

ÖZEL SAYI (SPECIAL ISSUE) (2) MAYIS 2020



# sineFİLOZOFİ

ULUSLARARASI HAKEMLİ E-DERGİ INTERNATIONAL PEER REVIEWED ONLINE JOURNAL

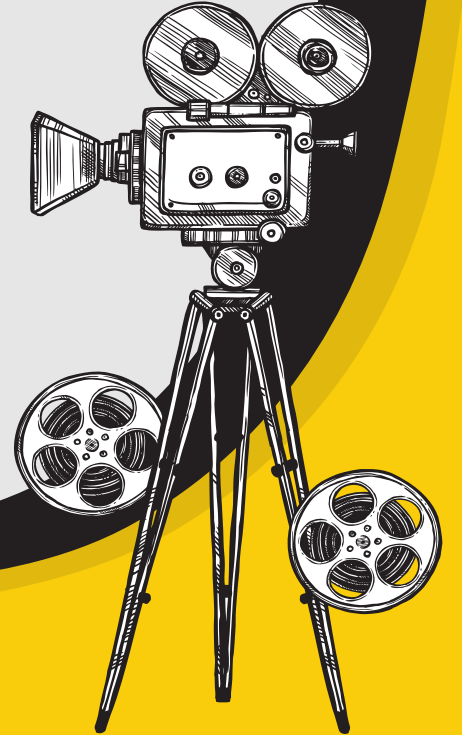


**2. ULUSAL**

**SİNEMA VE FELSEFE**

**SEMPOZYUMU**

**ÖZEL SAYI**



Bu sempozyum 22-24 KASIM 2019 tarihleri arasında  
Akbank Sanat Beyoğlu/İstanbul'da yapılmıştır.





# sineFILOZOFI

*Dergi Kurulları ve Ekibi / Editorial Boards and Staff*

**Yayıncı / Publisher**

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

**Dergi Sahibi / Owner of the Journal**

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

**Editör / Editor**

Arş. Gör. Işkın Özbulduk Kılıç, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

**Editör Yardımcısı / Assistant Editors**

Arş. Gör. Esra Güngör, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye  
Öğr. Gör. Eda Çalışkan Arısoy, Ankara Hacı Bayram Veli, Türkiye  
Arş. Gör. Aysu Uğur, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye  
Arş. Gör. Aslı Şahinkaya, Başkent Üniversitesi, Türkiye

**Sorumlu Yazı İşleri Müdürü / Legally Responsible Editor in Chief**

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

**Yayın Kurulu / Editorial Board**

Senior Lecturer of Philosophy, Gary Zabel, University of Massachusetts, USA  
Prof. Dr. Aynur Kerimova, Bakü Devlet Üniversitesi, Azerbaycan,  
Prof. Dr. Serdar Öztürk, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye  
Prof. Adrian Martin, Monash University, Australia  
Prof. Dr. Emine Uçar İlbuğa, Akdeniz Üniversitesi, Türkiye  
Prof. Dr. Şebnem pala Güzel, Başkent Üniversitesi Türkiye  
Prof. Dr. Nüket Elpeze Ergeç, Çukurova Üniversitesi, Türkiye  
Assoc. Prof. Anna Stavrakopoulou, Aristotle University of Thessaloniki, Greece  
Doç. Dr. Hakan Erkılıç, Mersin Üniversitesi, Türkiye  
Doç. Dr. Aydan Özsoy, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,  
Doç. Dr. Gökhan Uğur, Beykent Üniversitesi, Türkiye

---

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

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

### **Web Editörü / Web Editor**

Öğr. Gör. Berna Akçağ, Tobb Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türkiye Fatih  
Kurnaz, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

### **Logo Tasarımı / Logo Design**

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

### **Kapak Tasarımı / Cover Design**

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

### **Sayfa Tasarımı / Page Design**

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

### **Redaksiyon / Proofreading**

SineFilozofi Yayın Ekibi / SineFilozofi Publishing Team

### **Sosyal Medya Sorumlusu**

Mert Can Arık

*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 yayınlanan makaleler, kitap ve film incelemeleri ile söyleşi/röportaj/ mülakatlar için telif ücreti ödenmemektedir. Dergi içeriğinin orijinalliğini korumak adına, dergiye gönderilen yazılar, başka bir yerde yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere gönderilmemiş olmalıdır. Ancak bir içerik dergimizde yayımlandıktan sonra başka mecralarda da yayınlanabilir. İçeriğin tüm yayın hakları yazarlara aittir. Dergide yayınlanan eserler kaynak gösterilmeden kullanılamaz.

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

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



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



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



SineFilozofi 18 Ocak 2018'den beri DOAJ'da dizinlenmektedir. SineFilozofi ayrıca DergiPark üzerinden EBSCO'da listelenmektedir. Sinefilozofi Dergisi'nde yer alan makaleler Sosyal Bilimler Atıf Dizini (SOBIAD) tarafından taranmaktadır.



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



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



SineFilozofi is indexed at DOAJ since 18 January 2018. SineFilozofi is also listed on EBSCO via DergiPark. The articles in Sinefilozofi are indexed by Social Sciences Citation Index (SOBIAD)

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

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



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

## II. Ulusal Sinema ve Felsefe Sempozyumu Kurullar ve Görev Alanlar

### Düzenleme Kurulu

- Prof. Dr. Serdar Öztürk (**Etkinlik Yürütücüsü**) – Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
- Prof. Dr. Şebnem Pala Güzel - Başkent Üniversitesi
- Doç. Dr. Aydan Özsoy -Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
- Dr. Öğretim Üyesi Çağdaş Emrah Çağlıyan- Başkent Üniversitesi
- Dr. Öğretim Üyesi Kurtuluş Özgen - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
- Dr. Sarper Bütev – Kastamonu Üniversitesi
- Öğr. Gör. Eda Arısoy -Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
- Öğr. Gör. İren Dicle Aytaç – Kocaeli Üniversitesi
- Arş. Gör. Işkın Özbulduk Kılıç -Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
- Arş. Gör. Aslı Şahinkaya- Başkent Üniversitesi
- Arş. Gör. Esra Güngör Kılıç –Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
- Arş. Gör. Aysu Uğur – Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
- Fırat Osmanoğulları -Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

### Bilim Kurulu

- Prof. Dr. Serdar Öztürk (**Etkinlik Yürütücüsü**) – Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
- Prof. Dr. Şebnem Pala Güzel- Başkent Üniversitesi
- Doç. Dr. Aydan Özsoy -Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
- Prof. Dr. Zakir Avşar- Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
- Prof. Dr. Nüket Elpeze Ergeç – Çukurova Üniversitesi
- Prof. Dr. H. Hale Künüçen – Başkent Üniversitesi
- Prof. Dr. Nigar Pösteği – Kocaeli Üniversitesi
- Prof. Dr. Aytekin Can – Selçuk Üniversitesi
- Prof. Dr. Mehmet Yılmaz – Ordu Üniversitesi
- Prof. Dr. Emine Uçar İlbuğa – Akdeniz Üniversitesi
- Prof. Dr. Meral Serarslan - Selçuk Üniversitesi
- Prof. Dr. Asu Beşgen – Karadeniz Teknik Üniversitesi
- Doç. Dr. Emek Çaylı Rahte – Hacettepe Üniversitesi
- Doç. Dr. Birgül Koçak Oksev – Bartın Üniversitesi
- Doç. Dr. Dilek Tunalı - Dokuz Eylül Üniversitesi
- Doç. Dr. Gökhan Uğur - Beykent Üniversitesi
- Doç. Dr. Seda Arıkan – Fırat Üniversitesi
- Dr. Öğretim Üyesi Çağdaş Emrah Çağlıyan- Başkent Üniversitesi
- Dr. Öğretim Üyesi Engin Ümer – Ordu Üniversitesi
- Dr. Öğretim Üyesi Hakan Aytekin – T.C. Maltepe Üniversitesi
- Dr. Öğretim Üyesi Ahmet Oktan – Ondokuz Mayıs Üniversitesi
- Dr. Öğretim Üyesi Tülay Çelik – Sakarya Üniversitesi
- Dr. Öğretim Üyesi Özge Nilay Erbalaban Gürbüz – Çukurova Üniversitesi
- Dr. Öğretim Üyesi Selçuk Ulutaş – Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi
- Dr. Öğretim Üyesi Aydın Çam – Çukurova Üniversitesi
- Dr. Öğretim Üyesi Saim Can Beritan - Ondokuz Mayıs Üniversitesi
- Dr. Öğretim Üyesi Süleyman Kıvanç Türkgeldi – Çukurova Üniversitesi
- Dr. Öğretim Üyesi Ece Vitrinel - Galatasaray Üniversitesi

## Sempozyum İşleyiş Koordinasyon Ekibi

### Genel Koordinasyon

Öğr. Gör. Eda Arısoy  
Arş. Gör. Işkın Özbulduk Kılıç

### Teknik Ekip

Dr. Öğretim Üyesi Kurtuluş Özgen (*İşleyiş Sorumlusu*)  
Öğr. Gör. Aykut Aygün (Görsel İşitsel Belgeleme)  
Öğr. Gör. Berna Akçağ (Fragman ve Ara Gösterimler, Reji Sorumlusu)  
Arş. Gör. Berkay Göçer (*Görsel İşitsel Belgeleme*)  
Miratcan Gence (Fotoğraf Sorumlusu)  
Serpil Peksağlamlısoy (Görsel İşitsel Belgeleme)  
Oğuzhan Aslan (Fotoğraf)  
Yiğit Tuna Polat (Kamera Asistanı)

### Sunucu

Ferza Demirkan

### Salonlar

Mert Can Arık (*İşleyiş Sorumlusu*)  
Öğr. Gör. Semra Keleş (*Salon Sorumlusu*)  
Aysun Badak  
Mert Ege  
Kadircan Doğruel

### Kayıt Karşılama

Arş. Gör. Aysu Uğur (*İşleyiş Sorumlusu*)  
Aslıhan Mercan  
Mine ÖzfıdanY  
iğit Tuna Polat  
Ecem Canikli  
Muhammed Safa Karataş  
Cantürk Aslan



## **Sosyal Medya Oturum İçerikleri hazırlanması**

Fırat Osmanoğulları (*Koordinasyon*)

Arş. Gör. Dr. Sarper Bütev

Ögr. Gör. İren Dicle Aytaç

## **Sosyal Medya Yönetimi**

Semra Keleş

Yağmur Öztürk

Yunus Emre Büyüksindir

## İçindekiler\*

### Contents

|   |     |
|---|-----|
| <b>Editörden:</b>   | 1   |
| <i>Işkın Özbulduk Kılıç</i>   |     |
| <b>- Değini . Views -</b>   |     |
| <b>II. Ulusal Sinema ev Felsefe Sempozyumu Açılış Konuşması</b>   | 2   |
| <i>Serdar Öztürk</i>  |     |
| <b>- Makaleler . Articles -</b>   |     |
| <b>Sinemada Korkunun Verdiği Hazzın Yüce Kavramı ile Açıklanması ve Antonio Margheriti'nin Danza Macabra (1964) Filmi</b>   | 6   |
| <i>Analysing The Pleasure Of Horror İn Cinema With The Concept Of 'Sublime' And Antonio Margheriti's Danza Macabra (1964)</i>   |     |
| <i>Fırat Osmanoğulları</i>  |     |
| <b>Ölüm Bilincine Yönelik Düşünceler Bağlamında Macbeth'in Sinemadaki İzdüşümüne İlişkin Bir İnceleme</b>   | 20  |
| <i>A Study Of Macbeth's Reflections In Cinema In The Context Consciousness Of Death</i>   |     |
| <i>Melike Büyü</i>  |     |
| <b>Bir Mutlak Öteki Örneği: Leos Carax Sinemasında Mösyö Merde</b>  | 40  |
| <i>An Example For Absolute Other: Monsieur Merde İn Leos Carax Cinema</i>   |     |
| <i>Onur Keşaplı</i>   |     |
| <b>John Rawls ve Robert Nozick'in Adalet Teorilerinde "Hak Ediş": Çılgın Dünya Filmi Aracılığıyla Bölüşüm Problemine Bir Bakış</b>  | 63  |
| <i>Discussion of "Deserving" in the Justice Theories of John Rawls and Robert Nozick: A Look at the Problem of Distribution via the Movie It's a Mad, Mad, Mad, Mad World</i> |     |
| <i>Belgin Tarhan</i>  |     |
| <b>What Is Gone? Moral Dilemma, Moral Choice And Moral Act In Gone Baby Gone</b>  | 78  |
| <i>Yitik Olan Ne? Gone Baby Gone'da Ahlaki İkilem, Ahlaki Seçim ve Ahlaki Eylem</i>   |     |
| <i>Seda Arıkan</i>  |     |
| <b>Schindler'in Listesi ve Schopenhauer'in Özgür İnsanı</b>   | 91  |
| <i>Schindler's List And Schopenhauer's Free Man</i>   |     |
| <i>Furkan Soltekin, Dilek Arlı Çil</i>  |     |
| <b>Modernliğin Müphem Öznelliği Çerçevesinde Bukalemun İnsan Zelig</b>  | 110 |
| <i>The Chameleon Man Zelig In The Frame Of The Ambivalent Subjectivity Of Modernity</i>   |     |
| <i>Deniz Kurtyılmaz</i>   |     |

- Adı Vasfiye Ve Dağınık Yatak Filmlerinin Carl Rogers'ın Kişilik Kuramı Bağlamında İncelenmesi** 130  
*A Review On The Films Adı Vasfiye (Her Name Is Vasfiye) And Dağınık Yatak (Unmade Bed) In The Context Of Carl Rogers' Theory Of Personality*  
İrem Onur Aköeran
- Ekoeleştirel Bir Perspektiften Yönetmenin İnsan Dışı Doğayla İlişkisi** 148  
*The Director's Relationship With Non-Human Nature From An Eco-Critical Perspective*  
Özge Nilay Erbalaban Gürbüz
- Bağımsız Türk Sinemasında Derin Ekoloji Felsefesi: Koca Dünya (2016) Filmi Üzerine Bir İnceleme** 164  
*The Philosophy Of Deep Ecology In Independent Turkish Cinema: An Analysis Of The Film 'Big Big World' (2016)*  
Deniz Oğuzcan
- Koca Dünya (2016) Filminin Toplumsal Ekoloji Bağlamında Çözümlemesi** 183  
*An Analysis Of The Movie Big Big World (2016) In The Ecological Discourse*  
Rifat Becerikli
- Etnografik Belgeselde Jean Rouch'un Sinema Pratiği: Etno-Kurmaca** 201  
*Cinema Practice Of Jean Rouch In Ethnographic Documentary: Etno-Fiction*  
Bilgen Kuzu
- Güzel Sanatların Birer Dalı Olarak Cinayet Ve İmgelerarasılık: The House That Jack Built Örneği** 227  
*Murder And Inter-Imagery As Fine Arts: The House That Jack Built As A Case Study*  
Şükrü Aydın, Emine Uçar İlbuğa
- Politik Kuramlarda Tabiat Durumunun Anlamı Üzerinden Mad Max Fury Road Filminin Eleştirisi** 246  
*Criticism Of Mad Max Fury Road Through The Meaning Of The State Of Nature In Political Theories*  
Ali Gürbüz
- The Dark Knight Filmindeki Joker Karakterinin Nietzsche'nin Üstinsanı Olarak İncelenmesi** 260  
*An Investigation Of The Joker Character In The Dark Knight Movie As Nietzsche's Overman*  
Çağan Bir
- BEN "O"Yum Tayfun Pirselimoglu Sinemasında Arzu Üçgeni** 282  
*I AM "HIM" Triangular Desire In Tayfun Pirselimoglu's Cinema*  
Türker Körik
- Çin Resmindeki Boşluk ve Doluluk Düşüncesinin İlkbahar-Yaz-Sonbahar-Kış-İlkbahar Filminde Anlam Yaratımı Üzerine: Boşluk Doluluktur** 296  
*On Creating Meaning Of The 'Empty And Full' Idea In The 'Spring, Summer, Fall, Winter... And Spring' Film: Empty Is Full*  
Dilek Tunalı

- Sanal Gerçeklik Anlatısının İzini Sürmek: Trinity VR Ve Selyatağı VR Örnekleri** 318  
*Tracing Virtual Reality Narrative: Trinity VR And Selyatağı VR Examples*  
Hakan Erkılıç, Servet Can Dönmez
- Görme Biçimleri Ve Video Anlatı** 345  
*The Ways Of Seeing And Video Narrative*  
Tarık Aylan
- Sinema - Bilim - Felsefe Triyalektiği: Kuantumun Çoklu Referans Sistemi ve Sinematik Anlatıya Yansımaları** 370  
*Cinema - Science - Philosophy Trialectics: Multiple Reference System Of Quantum And Its Reflections On Cinematic Narrative*  
Ezgi Tokdil
- Lanthimos'un Kutsal Geyiğin Ölümü (The Killing Of A Sacred Deer, 2017) Filminde Moderniteden Postmoderniteye Düşüncenin Dönüşümünün İzini Sürmek** 390  
*Tracing The Transformation Of Thought From Modernity To Postmodernity In Lanthimos's Film The Killing Of A Sacred Deer (2017)*  
Erdoğan Yılmaz
- Bir Film Çözümleme Yöntemi Olarak Oyun Teorisi: Kara Şövalye Filmi Örneği** 411  
*Game Theory As A Film Analysis Method: The Dark Knight Movie Example*  
Azime Cantaş, İhsan Koluvaçık
- Alain Resnais Sinemasında Modernite Eleştirisinin Uzamsal İzleri, Zaman ve Bellekten Arta Kalan: Geçen Yıl Marienbad'da Ve Hiroşima Sevgilim** 437  
*The Spatial Points Of Critique Of Modernism In Alain Resnais Cinema, Remains Of The Time And Memory: L'année Dernière À Marienbad And Hiroshima, Mon Amour*  
Yüksel Doğan
- 2000 Sonrası Türk Sinemasında Ailenin Belleğine Yolculuk: Pandora'nın Kutusu Ve Kelebekler Filmleri** 457  
*Journey To The Memory Of Family In Turkish Cinema After 2000: Pandora's Box And Butterflies Films*  
Gökhan Evcen
- Derviş Zaim'in Geleneksel El Sanatları Üçlemesinin Gilles Deleuze'ün Zaman-İmgesi Kavramı Açısından Okunması** 474  
*Derviş Zaim's Traditional Turkish Art Trilogy Films in the light of Gilles Deleuze's The Time-Image*  
Bihter İşler
- Black Mirror Dizisinde Nöro-İmge ve Beyin Ekranlar** 494  
*Neuro-Image and Brain Screens in Black Mirror TV Series*  
Ömür Şölen Soykan

- 
- Sinemanın Özüne Bir Yolculuk: “Saf Sinema” Olgusunu Tartışmak ve Bir Örnek Olarak Yol Kenarı Filmi** 509  
*A Journey To The Essence Of Cinema: Discussing The Case Of ‘Pure Cinema’ and Sideway Film As An Example*  
Mert Can Arık
- Hayali Evrenler: Kadın Kahramanın Fantastik Yolculuğu** 532  
*Imaginary Universes: The Heroine’s Fantastic Journey*  
Övünç Ege
- Arketipsel Eleştiri Bağlamında Tender Mercies Filminde Bireyleşme** 550  
*Individuation In The Film Tender Mercies: An Archetypal Approach*  
Murat Küçükhemek, Meral Serarlan
- Mizantrop Bir Auteur : Zeki Demirkubuz** 570  
*A Misanthrope Auteur: Zeki Demirkubuz*  
Eşref Akmeşe
- Melodram’dan Anti-Melodram’a; Popüler Türk Sineması’nda İktidar, Arzu ve Kaygı Söyleminin Dönüşümü, Recep İvedik Örneği** 589  
*From Melodrama to Anti-Melodrama; Transformation of Discourse of Power, Desire and Anxiety in Popular Turkish Cinema, Case of Recep İvedik*  
Doğan Aydoğan
- Sanatta Gerçeğin Sinemasal Olanaklılığı ya da Olanaksızlığı: Otto e Mezzo (1963), Andrei Rublev (1966) Synecdoche, New York (2008)** 611  
*Cinematic Possibility or Impossibility of Truth in Art: Otto e Mezzo (1963), Andrei Rublev (1966) Synecdoche, New York (2008)*  
M. Ceren Arslan
- Film Kartografisi: Sinemasal Mekâna Dair Felsefî Düşünceler** 628  
*Film Cartography: Philosophizing on The Cinematic Spaces*  
Olgu Yiğit

## Editörden

Sinefilozofi Dergisi olarak 22-24 Kasım 2019 tarihlerinde İstanbul Akbank Sanat Merkezinde II. Ulusal Sinema ve Felsefe sempozyumunu düzenledik. Sosyal mesafelerle kuşandığımız bu dönemden bakınca, kıymetini belki de daha çok anlayacağımız, kalabalık seslerin birbirine karıştığı, dijital medyumlar aracılığıyla değil yüz yüze sohbet ettiğimiz, sıcak kahvelerin eşliğinde kafeteryaya taşan tartışmaların yaşandığı hem mekânsal hem de düşünsel izolasyonun olmadığı eşsiz buluşmamızın ardından, tartışmaların tadını orada olan ve olamayan herkese fısıldayacak bir sayı ile sizlerle. Bu sayı, sempozyumda sunulan bildirilerin makale versiyonlarının kör hakem sistemiyle değerlendirmeye tabi tutularak, yayımlanmasına karar verilen yazılardan oluşmaktadır.

Bu sayımızda, bir önceki sempozyumumuzdan bu sempozyumumuza suya atılan bir taşın halelerini genişletmesi gibi daha da genişleyen kavramsal düzlemlerde felsefenin ve sinemanın ilişkisinde yelpazenin nasıl büyüdüğüne ve renklendiğine tanık olacaksınız. Kimi zaman beynin kıvrımlarında dolaşacak, kimi zaman daha psikanalitik bir düzlemde Yeşilçam sinemasıyla karşılaşacaksınız. Bağımsız düşünce sinemasının felsefi dokusunda konaklayıp, ana akım popüler sinemanın da felsefi bir tartışmada merkezi bir yer alabildiğine tanık olacaksınız. Dünya sinemasının kült filmlerinin farklı kavramsal tomurcuklanmaları içerisinde sakladığına, sinemaya da yansıyan ekoloji tartışmalarına, belgesel sinemanın felsefi yüzüne, korkunun verdiği hazzın özünün felsefi inceliklerine rastlayacaksınız. Belki aradığınız yitik nesnenizi bulacak, belki de aile hafızasının hiç düşünmediğiniz yerini keşfedeceksiniz. Kimi zaman Schopenhauer'in *Özgür İnsanın*, kimi zaman Kant'ın *Yüce* kavramının eşlik edeceği sinemanın ve felsefenin kesişiminde, çok boyutlu, ufuk açıcı biryolculuğa davetlisiniz.

Özel sayımızın ortaya çıkmasında titizlikle emek harcayan hakemlerimize, düşüncelerini ve kalemlerini bizlerle buluşturan yazarlarımıza hem sempozyum sürecinde hem de dergi içerisinde büyük emekleri olan Eda Arısoy'a, Berna Akçağ'a, Esra Güngör Kılıç'a, Fırat Osmanoğulları'na, Aysu Uğur'a, Aslı Şahinkaya'ya, Mert Can Arık'a, sempozyumda canla başla çalışan isimlerini birkaç sayfa ileride görebileceğiniz sempozyum süreci koordinasyon ekibine ve her şeyin sebebi olan okurlarımıza teşekkürü borç bilirim.

Bu sayı, kendi yetiştirdiği bir editör yardımcısının "editör" sıfatıyla selam vermesine olanak sağlaması açısından da "özel" bir sayıdır. Bu fırsatı veren, dergimizin sahibi, yayıncısı ve sempozyumumuzun düzenleyicisi Prof. Dr. Serdar Öztürk'e çok teşekkür ederim.

Bu sayımızdan hemen sonra yayımlanacak ve çok heyecan verici çalışmaların yer aldığı Prof. Dr. Şebnem Pala Güzel editörlüğünde inceliklerle hazırladığımız Haziran 2020 sayımızı da kaçırmamanızı önerir, sağlıklı III. Ulusal Sinema ve Felsefe Sempozyumunda buluşmayı umut ederim...

Işkın Özbulduk Kılıç

- Değini . Views -

## II. Ulusal Sinema ve Felsefe Sempozyumu Açılış Konuşması

Serdar Öztürk

Akbank Sanat'ın değerli yöneticileri, SineFilozofi Dergisi'nin sayın editörü, SineFilozofi ekibi, sempozyuma katkı sağlayan Ket Yapım ve Anadolu Kültür Sanat Kalkınma ve Yardımlaşma Derneği yetkilileri, sempozyumda bildiri sunacak katılımcılar, saygıdeğer sanatçılar, yönetmenler ve dinleyiciler, II. Ulusal Sinema ve Felsefe Sempozyumu'na hoş geldiniz.

Geçen yıl sinema ve felsefe buluşmasını pazaryerine indirme mottosuyla çıktığımız yolculuğumuzun bu yıl ikinci ayağında hep birlikteyiz. Sempozyum bu yıl daha fazla ilgi gördü. 168 bildiri özeti geldi. Bildiri özetlerinde sinema bölümleri başta gelirken bunu sırasıyla felsefe, mimarlık, sosyoloji, siyaset bilimi ve kamu yönetimi takip etti. Başvurular arasında freelance yazarlar, hukuk, edebiyat, arkeoloji ve resim alanlarında çalışanlar da vardı. Dolayısıyla çok değişik alanlardan özetler geldi. Kör hakemlik süreci sonunda 88 bildiri kabul edildi. Birbirinden değerli pek çok bildiri özeti arasında seçim yapmak oldukça zordu. Ancak nihayetinde zaman ve mekan kapasitemiz bu kadarına imkan vermekteydi. Özet bildirimleri gönderen tüm katılımcılara ve bunları değerlendiren hakemlerimize çok teşekkürler.

Kanaatlerden, dedikodulardan, ampirik kısır tartışmalardan, sloganlardan ve klişelerden uzak, yeniyi yaratma, yeniyi üretme ve hatta icat etme amacıyla çıktığımız sinefilozofik yolculuk tüm hızıyla devam ediyor. Bir taraftan SineFilozofi Dergisi, uluslararası indeks yanı sıra, ULAKBİM TR Dizin'e de girmenin verdiği motivasyonla akademik yayın hayatını sürdürüyor. Diğer yanda dergi faaliyetleri ve en önemlisi bu sempozyum düşünce yoğun düzlemde ilerliyor. Geçen yılki sempozyumda da vurguladığımız üzere, kliklerden, klişelerden uzakta, sadece duyu-motor mekanizmamızı bozan düşünceye inananlarla birlikteyiz. Minör bir topluluk olarak entelektüel ve sanatsal sahada yer almaktayız.

Değerli konuklar,

2. sini düzenlediğimiz bu sempozyumda en önemli hedeflerimizden birisinin sinemanın düşünceye sunabileceği imkânları tartışmak olarak düşünmekteyiz. Medya mitlerinin yoğun aktığı bir dönemde bu oldukça önemli. Üstelik Pierre Bourdieu'nun terimleştirdiği fast-food düşünürlerinin her sahada cirit attığı ve akademinin dahi giderek tecimselleştiği, aşırı uzmanlaştığı ve aşırı profesyonelleştiği bir dönemde bu önem artıyor.

Artık özerk yönelimli, enerjik ve amatör ruha sahip minör topluluklar bu koşullarda kilit hale geliyor.

Çağımızın kitle sanatı sinema ve aristokratik bir etkinlik olarak düşünülen felsefenin özerk bir sempozyum etkinliğinde buluşması oldukça önemli: felsefenin pazaryerine indirilmesi oldukça zor gibi düşünülürken, sinema zaten pazaryerinin sanatıdır. Belki de sinemanın icadına kadar yazılı yapılan felsefeyi geniş toplum kesimleriyle buluşturmada sinema önemli bir şans. Sinema; düşüncesini sinematik deneyimle, duyumla sunarken, yazılı felsefe kavram ve mantık temelli sunumuyla düşünceyi daha çok tahayyül ettirir. Duyum ve tahayyülün, mantığın bir araya getirilmesi. Nietzsche'nin Apollon ve Diyonosos arasındaki gerilimli karşılaşmasına benziyor.

Bu sempozyumda birkaç buluşma gerçekleşmekte. İlk olarak sinema filmleri ile yazılı felsefe arasındaki karşılaşma. Programda da görüleceği üzere bazı katılımcılar yazılı felsefede tartışılan kavramların ve argümanların sinemada karşılığını arıyor. Bazı konuşmacılar karşılaşmayı sinemanın kendi içkin imajlarının ürettiği düşünce ile yazılı felsefe arasında yapıyor. Bazı katılımcılar ise alımlama deneyimine yoğunlaşarak izleyici düzleminden bir karşılaşma gerçekleştiriyor. Katılımcılarımızın bir kısmı ise bizzat sinematik imajların ontolojisi üzerine düşünerek yazılı felsefenin getirdiği birikimi sinemayla buluşturuyor.

Sinema ile yazılı felsefe arasındaki bu buluşmanın dışında ikinci bir karşılaşma akademisyenler ve entelektüeller ile toplumun değişik kesimlerinden dinleyici olarak sempozyuma katılanlar arasında gerçekleşmekte. Geçen yıl ilk sempozyumdan edindiğimiz bilgi birikimi ve gözlemlerimize göre sinemayla amatör ve profesyonel düzeyde ilgilenenler, çok farklı alanlardan olup da film izlemekten keyif alanlar, çalışanlar, çalışmayanlar, ev hanımları, lise öğrencileri, üniversite öğrencileri, genç, orta yaşlı, yaşlı pek çok kesimden dinleyici sempozyuma katıldı. Bunlar ile sempozyuma konuşmacı olarak katılan akademisyen ve entelektüeller arasında ilginç bir sinerji oluştu. Buna dair görselleri ve kamera çekimlerini web sayfamızda, YouTube kanalımızda görebilirsiniz.

Bunun dışında üçüncü bir karşılaşma sinemayı yapan yönetmenler ile dinleyiciler arasında gerçekleşmekte. Geçen yıl sempozyumumuzu onurlandıran yönetmenler ile yaptığımız panellerdeki canlılığa tanık oldunuz. Bu yıl da Pelin Esmer ve Derviş Zaim'in katılacağı söyleşi ile teori ve pratik arasında yakın buluşma gerçekleşecek. Pratik, teorik, amatör ve profesyonel düzeyde ilgi arasındaki bu karşılaşma düşüncenin kanaatler altında ezildiği çağımızda yeşeren kültürün tohumlarına katkı sağlayacak nitelikte. Bu minörlük sadece fiziksel mekânda sınırlı kalmamakta. Sinefilozofi ekibinin çekimleriyle YouTube'daki SineFilozofi kanalımızla daha geniş kesimlere ulaşmaktayız. Böylece Raymond Williams'ın geçmişten gelen tortusal kültür, var olan egemen kültür ve gelecek toplumun nüvesini içinde barındıran yeşeren kültür ayırımında sempozyumumuzun yeşeren kültüre katkı sağlayacak tohumlar ekeceğini umuyorum.

Nietzsche gibi felsefeciler felsefeyi yaşamla buluşturmak istemişlerdi. Bu gibi yazılı felsefe yapan içkin filozoflar *nasıl yaşamalıyız?* sorusunu kendilerine ilke edinmişlerdi. Onlar için hakikati, doğruyu bulmaktan ziyade önemli, ilginç ve çarpıcı olanın peşinde gitmek



merkeziydi. Sinema ve felsefe buluşmasının bizatihi kendisi ilginç, önemli ve çarpıcıdır. *Nasıl yaşamalıyız* sorusunun yanıtında sinematik imajlar ile yazılı felsefenin kavramları arasında dans etmek çok daha ilginç olabilir. Nasıl yaşamalıyız sorusunda en önemli noktalardan birisi naif olanla buluşmak ve birlikte başkalaşmak olsa gerekir.

Nietzsche hayatta olsaydı sinemayı çok severdi diye düşünmekteyim. Bir Lars von Trier'in, Stanley Kubrick'in, Gaspar Noe'nin filmlerini izlese, *Batman*'da Joker, *Dalgaları Aşmak*'ta Betty, *Otomatik Portakal*'da Alex ve *Karayip Korsanları*'nda Jack Sparrow tipolojileri ile sinemada karşılaşsa ne düşünürdü acaba? Düşününürün tam da arzusuna uygun olarak sinema düşünceyi pazaryerine, yaşama indirmişti. Zerdüşt, dağından insanların arasına, pazaryerine inip onları üst-insan olmaya çağırılmıştı. Sesine yanıt alamadı. Ya aynısını sözle değil de, sinematik imajlarla yapsaydı? Örneğin bir üst-insan tipolojisinin filmi yapsaydı? Ya da ebedi dönüş gibi kavramları sinematik imajlarla ete kemiğe büründürüp pazaryerindekilere seslenseydi? Acaba aynı sonucu alır mıydı? Kim bilir...

Ancak görsel imajların sözlü ve yazılı dünyadan daha farklı ve bazen daha güçlü nasıl fark ve etki yarattığına bir sinema filminden örnek verelim. Florian Henckel von Donnersmarck'ın Türkçe'ye *Gözlerini Sakın Kaçırma* olarak çevrilen 2018 tarihli filmine bakalım. Nazi Almanyası'nda Nazilerle işbirliği yaparak profesör kimliğiyle ölümlere katılan Profesör Seeband, Doğu Almanya'da da bu Nazi kimliğini asla terk etmez. Bunu tüm ilişkilerini yansıtır. Profesörün Nazi döneminde ölümünü onayladığı kişilerden birisi de Kurt isimli çocuğun teyzesidir. Yıllar sonra sanatçı olan Kurt, gazete fotoğraflarından ve kendi fırçasından yararlanarak ilginç bir görsel imaj üretir. Profesör bu görsel imaj karşısında afallar, konuşmakta zorlanır. Bu imaj, onlarca yıldır sözlerin ve yazının yapamadığını yapmıştır. Profesör film boyunca ilk defa bu kadar aciz durumdadır. Onca sorguya karşın suçluları ele vermeyen, sorumluluklarını kabul etmeyen bu insan şimdi şurada duran bir imajın karşısında ezilmiştir. Geçmişle derinden karşılaşmıştır. Orada görsel imajın kendisi artık bir öznedir. Bu görselin profesör üzerindeki etkisini hareket-imajda, ekranda izleyen bizlerin de duyu mekanizması bozulur. Tuval gibi hareketsiz imaj dahi insanın kendi geçmişle yüzleşmesine söz ve yazıdan daha fazla etki yapıyorsa, hareket-imaj yani sinema çok daha güçlüsünü yapabilir.

Bu sempozyumda hem görsel, hem sözlü hem de yazılı imajlar yan yana olacak. Entelektüeller sunumlarını sözlü yaparken bazen film sahnelerine, görsel imajlara başvuracaklar; dinleyiciler sorular soracaklar. Belki de burada konuşulan filmlere muhatap olan bizler bu filmleri izleyerek konuşulanları objektifleştireceğiz.

Bu sempozyumun en önemli yan ürünlerinden birisi bakma, düşünme ve yazma üzerine kafa yorma, belki de yeni bir bakışla yeniden öğrenme olabilir. Nietzsche *Putların Alacakaranlığı*'nda insanın üç tür öğrenmeyi başarması gerektiğini düşünmüştü: bakmayı, düşünmeyi, yazmayı öğrenmeliyiz demişti. Bakmayı öğrenmek sabırlı bir iştir. Gözü dinginlikle, kendine gelmeye alıştırmak, derin ve yoğun bir dikkate, akışa ehil kılmak gerekir. Bu durum Heidegger'in tefekkür edici dediği bakışına benzer. Belirttiğim filmde resmi yapan Kurt bu bakışı zamanla öğrenmiştir ve onu resmine aktarmıştır. Profesör o ana kadarki hesaplayıcı bakışını bir birey haline gelen resim karşısında yitirmiş, derin ve yoğun bir dikkatli

bakış sergilemiştir. İmaj, ona bakmayı öğretmiştir. Bu sempozyumda yapılan konuşmaların, tartışmaların, sunumların, gösterilecek imajların bakmayı öğrenmemize katkı yapacağını umuyorum.

Sinema ve sinema üzerinde tartışma yapmanın kendisi aynı zamanda düşünmeyi de öğretebilir. En azından farklı bakış açıları arasında dans ettirebilir. Bahtin romanda çok çeşitli toplumsal kesimlerin karşılaşması ve yoğun çatışma içinde olmasının düşünce açısından önemini dile getirmişti. Roman bunu kendi imkânlarıyla, tahayyül ettirerek yapar. Sinema ise kamera hareketi, açısı, kurgusu, rengi, sesi kısaca pek çok unsuru kompoze ederek bizzat yaşatarak, sinematik deneyimle bunu yapar.

Peki yazı konusunda ne demeliyiz? Bela Balazs, muhtemelen şunda haklıydı: sinemanın icadına kadar fiziksel yaşamdaki varlıklar yazıyla o kadar yoğun temsil edildi ki, bizler artık fiziksel yaşamdaki varlıkları yazıdan geçerek görmeye başladık. Sinema ile ilk defa o yüzlerle tekrar karşılaştık.

Sempozyumumuzun, farklı bir sinema eleştirisi yoluyla, görmemize, okumamıza, yazmamıza, sözlü tartışmalarımıza katkı sağlayacağını, bunları zenginleştireceğini düşünmekteyim. Sinema ve sinema üzerine yapılan bu tür etkinliklerin *Memento Mori!* yani *Ölümü Hatırla!* İfadesinin daha ötesinde bir başka düşünceye daha fazla katkı sağladığını düşünmekteyim: *Memento Vivere! Yaşamı Hatırla.* Sinema, bize yaşamı hatırlatır, fiziksel yaşamda kaybolan yaşamı bize geri verir. Yaşamda her zaman daha fazlası vardır. Teşekkürler.

-Makaleler-

**Sinemada Korkunun Verdiği Hazzın Yüce Kavramı ile Açıklanması ve  
Antonio Margheriti'nin *Danza Macabra* (1964) Filmi**

Fırat Osmanogulları\*

**Özet**

*Sinemada, özellikle de korku sinemasında, doğrudan korku hissi üretmeye yönelik imajlar bulunabilmekle birlikte, korku hissi tek bir imaj, sahne ya da sekans içerisinde yer almayabilir de. Türlü sinematografik tekniklerle tek başına 'negatif' hisler uyandırmayacak imajlar ya da işitsel sinematik unsurlar da korku verici hale gelebilir. Her ne şekilde üretilmiş olursa olsun, bir filmdeki korku dolu anlar seyirci tarafından estetik bir haz talebi ile seyredilir.*

*Bir filmde üretilen korku, dehşet ve acı gibi negatif hislerin seyirciye verdiği hazzı anlamlandırabilmek adına bu çalışmada 'yüce' kavramına başvurulacaktır. Özellikle Burke ve Kant'ın yaklaşımlarından yararlanılarak tartışılacak yüce kavramı, bu hazzı açıklamaya imkân vermektedir. Aynı zamanda bir filmin hangi sinematik unsurları kullanarak yüce etkisini yaratma yetisi de tartışılacaktır. Bütün bu tartışmalar, bu çalışmada, İtalyan yönetmen Antonio Margheriti'nin *Danza Macabra* (1964) filminin örnek çözümlemesi üzerinden gerçekleştirilecektir.*

**Anahtar sözcükler:** Korku, Haz, Yüce, *Danza Macabra*.

\*ORCID: 0000-0003-2669-7558

E-mail: firatosmanogullari@gmail.com

DOI: 10.31122/sinefilozofi.688556

Geliş Tarihi - *Received*: 12.01.2020

Kabul Tarihi - *Accepted*: 14.01.2020

-Articles -

**Analysing the Pleasure of Horror in Cinema with the Concept of 'Sublime'  
and Antonio Margheriti's *Danza Macabra* (1964)**

Fırat Osmanogullari\*

**Abstract**

*Especially horror movies, there may be images that directly cause the feeling of fear, but this feeling of fear may not be only in a single image, scene or sequence. Images and audio cinematic elements that can't produce 'negative' feelings by itself can also become frightening with various cinematographic techniques. No matter how it is produced, the audience watch fearful moments in movies with an aesthetic demand for pleasure.*

*Within the scope of this study, I will use the concept of 'supreme' for analysing the negative feelings of fear, horror and pain caused by the movies. I will discuss the concept of the supreme by taking advantage of Burke and Kant's approaches. I believe it provides a suitable framework to examine this aesthetic pleasure. At the same time, I will also discuss a film's ability to create sublime effect using cinematic elements. In this study, I will carry out all these discussions through the analysis of the Italian director Antonio Margheriti's *Danza Macabra* (1964) movie.*

**Keywords:** *horror, pleasure, sublime, Danza Macabra.*

---

\*ORCID: 0000-0003-2669-7558

E-mail: firatosmanogullari@gmail.com

DOI: 10.31122/sinefilozofi.688556

Received - *Geliş Tarihi*: 12.01.2020

Accepted - *Kabul Tarihi*: 14.03.2020

## Giriş

Korku filmlerinin ya da filmlerdeki korkutucu, tiksindirici, dehşet verici imajların nasıl oluyor da estetik bir haz talebi ile seyredildiği üzerine bir tartışma yapmak bu çalışmanın esas meselesidir. Bu hazzın kabaca sadist bir duruma işaret ettiğini söylemek haksızlık olmakla birlikte, indirgemeci ve abartılı bir tutum da olacaktır. Şu bir gerçek ki, korku filmlerinin hatırı sayılır bir seyirci kitlesi var ve seyirci bu filmleri seyredirken hem korkuyor hem de bu korkudan dolayı bir hoşlanma duygusuna kapılıyor. Örneğin, Scognamillo korku filmi seyircisinin bu anlamda, “eskiden idamları ve işkenceleri izleyebilmek için meydanlara dökülen, alkış tutan, heyecanlanan, bayram eden kalabalıklarla” oldukça benzer olduğunu söyler (Scognamillo, 2006: 11). Korku, dehşet ve acı hissini yarattığı bu haz irdelenmeye; dahası anlamlandırılmaya değerdir. Bu çalışmada sinemada korkunun verdiği haz duygusunun sebebi ve bunu hangi sinematik unsurlara başvurarak gerçekleştirdiği meselesi “yüce” kavramı üzerinden anlaşılmalı çalışılacaktır. Kavramın tarihsel geçmişi çok öncelere dayansa da, kapsamlı ve sistematik olarak önce Edmund Burke, ardından da Immanuel Kant’ın tartıştığı yüce kavramı korku, acı ve dehşet gibi ‘negatif’ hislerin, aynı zamanda estetik bir hoşlanma duygusu yaratabileceği meselesi üzerinde durmaktadır. Dolayısıyla korku filmlerinde bu negatif hisleri uyandıran imajlar, ses kullanımı gibi sinematik unsurların yarattığı hoşlanma ya da haz duygusunu anlamak adına yüce kavramı oldukça kullanışlı olabilir. Kuşkusuz bu mesele başkaca yaklaşımlar üzerinden de ele alınabilir. Söz gelimi bir alan araştırması yapılabilir ve seyircinin verdiği yanıtlar toplanarak, bunlar üzerinden bir sonuca ulaşılabilir. Ya da psikanalitik kuram da bu meseleyi anlamak için kullanılabilir. Kaldı ki bu tarz çalışmalar akademik literatürde bolca mevcut. Bu çalışmalarda çoğunlukla bilinçaltının bilinci film süresi boyunca birkaç saatliğine alt etmesinin verdiği haz üzerinde durulduğu görülür. Özellikle Ünsal Oskay’ın *Çağdaş Fantazya* kitabında, korku filmlerinin psikanalitik kuram ve kavram setleri ile bu çerçevede ele alınışının oldukça yetkin bir örneği, henüz film çalışmalarında psikanalitik kuramın bu kadar yaygınlaşmadığı erken bir dönemde sunulmuştur.<sup>1</sup> Hangi konumlanma noktasına yerleşilirse yerleşilsin, sinemada korku, dehşet ve acı hissini aynı zamanda hoşlanma ve haz duygusu yaratması ilk bakışta paradoksal görünmekle birlikte, tam da bu sebeple ilgi çekicidir de. Yüce kavramı ise, bize bunun aslında bir paradoks olmanın daha ötesinde bir durum olduğunu anlamakta yol göstericidir.

Bu doğrultuda, çalışmanın ilk bölümünde yüce kavramı üzerine bir tartışma yürütülecektir. Bu kapsamda, ilk olarak Burke’ün yüce kavramı üzerine görüşlerine yer verilerek, onun yaklaşımı bağlamında yücenin hissini kaynakları ve oluşum süreci ele alınacaktır. Ardından yüceyi ‘negatif haz’ olarak ele alan Kant’ın yüce kavrayışı ve yarattığı matematik yüce ile dinamik yüce kavramları açıklanmaya çalışılacaktır. Yüce kavramı üzerine olan tartışmanın, film analizi bölümünden önce yapılmasının amacı, yüce kavramının ve onunla ilişkili diğer kavram setlerinin karşılığını, örnek olarak belirlenmiş filmde aramak ya da onları somutlaştırmak değildir. Başka bir deyişle, seçilen film, yüce kavramını doğrulamak adına belirlenmiş bir örneklem ya da bir veri kaynağı olarak düşünülmemelidir. Tam tersine,

<sup>1</sup> Oskay’ın (2014) adı geçen çalışmasında, özellikle korku sinemasından örneklere yer verdiği birinci bölüm psikanalitik kuram çerçevesinde korkunun bilinç ve bilinçaltı ile ilişkisini ele alış biçimi açısından ilgi çekicidir.

korku sinemasının, korkutmak için başvurduğu sinematik unsurların yarattığı korku, dehşet ve acı hissi ile bu hissin beraberinde getirdiği estetik haz meselesini açıklayabilmek ve anlamlandırabilmek adına yerleşilecek konumlanma noktasını ve kullanılacak kavram setlerini oluşturabilmek için önce yüce kavramı tartışmasına yer verilmesi tercih edilmiştir.

Yüce kavramı üzerine yapılacak tartışmanın ardından, korku filmlerinin yüce hissini nasıl oluşturduğunu anlayabilmek için İtalyan yönetmen Antonio Margheriti'nin *Danza Macabra* (Ölüm Dansı, 1964) filmi incelenecektir. Bu inceleme sırasında, korku filmleri söz konusu olduğunda yüce hissini iki şekilde gerçekleştirdiği öne sürülecektir. Bunlardan ilki, sinemada ya da ekran başında, pratik/gündelik evren içerisindeki seyirci ile filmik evrendeki karakterin bir yere kadar ortaklaştığı, ardından bu ortaklığın bozulup sadece sinemadaki ya da ekran başındaki seyircinin devam ettirebilme imkânı bulduğu yüce hissi, ikincisi ise bir takım sinematik araçlarla üretilen yüce hissi olacaktır.

## Yüce Kavramı Üzerine

### *Burke'ün Yüce Kavrayışı ve Yüce Hissinin Oluşum Süreçleri*

Edmund Burke, 1757 yılında yazmış olduğu *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma* adlı eserinde, yüce ve güzel kavramlarının, insanın hangi etkileşimlerinden ve duyularından kaynaklandığını ve hangi hislerin üretilmesi ile ilgili olduğunu detaylı olarak açıklamaya girişir. Burke'e göre, "Acı ve tehlike düşüncesini uyandırmaya uygun her tür şey, başka bir deyişle, herhangi bir biçimde korkunç olan ya da korkunç nesnelere bağlantılı olan veya dehşete benzer bir etki yaratan her şey *yücenin* kaynağıdır" (Burke, 2008: 42). Ancak yüce olarak adlandırılan şey nesnenin kendisi değildir. Burke burada yüce bir nesneden değil; acı, tehlike, korku ya da dehşet uyandıran nesnenin yüce bir etkiye yol açtığından söz eder. Aynı zamanda Burke için, acı hissi zihnin hissedebileceği en güçlü duygudur ve yüce de bu en güçlü duyguları açığa çıkarır. Dahası, korku ve acı hissini yarattığı etki Burke'e göre, herhangi bir hazzın etkisinden daha yoğundur (Burke, 2008: 42-43). Burke'ün yaklaşımında yüce hissini ortaya çıkması için iki aşamalı bir durumun söz konusu olduğu söylenebilir. İlk olarak; yüce hissini ortaya çıkabilmesi için öznenin karşılaşma yaşadığı korku ve dehşet hissi uyandıran nesne ya da olay karşısında haz duyması gerekmektedir. Başka bir deyişle, korku ve acı hissini haz verdiği anlar ancak yüce ile ilişkilendirilebilir. Ancak bu hazzın olmazsa olmaz bir koşulu vardır. Bu da bizi, bir tür 'mesafelilik ilkesi' olarak da adlandırılabilir ikinci aşamaya götürür. Burke şöyle der: "Tehlike ya da acı çok yakındaysa, hiç keyif vermezler ve yalnızca korkuturlar ama belli mesafelerden ve çeşitli biçimlerde değişikliğe uğrayarak, her gün yaşadığımız üzere, keyif verebilirler, nitekim verirler de" (Burke, 2008: 43). Görüldüğü üzere Burke burada yücenin kaynaklandığı korku ve dehşet hissi ile salt korku ve dehşet hissi arasında net bir ayrım yapar: "Dehşet ensemizde hissetmediğimiz müddetçe her zaman için keyif veren bir tutkudur" (Burke, 2008: 48). Bu iki aşamayı daha iyi anlamak için Thomas De Quincey'nin *Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Cinayet* adlı eserine bakmak faydalı olabilir.

De Quincey'nin, konferans metni tarzında yazılmış 3 denemeden oluşan, 1827 ile 1854 yılları arasında yazmış olduğu *Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Cinayet* adlı eseri, Burke'ün yüce

hissini ortaya çıkaran aşamaları somutlaştırmak adına iyi bir örnek teşkil eder. Öncelikle, metnin ismi ve içeriği oldukça provakatif olmasına rağmen, De Quincey üçüncü denemede eserinin nüktedan bir amaçla yazıldığını, “sabun köpüğü bir eğlence” işi olarak düşünülmesi gerektiğini belirtir (De Quincey, 2013: 86). De Quincey’e göre bir cinayete 2 açıdan yaklaşılabilir: ahlaki ve estetik olarak. *Ahlaki yaklaşım*, bir cinayetin olmadan önceki hali ile ilgilidir. Eğer böyle bir şüphe varsa kuşkusuz onu engellemek için her şeyi yaparız. Ama olmuş bitmiş bir cinayet söz konusuysa orada artık ahlak bir kenara çekilmeli, *beğeni ilkesi* devreye girmelidir. Burada artık estetik bir performans olarak öldürme eylemi değerlendirilir (De Quincey, 2013: 23-26). Hatta cinayetler arasında karşılaştırma bile yapılabilir; tıpkı bir sanat eseri gibi. Kasap işi ya da zarafet dolu vb. (De Quincey, 2013: 64-66). De Quincey’nin ahlaki yaklaşımı, büyük ölçüde, Burke’ün yaklaşımındaki yüce hissini ortaya çıkması için gerekli olan birinci aşamaya tekabül eder. Bir cinayetin oluş anına tanık olmak kuşkusuz salt korku, acı ve dehşet hissi ile ilgilidir. Bir cinayeti olup bittikten sonra ele almak, yani estetik yaklaşım ise ikinci aşama, yani mesafelilik ilkesi ile ilgilidir. Artık ensemizde hissettiğimiz bir korku, acı ve dehşet hissi yoktur. Dolayısıyla De Quincey’nin ölçütleri içerisinde bir cinayeti artık, belirli bir mesafeden olmak koşuluyla, estetik ilkelere göre ele alabilmek mümkün hale gelir.

Aslında yüce kavramı üzerinden Burke de bir cinayetin, bir felaketin, acı ve tehlike uyandıran bir durumun nasıl oluyor da seyirlik bir hale gelebildiğini ve estetik bir haz yaratabildiğini anlamaya çalışmaktadır. Burke şöyle der: “Kendini koruma ile ilgili tutkular acı ve tehlikeye dayanır; bunların nedenleri bizi doğrudan etkiliyorlarsa bu tutkular yalnızca acı verirler; aslında acı ve tehlike altında olmamamıza rağmen, acı ve tehlike fikrini ediniyorsak o zaman bu tutkular keyif vericidir” (Burke, 2008: 54). İşte bu keyif hissini yaratan her şey yücedir. Burke burada mesafelilik ilkesinin yarattığı güvenli bölgenin imkân verdiği bir beğeni ilkesine vurgu yaparken, aynı zamanda bu beğeni ile iç içe geçmiş bir kendini sakınma ya da koruma olgusundan söz etmektedir. Mesafelilik ilkesi ifadesiyle anlatmak istediğimiz, özetle böyle bir ilişkiye karşılık gelmektedir.

Bununla birlikte Burke’te yüce, sadece korku ve dehşet ile ilgili değildir. Söz gelimi, *sonsuzluk* hissi de yücenin başka bir kaynağıdır: “Göz birçok şeyin sınırlarını algılayamadığı için, bunlar sonsuzmuş gibi görünür ve gerçekten öyleymiş gibi bir etki yaratır” (Burke, 2008: 77). Ayrıca yüce sadece görme duyusu ile ilişkili değil, *işitme* gibi diğer duyularla da ilişkilidir. Sessiz bir gecede aniden duyulan dev bir saatin vuruş sesi ya da alçak, titrek ama belirli aralıklarla tekrarlayan tik-taklar da korku ve dehşet hissi uyandırma potansiyeline sahiptir ve bu hisler de yücenin ortaya çıkmasına sebep olabilmektedir (Burke, 2008: 87).

Son olarak, Burke yüce ve güzel olan arasında keskin bir ayrıma giderek, estetik kategorideki haz ve beğeni ilkelerini güzel olan içerisine hapsedmez. Güzel ile yüce arasında sadece haz talebi konusunda bir ortaklık söz konusudur. ‘Yüce’nin temeli büyük ve korkutucu, dehşet verici nesne ve olaylardır; hayranlık hissi uyandırır. ‘Güzel’ ise küçük ve hoş giden şeylerde kendisini gösterir; mutlak hazzı yöneliktir ve sevgi hissi uyandırır (Burke, 2008: 163). Aynı zamanda ‘yüce’, rasyonel olarak kavranamayacak düzeyde aşırılık veya fazlalık sunarken, ‘güzel’ olan kavranabilir (Botting, 1996: 26). Her ne kadar Burke’ün yüce

ile güzel arasında yaptığı ayrım büyük ölçüde yüzeysel dayanaklara sahipse de, en nihayetinde Burke yüce kavramını, 'güzel'in karşıtı olan 'çirkin' (korku, dehşet ve acı hissi yaratabilecek bir çirkinlik olması koşuluyla) ile özdeşleştirir (Burke, 2008: 123).

### *Kant'ın Negatif bir Haz Olarak Yüce'si, Matematik Yüce ve Dinamik Yüce*

Burke'ten sonra, yüce kavramı üzerine düşünen bir diğer önemli filozof ise Immanuel Kant olmuştur. Kant yüce kavramını ilk olarak 1764 yılında yayımlanmış olan *Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler* adlı eserinde ele almıştır. Bu çalışması aslında Burke'ün yedi sene önceki çalışması ile hem ismen hem de içerik olarak büyük benzerlik taşımaktadır. Bununla birlikte metin, alışkın olduğumuz yoğun bir Kant metni olmaktan çok, gündelik bir dille yazılmıştır. Kant'ın bu kitabında yüce ve güzel meselelerini ele alırken Burke'ün yaklaşımını dayanak noktası olarak belirlediği söylenebilir. Her ne kadar *korkutucu yücelik*, *soylu yücelik* ve de *görekemli yücelik* gibi üç farklı yüce kategorisi belirlese de (Kant, 2017: 51), Kant'ın bu metinde sistematik bir yaklaşım sunduğunu söylemek pek mümkün değildir. Ancak Kant asıl olarak yüce kavramını felsefi, kapsamlı ve sistematik olarak 1790 yılında *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nde ele alacaktır.

Filozof Gilles Deleuze, Kant'ın yüce kavramını açıklamak için işe önce onun sentez anlayışını ortaya koyarak başlar. Deleuze'e göre, Kant'ın sentezini oluşturan üç işlemden bahsedilebilir. Bu işlemlerin ilki, Deleuze'ün *parçaların kavranmasının ardışık sentezi* olarak adlandırdığı süreçtir. Bu işlemde göz zamanda ve mekânda mevcut şeyin parçalarını onu kat ederek algılar. İkinci işlem ise *yeniden-üretim sentezi* olarak adlandırılır. Bu işlemde, kat etme işlemi sırasında sonraki parçaya geçildiğinde bir önceki parçayı her defasında yeniden-üretmek gereklidir. Yani, öncekileri sonrakilerden hareketle yeniden üretmek zorunludur. Sentezin üçüncü ve son işlemi ise *tanımdır*. Bilinmeyeni, herhangi bir şey olanı ikame eden onun nesnesidir; tanımdır. Birinci ve ikinci işlemler mekânsal ve zamansal bir biçimken üçüncü işlem onları kavramsal bir biçime taşır; yani tanım'ına (Deleuze, 2007: 89-94). O halde sentez düşüncesi olağan bir alımlama durumudur; bir şeyi normal ya da sapma olmadan algılama halidir. Ancak bu olağan alımlama durumu, normal ya da sapma olmadan algılama hali kimi zaman sekteye uğrar. Ardışık parçaların kavranamaz oluşu, bir sonraki parçada bir öncekinin yeniden üretilmemesi ve onun tanımına ulaşılamaması ya da herhangi bir kavramsal biçime ulaşılamaması hali, Deleuze'ün belirttiği gibi Kant'ın düşüncesinde yücenin ortaya çıktığı anlardır (Deleuze, 2007: 97).

