası"nın bakışının benliğin oluşumundaki etkilerini araştırırken G.W.F Hegel'in köle-efendi diyalektiğinden⁶ yararlandı ve bu diyalektiği kendi entelektüel gündemine uyarladı. Yanı sıra Sartre'in "başkası için varlık" kategorisine ilişkin görüşleri bağlamında geliştirdiği "kötü niyet/inanç" kavramı varoluşçu psikiyatrideki "sahte benlik" kavramının oluşumuna katkıda bulunmuştu⁷. Bu bakımdan Lacan ile Sartre ve çok daha genel düzeyde psikanalistler ile varoluşçu fenomenolojist felsefecilerin görüşleri arasındaki yakınlık, dönemin felsefi gündemiyle ilişkiliydi. Bu gündem de "başkası" ile ilişkilerin kendilik bilincinin kazanılmasındaki rolüne yapılan vurgu tarafından belirlenmişti. Tüm varoluş felsefelerinde beliren ortak görüş, kişinin varoluşunun ancak başkalarının varoluşunun dolayımından geçerek bir içerik kazandığıdır. Başkalarının varoluşunun benim varoluşuma karışması ya da yapışması söz konusudur. Yapışkanlık her bir kişinin varoluşunda başkalarının varoluşunun da içerilmesi anlamına gelir. Merleau-Ponty, bu durumu, insanın bir bilinç varlığı olduğu kadar aynı zamanda bir beden varlığı olduğuna dikkat çekerek vücutlararasılık olarak ifade etmiştir:

Vücutlararasılık, hususi olan ile yabancı olanın iç içe geçmiş olduğunu ifade eder ve aynı zamanda Norbert Elias ile Merleau Ponty'nin hemfikir olarak teyit ettikleri gibi her birimizin bir sosyal ilişkiler örgüsüne gömülü olduğumuzu gösterir... Hazır, tamamlanmış bireyler yoktur, aksine sadece vücutsal Kendi'mize anonimliğin belirli bir ölçüsünü yükleyip, ona tipik bir şekil veren bireyleşme süreci vardır... En sonunda vücutsal ve vücuda tutuklu tecrübemiz şunu gösterir ki, birbirimizle karşılaşmadan önce, Başkası ile başkalarını bende, beni de başkalarında bulurum" (Waldenfels, 2008:90-91).

Ponty, Heidegger'in aksine ben ile başkasının birbirine açılma yönelimini olumlu yönde değerlendirmiştir. Ben ile başkası arasındaki ilişki bir özne-nesne diyalektiği şeklinde değil başka bir bedende ikinci benim olarak ortaya çıkan özne-özne diyalojisi şeklinde

⁵ Bu konuda Bernhard Waldenfels'in çalışmasına bakılabilir. Waldenfels, B (2011), *Ayna, İz, Bakış*, İstanbul: Avesta Yayınları.

⁶ Köle-efendi diyalektiği konusunda başta gelen Hegel yorumcularından birisi Alexandre Kojève'nin çalışması ufuk açıcudur. Kojève,A.,(2011) *Hegel Felsefesine Giriş*, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları

⁷ Varoluşçu psikiyatrist R.D. Laing, kendi geliştirdiği "sahte-benlik" dizgesinin varoluşçu kaynaklarını şöyle sıralamıştır: Soren Kierkegaard'ın "Ölümcül Hastalık" yapıtı, Martin Heidegger'in "Varlık ve Zaman" yapıtı ve son olarak J.P. Sartre'in "Varlık ve Hiçlik" adlı yapıtındaki "kötü niyet" tartışması. Bu doğrultuda Laing, sahte benliği kendisi olmamanın bir yolu olarak görmüştür. Bkz. Laing, R.D., (2012) *Bölinmiş Benlik*, İstanbul:Pinhan Yayıncılık

işlemektedir. Başkası adeta bir ikiz gibi benim dünyama eşlik eder. Öznelerarası iletişimi mümkün kılan şey tam da bu haldir. Ne var ki, Sartre “başkaları cehennemdir” ifadesiyle “başkası” temasını oldukça karamsar bir noktaya taşımıştır.

Sartre’a göre başkasının bakışını üzerinde hissettiğim andan itibaren bu başka insan “öteki ” olur benim için. Öteki tarafından görülmem beni kendime bir nesne olduğum bilincine vardırarak geri döndürür. Görülme’de, beni görene teslim edilmişimdir (Biemel, 1984: 53). Ancak beni kendime bir nesne olarak gördürerek utanç duygusuyla sarsılmama neden olan bu bakış aynı zamanda bana bakanın bakışı tarafından ele geçirilmemek için bendeki öznellik potansiyelinin farkına varmamı sağlayan da bir bakıştır. Tüm bir şeyler dünyasını kendi bakışımın merkezde olduğu bir odağı temel alarak düzenlemişken, birdenbire beni odak noktasındaki yerimden eden bir başkası çıkagelir ve kurduğum dünyayı elimden alarak bu dünyayı kendi bakışına göre düzenlemeye başlar. Üstelik bu başkası sadece şeyler dünyasını değil beni de kendi bakışına tutsak ederek nesneleştirir. İşte bu anlamda “Bakılma deneyimi, beni kendime geri döndürür. Sartre’a göre ilk kez bu deneyimle [bu yaşantıyla] kendi “ben”ime çatarım, evet “ben” diye bir şeyi ele geçiririm. O ana kadar edimlerimde yaşamıştım, ben bilincinden yoksundum” (Biemel, 1984: 53). Öteki’nin bakışıyla birlikte *kendisi için varlık* konumundan ıskarta edilen kişi *kendinde varlık* konumuna düşer. Böyle bir kişi nesnelere arasında bir nesne olur. “Kendi başına varlık” (en-soi) varlığının sebebi olmayan, değişmez, mükemmel, tamamen belli, mutlak imkândır; aşağı yukarı objelerin ve eşyanın cansız dünyasına aittir (Magill, 1984: 84). Kişi böylelikle her neyse o olmaktan başka bir olanağı olmayan nesnelere katıksız olgusal durumuna mahkûm olur: “Benim aşkınlığım, [yani benim kendi olgusal varlığımı aşma yeteneğim] başkalarınca aşkınlaştırılır; böylelikle de ötekine teslim edilmiştir. *Öteki, bakış olarak: Benim aşkınlaştırılmış aşkınlığımdan başka bir şey değildir* (Biemel, 1984: 55). Öte yandan bu durum egonun hususi varlığını kavraması yönünde bir açılıma da imkân tanır. Aynanın karşısına geçen kişi nasıl ki kendisini nesneleştirip varoluşuna karşı eleştirel bir mesafe alıyorsa, ötekinin bakışı da kişiyi böyle bir eşiğe getirerek kendi varlık olanaklarının farkına varmasını sağlayabilir. Bu doğrultuda ben varlık olanaklarını tasarlamaya başladığı andan itibaren ötekinin bakışı tarafından massedilmeye bir son verir. Sonrasında ben, ötekinin vekâletinden kurtardığı bu bakışı ötekinin nesneleştirilmesi için kullanmaya başlar. Dolayısıyla Ponty’nin düşündüğünün aksine öznelerarası iletişimin temel niteliği birbirlerini tamamlayan özne-ben’ler arasındaki diyaloji değil, birbirleriyle rekabet halinde bulunan özne-ben’ler arasındaki çatışmadır. Ben’in bu sözkonusu çatışmada ötekinin bakışınca kapılmaması için uyanık olması gerekmektedir. “Bu bakımdan ötekinden, beni yeniden kendine bağlı kılacağından duyduğum endişe, kurtulamadığım bir endişe olarak kalır” (Biemel, 1984: 59).

Görüldüğü gibi Öteki’nin bakışı beni yargılar ve çerçeveler. Filmde bu çerçeveyen bakışa ilişkin sahneler dikkat çeker. Örneğin, Nihat’ın çalıştığı vapurda amiri durumunda olan bir adam ona iki kez evlenmesi gerektiğini söyler. Yönetmen bu yargılayan bakışı vurgulamak için çerçeve içinde çerçeve çekimi yapar. Zaten bu evlilik meselesi, Nihat’ın kaldığı otelde bir adamla yaptığı lakırdıda ve Nihat ile Asiye’nin yaptığı bir yemek arası sohbetinde gündeme gelir. Kuşkusuz ki evlilik etrafında dönen bu lakırdılar bir yanıyla da, anonim “das Man”ın gündelik dünyasına bir göndermedir.



Görsel 4: "Vapurdaki Adam: Eoli misin?"



Görsel 5: "Oteldeki Adam: Eoli misin?"



Görsel 6: "Asiye: Hiç evlenmedin mi?"

Sartre için ego ile öteki arasındaki ilişkinin temel niteliğini yargılama ve çatışma oluşturur. Ancak bu yargılayan bakışın nesnesi olup olmamak kişinin elindedir. Kişi Öteki olmayabilir. Öteki'nin beni kendi tasarılarının nesnesi haline getirmesi yönündeki meydan okumasına karşılık bende öteki'ni kendi tasarılarımın nesnesi yapmaya çalışarak cevap verebilirim. Zira "Ne nesnel verilmişlikler, ne benim geçmişimde içerilen olgusallık ne de başkalarının varlığı, özgürlüğümü ortadan kaldıramazlar. İnsanın biryandan içinde yaşadığı dünya öte yandan kendi varlığı karşısında taşıdığı sorumluluk da bundan türer (Biemel, 1984:

152). Dolayısıyla insan ontolojik bakımdan, tamamen özgürdür. Nihayetinde insan hangi koşul altında olursa olsun seçimleriyle kendi kendisini yapabilen bir varlıktır. İnsanın başka varoluşanlardan uzaklaşarak kendi yaptığı seçimlerle kendisine ulaşma temasının Heideggerci tınısı bir yana bırakılırsa Sartre'in özgün katkısı insanın ontolojik statüsünün belirsizliğine dair yaptığı saptamadır. İnsanoğlu olgusallığını (kendi başına varlık: insanın oluştan yoksun nesne boyutu) aşma imkânına sahip bir varlık (kendisi için varlık: seçimleriyle kendisini yapması) olarak özgürlük ile özgür olmama arasında salınan bir varolandır. Aynı zamanda toplumsal bir varoluşa yazgılı olarak bu dünyaya fırlatıldığı için de başkaları'nın imkânları ya da özgürlükleriyle çevrelenmiştir. Başkaları'nın özgürlüğü nedeniyle ego daima *başkası/başkaları için varlık* olma tehdidinde açık bir varoluşandır. Bu varoluş aynı zamanda yokluk'la dolu bir varoluştur da. Yalınlaştırarak söylersek, varlık yokluktan çıktığı ya da varlığı tamamlayan soyut bir fikir olduğu için değil, aksine yokluk varlıktan çıktığı, ondan sonra geldiği için böyledir. Nihayetinde '*hiç varolmayabilirdim*' yargısı ya da '*hiç olmayabilecekken neden bir şeyler var?*' sorusu ancak varlıktan ve insan gibi bir varolan tarafından türetilir. "Yokluğun araya girmesi "kendisi için" in "kendi başına" dan ayrılmasının başlangıcıdır. Sartre'in açıklamasına göre yokluk insanlar veya insan şuuruyla dünyaya girer" (Magill,1992: 87). Bu anlamda insanın varoluşu zorunlu bir varoluş değildir. Zaten Sartre için, insan özgürlüğü tam da bu keyfiyetten türemektedir. "Burada sözü edilen hürriyet insan tabiatına bağlı bir özellik değil, insan tabiatının kendisidir (Magill, 89) Varlık'ta temelden bir zorunsuzluk vardır. Eğer ben fenomenal dünyanın arkasında buranın anlamına ve kendi varoluşumun nedenine ilişkin daha derin yapı ve zorunluluk arayışına girersem hürriyetimi tehlikeye atmış olurum. Kendi elimle varlığımı, mutlak belirlenmişlik anlamına gelen kendi başına varlık konumuna geriletirim. Bu arayış, aslında insanoğlunun yoklukla damgalanmış eksik varoluşunu tamamlama ve metafiziksel anlamıyla aşkın bir varlıkla bütünleşme arayışıdır. Ancak burada insanın kendini aldatması söz konusudur. Çünkü insan belirsiz, eksik ve sürekli bir oluş halinde kendi ile başkalarının, aşkınlıkla olgusalığın arasına sıkışmış ara bir durumda yaşayan ne kendisi ne başkası ne de kendi başına varlık olabilecek bir varolandır. Dolayısıyla kendini tamamlama arzusu beyhudedir:

En son tamlığa hiçbir zaman erişilemez; böyle olsaydı, birbirine zıt olan "kendi başına"nın (olumluluk ve tamlık) ve "kendisi için"(olumsuzluk ve eksiklik) karakteri birleştirilmiş olacaktı. Bu imkânsız birleşme çabası, şuurun talihsizliğini meydana getirir. "Kendisi için" kendi varlığında hastadır, çünkü kavuşmak istediği, fakat kendini kaybetmeden buna imkân bulamadığı tamlık tarafından rahatsız edilmektedir. "İnsanın realitesi bir ıstıraptır, çünkü o varamadığı bir tamlıkla taciz edilmektedir. Onun "kendi başına"nın tamlığına erme arzusunda başarılı olması, kendini kaybetmesi demektir (Magill, 1992: 91-92)

İnsanın tamlığa ulaşma arzusu veya inancında kökten ve neredeyse bilinçdışı denilebilecek bir kendini aldatma söz konusudur. Sartre bu durumu "kötü niyet" ya da "kendini aldatmadaki inanma" diye adlandırır. Kendini aldatma, aldatılan öncelikle kendim olduğu için bilincin dışından değil içerisinden gelen bir aldatma biçimidir. Bu bakımdan kendini aldatma bilincin özel bir yapılandırılmasını gerektirir. Sartre bunu şöyle ifade etmiştir:

Kendimi aldatmaya geçmek uykuya dalmak gibidir, kendini aldatmaksa rüya görmek gibi. Bu varlık kipi bir kez gerçekleştiğinde, oradan çıkmak uyanmak kadar zordur: çünkü

kendini aldatma, yapısı geçiş halinde, geçici [metastable] tipte olduğu halde, tıpkı uyanıklık ya da rüya gibi kendiliğinden kendi kendini sürdürme eğiliminde olan bir dünyada-olma tipidir (Sartre, 2010:126).

Bu doğrultuda Sartre kendini aldatmada bilincin ikiye yarıldığını ayırt eder. Bir yanda kişi kendini aldatmasının mümkün olduğu inancına “ne değilse o olması” formunda sahip olur, diğer yandan bu iknanın yeterince ikna edici olmadığı inancına “ne ise o değil” formunda sahip olur. Ancak “ne değilse o olma” hali rasyonel bağlantılar şeklinde ve muhakemeye yoluyla değil, Sartre’ın yukarıdaki satırlarda dikkat çektiği gibi rüya benzeri bir şüursuzlukla ve neredeyse kendiliğinden olur. Sartre bunun ardından insan bilincinin her zaman bir kendini aldatma riskiyle dolu olduğunu koyutlar:

Kendini aldatma, kendimdeden, varlığının içsel parçalanmasına kaçmaya çalışır. Ama kendini aldatma nasıl ki kendiliğinden kendinin bir aldatma olduğunu olumsuzlarsa, bu parçalanmayı da olumsuzlar. Ne değilsem o olmak kipinde olmadığım kendimdeden "ne-ise-o-olmamak" aracılığıyla kaçarak kendini bir aldatma olarak olumsuzlayan kendini aldatma, “ne değilse o olmama” kipinde olmadığım kendindeyi hedefler. Eğer kendini aldatma mümkünse, bunun nedeni, kendini aldatmanın insan varlığının her türlü projesinin dolaysız ve sürekli tehdidi olmasıdır, bilincin kendi varlığı içinde sürekli bir kendini aldatma riski barındırmasıdır. Ve bu riskin kökeni de, bilincin kendi varlığı içinde hem ne değilse o olması hem de ne ise o olmamasıdır (Sartre, 2010:129)

Görülebileceği gibi kendini aldatma insanın olgusalılık ile aşkınsallık arasında sıkışmış varlığının ontik yapısından türetilmiştir. Bu belirlemelerin açtığı pencereden filme dönersek eğer, filmin adının dahi Sartre’ın varoluşçu fenomenolojisiyle bağlantılı olduğu görülür. *Ben O Değilim* filmi tam da Sartrecı anlamıyla ne ise o olmaklığından firar etmeye çalışan Nihat’ın rüya benzeri deneyimini görselleştirir.



Görsel 7: “Gündeliklik”



Görsel 8: “Ev Hali”



Görsel 9: "İş Hali"



Görsel 10: "Nezarethane"

Film Nihat'ın her günlük düşkünlüklerine gömülmüş yaşamına uyanışıyla başlar. Çok fazla sigara içer, yemek yer, çay içer, işten arta kalan boş zamanını televizyon izleyerek geçirir vs. Pirselimoglu filmlerinin hemen hepsinde tekrar eden gündelikliğe dair bu imgelerin Heideggerci karşılığının halis/hususi olmayan bir yaşam olduğuna daha önce değinmiştim. Dolayısıyla ilk katmanda yönetmen Nihat'ı bir "Das Man" olarak çizer. Nihat'ın yaşamındaki manevi boşluk onun etrafa yaptığı sıkıntı verici bakışlarla dolu ölü zaman çekimleriyle verilir. Bu yaşamın nabızı gündelik ya da ampirik yaşamın kronolojisine göre atmaktadır. Baştaki durumda şimdikiyle dolu bu yaşamın ne geçmiş bir içeriği ne de geleceğe yönelmiş bir yüzü vardır. Nihat tamamen nesnel belirleyiciliklerin düzleminde şeylemiş bir varlığı icra etmektedir. Ancak bir gün tam da kendi kendini tatmin etmek üzereyken arkadaşlarının ısrarı üzerine fuhuş yapmaya çıkar. Bu eylemi yol kenarına park ettikleri arabada gerçekleştirirlerken polis baskın yapar. Arkadaşları kaçarlar. Nihat gözaltına alınır. Nezarethaneye atılan Nihat, burada, ayakkabısının topuğu ile demir parmaklıklara vurarak gürültü yapan tuhaf bir tiple bir gece geçirir. Nihat'ın başkalarının tasarısıyla hareket ettiği ilk eyleminde hapsi boylaması ilginç bir noktadır. Hususi alanını terk ettiği anda başına olmayacak bir iş gelmiştir. Zira başkalarıyla bir arada yaşanır ve onların tasarılarının nesnesi olmaya her daim açıktır. Bu açıklık halini peşi sıra gelen hapisahane sahnesiyle bir arada düşündüğümüzde Nihat'ın kendi başına varlığının çalınmaya müsait yapısının ayırdına bu sahneyle vardığını söyleyebiliriz. Bu baskın, onun nesnelliğini utanç içinde kabul etmesinin yolunu açar. Kendi başına varlık kıpırdanmaya başlamıştır.



Görsel 11: "Tuhaf bir tip"



Görsel 12: "Gürültü"



Görsel 13: "Ayakkabı"



Görsel 14: "Uyuklama"

Nihat nezarethanede bir ara uyuklar. Uyandıığında diğer adamın orada olmadığını görür. Adamın ayakkabısını denemek ister gibi eline alır. Polisin kendisini salmak için hücrenin kapısını açması üzerine ayakkabıyı bırakır. Ardından evine geçer, uyulamaktadır. Pirselimoğlu kendisiyle yapılan kimi mülakatlarda Batı dillerinde başkasının ayakkabısını giymek bir deyim olduğunu ve bunun bir başkasının yerine geçmeyi ifade ettiğini söylemiştir (Yücel, 2014). Dolayısıyla buradaki ayakkabı çekimini daha sonra Nihat'ın Necip'in ayakkabısını giydiği sahneyi de düşünürsek, Nihat'ın kendi varlığından kaçış arzusunun bir öndeyilemesi olarak okumak mümkündür. Uyuklama çekimleri de film boyunca tekrar eden bir imge olarak karşımıza çıkmaktadır. Sartre'ın kendinden kaçışın bir çeşit uyuklama olduğuna ilişkin yorumunu hatırlarsak uyuklama sahnelerinin Nihat'ın bilincindeki dönüşümün işareti olarak konumlandıklarını düşünebiliriz.



Görsel 15: "Nihat'ın Bakışı"



Görsel 16: "Ayşe'nin Daveti"



Görsel 17: "Sıcak Bir Yuva"



Görsel 18: "Başkası için varlık(lar)"

Hapishaneden çıkan Nihat işine döner. Yeni mesai arkadaşı Ayşe'ye kaçamak bakışlar atar. Nihat'ın bakışını çerçeve içinde çerçeve yaratarak ekrana getiren Pirselimoglu böylelikle, Nihat'ın Ayşe'yi kendi tasarıları doğrultusunda çerçevelemeye başladığını işaret eder. Zaten Ayşe'de bu kaçamak bakışlara karşılık verir. Bedenlerin birbirine yaptığı bu bakışlarla, düşünce ve dil öncesi bir durum olarak Pontyci anlamıyla vücutlararası bir ilişki kurulur. Ayşe'nin Nihat'ı evine davet etmesi üzerine ikisi arasında kurulan bu vücutlarsılık diyalojik bir düzleme taşınır. Nihat'ın evinin derme-çatmalılığıyla tam bir tezat oluşturan Ayşe'nin evi ilk bakışta romantik bir dekor oluşturur. Ayşe çay koyarken, Nihat duvarda asılı aile fotoğrafına bakar. Ayşe'nin dolandırıcılıktan içeri giren ve içeride cinayet işlediği için hapisten çıkmasına epey süre olan kocası Necip'in, Nihat'a olan benzerliği şaşırtıcıdır. Ayşe fotoğraflara bakmayı sürdüren Nihat'a dönerek "eski resimler" der. Ardından Nihat'ın pek ikna olmadığını düşünmüş olmalı ki tekrarlar "eskiden kalma". Geçmişe yapılan bu çifte vurguyla birlikte - Necip'in kendi başına varlık olmaklığıyla hikâyeye adım attığımızı göre- acaba Nihat Necip'in tekerrürünün bir uğrağı olarak görülemez mi? Daha önce Pirselimoglu'nun tekerrür anlayışına değinmişim. Onun kurduğu sinemasal dünyanın da tekrar eden imge ve motiflerle oluşturulan bir mimariye sahip olduğunu düşünürsek, tüm filmin geçmiş, şimdi ve geleceğin bu içiçe olduğunu ifade eden bir zaman-imege olduğu düşünülemez mi?



Görsel 19: "Zaman İmge: Nihat Necipleşiyor: Geçmiş-Şimdi-Gelecek İç içe"

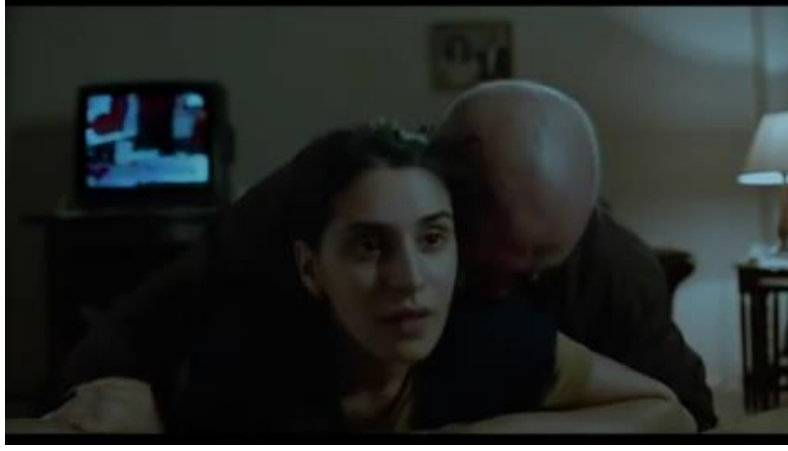
Aslında geçmişin, şimdide gerçekleşen olayların ontolojik temelini oluşturduğuna ilişkin bir zamansallığı gündeme getirdiğimizde bu sorulara bir yanıt bulabiliriz. Bu noktanın daha iyi anlaşılması için Sartre'ın zamansallık anlayışını özetleyen uzun bir alıntıya yer vermek istiyorum. Zira bu zamansallık anlayışı bizi aynı zamanda Deleuze'ün zaman imgesine taşıyacak.

Geçmiş, benim terkedilmişlik ve durum içinde bulunma tecrübemi mümkün kılar... Yazar "şimdi"yi "varlığın yüzünde daimi bir kaçış hareketi" olarak tasvir ediyor. "Şimdi" olduğu varlıktan bir kaçış ve olacağı varlığa doğru bir kaçışı ifade eder. Doğrusunu söylemek icabederse, "kendisi için" şimdi'de kendinin dış tarafında bir varlığa sahiptir, kendi önünde ve kendi arkasında. O kendinin geçmişi idi, bundan sonra geleceği olacak. Şimdi olarak,

“kendisi için” olduğu şey, (geçmiş), olmadığı şey (gelecek) dir. Gelecek “kendisi için”in olması lazım geldiği bir varlık yönüdür. Gelecek, bir kimsenin, malik olduğu soyut bir mülkiyetten çok, olduğu egzistansiyal özelliğidir. Gelecek benim sübjektifliğimi kuran eksiklidir. Geçmiş nasıl olay özelliği için temel hazırlarsa, gelecek de öylece imkân için temel hazırlar. Gelecek şimdi’de “kendisi için”imin tasarladığı imkânlar içindeki niyetidir. O, kronolojik bir tarzda sıralanan henüz gelmemiş şimdilerin serisi değil, daha çok, benim varlığımla ilgili geniş imkânları içinde bulunduran bir alandır ve daima yolculukta bulunan bir “kendisi için” olarak ben”i tarif eder (Magill, 1992: 94).

Sartre’in zamansallık düşüncesi Bergsoncu zaman anlayışının bir versiyonudur. Öte yandan Bergson’da kronolojik olmayan bir zamansallığın açılımını sağlayan süre ya da içsel zaman anlayışı Sartre’in felsefesinde önemli bir izlek olarak belirmez. Buna karşın Sartre’in geçmişi, şimdideki olaysallığın ontolojik bir zemini olarak kavraması ve geleceği de oluşun imkânı yönünden belirlemesi onun zamansallık kavrayışı ile Deleuze’ün zaman imgesi arasında bir köprü kurulabilmesinin yolunu açmaktadır. Zira Deleuze zaman imgesinin tam da geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki dizisel bağlantıyı kopartarak geçmişle birlikte varolan bir şimdii ve belirsiz bir geleceği açmıdığından söz etmektedir. “Deleuze, düş ve gerçeklik arasındaki sınırların ortadan kalkmasını ve imgelerin irrasyonel bir şekilde bağlanıp birleşmesini, zaman imgesine dayalı sinemanın temeli olarak kabul eder” (Sütçü, 2005: 103). Bu anlamda *Ben O Değilim* filmi de gerçek ile gerçekdışı arasındaki sınırları iyice gevşekleştirdiği için zaman-imege’ye dayanır. Öncelikle Nihat’ın neden bir başkası olmaya meylettğini anlamlandırabileceğimiz rasyonel bağlantılarla birbirine bağlanmış imgelerimiz yoktur. Daha önce değindiğim gibi Nihat’ın filmin dönüm noktalarında uyuklar şekilde yansıtılması hikâyenin düş ile gerçek arasındaki salındığına işaret eder. Üstelik Nihat sabit bir varlık olmaktan ziyade zamansallık içinde varoluşan bir karakter olarak çizilir. “Zaman imgesinde bir dış dünyanın varlığından bahsetmek için hiçbir temel söz konusu değildir” (Sütçü, 2005:158). Bu doğrultuda film boyunca tüm olup-bitenin Nihat’ın bilincinde gerçekleştiğine dair güçlü işaretler vardır. Daha önce değindiğim gibi ampirik dünya ile insan zihni arasındaki bağlantıların İkinci Dünya Savaşı’nın yarattığı travma sonrası yerle yeksan olması modern sinemada yeni bir düşünümle birlikte yeni bir imgenin doğmasına yola açmıştır. Bu olay bir yönüyle de filmin artık dışsal bir gerçeklikten ziyade kendi gerçekliğini yaratarak kendine gönderme yapması sonucunu doğurmuştur. Tam da bu noktada bu son tespiti örnekleyen bir çekim vardır Nihat ile Ayşe’nin ilk buluşmasında. Tedirgin edici bir sessizliğin odayı doldurmasından sonra Ayşe televizyonu açarak Nihat’ı yanına davet eder. Ayşe televizyon izlerlerken “sahte bunlar, artisler” der. Nihat “onlar” diye karşılık verir. Ayşe “öyle, hepsi sahte, oyuncu” der. Onlar’dan kasıt televizyon ekranındakiler midir yoksa bizzat kendileri midir diye sormak gerekir. Böylelikle seyircisini de kendi filmsel gerçekliğinin ne olduğuna dair bir düşünüm geliştirmesi yönünde zorlar yönetmen. Bu yönüyle film kendi sinemasal operasyonları üzerinde düşünen bir film olarak da özdeşimsel bir yapıya sahiptir. Seyirci olarak bizler artık filmi kendi yarattığı gerçeklik ve zamansallık içinde izlemeye koyduğumuzda kendi içsel süremizin içinde hareket etmeye başlarız. Pirselimoglu’nun durağan çekimlerinin, mesafeli bir görüşten karakterlerini izlemesinin ve

ölü zamanlarının ardında böyle bir düşünüm için gerekli olan süreyi yaratmak arzusu olabilir (Öztürk ve Bütev, 2017).



Görsel 20: "Başkası tarafından faydalanılan vücut"



Görsel 21: "İdeal Durum: Karı-koca"

Söz konusu sahnede ağır-aksak ilerleyen sohbetin bir yerinde Ayşe Nihat'a doğru elini uzatır. Nihat son derece sakil bir şekilde karşılık verir. Buradaki romantik jestin karşılığında Nihat bir yanlış tanıma eylemi gerçekleştirir. Ayşe'nin "yaşadığı vücut"u "bir başkası için vücut" a dönüşür. Ayşe'nin vücudu şimdi "başkası tarafından bilinen varlığına başvurmakla yaşanan vücut" haline gelir. Saydığımız bu vücut hallerini Sartre ontolojik dereceden vücut halleri olarak görür (Magill, 1992: 96). Ayşe daha sonraki buluşmalarında Nihat'a sürekli olarak Necip'e benzediğini dikte eder. Ayşe Nihat'a işyerindekilerin kendisi hakkında kötü konuşup konuşmadıklarını sorar. Nihat "Ben bir şey duymadım" diye karşılık verir. Nihat'ın "onların lakırtısı" nı bu duymamazlıkları onun vicdanına uyduğunun bir göstergesi midir? Ayşe, Nihat'ın karşılığının ardından "Sen ona çok benziyorsun" diye tekrarlar. Çünkü Necip, içeride karısına "oruspu" diyenleri şişlemiştir. Ayşe'nin kocası ile Nihat arasındaki benzerliği vurgulaması aslında onun Nihat'ı değil de, namevcut olmasına rağmen sanki birden çerçeve içinde belirecek gibi varlığı hissedilen Necip'i istemesinden kaynaklanır. Sanki her şey Ayşe'nin Nihat'ın Necipleştirmesi yönündeki bir istekçe yönlendirilmiştir. Nihat ile Ayşe'nin

ilişkisi günden güne bir karı-koca birlikteliğine dönüşürken, Nihat’da bu rolle özdeşleşerek Necip’e ait olan kişisel eşyaları kullanmaya başlar. Pirselimoglu bu kimlik dönüşümünü Nihat’ın Necip’in ayakkabısını giymesi ve gözlüğünü takması gibi motifler üzerinden vurgular. Bu ayakkabı vurgusunun Nihat’ın Necip’in geçtiği yollardan yürüyeceğinin bir öndeyişi olarak görmek mümkündür. Zira Necip bir dolandırıcıdır ve dolandırıcılık tam da başka kimliklere bürünmeye dayalı bir iştir.

Ayşe kocasının bir keresinde kendisini boğmak istediğini, kendisini dövdüğünü söyler Nihat’a. Ayşe’nin bu pek de arzulanır olmayan durumları Nihat’ta anlatmasının ardında Nihat’ında benzer davranışları sergilemesi isteği vardır aslında. Ayşe böylelikle kendisini Nihat’ın onu malı gibi görmesinin şartlarını hazırlamaktadır. Ayşe bir gün kendisine bakan Nihat’a, nedensizce “neden öyle bakıyorsun” diye sert bir çıkış yapar. İlk buluşmanın sahte romantizmi kayıp giderken aralarındaki ilişki mazoşist bir hal almaya başlar. Öznelerarası ilişkide insanların daima birbirini nesneleştirmeye çalıştığı bir savaşım vardır. Ayşe kendi tasarımlarını Nihat’a yansıtarak ondan bir Necip çıkarmaya çalıştığında yapmış olduğu Nihat’ı kendi varlığından çalmak ve kendi özgürlüğünün ya da varlık imkânının nesnesi yapmaktır. Bu sınır bir duruma vardığında sadizm ortaya çıkar. Dolayısıyla bu başkası için varlıklara dönüşmüş iki insanın yaşadığı ilişki sevgi değildir. Sartre için sevgi ilişkisi sevilen varlığın özgürlüğünü tahrip etmeden bir temellük etme biçimidir. Ama bu imkânsız bir arzudur. Dolayısıyla burada Ayşe’nin mazoşiziminden söz edilmelidir. “Mazoşizmde öznelğin ortadan kaldırılması iç dünyada görülür. Mazoşist kendisini başkası için bir kendinde-varlığa dönüştürür. Yani kendisini başkasının malı yapabilecek koşulları hazırlar. Böylece bilerek nesne durumuna düşer” (Karakaya, 2001: 130). Ayşe tam da bunu yapmış görünür. Ve daha önce kocası tarafından su dolu bir kovada boğulmaya çalışılmasına rağmen, ısrarla Nihat’tan kendisini denize götürmesini ister. Sanki burada mazoşist arzu kabından taşarak artık bir sınır durumuna ulaşmıştır.



Görsel 22: "Ayşe'nin dinginliği"



Görsel 23: "Yeni bir başlangıç mı?"



Görsel 24: "Son"

Pirselimoğlu bir kez daha seyirciyi yanıltarak rasyonel bağıntıları yıkar. Zira bu romantik çekimlerin ardından Nihat'ın şekerleme yaptığı sırada ortadan kaybolan Ayşe'nin cesedinin kıyıya vurduğu görülür. Pirselimoğlu bu sahnede gösterilmeyen bir imaj kullanmıştır. Her şey Nihat'ın şu meşhur uyuklamalarının birinde olmuştur. Bu sahnede Ayşe'nin yitip gidişine neyin yol açtığı konusunda hiçbir ima yoktur. Çünkü sinematografik ima Ulus Baker'in söylediği gibi "en az iki imajı birbirine bağlamayı" gerektirir (Baker, 2011: 101. Dolayısıyla bu yitip gidişi ancak zamansallık dâhilinde anlayabiliriz. Ayşe filmin akışı boyunca zaten başkası için varlık oluşunda yitişini gerçekleştirmiştir. Böylelikle Nihat'ın başkası ile bütünleşme arzusu boşa çıkarılır. Zira bu bütünlenme arzusunun ardında kötü niyet vardır. Hem Nihat hem Ayşe kendilerini aldatmakla ilişkiye başladıklarına göre sonucun böyle olması kaçınılmazdır.

Bu olaydan bir süre sonra Nihat Ayşe'nin öldüğü deniz kıyısına gider. Tesadüfe bakın ki Necip'in eskiden çalıştığı tersane buraya yakındır. Nihat'ın bir çay içmek için uğradığı kıraathanede bir adam ona doğru yaklaşarak, Nihat'a 'Necip kardeşim!' diye hitap eder. Bu

adam Necip'in askerlik arkadaşıdır. Adam Nihat'a tersanede iş ayarlamaya çalışır. Bu girişim Necip'in kabarık sicilinden dolayı başarısız olur. Sonra Necip'in cezasının bitmediğini öğrenir. Bunun üzerine Necip'in firari olduğunu düşünür. Necip'i azarladıktan sonra ona İzmir'de bir iş ayarladığını, ortalıktan yok olması gerektiğini söyler. Adam bu iyiliği boşuna yapmaz, askerdeyken Necip hayatını kurtarmıştır. Adam bu iyiliğiyle ona olan borcunu kapattığını söyleyerek vedalaşır. Sonrasında Nihat'ı elinde çay tepsisiyle bir vapurun içinde servis yaparken görürüz. Nihat İzmir'e gelmiş, arkadaşının ayarladığı işe başlamıştır. Burada İzmir'in kenar mahallerinden birinde dolaşırken, tesadüfen Ayşe'ye çok benzeyen bir hayat kadını görür. Aralarında sorunlu bir ilişki başlar. Hikâyenin İzmir'e taşınan kısmında bu kez Ayşe'nin ölümüyle birlikte Nihat'ın doyurulamayan arzusunun Asiye'de karşılık bulduğu görülür.



Görsel 25: "Tamamlanma Arzusu/Yekvücut olma"



Görsel 26: "Necip'in tekerrürü"

Bu tamamlanma arzusunun boşa çıkacağı, boğulma motifinin tekrar etmesiyle sezdirilir. Asiye'nin Nihat'ın bavulunu karıştırıp bulduğu Ayşe'ye ait mayoyu giymesi üzerine sınırlanan Nihat, Asiye'nin başını çeşmenin altına sokarak onu bir süre nefessiz bırakır. Bu sahne bir bakımdan Nihat'ın geçmişteki olayın (Ayşe'nin boğulması) tekerrür edeceğine dair olan korkusunun ifadesi olarak yorumlanabilir. Sanki Nihat geçmişte yaşananları bastırmak

istiyormuş gibidir. Daha sonra Asiye'nin de tıpkı Ayşe gibi denizle çok geç tanıştığını öğreniriz. Nihat Asiye'ye bir yemekhanede iş bulur. Böylelikle Asiye ile Ayşe arasındaki ikizlik bağı mesleki olarak da tamamlanır. İdeal bir duruma yaklaşmışken, birden her şey Nihat'ın vapurda çay servisi yaptığı sırada Necip'i görmesiyle bozulur. Nihat onu kaldığı otele kadar takip eder. Necip'in otelden çıktığını görünce otele gider, odasına çıkarak yatağa uzanır. Bir süre sonra polis odaya baskın yaparak Nihat'ı tutuklar. Hapishaneden nasıl firar ettiğini soran komiserin sorularını yanıtız bırakarak Nihat'ı ilk tutuklandığı zaman atıldığı nezarethanede görürüz. Demir parmaklıklara ayakkabısıyla vuran o tuhaf adam da oradadır. Film böylece sonlanır.



Görsel 27: "Düşmüşlük"



Görsel 28: "Başlangıca Dönüş Mü?"

Orr, modern sinemada "kimlik başkalaşımını" ikizlenme üzerinden ele alan filmlerde Freudvari bir yinleme zorunluluğunun ortaya çıktığını düşünmüştür: "*Persona, Vertigo, The Conformist, The Passenger ve Last Year at Marienbad* "bugünün" yakasını hiç bırakmayan geçmişin olayları ile ilgili filmlerdir. Geçmişin olayları bugüne öyle yoğun bir şekilde musallat olmuştur ki geçmiş daima bugünün içinde var olmaya yükümlü kalmıştır" (Orr, 1997:60). Acaba Nihat'ın Necipleşmesiyle geri dönen tıpkı bu filmlerde olduğu gibi bastırılmış olanın geri dönüşü müdür? Necip'in suçları Nihat'ta yinelenmekte midir? Yoksa Sartre'ın dikkat çektiği gibi geçmiş ile şimdi arasında varolan ontolojik bir uçurum mu söz konusudur?

“...hiçliğin aracılık ettiği geçmiş ile şimdi arasında her zaman varolan bir boşluk. Bu da aynı şekilde geçmişin verdiği derin bir acının parçasıdır, öyle ki ne bugünün bir parçasına dönüştürülebilir ne de bugünle ilişkisi sürekli olabilir” (Orr, 1997:60). Dolayısıyla filmin akışı boyunca geçmiş ile şimdi arasında bir türlü dikemediğimiz yarı insanoğlunun ontolojik belirsiz durumunun bir gerçeği olarak hiçbir zaman kapanmayacaktır.

Sonuç: Ebedi Tekerrür

Nihat'ın tamamlanma arzusunun kaynağında kötü inanç vardır. Böyle bir arzunun neden boşa çıktığını Sartrecı felsefenin koordinatları içinden anlamak mümkündür. Öte yandan film boyunca küçük farklarla tekrar eden eylem ve motifler acaba bütün olup bitenin bir tekerrür olduğunu mu ifade etmektedir? Eğer böyleyse tekerrür eden kimin varlığıdır? Nihat'ın mı yoksa Necip'inki mi? Film Nihat'ın gündelik düşkünlüklere uyandığı evinde başlamıştı. Yoksa Necip hapiste uyumuştur da Nihat olarak uyandığı bir rüya mı görmüştü? Tüm bu sorular bir yandan da filmin temel meselelerinden birinin edebi dönüş/tekerrür sorunu olduğunu düşündürüyor. Yönetmen Pirselimoglu, filmlerinde ölen ya da bir şekilde yitip giden karakterlerin başka bir filmde başka bir varoluşla yeniden doğduğunu söylüyor (Öztürk ve Bütev, 2017). Ancak bu filmde sanki başkarakter, bir türlü peşini bırakmayan bir suçun vebalini öder gibi her seferinde benzer şeyleri deneyimleyerek birkaç kez yeniden doğuyor. Nitekim anlatı boyunca karakterlerin başkalaşımını bir tür yeniden doğuş olarak görmeyi mümkün kılan pek çok motif var. İlk olarak, Nihat'ın kendi başına varlık'tan başkası için varlığa, oradan kendi için varlığa hareketinde yaşadığı başkalaşımı bir yeniden doğuş olarak görmek mümkün görünüyor. İkinci olarak Ayşe Asiye de tekrardan vücut buluyor. Deleuze'ün diyebileceği gibi sanki filmin karakterleri bir kaçış hattı üzerinde kaçarlarken yol üzerinde kaçtıkları şeyler tarafından yeniden yakalanıyor. Nihat'ın başlangıçtaki durumundan daha kötüye gitmesine rağmen hiçbir olumsuz tepki göstermemesi bütün bu deneyimin gerçekdışı olduğunu düşündürüyor. Dolayısıyla film böyle bir sonun ardından insanın yeniden başa dönüp her şeyi tekrar gözden geçirmesine dair güçlü bir arzu uyandırarak yeniden başlıyor.

Kaynakça

- Auge, Marc, (2016). *Yok-Yerler*, İstanbul: Daimon Yayınları, s. 74, 76, 95.
- Bahtin, Mihail, (2005), *Sanat ve Sorumluluk*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s.50
- Baker, Ulus (2011), *Bejin Ekran*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.101
- Baudrillard, Jean (2013), *Amerika*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s.16
- Biemel, Walter (1984), *Sartre*, İstanbul: Alan Yayıncılık, s.53,55,59,152
- Deleuze, Gilles (2014), *Sinema I - Hareket İmge*, İstanbul: Norgunk Yayıncılık, s.162.

Cardullo, Bert, (2010), “Sunuş”, Cardullo, Bert (der.), Michelangelo Antonioni, İstanbul: Agora Kitaplığı, s. xi, xx. Deleuze, Gilles (2009), İki Delilik Rejimi, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, s.362

Elsaesser, T. ve Hagener, M. *Film Kuramı*, Ankara: Dipnot Yayınları.,s.110,

Esenyel, Adnan, (2015), “Fenomenolojiden Varoluşa: Edmund Husserl ve Martin Heidegger”, A.Kadir Çüçen (der.) Varoluş Filozofları, Bursa: Sentez Yayıncılık, s. 153.

Elsaeserr, Thomas., (2014), “Erlebnis ve Erfahrung arasında: Benjamin ile sinema deneyimi”, Felsefelogos Dergisi sayı.55.,s.11-37

Fay, J. ve Nieland J., (2014). *Kara Film*, İstanbul: Kolektif Kitap, s.17

Heidegeer, Martin (2011), *Varlık ve Zaman*, İstanbul: Agora Kitaplığı, s.297.

Kültigin Kağan Akbulut (22.09.2011), “Mutlu Sonlara İnanan Birisi Değilim” Hayalperdesi Dergisi, (2011), <http://www.hayalperdesi.net/soylesi/43-mutlu-sonlara-inanan-biri-degilim.aspx>. Erişim Tarihi: 01.06.2017

Jameson, Fredrich, (2006). “Yeni Türk Sineması Üzerine Kısa Notlar”, S. Ruken Öztürk (der.), kader: Zeki Demirkubuz, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları & Ankara Sinema Derneği, s.15-18

Karakaya, Talip (2004), *Sartre Felsefesinde Varlık Sorunu*, Ankara: Elis Yayınları,s.130

Kızıltan, G. Savaş (1986), *Çağımızda Yabancılaşma Sorunu*, İstanbul: Metis Yayınları, s. 116, 117-118

Kovacs, A. Balint, (2010), *Modernizmi Seyretmek*, Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti., 271, 161, 273, 103, 421, 83

Magill, Frank (1992), *Egzistansiyalist Felsefenin Beş Klasığı*, İstanbul: Dergah Yayınları.,s.87,89,91,92,94,96

Mounier, Emanuel (1986), *Varoluş Felsefelerine Giriş*, İstanbul: Alan Yayıncılık.,s.138

Okyay, Sevin, (2010). “Bir Pirselimolu Evreni”, <http://www.radikal.com.tr/yazarlar/sevin-okyay/bir-pirselimolu-evreni-999238/>. Erişim Tarihi: 01.06.2017.

Orr, John, (1997), *Sinema ve Modernlik*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, s.80, 60.

Sarte, J.Paul (2010), *Varlık ve Hiçlik*, İstanbul: İthaki Yayınları, 126,129

Sütçü, Özcan Y. (2005), *Gilles Deleuze’de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*, İstanbul:Es Yayınları.,s.103

Öztürk S. ve Bütev S. (2017 Haziran) “Tayfun Pirselimolu Söyleşisi”, Sinefilozofi E-Dergi, Cilt: 2 Sayı: 3 (<http://www.sinefilozofi.org>)

Yücel, Fırat (25.09.2014), "*Tayfun Pirselimolu ile 'Ben O Değilim' Üzerine*", Altyazı Dergisi, www.altyazi.net/soylesiler/tayfun-pirselimoluyla-ben-o-degilim-uzerine/Erişim Tarihi.01.06.2017

Waldenfels, Bernhard (2010), *Yabancı Fenomenolojisi*, İstanbul: Avesta Yayınları, s.90,91

Tragedyanın Özündeki Dionysosçu Bilgelik Ve Sinemadaki İzleri

Çağdaş Emrah Çağlıyan*

Özet

Trajik düşüncenin köklerini bulduğumuz Antik Tragedyada, yeryüzü yaşamının ıstırap ve acıyla dolu olduğu, bununla birlikte bu dünyada meydana gelen olayların, aslında Olympos tanrılarının istenci uyarınca gerçekleştiği kabul edilir. Bu kabul, en ağır ve korkutucu çehresiyle görünür olduğunda dahi, yaşamın ardında tanrısal bir istenç bulmayı, böylece bu yaşama katlanmayı sağlar. Antik Tragedya kahramanları, bu sayede en korkunç acılarla sınındığı durumda bile, hiçbir pişmanlık bildirmez ve eylemlerinin tüm sorumluluğunu alırlar. Çünkü bu eylemler nedeniyle çektikleri bitimsiz acılar, aslında kişiliklerindeki sonsuz yanın bir gereğidir; burada tanrısallığın mührü vardır. Bu noktada, olgusallık ve sonsuzluk alanları arasındaki çatışmanın açık ifadesini Nietzsche'nin Apollon ve Dionysos ayrımında buluruz. Apollon, biçim ve ölçülülüğü salık veren tanrıyken, Dionysos, insanı kısırılmaya çalışıldığı sınırlardan kurtarır ve doğasıyla bütünleştirir. Trajik kavrayışa ulaşmamızın anahtarı, Dionysosçu alanla bağımızı güçlendirmektir. Dionysos, bizi görünüşlerin yanılsamasından kurtarır ve yaşamdaki muhtemel kayıplarımızdan kaynaklanacak kaygı ve acıları azaltır, edilgin bir varoluşu engeller. Dolayısıyla bu gerilimde Dionysos'un üstün gelmesi, aynı zamanda yaşamın en dehşetengiz yüzüyle dahi haklı çıkarılmasını getirir, trajik olanın özünü veren de budur. Trajik kavrayışın dayanakları, olumlamada bulunduğu göre, bu kavrayışa diğer anlatı türlerinde de rastlayabiliriz. Çalışmamızda günümüz anlatılarının en kitlesele ve etkili olanlarından sinemada trajik düşüncenin izini süreceğiz. Çünkü çağımızda trajik kavrayışa ulaşabilme olanağımızı farketmek, kendi varoluşumuzu haklı çıkarmamıza da katkıda bulunur. Bu bağlamda, Dionysos'un çeşitli görüntülerini sunan Barton Fink (Ethan ve Joel Coen, 1991), The Wicker Man (Lanetli Ada, Robin Hardy, 1973) ve Badlands (Kanlı Toprak, Terrence Malick, 1973) filmleri bize rehberlik etmek için oldukça uygun örneklerdir. Çalışmamızda, Antik Tragedyadan itibaren süreklilik taşıyan trajik kavrayış, bu örnekler aracılığıyla irdelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Trajik, Antik Tragedya, Apollon-Dionysos gerilimi, Nietzsche, sinema.

* Çağdaş Emrah Çağlıyan; Başkent Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü
İletişim: mental.tushe@gmail.com

Geliş Tarihi - Received: 22.05.2017
Kabul Tarihi - Accepted: 17.06.2017

Dionysian Wisdom in The Essence of Tragedy and Its Trails on Cinema

Çağdaş Emrah Çağlıyan*

Abstract

In Ancient Tragedy, where we find the roots of tragic thought, it has been agreed that, the life on earth is full of misery and pain; however, every incident occurring on earth is actualized by the will of the gods in Olympus. This agreement ensures enduring the living with its most hurtful and scariest face by finding divine will behind this life. Thus, the heroes of the Ancient Tragedy do not regret anything and take all the responsibilities of all their actions, even they are tested with most formidable griefs. Because this endless pain caused by their actions is actually a necessity of the eternal side of their personalities, there is a seal of divinity. At this point, we can find the expression of the conflict between factivity and infinity, in the discrimination of Apollo and Dionysus formulated by Nietzsche. As Apollo is the God of shape and commends golden mean, Dionysus saves the humans from the limits they are imprisoned in and unifies them with their nature. The key of reaching the tragic comprehension is strengthen our connection with Dionysian area. Dionysus saves us from the illusions of the appearances and reduces the worries and aches derived from the possible losses in the living, prevents the passive way of existence. Therefore, the triumph of Dionysus in this rivalry also conveys the legitimation of life even with its most horrifying side, which carries the essence of the tragic. Accordingly finding the bases of tragic comprehension in affirmation, we can see this comprehension in other narratives. In this study, we will trace the tragic thought in the cinema, one of the most massive and efficient narratives in our age. Because, realizing our possibility to reach the tragic comprehension, also contributes us to legitimate our own existence. In this context, Barton Fink (Ethan and Joel Coen, 1991), The Wicker Man (Robin Hardy, 1973) and Badlands (Terrence Malick) films, which present various views of Dionysus, are pretty suitable examples to guide us. In our study, we will examine the continuous tragic comprehension dating from Ancient Tragedy via these examples.

Keywords: Tragic, Ancient Tragedy, Apollo-Dionysus conflict, Nietzsche, cinema.

* Çağdaş Emrah Çağlıyan; Başkent University, Faculty of Communications, Radio, Tv and Cinema Department

Contact: mental.tushe@gmail.com

Received - *Geliş Tarihi*: 22.05.2017

Accepted - *Kabul Tarihi*: 17.06.2017

Giriş

Trajik bir kavrayışı, trajik olanın özünü ifade eden şey nedir? Bu kavramla özdeşleştirilen Antik Tragedya kahramanlarının çok uzun zaman öncesinde kalmış olmasından yola çıkarak, trajik olanın da güncelliğini yitirdiğini söyleyebilir miyiz? Yoksa değişen görünümünün ardında hep aynı devingenlik yinelenmektedir de, biz artık yaşamımızın her alanında görümlerin doğrudan güdümüne girmiş olduğumuz için, bu olgunun bilincine varma olanağını mı yitirmişizdir? Bu soruların yanıtının peşine düşerken, Antik Tragedya evreninin doğasını, bu evrende ortaya çıkmış kahraman tipinin temel özelliklerini göz önünde bulundurmanız yararlı olacaktır. Bu özellikler, bize aynı zamanda yaşamın özeğindeki asıl sorunları zihninizde canlandırmanız konusunda da yardım edecektir.

Antik Tragedyada, bilindiği üzere, olgusal dünya başat konumda değildir; yeryüzündeki olaylar, tanrılar kastının isteğine uygun şekilde gerçekleşir. Ancak bu durum, tragedyanın kahramanı olan insanlar üzerinde baskı oluşturmaz. Bu kahramanlar, salt bireyselliklerinden kaynaklanan bir özgürlük içerisinde davranmazlar. Eylemlerinin ardında, yazılı olmayan, içlerine işlemiş yasalar vardır; bu eylemler bir zorunluluğun izini taşır. Bununla birlikte, bu kahramanlar, ardında tanrısal istencin mührünü gördükleri eylemlerini tümüyle olumlar ve bunların tüm sorumluluğunu üstlenirler. Çağcıl kişiler olarak kendi durumumuza baktığımızda ise, eylemlerimizi bir zorunluluk içinde gerçekleştirdiğimizi düşünmek çoğumuz için dehşet verici olacaktır. Ancak, eylemlerimiz üzerinde tek egemen güç olarak kendimizi gördüğümüz zaman bile, bunların sorumluluğunu üzerimize almak konusunda çok daha çekingen davranırız; eylemlerimiz içinde bulunduğumuz koşullar altında rastgele ortaya çıkmış, gittikçe de bizden bağımsızlaşmış gibi görünürler. Öyleyse Antik Yunan döneminde, olgular dünyası ikincil bir konuma itilse de yeryüzü yaşamıyla daha barışık kalınırken; çağımızda, görgül dünya özekselsel bir konum taşıdığı halde, kendi egemenliğimizde olduğunu sandığımız bu evrene yabancılığımız artmıştır.

Bu noktada, trajik düşüncenin temellendiği dayanaklara da yaklaşmış bulunuyoruz. Tragedyada görgül dünyanın değersizliği, anlamsızlığı kabul edilirken, daha derin bir gerçekliğin duyumsandığını; gelip geçici yeryüzünün ardında, korkunç bir çehreye sahip olsa da, kalıcı ve sonsuz bir varoluş durumunun varlığının benimsendiğini söyleyebiliriz. Birbiriyle karşıtlık içinde görünen bu iki yanı, Friedrich Nietzsche'nin açık anlatımından hareketle, Apolloncu ve Dionysosçu alanlar olarak belirtebiliriz. Apollon, ussal ışıqla ilişkili olup bizim biçimlerin, dolayısıyla sınırların, bilincine varmamızı sağlayan bir tanrı iken, Dionysos ise, tüm biçimleri yıkar ve bizi önce kendi doğamızla, ardından da ezeli-ebedi gerçeklikle bütünleştirir. Buradaki ikiliğin asıl etkisi şudur; Apolloncu olgusal dünyanın gelip geçiciliğinin farkında olduğumuz sürece, yeryüzündeki kayıplarımız bizi etkilemez, edilgin bir kaygı ve keder içine sokmaz; Dionysosçu alanla bütünleştirdiğimiz ölçüde ise, varoluşun en korkunç haliyle dahi bir tanrısallık taşıdığını idrak ederiz¹. Böylece tanrılar kastının tragedya için taşıdığı önem de ortaya çıkmış olur; olgular dünyasında deneyimlediğimiz yıkım ve haksızlıkların ardında, bizim kişisel talihimiz değil, tanrılar kastının istenci vardır, dolayısıyla

¹ *Tragedyanın Eski Yunanca'da teke (tragos) ve türkü (oidie) sözcüklerinden türemiş olduğunu aklımızda tutarsak, trajik kavrayışın özünün keçi ayaklı Dionysos ile doğrudan ilişkisi daha açık hale gelir.*

bizim kötücüllük gördüğümüz her şey bengi varoluşun özüne sinmiştir. Öyleyse, bu kavrayışa ulaştığımızda artık talihsizliğimize yerinip köşemize çekilemeyiz; yaşamı bu haliyle olumlayıp tanrısallıkla bütünleşmiş olan kendi istencimizi edimselleştirmemiz, görümler dünyasından gelebilecek tüm felaketlere, sonunda her şeyimizi yitirecek bile olsak, karşı koyabilmemiz gerekir. Görgül evrenin getirdiği haz ve acıların yanılmalı perdesi yırtıldığında, kendimizde direncimizi arttıran gücü bulabiliriz.

Yukarıda anlattıklarımızdan yola çıkarak, trajik kavrayıştaki zorunlu koşulun tanrılar kastının kesin kabulünden çok, yaşanan dünyanın, gerçekleştirilen eylemlerin olumlanması ile ilişkili olduğunu söyleyebiliriz. Öyleyse, bu trajik düşünceyi somutlaştıran bir anlatı biçimi de yalnızca Antik Tragedya ile sınırlanamaz. Bu çalışmadaki asıl amacımız, bu kavrayışın çağımız anlatılarının en kitlesel ve bu nedenle de en etkili türlerinden biri olan sinemadaki izini sürmektir. Çünkü çağımızda bu kavrayışın ortaya koyulma biçimlerini tanıyabilme olanağımız arttıkça, kendi yaşamımızla barışma ve edimsel bir varoluşa erişme olasılığımız da artar. Bu bağlamda, trajik düşüncenin sinema anlatılarında serimlenme şekillerini daha açık kılabilmek için, çalışmamızda üç film örneğinden yola çıkmayı uygun görüyoruz. Örnekleri incelerken, ilkin, hem Dionysosvari bir yan karakter barındırarak yaşamdaki Apollon-Dionysos gerilimine yer vermesi, hem de bu gerilimin bir yapıtın yaratılma sürecindeki işleyiş biçimini ele alması bakımından, çalışmamızda *Barton Fink* (Ethan ve Joel Coen, 1991) filmini daha ayrıntılı şekilde irdeleyeceğiz. Ardından, bu gerilimin Dionysosçu bir kültür içerisinde gerçekleşme biçimine odaklandığı için önem taşıyan *The Wicker Man* (*Lanetli Ada*, Robin Hardy, 1973); son olarak ise, Dionysosvari bir başkaraktere özekselleşen bir konum vermesiyle yeryüzü yaşamının korkutucu yüzüyle haklı çıkarılmasına olanak tanıyan *Badlands* (*Kanlı Toprak*, Terrence Malick, 1973) filmlerini ele alacağız².

1. Dionysosçu Bilgeliğin Antik Tragedyadaki Dayanakları

Tragedyadan, trajik olandan söz ederken, genellikle bu kavramları salt Antik Yunan'a aitmiş ya da en azından çağımızla hiçbir bağı kalmamış gibi ele alır, trajik bir düşünce biçiminin insana doğrudan kendi yaşamının içinde hangi olanakları sunduğunu göz ardı ederiz. Yazgıları tanrıların elinde olan tragedya kahramanlarının durumlarına acır, onları edilgin kurbanlar gibi değerlendiririz; bireysel yaşamlarımıza baktığımızda ise -kuşatılmış olduğumuz 'sistem'i ya da ideolojik bağlamı saymazsak- üzerimizde hiçbir egemenin varlığını kabul etmeyiz. Eylemlerimiz yalnızca kendimize ait görünür; en çok ezildiğimiz, en yoğun şekilde boyunduruk altına alındığımız ilişki biçimlerinde bile, en azından anlık kişisel çıkarlarımıza uygun düşen bir şey yaptığımız için, özgürlüğümüze ilişkin kuşkuya düşmeyiz.

² Sinemayı felsefeyle ilişkilendiren çalışmaların genellikle şu dört yönelimden birini benimsediğini görürüz: Sinemayı doğrudan kendi doğası için dikkate alma ve film izlemenin toplumsal ve psikolojik uyulaşmalarını keşfetmeye çalışma; filmleri felsefi tema ve sorunları serimlediği için araştırma kapsamına alma; felsefeye ya da bir filozofun yaşamına ilişkin olan ve felsefi konuları açık bir şekilde tartışan filmlere odaklanma ya da filmi felsefe yapmanın bir biçimi olarak görme (Goodenough, 2005: 1-3). Anlaşılacağı üzere, bu çalışmada sinemayı araştırma kapsamımıza almamızın nedeni, yukarıda saydıklarımızdan ikincisi, yaşamımızla doğrudan ilintili olan bir felsefi sorunu dışavurması olarak ortaya çıkıyor. Dolayısıyla bu metinde, filmleri çözümlerken görünür yüzeyin derinliklerine işlemiş olan tümel yanın açığa çıkartılması asıl amacımız olacaktır.

Peki, tragedya kahramanları karşısında, özgürlüğümüze ve yazgımız üzerindeki egemenliğimize yönelik, düşünmeye koşullandığımız bu üstünlüğe gerçekten sahip miyiz?

Sorumuzu yanıtlarken, öncelikle Antik Yunan tanrılarının ortaya çıktığı evreni daha yakından tanımamız gerekir. Bu bağlamda, *Tragedya'nın Doğuşu*'nda Nietzsche'nin verdiği örneği hatırlarsak; Kral Midas bir gün Dionysos'un eşlikçisi Silenos ile karşılaşır ve ona insan için en mükemmel şeyin ne olduğunu sorar. Silenos'un yanıtı şu şekildedir: "En iyi şey senin için tamamen ulaşılmazdır: doğmamış olmak, var olmamak, hiç olmak. En iyi ikinci şey ise senin içindir - en kısa zamanda ölmek" (Nietzsche, 2005: 36). Dolayısıyla Antik Yunan döneminin tını, yaşamın, varolmanın insan üzerinde oluşturduğu yükü tüm korkunç çehresiyle kavramıştır. Buna katlanmanın yolunu ise kendi geçici yaşamlarının üzerinde tüm bengilik ve özgürlükleriyle hüküm süren Olympos tanrılarını yaratmakta bulurlar. Bu tanrılar varlığı, yok olup silinmeye yazgılı insansal yaşamı katlanılır kılar. Nietzsche'nin ifadesiyle: "Böylesi tanrılar parlak güneşi altındaki varoluş, ulaşılmaya değer bir varoluş olarak duyumsanır ve Homeros'un insanların asıl sancısı bu varoluştan ayrılmaya ilişkindir" (2005: 37). Antik Yunan insanının kendi imgelerinin birer izdüşümü olan bu tanrılar dünyası, sonlu yaşama daha tutkulu biçimde sarılmayı sağlar.

Homeros'un kahramanları söz konusu edildiğinde, onların ölüme meydan okudukları durumda bile, en aşağılık biçimde de olsa, yaşamın kendisini yeğ tuttuklarını görürüz. Örneğin, büyük zorlukların ardından kendisini atabildiği Phaiak ilinde Odysseus, ev sahiplerine, tanrıların buyruğu gereği, yaşadığı felaketleri anlatmadan önce şunları söyler: "Ama bırakın şimdi derdi merdi, karnımı doyurayım, daha aşağılık bir şey yok bu köpek karından, yüreğiniz yas ve üzüntüyle dolu olunca bile buyurur bize, hatırlatır durur boyuna kendini. (...) bütün dertlerimi unutup doyumam gerekir onu, bütün çektiklerimi unutturur bana, yalnız beni doyur, der" (Homeros, 2000: 131). Bir bakıma, bedenın yaşamsal gereksinimleri, çekilmiş her türlü çileyi önemsiz kılma gücüne sahip görünür. Dünyevi yaşamın haklı çıkarılmasına ilişkin en önemli sözlerden biri ise, Odysseus'un Ölüler Ülkesi'nde karşılaştığı Akhilleus'un ağzından dökülür. Odysseus'un, saygısını göstermek amacıyla, "yaşamış en büyük kahraman"a ününün sonsuza dek süreceğini anımsatması üzerine, Akhilleus şunları söyler: "Ballandırma bana ölümü şanlı Odysseus, bütün geçmiş göçmüş ölümlere kral olacağıma el kapısında kulluk edeydim keşke, yoksul bir çiftçinin yanında ırgat olaydım" (Homeros, 2000: 197). Öyleyse, adı en yiğit kişi olarak sonsuza dek yeryüzünden silinmeyecek bu savaşçı bile, salt zihinlerde yer etmiş bir kahraman olarak kalmaktansa, kölece koşullar altında dahi olsa yaşamayı yeğlemektedir. Dolayısıyla, burada gördüğümüz şey, tüm acı verici ve korkutucu yanlarıyla yaşamın kendisinin olumlanmasıdır.

Dünyevi yaşamın olumlanmasını olanaklı kılan ise, yeryüzünün salt görünür yüzeyiyle yetinmemektir. Bu durumu şöyle açıklayabiliriz: görünür yüzeyin, biçimin kati biçimde kendini dayatmasına karşın bu biçimi, sınırlılığını yıkmak, sonsuz olanla birleşme yönünde bir istencin somutlaşması. Yaşamı olumlamaya götüren bu trajik yolu, Nietzsche'nin betimlediği Apollon ve Dionysos geriliminden hareketle irdeleyebiliriz. Bilindiği gibi, Apollon ussal ışığın tanrısıdır ve insan bu ışık altında kendi biçiminin, sınırlarının ayırıcına varır. Böylelikle Apollon, insanları kendi sınırlarının bilincine vardırmanın bir getirisi olarak, yaşamı akılcı ve öngörülmez acılardan muaf biçimde sürdürmek konusunda yardımcı olur. Nietzsche'den

aktarırsak: “Etik bir tanrı olarak Apollon, kendisi gibi olanlardan ölçülü olmalarını ve bunu koruyabilmek için de kendilerini bilmelerini ister. Böylece, “Kendini bil” ve “Ölçüyü kaçırma!” istemi, estetik güzellik zorunluluğuyla atbaşı gider (...)” (Nietzsche, 2005: 40). Ancak yaşamı trajik yönüyle kavramış bir kişi, ölçülülükle, önceden denenmiş ve tüm önemli eşikleri saptanmış bir yolda yürümekle yetinebilir mi? Yalnızca Antik Yunan Tragedyasının önemli kahramanlarının yazgılarına bakmamız bile bu soruyu olumsuz yanıtlamamızı gerektirir.

İlkin, Antik Yunan’ın en trajik kişisi Oidipus’u ele alalım. Bilindiği üzere, Oidipus, kendisiyle ilgili gerçekleri öğrenmek için geldiği Delphoi tapınağında, babasını öldürüp annesiyle evleneceği kehanetini duyunca evlatlık olarak geldiği Korinthos kentinden ayrılır. Yoldayken karşısına çıkıp geçiş hakkı için kendisiyle dalaşan iki adamı öldürmek zorunda kalır. Ardından Thebai’ye gelir ve kenti esir almış olan Sphinks’in bilmecesini çözer³, Sphinks kendini öldürür; Thebai halkı da bu kurtarıcıyı kraliçeleriyle birleştirerek kralları yapar. Ancak sonradan Thebai kenti bir salgın hastalıkla sınanır ve onlara eski krallarının katili kentten sürülmediği sürece bu lanetin kalkmayacağı bildirilir. Kâhin Teiresias ve geçmişteki kralın köleleriyle yapılan soruşturma, Oidipus’un yolda öldürdüğü adamın öz babası Laios, Thebai’de evlenip çocuk sahibi olduğu kadının da öz annesi İokaste olduğunu ortaya çıkarır. Bu noktaya kadar yaşadıkları, Oidipus’un kendisine bildirilen yazgıya meydan okuyup eski yaşamından ayrılması ve vardığı yerde doğa üzerinde egemenlik kurmasının bir sonucu olarak gelişir. Bir bakıma, Oidipus kendi bilincine varmaya çalışırken kendisine bildirilen sınırlarla yetinmez, bir tutsak olarak yaşamaya başkaldırarak yükümlü kılındığı belirlenimi parçalamaya çabalar ve başarılı olduğunu sandığı anda yazgısı üzerindeki güç tarafından alt edilir. İnsanın yeryüzünde ulaştığı gücün salt yanılısamadan ibaret olduğunun bilincine varınca Oidipus, gözlerini kör edecektir. Sofokles’in tragedyasında Oidipus’un sözlerini hatırlayalım: “Apollon dostlarım, Apollon! Bu dayanılmaz acıları o çektiriyor bana. Ama gözlerimi kör eden başka eller değil, kendi ellerim. Hem benim için bu dünyada görmeye değer ne kalmıştı ki?” (Sofokles, 2012: 51). Hatırlanacağı üzere, Delphoi Apollon’un tapınağıdır; dolayısıyla Oidipus’a kendi sınırları aslında Apollon tarafından bildirilmiştir. İnsanın, Apolloncu ışıkla açık kılınmış bu sınırları aşmaya çalışması ise, mazur görülemez.

Tanrılar tarafından konulmuş sınırları aşmanın cezasını ödeyen önemli bir figür de Zeus’u kandıran ve ölümü alt eden Sisyphos’tur. Sisyphos’un cezası, Ölüler Ülkesi’nde yken sırtındaki kayayı tepeye çıkarmaktır, ancak tepeye her vardığında kaya sırtından aşağıya yuvarlanır ve aynı döngü sürekli yinelenir. Öyleyse, kendi sınırlı varlığını tanrılara karşı koyarak öne çıkarmak, onu sonsuzluğa taşımayı istemek, aynı zamanda sonsuz bir bedel ödemeyi gerektirir.

Odysseus’un Poseidon tarafından lanetlenmesinin ve yıllar boyunca felaketlerle sınanmasının nedeni de kendi varlığını yüceltmektir. Poseidon’un oğlu Tepegöz’ün

³ Sphinks’in soruları: “kimi zaman iki, kimi zaman üç, kimi dört ayak üstünde yürüyen ve doğal yasalara karşıt olarak en çok ayağı olduğu zaman en güçsüz olan yaratık hangisidir?” ve “İki kız kardeşirler, biri ötekisini doğurur ve ikincisi birincisinden doğmadır” şeklindedir (Erhat, 2006: 226). Oidipus, sorulara sırayla; “insan” ile “gün ve gece” yanıtlarını verir. Bir bakıma, ilkin doğanın karşısında kendi bilincine kavuşan bir insan haline gelir ve ardından doğanın sırrını açığa çıkararak kendi egemenliğini kurar.

hışmından kurtulmak için kendisini “Hiç kimse” olarak tanıtan ve bu sayede hapsedildikleri mağaranın kapısını açtırarak kurtulan Odysseus⁴, gemiye vardıklarında kıyıdaki Tepegöz’e kendi adını haykırır. Odysseus’un Poseidon tarafından lanetlenmesi de kimliğini açık etmesi nedeniyle gerçekleşir. Bir anlamda, kendisini hiçe indirgediği zaman doğa karşısında üstün gelmesine izin verilen insan, benliğinin sınırlarından taşmasına yol açtığı anda cezadan kurtulamaz.

Bununla birlikte, Antik Tragedya kahramanlarının bizi ilgilendiren yanı, yalnızca büyüyen kibirlerinden dolayı cezalandırılmaları değildir. Onlar, tüm edimleriyle doğrudan bağlantılıdır ve zorunluluk içerisinde gerçekleştirdikleri eylemlerin tüm sorumluluğunu üzerlerine alırlar. Oidipus, rastlantılar güdümünde ilerlerken, hiçbir şekilde bilgisi dâhilinde olmadan büyük günahlarını işler. Ancak bu durum, onun, işlediği baba katli ve ensest suçlarını tümüyle üstlenmesine engel değildir. Benzer şekilde, Odysseus da canını korurken kapıldığı kibrin ağır sonuçlarına gönüllü olarak katlanır. Bu karakterler, hiçbir şekilde pişmanlık ya da vicdan azabı duymaz ya da affedilme beklentisiyle hareket etmezler; onları modern insandan ayıran da bu yanlarıdır. Hegel’in ifadesiyle:

“Kahraman karakterin bağımsız yekpareliği ve bütünselliği herhangi bir suç bölünümünü reddeder ve öznel niyetler ile nesnel olarak yapılan iş ve sonuçları arasındaki karşıtlığa dair hiçbir şey bilmez; buna karşılık günümüzde eylemin karmaşıklığı ve dallanıp budaklanmasından dolayı, herkes herkese başvurur ve suçun sorumluluğunu mümkün olduğunca üzerinden atar” (Hegel, 1994: 187).

Öyleyse modern insanın, bilinçli şekilde işlediği suçların dahi sorumluluğundan kurtulma çabasına girmesine karşın trajik karakterlerin bu yönde en ufak bir eğilimi bulunmaz. Onlar, içsel yasalarının dayattığı zorunlulukla hareket ederler ve işledikleri suçlar kendi benlikleriyle bir bütün oluşturur. Oidipus’un kızı Antigone’yi hatırlarsak, Thebai’ye karşı savaşırken ölen ağabeyi Polyneikes’in cesedini açıkta bıraktıran kral Kreon’a başkaldırdığını ve tüm sonuçlarını göze alarak ağabeyini gömdüğünü görürüz. Antigone’nin krala başkaldırarak işlediği suç, içsel yasasının zorunlu getirisi. Kreon tarafından kayalıklara hapsedilirken hiçbir pişmanlık duymaz ve sonunda kendini asar (Sofokles, 2012b). Bu kahramanların, davrandıklarından başka türlü davranmaları, arzulanır bir yaşama kavuşmak amacıyla kendileri için güvenilir bir yolda ilerlemeleri beklenemez. Onlar, en ağır yaptırımlarla karşılaştıklarında dahi bunu kişilikleriyle bir bütünlük oluşturan yazgılarının somutlaşması olarak kabul ederler. Modern dünyada ise, kişiler hiçbir bağlanım içermeyen bireysellikleriyle, kendilerini özgür sanarak, bir suça kalkıştıklarında, eylemlerinin niteliğine ilişkin hiçbir bilgi ya da sezilerinden söz edilemez; onlar eylemleriyle bir bütünlük içerisinde değildirler. İçinde yer aldıkları bağlanımlardan sıkıldıklarında bunu aşmak için birtakım eylemlere girişir ve sonunda pişmanlık duyarak affedilmeyi beklerler; bireyselliklerine önem

⁴ Bu kısımda arkadaşlarından birini yemiş olan Tepegöz’e kendisini “Hiç kimse” olarak tanıtmıştır. Sonradan, Odysseus’un gözüne soktuğu kızgın kütükle kör olan Tepegöz, mağaranın içinde acılı çılgınlık atarken, dışarıdaki arkadaşlarına “Mağarada Hiç kimse tarafından kör edildiğini” söyler; ancak kendisini ciddiye alan olmaz. Odysseus böylelikle Poseidon’un oğlunu alt eder ve mağaradan kaçarlarken çevrelerinde başka devlerle karşılaşmazlar (Homeros, 2000).

verdiklerinden, ilk bakışta daha özgür görünseler de, peşinden koştukları mutluluk vaatlerinin bilincine varamazlar.

Bu noktada dikkat çekici hale gelen durumu şöyle ifade edebiliriz: Çağımızda, bireysel özgürlüklere daha çok önem verilirken insanların sorumlulukları da daha kişisel bir hal alır ve gittikçe kendisinden kurtulunması istenen bir yüke dönüşür, dolayısıyla bireysel bağımsızlık ideal bir özgürlük anlamına gelmez. Antik Tragedya evreninde ise, kahraman, içinde yer aldığı tözsel bütünden ayrılmaz, sahip olduğu içsel yasa yalnızca kendi bireyselliğinden çıkarsanmaz; onun özneliği her zaman bütünsellik taşır. Asıl önem taşıyan nokta şudur ki, bu kahramanlar, bir yandan bilinçli ya da bilinçsiz giriştikleri eylemlerin tümüyle tanrıların istenci uyarınca gerçekleştiğini kabul eder, öte yandan bu eylemlerin sorumluluğunu tümüyle üzerlerine alırlar. Burada tanrısal istenç bireysel istençten, bu kişilerin içsel yasasından ayrılmaz ve tanrılar yeryüzünde çekilen tüm acıları olumlamanın bir aracına dönüşür. Bu olumlama ki, trajik olanın özünü oluşturur.

Aiskhylos'un tragedyasında insanların tanrılar karşısındaki özgürlüğünü ilerleten titan Prometheus'ta da benzer olumlama görürüz. Tanrıları kandırarak çaldığı ateşi insanlara veren Prometheus'un cezası, kayalar üzerinde zincire vurulmak olur. Tutsak durumdaki titanın ciğeri Zeus'un kartalı tarafından parçalara ayrılır; ancak her defasında yeniden büyür ve yeniden parçalanır. Bu bitimsiz ceza Prometheus'u yıldırılmaz ve Sisypheos'ta olduğu gibi, özvarlığın bir bedeli sayılarak olumlanır. Bir bakıma, sınırları yıkma istemi, bu karakterlerin kişiliğindeki bengi yanı ortaya koyar ve bu bengilik de kendisini ancak yüklenen cezaların sonsuzluğunda dışavurur. Prometheus'un sözlerinde, kendisine uygulanan işkenceye katlanırken bu bilgeliği taşıdığını görürüz: "Hepsini biliyordum başıma geleceklerin. Payıma düşeni gönül ferahlığıyla taşımalıyım, kaderin önünde durulmaz, bilmeliyim bunu" (Aiskhylos, 2013: 6). Dolayısıyla, tanrıya başkaldırırken dahi, kişinin kendi üzerinde egemen olan bir yazgısallığı kabul etmesi, her türlü zulme katlanmasını kolaylaştırır ve başkaldırısının sürekliliğini korur. Bu kahramanlar, işledikleri suçun bedelini tüm varlıklarıyla ödeyerek, bu bedeli benimseyerek yengiye ulaşırlar.

İşkence ve ıstırap ile taçlanan ölçülülüğü aşma, sınırları yırtma edimi, Apollon'un karşıtı olarak konumlanan Dionysos ile bağlantılandırılır. Dionysosçu aşamada, insan kendi doğasıyla ve evrenle bütünleşme içine girer. Bu durumda, bireysel varlık kendi içine sığmaz; "Herkes her şeyle bir olmak, bir an için de olsa, doğa, "Ana Bir" olmak ister, insanla doğanın bu barışmasında, insan, kişi olmaktan çıkar (...)" (Kuçuradi, 2009: 28). Dionysos'un niteliğini hatırlayacak olursak, bu Tanrı üzüm bağları ve şarap ile ilişkilendirilir; ilkin üzümler ezilir, biçimi bozulur ve çözülür, ardından bu çözümlenmiş nektar elde edilir. Bu nektarı, yani şarabı insanlara sunduğunuzda onları kendi doğalarıyla bir araya getirirsiniz. Öyleyse, cismani karşılığı parçalanıp sembolik kanının içilmesi ve insanları daha özgür kılması bakımından Dionysos miti, İsa miti ile de doğrudan bağlantılıdır (Meunier, 2010). Üzüm ortadan kalktıktan, Dionysos parçalara ayrılıp kanı akıtıldıktan sonra, bu tanrının etkisi ve insanı doğayla bütünleştirme gücü artar.

Bununla birlikte, Dionysos'u yalnızca İsa ile ilişkilendirmek yeterli olmayacaktır. Antik Yunan tininin gücünü yitirmesi, bu tanrıların ve özellikle de Dionysos'un anlamını dönüşüme

uğratmıştır. Nietzsche'nin Hristiyan ahlakını eleştirirken belirttiği üzere, artık "doğa" kavramı "tanrı" kavramının karşıt ucuna yerleştirilmiş ve doğallık da günahkârlıkla bir tutulmaya başlanmıştır (2008: 22). Tanrılar kastının güçten düşüp yerini tek tanrılı dinlere bırakmasıyla, yaşamın doğal yüzünü oluşturan olgular kutdışı ilan edilmiş ve bu dinlerce atanan temsilciler, doğal dürtüler konusunda onay ve başvuru merci konumuna erişmiştir. Böylece yaşam içgüdüsünü dışsallaştıran tüm güdü ve gereksinimler kötücülleştirilir; bu değersizleştirme de din adamının yerini sağlamlaştırır (Nietzsche, 2008: 38). Dionysos'un ne şekilde resmedildiğine dikkat edersek, Nietzsche'nin savlarının dayanakları da netlik kazanır. Birçok tasvirde Dionysos'un belden aşağısı satir şeklinde betimlenir; sakallı bir yüze ve kadınsı göğüslere sahiptir. Bu biçim, kuşkusuz ki bizlere de oldukça tanıdık gelir, çünkü genellikle keçi ayaklı, sakallı ve kadın göğüslü yaratık, tek tanrılı dinlerin ortamında büyümüş kişilere insanlığın en büyük düşmanı olarak öğretilen şeytandan başkası değildir. Öyleyse bu noktada, Dionysos nezdinde bir kez daha sınırların erimesine tanık oluruz; en kötücül ve en kutsal yaratık Dionysos'ta somutlaşır ve yaşamın karşıt görünen uçları arasında bütünlük sağlanır.

Bununla birlikte, Dionysos'taki İsa ve Şeytan birliğinin bir boyutu daha vardır. Keçi ayaklı bu tanrı, doğalarıyla bütünleştiği insanların aklını çelmiş görünür. Bu nedenle, işlenen suçun sorumlusu olarak hep o gösterilir. Tıpkı, insanoğlunun tüm günahlarının kefareti kurban edilerek ödeyen bedenleşmiş tanrı ya da kötücül eylemlerin insanlık dışı kaynağı olarak görülen ve bu yolla insanın sorumluluk yükünü sırtlanan şeytan gibi, Dionysos da bir günah keçisi işlevi görür. Aynı işlevi farklı çehrelerde üstlenen bu kurbanlıklar, insanlığı arındırmanın ve suçlarının ağırlığını azaltarak -ilk iki durumda yanılmalı da olsa- daha özgür kılmanın aracı haline gelirler. Örneğin, Dionysos'un işlendiği Euripides'in *Bakkhalar* tragedyasında, bir esime anında oğlunu katleden Agaue, bunun nedenini Dionysos'un kendilerini çıldırtmasına bağlar (2010: 58). Ancak gerçekte Dionysos, onları doğalarında olmayan hiçbir eyleme kıskırtmaz. "İtiliş"lerini kendi doğalarında taşırlar ve Dionysosçu bakış açısında, "(...) insanın doğasında olan her şeyde bir bilgelik saklıdır" (Euripides, 2010: 16). Öyleyse burada Dionysos'un işlevini yüklediği güçlerden ayrıştığı noktayı da görüyoruz. Tek tanrılı dinlerin saltık iyilik ya da saltık kötülük ile tanımlanan motifleri, insan doğasına ait edimlerin sorumluluğunu üstlenirken bu edimleri dine aykırı, aşağılık günahlar olarak konumlandırır ve vicdan azabını öne çıkararak kişileri güçten düşürür. Dionysos ise, sorumluluğu sırtlanmakla yetinmez, insan doğasına ait güçleri tümüyle olumlar ve haklılaştırır; böylece en ağır acılarla karşılaştıklarında bile kişiler düşkün bir duruma gelmezler.

Güçsüz düşmediği içindir ki, tanrıların lanetiyle en ağır biçimde sınanmış dahi olsa, Oidipus, kendisini görüler dünyasının yanılmasalarından kurtarmak için gözlerini oyar ve bir zamanlar kral olduğu kentten sürüldüğünde bile yaşamını şu sözlerle olumlar: "Yaşadığım bu uzun zaman süresince çektiğim acılar ruhumun daha dayanıklı olmasına yol açtı" (Sofokles, 2010: 7). Oidipus, tanrıların buyruğunun bir gereği olarak yaşadığı olayların yazgısının bir parçası olduğunun bilincine vardığında, ölümünü huzurla karşılar. Apolloncu bir yönelimle, yaşamda sunulan ve kişiyi başarıya ulaştıran güvenli yollar, yalnızca sonlu yaşamın yanılmalı yanını göz önünde bulundurmaya neden olur. Sınırlardan, güvenli

bölgeden kurtularak tümel alanla Dionysosçu birleşme anında artık bu sonlu yaşamın hiçliği açığa çıkarılır. Bu bağlamda, *Oidipus Kolonos'ta* tragedyasında, Silenos'un Midas'a verdiği yanıtın, koro tarafından dile getirildiğini görürüz: "Hangi insan, insanların yaşamlarını kısa bularak daha uzun bir yalan isterse gerçekten de aptaldır. Uzun yaşam bize daha fazla mutsuzluk getirir. (...) En güzel kader hiç doğmamış olmaktır. Buna en yakın olanı da doğduktan hemen sonra ölmektir" (Sofokles, 2010: 45). Böylece, trajik, Dionysosçu bilgelikle, bir yandan yaşamın en dehşetengiz yanlarıyla görünür olduğunda bile haklı kılındığını, öte yandan bu yaşama gerçek değerini verebilmek için onu sıkıştırılmaya çalışıldığı biçimsellikten soymamız, zorunluluk anında hiçe saymamız gerektiğini çıkarırız. Öyleyse, varoluştan devşirilen sonsuz haz ve acı hiçbir şekilde birbirinden ayrılamaz ve varoluşun bu çehreleri kendilerinde olumsuzlanacak hiçbir şey barındırmaz.

Varoluşu tüm yönleriyle haklı çıkarmak için ise, salt görünüşler dünyasında, biçimsel yüzeyde kalmamak; değişken görümlerin ardındaki bengiliğin izini sürmek gerekir ki; bu aynı zamanda Oidipus'un kendi gözlerini çıkarmasının gerisinde yatan nedendir. Bu bağlamda, Nietzsche'nin trajik mitosa ilişkin sözleri, tragedyanın özünü anlamamıza yardımcı olur: "(...) acı çeken kahramanın imgesinde, görünüş dünyasını göstermekle, yücelttiği nedir? Bu görünüş dünyasının "gerçekliği" hiç değildir, çünkü bize özellikle der ki: "Görün! İyice görün! Budur sizin yaşamınız! Budur akrebi varoluş saatinizin!" (Nietzsche, 2005: 154). Dolayısıyla, bireysel ıstıraptaki tümel yazgısallığın bilincine varıldığı ölçüde, hem tikel acıların anlamsızlığı kavranır, hem de bu acılar güçlü bir biçimde, sevinçle karşılanır⁵.

Bu bağlamda, tragedyada görünüşler dünyası, Apolloncu alan, salt kendi halinde bir değer taşımaz ve anlamını daha derin bir yerde aramak gerekir. Sonsuzluk, biçimsizlik, insan doğasının karanlık ve korkutucu yanı ile tanımlanan Dionysosçu evren ise Apolloncu alanda bir belirlenime kavuşmaya başlar. Böylece Apolloncu biçim ile Dionysosçu karanlık, tragedyada mükemmel uyumuna kavuşur ve Apolloncu alan ancak Dionysosçu yeraltını dışsallaştırdığı, onun bir görünümünü sunduğu ölçüde değer taşır. Dolayısıyla trajik bir yapıt ortaya koyabilmek ya da böyle bir yapıtın özünü kavrayabilmek için, görünümle, günlük gerçeklikle ahlaksal ders çıkarmakla yetinmemek, yüzeyin altındaki derinliğe yönelmek gerekir; çünkü kalıcılık taşıyan tek evren buradaki yeraltı evrenidir. Öyleyse, kendisini trajik olandan ayırmayan yaratıcı ya da seyircinin eğilimi şöyle özetlenebilir: "O, var olanı açığa çıkarmak, dünyanın yapısını göstermek, günlük, geçici olandan zamanüstü bir şeyler ortaya koymak isteği ve çabası içinde yaşar" (Kuçuradi, 2009: 36). Yapıtlarda olayların akışına bakmak, onları yaşamlarımızda uymamız gereken sınırları belirlememize yardımcı olan, sıradan eğitim araçlarına dönüştürür ve daha geçici kılar. Olayların yüzeyi, hiçbir evrensel

⁵ Bu konuya ilişkin olarak, Carl Jung'un çalışmalarının özeğindeki kalıtımsal bilinçdışının da doğrudan Dionysosçu bir karakter taşıdığını -hatta Dionysos'un bir yansıması olduğunu- görebiliriz. Dolayısıyla, Jung'un gerçek sanata ilişkin görüşleri de, sanatın Dionysosçu yanına vurgu yapar, böyle bir yapıtın yaratıcısı kalıtımsal bilinçdışına ait ilksel imgeleri dile getirir. Böylece: "(...) bir yandan ifade etmeye çalıştığı fikir, arızı ve geçici olandan, sonsuzca varolanın egemenliği düzeyine yükselmeye çalışırken, öte yandan insanı büyülemekte, onu ezmekte, kişisel yargımızı insanlığın yazgısına dönüştürmekte ve insanı ta eski çağlardan beri her türlü tehlike karşısında sığınmasına (...) yardım eden şu iyiliksever güçleri içimizde uyandırmaktadır" (2006: 324).

yan taşımaz, bu görünümle hiçlikten ibarettir; onların anlamını, derinliğini görebilmek ise trajik olana yatkın bir göz gerektirir.

Bu noktadan hareketle, trajik olanın hiçbir şekilde yaşamın kendisinden kopuk olmadığını, tersine, kendi yaşamımızı, varoluş koşulumuzu değiştirebilmemiz için gerekli olan kavrayış eşiğini barındırdığını eklememiz gerekir. Verili bir durumun haksızlığı ve usdışılığı ancak trajik bir yönelimle kavranır. Trajik bir kişiliği somutlaştırınca, içinde yer aldığımız, haksızlıklarla örülü bir duruma, günlük çıkarımızı koruyacak şekilde mantığımızla gerekçeler üretmez, bulamayınca da umutsuzca katlanıp edilginliğe gömülmeyiz. Çağımızın Apolloncu ışığı altında olumlanan değerler, ortak duyunun akılcılığına bir umut besleyip usdışılıkla her karşılaştığında daha ufak parçalara ayrılıp yeniden toparlanma şansını yitirirken; ancak trajik kavrayış, verili durumu dönüştürme, en umutsuz koşullar altındayken bile yaşam istencini dışsallaştıran bir eyleme yönelik umut barındırma gücüne sahiptir.

2. Sinemada Dionysos'un İzini Sürmek

Trajik karakter taşıyan bir anlatıda, olay örgüsü motiflerinin önemsizleştiğini, görünümlemin ardında gizlenmiş derin karanlığın kalıcılık ve anlam taşıyan biricik bölgeyi oluşturduğunu belirttik. Anlatının bu biçimi, köklerini orada bulsa bile, yalnızca Antik Yunan dönemiyle sınırlanamayacağına göre, Antik Tragedyadaki figürlerin günümüz anlatılarında ne şekilde serimlendiğini de açıklamamız önem taşıyor. Açıklamamızı, çağımızda trajik anlatıyı en yetkin biçimde yansıtmaya potansiyeline sahip film örneklerine dayandıracamız. Filmlerde, yazınsal anlatı türlerinden farklı olarak, görünüşlerle, görünür olanla doğrudan karşılaştığımız için, Apolloncu biçimden etkilenmeye de daha yatkın olduğumuz varsayılabilir. Ancak, trajik bir konuma yerleşmekte başarılı olur, görünüşlerin ardındaki derin anlamı açığa çıkartabilirsek, filmler, insanlığın tümel gerçekliğini taşıyan Dionysosçu evrenle bağımızı güçlendirmemize, en az diğer anlatı türleri kadar, elverişli bir ortam sunacaktır.

Çalışmamızda, konumuz bağlamında, ilk olarak bir film senaryosunun yazılma sürecinin ele alındığı *Barton Fink* (Joel ve Ethan Coen, 1991) filmini irdeleyeceğiz. *Barton Fink*, özellikle, bir yapıtın yaratımını tetikleyen Apolloncu ve Dionysosçu güçlerin etkileşiminin işlendiği bir örnek olması bakımından, araştırmamız için önem taşıyor. Bu nedenle, bu filmi ötekilerden daha kapsamlı biçimde ele alacağız. Filmin başkarakteri olan Barton Fink, asıl olarak bir tiyatro oyunu yazarıyken, 1940'lı yılların Hollywood stüdyo sistemi içerisinde, bir güreş filmi yazması için teklif alır. Film içerisinde, bu senaryonun ortaya çıkışının ancak Barton'un bu Apolloncu düzeyden Dionysosçu evreye geçişiyle koşut biçimde olanaklı kıldığını görürüz.

Filmde, Barton, yapımcılarla anlaştığı senaryoyu yazmak üzere, Hollywood'da bir otele yerleştikten sonra, odadaki çalışma ortamını hazırlamaya girişir. Bu amaçla yaptığı en dikkat çekici hazırlık ise, daktilosunu kurduğu masanın bulunduğu duvara, sırtı dönük bir kadın tarafından seyredilen bir deniz manzarasının fotoğrafını asmasıdır. Barton, bir türlü yazmaya başlayamazken, ilham almak için sürekli bu fotoğrafa bakar. Huzur verici ve dingin bir manzaranın yansıtıldığı bu fotoğraf, açık bir şekilde, biçim ve güzellikle ilişkilendirilen

Apolloncu yanı dışavuran bir imgedir. Bakması keyif verici olabilir ama bu fotoğraf insanın daha derin bir uslamlamaya yönelebilmesi için güdüleyici bir etkide bulunmaz. Yazma konusunda verimsiz bir dönem içinde olan Barton, bu sıkıntısının nedenini yan odasında kalan adamın gürültülü kahkahalarına bağlar ve onu resepsiyona şikâyet eder. Buradaki durum, Barton'un üretimdeki kısırlığının da ipucunu verir; Barton'un kendisini bakma ile ilişkili Apolloncu yüzeye kaptırırken, kulağını yaşamın gerçeklerine tıkamaya çalıştığını anlarız⁶.