Kant'ta da yüce Burke'teki gibi estetik bir kategoridir ve Burke için olduğu gibi, Kant için de güzel ile arasındaki tek ortaklık ikisinin de haz duygusunu talep etmeleridir. Bununla birlikte, Kant'ın ayırt edici olduğu noktalardan en önemlisi, yüce için *negatif haz* tabirini kullanmasıdır. Kant'a göre, hoşlanma duygusu güzel söz konusu olduğunda olumlu bir haza karşılık gelirken, yüce söz konusu olduğunda negatif bir haz duygusu yaratır (Kant, 2016: 72). Güzel söz konusu olduğunda ortaya çıkacak olumlu haz duygusu aynı zamanda Tunalı'ya göre, özne ile nesne arasındaki bir uyumu da beraberinde getirir. Bu uyum ise öznenin yaşam gücünde bir canlılık yaratır. Ancak yüce ile özdeşleşen negatif haz duygusu nesne ile özne arasında bir uyumsuzluk yaratır ve bu sayede öznedeki canlılığın engellendiği bir durum ortaya



çıkarması (Tunalı, 2010: 227). Dolayısıyla, yüceden kaynaklı haz dolaylı bir şekilde ortaya çıkar. Dahası hoşnutsuzluk gibi bir dayanak noktası söz konusudur. Yüce karşısında zihin, yüceyi uyandıran nesne ile gerçekleştirdiği karşılaşmada salt bir cezbedilme içinde değildir. Zihin aynı zamanda itilir. Kant'a göre, yüceden duyulan haz negatif bir haz olması tam olarak bununla ilgilidir. Bununla birlikte, yüce söz konusu olduğunda "hoşlanma, nesnenin görünüşünden ötürü değil, nesnenin görünüşüne rağmen ortaya çıkar (Altuğ, 2007: 238-240).

Kant, yüce hissini kaynaklandığı iki durum saptar. Bunlardan ilki *büyüklik* ikincisi ise *güç*tür. Buradan hareketle Kant, iki farklı yüce kavrayışı geliştirir: *Matematik Yüce* ve *Dinamik Yüce*. Matematik yüce büyüklik ile ilgiliyken, dinamik yüce güç ile ilgilidir. Altuğ'un ifadesiyle, "Matematik yüce, doğadaki sonsuz (mutlak) *büyüklüğü*n, dinamik yüce ise doğadaki ezici *gücün* estetik değerlendirilmesi ile ilişkilidir" (Altuğ, 2007: 242).

Kant'a göre matematik yüce mutlak bir büyüklüktür; büyüklük olarak hiçbir kıyaslamaya dâhil edilemez. O her şeyden büyüktür; kendisinden başka hiçbir şeye eşit değildir. Ondan başka her şey küçüktür (Kant, 2016: 74-76). Özne böyle bir doğa nesnesi ile yaşamış olduğu karşılaşmada, o nesneyi sonsuzmuşçasına algılar; böylesi sonsuz bir büyüklüğe sahip olduğu hissine kapılır. O halde matematik yüce, herhangi bir ölçülebilirliği veya sınırlılığı aşan, mutlak, kavranamayan bir büyüklük hissiyle ilgilidir. Ferry'nin belirttiği gibi Kant, Roma'daki Saint-Pierre Kilisesi'ne ilk defa giren bir gözlemcinin bu karşılaşma sonucunda bir tür huzursuzluk hissine kapıldığını belirtir. Gözlemci mekânın bütünlüğünü kavrayamaz; "bir bütün İdesini tasarlamadaki acizliğini hisseder". Hayal gücü artık sınırlarına erişmiştir. Kendi hayal gücünü aşmaya çalışmasına rağmen başarısız olur. Onun başına gelen bir tür yetersizlik hissidir (Ferry, 2012: 139). Bu anda sentez işlemi artık gerçekleşemez; Deleuze'ün daha önce belirtmiş olduğu, sentezin üç aşaması işlemez. İşte bu anda matematik yüce ortaya çıkmıştır. Bütün bu başarısızlığa ve yetersizlik hissine rağmen bir haz duyma durumu söz konusudur. Bu haz, doğrudan sonsuzmuş gibi görünen nesneden kaynaklanmaz. Özne, burada nesnenin gerçek varoluşunu kavrayamasa da, onun sadece büyüklüğü onda bir haz duygusu meydana getirir. Bu haz duygusunu ya da hoşlanma durumu yaratan ise, nesnenin seyredilmesidir (Altuğ, 2007: 242-243). Her ne kadar matematik yücenin yarattığı haz öznenin yetersizliğinden ileri gelse de (kaldı ki Kant önceden de bahsedildiği üzere yüceyi negatif hoşlanma duygusu olarak belirtmişti), yücenin tam anlamıyla bir başarısızlık durumu olduğu söylenemez. Bu durum hayal gücünün temsil edilemez karşısında sınırlarını deneyimlemesidir ve dolayısıyla burada gerçekleşen, aslında ileriye doğru bir sıçrayıştır. Kant şöyle der: "Verili sonsuzu (...) yalnızca düşünmek için bile insan anlığında kendisi duyulur üstü olan bir yeti gereklidir" (Kant, 2016: 79). Başka bir deyişle yüce, hayal gücünden daha güçlü bir yetinin; fikirler, ideler yetisinin ya da duyulur-üstü bir yetinin varlığını keşfettirir. (Deleuze, 2007: 99).

Dinamik yüce ise, korku yaratan bir güç ve bu korku hissine karşı bir direnç ile ilgilidir. Kant dinamik yüce ile ilgili olarak şunları söyler: "Doğa bizim tarafımızdan dinamik açıdan yüce olarak yargılanacaksa, korku yaratan olarak tasarlanmalıdır (...) Direnç göstermeye çabaladığımız şey bir kötülüktür; ve eğer yetilerimizi ona denk bulmazsak, bir korku nesnesidir. Bu nedenle estetik yargı için doğa ancak korku nesnesi olarak görüldüğü düzeye

dek güç olarak, öyleyse dinamik açıdan yüce olarak geçerli olabilir” (Kant, 2016: 83). Dolayısıyla tıpkı matematik yücede olduğu gibi dinamik yüce söz konusu olduğunda da öznedede bir yetersizlik hissi ortaya çıkar. Dinamik yüce karşısında yaşanan bu yetersizlik hissi, öznedede bir korku hissine de sebep olur. Karşılaşmanın yaşandığı doğa nesnesi artık bir korku nesnesidir. Öznenin bu korku nesnesi karşısında yaşadığı duygu ise dinamik yücedir. Kant, dinamik yüceyi yaratan doğa nesnelere ve olaylarını örneklendirirken, “her yeri altüst eden fırtınalar”dan, “kasırgalar”dan, “volkanlar”dan, “kabarıp köpüren okyanuslar”dan söz eder. Ancak burada, tıpkı Burke’ün yüce kavrayışında olduğu gibi bir ön koşul koyar: güvenli bir alanda olmamız (Kant, 2016: 84). Dolayısıyla Burke’te yüce hissini ortaya çıkartan iki aşama; korku hissi ve ‘mesafelilik ilkesi’, Kant’ın dinamik yücesinde de benzer şekilde işler: korku hissi ve öznenin korku nesnesi karşısında güvenli bir alanda bulunması. Ancak Kant dinamik yüce kavrayışını daha ilerilere taşır. Şöyle ki, Altuğ’un da belirttiği gibi, özne korku yaratan doğa nesnesi karşısında kendisini aciz hisseder ve bu his onda aynı zamanda bir hoşnutsuzluk yaratır. Ancak, özne bu korku nesnesine karşı akılsal bir üstünlüğünün olduğunu fark ederek hoşnutsuzluğun yanında bir hoşlanma duygusu da yaşar. Böylece doğanın sahip olduğu korkutucu gücün üzerinde yükseldiğini hisseder ve aynı zamanda da yücenin kendi zihninde olduğunu keşfeder. Bu gücün öznedede yarattığı hoşlanma duygusu ise, ancak yüksek bir bilinç ile mümkündür. İşte dinamik yüce, estetik anlamda özneyi kendi “yüksek beni” ile karşılaştırır; ilişkiye sokar (Altuğ, 2007: 260-262). Neticede Schiller’in de söylediği gibi, “yüce olanı hissedebilme yeteneği, insan tabiatının en mükemmel kabiliyetlerinden biridir” (Schiller, 2008: 222).

Edmund Burke ve Immanuel Kant’ın yüce kavramı üzerine yaklaşımları tartışıldıktan sonra, artık sinemada korku, dehşet ve acı hissi yaratan imaj, sahne ve sekansların yaşattığı haz duygusu, yani negatif haz, örnek film incelemesi *Ölüm Dansı* özelinde bu kavram ile açıklanmaya çalışılabilir.

### **Örnek bir Film İncelemesi ve Korku Filmlerinde İmajlardan Yansıyan Yüceyi Hissetmek**

*Ölüm Dansı*, 1964 yılında, daha çok korku filmleriyle ünlü, İtalyan yönetmen Antonio Margheriti tarafından çekilmiştir ve dünyada *Castle of Blood* adıyla gösterilmiştir. Margheriti’nin ismi, filme uluslararası bir albeni katmak adına jenerikte Anthony Dawson olarak geçer.<sup>2</sup> Yine jenerikte ve film afişinde filmin E. Allan Poe uyarlaması olduğu ifade edilmesine rağmen, Poe’nun bu isimde ve/veya bu anlatının uyarlanmış olabileceği bir öyküsü bulunmamaktadır. Aynı zamanda film, İtalyan yapımı ve İtalyanca olmasına rağmen,

<sup>2</sup> Bu taktiğe özellikle Avrupalı, düşük bütçeli filmler çeken birçok yönetmen başvurur. Söz gelimi, Odell ve Blanc’ın da belirttiği gibi, İspanyol korku filmleri yönetmeni, oyuncu ve senarist Paul Naschy, asıl ismi Jacinto Molina olmasına rağmen, filmlerinin uluslararası alanda daha prestijli bir yer edinebilmesi adına bu ismi kullanmıştır (Odell, Blanc, 2011: 67-68).

Viktorya dönemi Londra'sında geçer.<sup>3</sup> Son olarak film, korku sinemasının bir alt türü olan *gotik* tarzda yapılmıştır.<sup>4</sup>

Bu kısa bilgilerin ardından, filmin incelenmesine geçmeden önce anlatıdan da kısaca bahsetmek, analizde yer verilecek imaj, sahne ve sekansları anlamlandırmak adına faydalı olacaktır. Alan Foster adında bir gazeteci Londra'ya geldiğini duyduğu Edgar Allan Poe ile röportaj yapmak istemektedir. Nihayet onu bir meyhanede otururken yakalar. Masada Poe ile birlikte, Lord Thomas Blackwood adında bir kişi daha vardır. Üçlü hayaletler, ölülerin dirilmesi gibi mistik konular üzerine konuşurlar. Seküler bir bakış açısına sahip Foster böyle hikâyelere inanmaz. Bunun üzerine Blackwood'un sahibi olduğu bir şatoda Foster'ın bir gece geçirip geçiremeyeceğine dair bahse tutuşurlar. Bu bahse göre Foster o gece şatoda kalmalıdır. Çünkü o gece 'ölüler gecesidir': Ölülerin ölümlerinin trajedisini yeniden yaşamak için şatoya döndükleri gece. Dahası, Blackwood'un söylediğine göre onunla daha önce bu konuda iddiaya giren hiç kimse şatodan sağ çıkamamıştır. Yine de Foster buna kulak asmaz ve şatoya gider. Şato terk edilmiş görünmektedir. Ancak zamanla şatoda başkalarının da olduğunu görür. Onlarla iletişime geçer; hatta sevişir. Önce bunların şatoda yaşayan insanlar olduğunu düşünse de, aslında bir zamanlar bu şatoda ölmüş olan hayaletler olduğunu anlaması uzun sürmez. Yine de buna bir türlü inanmak istemez. Korkuya kapılmaması konusunda kendisini sürekli telkin eder; sekülerliği ve rasyonel mantığı elden bırakmamak için kendisini zorlar. Ancak şatoda, eski sakinlerinin yaşadığı trajediye ve hepsinin farklı zamanlarda nasıl öldüğüne, sanki o anlarda oradaymışçasına, tanık olur. Farklı zaman boyutlarında gider gelir ve tüm cinayetler sanki yanı başında tekrar işlenir. Şatodakilerin onu da öldürmek istediğini de anlamıştır artık. Çünkü ölülerin tekrar dirilebilmeleri için yaşayanların kanını içmeleri gerekmektedir. Nihayetinde korku ve dehşet içerisinde şatodan kaçmaya uğraşsa da bunu başaramaz. O da farklı zamanlardaki diğer konuklar gibi öldürülür. Artık şatonun ölü sakinlerinden birisi haline gelmiştir.

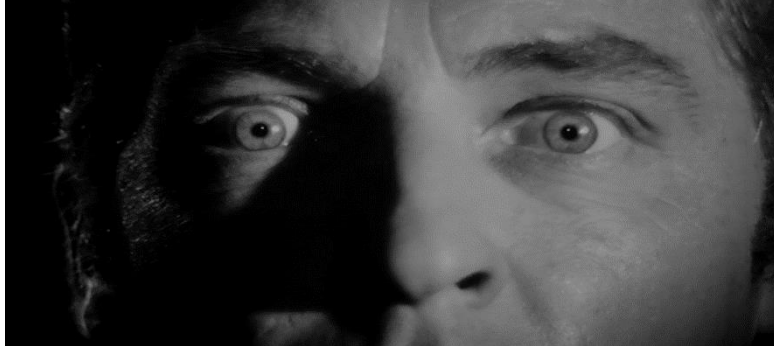
Aslında Foster iddiayı kabul ederek kendini sınamak, sahip olduğu korku hissini sınırlarını deneyimlemek, başka bir deyişle yüce bir deneyim yaşamak istemektedir. Onun için nasılsa hayaletler yoktur, ölülerin dirilmesi de mümkün değildir. Bir oyun gibi görür bu iddiayı. Zaten, filmin alttürünü niteleyen gotik kavramı da Scognamillo'nun belirttiği gibi, "insanın bilinmeyene ve doğüstü sayılana karşı beslediği ilgi, bundan aldığı hazdır" (Scognamillo, 2014: 30). Foster da aslında bu ilgi ve hazzın peşindedir (tabii ki seyirci de). Şatoda henüz kimseyle karşılaşmamışken, elinde bir şamdanla mekânı gezer ve bize de gezdirir. Bahçeden itibaren Foster'ın başlıca gördükleri ve seyirci olarak bizim de onunla beraber gördüklerimiz şunlardır: kurumuş dallar, kara bir kedi, mezarlık. İçeri girdiğinde ise

<sup>3</sup> Roberto Curti, İtalyan gotik korku filmlerini ele aldığı çalışmasında İtalyan gotik filmlerinin özelliklerini belirtirken hem bu uyarılma meselesine hem de mekân olarak İtalya dışının seçilmesine yer verir. Curti'nin vurguladığı gibi, İtalyan gotik filmleri büyük ölçüde serbest edebi uyarlamalardır ya da 'öyle olduklarını iddia ederler'. Aynı zamanda birkaç istisna dışında bu filmler İtalya dışında, İtalyan yönetmenlerin ve diğer set görevlilerinin Anglosakson bir etki yaratmak adına takma isimler kullanmaları ve yabancı oyuncuları tercih etmeleriyle ilgilidir (Curti, 2015: 4).

<sup>4</sup> Korku sineması alt türleri için birçok farklı sınıflandırma yapılmıştır. Cherry'nin yapmış olduğu sınıflandırma (2009: 6) büyük ölçüde tatmin edicidir ve bu sınıflandırmada gotik film, korku sineması alt türleri içerisinde kendisine yer bulmuştur.

devasa bir zırh, her yanı örümcek ağlarıyla örülü eşyalar; portreler, şamdanlar, ahşap sandalye ve masalar, kurumuş çiçekler, vazolar, mızraklar ve hatta bir taht. Mekân, bu boş haliyle dahi ürkütücüdür. Öyle ki Foster kendi görüntüsünden bile ürker. Ama kendisini telkin eder: 'Kendini bu atmosfere kaptırma, bu tuhaf görüntülerin bir açıklaması olmalı.' Bu süre zarfında Foster kendisini tehlike altında hissetmez; korku ensesinde değildir henüz. Kendince güvenli bir alandadır ve yüce hissinin ortaya çıkabilmesi için ön koşul olan güvenli alana ya da mesafelilik ilkesine sahiptir. Her şey onun yüce bir deneyim yaşamak istemesiyle uyum içindedir. Seyirci (eğer birazdan kötü şeyler olacağını varsaymıyorsa tabii) ile karakter yüce hissi özelinde bu ana dek benzer konumlardadır. Foster ne görüyorsa seyirci de aynıını görüyordur ve ikisi de güvenli konumdadır. Benzer bir şekilde, Foster şatonun bahçe kapısından girdiğinde, kamera alt açıdan karanlıkta, sisin arasından tüm ihtişamıyla göğe yükselen şatoyu gösterir bize. Foster ise onun karşısında çok küçüktür. Şatonun muazzam büyüklüğü mutlak bir büyüklükmüş gibi kendini hissettirir. Burada matematik yüce hissini oluşturan bir eziciliği vardır şatonun. Ürkütücü ve devasadır, alt açıyla yapılan çekim bu hissi daha da güçlendirir. Bu büyüklük hem Foster'ın hem de seyircinin matematik yüceyi hissetmesine imkân verir. Çünkü ortada henüz doğrudan maruz kalınan bir tehlike bulunmamaktadır. Ancak seyirci ile Foster'ın güvenli alanda olmaları ile ilgili ortaklık, Foster'ın şatonun ölü sakinleri ile karşılaşması ve onlar tarafından öldürülme tehlikesini hissetmesi ile birlikte bozulur. Bu andan itibaren artık güvenli alan / mesafelilik ilkesi Foster için yok olur. Artık Foster için salt korku ve dehşet hissi vardır. Bu his de filmin sonuna dek onun ensesindedir. Seyirci içinse güvenli alan yok olmaz. O hala perdenin ya da ekranın başındadır. Dolayısıyla seyirci yüce hissini yaşamaya devam etme şansına sahipken, Foster bu şansını kaybetmiştir. Bu nokta bizi asıl meselemize taşıyor.

Korku filmleri ya da filmlerdeki korkutucu, dehşet ve acı hissi yaratan imajlar söz konusu olduğunda yüce hissinin iki şekilde gerçekleştiğini söylemek mümkündür. İlk durum bütün süreç boyunca seyirci, bir yere kadar da karakter ile ilgilidir. Seyirci, böylesi imajlar, sahneler ve sekanslar karşısında korunaklı, mesafeli bir konumda yer aldığından bizzat tehlikenin muhatabı değildir. Korkuyu ensesinde hissetmez. Filmde, ölümlerin son zamanlarını yaşadıkları anın tekrar sahnelendiği imajlarda, bu zamanlarda gezinen Foster'ın, tanık oldukları (yaşananlar sırasında olayın içerisindeki kişiler Foster'ı göremez; başka bir zaman boyutundadırlar onlar; dahası artık ölüdürler) karşısındaki korku ve dehşet hissi yüce ile ilişkilendirilemez. Foster, şatoda bir zamanlar yaşanan cinayetlere ve trajediye tanık olur; hayaletlerin birbirlerini her sene olduğu gibi yılın bu gününde de tekrar öldürdüklerini görür. Kendisi de öldürülme tehlikesi ile karşı karşıyadır. Artık kan ter içinde, korku ve dehşet hissiyle oradan oraya savrulmaktadır. Mantıklı düşünebilme yetisini yitirmiştir. Blackwood ile girdiği bahsi kaybettiğini itiraf edip haykırmaktadır. Artık gördükleri karşısında hiçbir türlü sentezi kuramamaktadır. Afallamıştır, korkmuştur. Ama yüce hissini üreten mesafelilik ilkesinden de mahrumdur. Dolayısıyla hissettiği salt dehşet ve korkudur. Negatif de olsa, herhangi bir haz durumu söz konusu değildir. Yüce hissi, filmi yer yer Foster'ın gözünden seyreden, yer yer de Foster'ı izleyen seyirciye bahşedilmiştir. Korkunun ve dehşetin yarattığı estetik hazzın ya da negatif hazzın tadını ancak seyirci çıkarabilir. Seyircinin bu imajlarla yaşadığı karşılaşma Kant'ın dinamik yüce olarak adlandırdığı yüce tipine karşılık gelir.



**Görsel 1:** Foster'ın, güvenli konumunu kaybetmesinin ardından yaşadığı salt korku ve dehşet hissini yansıtan yüzünün yakın plan çekimi

Yine, Blackwood şatosunun ölü sakinlerinden Dr. Carmus'un yaşadıklarına da aynı şekilde tanık olan Foster, Carmus'un evin yer altı mahzeninden gelen sesleri takip edip, karanlık ve örümcek ağlarıyla kaplı koridorlardan geçerek, gizli bir toplu mezarlığa ulaştığını görür. Burada, sesin kaynağı olduğunu düşündüğü bir mezarlığın kapağını ittirerek açar. İçinde çürümüş bir ceset vardır. Kuşkusuz, "cesetlerden korkmak birçok kültürün özelliğidir" (Davenport-Hines, 2005: 276). Bu cesedin örümcek ağlarıyla örülü, çürümüş görünümü de hem seyirci hem de Carmus için oldukça ürkütücüdür. Ancak dahası, bu ceset nefes almaktadır. Carmus dehşete düşer. Ama bu his de elbette yüce değildir. Carmus da bu an mesafelilik ilkesinden yoksundur. Hatta ensesinde hissettiği korku ve dehşet o kadar büyüktür ki bu his onun ölümüne sebep olur. Mesafelilik ilkesine sahip olan, ekran ya da perde önündeki seyircidir. Yüce hissini yarattığı negatif haz duygusu seyirci için geçerlidir. Dahası; cesedin detay planlarla verilmiş görüntüsü zaten korkutucu iken bir de nefes alışını görüyor oluşumuz bu hissi alabildiğine arttırır; sınırlarımızı zorlar. Sentezi kurmak artık imkânsızdır. Salt korku ve dehşet hissi Carmus'u öldürürken, kendi güvenli alanlarında bu hislere kapılan seyirciyi negatif bir haz olarak dinamik yüce ele geçirir.



**Görsel 2:** Tabutun içindeki örümcek ağlarıyla örülü, çürümüş ama aynı zamanda nefes alan cesedin görüntüsü Carmus'u öldürürken, güvenli konumdaki seyirciye negatif bir haz duygusu verir.

Korku filmlerinde yücenin hissini gerçekleştirdiği ikinci durum ise *yücenin sinematografik sunumudur*. Burada, tek başına görüldüğünde yüce hissi yaratmayacak bir sahnenin ya da bir olayın, filmik evrende kurgu ve montaj tekniklerine ya da bir takım işitsel unsurlara

başvurularak bir yüce hissi oluşturabilmesi söz konusudur. Allison, romantik manzara resimleri ya da gotik romanlar gibi sanat biçimlerinde bir şeyin yüce olarak betimlenmesiyle, aynı zamanda bir yüce duygusu uyandırmanın amaçlandığını söyler. Dolayısıyla bu tarzdaki eserler betimledikleri şeyi sadece “beğeniye uygun bir şekilde” betimlemezler. Aynı zamanda yüce hissi yaratacak şekilde betimlerler (Akt. Altuğ, 2007: 267). Benzer bir durum sinemanın kendine özgü imkânları ile de yaratılabilir. Filmde, şatodaki hayaletlerin ölmeden önceki son anlarını tekrar yaşadıkları balo sahnesinin gelişimi bu açıdan dikkat çekicidir. Önce çan sesleri duyulur. Ardından şatonun çürümü, örümcek ağlarıyla kaplı, karanlık, sessiz ve boş olan büyük salonu birden aydınlanır ve dans eden insanların bulunduğu bir balo salonuna dönüşür. Foster salonun bu dönüşümüne bizzat tanık olur. Aydınlık bir salonda eğlenen, dans eden insanların bulunduğu bir film sahnesi tek başına keyif ve huzur verici iken, böylesine bir geçiş ile ürkütücü bir hal almıştır. Burada yüce hissini bizzat imajların kendisinden değil, bu iki imaj arasındaki ilişkiden; başka bir deyişle montajın gücünden doğar. Dolayısıyla burada tek başına yüce hissi yaratması pek mümkün görünmeyen imajların ve olayların, sinematik imkânlar aracılığıyla (bu sahnede montaj ile) *yüce olarak sunumu* söz konusudur.

Yücenin sadece görme duyusuyla değil, diğer duyularla da kavranabileceğine ilişkin düşüncelerine ve işitme duyusunun da bunlardan birisi olduğuna, Burke’ün yüce kavrayışı tartışılırken yer verilmişti. Korku filmlerinde, özellikle kadraj-dışı ses kullanımı, işitme duygusu ile kavranabilecek bir yüce hissini oluşmasına imkân verebilir. Kendi kendine sertçe kapanan kapıların çarpma sesleri, gıcırtiları, devasa bir saatin tik-tak’ları şatoya hâkim sessizliği bozan, korkutmaya ve yüce hissi yaratmaya yönelik kadraj-dışı unsurlar olarak düşünülebilir. Bu tarz unsurlar, bilindiği gibi korku filmlerinde sıkça başvurulan motiflerdir. Karanlık ve sessiz bir ortamda - ki böyle bir ortam terk edilmiş gibi görünen bir şatoysa daha da etkili olur - aniden duyulan, nereden geldiği belli olmayan sesler hem karaktere hem de seyirciye korku hissini yaşatmaya yöneliktir.<sup>5</sup> Yinelemek gerekirse, sinema söz konusu olduğunda, seslerin bu tarzda kadraj-dışı kullanımı yüce hissini yaratan bir etkiye sahip olabilir. Bununla birlikte; sesin korku hissi yaratabilmesi için, aniden ve şiddetli ya da tekinsiz bir şekilde aralıklarla tekrarlanacak şekilde duyulmasına gerek de yoktur. Söz gelimi, minimal bir piyano sesi normal koşullarda büyük ihtimalle huzur verici bir his yaratacakken ve ‘güzel’ olanla ilişkilendirilebilecekken, filmde böylesi bir sesin karanlık ve sessiz; dahası kimsenin yaşamadığı düşünülen eski bir şatoda duyulması tam tersi bir etki yaratacaktır: korku ve dehşet hissi. Benzer bir şekilde, kıkırdayan bir çiftin sesleri de normal koşullarda onların mutlu olduğuna kanaat getireceğimiz bir unsurken ve yine bu sesleri işitene de mutluluk hissi verebilecekken filmdeki ortamda korku ve dehşet hissi yaratabilmektedir. Bu sesler Foster’ın şatoya girmesinden az sonra, daha şatonun ölü sakinleri ile karşılaşmamışken duyduğu ve onunla birlikte seyirci olarak bizim de duyduğumuz seslerdir. Bu sesler, halen kendisini güvenlikte hissedenden Foster’ı korkutmakla birlikte, zaten kendi güvenli ortamında bulunan

<sup>5</sup> Sessizliği bozan, aniden bir anlığına duyulan yüksek sesler korku filmlerinde seyirciyi yerinden zıplatmayı (*jumpscare*) amaçlar. Burada hem karakter hem de seyirci benzer bir etki yaşar. Bununla birlikte *jumpscare* etkisi filmik evrende yer almayan müzik gibi seslerle de yaratılabilmektedir. Karakterin duymayıp seyircinin duyduğu, yaylıların birkaç notalık iç gıcıklayıcı sesi ya da piyanonun tuşlarına güçlü vuruşlar doğrudan seyirciye yöneliktir ve karakter ile seyirci arasındaki ortaklığı bozarlar.

seyirciyi de korkutmaya yöneliktir. Ancak burada da yüce hissini yaratan sesin kendisi değil (çünkü o müzik ya da o kıkırdama sesleri, tek başına böyle bir etki yaratmaktan uzaktır; hatta tam tersi bir etki yaratır), o sesin yayıldığı ortam ile ilişkisinden doğan bir korkudur. Böylece sadece kurgu ve montaj teknikleri aracılığı ile değil, sinematik ses kullanımı sayesinde de yücenin sinematografik sunumundan söz edebilmek mümkün hale gelir.

### Sonuç

Burke ve Kant'ın yüce kavrayışlarının, sinemada korku, dehşet ve acı gibi pejoratif duyguların yarattığı estetik hazzı anlamlandırmak adına oldukça kullanışlı olduğunu söylemek mümkündür. Bu korku, dehşet ve acı hissini estetik bir hazzı, yani yüce hissine yol açabilmesi için güvenli bir alana ihtiyaç vardır. Seyirci sinema salonunda ya da ekran başında bu güvenli alana her zaman sahiptir. Filmik evrende yer alan karakter ise tekinsiz ortamlarda bir tür macera ararken ve henüz tehlikeyi ensesinde hissetmezken, kendisinin güvenli bir alanda olduğunu varsayar. Ancak karakter bizzat tehlikenin muhatabı olduğunu ve can güvenliğinin tehdit altında olduğunu anladığında artık yüce onun için geçerli değildir. Hissettiği salt korku, dehşet ve acıdır. Bu noktada yüce hissini olanaklılığı seyirci için film boyunca sürerken, karakterin durumu bu noktada artık ondan ayrılır. Bu nitelik korku, dehşet ve acı hissi yaratmayı amaçlayan sinematik imaj, sahne ve sekanslardan doğan 'negatif' hazzı açıklayan ilk durumdur. İkinci durumda ise tek başına korku, dehşet veya acı hissi üretmeyen, hatta tam tersine mutluluk hissi verebilecek ve güzel olanla ilişkilendirilebilecek imajların (eğlenceli bir balo sahnesi gibi) kendisinden önce ya da sonra gelen imajla girdiği ilişkiden üretilen yüce hissi ve yine tek başına korku, dehşet veya acı hissi üretmeyen işitsel unsurların (müzik ya da neşeli gülüşmeler gibi), işitildikleri ortama veya filmik zamana bağlı olarak yarattığı yüce hissi ile ilgilidir. Bu durum yücenin sinematografik sunumudur.

İlk durum ve ikinci durum bir film içerisinde birçok kez aynı anda, birlikte var olabilirler. Bununla birlikte başkaca çalışmalarda konu ile ilgili olarak yüce daha farklı ve çeşitli bakış açılarından da sinematik korku, dehşet ve acı ile ilişkilendirilebilir. Ayrıca bu çalışmada örnek çözümleme tek bir film ile sınırlı tutulmuştur. Dolayısıyla tek bir film çözümlemesi üzerinden yapılan bir genellemenin oldukça iddialı olacağını da söylemek yanlış olmaz. Korku, dehşet ve acının sinemada nasıl oluyor da estetik bir haz talebi ile seyredildiğini yüce kavrayışı üzerinden daha geniş bir kapsama oturtabilmek adına farklı tür ve alt türlere ait film örneklerinin çözümlenmesi mutlaka faydalı olacaktır.

### Kaynakça

- Altuğ, T. (2007). *Kant Estetiği*. İkinci Baskı. İstanbul: Payel.
- Botting, F. (1996). *Gothic*. London: Routledge.
- Burke, E. (2008). *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma*. Çev. M. Barış Gümüşbaş. Ankara: BilgeSu.
- Cherry, B. (2009). *Horror*. London and New York: Routledge

Curti, R. (2015). *Italian Gothic Horror Films, 1957-1969*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company.

Davenport-Hines, R. (2005). *Gotik: Aşırılık, Dehşet, Kötülük ve Yıkımın Dört Yüz Yılı*. Çev. Hakan Gür. Ankara: Dost.

De Quincey, T. (2013). *Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Cinayet*. Çev. İsmet Birkan. Üçüncü Baskı. İstanbul: İletişim.

Deleuze, G. (2007). *Kant Üzerine Dört Ders*. Çev. Ulus Baker. İstanbul: Kabalıcı.

Ferry, L. (2012). *Homo Esteticus Demokrasi Çağında Beğenin İcadı*. Çev. Devrim Çetinkasap. İstanbul: Pinhan.

Kant, I. (2016). *Yargı Yetisinin Eleştirisi*. Çev. Aziz Yardımlı. Üçüncü Baskı. İstanbul: İdea.

Kant, I. (2017). *Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler*. Çev. Ahmet Fethi. İkinci Baskı. İstanbul: Hil.

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

Oskay, Ü. (2014). *Çağdaş Fantazya*. İstanbul: İnkılap.

Schiller, F.V. (2008). *Schiller*. Çev. ve Haz. Gürsel Aytaç. Ankara: Doğu Batı.

Scognamillo, G. (2006). *Canavarlar Yaratıklar Manyaklar*. İstanbul: +1 Kitap.

Scognamillo, G. (2014). *Korkunun ve Dehşetin Kapıları*. İstanbul: Bilge Karınca.

Tunalı, İ. (2010). *Estetik*. On İkinci Baskı. İstanbul: Remzi Kitabevi.



## Ölüm Bilincine Yönelik Düşünceler Bağlamında Macbeth'in Sinemadaki İzdüşümüne İlişkin Bir İnceleme

Melike Büyü\*

### Özet

*İnsan için temel hakikat onun ölümlü olmasıdır. İnsan, diğer canlılardan farklı olarak, eylemlerini sonlu olduğunun bilinciyle gerçekleştirir. Ölüm, yaşamın bir anlamının olup olmadığı üzerine bir sorgulamayı açık hale getirir. Sonluluk insana, yaşamın bulunulan an ve zaman içinde değerli ve anlamlı kılınması için bir neden vermektedir. Yaşamın bir sınırının olduğunun bilincine varıldığında, onu değerli ve anlamlı kılmak adına harekete geçme fırsatı yakalanır. Çünkü yaşam geçici ve insan ölümlü olduğuna göre, insan eylemlerini anlamlı kılmanın ve yaşamını haklı çıkarmanın bir yolunu bulmalıdır. Her gün benzer eylemleri sürdürmeye yazgılanan insan, bir gerçeklik olan ölümü göz ardı ettikçe ve ölüme meydan okumadıkça, ona öğretilen değerler, doğrular ve yasalar altında yaşamaya mahkûm olur. Edilginliğini yenemez. Ölüm göz ardı edildiği sürece, sıradan ve anlamsız eylemlerden kurtulmak zorlaşır ve insan kendini aşamaz. Bunun aksine, ölüm bilincine varıldığında, yaşamın anlamsızlığı, acıları, mutsuzlukları veya mutlulukları olumlanarak, varoluşun bir hiçliğe değil, bir değere dönüşmesi sağlanır. Bu bağlamdan yola çıkılarak, çalışmada ölüm bilincinin önemi ve sonluluğun insanın yaşamında asıl değerli yan olduğunu ortaya koymak amaçlanmaktadır. Buradan hareketle bu çalışmada, öncelikli olarak, düşünce tarihi boyunca ölüm bilincine dair fikirler ortaya koymuş filozofların düşüncelerinden yararlanılmıştır. Bu düşüncelerin izinden gidilerek ilkin Shakespeare'in Macbeth tragedyası üzerinden ve sonrasında Akira Kurosawa'nın Macbeth'in film uyarlaması üzerinden hareket edilerek ölüm bilincinin, varoluş üzerindeki önemi, detaylı bir şekilde incelenerek açıklanmaya çalışılmıştır.*

**Anahtar Kelimeler:** Ölüm Bilinci, Macbeth, Sinema

---

\*ORCID: 0000-0002-9040-4118

E-mail: buyumell@gmail.com

DOI: 0000-0002-9040-4118

Geliş Tarihi - *Recieved*: 15.01.2020

Kabul Tarihi - *Accepted*: 05.05.2020

## A Study Of Macbeth's Reflections In Cinema In The Context Consciousness Of Death

Melike Büyü\*

### **Abstract**

*Death has a place in human's life as the truth which is as real and inevitable as the life itself. Since death has such an active position in human's life, by affecting all of his actions, death becomes a part of his identity. This phenomenon which is in the center point of existence opens up an questioning on whether life is worth for living or not. The passing of life and the end of man causes all actions in world to turn into absurdity. Individuals who continue to do the same acts everyday and struggle to create common meanings with others are imprisoned in this vicious circle. Albeit, after at the very time of this questioning rises a new awareness which makes it possible to seize a chance to take a step towards a meaningful life. Because to live life with the awareness of it's passing gives man a reason to present a meaning. Since life is temporal and man is mortal, a man has a chance to have meaningful actions in the time and locations of his own and to justify his life. If the opposite happens, death as a reality is ignored, people drag their existence towards nothingness for the temporal wordly materials which have no meanings. Thus they go after the ordinary and meaningless actions and they cannot justify their existence. He can only transcend himself with the consciousness of death. Thus in this article first of all the ideas of philosophers on the consciousness of death throughout intellectual history are utilized, after then through Shakespeare's Macbeth the effect of the consciousness of death on people has been studied in a detailed manner by the reflection of literary works and the pictures.*

**Key Words:** *Consciousness of Death, Macbeth, Cinema*

---

\*ORCID: 0000-0002-9040-4118

E-mail: buyumell@gmail.com

DOI: 0000-0002-9040-4118

Received - *Geliş Tarihi*: 15.01.2020

Accepted - *Kabul Tarihi*: 05.05.2020

## Giriş

İnsan, doğduğu andan itibaren ölüme doğru ilerleyen bir sürecin içine girer. Yaşamın ve ölümün böylesine iç içe olması, varoluşun ve gerçekleştirilen eylemlerin değerini sorgulamaya açık hale getirir. İnsan, yaşarken ona öğretilenlerle hayatta kalmaya çalışırken bir taraftan da yaşamın yaşanmaya değip değmeyeceği üzerine düşünceler geliştirir. Her gün benzer eylemleri gerçekleştirmek zorunda olan bireyler, bu kısır döngüyü fark ettiklerinde bir anlamsızlık ve boşluk içine girebilirler. Kişi, yaşamını ve ölümünü haklı çıkarabilmek adına, karşı karşıya kaldığı bu anlamsızlığı ve boşluğu doldurma yoluna girer. Yine de yaşamın anlamsızlığını farkında olan; acı çeken, mutsuzluk içinde kıvranan insanlar dahi ölüm karşısında geri çekilir. Aslında varoluşa dair temel problem burada ortaya çıkmaktadır. Ölüm kabul edilmediği sürece yaşamda etkin bir konuma gelmek zordur. İnsanlar, bu korkularının arkasına sığınmaya çabaladıklarında, yaşamlarını anlamsız eylemler üzerine kurgulamaya da almışlardır. Sonluluk bilincinin farkındalığına erişilmediğinde, yaşamın asıl yanları sorgulamaya kapanır ve var olanın güdümüne girmek kolay bir hal alır.

Bu bağlamda çalışmasının amacı, ölümün nihai oluşu karşısında, insanın eylemlerinin anlamsızlığa karıştığı inanışının aksine, insanın tam da bu sonluluk bilinciyle, yaşamında değerli ve kalıcı anlamlar yaratabileceğini ortaya koymaktır. Bu yüzden insanın ötelediği ve korku duyduğu ölüm korkusunun anlamsızlığını ortaya koymak önemlidir. Dolayısıyla, çalışmanın asıl çıkış amacı, ölüme yazgılı olan insanın, kendini yaşadığı süre içinde gerçekleştirmesini sağlayacak, onu etkin bir konuma sokacak olan, ölüm bilincine varmasının önemi ortaya koymaktır. Aynı zamanda varoluşun, ölümlü birlikte bir hiçliğe dönüşmekten daha fazlasının olabileceğini ortaya koyan eylemlerin altını çizmektir. Çünkü sonlu bir varlık olan insan, ancak gerçek anlamda ölümlü olduğunun bilincine vardığında, kendini gerçekleştirme imkânı bulur. Buradan hareketle, çalışmanın ilk bölümünde, Friedrich Nietzsche, Friedrich Hegel, Albert Camus gibi düşünürlerin, ölüm bilinci üzerine ortaya koydukları görüşlere yer verilecektir.

Çalışmanın İkinci Bölümü'nde, Shakespeare'in eserlerinden yararlanılacaktır. Shakespeare'in, kralları ve soyluları ele aldığı eserleri, çalışmanın ana problemini çözüme götürebilmek adına önemli bir yere sahiptir. Çünkü özellikle krallar, dünyada neredeyse tanrısal diyebileceğimiz bir güce sahiptirler. Arzu ettiklerine kavuşmaları, çoğu insana göre çok daha kolaydır. Sıradan bir insanın gerçekleştirebileceği eylemler ile bir kralın gerçekleştirebilecekleri aynı değildir. Bu yüzden Shakespeare'in kral ve soyluları ele aldığı oyunları, insan potansiyelinin sınırlarını görebilmek adına önemlidir. Bu anlamda *Macbeth* (*Macbeth, Shakespeare, 2018*) Shakespeare'in diğer tüm eserleri içerisinde, kendi sınırını en çok zorlayan, sınırına en hızlı şekilde varmaya çalışan karakterdir. Aynı zamanda karakter, aldığı ölümsüzlük kehanetiyle, sonsuz yaşam düşüncesinin, olumsuz sonuçlar doğurabileceğinin iyi bir örneğidir. Bu sebeplerden dolayı, özellikle *Macbeth* tragedyası üzerinde durularak, Shakespeare'in diğer tragedyalarına kısaca değinilecektir. Bu eserler ele alınırken, ilk bölümde ortaya koyulan düşünceler izlenerek, düşünürlerin ortaya koydukları fikirlerden hareketle incelemeler yapılacaktır.

Çalışmanın son bölümünde, Birinci Bölüm’de oluşturulan kuramsal çerçeve bağlamında ve İkinci Bölüm’de incelenen Macbeth eseri üzerinden Shakespeare’in bu tragedyasına uyarlanan *Kumonosu-jō (Kanlı Taht, yön. Akira Kurosawa, 1957)* filmi incelenecektir. Bu anlamda filozofların düşüncelerinin ve edebi metinlerin yanında, sinemanın ölüm hakkında neler söylendiğine ve nasıl anlatımlar ortaya koyulduğuna değinmek gerekli görülmüştür. Aynı zamanda Macbeth üzerine çekilmiş onlarca sinema filmi olduğu bilinmektedir. Fakat tüm bu filmlerin tek bir çalışma ile irdelenemeyeceği açıktır. Dolayısıyla çalışmanın Üçüncü Bölümü’nde yer alan filmin seçiminde, sinema tarihinde önemli bir yeri olan ve Batı’dan çıkmış bir eseri farklı bir coğrafyada ortaya koyan, bu anlamda evrensel bir anlatım sunan Kanlı Taht filmi uygun görülmüştür. Bu film, konumuz bağlamında çözümlemeye tabi tutulacaktır.<sup>1</sup>

### Düşünce Tarihinde Ölümün İrdelenme Biçimleri

İnsan için temel hakikatlerden biri, ölecek olmasıdır. Ölümüne yazgılı olduğunun bilincinde olan tek varlığın insan olduğu, düşünce tarihi boyunca da kabul görmüştür. İnsan eylemlerini, sonlu olduğunun bilinciyle gerçekleştirir. Bundan dolayı ölümün, eylemlerin temel kaynağı olduğu söylenebilir. Ölümün bir gün deneyimlenecek olması, insana yaşamak ve eyleme geçmek için motivasyon kaynağı oluşturur. Böylelikle insan, varlığını ortaya koyabilmek, kendini gerçekleştirebilmek adına dünyada bir anlam arayışına girer. Belki de insan, ölüm bilincine sahip olmasaydı; yaşam şu an ki şeklini almazdı ve insanlar yaşama aynı değeri yüklemeydi. Bununla ilgili Malpas şu sözlere değinir: “Sonlu olmayan bir yaşamın bıktırıcı bir yaşam- bitmek bilmez bir can sıkıntısı- olmasının yanı sıra bir yaşama sahip olmak, yalnızca yaşamak ile aynı şey değildir. Aslında ölebilir olmaktır” (2017: 228). Buradan hareketle denilebilir ki insan için sonluluk bilincine sahip olmak yaşamın kendisi kadar önemlidir.

Ölüm bilinci insanı, diğer canlılardan ayıran en temel özelliklerin de başında gelir. Hayvanlarda da insanlarda olduğu gibi hayatta kalma içgüdüleri vardır. Tehlike karşısında kendilerini savunmak için her şeyi yapmaya hazırdırlar. Fakat hayvanların, kendi sonluluklarına/ölümlülüklerine yönelik bir bilinçleri yoktur. Schopenhauer, bu konu hakkında fikirler ortaya koymuş ve bununla ilgili şöyle söylemiştir: “Hayvanlar, ölüme dair gerçek bir bilgiye sahip olmaksızın yaşarlar. Bu yüzden de herhangi bir hayvan kendi kendisini sonsuz olarak idrak ettiği için türünün mutlak yok olma ve ölümsüzlüğünden yararlanır” (2016: 55). Bu yüzden hayvanlar, insanlardan farklı olarak içgüdüleri doğrultusunda, bir gün ölmeyecekmiş gibi yaşamaya meyillidirler. İnsanlar ise ölümün kesinliğinin farkındadır ve bu durum bir bilinci de beraberinde getirir. Bu bilinç, toplumların kültürlerini ve inanç sistemlerini farklı yönlerde etkilemiştir. Westermarck’a göre (Ökten, 2010) birçok inanışta, ölümler öldüklerini kabul etmek istemez, yaşayanları öldürmeye çalışır ya da kendileri yaşayanların dünyasına geri dönmek isterler. Bu durum insanların ölüme karşı

<sup>1</sup>Bu makale, “Ölüm Bilincine Yönelik Düşünceler Bağlamında Macbeth’in Sinemadaki İzdüşümlerine İlişkin Bir İnceleme” (Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Çağdaş E. Çağlıyan, Başkent Üniversitesi, Ankara, 2019) adlı yüksek lisans tezinden uyarlanmıştır.

olumsuz bakışının yansımalarından biridir. Genellikle insanlar, ölümle yüz yüze gelmeden onun bir gün gerçekleşeceğine inanmazlar. Başkalarının ölümü her ne kadar olağan görünse de insanın kendi ölümü ona olağandışı bir durum gibi görünür. İnsan, bir şekilde ölümlü olmayı kendine yakıştırmaz. Sonlu bir varlık olduğu düşüncesi insana acı verici görünür. Bu durum, bir bakıma insanın kendini ölümsüz bir varlık gibi hissetmesine neden olur.

Bu durum, insanın en büyük trajedilerinden biri olan ölümsüzlük arzusunun doğmasına da sebep olur. Fakat sonlu olduğunu bilincinde olan bir canlının, ölümsüzlük arayışında olması, büyük bir çıkmazın içine girmesi demektir. Bu durumun en iyi temsillerinden birine Gilgamesh Destanı'nda rastlamak mümkündür (2016). Gilgamesh, ölü biriyle karşılaştığında şöyle söyler: "Ben de Enkidu gibi ölmeyecek miyim? Gönlümü üzüntü kapladı. Bana ölüm korkusu geldi. (...) Ay Tanrısına yalvardım. Bu yalvarışım, bütün tanrılara yöneldi: Korkulu yerde beni sağ bırakın!" (2016: 21). Gilgamesh, ölüm korkusuyla birlikte bir ölümsüzlük arayışına da girer. Bu uğurda aslanları, devleri öldürür; denizleri aşar. Akrep adamlar ile savaşır. Yeraltı dünyasına giden yolu dahi bulur. Fakat ne yaparsa yapsın ölümsüzlüğü bulamaz. Böylece Gilgamesh, ölümün insanın kaçınılmaz bir gerçeği olduğunu kabullenir. Ölümden kurtulmanın bir yolu olmadığına göre onunla yaşamayı öğrenmek ve onu kabul etmek sonlu olan insan için en mantıklı yollardan biri olarak görünür.

Peki ya Gilgamesh ölümü kabul etmeyip onu yenmek için çabalamaya devam etseydi ne olurdu? Muhtemelen tıpkı diğer insanlarda olacağı gibi ölümü yadsımanın birtakım sonuçlarına katlanması gerekecekti. Çünkü insanın ölümü yadsıması, kendi doğasına karşı gelmesi ve varlığının bir parçasını reddetmesi demektir. İnsanlar, her ne kadar ölümü görmezden gelme eğiliminde de olsalar ölümün bir yere gittiği veya yok olduğu söylenemez. Öyleyse insanın ölümü görmezden gelme çabası gerçek dışı bir dünyada yaşaması anlamına gelir. İnsan, bu dünyaya ne kadar tutunursa, içindeki nesnelere de bir o kadar bağımlı hale gelir. Bu bağımlılık zamanla insanın bağlı olduğu nesnelere karşı köleleşmesi demektir. Onlara bağlandıkça da özünü daha çok yitirir. Bunun sonucunda insan gitgide daha edilgin bir varlığa indirgenir. Bu konuyla bağdaştırabileceğimiz düşüncelerin izlerini Nietzsche, Hegel ve Camus'nün söylemlerinde bulabiliriz. Buradan hareketler ilkin, Nietzsche'nin düşüncelerinden yola çıkılacak ve diğer düşünürlerle birlikte konu detaylandırılacaktır.

### *Nietzsche'de İnsanın Yaşamı ve Ölümü Hakkında Kılması*

Nietzsche dünyayı salt gelişim geçiciliğe indirgemez; aksine dünyadaki yaşamı hakikat olarak görür. İçinde bulunduğumuz dünya yaşamını yüceltir ve yaşamın olumlanmasının gerekliliğini savunur: "Görün! İyice görün! Budur sizin yaşamınız! Budur akrebi varoluş saatinizin!" (Nietzsche, 2016a:100). Onun için esas olan, dünyada olup bitendir; bu yüzden insanın tüm varlığını dünyada ortaya koyması gerektiğine inanır. Fakat, bunu yaparken, insanın günlük çıkarları doğrultusunda, edilgin bir şekilde yaşamasını da yadsır. İnsanın kendini güçlü bir şekilde ortaya koyabilmesi için toplum tarafından belirlenen iyi-kötü gibi ahlaksal kavramların ötesinde bulunması gerektiğini vurgular. Aksi takdirde bireyler, adeta birer gölge insanlara dönüşürler (Camus, 2011). Gölge insan ile anlatılmak istenen aslında açıktır. Nietzsche'ye göre tamamen uydurma ve yanılgılar dünyası olan öteki bir dünya için şu an içinde bulunulan "tutkular ve çılgınlıklar evreni" (Camus, 2011: 58) yok sayılmaya

çalışılır. Dünya üzerindeki haz ve arzular yadsınır. Fakat bir değer yaratılacaksa tam da bulunulan dünyada, bulunulan süre içinde yaratılmalıdır. Nietzsche'ye göre insan, tanrıyı, öteki dünyayı, ahlakı yok saymadan bunu başaramaz. İnsanın bu gücü ortaya koyabilmesi etkin bir birey olması adına son derece önemli görünür. Bunu ortaya çıkarmamak insanın alıştığı düzenin kölesi olmasının sonuçlarından biridir. Nietzsche bununla ilgili şuna değinir: "İşte senin bağışlanmaz yanın. Bütün güçler kendi elinde ama imzanı atmaya yanaşmıyorsun" (akt: Camus, 2011: 65). Sıklıkla Hristiyanlık eleştirilerine yapan Nietzsche, sonsuz yaşam kavramının, yaşamı olumsuzlamaya sebep olduğuna inanır: "Dünyadan nefret etme, duygulanımları lanetleme, güzellikten ve tensellikten duyulan korku, bu dünyaya daha iyi kara çalmak için uydurulmuş bir öbür dünya, aslında hiçliğe, sona, kalıbı dinlendirmeye yöneliktir" (Nietzsche, 2016: 12). İnsanlar öte dünyada daha iyi bir yaşama sahip olabilmek adına içinde buldukları şu ana sırtlarını dönerler. Bu da zamanla insanın, doğal benliğini kaybetmesine neden olabilir. İnsanlar, öteki dünya için yaşamdaki neşeyi, mutluluğu, hüznü ve hatta mutsuzlukları kaçırmazlar. Nietzsche, yaşamın nasıl değerli kılınabileceği üzerinde düşünceler ortaya koyarken Antik Yunan'dan etkilenir. Antik Yunan'a dönüp bakıldığında, insanların yaşamı acı verici bulduklarını; dünyanın bir anlamsızlık içinde olduğunu düşündüklerini ve ölüm hakikatinin bilincinde oldukları görülür. Tragedyanın Doğuşu'nda Silenos'a kral, insanlar için en iyi ve en mükemmel şeyin ne olduğunu sorar. Silenos şu cevabı verir: "Duymamanın senin için en hayırlısı olduğu şeyi söylemeye niye zorlarsın beni? 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, 2016: 57). Bu insanlar, yaşamın tüm bu acı veren taraflarının farkında olmalarına rağmen, yine de dünya yaşamını sonuna kadar olumlarlar ve dahası bu yaşamı haklı çıkarmanın yollarını ararlar. İlk hiçlikten ibaret görülen ve olumsuzladıkları dünya yaşamını, sonrasında Olympos tanrıları aracılığıyla bir anlama dönüştürürler. İnsanlar, bu güçlü ve ölümsüz tanrılarla birlikte, kendi sonlu ve acılı varoluşlarını haklı çıkarmayı başarırlar. Nietzsche, Tragedya'nın Doğuşu'nda bununla ilgili şuna değinir: "Böylesi tanrıların parlak güneşi altındaki varoluş, ulaşılmaya değer bir varoluş olarak duyumsanır ve Homeros'un insanların asıl sancısı bu varoluştan ayrılmaya ilişkindir" (2016: 37). Böylece insanlar, yaşamı tüm olumlu ve olumsuz taraflarıyla kabul ederek, kendi trajik varoluşlarını tanrılara yansıtırlar.

Antik Yunan tragedya kahramanları göz önüne alındığında, bu kahramanların, yaşamı sonuna kadar olumladıkları görülür. Kahramanlar, yazgılarını her ne olursa olsun kabullenirler. Fakat bu kabullenme, edilgin bir anlama denk gelmemektedir. Aksine yazgılarını kabul ederek ne yaşarlarsa yaşasınlar, yaptıkları eylemlerden pişmanlık duymadıklarını veya vicdan azabı çekmediklerini gösterirler. Bu yazgısal kabullenme boyun eğme anlamında değil; eylemlerin, yazgının bir zorunluluğu olarak kabul edilmesinden dolaydır. Yaşamı bir bütün olarak kabul ederler ve başlarına gelenlerin tanrıların istenci doğrultusunda olduğunu düşünürler. Nietzsche, tragedyalarla ilgili şuna değinir: "Yaşamın, şeylerin temelinde, görünüşlerin tüm değişimine karşın sarsılmaz derecede güçlü ve zevkli olduğu yolundaki metafizik avuntu burada değindiğim gibi, her gerçek tragedya bu avuntuyla gönderir bizi evimize" (2016: 37). Böylelikle dünyayı, içindeki yaşadıkları düzenin

getirilerine göre değil, yaşanması gereken ne varsa, ona ket vurmaktan tüm arzuların, acıların, mutlulukların veya hüznün kabul edilmesiyle bir bütün olarak yaşarlar. Bunu gerçekleştirebilmenin yollarından biri, yaşamlarındaki en büyük hakikatlerden birine, ölüme, meydan okumakla ilgilidir. Ölümden korkmak yerine, bu gerçeği kabul ederler. Böylece ölüm karşısında edilgin olan benliklerini ona meydan okuyarak etkin kılarlar.

Bu durumun örneklerinden birine Antigone'nin (Sophokles, 2018) hikâyesinde rastlanır. Oidipus'un kızı Antigone'nin iki kardeşi iktidarı ele geçirmek için yaptıkları mücadele sırasında ölürlür. Yeni Kral olan Kreon'un emri üzerine, kardeşlerden Eteocles kahraman kabul edilip şerefli bir törenle gömülecekken, diğer kardeş olan Polyneikes vatan haini kabul edilip gömülmesine bile izin verilmez. Buna cüret edecek kişi ise ölüm ile cezalandırılacaktır. Kralın sözüne karşı gelerek bu durumu kabul etmeyen tek kişi ise Antigone olur. Ölüm ile cezalandırılacağını bildiği halde Polyneikes'in gömülmesini sağlar. Bunun üzerine diri diri gömülme cezasına çaptırılan Antigone, yaptığı suçun bedelinin farkındadır. Başkalarının onu cezalandırması yerine, kendi cezasını kendi verir. Gerçekleştirdiği eyleminin soncundan kaçmaz ve yazgısını kabul eder. Ölümden kaçmak veya affedilmek için bir çaba içine girmez. Eyleminin arkasında durarak yaşamını da ölümü de olumlar. Sisifos'un tanrılar tarafından cezalandırılışında da benzerlikler görülür. Sisifos Tanrılar tarafından bir kayayı en tepeye kadar taşımaya mahkûm edilir. Burada trajik olansa kayanın her seferinde başlanılan noktaya geri düşmesidir. Sisifos her seferinde kayayı yeniden taşımak zorunda kalır. Tam anlamıyla bir kısır döngünün içine mahkûm edilir. Camus, bu durumu şu sözlerle ifade eder: "Tanrılar, yararsız ve umutsuz çabadan daha korkunç bir ceza olmadığını düşünmüş olmalıydılar" (2013: 137). Fakat Sisifos acı verici görünen bu ceza karşısında hiç de çaresiz görünmez. Aksine tanrılara meydan okur ve eylemlerini kabul ederek cezasını çekmeye razı olduğunu gösterir: "Sisifos, bir kahramandır artık. Bu boyun eğme değil, başkaldırıdır. Çünkü tanrılar, sonsuz bir işkence cezasıyla elinden tüm ümidini alarak ona kötülük yapmak istemişler, ümidini kaybeden Sisifos ise, bu kaderiyle yüzleşerek ve uyanarak kendi kurtuluşunu yaratmıştır (...)" (Camus, 2013: 142). Çünkü Sisifos bilir ki yaptıklarının bir bedeli vardır ve bu, yazgısının bir getirisi olarak çekmesi gereken bir cezadır. O da tıpkı diğer tragedya kahramanları gibi yazgısına itiraz etmez. Yaşamı, hatalarını ve ölümü kabul eder.

Bu tragedyalar aracılığıyla, varoluşu değerli kılmanın yolunun, kişinin hem dünyadaki sınırların ve gücün farkında olmasıyla hem de bu sınırları aşmanın bir yolunu bulmasıyla ilişkili olduğunu görülür. Kişi, yaşamda ona sunulan sınırları, kuralların farkındadır. Fakat kendi istekleri, kuralları ve inanmak istediği değerleri de vardır. Kişi yaşamın bu iki zıt yanında, trajik bir varoluşun içine hapsolür. İnsan ancak bu trajik varoluşun içinde kendini aşmanın bir yolunu bulabilir. Kişi gerekirse bir hiç olur, yalnız kalır ya da ıstırap çeker; fakat bunun karşılığında kendi olmayı, yaşamı ve ölümü olumlamayı başarabilir. Nietzsche, bu trajik varoluşu Apollon ve Dionysos Tanrılarının karşıtlığıyla açıklamaya çalışır. Bunlardan ilki olan Apollon, bilinen anlamıyla güneş ve ışık tanrısıdır. Apollon'da ölçü ve denge vardır. Sınırları, uyumu, biçimi temsil eder. Apollon, insanı olgusal dünyanın ve bilincin sınırları içinde dolaştırır. Bu da insanların, kendilerini aşmalarının önünde bir engeldir. Nietzsche, Apollon için şuna değinir: "Kendini bil" ve "Ölçüyü kaçırma!" istemi, estetik güzellik

zorunluluğuyla at başı gider; kendini yüceltmek ve ölçüyü aşmak, Apolloncu olmayan evrenin asıl düşman daymonlarıdır (...)” (Nietzsche, 2016: 26). Apollon, kişiye, kendi ışığını gösterir ve bu ışığı aşmasını istemez. Böylece, acılar, hüznler, mutluluklar karanlıkta kalır. Apollon, aslında insana, acı çekme, sorgulama; yaşa ve öl der. Bu durum kişiyi kendi doğasına karşı yabancılaştırır. İnsan, dünyayı kendi perspektifinden değil; içine doğduğu düzenin içinden bakar. Bireyin kendi dürtüleri, istekleri arka plana atılır, diğer herkes gibi yaşaması gerektiğine inandırılır.

Dionysos ise en yaygın bilinen anlamıyla şarap tanrısıdır. Aynı zamanda coşkuyu, zevki, çılgınlığı, enerjiyi de temsil eder. Apollon’daki dengeli ve sınırlı evren Dionysos ile yıkılır. Kişi, ancak Dionysos ile kendini aşarak, varoluşunu haklı çıkarabilir. Nietzsche, Dionysos ile ilgili şunlara değinir: “(...) insandan doğaüstü bir şey tınlamaktadır: tanrı olarak duyumsar kendini, şimdi kendisi de düşünde tanrıların değiştiğini gördüğü gibi, kendinden geçmiş ve yücelmiş bir biçimde değişmektedir” (Nietzsche, 2016: 20). Burada insan, kendi bilincine vararak aslında doğasının da farkına varır. Apollon’da doğaya karşı olan yabancılaşma, Dionysos ile birlikte kaybolur. Çünkü çevresini tanıyıp onu içselleştiren insan, ancak o zaman doğaya hâkim olabilir: “Dionysos’un büyüsüyle yalnızca insanla insan arasındaki bağ yeniden kurulmuş olmaz. Yabancılaşmış, düşman ya da boyunduruk altına alınmış doğa da kaybolmuş oğluyula, insanla barışma şenliğini kutlar yeniden (Nietzsche, 2016: 19). Dionysos’ta ölüme doğrudan bir övgü yoktur. Fakat dolaylı yoldan bu anlamı çıkarmak mümkündür. Çünkü Dionysos, yaşamı bütün yönleriyle kabul eder. Acılar ve hüznler de yaşamın bir parçasıdır. Yaşam ve ölüm bütünüyle kabul edilir.

Trajik insan olarak kabul ettiğimiz kavram bu iki tanrıyla anlam kazanır. İnsan, Apolloncu sınırların farkında olduğunda ve bunu Dionysosçu bir coşkuyla aşmaya çalıştığında, olgusal dünyanın içinde yer alan, bir gün yokluğa karışacak olan etmenler kişiyi yıkıma uğratmaz; aksine kişi bu geçiciliğin farkına vararak, yaşamını bulunduğu yer ve zaman içinde anlamlı kılmamanın bir yolunu arar. “(...) ancak trajik kavrayış, verili durumu dönüştürme, en umutsuz koşullar altındayken bile yaşam istencini dışsallaştıran bir eyleme yönelik umut barındırma gücüne sahiptir.” (Çağlıyan, 2017) İnsan, bunu yaparken de diğerlerinin gittiği yoldan değil; kendi inandığı ve istediği yoldan giderek kendini gerçekleştirir. Yaşamın tüm anlamsızlığı, kişinin kendi içinde bir anlam kazanır.

### ***Köle-Efendi Diyalektiği’nde Ölüme Meydan Okumanın Önemi***

İnsanın sonsuzluk arayışı ve buna ulaşabilmek için ölümden korkuyor oluşu Hegel’in felsefesinde bambaşka bir anlam kazanır. İnsanın sonsuzluğa ulaşabilmesi için ölümün gerçekleşmesi gereklidir: “İnsan, sonluluğunun ve dolayısıyla ölümünün bilincine vararak kendisinin bilincini edinebilir ancak. Çünkü İnsan, sonludur ve ölümlüdür” (Kojève, 2001: 134). Aslında ulaşılmaya çalışılan tam da insanın kaçmakta olduğu sonlu varlığının içinde gizlidir. İnsanın sonlu görünen varlığı bu sonsuzluğunun farkına varılmasını engeller. Bu durumda insanın kendini aşabilmesinin önkoşullarından biri ölümdür. Hegel’in, Efendi-Köle diyalektiği de bunun üzerine kuruludur.



Varlık ilk önce kendini başkasından, ben olmayandan ayırır. Bu yolla açığa vurulan bilinci, başkaları tarafından da bilinip tanınmak ister. İnsan bu şekilde, özgür bir birey olarak yaşayabilir. Çünkü Hegel'e göre: "doyum, insan oluşturu ve insansal bilinip-tanınma isteğinin; insanın, kendi tarihsel ve özgür bireyselliğine ya da kişiliğine, bütün öteki insanların mutlak bir değer atfettiğini görme isteğinin doyuma ulaşmasından başka şey değildir" (Kojève, 2001:138). Bunun gerçekleşebilmesi için en az iki farklı bilincin var olması gereklidir. Bilinip tanınmanın önkoşulu ölüme meydan okuyabilmektir. Bu meydan okumanın sonucunda bilinçler farklı şekillerde biçimlenir. Ortaya koyulan ölüm kalım savaşında yaşamını hiçe sayarak ölmekten korkmayan kişi, efendi olurken; ölümden korkan ve olgusal dünyadan kopamayan kişi ise köle konumuna gelir. Aslında, meydan okumanın en başından beri bilinçler birbirlerini öldürme isteği üzerine hareket etmez. Çünkü, taraflardan biri karşısındakini öldürecek olursa, onu bilip tanıyacak kimse kalmaz. Bu durumda birey tanınma amacına ulaşamaz. Bu yüzden ki kişi girdiği mücadelede karşısındakini öldürmeyi değil, onu yenmeyi amaçlar: "Başlangıçta başkası tarafından gerçekten bilinip-tanınmadığı sürece, onun eyleminin amacı bir başkasıdır; insansal değeri ve gerçekliği, bu başkasına dayanır, hayatının anlamı bu başkasında yoğunlaşmıştır" (Kojève, 2001: 90). Böylelikle ölümü pahasına girdiği mücadeleyi kazanan efendi, karşısındaki kişinin canını bağışlayarak ona üstünlük kurar. Onu kendine bağımlı hale getirerek kölesi yapar. Efendi böylelikle özgür bir birey olarak yaşar.

Hayatını bilerek ve isteyerek tehlikeye atan efendi karşısında köle, edilgin bir yaşama mahkûm olur. Köle, dünyevi olanla yetinmeyi, somut olana bağlı kalmayı tercih eder. Efendinin boyunduruğunda yaşıyor olmak, dünyadan kopmaktan daha az acı verici görünür: "O, bir başkası tarafından kendisine bağışlanan hayatı kabullenmiştir. Dolayısıyla, o başkasına bağımlıdır. Köleliği (kulluğu), ölüme tercih etmiştir ve bundan ötürü, hayatta kalarak köle olarak yaşar" (Kojève, 2001: 94). Köle tam olarak bilincine varamamış ve kendini aşamamış olsa da özce insandır. Ancak bilincin tam olarak doyuma ulaşabilmesi için iki tarafın da birbirini tanıyıp bilmesi gerekir. "Yaşamını hiç tehlikeye sokmamış birey hiç kuşkusuz kişi olarak tanınabilir; ama bağımsız bir öz bilinç olarak tanınmışlığın gerçekliğine erişmiş değildir" (Hegel, 2011: 125). Köle, efendiye karşı yenildiği ve onu kendisinden üstün tuttuğu için efendiyi tanır; fakat efendi, köle ile kendini eşit görmez ve onu tanımaz: "Köle, ancak gizil olarak insansaldır; oysa Efendinin insansallığı, somut olarak bilinip-tanınmış olduğu için nesnel olarak gerçektir" (Kojève, 2011: 164). Böylece köle, efendi tarafından bilinip tanınmadan; fakat efendiyi tanıyarak ona emek gücüyle itaat eder. Bunun başlıca nedeni, kölenin efendiden (ölmekten) korkuyor oluşudur. Fakat efendi köleyi kendine özce eşit bir insan olarak görmediğinden köle tarafından tanınmış olmayı da aslında kabul etmez. Köle onun için hala öz bilincini ortaya koyamayan biridir. Kazanılan bu mücadeleden sonra, köle çalışıp doğayı dönüşüme uğrattırırken, efendi kendi içinde bir çıkmaza girer. Efendi dünyadadır, ama ona hâkim değildir; sadece onun bir parçasıdır. Efendi doğayı köle aracılığıyla tanır. Bu yüzden ki efendi kendisini dünyada aşamaz ya da ona hâkim olamaz. Demek ki "efendi kendisini verilmiş dünyanın üstüne yükseltebilecek özgürlüğe, yaşadığı sürece ulaşamaz" (Kojève, 2001: 99). Bu yüzden efendi kendini dünyada tam olarak aşamaz. Köle ise bunun tam aksidir. O, dünyaya ve doğaya hâkimdir. Bu onun kendi tercihi değildir;

ama köle olarak doğaya hâkim olmak zorunda kalmıştır. Efendisine hizmet için çalışır; doğayı dönüşüme uğratar ve zamanla ona hâkim olmaya başlar. Köle en başından beri ölmekten korktuğu için bu dönüşümü yaratma gücüne -istemeden de olsa- sahip olur. Böylece köle, ilkin sahip olduğu dezavantajı, çalışması ve emeğiyle tersine çevirme imkânı yakalar. Bu köle için uzun ve zorlu bir süreç olsa da zamanla kendi gücünün ve değerinin farkına varır: “Köle, çalışmayla dünyayı dönüşüme uğratarak, kendisini de dönüşüme uğratar ve böylece, başlangıçta, ölüm korkusu yüzünden reddettiği bilinip-tanınma uğruna girilen özgürleştirici mücadeleye yeniden girişmesini sağlayan yeni ve nesnel koşulları yaratır” (Kojève: 2001: 108).

Ölümü ötelemeye veya onu görmezden gelmeye çabalar. Bunun için kendini birçok uğraş ile -zorunluk olarak da olsa- meşgul eder. Dünyevi rahatlığını ön plana çıkarır. Fakat Hegel’in birçok kez değindiği gibi bireyin hakikatini yani ölümlü yaşamını kabul etmesi önceliktir. Birey ‘ben’ kavramını ortaya koyarak, yaşamını etkin bir konuma getirebilmelidir. Köle bilinçten arınmak, dünyayı dönüşüme uğratarak ve efendi olabilmek, ölüm korkusundan kurtulmayı gerekli kılar: “Nihayet, insansal bireyselliğin de ölümle koşullanmış olduğunu söylemeliyiz. Bu sonuç, Hegel ile birlikte, ancak özgür olununca bireysel olunabileceği ve sonlu ya da ölümlü olmadan da özgür olunamayacağı kabul edilerek çıkarılabilir” (Kojève, 2001: 153). Dolayısıyla Hegel’in düşüncesindeki sonlu olanın sınırı dahi, aslında o sınırın ötesine geçmeye gönderi de bulunduğu için, insanın kendisini aşmasına da bir zemin hazırlar. İnsan kendini yaşadığı süre boyunca aşabilmelidir. İnsandan daha üstün bir güç yoksa ve sadece sonlular arasında geçişin kendisi sonsuzsa, bu demek olur ki insandan daha yüce bir sonsuzluğa da sahip değer koyucu bir güç yoktur.

### *Albert Camus’de Yaşamın Anlamsızlığına Karşı Bir Başkaldırı*

Buraya kadar ele alınan filozofların fikirleri üzerinde durup düşünüldüğünde, birtakım sorular ortaya çıkmaktadır. Örneğin, madem dünya gelip geçici, insan ölüme yazgılıysa, o halde yaşamın bir anlamı var mıdır? İnsan yaşamının bir sınırı varsa ve her şey anlamsızlığa karışma tehlikesi içindeyse, o halde insan neden bunun farkında olup bir şeyler için çabalamaya devam etmelidir? Ölümle birlikte yaşamın anlamsız gelme hissi, Camus'nün tabiriyle saçmayı doğurmaktadır. Fakat burada önemli bir nokta vardır. Camus’ye göre, dünya saçma değildir. Dünyanın kendi içinde bir uyumu ve düzeni vardır. Sorun insanın dünyada olmasıdır. “Ağaçlar arasında bir ağaç, hayvanlar arasında bir kedi olsaydım, bu yaşamın bir anlamı olurdu; çünkü dünyadan bir parça olurdum. Bu dünya olurdum, oysa şimdi tüm yakınlık gereksinimimle onun karşısındayım, öylesine önemsiz olan bu akıl, işte beni tüm evrenin karşıtı yapan bu” (2011: 46). Camus’ye göre dünya ve insan arasında belirlenmiş bir bağ yoktur. İnsanlar olmasa da dünya yine dönmeye, denizler dalgalanmaya, kuşlar uçmaya devam edecektir. Camus bu durumla ilgili şu sözlere değinir: “Gerçekten önemli olan bir tek felsefi sorun vardır o da intihardır; yaşamın yaşamaya değip değmediği konusunda yargıya varmak felsefenin temel sorusuna yanıt vermektir” (2013, 21). Bu soruya yanıt vermek ise görüldüğünden çok daha zordur. Çoğu insan için daha en başından ölüm fikri korkutucu ve hüznü görünür. Çünkü bir tarafta yaşamın olgusal ve tekdüze tarafı insanı sarmalar. Ona her gün yapmak zorunda olduğu eylemleri hatırlatır. Diğer bir tarafta ise ölüm hakikati vardır. İnsan yaşamının bir gün yokluğa karışacağına bilincindedir. Fakat

genel olarak insanlar, kendilerini yokluğa karıştırarak bir olgunun peşine düşmektense, olgusal dünyanın izinden gitmeyi, diğer insanlarla birlikte uyum içinde yaşamayı daha kolay bulurlar. Böylece ne ölüm gibi bir olgunun ürperticiliği ne de yaşamın sorgulanması gereken taraflarının bir önemi kalır.

İnsanın dünyaya geldiği andan itibaren yaşadığı her saniye, onu kendi yok oluşuna doğru götüren bir süreçtir. İnsanın belki de birkaç adım ötesinde duran ölüm, ona ara sıra göz kırpar ve kendini hatırlatır. Tam da ölümün kendini hatırlattığı bu anlardan birinde, insan bir an umutsuzluğa ve çaresizliğe kapılarak kendini bir çıkmazın içinde hisseder. Bu aniden ortaya çıkan çaresizlik durumu Camus'nün de değindiği gibi önemli eylemlerin başlangıcını oluşturan temel bir noktadır: "Tüm büyük eylemlerin ve düşüncelerin önemsiz bir başlangıç noktası vardır. Büyük yapıtlar çoğu kez bir sokağın dönemecinde ya da bir lokantanın kapısında doğar" (Camus, 2013: 31). Her şey aynı monotonluk içinde ilerlerken "bir gün neden sorusu yükselir ve her şey bu şaşkınlık kokan bıkkınlık içinde başlar. Bıkkınlık, makinemsi bir yaşamın edimlerinin sonundadır, ama aynı zamanda bilincin devinimini başlatır" (Camus, 2013, 31). Tam bu noktadan sonra insanın nasıl bir yol çizeceği belli olur. Kişi ya kısır döngüye kaldığı yerden devam eder ve yaşamında ne bir bilinçlenmeye ne de bir değişime gitme farkındalığına ulaşır; ya da tam aksine bütün bu anlamsızlığın farkına vararak bilinçli biri haline gelir. Camus'nün saçma (uyumsuz) kavramı da bu durumda kendini gösterir. Kişi yaşamın tüm bu anlamsızlığının içinde uyumsuzluğu görür. Gerçekleştirdiği eylemlerin değerini sorgulamaya başlar. Kaygı, çaresizlik, sıkışmışlık gibi duygular yaşar. Ama en önemlisi, tüm bu olumsuz duyguların içinde bir farkındalığa varılmış olunmasıdır. Artık bu farkındalığa varan uyumsuz hem diğerleriyle birlikte var olmaya hem de içinde yaşadığı kaygılarla baş etmeye çabalar. Zamanla yaşadığı çevreye, insanlara ve belki de kendisine karşı bir yabancılaşma yaşar. Daha önce benimsediği eylemleri veya değerleri şimdi sorgulamak zorundadır. İnsanlar ona bir yabancı gibi görünmeye başlar; çünkü onlar gibi düşünmüyordur, onlar gibi hissetmiyordur. O bambaşkadır ve bambaşka da olmak istemektedir.

Bu durumda, saçmanın bilincine varmış biri ne yapmalıdır? Camus'ye göre uyumsuzun önünde iki seçenek vardır: "Ya intihar ya da iyileşme" (Camus, 2013: 54). Camus, intiharı olumsuzlar. İntiharı yaşamın saçmalığını ortadan kaldıracak bir çıkış yolu olarak görmez; aksine intihar etmenin saçma olanı kabul etmek ve ona boyun eğmek olduğunu savunur: "İntiharın başkaldırıdan sonra geldiği sanılabilir. Ama yanlış olarak, çünkü intihar başkaldırının mantıksal sonucu değildir. İçerdiği boyun eğiş dolayısıyla, onun tam tersidir" (2013: 68). İntihar, bu hiçliği, saçmalığı yadsıyarak "bunlarla başa çıkamıyorum" demektir: "Yalnızca çabalamaya değmez demektir, kendini öldürmek" (Camus, 2013: 23). Oysa dünya, tüm saçmalığına rağmen yaşanmalıdır. Bu durum Camus için bir diğer önemli kavram olan başkaldırını ortaya koyar. Başkaldırı çok önemlidir, çünkü bir bilinçlenmeyi de beraberinde getirir. İnsan başkaldırıyla, "Ben her şeyin farkındayım, hayatın anlamsızlığının, bana dayıtılan kuralların, temeli olmayan eylemlerin bilincimdeyim" der. En önemlisi istemediği değerlere "hayır" demeyi öğrenir. Başkaldırıyla söylenen her hayır kelimesi, bir evetlemeyi de beraberinde getirir. Uyumsuz, istemediği değerlere hayır diyerek kendi içselleştirdiği, onu iyi

hissettiren değerlere sahip çıkar. Başkaldırı aynı zamanda, yaşamın ve ölümün tümüyle farkında olmaktır. Bu da kişinin yaşadığı “an ve yerde” olması anlamına gelir. Geçmiş veya gelecek yoktur. İnsanın elinde sadece içinde bulunduğu zaman vardır. Eğer ki yaşamda bir anlam ve değer oluşturulacaksa, tam da bulunan yer ve zaman içinde gerçekleştirilmelidir.

Uyumsuz bunu, yaşadığı dünyanın mantığa uymayan değerlerine, yasalarına, geleneklerine birer birer başkaldırarak; onları yok sayarak yapar. Kendi içsel dünyasına dönerek, kendi için neyin iyi ve anlamlı olduğunun farkına vararak, bu değerler üzerine bir yaşam kurar. Camus'nün Sisifos'tan esinlenmesinin nedeni belki de budur. Sisifos tanrılar tarafından verilen cezasını çekerken, hiçbir zaman kayayı yerine koyamayacağını bilir; ama o, bu kısır döngüye rağmen tanrılara başkaldırarak saçmayı olumlar. Onun yaşamı anlamlı kılışı, uyumsuzluğuyla gelen bir başkaldırıdır: “Sisifos'un uyumsuz kahraman olduğu şimdiden anlaşılmalıdır: Tutkularıyla olduğu kadar sıkıntısıyla da uyumsuzdur. Tanrıları hor görmesi, ölüme kin duyması, yaşam tutkusu hiçbir şeyi bitirmemeye yönelttiği bu anlatılmaz işkenceye mal olur” (Camus, 2013: 138). Sisifos'un hikâyesini ilginç kılan kısım bunu bilinçli olarak yapıyor olmasıdır. Taşı sürekli aynı yere taşımak zorunda olduğunu bilmektedir. Fakat yine de bundan üzüntü duymaz. Tanrılara başkaldırır. Bu hikâye aslında günümüze de iyi bir gönderme olarak kabul edilebilir. İnsanlar da benzer bir döngünün içindedir. Her gün yaşama tutunabilmek adına aynı eylemleri gerçekleştirmeye, belirli konular hakkında konuşmaya, önceden konulan kurallar etrafında, sorgulamadan yaşama çalışırlar. Fakat günümüz insanların Sisifos'tan farkı, bunları bilinçsizce ve adeta robotlaşmış bir şekilde yapıyor oluşlarıdır. İnsanların, bilinçsizce sürdürdüğü bu eylemler, Sisifos'ta olduğu gibi kahramanca veya yazgısal bir kabullenmenin parçası değildir. Aynı zamanda günümüzde gerçekleştirilen çoğu eylem, insanın ölüme yönelik bilincini köreltmeye ve onu unutturmaya yöneliktir. Ölümün varlığını yok saymaya başlayan insan için, bilinçten çok bilinçsizlik hali baş göstermektedir.

Camus'nün Caligula (2015) adlı kitabında da bu düşüncelerin izlerine rastlanır. Camus'nün Caligula adlı oyunu yazmasında, tarihsel bir kahraman olan Roma İmparatoru ilham kaynağı olmuştur. Caligula'nın hikâyesini trajik yapan ölümlü olduğunu bilmesine karşın, ölümsüzlük arayışı içinde olmasıdır. Sevgilisi Drusilla'nın ansızın ölmesi üzerine yaşam ve ölüm üzerinde düşünmeye başlayan kahraman, ölüme yazgılı olan insanın mutlu olmasının mümkün olup olmadığını sorgular. Dünyanın anlamsızlığı karşısında bir çıkış yolu arayan Caligula, içinde bulunduğu yaşamı dayanılmaz bulur. Caligula, “İnsanlar ölür ve onlar mutlu değildir” yargısına varır. (Camus, 2015: 13). Aslında Caligula'yı dehşete düşüren durum, sevgilisinin ölmesi değil; kendisinin de bir gün bu şekilde öleceğinin bilincine varmasıdır. Bundan dolayı, dünyada olmayan bir şeyin peşine düşerek, yaşamını anlamlandırabileceğine inanır. Böylece yaşamını ölümsüzlüğün olduğu başka bir dünya bulmaya adar. Sonuç olarak, ölümsüzlüğü de bulamayacağını anlayan Caligula, kendisini öldürmeye gelen senatörlere karşı koymaz: “Hiçbir insanın kendini tek başına kurtaramayacağını ve hiçbir insanın insanlara karşı yürüyerek özgür olamayacağını öğrendiği zaman, Caligula ölüme boyun eğer” (Cruickshank, 1965: 257).

Camus, insanlara ölümün yaşamı etkin kılan en önemli olgulardan biri olduğunu hatırlatır. Belki yaşam saçmadır ve yaşamdan bir anlam çıkarmak mümkün değildir; fakat insan ancak bunun bilincine vararak, yaşamı olumlayabilir. Bunu başarmak isteyen insanlar, saçmadan kaçmadan onunla yaşamının bir yolunu bulmalıdır.

### *Shakespeare'in Yapıtları Bağlamında Ölüm Konusunun Ele Alınışı*

Shakespeare'in, kralları ve soyluları ele aldığı eserleri, çalışmanın ana problemini çözüme götürebilmek adına önemli bir yere sahiptir. Çünkü özellikle krallar, dünyada neredeyse tanrısal diyebileceğimiz bir güce sahiptirler. Arzu ettiklerine kavuşmaları, çoğu insana göre çok daha kolaydır. Sıradan bir insanın gerçekleştirebileceği eylemler ile bir kralın gerçekleştirebilecekleri aynı değildir. Bu yüzden Shakespeare'in kral ve soyluları ele aldığı oyunları, insan potansiyelinin sınırlarını görebilmek adına önemlidir.

Shakespeare'in tragedyelerinde özellikle var olmak nedir? Yaşamak için var olmak yeterli midir? İnsan yaşam ve ölüm uğruna neleri göze alabilir? İnsanın dünyada yapabileceklerinin sınırı nedir? gibi birçok soruya yanıt aranır. İnsanın kendi benliğini var edebilmesinin, kısa sayılabilecek dünya yaşantısını değerli kılabilmesinin yollarını, Shakespeare, birçok farklı tragedya aracılığıyla sunar. Örneğin, Othello (2019a) sevdiği kadınla; Macbeth (2018) krallık ve kehanetlerle; Hamlet (2019b) yaşamın anlamsızlığıyla; Kral Lear (2019c) kızları ve yaşlılığıyla; Sezar (2019d) gücüyle ve dostlarıyla; Lady Macbeth, ihtiraslarıyla sınanır. Bu sınanmalar aracılığıyla, hayatın farklı açılardan sorgulandığı görülür. Bu sorgulamalar açık bir anlatımla yapılmaz ve hikayelerin alt metinlerinde sunulur. Shakespeare'in karakterlerine, Nietzsche'nin düşünce sistemiyle baktığımızda, karakterlerin genellikle Apolloncu olgusal dünyanın içine hapsedikleri ve kendi sınırlarını aşamadıkları görülür. Karakterlerin bazılarında zaman zaman Dionysosçu bir coşku ve delilik görülse de, bunların bir bilinçle veya tercihle yapılmadığı, adeta hayvansal bir içgüdüyle ortaya koyulduğu görülür. Shakespeare'in karakterleri, duyguları yoğun bir şekilde yaşarlar. Günlük hayatta birçok insanın yaşadığı durumları, onlar gündelik olmaktan çıkarır ve bunları en şiddetli, en acımasız ve en doyumsuz şekilde ortaya koyarlar. Örneğin Othello âşık olduğu ve güvendiği karısını başka insanların sözlerine inanarak öldürür, en sevdiği insanı öldürecek kadar ileriye gitmesi, başkaları tarafından küçük görülmemek için tüm yaşamını hiçe sayabileceğinin bir göstergesi olur. Hamlet ise, yaşamı anlamsız bulur ama aynı zamanda ölmekten de korkar. Bu yüzden ne yaşamı ne de ölümünü haklı çıkarmayı başarabilir. Anlamsız eylemler etrafından kendini ölüme kadar sürükler. Brutus, kazanabileceği bir unvan için, dostu Sezar'ın arkasından entrikalar çevirmekten ve onu öldüren son darbeyi vurmaktan çekinmez. Bu yüzden Shakespeare'in oyunlarında, insanların yüce olarak gördüğü mevki, aşk, ün, zenginlik için neleri göze alabileceğinin trajik örneklerine sıklıkla rastlanır. Örneğin, Kral Lear'daki, Edmund karakteri, büyük bir servete ulaşabilmek için babasını ve kardeşini düşünmeden yok etmeye hazırdır. Ya da Lady Macbeth, kendi kişisel arzularını doyurabilmek için cinayet işlemekten, diğer insanların hayatlarını hiçe saymaktan çekinmez. Desdemona aşkı ve gururu için kendini tüketir.

Fakat Shakespeare'in karakterleri, Yunan tragedyelerinin aksine, Nietzsche'nin değindiği yaşamın değerini ortaya koyabilecek, yaşamı haklı çıkarabilecek "trajik insan"

olmaktan oldukça uzaktırlar. Yaşamın acı veren, ıstıraplı tarafları göz ardı ederler. Yazgısını onaylamayan, yaşamın hakiki tarafını aramaktan kaçan karakterlerdir. En güçlü görünen karakterlerde bile bu durum söz konusudur. Örneğin, Macbeth, Banqou'yu, Lady Macbeth, Kral Duncan'ı, Brutus, Sezar'ı, Othello, Desdemona'yı, ölüme mahkûm ettikten sonra büyük pişmanlık duyar. Kral Lear kızlarına güvendiği için pişmandır; Hamlet ise anlamsızlık içinde geçen yılların pişmanlığını yaşar. Hiçbiri, yaptıkları eylemlerin arkasında durmazlar. Aksine bunların kendi hatalarını olduğunu kabul etmek yerine, başkalarının hatası olduğuna kendilerini inandırmak isterler. Çoğu zamanda bu doğrudur, çünkü karakterler başkalarının yönlendirmesine açıktırlar. Bu, Shakespeare'in sıklıkla başvurduğu bir yöntemdir. Örneğin, Macbeth'in hırslarını tetikleyen dış güç Lady Macbeth ve cadılar, Kral Lear'da Edmund, Othello'da ise Iago karakterleridir. Hamlet'i eyleme geçiren dış güç ise bir hayalet olur. Tüm bu karakterlerin, kendi değerlerini belirlemekten uzak ve zayıf oldukları da böylece ortaya koyulur.

Sonuç olarak da ölüm bilincine varamayan karakterlerin neredeyse hepsi mutsuz bir şekilde yaşamlarının sonuna gelirler. Uğruna mücadele ettikleri ne varsa ölüm ile birlikte yok sayılarak değersizleşir. Ne kibirli Kral Lear ve kızları ne de miras için ailesini yok etmeye hazır olan Edmund; ne Othello ne de Sezar yaşarken anlamlı bir değer yaratmayı başarabilir. Burada değinilen tragedyalardaki neredeyse bütün karakterler, trajik bir yaşam sonrasında, ölümün kaçınılmazlığıyla karşılaşır. Shakespeare'in farklı eserlerinde ortak nokta, karakterlerin ölümü göz ardı ettiklerinde, yaşamın geçiciliğini de unutarak yaşamlarında edilgin bir konuma sürüklenmeleridir. Böylece yaşamlarında bir anlamsızlık oluşur ve bu anlamsızlık bir türlü aşılamaz. Her bir karakter, yaşamın sorgulanması gereken taraflarını yaşamla birlikte gelen hazların, arzuların, hırsların arkasına gizleyerek hayata kalmaya çalışır. Shakespeare'in, eserlerindeki karakterler de ölümü kendilerinden uzaklaştırmaya çalıştıkları ve kendilerini salt dünya nimetlerine adadıkları için yaşamlarını ve ölümlerini haklı çıkarmayı başaramazlar. Yaşamlarında kalıcı bir anlam oluşturmayı başaramadan yitip gitmeye yazgılı olurlar.

Macbeth tragedyası (Shakespeare, 2018) ise, bu çalışma için, farklı bir öneme sahiptir. Çünkü Shakespeare'in diğer tüm eserlerinin içerisinde Macbeth, dünyada insanın ulaşabileceği sınırın en uç örneklerden birini sunar. Macbeth, cadılar tarafından yenilmezliğe/ölümsüzlüğe işaret eden bir kehanet alır. Böylece, insanların yüzyıllardır düşlerini süsleyen ölümsüzlük arzusunun, bir kral üzerinde nasıl bir etki yarattığını, eylemlerini, bilincini hangi yönde etkilediğini görebiliriz. Macbeth üzerinden, insanoğlunun ölüm bilincini geri attığında nasıl bir gelişim gösterdiğinin bir portresini ortaya koymak mümkün olur. Macbeth'in hikayesini trajik yapan en önemli etmenlerden biri, başkalarının yarattığı değerler üzerinden kurguladığı yaşantısının ve kimliğinin ona bir türlü doyum sağlamamasıdır. Bundan dolayı ne var oluşunu ne de yazgısını kabul etmeyi başaramaz. Bir kral olsa da maddiyata indirgediği yaşamında bir köle gibidir.

Macbeth'in hikayesini böylesine trajik yapan taraf nedir? Yazgısını onaylamaması mı? Hırsları uğruna tüm benliğini bir hiçliğe doğru sürüklemesi mi? Yoksa yaşamında bir anlam yaratmayı başaramadan ölüm ile karşı karşıya gelmesi midir? Belki de bunlardan hepsi ve daha fazlasıdır. Shakespeare, hikâyenin daha ilk başından itibaren Macbeth'i birçok sınava

tabi tutar ve onun seçimlerini bir şekilde insanoğlunun doğasıyla bağlantılı bir hale getirir. Macbeth'in yaşadıkları, günlük hayatın içinde karşılaşılan duygularla benzerlik gösterse bile bundan çok daha ötesini ortaya koyar. İnsanın en uç noktalarını, en gizli hislerini, en tehlikeli arzularını saklandığı yerden çıkarır. Macbeth'in zaafı ve seçimleri yazgısıyla karşı karşıya geldiğinde, tüm benliğini ve yaşamını değiştirecek bir dönüşüme uğrar. Hikâyede anahtar bir role sahip olan cadıların anlamı da önemlidir. Cadılar, hikâyede insanın zaafını, arzularını, hırslarını ortaya çıkartan kışkırtıcı bir güç olarak kullanılır. İnsanın çok daha üstünde konumlanırlar. İnsani hırslardan ve arzularından arınmış olan varlıklardır. İnsanlar ile uğraşarak kendilerini yüce ve üstün gören insanoğluna ne kadar güçsüz olduklarını hatırlatırlar. Adeta insanlarla alay ederler. Verdikleri kehanetlerle onların yaşamlarını alt üst ederler. Karakterlerin, gelip geçici nesnelere uğruna ellerini kana bulamaları, birbirleriyle savaşmaları, hain planlar kurmaları cadıların haklı çıkarır. Hikâyenin daha en başından soylu, erdemli ve iyi bir komutan olarak tasvir edilen Macbeth'in cadıların kehanetleri sonrasında, arzularına yenilerek büyük bir dönüşüm geçirmesi de bunun en büyük kanıtı olur. Öyle ki erdemleriyle yaşayan Macbeth, tek bir cümleyle bir caniyeye dönüşmeye hazır. Bu durum insan doğası hakkında da birçok şey söyler. Kimsenin doğrudan iyi veya kötü olmadığını bir göstergesi olur.

Macbeth tragedyasındaki temel noktanın, sonluluk göz ardı edildiğinde, insanın geçiciliğini unutarak kendini maddi olanlarla var etmeye çalışması; fakat asla doyuma ulaşamaması olduğu görülür. Bu yüzden Macbeth her ulaştığı hedefi sonrasında daha fazlasını arzular. İlk önce bir beylik, sonra krallık, sonra düşmanlarının soyunu yok etmek; kendi soyunu devam ettirmek ve krallığa hep hükmetmek gibi isteklerin sonu gelmez. Bir doyuma ulaşamaması, kendi istemiyle bir anlam yaratamamasının bir yansımasıdır. Başkalarının onayını ve saygısını kazanmak için çabaladığı hiçbir şey bireysel mutluluğa erişmesini sağlamaz. Aynı şekilde Lady Macbeth de yaptığı eylemlerin sonuçlarına katlanmayı başaramaz. Delirmeye başlar. Çünkü o da yazgısıyla barışık değildir. Güçlü görünümünün altında zayıf bir karakter yatar. Hedeflediği, arzuladığı nesnelere kölesine dönüşür. Bu da yaşamının anlamsız bir şekilde bürünmesine neden olur. Uğruna cinayetler işlettiği tahtın, bir önemi olmadığı, tahtı önemli gösterenin tutkuları olduğunu anlar. Çünkü insan yazgısını kabul edip onu olumlamadığı sürece benliklerini aşamazlar. İnsan, kendisini toplum değerlerinin uyarınca kalıplaşmış arzuların içinde sıkıştırdığında özünü de kaybeder. Fakat tüm bunları fark edemeyecek kadar da körleşmişlerdir. Yaşamını öldükten sonra değeri olmayacak ya da yaşarken de doyuma ulaştırmayacak maddi varlıklara adanması, ortaya kalıcı bir anlam bırakmasının önüne geçer. Yaşamının bir hiçlikle son bulmasına neden olur. Böylece Macbeth aracılığıyla, insanın yüzyıllardır aradığı ölümsüzlük isteğinin, ona bir yarar sağlamayacağını, yaşamın ölümlerle birlikte bir anlam kazanacağını; fakat bu anlamında ancak ölüm bilincine sahip olarak kazanılabileceğinin bir anlatısı aktarılır.

### **Ölüm Olgusunun Sinema Aracılığıyla Ortaya Koyulması**

*Kanlı Taht (Kumonosu-Jō, Yön. Akira Kurosawa, 1957)*

Akira Kurosawa'nın Macbeth'i doğrudan uyarladığını söylemek hatalı ve eksik olur. Hikâyenin genel hatlarında benzerlikler bulunsa da birçok karakter ve sahnenin çıkarıldığı,

Shakespeare'in şiirsel diline ve diyaloglarına bağlı kalınmadığı ve karakterlerin isimlerinin de değiştirildiği görülür. Kurosawa'nın filminde Macbeth, bir samuray olan Washizu karakteridir. Film İskoçya da değil, Japonya'da geçer. Kurosawa uyarlamayla ilgili şunlara değinir: "Zayıfın güçlü için bir ava dönüştüğü bir çağda yaşayan insanların görüntüleri bir hayli yoğun. İnsanlar büyük bir yoğunlukla tasvir ediliyor. Bu anlamda, Macbeth'te benim diğer bütün eserlerimde ortak olan bir yön olduğunu düşündüm" (Akt: Price, 2013:132).

Kurosawa, Shakespeare'in aksine ölümün varlığını ve kesinliğini metin aralarına gizlemez. Daha ilk sahnelerden filmin temasını bunun üzerine kurar. Ruhun, Washizu ve Miki'ye söylediği sözler, insanların bildiği fakat günlük yaşamın içinde arka plana attığı ölümün bir hatırlatması olur. Ruh, Washizu ve Miki aracılığıyla insanlara, yaşamın hırslar ve salt maddiyat için harcanmaya değmeyecek kadar kısa olduğunu ve insanın her anının ölüme doğru giden bir yolculuk olduğunu anlatır. Kurosawa, olayları, içinde çıkılamayan bir döngü olarak sunar. Filmin başlangıç ve bitiş sahnesi aynıdır. Bir koronun söylediği şarkıyla başlar ve yine aynı şarkıyla biter. Şarkı da anlamsal olarak, insanın egoları ve arzularının ölümün önüne geçtiği zaman, benlikte oluşturacak ıstırapların bir anlatisıdır. Bir başka döngü de Washizu'dan önceki kralın, bir önceki kralı öldürerek tahta geçmesidir. Sürekli farklı insanların üzerinden, benzer olaylar yaşanır. Böylece bu içinden çıkılamayan döngüsellik, yazgıdan ne yapılırsa yapılsın kaçılmayacağı ve yaşamın bir şekilde benzer durumlar etrafında akıp gittiğinin bir göstergesi olur.

Shakespeare'in cadılarının yerini alan Ruh ile birlikte- hayatın saçmalığı, anlamsızlığı ve insanların gerçekleştirdiği eylemlerin manasız olduğu hatırlatılır. Washizu karakteri, en başta bunu büyük bir istekle dinlese de daha sonra öğreneceği kral olma kehanetiyle, ölümün, yaşamın sorgulanmasının ve hayatın amacının bir önemi kalmaz. Tek önemli olan yakında bir kral olacak olmasıdır. Washizu karakteri, Camus'nün ortaya koyduğu saçmanın bilincine varamaz. Ölümün kati gerçekliğini arka plana atıyor olması, yaşamını kendi içselleştirdiği değerlerden uzak olarak yaşamasına neden olur. Böylece, Washizu için diğer her şey önemsizleşir. Daha sonraki sahnelerle bu anlam pekişir. Bir sahnede, Washizu, hayaletin yanından geçip ormanda ilerlerken, yerde duran yüzlerce insan kafatası ve kemiğe dönüşmüş insan bedeninin arasından geçmek zorunda kalır. Evren ona, ölümün kesinliğini hatırlatır. Sonu burada yatan bedenlerden daha ötesi değildir. Fakat karakter için bunların bir önemi yoktur. Ormanın içinde kaybolma sahnesiyle bu anlam pekişir. Düşmanlarını her defasında alt ettikleri, evleri olarak gördükleri ormanın içinde bir sağa bir sola dönüp durmaları, yolu bulamamalarıyla, kendilerine ve çevrelerine yabancılaşmaya başladıklarının bir anlatımı yapılır. Ne yapacaklarını bilmez gibidirler. Salt maddi olana indirgenen yaşam birden anlamsızlaşır. Dakikalarca amaçsız bir döngünün içine hapsolurlar. Tam yanlarında duran kaleyi görememeleri, karakterlerin, kendi varoluşsal varlıklarını görememelerini sembolize eder. Bu durum, Hegel'in insanın ancak, ölümünün bilincine vararak kendisinin bilincini edinebilir, sözlerini hatırlatır. Aynı zamanda Kurosawa'nın filmin içinde kullandığı yağmur, gök gürültüsü gibi kötü hava koşulları sadece karakterlerin ruh hallerini yansıtmakla kalmaz ve eylemlerinin oluşturduğu olumsuz sonuçların da evrene yansıdığını gösterir. Nietzsche'nin değindiği gibi, kendi güçlerini ortaya koyamayarak, başkalarının değerler altında yaşamaları,



Washizu'nun kendi doğasını kabul edememesiyle somutlaşır. Bu sahnelere yansır ve karakterlerin yabancılaşması ve yalnızlığı doğayı da yalnızlaştırır. Hayvanların huysuzlanması, atların yerlerinde duramamaları da bu durumu onaylar.

Bu yabancılaşmanın ardında Apollon ve Dionysos'un izlerine rastlamak mümkündür. Özellikle Washizu ve Lady Asaji karakterlerinde Dionysosçu esrimeler görülse de kendilerini olgusal dünyanın içinde aramaktan da kurtulamazlar. Bu anlamda Apolloncu bir alanın içinde oldukları, kendi sınırlarını maddi varlıkların, daha en başından onlara ulaşmaları söylenen sınırın, yüceliğin izinde oldukları görülür. Peşinde oldukları değerler, dünyada yüce ve önemli görüldüğü için onlar da çoğu insan gibi bu hedefin peşinden giderler; bu sınırın ötesinde aramaları gereken arzularını, yaşamın anlamını, acıları ve ölümü unuturlar. Bir gün ölmeyecekmişcesine yok olup gidecek birtakım nesnelere için varoluşlarını tüketirler. Aynı zamanda Apolloncu etkide olduklarını, eylemlerinin arkasında durmamalarından; acıyla ve mutsuzlukla karşılaştıklarında onunla yüzleşmekten kaçmalarından anlaşılır. Karakterler, Nietzsche'nin övgüyle bahsettiği, Antik Yunan tragedya karakterlerinden son derece farklıdır. Oradaki karakterler gibi yazgılarını olumlamak, yaşamı tüm olumlu ve olumsuz duyularıyla kabul etmek yerine bundan sürekli kaçmaya çalışırlar. Örneğin Lady Asaji (Lady Macbeth) yardım ettiği cinayetlerden, söylediği sözlerden zamanla büyük bir pişmanlık yaşar ve eylemlerinin sonuçlarını katlanmayı kabul etmez. Washizu ise öldürdüğü insanların hayaletlerini görür; zamanla delirmeye başlar. Sürekli ıstırap içindedir. Bu karakterlerin bu kadar acı çekiyor olmaları ve hiçbir şekilde doyuma ulaşamamaları, yaşamın bir gün son bulacak olduğunun ve başlarına gelen olayların kendilerinden üstün olan bir yazgının uyarınca gerçekleştiğini kabul etmiyor olmasındandır. Karakterler Dionysosçu bir kabullenme içinde olsalardı, yaşamın bu ıstırapları taraflarının bir gün geçip gideceğinin, bunların kendini aşmak için kullanabileceğinin ve anlamlı bir yola girmek için araç olduğunun bilincine varabilirlerdi.

Washizu, kehanet ile birlikte kral olacağını öğrendiğinde ulaşabileceği sınırı da görür. Bu yoldaki aşamaları sırasıyla yaşamak yerine, sonuca hemen varmak ister. Sürekli geleceğe yönelik yaşar. Şu an içinde bulunduğu yere ve zamana değer veremez, yaşayamaz. Ama geçmişteki eylemlerinden mutlu değildir hep pişmanlık içindedir. Gelecekte ise tekrardan bir tatminsizlik yaşar. Yani geçmiş, şimdi ve gelecek doyumsuzluk ve mutsuzluk içinde harmanlanır. Bu durum Camus'nün düşüncelerini haklı çıkarır. Camus, insanın geleceği tasarlamadan, tam da bulunulan anın içinde olunması gerektiğini savunur. Böylece ne geçmiş bir hüznün ne de gelecek bir umutsuzluk yaratır. Aksine insan içinde bulunduğu yerde ve zamanda kaldığı sürece yaşamın tadını varma şansı yakalar. Yaşamın anlamının şimdinin içinde bulmak önem kazanır.

Washizu, ancak yenilmez olmadığını (Dolayısıyla ölümsüz de olmadığını) anlamak zorunda kaldığı da bir anlam arayışı içine girer. Washizu'yu ölüme götüren tarafı da bu olur. Her ne kadar önceden sınırını biliyor olsa da bu sınırdaki ölümlüğünü görmez. Kibrine, egosuna yenilir ve kendisini ölümsüz ve yenilmez bir güç olarak tasarlar. Evren ise ona daha üstün bir güç olan yazgısını hatırlatır. En büyük değişikliklerden biri, Macbeth ve Washizu'nun ölüm şeklinde olur. Bilindiği gibi Macbeth, kafası kesilerek en büyük düşmanı Macduff tarafından

öldürülür. Bunun tam aksine Kanlı Taht filminde Macduff karakterinin rolü oldukça azdır ve neredeyse bir önemi yoktur. Washizu, kafası kesilerek değil, onlarca okun üstüne atılmasıyla ölür. Trajik olan kimin tarafından öldüğünün dahi belli olmamasıdır. Buradan iki farklı anlam çıkarılabilir. İlki, Washizu'nun usta bir ok atıcısı olduğu, düşmanlarını bu şekilde öldürdüğü bilinir. Onu oklarla öldürmeleri, Washizu'yu kendi silahıyla vurulmaları anlamına gelir. Bu da dolaylı yoldan gerçekleştirdiği tüm eylemlerinin dönüp dolaşıp onu bulduğu ve ölümünün de bu eylemlerin bir sonucu olduğunu yansıtır. Bir diğer anlam ise, düşmanın kimin olup olmadığının önemsizliğidir. Önemli olan Washizu'nun ölüm ile karşı karşıya gelmesidir. Kurosawa, durumu kişiselleştirmeden çıkarır ve yeniden evrensel bir anlatım sunmayı tercih eder. Böylece Washizu'yu öldüren kişi değil, Washizu'nun ölüm karşısındaki çaresizliği, göz ardı ettiği ölüm ile yüz yüze kalması ve ölümden kaçamamış olması önem kazanır.

Sonradan gösterilen sahneler de bu durumu onaylar. Koronun söylediği şarkıyla, Washizu'nun sonluluğunu unutarak, dünyevi olan için tüm yaşamını tüketmesiyle alay edilir. Örumcek ağı kalesi yeni kurbanlarını bekler. Washizu'nun hırsından ve kibriden doğan açlığı, ona özgü değildir. Ondan sonra geleceklerin de böyle bir döngüye gireceklerinin bir anlatısıdır. Koro, bilge bir şekilde şarkısını söylerken, bu korodakilerin insan mı yoksa doğa üstü bir varlık olup olmadığı dahi belli değildir. Washizu'nun yaşamındaki hakimiyeti kaybetmesine, pişmanlıklarına ve trajik sonuna bakıldığında, bunların en temel nedeninin ölümlü varlığının anlamını kavrayamaması olduğu varsayılabilir. Koronun şarkısı şu şekildedir: "Aldanışın kalesinin ardındaki kalıntılara bak... Artık sadece yok olanların ruhları uğruyor buraya... Bir katliam sahnesi tüketme arzusu asla değişmiyor. Örumcek ağı kalesi burada yatıyor. Şimdi ve sonsuza dek..."

### Sonuç

Konu üzerine detaylı bir araştırma yapıldığında, insanın kendi yaşamına hâkim olması, anlamlı bir yaşam sürdürebilmesi ile ölüm bilinci arasında güçlü bir bağlantı olduğu gözlemlenmektedir. Çünkü ölüm geri plana atıldığında, insanlar yaşamın gelip geçiciliğini unutmaya başlayarak sınırlı yaşantılarını anlamlı bir bütünlüğe dönüştürmekten yoksun olmaktadır. Bundan dolayı, ölümün hatırlanması ve en az yaşamın kendisi kadar doğal bir süreç olarak görülmesi, bireylerin kendi kimliklerini oluşturabilmeleri adına önem arz etmektedir. İnsan, ölümü olumlandığı sürece, dünyada edimsel olmayı başarma imkânı yakalayarak; kendi gerçekliğini ve değerlerini bulma/yaratma şansı yakalamaktadır. Çünkü ölüm, en az yaşam kadar gerçektir. Bu da insanın, bu olguyu kabullenmesini, onunla barışmasını ve uyum içerisinde yaşamasını zorunlu hale getirir. Birey nasıl ki yaşama sırt çevirerek etkin bir şekilde yaşayamıyorsa; ölüme sırt çevirdiğinde de aynı şekilde bir eylemsizlik ve anlamsızlık içinde zamanını tüketmeye başlar. Bundan dolayı ölümün varoluş üzerinde nasıl bir güce sahip olduğunu anlamlandırmak önemlidir.

Ölüm, yaşamı geçici kılarken, insanın bir anlam yaratmasını da sağlar. Geçici olan dünya yaşamı, insanın içinde bulunduğu uzam ve zamanı anlamlı kılacağı bir eylem içine girmesini gerektirir. İnsanın sonlu oluşu, onu eyleme geçmek için motive eder. Yaşamın bir sınırı vardır ve insan dünyadan yok olamaya yazgılıdır; fakat tam da bu yüzden insan

yaşamında asıl güç olmayı başararak, kendi varoluşunu ve ölümünü haklı çıkarmanın bir yolunu aramaya itilir.

Sınırlı varlığını yaşarken ve öldükten sonra da anlamlı kılabilecek bir kalıcılık yakalama şansı yakalar.

### Kaynakça

- Camus, Albert (2009). Başkaldıran İnsan, çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Can Yayınları
- Camus, Albert (2013). Yabancı, çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Can Yayınları
- Camus, Albert. (2011). Sisifos Söyleni, çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Can Yayınları
- Camus, Albert. (2015). Caligula, çev. Ayberk Erkay, İstanbul: Can Yayınları
- Çağlıyan ÇE (2017). Tragedyanın Özündeki Dionysosçu Bilgelik ve Sinemadaki İzleri. Sinefilozofi; 2(3):35-56. ( Uluslararası Hakemli Dergi )
- Friedrich, Hegel (2011). Mantık Bilimi, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınevi
- Friedrich, Hegel. (2016). Tinin Görüngübilimi, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınevi
- Friedrich, Nietzsche. (2001). İyinin ve Kötünün Ötesinde, çev. Prof. Dr. Ahmet İnam, İstanbul:
- Friedrich, Nietzsche. (2011). Ahlakın Soykütüğü, çev. Zeynep Alangoya, İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Friedrich, Nietzsche. (2016). Tragedyanın Doğuşu, çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: İthaki Yayınevi
- Gılgamış Destanı, (2016). çev. Sait Maden, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları
- Kojève, A. (2001). Hegel Felsefesine Giriş, çev. Selahattin Hilav, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Malpas, Jeff., Solomon, R. (Ed.) (2017) Ölüm ve Felsefe, çev. Nur Küçük, İstanbul: İthaki Yayınları.
- Schopenhauer, A. (2017). Ölüm ve İçsel Doğamızın Yok Edilemezliği ile Olan İlişkisi, çev. Elif Yıldırım, İstanbul: Oda Yayınları
- Shakespeare, William (2018). Macbeth, çev. Sabahattin Eyüpoğlu, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları
- Shakespeare, William (2019a). Othello, çev. Özdemir Nutku, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları

Shakespeare, William (2019b). Hamlet, çev. Sabahattin Eyüpoğlu, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları

Shakespeare, William (2019c). Kral Lear, çev. Özdemir Nutku, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları

Shakespeare, William (2019d). Julius Caesar, çev. Sabahattin Eyüpoğlu, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları

Sophokles, (2018). Antigone, çev. Ari Çokona, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınevi

Tolstoy, L. (2014). İvan İlyiç' in Ölümü, çev. Nihal Yalaza Taluy, İstanbul: Can Yayınları

**Metinde İncelenen Film:**

Kanlı Taht (Kumonosu-jô, yön. Akira Kurosawa 1957)

## Bir Mutlak Öteki Örneği: Leos Carax Sinemasında Mösyö Merde

Onur Keşaplı\*

### Özet

Özellikle *Soğuk Savaş*'ın bitimiyle birlikte kültür ve kimlik kavramlarının sosyal bilimler çalışmalarındaki etkileri artmıştır. Bu durum, öteki sözcüğü ve ötekileştirme eyleminin öne çıkmasına neden olmuştur. Ortaya konulan görüşlerin büyük bölümünde, benlik inşası için ötekiye duyulan ihtiyaçtan söz edilişi, ötekisiz bir varoluşun mümkün olmayacağı önermesine sebep olmaktadır. Dönemi, öteki icadı olarak niteleyen Baudrillard içinse, sözcük en başından beri yalnızca Batı için geçerlidir. Gelinen noktada ise ötekisini yitirmiş Batının vardığı nokta soyut bir kökten ötekidir. Ne var ki, somutluğunu yitirmiş ötekinin haricinde, kültür, kimlik veyahut herhangi bir eğilimle temellenmeyen ancak öteki olarak kodlananlar da vardır.

Zaman ve coğrafya fark etmeksizin, Mutlak Öteki olarak kavramsallaştırılabilecek bu gruplarda akıl hastaları, bedensel deformasyon taşıyanlar, kilolular gibi, olağan ve sıradan haricinde görünümlere sahip olanlar vardır. Mutlak Ötekiler dünyanın her yerinde görünüm ve eylemlerle farklılaşmaktadırlar. Çirkin bir görünüm ve kötücül eylemlerle somutlaşan Mutlak Öteki tabirinde dışsallık açısından grotesk, zihniyet bağlamında ise, özellikle Bataille'in tarif ettiği şekliyle, kötülük kavramları öne çıkmaktadır.

Ötekinin klasik tanımları ve ötekileştirme eylemlerinin örneklerine, sinemada, git gide daha çok yer verilir olmuştur. Ancak aynı durum Mutlak Öteki için geçerli değildir. Sinema tarihinde, daha çok grotesk görünüm ve beraberinde hoşgörü talebi içeren örnekler haricinde Mutlak Ötekiyi içeren filmler daha çok yakın dönemde gerçekleştirilmiştir. Kariyeri boyunca uç karakterlere yer veren Leos Carax'ın iki filminde yer alan Mösyö Merde, grotesk kötülüğü ile Mutlak Ötekiye esaslı bir örnek teşkil etmektedir. *Tokyo!* filminin Merde epizodunda *Tokyo'da*, *Kutsal Motorlar* filminde ise *Paris'te* görünen Mösyö Merde, flânörleşerek Mutlak Ötekiyi güncel ve çağdaş uygarlık kıstaslarıyla çarpıştırmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Leos Carax, Mösyö Merde, Mutlak Öteki, Kötülük, Grotesk, Öteki

\*ORCID: 0000-0001-5686-2353

E-mail: onur.kesapli@usak.edu.tr

DOI: 10.31122/Sinefilozofi.676106

Geliş Tarihi - *Recieved*: 15.01.2020

Kabul Tarihi - *Accepted*: 30.04.2020

## An Example for Absolute Other: Monsieur Merde in Leos Carax Cinema

Onur Keşaplı\*

### **Abstract**

*The impact of culture and identity notions within social science studies increased, especially right after the end of the Cold War. This circumstance caused prominence for the word other and the act of othering. The common ground on this topic reveals that the other is a necessity in order to construct selfness. This leads to the thesis saying that without the other, there is no existence. As for Baudrillard, who describes the era as the invention of the other, the word has been only valid for the West all along. At this point, the conclusion of the West deceiving its other, is an abstract, radical other. However, apart from the other which lost its tangibility, there are groups that are coded as other without basing on culture, identity nor disposition.*

*In these particular groups, which can be conceptualized regardless of time and region as the Absolute Other, there are people with mental illnesses, with deformed bodies, having weight problems, and in general, whoever has different type of appearance beyond ordinary and common outlooks. In all over the world, the Absolute Others differs with their looks and actions from everyone. In the oneiromancy of the Absolute Other, which becomes concrete with evil actions and ugly complexions, the Notion of grotesque is prominent when it comes to out looks and the Notion evilness is featured as a mindset, especially the way as Bataille describes.*

*Classic definitions for the other and the examples of othering are more often seen in cinema. But it is not valid for the Absolute Other. In the history of cinema, very few films that include examples of the Absolute Other, except from the ones commonly using grotesque appearances in order to demand tolerance, were mostly fulfilled in recent years. Character of Monsieur Merde, appearing in two films directed by Leos Carax, who always showcased extreme characters and figures throughout his career, is an essential example for the Absolute Other with his grotesque evilness. As seen in Tokyo in Merde segment of the film Tokyo!, and in Paris in the film Holy Motors, Monsieur Merde becomes an Absolute Other flaneur as he clashes with contemporary and modern norms of the civilization.*

**Key Words:** Leos Carax, Monsieur Merde, Absolute Other, Evil, Grotesque, Other

---

\*ORCID: 0000-0001-5686-2353

E-mail: onur.kesapli@usak.edu.tr

DOI: 10.31122/Sinefilozofi.676106

Received - Geliş Tarihi: 15.01.2020

Accepted - Kabul Tarihi: 30.04. 2020

## Giriş

1990'larla birlikte iki kutuplu küresel mücadelenin yerini kapitalizmin galibiyetiyle gelen ve serbest piyasa ekonomisiyle örülü liberal zihniyetin egemenliğine bırakması, benzer şekilde sınıfsal yaklaşımlı ekonomi-politiğinin de ideolojik tartışmalarda ve sosyal bilimlerde merkezi yerini kimlik ve kültür kavramlarıyla inşa edilen öteki söylemine terk etmesine yol açmıştır. Yakın geçmişe dek, başta Batı merkezli anlatıda olmak üzere, yabancı olarak kodlanan tüm birey ve toplumlara yöneltilen öteki sözcüğü ve ötekileştirme eylemi, olumsuz birer nitelendirme ve eylem olagelmıştır. 1990 sonrasında kavramsallaştırılan öteki sözcüğü ve ötekiye dair söylemlerle çalışmaların, ırkçılık başta olmak üzere pek çok ötekileştirici edimi aşma yolunda ilerleme amacı taşıdığı ve buna araç olabileceği kabul görmektedir. Ancak aynı söylem ve çalışmaların, ötekileştirmeyi aşmaktan çok farklılıkları kümelenendirip farklılaşmayı mutlaklaştırabileceği yönünde eleştirel görüşler de mevcuttur.