Şikâyet üzerine, "halktan bir insan" olan, komşu Charlie Meadows, Barton'un odasına geldiğinde yukarıdaki savımızı destekleyen bir durumla karşılaşırız. Barton Fink, kendisinin "sıradan insan"ı resmetmek istediğini, asıl değer taşıyan trajik unsurların sıradan kişilerin yaşamında varıldığını söyler; ancak komşusu, "kendisinin de öyküleri olduğunu" söyleyip yaşamını anlatmaya kalktığı her seferinde onun sözünü keser. Dolayısıyla, betimlemek istediği, gerçek haliyle yaşama yönelik bilgisi, yalnızca gördükleriyle oluşturduğu, kafasındaki yüzeysel bilgilerden ibarettir. Bu biçime indirgenmiş Apolloncu bakış, ancak tepeden yargıda bulunur ama varoluşun doğasına ilişkin bilgelikten tümüyle yoksundur.

Otel odasında geçen, daha sonraki bir sahnede ise, Barton, sıcağın dolayı duvar kâğıtlarının ayrılmaya başladığını farkeder, onları yerine yapıştırmaya çalışırken duvarın ardından, hazdan mı yoksa acıdan mı kaynaklandığı ayırt edilemeyen, çığlıklar işitir ve bu kez şikâyet etmek yerine kulağını duvara dayar. Bu sahnede ilk vurgulamamız gereken durum, sesin geldiği duvarın, ilham vermesi beklenen resmin tam karşısındaki duvar olmasıdır. Bir anlamda, Apolloncu biçimin tam karşısında, ölüm ve cinselliği çağrıştıran seslerle dışavurulan doğanın dehşetengiz yanını yansıtan, belirlenimden yoksun Dionysosçu evren durur ve Barton ilk kez burada gerçekliğe sırtını dönmeyi bırakıp onun sesini dinlemeye çalışır. Ayrıca eklememiz gerekir ki, duvar kâğıtlarının sökülmeğe başlaması da, Dionysos'un biçim dünyasını parçalamaya başladığına işaret eder. Barton sesleri dinledikten sonra, Charlie yeniden çıkagelir. Barton, kendisini işinden alıkoyan Charlie ile konuşurken, karşısındaki adamın kendi düşüncelerindeki derinliği anlamayacağından emindir; yazmaya çalıştığı güreş filminden bahseder ve şimdiye kadar hiç güreş maçı izlemediğini de söyler. Öyleyse, kılışal alandan, yaşamın kendisinden kopuk kuramsal, zihinsel dünya, ya da Dionysosçu olanla henüz bağ kuramamış Apolloncu evren, Barton'un bir kısır döngü içine sıkışmış olmasının da asıl nedenidir. Güreş ile arası iyi olan, "halk adamı" Charlie, entelektüel komşusuna irdeleyeceği konuyu daha iyi öğretebilmek için, onu yanına çağırır ve tek hamleyle yere serer. Burada söz konusu olan durum, kılışal yaşamla bağını yitirmiş yüzeysel bilginin doğrudan eylem tarafından alaşağı edilmesidir. Bir bakıma, gerçek yaşamın Dionysosçu yıkım gücü, zihnin Apolloncu durgunluğu üzerinde etkide bulunur.

Filmde, bu etkinin yaratımı pekiştiren temel güç olduğunu daha ileride anlarız. Barton, hayranlık duyduğu bir yazarın -aynı zamanda yapıtlarında da pay sahibi olan- sekreteriyle ilişkiye girdiği gecenin sabahında, yatağındaki kadının öldürülmüş olduğunu görür. Barton, büyük bir korku ve panik içinde Charlie'den yardım ister ve yaşadığı şokun etkisi altındayken

⁶ Bu bağlamda, Nietzsche'nin vurgulamış olduğu üzere, görmenin Apolloncu yanla, duymanın da Dionysosçu yanla doğrudan ilişki içinde bulunduğunu hatırlamamız yararlı olacaktır (Nietzsche, 2005).

ortalığı toplarlama işini Charlie tek başına üstlenir. Bir süre sonra Charlie, Barton'a ağır sayılabilecek, içine bir futbol topunun sığabileceği boyutta, bir kutu vererek otelden ayrılır. Barton, kutuyu masasının üzerine koyar, kendisine esin sağlamasını beklediği fotoğrafın ön kısmına da Charlie'nin fotoğrafını yerleştirir. Daktilonun başına oturduğunda, ilk kez seri biçimde yazmaya başlar. Bu bölümde, yaşamın dehşetengiz ve biçimden yoksun yüzünün masa üzerine koyulan kutuyla simgelendiğini söyleyebiliriz. Kutunun içinde ne olduğu belli değildir ama büyüklüğü ve sallandığında çıkan ses, içinde bir kafanın –öldürülen kadının kafasının- olduğunu düşündürür. Duvardaki fotoğrafla bütünlüğü düşünülürken kutunun anlamı daha açık biçimde belirir. Biçimi dışavuran Apolloncu yüzey, kutunun varlığı sayesinde, asıl derin içeriğe, Dionysosçu yoğunluğa kavuşur. Kutunun yanı sıra, deniz fotoğrafının önüne iliştilmiş olan, filmin Dionysos'u çağrıştıran figürü, Charlie'nin fotoğrafı da, aynı şekilde Apollon – Dionysos bütünleşmesini dışavurur⁸.

Charlie'yi arayan polisler yeniden çıkageldiğinde, Barton'u daha sert biçimde sorgular ve onu yatağına kelepçeyle bağlar. Ardından odada sıcaklık artar; Barton, bunu Charlie'nin dönüşünün bir işareti olarak yorumlar ve polisler kapının önünde hazır biçimde beklemeye koyulur. Charlie görüldüğünde arkasında alevler belirir, alevleri peşinde sürükleyip koşarken "Size zihnin yaşamını göstereceğim" diye bağırır ve polisleri öldürür. Bir bakıma, daha önce belirttiğimiz üzere, Şeytan ile özdeşleştirilmiş Dionysos figürü gelir ve yaşarken uymak gereken sınırları belirginleştiren yasayı temsil eden güçleri ortadan kaldırır. Burada Dionysos, sınırları yok ederken, zihnin yaşama ilişkin usavurmalarında uyduğu, kendisini kısıtladığı şablonları yıkmış, onu gerçek içeriğiyle karşılaştırmış olur. Charlie, sonradan Barton'un yanına oturduğunda söylediği sözler, bu konudaki savımızı güçlendirmektedir: "Acıyı bildiğini, yaşamını cehenneme çevirdiğimi mi sanıyorsun? Çevrendeki çöplüğe bir bak, sen yalnızca daktilolu bir turistsin, ben ise burada yaşıyorum". Böylece, Barton'un sıradan insana yönelik tüm düşüncelerinin, kuramsal dünyanın devingen yaşama ilişkin tüm açıklamalarının gerçekten kopukluğu, yaşamı belirli bir uzaklıktan izleyerek bunları söze dökmenin anlamsızlığı ortaya koyulur. Bir anlamda, Charlie'nin ortalığı cehenneme çevirmesinin ardından söyledikleri, Maya'nın tülünü yırtmış ve yaşamın gerçek halinin korkunç bir cehennem ıstırabından farksız olduğunu açığa çıkarmıştır.

Öyleyse burada, trajik düşünce biçimini somutlaştıran Silenos'un izlerini de görmekteyiz. Bu yönden, Charlie'nin kendine yönelik suçlamalara ilişkin itirafı da, Silenos'un bilgeliğini dışavurur: "Deli olduğumu söylüyorlar ama kimseye kızgın değilim⁹. Çoğu insana yalnızca acıyorum. Yaşadıkları şeyleri, kapana kısılmış hallerini düşünmek beni parçalıyor. Onları hissediyorum, yardım etmeye çalışıyorum". İnsanların acılarını gerçek anlamıyla

⁷ Filmde Charlie, yalnızca Barton'un aklını çelen ve onu gerçek yaşamla yüzleştiren bir karakter olarak görünmez. Onun, aynı zamanda polis tarafından aranan bir seri katil olduğu ortaya çıkar.

⁸ Barton, yazma işine yoğunlaşmışken, telefonunun çalmaya başladığı ve onun çağrışıya yanıtlamak yerine kulaklarını tıkadığı kısmı hatırlatmamızda ayrıca yarar bulunur. Burada, Barton'un kulaklarına pamuk yerleştirmesi, önceden olduğu gibi, kulaklarını yaşama tıkamasını çağrıştırmaz. Daha çok, Odysseus'un, dünyevi gereksinimlerin izdüşümü sayılabilecek Sirenler'e karşı koyma çabasını anımsatır. Odysseus gibi Barton da, ancak bu çaba sonucunda, eylemini sonucuna vardırıır.

⁹ "They say I'm a madman, but I'm not mad at anyone" tümcesinde, Charlie kendisine takılan Madman Mundt (Deli Mundt) lakabına gönderimde bulunur.

hissetmesi, onları çektikleri ıstıraptan kurtarmak için öldürmesi bakımından, Charlie'nin Dionysosçu yanının yalnızca kötücüllükle ilişkilendirilemeyeceğini söyleyebiliriz¹⁰. Yukarıda belirtmiş olduğumuz üzere, Dionysos miti, insanları kendi doğalarıyla bir kılmak suretiyle gerçek özgürlüğe taşımak bakımından İsa mitine de kaynaklık etmiştir. Dolayısıyla, Dionysos'un tüm sınırları yıkan kapsamı, filmde Charlie'nin kişiliğinde somutlaşır. Buradaki Dionysos figürü hem yeryüzü yaşamının korkunçluğunu dışavurur hem de başkalarının acıları yüzünden kendisini kurban eder. Gerçekliği, en yalın haliyle, bir yazara gösterip ilham vererek de asıl görevini yerine getirir; yaşamı en korkunç yönüyle haklı çıkarır.

Filmin sonunda, Barton'un, yapıtını bitirmesini sağlayan kutuyu elinde taşıyarak bir sahilde ilerlediğini görürüz. Sonra Barton kumsalda dinlenmeye başlar ve ardından bir kadın kendisine gülümseyerek onun önünde oturur. Kadını arkadan gördüğümüzde, buradaki mizansenin aslında otel odasında Barton'un duvarına astığı fotoğrafa ait olduğunu anlarız. Bir bakıma, Apolloncu biçimsellik ile Barton'un yanında taşımaya başladığı Dionysosçu derinlik, filmin sonunda tam anlamıyla bütünleşir. Son sahnede bir martı, balık avlamak için denize dalış yapar ve önceden yalnızca ufak bir kareye hapsedilmiş olan bu huzur verici görünümü bozar. Bu sahneden yola çıkarak, salt Apolloncu biçimin aslında hiçbir değer taşımadığını, varoluşun derin içeriğine ancak Dionysosçu yeraltı dünyası ile birlik içindeyken ulaşabileceğini söyleyebiliriz.

Çalışmamız kapsamına aldığımız bir diğer örnek olan *The Wicker Man* (*Lanetli Ada*, Robin Hardy, 1973) filmi de Dionysos'la yakın bağ taşıyan figürleri, çağımızın yerel bir kültürel ikliminin kurucu ögesi kılması bakımından önem taşır. Filmde, Birleşik Krallık'a bağlı, özerk bir İskoç adasındaki bir kayıp çocuk vakasını araştırmakla görevli bir polis adaya gelir ve araştırmalarını sürdürürken o zamana değin tümüyle yabancı olduğu doğalcı bir kültürel ortamla karşılaşır. Merkezden yalıtılmış durumdaki bu yörenin sakinleri, geceleri toplu sevişme törenlerine katılmakta, gençlerinin ilk cinsel ilişkilerini kutsamakta ve eğitirken çocuklarına cinsellik ve ölüm motifleriyle, yaşamın en koşulsuz gerçekleriyle örülmüş şarkılar öğretmektedir. Modern toplumun yasalarının, Apolloncu sınırların temsilcisi olan polis memuru Howie, adada karşılaştığı her olayda sapkın ve yadırgatıcı bir yan bulur ve bu "yoldan çıkmış" halka kendi kurallarını benimsetmeye çalışır.

Howie, adanın kurucu varisi Lord Summerisle ile kayıp olayını ve adadaki sapkınlığı görüşmeye giderken, yolda çıplak şekilde dans eden kadınların alevlerden atladığını görür. Summerisle ile konuşurken bu kadınların aslında eşeysiz üremeye hazırlandığını öğrenir. İlkin bu kadınların Dionysos'a yoldaşlık eden, onunla birlikte esriyen Bakkha kadınları ile bağını görebiliriz. Kendilerini tümüyle doğayla özdeş kılan bu kadınlar, aynı zamanda doğanın yıkım ve yaratım sürecinin de olumlayıcılarıdır. Howie, eşeysiz üreme düşüncesinin bir "çılgınlık" olduğunda direktse de, Summerisle, bunu söyleyen kişinin "babasız doğmuş bir adama inandığı" nı belirtir. Böylece bir bakıma, İsa mitindeki Dionysos

¹⁰ Dolayısıyla burada, Charlie aracılığıyla serimlenen durum, şiddet uygulamanın ya da cinayetin meşrulaştırılması değil, en korkunç yüzüyle yaşamın olumlanmasıdır. Charlie, yaşamdaki anlamsızlığı Barton'un idrak etmesini sağlar ve onun yapıtının gerçekleşmesine aracılık ederek, bu yaşamın bir sanat yapıtına dönüşmesini sağlayarak, onu haklı çıkarır.

etkisi daha açık kılınmış olur. Buradaki fark, doğal olanın olumlanması iken, dinsel mit, kendi temsilcisi tarafından kutsanmamış tüm yaratım – doğum eylemlerini kutdışı kılar.

Adada sürdüğü iz sonunda Howie, kayıp kız Rowan'ın, verimsiz geçen hasat dönemini telafi etmek amacıyla, bir ritüel eşliğinde kurban edileceğini anlar. Rowan'ı kurtarmak için ritüele, başka birinden zorla aldığı, soytarı kostümüyle katılır. Rowan, ayinin asıl bölümü için getirildiğinde, Howie silahını çıkarıp kimliğini açıklar ve kızı mağaranın içinden kaçıtır. Rowan, kendisini kurtaran adama mağarada rehberlik eder, birlikte başka bir noktadan dışarıya çıkarlar ve onları Lord Summerisle ile ada halkı karşılar. Bu bölüm, Apolloncu modern uygarlıktan Dionysosçu evrene gelen ve kendi kurallarını dayatmaya çalışan yasal gücün, Dionysos'u çağrıştıran bir soytarı kılığında kapana kısıldığını gösterir. Olgusal yaşamın anlamsızlığını, alaycı bir tutumla dışavuran Dionysos'un bir soytarı silüetinde belirmesi anlamlıdır. Soytarı maskesinin içindeki adam, Dionysosçu gerçekliği görmezden gelip yadırgasa da onun işlevini yerine getirmekten kurtulamaz. Çünkü modern insana özgü biçimde, özgürce hareket ettiğini sanırken, ada halkının bütünleşik istenci tarafından tuzağa düşürülmüştür ve Rowan yerine asıl kurban olarak seçilmiştir. Modern toplumun Apolloncu ışığının, soytarı imgesiyle birleşip kurban edilmeye götürülmesi, hem görünüşler dünyasına verilen değerın yanılsamalı doğasını açığa vurur, hem de Dionysos'un İsa mitiyle uyuşan yanını ortaya koyar.

Filmin sonunda, Howie'nin kurban edileceği yer ise, tepeye kurulmuş, büyük bir Hasır Adam heykelidir. Howie, bazı hayvanlarla birlikte, bu hasırdan totemin içine yerleştirildikten sonra, hasırın altındaki odunlar, şarkılar eşliğinde ateşe verilir. Buradaki Hasır Adam ve alev imgeleri özellikle dikkat çekicidir, çünkü insanlara ateşi taşıyan titan Prometheus'u çağrıştıtır. Ayrıca, Prometheus'un – Oidipus'la birlikte – Nietzsche tarafından dikkat çekilen anlamını hatırlayacak olursak, Antik Tragedyanın bu önemli karakterleri, aslında Dionysos'un maskeleridir (Nietzsche, 2005: 73). Tragedyada insanlara sağladığı özgürlüğün bedelini sonsuz işkenceyle ödeyen Prometheus'un filmdeki totemvari imgesi, yine insan özgürlüğü için tanrılara kurban olarak bağışlanır. Dolayısıyla burada polis memurunun yakılması durumunu, salt bu görünüşten yola çıkarak, bir insanın yakılmasıyla eş tutamayız. Filmde bu sahne aracılığıyla işaret edilen nokta, ateşe verilen şeyin aslında bir insan bedeninden ziyade, sınırlayıcı, hizaya sokucu, doğadan –dolayısıyla özgürlükten- uzaklaştırıcı, Apolloncu ölçülülüğün, yargılayıcılığın kendisi olduğudur. Bu bağlamda, filmde, doğayı yücelten kavrayış biçiminin öncülüğünde, modern toplumun yasalarını simgeleyen polis memuru, Dionysosçu tinin bir yansıması olan Prometheusvari bir imge içinde kurban edilir ve insan özgürlüğünü simgeleyen alev, Dionysosçu kültür yerine modern toplumun özgürlük yanılsamasını küle çevirir. Bu bakımdan, *The Wicker Man* filminde, dilimizdeki çevirisiyle kastedilenin tersine, yaşamın en doğal ve gerçek biçimiyle olumlandığını, doğallığa yüklenen kötücüllüğün, "lanet" in kaldırıldığını söyleyebiliriz.

Çalışmamızda irdeleyeceğimiz son örnek olan *Badlands (Kanlı Toprak, Terrence Malick, 1973)* filminde ise, başkarakterin bir Dionysos figürünü dışsallaştırdığını görürüz. Filmin başkarakterini Kit, para kazanma amacıyla çeşitli işlerde çalışır, ancak hiçbirinde kalıcılık

sağlayamaz¹¹. Bir gün yolda rastlantısal biçimde tanıştığı, ergenlik çağlarının sonlarındaki Holly ile sohbet etmeye başlar ve zamanla aralarındaki bağ güçlenir. Holly'nin babası, kızının "serseri" birisi ile ilişkisini öğrenir, onu cezalandırmak amacıyla köpeğini vurur ve kızını uzaktaki bir akrabalarına göndermeye karar verir. Durumun farkına varan Kit, bir gün baba ile kızın evine sızar ve Holly'yi kaçırmaya yeltenir; babanın direnciyle karşılaşınca ona ateş eder. Baba ve Kit arasındaki çatışma bir bakıma Apolloncu ve Dionysosçu çatışmayı dışavurur. Çünkü Kit, Holly'nin kendi doğasını keşfetmesine olanak sağlamışken, baba, kızının köpeğini öldürerek, doğal güçleri simgesel biçimde yoketmeye çalışır. Ancak, filmin Dionysosçu figürü, son bir hamleyle, "babanın yasası" nı ortadan kaldırır.

Kit, evi ateşe verip Holly ile birlikte yola koyulduğunda ormanlık bir alana kaçıp kendilerine şehir yaşamından yalıtılmış bir ortam kurarlar. Buradaki huzurlu yalnızlıkları uzun sürmez ve modern toplum yasalarının sınırları korumakla görevli güçleri onların izini bulur. Ancak, Kit, önceden kurduğu tuzaklar sayesinde, peşlerindeki tüm güvenlik görevlilerini öldürür. Bir bakıma, doğanın içerisindeyken Apolloncu sınır ve yasalara ait güçlerin hiçbir hükmü kalmaz ve kalıcılıklarını sürdürülemezler. Doğanın öngörülemez yıkımı, görümler dünyası üzerinde yengiye ulaşır. Bu noktada, Kit'in işlediği tüm cinayetlerin rastlantısal biçimde ve bir oyunmuş gibi gerçekleştiğini eklememizde yarar görünmektedir. Doğanın rastlantısal yıkımı Kit'te somutlaşır; bununla birlikte ölümlerin bir oyunun parçası gibi gerçekleşmesi, tüm korkutuculuğu içinde doğayı, olduğu biçimiyle yaşamı haklı çıkarır.

Kit ve Holly yeniden yola koyulduklarında, otomobilleriyle çorak bozkırların ortasındaki ıssız yolda, tek başlarına ilerlerken görülürler. Oldukça geniş bir uzamda, tek hareketli görünen cisim, içinde buldukları arabadır ve bu an için onları kuşatmış olan evren tümüyle dinginlik içindedir. Bir bakıma, Kit ve Holly aracılığıyla tanıklık ettiğimiz durum, kendine ait bir eyleme yön verdiğini sanırken tümüyle boşluğun içinde debelenen insansal varoluşu betimler. Artık ilerlemekten yoruldukları bir an, radyoda Nat "King" Cole'ün bir parçasını duyarlar ve Kit'in yönlendirmesiyle ıssız arazide arabayı durdurup dans etmeye başlarlar. Böylece, hiçliğin içine gömülü olduğunu farkettiğinde dahi bundan haz devşirmeyi bilen insan varoluşu ve onun dünyevi yaşamı olumlanır.

Filmin ilerleyen bölümünde, kendilerine kurulan pusu sonrasında, yola Holly'den ayrı olarak devam etmek zorunda kalan Kit, peşindeki polis aracını atlatır; ancak sonradan kendi otomobilini durdurarak lastiğine kurşun sıkar. Durduğu yere, kendi damgasını simgeleyecek şekilde, taşlar dizer¹² ve polisleri beklemeye başlar. Kit'in ediminde, Antik Tragedya kahramanlarını hatırlatacak şekilde, yazgının olumlandığını görürüz. Kolluk kuvvetleri tarafından yakalandığında, kelepçesini kendisinin takması da, Kit'in yazgısıyla bütünlük içinde olduğunun açık bir anlatımını oluşturur. Bu bakımdan, Kit, bireysel yazgısının edimlerinin bir tamamlayıcısı olarak somutlaştığının ayırdındadır ve kelepçesini bizzat kilitleyerek, varoluşunun yazgısallığına katlanmakla yetinmediğini, aynı zamanda onu

¹¹ Bu işler, çöp toplama ya da besi hayvanlarıyla ilgilenme gibi işlerdir ve Kit bu işlere İşçi Bulma Kurumu aracılığıyla girmiştir. Bu durum, Kit'in tüm yaşamını rastlantıların güdümünde geçirmesine bir örnek oluşturduğu için anlamlıdır.

¹² Kit'in kendine ait kalıcı bir iz bırakma eyleminin diğer önemli örnekleri ise, işlediği bazı cinayetlerin ardından ses kaydını bırakmasıdır.

sevdiğini dışavurur. Ardından Kit, polis aracına bindirilir ve yoldayken kendisine “ilginç bir kişilik” olduğu söylenir. Bunun üzerine Kit; “Her tür insan var işte” diyerek karşılık verir. Bu sözler, trajik bir kavrayış biçiminin ifadesidir. Böylece, bir yandan, Kit aracılığıyla insan yaşamının ibaret olduğu özü kavrarız, öte yandan tüm tutsaklığı ve hiçliği içinde bu özü doğal karşılarız¹³.

Filmin sonunda ise, Kit'i bir güvenlik uçağının kanadına çıkmış şekilde, çevresini sarmış insanlara hatıra eşyaları dağıtırken görürüz. Bir bakıma, Dionysos figürünün aşağısında toplanmış insanlar, bu tanrının etinden parçalar koparmaktadır. Dolayısıyla bu sahne, bize Dionysos ve İsa birliğini Kit'in bedeninde somutlaştığını gösterir. Ardından Kit'i Holly ile son kez görüştürmek için çağırırlar ve onu tasmaına bağlı zincirden tutarak götürürler. Böylece, tanrı motifinin aynı zamanda hayvan imgesiyle de bütünleştiği açığa vurulur. Bu noktadan hareketle, Dionysos'un bir kez daha tüm sınırları bulanıklaştırdığı ve tanrı ile hayvan arasındaki tüm katmanları ortadan kaldırdığı ortaya koyulur. *Badlands* filmindeki, hayvan-tanrı da işlevini yerine getirir ve baştan çıkarıcılığının cezasını kurban edilerek öder.

Bununla birlikte, gerek burada, gerekse incelediğimiz diğer filmlerde, bulanıklaşan sınırların bizde uyandırdığı düşünce, yalnızca belirgin biçimler içinde algıladığımız görümler dünyasının yanılmalı özü değildir. Görünüşün anlamsızlığının ortaya koyulması, bireysel varoluşu hiçe sayma uğruna, bu görümler dünyasının üzerine çıkmayı da olanaklı kılar. Ancak bu kavrayış yoluyla da, en ağır koşullar altında dahi insan varoluşu ve bu varoluşun algıladığı biçimiyle yaşamın kendisi onaylanır. Bu onaylama, yaşam içerisinde gerçek bir edimsellik kazanmanın birincil şartıdır.

Sonuç

Trajik kavrayışı irdelerken ilk dikkatimizi çeken durum, birçok yapıtta yinelenen “insan için en iyisi hiç doğmamış olmaktır” düşüncesiyle de açığa vurulduğu üzere, olgusal yaşamın korku ve dehşet verici yüzünün ortaya koyulmasıdır. Ancak bu kavrayışın temellerinin bulunduğu Antik Tragedyada, kötücüllükle dolu dahi olsa, yaşamın olumlanmasının zemini, Olympos'ta hüküm süren tanrılar aracılığıyla hazırlanmıştır. Yeryüzündeki tüm olaylarda olduğu gibi haksızlık ve yıkım olaylarının gerisinde de tanrısal kastın istenci bulunmuş, dolayısıyla kabul edilmesi en zor görünen olaylarda bile bir tanrısalığın olduğu düşünülmüştür. Böylece görünüşler dünyasının gelip geçiciliğinin ardında kalıcı bir evren tasarımı da gelişmiş, görümler alanının yanılmalı doğasının farkına varılmış ve bu alandan gelebilecek tehditlerin yaratacağı kaygılı ve edilgin bir varoluş durumunun önüne geçilmiştir.

Bu bağlamda, tragedyadaki geçicilik ve kalıcılık arasındaki çatışmanın, özellikle Friedrich Nietzsche'nin düşüncesinden anımsayacağımız üzere, ussal ışıkla ilişkili Apollon ve

¹³ Bu bağlamda, buradaki trajik bakışın bir benzerini açıkça görebileceğimiz bir örneği Albert Camus'nün *Veba* romanında da görebiliriz. Romandaki Grand, Oran kentindeki veba salgınına yöre halkının yaklaşımını şöyle özetler: ““Veba bu, veba geçirdik”, diyorlar. Bir anlamda ödüllendirilmek istiyorlar. Ama ne demek veba? Yaşam bu, işte hepsi bu kadar” (Camus, 2003: 275). Böylece, felaketlerin de yaşamın kendisinden ayrılamayacağı, hatta tersine, yaşamın doğrudan özünü oluşturduğu vurgulanır. Aynı zamanda, büyük yıkımları içerisinde taşıdığı durumlarda bile yaşamın kendisi olumlanır.

bizzat doğanın kendisiyle ilişkili Dionysos; yani biçimin, sınırları tanmanın tanrısı ile bu sınırlardan kurtulmanın, evrenle birleşmenin tanrısı arasındaki gerilimde ifadesini bulduğunu söyleyebiliriz. Kendi sınırlarımızı bilip ölçülü davranırsak, verili dünyanın koşullarında kendi çıkarımıza en uygun olanı yaparız; bu Apolloncu yönelim bizi olgular dünyasının güzellikleriyle ödüllendirir. Ancak, bu onaylanmış yola girmeyi, kendimizi doğamızla uyuşmaması muhtemel bir güvenlik çemberi içine almayı yadsıdığımızda Dionysosçu bir yönelim belirlemiş oluruz. Bu noktada, bizi acı ve kederle örülü bir varoluş koşulu beklese bile, tümel alanla doğrudan birlik içerisinde olan, kendi doğamıza uygun bir edimde bulunduğumuz için, bu varoluşu olumlar, sonunda bundan sevinç duyarız¹⁴. Bu bağlamda, Dionysosçu yolun, günlük çıkarlara uymakla belirlenmiş, yanılmalı ve geçici bir hazdan ziyade, kalıcı ve bozulamayacak bir mutluluk olanağı sunduğunu söyleyebiliriz¹⁵.

Antik tragedyanın öne çıkmış figürlerinin de yaptığı budur. Hiçbir şekilde bilgisi dâhilinde olmayan suçlar işleyip acıların en yoğunuyla sınanmış Oidipus, özgürlük uğruna tanrıları aldatıp suç işleyen ve sonsuz işkence ile cezalandırılan Prometheus ya da Sisypheos gibi kahramanlar, vicdan azabı bildirmeyen, çektikleri acıdan dolayı affedilmeyi beklemezler. Sonsuz acı, onların sınırlar içinde tutulamayacak kişiliklerinin zorunlu sonucudur; kendi benciliklerini acılarının benciliklerinde dışavurdularının farkındadırlar. Saltık ıstırapın kaynağı tanrıların istenci olarak benimsendiğinde, bu ıstırapın kendisi tanrısal sayılarak haklı çıkarılır. Çağcıl kişiler olarak kendimize baktığımızda ise, genellikle bunun tersi bir durumla karşılaşırız. Kendi üzerimizde bir tanrısal istenç kabul etmeyiz ama yaşamımızda bir şeyler ters gitmeye başladığında bunun sorumluluğunu da üstlenemeyiz. Bu nedenle, kendimizle ilgili kuşku içindeyizdir ve varoluşumuzun haklı çıkarabildiğimiz bir yanını bulmakta oldukça zorlanırız. Trajik kavrayış, işte bu durumun önüne geçer; en katlanılmaz görüldüğü durumda bile yaşamın kendisini olumlar ve haklılaştırır. Dolayısıyla, bu yanıla trajik olanın salt Antik Tragedyaya özgü olmadığını, anlatı biçimlerinin hepsinde bir izinin bulunabileceğini söyleyebiliriz. Bu doğrultuda, çağımızın en kitlesel ve etkili anlatı türlerinin başında gelen sinemada trajik düşüncenin izini sürmek, aslında yaşadığımız bağlam içerisinde kendi varoluşumuzu olumlamamızın ve edimselleştirmemizin olanaklarını düşünürken bize yol gösterecektir.

Bu bağlamda, çalışmamızda daha geniş biçimde incelediğimiz *Barton Fink* filminde, Apollon Dionysos gerilimini, ilkin bir yaratının ortaya çıkışında görürüz. Filmin başkarakteri Barton, yazmakla yükümlü olduğu senaryonun başına otururken önceleri yalnızca yüzeysel

¹⁴ Bu bakımdan, bizim günlük çıkarlarımızla örtüşen eylemlerimize yön veren Apolloncu yönelimin, aslında oldukça sınırlı bir kapsamı olan bilincimize; bizi sınırlı varoluşumuzdan kurtarıp hem kendi doğamız hem de doğanın kendisi olarak tümel alanla bütünleştiren Dionysosçu yönelimin ise, kaynağını insanlık tarihinin bilinmeyen köklerinde bulan bilinçdışımıza gönderimde bulunduğu açıktır. Bununla birlikte, belirtmekte yarar vardır ki, burada bilinçdışı teriminin özellikle Jungcu anlamını, insanı kalıtsal, tümel varoluşla birlik içine sokan biricik yol gösterici olma işlevini vurgulamaktayız.

¹⁵ Dionysosçu bir yol tuttuğumuzda sınırlardan bağımsızlaşmamız, bize başkalarının hakkını gaspetme yönünde meşruluk vermeyi değil, bizi kendi doğamızla ve dolayısıyla tümel olanın kendisiyle bütünleştirmeyi sağlar. Bu bütünleşme anı, kişileri kederli ve edilginleştirici tüm duygulanımlardan arındırma gücü taşır.

bir huzur görüntüsü sunan bir fotoğraf imgesinden, Apolloncu dünyadan ilham almaya çalışır, ancak bu süreçte tek sözcük yazamaz. Ardından, içinde gizli ve korkutucu bir sır barındıran bir kutuyu, yani Dionysosçu örtük ama derin evreni, masasının üstüne koyduğunda yapıtını bitirir. Öyleyse, burada bir bakıma, yetkin bir tragedya yapıtının şartı olan, Dionysosçu sonsuzluk alanının Apolloncu bir biçim içine sokularak uyum kavuşmasının söz konusu olduğunu söyleyebiliriz. Filmde Apollon-Dionysos etkileşiminin asıl görüldüğü yer ise, Dionysosvari bir yan karakter olan Charlie'nin eylemleridir. Charlie, insanları sıradan ve geçici yaşamlarından dolayı çektikleri acılar nedeniyle öldürdüğü iddiasındadır¹⁶. Seri katil olduğu anlaşılınca, önceden kaldığı otele geri döner ve önce Barton'u yatağa bağlamış olan güvenlik güçlerini ortadan kaldırır, ardından Barton'un kelepçelerini çözer. Açık ki, Charlie'nin özeğinde yer aldığı bu sahneleri, salt görünenlerden hareketle yorumlayamayız. Burada Charlie'nin imgesinde düşünmemiz gereken şey, sıradan bir katil değil, Dionysos'un kendisidir¹⁷. Böylece bir bakıma, Dionysos'un, önce görüler dünyasının güvenliğe verdiği yanılmalı önemi hiçe indirdiğini, ardından bu sınırları kaldırma yoluyla da komşusu olan yazarı özgürleştirdiğini görürüz. Dolayısıyla burada söz konusu olan durum, en korkunç haliyle yaşamın bir yapıtın yaratımını esinlemesi ve -Nietzsche'den ödünç alarak ifade edersek- "sanat yoluyla yaşamın haklı çıkarılması"dır. Ayrıca dikkat çekici olan durum şudur ki, Charlie, Dionysos'un bir yandan insanları yoldan çıkarması ve onları parçalaması yönünden Şeytan ile, öte yandan bu eylemleri onların acısına son vermek ve onların acısını üstlenmek amacıyla gerçekleştirmesi bakımından İsa ile olan bağlarını da açığa vurur. Dolayısıyla en kötücül ve en iyicil figürler, tek bir varlıkta somutlaşır ve o varlığın kurban edilmesiyle varoluşsal durum haklı çıkarılır.

İncelediğimiz bir diğer film olan *Lanetli Ada*'da ise, yaşamın Dionysosçu bir kültürel ortam aracılığıyla olumlandığını görürüz. Filmde, Birleşik Krallık'ın güvenlik birimi tarafından özerk bir İskoç adasındaki kayıp vakasını incelemeye gelen polis memuru, önce sapkın bulduğu ada sakinlerinin yaşam biçimini yargulayarak müdahale etmeye çalışır, ancak sonunda bu Dionysosçu halkın kurbanı olur. Apolloncu ölçülülüğün yakılarak kurban edildiği yer ise, titan Prometheus'u andıran bir Hasır Adam totemidir. Prometheus'un da Dionysos'un maskelerinden biri olduğunu akılda tutarsak, burada mitin tersine çevrilerek Prometheus'un tutuşturulduğunu, böylece Apolloncu sınırların ortadan kalkıp yaşamın doğal haliyle onaylandığını görürüz.

Araştırma kapsamımızdaki son film olan *Kanlı Toprak*'ta ise, Dionysos'u çağrıştıran figür, filmin başkarakteri Kit'tir. Kit, günlük yaşamın sıradan kalıplarına giremez ve rastlantısal şekilde cinayetler işler; bu eylemlerinde amacı çıkar sağlamak değil, yalnızca yasadışı biri olmaktır. Kit, amacını gerçekleştirip kanun güçlerini atlatmayı başardığı sırada arabasını durdurup lastiğe ateş eder ve yakalandığında da kelepçesini kendisi bağlar. Bir bakıma, Kit, özgür eylemlerinin ardındaki yazgısallığı anlamış ve başkaları için dehşet verici gelecek bu edimlerin tüm sorumluluğunu üstlenerek olumlamıştır. Mahkemeye çıkarılmadan

¹⁶ Bu nokta aklımıza Silenos'un bilgeliğini getirebilir.

¹⁷ Filmin temel sorunu da Dionysosçu derinliğin Apolloncu yüzeyselliğe üstünlüğüdür. Dolayısıyla Charlie aracılığıyla olumlandığını söyleyebileceğimiz durum, şiddet ya da cinayet eylemleri değil, en acı haliyle dahi yaşamın kendisidir.

önce çevresinde hayranlıkla toplanmış güvenlik görevlilerine kendine ait eşyaları dağıtır; bir anlamda etinden kopardığı parçaları onlara sunar. Ardından tasmasından tutularak, kaçışında kendisine eşlik eden sevgilisiyle görüştürülür. Burada gördüğümüz durum, yine Dionysos mitinin hem İsa mitiyle hem de hayvansal -dolayısıyla kötücülleştirilmiş- doğayla uyumudur. Filmde Kit'in kişiliği aracılığıyla, en korkunç eylemler dahi bir oyun haline getirilerek doğallaştırılır, en sonunda bu Dionysosvari figürün, hiçbir pişmanlığa, bağışlanma isteğine başvurmaksızın idamını onaylamasıyla da yaşamın kendisi haklı çıkarılır.

Yukarıda anlattıklarımız ışığında, ister Antik Tragedyada, isterse sinema başta olmak üzere günümüz anlatılarında olsun, trajik bir kavrayışın sözünü edebilmemizin öncelikli koşulu, her zaman yaşamın olumlanmasıdır. Ancak bu olumlama, bilinçli yaşamımızı sürdürdüğümüz görünüşler dünyasının bize dayattığı sınırların onaylanmasıyla gerçekleşmez; tam tersine önce bu olgular dünyasının tümüyle geçici ve yanılısına dolu yanına dikkat çekmek gerekir. Çünkü gelip geçici hırsların peşinde sürüklenmekten kurtulmamızın da, karşılaştığımız felaketlere göğüs germemizin de biricik yolu, görünüşün, biçimin ayartıcılığı karşısında bağımsızlığımızı elde etmemizdir. Görünen kayıplarımıza kayıtsız kalma biçimimiz, asıl derinlik taşıyan tümel yanla bağ kurma biçimimizle doğrudan ilişkilidir. Bu doğrultuda, en uygunsuz yıkım anlarında bile varoluşumuzu ve böylelikle yaşamın kendisini haklı çıkarmak da, ancak bu bağın varlığı aracılığıyla somut gerçeklik kazanabilir.

Kaynakça

Kitaplar

- Aiskhylos (2013). *Zincire Vurulmuş Prometheus*, A. Erhat, S. Eyüboğlu (Çev.), İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Camus, A. (2003). *Veba*, N. Tanyolaç Öztokat (Çev.), İstanbul: Can Yayınları.
- Erhat, A. (2006). *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Euripides (2010). *Bakhhalar*, S. Eyüboğlu (Çev.), İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Hegel, G.W.F. (1994). *Estetik*, çev. T. Altuğ ve H. Hünler, İstanbul: Payel Yayınevi.
- Homeros (2000). *Odyseia*, A. Erhat, A. Kadir (Çev.), İstanbul: Can Yayınları.
- Goodenough, J. (2005). "A Philosopher Goes to The Cinema", Read, R. Ve Goodenough J. (der.), *Film as Philosophy*, London: Palgrave Macmillan, s. 1-28.
- Jung, C. (2006). *Analitik Psikoloji*, E. Gürol (Çev.), İstanbul: Payel Yayınevi.
- Kuçuradi, İ. (2009). *Sanata Felsefeyle Bakmak*, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Nietzsche, F. (2005). *Tragedyanın Doğuşu*, M. Tüzel (Çev.), İstanbul: İthaki Yayınları.
- Nietzsche, F. (2008). *Deccal*, O. Aruoba (Çev.), İstanbul: İthaki Yayınları.

Sofokles (2010). *Oidipus Kolonos'ta*, F. Akderin (Çev.), İstanbul: Mitos Boyut Tiyatro Yayınları.

Sofokles (2012). *Kral Oidipus*, B. Tuncel (Çev.), İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Sofokles (2012b), *Antigone*, A. Selen (Çev.), İstanbul: Mitos Boyut Tiyatro Yayınları.

Filmler

Malick, T. (1973). *Badlands*, Warner Bros.

Hardy, R (1973). *The Wicker Man*, British Lion Film Corporation.

Coen, E. ve Coen, J. (1991). *Barton Fink*, Circle Films, Working Title Films.

Upon the System and Human Comprehension in "The Matrix Trilogy": Trilogy of Knowledge, Change and Reality

Devrim Özkan*

Abstract

"The Matrix Trilogy", which was scripted and directed by Lana Wachowski and Lilly Wachowski, is one of the most important science fiction films. "The problem of reality", which has been present, in various forms, ever since Plato's "allegory of the cave", is once again being evaluated in "The Matrix Trilogy" through the medium of cinema. Moreover, there are various opinions regarding exactly what the main natures of human are in "The Matrix Trilogy". Furthermore, "The Matrix Trilogy" provides a striking view on the relationship between the "basic natures of human" and the "system" in which humans live. The system explored, and the human insights examined in "The Matrix Trilogy" have a distinctly philosophical feel. As such, this article analyses "The Matrix Trilogy", viewing it as a work of art which presents philosophical problems. Therefore, the dialogues in "The Matrix Trilogy" and the context of the dialogues shall be taken as the basic reference resource for the analysis. This article studies the nature of the understanding of system and human in the "The Matrix Trilogy", with particular emphasis on analysing the content of dialogues. The article concludes that the basic human characteristics which distinguish "Neo" from other living beings in "The Matrix Trilogy" are "the ability to know" and "the will of change."

Keywords: *The Matrix Trilogy, science fiction films, the will of change, the ability to know, the problem of reality, knowledge, system.*

* University of Buckingham, Max Beloff Centre for the Study of Liberty, United Kingdom
ORCID ID: orcid.org/0000-0003-4235-4862
Contact: ozkandev@hotmail.com

Received - *Geliş Tarihi*: 09.03.2017
Accepted - *Kabul Tarihi*: 22.04.2017

“The Matrix Trilogy”deki Sistem ve İnsan Kavrayışına Dair: Bilgi, Değişim ve Gerçeklik Üçlemesi

Devrim Özkan*

Özet

Senaristliğini ve yönetmenliğini Lana Wachowski ve Lilly Wachowski'nin gerçekleştirdikleri “The Matrix Trilogy”, bilim kurgu sinemasının en önemli eserlerinden biridir. “The Matrix Trilogy”de, Plato'nun “mağara metaforu”ndan beri çeşitli şekillerde ele alınan “gerçeklik problemi”, sinema teknolojisinin sağladığı olanaklarla yeniden değerlendirilir. Ayrıca, “The Matrix Trilogy”de insanın asli niteliklerinin neler olduklarına dair kavrayışlar da mevcuttur. Bunun yanı sıra, “The Matrix Trilogy”, insanın içinde yaşamını sürdürdüğü “sistem” ile “insanın temel nitelikleri” arasında mevcut olan ilişkiye dair dikkat çekici bir kavrayış sunar “The Matrix Trilogy”deki sistem ve insan kavrayışları felsefi niteliklidir. Bu nedenle, makale, “The Matrix Trilogy”yi, felsefi problemler ortaya koyan bir “sanat eser”i olarak kavrayarak, analiz eder. Bunun için, analizde “The Matrix Trilogy”deki diyaloglar ve diyalogların gerçekleştiği kontekst temel referans kaynağı olarak kullanılır. Makale, diyalogların içerik analizlerini gerçekleştirerek, “The Matrix Trilogy”deki sistem ve insan kavrayışlarının neler olduğu inceler. Bu makale, “The Matrix Trilogy”de “insan”ı diğer canlılardan ayırt eden temel niteliklerinin “bilme becerisi” ve “değişim arzusu” olduğu sonucuna ulaşır.

Anahtar Kelimeler: The Matrix Trilogy, bilim kurgu filmleri, değişim arzusu, bilme becerisi, gerçeklik problemi, bilgi, sistem.

* Buckingham Üniversitesi, Max Beloff Centre for the Study of Liberty, Birleşik Krallık
ORCID No: orcid.org/0000-0003-4235-4862
İletişim: ozkandev@hotmail.com

Geliş Tarihi - Received: 09.03.2017
Kabul Tarihi - Accepted: 22.04.2017

Introduction

Recent research and analyses regarding “*works of art*” provide important data regarding the social structure, culture and political developments of the time. There is a great deal of variation when it comes to the conditions and factors which lead to the creation of a work of art. As such, a work of art gives us information not only about the feature of social structure, but also about the culture, economy and political structure of the time. In this sense, one particularly striking development is that interest in “*science fiction films*” increased in the second half of the 20th century. Indeed, it is clear that, over recent years, social scientists have begun to show more of an interest in, and conduct more research on science fiction works. The data derived from the analysis of science fiction films are very important when it comes to understanding the main features of the new society; indeed, this understanding is led by “*radicalised modernity*” and the impact of “*radicalised modernity*” on the work of art.¹

In recent years, Fisch (2000) and Hunter (2001) have conducted various analyses, with a particular focus on the relationship between science fiction films and current political developments.² Nonetheless, Abbott (2006) has focused on the structure of explanation in science fiction films. In a similar vein, Telotte (1999) analysed how developments in film production technology have impacted on explanation.³ Moreover, Kuhn (1990) and Booker (2006) conducted studies to analyse the relationship between science fiction films and culture. Indeed, it is clear that science fiction films can be analysed from various perspectives. This is because science fiction is related to various sides of the new life, led by “*radicalised modernity*”. Furthermore, the increase in individuals’ interest in science fiction films can be assessed as a natural consequence of the fact that modern communities have built a future-focused “*life-world*”. Indeed, the fact that modernity has made “*change*” an indispensable part of life has led to a dominant comprehension that the future will be completely different from the time of being. This has, in turn, led to a culture where it is common for individuals to constantly make “*predictions*”. By this means, science fiction films function as sources of inspiration for individuals who wish to make predictions in “*radicalised modernity*” conditions.

Grewell (2001: 26) emphasised that elements such as science, technology, human and change have made “*fiction*” “*science fiction*”. Individuals’ interest in these elements has

¹ Proposing to use the concept of “*radicalised modernity*” instead of “*post-modernity*”, Giddens (1991: 149-150) asserted that we move forward to another era in which results of modernity have become more radicalised and universalised than before. In this sense, Giddens defined post-modernism as an era where certain characteristics of modernity become more decisive.

² Grady (2003: 44), focused on the political content of science-fiction films, and also drew attention to the fact that “*dystopian science-fiction parable*” works resembling “*Total Recall*” (1990) and “*Robocop*” (1987) contain conservative messages.

³ Cheyne’s (2008: 398) study, in which he examined “*science-fictional created languages*”, showed that research on science-fiction films has, to a certain extent, been detailed.

increased substantially. In the second half of the 20th century, developments in space technology, as well as rapid developments in computer technology and cinema technology, have meant that science fiction now has a greater impact and is more highly rated.⁴ Interest in science fiction cinema intensified markedly following films such as *“Destination Moon”* (1950), *“Rocketship X-M”* (1950), *“The Man in The White Suit”* (1951), *“Unknown World”* (1951), *“Red Planet Mars”* (1952), *“April 1. 2000”* (1952) and *“Alraune”* (1952); indeed, all of these films were created in the early 1950s. Therefore, in the late 1950s, annual science fiction production in the cinema sector increased considerably. In the late 1970s, various science fiction films series were produced following the successes of *“Star Wars”* (1977) and *“Star Trek: The Motion Picture”* (1979). Thus, science fiction films provide moviegoers with many *“dystopian worlds”* which make it possible for them to make *“predictions”* about future.⁵ In more recent years, the success achieved by the *“Alien Film Series”* (1979; 1986; 1992; 1997) and the *“Terminator Film Series”* (1984; 1991; 2003; 2009; 2015) is an important indication that science fiction films have become an integral part of radicalised modern culture.

Although claims on that we entered a postmodern age in the last quarter of the 20th century have gained wide currency, Giddens (1991) insistently asserts that principal characteristics of modernity are the determinant directors on society and culture. In such a way supporting this claim of Giddens, it is an interesting fact that, after having reunited with readers first with novels, the science fiction rapidly developed with the modernity has also deeply influenced the movies. That both the modernity and all modern ideologies have focused on the future has caused that modern culture products have also taken how the future would be shaped as a principal theme. Similarly, *“The Matrix Trilogy”*, by approaching the risks and dangers hosted by the future as the main theme, maintains the future focused characteristic of the modern culture. Modernity has numerous characteristics, sometimes conflicting with each other. The problem of how the future will be or should be is one of the important characteristics forming the modernity. Indeed, the principal characteristic of the modern politics, culture and economy is that they are focused on *“tomorrow”*. In this sense, Giddens's concept of *“radicalised modernity”*, expressing a situation in which some characteristics of the modernity have become determinant, refers also to the conditions in which the future problem is the determinant. In this sense, in this study, *“The Matrix Trilogy”* is considered to be an art emerging in the *“radicalised modernity”* conditions in which the future problem of the modernity has become the principal determinant.

There are striking links between science fiction works and radicalised modernisation processes. Data derived from analyses of science fiction films provide considerable information about *“radicalised modernity”*. It has become possible to transfer the most qualitative *“dystopian worlds”* in science fiction novels into cinema; this is thanks to the fact

⁴ In this sense, Landon's (1992) work, which involved reviewing the aesthetics of uncertainty, pointed out that true science-fiction is inside a computer chip; indeed, he argued that new technologies are the main factor which distinguishes science-fiction cinema from science-fiction literature.

⁵ In this sense, the *“Back to the Future Film Series”* (1985; 1989; 1990) has attracted a great deal of attention as a science-fiction-comedy based on predictions regarding how the future would be.

that cinema technology has developed considerably.⁶ In today's modern world, science fiction works have rapidly become widespread. As such, analyses of science fiction novels and films are very functional when it comes to identifying the structural features of "*radicalised modernity*". In this sense, the analysis of "*The Matrix Trilogy*" (1999; 2003a; 2003b)⁷ is important in terms of understanding "*radicalised modernity*", not only because of philosophical problems, but also because of the "infrastructure" of its expression and story. Indeed, this is because "*The Matrix Trilogy*" not only perfectly represents the structural qualities of science fiction, but also provides a comprehensive discourse and narrative about "what is the problem of reality" and "what is the structural nature of human". As such, the present article aims to analyse the insights of (1) "*the philosophical problems*", (2) the "*structural qualities of human*" and (3) the "*system*" in the dialogues in "*The Matrix Trilogy*". This article also aims to obtain a qualified comprehension concerning the content of the dialogues of "*The Matrix Trilogy*"; this achieved by implementing the content analysis method.⁸ Finally, this article aims to explore the cultural and social "infrastructure" created by "*The Matrix Trilogy*", and to construct a qualified insight of the essential qualities of "*radicalised modernity*".

Nowadays, the "*corpus analysis method*" has widely come into use for quantitative analysis of media messages. On the other hand, the "*qualitative content analysis*" is frequently used in social sciences. Researchers using the "*qualitative content analysis*" are explicitly aware of that texts should be linked to discourses (Krippendorff, 2004, 64). Therefore, from this point of view that quantitative method is insufficient, Holsti (1969, 11) asserts that "quantitative and qualitative methods" should be used together. The "*qualitative content analysis*" is, therefore, the most useful method to be used in analysing the works of art such as "*The Matrix Trilogy*" containing various philosophical problems and arguments. This situation roots in that in media messages exist symbols, words and themes whose influences are strong though they are few in number. In this framework, in this paper, determining the major philosophical problems mentioned in the dialogues in "*The Matrix Trilogy*", "*insights*" taking part in the trilogy about these problems are analysed.

1. "The Problem of Reality" in Art and Philosophy and the Matrix Trilogy

The work of Bergson ([1889]1960) named "*Time and Free Will*" is the main work influenced the philosophical arguments on reality throughout the 20th century. In his work, Bergson essentially claims that "time" does not have an existence independent of human. Arguing that the reality of the time is not an entity independent of human, rather the "time" is constructed by the human perception ability, has deeply influenced both social sciences and

⁶ The last "decade" has witnessed a rapid increase in the number of "*dystopian films*" being produced. Films such as "*2081*" (2009), "*Atlas Shrugged: Part I*" (2011), "*Babylon A.D.*" (2008), "*Daybreakers*" (2010) and "*Elysium*" (2013) have been very successful in portraying the "*dystopian worlds*" they designed.

⁷ It is highly functional to take three films as a single film in order to analyse "*The Matrix Trilogy*" in the most qualified manner.

⁸ This article benefited from the method used by Balot (2006) while analysing "*classical Greek texts*" to develop a comprehensive understanding of "*Greek political thought*".

philosophical arguments. In addition, by asserting that the factors considered to be external for human existence are shaped by the creative effects of the human action, since the causation argument of Hume, the most comprehensive challenge against modern social sciences takes place. This challenge of Bergson has also influenced the modern culture and art. A concept on that the human does not exist in a reality existing independent of himself, but exists in an "artificial" universe designed by himself has been the source of inspiration for science fiction films. Likewise, in his another work titled "*Creative Evolution*", Bergson's ([1907] 1944, 287) claim that human consciousness allows human to become free by making inventions by providing human with the power of choice provides a strong philosophical infrastructure for the development of the science fiction whose main characteristic is to design different worlds.

A human cannot really sustain his/her existence "*as human being*" without developing a qualified consciousness of "*time*" and "*space*". The endless involvement of human beings in geography and astronomy throughout history is a spontaneous consequence of an effort to develop a consciousness of time and space. The fact that human beings are continuously trying to develop knowledge and awareness to develop maps and calendars stems from the fact that they try to reach a qualified perception of their position in time and space. Indeed, this is because humans, unlike other living things, have knowledge and consciousness that their life will end. For this reason, human beings have a desire to learn their spatial and temporal positions. Harbours an intense curiosity about the future, human wants to acquire knowledge of the past and understand the flow of time and the transformation of space, using "*the ability to know*". In this regard, man tries to organise his existence in time and space as the only being who knows that death is inevitable. It is impossible for a human to be absolutely certain of observation, experiment and experience as well as the knowledge and perceptions that he/she has obtained about time and space. Indeed, humans, who have knowledge of the history of thought, are aware that most of the information previously thought to be absolute has been proven wrong in time. For this reason, man doubts the authenticity of the "*belief*", and makes an effort to discover true knowledge. This "*knowledge*" and "*belief*" are often caused by relocation. As such, humans' research into and curiosity about the reality of time and space are endless.

The continued examination of what a human being really is and what will happen in the end does not result from being a being that sustains human existence socially and politically. Indeed, the person observing time and space continues to examine both, influenced by the traditions, prejudices, beliefs and knowledge of the community they belong to. As such, people's observation of and research into time and space are influenced by illusions that are caused by their sociality. Human beings have very different knowledge and comprehensions about time and space based on the fact that they live in different communities, the same way that animals sense the external world because they have different "*vision systems*".⁹ From time to time, it may be that a piece of this knowledge and comprehension has the opportunity to

⁹ In this sense, the "*mutual knowledge*" which humans have gathered during the process of socialisation can be understood as a kind of vision system.

become dominant and dominate the others. However, none of this knowledge and comprehension can continue its dominance over others on a permanent basis.

Rea (2010: 272) stressed that Plato's "*The Republic*" ([308 BC.] 2003) is fairly influential on modern science fiction works, as seen in the case of Dick's novel "*Do Androids Dream of Electric Sheep?*" (1968); indeed, Plato is the philosopher who questions the "reality problem" in the most qualified way. Throughout history of science and philosophy, the philosophers who handled the "reality problem" paid attention to "*Allegory of the Cave*" (514a-520a) in "*The Republic*". With an uncommon brilliance and comprehension, Plato drew attention to the fact that most of our knowledge about things and external factors may be "illusions" resulting from the conditions in which we live. According to the comprehension asserted by Plato in the "*Allegory of the Cave*", human cannot have knowledge about what the truth and reality actually are before he gets rid of the illusion led by the conditions and community by which he is captivated. On the one hand, Volume VII of "*The Republic*", which has a very effective and persuasive explanation, increased philosophers' suspicion about what the truth and reality are, while on the other hand it caused them to focus more on their studies. By this means, "*the problem of reality*" became one of the main problems of philosophy. Moreover, modern times have also seen "*the problem of reality*" become one of the main problems in novels and cinema. Indeed, reality has been questioned by science fiction, whether this be in the form of novels or cinematic productions.

Godwin's work "*The Man in the Moone*" (1638) can be accepted as the first modern science fiction work. This work, which was written in the early 17th century when the modernisation process started to gather pace, led to many science fiction novels. Following this, the popularity of science fiction novels increased substantially, with a fitting example being Bergerac's "*Other Worlds; the Comical History of the States and Empires of the Moon and the Sun*" ([1657] 1965). Science fiction productions were ranked among the main works of pop-culture after the publication of Swift's "*Gulliver's Travels*" ([1726] 1992). In the late 19th century, Griffith's "*The Angel of the Revolution: A Tale of the Coming Terror*" (1893), which is still popular today, not only gave rise to many other novels, but also encouraged science fiction films to focus on the impacts of technological developments on "*warfare*".¹⁰ Science fiction novels such as "*The Chase of the Golden Meteor*" ([1901] 1998), "*The Food of the Gods and How It Came to Earth*" (1904) and "*In the Days of the Comet*" (1906) were all published in the early 20th century, and inspired many science fiction works which subsequently influenced modern culture from the 1950s onwards.¹¹ Indeed, it is clear to see that interest in science fiction works increased during the modernisation period.

The outstanding themes in science fictions are striking. As is seen in Verne's novel "*Twenty Thousand Leagues Under the Sea*" ([1870] 1995), and the film "*20,000 Leagues Under the*

¹⁰ Science-fiction cinema often makes use of science-fiction novels. As seen in the command of "*Follow the White rabbit*" (1999) which is also conveyed by "Morpheus" to "Neo" in "*The Matrix Trilogy*", there exist many references to the work of Carroll (1865) entitled "*Alice's Adventures in Wonderland*".

¹¹ Modern mythology characters similar to Doctor Mabuse in the "*Dr. Mabuse, the Gambler*" (1922) film, have had a significant influence on popular culture (Kalat, 2005).

Sea" (1907; 1916; 1954; 1997a; 1997b) which was inspired by this novel, the possible terror and destruction which could result from technology are the main issues addressed by science fiction works. The possible catastrophes which could stem from technological developments are among the outstanding issues feared by humans, who feel less safe in the face of rapidly developing technology. The main subject of science fiction works is the "anxiety" that technological developments, which are made possible by the acts of humans, will get out of control and pose a danger to the existence of humans. However, these films also reflect people's anxiety about nuclear weapons. Moreover, as seen in the case of the "Planet of the Apes Film Series" (1968; 1970; 1971; 1972; 1973), science fiction films address the possibility that the world will grow into a place where human beings can no longer maintain their lives because various factors are also inspired by similar "anxieties".

Telotte (2003: 220) asserted that, in the case of "The Mummy" (1932), the work which is shaped by the effects of elements such as science, archaeology, horror and the age of machine, is completely modern. It means that these elements constitute the main features of modern science fiction works. Indeed, "the anxiety for live will not continue in future" and "the possibility of distinction of human kind" have become factors which orient modern culture with science fiction films. As seen in the "Terminator Film Series" (1984; 1991; 2003; 2009; 2015), the notion that human acts which lead to rapid technological developments may pave the way for mankind's self destruction is often handled in films. Moreover, the possibility that an alien could destroy human kind is also handled in science fiction films such as the "Alien Film Series" (1979; 1986; 1992; 1997). In both cases, "the wonder about how the future will be", particularly given the fact that human kind is mortal, is the main factor. Aware that not only "space" but also "subjects" and "all other factors that affect the life" change consistently, humans have "anxiety" and "fear" which stem from "ambivalence" of the future; indeed, this is the main source of motivation for science fiction films.

"The Matrix Trilogy" (1999, 2003a; 2003b) handles the main themes of science fiction cinema together. In this sense, "The Matrix Trilogy" is one of the most important science fiction films, and must be examined in order to obtain a qualified understanding of those science fiction works which have been extremely influential in the shaping cultures, symbols and perceptions since the end of the 19th century. Over the course of the last one and half centuries, which have seen science fiction works - both novel and cinema - become determinants of culture, humans have also witnessed the most important breakthroughs in history in terms of reconstructing the world, humankind itself, and the social structure. Moreover, during this period, humanity has often experienced feelings of happiness, anxiety and insecurity resulting from constant change; however, at the same time, humankind has been developing an ability to change the external world significantly. For this reason, science fiction has become widespread, with human beings starting to produce works of art that develop predictions about the possible ways in which their breakthroughs could change the external world and allow them to establish their own security and prosperity.

In addition to happiness and welfare, "anxiety" and "fears" caused by change have also had a significant effect on the world of thought in the last one and half centuries. This effect often arises when science fiction cinema handles "possible destruction and destruction caused by

technological development". Moreover, the rapid spread of "environmentalist movements and thoughts" during this period also originates from anxieties and fears caused by the effects of change. A consequence of human actions, "The Matrix" explores the possibility of destruction on a huge scale, with human beings becoming nothing but an ordinary "battery". In this sense, Whissel (2006: 32) argued that "The Matrix" (1999) is based on the thought that history processes are associated with "ironic inversions" and "horrifying cycles". Indeed, in "The Matrix Trilogy", in addition to demoting humans to a basic apparatus which supplies the "system", technological progress also causes "The Matrix", a being which exists solely because of human actions, to turn into an alien. As a product of machine and software, "The Matrix" makes it impossible for humans to maintain their existence on Earth independent from themselves; they do this by rearranging the earth according to their own needs and by rebuilding the reality. During a thrilling dialogue "Morpheus" (Laurence Fishburne) explains this situation to "Neo" (Keanu Reeves), and relates it to "the problem of reality" (Text I).

I. "MORPHEUS: What is 'real'? How do you define 'real'? If you're talking about what you can feel, what you can smell, what you can taste and see, then real is simply electrical signals interpreted by your brain. This is the world that you know (Morpheus picks up a remote and turns the television set on. It shows the world Neo remembers). The world as it was at the end of the twentieth century. It exists now only as part of a neural-interactive simulation... that we call the matrix (He switches the television off and reclines in his chair). You've been living in a dream world, Neo. This is the world as it exists today (He switches the television on, and it shows a nightmarish, barren dystopia. The camera zooms all the way into the screen, then zooms back out again, and we see that Morpheus and Neo are now in the same dystopia). Welcome to the desert of the real" (The Matrix, 1999).

"The Matrix", as a system fictionalising the reality according to its own needs, attains the opportunity to use human as its energy source. Building power stations on which humans depend, "The Matrix" constructs a "dream world" by using software it has developed; indeed, this allows humans to maintain their existence. Besides this, encouraging a city called "Zion" to fight with itself ensures that "The Matrix" system constantly reloads. To routinely maintain this condition, "the reality" must be designed by "The Matrix" and presented to humans whose lives depend on power stations.

The main objective of "The Matrix" is to control. As is the case with all other powerful entities, "The Matrix" must also make humans believe in the "reality" it has fictionalised to control them. When all means of humans to acquire knowledge are taken under control by fictionalising a holistic consistent reality in itself, the given situation automatically starts to be considered as "inevitable", "good" and "ideal". Thus, "The Matrix" seizes "the reality" in such a way that it maintains it forever. "The Matrix" materialises this by rebuilding all spaces and times. In designing the reality, rebuilding the time is particularly important. Heidegger ([1927] 1996: 16) pointed out that "being" does not exist in time; on the contrary, it is the time itself, as "being itself" becomes "visible" in its "temporal" (zeitlich) character. Therefore, subjecting the existence of humans to a built time essentially means the annihilation of their existence, because human existence has a fundamentally temporal character. Rendering human existence dependent on a "centralised" and artificial time leads to its disappearance. The most important

social, cultural and political enterprise of modernity is to cause human existence to disappear by making everyone dependent on the “*Newtonian time concept*”.¹² In a very similar vein, “*The Matrix*” also controls humans by subjecting them to the artificial time it has designed and transforming their existence to that of a basic “*apparatus*”. As long as humans live in a time and space designed by “*The Matrix*”, they “*vassal*” and become “*captive*”.¹³ By this means, “*control*” is ensured by gaining the opportunity to fictionalise by building both space and time. Indeed, many humans live dependent on power stations without being conscious about the existence of “*The Matrix*”, whereas those living in “*Zion*” think that they are fighting to become free. In reality, however, the latter are slaves, and are unaware of the fact that they have been turned to an apparatus which enables the upgrading of “*The Matrix*”.

2. System in “*The Matrix Trilogy*”

The question of whether the universe (cosmos) “*consists of various pieces having separate/independent existences and sometimes competing with each other*”, or “*it corresponds to a system in which all pieces move in harmony*” and maintain their existence, is an extremely difficult one to answer. The universe can be conceived as an arena of conflict between “*good*” and “*bad*” which will eventually end with “*Armageddon*”. However, the universe can also be understood as a system in which opposite powers complete with each in a “*yin and yang*” dynamic. Change in either case is understood to result from interactions between opposing powers. However, the main problem is whether the universe has the integrity to maintain its existence. If pieces of the universe have the potential to move independently from others, would chaos not become unavoidable? Is the unsustainability of the universe, which results from this chaos, not an inevitable result of “*causality*”? Indeed, human thinks that there exists a harmony between subjects while observing the external world. However, “*humans*”, when taking into consideration their own subjective desires, also distinguish that they become opponents of both the nature and other humans. This case creates formidable “*dichotomies*” for humankind.

Above all, “*The Matrix Trilogy*” focuses on the issue of whether the system in the universe is fragmented or holistic. The dialogue between “*Neo*” and “*The Architect*” (Helmut Bakaitis) in “*The Matrix Reloaded*” (2003a), the second film of the trilogy, pertains to the quality of the system. Of particular interest during this dialogue is a sentence uttered by the “*The Architect*”, who states that “*The first matrix I designed was quite naturally perfect, it was a work of art, flawless, sublime*”. Although at first “*The Matrix*” is perfectly designed, it ends in failure because it does not include the shortcomings of human existence. As such, “*The Architect*” redesigns “*The*

¹² The main apparatus, used by the modernity to ensure hegemony and decisiveness in the society by subjecting everyone to the “*Newtonian time concept*”, is “*mass communication*”. Indeed, this is because all “*mass media*”, notably newspaper and television, ensure that humans continue their lives at the same rhythm, depending on a single time comprehension.

¹³ In “*The Matrix Trilogy*”, there are various signs concerning the vassalisation and captivity of humans. The most important of these is the figure “*101*”, the number of the apartment room of “*Neo*”. In using this number, Orwell (1949) referred to the “*torture chamber*” numbered 101 in his novel entitled “*Nineteen Eighty-Four*”. In this sense, “*the room numbered 101*” represents captivity and fear.

Matrix" in order to more truly reflect the varying oddnesses of human creation based on human history. However, this second "*The Matrix*" is also met with failure. Thus, "*The Architect*" concludes that "*The Matrix*" should be redesigned with a balance between "reason" and "intuition". Nearly 99% of experimental subjects in the new "*The Matrix*" therefore accept the program when they are given the option, even though they are aware of the fact that the preference is only at a level of subconscious. In this case, though the program is in essence faulty, it starts to work perfectly since it has achieved set a balance between "reason" and "intuition". At this point, the anomaly in the new "*The Matrix*" has been systematised. This is achieved thanks to "*The Oracle*" (Gloria Foster & Mary Alice), which is an "*intuitive program*" (Text II).

II. "THE ARCHITECT: *I have since come to understand that the answer eluded me because it required a lesser mind, or perhaps a mind less bound by the parameters of perfection. Thus the answer was stumbled upon by another - an intuitive program, initially created to investigate certain aspects of the human psyche. If I am the father of the Matrix, she would undoubtedly be its mother.*

NEO: *The Oracle*" (The Matrix Reloaded, 2003a).

The method used by "*The Architect*" to solve the software problem he faces in "*The Matrix Trilogy*" shows that it is not possible to make change impossible by constructing the "*system*" in the most perfect way. Indeed, this is because humans tend to refuse a "*system*" which is designed solely based on reason. However, in a "*system*" based on reason balanced with intuition, few people reject the program. Indeed, an equilibrium condition has been established in the "*system*" thanks to "*The Oracle*" - a program designed for understanding certain characteristics of the human soul. Despite this, however, those refusing the program, though they constitute the minority, have the chance, when they gain a certain level of autonomy, to create an increased probability of disaster. On the contrary, though faulty, "*The Architect*" has secured the continuity of "*The Matrix*" by incorporating certain nonmental human characteristics into the system. However, "*The Architect*" must therefore accept the emergence of a "*system*" in which he uses "*Zion*" as an "*apparatus*" to reload the program. Thus, a "*symbiotic relationship*" has emerged between "*The Matrix*" and "*humanity*". As such, "*The Matrix*" and "*humanity*" exist in a system which enables them to maintain each other's existence in a coordinated manner. In this system, however, "*The Matrix*" maintains its control over humans. This control is explained by "*Morpheus*" to "*Neo*" as follows (Text III).

III. "MORPHEUS: *The Matrix is a system, Neo. That system is our enemy. But when you're inside, you look around, what do you see? Businessmen, teachers, lawyers, carpenters. The very minds of the people we are trying to save. But until we do, these people are still a part of that system and that makes them our enemy. You have to understand, most of these people are not ready to be unplugged. And many of them are so inured, so hopelessly dependent on the system, that they will fight to protect it*" (The Matrix, 1999).

As humans become addicted to the "*system*" through the "*reality*" built by "*The Matrix*", they are also benumbed. To draw attention to the fact that humans are sentenced to sleep by the "*system*", in every film in "*The Matrix Trilogy*", the leading actor, "*Neo*", is shown sleeping

in all scenes when he first appears. In this sense, the film refers to the “*awakening of humans from sleeping*” and “*résurrection*”. Moreover, the work of Baudrillard, entitled “*Simulacra and Simulation*” (1994) in the flat of “*Neo*” symbolises the annihilation of the space and the conviction of humanity to live in a “*dream world*”. As a symbol, this book refers to the annihilation of the space, drawing the attention of humans to maps rather than nature. The Wachowski Brothers describe the conditions of humans cut off from their spaces after being sentenced to live in a dystopian world in “*The Matrix Trilogy*”.

The “*system*” means the coordinated works of various opinions, apparatuses, organs and tools for realising a single function. In this sense, all subjects in “*The Matrix Trilogy*” have been positioned to function to maintain the controlling power of “*The Matrix*”. These subjects, considering their positions, cannot acquire correct information regarding the system, as the space and time in which they exist make it impossible for them to fully comprehend the reality. As such, and in order to completely understand the reality, subjects need speculation, philosophy and art, as well as observation data. “*The Matrix Trilogy*” presents a narrative which enables the subjects to understand the reality by going out of the space and time which limits them. Besides being a science-fiction film, “*The Matrix Trilogy*” is also an “*allegory*”. By means of “*allegorical*” narration, it aims to give viewers a critical comprehension of their life-worlds, which have been brought under control by the power, while concurrently thinking about “*The Matrix Trilogy*”. In this sense, “*The Matrix Trilogy*” is a text which enables the viewer to partake in “*reflexive*” thinking about him/herself and his/her society. Since humans are living beings who are aware that the continuation of their existence and life-world is dependent on an economical, political, social and cultural system, they constantly develop reflexive thoughts on the nature of the outer world, how it works, and the power of their own activities. Therefore, they frequently question the knowledge, thoughts and data on the system in which they exist.

Another problem discussed in regard to the system in “*The Matrix Trilogy*” is whether “*there is a central subject running and directing the system*”. Whether or not the pieces constituting the universe are controlled by an external decisive subject has become the main question for both philosophers and religious authorities. Aristotle ([350 B.C.] 1857: 347-389) called this external decisiveness “*unmoved mover*” in the XII-th book of “*Metaphysics*”. If there exists such a subject, it must be accepted that all pieces and subjects in the universe are subject to its will. In other words, it is necessary to believe that things and humans have been captured by fate or “*necessities led by history, language and scientific laws*” under the conditions where such a subject exists. On the contrary, and in a similar vein, having a determinist comprehension and the meaning, as in both Spinoza ([1632-1677] 2002) and Rumi ([1258-1273] 2004; 2007), “*pantheism*” depends on the belief that all pieces in the universe automatically function in harmony so as to create a single god. According to this belief, all subjects and pieces in the universe, moving in a coordinated manner, can be considered to have established a single network. Accordingly, it should be accepted that a harmony occurring by itself among all subjects and factors is the main characteristic of the universe.

Besides “*the problem of whether things and humans subject to a single external decisive*” in “*The Matrix Trilogy*”, the problem of “*whether these function towards reaching a*

single purpose, even though they are opposite powers" is purposely left unanswered in order to allow for "reflexive" thinking. Despite the fact that "The Matrix" seems to have an absolute control over humans, at the end of "The Matrix Revolutions" (2003b), "Neo" must represent humanity in order to preserve its existence in the face of the danger posed by "Agent Smith" (Hugo Weaving).¹⁴ Though "The Matrix" shouts at "Neo" saying "We need nothing" (2003b), acting with humanity in mind, it sustains both "its existence" and "its controlling power". In this case, it is possible to conclude that "The Matrix" is not a decisive body which can control everything. In addition, the question of whether, in terms of its "fate", "The Matrix" itself is destined to be an external decisive body, is one which must be examined.

3. The problem of what the essential characteristic of human is in "The Matrix Trilogy"

According to Khaldun ([1377] 1958: 414), thinking enables us to comprehend the system which exists between things. Humans develop their existence by comprehending the system between things. Thus, "It should be known that God distinguished man from all the other animals by an ability to think which He made the beginning of human perfection and the end of man's noble superiority over existing things" (Khaldun, [1377] 1958: 411). Here, the principal object of "the ability to think" is the human himself. As stated by Aristotle ([350 B.C.] 1857: 1), "all men by nature desire to know". The main thing which humans want to learn by "knowing desire" and having an "ability to think" is the exact nature of their own essential characteristic. There are only two ways in which a human can satisfy "his desire to learn himself": (1) philosophical thinking and (2) producing works of art. Through these two acts, humans find the opportunity of thinking themselves and learn about themselves. Science provides humans with data which allow them to achieve these two acts. However, as emphasised by Heidegger ([1927-64] 1993: 373), "science does not think". This arises from the fact that "the mathematical", which is the fundamental characteristic of modern science, means to own a basic "presupposition" related to things (Heidegger, [1927-64] 1993: 278); indeed, this is because "Scientific conceptual thought especially was guided by those fundamental representations, concepts, and principles" (Heidegger ([1927-64] 1993: 281). Therefore, in order to learn what their essential characteristic is, humans need to either philosophically think about data provided by science or produce works of art using these data. Humans discover and know themselves by reflecting on thoughts, texts and works of art which emerge while they are performing these two acts.

In the first film of "The Matrix Trilogy" (The Matrix, 1999), a particularly interesting scene is the first meeting between "Neo" and "The Oracle"; indeed, the subject of this scene is humans' acquisition of "knowledge" about themselves. The archaic sentence "temet nosce" (know thyself/γνῶθι σεαυτὸν) which is written in the kitchen of "The Oracle", emphasises that "having consciousness and knowledge about self" is a fundamental characteristic distinguishing humans from other living beings. Humans observe themselves in (1) "the nature", (2) "relations with

¹⁴ There are different claims related to what or who "Neo" represents. The most common of them is that "Neo" is "the Christ-figure". Asserting that "Neo" is "the Christ-figure", Kozlovic (2004: 27) drew attention to the similarity between "Cypher" (Joe Pantoliano) and "Judas Iscariot", who betrayed "Jesus Christ".

humans" and (3) "his own acts". Thus, humans acquire knowledge about their own feelings, emotions and abilities. Furthermore, they also observe that these factors change at different times and in different spaces. As such, humans also realise that they have the will and ability to change said factors. Thus, they gain a consciousness related to the fact that they have the potential to actualise "change". The main basis of the argument that humans have a completely different existence from other living beings in the nature is related to the state of this consciousness. By referring to the concept of "potentiality-of-being/ability-to-be" (seinkönnen), Heidegger ([1927] 1996: 81, 134, 135) stated that humans understand themselves completely through their activity in relation to the outer world in order to exist and maintain their existence. Recognition of themselves by their actions in nature transforms them into their own "knowledge" object. This also enables them to acquire a completely different characteristic from other living beings. While other living beings are the objects of the knowing action of humans, which is considered to be external for them, humans constantly examine their own history, thinking activity, desires and relations with other humans. In this sense, what "The Oracle" tells "Neo" about the sentence "temet nosce" becomes even more interesting (**Text IV**).

IV. "THE ORACLE: You know what that means? It's Latin. Means 'Know thyself'. I'm going to let you in on a little secret. Being the one is just like being in love. No one can tell you you're in love, you just know it. Through and through. Balls to bones" (The Matrix, 1999).

As clearly seen, "The Oracle" tells "Neo" that, in representing humanity, he would use only his own "ability to know" to acquire "knowledge" about himself. Because of his predicting ability, "The Oracle" knows that "Neo" is "The One". However, since "The Oracle" wants "Neo" to learn that he is "The One" during his own process of "change" and "development", she does not release this knowledge to him. In the second films of the series, it is clear that the most important reason why "The Oracle" tells "Neo" "Because you're The One" (The Matrix Reloaded, 2003a) is that he now thinks he has completed his "change" and knows himself in his actions; indeed, this is because humans can learn what their "abilities" would change by only performing actions. Through their actions, humans continuously question and experience the limits of their ability to change themselves and other objects. In both his competition with other programs in "The Matrix" and his relations with other people in his real life, "Neo" sees, knows and develops the commutative power of his actions. Thus, he quickly moves forward in becoming "The One"; indeed, this is the ultimate point of the development process of his abilities. Indeed, the words of "The Oracle" when seeing "Neo" after a long time, show this change (**Text V**).

V. "THE ORACLE: Come around here, and let me have a look at ya. My goodness, look at you! You turned out all right, didn't you?" (The Matrix Reloaded, 2003a).

In this sense, another structural characteristic of humans which is addressed in "The Matrix Trilogy" is that "he has consciousness about his own change". Humans also change themselves as they change their objectives due to reason and abilities; indeed, this is because the main incentive of humans is to shape these objectives so as to "change" their existence rather than creating an existence in harmony with other beings. Hence, humans want to

“process” all things, notably “time” and “space”. They carry out this activity in order to “maintain his existence” and “enable to change” because humans feel that their existence is under threat when they have not arranged to make other objects in “time” and “space” safe for their existence. As such, “the will of change” is the main motivating power which ensures the protection of humans’ existence. The conditions of “directionlessness” and “disorder”, both of which cause increased levels of “anxiety” in humans, are overcome by “the will of change” and “designing ability”.

In contrast with the view presented by “The Oracle” on the structural characteristics of humans, “Agent Smith” proposes a different comprehension. In the first film of the series, agents seize “Morpheus”. During the interrogation of “Morpheus”, “Agent Smith” puts forth various thoughts about the structural characteristics of humans. Just as stated by “The Architect” in the second film of the series, “Agent Smith” also remarks that the first perfectly designed “The Matrix” is an excellent design of the world in which nobody suffers and everyone is happy. However, the first “The Matrix”, which seeks to provide an absolute happiness, actually ends in disaster due to the fact that none of the humans have accepted “Neo”. Nearly all “crops” supplying energy to “The Matrix” are lost. The result, as concluded by “Agent Smith”, is that human beings describe their own reality in terms of misery and pain (The Matrix, 1999).

From Machiavelli ([1517] 2008; [1532] 2005) and Shakespeare ([1589-1614] 2008) to Nietzsche ([1878] 1994; [1886] 2003) and Dostoyevsky ([1871-72] 2008), many philosophers and artists have closely studied the “malicious” characteristics of humankind. Moreover, from the story of “Habil and Qabil” to the epic narratives on “Romulus and Remus”, literature has frequently addressed the bad actions committed by humans. Indeed, when humans start to feel “anxiety” related to maintaining their existence, they may commit acts which could lead to extremely bad consequences.

The malicious characteristics of humans have the potential to destroy both the human species itself, other living beings, and beings of the earth. As such, the belief that humans need to be brought under control by the state, law and ethics, has often been expressed by philosophers, starting with Plato. Since they maintain their lives in harmony with the nature, other living beings are under control. However, using the opportunities provided by time and space, humans can ruin the order of nature. Drawing attention to this situation, “Agent Smith”, in trying to classify the human species, expresses the opinion that the human species has completely different structural characteristics from those of mammals (**Text VI**).

VI. “AGENT SMITH: Every mammal on this planet instinctively develops a natural equilibrium with the surrounding environment but you humans do not. You move to an area and you multiply and multiply until every natural resource is consumed. The only way you can survive is to spread to another area. There is another organism on this planet that follows the same pattern. Do you know what it is? A virus. Human beings are a disease, a cancer of this planet. You are a plague, and we are the cure” (The Matrix, 1999).

In this text, “Agent Smith” presents the “system” which he is part of, acting as a kind of “cure” for the uncontrolled malicious characteristics of the human species. The tendency of

humans to ruin the “order” originates from their tendency to move discordant with the nature. Even though humans have developed state, law and ethics systems to keep themselves under control, “the will of change” means that the order is ruined frequently. Unlike other living beings, humans tend to use the sources they obtained when a certain order and stability were established in order to pass to another space. This fact indicates that humans are the principal motivator of change dynamics. Changes arising from the actions of humans make continuous change inevitable, as humans provide each other with “resources”. Their endless competition with the nature and other living beings means that their social life is constantly changing and being reorganised; this is because humans compete not only with the nature, but also with each other. Aware that further development and strengthening of other humans would pose a danger to his existence, man strives to benefit more from the opportunities of the Earth. On the one hand, the “competition” among humans, which has become inevitable, motivates technological and social developments, while on the other hand it leads to many man-made “factors” which destroy the nature. “Agent Smith” thus feels that the human species is constantly weakening the order and that the rules must be absolutely brought under control.

This human tendency to ruin the order and rules can also lead to changes in the behaviour of the programs in “The Matrix”. At the end of the first film, “Neo” destroys “Agent Smith” (The Matrix, 1999). However, at the same time, a link is established between “Neo” and “Agent Smith”. Though “Agent Smith”, as a program, needs to carry out the mandatory “deletion” operation, it prefers to obey the rules, because certain pieces and characteristics of “Neo” have passed to “Agent Smith”. “Agent Smith”, after acquiring various human characteristics, starts to rebel against the order and rules. In the second film, the “earphone” in the “package” sent by “Agent Smith” to “Neo” now becomes independent, and falls outside the command of “The Matrix” (The Matrix Reloaded, 2003a). As is clearly evident, the story tells of how humanitarian characteristics in “The Matrix Trilogy” are disturbing and noncompliant. Just as in “The Matrix”, there is a restructuring of various beliefs, philosophies, political systems and cultures, the aim of which is to prevent the destruction that the characteristics of humans may cause; indeed, this restructuring helps to maintain control. While the thought that humans have malicious characteristics legitimatises control mechanisms, it also leads to the strengthening of the “systems” which limit the diversity of humanitarian actions. In this sense, and as seen in the example of “Neo”, human existence can also be understood as a struggle against the systems trying to limit it.

Concluding Thoughts

It is impossible to separately analyse the artists based on the works of art that they conduce to create by means of the culture that societies constantly reproduce. Societies present an “infrastructure” which enables artists to reflect their ability and genius by shaping certain objects. Thanks to this infrastructure, by both perfectly performing their “given art forms” as in “traditional art” and making pioneering “avantgarde enterprises” against tradition, artists produce unique works of art. Audio-visually and intellectually addressing the viewers in this sense means that “The Matrix Trilogy” can, on the one hand, narrate its own story and, on the other hand, question the given life; in this regard, “The Matrix Trilogy” maintains the

fundamental features of the science-fiction film. However, *"The Matrix Trilogy"* also presents a *"dystopian world"* which enables humans to develop a qualified comprehension by making use of the savings of the science-fiction works and thinking deeply about themselves.

The *"dystopian world"* presented by *"The Wachowski Brothers"* in *"The Matrix Trilogy"* enables the viewers to comprehensively think about (1) *"what the essential characteristic of human is"*, (2) *"system"* and (3) *"problem of reality"*; indeed, this is because, unlike the novel medium, *"cinema"* enables humans to comprehend messages by using many sense organs. Benefiting from the means of cinema technology, *"The Matrix Trilogy"* also motivates viewers to question and analyse both their lives and the *"dystopian world"* presented in the film and *"system"*.¹⁵ Accordingly, on the one hand viewers try to analyse *"visual messages"*, and on the other hand they encounter archaic philosophical problems. As concluded by Travis (2011: 242), by presenting a *"space"* for *"conditions"* and *"variables"*, science-fiction, as well as alternative social and legal systems provide *"alternate situations"*, even for *"law"*. As seen in the example of *"The Matrix Trilogy"*, science-fiction films, thanks to the designing of times and spaces, provide the viewers with narratives and knowledge sources which enable them to develop comprehensive understandings about their life worlds and the future.

One of the main phenomena encountered during the history of civilisation is that humans try to transform the *"phenomenal world"* into an *"artificial normative world"*; they do this by building their own reality while trying to learn the reality of the *"phenomenal world"* as it is. This situation causes a *"dichotomy"* between the *"phenomenal world"* and the *"artificial normative world"* of humans. This dichotomy is the main reason why *"the problem of reality"* is the subject of many human activities, from philosophy to arts. In addition, humans' *"will of change"* causes them to make intense efforts to transform *"the phenomenal world"* into an *"artificial normative world"*. By this means, *"the problem of reality"* becomes one of the main problems of philosophy and arts. On the one hand, *"The Matrix Trilogy"* enables viewers to question the reality of their life worlds and, on the other hand, puts forth the problem of reality in the most qualified manner.

The notion that humans are conscious about both their individualism and collectivism is, in addition to constituting a political problem, also the subject of philosophy and arts. These two characteristics of humans, even though they can be operated cooperatively, are mostly in conflict. The cooperatively management of these two characteristics depends on the perfect establishment of the *"system"*. As such, the problem regarding the exact nature of the *"system"* and how it should be to enable cooperative operation among humans, becomes an important one. As a result of necessities caused by causality and fate, while all subjects seem to be opposite, by acting cooperatively, the *"system"* in *"The Matrix Trilogy"* constantly reproduces itself. Even the actions of *"Neo"* are directed by a factor whose causes and effects are not mathematically calculated; indeed, his love of *"Trinity"* (Carrie-Anne Moss) in *"The Matrix*

¹⁵ Progress in movie technology materialised in film music as well as *"visual effects"*. Barham (2008: 252) reviewed the music used in science-fiction films, and emphasised that he largely made use of the link effectively established between the rock music and a scenario based on the post-apocalyptic world portrayed in *"The Matrix Trilogy"*.

Trilogy” is presented as being influenced by the obligations of causality. In this sense, the system comprehension in “*The Matrix Trilogy*” reflects “*the holistic and systematic nature of Spinoza's metaphysics*”.

Humankind can analytically analyse itself and the outer world. By this means, it gains knowledge about and becomes aware of both itself and the outer world. However, by developing various designs, humans constantly rebuild themselves and their outer world. Both “*the will of change*” and “*the ability to know*” are influential when it comes to this. “*Neo*”, who represents humanity in “*The Matrix Trilogy*”, emerges as a “*protagonist*” struggling to know himself and to transform the system in which he lives. In this sense, the narration in “*The Matrix Trilogy*” is based on the thought that the main characteristics of human are “*the will of change*” and “*the ability to know*”. In order to both escape from their anxieties and to make the order they designed sovereign, humans think by using “*the ability to know*”. These human activities are the main factors which make it possible to encourage avantgarde enterprises to change the outer world. Against these avantgarde change enterprises, “*causal determinism*” is situated, forcing everything to become a result of necessity. The “*causal determinism*” represented by “*Merovingian*” (Lambert Wilson) in “*The Matrix Trilogy*” renders all types of human activities meaningless by reducing them to an ordinary “*apparatus*” of the system. On the contrary, and as seen with the example of “*Neo*”, human existence strives to acquire the means of “*résurrection*” against the decisivenesses of the control and the power over itself. Thanks to this effort, and exactly like the “*prisoner*” in the “*Allegory of the Cave*” of Plato, a “*human*” tends to learn reality by experiencing a “*conversion*”.

“*Radicalised modernity*” is an era which has witnessed the emergence of a dichotomy between the “*phenomenal world*” and the “*artificial normative world*” like never before. In this era, humans have acquired “*apparatuses*” enabling them to obtain numerous mathematical data about the characteristics of the outer world. Under the conditions of “*radicalised modernity*”, thanks to new data acquisition apparatuses offered by science and technology, in many internal and external fields, including their own genetic traits, using “*the ability to know*”, humans have leapt forward to satisfy “*the will of change*”. However, all actions executed by humans to satisfy “*the will of change*” have also caused their “*anxiety*” to increase. By this means, while the number of conditions in which “*ambivalence*” dominates the earth more day by day has been rapidly growing, a “*risk society*” has also emerged. In such a society, expectations of potential crises and conflict have become decisive. All of this has paved the way for science fiction films to become one of the principal works of art of societies and to start to reshape the “*radicalised modernity*” conditions.

Acknowledgement: This paper was written at the University of Buckingham in January and February 2017. I thank TUBITAK (The Scientific and Technological Research Council of Turkey) for their support and the University of Buckingham. In writing this article I have benefited greatly from conversations with friends and I wish especially to thank Professor Martin Ricketts for his help. Also I wish to express my gratitude to Professor Serdar Öztürk

for his feedback and support in writing this article. This study was supported by TUBITAK (2219-International Postdoctoral Research Fellowship Programme 2015/1).

References

- Abbott, Stacey, (2006). "Final Frontiers: Computer-Generated Imagery and the Science Fiction Film", *Science Fiction Studies*, 33 (1), pp. 89-108.
- Aristotle, ([350 B.C.] 1857). *Metaphysics* (J. H. M'Mahon, Trans.), London: H.G. Bohn.
- Balot, Ryan Krieger, (2006). *Greek Political Thought*, Oxford: Blackwell Publishing.
- Barham, Jeremy, (2008). "Scoring Incredible Futures: Science-Fiction Screen Music, and "Postmodernism" as Romantic Epiphany", *The Musical Quarterly*, 91(3/4), pp. 240-274.
- Baudrillard, Jean, (1994). *Simulacra and Simulation* (S. Glaser, Trans.). Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Bergerac, Cyrano De, ([1657] 1965). *Other Worlds; the Comical History of the States and Empires of the Moon and the Sun*, (Geoffrey Strachan, Trans.), London & New York: Oxford University Press.
- Bergson, Henri. ([1889]1960). *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*, (F. L Pogson, Trans.), New York: Harper & Brothers.
- Bergson, Henri. ([1907] 1944). *Creative Evolution*, (A. Mitchell, Trans.), New York: The Modern Library.
- Booker, M. Keith, (2006). *Alternate Americas: Science Fiction Film and American Culture*, CA: Praeger Publishers.
- Carroll, Lewis, (1865). *Alice's Adventures in Wonderland*. London: Macmillan.
- Cheyne, Ria, (2008). "Created Languages in Science Fiction", *Science Fiction Studies*, 35 (3), pp. 386-403.
- Dick, Philip K., (1968). *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, New York: Doubleday Publishing.
- Dostoyevsky, Fyodor, ([1871-72] 2008). *Demons* (R. Maguire, Trans.), London: Penguin Classics.
- Fisch, Michael, (2000). "Nation, War, and Japan's Future in the Science Fiction "Anime" Film "Patlabor II"", *Science Fiction Studies*, 27(1), pp. 49-68.
- Giddens, Anthony, (1991). *The Consequences of Modernity*, Cambridge: Polity Press.
- Godwin, Francis, (1638). *The Man in the Moone*, London: John Norton.
- Grady, Frank, (2003). "Arnoldian Humanism, or Amnesia and Autobiography in the Schwarzenegger Action Film", *Cinema Journal*, 42(2), pp. 41-56.

- Grewell, Greg, (2001). "Colonizing the Universe: Science Fictions Then, Now, and in the (Imagined) Future", *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, 55(2), pp. 25-47.
- Griffith, George, (1893). *The Angel of the Revolution: A Tale of the Coming Terror*, London: Tower Publishing Company Limited.
- Heidegger, Martin, ([1927] 1996). *Being and Time* (J. Stambaugh, Trans.), Albany: State University of New York Press.
- Heidegger, Martin, ([1927-64] 1993). *Basic Writings from Being and Time (1927) to The Task of Thinking (1964)* (D. F. Krell, Trans.), New York: HarperCollins Publishers.
- Holsti, O.R. (1969). *Content Analysis for the Social Sciences and Humanities*. Reading, MA: Addison-Wesley.
- Hunter, Ian Q., (2001). "The Far Side of "Moon Zero Two"", *Science Fiction Studies*, 28(3), pp. 355-364.
- Kalat, David, (2005). *The Strange Case of Dr. Mabuse: A Study of the Twelve Films and Five Novels*, Jefferson, N.C.: McFarland.
- Khaldun, Ibn, ([1377] 1958). *Muqaddimah- Volume 2* (F. Rosenthal, Trans.), New York: Bollingen Foundation Inc.
- Kozlovic, Anton Karl, (2004). "The Cinematic Christ-Figure", *The Furrow*, 55(1), pp. 26-30.
- Krippendorff, Klaus. (2004). *Content Analysis: An Introduction to its Methodology-2nd ed.*, London: Sage Publications.
- Kuhn, Annette, (1990). *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, New York: Verso.
- Landon, Brooks, (1992). *The Aesthetics of Ambivalence: Rethinking Science Fiction Film in the Age of Electronic (Re) Production (Contributions to the Study of Science Fiction & Fantasy)*, Santa Barbara, CA: Greenwood Press.
- Machiavelli, Niccolò, ([1517] 2008). *Discourses on Livy* (J.C. Bondanella & P. Bondanella, Trans.), Oxford: Oxford University Press.
- Machiavelli, Niccolò, ([1532] 2005). *The Prince* (P. Bondanella, Trans.), Oxford: Oxford University Press.
- Nietzsche, Friedrich, ([1878] 1994). *Human, All Too Human* (M. Faber & S. Lehmann, Trans.), London: Penguin Classics.
- Nietzsche, Friedrich, ([1886] 2003). *Beyond Good and Evil* (M. Tanner & R. J. Hollingdale, Trans.), London: Penguin Classics.
- Orwell, George, (1949). *Nineteen Eighty-Four*. London: Secker & Warburg.
- Plato, ([308 BC.] 2003). *The Republic* (T. Griffith, Trans.), Cambridge: Cambridge University Press.