Büyük anlatıların ve evrensel söylemlerin geride kaldığı bir dönemde, öteki kavramı ile hareket edilerek ötekileştirme eylemlerinin, ortak insanlık ideali aşamasında, homojen bir armoni sağlayacağını düşünmek elbette gerçekçi değildir. Ancak insanlar arasında farklılıkların, farklılaşmanın öne çıkarılışıyla heterojen bir kitle halini almanın, hoşgörü ediminin sürekliliğine ve hudutlarının genişlemesine bel bağladığı görülmektedir. Öteki kavramının, ötekiliği bertaraf etmek yerine öteki icat etme noktasına taşınması, tüketim toplumu olarak da nitelenen, geç kapitalizmin hükmünde nelere tekabül edebileceği tartışmalıdır ve tartışılmalıdır. Bu tartışma, bir ötekiye ihtiyaç duyulup duyulmadığı, ötekinin niçin var oluşu gibi sorulara da yönelmelidir. Zira bu noktada ortaya konulacak yanıtlar, etik açıdan önem arz etmekte olup insanlığın iletişim ve etkileşim bağlamında nasıl bir gelecek inşa edeceği konusunda belirleyici olabilme imkânına sahiptir. Sanat ve en çok da sinema, söz konusu soruların ve yanıtların işlendiği başat alanlardandır.

Esasen bir teknolojik aygıt olarak icat olunan ve takip eden yıllarda bir anlatım aracına dönüşerek sanat başlığı altına yerleşen sinema, doğası gereği sağladığı kitlesel seyirle, diğer sanat disiplinlerinden ayrılmaktadır. Teknolojik bir gelişmenin ürünü olarak, neredeyse başlangıcından beri, çoğaltılabilir oluşu nedeniyle sinema, sanatın biricikliği halesinden de muaf kalabilmiştir. Bununla birlikte, tüm dünyada kitlelerin erişimine hızlıca ve kolayca sunulabilir oluşuyla toplumsal açıdan nüfuzu ve etkisi, diğer sanat dallarına göre daha büyük ölçeklidir. Sinema sanatçılarından bağımsız olarak da yorumlanabilecek bu durum, sinemanın sorumluluğunu arttırmakta, etik bağlamında sinemanın yaptıkları ve yapamadıklarını daha ilgi çekici kılmaktadır. Öteki kavramı ve ötekileştirme eylemine dair sinemanın ortaya koydukları bu açıdan önemlidir çünkü toplumcu bir anlatı hüviyeti kadar sanatın özerkliğinin de sinematografik açıdan karşılanabilir oluşu sinemanın, ötekiye dair önermelerine, etik açıdan sorumluluk yüklediği kadar önermeleri adeta önermesizleştirerek hafifletmektedir.

## Öteki Çağının Kökten ve Mutlak Ötekileri

### *Öteki ve Ötekileştirme Üzerine*

Tarih boyunca, farklı coğrafyalar ve zaman dilimlerinde kitleler tarafından, en hafif tabirle dışarıda bırakılmış, topluma dâhil edilmemiş kimselere yakıştırılan öteki sözcüğü, kimi zaman etnik, kimi zaman kültürel, kimi zamansa cinsel eğilimlere yönelik bir ötekileştirmenin, dışlamanın sonucudur. Söz konusu edimler, yine zaman ve mekân açısından farklılıklar göstermekle birlikte fiziksel ya da psikolojik şiddeti de içerecek şekilde meydana gelmiştir. Özellikle azınlıkları bir bütün olarak yorumlarken başvurulan ve Uluç'un (2009: 36) tabiriyle "bizden olmayan, farklı olan, benimsenmiş, kabul görmüşün dışında, çoğu kez 'mazlum'un adı" olarak kullanılan öteki kavramının, mazlum olsun olmasın, teşkil ettiği farklılık neticesinde yabancı kalmayı sürdüren şeklinde bir tanımı da mümkündür. Ilgaz'a göre ötekinin kim ve ne olduğunun başat belirleyeni farklılıktır. Ona göre farklı olan şeyler, düzeni ve denetimi tehdit etmektedir ve beraberinde düzen karşıtlığı barındırmaları da muhtemeldir (Ilgaz, 2001: 13-14). Dolayısıyla farklılık taşıyanlar, ötekiler, olası bir kargaşadan, nüfuz yitimi ve hegemonya değişimden pekâlâ sorumlu tutulabilmektedir.

Görüldüğü üzere aynı anda hem masum hem de suçlu olarak işaret edilebilir haldeki öteki, Terry Eagleton'a (2006: 21) göre bir kült olarak, "ince bir tevazuuyla maskelenmiş küstahça bir kibirle, toplumsal çoğunluğun kendi içinde herhangi bir çatışma ya da çelişki barındırmadığını" ya da "içermediklerini" varsaymaya da yarayabilmektedir. Bu durumda kimin, kimlerin öteki olduğu, olması gerektiği önem kazanmaktadır. Söz konusu hassasiyete rağmen, ötekileştirmeyi aşmak adına o ana dek öteki belenmişlerle diyalog kaçınılmazdır. Kaldı ki öteki ile temas ve hatta ötekinin kendisi, kimi yaklaşımlara göre vazgeçilmez bir mecburiyettir. Güliz Uluç'a göre ötekinin varoluşu, bireyin psikolojisi açısından önem arz etmektedir:

Öteki sorunsalı birey boyutuna indirildiğinde ötekinin yaratılmasında bireyin psikolojik açıdan sağlığını sürdürebilmesi bakımından bir düşman yaratarak kendinde gördüğü eksiklikleri ve yetersizlikleri ona (ötekine) yüklemesi, kendisine olan öfkesini ona yönelterek benliğini sürdürmesi durumunun söz konusu olduğu görülmektedir. Burada, bireysel perspektif itibari ile tabir edilen öteki-ötekileştirme sorunsalı, daha büyük düzeylerdeki ilişki ve durumlar için de hem bir çıkış noktası hem de bir açıklama zemini olmaktadır (Uluç, 2009: 45).

Bir kavram olarak ötekinin, aynı zamanda benlik inşası için de bir ihtiyaç olduğuna işaret edilmektedir. Nuri Bilgin de (2007: 179) benzer bir yaklaşımla, "negatif garantimiz" işleviyle yorumladığı ötekiliğin, asgari bir benzerlik gerektirdiğini, zira kendini tanımak ve farklılaşmak için öncelikle kendini onda bulmak zorunluluğu taşıdığını belirtmektedir. Bu durum bir ikiliği de içermektedir ve bu sayede benlik inşasının - ve beraberinde öteki kurgusunun - olmazsa olmazı görülen ayna dizgesinin, ters yüz edilerek kullanımı da olasıdır. Uluç'a (2009: 101) göre ötekilerin aynasına bakarak kendilerini tanımlayan halklar ancak



böylelikle kendilerini ötekilerden farklılaştırırlar. Öteki üzerine fikir yürütmelerde bu yönde bir izlek, adeta varoluşsal açıdan ötekinin mutlakiyetinin altını çizmektedir.

Ötekinin var olma, benliğe sahip olma kaygılarından doğan güdülenmelerle karşılık bulması, bir başka kavram olarak kaygıya da, tıpkı öteki gibi olumlu bir işlev yüklenip yüklenemeyeceğini sorgulatmaktadır. İnsanlığın, akılcı devrim ve eğilimler ile özerkleşmesi ve beraberinde kendi yaşamına dair sorumluluklar almasının yarattığı kaygıya odaklanan Soren Kierkegaard'a (2012: 155) göre kavram, aynı zamanda bir araca tekabül etmekte ve ilerlemeci bir motif halini almaktadır. Kaygı Kavramı adlı yapıtında düşünür, "doğru bir biçimde kaygılı olmayı öğrenen kişi, nihai noktayı da öğrenmiş demektir." ifadesiyle insanın hayvan ya da meleklerden farkı ve üstünlüğünü kaygıda konumlandırmaktadır. Onun için insan, "bir sentez olduğu için kaygı duymaya muktedirdir, kaygısı derinleştikçe kendisi de yücelir. Bu, genelde düşünüldüğü gibi, dışsal olana ilişkin, kişinin ötesinde değil, kendisinin ürettiği bir kaygıdır" (2012: 155). Bu bakış açısına göre, olumsuz tınısına rağmen tetikleyici ve bununla beraber ilerletici bir hissiyat olan kaygının, bir diğerinden, ötekinden kaynaklı olmasının mecburiyeti bulunmamaktadır.

Benlik inşasının içe dönük, kapalı bir hat içeren aşaması, söz konusu insanın bir sonuçtan ziyade süreklilik halindeki bir süreç olabileceğini düşündürmektedir. Süreç süresince, bütüncül bir benliğe kavuşup kavuşamamak, ötekiye yönelik ihtiyacın buradan da desteklendiği düşünüldüğünde önem kazanmaktadır. *Bakışı Beklerken* adlı pasajında, Pınar Köksal Üretmen, varoluştan kaynaklı, özü bütüncül olarak kavrayamama ve dolayısıyla benliğe varabilmek adına her yüzeye - bir bakıma bencilce - çalınan benlik denemelerine, aşk olgusu üzerinden dikkat çekmektedir:

İnsan kendisini hiçbir zaman tam ve bütün olarak göremez. Belki elimizi, bacağımızı, omzumuzu görebiliriz ama kendi gözlerimizle sırtımıza, yüzümüze bakamayız. Kendi gözümüze, bakışımıza bakamayız. Bu nedenle kendimizi eksik ve parçalı tanırız. Kendimizi bir bütün olarak sadece yansılarda görürüz. Eksik olmadığımızın onayı yansımamızdır. Aynadan ya da ötekinin gözünden yansıyan görüntümüzdür. Bu nedenle ötekinin bakışında kendimizi ararız. Aşk bakıştır. Aşk bizden çıkan, ötekine yönelen ve onun bakışıyla bize geri dönen - bütün ve var olma - onayımızdır. Aşk bu döngüsel bakış sayesinde bizi bütünler. Marcel Proust, aradığımız (ya da başka bir bakışla beklediğimiz) şeyin bizden çıkıp karşıdaki yüzeye çarpan ve bize geri dönen şey olduğunu dile getirirken belki de bunu söyler. (Köksal Üretmen, 2019: 63)

Benlik hissini yaşayabilmek adına, ben parçaları çarpıtılan/yansıtılan/çalınan yüzeylerin bir öteki olması, dahası bir birey ya da topluluk ayırt etmeksizin insan olması zorunluluğu olup olmadığı tartışmalıdır. Yeniden Kierkegaard'a dönecek olunursa, özerk bir benlik inşasındaki ısrarındaki umutsuzluğun yol açabileceği tehlikeler daha açık görülebilmektedir;

Ben'in kaybolmasına kadar, körü körüne sonsuzluğa dalan umutsuzluğun yanında kendi 'ben'inin başkaları tarafından yok edilmesine karşı koyamayan başka bir umutsuzluk vardır. Bu umutsuz, çevresinde kalabalıkları göre göre, birçok insani

sorunla ilgilene ilgilene başkalarına benzemeyi, sürüye karışmış bir taklitçi, bir numaracı olmayı çok daha kolay ve güvenilir bir yol olarak götür.” (akt, Le Gall, 2012: 50).

Söz konusu tespit, ben arayışının ve bu uğurda ötekilerle girilebilecek, yapıcı ya da ötekileştirici, etkileşimin, beraberinde benlik inşasından ziyade, kalabalıklar içinde adeta eriyerek yaşanacak bir benlik yitimine işaret etmektedir. Buradan hareketle, güçlü bir ön kabule sahip benlik inşası kadar, öteki sözcüğünün de kavramsal olarak sorgulanır hale getirilmesi daha doğru olacaktır.

### *Kökten ve Mutlak Öteki*

Bu doğrultuda, *Kötülüğün Şeffaflığı* kitabında, Batının, özneleşme ve benlik inşası bağlamında, ayna motifi ve yansıtma eylemi esnasında aynalaşır hale geldiğini yazan Jean Baudrillard, dönemi, ötekiyi keşfetme, araştırma ve hatta üretme orjisi olarak betimlemektedir (2012: 118-119). Ötekiyi alımlama ve özümsemeden çok benlik inşası ve özneleşme gayesiyle ötekiye duyulan ihtiyacın belirleyici olduğu Batı toplumunun öteki kurgulama adına farklılık arar hale geldiğini belirten Baudrillard, vaziyeti kökten öteki adlandırmasıyla özetlemektedir. Ona göre ötekiyi farklılıkla ifade etmek kökten yanlıştır ve hatta ötekini öldürenin farklılıktaki bu ısrar olduğu bile iddia edilebilir. Hâlbuki farklılıktan yola çıkarak öğeleri ayırt etme ve sonrasında yeniden bir araya getirmek bir düşten ibarettir (Baudrillard, 2012: 120-121). Bu noktada Baudrillard'ın, öteki kavramı üzerine fikir üreten pek çok düşünürden ayrıldığı konumlandırılmaktadır.

Ötekileştirme fiilini temeline yerleştirilen ırkçı tutumlar konusunda da Baudrillard'ın görüşü ayrılmaktadır. Ona göre “öteki öteki olduğu, yabancı yabancı kaldığı sürece ırkçılık” yoktur ve “öteki (...) tehlikeli biçimde yakınlaşmaya başladığında ırkçılık ortaya çıkmaya” başlar (Baudrillard, 2012: 122). Bunu destekleyecek şekilde, Slovaj Zizek'e göre gerçek öteki ile kurulan temas, bünyesi gereği kırılıgandır ve ötekine yönelik her yaklaşım - yapıcı ve olumlu bir niyet taşıyor olsa da - ötekinin mahremiyet alanına şiddetli bir saldırıya dönüşebilmektedir (2006: 17). Baudrillard'ın kökten öteki olarak tarif ettiği soyutluk, yüzyıllar boyu, özellikle Batı tarafından ve bakış açısından, keşfedilen coğrafyalarda yaşayan halklara uygulanan somut saldırganlıklardan farklı bir konumda yer almaktadır:

Ötekinin kökünü kazımak için girişilmiş olan şeylerin ışığında, ötekinin yok edilemezliği, yani ötekiliğin sürüp giden kaçınılmazlığı aydınlanıyor. Düşüncenin gücü ve olguların gücü. Kökten ötekilik her şeye direnir: Fethe, ırkçılığa, soykırıma, farklılık virüsüne, yabancılaşmanın psikodramına. Bir yandan, öteki daima çoktan ölüdür, öte yandansa sapasağlam ayaktadır. Büyük oyun budur (Baudrillard, 2012: 137).

Buna rağmen Batının ötekiye duyduğu ihtiyacın onun anlaşılmağını, ona yönelik saplantıyı onu yabancılaşmaya, onun yabancılaşmasında zorlamaya yol açtığını belirten Baudrillard için kökten öteki, hem bulunmaz hem de yok edilemez bir şeydir (2012: 138-139). Baudrillard, kendi ötekiliğinin ve farklılığının farkında olmayan ötekinin aynasında, kendi

kendini baştan çıkarmakta olan Batının, kendi bakış açısı dışında kalan ötekilerin aslında doğal ötekiler olmadığı, baştan çıkarılarak, kendine yabancı kılınarak; icat, hatta yok edilerek meydana getirildiklerini söylemektedir (2012: 147-150). Ona göre ötekinin sırrı, ben olma imkânının benliğe asla aktarılmamış olmasıdır ve ancak dışarıdan gelenin kaçınılmaz saptırmasıyla var olunabilmektedir. Dolayısıyla öteki, kendi irademizle yüz yüze gelinen olmaktan çıkıp, dışarıdan gelenin zorla girişidir ki bunun altında yabancılığın çekiciliği kadar yabancılığın aktarımı da yatmaktadır (Baudrillard, 2012: 155). Öznenin, bu yaklaşıma göre Batının, hakkında çok şey bilinir oluşuyla cazibesini yitirdiğini ve çekici bir cazibeye sahip yegâne olgunun nesne halini aldığını belirten Baudrillard, ötekilik arayışının tek olasılığını da burada konumlandırmakta ve öz yabancılaşma aşımında iki seçeneğe işaret etmektedir:

Yabancılaşmanın ötesine geçmenin iki yolu vardır: Ya - bıktırıcı ve günümüzde pek umut vaat etmeyen - yabancılaşmanın giderilmesi ve kendini yeniden ele geçirme. Ya da diğer kutup; mutlak öteki, mutlak egzotizm. (...) Artık yabancılaşmayla yetinilmiyor; ötekiden daha öteki olana, kökten ötekiliğe gitmek gerekiyor (2012: 163).

Bu bağlamda, Baudrillard'ın soyut olarak bırakmayı sürdürürken kimi nitelermelerle altını çizdiği öteki tartışmasını somutlaştırma babında, uç ve aşkın, mutlak bir ötekiyi taşımanın yerinde olacağını görülmektedir. Baudrillard'ın Batı hudutlarında tuttuğu tartışmanın, söz konusu kültür ve zihniyet yapısında, aynılaştırmadan doğan bir açmaza sebebiyet vermiş olması, aynılaştırmış yapılanmanın peşine, ideolojik, kültürel ve göstergesel olarak düşmüş olan dünyanın geri kalanı için ne yönde geçerli olduğu muğlaktır. Zira adına pekâlâ dışlama, dışsallaştırma da denilebilecek ötekileştirici etmenlerin, kültürel bir güdülenmeyle hareket etmek gibi bir zorunluluğu olmadığı gibi kültürel bir hedefi de seçmesi şart koşulmamaktadır. Kültür ve kültürün başat unsurlarından olan ulus ve dinin beraberinde, ırk, cinsiyet gibi kapsayıcı başlıklar haricinde kalan ve buna rağmen - veya belki de tam da bu sebeple - dünyanın hemen her yerinde öteki olarak kodlanmayı sürdüren, ya da bir sıfat iliştilmeden dışlanabilen pek çok toplam bulunmaktadır. Günümüzde, dünyanın hemen her yerinde, engelliler, evsizler, psikolojik hastalar, - doğuştan ya da değil - fiziki deformasyonu olanlar, kekemeler, epilepsi ve benzeri gündelik akışı sekteye uğratabilen hastalıkları olanlar, çirkin olarak görülenler, kilo sorunu yaşayanlar eksiklikleri, fazlalıkları ve farklılıklarıyla, resmen ayrımcılığa maruz kalmaları da olağanlık ve sıradanlık karşısında ötekileştirilmektedirler.

Bir Yahudi'nin, Kürt'ün, Türk'ün, Ermeni'nin, öteki tanımının klasik anlamıyla ötekileştirildiği coğrafyalar olduğu gibi öteki olmadıkları ve ötekileştirilmedikleri konular da bulunabilmektedir. Almanya'da öteki olan Türk, Türkiye'de öteki değildir. Ermenistan'da öteki olmayan Ermeni ise Türkiye'de öteki olabilmektedir. Bir ulusa tekabül etmeyen, siyah, eşcinsel, yerli gibi gruplar bile, ötekileştirmenin alenen gerçekleştirildiği Kuzey Amerika'nın kimi yerleşimlerinde öteki değillerdir. Fakat önceki paragrafta farklı örneklerle de geliştirilebilecek şekilde sıralanan kümeler dâhilindekilerin, söz konusu kümelerle ilgili bir toplantı benzeri buluşmalar haricinde, dünyanın herhangi bir yerinde,

öteki olarak kodlanmayacakları bir zemin bulunmamaktadır. Kültür, coğrafya ve zaman kıstaslarını aşan bu durumdaki bir dışlamaya, dışsallamaya ve ötekileştirmeye maruz kalanlara, Mutlak Öteki denilebileceğinden söz etmek mümkündür. Bir kavram olarak Mutlak Öteki, Batı hegemonyası dâhilinde ihraç olunan zihniyet altyapısı beraberinde meydana gelen aynılaştırma kapsamında, dünyanın büyük ölçüde tamamına sirayet etmiş bakış açıları ve tekdüze normlar eşliğinde, her koşulda sayıca az olan, dışarıda bırakılan, ötekileştirilen toplamları kapsamaktadır. Tarihi açıdan kültürel temelli olup ırkçılık, farklılık ve yönelimler alt başlıklarında gerekçelendirilen öteki kavramının, aynılaştırmayla kaybedilen, yitirildikçe daha da ihtiyaç duyulup talep edilen sürümü, Mutlak Ötekiler tarafından sınırları aşmış bir aşkınlık olarak dünyanın her yerinde karşılanmakta ve uygulanmaktadır.

Bu noktada dış görünüme yönelik farklılığın ve kötü olarak nitelenmenin, her daim olmasa da bir arada anıldığı, ötekileştirici bir önizlemeden söz etmek mümkündür. Richard Kearney'e göre dışsallığa karşı önyargı, çağdaş dünyamızda da hiçbir şekilde ortadan kalkmamıştır ve aşına olmayana "kötü" yaftası yapııştırıp paranoyayı kaşıyan pek çok popüler medya anlatısı ile karşılaşmaktadır (2012: 87). Bahsi geçen kötü, kötücül eylemde bulunan kişiye yönelik olduğu kadar görünümün estetik kıstaslara göre çirkinliği üzerinden olumsuz bir sıfat olarak da kullanılan bir kötüdür. Bir eylemin kötülüğü kadar bir bedenın kötülüğü de belirli ölçüde öznellik içermekle beraber, aynılaştırarak tek tipleşen formlar ve kavramlar havuzunda nesnel şüpheyle yaklaşılması gereken doğrulara dönüşmektedir. Çoğunluk nezdinde, alışılmışın dışında kalan eylem ve görünümünün deformasyonu, onlara aynı çoğunluk tarafından kötü sıfatının yakıştırılmasına neden olmaktadır. Ancak dışsallığa iliştilen kötülüğün ötesinde, eylem temelli kötülük bile üzerinde hemfikir olunmuş bir karşılığa sahip değildir. *Edebiyat ve Kötülük* adlı yapıtında Georges Bataille, kötülüğün benimsenmesine katkıda bulunmayı amaçlamakta, bu doğrultuda Mutlak Öteki ile duygudaşlık kurulabilecek zeminlere yönelik açılımlarda bulunmaktadır. Bataille'a (2016: 12) göre kötülük, taşıdığı egemen değerler sistemiyle beraber bir kavram olarak, ahlak yoksunluğunu öngörmediği gibi, tam aksine "yüksek ahlak" ı şart koşmaktadır. Kötülüğün içsellığı ile ilgili girişilen, ötekileştirme karşıtı bu bakış açısı, evrenselleştiği varsayılan pek çok kıstası deforme ederek Mutlak Ötekilerle yüzleşmeyi beraberinde getirmektedir. Kaldı ki, özellikle 1990 sonrasının kimlik ve kültür temelli çalışmalarda, günah çıkarma eşliğinde bir değer olarak önem atfedilen öteki sözcüğünün, bir kavram haliyle, olumluluğa içkin oluşuna karşı çıkan görüşler hâlihazırda mevcuttur. Kearney (2012: 24), "tüm 'ben'ler şeytan, tüm 'öteki'ler de melek değildir" derken eleştirel tutumun ben ve ötekiye de eşit ölçüde uygulanmasının doğru olacağını vurgulamaktadır. Bu noktada, iyilik, kötülük ve ahlak sözcüklerini tersyüz eden Bataille için yüksek ahlak, akılcılıkla varılmış bir kademe değildir. Bilakis, bahsettiği ahlak anlayışı için aklın egemenliğinden doğan iyiliğe karşı, ilksel ve çocuksu bir kötülüğü içeren bir başka akıl şarttır;

Aklın egemen olduğu, varlığını sürdürme isteğinin temellendirdiği bu gerçek dünyaya isyan etmenin iki nedeni olabilir. En yaygın olan ve günümüzde sıkça görülen isyanın nedeni, dünyanın akılcı özelliğiyle anlaşmazlığa düşmektir.

Gerçek dünyanın temel ilkesi akıl değil, geçmişin çocuksu davranışlarından ya da şiddet gösterilerinden doğan keyfilikle bütünleşen akıldır. Bu tür bir isyan İyiliğin, şiddet içeren davranışları ya da nafile çabasıyla tanınan Kötülüğe karşı isyanıdır (Bataille, 2016: 19).

Zihniyet deformasyonunun içselliği yanında, dışsal deformasyon üzerinden şekillenen, iğdiş edilmiş, deformasyona uğramış bedenlerle ilgili kötücül ve beraberinde ötekileştirici anlatılar da mevcuttur. Öyle ki Mutlak Ötekinin ilk belirlenimi, görünüm üzerinden şekillenmektedir. Doğuştan ya da değil, uzuv eksikliği veyahut fazlalığıyla, dışsal deformasyon taşımakta olan figürlerin canavarlaştırıldığı, insanlık dışı addedildiği anlatılar pek çok kültürün mitlerinde, masallarında ve sözel aktarımlarında mevcuttur. Günümüzde fizyolojik engeli veya bedenine yansıyan hastalığı olan pek çok bireyin, önyargı da içerebilmekle beraber, en hafif tabirle bakışlara maruz kaldığı bir gerçektir. Alışlagelmedik olana yönelik bakışların, bakışın taşıyıcılarının zihniyet yapılarından bağımsız olarak, ötekileştirici bir etkiye sahip olabileceğini yadsımak güçtür. Mutlak Ötekiliğin dışa yansıyan unsurlarını kapsama noktasında, başkalaşmış veya başkalık taşıyan bedenleri, figürleri, imajları içeren grotesk sözcüğüne başvurmak yerindedir. Mihail Bahtin kavramı, imgesel imajları üzerinden plastik ve sahne sanatları ile edebiyatta karnaval gibi olağandışı ve uç temsillerde arayarak temellendirmektedir. Ona göre grotesk beden;

Belli bir formu olan, düzenli, tamamlanmış bir beden değildir; kopuk uzuvlar, uzun burunlar, patlak gözler ve girintileri çıkıntılarıyla kendi sınırlarından taşan bir bedendir; bedenın sınır bölgeleri sürekli aktiftir, yeme, içme, dışkılama ve (terleme, sümükürme, hapsırma gibi) bütün diğer madde atımı işlerinin yanı sıra çiftleşme, hamilelik, uzuvların kopması, başka bir beden tarafından yenilip yutulma, bütün bu edimler, bedenın sınır bölgelerinde sergilenir ya da başka bir deyişle eski ve yeni beden arasındaki sınırda. Bu beden dağlarla, nehirlerle, denizlerle, adalarla ve kıtalarla kaynaşabilir. Tüm evreni doldurabilir” (Akt. Üzümkesici, 2018).

Arkaik anlatıları çağrıştıran bu tanıma göre grotesklik, zaman dışılık içerdiği ölçüde modern - ve beraberinde akılcılık - öncesi insanlığın geride bıraktığı, günümüz kıstaslarında kabul göremeyecek kimi eylem ve dışavurumları da kapsamaktadır. Rahmi Ögdül'e (2013) göre de grotesk beden, “doğadaki akışlara duyarlı bir bedendir” ve “toplumsal alt üst oluşlarla doğadaki alt üst oluşların örtüşmesi rastlantı” olmadığı gibi “tabakalaşmalara, hayatın akışını kesintiye uğratan kompartmanlaşmalara yönelik hem doğada hem de toplumda grotesk bir tavır” vardır. En çok grotesk ve kötülükle vücuda ve zihne kavuşan Mutlak Öteki, kökten ötekinin yokluktan var edilmesinin aksine somut olarak oradadır ancak çoğunluk tarafından görmezden gelinmektedir. Bu açıdan bakıldığında Mutlak Ötekiyi, kökten ötekinin karşısında konumlandırmak mümkün görünmektedir. Buna karşın işitsel, yazınsal ve görsel anlatılarda, ötekiye dair pek çok sunum ve temsile rağmen, Mutlak Ötekiye dair anlatılar az sayıda ve de çoğunlukla, ötekiliğin toplamı için geçerli olduğu haliyle, basmakalıp tiplmelerden öteye geçmemektedir. Başlangıcından bu yana sağladığı kitlesel seyir ve çoğaltılabilir oluşuyla dünya ölçeğinde süratli erişilebilirliğiyle sinema, bir bütün olarak öteki ve ötekileştirme ile

ilgili bir görsel hafıza birikimine yol açacak kadar belirleyici olmuştur. Dolayısıyla Mutlak Ötekilere dair anlatılar noktasında da, sinemanın sağladıkları ve sağlayabilecekleri, yedinci sanatın doğası gereği, kitlesel ve erişilebilir oluşuyla, diğer disiplinlere nazaran daha fazla önem arz etmektedir.

## Sinemada Mutlak Ötekiler ve Leos Carax Filmlerinde Mösyö Merde

### *Sinema Tarihinde Mutlak Öteki Örnekleri*

Bir buluş olarak ortaya çıkışıyla beraber, henüz bir anlatı aracına dönüşmeden önce, bir aygıt olarak sinemanın, belge niteliği taşıyan görüntü parçalarıyla çeşitli kültürlerin eylemlerini kayda alarak Batı nezdinde öteki olarak kodlanan halklara dair sunumlar içerdiği görülmektedir. Yerlilerin dans ve ritüellerini içeren bu görüntülerin devamında, sinemayı bir sanat disiplinine dönüştürecek süreci başlatan, öykü anlatma aracı şeklindeki kullanımı, ilk konulu filmlerin büyük oranda western türüne tekabül etmeleri nedeniyle Kuzey Amerika yerlilerine dair imajların öne çıkmasına sebebiyet vermiştir. Tarih boyunca, yerlilerin Hollywood temelli ana akım kıstaslarında *The Searchers* (Çöl Aslanı, John Ford, 1956) gibi muhafazakâr ya da *Dances With Wolves* (Kurtlarla Dans, Kevin Costner, 1990) gibi liberal temsillerle resmedilmeleri, topyekûn bir kültür ve tek tiplendirilmiş bir kimlik olarak düz değişmececi yargılar ve basmakalıp karakterler olarak ötekileştirilmelerine neden olmuştur. Benzer şekilde siyahların, Müslümanların ve ötekileştirilmiş pek çok diğer azınlığın da Hollywood filmlerinde öteki olarak kodlanmaları, dünya sinemasında da başka kültürlerin, inanışların ve ulusların ötekileştirilmesine zemin hazırlamıştır. 1990 sonrası nükseden duyarlılık ve farklılığa yönelik hoşgörü çerçevesinde, anılan azınlıklara ek olarak LGBTİ bireylerin de sinemada yer edinişlerinde hatırı sayılır bir artış yaşanırken, *Dallas Buyers Club* (Sınırsızlar Kulübü, Jean-Marc Vallée, 2013), *Moonlight* (Ay Işığı, Barry Jenkins, 2016) ve benzeri filmlerle örneklendirilebilecek söz konusu temsillerde, ötekileştirmeyi aşma amacı da yaygınlaşmaktadır. Öteki kavramına ve ötekileştirme eylemine dair klasik yorumların ve izahların ekseninde bir izleğe sahip bu arayışlarda, başta konvansiyonel sinema aracılığıyla olmak üzere, imajlar yoluyla sinematografik bir kurguya dönüşmüş ötekilerin, farklı azınlıklar üzerinden ilerleyen örneklerle, söz konusu süreçte, bu kez kültürel ve kimlik hassasiyetleri göz önünde bulundurularak sinemasal tipllemelere dönüştürüldüğü görülmektedir. Gerek konvansiyonel gerekse art house sinema olsun, öteki söz konusu olduğunda ırk, cinsiyet ve cinsel yönelimden ötesine varamayan dünya sinemasının, ortalamacı politik doğruculuk ekseninde ele aldığı kavramın Mutlak Ötekiye alan sağlamayışı, ötekisizliğinin olanaksızlığının altını çizmektedir. Buna karşın, politik doğruculuğun etkisinin yadsınamayacağı örneklerin yanında, Mutlak Ötekiye karşılayan filmler de mevcuttur.

Sinemanın klasikleşen canavar/yaratık anlatılarının ötesinde, Mutlak Ötekilere yer veren filmlerin büyük bölümünde, tıpkı öteki kültür ve azınlıklara yapıldığı gibi basmakalıp değer yargılarından hareketle tek tiplendirmenin etkisi görülmektedir. Kilolu ve şişman karakterler güldürü unsuru veya taşlama ihtiyacını giderici rollere büründürülürken, psikolojik rahatsızların cinayet, suç, gerilim ve hatta korku unsurlarıyla bir arada

verilmesine yönelik örnekler yaygınlık göstermektedir. Akli denge noktasında doğuştan gelen rahatsızlıklar taşıyanların ise, bir filme konu olduklarında özel bir yeteneğe sahip olduğu görülmekte, karakterin öne çıkarılan özelliği bu olmaktadır. Bu anlatıların hemen hepsinde, Mutlak Ötekilere dair keskin bir düşmanlık, canavarlaştırma yok ise, hoşgörü çerçevesinde bir duygudaşlık gayreti göze çarpmaktadır. Ancak özdeşleşme ve Mutlak Ötekilerin oldukları, doğal, sıradan halleriyle bir başkaraktere, anlatı odağına dönüştüğü örnekler az sayıdadır.

Nispeten erken sayılabilecek bir örnek olan *Freaks* (Tod Browning, 1932), ana karakterlerinin büyük bölümünün Mutlak Öteki olduğu bir film olarak dikkat çekmektedir. Adından da anlaşılacağı üzere, hilkat garibesi grotesk bedenlerle dolu film, serveti uğruna evlendiği cüce kocasını öldürtmeye çalışan bir balerin ile cücenin fizyolojik görünümüleriyle mutlak ötekileşen arkadaşlarının duygularını, güdülenmelerini, amaçlarını ve çatışmalarını anlatmaktadır. İyi davranışlar kadar kötü davranışları da kapsayan bir bütünlükte hareket eden aynı anda hem dram hem de korku türünde anılmaktadır. Bunda şüphesiz, yönetmenin, korku filmleriyle anılmasının payı bulunmaktadır. Rekin Teksoy'a (2005: 210-211) göre Browning'i dönemin diğer korku türü yönetmenlerinden ayıran özellik, ürkütücü karakterlerine psikolojik temeller de sağlamasıdır ki yazarın sinema tarihinde bir benzeri olmadığını ifade ettiği *Freaks*, grotesk görünümler ardındaki karakterlerin psikolojilerini yansıtmada konusunda önemli bir yapıttır.

Benzer bir deforme beden vesilesiyle Mutlak Öteki anlatısı olan, Victor Hugo'nun romanı *Notre Dame'in Kamburu* ise, 1923, 1939, 1956 ve 1996 yıllarında sinemaya uyarlanarak başat bir örnek halini almıştır. Yapıtı adını veren kambur ana karakterin, kendisini çevreleyen karakter ve olayların, duygusal gelgitleri eşliğinde devimin kazandığı ve sağl film, Mutlak Ötekiye acıma ve hoşgörü yaklaşımlarıyla aslında pek çok öteki anlatısı eserde olduğu gibi, özdeşleşmeye imkân tanımamaktadır. Mutlak Ötekinin ana karakter olması bu noktada, bakış açısı ve öznellik noktasında bir değişiklik meydana getirmediği gibi yeniliğe de alan açmamıştır. Ancak büyük ölçüde *Notre Dame'in Kamburu*'ndan esinlenerek kaleme alınan ve filme çekilen, David Lynch'in 1980 yılında yönettiği *The Elephant Man* (Fil Adam, David Lynch, 1980), hâlihazırda nesne ve beden deformasyonlarıyla, dışavurumcu Alman sinemasına öykünerek *Eraserhead* (David Lynch, 1977) gibi yapımlara imza atan yönetmenin bir diğer grotesk Mutlak Öteki'yi anlattığı bir olarak dikkat çekmektedir. Onulmaz bir deformasyona uğramış yüzü ve başı nedeniyle gösterilerde hilkat garibesi olarak sergilenen bir bireyin, bir doktor vasıtasıyla topluma kazandırılmasının anlatıldığı *Film Adam*'da yönetmen "büyük bir sevecenlikle yaklaştığı kahramanının yüzünü filmin ilk bölümünde seyirciden saklarken, insanların ayrıksı bir görünüş karşısındaki anlayışsızlığını büyük bir duyarlılığın ağır bastığı" bir anlatımla vurgulamaktadır (Teksoy, 2005: 825). Canavarca bir görüntünün ardında, sanıldığıının ve korkulduğunun aksine kötülük yerine nezaketin ve hatta entelektüel bir zihniyetin yer alabileceğinin altını çizen *Fil Adam*, Mutlak Öteki işleyişinde hoşgörü ve dışsallığa yönelik önyargı üzerinde durmaktadır.

Mutlak Öteki kapsamında değerlendirilebilecek sinematografik anlatılarda, dışsallığın yanı sıra dışsal olmayan uçlara dair örnekler de söz konusudur. Hemen her kültürde olumsuzlanan, hatta şeytanileştirilen pedofili konusu, son yıllarda giderek artan sayıda vaka ile daha çok gündeme gelmekte ve kitlesel tepkilere yol açmaktadır. Pedofilinin bir hastalık olup olmadığı tartışması yapılsın yapılmazın, çocuklara taciz başta olmak üzere sözcüğün yarattığı çağrışımların tümüyle kötülüğe işaret edişinin, sinemada da bugüne dek bu yönde kötücül temsillerin ve kötü karakterlerin varlığını doğurduğu görülmektedir. Buna rağmen, dünya üzerinde zaman ve mekân ayırt etmeksizin Mutlak Öteki başlığı altında yorumlanabilecek olan pedofiliye odaklanan, duygudaşlık, hatta özdeşleşme amacı taşıyan filmler de mevcuttur. Todd Field'ın yönettiği, *Little Children (Tutku Oyunları, Todd Field, 2006)*, pedofiliyi bir sorun olarak olay örgüsünün çerçevesi haline getirirken aynı zamanda bu soruna sebep olan pedofili bir yan karakteri de anlatmaktadır. Lars von Trier'in, iki bölüm olarak yönettiği *Nymphomaniac'ın Vol. 2'sinde (İtiraf: Bölüm 2, Lars von Trier, 2013)* pedofili bir karakter ile empatinin kotarıldığı kapsamlı bir sahne mevcuttur. Joren Molter'in yönettiği kısa metraj *Kind'de (Joren Molter, 2018)* ise pedofili bir karakter, filmin başrolü olarak tüm olay örgüsünün odağını oluşturmaktadır. *Little Children'* da pedofili karakterin, sözcük üzerine süregelen ürkütücü ve şeytani tasvirleri karşılayacak şekilde tekinsiz, kötü ve çirkin bir görünümü vardır. Toplum tarafından, pedofili etiketi olmaksızın da rahatlıkla ötekileştirilebilecek bir dışsallığa sahip karakterin, pedofiliye dair biriktirilmiş basmakalıp yargıların taşıyıcısı olduğu görülmekte, bu tektipleştirme durumu karakterle empatiye zıt katmanlar kazandırmaktadır. Cinsellik üzerine çeşitli eğilimlerin, yer yer grotesk ve pornografik sunumlarla yer edinirken felsefi ve daha çok ahlaki tartışmalarla ele alındığı *Nymphomaniac'* da, pedofili bir karakter içeren kısa ancak etkin bir sahne mevcuttur. Burada, *Little Children'*ın tam tersi bir tercih ile pedofilin toplumun dışsal kıstaslarına uyan, hatta olağan bir bireyin, beyefendi görünümü altında yatan giz dışı vurulmaktadır. Ve bu açığa çıkarılış anında meydana gelen duygu durumu üzerinden bir bağ kurdurma niyeti göze çarpmaktadır. *Kind* filmindeyse, bir müze gezisinde kendi kız çoğuyla beraber, kızının sınıfından bir diğer çocuğa göz kulak olmakla görevli, olağan ve duyarlı görünen bir kadının, kendisini bir anda içinde bulduğu gelgitler neticesinde yaşadığı gerilimin yansımaları anlatılmaktadır. Pedofili karakterin, diğer iki filme nazaran çok daha örtülü bir seyirle işlendiği bu filmde aynı zamanda başrol oluşu, kendi içinde yaşadığı duygusal çatışmaların izleyiciye dolaylı olmadan aktarılmasını sağlamaktadır.

Kısa metraj filmlerin daha çok sayıda üretilir hale geldiği ve uzun metrajlara nazaran nispeten daha özerk oluşlarından ötürü daha az örnekle karşılaşılan konulara eğildiği görülmektedir. *Kind* gibi daha katmanlı bir Mutlak Öteki sunumuna yer veren, *The Things You Think I'm Thinking (Sherren Lee, 2017)*, eşcinsel ilişkilerin tabu hatta öteki olmaktan yavaş yavaş çıktığı günümüzde, ötekileştirme tartışmasını adeta bir sonraki aşamaya taşımaktadır. Film, bir yangından sağ çıkmayı başarmış ancak yüzü ve bedeninin deformasyonun yanı sıra, kimi uzuvlarını da yitirmiş bir gencin yeniden ilişki kurma çabalarına değinmektedir. Grotesk görünümü nedeniyle maruz kaldığı bakışlar esnasında sağlamayı başardığı bir ilişki esnasında ise zihninden geçen ve dile getirdikleri, filmin Mutlak Ötekiler bağlamında sinemada bugüne dek söylenegelen ezberlere yönelik tepkiler



şeklinde yorumlanmaya açıktır. Ana karakter kendisiyle birlikte olmak isteyen kişiden süphelenirken, bir çeşit acıma, hoşgörü unsuru olup olmadığına veyahut bir nevi örtülü fetiş objesi şeklinde görülüp görülmediğinden emin olmak istemektedir. Bu muğlaklık, Mutlak Öteki olmanın, bugüne dek sinemada sunulan seyriyle sınırlı tutulamayacak bir ötekileştirme ile karşı karşı kalmaya eşdeğer olduğunu göstermektedir.

Ana akım sinemanın dışında kalan filmlerde değerlendirilmeye devam edilen Mutlak Ötekinin, Ali Abbasi'nin yönettiği *Gräns (Sınır, Ali Abbasi, 2018)* filmiyle kapsamlı bir şekilde işlenmeye çalışıldığı görülmektedir. Alışılmadık bir yetiyle, insanların korku, endişe, suçluluk gibi hislerini koklayabilen gümrük memuru Tina'nın hikâyesinin anlatıldığı film, ana karakterin mesleğindeki başarısı neticesinde büyük bir pedofili şebekesini açığa çıkarmasıyla paralel olarak sıra dışı bir iletişime girdiği Vore ile artan etkileşime odaklanmaktadır. Tina ve Vore'nin doğa ile bütünleşik halleri ve özellikle yüzlerindeki deformasyonla altı çizilen grotesk bedenleriyle Mutlak Öteki temsiline dönüşen *Sınır*, organize pedofil suç örgütünün lideri olarak Vore'yi konumlandırmasıyla, karakteri Mutlak Ötekiden mutlak kötüye dönüştürmektedir. Kötülük ve groteskliğin Mutlak Ötekide bütünleşik tasvirini karşılayan film, Tina ve Vore'nin aslında birer insan değil, İskandinav mitolojisinden trol olduklarını açık etmesiyle ötekileştirmesini adeta sınır ötesine taşımaktadır. Doğurgan bir trol olarak her ay döllenmemiş trol yumurtaları dünyaya getiren ve insan bebeklere benzerliklerini kullanarak yeni bebek sahibi olmuş insanların çocuklarıyla onları değiştirirken çaldığı bebekleri pedofil suçunu da içeren insan tacirlerine veren Vore'nin karşısında ise tüm insanlığın kötü olduğuna inanmayan Tina konumlanmaktadır. Mutlak Ötekilikten sınırın ötesine taşınarak insan dışı konumu pekiştirilen, ancak insanlar tarafından yetiştirilmesi sonucunda Vore'ye göre daha insan ve en önemlisi daha iyi olmayı başarmış Tina'nın, Vore'yi durdurma çabası, genel ve nesnel iyilik çitasına işaret etmektedir. Nietzsche'nin ortak iyiliğine ne denli göreceli olduğuna dem vuran görüşleriyle (2019: 50) birlikte değerlendirildiğinde filmin iyi kötü çatışmasını klişeleşmektedir. Abbasi ve filmin başrol oyuncularının gerçekleştirdiği bir söyleşide (2018), *Sınır*'ın tam da son yıllarda artan öteki ile duygudaşlık, alımlama, özümseme niyetli filmlerde kodlanan güzellik anlayışına karşı Mutlak Ötekileri de kapsayacak bir uzama varmasının hedeflendiği ifade edilmektedir. Ancak film, özellikle Mutlak Ötekilik üzerinden taşıyabileceği özgün önemi reddedişiyle kaçırılmış bir fırsat izlenimi uyandırmaktadır. Bu noktada, Thomas Mann'ın burjuva karşıtlığı olarak betimlediği groteskliği, içeriksel duygudaşlık adına bir eğretileme şeklinde kullanmayı tercih eden Abbasi, Flannery O'Connor'ın groteskliğin gücünün, bu doğrultuda tercih edilmesini eleştirdiği pasajı akla getirmektedir. Ona göre şimdilerde sanatçılar için adeta bir zorunluluk olarak görülen duygudaşlık, zaafın her türünün hoş görülebildiği ve dolayısıyla sanatçıların artık herhangi bir şeye karşı konumlanmasının mümkün olmadığı bir düzlem yaratmaktadır. Hâlbuki O'Connor'a göre grotesk kavramı doğru kullanıldığında, içerdiği zihinsel ve ahlaki yargıların duygulara baskın geleceği aşikârdır (2019). Tüm bunlarla beraber, Abbasi'nin, *Sınır* ile ortaya koyduğu Mutlak Öteki tartışmaları önem arz etmekte ve yönetmenin sonraki yapıtlarında konuyu ve kavramı nereye taşıyacağına dair merak uyandırmaktadır.

Mutlak Ötekiye dair yapıtların azlığında, bir bakıma bakış açısının öteki sözcüğünün klasik anlamlarına odaklanmasından da kaynaklandığı söylenebilir. Hâlbuki uçlarda karakterleri işleyen, işlerken öteki veya ötekileştirme odağı taşımayan yönetmenler de bulunmaktadır. Fransız sanatçı Leos Carax söz konusu yönetmenler arasında yer almaktadır.

### *Leos Carax Filmlerinde Bir Mutlak Öteki Örneği Olarak Mösyö Merde*

1960 doğumlu Carax, 1980’de başladığı yönetmenliği süresince beş uzun metraj, bir orta metraj ve sekiz kısa metraj film çekmiştir. Fransız sinemasının ulusal kodlarından şiirsel gerçekçiliği karşılayacak şekilde metaforlarla örülü içeriklerini, ülke sineması kadar dünya sinemasının da biçiminde radikal değişikliklere yol açan Fransız Yeni Dalga akımının sıçramalı kurgusu ve bilinçli bir deformasyona uğratılmış sinematografiyle birleştiren Carax, auteur nitelmesini karşılamaktadır. İlk uzun metrajı *Boy Meets Girl* (Leos Carax, 1984) ile onu takiben çektiği *Mauvais Sang* (Kötü Kan, Leos Carax, 1986) ve *Les Amants du Pont-Neuf*’de (Köprü Üstü Aşıkları, Leos Carax, 1991) aynı oyuncular aynı karakterleri yöneten Carax, gerçeküstü öğelerle psikolojik durumları tasvir eden bir sinema anlayışını uygulamaktadır. Yönetmenin odağında yer alan anlatıların, evsiz, bohem, psikolojik ve fiziksel olarak hırpalanmış, sakatlanmış, hastalanmış karakterlerle işlenmesi, Carax’ın Mutlak Öteki kavramı üzerinden okunabilir bir sanatçı olduğunu göstermektedir.

Toplum dışı karakterlerin tetiklediği filmografisindeki beş uzun metrajıyla, içerik biçim açısından yapıbozumcu olarak tanımlanabilecek bir sinema ortaya koyan Leos Carax’ın son iki filminde yer alan ve tıpkı ilk üç uzun metrajında olduğu gibi oyuncu Denis Lavant tarafından canlandırılan Mösyö Merde, eylemleri ve görünümüyle Mutlak Ötekiye kavramı için başat bir örnek teşkil etmektedir. *Tokyo!’da* (Leos Carax, Michel Gondry, Bong Joon Ho, 2008) Japonya’da, *Holy Motors’da* (Kutsal Motorlar, Leos Carax, 2012) ise Fransa’da görülen karakterin herhangi bir kültürel uzama ya da kimliğe sahip olmayışı, modern kıstaslar nezdinde hilkat garibesini andıran görünüşü, onu çoğunluk açısından korkutucu bir figüre dönüştürmektedir. Yeraltından gelişi, deforme imajı, renkleri ve kötücül saldırganlığıyla Tokyo açısından *Gojira* (Godzilla, Ishiro Honda, 1954) alegorisi halini alan Merde’nin, Paris’te de benzer dışavurumlarda bulunması, onu grotesk bir flanöre, ve alegorinin alegorisine dönüştürmektedir.

İlk olarak 2008 yılında, Bong Joon Ho, Michel Gondry ve Leos Carax’ın birer orta metrajıyla epizodik bir uzun metraj halini alan *Tokyo!’da*, Carax’ın yönettiği Merde adlı pasajda yer alan Mösyö Merde, Fransızcada bir küfre karşılık gelen sözcüğün vücut bulmuş ve dışa vurulmuş halidir. Tokyo’nun işlek bir caddesinde, kanalizasyondan çıkan Mösyö Merde, hızlı adımlarla yürüyerek yolda karşısına çıkan insanları canavarımsı görüşünü ve saldırgan davranışlarıyla korkutmaktadır. İnsanların sigaralarını çalan, paralarını ve çiçeklerini yiyen, engellilere saldıran, genç kızların koltuk altını yalayan, çarptığı kişileri deviren, sigara izmaritini bir bebeğin üstüne atan Merde, anlam verilemeyen davranışlarının ardından yer altına geri döner. Buradaki gezintilerinde, 2. Dünya Savaşı’nda Japon İmparatorluğu’nun hırpalanmış sancağıyla beraber pek çok mühimmat

bulan Merde'nin bir sonraki hedefi, şehir trafiğinin ve beraberinde kalabalıkların olduğu, Tokyo'daki bir diğer merkezi noktadır. Orada rastgele el bombalarıyla adeta terör estiren Merde, Japon televizyonların da ana gündem maddesidir. Güvenlik güçlerince, kanalizasyonlarda yakalanan Merde, idam edilmek üzere yargılanırken, kendisiyle aynı grotesk görünüme sahip bir Fransız avukat tarafından savunulur. Japon kamuoyunu ve halkını ikiye bölen Merde, bir yanda karşılaştıkları tüm Beyazlara saldıran, idam taraftarı bir kesime yol açarken diğer taraftan idam karşıtı olmanın yanında Merde'nin görünümü ve davranışlarını taklit eden ve hatta oyuncaklarını üreten bir kesim meydana getirir. Mahkemede Japon yetkililerle tartışan Merde'nin eylemlerine yönelik bir pişmanlığı yoktur ve idam kararı onandır. İdam esnasında ise öldü sanılan Merde'nin bir anda kayıplara karışmasıyla film sonlanır.

Mösyö Merde'nin ötekiliğini mutlaklaştıran, herhangi bir duygudaşlık üzerinden geliştirilebilecek bir acıma, hoşgörü tepkimesine imkân tanımayan kötülüğünün yanında, görünüşünün norm dışılığıdır. Bakımsız ve pis bir görünüm, ilk bakışta evsizleri andırmaktadır ancak Merde'nin saç, sakalı, el ve ayaklarının grotesk ürkütücülüğü davranışlarıyla birleştiğinde toplum için şeytani bir hal almaktadır. Merde'nin yeraltından çıkışı, yeşil bir kıyafet giyer oluşu, çirkin ve iri ayaklarıyla büyük adımlar atarak ilerlemesi ile görüldüğü ilk sahne boyunca çalan müzik, Leos Carax tarafından Mösyö Merde'yi, Japon yönetmen Ishiro Honda'nın 1954 yılında yönettiği, sonrasında popüler kültüre *Godzilla* olarak geçen, *Gojira* adlı filmde, filme adını veren canavarla eşleştirir olduğunu kanıtlamaktadır. Yeraltından ansızın gelen ve modern Tokyo'daki işleyişi büyük ve anlamlandırılmayan bir yıkıcılıkla bozan, sürüngenimsi yeşil canavarın görünümü ve ayrıntıları, çalan tema müziğinin de aynı olması bir rastlantıdan fazlasını içermektedir. *Gojira*, ABD'nin 2. Dünya Savaşı'nda Japonya'nın Hiroşima ve Nagazaki kentlerine attığı atom bombasının bir alegorisidir. Film boyunca bilimciler, bilinen zaman öncesinden kalma bu canavarın yeniden yeryüzüne gelmesinde nükleer çalışmaların önünü açtığı atom bombası denemelerinin ve uygulamalarının neden olduğunu dile getirirler. *Gojira* atom bombaları nedeniyle yer altında uyanmış, nükleer çalışmaların atıkları nedeniyle yenilmez olmuş ve geri geldiği yeryüzünde karşısına çıkan her şeyi yok eder hale gelmiştir. Film, hiçbir mühimmatla durdurulamayan *Gojira*'nın, kontrolden çıkmış bir başka deney silah sayesinde alt edilmesiyle sonlanırken, karakterler vasıtasıyla yönetmen nükleer çalışmalar ve atom bombası karşıtı söylem ve önermelerin altını çizmiştir.

Merde'nin *Gojira* halini alışı, mekân, eylem, görünüm ve müzik benzeşiminden fazlasına tekabül etmektedir. Atom bombasının alegorisi olan *Gojira* üzerinden Leos Carax'ın kötülük ve hoşgörüyü sınarken 2. Dünya Savaşı'na dair başka bir tarih yazımına da işaret ettiği söylenebilir. Zira Merde'nin saldırılarında edindiği silahların, Mihver Devletler arasında yer alan ve Asya kıtasını işgal eden Japon İmparatorluk unsurlarından edinmesi ve yakalandıktan sonra talep edip yediği tek şeyin İmparatorluk ailesi için kutsal sayılan çiçekler oluşu dikkat çekmektedir. Savaşta Japonya'nın yenilgiyi kabul edip teslim olmasında, ABD'nin atom bombası gücünü görmüş olmalarının belirleyici olduğuna dair anlatı son yıllarda aksi yönde söylem ve içeriklerle karşılanmaktadır. Oliver Stone'un 2012-

2013 yıllarında yönettiği *The Untold History of the United States* belgesel dizisinin üçüncü bölümü olan *The Bomb*'da (Oliver Stone, 2012) da yer alan belgeler, Japonya'nın ve İmparatorun, atom bombaları sonrası teslim olmayı düşünmedikleri, ancak ne zaman ki Sovyetler Birliği'ne bağlı Kızıl Ordu'nun Japonya işgali gündeme geldiğinde, İmparatorluğun ABD'ye teslim olmaya karar verdiğini göstermektedir. Japon İmparatorunun, 1917 Devrimi esnasında kendi çarlarını idam eden komünistlere teslim olmaksızın ABD'ye teslim olmanın rejimi koruyacağı öngörüsü doğru çıkmış, Japonya ABD etkisinde savaş sonrası yeniden inşa olunurken İmparatorluk yerinde kalmıştır. Bu verilerle *Tokyo!*'da Merde vesilesiyle, alegorinin alegorisini ortaya koyan Carax'ın, kendisine atom bombası atmış düşmanı bile affedebilen ve dostluk kurabilen, hoşgörü ve saygı tutumları örnek teşkil edecek şekilde gelişkin Japonya idealini içtiği görülmektedir. Kaldı ki Merde'nin kötü eylemleri karşısında hoşgörünün sınanması da bunun altını çizmektedir.

Dolaylı bir sunum içermeyen *Gojira* benzetmesinin haricinde, özellikle kıyafeti ve bedensel açıdan kapladığı alan ile Kelt mitolojisinde kötücül cinler olan Leprikonlara ve Fatih Yürür'e göre de İskandinav mitolojisinin trollerini çağrıştıran Merde, kimsenin anlamadığı bir lisanda konuşmuşçasına sesler çıkartırken, toplumun ve de mevcut eğilimlerin güzel olarak lanse ettiklerine yıkım getirirken, doğal güzellik temsili olarak çiçekleri ve sistemin suni güzelliğe araç olarak sunduğu paraları yiyerek beslenmektedir (Yürür, 2016: 108). Yüzeysel bir değerlendirmeye, pekâlâ kapitalizm karşıtı olarak para yiyen, nüfus artışına karşıt olma noktasında engelli bireylere ve yeni doğanlara tepki gösteren, çiçek yer oluşuyla vegan şeklinde etiketlenilebilecek Merde'nin kim olduğunun ve nereden geldiğinin anlaşılabilir oluşu onu Mutlak Öteki yapmaktadır. Japon haberlerinde hakkındaki ihbarlarda ve yakalandıktan sonra kim olduğuna yönelik iddialarda, Merde'yi bir çocuk pornosunda görmüş olduğunu ifade eden bir kişinin oluşu, karakterin kötülükle bağdaştırma noktasında dikkat çeken bir ayrıntıdır. Mutlak Ötekiliğin grotesk görünümü ve kötücül eylemlerinin yanı sıra zihniyet açısından da olabilecek en affedilmez günahlar Merde ile yan yana getirilmeye çalışılmaktadır.

Sorgu ve mahkeme sahnelerinde ise Merde, aynı dili konuştuğu tek kişi olmasının ötesinde, görsel ve işitsel benzeşimleriyle kendisi gibi bir Mutlak Öteki halindeki Fransız avukat aracılığıyla eylemlerini savunur. Japon yetkililer açısından ve modern dünyanın evrensel insan hakları açısından da savunulur bir yanı olmayan söz konusu saldırganlıklarını neden yaptığının sorularına karşılık Merde, masum ve iyi insanlardan nefret ettiğini dile getirir. Bataille'ın (2016: 19) kötülük izahında yer alan "insanlıktan ve iyi davranışlardan nefret eder; çünkü her ikisi de onda şeytanca duygular yaratmaktadır" cümlelerinin adeta öznesi olan Merde, neden Japonlardan nefret edip onlara saldırdığı yönündeki soruyu ise Japonların çok çirkin bulmasıyla açıklar. Yetkililerin Merde'ye kendisini güzel bulup bulmadığıyla ilgili sorusuna ise yanıt olarak Merde, aynaya bakmasının tanrısı tarafından yasaklandığını ancak annesinin ona çok güzel olduğunu söylediğini belirterek yanıt verir. Bu yanıtla, ayna ile bir temas yaşamamış Merde'nin, en asgari şekliyle bir ben fikrine ve benlik inşasına sahip olmadığı söylenebilmektedir. Devamında Merde, Japonların gözlerinin kadın cinsel organına benzer oluşu ve en çok da

uzun ömürlü olmaları nedeniyle onlardan nefret ettiğini ekler. Bu noktada Merde'nin eylemleri ve gerekçelendirme biçimleri, Bataille'ın kötülük tanımlarıyla uyumlanmaktadır. Ona göre insanlığın iki amacı vardır: "Biri olumsuzdur ve hayatı muhafaza etmeye (ölümü engellemeye) dayanır; olumlu olan diğer amaç ise hayatın yoğunluğunu artırmayı temel alır" (Bataille, 2016: 62-53). Merde'nin söylemleriyle daha da derinleştirdiği uyuşmazlık, Baudrillard'ın (2012: 153) Mutlak Öteki değinisini birebir karşılamaktadır. Kökten insanlık dışı haliyle, hakkında hiçbir şey bilinmeyen ve görünüş itibarıyla esasında insandan farklı bile gözükmeyen ancak her şeyi başkalaştırması ve kendisiyle ne bir pazarlık ne de uzlaşma olanağı tanımayan biçimiyle Mösyö Merde Mutlak Ötekiliğin vücut bulmuş halidir.

Mösyö Merde'nin ikinci kez sahne alışının gerçekleştiği, 2012 yapımı *Kutsal Motorlar*'da, Leos Carax, dokuz kısa metrajdan oluşan bir film şeklinde de değerlendirilebilecek bir anlatıyla, adı konulmamış bölümlerden oluşan bir yapıt ortaya koymuştur. Paris'te bir limuzinde kendisine verilen çeşitli işlere doğru yol alan, Denis Lavant'ın oynadığı Bay Oscar, gün boyunca karakterden karaktere bürünerek, filmde telaffuz edilmemesine rağmen apaçık şekilde oyunculuk yapmaktadır. Filmin adında yer alan "motor" sözcüğü üzerinden ve de Carax'ın kendisinin yer aldığı, siyah beyaz bir filmin oynadığı sinema salonunda şekillenen açılış sahnesi göz önüne alındığında, sinema tarihine dair bir görsel söz içerdiği söylenebilecek film, bir bütün olarak gerçeklik ile sinema arasında bulanıklaşmış sınırlarda seyretmektedir. İmaj üretiminin ve imaj üreticilerinin, teknolojinin ilerlemesi ve erişilebilir olmasıyla da arttığı günümüzde, insanlığın gerçek ve hakikat ile olan etkileşimine dikkat çeken *Kutsal Motorlar*, sinemanın tekelinden çıkmış kameraların adeta görünmezliğe varacak denli küçülüp çoğalmalarını anlatı çerçevesi olarak belirlemiştir. Johannes Pause'a göre filmin çizdiği hudutlarda, herkesin birer rol oynar hale geldiği gündelik hayatta eşanlı olarak yine herkesin kendi gerçekliğinin birer izleyicisi haline geldiği görülmektedir (2014: 133). Yaşamın gerçekliği ile görüntülerin gerçekliğinin iç içe geçerken birbirlerinin yerine de geçer oldukları bu aşkın gerçeklikte, aynı anda hem nesne hem özne olunabilmesi ortada ne nesne ne de öznenin kalmadığını göstermenin yanı sıra klasik anlamda bir ötekine de alan tanımamaktadır.

Filmde Bay Oscar'ın işlerinden biri olan Mösyö Merde rolünün, Bay Oscar tarafından da sevilmediği görülür. Buna rağmen makyajını yapan ve kostümünü giyen Bay Oscar, Mösyö Merde'ye dönüşerek limuzinden kanalizasyonlara geçiş yapar. Tokyo'nun aksine Paris kanalizasyonlarında Merde yalnız değildir. Mültecilerin ve evsizlerin hareket halinde oldukları ve konakladıkları kanalizasyonda hiçbir bakışa veya ilgiye maruz kalmayan Merde, dünyada belki de ötekinin olmadığı sayılı mekânlar arasında yer alan, Paris'in ünlü Pere Lachaise Mezarlığı'nda yüzeye çıkar. Tokyo'daki gibi, görünümü ve eylemleriyle insanları ürküten Merde, çiçek ve para yemeye, engelli insanlara saldırmaya ve sigara içmeye devam eder. Mezarlık sınırlarında gerçekleşmekte olan bir moda çekimine gözü takılan Merde, neler olup bittiğini anlamaya çalışır ve Eva Mendes'in canlandırdığı model ile ilgilendiği görülür. Etraftaki insanların ve çekimde çalışanların ürkmüş hallerine karşılık model herhangi bir tepki vermez. Dahası, çekimleri gerçekleştirmekte olan ünlü fotoğrafçı Merde'nin görünümü karşısında büyülenir. Çok güzel bulduğu Merde ile bir

çekim yapma isteğiyle çalışanını ona doğru yönlendirir ve model ile beraber bir güzel ve çirkin temsili sunmalarını teklif eder.

Bu noktada grotesk bir beden, değişen ve başkalaşan estetik kıstaslar nezdinde güzel bulunabildiği bir vaziyet vuku bulmaktadır. Baudrillard, Batı toplumunda gelinen bu noktayı “biçimlerin, çizgilerin, renklerin ve estetik kavramların özgürleşmesiyle, tüm kültürlerin ve üslupların kaynaşmasıyla toplumumu genel bir estetikleşmeye, karşı-kültür biçimleri dâhil olmak üzere tüm kültür biçimlerinin terfi etmesine, tüm temsil ve karşı-temsil modellerinin göklere çıkarılmasına” (2012: 20-21) yol açtığı şeklinde değerlendirmektedir. Ona göre güzel ya da çirkin gibi değer yargılarının olanaksızlaşması, beraberinde umursamazlığa mahkûm olmaya ve estetik zevkin yerini büyülenmeye bırakmasına neden olmaktadır. Baudrillard, trans-estetik olarak adlandırdığı bu durumda, güzel ve çirkinin karşılıklı çelişkilerinden kurtulmalarıyla beraber aslında çoğaldıklarını, böylelikle güzelden daha güzeller gibi çirkinden daha çirkinlerin ortaya çıktığını belirtmektedir (2012: 22-23). Mösyö Merde’nin kendisine yapılan teklife verdiği yanıt ise çalışana saldırıp, ısıracağı parmağını koparmak, modelin yanına gidip kanlı ağzı ile koltuk altını yalamak ve kalabalığın korku dolu bakışları ancak fotoğrafçının ilgi ve beğeni dolu fotoğraf çekimleri eşliğinde modeli kaçırıp yer altına götürmek şeklinde olur. Tümüyle sessiz model ile ne olduğu anlaşılmayan sesler çıkaran Merde’nin iletişimi daha çok vücut diliyle şekillenir. Sonrasında Merde vücudunun büyük bölümü açıkta olan modelini giysilerini burka ve çarşafı andıran bir hale getirir ve yalnızca gözleri açıkta kalacak şekilde modelin üzerine geçirir. Kendisi ise soyunan Merde, bir çeşit duayı andıran ancak anlaşılmayan hareketlerinin ardından deforme bedeni ile modelin dizine çırılçıplak yatıp uykuya dalar. *Kutsal Motorlar*’ın Merde bölümü, modelin uykudaki Mösyö Merde’yi bırakıp yeraltından çıkmasıyla sonlanır.

Mösyö Merde’nin kanalizasyonu paylaştığı ötekiler tarafından, tüm canavar görünümüne rağmen herhangi bir şaşkınlık yaratmaması, Mutlak Ötekinin, Batıda, Batının ötekileriyle karşılaşması şeklinde yorumlanabilir. Mülteci akınlarından doğan krizlerle haşır neşir Batıda, hayatta kalmaya çalışan göçmenler ve evsizler için Mösyö Merde bir tehdit unsuru değildir. Ayrıca Merde’nin mezarlıkta etkileşime girdiği Batı toplumu açısından Tokyo benzeri bir şekilde tepkimeye yol açmasına rağmen, fotoğrafçı nezdinde güzel bulunur olması Merde için bir yeniliğe tekabül etmektedir. Filmde mezarlık taşlarında internet adreslerinin yazılışıyla, Merde’nin bir reklam setinde saldırırganlaşmasıyla, Leos Carax’ın Batı toplumunun resmini çekmeye giriştiği söylenebilir. Batının öteki ihtiyacı ve ötekileştirici tutumu sonrası dışlanan kesimlerin de filmde yer alışı, bir Mutlak Öteki olarak Mösyö Merde’nin *Kutsal Motorlar*’da öteki kavramına farklı ve eleştirel bir bakış açısı sağladığını düşündürmektedir. Ayrıca Merde’nin modelini çarşafı hale getirışı, Fransa ve Batıda Müslümanlığa yönelik tepkili ve kaygılı bakış açısının ötekileştiriciliğini akla getirmektedir. Yalnızca gözleri açıkta kalan, burkalı modelin dizlerine yatmadan önce Müslümanları çağrıştıracak şekilde ellerini açıp ardından yüzüne götüren Merde’nin bir Mutlak Öteki olarak öteki kurgular hale geldiğini göstermektedir. Jeremy Biles (2013: 4) bu sahneyi, Hristiyanlığın peygamberi İsa’nın annesi Meryem ile birlikte, sıklıkla resmedilmiş

anlatısı pieta'ya benzetmektedir ki bu durumda Mutlak Öteki, bizzat şekil verdiği öteki ile ötekileştirici zihniyetin görseli halini almaktadır.

*Tokyo!* ve *Kutsal Motorlar'* da, Leos Carax'ın yarattığı Mösyö Merde karakteri ve yaptıkları, Zizek'in ötekiyle girilen etkileşimde şekillenen hissiyata yönelik açıklamasıyla örtüşmektedir. Ona göre "ötekine her zaman aşırı bir keyif atfederiz: (bizim hayat tarzımızı mahvederek) keyfimizi çalmak istiyordur ve/veya gizli, sapıkça bir keyfe ulaşabiliyordur. Kısacası, aslında 'öteki'nde canımızı sıkın şey, tam da keyfini organize etme tarzıdır, tam da bu tarza özgü fazladır, 'aşırılık'tır" (Zizek, 2006: 214-215). Beden ve eylem olarak uç bir seyir sağlayan Merde'nin, çağdaş insanlığın en büyük metropollerinden ikisinde aniden ortaya çıkışı ve *Tokyo!*'da idam anında kaybolmasının ardından ekranda beliren "Merde ABD'de" yazısından hareketle bir sonraki durağının tıpkı *Godzilla* hüviyetine bürünerek bu kez ABD'ye saldıran *Gojira* gibi ABD olacağını öngörmek mümkündür. Bu da bir Mutlak Öteki olarak Merde'yi grotesk bir flanöre çevirmektedir zira Baudrillard'a göre de ötekilerde aradığımız şey yersiz-yurtsuzlaşmadır (2012: 141). Modernite ile beraber gelen sistematik akılcılığın faydacı tekdüzeliğine aykırı bir tiplene olarak avare, başboş bir gezgin ve bir gündüzdüşü figürü olarak betimlenebilecek flanörü, Baudelaire'in yapıtları üzerinden tarif eden Fırat Mollaer'e (2015) göre sözcük, "kapitalist modernleşmenin ürettiği modernlik durumunda çalışan flanörün bir modernist tip olarak modernleşmeye verdiği tepkinin bir örneği gibi okunabilir" şeklinde bir açıklamaya imkân tanımaktadır.

Leos Carax'ın dâhil olduğu Batı toplumunun zihniyet yapısına dair eleştirilerini somutlaştırmak için, bir Mutlak Öteki olarak Mösyö Merde'yi yarattığı ve ona başvurduğunu söylenebilir. Kendisini ifade etmek için ötekiye ihtiyaç duyan, benlik inşası uğruna öteki olarak kodladıklarını ötekileştiren ve sonrasında ötekileştirdikleri ile duygudaşlık geliştirme ve özdeşleşme hedefleyen, bir özne olarak Batının açmazları Merde ile gözler önüne serilmektedir. Batı dışında bir zihniyet yapısına sahip olmakla beraber, Batının kendisine yönelik şiddetine rağmen onu bağışladığı gibi bir de kimi unsurlarını benimseyen Japonya'nın söz konusu hoşgörüsünün sınırlarını bir Mutlak Öteki ile ölçerek işe başlayan Carax, sonrasında modernitenin başkenti olarak da anılan Paris'te, öteki ihtiyacının karşılanması için şimdilik yeterli olan Mutlak Ötekinin bile yakın gelecekte güzel olarak bulunup sıradanlaştırılabileceğine işaret etmektedir. Carax filmografisinde, sinematografik bir flanör işlevini gören Merde'nin grotesk dışsallığı ve kötücül eylemlerinin, politik doğruculuğun riyakârlığını açık edecek şekilde, uygarlık kıstaslarına ve çağdaş normlara baskı uygulayarak, sınırlarını zorlama amacı taşıyabileceğini söylemek mümkündür.

## Sonuç

Soğuk Savaş'ın ardından ekonomi politikğinde, serbest piyasa kapitalizminin küreselleşme gayesinin yanında, sosyal bilimlerin omurgasını oluşturma noktasında da Batı zihniyeti nüfuz alanını genişletmiştir. Kültür ve kimlik kavramlarına yönelik ve söz konusu kavramlardan yola çıkılarak ortaya konulan çalışmalarla şekillenen bu alanda, öteki

sözcüğün öne çıktığı görülmektedir. Adeta yayılmacı bir çehre ile hemen her başlıkta karşılaşmaya başlanan ötekinin, bir kavram halini alışı, onu daha da dikkate değer bir noktaya taşımıştır. Batılı bir bakış açısı üzerinden kodlanan öteki algısının, küresel bir ötekiye, ötekileştirmeye ve ötekileştirme karşıtlığına yönelik bir yayılışı söz konusu olmuştur. Özne ve nesnenin konumlandırılması ve benlik inşası amacıyla, süreç içerisinde giderek, mecburi bir gereksinim halini aldığı iddiasıyla meşruiyet kazanan öteki kavramına yönelik ikaz ve itirazların, bakış açısının tektipleşmesine yönelik bir tepki olduğunu söylenebilir. Tartışmaya perspektif uzamdan katkı sağlayan Ulus Baker (2015: 52-53), öznenin kurgulanabilmesi için gereken bakış açısının özne yerine nesnelere var olduğunu ve özneleşebilmenin yolunun ancak ve ancak nesnelere bakış açılarındaki yer edinmekten geçtiğini dile getirmektedir. Bu yaklaşımda nesne olarak adlandırılan toplamı öteki olarak yorumlamak ve ötekinin bakış açısında yer etmeden benlik inşası ile özne tahakkümünün gerçekleşmeyeceğini söylemek mümkündür.

Öteki ve ötekileştirmeyi Batı zihniyete içkin olarak gören Baudrillard, ötekiye yönelik ilgi artışının ötekinin imkânsızlığına doğru yol aldığını belirterek kökten öteki adlandırmasını yapmaktadır. Baudrillard'a (2012: 116) göre artık yabancılaştırıcı, bakış açısı sağlayıcı, ayna işlevi görerek yansıtıcı ve bu sayede özne ile kendilik perspektifi sağlayıcı öteki kalmamıştır; özne, aynılaşarak katıksız bir yinelenmeye mahkûm edilmiştir ve artık bir öteki cehennemi yerine kendi cehenneminden söz edilmelidir. Kültür ve kimlik temelli, tarih boyunca halkların iletişim ve etkileşimlerinden doğarak yabancılaşma, ırkçılığa, saldırganlığa yol açmış, Batı bakış açısıyla ötekilik bağlamında Baudrillard'ın somutluğunu yitiren kökten öteki söylemi, doğru olmakla beraber yeni bir öteki söyleminin tartışılmasını zorunlu kılmaktadır. Zira zaman ve mekân farklılıkları içermekle beraber, geçmişte de günümüzde de, din, ırk, kültür ve kimlik ayırt etmeksizin öteki olarak belenmiş ve ötekileştirilmiş kümeler mevcuttur. Mutlak Öteki olarak kavramsallaştırılabilecek bu kümelerde akıl hastaları, bedensel deformasyon taşıyanlar, kilolular gibi, özellikle küreselleşme bağlamında büyük yol kat etmiş günümüz dünyasında, hemen her yerde olağan kıstaslar haricinde kalanlar yer almaktadır. Özellikle çirkinlik sözcüğü üzerinden fiziksel olarak, etik ve ahlak bağlamında ise içsel açıdan, dünyanın her yerinde çoğunluğun dışında bırakılanlar Mutlak Ötekileri oluşturmaktadır.

Dışsallıkta grotesk bir görünüme sahip olmanın ve eylemler açısından kötü olarak kodlanmanın beraberinde getirdiği Mutlak Ötekilerin, klasik öteki tartışmalarının giderek daha çok yer aldığı ve ötekileştirme eyleminin aşılması niyetiyle öteki olarak işaret edilenlere daha sık yer verilen sinemada henüz yeterince işlenmediği görülmektedir. Sinema tarihinde Mutlak Ötekiye dair az sayıda örnekle karşılaşılabilirken beraber, hem kısa hem uzun metrajda, son yıllarda Mutlak Ötekilerin ele alındığı yapıtlar görülmektedir. Yönetmenliğini yaptığı filmlerin tamamında toplum dışında kalan veya bırakılan uç karakterleri işleyerek, bir anlamda göz ardı edilmiş öteki ve ötekileştirmelere eğilen, Fransız sanatçı Leos Carax'ın iki filminde yer alan Mösyö Merde karakteri ise, Mutlak Ötekiyi tam anlamıyla karşılamaktadır.

Görünüm itibarıyla grotesk, eylemleri açısından da apaçık kötülük sağlayan Mösyö



Merde, ilk olarak, üç orta metrajdan oluşan ve Carax'ın bir bölümünü çektiği 2008 yapımı *Tokyo!*'da Merde adlı epizotta görülmektedir. 2012 yılında ise Carax'ın yönettiği *Kutsal Motorlar'*da Mösyö Merde bir kez daha, aynı görünüm ve eylemlerle sahne almaktadır. Bir flanör edasıyla gezgin halini alırken, Tokyo ve Paris kentlerinde doğal, olağan ve sıradan akışa müdahale ederek, işleyişi bozuntuya uğratan Merde, güncel ve uygar toplumun kıstaslarını, iğdiş edilmiş bedeniyle iğdiş edilmiş eylemlere başvurarak adeta iğdiş etmektedir. Leos Carax'ın çağdaşlık başlığı altında hoşgörü, duygudaşlık, özdeşleşme, iyilik, etik ve ahlak gibi kavramları, küreselleşmiş Batı zihniyeti nezdinde eleştirel bir bakış açısına oturttuğu iki filmde, Mutlak Öteki olarak Mösyö Merde, bir araç halini almaktadır.

Bütünlüklü bir zihniyet haliyle, yüzyıllar boyunca öteki olarak belleyip ötekileştirdiği toplamlara yönelik, yıkıcı bir seyir izlemiş uygulamalara imza atmış Batının, ötekileştirmeyi aşmak adına öne çıkarttığı öteki kavramının, giderek ötekiyi kökten ötekiye dönüştürerek ortadan kaldırmaya yaradığı görülmektedir. Bu noktada Mutlak Öteki, öteki olanın aslen kimler olduğuna ve benlik inşası vesilesiyle özdeşleşmeye yarar olarak değerlendirilen ötekileştirme eyleminin nerede aranması gerektiğine işaret ederek yol gösterici olabileceği düşünülmektedir. Sanat disiplinleri arasında kitlesellik ve evrensellik bağlamında en etkin ve belirleyici olan sinemanın, Mutlak Ötekiyi işler oluşu önem arz etmektedir. Carax'ın yarattığı Mösyö Merde karakteri, Mutlak Ötekinin sinemasal sunumlarda açabileceği tartışmalara önyak olmaktadır. Bununla beraber Leos Carax sinemasında Mösyö Merde, sinematografik etik açısından geliştirilebilecek uç noktada duygudaşlık ve özdeşleşme imkânları ile benlik, ötekilik, özne, nesne kavramlarında ön kabulden muaf tutulamayan yaklaşımlar açısından yeni ufuklar sağlamaktadır. Sinemada Mutlak Ötekiye dair işleyişlerin çok daha zengin bir felsefi zemine imkân tanıyacağı aşikârdır.

### Kaynakça

- Baudrillard, J. (2012). *Kötülüğün Şeffaflığı* (5. Baskı). Işık Ergüden (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Baker, F. (Yapımcı), & Lynch, D. (Yönetmen). (1977). *Eraserhead* [Sinema Filmi]. ABD: Libra.
- Baker, U. (2015). 24 Şubat 1998 Tarihli Ders. Tansu Açık (Ed.). *Sanat ve Arzu içinde* (s. 35-68). İstanbul: İletişim.
- Bataille, G. (2016). *Edebiyat ve Kötülük*. (4. Baskı). Ayşegül Sönmezay (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Bilgin, N. (2007). *Kimlik İnşası*. Ankara: Aşına.
- Berger, A. (Yapımcı), & Field, T. (Yönetmen). (2006). *Little Children* [Sinema Filmi]. ABD: New Line.
- Biles, J. (2013). *Holy Motors*, *Journal of Religion & Film*, 17 (1), 1-8.
- Bisgaard, N. (Yapımcı), & Abbasi, A. (Yönetmen). (2018). *Gräns* [Sinema Filmi]. İsveç: Meta Film.
- Brenner, R. (Yapımcı), & Vallée, J. M. (Yönetmen). (2013). *Dallas Buyers Club* [Sinema

Filmi]. ABD: Truth.

Cooper, M. C. (Yapımcı), & Ford, J. (Yönetmen). (1956). The Searchers [Sinema Filmi]. ABD: C. V. Whitney.

Dahan, A. (Yapımcı), & Carax, L. (Yönetmen). (1986). Mauvais Sang [Sinema Filmi]. Fransa: Plain Chant.

Denessen, M. G. (Yapımcı), & Trier, L. V. (Yönetmen). (2013). Nymphomaniac: Vol. II [Sinema Filmi]. Danimarka: Zentropa.

Eagleton, T. (2006). Kuramdan Sonra (2. Baskı). Uygur Abacı (Çev.). İstanbul: Literatür.

Esper, D. (Yapımcı), & Browning, T. (Yönetmen). (1932). Freaks [Sinema Filmi]. ABD: Metro Goldwyn Mayer.

Fechner, C. (Yapımcı), & Carax, L. (Yönetmen). (1991). Les Amants Du Pont-Neuf [Sinema Filmi]. Fransa: Gaumont.

Gardner, D. (Yapımcı), & Jenkins, B. (Yönetmen). (2016). Moonlight [Sinema Filmi]. ABD: A24

Hidalgo, C. (Yapımcı), & Lee, S. (Yönetmen). (2017). The Things You Think I'm Thinking [Kısa Film]. Kanada: Meraki.

Ibanes, J. (Yapımcı), & Stone, O. (Yönetmen). (2012). The Untold History of the United States Chapter 3: The Bomb [Belgesel Film]. ABD: Showtime.

İlgaz, A. (2001). Amerikan Sinemasında Basmakalıp Tipleme. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Kearney, R. (2012). Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar: Ötekiliği Yorumlamak. Barış Özkul (Çev.). İstanbul: Metis.

Marignac, M. (Yapımcı), & Carax, L. (Yönetmen). (2012). Holy Motors [Sinema Filmi]. Fransa: Pierre Grise.

Mollaer, F. (2015). Baudelaire'in Modernlik Kehanetleri: Modernleşmeye Karşı Estetik Modernizm. <https://www.e-skop.com/skopbulten/ baudelairein-modernlik-kehanetleri-modernlesmeye-karsi-estetik-modernizm/2310> adresinden elde edildi. Erişim Tarihi: 30.12.2019

Moraz, P. (Yapımcı), & Carax, L. (Yönetmen). (1984). Boy Meets Girl [Sinema Filmi]. Fransa: Abilene.

Nietzsche, F. (2019). İyiliğin ve Kötülüğün Ötesinde. (5. Baskı). Mustafa Tüzel (Çev.). İstanbul: İş Bankası.

O'Connor, F. (2019). Ucubeler ve İnsanlar: Edebiyatta Grotesk ve Gerçeklik. Elçin Gen (Çev.). <https://www.e-skop.com/skopbulten/ucubeler-ve-insanlar-edebiyatta-grotesk-ve-gerceklik/4305> adresinden elde edildi. Erişim Tarihi: 30.12.2019

Onrust, F. (Yapımcı), & Molter, J. (Yönetmen). (2018). Kind [Kısa Film]. Hollanda: Family Affair.

Öğdül, R. (2013). Gezi Direnişi'nin Grotesk İmgesi. <http://rahmiogdulbirgun.blogspot.com/2013/07/gezi-direnisinin-grotesk-imesi.html> adresinden elde edildi. Erişim Tarihi: 30.12.2019

Pause, J. (2014). Cinema's Journey into Homelessness Leos Carax's Holy Motors,

Berghahn Books and Journals, 4 (1), 133-136.

Sanger, J. (Yapımcı), & Lynch, D. (Yönetmen). (1980). *The Elephant Man* [Sinema Filmi]. ABD: Brooks.

Sawada, M. (Yapımcı), & Carax, L. & Gondry, M. & Joon Ho, B. (Yönetmen). (2008). *Tokyo!* [Sinema Filmi]. Japonya: Kansai.

Tanaka, T. (Yapımcı), & Honda, I. (Yönetmen). (1954). *Gojira* [Sinema Filmi]. Japonya: Toho.

Uluç, G. (2009). *Medya ve Oryantalizm*. İstanbul: Anahtar.

Üzümkesici, B. (2018). *Toplumsal Bedenden Çıkan Tekinsiz Sesler: Gezi'nin Estetiği ya da Tık...tık...tık...* <http://www.e-skop.com/print.aspx?PageID=3803> adresinden elde edildi

Wilson, J. (Yapımcı), & Costner, K. (Yönetmen). (1990). *Dances With Wolves* [Sinema Filmi]. ABD: Tig.

Yürür, F. (2016). *Çağdaş Sinemada Auteur: Leos Carax*. Berk Çaycı, Ayşegül Elif Karagülle, Sena Aydın (Ed.). İstanbul Ticaret Üniversitesi 2. Lisansüstü Öğrenci Kongresi Bildiriler Kitabı içinde (s. 95-113). İstanbul: İstanbul Ticaret Üniversitesi

Žižek, S. (2006). *Kırılğan Temas*. (2. Baskı). Tuncay Birkan (Çev.). İstanbul: Metis

Wilson, J. (Yapımcı), & Costner, K. (Yönetmen). (1990). *Dances With Wolves* [Sinema Filmi]. ABD: Tig.

(2018). *Border Cast and Crew Q&A | Toronto Uluslararası Film Festivali*.

[https://www.youtube.com/watch?v=d-cF\\_B58Ui4&feature=emb\\_title](https://www.youtube.com/watch?v=d-cF_B58Ui4&feature=emb_title) adresinden elde edildi. Erişim

Tarihi: 30.12.2019

## John Rawls ve Robert Nozick'in Adalet Teorilerinde "Hak Ediş": Çılgın Dünya Filmi Aracılığıyla Bölüşüm Problemine Bir Bakış

Belgin Tarhan\*

### Özet

Bu çalışma, Soğuk Savaş dönemi Hollywood sineması yönetmenlerinden Stanley Kramer'in *It's a Mad, Mad, Mad, Mad World* (Çılgın Dünya, 1963) adlı filmi aracılığıyla, bölüşüm problemini tartışmaya açmaktadır. Hak ediş ve bölüşüm mücadelesini konu edinen film, insanlığın tarihine tutulmuş devasa bir alegori niteliğindedir. Bireysel menfaatlerin kollanması ile toplumsal birlik ve uyum arasındaki gerilim, 20. yüzyılın toplum ve siyaset felsefesinde iz bırakan John Rawls ve Robert Nozick'in farklılaşan adalet teorilerini akla getirmektedir.

Farazi bir uzlaşmayı temel alan sözleşme kuramlarına başvuran Rawls ve Nozick, iki farklı liberal ütopya kurmaktadır. Temel hak ve özgürlükleri güvence altına alan bir toplumsal düzen arayışından yola çıkmalarına rağmen iki düşünür, birbiriyle çatışan adalet kuramlarına varmaktadır. Rawls, hakkaniyetli bir işbirliği düzeni içinde yaşamak adına insanların özgür iradeleriyle gelirlerinin bir kısmını toplum içindeki daha az avantajlı kişilere aktarmaya ikna olabilecekleri bir kuram sunar. Hakkaniyetli bir işbirliğinin sonucu olarak dağıtımcı adalet anlayışına varır. Nozick'e göre ise edinilmiş varlıklar ve gelirler yalnızca kişilerin tasarrufuna ait olduğundan, gönüllü takas ve hibeler dışında el değiştirilemez. Özgür bir toplumda kaynakların yeniden dağıtımı söz konusu olamaz. Çılgın Dünya'nın kurmacası ise iki liberal ütopyayı yorumlamaya ve aralarındaki çatışma üzerine fikir yürütmeye imkân sağlar. Bir yol hikâyesi olan Çılgın Dünya, toplumun üyelerinin özgür iradeleriyle 'hiç kimseye ait olmayan bir paranın' bölüşümünde hakkaniyetli bir paylaşımaya yönelme ve işbirliği içinde hareket edebilme kudretini sorgulamaya imkân verir. Yönetmen Kramer'in filmi, adalet teması ekseninde insan doğası, toplumsal düzen ve siyasal sistem üzerine zengin bir tartışmaya kaynaklık etmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Hak Ediş, Bölüşüm, Adalet, John Rawls, Robert Nozick, Çılgın Dünya

\*ORCID: 0000-0002-0950-3363

E-mail: belgin.buyukaga@adu.tr

DOI: 10.31122/Sinefilozofi.673578

Geliş Tarihi - *Recieved*: 15.02. 2020

Kabul tarihi- *Accepted*: 07.05.2020

## A Discussion of “Deserving” in the Justice Theories of John Rawls and Robert Nozick: A Look at the Problem of Distribution via the Movie *It's a Mad, Mad, Mad, Mad World*

Belgin Tarhan\*

### **Abstract**

*This study aims to discuss the problem of distribution via the Movie It's a Mad, Mad, Mad, Mad World, directed by Stanley Kramer, one of the directors of the Cold War era directors of Hollywood cinema. The movie is about the struggle of deserving and distribution and a colossal allegory of human history. Tension between the protection of individual interests and social unity and harmony, bring to mind the differing theories of justice of John Rawls and Robert Nozick, who left their mark in social and political philosophy of the 20th century.*

*Referring to contractual theories based on a hypothetical compromise, Rawls and Nozick establish two different liberal utopias. Despite setting out from a search for a social order that guarantees fundamental rights and freedoms, the two thinkers arrive at conflicting justice theories. Rawls, presents a theory by which people can be convinced to transfer some of their holdings to less advantaged people in the society with their free will in order to live in a fair cooperation order. As a result of a fair cooperation, he reaches the understanding of distributive justice. According to Nozick, the acquired assets and revenues are for the sole disposition of their owners and cannot be exchanged, except for voluntary transfer and grants. There is no question of redistribution of resources in a free society. The fiction of It's a Mad, Mad, Mad, Mad World allows interpreting the two liberal utopias and providing an opinion on the conflict between them. On the other hand, It's a Mad, Mad, Mad, Mad World, a road story, allows questioning the power to head for a fair share and act in cooperation with free will in the distribution of 'a money that does not belong to anyone' of society members. Director Kramer's film is a source of a rich debate on human nature, social order and the political system on the axis of justice.*

**Key Words:** *Deserving, Distribution, Justice, John Rawls, Robert Nozick, A Mad, Mad, Mad, Mad World.*

---

\*ORCID: 0000-0002-0950-3363

E-mail: belgin.buyukaga@adu.tr.

DOI: 10.31122/Sinefilozofi.673578

Received - *Geliş Tarihi*: 15.01.2020

Accepted - *Kabul Tarihi*: 07.05.2020

## Giriş

Amerikalı yönetmen Stanley Kramer'in (1913- 2001), *It's a Mad Mad World* (*Çılgın Dünya*, 1963) adlı filmi, ilk bakışta aksiyon sahneleriyle bezeli tipik bir komedi-macera filmidir. Bu yönüyle, yönetmenin daha çok bilinen toplumsal politik niteliği yüksek diğer filmlerinden ayrılır. Kramer, çoğu kez filmlerinde çağının toplumsal ve siyasal atmosferinden yansıyan hak ve özgürlük sorununu konu edinir. II. Dünya Savaşı sonrası dönemin toplumsal ve politik etkilerini doğrudan tartışmaya açar, ustaca yazılmış diyaloglarla tarafları fikri bir tartışmanın içine sokar ve ekseriyetle filmlerini, liberal değerlere ve özgür dünyaya vurgu yapan bir finalle sonlandırır. Siyasi ideolojik niteliği olan *Rüzgârın Mirası* (*Inherit the Wind*, 1960), *Nürnberg Duruşması* (*Judgement at Nuremberg*, 1961), *Beklenmeyen Misafir* (*Guess Who's Coming to Dinner*, 1967), *Kasabanın Sırrı* (*The Secret of Santa Vittoria*, 1969) gibi yapıtlar, yönetmenin filmografisini daha iyi göstermektedir. Pek çoğu Soğuk Savaş Dönemi'nde çekilen filmlerin merkezinde, bireyi çepeçevre saran baskıya karşı verilen özgürleşme mücadelesi anlatılır. Kimi zaman siyasal erkin kimi zaman da yerleşik inanç, gelenek ve doktrinlerin bireyi kuşatması, liberal fikirli Kramer'in kurgusuna yansır. Bu yaklaşım, *Çılgın Dünya*'da terkedilmiş gibidir. Kramer de Hollywood'daki deneyimlerini aktardığı kitabında, *Çılgın Dünya*'nın komedi-macera unsurlarını öne çıkarır (1997:188-93). Diğer filmlerindeki gibi doğrudan olmasa da, *Çılgın Dünya*'da da (yeniden) bölüşüm problemi gibi toplumsal, ekonomik ve siyasal bir tema vardır. Bu yönüyle film, iki kutuplu dünya sisteminde sosyalizme göre hür dünyayı temsil etme iddiasındaki kapitalist toplumsal, ekonomik ve siyasal düzenin temelinde yatan piyasa düzeninin çatışmaya yol açan problemlerine işaret etmekte, ona içeriden bir itiraz yöneltmektedir.

Yönetmenin yanı sıra *Çılgın Dünya*'nın senaristleri de dönemin ruhuna uygun şekilde toplumsal politik vurgusu olan hikâyeleri kaleme alırlar. Filmin senaristleri, *Beklenmeyen Misafir*'i de yazan, William ve Tania Rose ikilisidir. Toplumsal ve siyasal çatışmaların gölgesindeki bireysel öyküleri senaryolaştırma konusunda usta olan William ve Tania Rose, kapitalist ekonomik ve toplumsal düzene yönelik itirazların nüvelerini barındıran senaryoyla, filme sağlam bir altyapı kazandırır. İçinde ekonomi ve siyaset kurumuna ilişkin hiçbir ifade geçmese de senaryo, bireysel tercihlerin, hakkaniyet ve toplumsal birliktelikle çatışmasına temas etmektedir. İkilinin senaristliğindeki filmler, politik tarafgirlik, ötekileştirme, düşmanlaştırma, içe kapanma gibi iki kutuplu dünya düzenine dair temaları işleyen hikâyelerle dikkat çekmektedir.

Kramer'in filmi, bir yol hikâyesidir. Daha önce karşılaşmamış kişileri bir mesele etrafında toplar. Edebiyat ve sinemanın kurmaca dünyasında, yol hikâyelerine sıklıkla başvurulur. Birbirini tanımayan kişilerden oluşan topluluğun bir tür yoksunluk ve/veya zulümle yüz yüze gelmesi söz konusudur. Bilimsel bir araştırmanın bulgularının toplandığı laboratuvar ortamı gibi bir işlev gören bu türden kurgu, herhangi bir sorunla karşılaşan grup üyelerinin karar ve eylemlerini takip etmeye olanak tanır. Bu nedenle hikâye medeniyetten uzak, imkânları kısıtlı yol ve ada gibi mekânlarda geçer. Oysa *Çılgın Dünya* bir yol filmi olmakla birlikte tesadüfen bir araya gelen kişileri, bir felaket veya yoksunlukla sınamaz. Aksine bolluk vaadinde buluşturur. Yönetmen, iktisat biliminin temel öncülünü

yanlışlarcasına, kaynaklar kıt olmasa bile bölüşümün geçmişten geleceğe çözüme kavuşturulamayan bir sorun olarak kalacağını gösterir. İnsanlar, ister kötü ister iyi imkânlarla sahip olsun, menfaatlerini maksimize etmeye çalışırken adil olmadıkları için bir arada barış içinde yaşama iradesine zarar vermektedirler.

Seyirlik bir ürün olarak *Çılgın Dünya*, birkaç katmandan oluşur. En dışta aksiyon, macera ve komedi unsurlarıyla bezeli hareketli bir hikâyeye akışı vardır. İçerideki katmanda ise sahipsiz malların bölüşüm mücadelesiyle tetiklenen bir sorun ve onun yarattığı kavgayla karışık mücadele yer alır. Toplum ve siyaset felsefesinin temellerinde yer alan önermeye göre insan, toplumsal bir varlık yani 'zoon politikon'dur. Geçmişten günümüze dek devam eden pratik de bunu doğrular. Bazı düşünürler ise daha da ileri giderek, insanın buna mecbur olduğunu ileri sürer. Toplumsal yaşamı mümkün kılan şey, asgari düzeyde de olsa adaletin varlığıdır. *Çılgın Dünya*'da ise, bölüşümün neden olduğu gayri adil bir tablo ortaya çıkar. Daha derindeki katmana inildiğinde ise, adaletin olmadığı bir toplumda nelerin olacağı gözler önüne serilir. Böyle bir düzende işbirliğinin ve birlikteliğin imkânı ortadan kalkar. Artık herkesin herkese gücü yettiği, çatışmanın egemen olduğu bir tür doğa durumu söz konusudur. Derindeki katman, hata ve kusurlarıyla liberal kapitalist sistemin işleyişinden kaynaklanan soruna işaret eder.

1963 yapımı film, Sovyetlerde değil, hür dünya olan Amerika'da geçmektedir. Aynı şekilde Sovyet rejiminin kurduğu sistemi değil, özel mülkiyet ve rekabetin egemen olduğu Amerikan sisteminin temellerini tartışmaya açmaktadır. Nispi olarak getirdiği tüm imkânların yanı sıra serbest piyasa düzeninin özgürlük ve refahı daha çok en güçlüler, daha yetenekliler ya da şanslılara sunduğu ileri sürülebilir. Bu bakımdan Soğuk Savaş Döneminde liberal yönetmen olarak anılan Kramer'in liberal kapitalist sistemin doğasına içeriden bir eleştiri yönelttiği iddiası güçlenmektedir. Bu tespit ve iddiaların yerindeligi ancak felsefenin sunduğu sistematik düşünme zemini üzerinde ortaya çıkabilir. Bu çalışmada ileri sürülen tespit ve iddialar, 20. yüzyılın iki büyük liberal düşünürü John Rawls (1921-2002) ve Robert Nozick'in (1938-2002) adalet kuramlarının rehberliğinde ele alınacaktır. Rawls ve Nozick'in toplum ve siyaset felsefesi eşliğinde ve yönetmen Kramer'in kurmacası içinde belirginleştirdiğimiz bölüşüm ve adalet sorunsalı liberal kapitalist sistem bağlamında incelenecektir.

### ***İki Farklı Başlangıç Durumu***

Birbirlerini tanımayan bir grup insanın sahipsiz şeylere yönelmesi, özünde toplumların başlangıcına ilişkin fikir vermekte, doğa durumu kategorisini hatırlatmaktadır. Bir yol hikâyesi olan *Çılgın Dünya*, bir otoritenin dayatması olmaksızın katılanların menfaatlerini etkileyecek bir bölüşümü konu edindiği için, bir tür başlangıç durumu olarak nitelendirilebilir. İlk sahne, dar bir yol üzerinde farklı araçlarda seyahat eden ve birbirinin peşi sıra gitmek zorunda olan 4 arabayla açılır. Hemen arkalarından gelen siyah renk bir başka araba, konvoy halinde gitmek zorunda olan 4 arabayı solladıktan kısa bir süre sonra uçurumdan yuvarlanır. Arabalardaki erkekler kayalıklardan aşağıya iner, kazadan yaralı varsa kurtarmaya niyetlenirler. Yalnız olduğu anlaşılan yaşlı adam arabadan fırlamış vaziyette bir şeyler mırıldanmaktadır. Ölmek üzere olan adam, bir yeri tarif eder ve orada 350 bin doların gömülü olduğunu söyler. İlk başta hiç kimse, böyle bir paranın varlığına inanmaz.

Gelgelelim kısa bir süre sonra, kayalıklardan inen herkes, kendiliğinden ikna olur. Somut koşullar altında bu durum, ölmek üzere olan bir adamın tanımadığı kişilere iyilik yapması olarak değerlendirilebilir. Zaten *Çılgın Dünya*'da da ne kutsal kitaplara ne de sözleşme kuramlarının doğa durumu kategorisine gönderme vardır. Bir benzetmeyle Tanrı'nın ya da doğanın koşulsuz şartsız insanlara sunduğu bir lütuf olarak da yorumlanabilir. Daha da önemlisi, böylesi bir durum, tesadüfen bir araya gelen insanların karar ve eylemlerine nasıl yön vereceklerini takip edebilme imkânı sunduğu için kıymet taşır.

Arabalarından inerek kaza yerine gelenler, o vakte kadar yaşamlarının idaresini elinde tutan akli başında kişilerdir. Thomas Hobbes'un doğa durumundan ziyade olsa olsa ahlaki olarak doğru ile yanlışın ayırdına varan ve bir arada yaşamın ilkelerini içselleştirmiş akıl sahibi bireyler oldukları düşünülebilir. Bu bakımdan Lockecu doğa durumu varsayımına daha uygun görünmektedir. Kendilerini bağlayacak herhangi bir otorite olmaksızın sahipsiz bir malın/paranın nasıl bölüşüleceğine ilişkin fikir yürütme, farazi bir doğa durumu tablosudur (Locke, 2004: 25 vd). Yönetmen Kramer hikâyede, katılımcıları bir tür varsayımsal uzlaşmaya yönlendirmekle birlikte Hobbes, Locke veya Rousseau'nun kuramlarındaki gibi süreci, siyasi bir teşkilat kurmaya doğru ilerletmez. Nihai amacı siyasi bir otorite kurmaktan ziyade toplumsal bir uzlaşmaya varmaya yönelen Rawls ve Nozick'in kuramları *Çılgın Dünya*'nın anlamlandırılmasına daha uygun düşmektedir. Adalet anlayışını temellendirmek üzere Rawls ve Nozick de, bir tür doğa yani başlangıç durumu kurgusu oluşturur. Sözün geçen klasik sözleşmecilerden farklı olarak Rawls ve Nozick, sonu belirli bir sivil yönetime varacak bir başlangıç aşaması kurgulamaz. Dolayısıyla farazi bir sözleşmeye katılan insanları, adım adım devletin kapısına sürüklenmez. Aksine Rawls, insanlığın yaşadığı tüm kötü tecrübelerden ders almışçasına, rasyonel ve özgür iradeye sahip katılımcıları toplumsal işbirliği sistemi olarak adlandırdığı adil ve barışçıl düzenin faileri olarak kabul eder. Eğer bir toplumsal işbirliği düzeni kurulacaksa, tüm katılımcıların onay verdiği ilkeler üzerinde uzlaşmalıdır (1999: 10, 12). Rawls'ta sözleşme metodu, insanların ahlaki bakımdan eşitliğini varsayan öncülleri gösteren bir araç olarak görülebilir (Kymlicka, 2016: 85). Rawls'tan farklı olarak Nozick ise doğa durumu kategorisiyle bireylerin sivil yönetimden önce de hak ve hürriyetlere sahip özneler olduğunu göstermektedir (2006: 39- 42). Toplumsal, ekonomik ya da siyasi tüm kolektif kurumlardan önce birey ve hakları vardır. Dolayısıyla Nozick'e göre, hiçbir kolektif yapı, bu haklar üzerinde tasarruf sahibi olmaz. İki düşünür de başlangıç durumu varsayımıyla, toplumun üyelerinin üzerinde uzlaştığı ortak değer ve kurallar sisteminin mümkün olup olmadığını tartışmaya açar. Bu aşamada, iki düşünürün adalet temelli sözleşme kuramlarının temel nitelikleri daha ayrıntılı bir şekilde ele alınmalıdır.

İnsanların özgür iradeleriyle kabul edecekleri bir adalet durumu oluşturmak için sözleşme teorileri, işe yarar bir zemin oluşturmaktadır. Rawls da *Bir Adalet Teorisi* adlı kitabında, adalet üzerine bir uzlaşımın ancak rasyonel olduğunu kabul ettiği katılımcıların/insanların seçimiyle mümkün olacağı için sözleşme terminolojisini tercih ettiğini belirtir (1999: 14-15). İnsanlar en başa dönerek bir toplumsal düzen inşa etmeye girişecek olsalardı nasıl bir toplumsal ve siyasi ahlak tercih etmeleri gerektiği sorusu, Rawls'cu akıl yürütmeye başlangıç teşkil eder (Kymlicka, 2016: 83). Alman filozof Kant'ın ahlak ve siyaset felsefesinden etkilenen Rawls, değişen birey, siyasi yapı ve kurumları öne



çıkartır. Geçmişten farklı olarak, insan artık bir efendinin kölesi, bir devletin uyruğu ya da bir dinin kulu değildir. Kant gibi Rawls da kendinde amaç olarak bireyin varlığını benimser (Anlı, 2012: 52; Kocaoğlu, 2013: 34-35). Dolayısıyla farazi bir sözleşmenin tarafları ve toplumsal işbirliği düzeninin mimarı olan kişiler, özgür iradeye sahip makul ve rasyonel bireylerdir (Rawls, 2005: 50). Öte yandan siyasal otoritenin meşruiyetinin kaynağı da değişmiştir. Bir mezhep, din ya da ırk birliğine dayanan meşruiyet zayıflayarak yerini egemenlik kurduğu toplumun kendisine bırakmıştır. Daha da önemlisi, siyasal birliğin iradesi yurttaşlar tarafından belirlenmektedir.

Gelenekselden moderne doğru yönelimde değişmeyen şeylerin başında çatışma, savaş ve yıkımlar gelir. Kant'ın da karamsar bir şekilde vurguladığı gibi, sosyal olduğu kadar anti sosyal de olan insan hırs, açgözlülük ve egemenlik gibi dürtülerle hareket ederek, toplumsal uyumu bozmaktadır (2019). Geçmişte din ve mezhep adına yapılan savaşlar artık kaynakların bölüşülmesi uğruna yapılmaktadır. Rawls çağdaş toplumlardaki çatışmanın nedenlerinin, hâlihazırda eşitsiz olan doğal düzene eklenen gayri adil ve rekabetçi piyasada saklı olduğuna inanır (Büyükbuğa, 2014: 113). Güçlenen piyasa karşıtı savlara, özgürlükle eşitliği bir potada eriterek kurmaya çalıştığı toplumsal düzenle karşılık verir. Liberal kapitalist sistem içinde eşitliğin göz ardı edildiği fikrine yoğunlaşan Rawls, hakkaniyet olarak adaleti tüm katılımcıların rıza göstereceği şekilde düzenleyerek, bu sorunu aşmaya çalışır. Rawls'a göre adalet, her biri farklı yaşam tercih ve planlarına sahip toplum üyelerinin özgür ve eşit koşullarda yaşaması için gereklidir.

Rawls'un adalet teorisinin temelleri, başlangıç durumunda (original position) saklıdır. Sözleşme teorilerindeki doğa durumuna tekabül eden başlangıç durumu, bütünüyle düşünsel bir zemindir. Rawls, sezgisel bir güçle neyin adil olup olmadığını saptamaz, aksine kapsayıcı şekilde toplumun üyelerinin bir araya gelerek uzlaşacağı hipotetik bir durum yaratır. Başlangıç durumundaki katılımcılar, rasyonel ve birbirlerine karşı önyargısızdırlar (Rawls, 1999: 12). Bu koşullar altında bir grup insan bir araya gelerek, kendilerini bağlayacak temel ilkeler üzerinde anlaşabilirler. Başlangıç durumunda özgür ve rasyonel bireyler kendi menfaatlerinin de ötesine geçerek, birliğin temel ilkelerini kabul ederler (Rawls, 1999: 10).

Adaletin ilkeleri üzerine uzlaşmaya varılan başlangıç durumu için Rawls, tüm katılımcıları bağlayacak bir kısıt getirir. Sözleşmenin katılımcıları genel olarak ekonomi ve siyaset üzerine bilgi sahibi olmakla birlikte bilgisizlik peçesi (the veil of ignorance) adı verilen kısıt sebebiyle kendi koşul ve imkânları hakkında bilgi sahibi değildirler (Rawls, 1999: 17). Farazi sözleşmenin katılımcıları, yetenek ve kapasitelerini de, toplumsal konumlarını da, cinsiyet ya da ten rengi gibi fiziksel özelliklerini de bilmeksizin bir araya gelirler. Bu yolla Rawls, katılımcılara, kendilerini başkalarından ayırt etme yetisinden yoksun kılar (Gorowitz, 1981: 273). Kendi menfaatlerini koruma pahasına diğerinkini göz ardı etmenin imkânı ortadan kalktığında, en güçlünün yerine en az ayrıcalıklı olanın durumu göz önünde bulundurulur. Bilgisizlik peçesi, herkes için avantajlı olacak sonuçları üretmeye yardımcı olur. Rawls, bu kısıtlamanın işlevini bir pasta örneğiyle açıklar. Buna göre, başlangıç durumunda adalet ilkelerini belirlemek, hangi dilimini alacağını bilmeden pasta kesmeye benzer (Rawls, 1999: 4). Toplumun her bir üyesi kendisini bağlayacak bir sistemi inşa ederken, diğerlerine empatiyle yaklaşmalıdır. Zira hakkaniyet olarak adaletin ilkeleri, rasyonel bireylerin kendi menfaatlerine

olanı değil oluşturdukları birlikteliğin temel şartlarını kabul etmelerini gerektirir (Rawls, 1999: 102).

Başlangıç durumunda eşitliğin koşulları sağlandıktan sonra, Rawls katılımcıları, toplumsal ve siyasal düzen inşa etmeye doğru hazırlar. Bu aşamada, hakkaniyet olarak adlandırdığı adalet anlayışının temeli, iki ilkedен oluşur. İlki, özgürlüğe ilişkindir. Fark gözetmeksizin toplumun tüm üyelerinin özgürlük güvencesi altında olduğunu söyler (Rawls, 1999: 53). İkinci ilke, kaynakların bölüşümüyle ilgilidir (Gorowitz, 1981: 274). Toplumsal işbirliği sisteminin yarattığı imkânlar, herkesin avantajına olacak şekilde düzenlenmelidir. Bu nedenle, miras yoluyla, yetenekleri aracılığıyla, kurduğu ilişkiler ağından ya da yalnızca şans eseri bazı insanların toplumun ortalamasının çok üstünde gelire sahip olması, toplumsal işbirliği düzeninden daha çok pay alınması özgürlükle eşitlik arasındaki dengeyi bozmaktadır. Rawls'a göre bu durum, toplumda en az avantajlı olan kişilerin durumunu iyileştiriyorsa telafi edilebilir. Böylece Rawls farazi bir sözleşmeyle en avantajlı kesimle en az avantajlı kesim arasında gelir transferini makul hale getirmektedir.

Rawls, liberal bir toplum ve demokrasi fikrine varmanın temeli olarak hakkaniyet ölçüsünde adaletin koşullarını oluşturur. Oysa Kramer'in kurgusundaki kişiler, Rawls'un sözleşmesinin katılımcıları gibi 'bilgisizlik peçesi'nin ardında olmadıkları gibi liberal bir adalet düzenine yönelme amacı da taşımazlar. Yine de bölüşümün ilkelerinin nasıl olması gerektiğine ilişkin soruların yanıtları Rawls'un teorisinde vardır. Rawls'un sözleşmesinin temellerinde, özgürlükler kadar barışçıl adil bir düzende yaşama iradesi de olması gerektiği için, tüm bireylerin fedakârlıktan kaçınmaması gerektiği fikri yatar. Bu durum cömertliğin ya da merhametin gereği değildir, aksine hiç kimsenin yetersiz bir yaşama sahip olmamasına bağlıdır (Rawls, 1999: 13). Hakkaniyet olarak adalet, toplumsal işbirliği sisteminin yarattığı avantajların yine toplumun tüm üyeleriyle paylaşılmasını gerektirir. Hakkaniyet olarak adaletin gereği olan bu Rawlsçu önerme, liberal kapitalist sisteme ve onun küçük bir örneği olan *Çılgın Dünya*'daki bölüşüm kavgasına yanıt niteliğindedir. Aksi takdirde liberal kapitalist düzen en güçlülerin, en yeteneklilerin ve/veya en şanslıların hak ve hürriyetlerini korurken, toplumun diğer üyelerinin durumunu kötüleştirir.

Rawls'un özgürlükle eşitliği uzlaştırmak üzere başvurduğu sözleşme metodunu Robert Nozick de kullanır. Ancak Nozick'in sözleşme kurgusu ile elde etmek istediği hedef farklıdır. Bireylerin temel hak ve hürriyetlerini teminat altına almayı amaçlar. *Anarşi Devlet ve Ütopya* adlı eserinin önsözünde yalnızca bireyin hakları olduğunu ve hiçbir kimse, grup ya da kolektif yapının onlara dokunamayacağını ifade eder (2006: 21). İnsanların temel hak ve hürriyetlerin doğuştan sahip olduğu yönündeki Locke'cu doğa durumu temellendirmesini benimser. Nozick için doğa durumu, farazi olarak toplum ve siyasal örgütlenmelere girmeksizin her bir bireyin edinilmiş haklarını gösteren akıl yürütme aracıdır. Nozick bu temel kabulün ardından bir anda değil ama güvenliği sağlayacak organizasyonların tekelleşerek, adım adım siyasal teşkilata doğru evrilen yapısını açıklar. Nozick'in doğa durumu kavrayışı, hak ve hürriyetlerin sahibi olan bireylerin kendi hayat planlarına müdahale olmaksızın yön vermelerine olanak sağladığı için önem taşır. Adalet, bireylerin kendi hayat planlarını belirleyerek, onları gerçekleştirmelerine zemin hazırlamalıdır (Kocaoğlu, 2013: 51). Nozick'in kurgusunda bireyler, mülkiyet edinimi gibi transferinde de adil oldukları sürece, toplumsal birlik ve

uyumu bozmazlar. Rawls'tan farklı olarak Nozick'in adalet anlayışı, bireylerin kendileri ve mülkiyetleri için tehdit oluşturmaz. Nozick, toplumsal işbirliği adına toplum ya da devlet gibi kolektif yapıların bireyin kendisi ve mülkiyeti üzerinde tasarrufta bulunmasına karşı çıkar.

Nozick'in adalet teorisinde bireyler, yaşamlarını sağlamak üzere doğada olan ve ekonomik bir değere dönüşme potansiyeline sahip olan şeyleri edinebilirler. Bireylerin elde ettiği gelir ve üretilen refah, yeniden dağıtımın konusu yapılamaz. Nozick, yetkilendirme teorisiyle bir edinimi ya da alışverişi, serbest mübadele koşullarına uyması koşuluyla, adil olduğunu göstermeye çalışır. Yetkilendirme teorisinin üç aşaması vardır. İlki, sahipsiz malların edinimiyle ilgili olan ilk edinim ilkesidir. İkincisi, mülklerin değişimiyle ilgili olan adil aktarım ilkesidir. Sonuncusu ise, ilk iki aşamada gayri adil olan işlemleri düzeltmeye yarayan tazmin/telafi ilkesidir (Nozick, 2006: 207). *Çılgın Dünya'* dan hareketle, burada ilk ilke yani sahipsiz malların edinimi öne çıkar. Sahibi olmayan bir miktar paranın Rawls'un önerdiği gibi bir fedakârlıkta bulunarak bölüşmek, adaletli bir yaklaşım olamaz. Nozick, kişilerin birbirlerine çelme takmadan, kandırmadan, dolandırmadan ve en önemlisi zor kullanmadan sahip olmaya dönük eylemlerini onaylar. Kişilerin kendi tercih ve planları kapsamında mümkün olan en yüksek miktara sahip olmaya dair girişimleri makul karşılanır.