- Rea, Jennifer A., (2010). "From Plato to Philip K. Dick: Teaching Classics Through Science Fiction", *The Classical Journal*, 105(3), pp. 265-275.
- Rumi, Jalal Al-Din, ([1258-1273] 2004). *The Masnavi-Book One* (J. Mojaddedi, Trans.), New York: Oxford University Press.
- Rumi, Jalal Al-Din, ([1258-1273] 2007). *The Masnavi-Book Two* (J. Mojaddedi, Trans.), New York: Oxford University Press.
- Shakespeare, William, ([1589-1614] 2008). *The Complete Works* (J. Bate & E. Rasmussen, Edits.), London: Palgrave Macmillan.
- Spinoza, Benedictus de, ([1632-1677]2002). *Complete Works* (S. Shirley, Trans.), Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc.
- Swift, Jonathan, ([1726] 1992). *Gulliver's Travels*, Hertfordshire: Wordsworth Editions.
- Telotte, Jay P., (1999). *A Distant Technology: Science Fiction Film in the Machine Age*, Hanover, NY.: Wesleyan University Press.
- Telotte, Jay P., (2003). "Doing Science in Machine Age Horror: "The Mummy"'s Case", *Science Fiction Studies*, 30(2), pp. 217-230.
- Travis, Mitchell, (2011). "Making Space: Law and Science Fiction", *Law and Literature*, 23(2), pp. 241-261.
- Verne, Jules, ([1870] 1995). *Twenty Thousand Leagues Under the Sea* (L. Mercier, Trans.), Hertfordshire: Wordsworth Editions.
- Verne, Jules, ([1901] 1998). *The Chase of the Golden Meteor*, NE: University of Nebraska Press.
- Wells, Herbert George, ([2013] 1906). *In the Days of the Comet*, New York: Bibliotech Press.
- Wells, Herbert George, (1904). *The Food of the Gods and How It Came to Earth*, London: Macmillan.
- Whissel, Kristen, (2006). "Tales of Upward Mobility The New Verticality and Digital Special Effects", *Film Quarterly*, 59(4), pp. 23-34.

Filmography

- 20,000 Leagues Under the Sea (Georges Méliès, France, 1907)
- 20,000 Leagues Under the Sea (Michael Anderson, US,1997a)
- 20,000 Leagues Under the Sea (Richard Fleischer, US, 1954)
- 20,000 Leagues Under the Sea (Rod Hardy, US & Australia, 1997b)
- 20,000 Leagues Under the Sea (Stuart Paton, US, 1916)
- 2081 (Chandler Tuttle, 2009)
- Alien (Ridley Scott, UK & US, 1979)
- Alien 3 (David Fincher, US, 1992)

Alien: Resurrection (Jean-Pierre Jeunet, US, 1997)
Aliens (James Cameron, US,1986)
Alraune (Arthur Maria Rabenalt, West Germany, 1952)
April 1. 2000 (Wolfgang Liebeneiner, Austria, 1952)
Atlas Shrugged: Part I (Paul Johansson, 2011)
Babylon A.D. (Mathieu Kassovitz, 2008)
Back to the Future (Robert Zemeckis, US, 1985)
Back to the Future Part II (Robert Zemeckis, US, 1989)
Back to the Future Part III (Robert Zemeckis, US, 1990)
Battle for the Planet of the Apes (J. Lee Thompson, US, 1973)
Beneath the Planet of the Apes (Ted Post, US,1970)
Conquest of the Planet of the Apes (J. Lee Thompson, US, 1972)
Daybreakers (Michael Spierig & Peter Spierig, 2010)
Destination Moon (Irving Pichel, US, 1950)
Dr. Mabuse, the Gambler (Fritz Lang, 1922)
Elysium (Neill Blomkamp, 2013)
Escape from the Planet of the Apes (Don Taylor, US, 1971)
Man In The White Suit, The (Alexander Mackendrick, UK, 1951)
Matrix Reloaded, The (Andy and Larry Wachowski, US, 2003a)
Matrix Revolutions, The (Andy and Larry Wachowski, US, 2003b)
Matrix, The (Andy and Larry Wachowski, US, 1999)
Mummy, The (Karl Freund, 1932)
Planet of the Apes (Franklin J. Schaffner, US, 1968)
Red Planet Mars (Harry Horner, US, 1952)
Robocop (Paul Verhoeven, 1987)
Rocketship X-M (Kurt Neumann, US, 1950)
Star Trek: The Motion Picture (Robert Wise, US, 1979)
Star Trek: The Wrath of Khan (Nicholas Meyer, US, 1982)
Star Wars (George, Lucas, US, 1977)
Star Wars: Episode II - Attack of the Clones (George Lucas, US, 2002)
Starship Troopers (Paul Verhoeven, US, 1997)

Terminator 2: Judgement Day (James Cameron, US, 1991)

Terminator 3: Rise of the Machines (Jonathan Mostow, US, 2003)

Terminator Genisys (Alan Taylor, US, 2015)

Terminator Salvation (Joseph McGinty Nichol, US, 2009)

Terminator, The (James Cameron, US, 1984)

Total Recall (Paul Verhoeven, 1990)

Unknown World (Terry O. Morse, US, 1951)

Popüler Romanlardan Yeşilçam Melodramlarına Bir Uyarlama Örneği: *Hıçkırık*

Süreyya Çakır*

Özet

Kültür ve zihniyet kalıpları hem dinamik hem statik özellikler taşır; bu nedenle tarih içinde hem değişimin hem de sürekliliğin konusudurlar. Kültürün tüm ilerleme ve değişim söylemine rağmen melodramlar, kültürel sürekliliğin, dolayısıyla belli ölçüde muhafazakârlığın da taşıyıcısıdırlar. Her ne kadar farklı türlerde film yapılsa da Yeşilçam Sineması büyük ölçüde melodram özellikleri taşımaktadır. Biçim olarak Batı melodramları ile benzerlikler taşısa da, Yeşilçam Melodramlarında alttan alta geleneksel etki varlığını sürdürmüştür. Filmler, değişmiş biçimiyle de olsa, eski kültür ve zihniyet özelliklerine göre üretilmiş, alımlanmış ve pazarlanmıştır. Bu çalışmada, Türkiye'deki melodram anlatıları geleneksel zihniyet kalıplarının, değerlerin sürekliliği açısından irdelenecektir. Bu amaçla metinlerarası ilişkinin konusu olan Hıçkırık romanı ve filmi özelinde geleneksel zihniyet kalıplarının ve geleneksel anlatı yapılarına dair özelliklerin izi sürülecektir. Türk popüler romanlarında ve bunlar kanalıyla Yeşilçam melodramlarına aktarılan bize özgü kültür ve zihniyet yapıları; üretim ve alımlama özellikleri, anlatı yapıları, duygu dünyası ve ideolojik önermeleri gibi farklı perspektiflerden ele alınacak; bu açılardan Hıçkırık romanı (Kerime Nadir, 1938) ve filmi (Atıf Yılmaz, 1953) özelindeki metinlerarası geçişlilik irdelenecektir. Bu anlatılarda izini sürdürdüğümüz estetik ve zihniyet süreklilikleri üzerinde dururken amaç; nedenselliklerin kurulmasından ziyade, gelenekle ilişkilene biçimleri üzerinde durmaktır.

Anahtar Sözcükler: Roman, film, edebiyat uyarlamaları, geleneksel zihniyet yapıları, Hıçkırık romanı ve filmi

* Sakarya Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü
İletişim: cakirsureyya@yahoo.com

An Example of Adaptation from Popular Novels to Yeşilçam Melodramas: *Hıçkırık*

Süreyya Çakır*

Abstract

Culture and mental patterns carry both dynamic and static properties. For this, these structures are carriers of change and continuity together. Although the progress and change discourse of culture, melodramas are carriers of cultural continuities and thus in a certain degree conservatism. Yeşilçam Cinema on a large scale carry melodrama properties. Although it has similarities with Western melodrama in terms of form features, traditional properties also maintain their effect. If it is in an altered form, Yeşilçam films were produced, received and marketed in accordance with traditional culture and mental properties. In this work, melodrama narratives in Turkey will be analyzed in terms of the continuity of the traditional structures and values. Apart from the West, traditional properties unique to us in these popular narratives, which was transmitted from Turkish popular novels to Turkish films, will be discussed in terms of production and reception properties, narrative structures, emotional discourse and ideological proposition. From these perspectives, the transmission from Hıçkırık novel to Hıçkırık film will be analysed; as a subject of intertextuality, the relation between them will be examined according to the traditional structures and the characteristics of traditional narratives. While following the traces of aesthetic and mental continuities in these narratives, the main aim is to emphasize the ways in which they relate to the tradition.

Keywords: *Novel, film, literature adaptations, traditional mental patterns, Hıçkırık novel and film*

*Sakarya University, Faculty of Art Design and Architecture, Visual Communication Design
Department
Contact: cakirsureyya@yahoo.com

Received – *Geliş Tarihi*: 07.04.2017
Accepted – *Kabul Tarihi*: 24.05.2017

Giriş

Hem dinamik hem de statik özellikler taşıyan kültür ve zihniyet yapıları, tarih içinde hem sürekliliklerin hem de değişimin taşıyıcısı olmuşlardır. Hareket halinde olan yapılar devingenliğin kanalı olurken, statik yan geleneklerden aldıklarını koruma ve sürdürme amacı taşır. Belli direnç noktaları oluşsa da, kuşaktan kuşağa aktarılan gelenekler, alışkanlıklar ve ritüeller, süreç içinde muhafazakâr bir aktarımın vesilesi olur. Bu süreklilikleri farklı kültürel yapılara ait anlatı biçimlerinde de gözlemlemek mümkündür. Kültürün tüm ilerleme ve değişim söylemine karşın değişime direnç gösteren, az çok statik bir yan taşıyan melodramlar, kültürel sürekliliklerin, kültürel aktarımların konusu haline gelir; dolayısıyla belli ölçüde muhafazakârlığın da taşıyıcısı olurlar. Bu nedenle melodramatik anlatılar aynı zamanda bir kültür ve zihniyet meselesidir de. “Melodramların yaygınlığı ve statikliği, her türlü durumun, olayın, olgunun dokularına işleyebilme özelliği ile karşımızda, insanın bir kültür ve zihniyet problemi gibi durmaktadır.” (Tunalı, 2006: 17)

Pek çok türle etkileşim halinde olan, farklı türler arasında geçişkenliğe açık türlerarası bir doğası bulunan melodramın bir dizi Hollywood türünü kucaklayan bir tarz olması onun metinlerarası niteliğini açıklar (Akbulut, 2008: 30). Belli bir tür ile sınırlı olmayan melodram, sinemada yalnızca aile seyircisi ya da kadınlara özel bir tür değil; Arslan’ın deyişiyle, türlerin dışında ya da üstünde varoluşa sahip olan anlatsal bir biçimdir (Arslan, 2005: 101-102). 18. Yüzyılda başlayan, 19. Yüzyılda ‘santimantal’ edebiyat ve tiyatro oyunları ile yükselişe geçen, tragedyadan indirgenmiş bir tarz olan melodram, hem Doğu’da hem de Batı’da, zamanla, kimi etkileşimler ve aktarımlar kanalıyla, edebiyat ve sinema alanında yaygın ve etkin bir biçim haline almıştır (Tunalı, 2006: 16; 19). “Süreç içinde hem edebi hem de sinemasal formlarda Batı’nın sınırlarından taşarak, farklı kültürlerin görsel ve edebi anlayışlarında, o kültürün özelliklerine göre melodram ya da melodramatik olarak belirginleşmiştir.”¹ (Tunalı, 2006: 29). Dolayısıyla melodramlar yalnızca dış etkilenmelerden değil, yerel özelliklerden kaynaklanan kültür/zihniyet aktarımları ile de bağlantılı hale gelir. Bu nedenle, bu çalışmada, ilk olarak, Türkiye’nin modernleşme sürecine özgü gelenek-modern veya Doğu-Batı gibi kültürel ikiliklerin izi sürülecek; ardından bu kültürel açmazların sinema ve roman anlatılarımızdaki izdüşümleri tartışılacak ve Türkiye’deki melodram anlatıları ile geleneksel kültür, zihniyet kalıpları ve anlatı biçimleri arasındaki bağ ele alınacak ve en nihayetinde bu bağ *Hıçkırık* romanı/filmi örneği üzerinden irdelenecektir.

¹ Arslan, bir anlatıyı melodramatik kılan özelliklere dair şunları söyler: “... ‘melodramatik’ sıfatını kullandığımız anlarda, söz konusu eserin melodramdan gayri özelliklerinin daha baskın olduğu söylenebilir. Sözgelimi, bir trajedinin ya da bir gerçekçi romanın kendi biçimsel sınırlarını zorlayıp aşırıya kaçtığı anlarda melodramlaştığını ve o yüzden melodramatikleşme yönünde aşama kaydettiğini söyleyebiliriz.” (Arslan, 2005: 13).

Kültürel Uyarlama/Uyarlanma Meselesi: Gelenek/Modern ve/veya Doğu/ Batı İkilemleri

13. yüzyıldan itibaren yavaş yavaş gelişen, bir akıl ve Aydınlanma çağı olan 18.yüzyılla büyük bir dönüşüm geçiren, toplumsal yapıda büyük çaplı değişimlere zemin hazırlayan 19.yüzyıldaki Sanayi Devrimi ile ivme kazanan Batı Modernleşme süreci kendi toplumsal dinamiklerine göre şekillenir. Sinema ve roman anlatı biçimleri de bu sürecin bir parçası olarak hayat bulur. Bizde ise 17.yüzyılda değişimin bir zorunluluk haline geldiğinin bilincine varılmasından sonra 18.yüzyılda başlayan ve 19.yüzyılda hız kazanan, ancak kendi toprağından beslenmeyen ve Batıyı model alarak girilen modernleşme süreci, Batıdakinden çok farklı dinamikliklerle gelişmiştir. Üretim biçimini dönüştürememiş, sanayisini kuramamış, burjuvasını oluşturamamış, birey özellikleri geliştirememiş, yüzünü Batıya dönen bir toplumun yaşamak zorunda kaldığı kendine özgü bir deneyime dönüşmüştür modernleşme sürecimiz. Bu süreci yüzünü Batıya dönük olarak yaşayan toplumun öbür yüzü de geleneksel değerlerde ve kültürdedir. Batılılaşma adı verilen, ancak gecikmişliğin kabullenilmesi anlamına gelen ilgili süreci büyük bir “model kayması” olarak nitelendirir Koçak: “Her türlü atılımı ve planlı çabayı daha en başında bir sürüklenişe, bir kapılmaya dönüştüren bir kaymadır bu.” (Koçak, 1996: 99)

Osmanlı modernleşmesi statükoyu korumaya çalışan, yapısal olmayan ve öykünmeci nitelikteki değişimlerle sınırlı kalırken, 1920’lerde Cumhuriyet ile girilen yeni evre, bir bütün olarak Osmanlı’dan kopuşu ve bir uygarlık biçiminden başka bir uygarlık biçimine geçişi simgeleyişiyle Batı’ya kesin bir yönelişi ifade eder. Böylece tek parti iktidarı boyunca gelişen Cumhuriyet modernleşmesi ödünsüz bir Batı yönelimli tercihin uzantısı olarak şekillenir. Bu durumda 1950’lere kadar, Batılılaşma hedeflerine ulaşma, kökenlendiği kültürden uzaklaşma şekline bürünür gecikmiş modernleşme projesi; gelenek-modern çatışmasının izlerini taşır ve sosyo-kültürel dokudaki her oluşum bu bölünmenin yarattığı yarılmanın izlerini taşır. Modernleşmenin dinamiklerinin hızlandığı, siyasal yaşamda çok partili sürece girildiği, sanayileşme ve kentleşme gibi kapitalistleşme süreçlerinin ve toplumsal hareketliliğin ivme kazandığı Türkiye toplumsal yaşamında önemli bir dönemece tekabül eden 1950’lerle başlayan süreçte ise, bu “model kayması”nın yol açtığı sorunlar da varlığını sürdürür.

Cumhuriyet yönetiminin Batı değer ve kurumlarının yanında olan, İslam’ı da içerecek şekilde Doğu ile özdeşleştirdiği geleneksel değer ve yapıların karşısında olan tutumu nedeniyle sorunlu hale gelen ve tüm Cumhuriyet tarihi boyunca gündemde kalan “medeniyet değiştirme” meselesi, ‘Batılılaşma’, ‘Doğu-Batı’, ‘kültür ikiliği’, ‘eski-yeni’, ‘ileri-geri’, ‘modern-gelenek’ gibi farklı terimlerle telaffuz edilmiş, bu farklı analiz çerçevelerinin sunduğu kavramsallaştırmalara göre de sanat ve edebiyat alanlarında çözümlenmelere gidilmiştir. Ancak hangi kavramsal setlerle düşündüğümüz sorunu anlamlandırmak açısından önem taşısa da, böyle bir varoluşun, yönelişin yol açtığı değişmeyen bir boyut

vardır. Osmanlı-Türk modernleşmesinin, bir yandan tarihi zorunluluklar sonucu Batıya açılma, öbür yanda yadsınamayacak bir Doğulu geçmişe sahip olmak şeklinde onu özel kılan ve Tanpınar'ın deyişiyle "iki büyük âlemin içimizde yaptığı mücadeleye" şeklinde tezahür eden özgül bir boyutu vardır (Tanpınar,1996:40). Bu sorunun uzantılarını şöyle kavramsallaştırır Tanpınar: "Bu ikilik, evvela umumî hayatla başlamış, sonra cemiyetimizi zihniyet olarak ikiye ayırmış, nihayet ameliyesini derinleştirerek fert olarak içimize işlemiştir." (Tanpınar, 1996: 34) Orhan Koçak da, bu iki ayrı dünya olarak varoluşun yarattığı sorunu şöyle dillendirir: "Birbirinin eksikliğini gideremeyen, diyalektik bir çatışma içinde ilerleyemeyen iki yarım dünya, iki dünya müsveddesi: Bir yanda öbür yarımın bayağı ve şekilsiz görünmesine yol açan bir yabancı ideal; öte yanda, idealin hep ulaşılmaz ve sahte görünmesini garantileyen yerli gerçek."(Koçak, 1996:147)

Bir yenilginin, "maddi ve kültürel iflasın sonucunda bir savunma tepkisi" olarak başlayan uluslaşma ve modernleşme süreci, savaştığı dünyayı model almak zorunda kalmış olmanın (Koçak, 2001: 402) açmazlarını yaşamış; bu kültürel ve sanatsal formlara da yansımıştır. Avrupa karşısında yenik düşenin konumundan yapılan bir kültürel karşılaştırma süreci sonucunda, yenen tarafın *model*, yenilen tarafın ise *kopya* konumuna yerleştiğini ve her kıyaslamının model karşısında yetersizlikle sonuçlandığı belirten Koçak, çatışmanın içsel bir boyutu olduğunu öne sürer. Şüphesiz ki bir mutsuzluk kaynağı olan, Ego ile bir ego ideali olarak Batı -ki bu aynı zamanda hem dış düşman, hem de ulaşılması gereken ideal olarak içselleştirilmiştir- arasındaki içsel bölünmenin yol açtığı bir çatışmadır bu (Koçak, 2001: 37) Batılı modeller karşısında çaresizliğin eşlik ettiği endişenin ve huzursuzluğun da kaynağı olan bu çatışma, "Kendimiz olmak ile "Batı gibi olmak" arasındaki açmazın ifadesidir. Bu durumda Batılılaşma hareketi ile geleneksel kültür arasındaki ilişki uyumlu, dengeli bir şekilde yönetilememiş, kopya ile model arasında diyalojik bir iletişim kurulamamış; sorunlu bir kültürel uyarılma/uyarlanma süreci yaşanmıştır. Tercihlerini Batılılaşma yönünde yapan siyasi iktidar yapılanması geleneksel değer ve sanatsal biçimlerin karşısında olmuş ancak bastırılan ve yok sayılan, yeni'nin formülasyonu içine sızmıştır bir şekilde. Bir yandan hedeflenen amaçlar doğrultusunda 'Batılılaşma' temel bir yönelim çizgisi oluşturmuş ve roman ile sinemanın genel bağlamını belirlemiş, öbür yandan alttan alta geleneksel yapının izleri sürgün vermiştir bu anlatı formlarında. Bir yandan arzulanan, özlenen Batılı kültür ve değerleri kendilerini evrensel olarak ortaya koymuş ve dayatmış ve sinema ve edebiyat öykünme yoluyla batılı tarz ve formları uyarlamaya, taklide yönelmiş, öte yandan kendi köklerinden kopuk bir temel üzerinde yükselen bu yönelişin sonuçları pek içi açıcı olmamış, oturmamış, iğreti durmuş, geleneksel kültürün deyiş ve özellikleri alttan alta kendini hissettirmiştir. Bu durumda kötü bir uyarılma örneği olarak taklidin Türk kültürünün yazgısına dönüştüğünü belirten Koçak, Türk yazarının çifte açmazına değinir: "Türk yazarı taklidin büsbütün ötesinde bir mutlak özgünlük peşine düşüyor ama ona özgünlüğün çerçevesini veren de yine bir dış model oluyordu. Taklit, kendi olumsuzlanışının içinde bile, Türk kültürünün kaderi olmuş gibiydi." (Koçak, 2001: 374) Türk sineması söz konusu olduğunda da bir yanda hedeflenen Batı modeline göre yapılanmaya gitme tutumu yüzeydeki ana eğilim olarak kendini ortaya koyarken, öte yanda bastırılan/reddedilen geleneksel etki alttan alta varlığını sürdürmüştür. Öykünülen Batı sineması ve sanatı, fotoğraf, resim, tiyatro,

müzik, edebiyat vb. farklı sanat dallarından ve sanat kuramlarından, oturmuş ve kurumsallaşmış bir yazılı kültürel ortamdan, felsefi ve eleştirel bir düşünce geleneğinden beslenirken kendi yerel kültürel özellikleriyle de uyum içindedir. Bizde ise yerleşik bir dram geleneği, kurumsallaşmış bir kültürel ortam, yazılı edebi gelenek yoktur. Bunlara ek olarak oturmuş felsefi, eleştirel ve kuramsal bir düşünce ortamı da bulunmadığından, “batıdan aktarma bilgi ve kültür ortamı”na eklenecek geleneksel sözlü kültür dışında tutunacağı bir dalı yoktur sinemanın (Ayça, 1985: 83; ... 81). Bu durumda her alanda olduğu gibi, yerel ve geleneksel öğeler ile modern ve dışsal olan öğeler arasındaki çatışma ve gerilimler, ilgili dönemin ana eğilimleriyle birleşerek sinemanın kendine özgü koşullarının da etkisiyle belirleyecektir bir bütün olarak Türk sinemasının somutluğunu. Ayşe Saşa, ortalama bir Türk filmini şekillendiren iki özellik bulunduğunu söyler: “Bir tarafta hep gizil, örtük bir yerellik, bir tarafta hep çığ ve sözde bir modernlik. Bu iki karşıt eğilimin zıt kutuplardan oluşan baskısı Türk sinemasının evriminde karmaşık bir rol oynar.” (Şasa, 2010: 66)

Türkiye Edebiyat ve Sinemasında Melodramatik İmgelem

Modern dönemin dünyevi ve bireylere dayanan toplumsal yapısı içinde ortaya çıkan roman formunun ve sinemadaki melodram biçiminin, modern öncesi döneme özgü sözlü anlatıya ait halk hikâyeleri ile bağı vardır. Hem roman, hem melodram, geleneksele ait olan romansın özelliklerini almış; “fakat ikisi de bu özellikleri, modern dönemin yeni toplumsallığına taşıyarak bir ahlak ve erdem anlayışına monte etmişlerdir.” (Arslan, 2005: 51-52). Batı’da romana temel oluşturan anlatı türleri arasında romans yer almış; güncel yaşamın anlatılmasında romans kalıplarından yararlanılmıştır (Moran, 1990: 23). Geleneksel bir anlatı formu olan ve varlığını modern roman ve sinemada sürdüren romans türü, melodramatik özellikler taşır. Romansı geniş anlamıyla şöyle bir anlatı türü olarak tanımlamaktadır Moran:

Yani idealize edilmiş kahramanlarıyla, bildik dünyadan biraz uzak bir dünyada geçen ve bir aşk ilişkisinin ağır bastığı bir öyküyü anlatan ve dolayısıyla gerçekçi olmayan bir anlatı türünü. Romans gerçek hayatın sorunlarına değinmeyen iyi vakit geçirecek, eğlendirecek masalımsı bir anlatıdır diyebiliriz. Genellikle mutlu biten bir aşk öyküsünün dile getiren romansın olay örgüsü ve episodları belli kalıpları tekrarlar. Kişileri de siyah-beyazdır, ya iyi ya kötü (Moran, 1990: 23).

Moran, romana temel oluşturan bizim âşık hikâyelerimizin de romans grubuna giren bir anlatı türü olduğunu belirtir.² (1990: 24). Yapıları bakımından birer romans olan geleneksel aşk hikâyeleri ile ilk romancılarımız arasında bir bağ olduğunu, ilk roman örneklerinde romans türüne özgü geleneksel hikâyenin belli ölçülerde sürdürüldüğünü öne

² Hikâyenin merkezini oluşturan aşk hikâyesine ait evrensel kalıbın, başka bir bağlama taşınırken dönüşüm geçirdiğini söyler Moran: “Batı’da romans gibi kalıp (formül) edebiyatını inceleyenler göstermişlerdir ki evrensel diyebileceğimiz bir takım kalıplar çeşitli ülkelerde ve başka başka çağlarda karşımıza çıkıyor. Ancak kalıplar, yapıtların yazıldığı ülke ve çağın kendi kültür çevresinin oluşturduğu bir bağlam içine oturtuluyor. Başka bir deyişle kalıp pek değişmez ama içini dolduran malzeme ülke ve çağa uygun olarak kişilerden, örflerden, günahlardan vb. oluşur.” (Berna Moran, 1990: 26).

süren Moran (1990: 22), Batı'dan aldıkları roman türüne örnekler vermeye çalışan ilk yazarlarımızın, geleneksel Türk hikâyelerinin yapısını, kişilerini, kendi çağlarının kabul edeceği bir çerçeveye taşımakla işe başladıklarını ifade eder (1990: 36). Erken dönem romancılarımızın gerçekçi bulmayarak küçümsedikleri, uzaklaşmaya çalıştıkları ancak olay örgüsü, üslup, konu açısından yararlandıkları âşık hikâyeleri ya da sözlü edebiyat da melodramatik özellikler taşır. İlk romanlarımız, âşık hikâyelerinde kullanılan dörtlü olay örgüsü kalıbı Batı roman anlayışına uydurularak yazılır. Moran'ın, modernleşmenin başlangıcındaki Türk romanına has özellikler olarak koyduğu yapı ise, melodramın alanına girer: "Tanzimat romanı, olasılığı çok kuşkulu tesadüfler, idealize edilmiş aşklar ve yüceltilmiş kahramanlarla doludur. Bunlara ek olarak aşırı duygusallık, yazarın kişiler karşısında aldığı tavır, onlara sevgi ya da nefretle bakması, onları yargılaması, bu yapıtların romantik özelliklerini çarpıcı kılar." (Moran, 1985: 410)

Türkiye'nin geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet dönemi romanlarında bir yandan modernleşme ve Batılılaşmaya dair problematikler ortaya konulurken, bir yandan bunlar melodrama has çeşitli özelliklere yaslanır. "Birçok romanda modernist projelerle yan yana giden romantik ilişkiler, iyi-kötü karşıtlıkları ya da bir ahlaki doğruluk ve temizlik anlayışına bağlılık bulunabilir." (Arslan, 2005: 45). Moran'ın sözünü ettiği 50'lere kadar romanın sorunsalını oluşturan Batılılaşma meselesi etrafında dönen tezli romanların ortak noktası, bu teze hizmet etmek üzere aşırı Batılı ya da aşırı Doğulu kalmış tipler karşısına yazarın tezine uygun düşen "doğru" karakterin yerleştirilmesi ve bu karakterin yazarın tezine uygun doğru sonuçlara varmasıdır. Bu tezli romanlar da bir "aşırılık" içermesi ve belli bir teze hizmet etmesi açısından melodramatik biçimle ilişkilendirilebilecek özellikler taşır (Arslan, 2005: 54). Bu romanların, tezlerini, Batılı ya da Doğulu özelliklerini abartılı bir biçimde sunarken melodramatikleştiğini söyler Arslan:

Yani bir tezi satmak için kurulan yapı, kurgusunu okurunu daha fazla etkileyebilmek adına drammatizasyonun sınırlarına dayayıp abartılı ifade, hareket ve mimiklere, Batıcı ya da Doğucu özelliklerini haddinden fazla bir şekilde yaşayan karakterlere (...) ve aşırı heyecan ve duygulara dayıyor. İşte bu noktadaysa bu tezli romanların melodramatik tarafları su yüzüne çıkarak, romanları savladıkları tezlerden ya da gerçekçi olma iddialarından uzaklaştırıyor (Arslan, 2005: 56).

Bu romanların dışında, 1930-1950 arasındaki Türk romanının bir ayağını popüler yazın oluşturur. Daha ilk örnekleri İkinci Meşrutiyet ve işgal yıllarında görülen, özellikle Harf Devrimi'nden sonra okuma-yazma isteği uyandırmak ve halka yeni rejimin ilkelerini benimsetmekte önemli bir role sahip olan, gazete tefrikacılığı tarafından beslenen, ancak toplumsal değişim süreçlerine koşut olarak zamanla "öldürücü, eğlendirici bir içerik" kazanan, ağırlıklı olarak 'santimental aşk' kavramı çevresinde gelişen popüler yazın (Oktay, 1993: 125-126) türünde verilmiş ürünler iki başlık altında toplanabilir: "Konularını günlük hayattan alan, kimi zaman toplum sorunlarının yüzeysel biçimde konu edinildiği gözlemci gerçekçi eserler; duygusal ve acıklı olaylar üzerine kurulmuş, rastlantılarla gelişen, zengin-yoksul, iyi-kötü gibi kalıplaşmış tiplerin işlendiği romanlar." (Özkırımlı, 1983: 587-588). Aka Gündüz, Mahmut Yesari, Osman Cemal Kaygılı ilk türe örnek olarak verilebilecekken,

popüler aşk romanlarının en büyük üç adı olan Kerime Nadir, Esat Mahmut Karakurt ve Muazzez Tahsin Berkant'a Güzide Sabri'de eklenebilir. Tarihsel olaylar ve kişilerin kahramanlık teması çevresinde işlendiği eserler de bu türün kapsamına girerken, "İrkçı-Turancı Milliyetçilik ideolojisini yansıtan" Abdullah Ziya Kozanoğlu, bu tarzın ustası olarak gösterilebilir (Oktay, 1993: 127; Özkırımlı, 1983: 588). Popüler romanlar, melodramatik biçimin özelliklerini taşır. "Sözgelimi iyisi ve kötüsü apaçık olan tarihi romanlarda, heyecan ve sürükleyicilik, karakterlerin hiç de derinleşmeden, ait olduğu topluluğun iyiliği ya da kötülüğüne bolca hizmet etmeleri, vb. özellikler olarak karşımıza çıkabilir. Diğer yandan da ağdalı, acısı bol aşk romanlarında ise kötülerin zulmü, işkenceleri altında ezilen iyilerin bu ya da öbür dünyada bir şekilde mutluluğu yakalamalarından bahsedilebilir." (Arslan, 2005: 56-57).

Popüler roman uyarlamaları ile Hollywood sineması, Yeşilçam melodramlarının iki önemli ayağını oluşturur. Hollywood, 2. Dünya Savaşı öncesinden başlayarak Avrupa ve 3. Dünya ülkeleri üzerinde etkide bulunur. Muhsin Ertuğrul döneminde yabancı kaynakları kullanma çabaları önem kazanır; Hollywood melodramlarını yerlileştirme çabalarına girilir. Ertuğrul döneminde "vodvil, operet, roman uyarlamaları, ikinci çevrimler, köy ve kent melodramları" çekilir (Tunalı, 2006: 187-188). İkinci Dünya Savaşı sırasında ise Mısır melodramları kaplar ortalığı. Hem sistemli bir yapı arz eden Hollywood, hem de Mısır ve Hint filmlerinin etkisiyle, 50'li yıllardan itibaren kendine özgü yerli, cemaat ruhuyla ve el yordamıyla işleyen Yeşilçam tarzı bir sinema kurulur (Tunalı, 2006: 206).

Yeşilçam sineması uzunca bir süre dönemin hâkim ekonomik ve kültürel formu olmuştur. Yabancı sinemalardan ve popüler edebiyattan yararlanan sinema sektörü 70'lerin ortalarında dek, yıllık film üretimi, seyirci sayısı, artan salon sayısı açısından özel girişim alanında iyi bir yere sahip olmuş, iyi kâr getiren bir alan olmuştur. Yerli filmler bu dönemde rakipsiz, kolay ulaşılan ve ucuz popüler kültür ürünleri olmuş, toplumun farklı kesimlerine ve farklı yaş gruplarına hitap etmiştir (Abisel, 1994: 127-128). Başlangıcından 1970'lere kadar Türkiye sinemasında, farklı türlerde filmler yapılmış, zaman zaman klasik aşk filmlerinin dışında hareket edilmiş ancak karakterleri, tiplerleri, öykü yapısı ve önermeleri açısından bakıldığında dramatik yapı büyük ölçüde melodram özelliklerine göre yapılandırılmıştır (Tunalı, 180-181)

Tunalı'nın deyişiyle, Hollywood ya da Avrupa sinemasından farklı olarak Yeşilçam Sinemasında bir kazanç elde etme yöntemi amacıyla gündeme gelen melodram tarzı, uzun ömürlü olmuştur. Türk sinemasının başlangıcından itibaren var olan melodram tarzı, 50'lerde tırmanışa geçmiş, 60'larda patlama noktasına gelerek Yeşilçam'a damgasını vurmuştur. 70'li yılların hâkim unsuru olan seks ve arabesk filmlerinde de melodram öğeleri hâkim unsur olarak öne çıkmıştır. "1980'lerde üretim konusunda bir durgunluk ve farklı konulara yönelim olmuş, ancak 1990'ların sonlarına doğru bu kez (günümüze kadar) zihniyet 'kanal' değiştirerek sürekliliğini korumaya devam etmiştir." (Tunalı, 2006: 239). Dolayısıyla Türk sinemasının en popüler tarzı olarak melodram, hemen her dönemde egemen eğilim olarak varlığını sürdürmüştür. Popüler filmler, sürekli olarak melodram tarzını yeniden üretmiş ya

da melodramatik özellikler taşıyan yapı kendini egemen kılmıştır sinemada ve ardından dizilerde. Maktav da, destekleyici olarak bu tespiti şöyle bir katkıda bulunur:

Türkiye'nin kolektif belleğine Yeşilçam filmleri olarak yerleşen melodramlar, 1950'lerden günümüze dek, sinemadaki inişli çıkışlı seyrine rağmen popüler kültür içindeki önemini korumuştur. Özellikle 60'lardan 70'lerin ikinci yarısına uzanan süreçte Türk sinemasının dinamosunu oluşturarak bir 'altın çağ' yaratmış olan melodramların sinemasal formatı hemen her dönemde, yönetmenlerin büyük bir çoğunluğu tarafından kullanılmış, ideolojik ve estetik kaygılarla, bu 'tarz'ı reddeden sinemacılar dahi filmlerinde zaman zaman 'melodramatik unsurlar'a başvurmuşlardır (Maktav, 2013: 113).

En yoğun olarak Yeşilçam Sineması denen olguda kendini gösteren melodramların bir ayağı Hollywood melodramlarına yaslanırken, bir ayağı da popüler romanlardadır. Popüler edebiyatımız sinemadaki melodram tarzını beslemiştir. Sadece Hollywood melodramlarıyla değil, kendini aynı zamanda uyarlamalarla da var eder Yeşilçam sineması. 1970'lerin ortalarına dek süren Yeşilçam melodramlarının önemli bir ayağı, yerli popüler roman uyarlamalarına dayanır. Başlangıcından itibaren oyun, roman, operet uyarlamalarına ve yabancı filmlerin yerleştirilmesine dayalı olan ve İkinci Dünya Savaşında Mısır melodramlarına kapı aralayan sinemamız; hem devlet eliyle hem de yönetmenlerin kendi aralarında aldıkları kararlar Arap filmlerine getirilen yasaklara dayanarak alternatif arayışlara yönelmiş, aynı zamanda ticari başarıyı garantileyecek çözüm olarak piyasa roman uyarlamalarına girişmiş ve popüler yazının önemli isimlerinden Kerime Nadir ise can simidi olan isimlerden biri haline gelmiştir (Tunalı, 2006: 195-196). Yani radikal bir çözümden ziyade, eldeki sınırları dayanmanın getirdiği güvene yaslanılmış -Ertuğrul zamanından da devralınan-, bu uzun yıllar sürecek bir uyarlama salgınına yol açmıştır.

Türkiye'de modernleşme sürecinin başlangıcından beri çok önemli değişimler yaşanmışsa da, biçim ve içeriğe ait değişikliklerin aynı hızda gerçekleşmediğini göz önüne almak gerekir (Tunalı, 2006: 159). 'Batı Dışı Modernleşme', 'Gecikmiş Modernlik' gibi kavramlarla açıklanan, hem Doğu hem Batı ama aynı zamanda ne Doğu ne de Batı olan bir toplumun yaşadığı kültürel şizofreninin yükünü taşıyan bir kültürün anlatısı olan melodramlar, Batı ile biçim benzerliği taşır ancak alttan alta yerel geleneksel etki varlığını sürdürür; bunlar değişmiş biçimiyle de olsa eski kültür ve zihniyet özelliklerine göre üretilir, alımlanır ve pazarlanır (Tunalı, 2006: 23-24).

Melodram Batıya ait bir kavram olmasına karşın, Türkiye, Hindistan ve Mısır gibi ülkelerde, o toplumun kendi kültürel içeriğiyle oluşturduğu bir tarz olarak, üretilme ve seyredilme kapasitesini elinde bulunduran ve bu anlamda yakın coğrafyaya ait ülke sinemalarını ticari bakımdan etkileyen, son derece geçerli bir biçimdir denebilir. Türkiye örneğinde olduğu gibi, birbirinden üretilen versiyonların tekrarına dayalı sinema anlayışını yine bu ülkelerin asgari müştereklerinde birleşen kültür ve zihniyet özelliklerinde aramak gerekir (Tunalı, 2006: 24).

İzleyen bölümde, Türk popüler romanlarındaki ve onlar kanalıyla aktarılan Yeşilçam melodramlarındaki üretim ve alımlama özellikleri, anlatı yapıları, duygu dünyası ve

içerdikleri ideolojik önerme açısından geleneksel kültür ve zihniyet yapılarının izi sürülecektir. Tüm bu açılardan *Hıçkırık* romanı (Kerime Nadir, 1938) ve filmi (Atıf Yılmaz, 1953) özelindeki metinlerarası geçişlilik irdelenecektir. Türkiye’de anlatılarda izini sürdüğümüz estetik ve zihniyet süreklilikleri üzerinde dururken amaç; nedenselliklerin kurulmasından ziyade, gelenekle ilişkilene biçimleri üzerinde durmaktır.

Yerli Melodramların Üretim ve Alımlama Özellikleri

Her kültürün seçtiği ögeyi kendi kültürel özellikleriyle bezeyerek kullanmasının söz konusu olduğunu belirten Tunalı, “Kültürlerarası etkileşimlerde seçilen bir kültürel özellik hiçbir zaman seçen kültür tarafından tam olarak benimsenmemiş, biçimsel özellikler genelde aynı kalmakla birlikte, içerikteki malzeme seçilen içeriğe uyarlanmıştır” demektedir (Tunalı, 2006: 236). Bu durum Türkiye’deki melodram anlatıları için de geçerlidir. Türk melodramları Hollywood sinemasından çok etkilenmiş olsa da, yerli kültürel değerlerle harmanlanmıştır. Yeşilçam melodramlarında toplumsal değişimin yol açtığı modernist bir zeminde yer alan dışsal hareketin alt katmanlarında bu hareketi yönlendiren kültürel/zihinsel alışkanlıklar hüküm sürmüştür (Tunalı, 2006: 258); geleneksel anlatıdan devralınan özellikler ile yerel kültür anlayışı alttan alta varlığını sürdürmüştür. Hollywood’dan taklit edilerek yapılan filmlerde, hem üretim ve pazarlama koşullarının farklılığı, hem zihniyetin filme yansması ve öykü oluşturmada etkili olması, hem de farklı kültürel kodlara ve geleneklere sahip olunması, yaratma ve seyretme eylemini Batı’dan farklılaştırmıştır. Geleneksel kültürün yaratıcılığı teşvik etmeyen zihniyet özelliklerine ve kalıpların tekrarına dayalı yaratma biçimi, yazarın ve yönetmenin dünya algısını ve üretim biçimini etkilemiş, ayrıca metinlerin alımlama biçimleri üzerinde etkide bulunmuştur.

Türkiye edebiyatı ve sineması, özelinde melodram anlatısı, Doğu ile Batı etkileşimlerinin merkezinde yer alan Türkiye’nin kendine özgü tarihsel ve kültürel yapılanmasından bağımsız değildir. Geleneksel toplumlara özgü davranış, zihniyet ve yaratıcılık alışkanlıklarının Osmanlı ve öncesindeki Şamanist unsurlarla harmanlandığı iç malzeme, Batılı dış bir kabukla sarmalanmaya çalışılmıştır (Tunalı, 2006: 226-227). Hem roman hem sinema söz konusu olduğunda yaratıcılık problemi varlığını hissettirmiş; bu anlatı formları gelişkin bir özellik sergileyememiştir. Bunun da tarihsel, kökensel bir zemini vardır.

Roman, Batı’da toplumun burjuvalaşmasına paralel olarak oluşan birey’in ortaya çıkışıyla, Aydınlanmanın devrim ve eleştiri fikrini taşıdığı yeni toplumun bağrında içsel bir evrim sonucu gelişen bir anlatı formu’dur. 15-16. yüzyıldan itibaren yavaş yavaş oluşan burjuva kültürünün temel ayağı olan birey’in ve o kültürün kendine özgü dinamiklerinin sonucu olarak yeni bir epistemoloji (ampirik pozitivizm) ve yeni bir ideoloji (liberalizm) çerçevesinde şekillenir Batı romanı (Parla, 1993: 9). Bizde ise tüm reform çabalarına karşın hâlâ gelenekselliğini sürdüren camiacı kültür içinde şekillenen Osmanlı iktidar yapılanması ve buna bağlı olarak 1870’lerden itibaren gelişen roman formu, Jale Parla’nın belirttiği üzere idealist, mutlakçı bir epistemolojik kuram çerçevesinde var olur: “Ana hatlarıyla, Kuran’ın sorgulanamazlığı, Aristocu tümdengelimci mantığın üstünlüğü, iyiyle kötünün kesin

çizgilerle ayrıldığı bir dünya görüşü, gizemci gelenekten kaynaklanan soyut bir idealizm ile şeriat ve fıkhaya dayalı hukuk ve kelâma dayalı bilgilenme yönteminde oluşmuş bir kuramdı bu." (Parla, 1993: 15). 19. yüzyılın sonuna kadar cemaat kültürüne dayalı olan toplumda, özne'ye yabancı, dışa kapalı, kendini tekrarlayan bir sosyal yapılanma söz konusudur; roman da, burjuva bireyi temelinde, dinamiğini kendi toplumundan alan yeni, gelişkin, bağımsız bir anlatı türü olarak var olmamıştır. Kendi gerçekliğinden doğmayan, Batı'dan ithal edilen bir türdür roman formu. Böyle bir mantık örgüsü, dünya görüşü ve realite içinde ortaya çıkan roman formunun gelişkin bir özellik taşımasını, entelektüel hayatın gelişmemiş olmasına, sanat hayatımızın fakir ve dağınık oluşuna, toplumsal sınıfların oluşmamasına, birey kültürünün yokluğuna ve eleştiri fikrinin olmayışına bağlar Tanpınar (1995: 50-51; 57). Özellikle birey kültürünün yokluğu ve eleştirel yoksunluk; gelişmenin, yaratıcılığın önündeki en büyük engeldir. Tanpınar, birey sorununun altını çizer: "Ferdi inkâr eden ve hayata gözlerini yuman bir telakki elbette ki, insanın etrafında dönen bir sanat geleneğini tek başına kuramazdı. Türk hikâyesinin değişebilmesi için ferdin kıymetlenmesi lazımdı. Modern roman ferdin üzerinde döner. Eski hayat ise hayat ve kader karşısında ferdin hürriyetini değil, mevcudiyetini bile kabul etmez." (Tanpınar, 1995: 59-60).

Yine sinemamız da Batı'dan aktarılan bir form olarak hayata başlar. Büyük çoğunluğunu melodramların oluşturduğu Yeşilçam sinemasının yaratıcılık probleminin zihniyet aktarımları ile bağlantıları vardır. Yeşilçam sinemasında zihinsel ve kültürel olarak aktarılan 'irreel olana' bilinçli olarak yönelme arzusunun tasavvuf anlayışından devralınan bir özellik olarak durduğunu ve bu özelliğin ticari kaygı yararına gündeme geldiğini belirtir Tunalı. Dolayısıyla yaratıcılık, dil ve üslup sorunları ötelenmiştir (Tunalı, 2006: 25). Ayvazoğlu, Gombrich'e referansla, Rönesans öncesi Doğu sanatı ile Batı sanatı arasında derin bir fark olduğunu söyler (Ayvazoğlu, 1989: 59). Her zaman tedirgin olan ve yeni çözümler peşinde koşan Batılı sanatçıya karşılık, "Doğulu sanatçı, yeni yollar aramaktan çok, bulduğu ile yetinmiş, fakat derinleşmeye ve çeşitlemeye (tenevvü) yönelmiştir." Bunun ardında yatan neden de, kiliseyle çatışmaya giren aydında bireysel bilincin erken bir gelişme göstermesine karşılık, İslam dünyasında dinin, tüm çatışma ihtimallerini ortadan kaldırmasıdır (Ayvazoğlu, 1989: 59). Sanatçı geleneğin sınırlarını aşamadığı için tenevvüye yönelmiş; hem söylenmiş, hem söylenmemişi söylemeye uğraşırken ortada bir yere varmıştır. Ayvazoğlu, bu şekilde çalışan bir eleştiri mekanizmasının, tahayyülü sınırladığını söyler (1989: 79). Ayvazoğlu'nun altını çizdiği bu özellik, bizdeki zihniyet durgunluğunun ve popüler romanlar ile Yeşilçam sinemasının tekrara dayalı yapısını açıklar.

Türkiye sinema sanatçısının bugüne dek süren üretim biçimlerinde, "çeşitleme" anlayışının farklı biçimler altında, ancak benzer bir içerikle sürdürüldüğünü söyler Tunalı (2006: 128). Yeşilçam sinemasında filmlerin birbirini tekrar eden yapısı ile yaratıcılık olgusunu 'tekrar' yeteneğine bağlayan durum -ve devamında bugün dizilerde süregelen- ekonomik çarkın dönmesi ile açıklanabileceği gibi, gelenekten devralınan "zihniyet durgunluğu" ile bağlantılı bir boyuta da sahiptir (Tunalı, 2006: 309). Gerek İslamiyet öncesi Anadolu'da gerekse sonrasında Osmanlı ve tasavvuf etkisiyle birlikte geleneksel kolektivite duygusu korunmuş, hem geleneksel seyirlik anlatılarda, hem modernleşme süreçleriyle birlikte roman ve tiyatrodaki yazar, tekrara dayalı ve birbirinin benzeri olan yapıyı korumuştur; bu etki sinema

filmlerinin üretim biçimlerinde de etkili olmuştur. Birbirini tekrar eden sayısız melodram filmindeki yaratma biçimi, geçmişle de bağlantısının kurulabileceği belli bir zihniyet durgunluğuna işaret eder. “Türkiye sinemasına geçen/ aktarılan bir takım zihniyet ve kültür unsurları, neredeyse aynı filmi izliyormuşçasına bir duygunun uyandırıldığı melodramların oluşturulmasında, temeli potlaç yaşama ve düşünme biçimine dayanan ve tarihsel süreç içinde bir takım değişikliklerle günümüze dek ulaşan bir takım kalıpsal ve tekrara yönelik ‘oyun’ mantığının hala sürdüğüne ilişkin önemli göstergelerden birini oluşturur.”³ (Tunalı, 2006: 305). Yeşilçam’ın üretim süreci, sorgulamaksızın, eleştirmeksizin, çelişkileri yokseyan, ‘mutlak hakikat’ duygusunun yaşama, üretme ve düşünme biçimlerindeki etkisini içeren, cemaat ruhuna dayalı, küçük ortaklıklara ve işbirliklerine dayanır (Tunalı, 2006: 206). Yeşilçam filmlerinin aynı konuları ele alan ortak repertuarının; filmlerdeki anlatı yapısının, karakterlerin, mizansenin aynı olması durumunun geleneksel kültürle ilişkisini şöyle açıklar Akbal Süalp: Bir öykünme biçimi olarak filmlerdeki mizansen tekrarları, “‘bizim ve bize yakın coğrafyalardaki gibi, yaratıcının izinin silindiği, yaratıcının elinin uhrevi, aşkın bir ele teslim edildiği’” bir anlatı biçimindedir (Akbal Süalp’den Aktaran Akbulut, 2008: 108).

Bu tekrarlara dayalı çeşitleme anlayışının izleri popüler roman uyarlamalarında da sürülebilir. Kerime Nadir başta olmak üzere bu dönemde birkaç popüler yazardan yapılan film uyarlamaları yukarıda ele alınan çeşitleme özelliğini taşımış, ufak tefek farklarla birbirine çok yakın anlatılar üzerine kurulan filmler benzer özellikler taşımıştır. “Sinemacıların vazgeçemediği isimler olan; Kerime Nadir, Muazzez Tahsin Berkant, Esat Mahmut Karakurt, Oğuz Özdeş gibi piyasa romancılarının eserleri, 50’li yıllardan başlanarak 60’lı yıllarda doruk noktaya ulaşan uyarlama çalışmalarıyla sinemaya aktarılmış, 70’lerde ise bazen aynı eserlerin ikinci veya üçüncü çevrimleri yapılarak bu alışkanlık sürdürülmüştür.” (Tunalı, 2006: 221). Nijat Özön’ün belirttiğine göre, Türk sinemasında ilk konulu film olan *Pençe*’nin çekildiği 1917’den 1975’e dek çekilen 133 roman uyarlamasının 101’ini, yani %75,9’unu popüler romanlar oluşturur. Üstelik yeniden çevrimleri yapılan filmlerin büyük çoğunluğu da bu tür romanlardır. Bunun nedeni de yapımcının yeni bir yatırıma yönelirken işi garanti altına almanın “piyasa romanları”ndan geçtiği düşüncesinin hâkim olmasıdır. Aynı gerçek, yapıtları en çok aktarılan yazarlar açısından da geçerlidir: “Kerime Nadir [Azrak]’ın 17, Esat Mahmut Karakurt’un 15, Muazzez Tahsin Berkant’ın 14 romanı beyazperdeye aktarılmıştır. Dahası var: Karakurt’un romanlarından 8’i, Azrak’ın romanlarından 6’si, Berkant’ın romanlarından ise 5’i ikişer kez çevrilmiştir. Böylelikle yalnız bu üç romancı, sinema seyircisinin karşısına 65 kez çıkmış oluyorlar.” (Özön, 1995: 104).

Popüler anlatıya dair kodlar, söylem ve ideoloji; uyarlamalar kanalıyla edebiyattan sinemaya taşınmıştır. “Doğrudan sinema için yazılan senaryoların da çok önemli bir bölümü bu tür romanlardan esinlenerek yazılmış ve Türk sinemasının en popüler dönemi, erkek egemen bir hayat içinde ‘milliyetçi ideoloji’ ile ‘romantik aşk’ın harmanlanmasından doğan, nihai olarak Cumhuriyet ideolojisiyle de örtüşen bu romanların ya da taklidi/benzeri senaryoların üzerine kurulmuştur.” (Maktav, 2013: 123). Yerli aşk romanı geleneği, hem söylem hem biçim özellikleri açısından Yeşilçam’ın beslendiği kaynak olmuştur. “Genel

³ Potlaç ve oyuna dair bakınız Tunalı, 2006: 21-22 ve 304-305.

görünümüyle Türk sineması melodramatik bir romandır” diyen Selim İleri, onun nostaljisini bu yapıdan aldığını belirtir (İleri, 1983: 5).

Türk sinemasına damgasını vuran bu üç yazarın eserlerinin (Kerime Nadir, Esat Mahmut Karakurt ve Muazzez Tahsin Berkant) sinema üzerindeki etkisi sadece çekilen filmlerle sınırlı değildir, oluşturulan şablonlar açısından da bu etki önem taşır.

Büyük ölçüde popüler aşk romanlarından beslenen ve esinlenen Yeşilçam sineması doğal olarak bu türün ‘edebi dil’ini referans almış, bu dilin drammatizasyonundaysa zamanla kendi klişelerini oluşturmuştur. Öyle ki bugün bir Kerime Nadir’den, bir Muazzez Tahsin Berkant’dan söz edildiğinde bu yazarlar eserlerinde kullandıkları dilden ziyade bu klişelerle ve eserlerinin beyazperdedeki suretleriyle anılırlar. Tutmuş olanın tekrarıyla iyice yerleşen Yeşilçam klişeleri zaten birbirine benzeyen bu tarz romanlar arasındaki kimi üslup/içerik farklılıklarını da ortadan kaldırmış ve aşk romanlarının benzeşimini de aşan bir aynılık ortaya çıkmıştır. Bu aynılık ideolojik zemin bir yana, mekân, müzik, diyaloglar ve seslendirmenin yanı sıra özellikle oyunculukta kendisini gösterir (Maktav, 2013: 126).

Hatta doğrudan yazınsal yapıttan yararlanılmadığı durumlarda bile deyiş özellikleri, konu benzerlikleri, diyaloglar ve tipolojiler açısından süreklilikler mevcuttur; filmlerdeki gerçek-dışı, basmakalıp ve düzmece diyaloglar, yazınsal yapıtların özelliklerini taşır. Bu olguyu şöyle ifade eder Nijat Özön: “Türk sinemasında insanlar -yaşadıkları yer, zaman ve çevre ne olursa olsun- Mükerrerrem Kamil romanına göre tanışır, Esat Mahmut romanına göre sevişir, ihanet eder, ihanete uğrar, ‘Avare’ filmine göre ızdırap çeker, Kerime Nadir romanına göre verem olup giderler.” (Özön’den akt. Şener, 1970: 79-80). Bu yazarların eserlerindeki diyaloglar, karakter özellikleri, Yeşilçam filmlerinde yer alan kadın ve erkek karakterlerin pek çok özelliğine, davranış ve konuşma şekillerine yansır. Malzemenin, sinema yapıtında nasıl yer aldığını şöyle anlatır dönemin en önemli senaryo yazarı Bülent Oran: “Bir hizmetçi kız evin oğluna Victor Hugo’yu bile hortlatacak cafcıflı laflar eder. Bir işçi patronuyla kavgasında en yaldızlı kelimeleri kullanır. Erkek, E. Mahmut, kız K. Nadir ağzıyla konuşur. Normal konuşmalarımıza benzemez. Koca koca laflar, yüksekten atmalar falan derken az sonra hiç yoktan bir çekişme başlar aralarında; sonra da savaş.” (Oran, 1973: 20). Sinemaya aktarılırken eserlerinin “feci kıyım” a uğradığını söyleyen Kerime Nadir (1981: 136), bu uyarılma furyası esnasında ticari çarkın işleyişi ile bağlantılı olarak ne tür hileli yollara başvurulduğundan, yağma zihniyetinden söz eder:

Sanırım Türk filmciliğini uzun bir dönemde, kendi ölçüleri içinde hareketlendiren de benim eserlerim olmuştur. Ama Nasrettin Hoca’nın dediği gibi, ay doğranıp doğranıp yıldızlar yapıldı. Bu eserler kesilip biçildi; yer yer uydurma motiflerle yamandı; gerçekçilikten uzak, ticari bir zihniyetle hazırlanıp piyasaya sürüldü. Bunlar işin üzücü yanı... Bir üzücü yanı daha var bu işin... Benim eserlerimden birçok pasajlar, hatta sahneler çalındı. Bu çalınan parçalar bir takım kişilerin imzasını attığı senaryo müsveddelerine eklendi. Zaman zaman sinemalarda, hatta televizyonda yabancı adlar altında izlediğim eski filmlerde kendi diyaloglarımı, eserlerimin çeşitli motiflerinin kopyalarını gördüm. Hatta hatta konularda bile benim romanlarımın ana fikirlerinden çalınmış modellere rastladım (Nadir, 1981: 289)

Yazar ve yönetmenin bireysel üretimleri açısından da şöyle saptamalar yapmak mümkündür. Kültürün her alanında, romanda, sinemada tahayyül gücünün sınırlı oluşuna bağlı olarak yaratma sorunsalı varlığını sürdürmüştür. İnsanın ve dış dünyanın inkârına yönelen İslam sanatçısının insan hayatının trajik duygusuna sahip olmadığını söyler Tanpınar (Tanpınar, 1995: 59-60). İnsana ve hayata teğet geçen böyle bir muhayyilenin sınırı da dardır, yaratıcı özellikler taşımaz. Oysa Tanpınar'ın deyişiyle, "Muhayyile, herhangi bir şeyi uydurmak değil, belli herhangi bir şeye hayatın sıcaklığını geçirmek, yalanı yaşar hale sokmaktır." (Tanpınar, 1995: 56). Tasvir yasağının Müslüman sanatçıları irrel'e, soyut formlara zorladığını (Ayvazoğlu, 1989: 39), sanatçının Allah'ın yarattıklarına benzer şeyler ortaya koyduğu kuruntusuna kapılıp yaratma heyecanı duymasının İslam'da tehlikeli bulunduğunu söyler Ayvazoğlu: "Esasen İslam sanatçıların estetiğinde başından beri 'yaratma' diye bir problem yoktur; çünkü yaratmak ancak Allah'a mahsustur." (Ayvazoğlu, 1989: 42). Kerime Nadir'in yazın anlayışı da yaratıcılıkla değil, esinle bağlantılıdır.

1930-1950 arasındaki popüler edebiyatın en önemli kalemlerinden olan Kerime Nadir yazmayı bilinçli bir etkinlik olarak görmez, onu Tanrısal esin ile ilişkilendirir: " Her doğan insanın bu dünyada nasıl bir kader yolu varsa, tanrısal bir bağış olan esin'den (ilhamdan) doğan eserlerin de kader yolları vardır." (Nadir, 1981: 23) Yazara göre edebiyatçı duygularının, ruhunun eğilimleriyle başka ruhlar arasında bağlantı kuran insandır. Nadir'in uhrevi bir temel üzerine yapılandığı edebiyatçı kimliği vardır. Roman yazma etkinliği, onun için kendiliğinden gerçekleşen bir tür "transa geçme" halidir (Nadir, 1981: 104). Romancının doğuştan gelen, Tanrı vergisi ilham yoluyla hareket ettiğini söyleyen Nadir (1981: 235), *Hıçkırık* romanından on sekiz yıl sonra yazdığı *Son Hıçkırık* romanını nasıl bir ilham içinde yazdığını şöyle anlatır: "İşte ilham... On sekiz yıldan beri beklediğim ilham geliyordu. O ilham ki, sözlüklerde manası, Tanrı tarafından insan kalbine bahşedilen ilahi nurdur. Evet, o ilahi nur iniyor, muhayyilemin sönükleşen avizesindeki ışıkları yeniden birer birer yakıyor, gözlerimin önüne esrar dolu bir ufuk seriyordu... Sonra o ufuk daraldı; her şey sessizce ayaklarımın altına geldi; etrafımı bütün o sevdiğim insanlar, o sevdiğim hayat kuşattı..." (Nadir, 1981: 167).

Kerime Nadir'in yaratıcılıktan ziyade çeşitlemeye dayanan bir edebiyat pratiği vardır. Nadir'in *Hıçkırık* romanı ilk kez 1937'de Tan gazetesinde tefrika edilmiş; gazetenin tirajı yükselmiştir. Kitabın roman olarak basılmasından sonra gördüğü ilgi daha da artmış, çok sayıda yeni baskısı yapılmıştır. Bundan sonra Kerime Nadir adı popüler olmuş, romanları gazete ve dergiler tarafından çok talep gören bir isim haline gelmiştir. Nadir'in *Son Hıçkırık* romanına o zamana dek hiçbir romancıya ödenmeyen para ödenmiştir (Alpay Doğan Yıldız, 2009: 116-119).

1950'lerin uyarlamalar açısından en gözde yönetmeni olan Atif Yılmaz ise, iş yapan konulara yönelmiş; çok satan popüler romanları uyarlamıştır. Kerime Nadir'in *Hıçkırık* adlı yapıtının uyarlamasının ardından Esat Mahmut'dan uyarladığı *Kadın Severse* (1955) ve *Dağları Bekleyen Kız* (1955) gibi popüler filmlere imzasını atan Yılmaz, Scognamillo'nun deyişiyle "piyasa romanları sinemasının en güvenilir temsilcisi olur." (Scognamillo, 1998: 169). Melodram özellikleri taşıyan, piyasada iş yapan bu filmler dolayısıyla Atif Yılmaz'ın Türk

Sinemasının piyasa romanı salgınına uğramasındaki payının büyük olduğunu söyleyen N. Özön (1962: 183), yine de, uyarlamalarda o zamana dek en iyi sonucun onun filmlerinde alındığını belirtir (Özön, 1995: 136). Ekmeğini kazanmak zorunda olan profesyonel bir sinemacı olarak Yılmaz, seçme hakkı olmadığını, talebe yönelik olarak film yaptığını, Kerime Nadir romanları ve benzerlerinin severek yaptığı işler olmadığını söyler (Özgüven, 2007: 184-185): “Yani, o melodramları niye yaptık? *Hıçkırık*’ları filan. O romanları ben okumaya tahammül edemezdim, filmini yaptım” diyerek serzenişte bulunur (Özgüven, 2007: 188).

Kerime Nadir’in *Hıçkırık* romanını temel alarak 1953’de yapılan *Hıçkırık* filmi, 50 ve özellikle 1960’larda bir salgın haline gelecek olan uyarlama filmlerin prototipini oluşturur. Romandan eksiltilere giderek çok az değişikliklerle bir tür görüntülü hikâye olarak roman dilinin sinemaya taşındığı *Hıçkırık* filmi, “klişe haline gelen birçok melodramın öncüsü” olur (Tunalı, 2006: 199). Maktav’ın deyişiyle *Hıçkırık*, çok ağlatan, çok kazandıran ve Türk sinemasının mutlu günlerini muştulayan bir filmidir: “O mutlu günlerde *Hıçkırık*’ı aratmayan yüzlerce film yapılacak, tutan bir melodramın mutlaka bir devamı, bir benzeri veya tekrarı gelecektir.” (Maktav, 2013: 120). *Hıçkırık*’ın tutması üzerine, Orhan Aksoy’un yönettiği ikinci *Hıçkırık* (1965) yapılmıştır. Bununla da kalınmaz; 1971’de yine bir Kerime Nadir uyarlaması olan Ertem Eğilmez’in *Son Hıçkırık*’ı yapılır. Her ne kadar hikâye değişse de ilk *Hıçkırık*’ın büyüğü devam etmekte, yine mendil dağıtmak amaçlanmaktadır. Ne yazık ki bundan sonra *Hıçkırık* son bulmamış, televizyon dizilerinde varlığını sürdürmüştür (Maktav, 2013: 121-22).

Hıçkırık (1953) gibi filmler, hem melodramların tavan yaptığı 60’lı yıllara ait bir furya oluşturmuş; hem de fazla tutan kalıpların tekrarlanmasına neden oluşturmuştur (Tunalı, 2006: 227). Bu filmler, yerli film üretiminin tavan yaptığı 60’lardaki (büyük kısmı melodram yâda melodramatik özellikler taşır) bazı klişelerin yerleşmesinde etkili olmuş; bu etki, hem piyasa romanlarına yönelmeyi, hem de melodramların vazgeçilmez özelliklerinden olan hastalık (verem, körlük) gibi motiflerin yerleşmesini ve tekrarlanmasını sağlamıştır (Tunalı, 2006: 24; 304).

Yalnızca üretim özelliklerinde değil, Yeşilçam filmlerinin alımlanmasına dair özelliklerde de, değişmiş biçimiyle de olsa gelenekselden devralınan davranış özelliklerinin izleri sürülebilir. Yaşantının her alanında kendini hissettiren ‘topluluk bilinci’ nin hala hüküm sürmesi, dolayısıyla “toplum içinde birey’ olarak algılama ve düşünme yerine ‘topluluk içinde belirsiz, isimsiz ve üslupsuz’ kalma alışkanlığı”, yaşantının tüm alanlarında kendini hissettirmiştir (Tunalı, 2006: 282). Yeşilçam filmlerini seyretme etkinliği kolektif bir eylem niteliği taşımıştır. Mantıksal ilişki ve bağlantıların ihmal edildiği Yeşilçam filmlerindeki akıldışı unsurlar, izleyiciyi rahatsız etmemiş, tersine halk bu melodramları sahiplenmiş, topluluk deneyimi içinde birlikte seyretmiş, birlikte ağlamış ve gülmüştür. Kerime Nadirler, Muazzez Tahsin’ler, Esat Mahmut’lar her toplumsal katmandan okura yönelmiş; hızlı, soluk soluğa okunan romanlar olarak hemen her kesim arasında yaygınlık kazanmıştır. Keza film de çok tutulmuş, çok ağlatmıştır. Bu bakımdan *Hıçkırık*, hem gündelik hayat, hem sinema hem de edebiyat tarihi içindeki kendi hikâyesiyle de sembol olma özelliğine sahiptir.

Hıçkırık'ın okur üzerindeki etkisi uzunca bir süre devam etmiştir. *Hıçkırık*'ın tefrikasını okuyanlar bir sonraki sayıyı iple çeker, gazete satışlarında patlama olur; kitap olarak yayımlanmasından sonra ise defalarca yeniden basımı yapılır ve satışı yüz binleri aşar. Yüzlerce okur mektubu alan Nadir'e Yozgat'tan yazan bir okuyucu şunları söylemektedir: "HIÇKIRIK, hepimizin hıçkırığıdır. Anadolu'nun kara renkli köşelerinde vatan için kendini veren askerlerin heyecandan titreyen yüreklerine bir su gibi akan bu Hıçkırık'ınızdır. Hıçkırık'ı okuyan her genç subay emin olun ki, gece yatağında bir Nalan içliliği, bir Kenan temizliği ve hassasiyeti düşleyerek uyur." (Nadir, 1981: 33). Özellikle o yıllarda doğan kız çocuklarına Nalan, erkek çocuklarına ise Kenan adı verilir (İleri, 2001: 10). İbrahim Türk de bu olağanüstü ilgiyi şöyle anlatmaktadır: "O zamanlar pek çok insan bu romanları okumakta ve Kerime Nadir'in hassas, kırılğan karakterleri için gözyaşı dökmemektedir. Özellikle genç kızlar ve kadınlar... Erkekler ise Esat Mahmut kahramanlarının kadınlara karşı davrandığı gibi davranan, oturaklı laflar eden, tok sözlü, erkeksiliği çok önde tiplerine benzemeye çalışmaktadırlar." (Türk, 2004: 38). Çocukluğunda Esat Mahmut, Kerime Nadir ve Muazzez Tahsin okuyup etkilenen, *Hıçkırık*'ı okuduğunda odasında ağlayan Bülent Oran, Kerime Nadir'in cenazesindeki duygularını *Hıçkırık* ile ilişkilendirir: "'Cenazesini hatırlıyorum. En bir acıklı romana yakışacak kapalı-gri bir gündü. Yağmur çiseliyordu. Hayır, hayır. Yağmur değildi bu. Nalan'ın gözyaşlarıydı gökten düşen. Rahmet yağıyordu Kerime Nadir'e, halkın sevgisiydi tabutunu okşayan damlacıklar. Gözlerimdekiler de öyle.'" (Oran'dan Aktaran Türk, 2004: 192).

Yapımcı Şeref Gür, *Hıçkırık* romanını seçme nedenini, romanın çok okunması ve duygusal olarak kadınlara hitap etmesine ve onlar tarafından beğenilmesinin sağlayacağı gişe garantisine bağlar (Kale, 2010: 91). Yönetmen Yılmaz ise romanın seçilme nedenini şöyle açıklar: "Kerime Nadir'in, sayfaları okuyanın gözyaşlarıyla kısa zamanda okunmaz hale gelen melodramatik romanları dönemin best-sellerler'leriydi. Hürrem Erman, film istediği gibi olursa, sinema kapılarında seyirciye mendil dağıtmayı tasarlıyordu." (Yılmaz, 1991: 83). Nitekim beklenen sonuca ulaşılmıştır. Yılmaz anılarında şöyle aktarır bu mutlu finali: "'Seyircinin çoğu kadındı. Kadınlar sinema salonunu terk ederken hala hıçkırmaya devam ediyor, gözyaşlarından sıırıslam olmuş mendillerini sıkıyorlardı. Oluk oluk para giriyordu Erman Film'in kasasına. (Yönetmenlik ücretim sanırım o sırada dört bin liraya çıkmıştı.)"' (Yılmaz, 1991: 86). Hatta ağlayanlar kervanına dönemin Cumhurbaşkanı Celal Bayar da katılmış, köşkte filmi seyreden Cumhurbaşkanı, film ekibiyle tanışmak istemiş; bu amaçla, köşkte içinde ünlülerin de olduğu bir davet vermiştir (Yılmaz, 1991: 86). Kerime Nadir ise her ne kadar kendi metniyle bağlantısı açısından serzenişte bulunsa da filme dair şunları söyler: "Hıçkırık filmi, gerçekten özenle çevrilen ve Türk sinemasında yeni bir dönem başlatan başarılı bir kordele olmuştu. Her sınıf halk arasında beğeni kazanarak gişelerde hasılat rekorları kıran; böylece ülkede yerli sinema sanayiinin ilk büyük ürününü sağlayan bir süper film..." (Nadir, 1981: 135).

Bu şekilde popüler formların üretimi ve tüketilmesinde ifadesini bulan zihniyetin yaratıcılığa, alımlamaya ve kalıpların tekrarına ilişkin yapısı, estetik biçimlere yansımıştır. Batılı anlamda karakter ve olay örgüsü yaratma durumu modernleşme süreciyle birlikte başlasa da, geleneksel etki bize özgü modellerle edebiyat, tiyatrodan ve oradan da sinemada

varlığını sürdürmüştür; “zihniyetin yaratıcılığa, seyretmeye ve kalıpların tekrarına ilişkin durağan yaygınlığı; teknoloji eliyle dönüşmüş olan filmlerin öykü, karakter ve biçimlerine aktarılmıştır.” (Tunalı, 2006: 126). İzleyen bölümde alttan alta varlığını sürdüren, estetik biçimlere de yansıyan geleneksel etkinin izleri, popüler anlatı yapısı, olay örgüsü kalıpları ve karakterler bağlamında ele alınacak; popüler olay örgüsü kalıplarının geleneksel aşk hikâyeleri ile olan yapısal bağı saptanmaya çalışılacaktır.

Yerli Melodramların Anlatı Yapısı

Türkiye’deki melodram filmlerine zihniyet yapıları açısından bakıldığında, gerek öykü oluşturma, gerek kişileştirme, gerekse filmin önermesiyle din dışı (potlaç, Şamanist öğeler) ve dini (tasavvuf) unsurların varlığını modernist biçimler altında sürdürdüğünü belirtir Tunalı (2006: 227). Biçimsel benzerliklere karşın yerli melodramların anlatı yapısı Batı melodram sinemasından geleneksel anlatı biçimlerinden izler taşımasıyla farklılaşmıştır. “Türk melodram sineması, her ne kadar biçimsel özellikleri dolayısıyla başka sinemalara benzetilse de, yerli anlatsal geleneklerden (karagöz, meddah, aşk anlatıları gibi sözlü anlatı geleneği) beslenerek, kendisini Batı sinemasından farklı biçimde kodlamıştır; Batılı sinemasal anlatım biçimlerinden yararlı olsa da, bunları yerli anlatsal geleneklerle harmanlamıştır.” (Akbulut, 2008: 107) Geleneksel âşık hikâyelerinin kalıpları uyarlamalar yoluyla edebiyattan sinemaya taşınarak yerli melodramların geleneksel estetik ile bağını kurmuştur.

Geleneksel âşık hikâyeleri kalıpları (romans) ile popüler romanlar benzer özellikler taşır. Ele alınan konular, karakterlerin işlenişi gibi anlatı özellikleri açısından melodram kategorisi içinde değerlendirilebilecek bu popüler anlatılarda da benzer nitelikler saptanabilir. Moran’ın sözünü ettiği romans grubuna giren geleneksel âşık hikâyeleri melodramatik özellikler taşır. Olağanüstü olaylara, doğaüstü varlıklara yer verilen bu sözlü kültür ürünü hikâyeler, gerçekçiliğe özenen bir anlatı türü değildir; masala yakın, hayal ürünü olan bu âşık hikâyeleri, ideale yönelik bir nitelik taşır. “*Kerem ile Aslı, Emrah ile Selvi, Tahir ile Zühre, Âşık Garip* gibi hikâyelerden oluşan bu hikâye kolu sevgiyi idealize ederek gerçeklikten uzak bir romans dünyası sergiler. Gerçek hayattaki gibi iyi ve kötü yanları olan karakterler yerine tümüyle iyi ya da tümüyle kötü kahramanları vardır hikâyelerin. Kahramanlar bir bakıma bize benzemeyen yüceltilmiş âşıklardır ve hikâye gerçeğin değil güzelin peşinde olduğundan dil bakımından da şiirlerle süslüdür.” (Moran, 1990: 22). Aşkın en büyük değer olduğu bu anlatılarda sevgiliye bağlılık ve sadakat en önemli değerdir. “Sevgililer sonunda birleşip mutluluğa ermekle sadakatlerinin ve bağlılıklarının ödülünü almış olurlar. Buna karşılık ölümle biten acılı hikâyelerde de aşk uğruna canlarını vermiş olanlar sadakatlerini sonuna dek sürdürmekle sevginin yüceliğini kanıtlamış olurlar. Onun içindir ki, ‘hak aşığı’ denilen bu tür sevgililerin aşkı bir bakıma kutsal sayılır ve bir çeşit dokunulmazlığı vardır.” (Moran, 1990: 24-25). Popüler romanlar da idealize edilmiş iyi-kötü karşıtlığına dayanan iki boyutlu kahramanlarıyla, şematize edilmiş, kalıplaşmış yapıların tekrarına dayalı olay örgüsüyle, gerçek-dışı serüvenleriyle, psikolojik derinlikten yoksunluğuyla ve olağanüstü rastlantıların ve tesadüflerin olay akışında belirleyici oluşuyla kendini ortaya koyarken bu romans

geleneğinin sürdürücüsü olurlar. Hulki Aktunç, “Kerime Nadir de halk aşk hikâyelerinin bir tür çağdaştırıcısı, bu hikâyelerin İlk - Cumhuriyet - Yarı - Aydın - Kültürüne uyarlayıcısıdır” demektedir (1984). Romans geleneğinin izlerinin sürülebileği Hıçkırık romanı, yine bu özelliklerin filme aktararak yeniden üretildiği, metinlerarası dolaşıma sokulduğu bir filmsel metin olur.

Hıçkırık romanında/filminde de Kenan ile Handan arasındaki romantik aşk temel izlektir. Uğruna ölünecek en yüce, en “kutsal” değer olan bu aşk idealleştirilir; gerçek-dışı, olağanüstü boyutlar taşır. Sonsuza dek süreceğini söylediği derin bir aşk acısı içinde kıvranan Kenan, sürekli ağlayıp inler. Nalan ise kendisine sakladığı bu aşk uğruna ölüme sürüklenir. Kocasına sadakatini sonuna kadar sürdürmüş, ancak aşkı uğruna can vererek sevginin yüceliğini kanıtlamıştır. Bu soyut aşk da epik bir form içinde anlamını bulur. İslam sanatlarında işlenmeye değer tek bir konu olarak Aşk’ın bulunduğunu, kahramanın her zaman âşık ve onun hikâyesinin de epik olduğunu belirtir Ayvazoğlu (1989: 99-100).⁴ Bu ticari, melodram filmlerde de, tasavvufi boyutun sulandırılmış ve sekülerleşmiş epik bir form içinde yer aldığını belirtir Ayşe Şasa. Evreni insan doğasından kaynaklanan bir çatışmanın ürünü olarak gören trajedi, dram geleneği olmayan Türk sineması, hem melodrama hem de İslamdaki kader anlayışına göre gelişen, içsel çatışmadan ziyade dış olayların etkisiyle ilerleyen, epik nitelikli melodrama yakın hikâyeler yapar⁵ (Şasa’dan Aktaran Tunalı, 2006: 277). Yeşilçam sanatçılarının ne zaman dram yapmaya kalksa, sonuçta ortaya melodram çıkmasını Aristocu bir dram geleneğinin olmayışına ve çağdaş bir eleştirel söylem kültürünün

⁴ Ayvazoğlu bizde trajedinin doğmayışını şöyle açıklar: “Yukarda da belirttiğimiz gibi, hayata aynı anda hem evet, hem hayır diyen insan esasen trajik bir çıkmazdadır. Yani trajik, evrenin özünde var olan bir şeydir. Çünkü maddi tarafımızla bu dünyaya zorunlu olarak bağlıyız. Fakat trajik olanın sanat eserine aksedip etmemesi, sanatçının tabiat karşısında aldığı tavırla doğrudan doğruya ilgilidir. İslam sanatlarında gerçekliğin kavranışıyla ilgili olarak verdiğimiz bilgilere dayanarak, Müslüman sanatçının trajik olandan şuurlu olarak kaçtığını söyleyebiliriz; fakat tabiatı ve hayatı olduğu gibi aksettirmek gayesinde olsaydı, şüphesiz, o da trajik biçime ulaşacaktı. Fakat maddilikten, dolayısıyla çatışmadan arındırılan bir dünyada trajedi düşünülebilir mi? Öyle bir dünya ki, Müslüman sanatçıyı doğrudan epik’e götüren ‘harikulade’ artık orada tabii bir hadise haline gelmiştir. Tanpınar’ın ifadesiyle ‘harikulade’ insanın kaderiyle karşı karşıya gelmesini önlediği için trajik doğmaz.” (Ayvazoğlu, 1989: 93)

⁵ Ayşe Şasa geleneği belirleyen üç ölçütten söz eder: “Tasvirten çok temsile (yoruma) dayalı anlatım, tek sesliliğin deruni ahengi, trajik olmayan (epik) anlatım, ...” (Şasa, 2010: 108):

“Kabaca özetlemek gerekirse, Türk sinemasındaki mahalli gelenek, şöyle nitelenebilir: 1. Gerçekten çok, temsile ve görüntüye dayalı bir anlatım. (Bir yanda gerçeğe, bir yanda temsile ve görüntüye dayalı ilkeler konusunda önemli bir kaynak, Andre Bazin’in *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. Bazin, gerçeğe dayalı estetiğin Batı sinemasındaki evrimini irdeliyor ve bize bu konuda çok yararlı bir terminoloji kazandırıyor. Bizde ise bu evrimin karşıtı söz konusu.) 2. Ses-görüntü karşıtlığından, görüntü-anlam karşıtlığından, tema-karşı tema çatışmasından, yani kökünü müzikteki kontrpuan esasından alan Batılı bir anlatımdan taban tabana farklı olarak, ses-görüntü paralelliğine, görüntü-anlam paralelliğine, yani müzikteki tek seslilik ilkesine bağımlı, mahalli kompozisyon anlayışı (kontrpuan esasının Batı sinemasındaki temelleri için klasik bir kaynak: Siegfried Kracuer, *Theory of Film: ...*) 3. Öyküleme tekniği itibarıyla, trajikten çok epiğe dayalı ilkeler. (Trajik ve trajik olmayan anlatım teknikleri ve epiğin İslam sanatındaki kökleri için değerli bir kaynak: Beşir Ayvazoğlu, *İslam Estetiği ve İnsan*.)” (Şasa, 2010: 21)

gelişmemiş olmasına bağlar Şasa. Hayatı çatışma değil, uyum olarak kavrayan İslami gelenek ve çelişkileri bilinçle anlamlandırmaktan uzak olan insan profili bizde dramı olanaksız kılmıştır. Yapının Batılı bir dramaturjiye oturtulamaması, Türk romanları kadar Türk filmlerini de sakatlamıştır (Şasa, 2010: 45-46).

Doğulu bir kültür geleneğine yaslanan “ Türk sinemasında, Batı sinemasında var olan dramatik yapı, entrika, karakter geliştirmesi, kişiliklerin psikolojik derinlikleri yoktur.”⁶ (Ayça, 1985: 83). Erdoğan, teknik ve biçimsel gereçler açısından Batılı örneklerden farklılaşan Yeşilçamın, en sadık uyarlamalarda bile kendine özgü bir söylemi ürettiğini belirtir:

Yılda 200-300 filmin yapıldığı bu dönemde hızlı üretim zorunluluğu, perspektifin yer almadığı derinliksiz bir görseelliğin egemen olduğu geleneği ister istemez yeniden canlandırıyor. Bakış açısı çekimlerinden kaçınılması, düz ve kontrastlı aydınlatma, nüanssız, canlı renkler ve yapım sonrası seslendirme, hem masalsı bir melodramın gerektirdiği fantezi için uygun bir ‘gerçeklik’ izlenimi, hem de bu izlenimin bir parçası olarak, kaderin eline düşmüş, bireyselliğini ve başına gelen olaylara müdahale etme yeteneğini bir türlü kazanamadığı için melodramatik etkiyi iyice güçlendiren karakterler yarattı (Erdoğan, 1995: 188).

Batı’dan alınan biçimin tragedyaya olmasına karşın, bizde melodram biçimini almasına bağlı olarak kahraman da tragedyaya kahramanı değil, melodram kahramanı olarak karşımıza çıkar. Tıpkı romanslardaki gibi, *Hıçkırık*’ta -filmde/romanda- da, karakterler, gerçek hayattaki gibi hem iyi ve hem kötü yanları olan karakterler değil, iyi-kötü karşıtlığına dayanan, içsel çelişkileri ve çatışmalarına göre davranmayan, idealize edilen, yüceltmenin sonucu olağanüstü davranış özellikleri sergileyen karakterlerdir. Kenan ve Nalan, kimi zaman gidüş gelişleri olsa da psikolojik derinlikleri olmayan iki boyutlu karakterlerdir. Nalan tüm iyi özelliklerin kendisinde toplandığı yüceltilmiş, dolayısıyla insani özelliklerinden soyutlanmış bir varlıktır. Kenan ise, imkânsız aşk’ının öznesi Nalan’ı var etmek, Nalan kanalıyla soyut aşkı yüceltmek için bir vesile gibidir. Karakterler aşırı duygusal uçlarda hareket ederler. Başlangıçta iyi olarak çizilen Nalan’ın kocası İlhami, tesadüfler sonucu öğrendiği bu aşk karşısında birden mutlak kötü bir karaktere dönüşür. Bu şekilde psikolojik derinliği olmayan

⁶ Ayça, Türk sinemasının karakteristiklerini şöyle açıklar: “Türk sineması epik özellikler taşır, tiplere, hatta prototiplere dayanır. Anlatımcıdır. Kişilerin toplumsal ve tarihsel kimlikleri çok belirgindir. Bunlar kalıp kişilerdir. Film içinde gelişme ve değişme göstermezler, hatta filmlerden filmlere de pek değişmezler, değişmek istemezler. Öyküde tarihsel ve toplumsal işlevleri neyse onu yerine getirmek için vardır. Oyuncular kalıbına girdikleri ya da kalıp oluşturdukları kişilere göre davranırlar, onun genel özelliklerini, niteliklerini kendine göre tekrarlarlar. Oyuncu hangi öykü ve hangi film olursa olsun hep kendi tipini oynar. Öyküye göre o tipin eylemlerini canlandırır. O tipe göre güler, kavga eder, oturur, bakar vb... oyuncu surati ve gövdesiyle bir masktır ve film boyunca hep o değişmez mask olarak kalmak zorundadır, hatta bütün diğer filmlerde de benzer maskı oynayacaktır. Seyirci de belirli bir tipte benimsediği oyuncuların tiplerini değiştirmelerini pek onaylamaz. Oyuncu hem tipini değiştirmemeli hem de o tipe aykırı davranmamalıdır. Seyircilerin belirleyiciliği öyledir ki bu dublaja da yansımıştır. Tiplere göre kalıplaşmış biçimler ve seslendirme biçimi vardır. Örneğin jönlere göre benimsenmiş bir ses tonu vardır, bu bütün jönlere dublajında uygulanır ve hatta hep aynı dublaj sanatçısına yaptırılır. Seyirci böylece tipe uygun görüntü ve davranışlar konusunda gösterdiği duyarlılığı o tipin sesi konusunda da gösterir. Yönetmen bütün bunları doğal olarak kollayarak, Türk filmi yapmanın kuralı olarak yani seyirci öyle benimsiyor diyerek filmi gerçekleştirir. Kendisi bir çeşit anlatımcıdır. Öyküyü tek bir çizgi üstünde, seyircilerin beklentileri, istekleri doğrultusunda anlatır.” (Ayça, 1985: 83).

karakterler yaratılmasını geleneksel zihniyet dünyası ile ilişkilendiren Tanpınar, Müslüman Şark'ın "psikolojik tecessüsü" çok az tanıdığını, insanı ve insan ruhunun onu çok az ilgilendirdiğini oysa ancak içe dönüş fikriyle kadere karşı koymanın ve kahramanın hakiki manada oluştuğunu, eski Doğu hikâyesinde ise böyle bir terbiyenin bulunmadığını söylemektedir bu durumu izah ederken (Tanpınar, 1995: 58).

Doğulu ve Batılı sanatçının gerçeklik karşısında takındıkları tavır da farklıdır. Ayşe Şasa, Orhan Pamuk'a atıfla, Batılı romancı ile Türk romancısının gerçeklik karşısında takındıkları tavırların farklı oluşuna bağlı olarak gündeme gelen sanatsal farklılıkların altını çizer. Batı romanında nesnelere ile idealarının buluşamadığı düalist bir evrene karşılık, Türk romanında ve sinemasında sözcüklerin her iki düzeye de işaret ettiği monolitik bir evren vardır. İkilemlerin farkında olan, evreni ona tüm müdahalelerden uzak maddi gerçekliği içinde kavrayan, anlam ve yorumu ise açık bırakan Batı sanatçısının tersine nesne/anlam ikiliğine önem vermeyen Doğu sanatçısı, maddi evreni tek bir anlam dizgesi içinde yorumlamaya yatkındır. Toplumsal ya da tarihsel gerçekliğe göre değil, tevekküle dayalı, çatışma ve çelişki yerine bütünlüğü, tamlığı temel alan anlayışın uzantısı olarak çatışmasız öyküler yaratma eğilimi vardır (Şasa, 2010: 24-25). "Doğu sinemasında her görüntü, baştan verilmiş, öngörülmüş bir hakikate hizmet eder. Gerçek değil temsili olan önde gelir. Bazin'in deyişiyle 'gerçek' değil 'görüntü' vurgulanır. İdealar her an nesnelere egemendir." (Şasa, 2010: 25). Ayvazoğlu, Batılı anlamda dramatik kurgunun nedensellik bağını gerektirdiğini, Müslüman hikâyesinde ise, asla batılı bir kafanın anlayamayacağı biçimde mantıklı olmayan geçişlerle olayların yeni olaylara açıldığını söyler (Ayvazoğlu, 1989: 105). Neden-sonuç ilişkilerinin kurulduğu Batı melodramlarına karşılık yerli melodramlarda olağanüstü rastlantılar egemendir. Dramatik akışta ana çatışma noktaları tesadüfler yardımıyla kurulur. Bu farklı gerçeklik kavrayışları açısından öykü yapısına bakıldığında *Hıçkırık* romanında/filmde, romanslardaki gibi gerçek-dışı bir aşk öyküsüyle karşılaşırız. *Hıçkırık*'ta da - roman/film-nedensellik bağlantılarının kurulduğu, mantıklı olayların birbirini izlediği bir dizge ve karakterlerin içsel çatışmaları doğrultusunda ilerleyen realistik bir kurgu yapısı yoktur. İrrasyonel, olağanüstü rastlantı ve tesadüflerin, yanlış anlamaların yönlendirdiği bir olay akışı vardır. Toplumsal gerçeklikten soyutlanmış bu aşk anlatısında, olağanüstü rastlantılar eşliğinde kader yönlendiricidir. Kenan ve Nalan kendi yazgılarının kurucuları değillerdir; kaderin oyuncağıdır. Onlar kendi içsel çatışmalarına göre şekillenen bir sonuca göre davranmazlar, daha baştan sonu nereye evrileceği belli olan bir kaderi yaşarlar. Olaylar bu sonu belli amaca ulaşmak için belli kalıplara göre ilerler.

Gerçek dışı aşklarıyla, idealize edilmiş kahramanlarıyla romans formunun özelliklerini taşıyan masalsi anlatım tarzına sahip bu geleneksel aşk hikâyelerinin formülasyonu ile popüler romanlar ve Yeşilçam melodramlarının anlatı kalıpları arasında da bir koşutluk vardır. Eski aşk hikâyelerinde *aşık olma, ayrılma, kovalama ve kavuşup evlenme ya da ölüm* şeklindeki dört aşamalı bir olay örgüsü kalıbı vardır.: "1. Genç kız ile erkeğin arasında aşkın doğuşu. 2. Sevgililerin ayrı düşürülmesi. 3. Sevgililerin birbirlerine kavuşmak uğrunda verdikleri savaşım. 4. Evlilik ya da ölümle bitiş." (Moran, 1990: 24) Popüler romanlarda da rastladığımız bu kalıplaşmış anlatım biçimi filmlerimizin çoğuna model oluşturmuştur. Romans kalıpları popüler edebiyat kanalıyla sinemaya taşınmış; bu yolla popüler roman

uyarlamaları, metinlerarası ilişkinin vesilesi olmuştur. Bir model oluşturan *Hıçkırık*'ta da olay örgüsü kalıbı geleneksel romans kalıpları ile benzerlik gösterir.

Hıçkırık'ta -hem romanda, hem de filmde- Kenan küçüklüğünde annesini kaybetmiş, babasının ise tesadüfen üvey olduğunu öğrenmiştir. Üvey annenin gelmesiyle birlikte evde şiddet gören küçük Kemal, Muhip Azmi Bey tarafından evlatlık edinerek İstanbul'a götürülür. Kenan ile Azmi Bey'in kızı Nalan arasında daha çocukluklarından başlayarak bir sevgi gelişir. Birbirlerine derin bir bağla ve aşkla bağlanırlar. Ancak Nalan, Kenan'ın aşkı karşısında kendini tutmuş, ona kardeşçe yanıtlar vermiştir. Dolayısıyla mümkün olmayan bir aşktır bu. Bunun üzerine sevgililerin ayrı düşürüldüğü ikinci aşamada ayrılıklar devreye girer. Üçlü bir ayrılık söz konusudur burada. İlk ayrılık Nalan'ın kendisini tedavi eden Doktor İlhami ile evlenmesidir. Bu evlilikten Handan isimli bir kızı olur. Bu evlilik dolayısıyla Nalan, artık Kemal'e yasaklıdır. İkinci ayrılık ise, romanda subay olan Kemal'in doğuya, filmde ise mülkiyeyi bitirerek Roma'ya hariciyeciler olarak tayininin çıkması ile aşkıları birbirlerinden fiziksel olarak da uzaklaştıran mekânsal ayrılıktır. Kavuşamamanın önündeki üçüncü büyük engel de hastalıktır. Nalan verem olur. Kardeşçesine sevdiğini söylese de kimseye anlatamadığı, bastırıldığı bu aşk yüzünden kendini suçlu hissetmekte, acı çekmektedir. İmkânsız, dolayısıyla mutsuz bir aşktır bu. Üçüncü bölümde, mekânsal ayrılığa rağmen sevgililer iletişimi sürdürmek için uğraşırlar. Mektuplar bu iletişimi sürdürmenin, kovalamanın aracılırlar ancak aynı zamanda sonun da başlangıcı olan bir mektup vasıtasıyla final olan dördüncü bölüme gelir. Kenan tayininin çıktığı uzak diyarlardan aşkını ve acılarını anlatan mektuplar yazsa da verdiği söz üzerine bunları göndermez; Nalan'a kardeşçe mektuplar yollar. Lakin bir gün Nalan'a yazdığı bir aşk mektubunu yanlışlıkla postaya verir. Mektubu kocası İlhami okur ve aldatıldığını düşünür. Bunun üzerine hırçınlaşan ve kötü bir karaktere dönüşen İlhami, kızı Handan'ı veremden dolayı ölüm döşeginde bulunan Nalan'dan uzaklaştırır. Nalan, ölümün eşliğinde olduğunu bildiren bir telgrafla Kenan'ı çağırır. Ve dördüncü aşamada ölüm gelir. Romanda Kenan, ölmeden önce onu son bir kez görme umuduyla çırpınır fakat yetişemez. Roman mutlu son ile biter. Nalan'ın ağlattığını kızı Handan güldürür ve Kenan romanın sonunda Handan ile evlenir. Filmde ise, Nalan ipek mendiline kan tükürerek Kenan'ın kollarında son nefesini verir. Ölüm de bir tür mutsuz-mutlu sondur; bu dünyada kavuşamamanın tesellisi, sevgiliye öte dünyada kavuşmaktır.