### ***Bölüşümün İmkânsızlığı***

Kramer'in filminde sahipsiz bir paranın büyümesine kapılan erkekler, zihinlerinde ilk planları yapmaya başlar. Bu arada her birinin gözü diğerinin üzerindedir. Her biri önde ve arkada kalan arabaları göz hapsine alır. Bir ara en arkadaki kamyonet geride kalarak gözlerden kaybolduğunda, diğerleri bir iş döndüğü zannına kapılarak durur. Bu vesileyle ilk toplantı gerçekleşir.

Bölüşümün daha anlaşılır hale gelebilmesi için dört araç ve içindekilerin tanıtılmaları gerekir. Arabalardan birinde adam, karısı ve kayın validesi bulunmaktadır, yani üç kişi vardır. İkinci arabada, ifadelerine göre ikinci balaylarına çıkmış bir karı koca vardır. Üçüncüsünde, yakın arkadaş olan iki erkek bulunmaktadır. Sonuncuda ise nakliye işi için yola çıkmış kamyon şoförü, tek başına yolculuk yapmaktadır. İlk buluşmada erkeklerden biri, dört arabanın da sakın bir şekilde yol alarak birbirinin peşi sıra gitmelerini ve gömülü olduğu yerdeki parayı bulunca da eşit bir şekilde paylaşmayı önerir. İlk bakışta tıpkı bir ikramiyenin ortak talihlileri gibi, eşit paylaşacakları gibi bir izlenim ortaya çıkar. Birbirleri için yabancı olmalarına rağmen eşitlikçi bir biçimde, işbirliğine yönelim ağır basacak gibidir. Ancak kayınvalidenin ortaya attığı soruyla, eşitlikten kast edilenin herkes için aynı olmadığı ortaya çıkar. Eşit bölüşümü teklif eden adamın, paylaşımı araba başına olması gerektiği anlaşılınca, grup içinde sorun baş gösterir. Buna ilk itiraz aynı arabada yolculuk yapan iki erkekten gelir. Diğer gruplardan farklı olarak, aynı ailenin ferdi olmadıklarından onlara düşen pay, yeniden ikiye bölüneceği için azalacaktır. Yeni teklif, paranın erkek başına bölünmesi şeklindedir. Gerekçe, kayalıklardan yalnızca erkeklerin inmeleri ve yaralıya ulaşmalarıdır. İlk bakışta cinsiyetçi görünmekle birlikte, önerinin arkasında genelleşmiş Locke'cu emek teorisi yatar. Kimseye ait olmayan şeyi edinmenin ilk koşulu, onu elde etmek üzerine harcanan çaba yani emektir. Akan bir pınardaki sudan içmek için ona elini uzatmak, daldaki bir meyveyi yiyebilmek için ağaca uzanmak gerekir (Locke, 2004: 29-30).

Paranın erkekler arasında bölüşülmesine erkekler sıcak bakar, iki eş ses çıkarmaz ancak itiraz kayınvalideden gelir. Kayınvalideye göre toplamda 8 kişi olduklarına göre para 8'e bölünmelidir. Elbette bu öneri de kabul görmez. Para kişi başına bölündüğünde evliler, tek olanlara göre iki kat para alacaklardır. Bölüşüm amaçlı görüşmede uzlaşa sağlanamaz, kavgayla karışık tartışma başlar. Bu sırada münakaşayı sona erdirecek bir yol daha önerilir. Buna göre tek bir kriteri esas almak yerine ileri sürülen tüm şartları dikkate alacak bir bölüşüm dile getirilir. Önce kişi, ardından araba, devamında emek (erkeklerin kayalıklardan inmeleri) ve son olarak da arabada bulunan kişi başına bir hisse düşecek şekilde paranın bölüşülmesi teklif edilir. Bu hesaba göre kayınvalidenin içinde olduğu arabaya toplamda 8 hisse yani 112 bin, ikinci balayına giden çifte 6 hisse yani 84 bin, iki arkadaşın olduğu arabaya 7 hisse yani 98 bin ve tek başına giden kamyon şoförüne 4 hisse yani 56 bin dolar düşmektedir. Kişi başına düşen para yine değişmektedir. Bu kez araba sahibi olan ve kaza yerine inen erkekler 56 bin, kadınların her biri 28 bin ve araba sahibi olmayan erkek ise 42 bin almaktadır. Lakin eşitlik gibi hakkaniyet hissi de tatmin edilememiş olacaktır ki kamyon şoförü son öneriye de itiraz eder. Bu noktadan sonra tartışma hararetlenir, uzlaşa sağlamanın imkânı ortadan kalkar, işbirliği içinde hareket etme eğilimi bir yana bırakılır ve grup dağılır. Her biri kendi yoluna gider. Bahsi geçen parayı paylaşmak üzere bir araya gelen katılımcılar, artık hiç bir kurala riayet etmemektedir.

İlk ve son toplantının ardından herkes diğerleriyle ve doğayla mücadele vererek, en hızlı bir biçimde adı geçen yere ulaşmanın peşine düşer. *Çılgın Dünya'*nın bu sahnesinin ardından sürüp giden aksiyon dolu maceralar izleriz. Elbette bu aksiyon, hiçbir otoritenin, kuralın ve ahlaki ilkenin bağlayıcılığının kalmadığı Hobbesvari doğa durumudur. Aynı zamanda Rawls'un herkesin onayını alarak inşa etmeyi amaçladığı toplumsal işbirliği sisteminin de aksidir. *Çılgın Dünya'*daki gibi mikro ölçekte ya da Rawls'un önerdiği gibi liberal demokratik sistemi kuracak siyasal yapının temelinde hakkaniyet sağlanamazsa, bir arada yaşamının zemini olan adalet ortadan kalkar. Rawlsu bir perspektiften bakıldığında, modern toplum özgürlük adına eşitlikten taviz verirse, toplumsal birlik ve uyumun şartları kalkar. Hobbesvari bir doğa durumuna yani toplumsal çatışmalara meydan vermemek için Rawls'a göre toplumdaki herkesin bilhassa en kötü durumda olanın durumunu iyileştirmek için gelir transferine olumlu yaklaşmalıdır.

Rawls'un, *Çılgın Dünya'*dakine benzer şekilde paranın bölüşümüne onay vermesi mümkün değildir. Şüphesiz filmdeki kişiler, Rawls'un farazi sözleşmesinin katılımcıları değildir. Yine de her birinin tercihleri, kararları ve eylemleri, genel eğilimleri ile kamusal yaşama yönelik tercihlerini yansıtmaktadır. Sahipsiz bir paranın bölüşümünde de ortak yaşama iradesi gösterecek bir uzlaşmaya onay verirken de, benzer güdü ve rasyonalite iş görmektedir. Bölüşümde eşit olamadıkları için adil bir noktaya yaklaşmamakta ve bu nedenle de uzlaşadan uzaklaşmaktadırlar. Hatta daha az avantajlı olanlara daha çok katkıda bulunacak şekilde bölüştürmeyi akıllarından bile geçirmezler. Başka bir seçenek olarak parayı hayır işlerinde ya da ilmi gelişmeleri teşvik eden kurumlara bağışlamayı da düşünmezler. Hatta paranın varlığından devleti haberdar etmek, ilk elenen seçenektir. Nakliye işçisi olan kamyonet şoförü, bir an paranın beyan edilerek vergilendirilmesi gerektiğini cılız bir sesle dile getirirse de, hiç kimsenin üzerinde durmadığı öneri, ölü doğar. İyi niyet ve fedakârlık,

kendiliğinden çalışmamaktadır. İnsan doğası, Rawls'un önerdiği biçimdeki hakkaniyet olarak adaletli bir toplumsal işbirliğine uzak görünmektedir.

Bölüşüm sorununa Nozick'in perspektifinden bakıldığında hak ve adalet temasının dışında kaldığı açıktır. Nozick, malların edinimi ve transferinde kişi ve kurumlara bel bağlamaz. Ne Rawls'un önerisindeki gibi birilerinin kayrılmasına ne de kolektif bir otoritenin hakemliğini gerekli görür. Nozick'in teorisinde doğa durumundan farazi bir sözleşmeye doğru giden sürecin gerekçesi, bireylerin kendilerini ve mülkiyetlerini korumalarıdır. Bireyler ilk edinim ya da transferde yetkilendirme teorisine uygun bir şekilde hareket ettikleri müddetçe süreç adildir. Gayri adil olan, herhangi bir kolektif yapının gelir ve serveti yeniden dağıtımını kendine görev bilmesidir. Nozickçi perspektiften bakıldığında *Çılgın Dünya*'daki gibi sahipsiz malların bölüşümünde her birinin daha küçük hisse yerine büyük olanı talep etmelerinde doğrudan bir adalet sorunu yoktur. Lakin paraya ilk ulaşan olmak ve diğerlerini saf dışı bırakmak için yalan söylemek, kandırmak ya da zor kullanmak, adil edinimi zedelemektedir.

Basit bir bölüşüm sorunu gibi görülen mücadele aslında insanlığın en başından beri gerçekleşen bölüşüm kavgasına ayna tutmuş gibidir. Günümüzde doğada ekonomik değere dönüşebilecek tüm varlıklar sahiplenilmiştir. Hatta devletlerin egemenlik hakları da bu değerlerin içinde sayılmaktadır. İnsanlar, kabileler ya da devletler düzeyindeki bölüşüm mücadelelerinin hiç birinde, daha güçlü olan kazanan tarafın diğerleriyle uzlaşmaya yanaştığı görülmemiştir. En güçlü olan ve ilk sahiplenen kişi, etrafını çitle çevirdiği mülkün başında silahla durduğunda ya da eli silahlı koruyucular yerleştirdiğinde, kazanmış görünmektedir. Bu bakımdan ne Rawls'un uzlaşısı ne de Nozick'in ilk edinime ilişkin yetkilendirme teorisi var olan durumu açıklamamaktadır. Diğer yandan insanlığın tüm olumsuz tecrübesinin ardından henüz sahipsiz olan şeylerin bir kısmı bir anda ekonomik bir değer kazansa, karşılaşacağımız tablo *Çılgın Dünya*'daki hikâyeden farklı olmayacaktır.

### ***Toplumsal İşbirliği ya da Çatışma***

Kramer'in kurgusundan yola çıkarak insanoğlunun önünde birbirine zıt yol durduğu ileri sürülebilir: İnsanlar ya hak ediş ve bölüşümün ilkeleri üzerinde uzlaşacaktır ya da yabancı yırtıcı hayvanlardaki gibi çetin bir çatışma ve savaşa gireceklerdir. *Çılgın Dünya*'da ikinci seçenek işlerlik kazanır. *Çılgın Dünya*'da toplumsal işbirliği yerine toplumsal çatışma üstün gelir. Benzer şekilde adalet temelli uzlaşma sağlanamadığında bölüşüm üzerine çatışmaların hatta savaşların liberal kapitalist sistem içinde devam edeceği savı dile getirilebilir. Adalet teorisiyle Rawls'un amacı da insanlığın yakın geçmişte yaşadığı olumsuz deneyimlerin bir daha gerçekleşmesinin önüne geçmektir. Bir arada yaşamayı mümkün kılacak hakkaniyet olarak adaletin temel ilkeleri üzerinde uzlaşmanın sonucu, toplumsal işbirliği sistemidir (1999: 4; 2005: 446). Rawls'a göre öznel ve nesnel nedenlere dayanan koşullar, toplumsal işbirliğini gerekli kılar (Kocaoğlu, 2013: 41-42). Öznel koşullar, her bir bireyin yaşam tercihlerinde farklı değerleri rehber almasıdır. Farklı yaşam planlarına kaynaklık eden değerler çatışabilir. Bir geleneğin, inancın, doktrin ya da ideolojinin yolundaki yaşam tarzları çatışabilir. Nesnel koşullar ise, kaynakların sınırlı olması nedeniyle bireylerin daha fazla paya sahip olma arzusundan kaynaklanan çatışmalardır. Ayrıca insanlar işbirliği içinde olmanın yaratacağı

faydalara kayıtsız kaldığı müddetçe daha küçük bir pay yerine büyüğü talep edecekleri için menfaatleri çatışmaya devam edecektir (Rawls, 1999: 4). Liberal kapitalist düzende cereyan eden bölüşüm ve adalet sorunu toplumsal işbirliği sistemiyle çözüme kavuşturulabilir. Rawls'un toplumsal işbirliği sistemi, geçtiğimiz yüzyılda ivmelenerek artan atomize birey eleştirilerine de yanıt niteliğindedir. Liberal düşünce geleneği içinde yer alan pek çok düşünür gibi Rawls da, bireyi öne çıkaran teorisinden ötürü eleştiriye uğramıştır. Buna karşılık Rawls, bireyin özgürlükleriyle birlikte toplumsal işbirliği sistemini öne çıkararak, özgürlükle eşitliğin uyumlu birlikteliğini kuran bir adalet teorisinin öncülüğünü yapmıştır.

Rawls gibi Nozick de toplumun üyeleri arasında çıkar özdeşliğinin olduğu alanları yadsımaz. Toplumsal birliktelik, herkesin tek başına yaşaması seçeneğine göre üyelerine daha iyi şartlar sunmaktadır (Nozick, 2006: 242). Ancak bu genel durumun bir yönüdür. Toplumun üyeleri arasında çıkar çatışması da vardır. Nozick'e göre insanlar katılımları sonucu elde edilen menfaatlerin paylaşımına kayıtsız kalamayacakları gibi daha küçük hissenin yerine daha büyüğünü almayı tercih ederler (2006: 242). Nozick'in gerçekçi tespiti, *Çılgın Dünya*'daki paylaşımındaki gibi daha fazlası dururken daha azıyla yetinmeyen kişileri hatırlatır. Toplumsal işbirliğiyle çatışma yan yana gider. Daha iyi bir yaşama sahip olmak amacıyla bir arada olan insanlar yine aynı nedenden ötürü bölüşüm kavgasına girer. Nozick, Rawls'tan farklı olarak bu çatışmayı işbirliğine dönüştürecek araçlara yönelmez. Adalet kavramına 'işbirliği' gibi toplumsal bir işlev yüklemeyiz, özgürlükle eşitliği bir değerler skalası içine yerleştirmeyiz. Adalet, bireyi kendi değer ve amaçları doğrultusunda kurduğu yaşamını gerçekleştirebilmesinin zeminini sağlayan bir işlev görür.

### ***Devlet Nerede?***

Bu çalışmada yönetmen Kramer'in *Çılgın Dünya* aracılığıyla kurduğu dünya, doğa durumu kategorisi içinde çözümlendiği için, konunun politik bir yönü olmadığı fikri ağırlık kazanabilir. Bölüşüm için toplanıldığı sahnede kişiler, başlarında bir otorite olmaksızın eşitler arası bir ilişki ve iletişim içindedirler. Filmin ortalarından sonra arabaları uzaktan takip eden, hatta onlardan çok daha önce paranın varlığından haberdar polis karakolu ve onun şefinden haberdar oluruz. İlk ve son toplantıda yer almayan (siyasal erki temsil eden) polis, aslında en başından beri meselenin içindedir. Paranın varlığından önceden haberdar olan ve süreci yakından takip eden polisin olması, doğa durumu bağlantısını zayıflatmamakta aksine güçlendirmektedir. Sözleşme teorisine başvuran bir siyaset felsefesi metninde doğa durumu da arkasından varılan sivil yönetim yani devletli aşamada da mutlaka yer alır. Rawls ve Nozick'in sözleşmelerinde varılan aşama da, devletli durumdur. Öte yandan Rawls, cebir tekeli elinde tutan bir erk mekanizmasından ziyade hakkaniyet üzerinden adalet olarak adlandırdığı ilkeler üzerinde uzlaşan, toplumun tüm üyelerinin katılımıyla gerçekleşen bir işbirliği sistemini öne çıkarır. Toplumsal ve siyasal kurumların ilke, yapı ve işleyişine daha geniş bir biçimde ikinci büyük kitabı olan *Siyasal Liberalizm*'de yer verir (2005). Nozick'in teorisinde ise siyasal düzen bir anda değil, insanların gönüllü iradeleriyle oluşturdukları güvenlik birimlerinin zamanla tekele yani devlete varmasıyla gerçekleşir (Büyükbuğa, 2014: 164; Kocaoğlu, 2019: 82). Nozick, piyasa düzeninden cebir tekelinin inşa edildiği devletli aşamaya geçişi, Adam Smith'e referansla, görünmez el metaforuyla açıklar (2006: 163-65).

*Çılgın Dünya'* da devlet, bölüşüm mücadelesinin aktörlerindedir. Temsil, herhangi bir devlet kurumu değildir, polis teşkilatıdır. Devletin gücü polis teşkilatında, o da başındaki şefte toplanır. Sahip olduğu kurumsal ve siyasal kapasite ve örgütlenme sebebiyle polis şefi, arabadakilere göre, avantajlı konumdadır. Polis karakolunun şefi Culpepper<sup>1</sup> filmin sonlarına doğru daha kilit bir rol sahibidir. Polis şefi Culpepper'ın, uçurumdan yuvarlanarak ölen yaşlı adamı 15 yıldır takip ettiği anlaşılmaktadır. Yönetmen Kramer, polis şefi Culpepper'ı 27 yıl devlet hizmetiyle, her zaman yasalardan yana alan dürüst bir memur olarak kurgular (1997:192). Fakat dürüst bir kanun adamı olarak vazifesi beklediği refahı sunmamış olacak ki, ölen adamın parasını kendisi için bir emeklilik ödülü olarak görür. Yönetmen Kramer, diğer filmlerinden farklı olarak bu kez Culpepper rolündeki Spencer Tracy'yi doğruluk ve adaletin timsali olarak göstermez. Aksine polis şefi de parayı kaçırma mücadelesine girer, tıpkı diğerleri gibi onun için çarpışır.

Kramer'in yarattığı polis şefi, Rawls'un toplumsal işbirliği sistemi içinde yer alabilecek bir kamu görevlisinden ziyade bireyin kendisi ve mülkiyeti için tehdit oluşturan devletin ayrıcalıklı görevlisidir. Elindeki devlet imkânları ile arabadakileri uzaktan gözleyen, paranın bulunduğu yere önceden gelen ve paranın tamamını kendi hakkı sayan bir memur olması, liberal görüşlü Kramer'in polis ve onun temsilinde devlet örgütlenmesinde ilişkin olumsuz yaklaşımına işaret etmektedir. Bu bakımdan Kramer'in Rawls'tan ziyade devleti gerekli bir kötülük sayan Nozick'e daha yakın bir duruş sergilediği ileri sürülebilir.

Rawls'un perspektifinden hakkaniyet olarak adalet, yalnızca bir cebir tekeli sayılmaz (Barry, 2003: 185-6). Toplumsal işbirliği sistemi, yüksek amaçlar için oluşturulan tüm yurttaşların dâhil olduğu kamusal ruhtur. Şüphesiz Rawlsçu işbirliği düzeninden kendi menfaatlerinin peşinde giden, diğerlerini dolandıran, sahipsiz şeylerin üzerine konan yurttaşlar gibi böyle devlet memurlarının çıkması da beklenemez. Nozick'te ise devlet, faaliyet ve kapasitesi genişlediği ölçüde hukuksuz bir cebir kurumuna dönüşen kurumsal bir yapıdır. Nozick'in nazarında bir devlet yalnızca güvenlik ve yargı hizmetlerini yerine getirdiği müddetçe meşrudur. Bu işlevlerin dışına taşan devlet, bireylerin kendileri ve mülkiyetleri üzerinde hak ihlali yapma potansiyeli taşır. Eğitim, sosyal güvenlik ya da sağlık gibi hizmetleri sahiplenilen bir devlet, paternatist bir yöne savrulacağı için yeniden dağıtım kanallarını genişletmek suretiyle faaliyetlerini arttıracaktır. Bu tür hizmetleri finanse etmek için yeniden dağıtım kanallarını elinde tutarak genişletmek zorundadır. Bu bakımdan ultra minimal devlet taraftarı olan Nozick yeniden dağıtımcı devletin karşısındadır.

<sup>1</sup> Polis Şefi Culpepper'ı, Hollywood sinemasında adı sıklıkla Stanley Kramer'le birlikte anılan, Spencer Tracy oynar. Ekseriyetle, Kramer'in filmlerinde Tracy önyargıyı parçalayan, özgür dünyanın değerlerinden yana olan kişiyi canlandırarak, sonlara doğru uzun uzun mesajlar verir. *Çılgın Dünya'*daki Tracy'nin rolü diğer yapımlardakinden farklıdır. Yine de polis Şefi Culpepper'ı oynayan Tracy, hikâyenin yönünü belirleyen kötü niyetli bir kişiyi canlandırır. Kramer, Tracy'le ilgili düşüncelerini, beğenisini ve *Çılgın Dünya* filmi hazırlığında ve çekimindeki hatıralarını paylaşmaktadır. Bknz. Stanley Kramer & Thomas Coffey, *A Mad, Mad, Mad, Mad World: A life in Hollywood*, New York: Harcourt Brace Company, 1997, s. 191 vd.

## Sonuç

Sinemanın kurmacası ile felsefenin var olanın ötesine yönelik arayışı arasında ortaklıklar bulunmaktadır. Sinema da felsefe de, kimi zaman içinde yaşadığımız evrenin meselelerine temas etmekte, kimi zaman da gerçekliğin ileri boyutuna varmakta hatta ütopyaya yönelmektedir. Yönetmen Kramer de, toplumsal yaşamın gerçekliğini en saf haliyle, hatta ahlak, hukuk ve yasaları görmezden gelecek biçimde Hobbesvari bir doğa durumu kurgusuyla sunmaktadır. Böyle bir duruma atıf yapar gibi filme *Çılgın Dünya* adını vermesi de yerinde bir tercih sayılabilir.

Tesadüf eseri bir araya gelen insanların hiçbir otoritenin dayatması olmaksızın sahipsiz bir parayı paylaşırken ortaya koydukları tercih ve pratikler, insan doğası ve toplumsallığa dair fikir vermektedir. *Çılgın Dünya*, her bir üyesinin rıza göstereceği bir uzlaşmaya varmanın gerekliliğini vurgulamaktadır. Modern liberalizmin teorisyenlerinden John Rawls ve Robert Nozick de farazi bir uzlaşmayı amaçlayarak başlangıç durumu kategorisini ve sözleşme teorilerine başvurur. Rawls ve Nozick yöntem bakımından olduğu kadar fikri olarak da ortaklık içindedir. İkisi de bireylerin doğuştan hak sahibi olduğu öncülünden hareket eder. Sivil yönetimden önce birey temel hak ve hürriyetlere zaten sahiptir. Sorun, metanın paylaşımıdır. Rawls'a göre bölüşümün gayri adil olmasından kaynaklanan sorun, en nihayetinde özgürlük durumuna zarar vermektedir. Nozick ise bir takım temel ilkeler gözetildiği müddetçe metaların bölüşümüne kolektif yapıların müdahale etmemesi taraftarıdır.

Metaların bölüşümüne yaklaşımda farklılık, iki düşünürü liberal dünya içinde ayrı bir yerde konumlandırır. Rawls, makul ve rasyonel tercihlere sahip insanları farazi bir özgürlük ve eşitlik durumu yaratarak, hakkaniyet olarak adalet olarak adlandırdığı ilkeler üzerinde uzlaşacakları bir durum oluşturur. Birey yerine toplumun genel menfaatine uygun düşecek şekilde gelir ve servet transferini makulleştirmeye yönelir. Rawls'a göre, doğadan ve toplumsal düzenden gelen eşitsizliğin yarattığı gayri adil düzende en az avantajlı olanlara doğru gelir transferi yapılması, eşitlik ilkesinin gereğidir. Rawls, doğal düzenin eşitsizliğine eklenen piyasa düzeninin haksızlıklara yol açtığından hareketle, olması gerekene yani ideale ilişkin bir öneri geliştirmektedir. Bu ütopya, Rawlsu toplumsal işbirliğine dayanır. Rawls'un önerisi, güçlü bir refah devleti aracılığıyla kısmen hayata geçmiş durumdadır. Lakin bunun en az avantajlı olanın durumunu iyileştirip iyileştirmede bir soru(n) olarak durmaktadır.

Rawls'a kıyasla Nozick'in insan doğası ve toplumsal düzene ilişkin görüşleri daha gerçekçi bir zemin üzerinden ilerlemektedir. *Çılgın Dünya*'daki gibi bir kurguda herkesin daha büyük paya sahip olmak istemesi makul görülür. Daha fazlasına yönelen insan doğasını yadsımamakta, daha az ayrıcalıklı olanın durumunu iyileştirmek için daha aza ikna etmemektedir. Nozick'in yetkilendirme teorisinin ilk ilkesi, sahipsiz malların elde edinmesini düzenler. Buna göre *Çılgın Dünya*'daki gibi bir durumda hile ve zora başvurmaksızın gerçekleşmişse, paraya ilk ulaşan onun sahibi olur. Eğer ilk edinim ve/veya transfer adil bir biçimde gerçekleşmemişse, bu kez tazmin/telafi ilkesi devreye girer. Mülkiyet üzerinden çıkacak bir anlaşmazlığın çözümü yine adalet ilkelerine başvurarak gerçekleşir. Nozick'e göre



asıl sorun, yeniden dağıtıma onay veren adalet kavrayışının neticesinde ortaya çıkan siyasal kurumlardır. Bireylerin haklarını güvence almak üzere ahlaki olarak meşru kabul edilebilecek yegâne devlet, minimal olanıdır. Nozick minimal devletle bir liberteryen ütopya sunar. Rawls'un toplumsal işbirliği ütopyasına göre daha gerçekçi temeller barındıran Nozick'in minimal devlet ütopyası ise modern toplumların siyasal pratiğinde daha az yer tutar.

### Kaynakça

Anlı, Ö. F. (2012). "John Rawls'un Siyasal Liberalizminin Kantçı Temelleri ve 'Temelsiz' Liberalizminin Tutarlılığı", *Düşünme Dergisi*, Cilt 1, No:2, s. 49-70.

Bary, N. (2013). "Rawls'un Adalet Teorisi" içinde *Modern Siyaset Teorisi*, Ankara: Liberte Yayınları, s. 176-187.

Gorowitz, S. (1981). "Bir Adalet Kuramı" (çev. Serap Can), içinde *Çağdaş Siyaset Felsefecileri*, İstanbul: Remzi Kitapevi.

Locke, J. (2004). *Hükümet Üzerine İki İnceleme, Sivil Yönetimin Gerçek Kökeni, Boyutu ve Amacı Üzerine Bir Deneme* (çev. Fahri Bakırcı), Ankara: Babil Yayınları.

Kant, I. (2019). The Idea for a Universal History with Cosmopolitan Intent, Erişim, 11.12.2019, <https://www.pro-europa.eu/europe/kant-immanuel-idea-for-a-universal-history-with-cosmopolitan-intent/>

Kocaoğlu, M. (2013). *Ütopya ve Gerçeklik Arasında Adalet Problemi: John Rawls ve Robert Nozick'in Adalet Teorilerinin Karşılaştırılması*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kocaoğlu, M (2019). "Robert Nozick'in Minimal Devlet Savunusu" içinde Liberteryenizm ve Anarko Kapitalizm, (ed. Coşkun Can Aktan & Ahmet Taner), SOBİAD Hukuk ve İktisat Araştırmaları Yayınları, s. 69-90.

Kramer, S. & Coffey T. M. (1997). *A Mad, Mad, Mad, Mad World: A Life in Hollywood*, New York: Harcourt Brace Company.

Kymlicka, W. (2016). *Çağdaş Siyaset Felsefesine Giriş* (çev. Ebru Kılıç), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Nozick, R. (2006). *Anarşi, Devlet ve Ütopya*, (çev. Alişan Oktay), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Rawls, J. (1999). *A Theory of Justice*, Cambridge: Harvard University Press.

Rawls, J. (2005). *Political Liberalism* (Expanded Ed), New York: Columbia University Press.

Stanley Kramer (Yapımcı ve Yönetmen) (1960), *Inherit the Wind* [Sinema Filmi] ABD: MGM

Stanley Kramer (Yapımcı ve Yönetmen) (1961), *Judgement at Nuremberg* [Sinema Filmi] ABD: MGM

Stanley Kramer (Yapımcı ve Yönetmen) (1967), *Guess Who's Coming to Dinner* [Sinema Filmi] ABD: Columbia Pictures Corporation

Stanley Kramer (Yapımcı ve Yönetmen) (1969), *The Secret of Santa Vittoria* [Sinema Filmi] ABD: MGM.

## What is Gone? Moral Dilemma, Moral Choice and Moral Act in *Gone Baby Gone*

Seda Arıkan\*

### **Abstract**

*The film adaptation of Dennis Lehane's novel Gone Baby Gone (Ben Affleck, 2007) is based on a moral questioning about right choice and right act although, on the surface, it appears as a detective film in which the mystery is unexpectedly uncovered by discovering the "good criminal". The obligation to make a moral choice in case of a moral dilemma results in the conflicted moral attitudes of the characters, which invites the spectator to question the validity of each. In the film, the basic moral choice that should be made by the characters is whether to take an abducted little girl back to her careless, and also drug user mother, or to let her stay with her abductor, but a respectful police captain who grants a promising future for her. The matter becomes much more problematic when the characters adopt contradictory moral attitudes varying from moral absolutism to moral subjectivism, two opposite poles, and also including moral objectivism, which could be accepted as a moderate breeze between them. In this sense, this study examines how moral dilemmas, exercising their influence over the spectator as well, reveal various moral attitudes that have been essentially discussed in the history of philosophy on the basis of the choices made by the characters. The study, analyzing Gone Baby Gone in terms of moral dilemma, choice and act, aims to trace what is gone –namely what is left behind by the choice, or the moral would-be possibilities as they were not chosen– within the context of moral philosophy.*

**Key Words:** *Gone Baby Gone, Ben Affleck, moral choice, moral absolutism, objectivism and relativism.*

---

\*ORCID: 0000-0003-4190-9205

E-mail: bulutsedaarikan@gmail.com

DOI: 10.31122/Sinefilozofi.674519

Received - *Geliş Tarihi*: 14.01.2020

Accepted - *Kabul Tarihi*: 28.04.2020

## Yitik Olan Ne? *Gone Baby Gone*'da Ahlaki İkilem, Ahlaki Seçim ve Ahlaki Eylem

Seda Arıkan\*

### Özet

Dennis Lehane'in romanından uyarlanan *Gone Baby Gone* (Ben Affleck, 2007) filmi, her ne kadar yüzeyde "iyi suçlu" nun ortaya çıkarılmasıyla gizemin beklenmedik bir şekilde çözüldüğü bir dedektif filmi olsa da temelde doğru seçim ve eylem hakkında ahlaki bir sorgulama üzerine kurulmuştur. Ahlaki bir ikilem söz konusu olduğunda ahlaki seçim yapma zorunluluğu, seyirciyi de her birinin geçerliliğini sorgulamaya davet eden, karakterlerin birbirleriyle çatışan ahlaki tutumları ile sonuçlanır. Filmde, karakterler tarafından yapılması gereken temel ahlaki seçim, kaçırılmış küçük bir kızı sorumsuz ve uyuşturucu kullanan annesine geri vermek ya da onun, kendisini kaçıran, fakat ona parlak bir gelecek vaat eden, saygıdeğer bir baş komiserde kalmasına ses çıkarmamaktır. Sorun, karakterler iki zıt kutup olan ahlaki mutlaklıktan ahlaki göreceliğe, ve bu ikisinin arasında ılıman bir meltem olarak kabul edilebilecek ahlaki nesnellığe çeşitlenen ve birbirleriyle çatışan ahlaki tutumlar benimsedikleri zaman daha da sorunsal hale gelir. Bu bağlamda, filmde seyirciyeye de sirayet eden ahlaki ikilemler aslında felsefe tarihinin tartışmakta olduğu farklı ahlaki görüşleri karakterlerin kararları üzerinden vermektedir. *Gone Baby Gone* filmi ahlaki ikilem, görecelik ve seçim bağlamında irdeleyen bu çalışma, seçim ile arkada bırakılmış eylemin ya da seçilmediği için gerçekleşmemiş ahlaki olasılıkların, yani "yitik" olanın, ahlak felsefesi bağlamında izini sürmeyi amaçlamaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** *Gone Baby Gone*, Ben Affleck, ahlaki seçim, ahlaki mutlakçılık, nesnellik ve görecelik

---

\*ORCID: 0000-0003-4190-9205

E-mail: bulutsedaarikan@gmail.com

DOI: 10.31122/Sinefilozofi.674519

Geliş Tarihi - *Received*: 14.01.2020

Kabul Tarihi - *Accepted*: 28.04.2020

## Introduction

*Gone Baby Gone* (2008), based on the novel by Irish-American writer Denis Lehane, and directed by Ben Affleck, who places “its protagonist, and the cinematic audience along with him, in a moral dilemma” (Krzych, 2017: 120), is open to be studied as a philosophical debate of the characters who put forward different moral arguments and invite the spectator either to sympathize with proposed moral ideas or to disapprove them. The setting of the novel that is Dorchester, the south Boston suburb, which is an uncanny environment populated by working class people brings about the matter of crime and punishment from the beginning of the story, and the setting brings into question how crime and punishment are challenged to be identified in a simple way.

The main moral dilemma of the film is based on the choice –in the novel, *choice* is frequently emphasized and described as “all that separates us from animals” (Lehane, 1998)– of the private detective Patrick Kenzie, who is hired to find an abducted girl. The core of the dilemma is, after finding out the little girl, whether to take her back to her mother or let her stay under the guardianship of a *better* family. Just in the beginning of the film, moral suspicions about taking the little girl, four-year-old Amanda, back to her mother are given within striking scenes. When Patrick Kenzie and Angie Gennaro –both his co-partner and girlfriend– initiate the investigation, they visit the apartment where Amanda lives with her single mother and witness that both the residence and her mother Helene are away from being ideal. The scene is full of dirty dishes, a dusty and untidy living room accompanied with a mother, who is actually portrayed as an *un-maternal* figure. Helene McCready, consistently cursing, is not only a drug-addicted mother but also a drug dealer who has “alcoholism” in her genes as his brother informs the investigators. It is revealed by the detectives later on that on the night of the abduction of Amanda Helene was in a bar at least for two hours snorting cocaine when Amanda was left at home alone. Furthermore, it appears that Helene has not refrained from putting Amanda’s life in jeopardy by stealing a significant amount of drug from her boss, a local drug dealer, for whom she works with her boyfriend. Although it turns out that her boss is not involved in kidnapping of Amanda, the negative conditions created by Helene’s ignorance clearly announce the forthcoming disaster.

The “murky-morality of *Gone Baby Gone*” (Moore, 2017) is based on the main moral dilemma of Patrick, who discovers that Captain Jack Doyle, a respectable police captain who is about to retire, has kidnapped Amanda with the help of Amanda’s uncle Lionel, whose wife (Bea McCready) has actually hired Patrick to find his niece by being totally unaware of her husband’s part in the planned abduction. In this sense, Patrick finds himself in a tough situation trying to make a moral choice that is either to leave Amanda with Doyle who can provide a better life for her or to deliver Amanda to her reckless mother by unveiling the real story of the kidnapping. Patrick’s moral choice is on behalf of the latter option that is to take Amanda back to her mother and to surrender Captain Doyle, “a failed Samaritan” (O’Brian, 2007: 68), to justice although Doyle’s intention is to save a little girl from a possible corrupted life. The film ends with Patrick’s decision of turning Amanda back to her mother and her unpromising future; thus, Doyle and Amanda’s uncle Lionel, who kidnapped Amanda and delivered her to Doyle considering that Amanda will have a better life than his sister Helene

could provide to her, are confined; Angie, who wants Patrick to leave Amanda with Doyle, abandons Patrick because of his choice; and Helene continues to be a careless mother. In the last scene, Patrick appears to be baby-sitting Amanda in the messy living room as Helen dates a man whom she did not meet before. Although Patrick is prepared to get the responsibility of his moral decision, his mood is portrayed unsatisfied –or at least not fully satisfied– about the final situation. The film closing with the scene of the living room with the TV in the middle of the frame, and Patrick and Amanda sitting on the couch focusing on the screen, makes the spectator who focuses on another screen question Patrick’s moral decision. Especially, by the time Patrick awakens to the fact that Helene misknows the name of Amanda’s favorite toy (not Mirabelle as Helene informed the TV reporters, but *Anabelle*), his moral choice is called into doubt in the last instance with “a close-up shot” revealing “a defeated look on Patrick’s face, followed by a cut to a long shot framing Patrick and Amanda on opposite sides of the couch” (Krzych, 2017: 121).

As Robert Cumbow remarks, the film is “not just about decision-making, but also about the consequences of decisions” (2009), and additionally our style to correspond to them. Similarly, Scott suggests that

the ending offers no conclusive judgment about Patrick’s decision. Rather, the ending depicts the commitment necessary to live with the *consequences* of an ethical decision and the impossibility of grounding the aftermath in anything more stable than another decision—to choose once again what one has already chosen once before. (Krzych, 2017: 123)

In this sense, it makes the spectator question how a moral dilemma should be responded, or whether it is possible to decide on an absolute moral choice being totally satisfied with it. In the film, two significant moral choices are revealed. The first one is the murder or the execution of Corwin Earle –a pedophile who rapes and murders a seven-year-old boy– by Patrick when he witnesses the horrible scene of the crime. His testimony to that crime is reflected on the screen with blood, violence, and torture to death of an innocent child. Patrick’s response to that crime is shooting the criminal in the back of the head out of a momentary temper and hatred. Without thinking on the dialectic of crime/punishment and his right to punish a person with death, he goes into “a vigilante act tacitly endorsed by the police detectives” (Krzych, 2017: 130). The momentary decision of Patrick is actually approved by all of the other characters as the disgust against child molesters rationalizes to murder them. However, Patrick’s second essential decision to take Amanda back to her ignorant mother and to send Jack Doyle into prison because of abduction, even though Jack’s real intention was only to *save a child*, is not approved as a correct moral choice and it does not muster up support from the others, except Helene. The additional conflict is while Patrick does not approve his own vigilantism though it is respected by the others, he strongly asserts his moral decision to take Amanda back home though it is not supported, moreover opposed, by the others. Then, what kind of moral judgment forces Patrick to make those conflicted moral decisions?

## Moral Absolutism, Moral Objectivism and Moral Relativism in *Gone Baby Gone*

Moral choice has been a frequently and permanently discussed notion within various points of view since antiquity. In terms of the right moral decision, the right moral choice and the right moral action, there are basically three approaches that are moral absolutism, moral objectivism and moral relativism. As John Ladd states, moral relativism claims that “the moral rightness and wrongness of actions vary from society to society and there are no absolute universal moral standards binding on all men at all times” (qtd. in Pojman and Fieser, 2012: 14). In terms of accepting objective moral principles, though with a matter of degree, both moral objectivism and moral absolutism consider that moral relativism is incorrect as it does not accept universal moral standards. Moral objectivism defends the idea that “[t]here are objective universal moral principles, valid for all people and all social environments” (Pojman and Fieser, 2012: 31-32). At that point, moral absolutism agrees with moral objectivism in terms of demanding the existence of objective universal principles. However, moral objectivism appears mostly as moderate objectivism which accepts the universal norms as moral absolutism does, but disagrees with moral absolutism that those norms are non-overrideable or exceptionless. In this context, the moral decisions, choices and actions that are adopted by the characters in the film vary depending on which moral attitude they embrace.

The attitude of Detective Patrick, the central figure, towards moral decision and taking a moral action is based on objective, and even deontological perspective, that leaves no room for relativity. Patrick, who has a Catholic background, gets closer to Kant’s moral absolutism and deontology in terms of making moral choices. That idea is related to David Hume’s claim that “[t]here is a great uniformity among the actions of men, in all nations and ages, and that human nature remains still the same, in its principles and operations” (qtd. in Pojman and Fieser, 2012: 30). Thus, according to Kantian deontology, the main target of moral philosophy should be internalizing definite and objective moral principles based on the steady and constant part of human nature. When Patrick chooses to give Amanda back to her mother – though she could have a better life with Doyles –, he clearly adopts Kantian moral absolutism. Considering Kantian moral comprehension, the result of an action cannot legitimate that action if the means adopted to arrive at conclusion are not fair; thus, an *unfair* action for a possible *fair* result cannot be morally acceptable. In this respect, for Patrick, even to bestow Amanda a life with caring substitute parents within a good level of welfare does not legitimize lying and suppressing the crime of Jack that is *to steal* Amanda from her real mother. Disregarding his girlfriend’s insistence on letting Amanda stay with Jack and Francine Doyle as they could give Amanda a promising future, Patrick claims letting Amanda stay with Doyles is unfair by affirming that “Helene *is* her mother” and Amanda has the right to be with her mother whatever Doyles’ circumstance is. Krzych states, Patrick “places responsibility for his (in)decision elsewhere, specifically in the norms of kinship relations” (2017: 134); besides, above all, he adopts following the rules as his main duty to secure the justice. Just like a stoic, he behaves with the motto of “Let justice be done, though the heavens fall”. The two different manners adopted by Patrick and Jack in terms of their moral choices are clearly reflected in the dialogue below when they stand face to face towards the end of the film.

Jack: When the lights go out and you ask yourself, "Is she better off here or better off there," you know the answer. And you always will. You... You could do a right thing here. A good thing. You walk away from it, you may not regret it when you get home. You may not regret it for a year, but when you get to where I am, I promise you, you will. I'll be dead, you'll be old. But she... She'll be dragging around a couple of tattered, damaged children of her own, and you'll be the one who has to tell them you're sorry.

Patrick: You know what? Maybe that'll happen. And if it does, I'll tell them I'm sorry, and I'll live with it. But what's never gonna happen and what I'm not gonna do is have to apologize to a grown woman who comes to me and says, "I was kidnapped when I was a little girl", "and my aunt hired you to find me". "And you did, you found me with some strange family". "But you broke your promise and you left me there." "Why? Why didn't you bring me home?" "Because all the snacks and the outfits and the family trips don't matter". "They stole me". "It wasn't my family and you knew about it" "and you knew better and you did nothing". "And maybe that grown woman will forgive me, but I'll never forgive myself."

In the present case, Patrick's moral choice is justified by his belief in moral absolutism. "The absolutist believes that there are nonoverrideable moral principles that one ought never violate. Moral principles are exceptionless. For example, some absolutists hold that one ought never break a promise, no matter what" (Pojman and Fieser, 2012: 32). While Patrick acts in accordance with moral absolutism, Jack and Angie adopt moral objectivism.

The objectivist shares with the absolutist the notion that moral principles have universal, objective validity. However, objectivists deny that moral norms are necessarily exceptionless. The objectivist could believe that no moral duty has absolute weight or strict priority; each moral principle must be weighed against other moral principles. For example, the duty to tell the truth might be overridden in a situation where speaking the truth would lead to serious harm. (Pojman and Fieser, 2012: 32)

In this respect, moral objectivists and moral absolutists agree that there are universal and objective moral principles. In this sense, justice is vital for both Patrick and Angie. However, moral objectivists, e.g. Jack and Angie, defend that moral norms are sometimes exceptional. At that point, both Jack and Angie try to convince Patrick that the moral decision about Amanda's condition is possible to be seen as an exception, and they try to oblige Patrick to make an exception while making his decision. They believe Helene's ignorance and carelessness annihilate her right to be the mother of Amanda and assert to break a law might be excused for "the *good* of the child," as Jack states. However, Patrick behaves as an absolutist though he knows his decision will not be approved; his girlfriend Angie will leave him, moreover she will hate him throughout her life because of his choice.

In the film, the moral attitude of Angie, Captain Doyle and Amanda's uncle Lionel gets close to moderate moral objectivism. "What is central to moral objectivism, then, is not the absolutist position that moral principles are exceptionless and nonoverrideable. Rather, it is that there are universal and objective moral principles, valid for all people and social environments" (Pojman and Fieser, 2012: 38-39). The core morality of moderate objectivism requires a basic objective moral set including some principles such as *do not kill innocent people, do not cause unnecessary pain or suffering, do not lie or deceive, do not steal or cheat, keep your promises*



and honor your contracts, do justice treating people as they deserve to be treated, and so on (Pojman and Fieser, 2012: 39). The essential core morality including those principles is necessary for a better life of an individual and the society as well as for prosperity of humanity. However, those principles are not absolute, exceptionless and nonoverridable though those *prima facie* principles are necessary for social harmony and individual welfare. Namely, a principle might be overridden when it is in conflict with other principles. That point of view is against moral relativism and moral nihilism at the same time as a core morality is adopted; however, unlike moral absolutism, one moral principle could be disregarded in case of the significance of another. In terms of moral objectivism, morality is situational and the moral principles could be applied differently in different contexts. In the context of the events, Angie and Jack ask Patrick to lie, to shut his eyes to the crime and to deprive Helene of her daughter; namely to break his promise of bringing Amanda back home. In other words, Jack and Angie force Patrick to behave like a moral objectivist who overrides one moral rule (Do not lie) for the benefit of the other (Save the kids). However, Patrick still chooses to make a decision in terms of moral absolutism by not breaking the rule of "Do not lie" and "Do justice" whatever the result is.

Although Helene's unchanging careless attitude towards her daughter goes on as observed at the end of the film and it makes Patrick question his moral choice, Patrick has adopted moral absolutism that is consistent with his moral decision. In this respect, Patrick's other vital moral choice when he kills the pedophile clearly reveals how he conflicts with himself and bitterly repents as he violates his adopted moral rules, namely as he overrides his core principles and he disrupts his moral absolutism. When Patrick rushes into the room of Corwin Earle, the pedophile, with the hope to save the victim and faces the terrible scene of the terrible crime, he shoots Corwin without thinking a moment though Corwin begs him to "Wait". His choice to shoot Corwin is mostly different from his decision about Amanda that he concluded after thinking over and over again. His decision to take Amanda back to her mother is made out of reasoning rather than being momentary and out of temper. When Patrick finds out and witnesses that Amanda has been abducted by Jack Doyle and lives a happy life with Doyles, he does not call the police immediately; rather, he discusses the case both with Jack and Angie; he listens to their arguments and puts his anti-arguments against them. Upon his girlfriend Angie's words that she is happy and better off with Doyles, he responds with a class-conscious point of view asking "Why? Because he's got money [...]?" By rejecting her justification that "because he loves her", Patrick defends Helene as a mother who loves her daughter, and he does not accept to leave Amanda with Doyles.

Contrary to Patrick's moral decision about Amanda which is based on arguments and discussions, and which results in a semi-satisfactory mood of Patrick, the moment he kills Corwin he appears totally repentant because of his act. The reason for his repentance is that he violates an *inviolable* moral rule out of his fury. To cease his remorse and convince him what he did is praiseworthy, Angie claims his moral choice to kill Corwin is fair and the sin of that murder is not unforgivable. Angie insistently approves what Patrick did saying "I'm proud of you. That man killed a child. He had no right to live."; similarly, Detective Remy Broussard confirms his killing a child-molester and murderer; another police officer congratulates Patrick

in the funeral of Remy's partner, Nick Poole, who died at the gunfight on the same night. However, while Patrick is leaving the hospital where that police-officer has been staying in intensive care unit waiting his death, he is badly regretful as he has murdered a person without thinking and violated his moral principles though everybody around him affirms what he did. When Jack is leaving the hospital, the appearance of the sign of the hospital's name that is "Our Sister of Infinite Mercy" just for a few seconds on the screen brings a main question to the fore; whether it is necessary to show forgiveness, mercy and justice in the presence of even the most evil crimes. While he is leaving the hospital with the sign behind him, the film paves the way for a questioning about moral choices. The scene clearly reveals that Patrick is miserable and ashamed of violating his moral principles and breaking the law. His internal feud shows itself in the following dialogue when he debates the homicide with Remy who adopts a totally opposite moral attitude to Patrick's moral absolutism:

Patrick: My priest says shame is God, telling you what you did was wrong. Murder's a sin.

Remy: Depends on who you do it to.

Patrick: That's not how it works. It is what it is.

According to Remy, as the kids are incapable of protecting their own rights, they have to protect them and even take revenge for them. "Remy upholds the innocence of the Child as a sacred object whose violation justifies violence in excess of the law, a typical defense of vigilantism" (Krzych, 2017: 131). Remy reveals his moral point of view in terms of moral dilemma and moral choice not only within an extreme case that is pedophilia but also with an earlier incident he tells Patrick when they are rowing about the homicide. Remy tells Patrick that years ago, "back in '95", he used a fake evidence to sentence an irresponsible father who was taking his kid to heroin parties. By planting heroin in the father's home, Remy makes him be sentenced to nine years and believes the kid is "better off without his father". The question here is: "That was the right thing?" And his answer is "Fucking A". He argues the basic thing in moral action is to take side, and he also calls Patrick to take side with the innocent. He assaultively says to Patrick: "You molest a child, you beat a child, you're not on my side. If you see me coming, you better run, because I am gonna lay you the fuck down! Easy." At that point, the film asks the spectator again "to question whether well-meaning actions performed in the name of helping children can or should ever trump those laws that may hinder these actions" (Atherton, 2010: 127). Patrick's answer would be that *well-meaning actions cannot trump the laws* as we could easily deduce from his statement that he does not "feel easy" like Remy does; and to Remy's question whether he would "clip" Corwin Earle again, he answers with a precise "No". Patrick's remorse coming just after his deed clearly shows that his "act includes no positive content on which he could model his behavior or determine future actions; the act does introduce, however, a certain limitation to Patrick's conception of himself – or it should" (Scott, 133). When both of the events are considered, Remy is observed having behaved with a totally different moral attitude from Patrick. Based on both his statements when they were quarrelling about the murder of the pedophile and the story about the fake evidence, it might be evidently stated that Remy, with regards to his moral decisions, adopts moral relativism to which "[a]ll moral principles are justified by virtue of their acceptance by an individual agent him-or herself" (Pojman and Fieser, 2012: 16).

As their statements directly suggest, Remy defends a notably subjective and relativist moral understanding while Patrick defends moral absolutism; namely to behave and act in accordance with inviolable rules. Remy's moral relativism is actually defended by some moral philosophers, who support the idea that moral rightness and wrongness of actions may vary from society to society or even from person to person, while it is criticized by some others. Pojman and Fieser criticize offering moral relativism as reasonable since it has been used and is still used to justify many morally wrong actions; for instance, colonialism of the nineteenth century justified itself by using the subjective/relativist idea of morally "reforming the *poor pagans*" (2012: 14). That subjective point of view has justified not only colonialism but also racism in the colonized and non-colonized countries. Based upon this example, Pojman and Fieser clarify how moral subjectivism could result in a "very bad thing" that is ethnocentrism:

Since the nineteenth century, we've made progress in understanding cultural diversity and now realize that the social conflict caused by "do-gooders" was a bad thing. In the last century or so, anthropology has exposed our fondness for ethnocentrism, the prejudicial view that interprets all of reality through the eyes of one's own cultural beliefs and values. (2012: 15)

In this sense, as a reaction to moral relativism that could result in bad actions such as racism, moral objectivism defends that there are and should be "universal and objective moral principles valid for all people and social environments" (Pojman and Fieser, 2012: 15). In terms of moral relativism, all moral principles might be defined, justified and affirmed on behalf of the moral agent. As "[m]orality is in the eye of the beholder, [o]n the basis of subjectivism, Adolf Hitler and the serial murderer Ted Bundy [who justifies his murders by saying he did those to 'become truly free'] could be considered as moral as Gandhi, as long as each lived by his own standards whatever those might be" (Pojman and Fieser, 2012: 16-17). If moral subjectivism is applied to the act of convicted pedophile Corwin, he could defend himself -as he does in the film- that he did not intend to kill the boy; or if a hypothetically defense by him is considered, he could claim that he is coming from a family or society that does not accept sex with kids as immoral or illegal. As Pojman and Fieser state, "[s]ubjectivism implicitly assumes moral solipsism, a view that isolated individuals make up separate universes"; however, as John Donne writes in his famous poem "No man is an island, entire of itself; every man is a piece of the continent" (2012: 18). Thus, subjective moral relativism will inevitably result in chaos as it adopts a solipsist moral understanding rejecting common moral principles for all people.

In the film, Remy's actions result from that kind of moral relativism. Remy even attempts to kill Amanda's uncle Lionel with whom he made the plan of kidnapping Amanda. As he does not want their plan to be discovered, he wants to *silence* Lionel in case he tells the true story to Angie and Patrick. As it is obviously perceived, Remy's subjective moral relativism, which violates universal moral rules and claims that subjective moral choice might annihilate the determined moral rules, undermines the basic and the most significant moral values. In this sense, any individual who defends the rightness of her/his deeds stands against her/his moral deed to be called into question; thus, any child kidnapper could justify her/his act based on subjective moral relativism. As Pojman and Fieser confirm, if moral relativism is accepted,

“then racism, genocide of unpopular minorities, oppression of the poor [that could be related to the idea that it is justifiable to take the kids from their parents who are born into a lower socio-economical circumstance that is not their choice such as Dorchester] slavery, and even the advocacy of war for its own sake are as moral as their opposites” (2012: 22). The vital paradox of subjective moral relativism is that it weakens our moral duties before law. The vigilante acts of a group of policemen, who exercise their own subjective rules by using their authority in accordance with their own moral choices (though they are essentially to exercise the law), create chaos and conflict resulting in a moral struggle among people. As it is observed, the moral attitude of detective Patrick, a must-be law follower, contradicts with that of the other police officers who are expected to enforce law. Consequently, moral relativism leads to subjectivism and subjectivism results in moral solipsism which means to annihilate all of the moral norms. Remy’s attempt even to kill Lionel for the sake of *his moral truth* demonstrates how subjectivity is possible “to boil down to anarchistic individualism, an essential denial of the interpersonal feature of the moral point of view” (Pojman and Fieser, 2012: 27).

Patrick, disapproving the moral subjectivism adopted by Remy, approves moral absolutism that is the opposite of subjectivism. According to moral absolutism that reflects Kant’s deontological ethics, the rightness or wrongness of an action is not determined by the result of it but by some essentials or the principles that pave the way of the action. In terms of Kant’s deontology:

The end never justifies the means. For example, there is something right about truth telling and promise keeping even when such actions may bring about some harm; and there is something wrong about lying and promise breaking even when such actions may bring about good consequences. Acting unjustly is wrong even if it will maximize expected utility. (Pojman and Fieser, 2012: 121-122)

In this context, for Patrick, lying Helene about Amanda’s being kidnapped by police officers with the help of her own brother or not telling her that he found Amanda, concealing the crime though Amanda will live in a much better circumstance, and killing a person (even though he is a criminal of pedophile and also a murderer) are wrong, illegal and immoral in spite of their possible good consequences. Thus, Patrick is a character who “is influenced by factors such as duty”, and so, he is inclined “to utilize a non-consequentialist approach” (Atherton, 2010: 126). At that point, contrary to consequentialist approach, Kant’s essential, absolute and universal moral truth is clearly observed. According to Kant, a rationalist and an absolutist philosopher, a moral act is valuable in itself and “one must perform moral duty solely for its own sake” (Pojman and Fieser, 2012: 128). The happiness that would come as a result of an act does not make the action moral. Additionally, in Kant’s deontology, although good intention is required, it is not enough for moral action. As a saying goes, “The road to hell is paved with good intentions”; and the good intention behind kidnapping a little girl would not make the act moral in terms of Kant’s deontology. The police officers claim to be acting in good will, just like Patrick does, and consider the end justifies the means; however, the good will alone is not enough for morally correct action.

To crosscheck the right moral action, Kant asks to universalize a moral rule as the

categorical imperative. To him, all of the moral rules should be based on categorical imperative which universalizes the principles of any action by commanding the moral agent as follows: “Act only in accordance with that maxim through which you can at the same time will that it become a universal law” (Kant, 2006: 31). In this sense, first of all, the maxim by which the agent will act should be determined. For Patrick, that maxim is as follows: “If there is a child who is kidnapped and deprived from her/his family, I must turn her/him back to home.” Then, “[t]he second step is to consider whether this maxim could be universalized to apply to everyone” (Pojman and Fieser, 2012: 128); such as “When anyone comes across a child who is kidnapped and deprived from her/his family, s/he must turn the child back to home”. The maxim that could be universalized and applied to everyone should also be in accordance with three principles: 1-The categorical imperative principle of the law of nature which requires to act related to the laws of nature and to the will of the agent. 2-The principle of ends which requires to treat yourself or other people as an end not a means. This principle suggests: “Each person as a rational being has dignity and profound worth, which entails that he or she must never be exploited or manipulated or merely used as a means to our idea of what is for the general good (or to any other end)” (Pojman and Fieser, 2012: 135). 3- The principle of autonomy which requires to act by the autonomy of the agent not by the authority of others. In this respect, Patrick’s moral decision to take Amanda back to Helene is in accordance with Kant’s categorical imperative based on those three principles. Krzych asserts “Patrick never makes any active decision whatsoever; instead, he relies on the authoritative status of the law, normatively conceived, to decide in his stead” (2017: 134). Commenting on Patrick’s moral choice and act, Krzych remarks Patrick’s choice could be truly moral if he had acted in accordance with his own drive, “irredeemable by any external authority” (2017: 135). However, it would be incorrect to label Patrick’s moral choice as an outcome of an external authority since he acts by challenging the authority, which is represented by high rank detectives and police officers.

In this sense, Patrick actually makes an active decision; and his moral action can be categorized as a universal maxim that is based on reason, autonomy, good will, and treating a human being just as an end not as a means, which are the Kantian principles vital for a moral action. However, the reaction of the other characters, especially that of Jack and Angie, who conceive Patrick’s moral choice a failure, implicitly alludes to criticism of Kant’s deontology. Based on the discontent about Kant’s deontology, it is claimed that the universal rules that are exceptionless under any circumstances result in *injustice* and *failure* in terms of moral choice and act. To Kant, moral rules are universal and exceptionless in any case; for instance, in his 1797 essay “On a Supposed Right to Lie from Altruistic Motives” he states that in case of an innocent man’s taking refuge at your home escaping from a group of gangsters who intend to kill him, you must still tell the truth that he is hiding at your home (1976: 267-272). As the principle of “Never lie” is a universal moral rule, it must not be violated even though it will result in a murder of an innocent person. At that point, as a theorist of deontological ethics, W. D. Ross points out some missing points in Kant’s theory; and he develops Kant’s moral philosophy by indicating that in case of confliction of one duty with another, the stronger duty should outweigh the weaker one; for instance, the duty of “Never lie” should be violated to save the life of an innocent person. Ross’s amendment of Kant’s deontology gets him closer to

moral situationalism or moral objectivism which adopts *prima facie* duties while rejecting absolutism. Namely, *prima facie* duties could be applied differently in different contexts, or one rule might be overridden by another, to achieve a better moral result.

### Conclusion

The conflicting moral attitudes are revealed in the film, basically in terms of how deontological moral theory, namely moral absolutism, conflicts with utilitarian moral theory, namely a subjectivist approach that regards the greatest happiness for the greatest numbers. While Patrick prefers acting in accordance with moral absolutism or Kantian deontology, Jack and Angie defend adopting moral objectivism or moral situationalism which takes both the rules and exceptions into consideration; and Remy embraces a totally subjective and relativist moral attitude. Although the spectator identifies with some characters and their moral choices at some points, the director Ben Affleck not only makes us consider the various moral attitudes synchronically but he also refrains from proposing to take a side. The atmosphere of chaos and crime that is foreshadowed by using some frames from Dorchester at the beginning relates the upcoming criminal deeds to the circumstance in the first place. Especially, the opening scene that is given with a voice-over by Patrick telling about how the circumstance is related to your choices and the last scene that is set in Helene's apartment question to what extent the circumstance determines a person and her/his deeds; therefore, it should not be easy to make a judgment about people and their deeds.

In the opening scene, Patrick voices, "I always believed it was *the things you don't choose that makes you who you are*—your city, your neighborhood, your family". As a resident of Dorchester, who has lived on the same block his whole life, Patrick is aware of the reality of those people "who started in the cracks and then fell through". In this sense, though Patrick does not justify Helene's being an ignorant and careless mother, he does not find her totally guilty or evil, either, like the others do. It seems like Patrick keeps in his mind Helen's airing her grievances as a response to the accusations against her: "I don't got no daycare. It's really hard being a mother. It's hard raising a family, you know? All on my own." He also shoulders the responsibility of his promise to find Amanda, who begs him to do swearing that she will not use drug anymore. The repeating scenes of Dorchester strengthen the idea that the circumstance, of which Helene is a victim, is a significant factor of a person's choices and deeds from which an individual cannot escape easily. According to Luis M. Garcia-Mainar, "this use of realistic space in order to point to the social" is accompanied with "well-known connotations of economic disadvantage and criminal life" (2013: 16); thus, it both justifies Patrick's decision, which could be hardly made by a person out of Dorchester, and makes the spectator empathize with Helene's mistakes.

To conclude, in spite of the chaotic atmosphere, Patrick makes a moral choice by taking the responsibility of his decision without renouncing his moral truths. In terms of making a moral choice and to act morally, he tries to preserve his innocence without putting Kantian reason aside. In the closing scene, Patrick's words at the beginning resound in our ears:

When I was young, I asked my priest how you could get to heaven and still protect yourself from all the evil in the world. He told me what God said to his children. "You are sheep among wolves, be wise as serpents, yet innocent as doves."

### Bibliography

- Atherton, Matthew C., (2010). "Film Review: *Gone Baby Gone*", 13(1): 125-127.
- Bailey, S. (Producer), & Affleck, Ben. (Director). (2007). *Gone Baby Gone* [Motion Picture]. USA: Miramax.
- Cumbow, Robert C., (2009). "There Will Be Choice: Why *Gone Baby Gone* is the Best Film of 2007, *Essays: Film Reviews*. Retrieved September, 25, 2019 from, <http://parallax-view.org/2009/01/05/there-will-be-choice-why-gone-baby-gone-is-the-best-film-of-2007/>
- Garcia-Mainar, Luis M, (2013). "Space and the Amateur Detective in Contemporary Hollywood Crime Film", *Journal of Film and Video*, 65(3): 14-25.
- Kant, Immanuel, (1976). "On a Supposed Right to Lie from Altruistic Motives (1797)", *Critique of Practical Reason and Other Writings in Moral Philosophy* (Ed. Lewis Beck White). New York&London: Garland Press.
- \_\_\_\_\_ (2006). *Groundwork of the Metaphysics of Morals*, trans. Mary Gregor, Cambridge&New York: Cambridge UP.
- Krzych, Scott, (2017). " 'The Things You Don't Choose': Ethics, Singularity, and *Gone Baby Gone* (2007)", *Discourse Studies in the Cultural Politics of Education*, 39(1): 117-139.
- Lehane, Dennis, (1998). *Gone, Baby, Gone*. London: Sphere. Hachette Digital. Retrieved August, 28, 2019, from <https://books.google.com.tr/books?id=y2TTRTyB11AC>
- Moore, Paul. (2017). "Ten Years Later and People are still arguing about the Controversial Ending to This Suberb Film". Retrieved August, 2, 2019, from <https://www.joe.ie/movies-tv/10-years-later-and-people-are-still-arguing-about-the-controversial-ending-to-this-superb-film-604195>

## *Schindler'in Listesi ve Schopenhauer'in Özgür İnsanı*

Furkan Soltekin\*  
Dilek Arlı Çil\*

### **Özet**

*Schopenhauer'e göre, insan, hem bilen yanı hem de isteyen yanı olan ikili bir varlıktır. İnsanlar arasındaki farkı belirleyen de istemeleri ve bilgileri arasındaki ilişkinin türüdür. Bu ilişki, temelde iki farklı insan tipini ortaya çıkarır. İlki, özgür olmayan, bilgisi istemesinin emrinde olan, yani nedensel bağlantılar içerisinde yaşayan insandır. Bilgisi istemesinin elinde olan insanın yapıcı etkileri eğilimleri tarafından belirlenir. O, istemesinin kölesi olur. İstemesinin kölesi olan insanın eylemlerinin temelinde bencillik yatar. İkincisi, özgür olan, sarsıntılı bir görme anında temel istemenin ne olduğunu açık seçik görmüş, onun tek tek şeylerde oynadığı sonu gelmeyen oyunu kavramış ve bu oyuna hayır diyerek kendi istemesini kırmış insandır. Bu sarsıntılı görme anını yaşamakla ve kendi istemesine hayır demekle o, bugüne kadar geliştirdiği ve eylemlerini zorunlu olarak belirleyen karakterini "silmiştir". Bu insan, tek tek durumların ve nedensel bağlar dünyasının ötesini görebilen ve bugüne kadar istenmemiş olan şeyleri isteyen insandır. Bu makalede, Steven Spielberg'in Schindler's List (Schindler'in Listesi, 1993) filminde Schopenhauer'in bahsettiği iki insan tipinin görülebileceği öne sürülmektedir. Filmde, Plaszow kampının komutanı Amon Goeth, istemesinin tutsağı olan, kendi istemesini onaylayarak başkalarının istemesini değilleyen, kendi çektiği acuları hafifletmek için başkalarına acı çektiren ve bundan zevk alan özgür olmayan insanı temsil etmektedir. Buna karşılık, Oskar Schindler, sarsıntılı bir görme anında kişiliğini aşarak temel istemenin yapısını kavramış ve onun oynadığı olmayı kendi istemesine hayır diyerek reddetmiş, böylece o ana kadar eylemlerini belirleyen karakterini silip atmış bir insan olarak karşımıza çıkar. O, insanlara ve bütün varolanlara kendi istemesiyle bağ kurmadan, çıkarlarıyla ilgisini düşünmeden bakabilen, nedensel ilişkilerin ötesine geçebilen özgür insandır.*

**Anahtar Kelimeler:** Schindler'in Listesi, Schopenhauer, isteme, özgürlük

---

\*ORCID: 0000-0001-9951-7322 & 0000-0001-8004-4916

E-mail: fsoltekin@gmail.com & dilekarli@maltepe.edu.tr

DOI: 10.31122/Sinefilozofi.675485

Geliş Tarihi - *Received*: 14.01.2020

Kabul Tarihi - *Accepted*: 01.05.2020



## *Schindler's List* and Schopenhauer's Free Man

Furkan Soltekin\*  
Dilek Arlı Çil\*

### **Abstract**

According to Schopenhauer, human beings have both knowing and willing aspects. The type of the relation between knowing and willing aspects determines the difference among human beings. These relations bring out two different human types. One is the type who is not free, who lives in causal relations and whose knowledge is controlled by his will. His actions are determined by his inclinations. He is the slave of his will. The other is the type who is free, who sees the play of the will in a shaky moment of experience and who can negate his will. Having this experience, saying no to his will, he erases his character which determines his doings with necessity. This person sees above causal relations and wills what is not willed yet. In this article, it is argued that we can observe those two types of human beings in Spielberg's *Schindler's List*. In the movie, the commander of Plaszow camp, Amon Goeth, represents the type of human being who is not free. He is the slave of his own will, so he ignores the will of others. In order to ease his sufferings, he makes other people suffer and has pleasure from it. As opposed to him, Oscar Schindler, represents the type of human being who is free. In a shaky moment of vision, exceeding his character, he conceives the structure of the will, saying no to his own will he denies being enslaved by it. Thus, he erases his character which has determined his actions until that moment. He is a free human being who relates to others without considering his own will and utility, and who can move beyond causal relations.

**Key words:** *Schindler's List*, Schopenhauer, will, freedom.

---

\*ORCID: 0000-0001-9951-7322 & 0000-0001-8004-4916

E-mail: fsoltekin@gmail.com & dilekarli@maltepe.edu.tr

DOI: 10.31122/Sinefilozofi.675485

Received - *Geliş Tarihi*: 14.01.2020

Accepted - *Kabul Tarihi* 01.05.2020

## Giriş

İnsanı anlamaya yönelik olarak yapılan araştırmaların birçoğunda, insanın ikili bir varlık yapısına sahip olduğu görüşü karşımıza çıkmaktadır. Bu ikilik, insanın bilen yanıyla deneyimleyen yanına dayanan akıl-beden ikiliği olarak ifade edilebilir. Schopenhauer de insanı ikili bir varlık olarak ele alır fakat bunu yaparken diğer filozoflardan farklılaşır. Bu makalenin amacı, Schopenhauer'in insan görüşünü, diğer filozofların görüşlerinden farkını göstererek ele almak, bu görüşten hareketle özgürlüğün olanağını tartışmak ve *Schindler's List* (*Schindler'in Listesi*, *Steven Spielberg*, 1993) filminde böyle bir özgürlük anlayışının görüldüğünü ortaya koymaktır.

İnsanın ikili bir varlık yapısına sahip olduğu görüşünün temeli, Descartes'ın tözle ilgili düşüncelerinde bulunur. Descartes, tözü, 'varolmak için sadece kendine ihtiyaç duyan şey' olarak tanımlar (2007a: 81). Descartes'a göre, bütün varolanlar, düşünen ve cisimli - maddesel- olmak üzere iki tür tözden meydana gelirler (2007a: 89). Bu iki töz, insanda ruh ve bedene karşılık gelir. Descartes, kesin bilgisine sahip olabilmemiz bakımından ruhu, bedene üstün tutar. Ona göre, insanın kendisine dair kesin olarak bildiği, düşünen bir şey olduğudur (2007b: 25). Kendi bedeninin ve kendi dışında varolan her şeyin bilgisine sahip olmasını sağlayan da insanın düşünen yanıdır. Buradan hareketle, Descartes'a göre, ikili yapısına rağmen insanı insan yapan şeyin, düşünme özelliği yani insanın akıl yanı olduğu söylenebilir. Benzer bir ayırım, Kant'ın ahlak felsefesinin temelini oluşturan insan görüşünde de ortaya çıkar. Kant, bu ayırımı biraz daha farklı bir şekilde ele alır. Ona göre de insan, hem doğal yanı olan hem de akıl sahibi olan bir varlıktır. "Doğada her şey zorunlu yasalara göre işler. Yalnızca akıl sahibi bir varlığın, yasaların tasarımına göre, yani ilkelere göre eylemde bulunma yetisi ya da istemesi vardır." (Kant, 2009: 29). İnsan doğal yanı gereği nedensel yasalara tabidir. Fakat akıl sahibi olduğu için, bu yasalardan bağımsızlaşarak kendi koyduğu yasaya göre eylemde bulunma olanağı vardır. "Kant'a göre (tür olarak) insan, hem duyulur bir varlık olarak görünüş alanına aittir ve doğadan kaynaklanan zorunluluğa tabidir, hem de akıl sahibi bir varlık olarak özgürdür." (Özcan, 2016: 228). İnsan yalnızca doğal yanı olan bir varlık olsaydı, sadece doğadaki zorunluluğa uygun olarak eylemde bulunması gerekirdi. Ancak o, eyleminin ardında yatan istemeyi neyin belirlediğine bağlı olarak özgür olabilen bir varlıktır. İstemesi, eğilimleri tarafından belirlendiğinde özgür olamaz. İnsanın özgür olması için, istemenin akıl tarafından belirlenmesi gerekir. Bu belirlemelerden hareketle, Descartes gibi Kant'ın da insanı temelde bir akıl varlığı olarak tanımladığını ve akli bedene üstün tuttuğunu söyleyebiliriz.

Felsefe tarihinde, bu ikiliği reddeden, insanı sadece doğal bir varlık olarak ele alan filozoflar da bulunmaktadır. Hobbes'un insan görüşü, bu düşüncenin en iyi örneğini oluşturur. Hobbes'a göre insan, sadece doğal bir varlık olarak ele alınmalıdır. Ona göre, insanın eylemlerini belirleyen tek şey eğilimleridir. Doğası gereği, insanın eylemlerinin temel amacı ve belirleyicisi varlığını sürdürme eğilimidir (Hobbes, 1992: 93). Akıl da insanın bu amaca en iyi şekilde ulaşmasını sağlayan bir araçtır. Bu görüşe göre, insan doğal yanı tarafından belirlenmiş bir varlıktır ve eyleminin ardında yatan istemeyi belirlemek bakımından özgür değildir ve olamaz. Hobbes, akıl-beden ikiliğini, akli insanın doğal yanının hizmetinde bir araç olarak tanımlayarak ortadan kaldırır. Fakat bizi, özgür olma

olanağı olmayan, eylemleri eğilimleri tarafından belirlenmiş bir varlık olan insan anlayışına mahkûm eder. İnsanı sadece doğal bir varlık olarak ele aldığımızda varacağımız kaçınılmaz sonuç budur.

Schopenhauer, Hobbes'un doğal insanını, nedensel bağlantılar içerisinde yaşayan insan olarak tanımlar. Fakat ona göre, insanın bu nedensel bağların dışına çıkması yani özgür olması mümkündür. İnsanı sadece doğal bir varlık olarak tanımlamanın böyle bir özgürlüğe imkân vermemesi Schopenhauer'i ikili bir varlık yapısı olan insan düşüncesine götürür. Fakat insanın bu iki yanı arasında kökensel bir fark görmemesi onu Descartes ve Kant gibi filozoflardan ayırır. Schopenhauer'e göre, akıl da beden de bir tasarım olarak, temelde isteme tarafından belirlenir. Onlar, istemenin farklı görünümüdür. Bu nedenle, Schopenhauer, insanın ikili varlık yapısını ele almadan önce bütün varolanların temelini oluşturan temel istemenin ne olduğunu ortaya koyar.

### *Temel İsteme*

Schopenhauer'e göre, varolanın aslı istemedir. İstemenin nesneleşmesi yani zaman ve mekân ilişkilerinin içine girmesi ise tasarımları oluşturur (Kuçuradi, 2013: 28). O halde dünya ya istemedir ya da tasarımdır. Zaman ve mekân ilişkileri içerisinde algıladığımız her tür varolan, istemenin tasarımlarıdır. Schopenhauer, tasarımlara, istemenin görüngüleri de der. Böylece, isteme ve tasarım arasındaki yapısal ortaklık daha da belirginleşir.

Schopenhauer'in dünyayı isteme ve onun görüngüleri olarak ele alması, onu, varolanı düşünce ve madde olmak üzere iki farklı tözden meydana geldiğini savunan filozoflardan ayırır. Ona göre, Kartezyen ikili dünya kavrayışı bir yanılsamadır. Düşünce ve madde, yani özne ve nesne, istemenin, bir başka deyişle kendinde şeyin ortaya çıkmasıdır.<sup>1</sup> İkisinin temelinde de isteme vardır ve birlikte tasarım olarak dünyayı oluştururlar (Schopenhauer, 2009: 29). Özne ve nesne, görünen dünyanın iki yarısıdır fakat ikisinin de temelinde isteme olduğu için aslında aynı şeyin farklı görünüşleridir. Temelde, birbirlerine karşıt değildirler:

Öyleyse, tasarım olarak dünyanın, bizim, dünyanın şimdilik göz önüne aldığımız tek yönünün, özünde iki zorunlu, ayrılmaz yarısı vardır. Onun bir yarısı nesnedir. Nesnenin kalıpları uzam ile zaman, bunlar aracılığıyla da çokluktur. Tasarım olarak dünyanın öteki yarısı öznedir. O, uzamla zamanda değildir, çünkü özne, algılayan her varlıkta bütündür, bölünmemiştir. (Schopenhauer, 2009: 11)

Schopenhauer, düşünce ve maddenin yapıcı farklı olmadığını söyleyerek ve onları temel istemenin görünümleri olarak ele alarak, insanın ikiliğini, özce farklı olan unsurlar olarak değil özce bütün olan iki unsur -beden ve karakter- şeklinde ele alır ve insana bir bütün olarak yaklaşır (Kuçuradi, 2013: 45).

Temel isteme, bütün görüngülerin temelini oluşturur ama görüngülerinden bütünüyle farklıdır. Onlar, istemenin farklı görünümleridir fakat tabii oldukları yasalar dolayısıyla temel istemeden farklıdır: "Kendinde şey olarak isteme, görüngülerinden büsbütün başkadır. Görüngünün bütün kalıplarından da bütünüyle özgürdür. İsteme bu

<sup>1</sup> Schopenhauer, isteme için, Kant'ın "kendinde şey" kavramını kullanmanın uygun olacağını belirtir.

kalıplara yalnızca kendini ortaya çıkardığı anlarda girdiğinden, bu kalıplar yalnızca istemenin nesne olmasıyla ilgilidir. Onlar istemenin kendisine yabancıdır.” (Schopenhauer, 2009: 55).

Schopenhauer, istemenin zaman ve mekân ilişkileri içine girerek kendini göstermesine nesneleşme adını verir. İsteme ve istemenin nesneleşmesi sonucunda ortaya çıkan görüngüler farklı yasalara tabidirler. Bu bağlamda, temel istemenin görüngülerinden farkı, nedensiz olması yani nedensel ilişkilere tabi olmamasıdır. Sadece istemenin görüngüleri nedensel ilişkilere tabidir. Temel istemenin nedensiz olması, insanın eylemlerinde özgür olduğu yanılığını doğurur. Oysa doğal bir varlık olarak insanın eylemleri, nedensel ilişkilerle belirlenmiştir. Kişi, farklı bir şekilde davranabileceğini, farklı bir karaktere sahip olabileceğini düşünür fakat sonra zorunluluğa bağlı olduğunu görür (Schopenhauer, 2009: 56-57).

Schopenhauer, *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya'nın* büyük bölümünde insanın eylemlerinin zorunlu yasalar tarafından belirlendiğinden, insanın karakterini değiştiremeyeceğinden dolayısıyla da eylemlerini de farklı bir şekilde gerçekleştiremeyeceğinden bahseder (Neill & Shapshay, 2012: 248). Ancak yine de insan için özgürlüğün olanaklı olabileceğini gösterir. Özgürlüğü mümkün kılan sadece temel istemenin bilgisine sahip olmaktır: “Gelin görün ki, kendini-bilmede isteme kendini doğrudan, kendi kendinde bildiği için, bu bilinçte özgürlük bilinci de vardır.” (Schopenhauer, 2009: 57). İstemenin bilinmesi, farklı yasalara tabi olduğu için, görünümünün bilinmesinden farklıdır. O, doğrudan doğruya yani aracısız bir şekilde bilinir. “Duygu cinsinden olan bu bilgi, temelsiz ve karanlık bir bilgidir; bilen ile bilinenin onda ayrılmadığı bir bilgidir.” (Kuçuradi, 2013: 31). Bu dolaysız bilgi, istemenin görüngüleri üzerinden dolaylı bir biçimde temellendirilebilir.

Temel isteme, kendi kendisiyle çatışarak nesneleşir. İnsan, istemenin nesneleşmesinin son basamağıdır. İstemenin kendi içinde çatışmasının hedefi özgür insanın ortaya çıkmasıdır. Ancak bu hedef, dışsal bir hedef yani tek ya da son hedef değildir. Bazı koşullar ortaya çıktığında nadiren gerçekleşir (Kuçuradi, 2013: 32).

### ***İstemenin Nesneleşme Basamakları***

Schopenhauer, dünyada varolan tek tek şeylerin, istemenin nesneleşmesi olduğunu ifade eder ve bu nesneleşmenin farklı basamaklar halinde ve bu basamaklarda bulunan idealar aracılığıyla gerçekleştiğini öne sürer. Başka bir deyişle, deneyimlediğimiz dünyanın tamamı istemenin nesneleşmesi olarak anlaşılabilir. Magee'ye göre, istemenin nesneleşme basamakları, evrimsel süreçteki konumları gereği doğal bir hiyerarşi oluşturur ve son basamak bütün sürecin ürünü olarak görülebilir (2002: 147).

İstemenin nesneleşme basamaklarının içeriğini Platon'un anladığı anlamda idealar oluşturur. İdealar belli bir zaman veya mekânda bulunmazlar, değişmeye uğramazlar ama değişmeye uğrayan, zaman, mekân ve nedensel ilişkiler içerisinde var olan tek tek şeylerin erişilmez ilk örnekleri ya da ebedi formlarıdır. İstemenin doğrudan, upuygun nesneleşmesi olan idealar, tek tek şeylerle isteme arasında varolan nesneleşme basamaklarında toplanırlar (Schopenhauer, 2018a: 80). İdea doğasını teklerde azar azar, eksik

bir şekilde açar. Bir basamaktaki ideaların altına giren tek tek şeylerin çatışması ve didinmesinin sonucunda daha yüksek bir basamak, daha yüksek bir idealar grubu ortaya çıkar.

Temel istemenin nesneleşmesi, aynı zamanda nedensel ilişkiler dünyasının içine girmesi anlamına gelir. İstemenin birinci nesneleşme basamağında, inorganik, yani maddesel dünya ve bu dünyayı yöneten kuvvetler bulunur. Zaman ve mekân içerisinde ortaya çıkan görüngüler dünyasını belirleyen yasalar yani doğa yasaları bu basamakta ele alınır.

İkinci basamak, insanı ve hayvanı da içine alacak şekilde bitkilerin dünyası, yani organik dünyadır. Bu basamakta, istemeyi belirleyen şey “yaşama bağlılık”tır. Tamamen kör bir isteme şeklinde ilerleyen “yaşama isteği” bitkisel yaşamın etkinliklerini belirler. Bitkisel yaşamda gerçekleşen etkinlikler, zorunlu bir şekilde uyarıcılar tarafından yönlendirilir. “Örneğin bir bitkide özsuynun yükselmesi, uyarıcıya bir tepki olarak ortaya çıkar” (Schopenhauer, 2009: 60).

İstemenin üçüncü ve dördüncü basamakları, insanın özgürlüğünün olanağı tartışması açısından özellikle önem taşımaktadır. İstemenin üçüncü nesneleşme basamağında, insanın ve hayvanın bedeni ve bedensel etkinliklerini belirleyen yasalar bulunur. İnsanın doğal yanından kaynaklanan yapıp etmeler bu basamakta en iyi şekilde gözlemlenebilir. “İsteme bizim bilgiyle yönetilmeyen bütün gövdesel işlerimizde, gövdenin bütün dirimsel, yaşamsal çalışmalarında, sindirimde, dolaşımında, salgılamada, üremede de nice biçimde körü körüne işleyip durur.” (Schopenhauer, 2009: 58).

Üçüncü basamakta, insanın ve hayvanın yaşamsal etkinliklerini belli türden bir bilginin yardımıyla belirleyen bir isteme ile karşılaşırız (Schopenhauer, 2009: 58). Fakat bu bilgi, kör isteme ile yönetilen etkinliklere eşlik etse de onları yönlendirmez (Schopenhauer, 2009: 58). Aksine, kör istemenin etkinliklerini gerçekleştirmenin aracı olarak kullanılır ve istemenin emrine girer. Ancak bu bilgi, tek tek durumları kavrayan, doğrudan doğruya duyumsamadan gelen bir bilgidir (Kuçuradi, 2013: 35).

İstemenin dördüncü nesneleşme basamağı insandır. Bu basamakta, insanın doğal yanından kaynaklanan davranışlar yerini düşünmeye dayalı davranışlara bırakır. Hayvanda ortaya çıkan, algılamayla birlikte giden anlık bilgi, Kuçuradi'nin deyişiyle görmenin sağladığı bilgi, istemenin hedeflerini gerçekleştirmesi için yetersiz gelmeye başlar ve böylece kavramsal düşünme, yani akıl ortaya çıkar:

... nice gereksinimi olan, sayısız şeyden örselenebilen insanın ikili bir bilgiyle aydınlatılması gerekiyordu. Sanki, şimdiye dek sınırlanmış olan hayvandaki türden algıya, yüksek düzeyde, olgusal bir bilgi eklenmeliydi. Şimdi, [hayvandaki] bu anlama yetisi akla, soyut kavramlar kurma yetisine dönüşmektedir. Bu akılla birlikte, geçmişle geleceğe uzanan, kendini bilen düşünme gelir. (Schopenhauer, 2018a: 101)

Bu basamakta, insan teklerinde ortaya çıkan kavramlaşmış bilgiyle birlikte, tekin istemesini etkileyen devindiricilerin de sayısı bir hayli artar. Hayvan teki isteklerine yalnızca birtakım duyu verilerini işleyerek ulaşırken, insan teki isteklerine ulaşmak için planlar ve projeler yapar. Kavramlaştıran akli sayesinde inançlar, fikirler, tasarımlar üretir ve bu ürettiklerine göre eyleme imkânına kavuşur. Akıl, insana ne istediğini bilme ve isteğini

gerçekleştirmek için nasıl bir yol izlemesi gerektiği üzerine düşünme fırsatı verir. Fakat bütün bu planlama ve düşünme eylemleri sırasında bilgi, hâlâ kişinin istemesinin bir uşağıdır. Bilginin, insanın istemesinin uşağı olması, eylemlerinin nedensel ilişkiler tarafından belirlenmesi anlamına gelir. Bu nedenle istemesi bilgi ile yönetilmeyen insan, eylemlerindeki zorunluluktan kurtulamaz, yani özgürce eylemde bulunamaz.

Hobbes'un ortaya koyduğu, akli doğal yanının hizmetinde olan insan anlayışı, Schopenhauer'in bilgisi istemesinin emrindeki insanına karşılık gelir. Fakat Hobbes'a göre, insanın eylemlerinde, doğal yanından kaynaklanan zorunluluğun dışına çıkma olanağı yokken, Schopenhauer'e göre, istemesi bilgi ile aydınlanmış insan için böyle bir olanak vardır. Schopenhauer, pek az insanda, Aristoteles'in deyişiyle "doğanın ona damgasını vurduktan sonra kalıbı parçaladığı" kimi benzersiz insanlarda, bilginin nitelik değiştirerek istemeye ağır basabileceğini söyler (Schopenhauer, 2016: 34). Böyle bir insan kavramlaşmış bilgiden özce başka türde olan bir bilgiyle istemesini susturarak kendisinin ne olduğunu ve insanın yapısını apaçık görebilir (Schopenhauer, 2018a: 288). Dünyayı kendinde yansıtan lekesiz bir ayna ve bu aynada kendini izleyen dünyanın ebedi gözü olabilir. "Artık o diğer insanlardan yapıcı başka olan bir insan olur: o her şey olur" (Kuçuradi, 2013: 37).

Özetle, temel istemenin dört basamakta doğrudan idealar olarak nesneleştirdiğini söylemek mümkündür. İsteme, kendini ilk nesneleşme basamağı olan anorganik dünyada (yer çekimi, itme, çekme gibi) doğa güçleri ve yasaları olarak, ikinci nesneleşme basamağı olan organik dünyada yaşama isteği ve bununla ilişkisinde büyüme ve gelişme, uyarıcılara cevap verme yetisi olarak, üçüncü nesneleşme basamağı olan hayvan dünyasında algılayıcı bilme imkânı ile devindiricilere cevap vererek devinme gücü olarak ve dördüncü nesneleşme basamağı olan insanda ise akıl ve kimi başka bilme imkânları olarak doğrudan nesneleştirmiştir. Sayılan tüm bu güç, yeti ve imkânlar aynı zamanda istemenin nesneleşme basamaklarının içeriğini oluşturan ve isteme ile tek tek şeyler arasında duran idealara karşılık gelirler.

### *İnsanın İkili Yapısı*

İnsanın diğer varlıklar arasındaki yerini kavramak için onun ikili yapısını ve bu yapıyı oluşturan bilen ve isteyen yan arasındaki ilişkileri ortaya koymak gerekir. Bu ilişkileri belirleyen şey insanda bulunan çeşitli bilme imkânlarıdır. Farklı bilme imkânları insan için farklı isteme ve eyleme imkânları oluşturur.

Schopenhauer'e göre insan, bilen ve isteyen yana sahip bir varlıktır, ama insandaki bilen yan isteyen yana -eğilimler, itilimler yanına- karşı çıkmaz. Bu iki yan birlikte bir insanı, belli bir zamanda ve mekânda yaşayan ve nedensel bağlar içerisinde olan kişiyi meydana getirir. Bilginin amacı, beden birçok organı gibi kişiyi desteklemek, kişinin istediklerine ulaşmasını kolaylaştırmaktır (Schopenhauer, 2018a: 102). Bilen yan olarak akıl, istemeden yoksundur, isteme de bilgiden. Akıl hangi düşüncelerle uğraşacağını belirleyen daima istemedir (Schopenhauer, 2018a: 119). Akıl hep geriden gelir. Gündelik hayatta da çoğunlukla asıl istediğimiz ve korktuğumuz şeylerin ne olduğunu olaylar olup bittikten sonra anlamamızın nedeni budur. İstemenin verdiği kararları akıl ancak sonradan bilme

konusu yapabilir. Herhangi bir seçim yapma sırasında aklın istemenin nasıl bir karar vereceği konusunda fikri yoktur (Schopenhauer, 2018a: 242). İsteme akla, istediği şeye hangi yoldan gidebileceği konusunda danışır yalnızca. Akıl da isteme için devindiriciler (tasarımlar, düşünceler) sağlar, ama istemenin kararlarının gizine ulaşamaz. Kişinin istemesi her durumda yine kendi bildiğini okur (Schopenhauer, 2018a: 121).

İnsanın bilen yanının nesne edindiği şey, olduğu gibi dünyadır. Karşımızda duran her şey, zamanda, mekânda bulunan her şey bilgi konusudur. Bu yönüyle dünya yalnızca tasarım olarak –görünen ve görülen her şey olarak– dünyadır (Kuçuradi, 2013: 8). Ne var ki, dünya yalnızca bir tasarımdan, görünüşten ibaret değildir; bundan başka o, bu tasarımın temeli olan, kendini bu şekilde gösteren istemedir (Schopenhauer, 2018a: 29).

Aslen dünya bir ve tektir, baştanbaşa istemedir. Tasarım olarak dünya isteme olarak dünyanın görünüşüdür. Biz bu ikisini ancak bilmek için ayırırız. Tek tek şeyler bu dünyanın öz yapısını oluşturan istemenin belli bir zamanda, mekânda ve nedensel ilişkiler zincirinde ortaya çıkmasından başka bir şey değildir. Bu ortaya çıkma da yukarıda bahsettiğimiz dört ayrı nesneleşme basamağı aracılığıyla olur. İsteme, idealardan meydana gelen varlık basamakları ve tek tek şeyler: bir tek olan dünya bunlardan ibarettir (Kuçuradi, 2013: 8).

Schopenhauer'in bilgi görüşüne baktığımızda, insanın bilen yanıyla dünyayı üç ayrı tarzda nesne edinebileceğini, temelde üç ayrı bilme imkânı ya da türü olduğunu görürüz. Bu bilme türlerinden ilki, hayvanda da bulunan “algılayıcı bilme” olarak adlandırabileceğimiz bilme türüdür. Algılayıcı bilme diğer bütün bilme türlerinin temelini oluşturur. Algılayıcı bilme sayesinde yeter sebep ilkesinin formları olan zaman, mekân ve nedensel ilişkiler içerisinde bulunan tek tek şeylerin anlık duyuşsal bilgisini ediniriz. Bu bilgiyi edinmemiz için duyu organlarımızın işler durumda olması yeterlidir (Schopenhauer, 2018a: 11). Bilen yanımızda bulunan ikinci bilme türü ise kavramlaştıran bilme, yani akıldır. Aklımız sayesinde duyularımızdan edindiğimiz algısal bilgi ile kavramlar oluşturup bu kavramları kurallı önermeler kurmak için kullanırız. İnsan bilgisinin birikimli bir şekilde ilerleyebilmesinin tek yolu algılama ile elde edilen bilginin kavramlaştırılmasıdır. Böylece ortaya kavramlaşmış bilgi çıkar. Kavramlaşmış bilgiyi ortaya koyan insansal etkinlik alanı bilimdir. Bilimin işi, yeter sebep ilişkileri içindeki görünüşleri, onların yasalarını ve bağlamını ortaya koymaktır.

Ayrıca, kişiyi şimdiye hapseden algılayıcı bilmenin aksine, düşünmenin geçmişten geleceğe uzanmasını sağlayan akıldır (Schopenhauer, 2018a: 101). Akıl sayesinde kişi eylemlerini önceden tasarlayabilir, “anın rastgele izlenimlerine bakmadan genel ilkelere göre eylemde” (Kuçuradi, 2013: 12, 13) bulunabilir. Yine de bu planlar ve tasarımlar daima kişinin istemesinin yöneldiği şeyleri elde etme uğruna yapılacaktır; çünkü kavramlaşmış bilgi kişiyi daima nedensel bağlar dünyasının sınırları içinde tutar. Aklın işi, kişinin kendisine istediğine uygun hedefler koymasını, bu hedeflerin peşinden gidebilmek için aldığı kararların ve yapıp etmelerinin tutarlı olmasını sağlamaktır (Kuçuradi, 2013: 12, 13). Bütün bunları yapan akıl, yaptıkları bunlardan ibaret olduğu müddetçe istemenin uşağı olarak kalmaya mahkûmdur (Schopenhauer, 2018a: 19). Bir insanda ağır basan bilgi, kavramlaşmış bilgi olduğu müddetçe, o her zaman bir “öğrenci”, bir “amatör” olacaktır. Günlük dilde yalnızca bu bilgiyle bezenmiş insanlara “mantıklı, akıllı insan” denir. Bu insan, aklını isteğine ulaşma ve

çıklarlarını koruma doğrultusunda ustaca kullanan insandır. O halde akıl, ortaya koyduğu kavramlaşmış bilgiyle insanı türdeşlerinden farklı kılıyor gibi görünse de bu, yapı bakımından bir ayrılık değil, derece bakımından bir ayrılıktır. Çünkü insanın aklıyla ortaya koyduğu kavramlaşmış bilgi yalnızca bir araçtır. İnsan yaşamını kolaylaştırmak için de bu bilgiye başvurabiliriz, savaş gereçleri üretmek için de.

Schopenhauer'e göre insanı türdeşlerinden yapıcı farklı, apayrı kılan bilme türü, nedensel bağların ötesine geçen bilmedir. Bu bilme türünde tasarım olarak dünyanın, zaman, mekân ve nedensellik zincirinin, dolayısıyla tek tek şeylerin ötesine geçilir, Maya'nın peçesi aralanır (Schopenhauer, 2018a: 235). Artık bilinen, istemenin dolaylı nesneleşmesi olan bir tek değil, onun kendisi ya da doğrudan nesneleşmesi olan ideadır. İdealar şeylerin değişmez, kalıcı ilk örnekleridir. İdealar, dünyanın öz yapısı olan isteme ile tek tek şeyler arasında, yeter sebep ilkesinin formları dışında durur. Bir türün ideası, o türü o tür yapan şeye karşılık gelir. İdeaları ve istemeyi bilme, akli aşan bir bilmedir, en doğru ifadeyle bir çeşit görmedir. Bu görme sırasında insan, her tekte öz olanı, onda da bütün türü görür. Doğrudan doğruya göze verilen bu canlı bilginin konuşmaya başladığı yerde, nedensel bağlar dünyasında iş gören kavramlaşmış bilgi ve kavramlaştıran akıl susar. İdeanın bilgisi özce başkadır ve bu başkalığı hem bilen hem de bilinendeki geçici bir değişikliğe borçludur (Schopenhauer, 2018a: 146).

Nedensel bağların ötesine geçen bilmede, bilinen şey artık bir tek olmadığı için, bilenin de yapıcı değişmesi, tekliliğinden/kişiliğinden sıyrılması gerekir. İnsan, aklın kavramları olan zaman, mekân ve nedensellikten bağımsız hale gelmedikçe, yani idealaşmadıkça istemeyi ve ideaları bilme konusu yapamaz. İdealaşan ve böylece nedensel bağların ötesine geçen insan "bağımsız bilen insan"dır (Schopenhauer, 2018a: 126). Bu bilme türünde, her bilen, "insanı", her bilinen şey de kendi türünü temsil eder. Bilen de bilinen de idealaşır. "Bundan dolayı ben, geriye kalan bağımsız insanı, dünyanın ebedi gözü olarak tanıttım; bu göz, görme açıklığı çok farklı dereceler gösterse bile, hayatın içinde olan bütün varlıklardan görür" (Kuçuradi, 2013: 19). Şeylerin ve insanın yapısını bu şekilde değiştiren, şeyleri nedensel bağların dışında görebilecek açıklığa ulaşmış bilgidir.

Bizi nedensel bağlar dünyasına bağlayan şey, sahip olduğumuz kişisel istemdir. İstememizi doyurabilmek için haz verici şeylere yönelir, acı verici şeylerden kaçınılır. Aklımızı da hazzı maksimize etmek için bir hesap aracı olarak kullanılırız. Bu sebeple, bağımsız bilen insan olma imkânının hayata geçmesi, "kendini, içinde bulunduğu ilişkileri unutan" bir insanı gerektirir (Schopenhauer, 2018a: 140). Böyle bir insan, bilgiyi istemenin hizmetinden çekip alır, "dünyanın açık gözü olarak kalabilmek için kendi kişiliğinden bir süreliğine" soyunur (Schopenhauer, 2018a: 140). "Böyle bir varlık olarak, şeylere böyle baktığı sürece insan her şeydir: dünyanın varlığı onun için bir yük, onu yıkan bir şey değildir" (Kuçuradi, 2013: 20).

Nedensel bağlar dünyasında yaşayan kişi yalnızca tekleri bilme konusu yapar, kendisi de onlar gibi göçüp gider. Nedensel bağlar dünyasının ötesine geçen bilme durumunda, insan da dünya da ebedilik kazanır (Schopenhauer, 2018a: 20). Ölüm yalnızca belli bir zamanda, mekânda ve nedensellik zinciri içinde olan şeylere dokunabilir. İstemenin kendisi de idealar da onları seyreden dünyanın gözü de sonsuzluğu yaşar.



Nedensel bağların ötesine geçen bilme türüyle iş gören iki insansal etkinlik alanı vardır: sanat ve felsefe. İkisi de bu bilme türüyle elde ettikleri veriyi kendi amaçlarına uygun bir şekilde işlediğinde sanatsal bilgi ve metafizik bilgi<sup>2</sup> ortaya çıkar. Felsefenin işi, "deney imkânının ötesine, yani tabiatın ya da şeylerin verilmiş görünüşünün ötesine gittiği söylenen bilgiyi" ortaya koymaktır (Kuçuradi, 2013: 15). Fakat bilginin şeylerin ötesine gitmesi, bu bilginin realiteden kopuk soyut kavramlarla iş gördüğü anlamına gelmez. Metafizik bilginin temeli, bütün diğer bilgiler gibi görünüşler dünyasındadır, yani algılamayla edinilen bilgidedir. Fakat metafizik bilgide, bilme konusu yapılan şey, bir bütün olarak deney dünyasının temeli, onu mümkün kılan çekirdeğidir. Bu bilgi ile insanın ve varlığın yapısı, esas ve değişmez yapısı öğrenilir. Görünüşlerden hareket eden, ama onun ötesine geçebilen bu bilgiyi sınamanın yolu yine görünüşler dünyasına bakmaktan geçer. Ancak bu bilgiyle, her bir tekte kendini ele vereni görmek, temel istemenin ve insanın yapısını, ideaları ve insan ideasını kavramak mümkün hale gelir. Böylece, felsefe, kavramlarını temel istemeye ve idealara bakarak içeriklendirme imkânı bulur. Bu da onu, kavramlarını nedensel bağlar dünyasındaki tekler arasındaki ilişkilerden hareketle oluşturan bilimlerden ayıran en önemli noktadır.

Nedensel bağlar dünyasının ötesine geçen bilme türüyle iş gören diğer insansal etkinlik alanı olan sanatın amacı ise "Saf bakmayla kavranılmış ebedi ideleri, dünyanın görünüşlerinde öz olanı, kalıcı olanı yeniden vermek"tir (Schopenhauer, 2018a: 139). Bunu verirken kullanılan malzemeye göre de mimari, heykel, resim, müzik ya da şiir adını alır. Sanatçı seyre daldığı nesneyi "dünyanın gidişindeki akıştan koparıp alır, bu nesneyi önünde yalıtılmış olarak tutar. Bu akıntıda küçücük bir şey olan bu bir tek şey, sanat için bütünü temsilcisine dönüşür, uzamla zamandaki sonsuz çokluğa eşdeğer olur" (Schopenhauer, 2018a: 139). Sanat bu tekte durur ve zaman çarkını durdurur, onun için "ilişkiler ortadan kalkar; onun nesnesi yalnızca özsel olandır, ideadır" (Schopenhauer, 2018a: 139). Sanatın nesnesi zaman, mekân ve nedensellik zinciri formlarının dışındadır. Bu nedenle sanat "şeyleri yeter sebep ilkesinden bağımsız görme yolu" olarak tanımlanabilir (Schopenhauer, 2018a: 139).

Sanat bize tek tek şeylerden hareketle ideaların yapısını, onları o şey yapan şeyi gösterir (White, 2012: 138). Sanat eserinde seyre daldığımız şey bir taş değil taşlık, bir ağaç değil ağaçlık, bir insan değil insanlıktır. Dostoyevski bize Dimitri, Alyoşa ve İvan aracılığıyla bir bütün olarak insanın yapısının ne olduğunu; Sophokles, Kral Oidipus aracılığıyla yazgının ne olduğunu, Exupéry, Küçük Prens aracılığıyla dostluğun ne olduğunu göstermektedir. Beethoven'ın Neşeye Övgü'sünde sevinci, Rodin'in Düşünen Adam'ında düşünmeyi, Van Gogh'un Yıldızlı Gece'sinde aydınlanmayı görürüz. Bütün bu eserlerde dile gelen şey, insanı da içine alacak şekilde, hayata dair bir şey, bir ideadır.

Metafizik bilgi ile sanatsal bilgi arasındaki fark şudur: felsefe dünyanın yapısını açıklamak ister. Schopenhauer'in yaptığı gibi, istemeyi ve istemenin nesneleşme basamaklarındaki ideaları kavramsallaştırmayı amaçlar. Oysa sanat, nedensel bağların, yeter sebeplerin dışında bulunan dünyayı açıklamadan, doğrudan doğruya gösterir (Kuçuradi,

<sup>2</sup> Varlığın ne olduğunu ortaya koyan bilgi.

2013: 23). Her halis sanat eseri “hayat nedir?” sorusunu “görme” için cevaplandırır (Kuçuradi, 2013: 24). Bu bakımdan sanat ve felsefenin sırt sırta veren iki alan olduğu, ikisinin de gözlerini aynı yere, nedensel bağların ötesine diktiği, fakat birinin görüleni göstermeyi, diğerininse açıklamayı amaç edindiği söylenebilir.

Bu iki alanda ortaya koyulan halis sanat ve felsefe eserleri, tek tek kişilere, kendilerini, kendi istemelerini ve kendi istemeleri aracılığıyla insanın ve temel istemenin yapısını kavrama olanağı sağlar. Böylece bu kişiler, insanı türdeşlerinden yapıca farklı, apayrı kılan bilme imkânını, nedensel bağların ötesine geçen bilme imkânını hayata geçirebilirler. Bu imkânın hayata geçmesiyle kişi, bir an için bile olsa, kişiliğinden sıyrılmayı, kendisini sıkı sıkıya çıkarlarına, eğilim ve itilimlerine bağlayan ateşli istemesini susturmayı başarabilir, bağımsız bilen insan olabilir.

Buraya kadar, Schopenhauer’e göre, kişideki bilen ve isteyen yan arasında kurulan farklı türden ilişkilerin farklı insan tiplerini ortaya çıkardığı ve bu ilişkileri belirleyen şeyin de insanda bulunan farklı bilme imkânları olduğu ortaya konulmuştur. Schopenhauer, sadece ilk iki bilme imkânını hayata geçirdiği için bilgisi istemesinin emrinde olan insanı “akıllı insan”, nedensel bağlar dünyasının ötesine geçen üçüncü bilme imkânını gerçekleştirdiği için bilgisi istemenin boyunduruğundan kurtulmuş insanı “özgür insan” olarak adlandırmaktadır.

### ***Akıllı İnsan***

Schopenhauer, sadece nedensel bağların ötesine geçemeyen bilme imkânlarıyla dünyaya yönelen insan tipini “tabiatın fabrikasyonu insan” olarak adlandırır. Tabiatın fabrikasyonu insan, algılayıcı bilme imkânını yeterli düzeyde kullanabilen, fakat kavramlaştıran bilme imkânını, yani aklını çok da etkin kullanamayan insan tipidir. Aklını gerektiği ölçüde kullanamadığı için sürekli peşinden koştuğu istekleriyle bir oraya, bir buraya savrulur. Bu insan, o sırada ne istediğini bilen, ama genel anlamda ne istediğini bilmeyen, bu nedenle de isteğine ulaşmak için gereken hesaplamaları ve planlamaları yapamayan insandır (Kuçuradi, 2013: 70). O, kendi kendini seyredmeden, zikzaklar çizerek, rastgele yaşar. Bu insanların hayattaki bütün işi ölüm gelinceye kadar gün doldurmak ve üremektir. İnsanların çoğu bu insan tipinin altına girer.

Akıllı insan ise, algılayıcı bilme imkânının yanında aklını da en etkin şekilde kullanabilen insandır. O, kendi kendisini seyredabilen, hayattan ne istediğini bilen ve "tuttuğunu koparan" insandır. Bu insan tipinde bilgi, kişiye ne isteğini gösterebilir ve istediklerine ulaşmada büyük kolaylıklar sağlayabilir ancak daha fazlasını yapamaz. Bilgi, isteyen yanı yönetemez ve kişiye temel istemeyi kavrama imkânı vermez.

Akıllı insan kendi istemesine evet diyen ve ne istediğini bilerek evet diyen insandır. Bu sebeple kendi eğilimleri, yatkınlıkları arasında neyin en güçlü olduğunu bilip onu geliştirmeye yönelebilir. Nedensel bağlardan kopamayan akıllı insanın yapabileceği tek şey, son derece güçlü olan kendi istemesini bilmek ve ona göre bir hedef çizerek boş ve anlamsız

bir hayat içinde bir istekten ötekine hesaplı ve planlı bir şekilde koşturmaktır (Kuçuradi, 2013: 77).

Geçmişten kolayca ders çıkartabilen ve dili iyi kullanan akıllı insan, diğer insanları manipüle etme ve onları kendi istemesinin hedeflerinin aleti yapma konusunda oldukça başarılıdır. Bunun arkasında yatan sebep, onun isteklerini gerçekleştirmesine engel olan her şeyi -kişileri de- yok etmeyi göze alabilecek kadar kuvvetli bir biçimde istemesidir. Diğer kişiler onun için dolaylı olarak bildiği nesnelere farksızdır. Doğrudan duyduğu tek şey ise kendisi, kendi istekleridir. Dünyanın merkezinde kendi beni vardır. Dolayısıyla, kendisi ayakta kalmadıkça zaten bir dünya yoktur. Başka bir deyişle, nedensel bağlara en sıkı sarılan insan akıllı insandır (Kuçuradi, 2013: 87).

Nedensel bağlar dünyasına bu ölçüde bağımlı oluşu, bir imkân olan özgürlüğü akıllı insan için ulaşılmaz kılar. Onun eylemlerinin temelinde bencillik ve başkasının kötülüğünü isteme yatar (Schopenhauer, 2018a: 300). Sırf tatmin için yapılan vahşilik, başkasının iyi durumuna duyulan kıskançlık bu bencilliğin çeşitli görünüşleridir. Bencil kişi, istemesi kendisine yapışmış olduğu için adaleti veya sevgiyi duyması mümkün olmayan kişidir. O, değerlere karşı sağırdır. Schopenhauer, doğadaki her şeyin özünde bencillik olduğunu fakat insanın bu bencilliği aşabileceğini savunur. (Janaway, 1989: 281) Bu da nedensel bağlardan özgürleşme ile mümkündür.

### *Özgür İnsan*

Schopenhauer felsefesinde özgürleşme yolunda zorunlu ve ilk adım nedensel bağların ötesine geçen bilme imkânını kullanarak, kişisel istemenin tutsağı olmaktan kurtulmaktır (Schopenhauer, 2018a: 312). Fakat bizi istemenin tutsaklığından kurtaran bu imkânı hayata geçirmek için halis sanat ve felsefe eserleriyle buluşmak zorunlu değildir. Kişi, eğer yeterince keskin gözlere sahipse, kendi hayatı ve isteyen yanı üzerine düşünmekle de hayatın öz yapısı olan istemeyi kavrayabilir. Kişinin kendi kendisi hakkında aracısız bir doğrudan görmeyle edindiği bilgi, insana, insanın ve dünyanın yapısının ne olduğunu açıkça gösterir. Burada kişinin yaptığı şey, nedensel bağların ötesine geçen bilme imkânını kendisine yöneltmek ve kendisinde dünyayı bilmektir. İnsanın kendi kendisi hakkında bilgisi tam bir açıklık kazandığında, "- yani insanın, hayatın ve dünyanın yapısı görüldüğünde -kişiyi, insan olarak yapısını değiştirebilmesini, başka bir insan olabilmelerini; bu dünyayı ayakta tutan biri olabilmelerini sağlar" (Kuçuradi, 2013: 15).

İşte bu noktada karşımıza özgürleşmenin ikinci adımı olan, karakteri/yapıyı silme aşaması çıkar. Kişinin kendisinde, kendi istemesinde dünyanın çekirdeğini oluşturan temel istemeyi görmesi sayesinde, o güne kadar sahip olduğu kör istemeyle edindiği huylardan oluşan ve şu an onun yapıp ettiklerini belirleyen karakterini silme imkânı ortaya çıkar. Artık yapıp ettiklerini kör istemesiyle değil, nedensel bağların ötesini gören bilgiyle aydınlanmış istemesiyle belirleyebilecektir.

Karakterin silinmesinden bahsetmeden önce, kişiyi kendi karakterini silmeye ve yapıcı başka bir kişi olmaya itebilecek olan bağımsız bilme durumunun, istemeyi açık seçik

kavrama durumunun ne olduğunu açmak yerinde olacaktır. Kişi kendini bilirken, kendisinde bildiği, ardı arkası kesilmeyen istemelerden oluşan kocaman bir isteme olduğudur. Ardından dünyaya bakar kişi, istemenin nesneleşmesi olan diğer insanlara ve şeylere bakar. İnsanların adına mutluluk dediği ve durmadan peşinden koştuğu şey istenilenin gerçekleşmesinden başka bir şey değildir (Schopenhauer, 2018a: 247). Dinmeyen bir açıklıkla, hedefsiz bir şekilde isteyip durur insanlar. Gerçekleşmeyen her istek acıyı doğurur. Fakat istenilene ulaşılan nadir tatmin anlarından sonra da durum pek parlak değildir. Eğer isteme bu anlardan sonra isteyecek yeni bir şey bulamazsa bu sefer de can sıkıntısı baş gösterir. Dolayısıyla, can sıkıntısıyla acı arasında, ender mutluluk anlarından oluşan, acınası bir hayat hüküm sürmektedir insan dünyasında (Schopenhauer, 2018a: 251). İstemenin diğer nesneleşmeleri olan hayvanlar, bitkiler ve cansız varlıklarda da durum pek farklı değildir. İstemenin bu hedefsiz oyunu giderek daha az olmak üzere bütün bu nesneleşme basamaklarında görünmeye devam eder. Doğadaki her şey sürekli istemekte ve isteğini elde etmek için diğer varlıklarla çatışmaktadır. Hayvanlar birbiriyle ve bitkilerle sonu gelmeyen bir savaş halindedir. Bitkiler de bir yandan toprağı, inorganik dünyayı bir yandan da birbirlerini sindirerek ısrarla yaşama tutunmaya çalışmaktadırlar. Nereye bakılırsa bakılsın, görülecek tek şey bitimsiz bir çatışmadır. Acı ve ölüm her yerdedir. İstemenin oyunu budur işte. Bu oyunda her kişi ve şey kendi rolünü oynar, türünü devam ettirir, böylece istemenin elinde bir oyuncak olmaktan öteye geçemez. İstemenin kurduğu piyeste aynı roller için hazırlanan maskelerin içine girip çıkan, kim olduğu önemli olmayan oyuncular gibidir bütün tek tek şeyler. Ancak arada bir, bütün bu evrensel oyun sürüp giderken, kör isteme aydınlanarak kendisini açık seçik görme imkânına kavuşur. "O zaman bu ebedi oyun bir an için durur: özgür bir insan bakar dünyaya: ve sonra oyun yine devam eder" (Kuçuradi, 2013: 38). Kendinde, kendi istemesinde temel istemeyi bilen insandır oyunu durduran.

Kişinin kendisiyle ve temel istemenin oyunuyla yüz yüze gelmesi öyle sert olabilir ki, kişi, kendi kişi olarak yapısına ve kör istemenin bir oyuncağı olmaya hayır<sup>3</sup> diyebilir, nedensel bağlar dünyasının ötesine geçebilir. Bunu yapan kişi yalnızca istemenin hedefsiz oyununu görmeye kalmayıp aynı zamanda insanın bir imkânlar varlığı olduğunu kavramış ve bu imkânların kapısını açan özgürlüğü hayata geçirebilecek tek varlık olduğunu anlamıştır. Bu, akılla ilgisi olmayan, doğrudan bir görmenin sağladığı bir farkındalık, nedensel bağlardan bir kopmadır (Schopenhauer, 2018a: 238). "Birdenbire, aydınlık bir anda, -bir insan hayatının en önemli anını meydana getiren bir anda- olup biten" bir kopmadır bu (Kuçuradi, 2013: 48). İnsanı değiştirecek kadar sarsan bu olay, açıklanması zor bir olaydır. "İstemeye bu 'hayır' deme, insanın özgürlük dünyasına bu girmesi planlanıp zorla gerçekleştirilemez; bu, insandaki bilgi ile istemenin iç ilişkisinden çıkar, bundan dolayı da

<sup>3</sup> İstemeye "hayır" demenin iki farklı yönü vardır. Bunlardan ilki, insanın insanla ilişkisinde bir insanın kendini yenmesi, ben'ini silmesi, herkesle bir duyması, herkeste insanı görmesidir; diğeri ise, insanın bu hayata, olduğu gibi hayata hayır demesi dolayısıyla kendini aşama aşama yok etmeye yönelmesi, yani asketizmdir (Jacquette, 2000: 43). Bu çalışmada istemeye hayır demenin ilk anlamı esas alınacaktır.

birdenbire ve dışarıdan konmuş gibi gelir", "Zorunluluk tabiatın ülkesidir; özgürlükse (Tanrısal) lütfun ülkesi"; bunlar Schopenhauer'in sözleridir (Kuçuradi, 2013: 68).

Dünyanın ve insanın öz yapısını bu açıklıkta görüp hayır diyerek aydınlanmış bir istemeyle yaşama devam eden ve dolayısıyla artık başka türlü eyleyen özgür insan, görünüşler dünyasının yapısına aykırı bir insandır. O, bütün diğer görünüşlerden ve insanlardan farklı, bambaşka bir görünüş olarak dikilir dünyanın orta yerinde; çünkü idealar dünyasına ait olan özgürlüğü tekler dünyasında bir tekin içine, kendi kişisine sokmayı başarmıştır (Schopenhauer, 2018a: 239). Burada olan şey, kişinin temelden değişimidir. Karakterinin ortadan kalkmasıyla kişi "kendisinden sıyrılır", "yeniden doğar". Ansızın çakan bir şimşekten yayılan ışıkla, insanın yapısını ve her şeyin birliğini görür. Bunu görünce de kendini siler. Yeni bir insandır o, idealaşmıştır ve insanı temsil etmektedir (Kuçuradi, 2013: 68). Onun karakterini silmesi, bugüne kadar istedikleriyle inşa ettiği ve şu anda onu zorunlu olarak belirleyen huyların silinmesidir. Kişi, böylesi bir görme/bilme anından sonra, o kişi olmayı bırakır ve kendini yeniden inşa eder (Schopenhauer, 2018a: 313).

Schopenhauer'e göre, tekler dünyasının sınırını aşmayı sağlayan bilmeye bizi götürebilecek yollardan birisi, insanın kendisinin yaşadığı çok derin bir acıdır. Böylesi acılar arıtıcı bir ateşi muhafaza ederler kendilerinde (Schopenhauer, 2018a: 315). "Acının aşırılığından hayatın son sırrı kendini açar onlara: bu da yeter sebep ilkesine bağlı bilgiye nice ayrı görünseler de felaket ile kötülüğün, acı çekme ile tiksindenin, işkence çeken ile işkence edenin aslında bir olduğu"dur (Kuçuradi, 2013: 79). Bu durumda kişi kendi acısının derinlerinde dünyanın acısını -ve insanın acısını- duyma imkânına kavuşur. Bu acı, insanları özgürleştiren bir acıdır, soylu bir acıdır, "şikayet ettiren 'sulu duygululuk' değildir", Tanrının bir lütfudur (Kuçuradi, 2013: 79).