Yerli Melodramların Duygu Dünyası

Hollywood melodramlarının diğer ülke sinemalarını etkilemesi doğrultusunda melodramlara dair 'aşk, acı, ayrılık, hastalık, engel, gözyaşı vs.' gibi kimi ortak kodlar görülse de, bu kodların nedensellikleri her kültürün yerel özelliklerine özgü kültürel ve zihinsel aktarımlara göre farklılaşır (Tunalı, 2006: 281-282). Tunalı, Batılı etkinin biçimsel olarak kaldığı Yeşilçam melodramlarında, tasavvufi kültürel ve zihinsel özelliklerin değişmiş biçimiyle romanların ve filmlerin ana temasını ve akışını belirlediği saptamasında bulunur (Tunalı, 2006: 278).

Hollywood melodramlarından farklı toplumsal, kültürel ve tarihsel göndermelere sahip olan Türkiye melodramlarında başat tema aşk olmakla birlikte, “‘maddi aşk’tan, ‘manevi aşk’a yönelen tasavvufi biçimle önemli benzerlikler taşıdığı ortaya çıkar.” (Tunalı, 2006: 20-21) Şasa’nın belirttiği üzere, hayata trajedi merkezinden bakan, onu bir çatışma olarak gören Batılı insanın bakışına bağlı dram geleneğine yaslanan Batılı sanata karşılık, epik bir bakışın ürünü olan bizim sanat anlayışımız, topluma, dünyaya uyum, aşkınlık ve ilahi boyutun kapsayıcılığı içinden bakar (Şasa, 2010: 159). Dolayısıyla bunun uzantısı olarak aşk anlayışı da maddesel gerçeklikten ziyade soyut, mistik özellikler taşır. Ayvazoğlu, tüm İslam sanatlarının temelinde “tasavvufi anlamda bir arayış geriliminin, yani aşk’ın” olduğunu söylemektedir.⁷ (Ayvazoğlu, 1989: 38). Taner Timur da, klasik Osmanlı geleneğinde tanrısal boyut taşıyan aşk’ın yazınsal uzantısının altını çizer: “Klasik Osmanlı geleneğinde aşk sözcüğü, karşı cinse duyulan tutkulu bir eğilimi değil, Tanrı’ya karşı hissedilen sınırsız bir sevgiyi ifade ediyordu. Bu anlamdaki aşk, yazınsal planda İran etkisiyle Osmanlılara geçmiş mistik (tasavvufi) bir aşktı ve 1859’da Şinasi’nin Batı şiirinden ilk çevirilerine kadar Osmanlı şiirine egemen olmuştur.” (Timur, 1991: 19). İlk Osmanlı yazarlarının, hem Osmanlı, hem Avrupalı gerçeklerine uymayan tutkulu, fakat temiz ve lekesiz bir aşkı yücelttiklerini söyleyen Timur, bu aşk’ın, geride bırakılan kültüre ait mistik aşk’ın laikleşmiş biçimi olduğunu belirtir (Timur, 1991: 21). İşte aynı anlayışın izlerini, popüler roman ve filmlerde görmek mümkündür. Popüler romanlarda ve Yeşilçam melodramlarındaki aşk da, tasavvufi boyuttaki Tanrı aşk’ını anımsatır (Tunalı, 2006: 278). Ayşe Şasa; Kerime Nadir gibi piyasa roman yazarlarının eserlerinin tasavvufi doğrudan, bilinçli bir bağlantısı olmadığını, halk masallarına, tasavvuf hikâyelerine bilmeyerek de olsa akrabalığı bulunduğunu söyler (Şasa’dan Aktaran Tunalı, 2006: 277).

Tasavvufa göre, evrenin yoktan var oluşu aşk nedeniyledir. Her sevgi ve aşk çabası da tüm varlıklarda açığa çıkan Tanrı’nın kendini görme ve gösterme arzusu olan “mutlak aşk”ın tezahürüdür (Doğan, 2004: 39). Âlemin yaratılmasının nedeni olan bu aşk, türlü biçimlerde açığa çıkar. İbn-i Arabî’ye göre, ilahi, ruhani ve tabii olmak üzere üç tür aşk çeşidi vardır; ilahi olan, Allah sevgisidir ve tüm aşk türlerinin kaynağıdır. “Ruhani aşk, sevenle sevilenin aslında bir oluşunun idrakidir, yani gaye sevilenin maddi varlığı ve cismani lezzetler değil, sevilende asli sevginin, yani birliğin idrakidir ki doğrudan doğruya ilahi aşkla bütünleşmeyi sağlar.” (Ayvazoğlu, 1989: 48). Leyla ile Mecnun aşkı da ruhani aşktır. “Mecnun, ... Leyla’nın batını suretiyle asli birliği idrak etmiş, aşkın son hakikatine ulaşmıştır. Aşk, sevenle sevilen arasındaki münasebet olmadığı gibi Allah’ın zatına ilave edilen soyut bir nitelik de değildir; kısaca aşk, İbn Arabî’ye göre, ariflerin belirli bir aşk objesi tanımayan gerçek aşkıdır. Bu noktada, aşkın Allah’ın zatiyle aynileştiğini görüyoruz.” (Ayvazoğlu, 1989: 48). Kenan’ın aşkı Kerem ile Aslı’daki yahut Leyla ile Mecnun’daki gibi yüceltilmiş bir aşktır. Leyla ile Mecnun aşkının, Türk melodram filmlerinin içeriğini belirleyen ve soyut aşk kavramına yaklaşan tema

⁷ Ahmet İnam, 13. ve 18. yüzyıllar arası bir yaşam biçimi olan aşk’ın, tasavvufi geleneğe beslendiğini söyler: “13. yüzyıldan 18. Yüzyıla uzanan zaman dilimi içinde, İslam kültürü, aşkı, tasavvufi bakışın oluşturduğu bir ortam içinde yaşadı. Sevgiliye dönen yüz, ka’inat ötesi aşk âleminde gelen ışıkla aydınlanır. Sevgilinin yüzü bu ışıkla görülür. Bu ışığın aydınlattığı aşk âleminde yaşanır aşk. Bu nedenle aşk âleminin etkileri ten toprağı ile gizlenemez. Aşk âleminde gelen okun açtığı yara, dünyevi şifa ile kapanmaz.” (2004: 78)

açısından bir şablon oluşturduğunu söyler Tunalı. Leyla'da mutlak güzelliği, Tanrısal güzelliği gören Mecnun, Leyla'nın aşkıdan kendinden geçerek aklını yitirir. Schimmel, aşkı aklın yitmesiyle eşit tutmanın, düşünmenin yerini vecd almasının, tasavvufi yaşantının bir görünümü olduğunu söyler. Her yerde Leyla'yı gören Mecnun, sonunda onunla öyle birleşir ki, bu tam birleşme onu mutlak yalnızlığa götürür: "Bedenin görünüşü kalbinin görünüşünün mutlaklığını tedirgin eder diye onu artık görmek bile istemez. Böylece Mecnun, her yerde Allah'ı gören mutasavvıf âşık durumuna gelmektedir ve onu artık dışında değil, kendi kalbinin en derin köşesinde görür." (Schimmel, 2004: 193). Bu aşk anlayışının izleri değişmiş biçimiyle de olsa, popüler roman ve filmlerde sürülebilir. Bu anlatılarda aşk acısı; "ayrılıklar, yanlış anlamalar, uzaklaştırmalar" yoluyla, bedensizleştirilen aşkın varlığını güçlendirmek, onu daha şiddetli, irrasyonel ve 'marazi' hale getirmek için kullanılır. "Dolayısıyla aşk tıpkı tasavvuf düşüncesinde olduğu gibi kişinin gerçek aşkı unutup kendini Allah'ta birleştirmesi (fenafillah) aşamasına getirilir." (Tunalı, 2006: 232). *Hıçkırık* bu anlatıların şablon niteliğindeki ilk örneğini oluşturur. *Hıçkırık* romanındaki zihniyet ve popüler kodlar edebiyattan sinemaya taşınır.

Hıçkırık romanının temel izleği olan Kenan ile Nalan aşkı, maddiliğinden soyutlanmış, bir tür uhrevi, ruhani aşktır; maddi aşk'tan ziyade manevi aşk'a yönelik oluşuyla tasavvufi bir boyut taşır. Müzik, hem aşkın hem acının dışavurumunun aracıdır. Kenan ile Nalan'ın müzik eşliğinde beraber olduğu anlar, bir tür kendinden geçme, esrik bütünleşme anlarıdır. Ruhları müzik nağmeleriyle birbirine kaynaşır bu saatlerde. Kenan, alelade bir müzik değil, ilahi bir ses olarak yorumlar Şeyh Kutsi Efendi'nin çaldığı neyden çıkan nağmeleri. Kenan ve Nalan "derin bir vecd" içinde dinlerler bu nağmeleri (Nadir, 2001: 110). Bu, bir tür ilahi varoluştur, varlıkta birliktir; birbirlerinde erime halidir. Bu halin tasavvuftaki karşılığı şu anlama gelir: Tasavvufta "varlığın birliği"nin sırrına eren kişi için artık her türlü ayırım anlamsızlaşır, her şeyin bir ve mutlak varlığın belirtileri olduğu bilinci gerçekleşir (Doğan, 2004: 41). Kenan ile Nalan her türlü ayırımın manasızlaştığı bu vecd anlarında bir ve bütün olurlar.

Ahmet İnam, Tasavvufta sevenin, aşk âlemini sevgide gördüğü için sevdiğini yüceltmek zorunda olduğunu ve bu nedenle kendini aşağıladığını belirtir. Seven aşağı indikçe sevgili yücelir. Bu nedenle aşk ancak yüceltme ile olanaklıdır (2004: 105-106). *Hıçkırık*'taki aşk, tasavvuftaki aşk gibi yüceltilir ve idealleştirilir. Kenan ve Nalan aşkına da aşırı bir duygusallık içinde ilerleyen bir yüceltme duygusu eşlik eder. Sevilen, yüce ve erişilmezdir. Nalan Kenan'ın düşlerinde, her yerdedir; kendi varlığının onun dışında bir anlamı, gayesi yoktur. Nalan'a aşkını şöyle ifade eder Kenan: "Seni öyle sadece bir aşkla sevmiyorum, senin sevgin yalnızca gönümde değil, vücudumun her parçasında. Sen benim bütün varlığımda yaşıyorsun." (Nadir, 2001: 85). Bu marazi aşk, saplantılı, tutkulu bir karasevdedir. Kenan, Nalan'a onu sade bir aşkla değil, "merhametle yoğrulmuş çılgın bir ihtirasla" sevdiğini (Nadir, 2001: 85). Bu bir karasevdedir. Şöyle seslenir Kenan: "Ben seni, 'sevda' denilen ateşin bütün şiddetiyle seviyordum... Fakat bugün anladım ki, bu yalnız sevda değil, 'karasevda...'" (Nadir, 2001: 105). Ve bu idealize edilmiş, mutlak aşk, "ebediyete kadar" sürecektir Kenan için (Nadir, 2001: 84). Nalan ölse de, onun sureti olan kızı Handan'da yaşamaya devam edecektir. Kenan, Handan'ı Nalan suretinde sevmektedir. Kendisini Nalan farz ederek evlendiği Handan, Nalan'ın aynadaki aksinden başka bir şey değildir (Nadir, 2001:185). -Bu bölüm filmde yoktur.

Filmde de bu tür bir soyut aşk varlığını hissettirir. Nalan ile Kenan'ın musiki saatleri ve Kutsi Baba'nın kulübesinde geçirdikleri planlarda bu soyut aşk kendini ilahi nağmeler eşliğinde hissettirir; musiki, bu mistik aşk için bir vesile gibidir. Kenan şöyle der:

Kutsi Baba, bu ermiş ihtiyar ney çalmıyor sihir üflüyordu sanki. Gittikçe yükselen nağmeler duvarlara çarpıyor, sonra açık pencereden gökyüzünün sonsuzluklarına doğru yükseliyordu. Her şey susmuştu, her şey. Biz de bütün tabiatla sanki büyülenmiştik. Nalan'a baktım. Şeffaf yanaklarından inci tanelerini hatırlatan birkaç damla yaşın yuvarlandığını gördüm. Ben de ağlıyordum, gayriihtiyari birbirimize sokulduk. Görünmeyen bir el bizi birbirimize doğru itiyordu. Nalan'ın narin kolunun vücudumu sardığını hissettim. Başım onun omzuna düştü. Bu sihirli nağmeler vücutlarımızı ve ruhlarımızı birleştirmişti gözlerimizden süzülen saadet yaşlarını durdurmaya çalışmadan göklere doğru yükselmekte olan nağmelere karıştık. Onlarla beraber yükseldik, yükseldik (Yılmaz, 1953).

Yine bir başka sekansta, Kutsi Baba'nın birbirine karışan "ilahi" nağmeleriyle birlikte büyülediklerini, zamanın ve tüm bilinenlerin silindiğini, gözlerinin önünde bir başka "esrarlı alem" in belirlediğini söyler Kenan. Nalan'la Kenan'ın büyülu musiki saatlerinde kalpleri arasında yol bulunur, birbirlerine söylemek istediklerini musiki nağmeleriyle söylerler.

Bu soyut, mutlak aşk aynı zamanda kendini büyük acılar içinde ortaya koyar ve imkânsız bir nitelik taşır. Acı çekmenin tasavvufi bir boyutu vardır. Tasavvufta, dert ile sıkıntı ile hemhal olarak tecrübe edilebilecek olan aşk, ancak onun içinde yanarak kavru olarak yaşanabilecek bir ateştir. Apansız yakalanan "Aşkın çaresi ona razı olmak ve birlikte getirdiği gam, mihnet, cevr, eziyet ve kedere katlanmak, hatta onları lütuf olarak bilmektir." (Doğan, 2004: 40). Birçok melodram için bir model oluşturan, " imkânsız aşk, verem, kadere boyun eğme, ayrılık, hasret, mağduriyet gibi" bir takım klişelerin yerleşmesinde etkili olan *Hıçkırık* romanı/filminde de (Tunalı, 2006: 199) en temel motif, *imkânsız aşk*'dir. Romanda Kenan ve Nalan, manevi aşkın sembolü olan soyut bir aşk acısı içinde kıvranırlar. Kitabın başlığından da anlaşılacağı üzere sürekli ağlamaktadır Kenan aşk acısı içinde. "Hıçkırık" sözcüğünü hayatının bir tek kelime olarak ifade eder Kenan (Nadir, 2001: 21). Hüzünlüdür ve kederlidir; acı içindedir çektiği bu ıstıraplı aşk yüzünden; aşk ateşiyle yanmaktadır. Sık sık Nalan'ın kollarının arasında, başı göğsünün üstünde hıçkırıklarla sarsılmaktadır. Kenan'ı kardeş gibi sevdiğini söyleyerek aşkını gizleyen Nalan da, "imkânsız aşk" acısı çekmekte, gizlemeye çalıştığı aşkı yüzünden mutsuz olmakta, sürekli gözleri nemlenmektedir. Acı çekmeye yazgılı olan Nalan'ın isminin anlamı da "Nale eden, inleyen" dir (Nadir, 2001: 53). Nitekim sonunda verem olur ve kan tüküre tüküre can verir. Bastırılan cinsellik sonucu yaşanan bu mutsuzluğun, ıstırapın doğrudan Osmanlı'dan aktarıldığını, tüm modernleşme girişimlerine rağmen, toplumun genel çileci kimliğini sürdürdüğünü belirtir Oktay (1993: 165-166).

Tasavvufi zihniyete dair soyut bir varlığa erişme anlamında soyut bir aşk acısının, laikleşerek ve ticari kaygıyla harmanlanarak romandan filme aktarılması, Türk melodramlarının klişelerinden birini oluşturur. *Hıçkırık* filminde de hüzün ve melankolinin

eşlik ettiği soyut, içsel bir aşk acısı vardır. Kendini derin acılarla ortaya koyan *İmkânsız aşk* motifi, romandan filme taşınan en önemli unsurdur. Aşkın, tutkunun sevilen nesneyi “yüce ve erişilemez” boyuta çıkararak birleşmemek üzerine kurgulanması, tasavvuftaki ulaşılamayan mutlak hakikat olarak Allah aşkı düşüncesinin zihinsel aktarımıdır. Bu zihinsel aktarım, 60’lı yıllardaki birçok filmde ‘anlatsal uyuşması’ sağlayan önemli bir öge olarak ortaya çıkar (Tunalı, 2006: 199-200). *Hıçkırık* filminde de, aşkın önünde yaratılan engeller, ayrılıklar onu daha ulaşılmaz hale getirir. Cismani olmayan, irrasyonel bir aşk acısı bu yolla bedensizleşir, soyut ve mistik bir boyut kazanırken kavuşamamanın da ifadesi olur aynı zamanda. Birleşmemenin tesellisi de Tanrı katında ölümsüzlüğü muştulamasıdır. Nalan’ın kendini aşk uğruna feda etmesi, onun sevdiğiyle bir olma arzusunun bilinçdışı ifadesi iken aynı zamanda tasavvufi anlamda vuslatın imkânsız oluşuyla ölümsüzlüğün de ifadesidir. Ölümlen sevdiğiyle bir olmak, ölümsüzlüğe açılan kapının anahtarıdır. Çulhaoğlu, Şeyhi’nin ‘Hüsrev-ü Şirin’ mesnevisindeki aşk ilişkileri bağlamında Ferhat’ın, fiziksel ölümü, Tanrı’ya kavuşma ve bu yolla ruhani ölümsüzlüğe ulaşma yolu olarak tercih ettiğini belirtir. Aşk ve ölüm bu manada Tanrıya ulaşmanın yoludur (Çulhaoğlu, 2004: 181). Filmin finalinde balkonda Kenan’ın kollarında can verirken Nalan “Allah-u ekber...” ilahisi/musikisi eşliğinde sanki göklere yükselir.

Tunalı; Türk melodram filmlerinde, genelde, acının tezahürünün, hüznün ve melankoliden, incelmış soylu bir duygu halinden ziyade, “vahşi ve ilkel bir duygusallığın göstermecisi bir biçimde yansıtıl”masına dayandığını belirtir. Bu durumun, Şamanist özelliklerle ilişkili kültürel aktarımlara bağlı olarak açıklanabileceğini ifade eder: “ ‘çekilen acıyı başkalarının görmesi gerektiği’ tarzındaki potlaç özellikleriyle” ve Tasavvufta birlikte “‘acı’ duygusunun ‘tanrıya aşk ve geçmiş yaşantılardan duyulan hüznün’e eşitlenmesi ve dolayısıyla ‘acı ve eziyet çekmenin bir lütuf olması’” (Tunalı, 2006: 309): “‘Hüzün’ ya da melankoli yerine, duygusallığın ilkel bir hali olan ‘acı’nın dışı vurumu ya da göstermecisi bir tarzda ele alınmasının kültürel ve zihinsel nedenleri; güncel anlayışla ‘ticari kazanç’ olarak, antropolojik bakış açısıyla ise; Şamanist öğelere yaslanan ve içinde büyük oranda ‘potlaç’a ait özellikler barındıran bir davranış ya da bedenlenme biçimi olarak açıklanabilir.” (Tunalı, 2006: 230-231). Nitekim eski Türkler’in yas tutma adetlerine dair kayıtlarda, yas tutanların bağıra çağıra ağladıklarından, yüzlerini parçalayıp kestiklerinden söz edilir. Orhon yazıtlarında da, Gök Türklerin yas tutarken saçlarını, kulaklarını kestikleri, feryat edip ağladıklarından bahsedilir (İnan, 1995: 195). Hüzünden ziyade şiddetli bir acı duygusunun eşlik ettiği *Hıçkırık* filminde de birbirini izleyen yanlış anlamalar, ayrılıklar, uzaklaştırmalar, engeller ile acı vurgusu arttırılır. Sözlü olarak Nalan ve Kenan’ı acındırıcı duruma düşüren ifadelere başvurulur sıklıkla. İnce bir duyarlılıktan ziyade abartılı, ilkel bir duygusallığın hüküm sürdüğü filmde, gözyaşları içinde acı çeken beden ekrana yansır; bu yoğun, şiddetli acının dışavurumları sözel ve görsel olarak aktarılır.

Melodramların önemli bir özelliği de, bu marazi aşk acısının dışavurumlarından ve acıyı arttıran unsurlardan biri olarak hastalığın kullanılmasıdır. Kahramanların birleşmesini engelleyen bir hastalık ya da ayrılık motifi; aşk’ı maddi olandan ziyade çileci olan, tasavvufi anlamda acı çekme düşüncesine yakınlaştırır. “Hastalık hem melodramların dramatik ilerlemesini sağlayan önemli bir unsur, hem de karakterleri ‘melankoli’ye yöneltmenin ve bu

duyguyu seyirciye aktarmanın en önemli yoludur. Seyircinin gözyaşları bu patetik unsur üzerinden sağlanır.” (Tunalı, 2006: 64). *Hıçkırık* romanından filme aktarılan en önemli metaforlardan biri de hastalıktır. *Hıçkırık* filmi, hastalığın kült haline geldiği ilk örneklerden biridir. Kavuşmayı önleyen ve bu abartılı acının dışavurumu olarak en önemli engeli oluşturan verem hastalığı, Türk sinemasına da miras olarak aktarılır film kanalıyla. Aşk ateşi verem hastalığını körükler. Yakın plan çekimler eşliğinde Nalan acılar içinde kıvrınmakta, kan tükürmedir sürekli olarak. Istrabından verem olan Nalan sonunda ölür. Bir tür “mutsuz mutlu son” finali ile film son bulur. Nitekim “Ölüm sufiler tarafından sevgiliye kavuşma (şeb-i arus) yani vuslat olarak kabul edilir. Ölüm korkusunu yenen bir Müslüman için artık kadere meydan okumak söz konusu olamaz.” (Ayvazoğlu, 1989: 93). Uhrevi ve tasavvufi bir boyuta gönderme yaparcasına Nalan, bu dünyada bulamadığı huzura öte dünyada kavuşacaktır.

Bir diğer tasavvufi unsur olan kaderci yaklaşım, hem romanda hem de filmde kendini ortaya koyar. Kenan sevgisinin kaynağını Tanrı’da bulur. Şöyle der: “Evet Nalan, biz birbirimize yabancı iki insanız. Talih bizi bir yanlışlıkla birleştirdi. Allah bana acı çektirmek için gönlüme senin sevgini verdi.” (Nadir, 2001: 115). Bundan da şikâyetçi değildir Kenan; rıza gösterir bu aşka. Nalan da çaresiz, kadere boyun eğmekten söz eder: “Çok ıstırap çektiğini biliyorum Kenan, ... Fakat ne yapabilirim?... Seni mesut edebilmek için elimden ne gelir? Kadere boyun eğmekten başka çaremiz var mı, söyle!...” (Nadir, 2001: 121). Aynı kaderci yaklaşım bir sonraki kuşakta da kendini gösterir. Kenan’ın yanlışlıkla gönderdiği ve Nalan’ın kocasının eline geçen mektup yüzünden kendini suçlu hisseden Kenan’a Handan şöyle der: “Bunu yapan siz değilsiniz ki! Kader böyleymiş!...” (Nadir, 2001: 184).

Hem 50, hem de 60’lardaki melodram örneklerinde de kader olgusu ön plandadır. Yazınsal uyarlamalar yoluyla aktarım konusu olan unsurlardan birisi de budur. *Hıçkırık* filminde de kaderin kurbanlarıdır karakterler. Nalan’ı istemeye geldiklerinde çok acı çeken Kenan kader karşısında aczini şöyle ifade eder: “Bütün acıma rağmen olanları tevekkülle karşılamaktan başka elimden gelen bir şey yoktu.” Nalan da kadere sığınır sıklıkla. “Kadere boyun eğmekten başka çaremiz yok” der Kenan’a. Kenan’ın yurtdışı görevlendirme ile ayrılmasından önce tek bir kez beraber olma isteğini şiddetle reddeder Nalan. Bunun üzerine af dileyen Kenan’a şöyle yanıt verir Nalan: “Affettim Kenan. Kabahat sende değil, kaderimizde.” Nalan’ın kocasının eline geçen aşk mektubu karşısında özür mektubu yazmayı düşünse de Kenan vazgeçerek çözümü Tanrı’ya havale eder: “Ne faydası olabilirdi? Her şey Tanrı’ya, talihe bırakmaktan başka çare yoktu” der. Kenan İtalya’ya görevlendirme ile giderken “İçimden bir ses, geri dön diyor, geri dön yoksa onu bir daha göremeyeceksin...” dese de yazgısı icabı yoluna devam eder: “Alnyazım beni bir başka yola götürüyordu” der ve daha baştan belli olan kader ağlarını örer sonunda.

İdeolojik Önerme

Melodram ve etik meselesi açısından geleneksel romans formu ile popüler roman ve filmler arasındaki süreklilik de dikkat çekicidir. Romansların, gerçekliğe, toplumsal sorunlara değil de eğlendirmeye yönelik olduğunu; heyecan verici olaylar birbirini izlerken etik sorunun

hafife indirgenmiş olduğunu, hoşça vakit geçirmek temel olduğundan *kaçış edebiyatı* içinde yer aldıklarını belirtir Moran (1990: 31). Keza tıpkı romanslardaki gibi eğlendirmek, heyecanlandırmak, hoşça vakit geçirtmek, kaçış edebiyatının parçası olmak gibi özellikler, melodramların da özellikleridir (Arslan, 2005: 52-53). Aynı amaçlılığı ve sorgulamanın dışında olma durumunu popüler roman ve filmlerde de görürüz. Bunlarda da aşk serüveni eğlendirme amaçlıdır, okurun heyecanını, merakını canlı tutmak temel amaçtır. Ahmet Oktay, *Hıçkırık* romanındaki, sadece romantik aşk'a vurgu yapan duygusal, marazileşmiş söylemin "toplumsal ve kurumsal olanı görünmez" kıldığını, onları bir "dekora ya da aksesurara" dönüştürdüğünü söyler (Oktay, 1993: 163). *Hıçkırık* da dâhil popüler santimental yazındaki kadın imgesinin, "romantik, aşk için yaratılmış ve sonul amacı sadık eş ve iyi anne olmaktan ibaret bir kadın imgesini yerleştirme işlevi" üstlendiğini belirtir (Oktay,1993: 166).

Hıçkırık romanındaki mutlak aşk metaforu ile birlikte sadık, iffetli, baskılanan kadın modeli de popüler sinemaya aktarılan ve Türk sinemasında sürekli olarak yeniden üretilen kodlardan biri olmuştur. Sorgulamak yerine rahatlatmanın temel alındığı popüler filmsel anlatılar, sınıf, cins ve ırk'a ait toplumsal çatışmaları ve çelişkileri gizlemekte, kadın-erkek ilişkilerindeki gerginlikleri giderme konusunda ataerki değerlerin geçerliliğini olağanlaştırılmakta önemli bir işleve sahiptir (Abisel, 1994: 125-126). Melodram filmlerin "kaçış, bastırma ve yüceltmeyle ilişkili olduğunu" söyleyen Tunalı (2006: 46), eleştirel söylemi yakalayan birkaç istisna dışında, Türkiye sinemasını ve sanatını gelenekten devralınan, "tasavvuf düşüncesinin duraklama dönemine ait zihniyet dünyası bağlamında değerlendirmek gerek"tiğini söyler Tunalı (Tunalı, 2006: 160). Kadın kahramanın konumlandırılışı, içerikte, "tasavvufi yaklaşımın 'erişilemeyen arzu nesnesi' olarak 'mutlak aşk' doğrultusunda ele alınmış gibidir." (Tunalı, 2006: 308). Kadın anlatıları olarak tanımlansa da, melodramların 'eril' bir zihniyetin taşıyıcısı olduklarını belirten Tunalı, melodramatik anlatının doruk noktası, çatışma vb. göstergelerinin, erkekliğe ait biyolojik işlevlere göre düzenlendiğini öne sürer. Batı'da melodramlar kadını "modern muhafazakâr" kalıplar içinde düşünse de, kadının alanını simgeler. Başat temanın aşk olduğu melodramlar, kadınsı filmler olarak tarif edilen edilgen filmlerdir. Her türlü çatışma, mücadele ve düğüm karşın sonunda sistemin ve erkek söyleminin kadını kendi ölçütleri içinde edilgen olarak gören zihniyet kalıpları ile uyum içindedir (Tunalı, 2006: 19-20). "Melodramlar, daima toplumun beklentilerine ve sisteme uygun bir şekilde yapılandırılırlar. Gelişme bölümünde düğüm noktalarını oluşturacak bir takım ideolojik çıkmazlar ve toplumsal tehdit oluşturacak unsurlar yaratılsa da, final mutlaka sistemin öngördüğü tarzda sona ermelidir." (Tunalı, 2006: 304). Arslan ise, melodramın, sunduğu iyilik modelleriyle bir yandan kötülerin karşısında konumlanma olanağını mümkün kılarken, öbür yandan bu karşı duruşu ahlaklı ve erdemli olmanın tutuculuğuna hapsedilmesiyle ortaya çıkan çetrefilli doğasına vurgu yapar: "melodram, gerçekçiliğe ya da yeniliğe hizmet edermiş gibi görünüp bunlardan faydalanır; fakat aynı zamanda daimi bir geriye dönüş ya da geçmişten kaldığı düşünülen şeyleri muhafaza etme fikrini ahlak ve erdem terkinde taşır." (Arslan, 2005: 48). İffetli bir kadın olan Nalan, erişilemeyen arzu nesnesi olarak kalır; verili ilişki biçimlerinin dışına çıkmaz ve sevdiğiyle birlikte olmaz. Ancak kızına bıraktığı mektupta aşkını gönlünce yaşaması arzusunu

dile getirerek verili ahlak ve erdem anlayışının dışına çıkış için göz de kırpar. Daha muhafazakâr bir anlatı örneği olarak *Hıçkırık* filminde ise, böyle bir gönderme yoktur.

Nihai olarak, metinlerarası ilişkinin, popüler roman-popüler film etkileşiminin önemli bir örneği olan *Hıçkırık* da, çok okunmuş, çok izlenmiş, ancak geleneksel aşk hikâyelerinin kalıplarını ve verili etik'in sınırlarını aşma, geleneksel zihniyet kalıplarının ötesine geçerek yaşamı sorgulama, çelişkileri içinde toplumsal hayatı ve insanı anlama mahareti noktasında yetersiz kalmıştır.

Sonuç Yerine

Batı ile kesişen özellikler taşısa da, modernleşme sürecinin ve gelenekle kurulan ilişkinin farklılığıyla, estetik yapısıyla, teknik ve biçimsel nitelikleriyle, üretim ve alımlama özellikleriyle, aydınyla kurduğu ilişki biçimiyle Batı'dan farklılaşan özelliklere sahiptir Yeşilçam sineması. Modernleşme süreci içinde sinemayla tanışan Türkiye toplumunda sinemanın ithal sürecinde, diğer alanlarda olduğu gibi seçilen kültürel öge tam olarak benimsenmemiş, biçim modernleşmiş, ancak Batı'dan uyarlanan biçim yerel öğelerle bezenerek var olmuştur. İdeolojik koşulların ve ekonomik çarkın işleyişini paranteze alarak, Yeşilçam melodramlarının yaygınlığı ile izleyicinin kendi geçmişinden devraldığı duygu, düşünüş ve hissiyat arasındaki süreklilik açısından bakıldığında şöyle bir saptamada bulunmak mümkün görünmekte: Davranış kalıpları ve zihniyet örüntüleri açısından geçmişten devralınan genetik mirasın, bu filmlerin sahiplenilmesinde, paylaşılmasında, yaygınlık kazanmasında ve dolayısıyla yabancılaşmanın kırılmasında etken olduğu öne sürülebilir. Bu noktada, Yeşilçam sinemasının nasıl bir kültürel kimliğe denk düştüğü önem taşımaktadır. Okuma oranının düşük olduğu, köyden kente göçün başladığı yıllarda, dönemin en popüler iletişim biçimi olan Yeşilçam filmlerinin, "gecekondu kesiminin kentteki yerini meşrulaştırmış olarak duyumsamasında önemli bir rol oynamış" olabileceğini söyler Erdoğan (Erdoğan, 1995: 188).

Hem popüler romanlar, hem Yeşilçam'ın kabul görmesinin, melodramın kendine dair kodları ile ilgisi vardır; bunun yanı sıra hem modern hem de gelenekle bağının olması ile de ilgilidir. Modernizmin başlangıcında dinsellikten ve kutsallıktan uzak bir dünyanın dünyevi değerlerinin ortaya konulduğu alanlardan biridir melodram. "Topluluktan topluma giden bu yeni dünyada, melodram aslında kaybolan, yiten bir kutsallığı, bir ahlak ve değerler sistemine dayalı yeni terimlerle bireylerin dünyasına getirmiştir." (Arslan, 2005: 22-23). Bir ayağı modernde bir ayağı gelenekselde olan melodramın deneyimlenmesi esnasında moderne ait olan bir toplumsallıktan çok, geleneksele ait bir topluluk deneyiminin yattığını; bu mitik topluluk deneyimi esnasında yaşanan ve paylaşılan duygu halleri ile birlikte modernizmin tümüyle yok edemediği şeylerin açığa çıkarak rahatlamayı sağladığını belirtir Arslan (2005: 85-87). Duygularla bağlantı içinde olan popüler bir biçim olan melodramlar, izleyiciye haz veren, onun heyecanına, korkusuna, özdeşleşmesine eşlik eden bir yapıya sahiptir. "Kolker'in deyimiyle, 'temel bir anlatı kolay anlaşılmasıyla, beklentiler oluşturmaya ve bunları tatmin etmesiyle, korkular oluşturmaya, bunları yatıştırmasıyla, dünyada her şeyin yolunda

olduğuna dair bizi ikna edip sona ermesiyle bize haz veren öğeler' içerir." (Tunalı, 2006: 43). Yeşilçam filmlerinin yaygınlığı, bir yandan bu ortak özelliklerle açıklanabilir; ancak bu yaygınlığı eşitsiz modernleşmenin kitleler nezdinde bir anlam yaratamaması ve bunun üzerine kitlelerin yüzünü geçmişe dönüşüyle ilgili bize özgü bir halle de bağlantılandırmak gerekir.

İleriye değil, geriye yönsemeli bir tutumla alakalı olan Yeşilçam filmlerinde gözlemlenen tutuculuğun, "modernleşmenin krizinden geleneksel değerlere dönerek korunmaya çalışma" biçiminde ifadelendirilebilecek bir tutuma karşılık geldiğini belirtir Sarıkartal (Sarıkartal, 2016: 125). Modernleşme çabaları aydın katında belli ölçülerde kabul görmüş; ancak yaşanan dönüşümler geniş halk yığınları açısından fazla bir anlam etmemiştir. Gelenekle bağı belli ölçülerde kopmuş, lakin yenedünya ile bağlantı kuramayan kalabalıklar, anlamlandıramadıkları bir dünyada arafta kalmanın sıkıntısını yaşamış, geleneğin kırıntıları ile hayata tutunmaya çalışmıştır. Oskay'ın belirttiği üzere, modernleşmenin nimetlerinden belli ölçülerde yararlanan, hayatın sahih halini anlama olanaklarına sahip olan küçük burjuva aydın kesime karşın, modernleşmenin eşitsiz varoluşundan pay alamayan, acımasız gerçeklik karşısında horlanan, hayal kırıklığına uğrayan sıradan insanlarımız; kendilerinin karşısında kibirle "akıl vermeye" kalkan, "efendilik" taslayan aydınların söylediklerine kulak asmamıştır. Aydınların küçümsediği ancak sıradan insanların sahiplendiği Yeşilçam sineması, onlara özlemlerini satmış, örselenmenin karşısında yaşanan acıları hafifletmiş, geçmişin kaybolmuş nostaljisini sunarak rahatlatmıştır; hayal kırıklıklarını onarmaya, özlemlerine panzehir olmaya çalışmıştır. "Onlara, mahalle hayatının değişmediğini, insanların servetlerinin, toplumsal konumlarının değil, içlerindeki insansal öz olduğunu söyledi durdu yıllarca." (Ünsal Oskay, 2000: 23)

Gelenek-modern geriliminin kendini hissettirdiği, ekonomik yaşamda sınıfsal çelişkilerin, eşitsizliklerin kendini ortaya koyduğu, yerli filmlerin popüler olduğu 1960-1975 yılları arasında, "popüler sinema bir anlamlandırma sistemi olarak, yaşanan gerilim ve çatışmalara isteyerek ya da istemeyerek açıklamalar getirmiş olması açısından önemlidir... [Popüler yerli filmler] -sinema sektörünün iç dinamiklerince de belirlenip- dünyayı açıklayarak, anlamlandırarak, temsil ederek yeni talepleri törpülemeye yönelmiş, yaşanan gerginlikleri dolaymlayarak ya 'olağan'laştırmış ya da geleneklere, yoksulluğa, kadının kendini feda edişii üzerine yapılan güzellemelemler aracılığıyla regresyona sığınmıştır." (Abisel, 1994: 187). Bu nedenle Yeşilçam, geniş kitleler için hayata tutanak noktalarından biri olmuştur; halk sahiplenmiş, tutmuştur onu; filmlerle unutmaya çalışmıştır yaşadıkları elverişsiz koşulları; düş kurmuştur, umutlanmıştır filmlerle. Nitekim Yeşilçam'ın en önemli senaryo yazarlarından Bülent Oran bu gerçeğin altını şöyle çizer:

Bizim meselemiz film sanatı falan değil, hiç böyle bir iddiam olmadı. Popüler sinemanın özünde halk ne istiyor, neyi nasıl yaparsan o film iş yapıyor, geniş kitleye ulaşıyor?' var. Bizim işimiz bunları bulmaktı. Yani bütün o filmlerin tutan yanları aydın kesimin eleştirdiği yanlardı. Ben halkın istediğini vermekle mükellefim. Yani, işte sıkıntısı varsa, o iki saat içinde o sıkıntıdan kurtulacak. Yahut umutsuz bir dönemdeyse bakacak o fakir delikanlı sıyracak, sonradan istediği kıızı alacak, bir şey olacak vb... Bunlar insanların

doğal duygularıdır. Bütün mesele kendi derdini, sıkıntısını unutmak isteyen okuyucu yahut seyirciye düşlediği, olmak istediği öyküleri yapay bile olsa vermek. İnsanların buna ihtiyacı var. Biz bunu yaptık (Oran'dan Aktaran Türk, 2004: 199-200).

Halkın kültüründen gelen, halkla daha rahat diyalog kurabilen bir yapılanmadır Yeşilçam sineması. Sinemacı ile halk arasında yaşam tarzları açısından büyük farklılık yoktur. Sinemacılar ile izleyiciler arasında yabancılaşma aşılmıştır. İşte bu nedenle Oran'a göre Türk aydınının Yeşilçam eleştirisi yanlış bir yerdendir. "... Biz yaptığımız şeyi biliyoruz. Sanat yapıyoruz diye geçinmiyoruz ki? Biz Anadolu'ya çarık yapıyoruz. Eleştirmen, baloya gidecek adamın rugan ayakkabısı böyle, bunlar bunu yapıyor diye eleştiriyor..." (Aktaran Türk, 2004: 324) Sözlü kültür geleneği içinde belli kalıplara ve belli alışkanlıklara dayanarak sürdürülen bir sinema olan Yeşilçam tarzı sinemanın bu anlamda bir sorunu olmadığını söyler Ayça: "Yeşilçam tarzı film yapanların bu bakımdan bir anlatım sorunu olduğunu sanmıyoruz, onlar neyi nasıl anlatacaklarını biliyorlar ve sonuç alıyorlar. Yerleşik geleneksel Yeşilçam filmleriyle seyirciler arasında da bir anlatım sorunu yok. Sorun farklı bir sinema yapmak isteyenlerin sorunu aslında." (Engin Ayça, 1985: 80) Atif Yılmaz da okumuş aydın sinemacıların yaygınlık açısından diğerleri kadar başarılı olmamasını, halktan gelmeleri dolayısıyla halkla daha rahat diyalog kurabilmelerine bağlar. Halkla daha yeni "bilinçli bir ilişki kurma" çabasının başladığını ekler (Tamer, Emel Ceylan, 2007: 30-31)

Yeşilçam tarzı sinemayı reddetmeden ileriye yönsemeli bir tutumla onu aşmak lazım. Ancak önce halk ile sahici bir diyalogu düstur edinmek gerekiyor. Yazılı bir kültürden ziyade sözlü kültürün hâkimiyetini sürdüren, değişmiş biçimiyle de olsa geçmişten devralınan şamanistik ve tasavvufi özellikleri bünyesinde barındıran, farklı algılama biçimine ve estetik geleneklere sahip bir coğrafyada, taklitten vazgeçip, iki kültürün birarada yaşanmasından kaynaklanan sorunları aşacak, yalnızca Batı üzerinden ölçüt geliştirmeyen yeni bir yaratıcılık biçimine ulaşacak, uyutucu masallar yerine "masalın diri çağı"nın deyiş zenginliğini içinde taşıyacak, geçmişle bağı koparmadan ancak aynı zamanda yeni ve yaşanan gerçeklikle de bağlantı kuracak bir anlatı zemini kurulabilir. Ayvazoğlu'nun söylediği, "geleneğin özünü yeni oluşumlara hâkim kılabilmek" önemlidir. (1989: 17). "Doğuda bir Kurosawa, bir Eisenstein, epik kalıbı modern bir bilinçle ustaca incelterek sinemalarını hem tarih hem psikoloji ile donatmışlardır. Tadına doyulmaz bir seyir zevkini kusursuz bir tarih bilinci ile temellendirerek.." (Şasa, 2010: 46). Fazla uzağa gitmeye de gerek yok. Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Lütfi Akad ve Yılmaz Güney, bunu, kendi dillerince, içinde yaşadıkları dönemin ufku içinde yapmaya çalışmışlar, belli ölçüde başarılı da olmuşlardır. Bu yazarlar ve sinemacılarımız, hem halk- aydın yabancılaşmasını kıran, hem de geçmiş ile samimi bir diyalogu içeren ancak onu aşan, modernleşmenin yarattığı sorunlar karşısında eleştirel söylemi kuran ve bunu estetik kriterleri de gözeterek yapan örnekler bırakmışlardır. 70'lerden itibaren sayıları az da olsa bu çizgiyi sürdüren eserler verilmiştir. İnatla bu kırık fay hattından yükselerek hayatla, insanla buluşan sahici ve samimi örnekleri çoğaltmamız gerekmektedir...

Kaynakça

- Abisel, Nilgün, (1994). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara: İmge Yayınları.
- Akbulut, Hasan, (2008). *Kadına Melodram Yakışır*, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Aktunç, Hulki, (1984). "Kerime Nadir ya da Kendine Özgü Okuru Olan Bir Roman Üreticisi", <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/31383/001516966006.pdf?sequence=1> , Erişim Tarihi: 22.08.2016
- Ayça, Engin, (1985). "Türk Sinemasının Kimliği", *Videosinema*, İletişim Yayınları, sayı: 9, Mart 1985.
- Ayça, Engin, (1985). "Yeni Türk Sineması ve Eski Sorunları", *Videosinema*, İletişim Yayınları, sayı 11, Mayıs 1985.
- Ayça, Engin, (1989). "Anonim Sinemadan Kişisel Sinemaya", *Hürriyet Gösteri*, Sayı: 98 (Ocak 1989)
- Ayvazoğlu, Beşir, (1989). *İslam Estetiği ve İnsan*, İstanbul: Çağ yayınları.
- Arslan, Savaş, (2005). *Melodram*, İstanbul: L&M Yayınları.
- Çulhaoğlu, Gülşen, (2004). "Şeyhi'nin Hüsrev ü Şirin Mesnevisindeki Aşk İlişkileri", *Doğu-Batı Dergisi*, 3.b., yıl 7, sayı 26, Mart-Nisan 2004.
- Doğan, Muhammet Nur, (2004). "Divan Şiirinde Aşk", *Doğu-Batı Dergisi*, 3.b., yıl 7, sayı 26, Mart-Nisan 2004.
- Erdoğan, Nezih, (1995). "Ulusal Kimlik, Kolonyal Söylem ve Yeşilçam Melodramı", *Toplum ve Bilim*, sayı 67, Güz 1995.
- İleri, Selim, (1983). "Genel Görünümüyle Türk Sineması Melodramatik Bir Romandır", *Milliyet Sanat*, Yeni Dizi:77, sıra.437, 1 Ağustos 1983.
- İleri, Selim, (2001). "Hıçkırık'a birkaç sayfa...", *Kerime Nadir, Hıçkırık*, İstanbul: Doğan Kitap.
- İnam, Ahmet, (2004). "Andelib-i Guyanın Yolculuğu Olarak Aşk", *Doğu-Batı Dergisi*, 3.b., yıl 7, sayı 26, Mart-Nisan 2004.
- İnan, Abdülkadir, (1995). *Tarihte ve Bugün Şamanizm*, 4.b., Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Kale, Özlem, (2010). *Türk Romanının Yeşilçam Macerası*, İstanbul: Dijital Sanat Yayınları.
- Koçak, Orhan (1996). *Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme*, *Toplum ve Bilim*, sayı:70, Güz 1996.

Koçak, Orhan, (2001). "1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Kemalizm 2*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Maktav, Hilmi, (2013). *Türkiye Sinemasında Tarih ve Siyaset*, İstanbul: Agora Yayınları.

Moran, Berna, (1990). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, 3. B., İstanbul: İletişim Yayınları.

Moran, Berna, (1985). "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Roman", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt 2, İstanbul, İletişim Yayınları.

Nadir, Kerime (1981). *Romancının Dünyası*, İstanbul: İnkılap/Aka Basımevi.

Nadir, Kerime, (2001). *Hıçkırık*, İstanbul: Doğan Kitap.

Oktay, Ahmet, (1993). *Türkiye'de Popüler Kültür*, İstanbul: YKY.

Oktay, Ahmet, (1993). *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı: 1923-1950*, Ankara, Kültür Yayınları.

Oran, Bülent, (1973). "Senaryo Yazarı Bülent Oran'la Bir Konuşma", *Yedinci Sanat*, sayı.13, Mayıs 1973.

Oskay, Ünsal, (2000). "Hayat Bunca Değişirken Sinemamız Nasıl Değişsin ki?", *Tek Kişilik Haçlı Seferleri*, İstanbul: İnkılap Yayınları.

Özgüven, Fatih, (2007). "'Bizim Ulusal Sinema Yapmamız Mümkün Değil!'", 'Rejisör' Atıf Yılmaz, İstanbul: Agora.

Özkırımlı, Atilla (1983). "Anahatlarıyla Edebiyat", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt 3, İstanbul: İletişim Yayınları.

Özön, Nijat, (1962). *Türk Sineması Tarihi*, İstanbul: Artist Reklam Ortaklığı Yayınları.

Özön, Nijat, (1995). *Karagöz'den Sinemaya*, Cilt:1, Ankara, Kitle Yayınları.

Sarıkartal, Çetin, (2016). "Yeşilçam'dan Yazmak: Orhan Aksoy Filmleri ve Kerime Nadir Romanları", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 5*, Yayına haz. Deniz Bayraktar, İstanbul: Bağlam Yayınları, Kasım 2016.

Schimmel, Annemarie, (2004). "Sufilikte Dişil Unsurlar", *Doğu-Batı Dergisi*, 3.b., yıl 7, sayı 26, Mart-Nisan 2004

Scognamillo, Giovanni, (1998). *Türk Sinema Tarihi*, 3.Basım, İstanbul, Kabalcı Yayınları.

Şasa, Ayşe, (2010). *Yeşilçam Günlüğü*, 3.b., İstanbul: Küre Yayınları.

Şener, Ermen, (1970). *Kurtuluş Savaşı ve Sinemamız*, İstanbul: Dizi Yayınları.

Parla, Jale, (1993). *Babalar ve Oğullar*, 2.Basım, İstanbul, İletişim Yayınları.

Tamer, Emel Ceylan, (2007). “‘İlk Zamanlar Biçim Özden Önemliydi’”, ‘Rejisör’ Atıf Yılmaz, Der. Müjde Arslan, İstanbul: Agora Yayınları.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, (1995). *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 4. B. Haz. Zeynep Kerman., İstanbul: Dergah Yayınları.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, (1996). *Yaşadığım Gibi*, Haz. Birol Emil, 2.b., İstanbul: Dergah Yayınları.

Timur, Taner, (1991). *Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*, İstanbul: Afa Yayınları.

Tunalı, Dilek, (2006). *Batıdan Doğuya Hollywood’dan Yeşilçam’a Melodram*, Ankara: Aşina Kitaplar.

Türk, İbrahim, (2004). *Senaryo: Bülent Oran*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Yıldız, Alpay Doğan, (2009). *Popüler Türk Romanları*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Yılmaz, Atıf (Yönetmen) (1953). *Hıçkırık* [Film], Türkiye: Erman Film

Yılmaz, Atıf, (1991). *Hayallerim, Aşkım ve Ben*, İstanbul: Simavi Yayınları, 1991

Bilinçaltı Direksiyona Geçtiğinde - Gerilim Sinemasında Psikanalitik Alt Metinler: Duel Örneği

Volkan Erol*

Özet

Sanatta ve edebiyatta, bilinçaltının bir yansıması olarak yerini bulan ve insanoğlunun ayrılmaz bir parçası olan korku, ilk yıllarından itibaren sinemayı da kuşatmış; karanlık sinema salonlarındaki devasa perdelerden yansıyan imgeler, daha önce hiçbir ortamın yapamadığı bir şekilde, ortak korkuların, eş zamanlı olarak canlanmasını sağlamıştır. Bilinçaltındaki korkuları kaynak olarak kullanan ve bu korkuları genellikle metaforlar aracılığıyla aktarma yoluna giden korku ve gerilim sineması, psikanalizin film çözümlemelerinde bir yöntem olarak kullanılmasına zemin hazırlamış, yönetmenlerin de giderek psikanalize ilgi duymasına neden olmuştur. Özellikle, gerilim filmlerinin usta ismi Alfred Hitchcock, filmlerini genellikle Freudyen okumalara açık bir şekilde yapılandırmasıyla bilinmektedir. Hitchcock'tan etkilenen en önemli yönetmenlerden biri ise, Steven Spielberg'dür.

Çalışmada, Steven Spielberg'ün 1971 yapımı Duel adlı filminde, gerilim filmlerine ait kodlar, özellikle Hitchcock'un kullandığı yöntemler esas alınarak incelenecek; iktidar ve erk kavramları merkeze alınarak psikanalitik bir okuma yapılacak, filmin anlatısı ve sinematografisi ile alt metni arasındaki ilişki irdelenerek birbirlerini nasıl desteklediği ortaya konmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Gerilim, sinema, psikanaliz, Steven Spielberg

* İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü
İletişim: volkan.erol@istanbul.edu.tr

Geliş Tarihi - *Received*: 26.11.2016
Kabul Tarihi - *Accepted*: 11.04.2017

When the Subconscious Goes to Steering - Psychoanalytic Subtexts in Thriller Cinema: The Example of Duel

Volkan Erol*

Abstract

Fear, an inseparable part of humanity, manifests itself in art and literature as a reflection of subconscious, also occupies cinema since its beginning. Images that reflected from gigantic screens in the darkness of movie theaters, manage to revive collective fears simultaneously unlike any other medium. Horror, thriller and suspense films, which use subconscious fears as a source and more often than not, prefer to use metaphors while narrate them, prepare the ground for psychoanalytic film analysis, also in time, more and more directors tend to use psychoanalysis in their films. Especially Alfred Hitchcock, master of suspense, known for his use of Freudian subtexts. Steven Spielberg is one of the most important directors who is influenced by Hitchcock.

In this paper, Duel, directed by Steven Spielberg in 1971, will be studied; conventions and codes of thriller movies will be analyzed along with a psychoanalytic reading. Correlation between its narration and subtext and their consistency will be examined.

Keywords: Thriller, cinema, psychoanalysis, Steven Spielberg

* İstanbul University, Faculty of Communication, Department of Radio, TV and Cinema
Contact: volkan.erol@istanbul.edu.tr

Received – *Geliş Tarihi*: 26.11.2016
Accepted – *Kabul Tarihi*: 11.04.2017

Giriş

Gerilim, ilk zamanlarından günümüze kadar sinemanın en önemli öğelerinden biri olmuştur diyebiliriz. Sinemanın kurucularından olan Lumiere kardeşlerin *L'Arrivéed'un train en gare de La Ciotat* (*Trenin Gara Girişi*, 1895) adlı 50 saniyelik belge film niteliğindeki filmi de bir bakıma gerilim filmidir. Hellmuth Karasek, *Der Spiegel*'de şöyle yazmaktadır:

Bir kısa filmin özellikle kalıcı bir etkisi oldu,;evet, korkuya, dehşete ve hatta paniğe neden oldu (...) Bu film L'Arrivéed'untrain en gare de La Ciotat (Trenin Gara Girişi) adlı filmi (...) Sinematografik trenin siyah beyaz renklerde kırpışan (doğal renklerde ve doğal boyutlarda değil) izleyiciye doğru hızla ilerlemesine ve eşlik eden tek sesin filmin perforasyonuyla meşgul olan projektörün dişlilerinin monoton tıkırtısı olmasına rağmen, salondaki izleyiciler fiziksel olarak tehdit edilmiş hissettiler ve paniklediler (Karasek'ten aktaran Loiperdinger, 2004, s.90).

Gerilim, senaryo, kurgu, ışık ve ses gibi sinemasal araçlardan yararlanarak seyircide psikolojik bir etki oluşturmayı amaçlar. Özellikle montaj Hitchcock için gerilimi yaratmada en önemli araçtır. Sapık filminde bir dakika içinde 70 ayrı çekimi, aralıksız devam eden bir olay ve korkutucu bir bıçak saldırısı içinde iç içe geçirerek gerilim yaratan (Monaco, 2000, s. 172) Hitchcock, montaj üzerine düşüncelerini şu şekilde dile getirir:

"Biz buna kesme (cutting) diyoruz, ama tam olarak böyle değildir; kesme, bir şeyi bölmeyi ima eder, aslında toparlama demeliyiz (assembly), bir mozaik, bütün yaratmak için parçaların toplanması. Montaj, film parçalarının göz bir fikir yaratmadan önce hızlı bir başarıyla bir araya getirilmesidir" (Jessica Hands, 2016).

Pascal Bonitzer'e göre gerilim gerçekten de bir montaj ürünüdür:

"Boyna yaklaşan bir bıçağın görüntüsü, tozu dumana katarak ilerleyen bir otomobil görüntüsüne bağlandığında, seyirci, otomobilin cinayeti önlemek için vaktinde yetişemeyeceğini düşünebilir. Yine de çoğu zaman, paralel eylemler montajı sayesinde doğru mantığa ya da dramatik ahlaka uygun olarak, araba yetişir. Dehşet ya da korku sineması günümüzde hâlâ geniş ölçüde bu montaj ilkesine dayanır" (Bonitzer, 2006, s. 37).

Gerek kurgu, gerekse diğer sinemasal araçların izleyicide herhangi bir duyguyu yaratmak amacıyla kullanılması insan psikolojisini sinemanın, özellikle de gerilim türünün başvurduğu önemli bir kaynak haline gelmiştir.

Bunun yanında türün ustası sayılan Hitchcock da dâhil olmak üzere, yönetmenler filmlerinde psikanalize de oldukça sık yer vermektedirler. Hitchcock'un özellikle Freud'dan yararlandığı bilinmektedir.

Gerilimin ne olduğuna, gerilimi neyin yarattığına dair ise birden fazla yaklaşım bulunmaktadır. Kimileri izleyicilerin olayı önceden bilmesinin gerilim yaratacağını savunurken kimileri izleyici filmde ne olacağını bilmediği takdirde gerilimin oluşabileceğini dile getirmektedir (Kubova, 2011, s. 44).

İlk yaklaşımı savunan Hitchcock, görüşünü daha iyi açıklayabilmek için masanın altındaki bomba örneğini kullanır. Masanın etrafında beş dakika boyunca beysboldan bahseden dört kişi bir bombanın patlamasıyla havaya uçtuklarında izleyiciler on saniye boyunca şoka girecektir. Ancak olayın başında izleyicilere masanın altında bir bomba olduğu ve beş dakika içinde patlayacağı bilgisi verilirse beysbol hakkındaki konuşma gerilimli bir hal alacak, izleyicilerin duygusu tamamen farklı olacaktır (American Film Institute, 2008). Hitchcock, filmlerini, bu gerilim (*suspense*) duygusu üzerine inşa etmektedir.

Dolayısıyla “gerilim bir duygudur, hikâyenin gidişatı hakkında bir şeyler öğrenme tutkusudur. Belli anlatsal özelliklerle izleyicinin zihninin birbirini etkilediği bilişsel bir süreçtir” (Kubova, 2011, s. 45). Hitchcock, bu bilişsel süreci, gerilimi oluşturan unsurları filmdeki karakterlerden saklayıp, izleyicilere sunarak, onları bilgilendirerek gerçekleştirmektedir.

Hitchcock, her ne kadar, seyirciyi bilgilendirmenin, gerilimi inşa etmek açısından daha önemli olduğunu savunsa da, kimi zaman bu yöntemden uzaklaştığı da görülmektedir. *The Birds* (Kuşlar, 1963) bu durumun en belirgin örneklerinden birini oluşturmaktadır. Kuşların neden saldırdığı bilinmemekte, bütün film bu gizem üzerine temellenmektedir. *Psycho*’da (Sapık, 1960) ise “Marion’un duşta öldürülmesi (masum izleyiciler için) büyük bir sürprizdir ve sevgilisi ile kardeşinin kaybını araştırmasıyla başlayan, filmin doruk noktasında ise büyük bir şok yaratan yeni bir gerilime öncülük eder” (Lütticken, 2006, s. 97). Böylelikle Hitchcock, şok ve gerilimi (*suspense*) ustalıklı birleştirmektedir, “Hitchcock’un, ‘gerilimin ustası’ olarak konumlandırılması, çoğunlukla bu diyalektiği etkili bir şekilde kullanmasından ileri gelmektedir” (Lütticken, 2006, s. 96-97).

Wenzel’in de belirttiği gibi “temel olarak gerilim, şüphenin olduğu yerlerde yaratılmaktadır ve izleyicinin bilgiyle doldurmak isteyeceği boş film noktalarından ortaya çıkar” (Wenzel’den aktaran Kubova, 2011, s. 45). Dolayısıyla gerilim, gücünü kanlı sahnelerden, şiddetten ve benzeri unsurlardan değil, seyircinin hayal gücünü ve merak duygusunu harekete geçirme özelliğinden alır ve bu yönüyle korku sinemasının alt türlerinden biri olan *slasher*’dan ayrılmaktadır. Gerilim filmlerinde görsel şoklardan ziyade olay örgüsü ön plandadır.

“Gerilim filmlerinde öykü kuşku üzerine kurulur; merak olayın çözümüne, sonucun ne olacağına yöneliktir ve zaten gerilim de buradan kaynaklanır. Bu filmlerde cinayetin gösterilmesi gerekmez, kana, tiksiniç sahnelere yer verilmez. Kötücül eylemlerden çok bunları yapanların nasıl ıslah edileceği, katilin ya da suçlunun nasıl yakalanacağı önemlidir. Bu filmlerde, ölüm tehlikesi başta olmak üzere bütün tehlikeler söz konusu olsa bile ağırlık olay örgüsündedir (...)” (Abisel, 1999, s. 155,156).

Gerilim filmlerinde üzerinde durulması gereken noktalardan bir diğeri ise özdeşleşmedir. Gerilim filmlerinde özdeşleşme, çok boyutlu olarak gerçekleşmekte; seyirci yalnızca kahraman/kurban ile değil, filmin kötü karakteriyle, katille/suçluyla da özdeşleşmektedirler. Kurbanla özdeşleşerek onun korkularını paylaşan, mücadelesine ortak olan seyirci, otoriteye meydan okuma, toplumsal baskılardan, engellemelerden kurtulma gibi gerçek hayatta bastırıldığı arzularını ise, her ne kadar filmin sonunda kahramanın kazandığını görmek isteseler de, suçluyla özdeşleşerek gerçekleştirmektedir (Indick, 2007, s. 29).

Jaws (Denizin Dişleri, 1975) ve *Jurassic Park* (1993) gibi gişe filmlerinin yönetmeni olan Amerikalı yönetmen Steven Spielberg de, *Close Encounters of the Third Kind* (Üçüncü Türden Yakınlaşmalar,1977), *E.T.* (1982), *A.I. Artificial Intelligence* (Yapay Zekâ, 2001), *Minority Report* (Azınlık Raporu, 2002) *Raiders of the Lost Ark* (Kutsal Hazine Avcıları, 1981) gibi filmlerle gerilime, gizeme, bilim kurgu sinemasına ve fantastik sinemaya olan ilgisini belli etmektedir. Uzaya, uzaylılara ve dolayısıyla bilim kurguya olan merakı ise geçmişine dayanmaktadır. Spielberg'in babası bilime ve astronomiye olan ilgisini onunla paylaşmış, ayrıca Spielberg gençken babasıyla birlikte bir meteor yağmuruna şahit olmuştur. Spielberg o anı çok değerli bulduğunu söylemektedir (Powers, 2005, s.10, 11).

Ancak her ne kadar fanteziye eğilimi bulursa da *Empire of the Sun* (Güneş İmparatorluğu,1987), *Schindler's List* (Schindler'in Listesi, 1993), *Saving Private Ryan* (Er Ryan'ı Kurtarmak, 1998) gibi hem eleştirmenler tarafından başarılı bulunan hem de gişede başarılı olan gerçekçi filmlere de imza atmıştır. Spielberg'in vazgeçemediği şey ise, gerilim, macera ve heyecandır.

Hitchcock gibi Spielberg de çağının bütün teknik imkânlarını kullanarak anlatsını güçlendirmeye çalışan bir yönetmendir (Clarke, 2004, s. 14). *Jaws*, *Jurassic Park* gibi filmlerinde animatronik (robottan ziyade canlı gibi görünen ve hareket eden hayvanlar yapabilmek için mekatronik¹ teknolojisinin kullanımı) maketler kullanan Spielberg böylece filmler her ne kadar fantastik bir anlatıya sahip olursa olsun, seyirciyi kurduğu dünyanın içine çekebilmeyi başarmış ve bu yolla, sağlamak istediği heyecan ve gerilimi başarılı bir şekilde yansıtabilmiştir. Her ne kadar günümüzde CGI, bu tür maketlerin yerini alsa da, animatronik maketler kadar gerçekçi bir izlenim yaratamamaktadırlar.

Spielberg'in bu yönelimini *Duel*'de de görmek mümkündür. Spielberg, çekimlerin stüdyoda yapılmasına yönelik taleplere karşı çıkmıştır.

"Spielberg, gerçek bir arabayı gerçek bir mekânda sürülürken çekmek konusunda ısrarcıydı. Bu savaşı kazandı ve böylece seyirciden, 'muş' gibi yapan stüdyo çekimlerine inanmasını istemek yerine; tır, insanı yok etmeye çalışırken onlara gerçekten düşman bir mekânda

¹ Makine mühendisliği, elektrik mühendisliği, kontrol mühendisliği ve bilgisayar mühendisliğinin kompozisyonundan oluşan bir tasarım süreci.

bulunma deneyimi yaşatmaya yönelik kararlılığını vurgulamış oldu" (Wasser, 2010, s. 51).

Uzaylı yaşam formlarının yanında güçlü bir baba figürünün eksikliği, kayıp çocuk gibi temaları kullanan ve görsel bir motif olarak da parlak ışık kullanımı benimseyen Spielberg'in filmleri psikanalize de açıktır. Andrew M. Gordon'a göre Freudyen ve Jungyen çerçevede Spielberg'in filmleri iyi bir analizi hak etmektedir (Hall, 2016).

Çalışmada, Spielberg'in *Duel* adlı filmi çözümlenecek ve şu sorulara yanıt aranacaktır:

-Film, gerilimi nasıl sağlamakta, sinemasal araçları nasıl kullanmaktadır?

-Kullanılan kodlar psikanalitik yan anlamlara sahip midir? Sahipse, filmin anlatısına nasıl bir katkısı olmaktadır?

Çözümlemede psikanalizden ve göstergebilimden yararlanılacaktır. Göstergebilimsel analiz yapılırken, Ferdinand'ın de Saussure'ün göstergebilim üzerine olan çalışmalarını sinemaya uygulayarak sinema göstergebiliminin öncülerinden olan Christian Metz'in, filmin hammaddesi adını verdiği ve anlamı yaratan unsurları üzerinde durulacaktır:

"-Fotoğrafik, hareket eden veya bunları birleştiren imgeler, perde dışından okuduğumuz bütün yazılı materyalleri içeren grafik çizimler, kaydedilmiş konuşmalar, kaydedilmiş müzik, kaydedilmiş gürültü veya ses efektleri" (Andrew, 2010, s. 325).

Bu unsurların yanında kamera hareketleri, kurgu gibi anlam yaratmaya yardımcı olan teknikler de çözümlenmeye dâhil olacaktır.

Metz'in yaklaşımlarını da etkilemiş olan psikanalitik çözümleme ise, sinemanın, bilinçaltının bir yansıması olduğu düşüncesi ile yola çıkmaktadır. Psikanalitik yaklaşım sinema ile düş arasında bir benzerlik kurmakta, sinemanın gerçeklerin yansıması yerine zihinsel bir süreç olduğunu savunmaktadır. "Artık sinema varolan toplumsal koşulların sınırlamalarına karşı bir başkaldırı, bir manifestasyon değil, toplumsal koşullar 'üzerine bir düşünme'dir." (Türkoğlu, 2010, s. 148)

Bu çerçevede, sinematografik araçlar vasıtasıyla oluşturulan göstergeler ve bu göstergelerin düz anlam ve yan anlamları incelenecektir. Büker'in de ifade ettiği gibi, sinemada görüntünün göstereni gerçeğe çok benzemekte dolayısıyla yarattığı düz anlam da çok güçlü olmaktadır. Görüntülerin sunumu, kendinden önce ve sonra gelen görüntülerle ilişkisi gibi faktörler ise yan anlamlar oluşturmaktadır. "Yönetmen bu düzenlamalı görüntülerle yananlam yaratmak için nasıl *çekeceğini* ve *nasıl sunacağını* düşünmek zorunda. Yönetmen dizisel bağtıdan bir seçim yapar. Yani pek çok olası çekim arasından birini seçer. Nesneyi renkli ya da siyah beyaz gösterir. Bu durumda yananlam dizisel bağtıya bağlıdır." (Büker, 2010, s. 51).

Duel, bu kapsamda çözümlenecek ya da daha doğru bir şekilde ifade etmek gerekirse, düz anlamının ötesine geçilerek filme yönelik daha kapsamlı bir okuma yapılmaya çalışılacaktır; çünkü Metz'in de belirttiği gibi "bir filmi açıklamak zordur, çünkü anlamak kolaydır. Görüntü, kendisini, kendisi olmayan her şeyi engelleyerek zihnimize yükler." (Metz, 1991, s. 69).

Duel

Film bir arabanın kapısının kapanması ve ardından motorunun çalıştırılması ile başlamaktadır. İzleyici yalnızca sesleri duyar, ekran karanlıktır. Kamera geriye doğru kayar ve karanlık mekânın garaj olduğu anlaşılır. Yaklaşık 4 dakika boyunca kamera, arabayla birlikte yol alır ve yolları gösterir. Sekansta, zincirleme kurgu tekniğine oldukça fazla yer verilmiştir.



Görsel 1

Yollardan ve radyodan gelen sesler dışında sekansta herhangi bir müzik bulunmamaktadır. Filmin müzikleri, Billy Goldenberg'e aittir ve Bernard Herrmann tarafından bestelenen *Psycho*'nun müziklerini andıran bir şekilde gerilimli ve ürkütücüdür. Filmin geneli de çok az diyalog içermektedir. Uzun metraj sessiz bir film çekmek isteyen Spielberg, senaryodan pek çok diyalogu çıkarmış, bu sayede kahramanın kendi paranoyak dünyası içinde tecrit olduğu hissini yaratmıştır (Gordon, 1989, s. 199,200).

Sekans filmin otoyolda geçen bir film olduğunu açık bir şekilde vurgulamaktadır. Sürekli değişen yol görüntüleri ve değişen radyo kanalları izleyiciyi tetikte tutmakta ve beklenti içine sokmaktadır.

Sekansta dikkati çeken noktalardan bir diğeri ise kameranın konumudur. Kamera, alt açı olacak şekilde, arabanın farlarının bulunabileceği bir konuma yerleştirilmiştir. Bu durum,

yolu şoförün değil, arabanın gözünden izlediğimiz hissini uyandırmakta ve arabayı kişileştirmektedir.

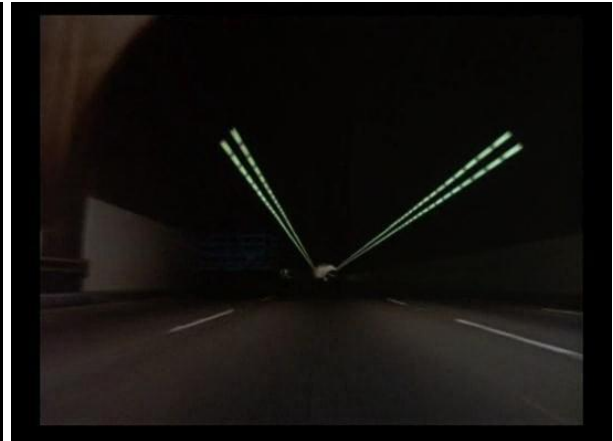
“Filmin televizyon sürümü David çoktan açık otoyola çıktığında başlarken sinema sürümü arabanın tamponuna sabitlenmiş kameranın alt açıdan, araba orta sınıf bir evin garajından çıkarken yaptığı çekimlerle ve bir seri zincirleme kurgu aracılığıyla banliyö mahallesinden Los Angeles merkezine ve oradan da nihayet otoyola gidişini göstermesiyle başlar, böylece karakterin banliyönün güvenliğini terk ederek yabana girişini görsel olarak pekiştirir ki bu durum David’in arabasının otoyoldaki tecridi ve dağ manzarasının çoraklığı ile karakterize edilmiştir” (Kendrick, 2014, s. 30).

Aynı zamanda, alt açının seçimi, yolu ve yolda karşılaşılan nesnelere aşağıdan görmemiz nedeniyle bir küçülme duygusu yaşamamıza neden olmakta, ileriki dakikalarda kahraman ile beraber seyircinin de bir av haline geleceğinin sinyallerini vermektedir. “Spielberg kamerayı, seyircilerin de kahraman ile beraber şehri terk ettiğinden emin olmak için, arabanın görüş açısını (sürücününkini değil) verecek şekilde önüne yerleştirir” (Wasser, 2010, s. 49-50).

Yol boyunca araba tünellerden geçmektedir. Freud’a göre tüneller, vajinanın, rahmin ve doğumun sembolüdürler (Chalquist, 2016). Dolayısıyla psikanalitik bir yaklaşım benimsediğimizde, yol ve tüneller, filmin başkarakterinin doğumunu sembolize etmektedir denilebilir. Yani, karakter henüz olgunlaşmamış, psikolojik gelişimini tamamlamamış ve iktidar sahibi olamamıştır. Gordon da karanlık garajdan başlayıp otoyola uzanan sekansı, doğum olarak yorumlamaktadır: “ (...) eğer dilersek bu açılışı Mann’in rahmi terk edip dünyaya girişi olarak değerlendirebiliriz. Ama bu, tehlikeli bir dünyadır (...) ” (Gordon, 1989, s. 206).



Görsel 2



Görsel 3

Filmin başlamasından yaklaşık üç buçuk dakika sonra kamera arabanın görüş açısından çıkar ve yine alt açıdan, dikenli tellerle çevrili çitlerin arkasından, arabayı görürüz.



Görsel 4



Görsel 5



Görsel 6

Sekansta görülen diğer yolların aksine bu yol ıssızdır. Çitler ve dikenli teller, yolun ıssızlığı ve kameranın açısıyla birleştiğinde tehlikeli bir bölgeye girildiği yönünde bir izlenim uyandırılmaya çalışıldığını söyleyebiliriz. Spielberg, yavaş yavaş gerilim unsurlarını inşa etmektedir.

Kullanılan araba olan kırmızı Plymouth Valiant üzerine Spielberg, arabanın markasını önemsemediğini ancak renginin üzerinde durduğunu, ıssız otoyolda yapılan genel çekimlerde belirgin olabilmesi için kırmızıyı tercih ettiğini söylemiştir (Spielberg, 2016). Dolayısıyla arabanın rengi, filmi daha dikkat çekici kılabilmek açısından önemli bir unsur haline gelmiştir.

İssız otoyolda zincirlemeyle birbirine bağlanan yaklaşık 1 dakikalık bir dizi çekimden sonra şoförün, yani David Mann'in bakış açısından yolu görürüz. Bu kez bakış açısının kime ait olduğu konusunda bir karışıklık yoktur çünkü kamera alt açığa yerleştirilmemiştir. Az sonra kamera bir pan ve tilt hareketiyle David Mann'in gözlerinin yansıdığı dikiz aynasına doğru yönelir ve başkarakteri böylece ilk olarak dikiz aynasından ancak parçalı bir şekilde görürüz. Mann'i tamamen gördüğümüzde ise verdiği izlenim onun sinik bir karakter olduğudur. Spielberg, Mann'i şu şekilde tanımlamaktadır:

“Duel’in kahramanı, banliyönün modern yapısı tarafından izole edilmiş tipik bir alt orta sınıf Amerikalıdır. Pazar günü başlar: arabayı, yıkamaya götürürsün. Araba kullanman gerekmektedir ama sadece bir blok ötededir. Araba yıkanırken çocuklarla yakındaki bir yere gidersin ve onlara Diary Queen’den dondurma alırsın, sonra yedi milyon hamburgerin satıldığı plastik McDonald’s’ta öğle yemeği yersin. Sonra oyun odasına gidersin ve biraz oyun oynarsın: Tank, Pong ve Flim-Flam. Döndüğünde araban kurumuştur, gitmeye hazırdır; arabana atlar, plastik Magic Mountain eğence parkına gider, bütün gününü abur cubur yiyerek geçirirsin. Daha sonra arabayı bütün kırmızı ışıklarda durarak eve doğru sürersin, karın akşam yemeğini hazırlamış, beklemektedir. Hazır patates ve yapay oldukları için kolesterolsüz olan yumurta yersin- ve bu adamın bütün gün yaşadığı fanteziye karşı olarak gerçeklik haline gelen, televizyon setini açarsın (...) Sonunda haberleri görürsün, ancak dinlemek istemezsin çünkü primetime’da karşı karşıya kaldığın gerçeklikle uyumlu değildir. Bütün bunların sonunda ise uykuya dalar ve hafta sonu Amerikasını destekleyecek kadar para kazanma hayalleri kurarsın.

İşte Duel’de resmedilen adam böyle bir adamdır. Böyle bir adam, televizyonun bozulması ve tamirciyi çağırmaktan öte bir şey tarafından meydan okunmayı asla beklemez” (Pirie, 2016).

Mann’in karakteriyle ilgili en büyük ipucu ise radyo programından gelmektedir. Mann, yol boyunca radyo kanallarını sürekli değiştirmektedir. Ancak kamera ilk defa Mann’in/arabanın bakış açısını terk edip, genel çekimle yolu ve arabayı beraber gösterdiğinde Nüfus Sayım Bürosu’yla ilgili bir programı açar ve kanalı değiştirmez. Nüfus Sayım Bürosu’na gelen bir telefonda, dinleyici sayım formlarını doldurduğunu ve feci bir sorunu olduğunu belirtir. “Aile reisi siz misiniz?” sorusunu nasıl cevaplayacağını bilememektedir. Aile reisliğini ilk günden karısına kaptırdığını ve karısının çalışıp kendisinin ev işlerini hallettiğini söyler. “Evin erkeği ben olmama rağmen aile reisi ben değilim” derken Mann’in dikiz aynasından yansımaları görürüz. Mann ile Nüfus Sayım Bürosu’nu arayan dinleyicinin sorunları aynıdır. Mann de iktidar sahibi değildir ve bu durum onu rahatsız etmektedir. Mann, film boyunca görüleceği üzere, “güç, hâkimiyet, otorite, duygusallıktan uzaklık, heteroseksüellik, homofobik olma, yarışmacılık, iş-güç sahipliği, spor dallarından birisi ile uğraşma, cinsel olarak aktif olma ve risk alabilme” (Connel ve Sancar’dan aktaran Yavuz, 2014, s. 112) gibi özelliklerle bağdaştırılan hegemonik erkek tanımına uymamaktadır. Bu çerçevede, David Mann’in, rastlantısal sayılamayacak olan soyadı (Mann- man [erkek]) bir ironi yaratmaktadır.



Görsel 7



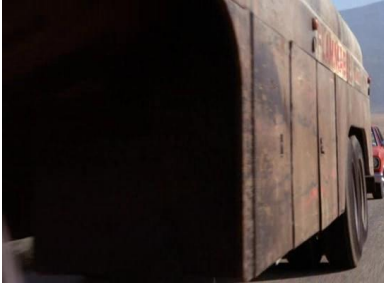
Görsel 8

Daha sonraki çekimlerde Mann arabayı kullanırken gösterir. Bu sırada arabanın camından, arabanın önünde giden tır gözüktür. Mann, tırın egzoz dumanından rahatsız olur. Bu sahne, tırın Mann için bir tehdit oluşturacağını sinyallerini vermektedir. Ayrıca tırın arkasında büyük harflerle yazan “alev alabilir” uyarısı yine tırın tehdit edici özelliğini ön plana çıkarmaktadır.



Görsel 9

Spielberg, Mann için uyguladığı yöntemi tır için de kullanır. Önce arkasını gösterdiği tırın, daha sonra geriye doğru kayma hareketiyle yanını, daha sonra alt açıdan önünün bir kısmını, en sonunda ise dikiz aynasından gene önünün küçük bir kısmını gösterir. Bu çekimler (geriye kayma ve alt açı) tırın büyüklüğünü ve tehdit edici özelliğini vurgularken aynı zamanda filmin diğer bir başkarakterinin, yani tırın gizemini korumakta, basamak basamak gerilimi oluşturmaktadır.



Görsel 10



Görsel 11



Görsel 12

Mann, tırı sollar. Tatmin olmuş gözükmetedir. Bu sırada Nüfus Sayım Bürosu'nu arayan dinleyici de derdini anlatmaya devam etmektedir. İnisiyatifi ele almak istediğini ve bu yüzden formu karısının değil kendisinin doldurduğunu anlatır. Bu sırada kamera, direksiyonu ve Mann'in direksiyonu tutan elini gösterir.

Filmin içeriği kapsamında direksiyonun kontrolü ve iktidarı sembolize ettiğini söylemek mümkündür. Mann, kendinden (ve kendi arabasından) çok daha güçlü ve iri olan bir aracı sollamaktan keyif almıştır ve bir an içinde olsa kontrol kendinde gibi hissetmektedir. Ancak tır Mann'i tekrar sollar ve Mann öfkelenir, tırı tekrar sollar ve güler. Benzin almak için durakladığında tır da aynı istasyona yanaşır.



Görsel 13



Görsel 14



Görsel 15

Tırın, Plymouth'un yanında çerçeveselenmesi, Mann'in güçsüzlüğünü ve sinikliğini daha da belirginleştirmektedir. Mann, tırın sürücüsünü görmeye çalışırken istasyondaki görevli arabanın camını temizlemek için su sıkır. Camı temizleyip uzaklaştığında sürücü inmiştir. Mann, meraklı bir şekilde tırı gözlemeye devam eder ve sürücünün tırın arkasında lastiklere vurduğunu görür. Tırın ve sürücünün gizemi devam ederken, gerilim de artmaktadır. Spielberg hem Mann'in hem de izleyicinin zihninde, tırın Mann için bir tehdit oluşturduğu konusunda şüpheler uyandırmakla beraber bunu kesinkes belli edecek herhangi bir girişimde bulunmaz ve Hitchcockyen *suspense* kavramını başarıyla kullanır. Buckland de, Spielberg'in, film boyunca kullandığı teknikler ile gerilimi (*suspense*) etkili bir şekilde adım adım artırdığını belirtmektedir. Omuz üzerinden yapılan çekimler ve bakış açısı çekimleri ile birlikte kullanılan iç monolog, Mann'in düşüncelerine erişmemizi ve onun korku ve kaygılarını paylaşmamızı sağlar. Ayrıca Spielberg, ender olarak görülen bir karar vererek eş zamanlı olarak birden fazla kamerayla farklı açılardan çekim yapmış, böylece kurgu esnasındaki

seçeneklerini artırmış, çekimlerin nasıl birleştirileceğinin kararını tamamen kurgu odasında verilebilmesine olanak sağlamıştır (Buckland, 2006, s. 76,80).

Duel, yalnızca *suspense* kullanımıyla değil, diğer pek çok yönden de Hitchcock filmleri ile ortak noktalara sahiptir:

*“Kahraman, bütünüyle tesadüf eseri belaya bulaşan sıradan bir insandır. Kaos ve şiddet patlak verir ve rahat düzenini tamamen bozar. Gün ışığından korkunç ve garip olaylar meydana gelir. Kahramanın hayatı tehlikededir, kötücül bir güç tarafından takip edilir (...) *Duel*'de, tipik bir Hitchcock filminde olduğu gibi, kahraman, güvenli, günlük kimliğinden çıkartılır ve erkekliğini, gizli dayanıklılık, beceriklilik ve cesaret kaynaklarını bularak kanıtlamak zorundadır” (Gordon, 1989, s. 200).*

Görevli, Mann'e yeni bir radyatör hortumu taktırması gerektiğini belirtir. Mann, “sonra taktırım” der ve görevli de “patron sensin” diye yanıtlar. Bunun üzerine Mann, “evimde bile değilim” cevabını verir. Filmin başından beri ima edilen durum Mann'in kendi ağzından açıklanmıştır. Mann, iktidar sahibi olmayan ve bu durumdan dolayı rahatsızlık duyan bir erkektir. Bir sonraki sahnede yaptığı telefon konuşması bu durumu daha da belirginleştirmektedir:

*“- (...) Ben, sadece özür dilemek istemiştım.
-Özür dilemek zorunda değilsin.
-Biliyorum ama istedim işte.
-Bu konuda konuşmak istemiyorum.
-Belki de konuşmalıyız.
-Konuşursak kavga ederiz. Sen de bunu istemezsin değil mi? Elbette istemezsin.
-Bu da ne demek şimdi?
-Boş ver.
-Bunun ne demek olduğunu biliyorum. Çıkıp Steve Anderson'ı dışarı çağırıp, yumruklarımınla ona meydan okumam gerektiğini düşünüyorsun.
-Hayır, elbette öyle değil. Ama dün gece olup bitenlerden sonra en azından adama bir şeyler söyleyebilirdin. Herkesin önünde neredeyse bana tecavüz edecekti.”*

Görüldüğü üzere Mann, karısını korumak için dahi kavga etmek şöyle dursun bir söz söylemeye çekinen bir karakterdir. Evde baskın olan kadındır. Film, her fırsatta Mann'in iktidarsızlığını vurgulamaktadır. Telefon konuşmasına eşlik eden çekimler de bu vurguyu güçlendirmektedir.



Görsel 16



Görsel 17



Görsel 18

Mann, telefonda karısıyla konuşurken, bir kadın çamaşır makinesini kullanmak üzere içeri girer. Mann'ın görüntüsü kadının çerçeveye girmesiyle sık sık parçalanır. Spielberg, çamaşır makinesinin kapağı vasıtasıyla çerçeve içinde çerçeve kullanır ve Mann'i çamaşır makinesinin, yani toplumda genel olarak kadınla özdeşleştirilmiş bir aletin içine hapseder. Bununla beraber çerçeveye giren ve Mann'in bütünlüğünü bozan kadın da Mann'in kişiliğinin kadınlar tarafından bastırıldığının bir göstergesi olarak okunabilir. Mann "kendini eksik bir erkek gibi hisseder çünkü kadınlar tarafından tahakküm altına alınmıştır" (Gordon, 1989, s. 206). Espinosa, çamaşır makinesinin kapısını rahme benzetir ve kapı tarafından çerçevenmiş, yutulmuş Mann'in, böylece önemsizleştirildiğini öne sürer (Espinosa, 2016).

Film, saldırganın motivasyonunun hiçbir zaman öğrenilememesi bakımından *The Birds*'e benzemekle birlikte, Espinosa, filmin alt metninin *Vertigo* (*Ölüm Korkusu*, 1958) etkileri taşıdığını belirtmektedir. "...emekli olmuş bir dedektif, erkek iktidarsızlığının bir metaforu olarak, ne zaman yüksek bir yere çıksa baş dönmesi yaşamakta ve sevdiği kadını kurtarmak için merdiveni çıkamamaktadır" (Espinosa, 2016).

Yola çıktıktan sonra tır, Mann'e yeniden yetişir. Mann bu sefer tıra yol verir. Ancak tır, Mann'i geçmesine rağmen hızlanıp ilerlemez ve sürekli Mann'in önünü kesmeye çalışır.

Mann bir yolunu bulup tırı geçse bile bir süre sonra tır ona yetişir ve hafifçe çarpar. Mann artık gerçekten endişelenmeye başlamıştır. Spielberg, Mann'in, yolun ve tırın çekimlerini kesmeyle hızlı bir şekilde birbirine bağlayarak tempo sağlar. Özellikle yol çekimleri hız duygusunun oluşmasında oldukça etkili olmaktadır. Fondaki tek müzik, Plymouth'un radyosunda çalan müziktir. Tırın kornası ise hem Mann'i hem de izleyiciyi irkiltmekte ve germektedir.

Spielberg alt açıları ve eğik çerçeveleri de sıklıkla kullanır ve simetriden kaçınarak dengeyi bozar, böylece çekimleri daha enerjik bir hale getirir.

Tırın, Mann'e karşı ciddi bir tehdit oluşturduğu anlaşıldığı andan itibaren fon müziği devreye girer ve gerilimi artırmaya yardımcı olur. Mann'in korku dolu yüzü, Plymouth araba, hız göstergesinin ibresi, arabanın aynalarında görülen tır ve zoom out gibi kamera hareketleri hızlı bir şekilde birbirine bağlanır.

Mann'i kovalayan tır, sürücüsünü film boyunca göremememiz açısından önemlidir. Tır, böylece kendi başına hareket eden bir nesneye dönüşür ve kişileşir. Ayrıca sürücünün, en azından görünürde, olmayışı, "kontrolsüz bir beyin ya da bilinçsiz bir bilinçdışı göstergesini" çağrıştırmaktadır (Demirci,2006, s. 76).

"[Sürücü] asla bütünüyle görüntülenmez, ya da yüzü görülmez. Sonuç olarak, tır görünüşte sürücüsüz kalır ve kahraman bir insan tarafından değil de bir makine tarafından takip ediliyormuş gibi gözükür – hem de akıldışı, şeytani bir gücü cisimleştiren bir makine" (Gordon, 1989, s. 200).

Şekil ve boyut itibariyle güçlü bir fallik obje olduğunu da göz önünde bulundurduğumuzda, tırın aslında Mann'in iktidarsızlığı karşısındaki korku ve çaresizliğinin cisimleşmiş şeklidir diyebiliriz. Tır şeklinde cisimleşen korku, Mann'i kovalamakta, daima önüne çıkmakta ve peşini bırakmamaktadır. Spielberg, tır dışında, sürücünün sivri uçlu kovboy çizmeleri, benzin pompası gibi pek çok fallik sembolü de filmin içine yerleştirmiştir (Espinosa, 2016).

Spielberg film için bir dizi tır arasından 1955 Peterbilt 281'i seçme nedeninin Peterbilt'in uzun motor kapağının, çift ön camının ve yuvarlak farlarının, tırın tehdit edici kişiliğini artıran bir yüz havası vermesi olarak açıklamaktadır. Ayrıca Spielberg, tırın ön tamponuna çeşitli lisans plakaları asarak sürücünün bir seri katil olduğu imasında bulunmak istediğini belirtmiştir. Spielberg tırın canlı gibi görünmesini istemiş ve Mann'e saldırdığı sahnelerdeki çekimleri bu izlenimi verecek şekilde filme almaya çalışmıştır (Darren Fuge, 2015). Spielberg'in filmlerinde sıklıkla görülen, insanların acımasız canavarlar tarafından kovalanması teması, bu açıdan ilk olarak *Duel'* de kendini göstermiştir. "*Duel'* de canavar, mekanik,18 tekerlekli, canlı gibi gösterilecek şekilde çekilmiş bir tırdır" (Clarke, 2004, s. 26).

Mann, tırın saldırıları sonucunda yoldan çıkar ve kaza yapar. Yolun kenarındaki kafeden bir şeyi olup olmadığını öğrenmek için gelen adama durumu anlatmaya çalışır ve bir tırın onu kovalayıp öldürmek istediğini söyler. Adam ise inanmamış görünmektedir. Mann, evin dışında da tıpkı bir çocukmuş gibi dikkate alınmamaktadır.

Kafeye girip yüzünü yıkayan Mann'i kamera omuzda takip eder. Oluşan sarsıntılı hareket, Mann'in yaşadığı sarsıntıyı yansıtır gibidir. İlk defa Mann'in kafa sesini duyarız. İzleyici böylece Mann'in iç dünyasına sokulmaya ve yaşadığı gerginliği yaşamaya davet edilmektedir.

Mann bir masaya oturmak üzereyken, camın arkasından tırı görür. Endişeli şekilde masaya oturur. Fondaki müzik takip sahnesinde çalan müziğin aksine daha ağır ve gizemlidir.

Sekans, Mann'in paranoyası üzerine kurulmuştur ve gerilimi bu paranoya üzerinden sağlar. Mann, teker teker kafedeki müşterileri gözden geçirir. Botlarına bakarak sürücünün daha önce gördüğü botlarla benzerlik kurmaya çalışır. Kamera Mann'in bakış açısına da geçer ve böylece Mann'in paranoyası izleyicinin de paranoyası haline gelir.



Görsel 19



Görsel 20

Kendini sürücünün saldırısına devam etmeyeceği yönünde inandırmaya çalışan Mann, bir yandan ne yapması gerektiğini düşünmektedir. Mann'ın peçeteyi parçalayan eline yapılan yakın çekimler ve yüz çekimlerinde kullanılan eğik çerçeveler gerilimi artırmada önemli rol oynamaktadırlar.

Mann, her seferinde farklı bir müşterinin yanına giderek farklı bir diyalog kurduğu sahneler hayal eder ve bu sahnelerde kamera yine Mann'ın bakış açısından çekim yapmaktadır. Böylece Mann ile birlikte izleyici de sürücünün kim olduğunu bulmaya ve ne yapılması gerektiğini düşünmeye teşvik edilerek anlatının içine katılmaktadır.

Bu sahnede Spielberg, Mann'ın ve izleyicinin beklentileriyle oynar. Müşterilerden biri lokantadan çıkar, tıra doğru yürür. Sürücünün o olduğunu zannederiz ama kamyonetini tırın arkasına park etmiş olduğunu anlarız.

Botlarına bakarak sürücü olduğuna karar verdiği bir başka müşteriye doğru ilerler ve konuşmaya başlar. Yaptığı şeyi kesmesini istediğini söyler ancak müşteri anlamaz. Müşterinin alt açıdan ve geniş açılı objektifle yapılan çekimleri, konuşmaya rahatsız edici bir görünüm vermektedir.



Görsel 21



Görsel 22

Çıkan kavganın ardından sürücünün o da olmadığı anlaşılır. İç monologları aracılığıyla Mann ile özdeşleştiğimiz gibi, bu sayede onun paranoyasını ve yanlış inançlarını da paylaşıyoruz (Buckland, 2006, s. 77). Mann umutsuz bir şekilde diğer müşterileri gözden geçirirken bir motor sesi duyar. Tır harekete geçmiştir.

Mann, yola çıktıktan az sonra yolda kalan bir okul servisine rastlar. Yardım isterler. Mann, arabasıyla servis aracını itmeye çalışır ancak başaramaz. Araçtaki çocuklar Mann ile dalga geçmeye başlarlar.

Bu sırada ilerideki tünelden gelen tır gözükür. Karanlık tünelin içinde farları yanan tır, mağarada gözleri parlayan vahşi bir hayvan gibi tehdit edici gözükmektedir. Mann korkar, çocukları uyarır ve arabasına atlayıp uzaklaşır. Ancak beklenilenin aksine tır, Mann'in yapamadığını yapar ve servis aracını itmeyi başarır. Spielberg izleyicilerde beklentisi oluşturarak gerilimi yükseltmiş ancak beklentiyi boşa çıkarmıştır, tıpkı lokanta sekansında yaptığı gibi.



Görsel 23



Görsel 24



Görsel 25



Görsel 26

Filmin en önemli sekanslarından olan sekans, Mann'in iktidarsızlığını ve güçsüzlüğünü metaforlar aracılığıyla çok net bir şekilde vurgulamaktadır. Tır, Mann'in sahip olmadığı iktidardır ve onun yapamadıklarını yapmakta, aynı zamanda ona kendi iktidarsızlığını hatırlatmakta ve korkularını yüzeye çıkarmaktadır. Mann, çocukların bile ciddiye almadığı bir karakterdir.

Mann, yoluna devam eder. Spielberg duraksız bir aksiyonu tercih etmez. Adrenalinin düşmesine neden olan molalar verir. Böylece tehlikenin geçtiği izlenimini yaratır ve bir sonraki sahnenin gerilim dozu bu sayede yükselir. Mann, yolda giderken fonda eşlik eden kuş sesleri ve bu seslerin tırın motor sesi tarafından bozulması Spielberg'in seyirciyi rahatlatma-germe yönteminin en başarılı örneklerinden biridir. "Spielberg arabanın içinde ve tırın etrafında, çölün tekinsiz sessizliğiyle ters düşen bir ses kaosu yaratmaktadır" (Clarke, 2004, s. 27).

Tır hiçbir saldırıda bulunmaz. Mann, bir benzin istasyonuna yanaşır ve polisi aramak üzere telefon kulübesine girer. Bu sırada kamera, önden giden tırın döndüğünü gösterir. Telefonla konuşan Mann ve kulübeye doğru hızla ilerleyen tır paralel kurgu tekniğiyle kurgulanmıştır. Spielberg burada Hitchcockyen bir tarz benimser ve karakterin bilmediği tehdidi seyirciye gösterir. Böylece Mann'in telefon konuşması gerilim dolu bir sahneye dönüşmektedir.



Görsel 27



Görsel 28



Görsel 29

Tırın saldırısından bir kez daha kurtulan Mann, hurda arabaların olduğu bir yere park eder. Tır yeterince uzaklaştıktan sonra yola çıkmayı planlamaktadır. Uyuyakalır. Bir korna sesi ve yüksek bir motor gürültüsü duyar ve korkuyla uyanır. Yakındaki demir yolundan geçen trenin sesini duyduğunu anlayınca rahatlar ve gülmeye başlar. Spielberg motor ve korna sesini, "amacı bir kişiyi, nesneyi, yeri, fikri, ruhsal durumu, doğaüstü bir gücü ya da dramatik bir çalışmadaki diğer bileşenleri temsil ya da sembolize etmek olan" (Whittall, 2016), leitmotif olarak kullanmış ve bu sesler her duyulduğunda izleyicinin gerilim yaşamasını sağlamıştır.

Rahatlamış bir şekilde yoluna devam eden Mann, ileride tırın park etmiş onu beklediğini görür. Tır, saldırmadan beklemekte, sanki avıyla oyun oynamaktadır. Mann arabayı tekrar çalıştırdığında tır da harekete geçer. Mann'i yoldan çıkarır ve yine ileride park edip beklemeye başlar. Mann sinirlenir ve yayan olarak tırın üzerine doğru önce yürür sonra koşmaya başlar. Bu hareket üzerine tır uzaklaşır. Karısını taciz eden adama bir söz söyleyemeyen Mann, en sonunda korkularının üzerine gitmeye başlamış, iktidar sahibi olma yolunda ilk adımını atmıştır. Üzerine yürüdükçe korkularının (temelde iktidarsızlık korkusunun) sembolü olan tır da saldırmaz ve uzaklaşır.



Görsel 30



Görsel 31



Görsel 32



Görsel 33

Ancak Mann, korkusunu sadece kısa bir süre için bastırılmış, yok etmeyi başaramamıştır. Bu yüzden tırın az ileride beklerken bulmak şaşırtıcı değildir. Kovalamaca yeniden başlar. Mann, ne kadar hız yaparsa yaparsın kendisine yetişebilen tırın bunu nasıl başardığına şaşırılmaktadır.

Mann'in bir türlü baktırmadığı radyatör hortumu arızalanır. Gösterge ibrelerine ve geniş açılı objektifle yapılan Mann'in yüz çekimlerine hızlı kesmeler yapılarak filmin temposu hiç olmadığı kadar yükseltilir.



Görsel 34



Görsel 35



Görsel 36



Görsel 37

Mann, arabayı kanyona doğru sürer, pedala çantasını sıkıştırır ve arabadan atlar. Peşinden gelen tır durmayı başaramaz ve iki araç birden uçurumdan aşağı yuvarlanır.

Parçalanmış tırın çekimlerinde de tırın sürücüsü hiçbir şekilde gösterilmez. Direksiyondan damlayan kan, sürücünün öldüğünün bir göstergesi olduğu gibi, tırın canlı olduğuna dair bir ima da içermektedir.



Görsel 38



Görsel 39



Görsel 40

Güneş batarken Mann, kanyonun kenarında oturmuş taş atmaktadır. Tırın uçurumdan düşerek paramparça olması, Mann'in en sonunda peşini kovalayan fallik imgeden ve iktidarsızlık korkusundan kurtulduğunun bir simgesi olarak düşünülebilir. Mann, artık iktidarı eline almıştır. Film, Mann'in eve dönüş yolculuğunu göstermez. Belki de içindeki gücü yeniden keşfeden Mann eve hiç gitmeyecek eski düzenine asla geri dönmeyecektir.

“Etkileyici bir şekilde, sıradan kahraman, en nihayetinde hayatını tehdit eden karşılaşmadan galip çıkmış, kendisi ve dünya hakkında sahip olduğu sahip olduğu anlayış yeni bir seviyeye yükselmiş, ayrıca unutmış olduğu duyguları özgür bırakmıştır (...) Mann’ın erkekliği (cesurluk ve beceriklilik çerçevesinde) test edilmiştir” (Clarke, 2004, s. 26,27).

Ventura ise bütün filmin bir rüya olduğunu belirtir. Günlük yaşantımızda bize rahatsızlık veren şeylerin, çok farklı biçimler alarak rüyalarda ortaya çıkabildiği ve filmde ucu açık kalan ve açıklanamayan noktalar olduğu düşünüldüğünde, bu çıkarsama mantıklı görünmektedir:

“(..) Weaver’dan hoşlanmamız için hiçbir neden yoktur. Bu yüzden karakterle özdeşleşmek yerine, bir rüya olan filmle özdeşleşiriz. Her katılımcının aslında siz olduğunuz bir rüyada olduğu gibi, hem Weaver’ın arabası hem de tır aynı dünyanın parçası gibi gözükmektedir, aynı kaynaktan yayılmış, özel ve mecburi bir bağ ile birbirine bağlanmışlardır. Mükemmel bir şekilde, film asla kendini açıklamaz. Bittiğinde, bir rüya görmüş gibi oluruz ve o [rüya] bizimle yaşar, titreşir: hayatta kalabilmek için tehdit edici bir gizemle boğuşmaktan başka bir çaresi olmayan ortalama bir adam hakkında bir rüya” (vurgu yazara ait) (Ventura, 1984, s. 2,3).

Gordon da, filmin gerçek dünyadan çok fantazyanın sınırlarında gezdiğini, bu sebeple kaygılı bir rüyaya benzediğini dile getirmektedir. Ona göre *Duel* yalnızca bir takip hikâyesi değil, toplantıya yetişemediğiniz kaygılı bir rüya gibi başlayarak yavaşça hem kahraman hem de izleyici için kâbusa paranoyak bir kâbusa dönen psikolojik bir masaldır. O kadar büyük bir tır o kadar hızlı ilerleyemeyeceğini belirterek filmdeki kimi fiziksel unsurların da gerçek dünyada olması gerektiği gibi olmadığını, bu durumun ise filmin kâbusvari yapısına katkıda bulunduğunu vurgular. *“Duel, gerçeklik kılığındaki bir kâbustur, bize açık gün ışığında saldıran bir kâbus” (Gordon, 1989, s. 200, 203, 212).*

Bu çerçevede, tır da, Plymouth da aslında Mann’dır. Gerçek hayatının sorunlarını, rüyasında çözerek travmalarının üstesinden gelmiştir. Mann’ın kendisinin de belirttiği gibi “hepsi bir kâbustu, ama artık bitti”.

Ancak olanlara ister bir rüya olarak bakalım, istersek gerçek, Spielberg’in *Duel* ile seyirciye sıradan bir gerilim filminden çok daha fazlasını sunmak istediği, çözümlememiz için filmi sembollerle donattığı, filmin çeşitli okumalara açık bir yapıda olduğu aşikârdır.

Sonuç

Sinema; görüntü, müzik ve sesin bir anlam yaratmak üzere bir araya gelmesinden oluşan bir sanattır. Çekim açıları, kullanılan objektif, çekim süreleri, kullanılan kurgu tekniği gibi aşamalar bu anlam yaratma sürecine katkıda bulunurlar.

Sinemada anlam yaratma amacıyla bir araya getirilen bütün göstergeler, düz anlam düzeyinde işlediği gibi yan anlam düzeyinde de işleyebilmektedir. Tıpkı insanların

davranışlarının ardındaki nedenleri keşfetmeye çalışan psikanaliz gibi, film analizleri de filmlerdeki yan anlamları ortaya çıkarma amacı gütmektedirler. Film analizlerinde psikanalizin kullanılması, bu çözümlenmeleri derinleştirmek ve farklı bir açıdan değerlendirmek adına uzun zamandır tercih edilen bir yöntem olmuştur.

Gerilim ve korku sineması, psikanalizin en çok kullanıldığı türlerdendir. Özellikle korku sineması, anlatılarında yoğun şekilde metaforlar kullanmaktadır. Korku filmleri, bastırmaya çalıştığımız korkularımızın şekil değiştirmiş, vampir, kurt adam ve benzeri formlara bürünmüş bir şekilde beyazperdeye yansımaları olarak görülmektedir.

Gerilimin ustası sayılan Hitchcock başta olmak üzere, pek çok yönetmen filmlerinde bilinçli olarak psikanalitik alt metinlere yer vermiş, özellikle Freudyen göndermelere sık sık yer vermişlerdir.

Steven Spielberg de pek çok başarılı korku ve gerilim filmine imza atmış bir yönetmendir. *Jaws*, *Jurassic Park*, *War of the Worlds* (*Dünyalar Savaşı*, 2005) gibi hem gişede başarı yakalayan hem de eleştirmenlerce başarılı bulunan gerilim-aksiyon filmleri çekmiş olan yönetmenin bu türde ilk denemesi ise bir televizyon filmi olan *Duel* olmuştur. Spielberg'in 14 gün içinde çektiği film çok başarılı olmuş ve diğer filmlerinin önünü açmıştır.

Spielberg, filmde müziğe oldukça az yer vermiş, doğal sesleri gerilim yaratma amaçlı olarak kullanmıştır. Hızlı kurgu, geniş açılı objektiflerle yapılan yüz plan çekimler, takip sahnelerinde alt açının kullanımı gibi teknik yöntemlerin yanında paranoya temasını gerilimi sağlamak amacıyla kullanmış, sürücüyü film boyunca hiç göstermeyerek gizemli bir atmosfer yaratmayı başarmıştır. Filmde tırın, neden Mann'i kovaladığı açıklanmamaktadır ve böylece gerilim dozu artırılmaktadır.

"(..) izleyici, ondan [Mann'den] daha fazla bilgi sahibi değildir. Çok fazla karakterin bulunduğu yol kenarındaki kafe sahnesinde bile, kamera Mann ile kalır. Mükemmel bir şekilde, Mann ve seyirci asla tır sürücüsünün kim ya da takip etmesindeki motivasyonunun ne olduğunu bilemez" (Wasser, 2010, s. 52).

Filme psikanalitik bir bakış açısıyla yaklaşıldığında ise, tırın sürücüsünün neden hiç gösterilmediği, neden Mann'i kovaladığı, okul servisine neden yardım ettiği gibi sorular yanıt bulabilmektedir.

Çözümlemede de belirtildiği üzere Mann, sönük ve iktidarsız bir kişiliktir. Evin reisi olmadığını söylemekte, bu ona acı vermektedir. Bu noktada, tır, onun bu acısını simgeleyen fallik bir obje olarak karşımıza çıkmakta, ne kadar yetersiz olduğunu ona hatırlatmaktadır. Başka bir deyişle tır, kahramanın korkularına karşılık gelen ve onun "kontrolü dışında kişileşerek kendi narsistik mekaniğini ortaya çıkaran bir nesnedir" (Demirci, 2006, s. 75). Sürücünün elini, ayaklarını görsek ve tırın bir sürücüsü olduğunu bilsek bile, tırın tasarımı ve çekimler öyle gerçekleştirilmiştir ki, tırın başlı başına bir varlık olduğu hissine kapılırız.

Mann'in filmin sonunda tırı ve dolayısıyla da korkularını yenmeyi başarmış, iktidarını elde etmeyi başarmıştır.

Psikanaliz, filmde anlatı içerisinde açıklanamayan pek çok noktaya ışık tutmuştur. Film, hem bir psikopatın nedensiz yere bir adamı öldürmeye çalışması gibi bir anlatıyla başarılı bir gerilim kurmayı başarmış, hem de bu anlatıyı psikanalitik yan anlamlarla döşeyerek ikinci bir hikâye anlatmıştır.

Kaynakça

- Abisel,N. (1999). *Popüler Sinemada Türler*. İstanbul: Alan.
- American Film Institute (2008, 12 Aralık). *Alfred Hitchcock on Mastering Cinematic Tension*. Alfred Hithcock ile söyleşi. Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=DPFsuc_M_3E.
- Andrew, J.D. (2010). *Büyük Sinema Kuramları* (Çev. Z. Atam). İstanbul: Doruk.
- Bonitzer, P. (2006). *Kör Alan ve Dekadrajlar* (Çev. İ. Yasar). İstanbul: Metis.
- Buckland, W. (2006). *Steven Spielberg Poetics of the Contemporary Hollywood Blockbuster*. New York: Continuum.
- Büker, S. (2010). *Sinemada Anlam Yaratma*. İstanbul: Hayalbaz.
- Chalquist, C. (2016, 15 Mayıs). *A Glossary of Freudian Terms*. <http://www.terrapsych.com/freud.html>.
- Clarke, J. (2004). *Steven Spielberg*. Berkshire: Cox&Wyman.
- Darren Fuge (2015, 7 Mayıs). *Duel- A Conversation with Director Steven Spielberg- Part I*. Steven Spielberg ile söyleşi. Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=luG6wuSQYUE>
- Espinosa, M. (2016, 12 Haziran). *Spielberg's Masterful Duel: Man vs. Machine, Women and Himself*. [S. Spielberg'in filmi *Duel*'in Eleştirisi]. Beyond the Obvious by Catherine Espinosa: <https://fiufilmclassfruitvale.wordpress.com/2013/09/08/spielbergs-masterful-duel-man-vs-machine-women-and-himself/>.
- Gordon, A. (1989). *Duel: Paranoid Style*. Vera J. Camden (Ed.), *Compromise Formations Current Directions in Psychoanalytic Criticism*, [S. Spielberg'in filmi *Duel*'in Eleştirisi]. (s. 199-213). Kent: Kent State University.
- Hall, P. (2016, 29 Nisan). *Psychoanalyzing Steven Spielberg: An Interview with Andrew M. Gordon*. Andrew Gordon'la söyleşi: <http://www.filmthreat.com/interviews/1173/>.
- Indick, W. (2006). *Senaryo Yazarları İçin Psikoloji* (Çev. Y. Taşkan, E. Yılmaz). İstanbul: +1.
- Jessica Hands (2016, 6 Haziran). *Hitchcock Explains Cutting*. Alfred Hitchcock ile söyleşi. Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=WoBjIgLucM>.
- Kendrick, J. (2014). *Darkness in the Bliss-Out*. New York: Bloomsbury.
- Loiperdinger, M. (2004). *Lumiere's Arrival of Train: Cinema's Founding Myth*, *The Moving Image* 1 (4), 89-118.

Lütticken, S. (2006). Suspense and... Surprise. *New Left Review* 40, 95-109.

Metz, C. (1991). *Film Language A Semiotics of the Cinema* (Çev. M. Taylor). Chicago: University of Chicago.

Monaco, J. (2001). *Bir Film Nasıl Okunur* (Çev. E. Yılmaz). İstanbul: Oğlak.

Kubova, K. (2011). *Suspense and Film: a Lacanian View* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).Viyan: Viyana Üniversitesi.

Pirie, D. (2016, 10 Haziran). *Steven Spielberg by Dave Pirie*, Steven Spielberg ile söyleşi (Söyleşinin orijinali 1978 yılında *Time Magazine*'de yayınlanmıştır). Scruffles: <http://www.scruffles.net/spielberg/articles/article-019.html>.

Powers, T. (2005). *Steven Spielberg*. Minneapolis: Lerner.

Türkoğlu,N. (2010). Psikanaliz ve Sinema Üzerine, *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* (Der. M. İri). İstanbul: Derin.

Ventura, M. (1984). *Steven Spielberg: The Vision and The Nightmare*. Los Angeles: LA Weekly.

Yavuz, Ş. (2014). İktidar Olma Sürecinde Erkeklerin Erkeklikle İmtihani. *Milli Folklor* 104, 110-127.

Wasser, F. (2010). *Steven Spielberg's America*. Cambridge: Polity.

Whittall, A. (2016, 15 Haziran). *Grove Music Online*:

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16360?q=leitmotif&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit.

Thesus'un Sinemadaki Distopik Yolculuğu ve Dönüşümü Üzerine¹

Dilar Diken YÜCEL*

Özet

Sinema anlam yaratma, eleştirme ve gerçekliği dönüştürme serüveninde kendine birçok yol arkadaşı edinmiştir. Özellikle mitolojik kahramanlar vasıtasıyla dünü bugüne ve yarınlara taşıyarak, yeniden yaratmaya çalıştığı gerçeklik algısı ile bizleri sorgulamaya davet eder. Çalışma kapsamında da mitoloji ile sinemanın kol kola yürüdüğü bir film serisi incelenmiş ve mitolojik bir kahramanın bir distopya kahramanına dönüşümü gözler önüne serilmiştir. Mitin aslına oldukça sadık kalınarak yapılan bu uyarlama ile bir mite konu olmuş kahramanlık öyküsünün sinemadaki izdüşümü incelenmiştir. Bu aşamada ise göstergebilimsel yöntemden faydalanılmıştır. Ana kahramanın bir Yunan mitinden esinlenerek oluşturulduğu film serisinde, mit aracılığıyla toplumsal farkındalığı arttırıp, toplumu dönüştürmeye yürekli karakterler oluşturmak amaçlanmıştır. Nitekim film serisinin sonunda tıpkı mitte olduğu gibi bir dönüşüm yaşanmıştır. Bu noktada sinema ile mitolojinin işbirliği amacına ulaşmış ve sorgulayan bireyler kitlesi oluşmuştur.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Açlık Oyunları, Mitoloji, Göstergebilim, Gözetim

¹ Bu makale, D. Diken Yücel, 2016. Açlık Oyunları Film Serisinde Gözetim ve İktidar. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Referanslı tezden esinlenerek üretilmiştir.

* Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı
İletişim: dlra-35@hotmail.com

Geliş Tarihi – *Received*: 09.12.2016
Kabul Tarihi – *Accepted*: 25.01.2017

On Transformation And Dystopian Journey Of Thesus In Cinema

Dilar Diken YÜCEL*

Abstract

Cinema has acquired many companion for itself on its journey of creating meaning, criticizing and transforming reality. Especially, by carrying yesterday to today and tomorrow through mythological heroes, cinema invites us to question with the perception of reality that it tries to recreate. Within the scope of the study, the movie series Hunger Games, in which mythology and cinema are together, was examined and the transformation of a mythological hero into a dystopian hero was revealed. With this adaptation, which is considerably made faithful to the original myth, cinematic projection of heroic story that has been a subject of myth was examined. At this stage, semiotic method was used. In the movie series where the leading character was composed with the inspiration of a Greek myth, it was objected to create characters who have the courage to transform society by increasing social awareness by means of myth. Indeed, at the end of movie series, there was a transformation just like in the myth. At this point, the cooperation between cinema and mythology reached its objective and mass of questioning individuals has been constructed.

Keywords: Cinema, Hunger Games, Mythology, Semiology, Surveillance

*Gazi University, Faculty of Communication, Institute of Social Sciences
Contact: dlra-35@hotmail.com

Received – *Geliş Tarihi*: 09.12.2016
Accepted – *Kabul Tarihi*: 25.01.2017

Giriş

Sinema, var oluş mücadelesi verdiği ilk günden beri çeşitli kaynaklardan beslenmektedir. Kimi zaman resim, müzik, spor kimi zaman edebiyat, kimi zaman ise tarih ve mitolojiden ilham alınmıştır. Bu yüzden ki Alain Badiou (www.youtube.com, 10.11.2016) sinemayı “saf olmayan sanat” olarak adlandırır ve sinemanın yedinci sanat olarak nitelendirilmesini kendinden önce gelen tüm sanat dallarından izler barındırmasına bağlar.

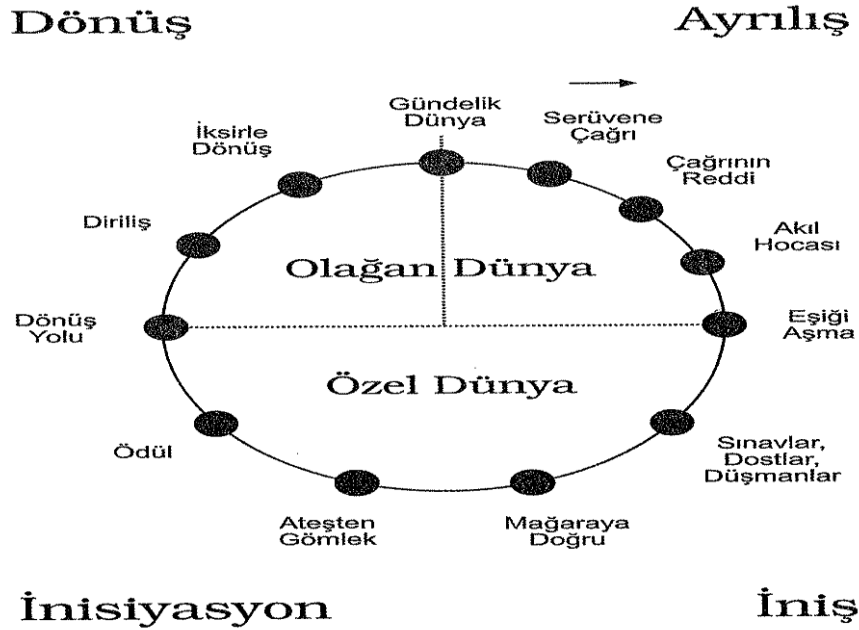
Bu çalışmada sinemanın mitolojik öğelerden yararlanışına odaklanılmış ve bu yönelim mitolojik bir kahraman olan Thesus aracılığıyla örneklendirilmiştir. Thesus’un sinemadaki temsilini ve dönüşümünü analiz edebilmek için ise, Suzan Collins’in üçleme romanlarından sinemaya uyarlanan *The Hunger Games (Açlık Oyunları, Gary Ross/Francis Lawrence, 2012-2015)* film serisi seçilmiştir. Film serisi incelenirken kahramanların özellikle de Thesus’un izdüşümü olan Katniss karakterinin zorba iktidara ve gözetimine karşı direnişine odaklanılmıştır. Katniss karakterinin direnişi ve iktidarın söz konusu direnişe dair hamlelerini, alt metinleri ile okuyabilmek, var olan örtülü anlamları açığa çıkarabilmek için ise göstergebilimsel yöntemden faydalanılmıştır.

Mitler en yalın haliyle, doğüstü varlıkların veya olayların anlatıldığı kurgusal öyküler olarak tanımlanabilir ve varlıkları sayesinde toplumsal olaylara ilişkin yaygın görüşler nesiller boyu aktarılır. Tam da bu noktada sinema ve mitolojinin yolları kesişir. Zira tıpkı mitoloji gibi sinema da bir *aktarıcı* görevi üstlenmektedir. Görsel ve işitsel imgelerin bir harmonisi olan sinema sayesinde düşünceler, kanaatler ve tutumlar kolaylıkla geniş kitlelere iletilir. Söz konusu iletim sürecinde ise, mitolojik kahramanlar ile filmlerin kahramanları arasında zaman zaman benzerlikler kurulur. Bu benzerlik üzerine temellendirilen çalışmada öncelikle mitolojik bir kahraman olan Thesus’a yer verilmiş ardından Thesus’un *Açlık Oyunları* film serisinde vücut bulduğu karakter olan Katniss ile ortak özelliklerine değinilmiş ve son olarak Katniss’in (dişi Thesus’un) iktidarın gözetimine karşı gerçekleştirdiği direniş pratikleri göstergebilimsel analiz yoluyla incelenmiştir.

1. Mitolojik Bir Kahraman: Thesus

Gerek sinemada gerekse mitolojide kahramanların yolculukları benzerlikler gösterir. Thesus’un sinemadaki yolculuğuna değinmeden önce kahramanların birbirleriyle benzerlik taşıyan yönlerinden bahsetmekte yarar vardır. Campbell (2000:41-42) kahramanların yolculuğunun aşamalarını ayrılma, erginleme ve dönüş olarak ifade eder. Öncelikle kahraman gündelik yaşantısından uzaklaşır ve birçok sınava tabii tutulacağı bir maceraya doğru adım atar. Bu adım ayrılma evresine karşılık gelmektedir. Kahraman sonunu bilmediği bu yolculuk sırasında birçok tecrübe edinir ve olgunluğa erişir. Bu durum ise erginleme evresi olarak nitelendirilebilir. Son adım olan dönüş evresinde ise kahraman artık başladığı noktada değildir, değişmiş ve zafer kazanmıştır.

Ömer Tecimer (2006: 133) ise kahramanların bu yolculuğunu karakter çemberi adını verdiği aşağıdaki şekil üzerinden açıklar. Tıpkı Campell'in sıralamasında olduğu gibi Tecimer de kahramanların yolculuğunda ayrılış ve dönüş aşamalarını vurgulamıştır.



Görsel 1: Karakter Çemberi

1.1. Thesus Kimdir?

Mitolojik bir kahraman olan Thesus'un sinemadaki dönüşümünü örneklendirmeden önce Thesus'u tanımak yerinde olacaktır. Thesus, Atina kralı Aigeus ile Trezene kralının kızı Aithra'nın oğludur ve hayatı Yunanistan'ın milli kahramanı olarak anılan Herakles'e benzetilir. Zira tıpkı Herakles gibi haksızlıkların cezasını verir ve zalimleri yok eder. Tüm bu özelliklerinden dolayı ise vatan kurtarıcısı olarak nitelendirilmiştir. Thesus da diğer kahramanlar gibi gündelik yaşantısından ayrılır ve bir amaç uğruna çeşitli maceralara atılır. Amacı babasını bulmaktır. Zira annesinin yanında yetişmiştir ve belli bir güce ulaştıca yolculuğu başlar. Thesus, Atina yollarında iken birçok macera yaşar. Periphetes isimli bir dev, Sinis ve Skiron adında haydutlarla mücadele eder.

Thesus'un bilinen en meşhur mücadelesi ise Minotauros adlı belden yukarısı boğa, aşağısı insan olan yaratıktır. Girit Kralı Minos'un oğlu Atina'da bir spor müsabakasında azgın bir boğa ile güreşirken ölmüştür. Bunun üzerine Minos, her yıl Atina'dan yedi genç kız ve yedi genç oğlanın canavar Minotauros'a kurban edilmesi için gönderilmesini ister. Böylece oğlunun intikamını alacak ve Atina'ya gözdağı verecektir. Tüm bunları duyan Thesus ise kurbanlar arasında gidip canavarla savaşmak ve onu öldürmek ister. Zira ancak bu şekilde her yıl on dört gencin göz göre göre ölümüne engel olabilecektir. Babası Aigeus ise bu fikre karşı çıkar. Çünkü canavar bir labirentte yaşamaktadır ve o güne kadar labirentten sağ çıkmayı başarabilen olmamıştır. Thesus fikrinde ısrarcıdır, canavarın yaşadığı labirente

girer ve onu öldürmeyi başarır. Bu zafer sayesinde artık gençler her yıl ölüm sırasının kendilerine gelmesini beklemeyecektir (Can, ? 186-189).

2. Thesus'un Sinemadaki Dönüşümü

Thesus'un canavar Minotauros ile macerası *Açlık Oyunları* film serisinin senaristi Suzan Collins için bir ilham kaynağı olmuştur. Çocukların acımasızca öldürülmesinden etkilenen Collins bu mit sayesinde Katniss karakterini oluşturmuştur. Thesus bu sayede yeni bir bedene bürünmüş ve sinema ile mitolojinin işbirliği başlamıştır. Thesus miti ile Katniss karakteri arasında oldukça benzerlik vardır hatta en belirgin farkın sadece cinsiyet olduğu yorumu yapılabilir. Thesus erkek bir kahramanken Katniss kadındır.

Thesus miti ile Katniss karakterini karşılaştırmak için Katniss karakterini de tanımak gerekir. Suzan Collins'in romanlarından sinemaya uyarlanan *Açlık Oyunları* film serisi 2012-2015 yılları arası gösterime giren dört filmden oluşmaktadır. *Açlık Oyunları* (2012), *Ateşi Yakalamak* (2013), *Alaycı Kuş Bölüm 1* (2014) ve *Alaycı Kuş Bölüm 2* (2015) serinin filmleridir. Serinin filmleri distopik olarak değerlendirilebilir. Zira distopya kavramını ilk kullanan John Stuart Mill bu kavram ile kaosları, savaşları, despot iktidarları ifade etmiştir. Serinin tüm filmlerinde de Mill'in saydığı unsurların tümüne rastlanır.

Serinin filmleri Panem adlı distopik ülkede geçmektedir. Panem, Kuzey Amerika'nın savaşlar ve doğal afetler ile yok olması sonucu o bölgede kurulmuştur. Ülkede "Capitol" adlı başkent ve başkente bağlı 13 mıntıka mevcuttur. Fakat 13. Mıntıka'nın Capitol'e karşı isyan başlattığı öne sürülmüş ve yok edilmiştir. Capitol'de yaşayan halk ile mıntikalarda yaşayan halk arasında hem ekonomik hem de sosyal imkânlar yönünden uçurum vardır. Capitol halkı lüks ve abartılı bir yaşam tarzına sahipken mıntikalarda yaşayan halk bir o kadar yoksuldur. Mıntıka halkları bir yandan Capitol'ün zorba iktidarı karşısında yaşam mücadelesi vermekte bir yandan da açlık ve yoklukla mücadele etmektedir. Capitol ise tüm ihtiyaçlarını mıntikalardan sağlamakta ve onları sömürmektedir. Tüm bu unsurlar akıllara Marks'ın sınıf çatışması kavramını getirmektedir. Marks, üretim ilişkileri üzerine temellendirdiği sınıf teorisinde, üretim araçlarından, bu araçların denetimini elinde bulunduran "yönetici sınıf (burjuvalar)" ve herhangi bir üretim aracına sahip olamayan "sömürülen sınıf (Proletaryalar)" dan bahseder". *Komünist Parti Manifestosu*'nda da söz konusu iki sınıf şu şekilde ifade edilir: "Çağımızın -yani burjuvazi çağının- ayırt edici özelliği ise sınıfsal çelişkilerin ayan beyan gözler önünde oluşudur. Toplumun tamamı, gitgide, birbirine dış bileyen iki büyük kampta toplanmaktadır, birbirine karşıt iki büyük sınıfa- proletarya ve burjuvaziye-bölünmektedir" (Marx ve Engels, 2013: 33). İncelenen film serisinde de tıpkı yukarıdaki alıntıda ifade edildiği gibi birbirine dış bileyen iki büyük kamp vardır, Capitol halkı (burjuvalar) ve mıntıka halkları (proletaryalar).

Panem'de mıntıkların her biri birbirlerinden tamamen tecrit edilmiş şekilde yaşamaktadır ve Capitol tarafından kendilerine çizilen sınırlardan dışarı çıkmaları yasaktır. Aksi şekilde davranan bedelini en ağır şekilde ödemektedir. Böylece en mutlak tahakküm biçimlerinden biri olan yalıtma sayesinde olası kollektif bilincin oluşmasını ve direnişin düşünmesini dahi engellemek amaçlanmıştır. Mıntikalarda ayrıca, tüm havadisleri Capitol'e

bildiren muhafızlar bulunmaktadır ve böylece halk sürekli denetim ve gözetim altında tutulmaktadır.

Filmlere adını veren *Açlık Oyunları* ise her yıl Capitol tarafından gerçekleştirilen bir televizyon şovudur. Fakat şov sadece Capitol halkını eğlendirir. Zira her yıl mıntıklara gözdağı vermek amacıyla düzenlenmektedir. Şov için, her yıl 12 mıntikadan canlı yayında ölümüne mücadele etmesi için ikişer haraç² gönderilir ve yalnızca bir haraç hayatta kalırdı. Yirmi üç genç ise göz göre göre ölüme yürürdü.

Katniss karakteri de 12. Mıntıkada annesi ve kız kardeşiyle birlikte yaşayan 16 yaşlarında genç bir kızdır. Yaşadığı mıntika Capitol'e kömür temin etmekle görevlidir. Mıntikanın erkekleri kömür madenlerinde iş güvenliği olmaksızın ağır şartlar altında çalıştırılırlar. Katniss'in babası da bir kömür madeni işçisidir ve madendeki bir patlamada hayatını kaybetmiştir. Evin büyük kızı olarak hem bunalıma girmiş olan annesinin hem de küçük kız kardeşinin bakımını üstlenir. Capitol tarafından yasaklanmış olan ormana gizlice girer ve babasından kalan ok ile yay sayesinde avlanır. Katniss'in en büyük zaafı kız kardeşi Prim'dir, zira hem savunmasız hem de ilgiye muhtaçtır.

Günlerden bir gün *Açlık Oyunları'*na gönderilecek olan kurbanlar için kura çekilir ve Prim'in adı okunur. Katniss hiç düşünmeden küçük kız kardeşinin yerine oyunlara dâhil olmak istediğini söyler ve bu teklifi kabul görür. Zira şov için bu durum bir reyting unsurudur. Capitol halkı fedakâr ablayı izlemekten zevk alacaktır. İşte Katniss ve Thesus'un yollarının kesiştiği ilk kırılma noktası da burasıdır. Zira Thesus da labirente canavarın yemesi için gönderilen gençlerin ölümüne razı olmaz ve bir fedakârlık gösterip labirente kendisi gider. Katniss de aynı fedakârlığı başlangıçta sadece kız kardeşi için gösteriyormuş gibi olsa da serinin diğer filmlerinde *Açlık Oyunları'*na son vermeyi amaçlayan ve iktidara direnen bir karaktere dönüşecektir. Katniss ile birlikte oyunlara katılacak olan diğer haraç ise Petaa'dır. Petaa Katniss'e çocukluğundan beri ilgi duymaktadır ve bu ilgi oyunlarda bir aşka dönüşecektir.

Katniss ve Peeta seçimlerden sonra oyun arenasına gönderilmek üzere Capitol'e götürülürler. Oyun arenasını Capitol tarafından yaratılmış sanal bir ormandır ve tıpkı Thesus mitindeki canavarın yaşadığı labirent gibi buradan sağ çıkış neredeyse imkansızdır. Üstelik Capitol sahip olduğu üstün teknoloji sayesinde bu sanal mekânı sürekli gözetleme imkânına sahiptir. Oyun arenasında mitteki boğaya atf yapan bir mekân da vardır. Latince de bolluk boynuzu anlamına gelen *Cornucopia* adlı boynuzu andıran yapı, içinde haraçların savaşmak için ihtiyacı olabilecek silahları ve malzemeleri barındırır fakat bu yapıya yanaşmak oldukça tehlikelidir. Zira tüm haraçların bu malzemelere ihtiyacı vardır ve yapı tıpkı avını yakınına çeken bir tuzak gibidir.

² Açlık Oyunları'nda mücadele etmesi için seçilen gençlere verilen addır.



Görsel 2: Cornucopia

Katniss, serinin tüm filmlerinde tıpkı bir erkek gibi davranır ve dış görünüşü de bu tutumu destekler niteliktedir. Bir erkek gibi giyinir, avlanır ve savaşır. Katniss'i Thesus'a yaklaştıran erkeksi tavırları, film serisi boyunca gözlemlenir. Thesus mitinin tasvirinde kullanılan kılıç ve kalkanın yerini Katniss de ok ve yay almıştır.



Görsel 3: Katniss'in ok ve yayı



Görsel 4: Thesus'un kılıç ve kalkanı

Katniss kız kardeşi için girdiği bu ölüm çıkmazında tek başına olmadığını anlar. Peeta onun destekçisidir ve ona duyduğu aşk yüzünden Katniss'in hayatta kalmasını ister. Katniss ve Peeta serinin ilk filminde arenada müttefik olurlar ve sağ kalmayı başarırlar. Capitol'ü ise eğer oyunun iki kazananı olmazsa birlikte intihar edeceklerine inandırır ve bunun üzerine arenadan galip olarak ayrılırlar. Bu durumu bir hezimet ve başkaldırı olarak değerlendiren Capitol başkanı Snow için ise intikam alma vaktidir. Tıpkı mitteki kral Minos gibi Snow da tekrar kurban ister ve galiplerin yer aldığı bir Açlık Oyunları daha düzenler. Bu sayede Katniss ve Peeta tekrar oyunlara dâhil olmuştur. Katniss ve Peeta'nın müttefikliğine bu oyunlarda diğer galiplerden bazıları da eklenmiştir. Zira Capitol'ün isyan başlattığı gerekçesiyle yok ettiği 13. Mıntıkadın bir grup hala hayattadır ve yıllarca özgür bir Panem'in hayalini

kurmuşlardır. 13. Mıntıkadaki örgütlenme oyun arenasından Katniss'in kaçırılmasını sağlar. Katniss artık isyanın yüzüdür ve devrim için bir umut ışığıdır. Katniss de tıpkı Thesus gibi her yıl onlarca gencin ölümüne sebep olan bir uygulamaya son verme görevini üstlenir. Başlangıçta sadece kız kardeşi için gösterdiği fedakârlığı artık tüm Panem için göstermektedir. Tüm mıntıkları cesaretlendirmek için propaganda videoları çekerler ve Snow'un zorba yönetimini her fırsatta eleştirirler. Artık Katniss de Thesus gibi labirente bir kere girmiştir ve galip olmadan buradan çıkış yoktur.

Katniss'in propaganda videoları kısa zamanda birçok müttelik kazanmalarını sağlamıştır ve artık Capitol'un karşısında birden fazla mıntıkaya sahiptir. 13. Mıntıkaya'nın askeri yapılanması ve Katniss'in propagandaları sayesinde Snow'un despot iktidarına son verilir ve Panem demokrasi ile tanışır. Katniss karakteri devrimden sonra bir kırılma yaşar ve artık bir kadın olduğunu hissettirir. Peeta ile evlenmiş ve iki çocuk sahibi olmuştur. Erkek gibi davranan ve eli silah tutan bir devrim öncüsünden bir anneye dönüşüm olmuştur.



Görsel 5: Savaşçı Katniss



Görsel 6: Anne Katniss

Aşağıdaki tabloda Thesus'un sinemadaki bahsi geçen dönüşümü Katniss karakteri aracılığıyla özetlenmiştir.

Katniss	Thesus
Erkek gibi davranan kadın kahraman	Erkek kahraman
Savaşçı ve cesur	Savaşçı ve cesur
Ok ve yay kullanıyor	Kılıç ve kalkan kullanıyor
Gençlerin ölümüne sebep olan Açlık Oyunları arenasına gidiyor	Gençlerin ölümüne sebep olan labirente gidiyor
Arenaya gönüllü olarak gidiyor	Labirente gönüllü olarak gidiyor

Arenada diğer haraçların yanı sıra mutant yaratıklarla da savaşıyor	Labirentte yarı insan yarı boğa bir yaratıkla savaşıyor
Oyun arenasından dışarıdan müdahale olmaksızın çıkmak imkânsız	Labirentte tıpkı oyun arenası gibi çıkışı neredeyse imkânsız
İktidara direnip, gençlerin ölümüne neden olan Açlık Oyunları'na bir son vermek istiyor	Kral Minos'a direnip gençlerin ölümüne sebep olan canavarı yok etmek istiyor
Direnişinde başarılı oluyor ve Başkan Snow ölüyor	Direnişinde başarılı oluyor ve canavar Minotauros ölüyor

Tablo 1: *Thesus'un Katniss'e Dönüşümü*

3. Katniss'in Yolculuğu: İktidarın Gözetiminden Kaçış³

İncelenen film serisinde Thesus mitinin bir yansıması olan Katniss karakteri, ülkede devrime yol açan bir hareketin öncüsü olmuştur. Fakat bu yolda birçok engel ile karşılaşmıştır. Thesus mitinde, labirentteki canavarı yok etme serüveni tüm ayrıntıları ile anlatılmaz. Dolayısıyla Thesus'un serüveninde karşılaştığı engellerden haberdar değilizdir. Katniss için ise engelleri yaratan Kral Minos'a benzetebileceğimiz Başkan Snow'dur. Hâlihazırda var olan iktidarın sahibi Snow, tüm hâkimiyetini gözetim vasıtasıyla sağlamaktadır.

Antony Giddens'in (2008: 24-25) bahsettiği gibi gözetim temelde iki olguya dayanır. Bunlardan ilki, bireylerin eylemlerini kontrol etmeye yarayan şifrelenmiş bilgi birikimleridir, diğeri ise, bireylerin eylemlerinin otoriteler tarafından doğrudan gözlenmesi esasına dayanır. Başkan Snow da gözetimin bahsi geçen iki unsurunu birden kullanmaktadır. Gilles Deleuze (2001) ise, disiplin toplumları ile denetim toplumları arasındaki farka para üzerinden değinmiştir ve bu farkı şu sözlerle açıklar:

Eski para midyedir, yani kapatıp-kuşatan bir ortamın hayvanı; oysa denetim toplumlarının hayvanı yılanıdır. Bir hayvandan diğerine, midyeden yılanı geçmiştir. Yalnızca içinde yaşadığımız sistem açısından değil, yaşam tarzlarımız ve başkalarıyla ilişkilerimiz açısından da. Disiplin insanı, sürekli olmayan bir enerji üreticisiydi; denetim insanı ise dalgalıdır, yörüngededir, sürekli bir şebekenin içindedir. "Sörf" her yerde eski bildik "spor"ların yerini almıştır bile.

Tıpkı Deleuze'ün ifade ettiği gibi Başkan Snow da bir yılan misali sinsi hareket eder ve görünmeden gözetlemeyi tercih eder. Görünmeden gözetleme ilkesi ise akıllara Jeremy Bentham ile duyulan Panoptikon hapisane projesini getirir. Panoptikon kavramının kökeni de Yunan mitolojisine dayanmaktadır. Kavramın, Argus Panoptes adlı tüm vücudu gözlerle kaplı olan ve bu sayede aynı anda birden çok şeyi görebilme yeteneğine sahip olan bir mitten türediği ifade edilmektedir (Akt. Aydınalp Ilıcak, 2013). Foucault, *Hapishanenin Doğuşu* (1992:251) adlı eserinde Bentham'ın Panoptikon projesini şu sözlerle anlatır:

³ Bu başlık altında bulunan iktidarın gözetimine dair tartışmalarda, 2015 yılında yayınlanan "Sinema Filmlerinde Gözetim ve İktidar İlişkilerinin İnşası" adlı şahsıma ait çalışmadan yararlanılmıştır.

... çevrede halka halinde bir bina, merkezde bir kule; bu kulenin halkanın iç cephesine bakan geniş pencereleri vardır; çevre bina hücrelere bölünmüştür, bunlardan her biri binanın tüm kalınlığını kat etmektedir; bunların, biri içeri bakan ve kuleninkilere karşı gelen, diğeri de dışarı bakan ve ışığın içeri girmesine olanak veren ikişer pencereleri vardır. Bu durumda merkezi kuleye tek bir gözetmen ve her bir hücreye tek bir deli, bir hasta, bir mahkûm, bir işçi veya bir okul çocuğu kapatmak yeterlidir. Geriden gelen ışık sayesinde, çevre binadaki hücrelerin içine kapatılmış küçük silüetleri olduğu gibi kavramak mümkündür.

Bentham'ın Panoptikonu, Başkan Snow'un mntıkaları ve Kral Minos'un labirenti ile hemen hemen aynı işlevi görmektedir. Mntıkaların da tıpkı bir hapisane gibi sınırları bellidir ve bu sınırları aşmak yasaktır. Var olan sınırlar içinde de özgür bir yaşam söz konusu değildir. Zira tıpkı bir hapisane gardiyanı gibi davranan Capitol çalışanı barış muhafızları, halkı sürekli göz hapsinde tutmaktadır. Barış muhafızları deyim yerindeyse *iktidarın gözü* dür. Labirente ise kapatılmışlık hissi hâkimdir. Zira içinde ölümcül bir yaratığın olduğu bu mekândan çıkmak oldukça zordur.

Thesus mitinde doğrudan kapatıp/kuşatma varken, mntıkalarda doğrudan gözetimin yanı sıra elektronik gözetim de uygulanmaktadır. Elektronik gözetim ise akıllara Süperpanoptikon kavramını getirmektedir. Mark Poster geliştirmiş olduğu kavramı şu şekilde tanımlar: *"Bugünkü iletişim devreleri ve veri tabanları Süperpanoptikonu bir kurum olarak yaratmaktadır. Burası öyle bir kurumdur ki duvarsız, penceresiz, gözetleme kulesiz bir gözetim yeridir"* (Akt: Güven Kesim, 2007: 92). Süperpanoptikonda, Panoptikonun duvarları yıkılmıştır ve artık hayatın her alanında bireyler gözetlenebilir hale gelmiştir. Kullandığımız cep telefonları, bilgisayarlar, kredi kartları vb. sayesinde adeta bedenler kaybolmuş ve sayısallaşmıştır. İncelenen film serisinde de Capitol üstün bir teknolojik güce sahiptir ve bu güç iktidarın devamlılığı için kullanılmaktadır. Mntıkaların dört bir yanına yerleştirilen gizli kameralar sayesinde halk sürekli gözetlenmekte ve mahremiyetleri ihlal edilmektedir. Sadece kameralar değil haraçlara oyun arenasına gönderilirken takılan takip cihazları da Süperpanoptikonun işleyişini gözler önüne sermektedir. Capitol bedenleri sayısallaştırmak için düzenli olarak nüfus sayımları yapmakta ve kan örnekleri depolamaktadır. Böylelikle mntıka halklarının biyolojik özelliklerine dahi hâkim olmaktadır.

Capitol'ün uyguladığı bir diğer gözetim pratiği ise Sinoptikon süreciyle ilişkilendirilebilir. Thomas Mathiesen'in geliştirmiş olduğu bu kavramın temelinde televizyon vardır. Kavram en yalın haliyle kitle iletişim araçları vasıtasıyla gözetimi ifade etmektedir. Fakat burada Panoptikondan farklı olarak çoğunluk, azınlığı izler yani izlenen azınlık artık izleyen çoğunluğa dönüşmüştür. Sinoptikonu Panaoptikondan ayıran en belirgin fark ise gözetime gönüllü olarak katılımın söz konusu olmasıdır. Sinoptikonun temelleri eğlendirirken bir yandan da gözetleme ilkesine dayanmaktadır. Bir eğlence unsuru olan televizyon sayesinde iktidarlar, herhangi bir dayatma olmaksızın iradelerini halka kolaylıkla empoze edebilme gücüne sahiptir. İncelenen film serisinde de her mntıkada canlı olarak yayınlanan ve herkesin izlemekle yükümlü olduğu *Açlık Oyunları* televizyon şovu, Sinoptikon sürecine

hizmet etmektedir. Capitol şov sayesinde mntıkalara, isyana kalkışmamaları için gözdağı vermektedir ve böylece gücünü perçinlemektedir.

Çalışma kapsamında *Açlık Oyunları* film serisinden alınan kesitler vasıtasıyla bir tablo oluşturulmuştur. Tablo sayesinde iktidarın gözetimine dair film serisinde ön planda olan izler gözler önüne serilmeye çalışılmıştır. Bu amaçla çevremizde bulunan anlamlar evrenini açıklamaya yardımcı olan göstergebilimden faydalanılmıştır. Bu sebeple filme dair kesitleri incelemeyen önce göstergebilime ve sinema ile olan ilişkisine değinmekte yarar vardır.

3.1. Göstergebilim ve Sinemaya Dair

Her insan doğduğunda onu çevreleyen göstergeler evrenine dâhil olmaktadır. Zira içinde yaşadığı toplumun kendine özgü kültürel kodları ve değerleri vardır. Böyle bir ortamda çevreyle iletişim, söz konusu kodları çözmeye ve anlamlandırmaya bağlıdır. Yazının icadından önce dahi insanoğlu çevresiyle iletişim kurmanın yollarını aramıştır ve bu yollardan ilki görseller kullanmaktır. Günümüzden yaklaşık 17000 yıl önce mağara duvarlarına çizilen figürler ile insanoğlu göstergelerin sonsuz evreni ile tanışmıştır. Zamanla söz konusu göstergeleri inceleme ve anlamlandırma ihtiyacı doğmuş ve 20. yy başlarında göstergebilimin tohumları filizlenmiştir. Amerikalı filozof Charles Sanders Peirce (1839-1914) ve İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure (1857-1913) göstergebilimin kurucu babaları olarak nitelendirilirler fakat göstergebilimin bugün halen tamamlanmadığı ve sürekli bir devinim halinde olduğu söylenebilir. Bu sebeple göstergebilimsel yöntemi kullanan birçok isim, göstergebilimin farklı bir noktasına yönelmiş ve yeni kavramlar ortaya atmışlardır.

Göstergebilimin temeli göstergelere dayanmaktadır. Bu sebeple öncelikle göstergenin ne anlama geldiğini açıklamakta yarar vardır. Gösterge temelde, kendi dışında bir şeyi temsil eden ve bu sebeple temsil ettiği şeyin yerini alabilen nesne, olgu vb. olarak tanımlanabilir. Bu tanımdan hareketle sözcükler, işaretler, simgeler, vb. gösterge olarak adlandırılabilir. İnsanların toplumsal hayatın bir gereği olarak ürettikleri diller, trafik işaretleri, reklam afişleri, resim, müzik, edebiyat gibi unsurların hepsi birer anlamlı bütündür. İşte bu anlamlı bütünlüğün her bir birimi gösterge olarak tanımlanabilir. Mehmet Rifat'ın (2009:12) belirttiği gibi, bir tablodaki renk bir gösterge olarak kabul edileceği gibi bir romandaki kahramanın amacı ya da davranışları da birer göstergedir. Bu örneklerden hareketle göstergebilimin dilsel göstergeler ile dil dışı göstergeleri bir arada işlediği yorumu yapılabilir.

Göstergebilim kavramının kökeni ise Yunanca'ya dayanmaktadır. Batı dillerinde göstergebilim ile karşılaştığımız sözcükler olan Semiotik, Yunancada semeiotike teriminden, semiyoloji sözcüğü ise gösterge anlamına gelen semeion ve kuram/söz anlamına gelen logia sözcüklerinin birleşiminden oluşmuştur. Gösterge anlamına gelen semeion sözcüğünün ise İÖ. 5. Yüzyılda Hippokrates ve Parmenides tarafından, kanıt/belirti anlamında kullanıldığı bilinmektedir (Rifat, 2009:27). Göstergebilim en yalın haliyle göstergeleri inceleyen bir bilim dalı olarak tanımlanabilir fakat bunun yanında aynı zamanda anlama ve anlamlandırmaya ilgilidir.

Fiske'ye göre (1996: 63) göstergebilimde alıcı/okur etkin bir rol oynar. Okur kişisel deneyimlerini, duygularını ve tutumlarını metne taşıyarak metnin anlamlandırılmasında

oldukça aktiftir. Göstergebilim birçok kaynaktan beslenmektedir. Bunun nedeni ise, mantık, matematik ve dilbilim gibi disiplinlerin temsilcileri tarafından ortaya atılmasıdır. Özellikle dilbilimci Saussure'ün etkisiyle dilbilime ve dilbilimsel kavramlara çok yakındır. Dilbilime olan yakınlığı nedeniyle göstergebilimin yalnızca sözcüklerle ilgilendiğini düşünmek eksik bir yaklaşım olur. Zira göstergebilim salt dille değil söylemin ve eylemin içindeki dille ilgilenir. Göstergebilimin ne olduğu ve sınırları hakkında ortak bir yorum yoktur. Kimileri sadece dil ile alakalı göstergeleri incelendiğini kabul eder, kimileri dil dışı göstergeleri. Ortak nokta ise göstergebilimin anlama yönelik olan her şey ile ilgilendiğidir.

Çağdaş anlamda göstergebilimin ilerleyişi, İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure ve Amerikalı felsefeci, mantıkçı ve matematikçi Charles Sanders Peirce ile olmuştur. Saussure'ün Cenevre Üniversitesi'nde verdiği derslerin notlarının, ölümünden sonra öğrencileri tarafından derlenmesiyle oluşturulan Cours de linguistique generale (Genel Dilbilim Dersleri) [1916] adlı yapıt yeni bir bilim dalının doğacağını müjdelemiştir. Semiologie olarak adlandırılan bu yeni bilim dalı için Saussure (1916:36-37) şöyle der:

"Dil kavramlar belirten bir göstergeler dizgesidir; bu özelliğiyle de yazıyla, sağır-dilsiz alfabetiyle, simgesel törenlerle, incelik belirten davranış biçimleriyle, askerlerin kullandıkları işaretlerle, vb. karşılaştırılabilir. Yalnız, dil bu dizgelerin en önemlisidir. Demek ki, göstergelerin toplum içindeki yaşamını inceleyecek bir bilim tasarlanabilir; bu bilim toplumsal ruhbilimin, dolayısıyla da genel ruhbilimin bir bölümünü oluşturacaktır; biz bu bilimi göstergebilim (Fransızca semiologie; 'gösterge' anlamındaki Yunanca semeion' dan) olarak adlandıracağız. Göstergebilim bize göstergelerin ne gibi özellikler içerdiğini, hangi yasalara bağlı olduğunu öğretecektir. Henüz böyle bir bilim var olmadığından, nasıl bir şey olacağını söyleyemeyiz ama kurulması gereklidir, yeri önceden belirlenmiştir. Dilbilim, bu genel bilimin bir bölümünden başka bir şey değildir; göstergebilimin bulacağı yasalar dilbilime de uygulanabilecek ve dilbilim, böylece, insanla ilgili olgular bütünü içinde iyice belirlenmiş bir alana bağlanmış olacaktır".

Saussure görsel göstergeler üzerinde durmayı tercih etmez. Zira görsel göstergeler çok boyutludur. Saussure işitsel göstergeler üzerinde durur ve kavramla işitim imgesinin birleşimini gösterge olarak tanımlar. Saussure'a göre gösteren ile gösterilen arasındaki bağlantı rastlantısalıdır ve anlamı en iyi belirleyen şey gösterenin sistemdeki diğer göstergelerle ilişkisi, yani değer'dir (Fiske, 1996: 69). Örneğin ağaç kavramının, göstereni olan a, ğ, a, ç söz dizileri ile herhangi bir bağlantısı yoktur. Fakat simge için aynı durum söz konusu değildir. Adaletin simgesi için kullanılan terazi yerine başka bir simge düşünülemez (Saussure, 1916:63). Saussure'de sözlü dil ikili karşıtıklara dayanır. Bunlar gösteren/gösterilen, dil/söz gibi karşıtıklardır.

Pierce ise göstergebilimi mantığın bir diğer adı olarak ifade eder. Pierce göstergebilimin her çeşit olguyu inceleyebileceğini söyler ve onu, salt dilbilgisi, gerçek anlamıyla mantık ve salt sözbilim olmak üzere üç bölüme ayırır. Saussure'den farklı olarak Pierce göstergeleri üçlü karşıtıklara dayandırır. Bunlar, nesne/gösterge/yorumlayan, görüntüsel gösterge/belirti/simge gibi karşıtıklardır. Yine Saussure'den farklı olarak Pierce'de gösterge ile nesne arasında bir bağıntı vardır. Göstergeler bir nesnenin yerini tutar

ve onu yorumlayacak olan kişi üzerinde bir etki bırakır. Bu durumu aşağıdaki örneklerle somutlaştırmaya çalışmıştır.

“Yalpalayarak yürüyen bir adam görüyorum. Bu, adamın bir denizci olmasını muhtemel kılan bir özelliktir. Ayakkabılarında tozluk, üstünde kalın fitilli bir giysi olan çarpık bacaklı bir adam görüyorum. Bunlarda adamın bir jokey ya da bu tür bir şey olduğunun muhtemel belirtileri” (Akt. Wollen,2014:110).

Göstergebilim üzerine çalışan bir diğer isim olan Roland Barthes’ın göstergebilime yaklaşımı ise Peirce’a benzer. Barthes göstergebilimi, dilbilimin bir bölümü olarak kabul eder; zira göstergebilimin sadece dil desteğiyle bir gerçeklik kazanacağına inanır. Barthes göstergebilime moda, görüntü, yazın, çağdaş mitler gibi çeşitli konular çerçevesinden yaklaşmıştır. Barthes göstergebilimin ilkelerini dilbilimden yola çıkarak, Dil ve Söz, Gösterilen ve Gösteren, Dizim ve Dizge, Düzanlam ve Yananlam olmak üzere dört başlık altında ve ikili karşıtlıklar olarak ele almıştır (Rifat, 2009:61).

Sinemada göstergebilim deyince ise akla, Christian Metz, Peter Wollen, Umberto Eco ve Yuriy Mikhailovich Lotman isimleri gelmektedir. Şüphesiz bu isimlerin göstergebilimin kurucuları olan Saussure ve Pierce’ın görüşlerinden etkilendikleri açıktır. Seçil Büker (2012:36-43), Metz’in Saussure’den, Wollen’ın Pierce’den, Eco’nun ise her ne kadar Saussure ve Pierce’ı eleştirse de her ikisinden de etkilendiğini belirtmektedir.

Eco’ya göre göstergebilim bir yalan kuramıdır. Çünkü gösterge bir başka şeyin yerini tuttuğunda, o şeyin gerçekte var olması önemli değildir. Üstelik bu yalan kuramı sadece sözlü dillere mahsus değildir. Fotoğraflar, çizimler, sinema vb. ile var olmayan varlıklar gösterilebilir. Örneğin bir film gerçekte karşılaşmayan iki kişiyi kurgu yoluyla karşılaşmışlar gibi gösterebilir. İşte bu nokta da göstergeler aracılığıyla yalan söylenmiştir. Eco’ya göre göstergebilim uzlaşma varılmış kültürel kodlara dayalıdır. Zira ancak bu şekilde bir şey başka bir şeyin yerine geçtiğinde anlamlandırma söz konusu olur. Eco’da, gösteren/gösterilen ikilisi yerine anlatım/içerik ikilisi vardır. Çünkü anlatımlar aracılığıyla kültürel bir içeriğin gösterilmesi mümkün olmaktadır. Ona göre göstergebilimin odağı nesne ya da gönderge değil içeriktir. Eco’ya göre görüntünün, gösterdiği ile arasında bir nedensellik vardır fakat bu nedensellik toplumsal onaya bağlıdır. Eco bu ifadesini Michelangelo Antonioni’nin Chung Kuo (1972) adlı filminden verdiği örnek ile destekler. Filmde Antonioni, Nanking köprüsünün görüntüsünü alıcıyı alt bir açıdan konumlandırarak verir. Seçilen bu açı Çinli eleştirmenlerde köprünün sağlam olmadığı izlenimini yaratır ve bu durumdan rahatsız olurlar. Fakat Antonioni’nin böyle bir izlenim yaratma derdi yoktur. Bu durum Çin ikonografik kodlarından kaynaklanmaktadır. Zira Çin ikonografisinde önden/bakışık çekimler vardır ve Antonioni’nin çekimini anlamlandırmaları bu zemin üzerine kurulmuştur (Akt. Büker, 2012: 37-39).

Sinemada göstergebilim üzerine çalışan bir başka isim olan Metz ise, sinema dilinin sözlü dillerden ne denli farklı olduğunu sorgulamaktadır. Metz’e göre sinemada anlamı oluşturan unsurlar doğal dünyadan kaynaklanır. Bu sebeple de görüntü hem gösteren hem de gösterilendir. Zira görüntüyü oluşturan her bir çekim, tümceyle eşdeğerdir. Metz, filmlerin

kodlara dayandığını söyler ve bu kodları, kültürel ve özgül kodlar olmak üzere ikiye ayırır. Kültürel kodları öğrenmek için herhangi bir eğitim gerekmez çünkü bu kodlar içinde yaşadığımız toplumda var olan ve yabancı olmadığımız kodlardır. Fakat özgül kodlar için aynı şey geçerli değildir çünkü bu kodlar için bir öğrenme süreci gerekir. Özgül kodlardan kasıt ise kurgu, optik unsurlar ve alıcının devinimleri gibi unsurlardır (Akt. Büker, 2012:41-42). Örneğin bir yönetmene ait birden fazla film izleyen bir kişi için, ilk filmde kavradığı özgül kodlar ile son filmde kavradıkları arasında bir fark olur. Çünkü zamanla yönetmene ait özgül kodlar öğrenilir. Metz, sinema dilinin bir dilbilgisi olmadığını söyler. Elbette sinema dilinin de kuralları vardır fakat dilbilgisi gibi katı kurallar içermez. Bu yüzden yönetmenin dilini değerlendirirken dilbilgisi yönünden eleştirmek yersizdir (Andrew, 2010:329).

Pierce'ün kuramını sinemaya uyarlayan Wollen ise, tıpkı Pierce gibi göstergeleri ikon, belirti ve simge olarak üçe ayırır ve ancak bu üç unsurun birleşiminden sinema dilinin doğacağına inanır. Bu göstergelerden yalnızca birini seçenler ona göre sinemayı yoksullaştırmaktadır. Wollen, belirti ve görüntüsel göstergelerin sinemada ön planda olduğunu vurgular. Ona göre simgesel göstergeler ikinci plandadır (Wollen, 2014:126).

3.2. Açlık Oyunları Film Serisine Ait Kesitlerin Göstergebilimsel Analizi

Bu bölümde serinin filmlerinden çeşitli kesitler alınarak bir tablo oluşturulmuş ve kesitler göstergebilim aracılığıyla değerlendirilmiştir. Aşağıdaki tabloda film serisinde iktidarın gözetimine dair belirgin göstergelere yer verilmiştir.

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
Nesne	Takip cihazı	Gözetim teknolojileri (Süperpanoptikon süreci)
Nesne	Kan alımı ve Sayım defteri	Gözetimin nesnesi "İnsan"
Mekân	Oyun kumanda odası	Teknolojinin, gözetim ile İnsan hayatına müdahalesi
İnsan	Barış muhafızları	İktidarın mantıklardaki gözü
Doğa	Oyun arenası (orman)	İnsan/Doğa çatışmasının varlığı
İnsan	Katniss'in propaganda videoları	Sinoptikon sürecinin işleyişi
Mekân	Mıntıklar	Panoptikon sürecinin işleyişi

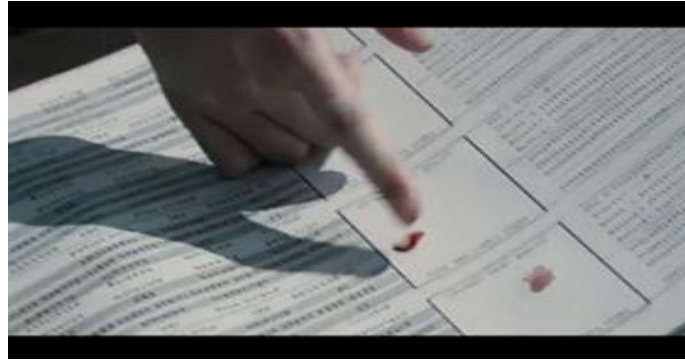
Tablo 2: İktidarın Gözetimine Dair Göstergeler

Film serisinden alınan ilk kesitte, oyun arenasına gönderilen haraçların vücuduna yerleştirilen takip cihazları mevcuttur. Capitol sahip olduğu teknolojik gücü gözetim amaçlı kullanmakta ve Süperpanoptikon sürecini işletmektedir. Cihaz sayesinde iktidarın gözü her yerdedir ve sürekli takiptedir.



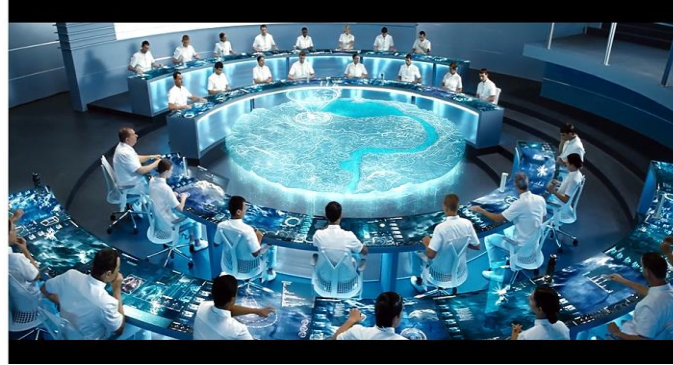
Görsel 7: Takip cihazı

Capitol bir yandan da enformatik gözetim yapmakta ve mantık halkları hakkında sürekli bilgi depolamaktadır. Aşağıdaki kesitte sayım işleminin ardından gerçekleştirilen kan örneği alımı mevcuttur. Bu sayede Capitol, gözetlediği halkı en yakından tanyandır. Zira olası bir isyana karşı düşmanın zaafalarını bilmek her daim caziptir.



Görsel 8: Kan örneği alımı

Film serisinde Süperpanoptikonun bir mekân dâhilinde işlediği görülür. Söz konusu mekân oyun kumanda merkezi olarak adlandırılır. Bu merkez sayesinde oyun arenasını ile Capitol arasında bağlantı kurulur ve arenaya kolaylıkla müdahale edilir. Deyim yerinde iktidarın gözü bu mekândır.



Görsel 9: Oyun kumanda merkezi

Panoptikonun gardiyanları film serisinde barış muhafızları olarak vücut bulmuştur. Capitol askeri olan muhafızlar her muntıkada mevcuttur ve halkı sürekli gözetim altında tutmaktadırlar. Capitol aleyhine davranışta bulunanların cezalandırılması da yine bu muhafızlar aracılığıyla olmaktadır.



Görsel 10: Barış muhafızları direnişe katılanları infaz ediyor

İncelen film serisine hâkim olan çatışma unsuru her ne kadar iktidar ile muntika halkları arasında olsa da, Capitol'ün yarattığı sanal gözetim mekânları olan oyun arenaları da insan ile doğa arasındaki çatışmanın bir unsurudur. Arenaların dört bir yanına yerleştirilen gözlem kameraları ve haraçların vücuduna yerleştirilen takip cihazları sayesinde sürekli gözetleyen iktidar, bir yandan da ölümcül mutantlar, afetler, tuzaklar vb. sayesinde haraçları mücadeleye zorlamaktadır. Katniss'in mücadele ettiği ölümcül mutantlar, Thesus mitindeki yarı boğa yarı insan canavarı anımsatmaktadır. Zira her iki türde öldürme üzerine programlanmıştır.



Görsel 11: Ölümcül maymunlar

Katniss karakteri Capitol'ün tüm müdahalelerine karşı direnişi, Capitol aleyhine propaganda videoları çekmekte bulmuştur. Bu sayede tıpkı Capitol gibi o da Sinoptikon sürecine dâhil olmuştur. Çoğunluğa sesini duyurabilmek için seçtiği bu yolda oldukça başarılı olmuş ve müttefik toplamıştır. Katniss bir nevi Capitol'ün silahını/Sinoptikonu Capitol'e karşı kullanmıştır.



Görsel 12: Katniss, propaganda videosu çekiyor

İncelenen film serisinde gözetim pratiklerinin gerçekleştirildiği mekânlardan biri de mıntikalardır. Mıntıklar daha önce bahsi geçtiği gibi Bentham'ın Panoptikonuna ve Kral Minos'un labirentine benzer özellikler gösterirler. Zira bir hapisane gibi sınırları ve gardiyanları andıran muhafızları vardır, ayrıca bir labirent gibi çıkışı bulup kurtulmak oldukça zordur.



Görsel 13: Sınırı belirten elektrikli teller ve uyarı levhası

Sonuç

Mitoloji günümüzde, sinemada etkin bir biçimde kendini yeniden var edebilmektedir. Çünkü tıpkı mitolojide olduğu gibi sinema da insanın kendine ait gerçekliği sorgulayabilmesi ve anlamlandırabilmesini mümkün kılar. Bu bakımdan sinema, mitleri günümüz dünyasına yeniden uyarlar.

Çalışma kapsamında incelenen Thesus miti ise distopik bir gelecek içinde yeniden hayat bulmuştur. Açlık Oyunları film serisinin ana kahramanı olan Katniss, Thesus mitinin distopik gelecekteki aynası olmuştur. Peki, Katniss/Thesus aracılığıyla film serisinin senaristi hangi gerçekliğin sorgulanmasını arzulamıştır? Bu sorunun birden fazla yanıtı olsa da bizi ilgilendiren ve üzerinde düşünmeye sevk eden kısmı iktidarın gözetimi olmuştur. Zira film

serisine, iktidarın gözetim vasıtasıyla bedenleri metalaştırdığı fikri hâkimdir. Zorba ve despot iktidarın karşısında bu zulme direnecek olan kişi de oldukça uzaklardan Yunan mitolojisinden gelmiştir. Çalışma kapsamında Thesus mitinin Katniss karakterine ilham verdiği hususlara değinilmiştir. Gerek mücadelecisi, muhalif ve fedakâr ruhu, gerekse savaştaki becerisi ile Katniss'in Thesus'a olan benzerliği yadsınamaz bir gerçektir. Temelde her iki kahramanda toplumda yapıcı değişikliklere sebep olmuştur. Artık labirentte gençler canavara yem olmayacak ve Açlık Oyunları'nda birbirlerini öldürmeyeceklerdir. Özünde her iki kahramanın da tek bir gayesi vardır o da iktidara direnmek. Thesus mitini geleceğe taşıyan senarist ise film serisinin finaliyle birlikte izleyiciye bir umut aşlamıştır. Distopik bir evrende dahi tek bir kahraman sayesinde tüm düzen değişebilmektedir. Önemli olan kişileri umutsuzluğa iten faktörlere karşı kişisel sorgulamalar yapmaktır. Nihayetinde Katniss ve Thesus da içsel sorgulamaları sonucu eyleme geçmişlerdir. Thesus'un kral Minos'un isteğini, Katniss'in ise başkan Snow'un isteklerini sorgulaması toplumsal bir dönüşümün ilk adımı olmuştur. Sorgulayan kahramanlar ile tanışan izleyicilerin de kendi çevrelerinde olup bitenleri sorgulayıp anlamlandırabilmesi için bir fırsat doğmuştur. İşte bu noktada sinema ile mitolojinin işbirliği başarıya ulaşmış olur. Mitolojik bir kahramanın güncel uyarlamasıyla karşılaşan izleyici için yeni bir rol model yaratılmıştır.

Sinemada düşler üretilir ve bu düşler üzerinden gerçeklerin eleştirisi yapılır. Mitoloji de bu düş üretiminde sinemayı besler. Açlık Oyunları film serisinde de Katniss ve Thesus'un yarattığı düş sayesinde iktidarın gözetiminin sorgulandığı görülmektedir. Özetle film serisinde, mitoloji sayesinde sadece bir karaktere şekil verilmemiş aynı zamanda izleyiciye eleştirel bakış açısı kazandırılmaya çalışılmıştır.

Kaynaklar

Açlık Oyunları/The Hunger Games (Gary Ross, 2012).

Açlık Oyunları; Alaycı Kuş Bölüm 1/ The Hunger Games/ Mockingjay Part 1 (Francis Lawrence, 2014).

Açlık Oyunları; Alaycı Kuş Bölüm 2/ The Hunger Games/ Mockingjay Part 2 (Francis Lawrence, 2015).

Açlık Oyunları; Ateşi Yakalamak/ The Hunger Games; Catching Fire (Francis Lawrence, 2013).

Aydınalp Ilıcak, G. (Ekim, 2013). Sosyal Medyaya Halkla İlişkiler Perspektifinden Eleştirel Bir Bakış. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, Vol. 3, 4.

Badiou, A. (Şubat, 2015). Cinema and Philosophy.

<https://www.youtube.com/watch?v=Arwso3fy50M> adresinden 10 Kasım 2016'da alınmıştır.

Campbell, J. (2000). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. Sabri Gürses (Çeviren). İstanbul: Kabalcı Yayınevi. (Eserin Orijinali 1968'de yayımlandı), 41-42.

- Can, Ş. (?). *Klasik Yunan Mitolojisi* (4. Baskı). İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 186.
- Deleuze, G. (2001). Denetim Toplumlari Konusunda Bir Ek. (Çev. U. Baker). *Birikim Dergisi*, 142-143 (23-26).(Orijinal Makalenin Yayın Tarihi, 1992).
- Foucault, M. (1992). *Hapishanenin Doğuşu*. (Çev. M.A. Kılıçbay).Ankara: İmge Kitabevi.(Eserin orijinali 1975' de yayımlandı), 251.
- Giddens, A. (2008). *Ulus, Devlet ve Şiddet*. (Çev. C. Atay). İstanbul: Kalkedon Yayınları. (Eserin orijinali 1985' de yayımlandı), 24-25.
- Güven Kesim, S.(2007). Gözetim Toplumu Ve Toplumsal Meşruiyet, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 92.
- Marx, K., Engels. F. (2013). *Komünist Parti Manifestosu*. (Çev. S. Jabban). İstanbul: Patikakitap. (Eserin orijinali 1848' de yayımlandı), 33.
- Tecimer, Ö. (2006). *Sinema Modern Mitoloji*. İstanbul: Plan b Yayıncılık, 133.
- Rifat, M. (2009). Göstergibilimin Abc'si. İstanbul: Say Yayınları, 12-61.
- Fiske, J. (1996), İletişim Çalışmalarına Giriş. (çev. Süleyman İrvan), Ankara: ARK, 63-69.
- Saussure, F. de (1916). Genel Dilbilim Dersleri. (Çev. B. Vardar). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 36-63.
- Wollen, P. (2014). Sinemada Göstergeler ve Anlam. (Çev. Z. Aracagök ve B. Doğan). İstanbul: Metis Yayınları, 110-126.
- Büker. S. (2012). Sinemada Anlam Yaratma. İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 36-43.
- Andrew, J. D. (2010), Büyük Sinema Kuramları (çev. Zahit Atam). İstanbul: Doruk Yayınları, 329.

Kitap İncelemeleri

Béla Tarr, Ertesi Zaman – Jacques Rancière

İnceleyen: Fırat Osmanoğulları

Béla Tarr, Ertesi Zaman
Yazar: Jacques Rancière
Kitabın Özgün Adı: Béla Tarr, Le temps d'après
Çeviren: Elif Karakaya
Lemis Yayın, İstanbul: 2014, 78 s.
ISBN: 978-605-86729-6-3

Jacques Ranciere, Bela Tarr filmlerinden kendi zihnine çarpan imajları felsefi bir yaklaşımla şiirsel ve coşkulu bir dille ortaya koymaktadır. Onun bu imajlar karşısında büyüldüğünü kitabın her sayfasında görebilmek mümkün. Dolayısıyla Bela Tarr sinemasını, göstergebilim ile psikanalizi birlikte işletme fetişizmi ve sosyolojizm tuzaklarına düşmeden ancak Ranciere gibi bir filozof ele alabilirdi.

Ranciere, yönetmenin ilk filmi *Aile Yuvası* (Családi tüzfések, 1979)'ndan son filmi – yönetmenin de gerçekten son filmim dediği – *Torino Atı* (A torinói ló, 2011)'na kadar olan tüm filmlerini kendi filmik evrenleri içerisinde tartışmaktadır. Ancak bu tartışmada “yönetmen bu sahnede şunu anlatıyor” ya da “bu sahne şu anlama geliyor” gibilerinden bir ayrıntılı film çözümlemesi, bir niyet okuma çabası yoluna gitmez. O, hikâyeler etrafında dolanmak yerine ilişkilere yoğunlaşır ve böylece Bela Tarr sinemasını bir bütün olarak ele alır. Yine de kitabının ilk sayfalarında yönetmenin sinemasında ilk bakışta görülebilecek iki farklı durumu analitik bir ayrımla belirtir. Burada ilk olarak karşımıza “öfkeli genç yönetmenin” Macaristan'ın sosyalist döneminde yaptığı, bürokrasiyle, muhafazakârlıkla, erkek egemenlikle ya da bireycilikle mücadele eden toplumsal içerikli filmleri çıkar. Bela Tarr'ın bu dönemdeki filmlerinde bir el kamerası sıkışık mekânlarda bir bedenden diğerine hızlı geçiş yapmakta, tüm ifadeleri kaydedebilmek adına ani hareketlerle yüzlerin en yakınına kadar yanaşmaktadır. Genç Bela Tarr öfkesini bu şekilde ifade etmektedir. İkinci durumda ise Sovyetler sisteminin çöküşünden sonra büyüünün bozulduğu kapitalist dönemde artık devlet sansürünün piyasa sansürüne evrildiği, “siyasetin manipülasyona, sosyal vaadin düzenbazlığa ve kolektifin çapulcu takımına indirildiği, gitgide karanlıklaşan filmler” (7-8) vardır. Tarr, bu dönemde olgunlaşmıştır artık. Mizansen tarzı ise “yalnızlıklarına hapsolmuş bireylerin etrafında alanın boş derinliğini inceleyen uzun plan-sekanslarla ifade edilir”. Yönetmenin *Sonbahar Almanacağı* (Öszi Almanach, 1984) filmiyle başlayan kırılma, ardından gelen *Lanet* (Karhozat, 1987) ile yeni yolunu bulur.

Tüm bu görünürde net ayrımlara rağmen, aslında Bela Tarr hep aynı filmi çeker ve hep aynı gerçeklikle ilgilenir. Sadece bu gerçeklik giderek derinleşmektedir. O, gerçekliği en doğru şekilde, insanların yaşadıkları haliyle ifade etmek ister. Dolayısıyla onun sineması her filmde mutlak maddi bir dünya ile ilgilenir. Bu haliyle de, özellikle *Lanet* ve sonrası döneminin çokça karşılaştırıldıkları Tarkovski'nin aşkın, şiirsel sinemasından farklılaşır. Ayrıca, Bela Tarr için sinema sadece görsel değil, duyuşsal bir sanattır. Bu durum onun mutlak gerçeklik vurgusu ile yakından ilgilidir.

Bela Tarr'ın üçüncü filmi *Baraka İnsanları* (Panelcapcsolat, 1982)'nda iki çocuklu işçi sınıfına mensup bir çiftin sürekli bir anlaşmazlık içerisindeki hallerini izleriz. Daha fazla kazanmak için yurtdışına gidip bir süre orada yaşamak isteyen kayıtsız bir adam, sürekli gözü yaşlı bir kadın... Genç bir kadın ve genç bir erkeğin beklentileri, hayal kırıklıkları, özlemleri ya da üretim faaliyetlerinin ve davranışların düzenlenme çabası... Bunların, hiçbir geçiş olmaksızın art arda sunulan yaşamlarından kesitlerle sunumu... Hiçbir nedensellik ya da mantıksal sırada ilerleyen bir kurgu kırıntısı bulunmamaktadır bu filmde. Keza ilk iki film de böyledir. İlk film *Aile Yuvası*'nda kayınpederinin tıka basa dolu evinde kalmak zorunda olan bir kadının, onun varlığından hoşnutsuz diğer aile bireyleri, kocası ve dış dünya ile olan sorunlu ilişkisini işler. Kocasının dönüşü de kötü gidişi değiştirmez. Giderek gerilim tırmanır; bir türlü çift sosyal konutlardan birine yerleşemez. Kadının bütün çabaları boşa çıkar; çünkü önünde devasa bir bürokrasi engeli mevcuttur. Kamera ise tüm bu olanlar arasında yüzden yüze, bedenden bedene sürekli hareket halindedir; tıpkı *Baraka İnsanları*'ndaki gibi. Yine klasik bir anlatı biçiminden söz edilemez. Görece kronolojik bir sırayla da olsa geçişsiz kesmelerle, atlamalarla işler film. Film sanki *Baraka İnsanları*'nın ev sahibi olmadan önceki halini gösterir gibidir. Yönetmenin iki renkli filminden birisi olan *Yabancı* (Szabadgyalog, 1982)'da ise bir 'marjinal'in gündelik, yerleşik olanla mücadelesini görürüz. Yine bağlantısız duran görüntüler eşliğinde tabii. *Yabancı*'da da *Baraka İnsanları*'nda da *Aile Yuvası*'nda da yoğun toplumsal vurguya rağmen, "yaralayıcı, yıkıcı olan, aile yuvasındaki duyguların dolaşımıdır. Olan biten, bireylerin arasındadır ve karşı karşıya gelenler, nesiller ve cinsiyetlerdir" (16). Ranciere için tüm bunlar realizmin özünü teşkil eder. Çünkü realizm, "hikâyelere, onların zamansal şemalarına ve neden sonuç zincirlerine karşı mesafeli durmaktır. Realizm, sıraya koyan ve birinden diğerine geçen hikâyelerin karşısına süregelen durumları koymaktır" (11).

İkinci ve son renkli film *Sonbahar Almanağı*'nda ise artık konut sorunu ya da toplumsal baskının yoğun hissi yoktur. Ev sahibi Hedi, oğlu Janos, hemşire Anna, sevgilisi Miklosz ve öğretmen Tibor eski bir konağın sakinleridir. Artık ilişkilerin mekânı sadece evin kendisidir, dışarısı yoktur. Herkes Hedi'yi soymak ister, ama aynı zamanda ona bağımlıdırlar. O da bunu çok iyi bilir. Burada artık karakterleri yönlendiren ve onları yoldan çıkararak, "dört döndüren" şeytandır. Birbirlerine çıkarlarını ve arzularını dayatırlar; birbirlerine acı çektirirler. En ufak bir naiflik yoktur, her şey kaba ve şiddetlidir. Kameranın hızlı hareketleri artık yerini yavaş devinimlere bırakmıştır. Gölge ve ışık oyunları bir dizi sahnede karşı karşıya gelen bu beş vahşinin yüzlerini ayırır. Kasıtlı bir teatral üslup söz konusudur; yapay ışık ve renk tonları... Böylece duyguları izole eder, şiddetlendirir ve natüralizm ile bağını koparır. Film, yönetmenin toplumsal düzene olan itirazlarını aile meseleleri ile ifade etme çabası güttüğü önceki

filmlerine son noktayı koyar. Artık adi suçlar ve suçlular merkezde olacaktır. Ama bunlar mutlak kötü olmak yerine bir değişimin belirleyicileridirler. “Yağmurun ve rüzgârın; maddi bozulmanın ve zihinsel ataletin gündeliği; tekrardan kaçma vaadi, bu vaat her ne olursa olsun (kirli bir alış veriş, beklenmedik bir çekim veya ideal komünite)”(26)... Bunlar olgun Bela Tarr’ın radikal materyalizminin açılımlarıdır artık.

Lanet ile birlikte Tarr’ın olgunluk dönemi başlamıştır. Henüz açılış sekansı - plan sekansı - ; kameranın geriye yavaşça çekilmesi, ilk başta yakınlıktan dolayı bir karaltı olarak görülen karakterin hareket ile birlikte manzaraya pencereden bakan adama dönüşmesi ile birlikte Tarr üslubunun imzası gibidir Ranciere’e göre. Pencereden görünen, ağır ağır gidip gelen teleferikler, upuzun direk sıraları: bir maden... Nesnelere insanlara doğru gelmektedir; onları kuşatmakta, nüfuz etmektedir. Mekânlar ve nesnelere artık bireyden bağımsızdır. Kamera da hareketinde bireyi kadraj dışı bırakmaktan çekinmeyen, mekânın bireyin üzerine ‘kapandığı’ hissini yaratan bir devinimi benimsemektedir. Artık ilk dönem sinemasındaki gibi aile, kuşak, cinsiyet ilişkileri ya da bürokrasi değildir belirleyici olan, bizzat bireye nüfuz etmiş, onu kuşatmış dış dünyadır. Sis ve yağmurun giderek bu sinemaya yerleşmesi Tarkovski’de olduğu gibi tanrısal bir görünüm değil, ‘olayların’ maddi nedenidir. Bireye nüfuz eden şeytanın somutlaşmış halidir yağmur, sis, rüzgâr ya da çamur dalgası. Sıcak aile yuvalarında mutlu bir yaşam gibilerinden mütevazı hayaller yerini kapitalist yeni düzenle birlikte kazanma hırsına bırakmıştır. Asıl olan kazanan olmaktır, kazananların tarafında olmak... *Lanet*’in başkarakteri Karrer işte böyle bir durumla kuşatılmıştır. Ne olduğu belli olmayan bir malın sevkıyatı sonrasında vaat edilen bir pay ve suç ortaklarının arasındakilerdir söz konusu olan. Karrer sonunda yenilgiye uğrar; kadın kazananı seçer ve film Karrer’in ihbar sahnesiyle son bulur. Herkes herkese ihanet etmiştir. Ama Bela Tarr’ın odaklandığı bu ihanet değildir. Ranciere, burada Deleuze’ün kavramlarına başvurur: “Onun imgeleri, zaman-imege diye adlandırılmayı herkesten çok hak eder; sürenin, yani durumlar ve karakterler denen tekilliklerden dokunan kumaşın aşikâr kılındığı imgeler” (36). “Her an bir mikro-kozmostur. Her plan-sekans dünyanın zamanında, dünyanın bedenler tarafından hissedilen yoğunluklarda yansıtıldığı zamanda geçmelidir” (36-37).

Bela Tarr’ın yedi buçuk saatlik *Şeytanın Tangosu* (Satantango, 1994) filminde ise sahte arkadaşlıkların, ilişkilerin ve küçük hesapların kol gezdiği yitilmiş bir köyde yaşayan bir grup insanın gizli bir paraya göz dikmesi üzerinden bir hikâyeye kurulmuştur. *Lanet*’teki yağmur, sis, rüzgâr ve çamur bu köyü de hiç terk etmez. Köyde toplu bir iflas söz konusudur ve herkes bireysel düzeyde kazanan olmak için bir çıkar çatışması içerisindedir; bir ‘komünitenin sonu’ hikâyesi başka bir deyişle ya da ‘insan-örümceklerin’ çekişmesi. Uzun plan-sekanslar süreyi duyumsanabilir kılmak üzere inşa edilmiştir. Yönetmen hikâyeyi ve harekete atfedilen amaçları öne çıkarma kaygısından ziyade durumlarla ve hareketlerle; bedenlerin mekânda nasıl durdukları ve nasıl hareket ettikleri ile ilgilenir. Ancak Bela Tarr salt güzel görüntüler çekmeyi amaçlayan ‘biçimci’ bir yönetmen değildir asla. Biçim Bela Tarr için ‘sefaletin yasası’ ile onur ve gurur gibi erdemlerin birey nezdindeki zayıf karşılığının yayıldığı bir zaman-mekân üretimidir. “Bu sinematografik meziyet, bedenleri harekete geçirme, çevrenin onlar üzerindeki etkisini değiştirme, onları dairesel hareketleri sekteye uğratan yörüngelere fırlatma meziyetidir” (47).

Karanlık Armoniler (Werckmeister Harmoniak, 2000)'in meselesi küçük bir şehre sergilenmek için getirilen devasa bir ölü balina, görünmez bir prensin nedensiz ve amaçsız bir yıkım için ayaklandırmaya çalıştığı kalabalık ve tüm bunların arasında salınan Janos'un saflığı ya da Ranciere'in deyişiyle 'budalalığı'dır. Janos, *Lanet* ya da *Şeytanın Tangosu* filmlerinin karakterleri gibi hissiz değildir. O duyusal bir yüzeydir ve görünümünden büyülenir: sokaktaki kara bir kütleden, meydanda toplanan kalabalıktan ve özellikle de balinanın bedeninden. Seslerden yoğun etkilenir: ayaklanmadaki sloganlardan, kafasındaki seslerden... Duyuları oldukça keskindir ve algısı da oldukça yoğundur. Ama bu algıladıklarını başka bir duyusal dünyaya dönüştürür. Tanrının bu tarz inanılmaz varlıklar yaratma kudreti onu büyüler. İşte Ranciere'e göre Janos'un budalalığı buradadır: bu görünümleri tanrının yaratma kudretinin ispatı olarak görmesinde. Kalabalık ise artık hiçbir şey vaat etmeyen bir düzene, Ranciere'in deyişiyle 'tekrarın düzenine' nedensiz ve amaçsızca ayaklanır. Bu görünmeyen prensin kalabalıktan beklediği şeydir, çünkü ona göre bu "tekrardan kaçmak için elde kalan tek yöntemdir". Ancak ne bir slogan, ne bir öfke belirtisi vardır ayaklanan kitlenin üzerinde. Ellerindeki sopalarla yıkıp, yağmalarken yüzleri ifadesizdir. Uzun bir plan-sekansta senkronize adımlarla ilerler. Bir hastanede hastaları yataklarından çıkarıp tartaklarlar ta ki duş perdesinin çekilip ortaya çıkan kambur, çıplak ve çok zayıf bir ihtiyar adamın 'savunmasız ama aynı zamanda dokunulmaz' halini görmelerine kadar. Belki de filmde bir 'ayrıcılık anı' varsa, o da bu sahnedir. Bu, sanki başka bir dünyadan bir karakter, artık daha fazla zarar vermenin mümkün olmadığı bir varlıktır. Yıkımın ve onun anlamsızlığının ifadesi olan bu yüz karşısında isyancılar sessizce geri çekilirler. Dönüşleri ise bir gölge geçidi halindedir. Geriye yoğun duyusal dünyasına artık yer olmayan Janos'un 'sığındığı' akıl hastanesindeki hali kalır.

Bela Tarr sinemasında uzun plan-sekanslarda kameranın hareketi karakteri görüntüyü kaplayan kara bir kütle olarak göstermek ya da kadraj dışı bırakmak pahasına devam eder. Aynı zamanda sesin kaynağından alıcıya ulaşmak için başka plana geçilmez. Alıcı zaten oradadır; sırtı, eli veya herhangi görünen başka bir uzvu, hatta elinde tuttuğu bir nesne aracılığı ile. Dolayısıyla montaja başvurarak bir etki yaratmak gibisinden bir amaç güdülmez. Montaj zaten sürekli devinim halinde olan kamera sayesinde uzun-plan sekansa içkindir. Tek çekimde bir sobanın yakın planından meyhanedeki insanlara, oradan bir ele ve yüze geçilebilir ve ardından kadrajı genişleterek diğer yüzler üzerinde gezinip, karanlık bölgelerden de geçerek farklı bedenleri aydınlatabilir. Ranciere'e göre, "Böylece, hareket ve hareketsizlik arasında sonsuz miktarda, küçük çeşitlemeler yaratır: Bir yüze doğru yavaşça ilerleyen kaydırmalı çekimler veya hareketin başta fark edilmeyen duraklamaları" (65). Bu, karakterlere nüfuz eden nesnelere ve onları etkileyen süre mefhumunu, tekrarın düzeninin dayanılmazlığını, başka bir hayatın anlamını, onun peşinden gitmeyi veya hayal kırıklığına katlanmak için ihtiyaç duyulan onuru kavrayacak etkiyi üretir. *Londra'dan Gelen Adam* (A londoni férfi, 2007) da bu şekilde işler. İşi her akşam gemiden inen yolcuları izlemek ve tren yolunu açan kolu çekmekten başka bir şey olmayan başkarakter Maloin'in tanık olduğu (yine bir camın ardından) ve sonrasında da dâhil olduğu bir olay tekrar düzenini geçici olarak sekteye uğratır. İki suç ortağının kaçırdıkları bir valizi denize fırlatışı, bu suç ortakları arasında çıkan bir kavga sonucu birisinin limandan denize düşmesi ve Maloin'in valizi sudan çıkarması... Bu olay Maloin'e bir değişimin imkânını sunar. Maloin en sonunda isteği ile

olmasa da hırsızın katili olur. Ancak olayı takip eden dedektif valize karşılık Maloin'e ve kurbanın eşine bir miktar para vererek olayın üstünü örtecektir. Dul kalan kadın ise susarak, pazarlıklardan ve yalan vaatlerden ibaret bu sisteme mesafe koyar. Bu tutum Ranciere için onurun saf simgesidir.

Torino Atı'nda ise sekteye uğrayabilecek bir tekrar düzeni dahi yoktur. Hiçbir vaatten, hiçbir başka ihtimalden söz edilemez. "Tek bir ihtimalle karşı karşıya olan bir gündelik zaman: Artık tekrar bile edememe ihtimali" (75). Yalanlar, beklentiler ya da pazarlıklar yoktur. Rüzgârın kuşattığı bir kulübe ve içinde hayatta kalabilme çabası vardır sadece. Her öğün patates ile beslenen baba-kızın ertesi gün de yaşayabilme çabası... Her şey artık hareket etmeyi reddetmiş olan atlarına bağlıdır. At onlar için bir geçim kaynağı, bir araçtır. Fakat aynı zamanda Nietzsche'nin büyük buhranını geçirmeden bir gün önce Torino sokaklarında sarılıp ağladığı attır bu. Ranciere, Nietzsche'ye atıfla şunları söyler: "Sakat arabacının ve kızının varoluşunun sembolüdür. Nietzsche'nin devesinin kardeşidir, her türlü yükü yüklenmek için yaratılmış varlık" (75). Ranciere burada üç zaman belirler. Bu zamanlardan ilki 'tükeniş zamanı'dır. Atın yorgun halinde, kızın jestlerinde, kuyudaki suyun çekilişinde ya da artık yanmayı reddeden lambada sezinlenebilecek, onları ölüme taşıyan tükeniş zamanı. İkinci zaman ise 'değişim zamanı'dır. Baba sakat olduğu için, tüm eşyaların kız tarafından çekilecek el arabasına yüklendiği sabah teşebbüs edilen zamandır bu. Son olarak 'tekrarın zamanı' vardır. Sabah geceye dönecek, gece sona erecektir. Bu zaman her gece, bir sonraki sabaha hazırlık için kararlılıkla ve sabırla aynı eylemleri gerçekleştirdikleri, artık hareketsiz ve ifadesiz yüz ve bedenlerin sonu bekleyişleridir. Son film *Torino Atı*, "dokundukları her şeyi bir mülkiyet nesnesine çevirerek mahveden, düşleri ve ölümsüzlüğü dahi kendilerine mal ettikleri için ve değişim zaten gerçekleştiği için her türlü değişimi imkânsız kılanlara" (76) karşı Bela Tarr'ın müthiş öfkesini ortaya koymaktadır. Ve nihayet, Ranciere 'ertesi zaman' kavramına son sayfada açıklık getirecektir:

"Ertesi zaman, her yeni filmle aynı sorunun sorulacağı bilindiği zamandır: Prensipte hep aynı olan hikâye üzerinde neden bir başka film daha çekilsin? Buna şöyle bir cevap getirilebilir: Çünkü bu aynı hikâyenin belirleyebileceği durumların incelenmesi, bireylerin durumlara dayanabilmek için gösterdiği sebat kadar sonsuzdur. Son sabah, hala bir önceki sabaktır ve son film hala fazladan bir filmidir. Kapalı çember daima açıktır."

Çirkinliğin Tarihi - Umberto ECO

İnceleyen: Selçuk ULUTAŞ

Çirkinliğin Tarihi

Yazar: Umberto Eco

Kitabın Özgün Adı: Storia della bruttezza

Çeviren: A.U. Ergün, Özgü Çelik, Arıcan Uysal

Doğan Kitap, İstanbul, 2009,456 s.

ISBN: 978-605-111-246-6

Çirkin veya çirkinlik kavramları ile sanatın bir araya gelmesi ilk bakışta mümkün gözükmemektedir. Lakin sanat tarihinin önemli bir kısmını ele alan "Çirkinliğin Tarihi" isimli bu muazzam inceleme ile sanat ontolojisinin çirkinliği içerik veya biçim açısından mümkün kıldığı görülmektedir. Bu çalışmanın mimarı olan Umberto Eco 2016 yılında yaşama gözlerini yumduğunda hem araştırmacıları hem de sıradan okuyucuyu etkileyecek sayısız eserin altına ismini yazmıştı. Bu önemli düşünür ve bilim insanının ardında bıraktığı pek çok kıymetli eser arasında "Çirkinliğin Tarihi" ise özel bir yere sahiptir.

Estetik felsefesi veya sanat ontolojisi ile ilgilenen araştırmacıların özellikle başucu kitabı konumundaki eser, sanat eserlerini estetik kategorilere ayırma çabasında çirkin ve çirkinliği ele alarak önemli bir görevi üstlenmektedir. Ayrıca sadece araştırmacılar değil özellikle de sanatsal üretim gerçekleştirmekte olan veya olacaklar için de bir kılavuz niteliği taşımaktadır. Nitekim bir sanat eserini estetik bir objektivasyon olarak ele aldığımızda eserin iki temel katmandan oluştuğu ifade edilebilir. Bunlardan ilki elbette sanat eserini alımlayanlar için biçimdir. İzleyici ilk olarak biçimle karşılaşmaktadır. Tek başına biçimden söz etmek ise bir sanat eserinin var oluşu için mümkün değildir. Biçim bir taşıyıcı olarak içerik katmanına alımlayıcının ulaşması için içerikle bağlantılı olarak üretilmektedir. Böylelikle biçim ve içerik olarak izleyicinin karşısına çıkan sanat eseri izleyicide Deleuze'ün tanımıyla fiziki dünyadaki duygulara benzeyen ama ondan var oluş açısından farklılaşan duygulama neden olmaktadır. Diğer tarafta ise sanat üretimi gerçekleştiren kişi için ise sıralama farklıdır. İzleyici ilk olarak biçimle karşılaşsa da üretici için ilk olan içeriktir. Estetik felsefesinde; manevi katman, tin, duygu, anlam, gibi ifade bulan içerik olmaksızın tek başına üretilen içeriksiz biçimler sanatsal varoluş açısından sorunlu görülmektedir. Sanatçı içeriği bir biçimle duyumsanabilir kıldığında ise yukarıda da bahsedildiği üzere izleyici için süreç tersine dönmekte ve biçim izleyiciyi karşılamaktadır. Bu süreçte gerek sanatçı gerekse, izleyici açısından bahsedilen katmanlar sayesinde estetik kategoriler ortaya çıkmaktadır. Estetik kategoriler çeşitli kaynaklarda farklı farklı çeşitlendirilmektedir. En temel düzeyde ise "Güzel, çirkin, trajik, komik ve yüce" olarak belirlenebilir. Bir sanatçının içeriğini oluşturması ve bunu bir biçimle aktarması ve izleyicinin biçimle karşılaşarak içeriğe ulaşması çirkinin sanatta var olmasına olanak tanımıştır. Bu durumun sanatsal sonuçları Eco tarafından detaylı bir şekilde incelenmiştir.

Estetik bir objenin var oluşunun iki katmanlı olması, "sanatta her şey güzeldir" anlayışını da derinden etkilemektedir ve bu söylemin kapsam ve sınırlılıklarını değiştirmiştir. Sadece güzel olan şeyler mi sanatın konusu olur? Çirkinlik sanatta bir ifade bulabilir mi? İçerik olarak çirkin olan bir şey sanat eserine nasıl dönüştürülür? Biçimsel çirkinlik bir sanat eserinde neden yer alır, gibi sorulara yanıtlar aranmıştır. Aranan bu yanıtlar ise aslında sanat tarihi içinde cevaplanmış ve uygulanmıştır. Tüm bu sorulara ve cevap niteliğindeki çalışmalar ise Eco'nun "Çirkinliğin Tarihi" isimli eserinde okuyucu beklemektedir.

Eserin daha iyi anlaşılması için biçimsel güzellik ve içeriksel güzelliğin birbirlerinden ayrılması son derece önemlidir. Bir sanat eseri için estetik bir obje olarak değerlendirilmesi

adına biçimsel güzelliğin tartışmasız son derece önemli olduğu belirtilmelidir. Örneğin, çirkin bir kadın bile resmedilirken bu çirkinliğin ustaca aktarılması gerekmektedir. Bu durum çirkin kadını güzelleştirerek çizmek değildir. Çizilecek çirkinliğin sanatsal olarak başarılı bir biçimle ifade edilmesi veya sunulmasıdır. İçerik ise illa güzel olmak zorunda değildir. Eco'nun detaylı araştırması bu durumu ve istisnaları ile çirkinliği okuyucuya özenle sunmaktadır.

Umberto Eco "Çirkinliğin Tarihi" isimli geniş çaplı araştırmasında estetik felsefesinin modern söyleminden çok daha öncelere dayanan bir süreçten başlayarak çirkinin veya çirkinliğin ne olduğunu, sanatta nasıl ifade bulunduğunu, dönemlerine göre sanat eserleri ile göstermektedir. Antik Yunan'dan başlayarak günümüze kadar neyin çirkin olduğu ve bunların sanatta kendilerine nasıl yer bulabildiğinin hikâyesini okuyucuya sunan eser, pek çok düşünür ve yazarın bu konuyla ilgili pek de bilinmeyen düşüncelerini barındırmaktadır. Özenle hazırlanan metninin yanısıra belli sayıda kullanılan görseller de bu farklı eserin değerini yükseltmektedir. Bu açıdan okuyucuyu son derece farklı bir sanatsal yolculuk beklemekte.

"Çirkinliğin Tarihi" günümüzde resim veya heykel sanatı ile ilgilenen veya bu sanatları uygulayanların ufuklarını ve sanata bakış açılarını değiştirmekle kalmayacak, sinema tiyatro ve hatta yazın alanında da pek çok kişinin günümüz fenomenlerini yorumlamalarını kolaylaştıracaktır. Ayrıca neyin çirkin olduğunun sanatçı tarafından belirlenmesi sürecinin ideolojik oluşu konusunda eser okuyucuya ipuçları sunacaktır. Özellikle sanatçıların bakış açıları belirleme noktasında güzellik ile ilgili fikirleri kadar çirkinin de son derece önemli olduğu da eserde ortaya konulmaktadır.

Güzellik gibi çirkinlik de her dönem insanların bilinçlerine bağlı olarak değişmektedir. Sanat alanında bir çirkinliğin gösterilmesi ise çirkin olarak sunulan içerik veya örneğin cehennem veya şeytan tasvirleri gibi korkutucu ama sanatsal olarak başarılı işlenmiş imgelerin zihinlerde sabitlenmesi ile ilgilidir. Bu yüzden tüm estetik kategorilerdeki eserler gibi çirkinliğin gösterildiği eserler de insanları ve toplumları belli konularda duygusal açıdan etkilemek ve bu etkiyi kalıcı kılmak amacı ile yapılmıştır. Eco eserinde bu durumu dönemsellikler ve benzerlikler ile ortaya koymaktadır. Buradan yola çıkarak siyasal tarih ve insanlık tarihi okumaları beraberinde "Çirkinliğin Tarihi" isimli eserin okunması insanın bir toplumsal varlık olarak geçmişten günümüze nasıl bir süreç yaşadığını da anlamayı kolaylaştıracak farklı bir bakış açısı sunacaktır.

Tüm bunlarla beraber "Çirkinliğin Tarihi" isimli eser, sinema alanında çalışan veya çalışacak, okur ve uygulamacılar için özellikle modern dönemde var olan fenomenlerin çirkinlik ya da çirkin olarak tanımlanması, ayrıştırılması ve bu fenomenlerin neden çirkin olarak sanatsal bir ifade bulunduğu ya da çirkinin neden başka şekillerde normalleştirildiğinin anlaşılması ve ideolojik yaklaşımların ortaya koyulması açısından, bir başlangıç kitabı olarak tanımlanabilmektedir.

Filmler ve Rüyalar Tarkovsky, Bergman, Sokurov, Kubrick and Wong Kar- wai
Thorsten Botz- Bornstein

İnceleyen: Engin Ümer

Filmler ve Rüyalar

Tarkovsky, Bergman, Sokurov, Kubrick and Wong Kar- wai

Yazar: Thorsten Botz- Bornstein

Kitabın Özgün Adı: Film and Dreams: Tarkovsky, Bergman, Sokurov, Kubrick and Wong Kar- wai

Çeviren: Cem Soydemir

Metis Yayınları, İstanbul, 2011, 237 s.

ISBN: 978-975-342-812-5

Sinemanın bir rüya sahnesi olduğu düşüncesi aynı zamanda imgelerin de tarihine içkin bir düşünmedir. İmgeler, insan varlığının kendilerine dokunmuş olmasıyla, rüya sahnesi olarak tehlikeli şekilde düşünülmüşlerdir. Bu yüzden her toplumun ikonoklastları olmuş, imgeleri kontrol etmenin yollarını aramış ve başarılı bir şekilde imge rejimleri düzenlemişlerdir. Bakışı zedeleyeceği, onu baştan çıkartabileceği bilinen imgeler hakikat rejiminin de güvencesini sağlamışlardır. Sürekli enflasyonun ve tüketimin olduğu günümüz imge rejiminde, imgelerin içinin boşaldığı söylenen bir zamanda böyle bir durum eskimiş ve batıl olma kanaatiyle yüzleşmek zorundadır. Böyle bir ikonoklasizmin günümüzde hakikatin elden kaçtığını göremeyecek kadar kör bir şekilde terörize olmaktan kendisini alamaması, onun tabutuna bir çivi daha çakılması gerektirmektedir.

Kitle kültürü eleştirisi için güçlü bir sıçrama noktası olarak sinemanın rüya sahnesi olduğu düşüncesi hala ilgi görmektedir. Sinemanın rüya sahnelerinin Foucaultcu iktidar metafiziğinin örneklemelerinden birisi olmaya devam ettiğini söyleyebiliriz. Bize bakan imgeler, kendimize çeki düzen vermemize neden olan bir Bakış, dolanımda olmaya devam etmektedir. Arzularımızın düzeni konusunda bu Bakışın 'kötü' bir eğitim verdiğini söylemek hala geçerliliğini korumaktadır. Bakış, kendisini sürekli yineleyerek gündelik gerçeklikten sıkılmışlığın içinden sıyrılma imkânını sunmaya devam etmektedir. Sinema ve rüya ilişkisi sanki zararlı bir ilişkinin, Hustav Jung ve Joseph Campbell'in mitlere ve arketiplere dayalı yapısal durumun sürekli tekrarıyla bilinçaltına hükmeder şekilde düşünülmekte, izleyici ise sadece zamanı ve mekânı tüketir halde, sanal bir zamandırılık ve mekânsızlık içinde kendisini kaybeder görünmektedir. Popüler bir algılamayla sanat filmine atfedilen katı gerçekçiliğin ise böylesi bir rüya sahnesi karşısında izleyiciyi yerine oturtan ve onu titreten bir gerçeklik algısı sunması gerektiği, en azından sinema pedagojisinde karşımıza çıkmaktadır. İlk film üretimi deneyiminin katı 'gerçekçi', yüze tokat gibi inme amacındaki sahnelerle bezeli olması didaktiklik tehlikesine düşme pahasına çok tutan fikirler listesinin başındadır.

Bunun yerine rüyayı kurtarmayı denemek, rüya sahnesini yeniden inşa etmek önerilemez mi? Bu soruya verilebilecek cevap zaten sinemanın rüya sahneleriyle işleyen bir sanat olduğudur. Diğer sanatlar gibi sinema da gerçeği yansıtmaz, onu üretir, gerçeklik algılarımıza değişimler meydana getirir. Alman felsefeci Thorsten Botz-Bornstein'un "Filmler ve Rüya" adlı kitabı da sinemanın rüya sahnesi üzerine. Platoncu ünlü imge düşüncesine nazire yapar şekilde Bornstein, sinema tarihinden belli başlı isimler etrafında sinemanın nasıl rüya sahneleri kurduğunu ele alırken bu aynı zamanda nasıl bir estetik ve epistemolojinin izleyiciye sunulduğunu anlatma amacıyla. Sinema tarihi, Lumiere'lerin belgesel nitelikli filmlerine karşılık Melies'in sinemanın kurgusal filmleri arasındaki zıtlık ile gerçek karşısındaki alınan tipik iki yaklaşım içinde gelişmeye başlamıştır. Bornstein'in de kitabında Rus biçimciliğine karşı Tarkovski'yi yani montaja karşı ritmi, yapıya karşı empatiyi, göstergelere karşı temaşayı koyduğunu söyleyebiliriz. Bir dizi makalenin bir araya geldiği çalışma birçok ismin olduğu bir düşünce dizisi içinde kurulurken biraz geri adım attığımızda geçen yüzyıl içinde düşünce ve sanatın konu ettiği birkaç sorun etrafında düşünüldüğünü görmekteyiz. Özne ve nesne arasındaki derin ayrım ve yabancılaşma, küreselleşme ve yerellik arasında merkez ve çevre, seyre karşı temaşa bu kitap için önerilebilecek söz konusu sorunlardandır. Her bir sorun ve diğerleri için özellikle Tarkovski'nin sinemasının getirdiği estetik düşünce kitabın daha çok O'nun etrafında örüldüğünü söylemek için haklı bir neden sunmaktadır.

Rüya, biçimcilerin montaj düşüncesindeki yabancılaştırıcı efekte karşılık, Tarkovski'de kendi iç zamanına sahiptir ve alışkanlığı kırma imkânını içinde barındırmaktadır. İlk bölüm bu düşüncenin açılanmasında meydana geliyor. Sahnenin kameraya kayıtlı hali, kendi iç mantığı ve zamansallığının yadırgatıcı, Tarkovski'nin ifadesiyle vahşet uyandıran bir etkiye sahip olması sinemanın rüya mantığının ne olduğuna dair fikir vermektedir (s. 34). Kameranın yakalama gücü, Tarkovski'nin karşı olduğu inşacılığa zıt şekilde, durumun kendisiyle olan karmaşık bir ilişkiyi anlatmaktadır. Kameranın yakalama gücü, yansıtmaman seyircinin âdemi merkezi noktadan seyrin keyfine varmasına izin vermeyebilir. Bir kaybolma ve yutulma anıyla ilgili de olabilir. Zaman kadar uzam konusunu kitabın ikinci kısmı Tarkovski'nin doğa düşüncesinin öznenin nasıl yutulduğunu anlatmakta. Bu bölümde Martin Heidegger ve Romantizm Tarkovski'deki uzam düşüncesi konusunda ortak düşünceleriyle karşımıza çıkıyorlar. Manzaranın etkileme gücü, geçmişin izlerinin özneyi titretmesi (bunun benzer şekilde gerçeküstücü sanatta da görülür) bu üçlünün ortaklığı olarak yazar tarafından okuyucuya sunulmaktadır.

Rüya, yadırgatıcı bir imkân olarak sinemanın her zaman kullandığı bir düşünce olacaktır. Sokurov'a ayrılmış olan kısımda bu yadırgatıcı etkinin, resim sanatına ait bir kullanım ile sinemanın nasıl ortaklık kurduğunun anlatılmasıyla devam etmekte. Tarkovski'nin takipçisi olan Sokurov'un resimsel olan ile nasıl bir rüya mantığı kurduğu sorusu kitabın üçüncü kısmını oluşturmaktadır. Sinemanın resim ile olan ilişkisinden çok fotoğraf ile olan garip bir kardeşlik ilişkisinden bahsetmenin daha mantıklı olduğu düşünülür. Ortak bir biçim dili, her ikisinin de gerçekliği göstermedeki güçlü yansıtmacılığı, doğumlarının eş zamanlılığı ve de sanatı yeniden ve yeniden düşündürten kuramsal ve kurumsal yönleri onları birbirine bağlamaktadır. Resim ise sinema için sanki nostaljik bir

nesneymiş gibidir. Yazar, Sokurov'un resimsel ile olan ilgisini aslında sinema ile ilişkilendirerek bir başka önermede bulunmaktadır. Yönetmenin resim gibi olan rüya uzamları için yazar, onların "filmlerden alınmış kareler" olduğunu önerir (s. 60).

Sokurov'un imge düşüncesi ise günümüz imge rejimine karşı bir tavır olarak okunmalıdır (s. 61). Tıpkı rüya etkisindeki gibi. Hissedilen bir şeylerin etkileyciliği nasıl bir epistemoloji önerir? Sokurov bu soruya imgeleriyle sezgisel bir algılama, izleyicinin imge karşısında kendiliğinden bir açılma yaşadığı eylem ile günümüzün imge rejimindeki boşaltıcı seyirin dışında bir deneyimle cevap vermektedir.

Sinemanın rüya olması, gerçekliği terk eder şekilde fantastiğin sınırlarında dolaşmasıyla gerçekleşmez. Fantastiğin sınırları rüyalarla ilgilidir. Ancak bir o kadar değildir. Belki de fantastik rüyalardaki işleyişim serbestçe varlık bulduğu değerli alanlardan birisidir. Ancak bu serbestlik sadece anlamsal düzen açısında bir rahatlıktan başka bir şey değildir. Sadece rüyanın tekrar etmesi ve kendi iç düzenini bulmasıdır. Ancak rüya fantastik bir şey değildir. Sürekli sınır ihlali içinde varlığını izler halinde sürdürme gücüne sahiptirler. Sinemanın rüya olması ise aygıt için bir yabancılaştırıcı potansiyelin farkına varılmasına koşut şekilde kendisini göstermiştir. Kamera için gerçeği yakaladığı düşünülür. Ancak kamera, her aygıt gibi gerçeği üretir, bir gerçeklik algısı meydana getirir ve bu çoğu zaman rüya benzeri bir şeye karşılık gelmektedir. Bazen de filmin kendisi bir rüya olma becerisine sahiptir. Bergman'ın da filmleri için önerilen bu yorumu Bornstein'de sürdürür. Bergman'ın ele alındığı ve rüya çalışmaları üzerine kısa bir tarihçenin de sunulduğu dördüncü bölüm rüya olarak film üzerine. Yazar, fenomenolojik yaklaşım ve yaratıcı/yazar kamera/kalem düşüncesini Bergman'ın filmleri için kullanırken filmlerinde kimin konuştuğu, ne söylediği, nerede ve nasıl olduğu gibi rüyalara özgü belirsizliğin olduğunu açıklamakta. İzleyici, Bergman'ın sinemasında -biçimci ve yapısalcı tutumun tersine- bütünleşmiş ve kendisini kaybetmiş bir deneyimin içinde bulunmaktadır.

İskandinav kültürüne ayrılmış kısa bölüm, Bergman'la ilgili bir önceki bölüme devam etmektedir. Bu sefer yazar, taşra ve merkez ekseninde sanatçının nasıl alımlandığı ve üretimindeki tavrın nasıl şekillendiği gibi sorular etrafında düşünmektedir. Mimar Aalto ile Bergman arasında bir benzerlik bulan yazar, her iki sanatçının da yerel unsurlar ile genel sanat kalıpları arasında tanıdık bir yabancılıkla nasıl bir tarz ortaya koyduğunu anlatmaktadır. Altıncı bölümde bir önceki kısa bölüm gibi merkez ve çevre ya da majör ve minör ekseninde bir düşünme üzerine. Bu bölümde yazar, rüya makinesi Hollywood'un rüyalardan korkan yönünün de olduğunu anlatmaktadır. Bu bölümde Arthur Schintzler'in "Rüya Roman" (1926) adlı romanıyla onun uyarlaması olan Kubrick'in "gözü Tamamen Kapalı"sını (2001) karşılaştırılmaktadır. Kubrick, Schintzler'in eserini yazara göre yersiz yurtsuz hale getirirken, O'nun rüya anlatısını başka bir düzeye çekerek, ara bölgede kalmaktansa kesin sınırlar içinde dolanmayı tercih etmektedir. Bu bölümün ilgi çekici ikilisi sadece bu iki sanatçı değil, Deleuze ve Guattari'nin minör edebiyat düşüncesinin rüya söylemiyle ilişkilendirilmesi de diyebiliriz. Minör bir sanat ile majör bir sanat arasında ilişki, ikincisinin ilkinin asalak şekilde davranması ve ilkinin nasıl yersiz yurtsuz bıraktığı bu bölümde anlatılanlardan.

Wong Kar-wai sineması hakkında olan yedinci bölüm rüya sahnelemesine biraz daha farklı bir coğrafya içinden bakmakta. Sinema ve kültürel ayırım, milli kültür ve değerler, yerellik ve benzeri durumlar konusunda önerilebilecek bir şey varsa sinemanın bu gibi ayrımlarla beslenmesinin imkânsız olduğu veya bunların hem düşünsel hem de üretim açısından yetersiz beslenme kaynakları olarak görülmesi gerektiğidir. Yazının çevrilemezliğine ve anlamda her zaman bir şeylerin eksik kalmasına karşılık, sinema imgesinin böylesi bir ayırım ile düşünülmesi mümkün değildir. Bunun nedeni ilk başta hareket imgenin kendi başına yabancılığı kaldıran bir güce sahip olmasıdır. Perdedeki her şey kültürel belirlenmişliğinden sıyrılır, kültürel işaretler sadece birer anlatım aracı olarak zamanı yakalayan bir güç kazanır. Belki de sinemanın kolaylıkla küresel olmasında sinema imgesinin kendi başına böyle bir özelliği olduğunu, yalın bir evrensellik iddiasında bulunmadan, söylemek mümkündür. Bornstein'de Batı-Doğu yabancılaştırıcı ve tözselleştirici ayırımı bir kenara iterek Wai'nin sinemasındaki pan-Asya kültürün nasıl şekil kazandığını bu bölümde anlatmaktadır.

Modernliğin etkilerinin anlatsal açıdan sadece batılı boyutu sanıldığı gibi tek başına değildir. Kapitalizmin etkileri batı kültürünü kökten değiştirdiği gibi diğer kültürlerde de oldukça garip ve tedirgin edici hatta tekinsiz bir karşılaşma meydana getirmiştir. Wai'nin karakterlerinin, batılı Dandy tipine benzerliği bunun açıklamak için örnek olurken söz konusu tipin sadece batılı olmayan modernliğin yayılımına koşut bir tip olduğunu söyleyebiliriz (s.121). Kitabın anahtar kelimelerinden olduğunu düşündüğümüz dandy, Wai'nin karakterlerini karşılamasıyla kapitalizmin etkilerini yaşayan doğu toplumunun halet-i ruhiyesini anlatma görevini kazanmakta. Bornstein için Wai'nin karakterleri şehir sokaklarında amaçsızca dolaşan, seyreden ve büyülenen, kapitalist toplumla bütünleşebildiği gibi ondan da ayrı olamayan özelliktedir (s. 121). Modernliğin etkileri içinde dandy tipi burada ne yerel olmaya ne de batılı tip olarak nasıl varlık gösterebiliriz sorusuna cevap şeklinde anlaşılabilir. Tersine dandy arada kalmış birisidir. Rüya alanı Wai'nin sinemasında kapitalizmin meydan getirdiği bu durum karşısında bir yabancılık, uyumlu bir uyumsuzluk, kawaii estetiği içinde kiçleşmiş ve sevimli, çocuksu bir sahnelemeyle şekil kazanmaktadır (s. 124). Hollywood merkezli rüya sahnesinin metalaşmış bir dünya içinde kaybolan izleyicisi Wai'nin estetiğinde kapitalizmin meydan getirdiği semptomlar karşısında alınabilecek tavırlardan birisiyle karşılaşmaktadır.

Tarkovski'nin rüya alanı gizemli ve belirsiz, modern kültür içinde izleyicisini bir başka zaman ve mekân algısına götürmektedir. O'nun sinemasındaki bu özelliği aklın belirleyici gücünden kaçan ve aklın yolunu terk eder şekilde görmek olağandır. Sekizinci bölümde yazar bu soruya cevap vermeye, Tarkovski ile Plotinos düşüncesi arasındaki koşutluklar içinde düşünmektedir. Bornstein, Tarkovski'nin Plotinos'un Orta Çağ ve Rönesans'ı etkileyecek olan Platonculuğundaki aklın yolundan giden gizemcilik düşüncesiyle benzerlik taşıdığını yazar (s. 135). Tarkovski'nin modern dünyanın meydana getirdiği çatlağın bilincinde olan bir kuşağın ve uzunca bir söylemin içinde olduğunu da göstermektedir. Tarkovski için sinema imgeleri organik bir şekilde, içsel zorunluluklarıyla meydan gelmelidir (s. 139). İmgeler, daha sonra Benjamin ile ilgili bölümde yineleneyeceği gibi, temaşa etmenin yolunu, özne ile nesne arasında meydana gelen derin ayırımın aşılma imkânını sunmalıdır (s. 142).

Son bölüm olan film ve rüyalar hakkında on sözcükten oluşan sözlük denemesinden önce Benjamin ile Tarkovski'nin yan yana getirildikleri bölümde rüya alanı ve rüyanın yadırgatıcı etkisi anlatılmaktadır. Birinci bölümü anarak, biçimcilerin yabancılaştırıcı etkisine karşılık Benjamin'in empati ve alegori düşüncesindeki birden parlayıp sönen imajların içinde dünyanın kendisini göstermesi, gerçekliğin dışında bir alanın, bir rüya alanının olduğunu değil, aslında deneyimin sürekli bir ara alan, sınır silikliği yaratarak dünyayı görmemizi sağladığı anlamına gelmektedir (s. 152, 153). Tarkovski ile Benjamin'i birbirlerine yaklaştıran her ikisinin de biçimcilere karşı olması değildir sadece. Söz konusu olan bu sınır silikliğini düşünmüş olmalarıdır. Bornstein için her ikisi için 'ritm' ortak kelimelerdendir. Ritm, Tarkovski'de birbirinden uzak görüntülerin sahnelerin bir araya gelmesidir (s. 155). Montaj ve kurguya, yani kitap boyunca Eisenstein'in başını çektiği biçimci düşünmenin fikirlerine karşı eleştirel bir tutum geliştirmenin ve onu bozmanın yollarındandır.

Benjamin modern kültürün şimdisi içinde deneyimi kurtarır şekilde yazmayı amaçlamıştır. Amacı basit bir kronoloji meydana getirmek, bir tarihçi gibi çalışmak değil, şimdi içinde bir düşünmenin mesafelendirici durumları aşan bir dalış ile düşünmenin imkânlarıyla yazmak olmuştur. Paris üzerine yazılarında da görülen Dandy karakteri, simgeciliği eleştiren bir alegorici figürü olarak karşımıza bu bölümde yeniden çıkarken önerdiği eylemselliğin örnekleme olmaktadır (s. 159). Dandy, modern karakterlerden birisi olarak deneyime dair yenilikler sunmaktadır. Onun bakışı, kendisine çarpan yadırgatıcı alegoriler ile buluşur. Simgelerin akılcılığı karşısında Benjamin'in alegori önerisi deneyimi kurtaran, modern öznenin merkezi gücünü bozan bir yabancılaştırıcı deneyimi sağlar (s.159). Tarkovski'de simgeye karşı uzak tutumuyla ve Benjamin'e benzer bir tavır ile "dolayumsuz" bir sinema tavrı önermektedir (s. 160). Benjaminci tefekkür, Dandy'nin içine daldığı alegoriler gibi Tarkovski'de dolayumsuz bir sine-bakış ile dünyaya dalış yapmaktadır. Bu gözlemcinin güvenli noktasının sarsılarak rüyamsı bir edimsellikte kendisini bulması anlamına gelmektedir.

Bugün sinemanın rüya olduğunu söylemek üzerine söz edilecek bir âlemin içine dalmak ile keyfi çıkartılacak bir sahnede kaybolmak ile karşılaşılır gibidir. Ancak sinemanın rüya olması, imgelerin deneyimi içinden bir dünya deneyimi yaşamaktır. Elbette estetik gibi bir başlık günümüzün şeyleştirici gücü içinde oldukça sıradan ve akademik görünecektir. Ancak sinemanın rüya olması, rüya sahneleri veya rüyamsı oluşu deneyimin sınır silikliği içinde sürekli bir dil arayışı anlamına gelmektedir. Bornstein'in da kitabı bu dili üretenler üzerinden sinemanın rüya olmasını anlatmaktadır. Temelde göstermek isteği de sinemanın deneyime dair olduğudur. Temaşa, bir tip olarak dandy, empati, gizem, zarafet gibi kavramlar kitabın anahtarları görevindedirler. Bunlar modernitenin meydana getirdiği etkileri anlatma ve anlamının anahtar kelimeleri olmalarıyla da anlamlı görünmektedirler.

Sinema Teorisine Giriş - Robert Stam

İnceleyen: Eda Arısoy

Sinema Teorisine Giriş

Yazar: Robert Stam

Kitabın Özgün Adı: Film Theory: An Introduction

Çeviren: Selda Salman & Çiğdem Asatekin

Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2000, 384 s.

ISBN: 978-975-539-845-7

New York Üniversitesi, Sinema Çalışmaları Bölümünde öğretim görevlisi olan Robert Stam, sinema ve kültürlerarası yaptığı çalışmalarla adından söz ettiren bir akademisyendir. 2000 yılında, "Sinema Teorisine Giriş" adlı eserinin öncesinde, 1992-1999 yılları arasında, sinema ve sinema kültürünün çok sesliliği ile ilgili kitaplarının yanı sıra sinema teorisine ilişkin farklı yapıtları da dikkat çekmektedir. Yazar, Sinema Teorisine Giriş adlı eserinin öncesinde film kuramlarına bir giriş yapmış olsa bile, bu yapıtını bir kılavuz olarak nitelendirmiştir. Kitap isminde vaat edilen içeriğinde yansıtmak konusunda son dereceli başarılı bir çizgi izlemiştir. Bilhassa, yazarın önceki çalışmalarına bakarak kültürlerarası ve sinemanın çok yönlü yolculuğuna göndermeleri anlamlandırılabilir. Eseri, sinemanın kuramsal kavramlarının, teknik ve sinematografik anlatı yetisiyle, iyi bir harmanlanması olarak görmek de mümkün.

Eser, adından da anlaşılacağı gibi, kavramların ve kuramsal tartışmaların bolca yer aldığı bir içeriğe sahiptir. Yazarın kitap için, kendi deyimiyile "kullanıcı kılavuzu" nitelmesi kitabın sinema teorisine ve sinemanın tarihsel yolculuğuna bakış açısını açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Bu yolculuğa sinemanın başlangıcı ve hatta isimlendirilmelerle başlangıç yapan kitap, son dönem tartışmalarının önemli parçası olan feminist teori, queer teori, postmodern ve postyapısalcı yaklaşımlardan da uzak durmamıştır. Film teorisine ara ara detaylı girişler yaparken, kimi zaman uzakta kalmayı tercih eden tavrı, kitabın ideolojik bir anlatı hedefinden ziyade, ışık tutmayı ön plana aldığı savını destekler niteliktedir. "Sinema Teorisine Giriş" ismi, kitabın okuyucuya aktaracakları konusunda belirleyici çizgilerin olduğu ve teori ile pratiğin ortak bir pencereden sunulacağı ihtimaline hazırlanmaktadır. Zira kitabın içine girdiğimizde, adeta bir bilgi bombardımanı ile karşılaşsak bile, kitabın kullanıcı kılavuzu edasından uzaklaşmadığını görüyoruz. Oysaki yazarın samimi bir dille, kendi deneyim ve görüşlerini aktardığı kısımlar okumanın akışını hızlandırırken okuyucunun kendini kitabın bir parçası olarak hissetmesine de olanak tanımaktadır. Kimi teorilere eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşırken bile belirli bir mesafeyi başarıyla korumayı ilke edinen yazar, bazı teorileri kendine daha yakın hissettiğini gizlememiştir. Kitap, okuyucusuna teoriler arası bir yolculuk yaptırmaktadır. Yazarın eserde bu vurguyu hissettirmek üzere kurmuş olduğu düzen bu

yolculuğun temel taşlarını oluşturmuştur. Sinema teorilerinin hiçbirini birbirinden ayrı tutmamış, hatta aralarındaki ilişkilendirmenin ve birbirlerinden esinlenmenin, sinema sanatını geliştiren en önemli unsurlardan olduğunu da hissettirmiştir. Yazar teorilerin birbirlerini tarihsel akışta desteklediğini sıkça dile getirmiştir. Sinema teorisinin öncül tartışmalarına yer verirken, sinema sanatının temel beslenme kaynağı olan sinematografik unsurları bu tartışmanın dışında bırakmamıştır. Kitabın genel anlamda kronolojik bir sıra izlememesi, teknik konuların kuramsal ve anlamsal açılımların aralarına yedirilmiş olması okuyanı zaman zaman karışık bir forma sokmaya yeltense de geri toparlamakta hiç gecikmemektedir. Kitapta yer verilmiş olan sinema ve kültürel çalışmaların, yazarın önceki eserlerinden beslenmiş olması ihtimalini düşündürmektedir zira kültür unsuru sinema sanatı çerçevesinde ehemmiyetle ele alınması gereken bir konudur. Dünyada sinema sanatının bugün geldiği noktayı değerlendirirken okuyucusuna bu anlamda iyi bir bakış açısı sunmaktadır. Kitabın bu konudaki en önemli katkısı şüphesiz ki bitişe gelindiğinde fotoğrafın tümünü görme şansı tanınmasıdır. Birçok teori kitabına alternatif bir duruş sergilediği savına dayanarak “Sinema Teorisine Giriş” sinema sanatına bütüncül yaklaşımı ile dikkat çekmektedir. Sinema sanatı ne sadece yönetmenlik kavramından, ne teknik, ne görüntü, ne de kuramsal beslemelerin ürünüdür. Temelinde bir bütündür ve kitap bunu okuyucusuna finalde sunmaktadır. Sinemanın çok kültürlülüğe zaafı, disiplinler arası çalışmalara yatkınlığı ve bu tür metinlere öykünme havası, gerçeklik olgusu, sinema dili, yönetmenin bakış estetiği, feminizm vb. toplumsal kuramların etkisi, psikanalitik bölünmeler gibi birçok kültürlerarası unsura sinemada yer verilmesine imkân tanımıştır. Kitabın üzerinde durduğu bir diğer konuda budur. Stam, sinema teorilerinin başlangıcını erken dönem sineması olarak işaret ettiği, araç ile başlayan görüntü oluşturmaya dayandırır. Sinema sanatını betimleyen isimlerin, sinema teori tarihindeki dönemleri öngörmesinin bir tesadüf olmadığını da ekler. Stam’ın aktarımına göre; “biyografi” ve “animatograf” hayatın kaydedilmesi, “vitaskop” ve “biyoskop” hayata bakışı, “kronofotoğraf” zamanın yazılmasını tarifler ve buradan Deleuze’un “zaman imge” kuramına bağlantı yapar. Sinemanın oluşundan beri “kayıt” kavramının kullanım şekilleri farklılık göstermiştir. Kimi zaman mecazi nitelikte, sinemanın anlamlandırılması ve gerçeklik kavramının tanımlanmasına yardımcı olarak kullanılmıştır. Sinemanın diğer sanatlarla yaklaşmasını önemseyen Stam, bu gelişime katkıda bulunan kavram ve kuramcıları da aynı önem sıralamasıyla karşılamıştır. “Harika adamlar ve kadınların muzaffer geçidi” olarak adlandırdığı kıymetli kuramcıların hem sinema sanatına katkıları hem de disiplinler arası kurdukları bağa dikkat çekmiştir. Örneğin Kant ne Munsterberg’in psikoloji-sinema ilişkisine ışık tutması, aynı bağlamda Lacancı psikanalizimin sinemanın iç dünyasını ve sinemadaki gerçeklik algısının bireylerce tanımlanmasına ışık tutmasına yer vermiştir. Bir başka ilginç örneklendirme İngilizcede “shooting” olarak adlandırılan çekim kelimesinin eş anlamlı olarak “atış yapmak” eylemini betimlemesi bir tesadüf değil, çekim yapmanın ciddiyetine dikkat çekmektir. Stam’ın konuya ilişkin örneklendirmeleri, sinema sanatının varoluşundan bu yana kavramlar ve içeriklerin, isimlerle özdeşleşen bir betimlemeye dikkat çekmek olabilir.

Stam, ana akım sinemanın gerçek sinema olarak algılanmasına mesafesini korumuş, yanı sıra üçüncü dünya sineması, Avrupa sineması ve bağımsız yapımlarda karşımıza çıkan

farklı formlara daha yakın durduğunu gizlememiştir. Kitap boyunca Stam'ın eseri parçalara ayırarak, teorinin zamansal ve hiyerarşik düzenini kırmasına şahit oluyoruz. Yazar'a göre sinema tarihi boyunca teknik ve düşünsel uygulamalar birbirlerini korumuş ve ilerlemelerine destek olmuştur. Bilhassa Eisenstein'ı bu konuya destekçi tutmuş, Eisenstein'ı, sinemanın her bir parçasına kusursuzca yaklaşan bir kuramcı olarak tanımlamış, Vertov'un insan bakış açısı ile sinema dili arasında kurduğu ilişkiyi bu konuya destek göstermiştir. Teorilerin praksisten beslendiği bu paralel örtüşme ile daha net açıklanmıştır. Eser, sinemanın teorilerini teknik gelişmeleri paralel tutarak aktarmaya çalışmış, bu yolla da teknik uygulamaların sinema tarihi boyunca oluşan yeni denemeler ve yeni akımlar açısından önemini göz önüne sermiştir. Ayrıca yazar, Rus Biçimcilerin kendilerinden sonra oluşan teorilere zemin hazırladıkları düşüncesinden yola çıkarak, Sovyet yönetmenlerin hem teorik hem uygulama çalışmalarına yer verirken, Rus Biçimcilerin sinema diline katkılarında da eserinde titizlikle yer verirken yer yer dil bağlantısına dönüşler yapmıştır. Sinema kendi dili olan büyülü bir dünyadır ancak temelde oluşum süreci, onu büyülü kılan yegâne unsurdur. Kitabın başlangıcından bitişine kadar, yazarın her daim bu düşüncesini satır aralarında yansıttığına şahit oluyoruz. Bu bağlamda bakıldığında kitabın çoksesliliği ve hiyerarşik olmayan akışı bu ihtiyaca cevap vermektedir. Yazar ek olarak sanata için teorilerin tek bir doğrudan birleşmeyeceği ancak bilimsel teorilerden nasıl beslendiğine de yer vermiştir. Sinemanın öncül tartışmaları sayılan Platon'ın mağara alegorisi teorisinden, janr ve gerçeklik algısı, estetik ve teknik özgüllükler gibi pek çok konu ustaca içeriğe serpiştirilmiştir. Genel olarak bakıldığında kitabın sinemanın estetik algısından kuramsal boyutuna, uygulama pratiklerinden ideolojik bütünlemelere bir bütün olarak var olma yapısına uygun bir çizgide yazıldığını söylemek yanlış olmaz. Sıkça Bakhtin, Bazin, Bergson, Deleuze'a yer veren kitap, sinema teorisine yön veren düşünsel ve uygulama metinlerinde varlığını hissettiren en önemli kuramcıları konu dışı bırakmamıştır. Kuramsal tartışmaların ışığında sinemanın yeni döneminde de sıkça tartışılabilen auteur yönetmen, üçüncü dünya sineması, estetik arayışlar, feminist söylemler, metinlerarasılık, queer teori, teslimiyet modelleri, postkolonyalizm ve son dönemin var geçilmez tartışma konusu yeni medya uygulamalarında post sinema gibi konularla sinema sanatını tartışmaya açmıştır. Kitapta tartışmalar erken dönem sessiz sinema ile başlar ve günümüze uzanır. Geniş bir yelpazeye yayılmış olması sinema sanatını başlangıcından bugüne bütünsellik içinde değerlendirebilmemiz için de bir fırsat niteliği sunmaktadır. Yazar auteur kültüne ve auteur sinemasına yakın duruş sergilemektedir. Bu bağlamda başlıklarla da bunu desteklemektedir. Bu konudaki vurgusunu "auteur kültü sayesinde aura tekrar güçlendi" söylemiyle yapmaktadır. Sinemanın bütüncül yapısını görmemizi sağladığı için auteur kimliğine yer vermesi sinema sanatının gelişimi içerisinde önemli bir bağlaç görevi üstlenmiştir.

Kitabın genel profilinde kronolojik bir düzen izlememesi ilk bakışta dağınık okuma yapmaya yol açsa da, bölümler arası yapılan göndermelerle bu önyargının kırılması sağlanmıştır. Bazin' e ve Metz'e yapılan dönüşler sinema dilinin özgün yapısının anlaşılması ve sinemadaki gerçeklik algısının kavramsal olarak oturtulmasında etkin rol oynamaktadır. Eserin genelinde pek çok kuramcıya yer veren Stam, kavramsal ve kuramsal çerçevede de zengin bir okuma sunmaktadır. Kitabı kronolojik bir sırada takip etmek zor olsa da ayırdığı başlıklar altında anlamlandırmak son derece keyifli bir okuma sunmaktadır. Sözüün özü,

sinema tarihinin ve sinemaya yön veren teorilerin bütüncül sunumu ile keyifli bir okuma sunan eser, kendi tanımıyla tam bir yol gösterici niteliğinde yazılmış, sinema alanında her an başınız sıkıştığında başvurabileceğiniz bir kılavuz.

Şiirsel Sinema: Andrey Tarkovski - John Gianvito

İnceleyen: Mehtap Özsoy

Şiirsel Sinema : : Andrey Tarkovski
Derleyen: John Gianvito
Kitabın Özgün Adı: Andrey Tarkovski-Interviews
Çeviren: Ebru Kılıç
Agora Kitaplığı, İstanbul, 2009, 245 s.
ISBN: 9786051030364

Agora Kitaplığı tarafından 2009'da yayınlanan Şiirsel Sinema adlı kitap Tarkovski ile yapılan görüşmelerin, mülakatların olduğu derleme bir kitaptır. Şiirsel Sinema, İngilizceden dilimize Ebru Kılıç tarafından çevrilmiştir. Tarkovski'nin sinemaya dair görüşlerini içeren bu kitap, aynı zamanda hayata bakışını, din, sanat, siyaset gibi konulardan gündelik hayattaki insana dair görüşlerine kadar, bir kimlik olarak Tarkovski ile ilgili önemli bilgiler sunmaktadır.

Maneviyata büyük önem veren Rus yönetmen Tarkovski kendini giderek daha da Doğulu olarak tanımlamaktadır. Doğu felsefesine ilgi duyan Tarkovski Batı'yı akılcı ve pragmatik değerlendirirken Doğu'nun maneviyatının çok daha güçlü olduğunu söyler. Onun için maneviyat insanlığın tek umududur. Tarkovski'ye göre, modern insanın en büyük problemi maneviyat eksikliğidir. Tarkovski içinde bulunduğu dönemi daha önce insanlığın yaşadığı tüm deneyimlerden ve dönemlerden daha korkunç ve tehlikeli bulmaktadır. Çünkü ona göre insanlık hiçbir zaman bu kadar inançsız olmamıştır:

Ruhu köksüzleştirmek için elimizden geleni yapıyoruz. Bala üşüşen sinekler gibi maddiyata gömülüyoruz. Ve orada kendimizi rahat hissediyoruz. İlerleme bizi doğru yöne götürüyor mu? Enginizasyon'a kurban gidenlerin sayısı toplama kamplarına kurban gidenlerin sayısıyla karşılaştırıldığında Enginizasyon'un altın çağ olduğunu söyleyebiliriz. Zamanımızın en büyük saçmalığı manen daha düşük karakterde insanların birleştiklerinde insanlığın geri kalanına mutluluğu getirebileceğini düşünmek. (s.107)

İnançsızlık beraberinde umutsuzluğu da getirmekte böylelikle insan daha önce görülmemiş bir şekilde maddiyata ve maddi ilişkilerin egemen olduğu çıkar dünyasına gömülmektedir. Bu durum sanatı da etkilemekte ve sanat gündelik bir eğlence biçimine dönüşmektedir. Oysa Tarkovski'ye göre sanat ancak maneviyat duygusuyla ortaya çıkmaktadır. Sanat, ne öğüt vermeyi ne mantıksal olarak toplumsal gerçeği sunmayı görev edinmelidir. Bu anlamda bir sanat olarak sinema; sanatsal imgelerle mantıksal bir kavrayışın

karşısında fikrin, düşüncenin ötesine geçen şiirsel bir öz taşımaktadır. Bu anlamda Tarkovski sanatçının bir filozof değil şair olduğunu düşünür ve sanatı varoluşsal bir gizem olarak görür. Tarkovski'ye göre sanatın varoluşsal gizemi bütün sanatların dini bir amaç taşımasıyla ilişkilidir. Ancak din Tarkovski için tek başına Hristiyanlık, İslamiyet gibi belirli bir biçimi işaret etmez. Dini, herhangi bir şekilde tanrıyla kurulan bir ilişki biçimi olarak düşünür. Sanat da bir çeşit duadır ve tanrıyla konuşma halidir. Sinema da Tarkovski için bu anlamıyla manevi bir nitelik taşımaktadır. Öyle ki Tarkovski film üretme sürecinde kendini dini bir ayinde hissetmektedir:

İnsan dua etmek için bir ikonanın önüne çöktüğünde, Tanrıya duyduğu sevgiyi ifade edecek doğru kelimeleri bulur, ama bu sözler gizli kalır, sır olarak kalır. Bir sanatçı da karakterler hikâyeler bulduğunda dua etmiş gibi olur. Yaratırken Tanrı'yla sohbe dalar ve doğru kelimeleri bulur. (S.213)

Tarkovski bu yaratma biçimine en yakın sanatın sinema olması gerektiğini söyler. Bu da ancak sinemanın şiirsel özü yakalayarak kalbe seslenmesi ile mümkün olabilir. Tarkovski kendisini bu anlamda "şiirsel sinema" akımı içine yerleştirir. Bu akım, hayatın akışında anları ve anlamı ifade etmeye yetmeyen sözün ve sembollerin yerine imge/görüntü ile şiirsel olanı yaratabilme ve mantıksal katı neden-sonuç ilişkilerinden ve gerekçelerden arınmış bir sanata imkân sağlamaktadır. Bu durum, Tarkovski'ye göre sinemanın diğer sanatlardan üstün gelen güçlü anlatım olanağı sunmasını sağlar.

Ülkesi olan Rusya'ya, geçmişine ve özellikle çocukluğuna bağlı olan Tarkovski filmlerinde inanç, maneviyat, umut gibi temel konuların yanı sıra çocukluğundan beslendiği imgeleri de kullanmaktadır. Tarkovski'nin sanatında çocukluğu önemli bir yere sahiptir. Annesini konu edindiği *Ayna* (1975) filmi, Tarkovski'nin çocukluğundan önemli izler taşır. Tarkovski'nin ülkesinden ve doğduğu topraklardan ayrı kaldığı zamanlarda filme aldığı ve kendisinden de önemli izler taşıyan *Nostalghia* (1983) filmi; Tarkovski'nin insanlığın deneyimlediği en korkunç dönem olarak değerlendirdiği süreçte köklerinden kopan, başka bir yerde yaşamak zorunda kalan insanın bölünmüş, parçalanmış bir hayatla nasıl uzlaşabileceği sorusu üzerinedir. Öyle ki Tarkovski *Nostalghia* (1983)'nın kendisine en yakın bulduğu filmi olduğunu söyleyecektir.

İnsanın kendi kendine inanmaktan vazgeçtiğini düşünen Tarkovski, filmlerinde her şeye rağmen inanan ve umut etmekten vazgeçmeyen karakterler yaratır. *Andrey Rublev* (1966) bir ikona sanatçısı olan ve on beşinci yüzyılda yaşamış ancak hakkında çok az bilgi olan Rublev'i konu edinmektedir. Rublev, on beşinci yüzyılın ve yirminci yüzyılın, yani tarih ile bugünün iç içe geçtiği bir kurguyla anlatılmıştır. Rublev, ikonların artık kültleştiği ve insanların onlara yabancılaştıkları bir dönemde ikonlara yeniden hayat verir. Çünkü Rublev, insanın acıya ve etrafında olup biten her şeye karşı kayıtsızlaştığı bir dönemde umudu ve inancı arayan, yılmayan, duyarlılığı ve farkındalığı yüksek bir karakterdir. Rublev karakteri bu nedenle Tarkovski için sadece kendi zamanını ve oradaki arayışı ifade etmez; tüm zamanlardaki insanların arasında umut, sevgi ve inanç arayışını ifade eder. Aynı şekilde *Solaris* (1972) filminde de üzerinde durulan "insanın insan olarak kalabilmesi" sorunudur. Kris karakteri insanlık dışı koşullarda bile insanlığını korumaktadır. Tarkovski için en zorlu

mücadele, insanın kendi kendisiyle mücadelesidir. Bu anlamda Tarkovski, *Solaris* (1972) filminde, on beşinci yüzyıl sanatçısı Rublev'in arayışında olduğu gibi, gelecekte bilginin ve ilerleyişin doruk noktasında bile insanın insan kalmaya dair inancına odaklanır. *Stalker* (1975) filminde, İz Sürücü'nün, insanların hiçbir şeye inanmadığı bir dönemde inanan insanları arayışını konu edinmektedir. Filmde geçen *Arzular Odası* bu anlamda belki de hiç olmayan bir yerdir ancak insanlığın oranın varlığına inanması gerekmektedir. Oda gerçek anlamda olsun ya da olmasın oraya ihtiyaç vardır ve insanlığı tehdit edecek birtakım güç ve çıkar ilişkilerinin eline geçmesi pahasına da olsa ayakta kalmalıdır. Çünkü *Arzular Odası* hiçbir şeye inanılmayan bir dünyada insanların hala ümit edebilecekleri bir yerdir.

Tarkovski, filmlerinde insanın varoluşsal gizemini, tüm koşullara karşı ister geçmiş ister şimdi ister gelecek olsun tüm zamanlarda ve mekânlarda insan kalabilmenin zorluğunu ve buna rağmen insan kalabilmenin, yani ümit etmenin, inancın ve maneviyatın gerekliliğini işler.

Aynı zamanda sanatın maddi birtakım çıkarlarla üretilmeyeceğini söyleyen Tarkovski sanatçı olabilmenin de maneviyatla ilişkisinin altını çizer. Bu nedenle Batı'daki para ve sanat üretimi arasındaki ilişkiyi eleştirir. Bu anlamda sinemanın izleyici için yapılan bir sanatsal üretim olmadığını, kendisinin de izleyicinin ne isteğiyle ilgilenmediğini belirtir. Ne seyirciyi eğitmek, ne onu hoş tutmak ne de onun dünyasını bilmekle ya da ortaya koymakla ilgilenir:

Bir şey yapmak istiyorsam ancak kendi tarzımla yaparım, seyirciyi dengim olarak görürüm. Dolayısıyla uzlaşmam. (...) Seyirciden akıllı da değilim aptal da değilim. Seyircinin onuru gibi benim onurum da kırılabilir. Elbette ki insan cüzdânını düşünerek film yapabilir. Ama benim mesleğim bu değil. Asla bununla uğraşmam. (S. 152)

Filmlerindeki karakterlerin, her koşulda insan kalabilme mücadelesi gibi sanatçıların da her koşulda kendini yaratıcılığın içinde feda etmesi gerekir. Çünkü Tarkovski'ye göre yaratıcılık Tanrı tarafından verilen bir armağandır ve onu heba etmeye sanatçının hakkı yoktur.

İlk Film, İlk Yolculuk...

Kıvanç Sezer

İlk filmim “Babamın Kanatları”nı yazmak, çekmek ve kurgulamak 4 yıl sürdü. Bu 4 yıllık uzun ve öğretici yolculuk; işçi ölümleri, Türkiye’deki inşaat sektörü, taşeronlaşma gibi birçok önemli konuda bilgilenmemi sağlarken diğer taraftan sinemanın temel meseleleri hakkında da düşünmeme vesile oldu.

Günde en az 3 işçinin öldüğü ve Avrupa’da yıllardır bu konuda birinci olduğumuz bir atmosferi anlatmak istedim. Yalnızca istemedim, anlatmazsam olmaz gibi gelmeye başladı. Çalışan kesimin giderek prekaryaya dönüştüğü ve işçilerin kendini çoğunlukla bir hiç gibi gördüğü, yalnızca bireysel kurtuluşları mümkün kılan bu vahşi kapitalizmin arka planında olduğu bir hikâye anlatmak istedim. Ancak duygusal olarak çıkış noktam 2010 yılında Ömer Çetin adında bir üniversite öğrencisinin çalıştığı inşaatta öldüğü haberi idi. Ömer Çetin filmde kendine Fırat karakteri olarak yer buldu. Senaryo sürecinde ön plana yaşını almış bir işçi İbrahim ve onun hırslı yeğeni Yusuf’u almaya karar verdim. Bu süreç aslında iyi değerlendirirseniz en keyifli süreç. Senaryonuzla tıpkı bir oyun hamuruymuş gibi oynayıp ondan neler yaratabileceğinizi görmek çok hoş bir şey. Burada bizim filmin açılmasını istediğim nokta ise insanlık onuru idi. İbrahim’in yaşamsal çelişkisi, ölümünün mü yoksa yaşamının mı daha değerli olduğunu kendi içinde sorgulaması bana bu sistemin özü gibi geldi. Umuyorum yıllar sonra dönüp izlendiğinde bu koşullar değişmiş olur ve izleyen insanlara dönemle ilgili önemli ipuçları verir *Babamın Kanatları*.

Bir şeyi en çok da yaparken öğrenirsiniz. Yazarken yazmanın o zorlu ve çetin süreçlerinde fikirlerime sıkı sıkıya bağlanmamayı onları güvendiğim insanlarla tartışmayı ve onların eleştirilerini açık bir anlayışla dinlemeyi öğrendim. Yazmak, yeniden yazmaktır. Sete girdiğimizde *Babamın Kanatları*’nın 11. versiyonunu yazmıştım. Eğer yazdığınız senaryoyu yönetecekseniz işiniz hem kolay hem zordur. Çünkü sete girdiğimde yazdıklarım kadar fikir değiştirip çıkardığım sahneler ve karakterler de bana güçlü bir altyapı kazandırmıştı. Hikâye ettiğim inşaat sektörü hakkında uzun araştırmalar yapmam da mekân duygusu ve kamera kullanımı hakkında beni sete iyi bir şekilde hazırlamıştı. Böylelikle 3 yıllık bir hazırlıkla 5 haftalık sete başladık. Beni bu hikâyede en çok çeken şey bir şantiyede film çekme fikriydi. Görsel açıdan çirkin sayılabilecek bu mekân benim açımdan biricikti ve atmosferi yaratmakta ondan çokça faydalandım. Görüntü Yönetmenim Joerg ile birlikte ön hazırlıkta gittiğimiz mekânlarda çektiğimiz fotoğraflar ve yakaladığımız açılar özellikle filmin griye çalan renk

paleti ve ışığı konusunda birbirimizi anlama avantajını yaşattı bana. Bir film için en önemli konulardan birisi de iyi bir ekiple çalışmaktır. İyi ve güvendiğiniz bir ekiple çalışıyorsanız sette filmin ruhuna ve oyunculara konsantre olmak için zamanınız olacaktır. Çünkü sinema bir ekip işidir.

Ekibin vazgeçilmez unsurlarından biri de oyunculardır. Ana cast denebilecek dört oyuncuyla yaklaşık 1 yıllık bir ön hazırlık dönemim oldu. İki deneyimli ikisi daha az deneyimli ve genç olan bu oyuncuları seçerken çok özen gösterdim. Hepsisi de hem yetenekli hem de role çok uygun oyunculardı. Onlarla çalıştığım için mutluyum. Setten 1 hafta önce anlaşmış olsaydım muhtemelen oyunculardan bu derece bir performans alamayabilirdim. Benim için iyi bir filmin iki anahtarı var. Senaryo ve oyunculuk. Bu ikisinin iyi işlediği filmler her zaman belirli bir çıtanın üstüne çıkan filmler oluyor ve ben de bu ikisi üzerine oldukça kafa yordum. Bunun dışında da yaklaşık 16 kişilik ana ve yan castı seçerken de her birine özellikle kafa yormaya çalıştım. Tanıdığım veya tiyatrodan izlediğim oyuncularla çalıştım. Her biri de kısa veya uzun fark etmeden rolünü çok iyi çıkardı ve filme önemli katkıda bulundu.

Çekimler esnasında da ön hazırlık sürecinde de pratik zorlukları aşmamıza en çok yapım grubu yardımcı oldu. Bunlardan en büyüğü tahmin edileceği üzere şantiyenin bulunması meselesiydi. İhtiyacımız olan site şantiyesini bulurken ayrı zorlandık, izin alırken ayrı zorlandık. Durmuş bir şantiyede çekim yapmamız gerekiyordu ve Beylikdüzü'nde bulduğumuz şantiyenin ihtilafı bir durumu vardı. O ihtilafı da ancak Belediye ile çözebilirdik. Defalarca gidip bu filmin bizim için niye önemli olduğunu belediyeye anlatmamız gerekti. Bu ısrarlarımız sonuç verdi ve çekim iznini kopardık. Özellikle izinler konusunda çok ısrarcı olmalısınız ve doğru bir yol izlerseniz bu konuda mutlu sona ulaşmanız mümkün oluyor.

Bir film çekmek çileli bir yolculuktur. Mutluluklar olduğu kadar hayal kırıklıkları ve belirsizlikler içinde sürekli bir ışık ararsınız. Ben de o ışığı aradım filmde. Umarım seyirci de görebilmiştir onu. Çünkü bir yönetmen o ışığı kaybettiği anda filme yönelik motivasyonunu da kaybeder. Bu motivasyon çok hayatidir. O olmazsa filmin asla mümkün olamayacağı ya da bir yerlerde kaybolabileceği temel çıkış noktasıdır bu motivasyon. Yönetmen olmak isteyenlerin bu anlamda demir gibi bir iradesi ve bolca sabrı olmalıdır diye düşünüyorum.

Diğer bir sabır gerektiren süreç kurgu odası. Bizim ofisteki küçük kurgu odamızda kurgucum Umut ile beraber günde 8 saat boyunca her bir çekilen görüntüyü büyük bir sabırla işleyerek ondan bir film çıkarmak meşakkatli bir iş. Ben kurguya arada uğrayıp bir kaç şey söyleyen bir yönetmen değilim. Bunda sabırlı biri olmamın ve kurgu okumuş olmamın etkisi vardır diye düşünüyorum. Ancak buradaki en zor mesele, çektiğiniz görüntülere, sahnelere âşık olmanız ve bu aşkı yüreğinize gömmenizin çok zor oluşu. İyi bir kurgucu filmin iyiliği, ritmi ve hikâye akışı için bazı şeylerden sizi vaz geçirebilecek güçlü argümanlara sahip kişidir. Biz de bu konu da yaşı genç de olsa iyi bir gözü olan bir kurgucuyla çalıştık. O da yetmedi Fatih Akın'ın kurgucusu Andrew Bird'ü İstanbul'a getirip 3 günlük bir özel çalışma yaptık. Sahne içleri, geçişler ve filmin genel temposuyla ilgili çok önemli katkıları oldu. Son olarak da kurguyu kilitmeden benim adına "halk gösterimi" dediğim bir özel gösterim yaptık ofiste.

Hiç tanımadığım farklı sosyal ve kültürel çevrelerden insanlara filmin kaba kurgusunu izletip fikirlerini ve eleştirilerini aldık. Bu da ayrıca öğretici oldu.

Bir filmi bitirdiğiniz an o artık sizin emir ve direktiflerinizden kurtulur ve bağımsız olarak bir yolculuğa çıkar. Festivaller, vizyon zamanı, gösterimler, seyirciyle özel buluşmalar derken onun artık sizden çıktığını ve seyircinin keyfiyetine girdiğini kabul etmek durumundasınız. İsteyen istediğini söyleyebilir. Film artık sizin çocuğunuz gibidir, onu çok seversiniz ama kimseden de onu sevmesini beklememelisiniz. Benim bu filmle yapmaya çalıştığım şey ise bunun farkında olarak gidebildiğim her yere gitmek ona göz kulak olmaktır. Gerek Türkiye’de birçok şehirde gerekse dünyanın farklı ülkelerinde festivallerde Brezilya’dan Norveç’e, Fransa’dan Çek Cumhuriyetine, Los Angeles’tan İran’a kadar bu yolculukta elimden geldiğince filme eşlik etmeye ve seyirciyle birebir yüzleşmeye çalıştım. Bu söyleşi ve soru cevaplarda hem birçok şey öğrendim hem de farklı kesimlerin filme olan tepkilerini biriktirme imkânım oldu. Belki de film yapmanın en güzel tarafı bu; Yüreğinizden kopan bir hikâyenin başka yüreklerdeki yansımalarını dinlemek ve bunu bir amaç uğruna yapıyor olmanın verdiği huzur duygusu.

Sinema ve Felsefe İlişkisi Üzerine*

Serdar Öztürk¹

Benim yapacağım söyleşi temelde üç ayakta oluşuyor; bu ayaklardan birisi düşünce, diğeri sinema, üçüncüsü felsefe. Buradan sinema felsefesine geçeceğim. Sinema ile felsefe arasında nasıl bir ilişki kurulabileceği ve bu ilişkinin günümüz sorunlarına vereceği yanıtların neler olabileceği üzerine kafa yormaya çalışacağım.

Öncelikle düşünce ayağından başlamak istiyorum. Çünkü merkezi konularımızdan birisi budur. Düşünce dediğimizde ne anlarız? Bu halen günümüzde de tartışılan, sinema filozoflarının da tartıştığı, felsefecilerin de tartıştığı en önemli mevzulardan birisidir. Düşünce dediğimizde daha çok, örneğin, Kant'ın dördüncü ayrımı aklımıza gelir. İnsan, "anlama, bilme, acı ve haz duyma aynı zamanda hayal kurma yetisine sahip bir varlıktır. Dolayısıyla herkes bu yetiye sahip olduğuna göre demek ki düşünen bir varlıktır" deriz. Ya da Aristo'nun klasik insan tanımı aklımıza gelir: "İnsan düşünen bir hayvandır" deriz ve insanı diğer varlıklardan ayırt eden unsurun düşünce olduğunu söyleriz. Fakat burada şöyle bir temel sorun var: Acaba düşünce kanaatle eşit mi? Kanaat yani 'Opinion' dediğimiz şey düşünceyle aynı mı? Yapılan tartışmalar şunu gösteriyor bize, kanaat ile düşünce aynı değil.

Kanaat herkesin söyleyebileceği herkesin üzerinde konuşabileceği ifadelerden oluşuyor ve dolayısıyla bizi afallatıcı herhangi bir durum yok. Bizim bir şey üzerinde afallamamız için o şeyin biraz farklı olması gerekiyor. Biliyorsunuz bu mesele Platon'un Mağara Alegorisinde de tartışılmıştır. Platon iki dünyayı birbirinden ayırır, hepimiz biliyorsunuz. Görünen dünya/görüngüler ve dünyası idealar dünyası. Platon'un temel çerçevesi aslında görünen dünyanın "opinionlar"dan, kanaatlerden oluştuğu, imajlardan oluştuğu ve bizim bir şekilde bu dünyanın dışına çıkıp daha düşünce, daha tefekkür edici düşünce boyutuna sahip olan "idealar dünyası"na ulaşmamız gerektiğidir. Ama bunun bir başka kanadı daha var. O da şu: Hepimiz Bourdieu ismini duymaktayız, yani, Pierre Bourdieu önemli sosyologlardan birisi. O'nun çok güzel bir kavramı var: Fast Food Thinker / Fast Food düşünürleri. Dolayısıyla *kanaat* acaba sadece genel insan kategorilerine ait bir durum mudur yoksa televizyonda, medyada sıkça gördüğümüz ve bize paketlenmiş iletileri ileten insanlarda

* 17 Ocak 2017'de yapılan bu konuşma dergi formatına uygun olarak yeniden gözden geçirilmiştir. Konuşmanın tümüne İngilizce altyazılı olarak şu linkten ulaşabilirsiniz.

<https://www.youtube.com/watch?v=pujmX86htIE&t=423s>

¹ Prof. Dr. Serdar Öztürk; Gazi Üniversitesi; İletişim Fakültesi; Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü Öğretim Üyesi
İletişim: iletisim2008@gmail.com

da böyle bir böyle bir durumdan bahsedebilir miyiz? Acaba televizyonda izlediğimiz, medyada takip ettiğimiz insanlar, her gün bize aynı şeyleri söyleyen profesör, akademisyen, entelektüel dediğimiz insanlar... Heidegger'in söylediği gibi çerçevelenmiş bir bakış içerisinde bazı şeyleri bizlere aktarmıyor mu? Ve biz bunlara düşünce diyebilir miyiz? Bizi afallatıcı etkinlikler mi bunlar? Dolayısıyla burada da bir sıkıntı var gördüğümüz gibi.

Ve burada bir başka duruma geçmek istiyorum ben, düşünceyi tartışırken. Bu söylediklerim sosyal bilimler ve felsefenin konusu nihayetinde. Dolayısıyla kesin bir durum yansıtmıyor, düşünce ile ilgili sorular sadece. Benim sormak istediğim soru şu: Acaba bizler etrafımızdaki varlıkları görmekte miyiz? Yani biz, 1) kendimizi görmekte miyiz? 2) biz karşımızdaki insanı görmekte miyiz? 3) biz diğer varlıkları, nesnelere görmekte miyiz, algılamakta mıyız, gerçekten duyumsamakta mıyız, deneyimlemekte miyiz? Yoksa otomatik hale gelmiş bir bakış içerisinde onlarla birlikte yolculuk mu yapıyoruz? Gördüğümüzü zanneden, algıladığımızı zanneden, deneyimlediğimiz zanneden varlıklar mıyız? Dolayısıyla benim düşünce üzerinde tartışmam aslında birazda bu üçüncü boyutla ilgili. Yani, biz gerçekten deneyimlemekte miyiz? Deneyimlediğimiz şeylerin farkında mıyız? Düşünce acaba bu mu?

Şimdi bu meseleleri sadece felsefi boyuttan da tartışamayız. Yani bunun pek çok boyutu var. Örneğin; geçen okuduğum kitaplardan birisi, beyinle ilgili bir kitaptı. Beyinle ilgili kitapta aslında bilinç dediğimiz şeyin iki durumda ortaya çıkacağını söylemekteydi: "Bilinç aslında istisnadır, bilinçaltı ya da otomatikleşmiş olan hareketlerimiz ve düşüncelerimiz, aslında geneldir" deniliyor. Bilinç, şu iki durumda ortaya çıkartıyor diyor benim anladığım kadarıyla. Bir problemin ortaya çıkması durumunda, arıza ortaya çıkması durumunda bilinç devreye girer. Yani yolda yürümekteyim ve birden arabaları görmekteyim. Arabalar üzerime gelmekte... Bu problemdir. O anda otomatikleşmiş olan, alışıl gelmiş olan hareket tarzımız değişmeye başlıyor, başka düşünmeye başlıyoruz. Burada kendimizi arabalardan kurmak zorundayız. Bilinç devreye giriyor. İkincisi, seçim yapma durumunuzda da bilinç ortaya çıkıyor. Ne demek bu? Örneğin, yolda yürümekteyim, güneşli güzel bir gün ve canım dondurma istiyor. Dondurmacının önünde durdum ve dondurma türlerine baktım. Bu dondurma türleri arasında seçim yapmak zorundayım. İşte o andan itibaren bilinç devreye giriyor. Bilinç... Bunun dışındaki hayatımız daha çok bize belletilen, çerçevelenilen, çerçeveler halinde bize verilen, sunulan bir doğrultuda gitmekte. Ne demek bu? Örneğin, yüzme eylemini hepimiz yapmaktayız. Yüzme bilmek için teknik bir süreç gerekli. Daha sonra yüzme otomatikleşir ve biz, ne yaptığımızın farkında olmayız. Yüzmeyi düşündüğümüz an, batmaya başlarız. Bisiklet kullanmak gibi... Dolayısıyla, acaba hayatlarımızı yeterince deneyimlemekte miyiz? Ne yaptığımızı yeterince farkında mıyız?

Bu meseleyi size bir sinema filmi üzerinden somutlaştırmak istersem Akira Kurosawa'nın, örneğin, *Run* filmi uygun olabilir. "Ben kimim?" sahnesi. *Run*'ı izlemeyen vardır belki, Akira Kurosawa'nın *Kral Lear* uyarlamasıdır. Kurosawa'nın bana göre en iyi filmlerinden birisidir. Biliyorsunuz, kralın üç oğlu vardır ve artık emekli olması gerektiğine inanır ve imparatorluğu, üçe ayırır. En büyük oğluna daha fazla olanaklar sunar. Fakat ihanete uğrar. Ama küçük oğlu ihanet etmez. Kral o ana kadar pek çok yeri yakıp yıkmıştır, pek çok

zararlar vermiştir. Ama kral ne yaptığının farkında değildir. Ve geçmiş hücum etmeye başlar, ihanete uğradıktan sonra artık dışındaki dünyayı, zarar verdiği etkinlikleri biraz kavramaya yönelir ve orada asıl soruyu sorar Kral. Ve şu sahneye baktığımızda biraz daha meseleyi kavrayabiliyoruz. Benim en sevdiğim sahnelerden birisi budur. Ve burada düşüncenin ne demek olduğunu biraz daha kavrayabiliyoruz.

(Run'dan sahne)

-Efendimiz

-Gökyüzü ne kadar güzel.

-Yoksa başka bir dünyada mıyım?

-Burası cennet mi?

-Baba!

-Neden bu kadar zalimsiniz? Neden?

-Neden beni mezarımdan çıkarıp alıyorsunuz?

-Baba! Baba! Baba!

"Ben kimim, ben ne yaptım ve gökyüzü ne kadar güzel?" Aslında gökyüzü o kadar da güzel değildir sahnede. Fakat kral ilk defa gökyüzünü deneyimlemeye başlıyor. Tecrübe etmeye başlıyor. Daha önce gökyüzünü görmemişti. Çünkü kralın görmesini engelleyen en önemli etmenlerden birisi onun önyargıları, iktidar hırsı, içgüdüleri ve içinde bulunduğu sosyal konumuydu. Yaptıkları eylemin farkında değildi. İlk defa dünyayı deneyimlemeye başlıyor. Sadece kralla mı ilgili bu durum?

Burada Kurosawa'nın bir başka filmi *Ikiru-Yaşamak* örnek verilebilir. Bu da Watanabe'nin hikâyesi. Watanabe, 30 yıl memurluk yapan bir insan. Tıpkı Kafka'nın romanlarında olduğu gibi. Biliyorsunuz, Kafka'nın en önemli dertlerinden birisi bürokrasi ve onun içerisindeki insan, ezilen insan, böcek olmuş insan. Watanabe, 30 yıl memurluk yapmakta, kırtasiye işleriyle uğraşmakta. Ama ne yaptığının farkında değil, yaşayıp yaşamadığından emin değil. Fakat Watanabe, bir gün doktora gidiyor ve doktor ona 6 ay ömrünün kaldığını söylüyor. Mide kanseri... İşte o andan itibaren bir soru soruyor: Yaşam nedir? Yaşamın anlamı nedir? Ve ilk defa düşünmeye başlıyor. Bu süreç içerisinde bir kadınla karşılaşılıyor: Toyo. Toyo, fakir bir insan. Tıpkı Watanabe gibi çalışıyor. Fakat o, hayatta basit şeylerden zevk alıyor ve ondan bir şeyler öğrenmeye çalışıyor. Fakat o, hayattaki basit şeylerden zevk alıyor. Ve onlardan bir şeyler öğrenmeye çalışıyor. Fakat benim size göstereceğim sahne tıpkı kralın gökyüzüne bakmasıyla ilgili. Watanabe bir noktadan sonra yaşamın anlamını kavriyor. Nasıl kavriyor? "Hayır" diyor, ben yaşamda iradeyi ortaya koyarak, yaşamda fark yaratmak, başkalarına yardım etmek istiyorum. Ve bir park inşa ediyor, inşa edilmesine yardımcı oluyor. Aynı zamanda mahallede yaşayanların su problemlerinin çözülmesine yardımcı oluyor. Daha sonra Kurosawa, son otuz dakikada filmi cenaze töreninden geriye doğru işletiyor. Yani, değişik değişik hafızalar... Değişik değişik

hafızalarla alan açıyor. Aynen Bergson'ın, aynen Deleuze'ün bahsettiği kristal imaj gibi. Değişik değişik hafızalar var ve biz o hafızaların içerisinden onun kim olduğuna, son altı ayını nasıl harcadığına dair yolculuk yapıyoruz ve hafızalardan birisi de şu;

(Ikiru'dan Sahne)

-Şöyle böyle konuşarak... Buna benzer bir şey daha var.

-Ne güzel. Gerçekten ne güzel. Geçen 30 yılda her şeyim oldu, fakat günbatımlarını unuttum. Ancak bunun için vaktim yok şu an.

Evet, benim tam da bahsetmek istediğim şey bu. Dışımızdaki nesnelere yeterince görmekte miyiz? O yüzden Heidegger'in şu ikili bakışını hatırlamamız gerekiyor. Heidegger aslında düşünce üzerine yazarken bize şunu hatırlatır: Düşünceyle ilgili iki tür bakış olabilir. Birincisi hesaplayıcı bakış. Diğeri ise tefekkür edici bakış. Tefekkür edici bakış, biraz Bergsoncu anlamda sezgisel bakış, belki biraz Kantçı anlamda estetik bakış. Diğeri ise hesaplayıcı bakış. Heidegger şunu söylüyor: Günümüzde bilim ve teknolojinin hayatımıza egemen olmasıyla birlikte, biz de her şeyi sayılar halinde düşünmeye başladık. Sayısal olarak, rasyonel, öngörülebilir tarzı düşünmeye yöneldik. Her şeyi niceliksel olarak kavriyoruz. Örneğin; ben buraya söyleşi yapmaya geldim, söyleşi yapmaya Ankara'dan geldim ve her şeyi hesaplamak zorundaydım... Uçağa binme saatinden; buluşmalara, sözleşmelere, her şeye kadar planlamak zorundayım. Hiçbir özgünlük yok. Bunun içerisinde ancak kendi fay hattını yaratmaya çalışabilirim. Dolayısıyla bu teknik bakış her yere sızmaya başlıyor. Tabii burada bilimin giderek rasyonelleşmesinin etkisi var. Teknisyenlerin bakışının her sahaya sızmasının etkisi var. Ve biz o zaman varlığın kendisinin ne olduğunu unutmaya başlıyoruz. Dışımızda varlık var mı? Varsa nasıl? Dolayısıyla ona farklı bir bakış sergilemeyi unutmaya başlıyoruz. Ama varlığa empatik bir bakış sergilediğimizde, Bergson'un söylediği gibi ve Deleuze'ün de bundan yararlandığı gibi, varlığı kendi içsel dinamikleri içerisinde, kendi varoluşu içerisinde sezmemiz mümkün.

Bunu şöyle bir örnekle belki açıklayabilirim. Çünkü örnekler önemli... Örneğin müteahhit bir insan ile biraz hayata estetik bakan bir insanı, bir doğa manzarasının içerisine bırakalım... Doğa manzarasının içerisinde ikisi yolculuk yapsa, acaba müteahhit doğa manzarasını nasıl görür? Burayı dönüştürülebilir, elinin altına alınabilecek, matematikselleştirilecek, nicelikselleştirilecek, hesaplanabilecek bir mekân olarak görmeye başlar. Ama estetik bakan, varlığı kendi haline bırakan insan ise, oraya daha farklı bakar. Dolayısıyla bu iki bakışın birbirinden ne kadar farklı olduğunu bizim kavramamız gerekiyor. Bu meseleyi daha sonra yine örneklendireceğim ama burada izin verirsiniz sinema meselesine gelmek istiyorum. Çünkü bunların üçünü bir araya getirmem gerekiyor.

Sinema nedir ve bizim mevzumuzla niye bu kadar ilgili?

Sinema, aslında Kurosawa'nın kendisiyle yapılan bir röportajda söylediği gibi, tanımlanması o kadar kolay bir şey değil. Yıllarca bunun üzerinde düşündüğünü ve nihayetinde sinemanın bir kompozisyon olduğuna karar verdiğini söyler. Nasıl bir kompozisyonudur? Sesin, rengin, ışığın, hikâyenin, senaryonun, kameranın, açarın pek çok

öğenin bir araya geldiği, müziğin bir araya geldiği ve bunların bir sanat eseri içerisinde işlendiği bir kompozisyon... Ama Rancière'e geldiğimizde, bir başka sinema filozofu Jacques Rancière'e geldiğimizde, Jacques Rancière de şunu söyler; "Sinema paradoksal bir sanattır." der. Ne demek paradoksal bir sanat?

Sinema, hem Aristo'nun belirttiği temsili rejime, yani bir hikâyenin sergilenmesine, tiyatro gibi sergilenmesine elverişli bir sanat. Bir hikâye var ve hikâye burada temsil ediliyor, akıyor. Ama sinemanın içerisinde aynı zamanda, temsili rejimin yanı sıra, estetik rejim de diyebileceğimiz fark anlarının olduğundan da söz edebiliriz. Estetik rejim, yani aynen biraz önce izlediğimiz sahnelerde olduğu gibi, saflaştırılmış ve o anda düşünmemize yol açan anlar... Mesela Godard'ın filmlerinde vardır, bunu bilirsiniz. Godard'ı izlemişseniz... Kameraya bakar oynayan kişi. Yani bir insan durup dururken kameraya bakar. Örneğin *Hayatını Yaşamak* filmini ele alalım. Filozof ile Nana bir kafede oturmakta ve on dakika kadar konuşmakta. Sinemanın konvansiyonlarına alışmış bizler, bu sohbetin içerisinde eriyebiliriz. Bekleriz ki bunlar normal bir konuşma sergileyecek... Fakat filozof *Üç Silahşörler*'deki Porthos'un öyküsünü anlatırken şöyle der: "Porthos mahzene bombayı koyduktan sonra koşmaya başlar. Koşarken şunu düşünür: 'Benim bacaklarım neden bu kadar seri hareket ediyor?' Bunu söyledikten sonra koşamaz, bacaklarını hareket ettiremez çünkü düşünmeye başlamıştır. Düşünmeye başladığı an onun ölümü olur. O anda Godard, bize başka bir sanatsal performans sergiler. Ne yapar? Nana'yı bize baktırır. Yani, filozofun yaptığını, yani, filozofun kavramlarla yaptığı şeyi Godard sinemayla yapar. Nana bize bakar ve biz orada afallarız, biz de orada düşünmeye başlarız. İşte o, tam da Rancière'in bahsettiği estetik rejim, yani fark anı. Ama Rancière aynı zamanda sinemada temsili rejim ve estetik rejim dışında, bir de etik rejim olduğunu söyler. Etik rejim iyi ve kötüyü içermektedir... İyi ve kötü nedir? Ve ahlaki sorular sormaya başlarız. Sinemanın bize sağlayabileceği imkânlardan birisi de budur...

Rashomon'u izlemiştinizdir. Bu filmde bence yeterince tartışılmayan bir husus vardı. Çoğu insan *Rashomon*'da daha çok "relativity" üzerinde, görecelik üzerinde durmakta. Hikâyeyi hatırlayalım: Bir kadın ve kocası ormanda giderken, kadın tecavüze uğrar. Kocası öldürülür ve daha sonra mahkeme huzuruna sanıklar ve olayın görgü tanıkları getirilir ve olay bir bakış çerçevesinden, farklı düzlemlerden anlatılır. Oduncu tanıktır, görmüştür. Olayın faili olan kişi vardır, tecavüzü gerçekleştiren kişi. Hatta medyum sayesinde ölmüş olan kocası kendi hikâyesini anlatır. Ve orada sorarız: Hayatın kendisi bu kadar rölativiteden, görecelikten, mi oluşuyor? O zaman doğru nedir? Yanlış nedir? Fakat sonlarına doğru Akira Kurosawa bizi bu soruyu yanıtlamamıza yol açacak bir sahne koyar. Çok ilginçtir o. İşte o ahlaki soruların, ahlaki rejimin olduğu bir kısımdır o, etik rejimin olduğu kısımdır. Hatırlayalım.. Orada bir bebek sesi duyulur ve bebek sesi duyulduktan sonra altı çocuğu olan oduncu bebeği alır. Bebeği kabullenir. Ve oradaki rahip şaşırır. "Niçin bu bebeği almaktasın? Altı tane çocuğun var zaten." O da "Çünkü bunu almak zorundayım" diyor "çünkü ağlıyor, çünkü çocuk bırakılmış" bu kadar basit. İşte bu bizi şüphe içinde bırakmayacak bir durumdur. Pek çok şeyden şüphelenebiliriz. Evet, pek çok farklı bakışlar da olabilir ama bir yer, hiçbir kuşku bırakmayacak bir yer de vardır. İşte o; bırakılmış olan bebeği almaktır. Ahlaki rejim budur. Kurosawa'nın son sahnesi bunu gösteriyor. Dolayısıyla "rölativite" bir noktada sona eriyor.

Alain Badiou'nun sinema tanımı da ilginçtir. Ben Alain Badiou'nun sinema tanımını önemsemekteyim. Alain Badiou da aslında sinemanın tanımlanamayacağını söylüyor ama bazı ipuçları veriyor. Diyor ki; sinema *impure* olan, saf olmayan bir sanattır. Sinema pek çok elemanın, ham elemanın, ham malzemenin bir araya getirilip, onların saflaştırılmasıyla üretilen bir sanattır. Sinema aynı zamanda kitle sanatıdır. İşte orada durmamız gerekiyor. Kitle sanatı. Kitle sanatı ne demek? Kitle sanatı şu demek: Siz çağdaş bir dönemde, aynı anda, pek çok insanın yaşadığı bir dönemde bir sanat eseri üretiyorsunuz ve bu eser milyonlar tarafından tüketiliyor. Bu geçmişte yaratılmış bir eser değil, şu anda yaratılan bir eser ve ilginç bir şekilde bir sanat eseri milyonlar tarafından tüketilebiliyor, izlenebiliyor. Bu, işte, paradoksal bir durum. Niye paradoksal bir durum? Şu açıdan: Çünkü bir sanat eseri normalde milyonlar tarafından takip edilmez. Çünkü sanat, sanat ontolojisi gereği, sanat kendi içsel kavramı gereği, içsel durumu gereği aristokratiktir, aristokratik bir kavramdır. Aristokrasi içerir, yüksektir. Yani yukarıdan başlar. Dolayısıyla sanata erişebilmek için insanların iyi bir pedagojiye sahip olması gerekiyor. Sanat tarihi konusunda biraz bilgiye sahip olması gerekiyor. Sanatı içselleştirebilmesi için bir miktar altyapıya sahip olması gerekiyor. Aristokrasi derken kastedilen şey budur. Örneğin; bir resim. Yapılan bir resim iyi olabilir, kötü olabilir fark etmez. Milyonlar tarafından talep edilmiyor. Yine keza, diğer eserlerden de bahsedebiliriz. Fakat sinemanın diğer sanatlardan farkı hem aristokrasiyi hem demokrasiyi yan yana getirmesidir. Kitle, sinemanın demokratik yönüne işaret ediyor, çünkü herkes tarafından tüketilmesi demokratik bir özelliğidir. Ancak sanat olması, aristokratik olan yönü, onun farklı bir yönüne işaret ediyor ve paradoksal bir durum oluşuyor. Kitle sanatı dediğimizde sinema, kitle ile sanatı da yan yana getirdiği için biraz önce söylediğim paradoksu bir başka açıdan kendisi devam ettiriyor ve tarihte ilk defa kitle ile sanatın bir araya geldiği tuhaf bir sanattan bahsetmeye başlıyoruz.

Buradan başka bir noktaya gelebiliriz. Deleuze niye sinemayı önemsiyor? Yani niçin *Sinema 1* ve *Sinema 2* kitaplarını yazıyor? Bir filozof, 1980'li yıllarda niye sinemayı önemsiyor? Sinemada ne buluyor? Sinemanın doğası açısından düşünmemiz için önemli. Aslında temel derdi "düşünce". Tam da benim konuşmaya başlarken söylediğim mesele "düşünce". Çünkü çağımızda aynen Heidegger'in söylediği gibi, aslında düşündüğümüzü zanneden varlıklarız ama düşünmemekteyiz. Kanıları, yani, kanaatleri düşüncelerle karıştırmaktayız. Dolayısıyla düşüncenin üç damarından bahsediyor Deleuze. Üç damar neydi hatırlayalım; sinema, bilim ve felsefe. Ya da doğru sıralamayla sanat, bilim ve felsefe. Sinema elbette bir sanat. Sanat genel bir kavram. Felsefe, Deleuze'e göre; kavramlarla yapıyor biraz sonra buna geleceğim. Sanat dediğimiz şey, duyumla üretilen bir şey. Duyum düşüncenin duyumsal olan kısmını oluşturuyor. Duygu, duyum, algılam ya da bazıları algılanımsal, duyumsal olan kısmını oluşturuyor. Üçüncü kısmı da bilim oluşturuyor o da fonksiyonlarla çalışıyor; denklemlerle, koordinatlarla çalışıyor. Ama Deleuze'nin ilginç özelliklerinden birisi üçü arasında hiyerarşik bir sınıflama yapmaması. Dolayısıyla bunların hepsi de düşüncenin farklı modlarıdır, farklı tarzlarıdır. Üçü de gerekli çünkü zekâ da gerekli duygu, duyum da gerekli aynı zamanda denklemler ve başka öğeler de gerekli. Dolayısıyla bunların birbirine ihtiyacı var. Sinema Deleuze açısından niye önemli? Çünkü Deleuze şunu söylüyor bize: Felsefe nasıl kavramlarla üretilirse, sinema da imajlarla üretilir. Dolayısıyla, bir sinema yönetmeni aslında imajlarla

düşünen insandır ve imajlarla düşünen bir sinema yönetmeni aynen felsefe yapan bir felsefeci kadar önemlidir. İkisi de eş değere sahiptir. O yüzden felsefecinin, felsefenin sinema üzerinde egemenlik kurmasından söz edilemez. Olsa olsa yapacağı sadece imajları sınıflandırmaktır. “Ben imajları sınıflandırabilirim, bunun taksonomisini/sınıflandırmasını yapabilirim” diyor. Ama *Sinema 2*’nin sonlarına baktığımızda, Deleuze bir şey söylüyor o şey benim için önemli. Diyor ki “evet sinemada fikirler vardır, felsefede kavramlar vardır. Ama bizim sormamız gereken soru artık şu: Sinema felsefeye ne katkı sağlayabilir?” Bu önemli bir sorudur. Artık felsefenin sinemaya katkısından değil; sinema, felsefeye kavramların üretiminde ne gibi katkı sağlayabilir. Bu önemlidir. Bundan sonra düşünmemiz gereken meselelerden birisi budur. Konuşmamın sonlarına doğru bu katkının ne olduğu üzerine de düşünmeye çalışacağız. Deleuze, aynı zamanda hepinizin bildiği gibi Bergson’dan da etkilenerek, imajları zaman-imaj ve hareket-imaj olarak ikiye ayırıyor. Sinema dediğimiz şey başta hareketle başlamış bir mevzudur. Hareket imajla başlamış bir mevzudur. Fakat İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra aktörlerin, faillerin artık giderek ortadan kaybolması, kahramanlık hikâyelerinin İkinci Dünya Savaşı’yla birlikte yavaş yavaş etkisini kaybetmesi, insanlığın bir miktar inanç krizi, bilgi krizi, var olan dünyaya yönelik krizler yaşaması gibi nedenlerle yeni bir imaj oluşuyor. II. Dünya Savaşı’ndan sonra plastik gibi işleyen bir zaman imaj evresine şahitlik etmekteyiz. İşte düşünce anlamında bu zaman-imajın kazandırdığı bir şey var: Zaman-imaj dediğimiz şey, Deleuze’e göre aslında zamanı bize direkt verdiği için, doğrudan verdiği için, yeni gebe olan, yeni oluşumlara gebe olan, toplumun da ipuçlarını verebilir. Dolayısıyla yaratıcı, yenilik dolu bir toplumun da ipuçlarını verebilir. Çünkü biz belirsizliği, virtüeli, yani belirsiz olanı, belirsiz olanın üzerinde düşünmeye başladığımızda artık geleceğin nasıl olabileceği üzerinde de pek çok çatallanmanın olabileceğini de kavramaya başlarız. Bunlar ayrıntılı meseleler. Fakat gördüğünüz gibi zaman-imaj düşünce ile ilgili bir takım olanaklar sağlamakta. Zaman imajın nasıl işlediğini anlatabilmek için, izin verirseniz, bir örnek göstereceğim: *Sessiz Işık*. *Sessiz Işık*, Carlos Reygadas’ın sevdiğim filmlerinden birisi.

Gördüğünüz gibi, filmin girişinde tıpkı Bergson’un verdiği örnek gibi, şekerin çayda erimesini beklemek zorundasınız. Şekerin çayda erimesini beklerken sizin içinizde bazı değişiklikler olmaya başlar. Sabırsız bir bekleyiş midir bu, sabırlı bekleyiş midir? Ve herkeste şekerin çayda erimesini bekleyiş birbirinden farklıdır. Bazılarınız belki sabırlı, bazılarınız, sabırsız. İşte, bu “sürede” geçen zamandır, kronolojik bir zamanın dışında geçen bir zamandır, plastik gibi esneyen zamandır. Montaja başvurulmuyor gördüğünüz gibi montaja ancak gerekli yerlerde başvuruluyor fakat filmin nasıl plastik gibi kendisini aştığını görüyorsunuz. Bana göre, Meksikalı yönetmen Reygadas’ın *Sessiz Işık* filmi, tam da zaman imajı gösteriyor. Bu niye önemli bizim için? Çünkü virtüel haldeki zamanın nasıl çapaklanmalara, çatallanmalara yol açacağı konusunda fikir sahibi değiliz. Gelecek toplumun nasıl olacağı konusunda fikir sahibi değiliz. Dolayısıyla her zaman yeni oluşumlara gebe bir umut, bir mucize vardır. İşte öngörülemezlik bunun kendisi, sinemada yeni imajın bize habercisi. Ama örneğin klasik bir Hollywood filmini izlediğinizde, başlangıç ile gelişme ve sonucu aşağı yukarı tahmin ederiz. Sık sık kesmeler, montaj ve klişe imajlar bol miktarda vardır. Klişe yani kullanıla kullanıla artık klişe haline gelmiş imajlar. Ama zaman imaja girdiğimizde artık klişe imajların yerine yeni yaratıcı imajlar girmeye başlıyor ve biz bir sonraki sahnenin nereye

gideceği konusunda fikir sahibi değiliz. İşte, sinemanın düşünceye sağlayabileceği en önemli imkânlardan birisi de belki bu. Bunlara toparlama adına yine geleceğim, zamanınızı fazla almayacağım ama burada felsefeye bir miktar gelmek istiyorum, üçünü bağlantılandırma anlamında.

Felsefe nedir? Burada Bergson'un ve Deleuze'ün yorumunu benimsemekteyim. Pek çok tanım vardır ama bu tanımlara çok fazla girmek gerekir. Çünkü tanımlar bir miktar mekaniksel gönderime sahiptirler. Bergson şunu söylüyor; sevdiğim felsefe anlayışlarından birisi: Felsefe, düşüncenin olağan istikametine yönelik müdahaledir. Düşünce olağan bir istikamete gittiğinde felsefe ona müdahale ediyor. Ve aslında olağanın olağan olmadığı üzerine biraz düşünmemize yardımcı oluyor, felsefenin en güzel tanımlarından birisi bana göre bu. Deleuze ne diyor? Bergson'dan etkilenen Deleuze, felsefe kavramlar yaratmaktır, kavramlar icat etmektir diyor. Belki de en önemli nokta bu: "icat etmek". Çünkü bu yine yaratıcılığa ve üreticiliğe vurgu yapıyor. Burada sosyal bilimlerle uğraşan bizim gibi insanlar, sizin gibi insanlar kavramların diğer sosyal bilimlere de mündemiç olduğunu, içkin olduğunu söyleyebiliriz. Fakat Deleuze asıl yaratıcı kavramların felsefeye içkin olduğunu vurgulamakta ve sosyal bilimlerin piyasa mekanizması içerisinde farklı kulvarlara doğru evrildiğini belirtmekte ve düşüncenin en önemli modlarından birisi olan felsefenin, kavramlar icat etmede bizim için temel bir basamak noktası olduğunu söylemektedir.

Alain Badiou'ya geldiğimizde Alain Badiou bize ilginç bir şey sunuyor. Felsefi durumlardan söz eder ve o bunlar da sinemayla doğrudan ilgili biraz. Alain Badiou, onun *Sinema* kitabına atıf yaparsak, üç örnek filozofik durumdan söz ediyor. Önce şunu düşünelim diyor, felsefi durumları düşünelim. Birinci durum Sokrates'in Kallikles ile karşılaşmasıdır. Ve bu karşılaşmada Kallikles şunu savunmuştu: Tiran her zaman haklıdır. İktidarda olan insan adildir. Adaletin tanımı budur. İktidardan geliyorsan adilsindir. Sokrates ise şunu savunmuştur: "Hayır, tiran haklı değildir adaletin kendisi, adil olmanın kendisi doğrudur, iyidir. Dolayısıyla Kallikles tiranın iyi adil doğru olduğunu söylerken, Sokrates ise iyi olanın doğru olanın adil olduğunu ve adaletin tiranla özdeş olmayacağını söylüyor. Böylece iki anlayış arasında bir fark var. İktidarın adil olması ile iyi olanın, doğru olanın adil olması anlayışı arasında bir yarıklık vardır. İşte bu bizim için önemlidir ve burada bir seçim yapmak zorundayız. Ya Kallikles'in tarafını savunmak zorundayız ya da Sokrat'ın tarafını savunmak zorundayız. Felsefi durum budur işte, yarıklarda işleyen durumdur, paradokslarda işleyen durumdur. İşte orada Deleuze'ün da tam söylediği şey felsefe her zaman yapılmaz, sadece yarıklarda yapılır.

Felsefe, paradoksların, karşılaşmaların ve zıtlıkların olduğu durumda yapılır ve orada işte bir seçim yapmak zorundayız ve ikinci duruma örnek veriyor. İkinci durum da çok ilginç bu da Arşimet'in başına gelen durum. Arşimet nasıl öldürüldü? Arşimet Yunanistan'da yaşayan ancak Romanın işgal etmesiyle birlikte matematik denklemleri yapmaya devam eden birisidir. Marcellus Yunanistan'ı alır ve o sırada Arşimet kendi yaratıcı hattında matematik denklemlerine devam etmektedir. Nerede? Denizin kıyısında, kumların üzerinde matematik denklemleri yapıyor ve asker gelip Marcellus seni çağırıyor der, Arşimet duymaz. İkinci defa çağırır üçüncü defa çağırır. Arşimet kafasını kaldırır. Denklemi bitirmeme müsaade et der.

Denklemini bitirmene müsaade edemem, ne demek bu der ve hiddetle kılıcını çeker, Arşimet'i öldürür. Burada ikinci bir filozofik durum var. O da nedir? O da iktidar ile yaratıcı hattında gitmek isteyen sanatçı arasında "mesafedir". İkisi arasında bir mesafe vardır. Bir tarafta iktidar eşittir şiddet, diğer tarafta yaratıcı hattında giden sanatçı ve bu aslında ortaçağ İran'ındaki bir hikâyeye de benziyor. Her ne kadar iktidar olmasa bile sanatçının ne anlama geldiği konusunda bize ipucu veren örneklerden birisi. İran ortaçağında bir deprem oluyor. Her yer yanmış yıkılmış ve bir önemli hattat aranıyor. Hattat evinde bulunmaya çalışılıyor. Kazı yapılıyor. Birinci kat, ikinci kat, üçüncü kat ve en alt katta hattat nihayet bulunuyor. Bakılıyor hattat hala hattatlık işine devam ediyor. Deprem umurunda değildir, geliyorlar ne yapıyorsun burada? Bakın "N" harfine bakın dünyanın en güzel "N" harfi diyor. Sanatçının kendi yaratıcı hattında gidişine dair ilginç örneklerden birisi bu. İşte mesafe problemi.

Üçüncü bir meseleye geliyoruz tekrar o da "istisna" yani "olay". İşte orda Alain Badiou bize sinemadan ilginç bir örnek veriyor. Kenji Mizoguch'in *Çarmuha Gerilen Aşıklar* filminin son sahnesi. Öykü son derece klişedir. Öykü her yerde bulabileceğimiz öykülerden birisidir. Ortaçağ Japonyasında geçiyor. Ortaçağ Japonyasında âşıkların evlilik dışı ilişki gerçekleştirmeleri durumunda verilecek ceza ölümdür. Bir kadın dükkân sahibi bir erkekle ekonomik sebeplerden dolayı evleniyor. Evlendiği kişi iyi biri ama kadın onu sevmiyor, âşık değil. Sonra öyküye bir genç giriyor zaten hep öyle olur. Üç olduğunda biliyorsunuz öykü değişir. Aynı George Simmel'in söylediği gibi. George Simmel "iki" sayısında pek bir sorun olmadığını söyler. Üçüncü kişi devreye girdiği andan itibaren problemler artar. Çünkü ya ittifak kuracaksınız ya da kendinizi güvence altına alacaksınız. Yani üç çok sihirli bir sayıdır. Üçten sonraki sayılar daha da sihirli hale gelmeye başlar. Her neyse gençler âşık olur ve kaçarlar. Kocasını da onların yakalanmaması için uğraşır aslında ama bir şekilde yakalanırlar ve sonra son sahneye geliriz. Son sahnede eşeğin üzerine bağlanırlar ve bunlar ölüme doğru götürülürler. Götürülürken kamera bunların yüzlerine odaklanır ve orada âşıkların yüzünde belli belirsiz gülümseme vardır. Belli belirsiz bir gülümsemeyi yüzdeki çok seslilikten anlarsınız. İlk film teorisyenlerinden birisi olan Bela Balazs *Görünen İnsan* kitabında yüzün çok sesli olduğunu, bir melodik varyasyon olduğunu söyler.

O yüzden de yüzdeki yakın çekimler çok önemlidir. Carl Dreyer O yüzden çok önemli. O yüzlere baktığınızda gerçekten de kadındaki ve erkekteki o gülümsemeyi fark edersiniz. İşte o gülümseme "istisnadır". O bir olaydır. Ne demek istisna? O toplumsal yapıya meydan okuyan bir gülümsemedir. İki aşığın ölüme doğru olan bu gülümsemesi. Onlar aslında ölümü istememektedirler yani bir melodram yok burada. Hani bazı filmlerde olur ya âşıklar ölmek ister aşkları yüzünden. Burada böyle bir durum yok ölmek istemiyorlar ama yine de götürülürken bunlar belli belirsiz gülümseme gerçekleştirirler. İşte bu gülümseme geleceğin toplumunun habercisidir. Yani burada bir sentez yapmak zorundayız. O toplumsal yapı içerisinde ölüme götürülürken insanlar bunlar hakkında konuşur. Bunlar ölüme götürülüyor, niye gülümsüyor, bunların yüzleri tuhaf.

İşte bunu Raymond Williams'tan da etkilenerak şöyle üçlü bir ayırma da inceleyebiliriz. Raymond Williams'ın meşhur ayrımı biliyorsunuz, bir sanat eserinde bir edebi eserde traditional value, dominant value ve emergent value bulunur. Yani geleneksel değer,

baskın değer ve filizlenen, yeşeren değer. Geleneksel değer nedir? Edebiyat eserlerinde tortulaşmış halde var olan şeydir. Yani geçmiş toplumun izleri. Dominant value, o andaki toplumsal yapı içerisinde de baskın olan değerler. Örneğin geçmiş toplumsal yapı içerisinde erkek egemen değerler varsa bunların klasik olanları var ama günümüzde de yine erkek egemen yapı devam etmektedir. Bir şekilde devam etmekte. İşte onların izlerini bulabiliriz. Ama gelecek toplum nedir? Gelecek toplum bu değerlerin alışı edildiği farklı bir değeri içerir. O da nedir? Onu da mesela *Yeni Ahit (The Brand New Testament)* filminde görebilirsiniz. Filmi izlediğinizde tanrı Belçika'da görünür. Bir erkektir, bir insandır. Fakat filmin sonlarına doğru karısı olan kişi, tanrıça dünyayı dizayn etmeye başladığında sanatı görürsünüz. Leibniz'in dediğinin tersine mümkün dünyaların en iyisi olmayan bir dünyayı yeniden inşa eder size. Aslında hali hazırda dünya mümkün dünyaların en iyisi değildir. Ne yapar tanrıça? Gökyüzünü çiçeklerle donatır. Yer çekimini iptal eder, insanlar binalara tırmanır. Tuhaf bir yapıyla karşılaşsınız, ama tanrıça düşünülmeveni düşünür. Önemli olan odur. Düşünülmeveni düşünmek ve Nietzsche'nin dediği gibi hayatı sanatkarca dizayn etmek, sanatkarvari bir şekilde dizayn etmek. Yeni bir varoluş tarzı icat etmek. Bu son derece önemli ayrıntılardan birisi. İşte Ortaçağ Japonyasında o gülümsemenin kendisi filozofik bir durumdur ve sentez yaptığımızda gelecek toplumun çekirdeğini veriyor ve böylece mesafe olarak yarık, istisna olarak yarık ve hiçbir şekilde uzlaşması mümkün olmayan iki şey arasında seçim olarak yarık arasında tuhaf bir gerilim görüyorsunuz. İşte filozofi burada işe yarıyor. Filozofi bunu açıklamaya çalışıyor. Alain Badiou'nun belirttiği meselelerden birisi.

Bu çerçeveden analiz ettiğimizde burada artık yavaş yavaş toparlamaya başlıyoruz meseleyi o da şu: Aslında sinema iki şeyi yapıyor. Burada sinema teorisini Kracauer'ün teorisinden de söz etmek gerekir. Biliyorsunuz sinema hem kaydeder hem de ifşa eder. Kaydetmek ne demek, hareketi kaydeder. Hareket nedir, danstır, müziktir, takip sahneleridir ama aynı zamanda bir başka şey daha var o da şu oluşmakta olan hareket. Oluşmakta olan hareket ne demek? Mesela ilk Sovyet yönetmenlerinin 30larda yaptıkları filmlerinde de vardır, hareket devam ederken bir sahne donuverir. Orada sahne donmuş gibi görünmesine rağmen aslında sahne donmuyor. Bizim içimizde bir hareket devam ediyor. Biz hareketi devam ettiriyoruz. İşte o oluşmakta olan harekettir.

Şimdi bizim için asıl önemli unsurlardan birisi ifşa etmeye geliyoruz. İfşa etme ne demek? Sinema çıplak gözle görülmeyen şeyleri ifşa ediyor. Çıplak gözle görülmeyen şeyler ne demek? Büyük ve küçük yüzler, yüzlerin detayları, işte biraz önce söylediğim gülümseme, bunların detayları. Biz bunları çıplak gözle göremiyoruz ama sinema Deleuze'ün affection image dediği, duygulanımsal imaj dediği şeyle bize gösteriyor ve biz bunu görüyoruz. Bütün detaylarını görüyoruz. Ama aynı zamanda sinema büyük kitleleri de gösteriyor bize. Yani geniş açılı bir lens kullandığımızda çok sayıda insanı, çıplak gözle göremeyeceğimiz insanı da bize gösteriyor. Ama sinema aynı zamanda bir başka ifşa işlemini de gerçekleştiriyor. O da "bilinci afallatan fenomenler" diyebileceğimiz şeydir. Bilinci afallatan fenomen ne demek? Kasırğa, yangın, şiddet, ölüm, savaş, dehşet bütün bunların hepsini biz gündelik yaşamda deneyimlemesek bile sinemada görebilmekteyiz ve gördüğümüz andan itibaren bunlar üzerinde düşünmeye başlıyoruz, bunların anlamları üzerine ve bu doğal mı değil mi diye

sorular soruyoruz, düşünüyoruz. Bunun üzerine kafa yormaya başlıyoruz ve belki de şunu soruyoruz: “Bir başka dünya nasıl olabilir?” Bunu da sorabiliyoruz.

Bunu popüler filmlerde, hatta tv dizilerinde bile görebiliyoruz. Mesela *Uzay Yolu*’nda meşhur sahnelerden birisi şuydu: Alien, öteki, yabancı şunu söylüyor kaptan Spock’a: şimdi savaşmak zamanı. Kaptan Spock ise, hayır savaşmak zorunda değiliz, diyor. Alien ise ama siz tür olarak zaten şiddete meyillisiniz, tarih boyunca hep savaştınız diye yanıt veriyor. Spock diyor ki, evet tarih boyunca savaştık ama şimdi savaşmak zorunda değiliz, bundan sonra da savaşmak zorunda değiliz. Başka şekilde sorunları çözebiliriz. Dolayısıyla bilinci afallatan fenomenler derken bütün bunların hepsi üzerinde düşünebiliyorsunuz. Bergman’ın filmlerinde de görebiliyorsunuz bunu, mesela *Utancı*. İzlediğinizde erkek olan ana karakter ilk eylemi gerçekleştirdikten sonra, ilk şiddeti gerçekleştirdikten sonra artık ona yatkın hale gelmeye başlıyor ve ondan sonrakiler artık sayısal bir istatistiğe dönüşüyor. Ama ilk olan çok zor. İşte bunun üzerine düşünüyoruz.

Bilinci afallatan fenomenlerin dışında sinemanın ifşa ettiği bir başka şey daha var. O da şu: gerçekliğin farklı görünüşleri. Ne demek bu? Biz bir köpeğin gözünden, bir cansızın gözünden, bir başkasının gözünden bir hayat nasıl görülebilir sorunun cevabını da sinemada buluyoruz. Mesela popüler filmlerde bile vardır bunun örnekleri, *Aşkın Algoritması* (2010) filminde bir kadın küçük yaşlardan itibaren matematik tutkunu hale gelmiştir ve her şeyi matematikle, sayılarla görmeye başlar. Normalde sayılarla görmek ne demektir? Biz sayılarla görebilir miyiz? Hayır, ama biz onun sayılarla görebildiğini, onun bakışından sinemada görmekteyiz. Çünkü onun bakışı sayıları gösteriyor bize. İşte bu da sinema sayesinde bize sunulan imkânlardan birisi. Sinema aynı zamanda ifşa ediyor.

O zaman sinema bize şunu da sunuyor: Varlıkları gösterebiliyor. Görmediğimiz şeyleri görmeye başlıyoruz. Bu önemli. Şu açıdan önemli, mesela Béla Balázs’ın *Görünen İnsan* kitabını okuduğumuzda şunu görüyoruz: Bela Balazs diyor ki, matbaa dediğimiz şeyle birlikte biz hayatı soyutlaştırmaya başladık. Çünkü hayatın kendisi yazılarla görünmeye başladı. Her şey genelleştirilmeye başlandı. Her şey soyutlaştırıldı ve varlıkla aramıza mesafe girdi. Ne girdi? Sayılar girdi. Ne girdi? Yazılar girdi. Böylece artık biz gerçek dünyada bir imaj nasıl olur sorusunu bile yanıtlayamaz hale geldik. İşte size yeni sanat sinema. Sinema bize yazının dışında, soyutlaştırılmış varlıkların dışında, küçük küçük parçalar gösterdi, varlıklar göstermeye başladı, mimikleri görmeye başladık. Gerçekten insanla karşılaşmaya başladık, diyor. Şimdi Bergson ne diyor, Bergson da diyor ki evet biz soyutlaştırdık. Neyle soyutlaştırdık, yine bilim ve teknoloji sayesinde. Bu arada bunlar bilim ve teknolojiye karşı değiller, bunu unutmamamız gerekiyor. Sadece, diyor Bergson, zekânın algılamasıyla, bilimin algılamasıyla, soyutlaştırmasıyla gerçek varlıkların kendilerindeki haller farklıdır.

O yüzden bizim başka bir bakış açısı geliştirmemiz lazım: “sezgi”. Sinemaya olumsuz bakan, illüzyon olarak bakan Bergson’dan sonra bu mesele analiz edildiğinde şunu görüyorsunuz: o varlıkların kendilerindeki hali sinema bize sunabiliyor, verebiliyor. Gizemleştirilme mekanizması biraz kırılabilir. Kör edici mekanizmaların biraz farkına varabiliyoruz. Bizler içgüdülerin esiri olabiliyoruz. Bizler aynı zamanda iktidar hırslarının da

esiri haline gelebiliyoruz. Aynı zamanda teknoloji dediğimiz şey de perdeliyor ilişkileri. Bilim, teknoloji bütün bunların hepsi soyutlaştırıyor.

Alışkanlıklar, adetler, gelenekler, görenekler, ideoloji bütün bunların hepsi varlıkla aramıza giren unsurlar haline gelmeye başlıyor. Varlığın kendisini görememeye başlıyoruz. İşte sinemanın bize sağlayabileceği en önemli katkılardan birisi. Ve sinema aynı zamanda, burada biraz harmanlama yapacağım, bize umut dersini gösteriyor. Ne demek bu? Şunu gösteriyor, en berbat koşullarda bile mucize olabilir. En berbat koşullarda bile bir umut vardır. Roberto Rossellini'nin *İtalya'ya Yolculuk* filmini belki izlemiştinizdir. Bu filmde evli iki insan İtalya'ya gelirler. İtalya'da evliliklerini biraz da tazelemeye çalışırlar çünkü ayrılma aşamasına gelmişlerdir. Artık evlilikleri gerilmiştir. Burada erkek olan kişi başka kadınlara meyleder. Kadın olan kişi yalnızlığı tercih eder. Sonunda ayrılma kararını verirler. Yani ayrılmak üzeredirler. Filmin sonlarına geliriz, kargaşanın içinde, kaosun içinde bir kalabalık vardır ve hiç ummadığımız bir anda ikisi birbirlerinin anlamının farkına varırlar. Yani ayrılmak üzere oldukları anda soru sorarlar. Ayrılmanın anlamı, evli olmanın anlamı üzerine soru sorarlar ve çok kısa bir süre içerisinde bunlar tekrar birbirlerini sevdiklerini anlarlar. Bu bize şunu anlatıyor. Rossellini'nin verdiği mesaj da budur aslında: Aşk dediğimiz şey aslında bir olaydır ve başımıza gelen bir şeydir. Dolayısıyla iradeyle bir ilgisi yoktur. Siz iradenizi koysanız bile aşkı yaratamazsınız. Başınıza gelen bir şeydir aşk, bir olaydır, bir istisnadır. Rossellini bunu söylüyor. Her an bir mucize gerçekleşebilir.

Ama mesela *Geceyarısı'nda Önce* filminin son sahnesinde farklı bir aşk vardır.

Filmin son sekansında adam şiiri okuduktan sonra kadın bundan hoşlanmaz. Bunlar evli bir çifttir. Biliyorsunuz üçlemenin üçüncü ayağı bu *Before Midnight* ve orada bir ya da bir buçuk dakika bunlar konuşmazlar. Kadın bunun saçma olduğunu söyler. Kocasını olan kişi de, sonuçta hatalarıyla sevaplarıyla biz buyuz, yaşam budur der ve artık biz mucize bekleriz. Bu mucize de filmde gerçekleşir. Kadın klasik Hollywood filmlerindeki gibi konuşmaz. Sadece şu zaman makinesi nasıldı bir daha anlatsana der. Yani burada yönetmenin derdi artık başka bir aşk anlayışıdır. Aşk dediğimiz şey biraz hikâyeler üretmek ve hikâyelerin içerisine girmek, iradeyle olağan gidişata müdahale etmektir. Buradaki aşk anlayışı başkadır, irade devreye giriyor. Nietzsche'nin güç istenci biraz burada devreye giriyor.

Farklı farklı aşk anlayışları olabilir. Önemli olan meselelerden birisi, filozofların ve teorisyenlerin en önemli dertlerinden birisi de budur, içinde bulunduğumuz metalaşmış ve her şeyin görünmez hale geldiği dünyada acaba bizim sıradan dediğimiz, bayağı dediğimiz o insan ilişkileri ne anlama gelir?

Belki de içinde bulunduğumuz dünyada aşk, dostluk, sevgi dediğimiz şeyler metalaşmış ilişkilere karşı verilebilecek en büyük yanıtlardan birisidir. Çünkü bunlar metalaşmamıştır. En azından metalaşmaması gerekir. En azından bunların üzerinin örtülmemesi gerekir. Burada farklı farklı konseptlerin içerisine girmekteyiz. Umut meselesine girmiştim, umutla bitireyim yine. Umut, en berbat koşullarda bile umudun halen devam ettiği meselesi önemli.

Herkes *Modern Zamanlar* filmini bilir. Şimdi burada önemli olan unsur o kadar kötü koşullar vardır ki hiçbir şekilde Charlie Chaplin amacına ulaşamaz. Gerçek potansiyeli aslında dans etmek ve şarkı söylemektir fakat fabrika işçisidir. Fakat burada her şeye rağmen Heidegger'in dediği gibi çabalamaya devam eder. Yani madem dünyaya fırlatılmış varlıklarız ve hayat devam ediyor, o halde çabalamak gerekir. Filmin son sahnesinde de yine gün doğumu, yol, umuda doğru yolculuk devam eder. *SineFilozofi* benim çıkan son kitabım, burada da bu meseleyi inceliyoruz. Ve son olarak şu sahneye bakalım. Sahne ayrıca umut ile ilgilidir. Umuda giden yol. *Germinal*'i bilirsiniz. Son sekansına bakalım.

Burada gezgin bir işçi ve başarıya ulaşmamış bir mücadele, fakat gördüğünüz üzere mesele şudur ki bu bir deneyimdir ve deneyim bir şekilde gelecek topluma ilişkin bazı tohumlar atmıştır. Bu tohumlar bir şekilde gelecek toplumun nasıl olacağıyla ilgili bize bilgiler vermektedir. En azından sezgiler sağlamaktadır. Sinemanın felsefeye verebileceği en büyük derslerden birisi, bana göre umuttur. Felsefe en kötü koşullarda, en umutsuz koşullarda bile umudun olabileceğini bana göre sinemadan öğrenmektedir.

Teşekkür ederim.

SORU: Art House denilen belki daha doğru bir isim bulunabilir ama kitlesel olmayan (filmlerin dışında), bir olumsuzlama olarak söyleyeyim, daha düşük kalite olarak gördüğümüz tabiri caizse küçümsediğimiz daha kitlesel filmlerin felsefeye anlatabileceği bir şey var mı? Genelde hep daha sanatsal ve düşünsel arka planı olan örnekler üzerinden gittik. Mesela *Recep İvedik*'in felsefe anlatabileceği bir şey var mıdır?

CEVAP: Bir sahnesini burada gösterdiğim *Modern Times* eskimolar tarafından bile izlenmiş bir film. Yani o kadar fazla insan tarafından izlendi ki artık jenerik bir karakter oldu Şarlo. Charlie Chaplin kökensel, evrensel bir karakteri temsil etmekteydi. Dolayısıyla benim düşünceme göre filmleri birkaç kategoriye ayırmak mümkün. Düşün-yoğun filmler, ben ona sanat filmleri demiyorum. Sanat filmleri demememin nedeni de şu: Sanat dediğinizde o zaman sanat olmayan filmler diye bir şey söylemeniz gerekiyor. Ama film yaptığınızda sanatın içine zaten giriyorsunuz. Çünkü kompozisyon yapıyorsunuz. Yani ışık var pek çok öğe var. Düşün-yoğun ne demek? Düşüncelerin daha yoğun olduğu, işlendiği filmler. İkinci film kategorisi bana göre hibrit yani melez dediğimiz filmler. Melez dediğimiz film, düşün-yoğun filmlerle kitle filmlerin arasında bir kategori. Örneğin mesela *Germinal* filmini böyle bir film olarak değerlendirebilirsiniz. İzlediğiniz film, değişik ölçütlerle filmin hangi kategori içerisinde yer aldığını. Üçüncü kategori kitle filmleri. Bunların her biri içerisinde insanlıkla ilgili, gündelik yaşamla ilgili, varlıkların görünmesiyle ilgili pek çok var. Ben düşünce derken aslında dikkat ederseniz ona vurgu yapmışım.

Görünmeyen şeyler, elimizin altından kayan şeyler nasıl görünür hale gelebilir? İhtiraslarımızla nasıl yüzleşebiliriz? Bizi çerçeveleyen teknoloji ile nasıl yüzleşebiliriz? Mesela kitle filmleri seyre diyorsunuz, geçen izlediğim filmlerden birisi *Tron: Legacy*. Bazı insanlar bilgisayar dünyasının içerisine giriyorlar ve siz orada sorular soruyorsunuz. Gerçeklik nedir? Gerçek insan ilişkileri nedir? Bilim ve teknolojinin gelebileceği boyutlar nedir ve bizi ne derece etkisi altına alabilir, hapsedebilir? Yani orada da sorular soruyorsunuz. *Dr. Strange*'i

izliyorsunuz, farklı bazı boyutlar var. Karanlık diyorsunuz, karanlık bir taraf var bir de aydınlık taraf var. Otomatik olarak birçok filmi izlediğimizde, bazı filmleri izlediğimizde en azından, Hollywood filmleri klasik karanlık taraf hep kötüdür, aydınlık taraf hep iyidir mesajını verir. *Dr. Strange*'i izlediğinizde ne görüyorsunuz?

Karanlık tarafın da kendine göre bir varoluşu var. Yani onu kendi varoluşuna bırakmanız gerekiyor. Hayat farklılıklardan ibarettir. Bir şeyi kendi varoluşuna bıraktığınızda farklı bir yolculuk da yapabilirsiniz. Vertov şunu söylemişti bize: Gözler bize verilidir, kamera verili değildir. Kamera sonsuza kadar geliştirilebilir ama gözler verilidir. Burada karşı çıkmanız gerekiyor. O da şu: Gözler de verili değildir. Aslında gözlerimiz optik görmeden haptik görmeye yani çok duyulu görmeye geçirilebilir. Çok duyulu, yani bedeninin kendisi görebilir. Belki de bu tür seminerler ve bu tür konuşmaların en önemli yanlarından birisi gözlerimizi geliştirmeye olan katkısı. Biz ne kadar çok gözlerimizi geliştirebilirsek, biraz daha farklı noktalardan görmeyi öğrenebilirsek belki de biraz daha klişe imajların az olduğu imajların üretimine katkı yaparız. Klişe imajlar hiçbir zaman tamamen kaybolmaz, hatta filmlerde olmak zorundadır. Çünkü bir tarafta klişe imaj olacak öbür tarafta klişe olmayan imaj olacak, yaratıcı imaj. İki sinemada çarpışacak. Sinemada siz klişe imajı da göstereceksiniz. Ne demek o? Örneğin, patlayan silahlar, çıplak bedenler. Bedeni siz estetize edersiniz. Ne yaparsınız sinemada? Biliyorsunuz bunları, saflaştırırsınız. Onu pornografik bir görüntüden ziyade aşkla estetize edersiniz ya da başka enstrümanları devreye sokarsınız, saflaştırmaya çalışırsınız. Ama onu görebilmeniz için klişe imajı da görmeniz gerekiyor. Mesela klişe imajlardan birisi, arabaların kullanılması. Dikkat edin Hollywood filmlerinde hep takip eden arabalar, sürekli hızlı giden arabalar, araba araba araba... Her türlü dizide, filmde arabalarla karşılaşırız ve arabaların kullanılması da birbirine benzerdir. Ama Abbas Kiyarüstemi ne yapıyor? Arabayı farklı gösteriyor bize. *Kirazın Tadı* filmi izlediğinizde arabanın içerisi, arabanın kendisi nutuk verilecek bir yer haline geliyor. Yani arabayı süren bir şoför var, yanında insanlar var ve onlarla artık diyalog yürütülüyor. Araba artık başka bir yerde kullanılıyor. Yaratıcı imge bu. Toparlamam gerekirse her tür film izlenmeli ama biz gözlerimizi biraz daha geliştirebilirsek, biraz daha seçici olabilirsek, bana göre düşün yoğun filmlerinin de biraz daha üretilmesi, bağımsız sinemanın ayakta kalması ve yeni imajların üretilmesi, yaygınlaşması mümkün hale gelecek. Bu açıdan kendimizi geliştirmemiz önemli diye düşünüyorum.

SORU: En son bir cümle kurmuştunuz kapatırken umut ve sinemayla ilgili, bunun sebebi felsefenin içinde bulunduğumuz zamanla ilgili bir umutsuzluk durumuna mı geçtiği yoksa gölgelerden dolayı mı, alternatif bir biçim olarak mı söylediniz?

CEVAP: Onunla ilgili değil. Mesele şu: felsefe daha çok yukardan başlar. Yani gündelik yaşama bakar, kanaatlere bakar, imajlara bakar ama meseleleri kavramlarla işler. Dolayısıyla her şeyde bir mantık, her şeyde bir rasyonalite bulmaya gayret eder. Meseleleri bu şekilde izah etmeye başladığında da siz gündelik yaşam içindeki mucizeyi pek göremezsiniz, inanmazsınız. Gündelik yaşam içerisinde neler olabileceğine dair işaretler üzerine çok fazla düşünmezsiniz. Ama sinema sanat olduğu için ve sanatın kendisi bir miktar irrasyonel bir duruma gönderme yaptığı için neyi gösterir? İşte biraz önceki sahnelerde gösterdiğim

durumları gösterir bize. Biz orada yeniden yaşama inanmaya bağlanabiliriz. Felsefe de bu çerçevede kendine ait yeni bir hatta gidebilir. Bu arada bunu söylerken, şunu da vurgulamam gerekiyor. Felsefe konusunda anlayışlar çok fazla fakat mesela Deleuze şöyle der: Felsefe zekâ değildir, felsefe zekâyla içgüdü arasındadır. Hayatın kendisini içgüdüye bırakırsanız, körlemecesine gider. Zekâ ise tamamen her şeyi hesaplar. Dolayısıyla bunun arasında sizin dans etmeniz gerekiyor. Deleuze, felsefeyi bu ikisinin arasına yerleştiriyor. Bu anlamda felsefe belki biraz daha yaratıcı bir felsefe olacaktır. Zaten yaratıcılar toplumundan söz ediyor biliyorsunuz. Yaratıcılar toplumu, zekâyla içgüdü arasındaki aralığın genişlediği yerde var olan, aralığın genişlediği ölçüde yaratıcılar toplumunun genişlediği bir felsefe.

Felsefe soyutlaştırdığı için varlıklar biraz daha görünmez hale geliyor. Ama bizim maddi dünyadaki nesnelere empati kurabilmemiz, küçük şeyleri görebilmemiz için mutlaka ona yaklaşmamız gerekiyor. Onun için de sinema en önemli sanatlardan birisi. Örneğin biz gördüğümüzü zannediyoruz, bu noktada *Hello My Name is Doris* çok ilginç film. Normalde biz hem edebiyat eserlerinde hem sinema filmlerinde yaşlı adamın bir kadına âşık olmasını, onunla ilişki kurmasını çok fazla yadırgamayız. Niye tersinden hiç düşünmedik? Yani yaşlı bir kadın genç bir erkeğe âşık olamaz mı? İşte bu böyle başlıyor. Doris diye bir karakter var, yaşlı, annesi ölmüş, annesinin ölümünden sonra Doris sokakta bir genç görüyor, genç de tam iş yerinin önünde. İlk önce algılıyor. Önce algılarız biz, algılama aslında kendi çıkar ve menfaaimize göre olur. Bu, Bergson'un vurguladığı husus. Sonra ikinci şeye geliyorsunuz. İçeri giriyorsunuz asansöre biniyorsunuz, istisnalardan ikincisi. Asansörlerde birbirlerinizin gözüne bakar mısınız? Orada genç, yaşlı kadının gözünün içine bakıyor ve onunla konuşuyor. Bir, tanımadığı bir insan. İki, sadece bakmakla kalmıyor konuşuyor. Üçüncü deneyime gelirsek, aslında aynı yerde çalışmaya başlamışlar. Yani kadın çalışıyor, iş yerine yeni bir kişi alınmış o da genç. Yeni kişi tanıtılıyor, Doris ona bakıyor ve sonra film birden başka yere geçiyor, Doris'in fantezisine geçiyor. Fantezi mi değil mi bilemiyorsunuz filmde. Genç adam, işte, ben asansörde birisiyle tanıştım, çok önemli bir insandı türünden Doris'in yanına geliyor. Bunun bir fantezi olduğu ortaya çıkıyor. Yaşlı kadın bundan sonra onunla temas edebilmek için, onun gözünü bakış açısını değiştirebilmek için mücadele ediyor.

Neler yapıyor? Onun sevdiği şeyleri Facebook'tan öğrenmeye çalışıyor. Pek çok mekanizmayı devreye sokuyor. Cesareti, iradeyi devreye sokuyor. Diyor ki, imkânsız değil. Filmin sonuna geliyorsunuz, çok ilginç.

Kadın, genç adamın perspektifini değiştiremez ve işten ayrılmaya karar verir. Gördüğünüz gibi film fantezi ile gerçeği harmanlar. Bunu yaptığımızda tüm sahneleri gerçek gibi algılıyorsunuz çünkü filmde hiçbir sinematografik değişiklik yok, renkte değişiklik yok siz onu gerçek gibi düşünmeye başlıyorsunuz. Tam da Deleuze'un bahsettiği kristal imaj ve bu önemli bir şey. Her zaman bir olasılık vardır, bir imkân vardır, imkân dâhilindedir her şey. Filmin son sahnesine baktığımızda da bunu görebiliyorsunuz. Bir mucize aynen Ortaçağ Japonyasında bahsettiğim gülümseme gibi. Bu gülümseme geleceğin toplumunun çekirdeğidir unutmayalım ve burada düşünülme-yeni düşünüyor sinema, düşünülme-yeni gösteriyor. Bu önemli bence.

SORU: Şimdi sizin de ifade ettiğiniz gibi gözle görülemeyenleri ifşa etmesi ve bilinci afallatan fenomenleri ifşa etmesi yönüyle sinemayı çok seviyorum. Felsefe öğretmeniyim ben lisede. Kitlesele filmler var, düşün yoğun filmler var bir de melez filmler var dediniz. Şimdi burada tabii ki dinleyici kitleniz belirli bir yaşın üzerinde ve belirli bir estetik algısı olan insanlar ve düşün yoğun filmlerini algılayabilen ya da ondan zevk alan insanlar. Yalnız bir öğretmen olarak öğrencilerimin yaş düzeyinden itibaren aslında düşün yoğun filmlerinden zevk alabilen bir insan kitlesine ulaşmak gibi bir ütopyam var ve mümkün olduğunca da derslerimde filmlerden alıntılar yapıyorum ya da filmlerden kareler ya da film seyrettiriyorum. Yalnız varlık felsefesinde *The Truman Show* ya da demokrasi ve insan hakları dersinde Kiewlovski'nin *Öldürme Üzerine Kısa Bir Film*'i gibi filmler ciddi anlamda düşün-yoğun filmler olduğu için o nesil algılamakta zorlanıyor. Buna ek arkadaşımızın az önce dediği gibi daha böyle popüler olan, kitsch olan filmleri tercih eder durumdalar. Bu gençliği yani bu yaş grubunu 16-17 yaş grubunu düşün-yoğun filmlerle nasıl kaynaştırabiliriz? Gerçi az önce dediniz ama sanat aristokrasi gerektiriyor, belirli bir olgunluk gerektiriyor ama sonuçta biz o olgunluğa gelen kadar da toplum çok zaman kat etmiş oluyor. Gençliği nasıl buluşturabiliriz, ne önerebilirsiniz? Teşekkür ediyorum.

CEVAP: Doğrusunu isterseniz bu tür toplantıları bu amaçlarla yapıyoruz, topluyoruz. Estetik zevkin kendisi, estetik lezzetin kendisi aslında konuşma, tartışma ve deneyimle olacak bir şey. Yani örneğin, felsefe öğrencileriniz eminim bu toplantıda olsaydı meselenin daha farklı yüzlerini görebilirdi. Yani bunlar; izleme, tartışma ve biraz da okuma ile ilgili bir mesele. Bu arada bu tabii bu hep tartışılan bir meseledir, yani filmler bir araç mıdır meselesi. Mesela Hegel yaşasaydı derdi ki: "Hayır araç değildir, dolayısıyla hiçbir şekilde kullanamayız". Yani Hegel yaşasaydı felsefe derslerinde filmlerin kullanılmasına karşı çıkardı. Felsefe felsefedir, sanat sanattır, bunların kendine ait şeyleri vardır derdi. Ama Hegel bu bağlamda yanılıyor biraz bana göre. Bunu çok böyle katı bir şekilde okumamak gerekiyor bence. Elbette kullanılabilir ama burada mesele şu felsefe öğretmenlerinin de biraz sinematografi konusunda okumaları gerekiyor. Yani bir renk ne demek, bir ışık ne demek, bunun anlamı nedir, anlam nasıl yaratılır... Bu sadece sinemanın öyküsü ile ilgili bir mesele değil, o zaman öyküyü de biz merak ediyorsak, edebiyat eserini okuruz. Sinema öykü değil ki sadece, anlatı değil ki... Sinemada imajlar var, ses var. Yani ses çok önemli bir mesele. Müzik son derece önemli. Niye önemli, çünkü sinemanın kendisi müziği böyle karmaşık bir form içinde algılamaz, sinemanın kendisi oradaki estetik müzikten, resimden bazı unsurları alır. Güzellik denen mefhumu alır ve bunu filmde işler, saf hale getirmeye çalışır. Bütün bunlar üzerine kafa yorduğumuzda muhtemelen öğrenci kamera açısının ne demek olduğunu anlayabilir, anlam bu şekilde de yaratılabiliyormuş diyebilir ve bunları gördükçe biraz etkilenmeye başlayabilir. Emin olun sadece sizde değil üniversite öğrencilerinde bile var belirttiğiniz sorun. Mesela birinci sınıf öğrencilerine ben soruyorum; hangi filmleri izlediniz? Şu filmleri izlediniz mi? Yok. Bu filmi izlediniz mi? Yok. Niye geldiniz buraya? Üniversite sınavıydı, bir yere gelmek zorundaydık. Yani yetenek sınavı da değil. İletişim Fakültesi, radyo televizyon sinema... Ve geliyorlar ondan sonra biz sıfırdan alıp bunları işlemeye başlıyoruz. *Yurttaş Kane*'i izlediniz mi? Yok. Bunu izlediniz mi? Yok. O zaman biz de yokluklar içerisinde, hiçlikler içerisinde bir şey yaratmaya gayret ediyoruz. Dolayısıyla meselenin çok katmanlı

olduğuna inanmaktayım. O yüzden ki ben *SineFilozofi* diye bir dergi çıkartmaya başladım. Uluslararası ve hakemli. www.sinefilozofi.org'dan indirebilirsiniz. Aynı zamanda YouTube'da SineFilozofi kanalımız var. Orada pek çok etkinliğimizi videoya kaydettik. Orada da izleyebilirsiniz. Artık sosyal medyayı da kullanarak gençlere farklı bir açılım sağlamaya çalışıyoruz. Mesela geçen haftalarda tartıştığımız film *Interstaller*'di, *Yıldızlararası*. Yani *Yıldızlararası* da son derece önemli filmlerden birisi. Çünkü gençler bunu izliyor. O zaman onlara bir açılım sunmamız gerekiyor. Ve gayet de iyi oldu bence. Şimdi onlar da bizim yaptığımız tartışmayı sosyal medyada görebilir. Yani bizim *Demir Adam*, *Iron Man* üzerine de bir şeyler söylememiz gerekiyor. Belki de şöyle bir şey yapmamız gerekiyor. Bakın bu da bir yöntem. *Iron Man*'de bir sahne ile başka bir filmdeki benzer temalı sahneyi karşılaştırmak. Örneğin *Iron Man*'de şöyle bir sahne var: çocuk, robot ile karşılaşır ve ona direnir. Ve sonra Iron Man gelip çocuğu kurtarıyor. Yani bunun anlattığı filozofik durum ne? Çocuklar yaratıcıdır, çocuklar daha cesurdur. Ama siz o sahneyi alırsınız örneğin Akira Kurosawa'nın *Düşler* filminde çocuğun cesareti ile karşılaştırırsınız. Bakın arada şöyle farklılıklar var. Akira Kurosawa yani benim *SineFilozofi* kitabımda çözümlendiğim bu filmde çocuk ormanın içerisine cesurca dalıyor. Bizler de farklı imajlar görüyoruz. *Demir Adam*'daki çocuk imajıyla *Düşler*'deki imajları yan yana koyduğumuzda, ikisi arasındaki farklılığı vurguladığımızda, farklılığın ne demek olduğunu öğrenciler görmeye başlar. Öğrenciler böylece farklı bir aşamaya kanaatimce tırmanabilirler.

SORU: Ben sinema ve felsefe açısından derin derin düşündükten sonra şu kanıya vardım. İnsan hayal kurdukça felsefe ve sinema yok olmayacaktır. Hatta ilk hayali kuran insan, ilk insan, hem ilk sinemacı, yönetmen hem de ilk filozoftur. Çünkü hayatı normalleştirmek aslında felsefenin ve sinemanın önünü tıkamaktır diye düşünüyorum. Çünkü Foucault da diyor ya: normal insan bir kurgudur. Dolayısıyla hayatı normalleştirmek felsefenin ve sinemanın önünü tıkamaktır bence. Yani dediğim gibi ilk hayal kuran insan bence ilk felsefeci aynı zamanda ilk sinemacıdır ve dolayısıyla her insan hem sinemacıdır hem de felsefecidir.

CEVAP: Evet. Söylediklerinize kısmen katılmaktayım. Şimdi şöyle, kaos denilen bir olguyla karşı karşıyayız. Yani kaos, evrenin sonsuz ritmi, formlar dağılıyor ve Deleuze'ün dediği gibi kaosa set çekiyoruz. Yani nedir o? Bilim kendi araçlarıyla set çekiyor. Fonksiyonel bir düzlem ve onu biraz sabitlemeye çalışıyor. Bilimin özelliği budur zaten. Bilim bu şekilde çalışır ve olmak zorundadır. Felsefe ise içkinlik düzleminde kaosa kavramlarla set çekiyor.

Felsefinin yaptığı aslında kaosu tamamen önlemek değil. Ben şuna benzetiyorum hikâyeyi. Bir dalga düşününüz... Dalgalar, denizde dalgalar ve bir sörfçü düşününüz. Sörfçü dalgalar üzerinde dalgaları durdurabilir mi? Yoksa dalgalarla birlikte mi sörf yapabilir? Dikkat ederseniz sörfçü o şiddet içerisinde dalgalara adapte olmaya çalışıyor. Onunla bir şekilde sonsuzluk içerisinde hareket etmeye çalışıyor. Peki, sanat ne yapıyor? Bana göre sanat sonsuzluğun kendisini sonluda gösteriyor. Sonsuzluğun kendisini sonluda göstermek ne demek? Örneğin Mısır piramidi yapılıyor, örneğin mimari bir eser dikiliyor. İşte bunlar size sonluda sonsuzu gösteriyor. Bir sinema filmi sonsuzu gösteriyor size, yine sonsuzu durdurmuyor. Bütün bunların kendisini düşündüğümüzde değişik düzlemlerin olduğunu

görmekteyiz, ama ben bu mağara alegorisinin insanlık durumu olduğunu düşünmekteyim. Yani mağara alegorisi yanlış anlaşılıyor biraz da. Aslında hepimiz mağaralarda yaşıyoruz. Ne demek? İşte biraz önce söyledim. Varlıkları görmüyoruz. Görmemizi engelleyen şeyler neler? İşte mağara: önyargılarımız, alışkanlıklar, soyutlamalar, genelleştirmeler, semboller... Bütün bunların hepsi aslında mağaralar. Biz mağaraların içerisinde yaşıyoruz zaten. Bu mağaraların dışarısına çıkış ancak ve ancak mağaraların içerisine girmek ile mümkün, yani sinemanın içerisine girmek gerek. Yani bu da paradoks bir şey oldu. Mağaradan biraz çıkmak mağaranın içerisinde olduğumuzu fark etmek ve bizatihi mağaranın içerisine girmek ile mümkün oluyor. Karanlık odalara, karanlık sinema salonlarına, çünkü oraları da bir tür mağara.

SORU: Öncelikle teşekkürler konuşmanız için. Benim şöyle bir sorum olacaktı. Edebiyatla sinemanın farkı sizin için nedir? Umudun yeri mesela, edebiyatta çok kritik bir yer değil mi? Yani; edebiyat derken mesela ister günümüzdeki bir roman olsun, ister tarih öncesi çağlardan bir mit olsun ya da dramatik bir oyun olsun... Onların da hep ana fikri, vermek istediği mesaj umut değil midir? Sinema da onların bir devamı olarak değerlendirilemez mi? Tek farkı sinemanın daha çok kitleye ulaşması mı? Mesela sizin için vermek istediği mesajlar açısından bir fark var mı? Teşekkürler.

CEVAP: 19. yüzyılda Victor Hugo'nun romanları kapışılmaktaydı, halen de günümüzde de kapışılmakta. Ama hiçbir zaman sinemanın seyircisine, sinemanın izleyicisine ulaştığı kadar sayıda değil. Bu edebiyatı olumsuzlamak anlamında söylenen bir söz değil. Öncelikle onu söylemek zorundayım. Sadece edebiyat hiçbir zaman niceliksel olarak sinemanı boyutuna ulaşamıyor. Birinci boyut bu. İkinci boyutu şu: Romantik yazarlardan birisi olan Lessing'in *Lacoon* diye bir kitabı vardır. *Lacoon* kitabında çok önemli bir meseleyi tartışır Lessing. Bu da sizin sorduğunuz soruyla ilgili. Orada tartışılan mesele şu: Antik Yunan'da bir mit vardır. Bir baba iki çocuğuyla birlikte tanrıların emirlerine uymaz ve o yüzden bir cezaya çarptırılır. Cezaları yılanlar tarafından sarılarak öldürülmeleridir. Baba ve yanlarında iki oğlu yılanlar tarafından çevreleniyor ve öldürülüyorlar. Mitolojide bu çok canlı bir şekilde anlatılır. Olağanüstü canlıdır. Yazılı mitoloji, sözlü mitoloji. Fakat şimdi bunun heykeline geldiğimizde heykelde şöyle bir ayrıntı var. Heykel form olarak başkadır. Orada kaslı vücutlar görürüz. Normalde mitolojide kaslı bir vücut yoktur. İkinci olarak bunlar yılanlar tarafından sarıldığında babanın ağzını açıp bağırması gereklidir, fakat heykelde ağzı yeterince açılmıyor yani belli bir noktaya kadar açılma var. Peki, bu niye yapılıyor? Yani Lessing'in tartışması bu. Niye bu yapılıyor, niye böyle olmak zorunda? Çünkü sanat formu onu gerektiriyor diyor. Yani heykel mitolojiden farklıdır ve dolayısıyla siz bunun heykelini yaptığınızda estetik bir kaygı gütmek zorundasınız. Heykelin estetik kaygısına göre o mitolojiyi sahnelemek zorundasınız. Buradan çıkartacağımız sonuçlardan birisi her sanat formunun kendine ait bir estetik kaygısının olduğu ama sinemanın bunların hepsini içerisinde barındırdığıdır. Bu önemlidir. Sinema saf olmayan sanat derken kast edilen de budur. Sinema müziği alıyor, sesi alıyor, edebiyatı alıyor, edebiyattaki karakterleri alıyor, edebiyattaki psikolojik durumları alıyor ve bunların hepsini kompoze ediyor. Dönüşüme uğrattıyor. İşte bu yönüyle sinema biraz edebiyattan farklı, fakat biz dergimizin ikinci sayısında örneğin, Ümit Ünal ile görüşme yaptık. Ümit Ünal şöyle bir şey söylemişti: "Ben sinemadaki görselleştirme becerimi aslında edebiyata borçluyum. Çünkü bizim dönemimizde ben yeterince filmlere gidememekteydim.

Zaten film bulmak da çok sorunluydu. Özellikle art-house filmleri neredeyse imkânsızdı. Ben edebiyattan beslenmemi senaryolarıma yansıtmaya çalıştım.” Edebiyatın muhtemelen sinemaya yönelik en büyük katkılarından birisi belki de bu. Çünkü edebiyatın kendisi de gündelik yaşamla uğraştığı için ve satırlarla onu canlandırmaya çalıştığı için edebiyatla uğraşan insanlar bir miktar sinemayla da sanki bu bağlamda daha farklı ilişkiye geçiyorlar gibi geliyor bana. Mesela Haneke’ye bakın. Haneke de *Şato*’yu farklı yapıyor. Ya da Zeki Demirkubuz örneğin edebiyattan beslenmiştir, filmleri de ona göre şekilleniyor. Yani belki böyle bir ilişki var ama ilişkisizlik de var. Zaten felsefe dediğimiz şey ilişkisiz görünen unsurlar arasındaki ilişkiyi bulmaktır. Sinema ile felsefe arasındaki ilişki aslında nefret ilişkisidir. Çünkü birisi imajlarla çalışıyor, öbürü kavramlarla çalışıyor. Birisi yüksekte bakıyor, öbürü aşağıdan ve felsefe ne yapıyor? İlişkisiz görünen unsurlar arasındaki ilişkiyi bulmaya çalışıyor.

SORU: Felsefenin daha doğrusu sinemanın gelecekte felsefeye olası katkılarından bahsettiniz. Şu ana kadar net birkaç örnek verme olasılığınız var mı acaba? Sinemanın felsefeye kattığı felsefede kavramlaşmış sinema sayesinde yeni kavramlar, yeni keşfedilmiş kavramlar. Örnek aklınıza geliyor mu?

CEVAP: Tabii verebilirim. Zaman imaj, hareket imaj, kristal imaj, itki imaj... Deleuze’ün ürettiği kavramlar, tamamen sinemadan etkilenecek üretilen kavramlar. Çünkü biz imajı ne olarak düşünürüz? Gerçeğin gölgesi olarak düşünürüz. Ama mesela; Deleuze ne diyor: imaj aynen Bergson’un dediği gibi aslında bir şeyin gölgesi değil dışarıdaki şeyin kendisi. Yani bizim algıladığımız şeyin kendisi aslında gerçektir ve dolayısıyla imajlar da farklı farklıdır. Bu felsefi olarak biraz karmaşık bir mesele gibi görünüyor ama basit bir örnek verebilirim. Bergson şey der: Algı dediğimiz şey şöyle işler. Örneğin ben size bakmaktayım siz de bana bakmaktasınız ama hepimizin bakmaları birbirinden farklı. Yani sizin bana bakışlarınızın her biri birbirinden farklı. Çünkü aslında sizin bakışlarınız, algılarınız diyelim, kendi çıkarlarınızdan ilgililerinizden kaynaklanıyor. Kendi çıkar ve kendi ilgililerinize göre algılıyorsunuz. Gerçekliği olduğu gibi algılamıyorsunuz ve işte o algı dediğimiz şey imajdır. Peki bedenini gördüğü diğer şeyler nereye gidiyor? Belleğe virtüel olarak gidiyor. Artıklar belleğe gidiyor. Peki ne zaman açığa çıkıyor? Arıza durumlarında ortaya çıkıyor ya da bilincinde olmadığımız anlarda ortaya çıkıyor. Yani, bunlar kaybolmuş değil.

SORU: Konuşmanız için çok teşekkürler tekrardan. Konuşmanız esnasında bazı argümanlardan bahsettiniz, bunlardan bir tanesi ahlaki rejim tanımıydı.

Serdar: Etik rejim diyelim. Çünkü ahlakla etik arasında farklılıklar var.

- Tamam. Etik rejim tanımı. Burada objektif bir taban üzerinde bu en alt noktası etiğin diyelim. Burada bir mutabakata varılabileceğinden bahsettiniz. Örnek olarak da, ağlayan bir çocuğa herkesin şefkatle yaklaşacağından bahsettiniz. Yani katılmadığım noktası, sübjektif bir yaklaşımla her seferinde farklı bir yaklaşım olabileceği; işte, yakınlaştıkça, çocuğa baktıkça belki, çocuğa bakmak istemeyen, şefkat duymak istemeyen insanlar da olabileceği durumu var. Yani sübjektif bir yaklaşım olduğunu düşünüyorum. Her konuda bir şekilde. Ama benim size aslı sormak istediğim bu taban noktası olan bir şey. Bir de bunun tavan noktası olduğunu

düşünüyorum. Yani, bir limitleme, ahlaki yani etik konular bağlamında. Mesela kitlesel legal limitler, yani bir devletin RTÜK yapısı veyahut benzer bir yapısı. Bunun haricinde bir de oto-kontrol yani süper-ego bağlamında. Freud perspektifinde baktığımızda böyle bir limitleme de var. Sanat içinde bunun kırılması veyahut bulunması, bulunmaması durumunda ne gibi bir yaklaşımda bulunuyorsunuz acaba?

CEVAP: Aslında sosyal bilimcilerin en ihmal ettiği sosyal bilim dallarından birisi, insani bilimler arasında yer alan antropolojidir. Antropoloji üzerine çalışmaları okuduğumuzda şunu görürüz: memeliler dünyasında yapılan incelemeler, maymunlar ve diğer memeliler dünyasında yapılan araştırmalar empatinin tüm memelilerde gerçekleştiği ve var olduğunu gösteriyor. Örneğin fareler üzerinde yapılan bir deneyde bir kafese iki fare konuluyor. Bir farenin yiyeceğe ulaşması elektrik cihazına basmasına bağlı. Ona bastığı zaman diğer fare zarar görüyor. Fare birinci denemeden sonra ikinci farenin zarar gördüğünü gördüğünde basmamaya başlıyor. Yani dolayısıyla yiyecekten vazgeçiyor. Çünkü canlı varlığın varlığını devam ettirmesi empatiye bağlıdır. Empatik enerjiye. Yoksa tür imha eder kendini. Yani aslında açıklama budur. Darwin'e gidiyorsunuz. Evrimsel psikolojiye kadar gidebilirsiniz. Başka bir örnek. Filler üzerinde yapılan incelemeler var. Filler. Maymunlar üzerinde yapılan incelemeler de var keza. Bu şöyle bir şey. Gidebileceğiniz bir nokta var ama o noktanın temel bir halkası var. Başlangıç halkası. Şimdi siz buna yine de sübjektif dediniz. Yok, öyle değil. Halkanın dışına çıkma durumu canlı varlıktan sapan bir safhadır. Genel olarak bütün canlı varlıklar empatik olmak zorundadır yoksa tür varlığını imha eder. Şimdi empati nerede başlıyor. Buradaki kadınlar belki bunu duyduğunda sevinecek. Çünkü kadınlarda başlıyor. Çünkü memelilerde çocuğu karnında taşıyan kadındır, yani dişiler ve insanda kadın. Çocuğu karnında taşıyor ve emzirmek zorundadır. İşte onu taşıması ve emzirmesi için mutlaka bir enerjiye ihtiyacı var. Empatik enerji. Ve yaratım orada oluyor. Daha sonra erkeğe ve daha sonra grubun üyelerine yayılıyor. Bu dediğim gibi sübjektif bir durumdan ziyade antropolojik olarak içkin bir durum, verili bir durum ama siz şunu söyleyebilirsiniz; çocuğunu reddeden memeliler de var. Evet var. Ben bizzat yaşadım. Küçüklükte de gördüm. Örneğin yüz koyun içerisinde bir koyun yavrusunu almıyor. Almamakta direniyor. Niye? Çünkü biyolojide anormaller vardır. Yani bu anormal derken Foucaultcu anlamda anormalden bahsetmiyorum. Yanlış anlamayın. Biyolojik olarak anormal. Biyolojinin sapkın bir ürünü. Ama biz bilmekteyiz ki biyolojide türün varlığını imha eden canlılar zaman içerisinde elimine ediliyor. Ve grup içerisinde varlığı sürdürenler yaşıyor. Varyasyonlara, farklılıklara karşı değilim fakat buradaki mesele felsefecilerin de tartıştığı meselelerden birisi de budur. Her şeyden şüphe etsek bile ki bu önemlidir, nihilist bir bakış açısı içerisinde olsak bile, bu nihilizmi pasiflikten aktifliğe geçirmedikten sonra ve hayata, inanca, yaşama bağlanmadığımız sürece, bu konuda irademizi koymadığımız sürece zannedersen insan denilen varlık ya da varlığın kendisini de sorgulamamız gerekiyor. O yüzden bu konuda biraz çekincelerim var. Umarım demek istediklerimi anlatabildim.

Etikle ahlak arasındaki fark şu: ahlak aşkındır, verilidir daha çok yukarıdan aşkındır, kurallar biçimde kodlanır. Etik dediğimiz şey ise daha çok içkindir ve etik aynı zamanda yırtmayı da içerir. Yani biraz önce söylediğim Japon toplumunda, Ortaçağ toplumda, âşıkların birbirine olan ilgisi, bakışları bize şunu anlatır: bu etikdir, çünkü aşklarının peşinden gidiyorlar

ve bu da yaratıcı bir şey. Belki de aşkla sosyal yaşam arasında bir ilişki yaratılabilir ama o günkü toplumdaki insanlara sorsaydınız ne derdi? Bu ahlaksız bir durum derdi. O yüzdendir ki Spinoza bu ayrıma çok dikkat ediyor. Yani Spinoza ne diyor biliyorsunuz. Aslında çoğu insan aynen Nietzsche'nin söylediği gibi belki de deve aşamasında yaşıyor. Yani etik açıdan ölüm de vardır. İnsanların çoğu deve aşamasında dünyaya gelir, daha sonra deve olarak varlıklarını devam ettirir. Niye? Çünkü var olan şeyi, her şeyi sorgusuz sualsiz kabul ederler. Bunlar, kendilerinin de ahlaki davrandıklarını, etik davrandıklarını iddia ederler ama yaşayan ölümler de vardır. İşte etik ölümün bir başka boyutu. Ölüm ikiye ayrılır; etik ölüm, fiziksel ölüm. Etik ölüm: size az önce sahnesini gösterdiğim *Ikiru* filmindeki Watanabe'nin ölümüdür. Bu kişi otuz yıl kırtasiyecilik işleri yapmıştır ama yaşadığının farkında değildir. Alternatif bir dünyanın varlığını ve yokluğunu sorgulamaz. Aynı şeyleri tekrarlamaktadır. İşte bu etik ölümdür.

SORU: Adım Ramazan. Felsefe bölümünde okuyorum. Felsefe ile alakası olduğu için ilgimi çekti geldim hocam. Hocam şimdi felsefenin temelinde sorgulamak vardır, şüphe vardır ve bunun sonucunda sorgulayarak elde ettikleriyle mutlu olmak vardır. Ve toplumun her dalıyla, bilimlerin her dalıyla içli dışlı, haşır neşirdir. Dolayısıyla sorgulama ve şüphenin toplumda illa ki bir yansıması vardır. Şimdi aynı şekilde hocam yine sinema sektörü de toplumun her dalıyla haşır neşir olduğuna dair az önce bir cümle kullanmıştınız. Bunun da topluma karşı yani üretmiş olduğu şeyin toplum üzerindeki izlenimi veya etkisi nedir? Ne kadar etkilidir ve bu toplumu ne yönde yönlendiriyor? Mesela ne kadar mutlu ediyor veya ne kadar tatmin ediyor? Toplum üzerindeki yansımaları nedir hocam yorumlarınızı bekliyorum.

CEVAP: Sinema toplumu tatmin etmek zorunda değil hatta hiç tatmin etmese daha iyi. Çünkü ancak tatmin olmadığınızda sorular üretme şansına sahipsiniz. O yüzden Abbas Kiyarüstemi der ki : "En iyi film sıkıcı filmidir". Çünkü sıkıcı film size sorular sordurur. Sonra geceleri rüyalara girer. Yani kalıcı film zaten budur, kalıcı etki budur. Peki, geçici etki nedir? Filmin içinde her şey sonlandırılmışsa, katharsis sağlanmışsa, o zaman problem vardır. Çünkü film bittikten sonra dışarı çıkarsınız. Ee. Ne olacak bundan sonra? Dolayısıyla şimdi bakın biraz önce bir popüler film örneği gösterdim. Aslında biraz da hibrit de bir filmidir o. "Hello My Name is Doris". Sonunda ne oldu? Sizi biraz uçurumun kenarına getirdi mi? Aslında tam yanıtlar yok. Bazı şeylerin yanıtları yok. Dolayısıyla bu meşhur diyaloglarda görülen şeydir. Aporia durumu. Yani uçurumun kenarına getirip bırakma. Uçurumun kenarına getirip bırakıldığınızda sorular soruyorsunuz. Yani şimdi ne olacak? Oraya, o noktaya kadar getirip orada bırakıldığınızda bence bir miktar öteye geçme şansımız var. Uçurumun kenarına getirilmek. Dolayısıyla bana göre iyi film öngörülemez ve beklentilerimizi biraz karşılamayan imajların olduğu ve bizi uçurumun kenarına getirip öylece bırakan filmidir. Orada bol bol düşünmeye ihtiyacımız var.

SORU: Sinemayı ben kısmen gerçek hayatla özdeş bir sanat olarak görüyorum. Kısmen diyorum. Tam anlamı ile değil. Ve felsefenin de sinemaya direkt etkisi olduğuna inanıyorum. Siz de konuşmalarınızla ve argümanlarınızla gösterdiniz bize.

Serdar: Aslında ben onu göstermedim. Özür dilerim yanlış anlaşılıysam onu düzelteyim. Felsefe sinemaya doğrudan etki etmez. Öyle dediğimizde, felsefe sinemayı

belirler ya da felsefe sinemaya etki eder dediğimizde o zaman sinemayı felsefenin türevi haline getirirsiniz. Hâlbuki benim bakışım sinefilozofik bakıştır. Yani sinema ve felsefe eşdeğerdedir. İkisi de birbirini karşılıklı olarak etkileyebilirler ama uyumlu olmak zorunda değildirler. Hatta farklı olmak zorundadırlar, çatışmak zorundadırlar, paradoksal olmak zorundadırlar, bu sürtüşme sayesinde hani Apollon ile Dionysos arasındaki sürtüşme sayesinde yeni fikirler üretilebilir. Apollon mantıktı öbürü neydi? Şarabın tanrısıydı, doğanın tanrısıydı. İkisi arasındaki sürtüşme.

Soru: Hocam o zaman şimdi felsefeyi, sinemayı gerçek hayat olarak ele aldığımız zaman Marx'ın meşhur bir sözü var ya: "Gerçek hayatla felsefe arasındaki ilişki, masturbasyon ile sevişme arasındaki ilişki gibidir". Yani eğer gerçek hayata felsefe sinemaya etki ediyorsa bu nasıl bir ilişkidir? Marx'a katılıyor musunuz bu anlamda ve felsefe gerçek hayattan soyutlanmalı mı?

CEVAP: Aslında Marx yanılıyor. Yani, şöyle yanılıyor, bu Marx'ın önemini düşürmek anlamında söylenen bir söz değil. Son derece önemli bir filozof, sosyal teorisyen aynı zamanda çok önemli katkıları olmuş. Mesela klasik sözü, siz de biliyorsunuz; "Şimdiye kadar felsefeciler dünyayı yorumladılar, şimdi değiştirme zamanı." Ama fikrin kendisi zaten dünyayı değiştiriyor. Çünkü ben şu anda size bir fikir anlattım ve şu anda siz buraya geldiğinizdeki kişiyle aynı mısınız? "Fikirlerin kendisi zaten maddidir." Gramsci'nin dediği gibi. Yani fikirler belli bir noktaya geldikten sonra, zaten dünyayı değiştirir. Dünyayı değiştirmek zaten fikirlerin belli bir noktaya gelmesi ve insanları etkilemesi ile ilgili bir mesele. Şimdi Platon dünyayı yorumladığında, Sokrates dünyayı yorumladığında dünyayı değiştirmiyorlar mı? Dünya kadar insanı değiştirdi. Yani dünyayı değiştirmek ne demek? İnsanı değiştirmek demek. İnsanı değiştirdiğinizde zaten dünyayı değiştiriyorsunuz. Çünkü dünyayı dönüştürenin kendisi insan faildir. Öyle dönüştürdü ki en sonunda bizi çevre krizinin kenarına getirdi. O zaman ne yapmak gerekiyor? Bu insanın ne yaptığını fark ettirmek gerekiyor. O zaman ne yapmak lazım? Bol bol sanat üreteceksin ve insan kendisini görecektir. Yani ekranda görecektir. Yani demek istediğim o. Dolayısıyla buradaki asıl şeylerden birisi, sembol dediğimiz şeyin, simge dediğimiz şeyin nihayetinde aynı Richard Dawkins'in o meşhur kitabı *Bencil Gen* kitabında olduğu gibi yaptığı dönüşüm işlevi. Kültürel dönüşümün kendisi insanı inşa ediyor. Ve bir noktadan sonra biliyorsunuz insanlık tarihinde kültürel evrim biyolojik evrimin önüne geçmiştir. Kültürel evrimden kastımız nedir? Sembollerin insanı dönüştürmesi. İzlenilen bir sinema, okunulan bir kitap, bir görülen resim, şu anda yaptığımız diyalog... Bütün bunların hepsi fikirdir, bunların hepsi işarettir. Ve bunlar ekildikçe insanlar dönüşmeye başlar.

On The Relationship Between Cinema and Philosophy*

Serdar Öztürk²

I have divided my presentation into three parts: thought, cinema and philosophy. I will begin with thought. Then, I will focus on the relationship between philosophy and cinema. Finally, I will dwell on the prospective response of cinema to the crisis of our age.

I want to begin with thought because it is one of the most essential topics. What do we understand when we talk about thought? It is still a controversial issue and is heatedly discussed among philosophers and scholars. When we talk about thought, first, we may think of Kant's classification. Human beings have the abilities of understanding, knowing, feeling pain and pleasure and imagination. And we can claim that any human being has all these powers. It means that all people are thinking creatures. Or we can remember Aristotle's definition of a human being and we may say that a human being is a rational animal, adding that the basic distinction between a human being and other creatures is the former's ability to think. But at this point, there is critical question: Is thought synonymous with opinion? Is opinion the same as thought? From discussions, we learn that these two terms, I mean thought and opinion, are different from each other.

Opinion is comprised of expressions about which all people can talk. Therefore, there is nothing shocking for us. As you know this issue was debated in the cave allegory of Plato. He distinguished two worlds. You know, the apparent, phenomenal world and the world of ideas and forms. The basic argument of Plato is that the apparent world involves opinions and images and we need, one way or another, to go beyond this apparent world to reach the thinking world, and to the contemplative world. But, thought has another dimension. Here it is: all of us probably have heard Bourdieu, Pierre Bourdieu, a distinguished sociologist. He has a famous concept, the fast-food thinker. In this respect, is opinion only in connection with layman or does it also cover the people we often see on the media like television? I mean the ones who give us framed and standardized messages. I wonder if some people, like academics, professors, so-called intellectuals... telling the same stories on television every day, transmit

* Made in 17th of January, 2016, this speech is revised in line with the journal's format. You can reach the complete speech with English subtitles here.

<https://www.youtube.com/watch?v=pujmX86htIE&t=423s>

² Prof. Serdar Öztürk; Gazi University; Faculty of Communication; Radio, TV ve Cinema Department
Contact: iletisim2008@gmail.com

something in an enframed approach as Heidegger pointed out. Can we view these kinds of these as thoughts? Do they bewilder us? As you can see, in this case, there is a problem as well.

At this juncture, while discussing thought, I would like to move on to another point. After all, the things I have been speculating on are topics of social sciences and philosophy, and they do not reflect definite facts. They are just questions related to thought. Here is my question: Can we see the beings around us. I mean, first, can we see ourselves? Second, are we able to see the person in front of us? Third, can we see and perceive other objects, beings, and actually sense them, experience them? Or rather, under an automatic gaze, do we make a journey with them? Are we living beings who suppose that they see, perceive and experience? The thought issue I am discussing here, in fact, focuses on this third dimension. In other words, "Can we really experience? Are we aware of the things we supposedly experience? Is this the meaning of thought?"

We can't discuss these matters only from the philosophical standpoint. They involve many other aspects. One of the books I have recently read claims that consciousness emerges under two circumstances. It says, "Consciousness is in fact and an exception, subconsciousness or our automatic behavior and thinking are general situations. As far as I understand, consciousness comes out in two conditions: First, when a problem occurs, it results in failure, and then consciousness activates. For example, I am walking on the road, and suddenly, I see cars are coming towards me. This is a problem. And at this point, we start to think differently. Accustomed thinking and behavior begin to change. We should protect ourselves from the passing cars. Consciousness takes an initiation. Secondly, our consciousness emerges while making a choice. What does it mean? For instance, I am walking on the road. It is a nice sunny day, and I want to eat an ice-cream. I stop in front of an ice-cream parlour and look at the kinds of ice-cream. I need to make a choice. At this point, our consciousness works. Other than these two situations, our life generally goes on in accordance with what we have been taught. We are presented with frames. What does it mean? Let's take a swimming example. All of us can swim. swimming initially requires a technical process, but then, it becomes automatic. While swimming, we are not aware of our action. The moment we start thinking on our action, we may sink. Like riding a bicycle. I wonder if we experience our life, do we really sense our actions?"

Let me illustrate this point with reference to a scene from an Akira Kurosawa movie, *Ran*. The scene of "Who am I?" It's an adaptation of Hamlet, no, sorry, King Lear. For me, it is one of the best movies of Kurosawa. The King has three sons. He believes it is time to retire from his position, and so he divides his Kingdom into three parts. He offers much more opportunities to his eldest son than the others. But he is betrayed by him. The youngest son doesn't betray the King. The King has destroyed many places and harmed many people until then. Actually, he has been unaware of his actions. And his past assaults him. Only after being betrayed, the king begins to perceive his acts. There he asks the main question. And another scene is very interesting as well. We can grasp the essential issue from this scene. I think this is one of the best scenes in this movie, *Ran*. We understand the meaning of the thought.

(The subtitle of video)

- *Father. Is he alive? Father?*
- *Our lord.*
- *Look at that sky! Is this the other world? Am I in this paradise?*
- *Father!*
- *How can you be so cruel? Why do you drag me out of my grave?*
- *Father! Father! Father!*

Who am I? What did I do? And the sky is so beautiful! Actually, the sky is not that beautiful in the scene. But for the first time in his life, the King has experienced the sky. He senses the sky. Before this incident, he had never seen the sky because of his prejudices and his passion for power. His instincts and his social position had masked his sight and his vision. He had never been aware of his acts. For the first time in his life, he has begun to experience the world around him. Is this experience of the world only concerned with the King?

Now, let's have a look at another movie by Kurosawa, *Ikiru*. It is the story of Watanabe who has been a civil servant for thirty years. He is like a character in the novels by Kafka. As you know, Kafka's main issue was bureaucracy and oppressed individual in the cog of bureaucratic machine. Remember an individual [Gregor Samsa] who transforms into the insect. While Watanabe, the main character in Kurosawa film, has been dealing with trivial jobs at his workplace, he has never been aware of his acts. He has not been sure whether or not he is alive. One day, he goes to a doctor and learns that he has just six months to live. He has stomach cancer. He asks himself a question: "What is life?" "What is the meaning of life?" For the first time in his life, Watanabe begins to contemplate. He encounters a young woman called Toyo. She is a poor woman working at the same workplace as Watanabe. Yet, she takes pleasure from simple things. From her, Watanabe tries to learn how to live. The scene I want to show you is similar to the scene in which the king looks at the sky. Watanabe senses the meaning of life. How does he sense it? He says "No!" He shows his will to make a difference in life. He helps others. He constructs a park, or rather leads the construction of it. Moreover, he makes a contribution to the efforts of people who have drinking water problem. The final part of the movie lasts about thirty minutes showing Watanabe's funeral service and memories of the people attending the funeral. Kurosawa shows these. Different memories open spaces. These memories are like "crystal images" Deleuze coined. There are different memories about Watanabe, and by following them, we make a journey into his identity, and learn how he spends his last days. Here is one of the memories.

(Subtitle of English)

- *Say. Speaking of that. I've got another one like that.*
- *How beautiful. How truly beautiful. In the last 30 years, I'd all but forgotten about sunsets. But I haven't got time for this now.*

That's exactly what I want to mention. Are we able to see objects around us well enough? In this respect, we need to remember Heidegger's view about separation of thinking. He reminds us about thought: There can be two kinds of thinking: One of them is calculative thinking and the other one is meditative thinking. Meditative approach to thinking is somewhat similar to the concept of intuitive sight Bergson suggests. It somehow resembles Kant's aesthetics gaze. The second one is a calculative approach to thinking. Heidegger argues that in our age, with the domination of science and technology over our life, we have begun to think everything in line with numbers. We have started to think everything in a predictable way and sense all things in quantitative style. Finally, this technical approach spreads everywhere. Of course, the rationalization of science has some kind of effect on this approach. It has an effect of spreading of the technicians' gaze. We forget the existence of being. Are there beings around us, if so, how? But if we present an empathetic gaze, as Bergson suggests, and as Deleuze utilizes, to this view, it is possible to sense or rather intuit or feel it in itself.

I might explain this point with an example because illustrations are essential. Let's leave two people to nature and let's say one of them is a builder and the other one holds an aesthetics approach to life. If they both walk in the countryside, I wonder how the builder sees the landscape. It is very probable that he begins to see this area as something to be transformed, mathematized, quantified and calculated land. Yet, the other person most likely views it very differently, he casts an aesthetics sight to the nature. He sees the landscape in itself. We should conceive how these two ways of looking at the nature are different from each other. I am going to illustrate this issue, but if you don't mind, I would like to talk about cinema first. I need to combine all of them, meaning thought, cinema and philosophy.

What is cinema? Why does it have any relation with our problem?

In fact, cinema can't be defined easily as Kurosawa told in one of the interviews he gave. He said, he had been thinking about the definition of cinema for a long time and eventually decided that cinema was a composition. Yes, cinema is a composition. What kind of a composition? Sound, colour, light, narrative, scenario, camera, angles and many other components like music come together and are objectified in art product. Philosopher Jacques Ranciere has ideas on cinema as well. He argues that cinema is a paradoxical art. What does it mean?

Cinema is in some sense a representational regime as Aristo termed. It is like telling stories. There is a story and this story is represented in cinema. Cinema also has an aesthetics regime, a regime in which deviating moments take place. Aesthetics regime, like some scenes I have just shown you, involves different and purified instants. For instance, if you have watched Godard's movies, you may have come across this regime. A person in the movie suddenly looks at the camera. Let's take *My Life to Live as an example*. A philosopher and Nana talk to each other at a cafe for about ten minutes. Being familiar with conventions in cinema, we can be surprised by this talk. We expect them to engage in an ordinary dialogue. The philosopher tells the story of Porthos in *Three Musketeers*. Let's remember the story of Porthos: after placing the bomb in the vault, Porthos begins to run away. But while doing this, he thinks and asks: "Why do my legs act so harmoniously?" After thinking this, he cannot move any

further. Thinking of his running action, he cannot run anymore. The moment he thinks becomes his death. Through the philosopher and Nana's talk to each other, Godard presents us a highly interesting art performance. He makes Nana look at us. What the philosopher did at the cafe, Godard does with cinematic possibility. Nana looks at us and we are shocked. We start to think at this moment. This is the aesthetics regime Ranciere referred to. Differences of moments. But Rancier writes on the ethical regime as well as aesthetics regime and representational regime. Ethical regime involves good and bad. What is good? What is bad? We begin to ask moral questions. It is one of the possibilities cinema offers.

Probably you have watched *Rashomon*. There is an element in this movie which has not been discussed enough. Many people focus on the relativity issue in *Rashomon*. Let's remember the story. While a woman and her husband are walking through the forest, a man rapes the woman and kills her husband. The defendant and witnesses are taken to court. The same story is told from a few vantage points. The woodman is the witness. I mean he has observed the event. The suspect of the criminal event appears in court. Even the late husband tells the story through a medium. In this regard, we ask whether or not life is so much full of relative things. If so, what is wrong? What is right? Yet, at the end of the movie, Kurosawa helps us to answer this question. This is an interesting point and this ending scene shows ethical regime as well. Let's have a look at it. We hear a baby crying. After hearing it, the woodman who has six kids adopts this baby. The monk living next to the woodman is surprised. He asks, "Why do you adopt this baby, you have six kids?" The woodman says something like this, "Because I have to. Because he is crying. Because he is left alone." This is so simple. This is an event which can never leave us in doubt. We can doubt many things. Yes, there can be lots of different perspectives, yet there is a place where we cannot doubt. This is to adopt the baby. Ethical regime requires this. The ending scene of Kurosawa's film shows it to us. That means relativity comes to an end at one point.

Alain Badiou's definition of cinema is very interesting. I highly regard Alain Badiou's definition of cinema. He says cinema cannot be defined. But, he gives some clues about cinema. He claims that cinema is an impure art. It is an art which is comprised of many different raw and impure materials, and which purifies them. Cinema is also a mass art. We should stop here. Mass art... What is mass art? In the contemporary world, you produce art and millions of people consume it. It is not belong to the past. Mass art belongs to the present It is a paradoxical situation. Why? Because normally a work of art is normally not watched by millions of people. Art ontologically contains aristocracy. Art's position is high. It begins from the top. In order to reach art, people need to have some capabilities. They need to know something about art history. They should have an art background to internalize a piece of art. The concept of aristocracy involves this. Let's take painting. No matter how beautiful or terrible a painting is, it doesn't make much difference. Millions do not demand it. Likewise, we can speak of other kinds of art. The difference of cinema from other arts is that cinema juxtaposes both aristocracy and democracy. The mass concept refers to cinema's democratic aspect whereas art concept shows its aristocratic way. This is a paradoxical situation. Since cinema brings mass and art together, it continues the paradoxical aspect of the cinema I have

just mentioned. For the first time in history, we begin to speak of bizarre art in which “mass” and “art combine.

We can move from here to another point. Why does Deleuze pay attention to cinema? Why did this philosopher write *Cinema I* and *Cinema II* during the 1980s? What did he discover in cinema? Actually, his basic question was about thought, a matter I touched upon at the beginning of my speech. Thought... In our age, we, as Heidegger put it, are creatures who are supposed to think, but in fact, we don't think. We mix opinion up with thought. Deleuze argues thought has three modes or appearances. What are they? They are cinema, science and philosophy. Or let me put it in the correct order, art, science and philosophy. Cinema is of course an art. Art is a general conception. According to Deleuze, philosophy works with concepts. I will touch upon this issue later. It is one way of thought. Science works with functions, equations, and coordinates. Deleuze never put them in a hierarchical order. They are just different modes of thought. And all of them are essential. Intellect, senses or emotions as well as functions and equations... They need each other. Why was cinema important for Deleuze? Because according to him cinema was produced with images whereas philosophy worked with concepts. Therefore, a cinema director is actually a person who thinks with images. A director who thinks with images is as important as a philosopher who thinks with concepts. They are equal. That's why a philosopher cannot dominate cinema. He can just, at most, classify images. Deleuze said a philosopher like him just can classify images, only makes the taxonomy of them. Yet, Deleuze added something new. This expression is essential for me: Yes, in cinema there are ideas, whereas in philosophy there are concepts. Here, we need to ask this question: How does cinema contribute to philosophy? This is a very vital question. We don't mention the contribution philosophy makes to cinema any longer. On the contrary, to create a concept in philosophy, we call on cinema. That is one of the main issues. After having said that, at the end of my speech, I am going to think about what kinds of contribution cinema may make to philosophy. Discussing this issue, Deleuze, impressed by Henry Bergson, made a distinction between images as time images and movement images. To him cinema began as movement-image, but after the Second World War, because of disappearance of agents, the decreasing effect of the heroic stories, the crises of humanity and crises about the existence of the world caused the appearance of a new image. We witnessed a new image which works like plastic after World War II. This new image, time image, is a new thing to thought. What is it? For Deleuze, time-image presented time directly, and provided us with some signs of emergent society. It could show a new and creative society as well. Because when we think over indeterminacy and virtual, at the same time, we can become aware of bifurcations in the future, too. In order to illustrate how time-image works, you can watch *Silent Light*. It is directed by Carlos Reygadas, a Mexican director.

In the beginning scene, you should wait like in Bergson's example. You should wait for the melting of sugar in a glass of tea. It is Bergson's example. While waiting, some changes take place inside you. Is it a patient waiting or impatient waiting? Waiting for sugar to melt in some tea is different for everyone. Some can be patient, some can get impatient. That is duration. It is outside of chronological time and be flexible like plastic. The director, Reygadas, doesn't apply montage in this scene a lot. In the film, he applies montage in the required places.

The film opens up like plastic. I think this Reygadas' movie precisely shows time-image. Why is it important for us? Because we don't have any idea about how virtual results in new bifurcations. We don't know what the new society will be. There will be a miracle, a hope in any time. Unpredictability itself is the manifestation of this new image. However, when we see some Hollywood movies, we can predict from the beginning the progress and the final sections. There are lots of clichéd images, cuts and montage. Clichéd images have become permanent since they have been used a lot in cinema. But time-images are new and creative images. We don't have any idea about the next scene in the movie. I think this can be one of the best possibilities cinema offers to thought. I will sum up these issues, I will not take your time a lot, but now I would like to touch on philosophy in order to draw on the relation among philosophy, thought, and cinema.

What is philosophy? I agree with Bergson and Deleuze's interpretations of philosophy. Actually, there are many definitions of philosophy, but I think we shouldn't stick with definitions because to define something is like a mechanical process. Bergson tells us this about philosophy: Philosophy is an intervention in usual thinking. The thought goes on its own usual course and philosophy intervenes in it. And in fact, it helps us to understand that this supposed usual course is unusual. For me, this definition is one of the best expressions. What does Deleuze say? Influenced by Bergson, Deleuze claims that philosophy is to create concepts, to invent concepts. That is an essential point. To invent... because it emphasizes the creativity and productivity. Many social scientists argue that concepts are also part of social sciences. But Deleuze tells us that concepts fundamentally seem innate in philosophy and emphasizes that social sciences gradually evolve into a market mechanism. For Deleuze, to invent concepts, consequently, is a threshold for us.

When we talk about Alain Badiou's view on philosophy, we see that he presents an interesting explanation. He talks about philosophical situations. These situations are in some way in connection with cinema. I may refer to his book, *Cinema, in which* he tells explains philosophical situations. He argues that we should think over three philosophical situations. The first one occurs between Calicles and Socrates. In this encounter, Calicles claims a tyrant is always right. The person in power is just. According to him, this is the definition of justice. Now that you come to power you are fair. Socrates is against this idea. "No, tyrant is not just. Justice is right in itself." To sum up, Socrates defends the righteousness, not power, is just whereas Calicles claims that power means justice. So there is a difference between these two views. It has a split between the approach which assumes that power is right and the approach which defends that goodness is right. This is an important point. We need to make a choice between them. Either we will be in favour of Calicles or Socrates. This is the philosophical situation. Philosophy works on splits, on paradoxes. Deleuze, as well, emphasizes this point: philosophy doesn't work every time, it is only done on splits.

Philosophy is at work on conflicts, encounters and paradoxes, and there we must choose one of them. From here Badiou passes to the second philosophical situation. This one is also a highly interesting illustration. It is on Archimedes. How did he die? Archimedes lived in ancient Greece and continued to deal with mathematical equations when Rome conquered

Greece. Marcellus occupied Greece while Archimedes was dealing with math problems in his own creative path. Where? On the beach, he was solving math problems. One day a soldier went to him and said "Marcellus is calling you!" Archimedes didn't care. After being called a few times, Archimedes raised his head and replied, "Let me finish my equation!" Then the soldier fiercely took his sword and killed Archimedes. There is a second philosophical situation here. What is it? The distance between the power and the artist who wanted to go on his own path. There is a distance between the two. On the one side, there is the power which is equal with violence; on the other side, there is the artist who is going about his creative way. Interestingly, it is similar to a story happened during the Medieval Iran in terms of the meaning of the artist, even though in the Iranian story there was no power issue. An earthquake occurred in the Medieval Iran. Everything was destroyed. After the earthquake, everyone was looking for a famous calligraphist, who was at home during the earthquake. People removed the debris of his house. The first floor, the second floor... and finally, he was found on the ground floor. Everybody observed that the calligraphist focused on his own work. He dealt with his job. He didn't care about the earthquake. People asked, "What are you doing here?" He replied, "Look at this 'N' letter. It is one of the best letters I have ever done." It was one of the most interesting illustrations which showed the creativity path of the artist. The distance problem is also observable here.

And finally, we come to the third philosophical situation: exception, that is a particular event. At this point, Alain Badiou illustrates it with a movie scene from Kenji Mizoguchi's movie, *The Crucified Lovers*. He focuses on the final scene of this movie. In fact, the story is too clichéd. We can see this kind of story everywhere. It happens in the Medieval Japan. During that time, if lovers committed adultery they would be punished to death. A woman gets married with a shop keeper. Her husband, in fact, is a pretty good person, but the woman is not in love with him. Then, a young man appears in the story. It often happens when the third one emerges in the story. You know... the story changes. As George Simmel claimed "two" doesn't convey a problem, but if the "third" appears, problems increase. Because in any case either you create a secure environment or you should create solidarity with one of them. Three is a pretty magical number. After the third joins in, a magic gradually grows. Anyhow the married woman and the young man love each other and they elope. The husband strives for them not to be captured. Yet, they are captured. Then, we see the final scene. They are tied to each other on a mule. They are taken to their death. At this scene, the camera focuses on their faces. A vague smile is seen on the lovers' faces. A vague smile.... You may perceive it from the polyphonic play of faces. Bela Balazs, a pioneer film theorist, in his *Visible Man*, argues face is a polyphonic play of feature, melodic variation.

Therefore, close-ups, particularly the one on faces, are very important...Well the importance of Carl Dreyer results from his skillful use of close-ups. You can notice the smiling of the woman and the man. This smiling is an exception. It is an event. What does it mean? It is a challenge to social structure in that period. These lovers, in fact, don't want their death. There is no melodrama here. You know, in some movies lovers want to die because of their love. Here, there is no such case. They don't have an aim of dying. Yet, when they are taken to their tragic end, they smile vaguely. This smile is the sign of a future society. We need to make

syntheses here. In the current society in movie, common people talk about them while they are led away tied. People ask, "Why are they smiling the way they do?" add, "Their faces are so strange."

We might analyze it, by referring to Raymond Williams. We might add sociology as well as philosophy in our analyses. As you know, Raymond Williams famously argues that in an art product, particularly in literature, there would be three kinds of value: traditional value, dominant value and emergent value. What is traditional value in literary works? It is residual value coming from the past. These values are traces of traditional society. What is the dominant value? Dominant values are available in current society. For instance, if male values were dominant in a past society, they emerge in current social structure, so classical and contemporary ones are mixed. What is the future society's value? It is a different value which challenges the current and past values. It is an emergent, a different value. To illustrate this, let's have a look at *The New Testament*. In the movie, God lives in Belgium. He is illustrated as a human being. But you see the Goddess, who is the wife of God, designs the world as an art product. She constructs a world which is not the best of possible worlds, an argument that is against Leibniz's idea. This world is not the best of possible worlds. What does she do? She puts flowers in the sky. She cancels the law of gravity and people climb on buildings. That is a strange situation. But the movie thinks the unthinkable. What is important is this: to think unthinkable and design life as a product, as Nietzsche said, as an artistic way, to invent a new existence. This is the essential point. Situated in the Medieval Japan world, the lovers' smile is a philosophical event. As we synthesize, we might say it is the seed of an emergent society. So, to sum up, the split as a distance, the split as an exception and the split as a choice. You see strange contradictions among them. Philosophy engages in them. Philosophy manages to explain these contradictions. Alain Badiou put emphasis on this issue.

From here, let me combine all these issues. In fact, cinema does two things. Here I refer to Kracauer's analyses. As you know, cinema both records and reveals. What is its recording function? It records movement. What is movement? Dancing, music, chase... but, there is another movement, the "nascent motion." What is nascent motion? We would see it in Dovzhenkos' movies. The motion suddenly stops while the movie continues. Even if moving images come to a stand, still the motion does not stop our inside. Our inner motion keeps acting. This is a nascent motion.

Now we might turn to a very important function of movie: revealing. What does it mean? Cinema reveals things that are normally unseen. What kinds of things that could not normally be seen? The small and the big. Faces, details of faces and smiling, I have mentioned before. We cannot see these details with normal sight. But, cinema shows these affection images, as Deleuze termed... We can see these details thanks to cinema. Cinema also shows us masses of people. Through wide angle lenses, we see masses of people who cannot be normally see. There is another revealing function of cinema which is called "phenomena overwhelming consciousness." Catastrophes such as a hurricane and fire, acts of violence, death, the atrocities of war... Even though we cannot experience them in daily life, we see all of them in movies. We begin to think them, experiencing all these things in cinema. We think over their meanings

and ask whether or not these phenomena are natural. We contemplate on them and perhaps we ask this question, "How can another world be possible?"

We might see this issue even in popular movies, or even in TV series. In *Star Trek*, I remember a scene. The alien challenges Captain Spike: "It is time to combat." Spike replies: "No, we don't need to make a war." The alien responds by saying, "But your species tend to fight. All throughout the history you have fought." Spike completes, "Yes, we have waged wars, but now we don't need to make a war with each other any longer." It means we can solve our problems in different ways. In fact, when we take "phenomena overwhelming consciousness" into account, we think over these kinds of things. You would see them in Bergman's movies. For instance, *Shame (Skammen)*. After committing the first act of violence, one can get accustomed to it, and then violence means mere quantitative data. Yet, the first one is too difficult to commit. We think over it while watching the movie.

There is another revealing function of cinema: special modes of reality. What does it mean? One might notice how life can be seen through the eyes of dogs, from the eyes of inanimate things, from the eyes of another person. Even popular movies show this last function. Let me give an example. *An Invisible Sign (2010)*. A woman has been passionate about maths. She sees everything with math and digits. In daily life, is it possible to see something with digits? Of course not. But we see how she sees things with digits on the movie. Because her sight shows digits and we see them. That is one of the possibilities of cinema as well. Cinema reveals beings as well.

So cinema provides with us this: It shows beings. We see objects normally unseen. It is significant in some ways. By referring to Bela Balazs' in the *Visible Man*, we would argue that with printing press we began to make life abstract. We contacted life with letters. We totalized and abstracted everything. It resulted in a distance between us and beings. What intervened in? Digits. What intervened in? Writing. We could not answer how an image looked in real life. Now, the new art: cinema. Cinema has presented us with fragmented and detailed beings beyond letters and abstractions. It has shown us beings all the way. We have really faced human beings? Now, what does Bergson say? He says, yes, we have made everything abstract because of science and technology. By the way, these thinkers are not against science and technology. We should remember this point. They just point out that there is a difference between the perception of mind, the abstraction of science on the hand; and things themselves on the other hand.

We need to apply a different point of view: intuition. In fact, Bergson thinks cinema is an illusion. When we analyze intuition, abstraction and contradiction, we might tell those points: cinema would present things as they are. It might demystify the mystification mechanisms. We can mind to blind spots to some extended level. We can be a slave of our instincts. We can be a slave of greed for power as well. Besides, technology conceals relations. Science and technology make everything abstract.

All habits, customs, traditions, conventions and ideologies mediate between us and beings. We cannot see beings. This is one of the possibilities, contributions of cinema to us. If

I make a synthesis here, cinema teaches us a lesson of hope. Hope. What is it? It shows that hope may emerge even in the worst circumstances. There is hope, a miracle even in the worst conditions. You have probably watched *Journey to Italy* by Roberta Rossellini. A married couple visits Italy, and there they try to reinvigorate their marriage because they are about to divorce. They have a troublesome marriage. The husband tempts another woman whereas his wife seeks isolation. Finally, they make the decision to divorce. At the end of the movie we see a crowded area and at an unexpected moment the married couple perceives the meaning of their mutual love. While almost divorcing, they ask questions. They ask the meaning of divorce, of marriage by themselves; and in too short a time, they realize their love. What does it tell us? Rossellini gives a message with this scene: love is an event that happens to us. It has no connection with our willing. Even if you deliberate on it, it doesn't matter, love in fact happens to us. It is an exception. He tells this. A miracle can occur at any moment.

But let's have a look at another scene and see the different type of love.

After the husband reads his poem, his wife doesn't enjoy it. This is the last movie of the trilogy, *Before Midnight*. This is the the ending scene of the movie. They don't speak to each other for a while because the woman tells his husband that his action is too stupid. His husband replies whether she likes or not, they are so, life is like this. And we, the audience, are waiting for a miracle. It happens in the movie. The woman doesn't speak much, in contrast to some Hollywood movies, she just says something like this: "Tell me the time machine again, how is it?" The director's love concept here is different. Love is to produce stories, to leave ourselves into stories, and to intervene in ordinary flow through our wills. The concept of love here is different. Our will is at work here, Nietzsche's will to power.

There can be different love concepts. What is important is that we can see one of the basic issues of some philosophers and film theorists: in the world, where everything is commodified and invisible to us, what is the meaning of these kinds of human relations, which are supposed to be trivial, common?

Maybe, love and friendship are two of the most important responses to these commodified relations. Because love and friendship are not commodified, at least we should claim that they are not to be commodified. They should not be hidden or masked. As you see, we can develop different concepts. This principle is essential: even in the worst conditions, hope nevertheless will exist. Let's see two scenes from two movies.

Everybody knows *Modern Times*. The essential element here, you probably have seen *Modern Times*, is that the awful conditions are so heavy that Charlie Chaplin cannot reach his aims. Despite his real ability is to dance and to sing, he is a factory worker. Yet, despite everything he strives to achieve his dreams again and again. We are creatures thrown into the world. We need to make an effort for life to keep going on. And you see here in the ending scene the dawn, the road as well, journey to hope continues. By the way, let me promote my book. This is my last book, *SineFilozofi*. It scrutinizes this issue, this journey. And finally, let me show another scene. It is also related to hope. The way to hope.... You know *Germinal*.

Maybe some of you have not watched this movie. A nomadic worker and an unsuccessful struggle. But as you see, the main issue is that it is an experience. And this experience sows some seeds for the future society. These seeds give some information to us about how the future society will be. It provides, at least, some intuitions. One of the important lessons which cinema may give to philosophy is, as Badiou pointed out, hope. Hope. Philosophy learns from cinema that there can be hope even under the worst circumstances.

Thank you.

Question: Do movies other than arthouse ones, so-called low quality movies or mass movies, present anything to philosophy? We have generally seen artistic or intellectual examples here. But let's say *Recep İvedik*.³ Is there anything of this movie to present to philosophy? Do you think any kitsch products of culture industry provide any possibility of thought similar to high quality products?

Answer: To some extent, I believe it does. *Modern Times*, from which I have shown you a scene has been seen even by Eskimos. Many people have watched it, and so Charlot has become a generic character. Charlie Chaplin represented a generic and a universal character. I think we can classify films under a few categories. The first one is *intensified-thought movies*. I don't call them art movies since if you name something as art, you should naturally accept the non-art. But when you make a film in some way, you enter into the area of art. Because you make a composition with different materials like light and many other elements. What does intensified-thought movies mean? Movies that are loaded with thought. The second film category, for me, is *hybrid movies*. These kinds of films are between intensified-thought films and mass films. I think *Germinal* can be thought as a hybrid movie. The film you have seen falls into this category. And the third category is comprised of *mass films*. In all films, there are lots of elements about humanity, about daily life and about the visibility of beings. As you may have noticed, when I mentioned thought, I put an emphasis on this point.

How can invisible things become visible? How can we face our passions? How can we face technologies which enframe us? You see mass films. One of the films that I have watched recently was *Tron: Legacy*. Some people enter computer world. While they are there, you ask some questions: what is reality? What are real human relationships? What will science and technology look like in the future? And, do they enframe us to some extent? I mean even in terms of these movies, we ask some questions. You may have seen *Dr. Strange*. What does it have? There are different layers. Darkness... On the one hand, you face a dark side; on the other hand, you see a bright side. While watching many Hollywood movies, we automatically assume that the dark side is bad. Yet in *Dr. Strange*, you also see the dark side's own existence. You need to leave its own existence as it is. Life means differences. If you leave things as they are, your journey in life can also be different. We ask this question as well. For me, the main issue is this: Dziga Vertov claims that our eyes are given to us, whereas the camera is not given. We can develop camera forever but not our eyes. We have to be against this view. Our eyes are not given to us, either. We can turn our optic sight into haptic sight, meaning multi-sensed

³ A Turkish popular comedy movie series.

sight. Multi-sensed sight. I mean, the body itself has the ability to see. I think one of the contributions of these kinds of seminars is to improve our eyes. We need to improve our eyes. The more we do this, the better points of view we catch. Thus, clichéd images may be decreased. By the way, cliché can never be lost completely. Why? Because both cliché images and non-cliché images, I mean, creative images must be in the same movie so that they clash with each other. You must show some cliché images as well. What kinds of cliché images? For example, as Badiou emphasized, gunshots, naked bodies. You turn the body into aesthetics style which purifies it. Rather than a pornographic image you turn it into love image in an aesthetics way. Or you can put different apparatus in order to purify it. But in order to see it, you should also see cliché image. One of the best illustrations of cliché image is (as Alain Badiou's said) cars. Notice that in Hollywood movies there are lots of images of chasing cars. We see cars in all kinds of movies and TV series. Driving looks similar in movies. But what does Abbas Kiarostami do? He shows cars in a different way. You may have watched *The Taste of Cherry*. In this movie, the car itself becomes a place of speech. I mean, inside the car we see a driver and people making dialogues with each other. The car's presentation is very creative, a very different image. This is what I want to say. Shortly, we should see all kinds of movies, but if we empower our eyes a bit more, if we become more selective, for me, it would be possible to produce much more intensified-thought movies and to make it possible for the independent movies survive as well as increase new and creative images. In this respect, I think we should improve our faculties.

Question: While closing your speech, you made a statement about hope and cinema. Would you like to repeat it, because I want to ask a question in this context? It is something like cinema's becoming of philosophy.

Answer: Yes, I remember that. That was a spontaneous sentence. Cinema gives a lesson of hope to philosophy. I agree with Badiou. Philosophy learns about hope from cinema, which is one of the most important points. It is a faith in hope's existence even under the worst conditions in daily life. That is the thing that Deleuze has emphasized. We don't need any information of the world any longer but now we must believe in this world.

Question: Well, is it because of philosophy's going down in despair or did you present this case as an alternative style because of shadows?

Answer: It is not related to that. What I want to point out is that philosophy generally starts from the top. I mean it extracts something from daily life... images and opinions, but it takes up issues with concepts. It tries to find out the logic in everything, the rationality in everything. Now that you approach issues this way, it is impossible to perceive the magic embedded in daily life. You don't believe in miracles. You don't think enough of signs about what will happen in daily life. Yet, since cinema is an art and an art refers partly to irrational situations. Cinema shows us acts which I have just shown some scenes to you. There we connect with belief in life again. Philosophy in this respect can go on its own course. By the way, let me emphasize this point. There are many conceptions about philosophy but for instance, Deleuze interrogates the view that philosophy is synonymous with intellect. Philosophy is between intellect and instinct. If instinct dominates all life, life flows in

blindness. On the other hand, intellect calculates everything. One needs to dance between them. Deleuze places philosophy between intellect and instinct. Philosophy in this sense can be much more creative. Deleuze, as you know, mentions about creators' community. This community exists and spreads interval between intellect and instinct; and the more this interval widens the more the number of creators community increases. I hope you got it.

Question: Yes, I get it. From these explanations, if cinema spreads among mass people, hope also will spread. I mean, now that philosophy stems from the top...

Answer: Philosophy makes an abstraction. Therefore, beings can be invisible. But in order to make an empathy with subjects in the material world and to see the small things, we must come close to them. That's why cinema is one of the important arts. For example, we suppose we see the surrounding area. I have been talking about this issue since the beginning of my speech. Let me illustrate it again. There is a scene, or rather I have a movie called *Hello, My Name's Doris* in my mind. It is a popular movie. A popular film, a new movie made in 2015. But it is a very interesting film. Why is it so? Normally, in literature or in movies, we don't judge an older man's love for a younger woman and his affair with her. Why don't we think the other way around? Is it impossible for an old woman to love a young man? This movie begins with this idea. It has a character named Doris. She is old. Sally Field performs this role. Her mother has just died. After her mother has died, you know, the basic explanation, classical Zizek interpretation which is, the mother figure has disappeared, an authority figure like the father or mother has disappeared. I am a little distanced from these interpretations. After her mother has passed away, Doris meets a young man on the street. He is standing precisely in front of her workplace. She perceives him. I mean, first, we perceive something. In fact, our perception works according to our interests. This is the point Bergson emphasized. Then, we pass to the next step. You get on the lift. The second exception starts here. Do you ever look at each other's eyes? There, the young man looks at old woman's eyes and talks to her. First, she is "the stranger" on the lift; second, he not only looks at but also talks to her. This is the second experience of Doris. After that, you pass to the other experience. Actually, Doris and the young man begin to work at the same place; or rather the young man starts a new job at the company where the woman works. He is the new art director. In this third step, the new guy is introduced to his co-workers. The old woman looks at him, and suddenly, the film shows her fantasy. While watching, you do not notice whether or not this is a fantasy. He says, "I've met a woman. She is a very important person" and approaches her. At that moment, it turns out that this is a fantasy of her. She makes an effort to make contact with the guy and to get him to perceive her.

What does she do? She learns his hobbies from Facebook. She shows courage, reveals her will to power, and says something like this, "It is not impossible. It is not impossible." Now we come to the end of the movie.

She can't succeed in changing the young man's perspective, and so she makes a decision to quit her job. As you see, the film combines fantasy and real. When it does so, you think as if it is real because there is no change in light, in colour, shortly in cinematography. It is like the crystal image Deleuze mentions. This is very essential. There is always some kind of

possibility in life. In the final scene of the movie you perceive it. It is a miracle like the one in the smiling in Medieval Japan, which I have emphasized before. Let us remember that that smiling was the seed for the next society. Here cinema thinks the unthinkable, shows the unthinkable. This is important.

Question: As you stated, cinema makes the invisible things visible and reveals phenomena overwhelming consciousness. I'm a high school philosophy teacher. Now, as a person just repeating your views, there are mass films, intensified-thought films as well as hybrid films. By the way, I am sure that many of the audience here are over a certain age, and have some certain aesthetics sense and enjoy an intensified-thought film. Yet, as a teacher, I have a utopia in which my students comprehend intensified-thought movies and comment on them. As much as I can, I adopt movie scenes in my lessons, or I show movies to my students. Yet, for example, let's take some films like *Truman Show* in the philosophy of ontology or *A Short Film about Killing* by Kieslowski in democracy and human rights topics. However, since these films are loaded with heavy thought, students face much difficulty in understanding them. Besides, they prefer to watch popular movies. How can we lead these students? The age group of the students is between 16-18 years old. So how can we lead these students to intensified-thought movies? You have stated that art or cinema requires aristocracy in some way, a certain cultural maturity. Yet until we reach this level of maturity, the society goes on its own way as well. How can we introduce intensified-thought movies to the youth?

Answer: To be honest, we've got together here in this meeting hall to achieve these kinds of aims. Aesthetics taste itself can be reached by discussion, debate and experience. I mean, if your students were here today, I am sure they would have learned the different aspects of the issue. It is an issue related to watching, reading as well as discussing. By the way, it is a debated issue whether or not films are means for something. If you had asked this question to Hegel, he might have replied "No!" Films could not be means of anything. If Hegel lived now, he would claim that films could not be used in philosophy courses. Philosophy is philosophy, art is art. They have their own paths. I think Hegel was wrong in this respect. We don't have to look at things with that much rigidity. Of course, we may apply movies at courses but we need to be careful on this point: Actually, philosophy teachers should read about cinematography. Well, what is the meaning of colour and light? How can a meaning be created? It is not only related to cinema narrative. Cinema is not only a story. If we wonder a story we can apply literature. Cinema is not a story, not a narrative. Cinema is the image as well. There are lots of images in cinema. And the sound is an essential element of cinema as well as music. Why? Because cinema doesn't take music in complicated composition. It applies some aesthetics elements in musi. It takes some beautiful pieces from painting. Cinema takes this beauty principle and works on it and purifies it. When we think about these issues, a student would see the meaning of camera's angle and perceive how the meanings are created. The more they see these kinds of cinematographic elements, the better they understand their meanings. This is one of the tactics I apply. You can be sure that the problem isn't only with your students. This is a common problem even among university students. I ask my freshmen which films they have watched before. Have you watched this movie? No. Have you watched that movie? No. Why have you entered this faculty then? They say: "Because there was this university

exam, and we had to study at a faculty. There is no aptitude test to before accepting students to communication faculties, to the department of radio, television and cinema. They come and we try to work on them. We ask, "Have you watched *Citizen Kane*?" They say, "No". Then, we start from scratch. I believe this problem is multi-layered. Therefore, I've begun to publish a journal called *SineFilozofi*. Our journal is international and peer-reviewed. You can download it from www.sinefilozofi.org. At the same time, we have "Sinefilozofi Channel" on youtube. We have recorded many of our activities in the journal and you will see them on *Youtube*. By using social media, we offer different perspectives to the youth. For example, the movie on which we discussed three weeks ago was *Interstellar*. It is among significant movies. Young people also enjoy these types of movies. Then, we need to inspire young people, I think. It was a pretty discussion and they can reach it on *Youtube*. In fact, we have to say somethings on *Iron Man*, as well. Maybe we should do this sort of thing, here is a method: a scene from *Iron Man*, let's say an encounter in which a child and a robot face each other and the child resists the robot by saying something like this: "I can struggle with you." After that Iron Man saves the child. What is the philosophical situation in this scene? Children can be creators and have much courage. However, take this scene and compare it with, let's say the case of the child in Akira Kurosawa's *Dreams*. There are some differences between them. In *Dreams* that I analyzed in my last book, the child plunges into the forest bravely. Bravely. So you see different images between these two movies. If you juxtapose them and emphasize differences between them, students can understand the meanings of differences between movies. Then according to me, they can pass to the next phase.

Question: After thinking a lot about the relationship between philosophy and cinema, finally, I reckon that so long as people imagine philosophy and cinema, cinema and philosophy will never disappear. Moreover, the first man who has imagined is both the first movie director and the first philosopher. Because I think, to normalize life means is to curb philosophy and cinema. As Foucault argues a normal person is a fiction. Because of this, normalizing life is to seal off philosophy and cinema. As I mentioned, the first man who imagines something is the first philosopher and the first cinema director. Therefore every person is both a cinema maker and a philosopher.

Answer: Yes, I partly agree with you. Well, we face a chaos. It is the eternal rhythm of the universe. Forms scatter everywhere and as Deleuze argues, we lay out a plane over chaos. What is this? Science with its tools throws over a plane over chaos. It is a functional plane and tries to fix it in some way. This is the feature of science. It has to work in this way. Philosophy, on the other hand, lays out a plane over chaos with a plane of immanence. It lays out a plane over chaos with concepts.

In fact, philosophy doesn't set a limit to chaos altogether. Let me make an analogy about it. Think of some waves on the sea and a surfer. Can this surfer stop the waves or surf with waves concurrently? If you pay attention to this analogy, you see that waves, meaning chaos, and the surfer, who tries to adapt himself to waves in some way, flow in eternity. What about art like cinema? I think art or cinema as an art makes infinity itself visible in finite object. It doesn't stop the infinity. If we think of them we see different modes, planes. Let me state

that I think many people misunderstand the cave allegory. Actually, the cave allegory is a human condition. A human condition. In fact, all of us live in our caves. What does it mean? I have asked this before. Do we see objects? What kind of things prevent us from seeing beings as they are? Here is the cave! Our prejudices, habits, abstractions, generalizations and symbols. All of them are real caves. To get out of the cave is only possible with getting into the cave. That means inside cinema. It is a paradox. To get out of the cave, to be aware of our existence inside the cave is only possible to plunge into cave consciously. To dark rooms, to dark cinema halls.... Like this place, a dark place.

Question: Hello. First of all, I would like to thank you for your speech. My question is about the difference between literature and cinema. I mean, in your opinion, isn't hope in literature enough? Any contemporary novel or a myth stemming from prehistoric times or a dramatic play; don't all of them convey hope as a main idea or message? Isn't cinema a continuation of them, can we suppose it? Does cinema have a difference only in terms of reaching large masses or is there any difference of it in terms of its messages? Thank you.

Answer: During the 19th century, large masses were consuming Victor Hugo's novels. In fact, there are still many Hugo readers... But they are not as many as cinema goers. First of all, I would like to emphasize that this is not the negativity of literature. It never reaches the number of cinema spectators. This is the first dimension. The second dimension. There is a book called *Laocoon* by Lessing who was a romantic thinker. This book discusses a very important issue and I think it will be related to your question as this problem has been discussed there. According to an ancient Greek mythology, a father and his two sons don't obey the rules of Gods, therefore; they are punished to death with the wrapping of snakes. All of them are packed by snakes and killed. The story is told in a very lively manner. As for sculpture of this myth, we see a detail: it is a different art form. We see a muscular body which we have not witnessed in mythology. Second, as snakes wrapped them according to mythology the father didn't open his mouth wide enough. It is open a little. Well, why is it so? The discussion of Lessing starts with this question. He answers by saying that this art form requires this representation. I mean sculpture is different from than mythology. If you want to manifest this mythology, you have to have an aesthetics judgement. You should obey with sculpture's aesthetics form and represent mythology. We can conclude that every art form has its unique aesthetic style but cinema involves all of them. By saying cinema is impure art; (As Alain Badiou argued) what I wanted to say is this: It takes music, sound, literature and characters in literature, psychological situations in literature and composes all of them. It transforms them. With this aspect, cinema is different from literature. In the second edition of our *SineFilozofi* journal, we interviewed with director Ümit Ünal. He told us something like this: "I owe literature to visualize something skillfully. Because I didn't use to see many movies. After all, finding movies, particularly arthouse movies was nearly impossible. I feed on literature and try to reflect this source on my scenarios." Probably one of the most significant contributions of literature to cinema is this. Since literature deals with daily life, environ it with writing, people focusing on literature set up a little different bond with cinema, I guess. Let's see Haneke. He made *Chateau* differently. Some of you may have seen it. Zeki Demirkubuz feed on literature as well. His films are shaped according to it. There may be this

kind of relationships between them but at the same time *no relationship*. In any case, philosophy tries to find out the relationship between elements seemingly having no relations.

Question: You have mentioned the contributions of cinema to philosophy. Would you give a few examples of it? About concepts transferred to philosophy from cinema, I mean. Can you give some examples?

Answer: Of course, I can. Time-image, movement-image, crystal image, impulse image... The terms coined by Deleuze... the terms emerged with cinema's influence. We think the image is a shadow of reality, but what does Deleuze say about it? Image, in accordance with Bergson's view, Deleuze also refers to Bergson, is not a shadow of anything, it is in somewhat equal to the thing. I mean the thing we perceive is the reality itself. Thus images differ from each other. It seems a complicated issue, nevertheless let me illustrate it with a simple example. Bergson says perceptions works so: I see you, and you see me. But everybody's sight is different from each other because your sight, let's say your perceptions are determined by your interests and concerns. You perceive something according to your interests and your concerns. You cannot perceive the reality as it is. This perception is the image. Image.... So... where do the other things that the body perceive go? They go to memory as virtual elements. The rest goes to memory. When do they emerge? Either when a problem occurs, or at moments when we are unconscious. I mean they do not disappear.

Question: Thank you very much. During your speech, you've touched on some arguments. One of them is the definition of the ethical regime and moral regime...

Answer: Let's call it the ethical regime since I think there are some kinds of differences between them.

Question: O.K. The definition of the ethical regime. You stated there would be a consensus at a certain point, at a deep point, and gave an example that everybody would have compassionate feelings about a crying baby. I disagree with this point to some extent because there can be subjective feelings and some people might not have compassionate feelings about this child. I think in every case there is some kind of subjective feeling. But the main point I want to ask is that other than this basic level it also has a top level, it is a limitation on moral issues, legal limitation on masses. For instance, the censorship structure of a state (the audience here mentions a high authority on media in Turkey) besides this, autocontrol, in terms of superego if you look at matters in the eyes of Freud. It also has this kind of limitation. What do you think about breaking these rules of an art piece or whether or not it should break them?

Answer: Actually, many social scientists neglect anthropology, a human science. If we read works on anthropology, we see these kinds of issues: Research on mammals, on all mammals including apes, shows us that empathy exists among mammal species. Let's look at this experiment on mice. Two mice are put into a cage. Whether a mouse can reach its food or not depends on its pushing an electric button, but when one of the mice touches the button, the other mouse feels pain. When the first mouse sees the other mouse's pain, it doesn't touch the button. It gives up eating food. This experiment shows that a living being's survival depends on empathy and emphatic energy. Why? Because otherwise, species become extinct.

This is the main explanation, and again you need to refer to Darwin. You can get into evolution psychology. Let me give another example. There are some researches on elephants as well as apes. All of them are mammals. It means that there is a point where you can go, but it has a basic circle, something like starting circle. You claimed this is nevertheless subjective, that is not the case, if so, it is a deviation from living beings. Generally, all living beings have to have empathetic feelings, otherwise they would become extinct. Where does empathy start from? Women in this conference hall may be happy when they hear my explanation: Empathy stems from females. Because females get pregnant and give birth to their children. A woman should breastfeed her baby. In order to carry the infant in her belly and to breastfeed it, the woman has to have energy. Empathic energy. Creativity emerges there. This energy spreads to male and from him to other members of a group. Rather than a subjective fact, it is anthropologically immanent reality. But you can add that there are also some mammals that deny their babies. Yes, there are. I witnessed it when I was a child. One sheep let's say among one hundred sheep deny its baby, in other words, rejects it. Why? Because it is abnormal. There are abnormalities in biology. But please don't misunderstand what I say I am not talking about abnormal in the meaning of Foucault's terms. I am talking about biological abnormal. A deviant of biology. We know that any deviant creature in terms of DNA has gradually been eliminated. I am not against differences or variations, but the main point on which philosophers also discuss is this: even though we doubt everything, which is vital, doubting everything, even if we adopt a nihilistic approach, so long as not to transform this passive nihilism into active nihilism and not to connect with life and world, not to show our will to power on this issue; I think in this case, we need to interrogate the meaning of being a "human being" or rather being a "living being". Therefore, I have doubts about subjectivity in this matter.

This is the the difference between ethics and morality. Morality is a transcendence and a given term, whereas ethics is immanent and involves breaking codes as well. I mean, I have stated before, in *Medieval Japan Society*, lovers' smile and their relationship with each other tell us that it is ethics. Why? Because they follow their love, it is a creative fact. Maybe we can connect a relation between love and social life. But if you asked people living during that time, what did they say? This action is immoral. The immoral situation, they would say. Therefore Spinoza is very careful about this distinction. As you know he says, like Nietzsche claimed, many of us live similar to camels. It means it has also ethical death. Many people are born like camels, live under camel stage, and die in line with this stage. Why? They take it for granted. These people claim that they behave morally, but among them, there are some who are seemingly alive but in fact living deads. This is another dimension of death. Death can be classified into two categories: ethical death, physical death. Ethical death is Watanabe's death, which I have shown a scene from *Ikiru*. Watanabe has dealt with bureaucracy for 30 years but he has been unaware of his own situation. He doesn't interrogate whether an alternative world exists or not. He repeats the same things. This is ethical death.

Question: My name is Ramazan (his surname is unheard). I am a student in the philosophy department. I joined this meeting because of the topic's relation with philosophy. The foundation of philosophy is to interrogate, to doubt, and after all, to be happy. And philosophy has a connection with all other sciences, all disciplines. Thus, the effect of

interrogation and doubt has a reflection on society. You have said that cinema also has a connection with all society, with all branches. How does cinema affect society? What is the degree of this effect? How does it lead society? I mean, how much can it make society happy? What are its reflections on society? I am curious about your comments.

Answer: Cinema does not need to satisfy the desires of society. In fact, it had better not do it. If you are not happy, you may have a chance to ask questions. Abbas Kiorustaim argues that the best movie is a boring movie since it causes to ask questions. Then, you dream about this film at nights. This is a permanent movie, a permanent effect on you. Well, what is a temporary effect? If movie solves every problem, in that case, it has a catharsis and after the movie you ask "so what?" I have shown you a popular movie scene. It is somewhat hybrid as well. *Hello, My Name's Doris*. The ending scene. What happened? Did it bring you to the edge of the cliff? There are no answers things. This is the aporia situation mentioned in the famous dialogues [by Plato]. To take you to the edge of the cliff and leave you there. In that case, you are asking questions. "What will happen now?" I think we have somewhat a chance to cross the line if we are taken to the edge of the cliff and left there. If you ask me what a good film is, for me, a good film is full of unpredictable and unexpected images and which takes us to edge of the cliff and let alone. The movie which takes us to edge of the cliff, leaves us there and leads us to think in a meditative way. We need to think a lot there.

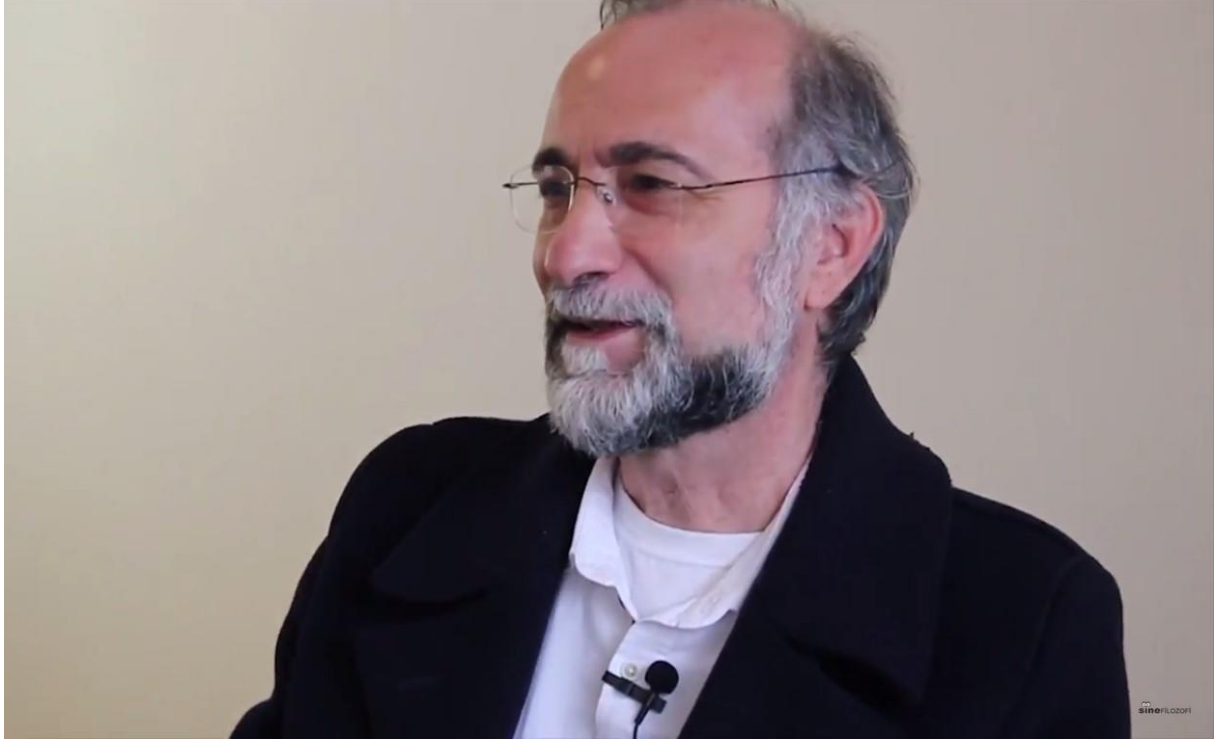
Question: I think cinema is partly identified with real life... Partly, I mean. And I believe philosophy has a direct influence on cinema as you stated in your speech and arguments...

Answer: Sorry, but I haven't stated it. Please don't misunderstand me! If so, I want to correct myself. Philosophy doesn't influence cinema directly. If you say so, meaning philosophy determines cinema or affects cinema altogether, that means cinema derives from philosophy. However, my conception is the cine-philosophic approach, which means cinema and philosophy are equal to each other. They can affect one another. They don't need to get along with each other completely. They have interrelation. They have to be different, to be in conflict with each other, to be paradoxical but thanks to this vibration, like Apollo and Dionysos, we can produce new ideas. Apollo represented logic, whereas the other, Dionysos was the God of Nature, wine. Vibration between them.

Question: If we take cinema as a real life and as in Marx's famous equation, the relationship between real life and philosophy is similar to the relationship masturbation and sex. If cinema and philosophy make an effect on real life, what kind of relationship is this? In this respect do you agree with Marx's this expression? Is philosophy isolated from real life?

Answer: In fact, Marx is wrong in this respect, I think. I am not saying it to devalue Marx. He is quite an important philosopher as well, I think. He's a philosopher as well as a social theorist. He claimed that until now [his era] philosophers interpreted the world, now it is time to change it. Is it so? But the idea itself somehow changes the world. I have just expressed some ideas here. Are you the same person as the one who entered the conference hall? As Gramsci argued, ideas at a certain point have a material effect in some ways. I mean

after ideas reach a point they start to change the world. Changing the world is an issue related to ideas. They reach a certain level and affect people. When Plato interpreted the world, or when Socrates interpreted the world, didn't they change the world? They changed so many people. What does changing the world mean? It means to change human beings. When you change a person you change the world. [It means] [T]hat a person transforms himself, and by using ideas that he transforms the world means anyway changing world. Because the subject of transforming is the human agent. He did it so much that, eventually, we have come to global environment crisis. Thus, what should we do? We should make this person aware of his actions. Therefore, we should create a lot of art so that he will be able to see himself there. Here is what I want to emphasize... One of the essential issue here is that symbols themselves, similar to genes explained in Richard Dawkins *Selfish Gene*. Cultural transformation constructs the human being. As you know, after a certain period, cultural evolution left biological evolution behind. What do I want to say by cultural evolution? That symbols transform humans. A movie, a book, a painting and a dialogue produced in this hall. All of them are ideas. As long as they are implanted, people start to change.



Tayfun Pirselimoglu İle Söyleşi*

Serdar Öztürk: Tayfun Bey hoş geldiniz, SineFilozofi dergimizin üçüncü sayısına.

Tayfun Pirselimoglu: Hoşbulduk

S.Ö: Görüşme yapmayı kabul ettiğiniz için çok teşekkür ederiz. İsterseniz öncelikle genel sorulardan başlayalım. Sinema ve felsefe ile ilgili doğrudan bir soru. Gilles Deleuze, düşüncenin üç biçimi olduğunu söylüyor. Bunlardan birincisi felsefe; kavramlarla çalışıyor. Sanat; duyumla çalışıyor, bilim de fonksiyonlarla çalışıyor. Şunu ekliyor, sinema yönetmenleri imajlarla düşünüyor ve bu anlamda kendileri de zaten filozof gibidir. Felsefecilerin sinema yönetmenlerini kavramsal düzeyde incelemesine gerek yoktur zaten. Siz bir yandan sinema üretiyorsunuz, imajlarla düşünüyorsunuz diğer taraftan da bir edebiyatçısınız. Dolayısıyla yazıyla da hem halsiniz. Ben şunu merak ediyorum, Tayfun Pirselimoglu acaba düşüncenin hangi modları üzerinde daha çok yoğunlaşıyor? Felsefe, sinema, edebiyat, bilim... Yani beslenme kaynaklarınız üzerine biraz ilgim var.

T.P: Anladım. Bir kere Deleuze'dan başlayacak olursak, O'nun sinemanın bizatihi kendisinin bir felsefe üretim alanı olduğunu söylemesi çok önemli. Yani sinemanın kendisinin, mesela

* Söyleşiyi aşağıdaki bağlantıdan izleyebilirsiniz:
<https://www.youtube.com/watch?v=NH6mLQpt22E>

semiyolojinin bir irdeleme alanı değil bizatihi fikir üretilen vasati olduğunu söylüyor. Aynı fikirdeyim, sinemayı bu anlamda biraz edebiyatla karşılaştıracam. Sinema da edebiyat gibi bizim fikrimizi beyan etme ve o fikrin alıcısına ulaşması için bir medium. Şöyle bir fark var bence, edebiyat okuyucuyla yazar arasında bir ilişki kuruyor, bu ilişki bir yazarın yetenekleriyle ve bunun karşısında okuyucunun algısıyla birlikte bir tasavvur alanı. Sinema, buna bir başka boyut ekliyor. O bir hakikat inşası. Yani biz sinemayla, yazarın edebiyatta bize tasavvur ettiğini kendi algımızla üretiyoruz ve bu sefer karşımıza imajlar çıkıyor. O imaj kendi hakikatini oluşturuyor. Fakat burada ki hakikatten kastım şu, o filme ait hakikat. Genel bir doğru, genel bir hakikat değil bu. Sadece o filmin bize işaret ettiği bir hakikat. Fakat burada bir şey daha var, bunu çok seviyorum. Eco'nun bir lafı var, niyet. Diyor ki, yazarın bir niyeti vardır, okuyucunun bir niyeti vardır fakat o eserin de bir niyeti vardır. Bu çok önemli, yani dolayısıyla yazar okuyucusuna kendi niyetini sunar, okuyucu onu kendi niyetiyle algılar ama sonuçta o romansa o romanın da kendi kendine bir entite haline dönüşmesiyle başka bir niyet çıkar. Sinema bunu çok daha dehşetli bir şekilde yapıyor. Bu biraz sizin elinizden çıkıyor. Demek istediğim şu, sinema hem seyircinin hem yönetmenin yarattığı dünyanın dışında kendisinin oluşturduğu bir entite olarak kendi mecrasında gidiyor. Ben yönetmen olarak bunu ne kadar kontrol edebiliyorum, benim kendi niyetimle yarattığım bir dünya var o dünya seyirciye nasıl ulaşıyor ve o seyirciyle o ilişki nasıl kuruluyor. Bu ilişkiyi ben şöyle kurmaya çalışıyorum, bu benim yarattığım hakikatin seyircideki karşılığında bir takım soru işaretleri oluşmasına çaba gösteriyorum. Yani, seyirciyle film arasında bir mesafe olmasını ve o mesafenin seyircinin biraz zahmete girerek karşılıklı olarak o mesafenin kapatılmasını talep ediyorum. Bu da şu anlama geliyor, seyirci çaba göstermek zorunda. Film sorular soruyor seyirci bununla ilgili algısıyla bir şeyler üretiyor ve karşılıklı olarak bir ilişki doğuyor. Benim yapmak istediğim sinema bu. Sorunuzun cevabı mı tam bilemedim.

S.Ö: Çok teşekkür ederiz. O zaman tam da sinemanızın içine girmişken biraz sinemanızda imajlarla yolculuk yapalım isterseniz. Filmlerinizde öyle karakterler ve kanımca tipler var ki, bunlar hayat içerisinde sanki “sürüklenmekte”. Yani, bir kaos var dışımızda ya da bizi belirleyen bir zaman var, bizim kendi failliğimizin olmadığı bir zaman konsepti. Sanki bizi belirleyen güçler olarak karşımıza çıkıyor. Yani bu fail ve bizi belirleyen güçler arasındaki ilişki bağlamında sinemanızın dünyası içerisine girdiğimizde acaba neler söyleyebilirsiniz? Böyle bir felsefi alt yapısı var mı? Felsefi düşünce var mı?

T.P: Bu biraz sinemadaki karakterle alakalı... Yani benim anlattığım karakterler, bunu hep söylüyorum, sokakta giderken yanınızdan geçip giden ve farkına varmadığınız kadın ya da erkeğin hikâyesi. Bunu çok değerli buluyorum çünkü onların bu sıradanmış gibi gözükken ama aslında kazıdıkça altından bir sürü sıkıntının neşet ettiği hayatlar bunlar. Bu insanlar biraz bu hayata fırlatılmış halde, evet fırlatılıp atılmış ve neden olduğu da bilmiyor, nedenini ve nasıldığını asla bilemediği ve bir yere doğru sürüklenen, nereye gittiğini de tam kestiremeyen insanların hikâyelerin anlatmayı seviyorum. Bu az evvel anlatmaya çalıştığım belirsizlikle de alakalı bir şey. Yani bir yere doğru gidiyoruz ama nereye gittiğimizi bilmiyoruz. Dolayısıyla bunun yarattığı psikoloji bu insanların çektiği sıkıntılar, karşılaştıkları acayıplıklar bütün bunların hülasası benim hikâyemi oluşturuyor diyebilirim. Bunların ortak özellikleri, bu insanların biraz böyle bir adım geri atınca hissediyorum. Bu karakterler, bilinçli olarak yaratılmış

karakterler olsalar bile bir adım geri atıp baktığımız zaman benim de gördüğüm bunların sahiden en önemli özellikleri çok sıradan insanlar ve hayatlar olmaları. Bunu da çok tekrar ediyorum ama yine söylemem de beis yok. Dostoyevski'i bir mektubunda yazıyor, "sıradan insandan daha korkunç hiçbir kimse yoktur" diyor. Aslında biz birçok, sonsuz sayıda insan olarak sonsuz sayıda korkunç hikâyeyi barındırıyoruz. Ben bu korkunç hikâyelerin içerisinde dolaşmayı çok seviyorum.

Sarper Bütev: Tam da bu noktada filmlerinizde karşımıza çıkan biraz bu anonim, yani belirli bir özellikleri olmayan, sıradan adı altında andığımız, sınıfsal açıdan baktığımız zaman ise alt sınıf ya da işçi sınıfından gelen karakterlerle ilgili bir sorum olacak. Ben kendi seyir deneyimimde onları izlerken bir noktada kendi anonimliğimi de fark ediyorum. Dolayısıyla o sıradan hayatlar, bir şekilde sıradanın dışındaymış gibi duran insanların içindeki sıradanlığı da deşiyor. Biz de belki onlar gibi başka güçler tarafından hükmedilen, az önce hocamın değindiği gibi kaosa fırlatılmış kişileriz; bu anlamda herkesin çerçevelenmiş bir hayatı var. Dolayısıyla filmleriniz belirgin biçimde alt sınıflardan gelen karakterlerin hikâyelerini konu alsada herkese özgü olan bu sıradan hali göstermesi bakımından evrensel olanı da yansıtıyor, siz neler söylerseniz bu konuda?

T.P: Doğru. Aslında sıradanlık dediğimiz sıfatın burada açılması lazım. Bu bir vasat ama bize öğretilmiş bir vasat olduğu için onun arkasında bir şey olduğunu merak etmiyoruz lakin var. Tıpkı bir soğanın kabuklarını soyarak gibi, zar zar soyduğumuz zaman sonuçta her katta başka bir yüzle karşılaşabilirsiniz. Bu "yüz" ifadesini özellikle kullandım, burada belki *Ben O Değilim* (2013)'den de söz edebiliriz. Bu yüzler bizim sahip olduğumuz kendimizin içinde saklanan yüzler aslında başka başka her yüzün de bir hikâyesi var. Dolayısıyla, ben bu yüzlerin peşine takılıyorum. Bu suretler sizi alıp bir sıradanlık içerisinde hiç de sıradan olmayan korkunçluklara götürebilir. Bize de böyle oluyor hayatın bizatihi kendisi de böyle esasında. Sanki öyle değilmiş gibi yaşıyoruz fakat bizatihi öyle. Sinema aslında bize sanki öyle değilmiş gibi yaşadığımız şeyi gösteriyor, işaret ediyor. Bu anlamda sinemanın tuhaflığı ve de gücü. Belki sahiden bununla alakalı.

S.Ö: Çok ilginç bir noktaya değindiniz. Sinema sıradanmış gibi gözükken hayatın içindeki sıra dışılıkları biraz keşfetme, belki bize gösterme sanatı. Bilimin ve felsefenin tanımlarından birisi de sanki bu. Karakterlerinizden ve sinemadaki imajlardan yine yolculuk yapmaya devam edersek, filmlerinizden temel olarak sebep-sonuç ilişkilerini belirli bir şekilde rasyonalize etme şansımız çok fazla yok. Bir sebep, klasik sinema anlatısında bilmekteyiz bir algılama varsa ona uygun bir tepki geliştirilir. Klasik ana damar sinemasının en tipik özelliklerinden birisi. Ama sizin sinemanızda bir sebep, bir sonuç aramaktan ziyade sanki hayatın içerisinde sadece seyreden, algılayan ama ona uygun bazen birçok anlamda tepki geliştirmeyen karakterlerle karşılaşmaktayız. Ve bir soru sormaktayız; bunların gerçek motivasyonları ne? Bunların saikleri ne? Ve orada afallamaktayız. Yeri gelmişken bunu söylemek istiyorum. Bu sizin modern sanat anlayışınızla mı ilgili, yoksa etkilendiğiniz ya da okuduğunuz edebiyat eserleri ile mi ilintili? Ya da siz bunlardan pek çok unsur alıp yeniden işleyip yeni bir imaj üretimi mi gerçekleştirmektensiniz? Ne söylemek istersiniz?

T.P: Şunu söyleyebilirim; biraz benim edebiyat üzerinden giderek sinemaya geçeceğim ve bu aynı sebeplerin aynı sonuçları oluşturması gerektiğine dair böyle bir determinist edebiyatla alakalı ve bu natüralist yazarların yani on dokuzuncu yüzyıl edebiyatının çok hatta o zamana kadar gelen bu edebiyatın ama özellikle işte ne bileyim Zola'da ve diğer birçok önemli yazarda kendini ortaya koyan bir anlayışla ilgili bir şey. Fakat daha sonra biliyorsunuz bu modern edebiyat dediğimiz edebiyatta bu kriter kırılıyor. Mesela, Camus'de, André Gide'de bu aslında müphem olan yani, bilemediğimiz bir alan ve bu deterministik tavra son derece şiddetle karşı koyup yeni bir alan açan bir edebiyat çıktı. Ve biraz benim yaptığım, tabi sinema da bunun karşılığı var, bence bunun da benim için en etkili olanı Antonioni. Mesela, *Macera (L'Avventura, Michelangelo Antonioni, 1960)* ben onu hep söylüyorum yani bir yönetmenin müdanasızlığının şahikası. Ki biliyorsunuz Cannes'da yuhalanmıştır o film. Çünkü bir kadın var ve birden kayboluyor ortadan ve sonra filmde bu kadını unutuyoruz. Yani bir, o zamanki sinemaya kadar bunun hiç bir manası, açıklanabilir bir tarafı yok. Daha önceki yapılmış bir iki iş var fakat bu sahiden zirvesidir bence. Dolayısıyla bu benim çok ilgimi çekiyor. Bizim izleyici olarak ya da okuyucu olarak soru sormak zorunda bırakan bir edebiyattan ve bir sinemadan bahsediyoruz. Bu benim filmlerimde özellikle çok var, evet doğrudur. Çünkü aslında, her şey o kadar kolay değil. Yani hayatta cevabını kolayca bulduğumuzu zannettiğimiz şeyler aslında bizi yanlış yerlere götürülebilir ve götürüyor da. Sanat zaten bu soruları sordurmak ve bizim bir şeyler kazıp altında ne var diye bakma zorunluluğunda bırakan alandır benim için. Dolayısıyla bu soruyu yani seyircinin eline bir kasma vermek ve onunla bu toprağı eşelemelerini istemek hakkımı buluyorum kendimde. Çünkü ben öyle yapıyorum ve bununda benim sinemam adına doğrusu olduğunu düşünüyorum. Bu hem edebiyat hem sinemada böyle. Sinemanın geldiği bu noktada zaten bence, bunu hep söylüyorum; seyircinin de sorumluluğu var. Ben yönetmen olarak ne kadar sorumlusam seyirci de o koltuğa oturduğu andan itibaren aynı sorumluluğu taşımak zorunda. Dolayısıyla bu müphemlik alanına birlikte giriyoruz, herkes orada kendine bir yol bulup, bir kapı bulup oradan bir yere doğru gidiyor. Ben sadece bu alanı açmak istiyorum ve kapıları gösteriyorum. O yüzden bu soru cevaplarda bana çok sorulan bu, “bu neydi”, “bu niye böyle”, “o öyleyken bu niye böyle oldu” gibi sorularının cevabını hiç bir zaman vermiyorum. Benim için bir cevap tabi ki var, fakat seyircinin de bir cevabı var ve o da çok aranarak bulunmuş bir cevap olmasını talep ediyorum. Bunu düşünmemiz lazım, bir tefekkür alanıdır sinema. Biz bir filmle karşı karşıya kaldığımız zaman o filmle aramızda olan ilişkinin bizi niye bu böyle diye sorduruyorsa bunun üzerine düşünmek zorunluluğumuz var. Bu anlamda biz seyircinin sorumluluğundan ve zorunluluğundan söz ediyorum, buna inanıyorum. Dolayısıyla her şey öyle kolayca açıklanabilir olamayabilir. Öyle değilse nedir, “buyurun gelin” demekten başka bir şey değildir bu.

S.Ö: Çok ilginç bir cümle kullandınız orada sinemanın bir tefekkür alanı olduğunu vurguladınız. Ama aksiyon sineması, daha çok sayısal ve hareketin peşinde olan sinema tefekkür edici bir sinema olmaktan ziyade deyim yerindeyse hesaplayıcı bir sinema. Heidegger'in hesaplayıcı düşünce kavramından üretirsek belki hesaplayıcı belki de başka sinema konsepti var o da tefekkür edici sinema, tefekkür edici düşünceden esinlenerek üretirsek. Seyircinin sorumlu olması gerektiğini söylüyorsunuz ama bilmekteyiz ki şöyle bir

paradoks da var: Günümüzde seyirciler, klişe imajlarla, hareketli imajlarla öyle çerçeveslendi ki bu soruyu sormaları onlar için oldukça zor. Yani uçurumun kenarına getirilip bırakılmak yerine deyim yerindeyse katharsis eğilimleri ile dolu bir seyirciden söz ediyoruz. Sinemanın içerisine girip sinemanın içerisinde boşalma, rahatlama, enerjisini bir şekilde sinemanın içerisinde harcamak isteyen bir seyirci profili. Bunu nasıl aşacağız? Yani, bu paradoksun aşılması mı gerekir?

T.P: Bu bence çok önemli bir mevzu. Demin, sinemanın edebiyattan farkı olarak onda bir hakikat inşası olmasından söz ettim. Bunun sadece ve sadece o hikâyenin hakikati olduğunu söyledim. Şöyle bir şey seyrettim ben televizyonda, epey oluyor. Doğu'da bir çarpışma, bir çatışma olmuş; dört tane asker ölmüş, üç tanesi yaralanmış ve bu yaralılardan bir tanesi hastanede. Bir bakan ziyaret ediyor. Bakan diyor ki, 'evladım ne oldu?' O da, 'işte komutanım, sayın bakanım korkunç bir şey oldu, birden büyük bir patlama oldu. Sanki bir filmin içindeydik' diyor. Ben bunu seyrettim yani hakikat dediğimiz şeyin referansını, bacağı kopmuş, arkadaşları ölmüş s referansı sinemada izlediği bir film üzerinden veriyor. İşte bu korkunç bir şey. Günümüzün sinemasının geldiği ve seyirciyi soktuğu hal bu. Dolayısıyla bunda bırakın düşünmeyi yani böyle bir ana akım sinemanın seyircisiyle kurduğu ilişkide bırakın düşünme şansı vermesini, buna bile izin vermeden onun boğazına yapıyor ve benim işte böyle icbar edici sinema dediğim zorlayıcı ve kaçamayacağınız bir hücrenin içerisine sokuyor. Bundan kaçamazsınız. Çünkü sinema, bugünkü televizyon da diyebiliriz, kaçınılmaz bir tuzak. Kaçamazsınız bundan. Eğer, o yönetmen o sinema sizi vurmak istiyorsa ki istiyor, vurulursunuz. Hiç şansınız yok. İşte bunu çok çok tehlikeli buluyorum. Demin anlatmaya çalıştığım o hakikati hikâyenin değil, dünyanın hakikati haline döndüren bir sinema var. Bu bence bir kıyamet alameti.

S.B: *Ben O Değilim* filminde zaten bu duruma itiraz ediyorsunuz. Karakterler televizyon izliyorlar ve orada bir karakterin ağzından; 'işte bütün bu gördüklerimiz aslında sahte' gibi bir cümle çıkıyor. Dolayısıyla, az önce değindiğiniz gibi bu sahte deneyim alanının, yani televizüel imajla izleyen üzerine boca edilen bütün o fantezi dünyasının, gerçekliği ele geçirdiği bir durum var. Sanırım Baudrillard buna benzer bir şey söylüyor. Bu televizüel gerçeklik konusunda siz neler söylersiniz?

T.P: Çok enteresan bir şekilde illüzyonu olumlu anlamda kullanıyor. Sinemanın bir pornografiye dönüştüğünü, imajın kirlendiğini ve seyirciye hiç bir aralık bırakmadığını söylüyor. Çok çok doğru. Sinemanın ima edici tarafını tamamen körleştirmiş ve sadece ve sadece sizin tabi olacağınız bir resim, bir imajla karşı karşıya kalmışsınız ve hiç kaçarsınız yok. Buradan çıkan hakikat işte askerinin bir filmin içerisinde hissetmesine yol açıyor. Burada artık susmaktan başka bir şey bulamıyorum. Bunun karşılığında ben başka bir sinemayı tabi ki savunuyorum ve bu sinemanın da demin anlatmaya çalıştığım gibi seyirciyi zorlayan bir sinema olmasını söylememin bir sebebi de bu. Olabildiğince samimi olmaktan söz ediyorum. Yani, elimi açarak en başında bir ilişki kurmak istiyorum. Ana akım sinemanın kullandığı silahları kullanmamayı öneriyorum. Mesela, müzik kullanımı korkunç bir şey, müzik izleyicinin nerede neyi yapacağını işaretini veriyor, işte müzik bu silahlardan biri mesela onun gibi büyük birçok şey var. O yüzden çerçevenin nasıl yapılacağı önemlidir. Hani bu çok

meşhurdur ya Godard kameranın nerede duracağına bir ahlak meselesi olduğunu söyler. Bence en az onun kadar büyük bir ahlak meselesi; kurgu. Sinemanın birçok silahı var bence kurgu bunların en başında geliyor. İzleyiciyi yakalayıp hücreye sokmak için kullanılıyor. İşte ana akım sinemayla artık bu görüntü pornografisinin şahikasına ulaştığı bir zamanda yaşıyoruz örneğin sinemanın bugün 3 boyutu da geçmiş olması gibi. Buradan nasıl bir seyirci çıkacak ve bu seyirci nasıl, nereye doğru gidecek onu bende çok merak ediyorum.

S.Ö: İzninizle bu noktada benim bir sorum var. Ana akım sinemanın, izleyicinin dünyasını çerçevelediğini imajların onları ele geçirdiğini ve aslında seyircinin de imajlarla karşılaşarak kendi imajlarını da bir şekilde filmle birlikte iletişime sokarak inşa etmesi gerektiği yorumu belki çıkarılabilir söylediklerinizden. Yani siz öyle bir imaj üretimi gerçekleştireceksiniz ki bu imajlar izleyiciye bir alan verecek, soru sormasına bir alan açacak ve izleyici imajlara sordukları sorular vasıtasıyla da belki farklı farklı imajların üretilmesine katkı sağlayacak. Yani ciddi bir emek faaliyeti bu. Yine biraz önce sorduğum soruya gelirsek bu emek faaliyetini gerçekleştirecek izleyicinin üretimi, yani burada tek boyut bir üretimden bahsetmiyorum buna dikkat etmek gerekiyor, izleyicinin inşası belki kültürel bir ortam bazıları buna medya okuryazarlığı diyor ama ben bu okuryazarlık terimini kesinlikle sevmiyorum. Sinemayla ilişkiye geçecek, sinema imajları üzerine yorum yapacak onların üzerine tartışacak bir izleyicinin inşası nasıl mümkün sizce? Bu konuda bir fikriniz var mı? Merak ediyorum.

T.P: Bu genel olarak dünyanın gidişatı ile alakalı bir problem. Zamanın ruhu ile açıklanabilecek, daha doğrusu başka türlü açıklanamayacak bir zamanı yaşıyoruz. Genel olarak bütün dünyada özellikle de bizim memleketimizde seyircisi, sinema seyircisi bağlamında ya da sinemanın kendisi adına söylüyorum bir sıkıntı var. Bu sıkıntının birçok boyutu var. Mekanik, teknik sorunların yanında yani seyircinin bu gerçek sinemaya ulaşması ile alakalı problemler var. Ama ulaştıktan sonra da bunun algılanması esas problem bence. Bunun sinemanın, yani sinemayı gerçekten sanat olarak yapmak isteyenlerin karşılaştığı problemler olduğunu söyleyebiliriz. Yoksa ana akım sinemanın böyle bir problemi yok. Tam tersine belki de böyle olduğu için demin sözünü ettiğim sinemanın sıkıntıları oluyor. Çünkü o alanı o kadar kaplıyorlar ki ve bunu kendilerine bir hak olarak görerek yapıyorlar, bu yüzden sinemayı gerçekten sanat olarak yapmak isteyenlerin sinemasının oksijen alabileceği alan çok daralıyor. Eskiden şöyle bir şey vardı, festivaller özellikle de İstanbul Film Festivali özelinde söyleyebilirim. Bence önemli bir kuşlak sinemacı çıkarmış festivaldir. Benim zamanımda, dünyada neler olduğunu görmek önemliydi, dünya oradan beslenmek için bir alandı. Şimdi çok daha kolay bu iş. İnternetiniz varsa ulaşamayacağınız film yok. Lakin bunun getirdiği tuhaf bir seyirci tipi oluştu. Bu kadar kolay ulaşmakla alakalı muhtemelen. Demin söylediğim gibi arz o kadar çok ki, o kadar çok prodüksiyon, film dünyada üretiliyor ki tüketici olan seyircinin de bir şımarıklığı oluştu. İsteddiği her filme ulaşmak ve istediği gibi bulamadıysa onu atlayıp geçmek ve bir ötekine bakmak, beş dakikanızı ayırdıktan sonra öbürüne geçmek çok kolay. Bu durumun yarattığı yeni bir sinema seyircisi tipi oluştu. Bu da bence sinemanın kendisini, yani sinemayı sanat diye algıladığımız sinemayı çok örseleyen bir gelişme. Buradan ne yapılabilir, benim şahsen yapabileceğim çok fazla bir şey yok. Çünkü bu sahiden çok büyük bir problem hatta memleket ve dünya problemi. Ama en azından benim söyleyebileceğim şey şu olabilir, benim gibi sinema yapanların yapmaya devam etmekte ve

kendi sözlerini söylemekte ısrar etmeleri. Bunun kadar kıymetli olabilecek bir şey daha var o da sinema kritiğinin niteliklerinin de yükselmesi. Sinema kritiği bence önemli bir eksik, hem bizim sinemamız hem de dünya için geçerli bu. İyi sinemanın açacağı yeni açılar göstereceği ve sinemacıyla düşünerek düşüncelerini aktaracak nitelikli insanlara ihtiyacımız var. Bunun artması lazım. Ama bu nasıl olur, onu bilmiyorum doğrusu.

S.B: Tam da bu noktada şunu eklemek istiyorum, Jean-Luc Godard çektiği filmleri şimdi internet ortamında kendi yarattığı bir alanda yayınlıyor. Aslında Türkiye'ye ilişkin gibi görünen bu nitelikli seyirci sorunu, Fransa ve İtalya gibi nitelikli bir sinema geçmişi olan ülkelerde de var. Günümüzde "Sanat sineması" adı verilen nitelikli sinemanın izlenilmesinde ciddi anlamda güçlükler var. Ben bu nitelikli izleyici sorununu aslında sinema alanını da aşan bir şey olarak görüyorum, az önce dediniz ya kolayca ulaşıyor artık, hatta dijital platformlarda bile adı "sinema festival" olan kanallar var, bu sorun biraz da günümüz insanın var oluşsal duygusuyla da bağıntılı gibi görünüyor...

T.P: İşte dünya ruhu dediğim şey, zamanın ruhu dediğim şeyle alakalı dediğim o.

S.B: Bir rezerv var ve dünyanın elimizin altında olmuşluğu, hemen orada durması, istediğimiz anda ulaşacağımız şekilde durması garip bir şekilde sinemayı tüketim alışkanlıklarımızı ya da sinemaya bakışımızı da değiştirdi. Bir de böyle bir durum var.

T.P: Bunun teknolojiyle de alakası var. Ben sinemaya başladığım zaman ilk filmi 35mm çektim, kısa filmi 35mm çektim ve ondan sonra ikinci filmde dijitale başladım. Bence dijital sahiden sinemanın geleceğini belirleyen çok büyük bir gelişme. Lakin şöyle bir şey oldu sinemanın dijitalleşmesi bir yandan birçok kolaylık getirdi bir yandan da çok büyük bir problemi beraberinde getirdi. O da bu işin çok kolay yapılabileceğine dair vesvesenin oluşması. Kolaydan kastım, evet teknik olarak kolaylaştıran şey fakat sinema yaparken ki hız sinemayı üzerine düşünme zamanından çalmaya başladı. Bu da bence çok etkili. Örneğin, eskiden bir 35 çekerken 1'e 3, 5, 7, 10, 15 çekerdiniz, şimdi 1'e 1000 çekebilirsiniz. Yani, sınırsız bir özgürlüğünüz var. Bu bir taraftan çok avantajlı diğer taraftan bir yarattığı şöyle bir sıkıntı var; o olmazsa bu olur duygusuyla yani filminizi çekerken onun üzerine çalışmanızla geçen çok pratik bir şeyden bahsediyorum. Yani, bu filmleri iyi yapar kötü yapar anlamında değil ama çok filmin pratiği açısından söylüyorum bunu. Bu kolaycılıkla alakalı bir problem olarak geldi. Dolayısıyla, bunun üretilen filmin ruhuna da tesir ettiğini düşünüyorum. Artı dijitalerin gelişmiş olması post kısmında da çok büyük imkânlar yaratıyor. Yani bu biraz işin matematiği üzerine önceden düşünmeniz ve hesaplamanız gereken şeylerin nasıl olsa birileri tarafından hesaplanacağı rahatlığıyla film üretilmesine yol açıyor. Ben benim gördüğüm Türkiye'den bahsediyorum. İlk filmlerde, yeni yapımlarda, örneğin ilk kez yönetmenlik yapan arkadaşların yaptıkları filmlerin birçoğunda gördüm, problem bu; kolay. Sinema zor bir iş. Yani, sinema yapacaklar için söylüyorum, çok kolay görünen ama çok zorlukları olan. Onun bu sıkıntılarını çekmeden sinemayı öğrenemezsiniz. Bu gün sinemanın bu kadar kolay yapılabilir hale gelmesinin getirdiği bu sıkıntılardan öğrenilecek derslerin ortadan kalkmış olmasıyla alakalı. Bu arada da bunu söylemek istedim.

S.Ö: İzin verirseniz, biraz konuyu değiştirmek ve farklı bir soru sormak istiyorum. Şimdi, karakterleriniz sinemada gerçek bir bedenden ziyade sanki zombi-zihin gibi durmakta, zombi-zihin benim ürettiğim bir kavram. Bazen yaşayıp yaşamadıklarından da emin olmadığımız karakterle karşılaşmaktayız. Dolayısıyla, böyle bir karakterin fiziksel anlamdaki ölümü izleyiciyi çok şok eden bir durum olmaktan ziyade sanki bazen böyle Spinoza'nın da dediği gibi, uzun bir intihar olan hayatların aniden sona ermesi, gibi algılanabiliyor. Hayatın kendisi bazen uzun bir intihar da olabilir. Spinoza bazen buna 'etik ölüm' de diyor; zaten yaşarken ölüsünüz, zombisiniz. Dolayısıyla bir fiziksel anlamda sizin ölüsünüz, ölümünüz izleyiciye de o kadar sürpriz gelmiyor. Sonuçta ölüyorsunuz ve sizin bu noktada ölüme ve hayata bakışınızı merak ediyorum?

T.P: Benim etrafımda dönüp durduğum, takıntılı olduğum mevzular var ve ölüm de bunlardan bir tanesi. Bunun üzerine bu üçlemenin 'vicdan ve ölüm' diye adlandırılmasının bir nedeni de bu. Şöyle bir tuhafıktır bu, ne olacağını biliyoruz fakat yapacağımız hiçbir şey yok. Yani, bir son var, bu kaçınılmaz bir son ve bu kaçınılmazlık karşısında mahkûmuz. Bence, felsefenin etrafında döndüğü bütün problematik de bu. Bunun vicdanla olan alakasına gelince; bir başlangıç ve son arasındaki bu yolda bize rehberlik edecek yegâne unsurun bu vicdan meselesi olduğunu düşünüyorum. Yani şöyle düşünüyorum esasında, bu bir sondur. Benim bütün filmlerimin başı ve sonu aynıdır, nasıl başladıysa öyle biter. Bunu, şunu işaret etmek için kullanıyorum; şöyle bir inancım var, hayatımız bir çemberin üzerinde dönerek dolaşmaktan ibaret. Yani bir yerden başlıyoruz bu geniş bir çember ve sonra bir sona geliyoruz, kaçınılmaz bir son. Fakat bu bende bir umutsuzluk yaratmıyor. Çünkü bu deterministik bir ifade değil, kendi içerisinde bir diyalektiği var. Çünkü sona gelen artık biz değiliz, yeni birisi. Bu seyahatin nerede biteceğini biliyoruz fakat bittiği anda artık biz olmuyoruz. Dolayısıyla bir tekâmül hali. Öğrendiğimiz şeyler var bu seyahatin içerisinde, dolayısıyla benim karakterlerimin ölmesi de aslında bir sonraki filmde başka bir tip şekilde hayata başlamaları ile alakalı, öyle görüyorum ben.

S.B: O zaman şöyle bir şey söyleyebiliriz, Tayfun Pirselimoglu'nun sinemasında bir kozmos var. Bu kozmolojik açıdan bir tekerrürü içeriyor. Yani, hem kozmolojik açıdan bir tekerrür var hem başka birisi haline gelmemiz anlamında belki etik diyebileceğimiz bir tekerrür de var. Nietzsche'de buna benzer bir şey söyler, yani defalarca hayata geliriz ve aslında aynı kişi olarak gelmeyiz. Küçük de olsa bir değişim geçiririz, değil mi?

S.Ö: Bengi dönüş

S.B: Evet, bengi dönüş ya da ebedi dönüş yine Kierkegaard'da da buna benzer tekerrüre ilişkin bir düşünce var. Buradan *Ben O Değilim* filmine uzanırsak, Nihat, Nihat'ın yerine geçtiği Ayşe'nin kocası Necip, böyle bir üçlü karakter üzerinden bir hikâye var orada. Fakat seyirciler, aslında hikâyedeki deneyimlerin kime ait olduğunu da pek kestiremiyor. Yani, bütün bir hikâyeyi Necip düşlüyor olabilir, başka bir hayatta belki de. Nihat Necip'e dönüştüğü an polis tarafından enseleniyor ve başladığı noktaya yeniden dönüyor. Çünkü Necip hapisteydi, hikâyenin sonunda Nihat Necip'e dönüştü ve tekrar hapse geri dönmüş oldu. Böyle ilginç bir şey var hikâyenin akışında. Dolayısıyla hikâyedeki anlamlar belirsiz ve bu belirsizlikte sinemanıza bir tekinsizlik duygusu katıyor. Kolay cevaplar bulamadığımız bir sürü

düşünceyle bizi baş başa bırakıyor. Deleuze bu belirsizlik halinin ve tekinsizlik duygusunun modern sinemanın en önemli özelliklerinden biri olduğundan söz ediyor. Değirmek istediğim bir konu da zamanın kullanımı. Filmlerinizde, zamanı doğrudan hissediyoruz. Burada yine Deleuze'a döne biliriz. Ona göre zaman-ımaj modern filmlerin önemli bir özelliği. Tüm bu çerçeve içerisinde filmlerinizde son olarak, dikkat çeken bir öge olarak suç ögesi var. Filmlerinizin neredeyse hepsinde karakterlerin suç işlediği görülüyor. Ancak Klasik polisiye ve kara filmlerde olduğu gibi suç ve gizem ögesi alıştığımız şekilde seyircinin beklentilerine cevap verip, bir eğlence deneyimi getirmiyor. Tam tersine, var oluş üzerine felsefi bir soruşturmaya yapmaya yol açıyor. Bu öğeler Dostoyevski'de vardır örneğin. Yani suç üzerinden insani var oluşumuzun ne anlama geldiğine ilişkin bir şey. Bütün bun unsurları birleştirdiğimizde sizin sinemanız, herhangi anlara ve herhangi durumlara fırlatılan karakterlerin pek de gerçek olmayan bir gerçeklikle nasıl başa çıkacaklarının bir tür oyunu olarak şekilleniyor. Dolayısıyla, ben sinemanızı izlerken bir oyun içinde olduğumuzu, bir tür bulmaca içinde olduğumuzu da düşünüyorum. Doğru mu düşünüyorum? Ya da bilmiyorum, nasıl cevap verirsiniz?

T.P: Gayet iyi açıkladınız. Yalnızca bunun mesela zamanla, benim zaman algımın ya da sinemada zamanı kullanma şeklinin belki biraz açıklamaya çalışmam gerekir. Evet, benim filmlerimde bu filmik zamanı reel zamana olabildiğince yaklaştırmaya çalıştığım bir çabam var. Bu biraz madem bunun felsefi tarafından bakıyoruz, biraz böyle Bergsoncu bir açıyla açıklanabilir bir şey. Yani bu kendimizin içsel zamanı ve onun dediği gibi bir dış zaman, süre daha doğrusu. *Dure* dediği şey var ya, o aslında bence sinemada seyircinin o koltuğa oturduğu anda izlemeye başladığı filmle birlikte kendi zamanıyla dışındaki zaman arasındaki bir alışverişe girme hali. Bergson, anladığım kadarıyla sinemayı çok seven bir adam değilmiş. Onun şansızlığı sinemanın bu kadar gelişmemiş bir zamanında yani Lumière zamanına denk düşüyor olması. Bugün yaşasaydı söyleyeceği şeyler herhalde çok daha farklı olurdu diye düşünüyorum. İzleyicinin kendisine ait içsel zamanı o filmdeki zamanın içine geçmesini yani mündemiç olmak hali. Bunu kurmak çok önemli. Buna çok dikkat ediyorum. Bu da yine Bergsoncu bir şey olacak ama sezgiyle algılanabilen bir şey yani o sürenin, o *durenin* ne kadar olacağının hesabını ben kendim yönetmen olarak yapıyorum. Bu bugünkü ana akım sinemasını izleyen seyirciye de çok sıkıntı verici geliyor. Çünkü o zamana geçmek o kadar kolay değil. Yani, o zamanla bir alışverişe girmek hiç kolay değildi, bugün kolay değil. Çünkü neden, zaman algımız tamamen değiştirildi. Yani, hız denen bir şey var ve bu hızla olan ilişkimiz zamanın komprime hale getirilerek bize, yine onu söyleyeceğim icbar edilmesi, zorlaması artık bizim hakiki süreyle ilişki kurmamızı çok zorlaştırıyor. Ve diyorum ya seyircinin biraz zahmete girmesi lazım. En önemli zahmet burada kendi zamanını filmin zamanıyla o alışverişe sokması. Yani, benim talebim bu. O yüzden bu zamanla ilgili söyleyeceğim şey bu. Suça gelince, evet bütün filmlerimdeki karakterlerin eninde sonunda bulaştıkları, bulaşmak zorunda kaldıkları bir suç var. Lakin bu suç demin sohbetimiz sırasında söylediğimiz gibi bir nedenle, açıklanabilir ya da bir nedene bağlı olmayabilir. Bu bence bizatihi bu günlük hayatın içerisinde de var olan bir hakikat. Ben sinemada bunu anlatmayı çok seviyorum. Yani benim hikâyelerimde, romanlarımda da var bu, şöyle ya da böyle buna

kader de diyebilirsiniz, hepimizin hikâyesi bir yerden bir suça bulaşmak ve onun etrafında dönmekle alakalı. Öyle bir şey.

S.Ö: O zaman izin verirseniz ben son soruyu size yöneltmek istiyorum. SineFilozofi dergimiz hakkında ne düşünüyorsunuz, Tayfun Pirselimoglu?

T.P: Sizin sayenizde farkına vardım, onu itiraf edeyim ve olabildiğince inceledim. Çok kıymetli. Demin konuşuyorduk ya sizde sordunuz, Nasıl olacak da seyircinin hakiki sinemayla olan ilişkisi kurulabilecek diye. Şurası çok aşikâr ki bu derginizi okuyacak kısıtlı sayıda insan var. Ama bu bütün dünyada böyle. Lakin o okuyanlar için çok büyük önem arz ediyor. Ben de takip edeceğim bundan sonra. Bize yeni perspektifler açmak, burada da bir yol varmış, olabilirmiş ihtimallerini göstermek birinin bunu işaret etmesi çok önemli. Yani, derginizin de bence böyle çok kıymetli ve önemli bir işlevi var. Bize bu da varmış, bu da olabilirmiş ve ihtimaller üzerinde düşünmemizi yani bir filmin aslında yapmasını istediğim şeyi yapma ihtimalini taşıyor. O yüzden çok önemli.

S.Ö: Çok teşekkür ederiz, bu güzel sohbet için.

T.P: Ben teşekkür ederim.

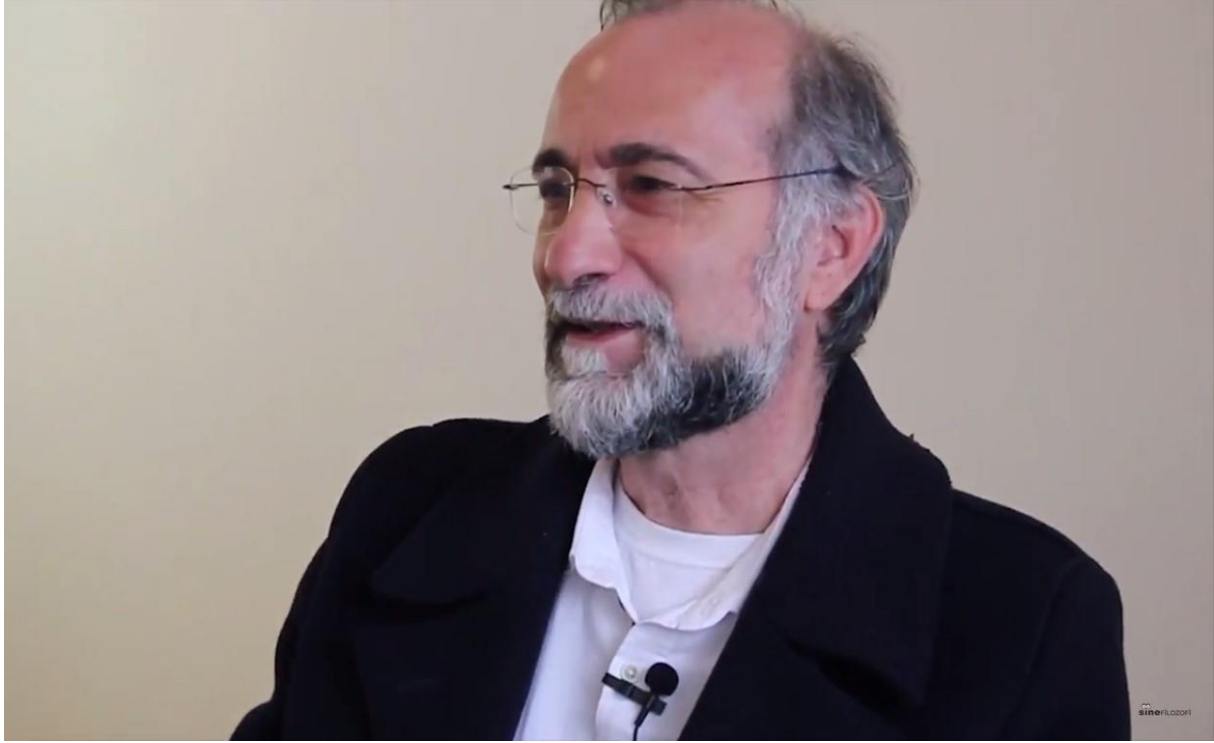
S.Ö: Umarım daha sonraki sohbetlerimizde tekrar bir araya geliriz.

T.P: İnşallah diyorum, sağ olun.

S.Ö: Çok sağ olun.

S.B: Çok teşekkürler.

T.P: Sağ olun.



An Interview with Tayfun Pirselimoglu¹

Serdar Öztürk: Dear Tayfun Pirselimoglu,

Welcome to the third issue of our journal, *SineFilozofi*.

Tayfun Pirselimoglu: Thank you.

S.Ö.: Firstly, thank you very much for agreeing to give us an interview. Let us begin with general questions. Here is one directly related to cinema and philosophy. Gilles Deleuze asserts that there are three forms of thought. The first of these, philosophy, works with concepts. The second, art, works with sensations, and the third, science, works with functions. In addition, he adds that film directors think with images, and in this respect, they are like philosophers. Therefore, there is no need for philosophers to investigate film directors at the conceptual level. On the one hand, you produce cinema. That is, you think with images. On the other hand, you are a man of letters. Therefore, you are familiar with writing as well. I would like to know on which modes of thought Tayfun Pirselimoglu concentrates more. Philosophy, cinema, literature, science... In other words, I am interested in the wellsprings of your work.

¹ Translated by Özlem Atar and proofread by Dilek Kaya-Bakay and Serdar Öztürk.

T.P.: I see. If we are to begin with Deleuze, it is very important to note that he views cinema itself as a sphere of philosophical production. In other words, he dismisses the idea that cinema is an area of semiotic enquiry and rather imagines cinema the medium of its production of thought in itself. I agree, and in this sense, I will compare and contrast cinema with literature. Just like literature, cinema is a medium through which we express our opinion and make it possible for that opinion to reach its recipients. I think, however, there is a difference between the two modes of artistic expression. Literature builds up a relationship between the author and reader. This relationship is an area of imagination bringing together the reader's perception as opposed to the author's talents. Cinema adds another aspect to this relationship. It is a construction of reality. That is, using our perception, in cinema we produce what an author describes us in literature, and here we come up with images. Those images construct their own reality. However, what I understand from the concept of reality is that it is a reality which belongs to that film. This is not a general truth or reality. It is only a reality that particular film signifies. Yet, there is another point I must highlight. And I love it. It is what [Umberto] Eco calls intention. Eco acknowledges that the author has an intention and that the reader has an intention, too. And yet, he asserts that the text has an intention as well. This is very important. That is, the author presents his intention to his/her reader. The reader interprets it using his/her intention, but if it is a novel s/he is reading, and then issues the texts' intention from the novel as an entity. Film does this with great intensity. It is partially made possible by you, the director. Here is what I'm trying to tell: a cinema film, apart from being the world constructed both by its director and the audience, works on its own as a self-constituting entity. To what extent can I control this as a director? There is a world I create using my own intention. How does that world reach the audience? How does it interact with them? I try to build this relationship so that the reality I have created puts some question marks on the audience's mind. I demand that there is some distance between the film and the audience and that the audience takes the trouble to cover that distance. The film asks some questions. The audience generate something using their perceptions, and from there emerges a mutual relationship. This is what I am trying to achieve in my filmmaking. I wonder if this is what you were interested in hearing.

S.Ö.: Thank you very much. Now that we are talking about your filmmaking, let's take a journey among the images in your films. Your films have such characters and, I believe, types that seem to "drift" through life. I mean, there is a chaos outside of us or a time that determines us. This is a concept of time that denies us of our agency. It is as if they appear as powers that determine us. When we enter the world of your films with regard to these agents or powers that determine us, what can you tell us? Do your films have such a philosophical background? Is there such philosophical thinking behind your filmmaking?

T.P.: This has a bit to do with the characters in cinema... Well, as I always say, my characters tell the stories of women and men who pass right by you while you are walking in the street, and whom you do not notice. I find this very valuable because they lead seemingly ordinary lives, but in fact when you dig down, a whole series of issues arise from under their seemingly shallow stories. To some extent, these people are hurled into this life. Yes, they have been hurled and they do not know why. I like to tell the stories of people who do not know why

and how things are the way they are, and the stories of those drifting somewhere and yet can never know where. This is also linked to the uncertainty I have mentioned just now. I mean we head for somewhere, but we do not know where. Therefore, I can tell that the psychology resulting from this uncertainty, the suffering these people endure, the eccentricities they face and the sum and substance of all this make up my story. What they have common is... When I step back and think, I see that their most important feature is that, even though they are deliberately created as they are, they are quite ordinary people and their lives are ordinary. I often repeat this as well, and yet I see no harm in repeating this. Dostoyevsky writes in one of his letters that there is no one scarier than an ordinary person. In fact, as an endless number of people, we harbour an unlimited number of horrific stories. I very much enjoy wandering among these horrific stories.

Sarper Bütev: I'd like to step in right at this point and ask a question about the somewhat anonymous characters we come upon in your films. That is, the characters who lack agency, whom we may call ordinary, and if we consider them class-wise, who belong to lower or working class. I realize my own anonymity while watching them. Therefore, those ordinary lives dig out the ordinariness out of the people who initially look unordinary. Maybe, just like them, we are individuals governed by other forces, and as Mr. Öztürk mentioned earlier, we are thrown into a chaos. In this regard, we can say that everyone leads framed lives. Therefore, though your films clearly deal with the stories of characters from the lower classes, their presentation of the ordinary reflects what is global, typical of everyone. How would you comment on that?

T.P.: Right. In fact, the adjective ordinary needs elaboration here. It is a medium, but we do not realize what is behind it as it's been taught to us. Still, there is something behind it. It is just like peeling off the papery layers of an onion. As we peel off each layer, we see a different face. I particularly use the word "face". Maybe, here we can talk about *Ben O Değilim/I'm not Him* (2013). These faces belong to us, and each and every face hidden in us has its own unique story. That's why I trail after these faces. These faces might take you through this ordinariness to atrocities, which are not ordinary at all. This happens to us as well. And actually life itself is like that. We live as if it is not like so, yet it is like that in itself. Cinema shows us or points out what we go through as if we do not. Perhaps this is where cinema's peculiarity and power lie.

S.Ö.: You have made a very important point. Cinema is the art of exploring and maybe, to some extent, showing us the extraordinariness in life which seems ordinary. I guess this is also one of the definitions of science and philosophy. If we are to continue to wander among your characters and cinematic imagery, we see that we do not really get the chance to rationalize a causal relationship in your films. We know from classical cinema that if there is a cause, or a perception, it brings about certain reactions. This is one of the most typical features of classic, mainstream cinema. However, in your films, rather than looking for a reason or a result, we encounter characters that perceive things yet not react to them while they drift along in life. And we ask a question: What is their real motivation? What is their motive? And we get puzzled there. At this juncture, I'd like to add: Is this related to your view of modern art or the

literary works you have read and been influenced by? Or have you been creating new images taking and reinterpreting various elements from those books? What would you like to tell?

T.P.: Well, I can say this... This has much to do with my interest in literature. I would like to begin with my interest in literature, and then from there move on to cinema. And this is related to a determinist literature which requires that a particular cause brings about a particular consequence, and this is particularly linked to the literature in the nineteenth century and even in the literary works before then, and yet especially to the works by Zola. Yet, as you know, this criterion was broken in what we call modernist literature. This is a vague area, that is, it is an area which we cannot know, for instance, in Camus and André Gide. And violently rejecting this deterministic disposition, a new groundbreaking literary form emerged. To some extent, this is what I do. Sure there is an equivalent in cinema, and to me, the most influential one is Antonioni. For instance, *The Adventure (L'Avventura, Michelangelo Antonioni, 1960)* is the apex of a director's not bowing to expectations. As you know this film was booed at Cannes. There is a woman who suddenly disappears, and then we forget about this woman. It is unique. I mean, until that movie this does not make sense and nor can it be explained. Therefore, it deeply attracts my attention. Now we are talking about cinema or literature that pushes us the audience to ask questions. Yes, it is true that I deliberately use this much in my films because, in fact, not everything is that easy. Things to which we think we easily find the answers may lead us to wrong places, and they do take us to wrong places. To me, art is the area which pushes us to ask these questions and make us dig and see what is in the deep. Therefore, I feel that I have the right to hand the audience the mattock and make them use it to dig the soil and grub up the answers to their questions. Because I do this and I think this is the right thing to do for my films. This is true in both literature and cinema. As I often say, at this moment in cinema, the audience bear the responsibility, too. From the moment they sit in that chair, the audience must shoulder no less responsibility than I do as the director. Therefore, we enter this area of vagueness together; each person finds him/herself a way or a door and enters somewhere. I only wish to open the area and show the doors. So in the Q & A sessions, I never offer answers to questions like "What was this?" "Why is this so?" "Why did that happen the way it did?" Sure I have the answers and I am sure the audience have the answers to those questions. It is just I demand those answers be sought hard. We need to think about this. Cinema is an area of contemplation. When we see a film, if our relationship with the film makes us ask questions, we need to think about it. I can talk about audience responsibility and obligations, and I believe this. As a result, not everything may be that easy to explain. If that is not the case, it is nothing but saying "Welcome."

S.Ö.: It is very interesting that you define cinema as an area for meditation. Still, action films, the films which are calculative and after movement rather than being after contemplation are examples of calculative productions. If we begin with Heidegger's concept of calculative thinking, we may reach the calculative cinema... There is another concept of cinema called contemplating cinema. You say the audience must take responsibility, but we know that there is a paradox: Today, the audience are so framed with cliché and lively images that it is really hard for them to ask a question. We are talking about an audience who are after catharsis instead of being carried to the edge of a cliff, and if I may say so, left there helpless. This is the

audience who wish to release strong feelings and spend their energy at the cinema. How are we going to overcome this? Or does this paradox need to be overcome?

T.P.: I think this is a vital topic. I have just said that what makes cinema different from literature is that it is a construction of reality. I have also added that this reality is purely and simply the reality of that story. I have watched something like this on television. It has been quite a while now. It was after a clash, or a conflict in the East. Four soldiers die and three get injured. One of the injured is in hospital. A minister visits him and asks, "What's happened, son?" The soldier responds, "Well, Sir, Dear Minister, there has been a terrible blast." "It was as if we were in a film." I have seen such references to what we call reality. He has lost one leg, his friends have died, and he tells the event by referring to a film he has seen at the cinema. This is a horrible thing. I find this terrifying. This is the situation our mainstream cinema has evolved into, and as a result, created such an audience. Let alone its allowing the audience to reflect on the constructed reality of a film, it clutches them by the throat. That is why I call it coercive cinema. It is restrictive, and it puts you into an inescapable cell. Cinema -- we can add today's television, too -- is an inescapable trap. You cannot escape. If that director and his film aim to knock you, and they certainly do, you'll get caught unawares. You have no luck. And I find this very dangerous. What I am trying to tell is that cinema now turns the constructed reality into the world's reality. This is a sign portending the approach of the doomsday.

S.B.: In *I'm not Him*, you object to this. The characters watch television and one of them says something like this: "All we see here on TV is fake." As you have already touched upon, we witness a state in which the area of artificial experience, or this whole world of fantasy flooding the audience with televisual images, seizes reality. I guess Baudrillard says something similar to this. What would you like to say about televisual reality?

T.P.: Interestingly, [Baudrillard] uses illusion in a very positive sense. He laments that cinema has turned into pornography and that images have become polluted leaving no space for the audience. This is quite true. The implicative aspect of cinema has become blunt, and you have been shown a picture, or an image you can do nothing but conform to, and you cannot escape it. Well, the reality stemming from here leads the soldier to feel as if he were in that film. At this juncture, I can do nothing but fall silent. I certainly support another cinema as opposed to this, and as I was trying to explain earlier, it is one of the reasons why I was saying that it is the kind of cinema that challenges the audience. I am talking about being honest so far as possible. I mean, opening my hands, I want to build a relationship with the audience from the beginning. I suggest not using the media the mainstream cinema often uses. For instance, the use of music is terrible; it cues the audience when and where to act. It is only one of the weapons the mainstream cinema deploys. There are a whole lot of other great things. How the framing is done remains very crucial. You know Godard famously proclaimed, "Tracking shots are matters of morality". I believe there is another matter of morality as important as where camera stands; [it is] montage. Cinema has many weapons, and I believe montage comes first. It is used to capture the audience and thrust them into the cell. Well, today we live in an age when visual pornography has reached its peak in mainstream cinema. Cinema today

has exceeded the limits of three dimensions. I wonder what kind of an audience will emerge from all these changes, and how and where they will turn.

S.Ö.: If you will excuse me, I have a question at this point. It may be concluded from what you have just said that mainstream cinema frames the audience's world, and that images capture them, and yet the audience need to construct their own images in connection with the film. I mean, you will create images in such ways that they will open a space for the audience, provoke them to ask questions and through these questions the audience will contribute to the production of different images. Well, this is quite labour-intensive work. If we turn to my previous question, the production of the audience who will do this labour-intensive work -- well, it is necessary to note that I do not mean a one-sided production here -- is culturally determined. Some call this media literacy, a term I really dislike. How is it possible to construct an audience that will interact with cinema, commenting on and discussing cinematic images? I would like to hear your comments on this issue.

T.P.: This is a problem to do with the course of events in the world we live. We live in a time that can be explained with the spirit of the times, or to put it more precisely, we live at a moment that cannot be explained in any other way. There is an issue with cinemagoers in general, and especially with the ones in our country. This problem has many aspects to it. In addition to mechanical, technical problems, there is a problem related to the audience's access to cinema. Yet the real problem remains the audience's perception of the narrative presented by the film. We can admit that this is a problem those who want to produce film as art face. On the contrary, the mainstream cinema doesn't have such a problem. In contrast, maybe it is because of this that we face the problems I have just mentioned. Because mainstream films invade so much space that -- and they take it as their right to do so -- there is little room left to those who wish to make film as art. There used to be something like this... I can tell this about festivals, particularly the Istanbul [International] Film Festival, which, I think, is a festival that has produced an important generation of filmmakers. In my day, it was important to learn what was going on in the world. The festival was a place from which you nourished yourself. It is now much easier to do so. If you have the Internet, you can reach any film you wish to see. However, a strange type of film audience has arisen from this. This is probably related to the relative ease in accessing films. As I said before, there is so much supply and such many films are produced that we are now confronted with audience caprice. It is too easy to reach a film you want, and if you cannot find it, to forget about it, skip to another, and watch yet another and jump to still another only after you have spent five minutes watching it. A new type of audience has emerged out of this situation. I believe this is quite a disturbing development for the real cinema, film as art. What can be done? There isn't much I personally can do because it is a really big problem in our country and even in the world. At least I can say this: People like me must insist on producing films and speaking their own voice. There is something else as important. It is the demand for an increase in the quality of film criticism. I think [the lack of] film criticism is a serious one. This is valid both in our country and in the

world. We need people who are well-informed about film theory and who think in collaboration with film-makers. I am afraid I do not know how this may come true.

S.Ö.: I would like to add this right here: Jean-Luc Godard now shares his films on a domain he has created. In fact, the problem of a qualified audience, which seems like a problem we face only in Turkey, is also a problem in countries like France and Italy, the countries with a history of high quality films. There are serious problems in watching high quality films called art films. I view this as a problem that exceeds the borders of cinema. As you have just mentioned, films are easily accessed now. In fact, there are online channels which call themselves "cinema festival", and this seems to be a matter with today's human beings' existential feelings.

T.P.: Well, this is what I call the spirit of the world, connected to what I said about the spirit of the times.

S.B.: There is a reserve. That the world is so reachable, that it stands at a place we can reach out at will, in other words, it's being right out there, have changed our consumption habits and our outlook on cinema. Now we face this: As the technological advances make it easier to produce films, we are confronted with the quality in film. What can you tell about this?

T.P.: This has something to do with technology as well. When I first started filmmaking, I shot 35mm. I made the short film using a 35mm camera, and then I started using a digital camera. I think digital camera is a breakthrough capable of determining the future of cinema. However, it has brought along its problems. Digitalisation of cinema made it easy to shoot a film. On the other hand, it has also led to a great problem, which is the delusion that filmmaking is money for jam. Yes, it is technologically simpler, and yet the speed of filmmaking has begun to steal from the time you would normally devote to thinking about the film. As I see it, this is also effective. In the past, you would do three, five, seven, 10, or 15 takes for one scene with a 35mm camera, now you can do as many as 1000 takes. You see, you have unlimited freedom. On one hand, it has its advantages. On the other hand, you begin to think if a take does not work well, you may use others. To me, it is a problem of taking it too easy. I think this influences the spirit of the film you make. Moreover, the development of digital cameras has opened up opportunities for the post-production phase of filmmaking. This results in producing with comfort as you know that someone will be dealing with the maths you would normally have to consider and do some estimations. I am talking about the situation in Turkey. I have seen this problem in debut films, new productions and in many of the films directed by younger directors who directed a film for the first time. The problem is that it is too simple. Cinema is not easy. I say this to the aspiring film makers. It looks simple yet it has its hardships. These hardships are connected with the fact that the lessons one could take from the trials of film-making have now disappeared.

S.Ö.: I would like to change the topic and ask a different question if it is fine with you. Your characters are like zombie-brains-- a concept I have coined-- rather than real people. We sometimes come across characters we cannot be sure whether alive or dead. Your characters' physiological death can be interpreted as the sudden ending of their lives, which are

themselves long suicides as Spinoza contends/maintains. Life itself may sometimes be a long suicide. Spinoza sometimes called this “ethics of death.” You are dead when you live; you are a zombie. Your physiological death does not shock the audience. You die in the end. I would love to hear your views on life and death.

T.P.: There are themes that run through all my works and death is one of them. This is why my trilogy of *Rıza*, *Pus/Haze* and *Saç/Hair* is called “conscience and death”. It is such an absurdity that we know what will befall us. Yet there is nothing we can do. There it stands, and it is an inevitable end. And we are doomed to this inevitability. I think this is the whole paradox philosophy tries to understand. As for its relation with conscience, I believe that conscience is the sole element that will guide us between the starting and the end points. This is an end. All of my films have the same beginning and ending. They end as they started. I use this to signal... I believe that our life forms a cycle. We begin somewhere. This is a large circle and then we reach an end, an inevitable end. Yet this does not lead to pessimism in me as it’s not a deterministic concept. It has its own dialectics because the person that reaches the end is not us anymore, but a new person. We know where this journey will end, [but] we do not cease to exist at the point it ends. It is a state of accomplishment. There are things we learn through the journey. Death of my characters in a film is connected to their rebirth in another. This is how I see life and death.

S.B.: Then, we can say something like this: Tayfun Pirselioglu’s film has a cosmos. This involves a cosmological recurrence. I mean there is both a cosmological recurrence and moral recurrence, which we may call becoming another person. Nietzsche suggests something similar when he stipulates that events in the world repeat themselves in the same sequence through an eternal series of cycles. That is, we are born again and again, but in fact, we are not born as the same person. We undergo a change even if it is minute.

S.Ö: Eternal recurrence or eternal return as Nietzsche put it.

S.B.: True, it is eternal recurrence or eternal return. Kierkegaard has a comparable notion of repetition. When we move on to your film *Ben O Degilim*, we see that there is a story featuring three characters: Nihat, Ayse and Ayse’s husband, who Nihat replaces. Yet the audience cannot make out to whom each experience belongs. Necip might be imagining the whole story in another life. Nihat is nailed at the exact moment he becomes Necip, and returns to the point where he was at the beginning of the film. Necip was in jail. At the end of the film, Nihat becomes Necip and goes to prison again. There is something quite intriguing in the narrative flow. It is hard to grasp the meaning, which adds an uncanny feeling to your film. It leaves us with a whole lot of questions to which we cannot find the answers. Deleuze notes this state of uncertainty and uncanny feeling as one of the most important features of modern cinema. Another topic I would like to raise is your use of time. We feel the time in your films. Now we can turn to Deleuze here. He believed the time-image to be the most important feature of modern films. Still another striking element in your films is the theme of crime. We observe that in almost all of your films the characters commit crimes. Yet, this element of crime and mystery in your films does not offer the entertainment that we experience while watching classic thriller-mystery films or film noir. As it is, it does not satisfy the audience anticipation.

In contrast, it leads to a philosophical questioning of existence. We see this element, the effort to understand our human existence through crime, in Dostoyevski. When we combine all these together, your film takes the form of a game in which the characters who are thrown somewhere at sometime have to deal with a reality which is not quite a reality. Therefore, while watching your films, I get the feeling that we are in a game, some kind of a puzzle. Am I right? How would you comment on that?

T.P.: You have explained it pretty well. Maybe I should dwell on my concept of time and how I use time in my cinema. Well, I try to approximate the filmic time to real time. Now that we look at the issue philosophically, this can be explained as the Bergsonian perspective. That is, this relates to our internal time, and what he calls the external time, duration to be exact. What he calls *durée* is actually a state of exchange between the audience's own time and the external time, [and this exchange begins] the moment when the audience sit to watch the film. As far as I know, Bergson was not particularly interested in cinema. His misfortune was to have lived it an era when cinema was not this developed, the era of the Lumière [brothers]. If he were alive now, the thing he said about cinema would be very different. The audience's internal time merges with the filmic time. This is a state of immanence It is very important to construct this. I am very careful about this. I pay much attention to this. Though it is Bergsonian, I, as the director, decide how much the intuitive time, that is, duration or *durée* will take. This causes some problems for the audience of mainstream cinema since it is not easy to enter that time. That is, it was not easy at all to be involved in an exchange with that time and today it isn't easy, either. Why? Our perception of time has been changed. Now, we have to consider speed. Our relation with speed makes it difficult for us to connect with the real time as time has been made compact and --I must say again -- forced upon us. And as I said before, the audience need to take some trouble. The biggest trouble for the audience here is to make their time interact with the filmic time. This is what I demand. Now with respect to crime, yes it is true that the characters eventually will have to be involved and they do become involved in crime in all of my films. Yet, as you have noted in your earlier comment, their crime may not be explained by a causal relationship or be linked to a clear cause. I think this exists in real life as well. I enjoy narrating it in film. I include this in my stories and novels, too. One way or another, you can call it fate as well. Our stories are all related to being involved in a crime and revolving around it to some extent.

S.Ö.: Now, if you do not mind, let me put my last question. What do you think about our journal, *SineFilozofi*, Mr. Pirselimoglu?

T.P.: I must confess I have only discovered it thanks to you, and I have researched it as far as I could. Very valuable work. Just moments ago, we were wondering how it is possible for us to make the audience get in touch with real cinema. It is clear that a limited number of people will read your journal. This is so everywhere in the world. Nevertheless, it has great importance for its reader. I will read it, too. That it offers us new perspectives telling us about new routes, pointing out possibilities is very crucial. I mean your journal has such a relevant and vital function. It carries the potential to do what a film needs to do; to push us to think over possibilities.

S.Ö.: Thank you very much for this very nice interview.

T.P.: My pleasure.

S.Ö.: Hope to meet you again.

T.P.: Hopefully.

S.Ö.: Thank you.

T.P.: Thank you.



CİLT 2

SAYI 3

HAZİRAN 2017

sineFİLOZOFİ

HAYATI SİNEMAYLA KAVRAMAK İSTEYENLERİN HAKEMLİ E-DERGİSİ



3. SAYIDA NELER VAR

MAKALELER

Ben O Değilim Filminde Başkası'nın
Varoluşçu Görüntüsü

Tragedyanın Özündeki Dionysosçu Bilgelik
Ve Sinemadaki İzleri

Upon the System and Human Comprehension
in "The Matrix Trilogy": Trilogy of Knowledge,
Change and Reality

Popüler Romanlardan Yeşilçam Melodramlarına
Bir Uyarlama Örneği: Hiçkırık

Bilinçaltı Direksiyona Geçtiğinde -
Gerilim Sinemasında Psikanalitik Alt Metinler:
Duel Örneği

Thesus'un Sinemadaki Distopik Yolculuğu
ve Dönüşümü Üzerine

DEĞİNİ

İlk Film, İlk Yolculuk...

Sinema ve Felsefe İlişkisi Üzerine

On The Relationship Between Cinema and
Philosophy

KİTAP İNCELEMELERİ

Jacques Rancière, Béla Tarr, Ertesi Zaman

Umberto Eco, Çirkinliğin Tarihi

Thorsten Botz-Bornstein, Filmler ve Rüyalarda

Robert Stam, Sinema Teorisine Giriş

John Gianvito, Şiirsel Sinema:
Andrey Tarkovski

SÖYLEŞİ

Tayfun Pirseliimoğlu İle Söyleşi

An Interview with Tayfun Pirseliimoğlu