Özgür kişi artık dünyaya sadece kendi açısından bakmaktan, her şeyi kendi beni ile ilgi içine sokarak değerlendirmekten vazgeçer. Nedensel bağların ötesine geçen bilgiyle "aydınlanan isteme, kendi kendini gören isteme, kendini kırar; çünkü o, kendini kıracak kadar güçlü olmuş, o insan da kendi eğilimlerine, çıkarlarına, kişi olarak ilgilerine hayır diyecek kadar güçlü olmuştur" (Kuçuradi, 2013: 67). Bu gücü insan ideasını temsil etmesinden alır. O, ölüp gitmeye mahkûm olan kişiliğinden sıyrılarak göğsünü ideanın ebedi nefesiyle doldurmuştur. Yok oluşa karşı koymanın Tanrısal bir yolunu bulmuştur (Schopenhauer, 2018a: 236).

Kişide "isteme tam olarak ortadan kalktıktan sonra kalan şey, daha istemeyle dolu olan insanlar için bir hiçtir şüphesiz. Ama tersine, istemenin onlarda kendisine 'hayır' dediği insanlar için, bizim bunca gerçek dünyamız, bütün güneşleri ve samanyollarıyla birlikte, hiçtir" (Kuçuradi, 2013: 83). Hayatın kısa rüyasını verip, sınırsız zamanın gecesini almıştır özgür kişi (Schopenhauer, 2019: 72).

Kendi tabiatına karşı uzun zaman acı bir şekilde savaşıyor onu yenen, kendinde dünyayı yenen insan,

Bağımsız bilen bir varlık olarak, dünyanın pırıl pırıl aynası olarak kalır. Onu artık hiçbir şey kaygılandıramaz, artık hiçbir şey sarsamaz çünkü bizi dünyaya bağlı tutan istekler, korku, kıskançlık, öfke olarak bizi sürükleyen bir acı içinde bir oraya bir buraya iten istemenin binbir

çeşit iplerini koparmıştır. Şimdi sükûnet içinde, gülümseyerek, arkaya doğru, bu dünyanın hayaletlerine; bir zamanlar onu da duygulandırabilmiş ve işkence çektirebilmiş, ama şimdi, oyun bittikten sonra satranç figürleri gibi, ya da ertesi günün sabahında, şekilleri bizi karnaval gecesi kışkırtmış ve tedirgin etmiş, sonra da çıkarılmış karnaval elbiseleri gibi, önünde öylesine ilgi uyandırmadan duran bu dünyanın hayaletlerine bakar. (Kuçuradi, 2013: 80)

O, kendisiyle diğer insanlar arasındaki sınırı silmiştir. Fakat insanın "bu dünyanın hayaletleri"nden kurtulması için hiçbir ahlak kuralı ya da ilke olarak benimsenebilecek bir soyut kavram vermez Schopenhauer. Bu kurtuluşun yolu sadece kişinin kendi kendisiyle hesaplaşarak özgürlüğün peşine düşmesinden geçer. Ayrıca özgürleşmenin bitmeyen bir süreç olduğu unutulmamalıdır. Kişi yaşadığı sürece kör isteme kişiyi belirlemek için her an pusuda bekleyecektir.

Özgür kişinin eylemlerinin temelinde yatan ve onu şöyle ya da böyle yapmaya iten şeyler adalet ve sevgidir. İstemenin ve insanın yapısını açıkça görmeden önce kişinin eylemlerini belirleyen bencillik ile başkasının kötülüğünü istemenin yerini özgür insanda bu iki değer alır. Bencilliğin karşıtı adalet, başkasının kötülüğünü istemenin karşıtı sevgidir. Az da olsa kimi insanlar vardır, ihtiyaç içinde olan başkalarına sırf onlar da insan olduğu için yardım ederler. Eylemlerinin amacı karşıdaki kimseden başka bir şey değildir. Ve burada eylemde bulunan insan, kendisinin karşısındakiyle birliğini açık ve içten bir şekilde görmektedir. 'Ben' ile 'sen' arasındaki uçurum kapanır böyle eylemlerde (Kuçuradi, 2013: 89). Adil kişi bencilliğini sınırlayan ve başkalarına acı çektirmeyen, dolayısıyla kendini yenen kişidir. Seven kişi ise yalnızca bununla sınırlı kalmayan, sırf bir başka insanın iyi olması için bir şeyler yapmaya çalışan, bunun için -zaten silmiş olduğu- kendi kişisine gelecek zararlara hazır olan, "insanı seven" kişidir (Schopenhauer, 2018a: 296). İnsanı seven kişi, dünyayı kendinde yenen kişidir.

### *Schindler'in Listesi'nde Akıllı İnsan ve Özgür İnsan*

Sanat ve felsefenin sırt sırta veren iki alan olduğuna, ikisinin de gözlerini aynı yere, nedensel bağların ötesine diktiğine fakat birinin görüleni göstermeyi, diğerininse açıklamayı amaç edindiğine değinmiştik. Bu bölümde, Schopenhauer'in, felsefi söylemle yapmış olduğu akıllı insan ve özgür insan ayrımının, Steven Spielberg'in *Schindler'in Listesi* filminde Amon Goeth ve Oskar Schindler karakterlerinde gösterildiği ortaya konulacaktır.

Oskar Schindler, II. Dünya Savaşı sırasında yaşamış Çek bir iş adamıdır. Bir emaye fabrikasını işletip para kazanmak için Polonya'ya gider. Bu sırada, Yahudiler evlerinden edilerek çalışma kamplarına götürülmektedirler. Schindler'in fabrikayı devralacak parası yoktur. Yahudi bir muhasebeci olan Itzhak Stern'i bularak ona fabrikayı işletmek istediğini fakat yatırım için gereken parasının olmadığını, bu parayı Yahudilerden temin etmek istediğini söyler. Stern'in yardımıyla bazı Yahudilerle anlaşır, gereken parayı bulur ve fabrika faaliyete geçer. Başlangıçta, Stern'den, Yahudilerin Polonyalılardan daha ucuza çalıştığını öğrenince, toplam maliyeti azaltıp kârı maksimize etmek için fabrikasında Yahudi işçi çalıştırmaya başlar.

Filmin başlarında, Schindler, Schopenhauer'ın "akıllı insan" adını verdiği insan tipine daha yakın bir kişi olarak gösterilmektedir. Devraldığı fabrika çalışmaya başladığında amacı kendi sektöründe ismini duyurmak, böylece de sermayesini olabildiğince büyütme. Bu amacına ulaşmak için bir hesap aracı olan aklını işe koşar, izleyeceği yolu özenle belirler, plan ve projelerini oluşturur ve gereken anlaşmaları yapar. Schopenhauer'ın akıllı insanı gibi, ne istediğini bilir ve istediğine ulaşmak, "tuttuğunu koparmak için" istemesine evet der. Henüz eylemlerini kör istemesi yönlendirmektedir ve bilgisi de istemesinin emrindedir. Fakat aynı zamanda bu istemenin yapısını görebilecek, onu kendisinde bilebilecek bir öz karaktere sahiptir.

Krakow kampındaki Yahudi işçiler fabrikaya gönderildikten sonra fabrika çalışmaya başlamıştır. O sıralarda, Amon Goeth, kampa komutan olarak atanır. Goeth, istemenin sonu gelmeyen oyununa kendisini bırakan, bu oyunun kurallarını çok iyi bilen, nasıl kazanacağını gören, akıllı bir insandır. Schindler'den farklı olarak Goeth, temel istemenin yapısını görebilecek bir öz karaktere sahip değildir. O, bencilce isteklerini doyurmak, kişisel istemesini hedeflerine ulaştırmak için her şeyin yapılabileceğini düşünen türde birisidir. Bu yolda herkesi ve her şeyi araçsallaştırmaktadır. Başkalarına, isteklerine ulaşmasını sağladıkları ölçüde değer vermektedir. Yahudiler, bunu sağladıkları müddetçe onun gözünde değerlidirler. Goeth, kendi benine ve bencilce isteklerine o kadar odaklanmıştır ki, bu bencillik başkasının kötülüğünü istemeye kadar gider (Schopenhauer, 2018a: 300). Sadece kendini tatmin etmek için bile başkalarına acı çektirebilmektedir. Sabah kalktığına içine düştüğü can sıkıntısından kurtulmak için balkona çıkıp gözüne kestirdiği bir Yahudi'yi vurabilmekte ya da kampta yer açmak için toplu bir şekilde Yahudilerin öldürülmesi emrini verebilmektedir. Onun için dünya -ve bu sırada içindeki insanlar da- istemesinin yutacağı koca bir lokmadan ibarettir. Yalnızca kendi istemesi ile meşgul olduğu için adalet ve sevgi gibi değerleri kavrayamaz. O, değerlere karşı sağırdır.

Goeth, Krakow'a atandıktan sonra, yeni gelecek işçilere yer açmak için kampın tasfiye edilmesi emrini verir. Kampın tasfiyesini yüksek bir tepeden izleyen Schindler, bütün vahşetin ortasında dolaşmakta olan kırmızı paltolu bir kız çocuğu görür. Bu çocuğu gördüğü an, onun için bir dönüm noktasıdır. O anda, istemenin oyunu Schindler için durur. Kuçuradi'nin dediği gibi, "özgür bir insan bakar dünyaya ve sonra oyun yine devam eder" (Kuçuradi, 2013: 38). Bundan sonra, hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktır.

Schindler, kampın tasfiyesi sırasında kampta dolaşan kırmızı paltolu kızını gördüğü anda istemenin oyunu onun için durmuştur. Karşılaştığı bu tek durumda, insanın ve dünyanın yapısını doğrudan kavramıştır. Başta hissettiği şey keskin bir acıdır. Gözleri önce, bir hiç uğruna saniyeler içinde onlarcası ölüp giden insanlara takılır. Belki de istemenin sonu gelmeyen kanlı oyunu, durmadan dişini kendine sapladığı oyunu, tarih boyunca hiç bu kadar açık seçik görünür hale gelmemiştir. Schindler acı içinde bakar önündeki dünyaya. Öyle ağır duyar ki bu acıyı, hayatın son sırrı açılır kendisine: Ayrı ayrı görünseler de işkence edenle işkence edilen, ölenle öldüren birdir. Hepsinde çatışıp duran bir ve aynı istemedir. Her birinden aynı emir çınlamaktadır: "Tat twam asi!"<sup>4</sup> Bunu gören Schindler

<sup>4</sup> "Sen busun!"

kendi acısının derinlerinde dünyanın acısını -ve insanın acısını- duyma imkânına kavuşur. Bu acı, insanı özgürleştiren bir acıdır, soylu bir acıdır, "şikayet ettiren 'sulu duygululuk' değildir", Tanrının bir lütfudur (Kuçuradi, 2013: 79). İnsana duru gözler armağan eder böylesi acılar.

Schindler, ardından bunca ölümün, yok yere yitip gidenlerin arasında kılma bile zarar gelmeden yürüyerek ilerleyen kırmızı paltolu kızı görür. Bu kız çocuğunda harcanmadan, pırıl pırıl kalan ama çevredeki insanlarda hiçe sayılarak yok edilen şeyin, insanın değerinin ayırdına varır. Her ne kadar tek tek insanlara baksa da artık onlarda gördüğü şey insan ideasıdır, her birinin insan olmakla sahip olduğu birtakım, yitip giden olanaklardır<sup>5</sup>.

İnsanın ve hayatın yapısı hakkında bir anda olup bitiveren bu derin kavrayış Schindler'in ruhunda büyük bir yangına sebep olur. Doğrudan görmeyle edinilen bilgi, karaktere düşen güçlü bir yıldırım gibidir. Kişinin o güne kadar yapıp ettikleriyle kazandığı ve artık her eylemini adeta zorunlu olarak belirleyen huyları birden parçalanmaya ve güçlerini yitirmeye başlar. Kişiyi kişi yapan ne varsa silikleşir.

Artık Schindler, dünyaya subjektif bakmaktan, her şeyi kendi ben'iyle ilgi içine sokarak değerlendirmekten vazgeçer. Çünkü nedensel bağların ötesine geçen bilgiyle "aydınlanan isteme, kendi kendini gören isteme, kendini kırar; çünkü o, kendini kıracak kadar güçlü olmuş, o insan da kendi eğilimlerine, çıkarlarına, kişi olarak ilgilerine hayır diyecek kadar güçlü olmuştur" (Kuçuradi, 2013: 67). Bu gücü, insan ideasını temsil etmesinden almaktadır. O, ölüp gitmeye mahkûm olan kişiliğinden sıyrılarak göğsünü ideanın ebedi nefesiyle doldurmuştur. Artık ona yön verecek olan şey diğer bütün varolanlardaki gibi bir kör isteme değil, yapıca farklı, bambaşka olan aydınlanmış bir istemedir.

Bunun ilk işareti, Schindler'in balkonda Goeth ile yaptığı konuşmadır. Goeth bu konuşmada şöyle söyler: "Kontrol güç demektir." O, güçlü olduğunu hissetmek adına başkalarını korkutmaktadır. Onun için, kendisinden korkulması gücünün göstergesidir. Güç anlayışı Hobbes'unkine benzemektedir. Çıkarını korumak ve geliştirmek için araç olarak kullanabileceği her şeyi -kişileri de- güç olarak görmektedir (Hobbes, 1992: 72). Güçlü olmak için, başkalarını kullanmakta, onlara acı çektirmekte ve hatta öldürmektedir. Bütün eylemleri "güçlü olmaya" odaklanmakta ve bu eylemlerde, "insanın değeri" harcanmaktadır. Buna karşın Schindler, bir değer olan adaletin bilgisinden hareketle gerçek gücün, "elinde her türlü haklı gerekçe olduğu halde öldürmemek" olduğunu söyler. Bu sahnede, Schindler'in adaletin bilgisine sahip olduğunu ve "insanın değeri" nin farkında olduğunu görürüz.

Böylece Schindler, nedensel ilişkiler dünyasının içinde bulunan, fakat idealaşmayı başarmış bir insan teki olarak -kendisiyle çelişen bir görünüş, tasarım olarak- dikilir karşımıza ve özgürce eyleyebilir. Hayat boyu yetecek parası olduğu halde bu parayı kendisi için harcamak yerine işçilerinin Auschwitz'e gönderilmesini önlemek için Amon Goeth'e verir. Ona her bir Yahudi için para teklif eder ve şöyle söyler: "Tek yapman gereken değer biçmek.

<sup>5</sup> Schopenhauer'in dile getirisiyle bu olanaklar birtakım eyleme ve bilme olanaklarıdır: severek eyleme, adilce eyleme olanakları veya sanatsal bilme, metafizik bilme olanakları gibi.



Bir kişinin değeri senin için ne?" Goeth için insanın ve bu nedenle tek tek insanların bir değeri yoktur. Değer verdiği tek şey paradır. Para karşılığında, Schindler'in istediği Yahudileri ona satar. Böylece onlar, "Schindler'in Yahudileri" olarak anılırlar. Schindler'in Yahudileri, Çekoslovakya'da başka bir fabrikaya götürülecektir. Erkekler fabrikanın bulunduğu kampa ulaşır fakat kadınlar Auschwitz'e götürülmüştür. Schindler, bu kez de Auschwitz'teki kamp komutanına rüşvet vererek listesindeki kadınların Çekoslovakya'ya sevk edilmesini ister. Komutan, önce, ona istediği sayıda kadın vereceğini fakat listedekileri veremeyeceğini söyler. Çünkü bu çok prosedür gerektirmektedir. O sadece prosedürün fazlalığına odaklanır. Schindler'in teklif ettiği rüşveti en az çaba karşılığında almak ister. Ona göre, "isimlere takılmamak gerekir" ve her insan malı kadar vardır (Schopenhauer, 2018b: 11). Onun için Yahudilerin bir değeri yoktur, onları değişilebilir türde nesnelere olarak görür.

Schindler için durum farklıdır. Ona göre, listedeki her bir kişi insan olmaları bakımından değerlidir. Sonunda istediği olur, listedeki kadınlar da fabrikanın bulunduğu bölgedeki kampa gönderilirler. Fabrika çalışmaya başlar ancak ürettiği mermiler onaylanmaz, bu nedenle ödeme yapılmaz. Stern, bu durumu Schindler'e açıkladığında, Schindler, "Bu fabrika, ateşlenebilecek tek bir mermi üretirse çok üzülürüm." der. Para kaybetmesine rağmen başka insanların öldürülmesine herhangi bir şekilde katkı sağlamak istemez. Yani insanın değerinin bilgisiyse hareket eder. Fabrika, açık kaldığı yedi ay boyunca üretim yapmaz. Schindler, bütün parasını kaybeder ancak yedi ay sonra savaş sona erer. Schindler, yedi ay boyunca fabrikasında çalışan işçilerin hayatta kalması için biriken parasını tüketir ve hatta kendi hayatını tehlikeye atar. Savaş sona erdiğinde, beş parasızdır ve Nazi partisi üyesi olduğu için aranan bir suçludur. Yine de arabasına ve yüzüğüne bakarak, onları verseydi daha fazla insanı kurtarabileceğini düşünerek üzülür.

### Sonuç

*Schindler'in Listesi'ni*, Schopenhauer'in özgür insan tipi ışığında değerlendirdiğimizde şunları söyleyebiliriz: Oskar Schindler, insanlığın acısına tanık olarak istemenin yapısını görüp ona hayır demeyi başarmış ve eylemlerini belirleyen nedensel bağların dışına çıkabilmiş birisidir. Bunun sonucunda, istemenin ve insanın yapısını açıkça görmeden önce eylemlerini belirleyen bencillik, yerini adalet ve sevgi değerlerine bırakmıştır. Dünyanın ve insanlığın acısını görmesi, istemenin insan dünyasında oynadığı kanlı oyunu can evinden kavraması, Schindler'in temel bir değişim geçirmesini sağlamıştır. İnsanları kurtarmak için bütün servetini harcayan ve hayatını tehlikeye atan da Schindler'dir, savaşın çıkmasını fırsat bilip, düşük ücretle çalıştıracağı işçiler üzerinden kazanacağı paranın hesabını yapan da. Yine de gerçekten öyle midir diye sormak gerekir. Çünkü Schopenhauer'e göre artık Schindler özgürlüğü duyan, o güne kadar hiç istenmemiş ya da pek az istenmiş şeyleri - insanca şeyleri- isteyen ve istediklerini yapan bir insandır. O artık Oskar Schindler değildir, istemenin sadece bir oyuncağı olmayı reddetmiş, kendi karakterini silmiştir. Yeni bir insandır o, dünyanın duru gözü olan, bağımsız bilen insandır, idealaşmıştır ve insanı temsil etmektedir (Kuçuradi, 2013: 68). Bu film, Oskar Schindler karakterinde, insana özgü bir imkân olan özgürlüğün hayata geçirilebileceğini göstermesi bakımından Schopenhauer felsefesi bağlamında özel bir önem taşımaktadır.

### Kaynakça

- Descartes, R. (2007a). *Felsefenin İlkeleri*. (M. Akın, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Descartes, R. (2007b). *Meditasyonlar*. (İ. Birkan, Çev.). İstanbul: BilgeSu Yayınları.
- Hobbes, T. (1992). *Leviathan*. (S. Lim, Çev.). İstanbul: YKY Yayınları.
- Jacquette, D. (2000). *Schopenhauer on the Ethics of Suicide*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.
- Janaway, C. (1989). *Self and World in Schopenhauer's Philosophy*. Oxford: Clarendon Press.
- Kant, I. (2009). *Ahlak Metafiziğinin Temellendirilmesi*. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.
- Kuçuradi, İ. (2013). *Schopenhauer ve İnsan*. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.
- Magee, B. (2002). *The Philosophy of Schopenhauer*. New York: Oxford University Press.
- Neill, A. & Shapshay S. (2012). Moral and Aesthetic Freedom in Schopenhauer's Metaphysics. *International Yearbook of German Idealism*. (D. Emundts & S. Sedgwick, Edt.). Berlin: De Gruyter.
- Özcan, M. (2016). *İnsan Felsefesi*. Ankara: BilgeSu Yayınları.
- Schopenhauer, A. (2009). *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya*. (L. Özşar, Çev.). Bursa: Biblos Kitabevi Yayınları.
- Schopenhauer, A. (2016). *Seçkinlik ve Sıradanlık Üzerine*. (A. Aydoğan, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Schopenhauer, A. (2018a). *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya*. (L. Özşar, Çev.). Bursa: Biblos Kitabevi Yayınları.
- Schopenhauer, A. (2018b). *Yaşam Bilgeliği Üzerine Aforizmalar*. (M. Tüzel, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası ve Kültür Yayınları.
- Schopenhauer, A. (2019). *Aşkın Metafiziği*. (S. Hilav, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Spielberg, S. (Yapımcı & Yönetmen). (1993). *Schindler's List*. ABD: Universal Stüdyoları.
- White, F. (2012). Schopenhauer and Platonic Ideas. *A Companion to Schopenhauer*. (B. Vandenabeele, Edt.). West Sussex: Wiley-Blackwell.

## Modernliğin Müphem Öznelliği Çerçevesinde Bukalemun İnsan Zelig<sup>1</sup>

Deniz Kurtyılmaz\*

### Özet

Hümanist Giovanni Pico della Mirandola, 1496 tarihli *İnsanın Değeri Üzerine Söylev* adlı eserinde, insanın ne isterse o olmak konusunda sınırsızca özgür olduğunu müjdelirken modern öznenin parolasını da vermektedir. Modern olmak, evvela birey olarak özgürleşmek; tüm dış yetkilerden bağımsızlık talep etmek konusunda cesur bir öznenin düşlemek anlamına gelir. Zygmunt Bauman da Rönesans boyunca “bukalemun-insan” imgesinin bıkkınlık verici ölçüde vurgulandığını söylerken, modernliğin ilk icadının istediği varoluş biçiminde yaşamını sürdürme hürriyeti kazanmış bir özne fikri olduğunu ifade etmektedir. Ancak, zaman içindeki serüveni incelendiğinde, modern öznenin bir paradoks taşıdığı görülür: Birey, radikal bir özgürlük talebiyle tüm bağlarından koparak kendi kendini yaratacak, fakat aynı birey, tam da bu özgürleşme sürecinde, varlığına anlam katan maddi (sosyal) ve manevi (metafizik) ölçüleri yitirecektir. Birey olmak konusunda hür olan modern insan, bunun ne anlama geldiği hususunda bir kafa karışıklığından mustarip olduğundan, öngörüldüğünün aksine, sağlıklı bir öznenin inşa edememektedir. Bu bağlamda, Woody Allen’in 1983 tarihli *Zelig* filmi bahsedilen krizin oldukça iyi biçimde karikatürize edilmiş bir yansımasını izleyicisine sunmaktadır. Filme adını veren Leonard Zelig, kimin yanında birkaç dakikadan fazla kalsa fiziksel ve ruhsal anlamda ona benzemeye başlayan bir figür; modernliğin müphemliğine dair bir hiciv olarak karşımıza çıkmaktadır. Üstelik müphemlik içerikle sınırlı kalmayarak filmin anlatısına da sirayet etmiştir. Allen’in eseri bir “mockumentary” olması dolayısıyla gerçek ve kurgu arasındaki sınırları da bulanıklaştıran “göçebe” bir biçime sahiptir. Film, modern öznenin müphemliği konusu temelinde felsefi bir incelemeye tabi tutmayı amaçlayan çalışmamız eseri yapısöküme uğratarak modern/çağdaş insana dair çıkarımlar yapacaktır.

**Anahtar kelimeler:** Woody Allen, Zelig, modernlik, birey, müphemlik.

\*ORCID: 0000 - 0001 - 8123 - 80 34

E-mail: denizkurtyilmaz@hotmail.com

DOI: 10.31122/sinefilozofi.680704

Geliş Tarihi - *Received*: 15.01.2020

Kabul Tarihi - *Accepted*: 01.05.2020

<sup>1</sup> Bu bildirin teorik çerçevesi, büyük ölçüde, 2016 yılında Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı’nda tamamlanan “Birey, Kitle ve İletişim Teknolojileri: Tarihsel Sürece Eleştirel Bir Bakış” adlı yüksek lisans tezimize dayanmaktadır

## The Chameleon Man *Zelig* in the Frame of the Ambivalent Subjectivity of Modernity<sup>2</sup>

Deniz Kurtyılmaz\*

### **Abstract**

*In his Oration on the Dignity of Man, published in 1496, humanist Giovanni Pico della Mirandola deciphered the enigma of modern subjectivity when he heralded that Man is infinitely free to be whatever he chooses to be. Indeed, to be modern, at first, is to be liberated as an individual, which means dreaming to produce a bold subjectivity by demanding independence from all external powers. Zygmunt Bauman also addresses that during the Renaissance, the image of the "chameleon-man" has been stressed to an excruciating extent basically to state the first invention of modernity, the idea of a subject who has gained the freedom to live in one's own chosen form of existence. However, if the process of its historical evolution is examined, it becomes clear that modern subjectivity carries a paradox in itself. On the one hand, the individual will only be able to create himself by breaking away from all ties with a radical demand for freedom; but, on the other hand, in so doing, the same individual will also inevitably lose his material (social) and spiritual (metaphysical) principle and values that add meaning to his existence. The modern man, who is free to be a self-made individual, suffers from a confusion as to what this means and cannot build a healthy subjectivity contrary to expectations. In this context, Woody Allen's film *Zelig* (1983) presents a well-caricatured reflection of this crisis. Leonard Zelig, who gave his name to the film, appears as a satire of the modern ambivalence as a figure who begins to resemble others both physically and psychologically when he stays with them for more than a few minutes. Moreover, the ambivalence is not limited to the content but also spreads to the narrative of the film. Since Allen's work is a mockumentary, it has a "nomadic" form that blurs the boundaries between reality and fiction. Our study, which aims to subject the film to a philosophical examination on the basis of the ambivalence of modern subjectivity, will deconstruct the work and make inferences about the modern/contemporary individual.*

**Keywords:** Woody Allen, *Zelig*, modernity, individual, ambivalence.

---

\*ORCID: 0000 - 0001 - 8123 - 80 34

E-mail: denizkurtyilmaz@hotmail.com

DOI: 10.31122/sinefilozofi.680704

Received - *Geliş Tarihi*: 15.02.2020

Accepted - *Kabul Tarihi* 01.05.2020

---

<sup>2</sup> The theoretical framework of this paper is largely based on our master's thesis titled "Individual, Mass and Communication Technologies: A Critical Overview on Historical Process" which was completed in 2016 at the Department of Radio, Television and Cinema, Selcuk University Social Sciences Institute.

## Giriş

*"[Aydınlanma ile] insanlara benlikleri, tümüyle özgün ve herkesinkinden farklı bir benlik olarak armağan edilir ki, herkesinkiyle aynı olması iyice sağlama alınabilsin."*

Theodor Adorno ve Marx Horkheimer

Bilindiği üzere modern dönemin başlaması ile birey'in doğuşu arasında belirgin bir bağ, hatta bir denklik vardır (Giddens, 2014: 102; Fromm, 2011: 48-49; Guenon, 1999: 90). Söz konusu denkliğin koşulladığı anlamıyla modern olmak, önce tüm bağlayıcı dışsal değer ve kurallardan bağımsızlaşan bir öznelliğe ulaşmak (Tarnas, 2011: 13), ardından varlık, bilgi ve değer alanlarını yalnızca bu öznellikten hareketle inşa etmek demektir (Küçükalp ve Cevizci, 2009: 116). Bu iki yönlü "hümanist metafizik" (Çotuksöken, 2002: 19) 17. yüzyılda Kartezyen *cogito*'nun<sup>3</sup> modernliğin felsefi dayanağı olmasıyla zirveye ulaşmışsa da, ilk adımını Rönesans'tan itibaren somutlaşmaya başlayan bağımsız bir birey olma düşüncesiyle atmıştır (Cassirer, 2018: 167).

Örneğin, hümanist Giovanni Pico della Mirandola (1463 - 1494) insanın "ne isterse o olmak konusunda Tanrı'dan izinli olduğunu" (1496/1956: 8) söyleyerek bireyselliğini istediği şekliyle üretmesinin onun en kutsal hakkı olduğu vurguladığında tarih henüz 15. yüzyılın sonudur. Üstelik İtalyan düşünür yalnız değildir. Mirandola'nın pek çok çağdaşı da insanın dünyayı "kendini" gözleriyle görebilmesi için evvela kendisinin farkına varmasından ve değişmesinden; onu gerek maddi gerek manevi anlamda yükselmekten alıkoyan tüm bağlarından kurtularak kendisini sil baştan yaratma cesareti göstermesi gerektiğinden bahsetmiştir. Öyle ki, Zygmunt Bauman (1925 - 2017), bulunduğu her duruma adapte olma ve gerekirse kendini tepeden tırnağa değiştirme kabiliyetine vurgu yapacak şekilde, "bukalemun-insan" imgesinin dönemin düşünce dünyasında şaşırtıcı bir sıklıkla karşımıza çıktığını söylemektedir (Bauman, 2011a: 34-35; Bauman, 2011b: 176).

Demek ki, birey ve onun özneliği, modern Kartezyen dünya tasarımının Arşimet noktası olmasından önce de insanın dışsal bir moral değere ya da toplumsal kurala bağlı olmaksızın kendi kimliğini özgürce inşa etme talebiyle öne çıkmaktadır (Levi, 2002: 80). Üstelik Kartezyen düalizmin 20. yüzyıldan bu yana değer kaybettiği; hatta bilimsel alanda tamamıyla sona erdiği söylenen çağdaş dünyamızda bile söz konusu özgürlük talebi hâlâ tedavülindedir.<sup>4</sup> Fakat böyle bir arzunun dolaşımında olması, onun tahakkuk ettiği anlamına gelmez. Aksine, tarihi seyrine baktığımızda, insanın, kendisini kısıtlayan birçok dış yetkeden

<sup>3</sup> "Cogito, ergo sum!" Descartes'ın 1637 tarihli *Yöntem Üzerine Konuşma* kitabında ifade ettiği ve "Düşünüyorum, o halde varım!" anlamına gelen cümledir. Bu argümantasyonu ile Descartes, düşünen öznenin kesinliği üzerine inşa edilmiş rasyonalist modern Batı felsefesinin kurucusu olarak görülmüştür.

<sup>4</sup> Bağımsız maddi varlığı hakkında şüphe duyulmayan bir dış dünya ile onu bilmeye ve yasalarını keşfetmeye muktedir özne düalizmine dayalı Kartezyen bölünmeden hareket eden modern ussallık ve onun üzerine inşa edilmiş modern bilimin mekanikçi evren tasavvuru 20.yüzyılın başındaki gelişmeler sayesinde ciddi biçimde sorgulanır hale gelmiştir (Bu değişimi incelemek için bkz. İshak Arslan, *Çağdaş Doğa Düşüncesi*, İstanbul: Küre Yayınları). Buna karşın, bilimsel paradigmadaki değişimin kültürel alana etki ettiğini; modern bireyin özgürlük talebinde bir azalma olduğunu düşündürecek bir gelişmenin yaşandığını söylemek mümkün görünmemektedir.

kurtulma fırsatı bulduğu açık olsa da, bir ölçü hâline gelemeden “buharlaşan” değerler ve alışabileceğinden daha hızlı değişen toplumsal yapı içinde (Berman, 2013) kendi kimliğini inşa etmek konusunda giderek artan bir güçlük yaşadığı gerçektir. Tecrübe ettiğimiz zorluk sebebiyle öznelliğimiz belirlenmek yerine müphemleşmektedir<sup>5</sup>.

Dolayısıyla, modern bireyin bir temsili olan bukalemun-insan'ın nasıl ve ne ölçüde ortaya çıkabildiği sorusu hâlihazırda önemli bir problem olarak karşımızda durmaktadır. Hatta denebilir ki bireye dönük tüm çağdaş tartışmalar onun özgürlük arayışı ve kimlik buhranı arasındaki denge(sizlik) etrafında şekillenmektedir. Sinema sanatı da kendi perspektifinden sunduğu manzaralarla bu tartışmalara katılmaktayken Amerikalı yönetmen Woody Allen'ın 1983 tarihli filmi *Zelig*, çağdaş insanın kimlik buhranını oldukça ironik bir biçimde ele almaktadır. Çalışmamız, Allen'ın filmi hem biçim hem de söylem bağlamında yapısöküme tabi tutarak modern insana ve yaşadığı öznellik krizine dair bazı düşünceler ortaya koymaya çalışacaktır.

### **En Az Modern Öznelliğimiz Kadar Müphem Bir Film Biçimi: Mockumentary**

Yönetmenliğini ve senaryo yazarlığını Woody Allen'ın, görüntü yönetmenliğini ise Gordon Willis'in yaptığı filme adını veren kurgusal karakter Leonard Zelig<sup>6</sup> (Woody Allen), 1920'lerin Amerika'sında yaşayan ve kimin yanında birkaç dakikadan fazla dursa hem fiziksel hem de ruhsal/psikolojik olarak ona benzemeye başlayan biridir. Hatta buna benzemek dahi denemez; Leonard her defasında başlı başına bir dönüşüm geçirmektedir. Beraber olduğu insana ya da içinde bulunduğu ortama kusursuz bir uyum gösterip bambaşka biri olup çıkan Zelig'in sabit/tutarlı denebilecek bir benliği bile kalmamıştır. İstemsiz gerçekleşen ve patolojik bir hal almış olan değişimler, medyanın da büyük bir ilgi göstermesiyle, her şeyin abartılı bir coşkuyla yaşandığı “kükreyen yirmiler”de (roaring twenties)<sup>7</sup> kamusal bir meseleye dönüşür ve halkın tek gündem maddesi haline gelir.

<sup>5</sup> “Müphemlik” kavramı, tüm çalışma boyunca, Polonya asıllı sosyolog ve felsefeci Zygmunt Bauman'ın ona yüklediği anlamıyla kullanılmıştır. “Bir nesne ya da bir olayın birden fazla kategoriye sokulabilmesi olan müphemlik, dile özel bir düzensizliktir, yani dilin icra ettiği adlandırma (sınıflandırma) fonksiyonun iflasıdır]. Bu düzensizliğin temel belirtisi, belli bir durumu doğru biçimde okuyamadığımız ve alternatif eylemler arasında seçim yapamadığımız zaman hissettiğimiz keskin rahatsızlıktır” (Bauman, 2003: 9). Dolayısıyla müphemlik, anlamca, “açık seçik olmamak, belirsiz kalmak” kadar, ne kadar arzu etsek de bir türlü belirlenmiş bir duruma gelememeyi ve bundan duyulan kronik tedirginliği de ihtiva etmektedir.

<sup>6</sup> Zelig ismi, Yidiş dilinde (Yiddish) “mutlu, kutsanmış, mübarek” anlamlarına gelen bir sözcük olarak Allen'ın karakterinin Eskenazi Yahudisi kökenlerine gönderme yaptığı kadar, manasının isim sahibinin durumuyla oluşturduğu tezatlık üzerinden bir ironiyi de ortaya koymaktadır. Daha da ilginç, Woody Allen'ın filminin ardından “zelig” sözcüğü, Yidiş dilindeki karşılığından bağımsız olarak, “aşırı uyumcu ya da oportünist insan, çeşitli ortamlarda şaşkıncı şekilde veya sıklıkla ortaya çıkan sıradan, önemsiz bir kişi” manalarına gelecek şekilde İngilizceye de dahil edilmiştir (<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/zelig>).

<sup>7</sup> “Kükreyen yirmiler” terimi Kuzey Amerika ve Avrupa kıtasında I. Dünya Savaşı sonrası yaşanan, orta-üst sınıfa ait refah ve geleceğe dönük genel bir iyimserlik dönemini imleyen bir kavramdır. 1918 yılında başlatıp 1929'da yaşanan Büyük Buhran'la (Great Depression) sona eren “kükreyen yirmiler” inşaat ve otomobil sektöründeki devasa atılımlarla ivmelenen bir ekonomik gelişmeyle beraber; kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla enformasyonun yerini sansasyonun, Fordizmin zaferiyle üretimin yerini tüketimin, bilim ve sanat alanında yaşanan gelişmelerin etkisiyle rasyonalitenin yerini irrasyonelizasyonun almaya başladığı bir dönemdir de. (Ayrıntılı bir “kükreyen yirmiler” incelemesi için bkz. Tom Streissguth, *The Roaring Twenties*, New York: Facts on File Inc.). Filmin anlatıcı dış sesi, dönemi, çılgınca eğlenen insanların görüntüleri ve kalabalık şehir hayatı manzaraları eşliğinde şöyle tasvir etmektedir: “Yıl 1928. Amerika on yıl süren eşitsiz refahın tadını çıkarırken çıldırma durumunda. Jazz çağı... Böyle deniyor. Ritimler uyumsuz, ilişkiler daha rahat, eğer bulabilirseniz içki daha ucuz. Tuhaf kahramanların, çılgın dublörlerin, gizli eğlence mekânlarının ve gösterişli partilerin çağı...”

Sansasyonel yeteneğine atfen kendisine “bukalemun-insan” (human chameleon) lakabı verilen Zelig, bir yandan halkın büyük bir merakla takip ettiği popüler bir figür olarak giderek ünlenirken, diğer yandan yaşadığı olağan dışı dönüşümler sebebiyle uzmanlar tarafından bir akıl hastanesinde müşahede altına alınmasına karar verilen zavallı bir hasta olup çıkar. Leonard Zelig, esasında, kimsenin gerçek anlamda ilgi göstermediği; yalnızca kendi değerleri üzerinden yargılandığı ve bu sebeple kimsenin yardım eli uzatmadığı çaresiz bir adamdır. Kaldırıldığı hastanede kendisiyle karşılaşan psikiyatrist Dr. Eudora Fletcher (Mia Farrow) ise Zelig’i yalnızca tuhaf bir fenomen ya da sıradan bir hasta olarak görmenin ötesine geçerek Leonard’la özel bir bağ kuracak ve onu iyileştirmek için elinden gelen her şeyi yapacaktır.



Görsel 1. Kılıktan kılığa girebilen Leonard Zelig

Öncelikle belirtilmelidir ki *Zelig* filmi kurmaca-belgesel/mokümanter (mockumentary) bir yapım olarak seyircisine biçimsel bir müphemlik sunmaktadır. Eğer Woody Allen’ın kendine özgü film stiline aşina değilse, izleyici ilk anda, 1900’lerin ilk yarısında yaşamış gerçek bir insana dair 1983 yapımı bir belgesel izlediği düşüncesine kapılmadan edemez. Zira Woody Allen’ın yapıtı, 20’lerin Amerika’sına ait gerçek görüntüler ve Leonard Zelig hakkındaki düşüncelerini paylaşan ünlü uzmanların ciddi beyanlarıyla başlamaktadır. Hatta bunlardan da önce, film, “Az sonra izleyeceğimiz belgesel Dr. Eudora Fletcher, Paul Deghuee ve Bayan Meryl Fletcher Varney’e en içten teşekkürlerini sunar,” yazısını prolog olarak kullanmak suretiyle hepimizi gerçek bir belgesel izleyeceğimiz konusunda ikna etmektedir.

Dolayısıyla, seyirci ancak filmin ilerleyen dakikalarında kendisini açık etmeye başlayan absürt hikâye sayesinde belgesel değil de kurmaca bir film izlediğinin farkına varabilmektedir. Fakat yine de eserin biçimsel müphemliği hiçbir zaman tam anlamıyla ortadan kalkmaz. Tüm film boyunca gerçek görüntülerle kurmaca sahneler, görüntü

yönetmeni Gordon Willis (1931 - 2014) tarafından öyle ustalıkla birleştirilmiştir ki<sup>8</sup> izleyici, gördüğü çoğu sahnenin gerçek belgesel görüntülerden mi yoksa kurmaca yeniden çekimlerden mi oluştuğuna karar veremez duruma gelmektedir (Girgus, 2002: 90-91). Allen'ın yapıtı, tipik bir mokümanter film olarak, izleyiciye gerçeklik vaat etmemekte ama ona tam anlamıyla bir "hiper-gerçeklik" sunmaktadır (Feyerabend, 2015: 15).

İngilizcede "alay etmek, aldatmak, taklidini yaparak eğlenmek" anlamlarını taşıyan "to mock" fiili ile "belgesel" manasına gelen "documentary" sözcüklerinin birleşimiyle oluşan "mockumentary" kelimesi, en geniş anlamda, "belgesel gibi görünen kurmaca yapıtları" karşılamak için kullanılmaktadır. Dilimize "sahte belgesel" olarak tercüme edilmiş olan sözcük, belgesel ve kurmacanın melez birlikteliğine gönderme yapmaktadır (Wallace, 2018: 5-6).<sup>9</sup> Fakat spesifik olarak mokümanter bir filmin, kurmaca ile belgesel görüntüleri harmanlayan yarı-belgesel (semi-documentary) yapıtlardan önemli bir farkı vardır. Mokümanter filmler, gerçekle kurmacanın sınırlarını özellikle; bile isteye bulanıklaştırmak isterler. Bu yolla anlatım gücünü yarı-belgesele nazaran çok daha fazla artıran mokümanter bir yapım (Sevim, 2019: 60), içerdiği yüksek oranda hiciv sayesinde bir yandan anlattığı meseleye dair ciddi bir eleştiri getirirken diğer yandan komedi türüne de yaklaşmaktadır (Miller, 2012: xi). Bununla birlikte, mokümanter bir film, nihayetinde, ne belgesel, ne kurmaca ne de komedi olarak tanımlanabilir; o, müphem bir biçimle varlığını sürdüren müstakil bir tür hâline gelir (Keskin, 2018).

Dolayısıyla, tıpkı hikâyesini anlattığı kahramanın durumu gibi, *Zelig* filminin biçemi de kendisine başka bir şey süsü veren bir formdur: Belgesel gibi davranan bir kara-komedi. Bu yönüyle film, gerçekle kurmacanın, ciddiyetle komedinin sınırlarının devamlı aşıldığı özgün biçimiyle, çağdaş insanın uzunca bir süredir içinde bulunduğu ve Leonard Zelig'in hikâyesinde kendisini açık eden "göçerliğini", sıradan bir belgesel yahut komedi filmine göre çok daha etkili şekilde vurgulamaktadır.<sup>10</sup>

Bu anlamda, Allen'ın belgeselle komedi olmak arasında mekik dokuyan müphem kimlikli filminin, biçimiyle, Leonard'ın şahsında tecelli eden "yer tutamayışımıza" son derece uygun düştüğü açıktır. Filmin hem kahramanı hem de anlatı yapısı "tereddütlü"

<sup>8</sup> *Annie Hall* (1977) ve *Manhattan* (1979) filmlerinde de Woody Allen'la birlikte çalışan Gordon Hugh Willis, *Zelig*'teki performansı ile 1984 senesinde "En İyi Görüntü Yönetmeni" dalında Oscar'a aday gösterilmiş, yine aynı yıl "En İyi Görüntü Yönetmeni" ve "En İyi Görsel Efekt" dallarında BAFTA Ödülleri kazanmıştır. Francis Ford Coppola'ya ait *Baba Üçlemesi*'nin (*The Godfather*, 1972, 1974 ve 1990) de görüntü yönetmenliğini üstlenmiş olan Willis'in, 1995 yılında Amerikan Görüntü Yönetmenleri Derneği tarafından "Yaşam Boyu Başarı" ödülüne layık görüldüğü de belirtilmelidir ([https://www.imdb.com/name/nm0932336/?ref\\_=ttawd\\_awd\\_1](https://www.imdb.com/name/nm0932336/?ref_=ttawd_awd_1)).

<sup>9</sup> Bazı sinema çalışmalarında, kökeni Orson Welles'in 1938 yapımı *Dünyalar Savaşı* (*The War of the Worlds*) adlı radyo dramasına kadar geri götürülse de mokümanter filmlerin tam anlamıyla 1960'lı yıllarda ortaya çıktığı söylenebilir. Yine bir Woody Allen filmi olan 1969 tarihli *Parayı Al ve Kaç* (*Take The Money And Run*) adlı yapım bu türün ilk örneklerinden biri olarak da kabul edilmekle beraber geniş bir izleyici kitleyle buluşmuş ilk mokümanter filmidir (Wallace, 2018: 8-10).

<sup>10</sup> Göçerlik, burada, yaşadığımız çağın genel karakterini imleyen bir meta-kavram olarak insanın 19.yüzyıldan bu yana giderek derinleşen anlam krizine de vücut verecek şekilde "kendini yuvada hissetmenin imkânsız olduğu" bir dünyada yaşamasına gönderme yapmaktadır. Çağdaş insan fiziksel ve coğrafi anlamda değilse de, anlam dünyası ve değerler düzleminde zuhur eden bir evsizlikten; hem mekân hem de süre anlamında sonu gelmez bir müptelilikten mustariptir. Modern insan için artık bir var olma durumu halini almış olan göçerlik, "sürekli değişime maruz kalan dilde, tarihlerde ve kimliklerde ikamet etmeyi gerektiren" (Chambers, 2014: 17) Leonard Zelig karakteri yalnızca mevcut durumun cisimleşmesidir.



(reluctant) bir mahiyet arz etmektedir: Zelig'in benliğini başkalarından devşirmesi gibi, yapıt da anlatısını çeşitli türleri devamlı taklit ederek yahut bir janr'dan diğerine atlayarak; gerçek arşiv görüntüleri, (çoğu) gerçek kişilerle yapılmış düzmece röportajlar ve kurmaca çekimlerle örülmüş bir ilişkiler bağlamında inşa etmektedir (Bailey, 2001: 22-24). Kısacası, film bir montaj harikasıdır - tıpkı Zelig'in, daha doğrusu hepimizin benliği gibi.

### Modern Çağımızın Fenomeni Olarak Bukalemun-İnsan

Woody Allen'in bu eseri, çeşitli alımlamaların kendine has perspektifleri ışığında farklı açılardan değerlendirilegelmiştir. *Zelig*'e dair çözümlerlerin dışavurumcu, psikolojik ve kültürel olmak üzere üç temelde inşa edildiğini söylemek mümkündür (Stam ve Shohat, 1987). İlk olarak *Zelig*, Woody Allen'ın kendi ikircikli sanat ve sinema anlayışının bir yansıması olarak ele alınmıştır. Auteur politikasının etki sahası içinde kalan bu tür çözümlene denemeleri, yalnızca *Zelig*'i değil, Amerikalı yönetmenin tüm filmografisini kendi sansasyonel kişiliğinin bir dışavurumu olarak görmektedir (Green, 1991: 74-75; Girgus, 2002: 1-19). İkinci olarak, Leonard Zelig karakterinin Lacan'cı ayna evresini sağlıklı şekilde geçemeyen bir insanın parodisi olduğu savından hareket eden ve filmi "benlik" problemi üzerinden tartışmaya açan psikolojik analizler de bulunmaktadır (Feyerabend, 2015: 17). Son olarak, Leonard Zelig'in aşırı uyumcu olmak zorunda bırakılan benliği ile Yahudilerin tarih boyunca yaşadıkları ayrımcılık arasında bağ kuran kültürel kimi analizler de mevcuttur (Johnston, 2007: 297-298).<sup>11</sup>

Yapıtta modern bireyciliğin ve öznelliğin yaşadığı kriz bağlamında bir açıklama getirmeyi amaçlayan çalışmamız açısından film kahramanı Leonard Zelig çağdaş insanın arketipi olup çıkmaktadır. Film, yazar ve eleştirmen Susan Sontag'ın (1933 - 2004) Leonard için sarf ettiği "O yirmili yılların fenomeniydi," sözünün ardından "Onun öyküsü medeniyetimizin tabiatını, zamanımızın özelliklerini yansıtır. Her ne kadar sadece bir insanın hikâyesi olsa da kültürümüzün bütün temalarını içeriyordu..." diyen sosyal teorisyen Irving Howe'un (1920 - 1993) düşünceleriyle başlamak suretiyle ana fikrini peşinen vurgulamaktadır. Zelig fenomeninde modern zamanların karakteristiğini görmek mümkündür. Onun hikâyesi bizimkinin abartılmış bir versiyonundan ibaretken, ortak öykümüz modern bireyciliğin serüveniyle şekillenmiştir.

Sıra dışı dönüşümleri sebebiyle hastaneye yatırıldıktan sonra medyanın ilgisini çeken Zelig'in hakkında çıkan sayısız gazete haberinden birinin başlığı da, bu bağlamda, dikkat çekicidir. Büyük punto ile "Kendisini dönüştüren insan keşfedildi" yazan başlık, modern bireyciliğin ve öznelliğin tarihine aşına olan herkese Rönesans'ta doğduğu müjdelenmiş "ne isterse o olabilen insanı" hatırlatacaktır. Modern bireyciliğe yapılan doğrudan atıf bununla da sınırlı değildir. Leonard'a, Dr.Fletcher tarafından verildikten sonra basın ve halk tarafından çok sevilen "bukalemun-insan" lakabı da dikkatlerden kaçmaz. İçten gelen bir kuvvetle dönüşme ve bu yolla her şarta uyum sağlama yeteneği ile herkesi şaşırtan Leonard

<sup>11</sup> Filmin uzmanlarından Irving Howe'un "Düşünüyorum da, bana göre [Zelig'in] hikâyesi Amerika'daki birçok Yahudi'nin deneyimini; bir insanın yerini bulup sonra da içinde yaşadığı kültüre uyum sağlama dürtüsünü yansıtıyordu," sözleri Leonard'ın bireysel öyküsünün ardında Yahudilerin tarih boyunca göğüslemek zorunda kaldıkları "daima yabancı olmak" deneyiminin de var olduğunu açık biçimde göstermektedir.

Zelig karakteri, yukarıda sosyolog Zygmunt Bauman'dan alıntılanarak bahsettiğimiz Rönesans ütopyasının; bukalemun-insan'ın vücut bulmuş hâlidir.

Daha önce de belirtildiği üzere, Rönesans'la birlikte insan, yalnızca kendi akli ve iradesiyle iyiyi kötüden ayırt edebilecek, özgürce yaptığı seçimleriyle de kendisini meydana getirebilecek bir varlık olarak öne çıkmaya başlamıştır (Cevizci, 2012: 227-228). Ferdin, bağımsız bir fail; hayatına bütünüyle yön vermeye muktedir biri olarak kabul edilmesinin ardından (Arkonacı, 2004: 254) bireyin özerklik talebi mutlaklaşmış ve günümüze kadar süren bir devamlılık arz etmiştir. Söz konusu talep, modernliğin ayırıcı vasıflarından biri olan liberal bireyciliği biçimlendiren etkenlerin başında gelirken (Küçük, 2011: 37) bu kültürel ruh içinde insan "göze çarpmak ve kendisini yerleşik biçimlerle mümkün olabileceğinden daha cömert ve dikkate değer biçimde sunmak istemiştir" (Simmel, 2009: 211). Bu bağlamda, modern dönemle birlikte persona'mızı<sup>12</sup> oluşturmak özgür ve bireysel bir çaba meselesidir; benlik, verili bir doğa ya da yazgı olmanın ötesine uzanarak reflektif bir tasarım hâlini almıştır.<sup>13</sup>

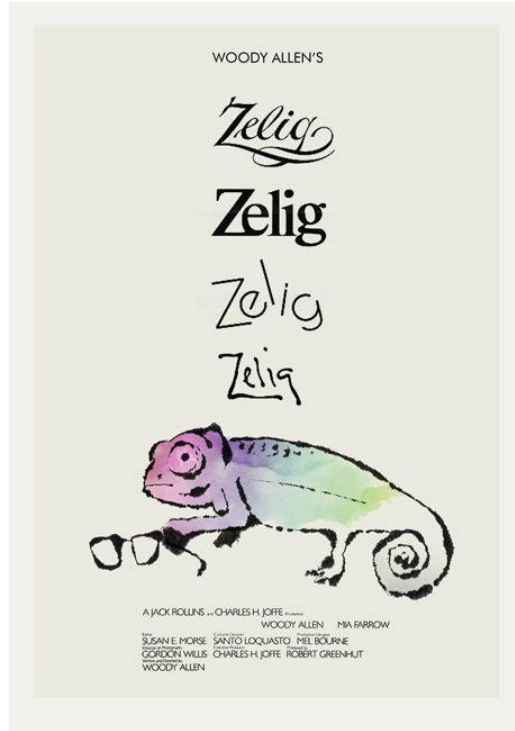
Buraya kadar anlatılanlar düşünüldüğünde, modern ülkülerle Zelig'in durumu arasında bir tezatlık var gibidir. Modernliğin talebi insanın kendi benliğini özgürce ve tüm yanlış inançlardan kurtulup sağlam biçimde inşa etmesi iken, Leonard Zelig geçici de olsa bir benlik inşa edebilmek için dahi başkalarına bağımlıdır. Hatta Leonard'ın hikâyesini anlatan dış sesin haber verdiği şekliyle o, "bir sıfır, bir gayri-insan, rol yapan bir ucube"dir. Dolayısıyla, modernliğin henüz yolun başında talep ettiği mutlak öznellikle Zelig'in müphem benliği arasında bir bağlantı kurmak mümkün değilmiş gibi görünebilir. Fakat modern bireyciliğin tarihi incelendiğinde, aradaki ilişkinin tezatlıktan çok devamlılık üzerine kurulduğu fark edilecektir. Rönesans'ın aşkın ve mutlak öznesi, modernlik kendi imkânlarının sınırlarına dayandığında, *Jazz Çağı'nın* içkin ve müphem öznesine dönüşmüştür (Taylor, 2011: 9-11).

Sonunda yaratacağı güvensizlik ortamı sebebiyle mutlak öznenin yıkımını gerçekleştirecek ilk etmenlerden biri, modernliğin tam da temelinde olan bir nosyondur:

<sup>12</sup> Latince "maske" anlamına gelen "persona" sözcüğü, İngilizcede "kişi" manasındaki "person" kelimesinin de kökenidir. Sözcüğün orijinal anlamının 'maske' olması, basit bir rastlantı olmanın ötesinde, "herkesin her zaman ve her yerde, az çok farkında olarak belli bir rolü oynadığı gerçeğinin kabulü" ile ilgili olmak durumundadır. Üstelik bunda problemleri bir yan da yoktur; insan hem kendini hem de başkalarını bu rollerin karşılıklı olarak ifa edilmesi sırasında tanır. Dolayısıyla, bu "rolün" oynanmasıyla cisimleşen "olmayı/dışa göstermeyi arzu ettiğimiz kişi", hakiki benliğimizin de bir performansı hâlini almaktadır (Park'tan Aktaran Goffman, 2014: 31). Elbette bu anlayışın modern döneme özgü olduğu açıksa da, benliğin akışkan/değişken bir dış çeper ile bu değişimi sağlıklı sınırlar içinde tutacak nispeten kararlı bir iç merkez olmak üzere iki katmanlı bir yapıya sahip olduğu söylenebilir. Bu ikili yapı, birbirinden yalıtılmış alanları değil, aksine, sınırlarını kesin anlamda belirlemenin mümkün olmadığı iki farklı algılama biçimini ifade etmektedir. Bu şekilde, her insan, farklı zamanlarda farklı roller üstlenirse bile benlik algısı parçalanıp gitmez; öz-varlığını bir ontolojik bütünlük içinde muhafaza edebilir ya da, tam tersi, tutarlı bir benlik algısına sahip olmasına rağmen değişime, başkalaşmaya müsait bir karakter arz edebilir (Fay, 2005: 24, 57; Arkonacı, 2012: 11).

<sup>13</sup> Üstelik zamanla, dış görünüşün de kişiliğin doğal bir uzantısı olduğu fikrine ulaşılmıştır (Sennett, 2010: 202). Beden, içinde yaşadığımız fiziksel bir nesne olduğu kadar, özneliğin sürdürülmesine imkân tanıyan "bir eyleme sistemi, bir praxis tarzı" olarak kabul edilir. Modernlik öncesinde dış görünüş, gelenek tarafından belirlenmiş ve büyük ölçüde standartlaştırılmış olup, kişisel olmaktan çok toplumsal kimliğin bir işareti olarak görülmüşse de, modern zamanlarda, "refleksif bir benlik tasarımının merkezi bir unsuru hâline gelmiştir" (Giddens, 2014: 132-133). Buradan hareketle, filmde absürt biçimde verilmiş de olsa, yaşadığı her değişiminde Zelig'in dış görünüşünün de farklılaşması anlamlıdır.

Kuşku. Hatırlanacağı üzere, modernliğin felsefi kurucusu Fransız düşünür René Descartes'ın doğru bilgiye ulaşmak için kullandığı metodun özünü, mevcut tüm bilgilerimize hatta kendi varlığımıza bile yöneltmek durumunda olduğumuz radikal bir kuşku meydana getirmiştir (Descartes, 1644/2010: 49). Her şeyden şüphe edebilmesine rağmen kendi düşünen zihninden son derece emin olan modern *ratio*, bu haliyle, doğruluğu öznenin öz-kesinliği üzerine inşa etmiştir (Bumin, 2003: 54). Oysa ilginç biçimde, modern felsefi düşüncenin şekillenmesinde başat rolü oynamış olan kuşku, tek başına dahi, sonraki yüzyıllarda yaşanacak kaotik durumu açıklamak için yeterli görülebilir. Daha doğrusu, modern insanın tüm anlam/değer krizlerinin altında 'metodolojik kuşku'nun, yerini, 'ontolojik kuşku'ya bırakmasını bulmak mümkündür.



Görsel 2. Alternatif film afişi: Bukalemun-insan Zelig

Epistemolojik anlamda oldukça kullanışlı olan kuşkunun etkileri bireysel ve toplumsal dünyamızın genel varoluşsal boyutuna; gündelik hayatımıza nüfuz ettiğinde öngörülmeven bazı problemler ortaya çıkmaya başlar. Modern aklın hareket noktası olan kuşku, kesin bilgiye ulaşmaktan; "spekülatif bilgi iddialarının yerine aklın kesinliğini" geçirmekten çok, ontolojik bir şüphe halini almaktadır çünkü radikal şüpheciliğin yolu bir kez açıldı mı tüm kesin bilgiler ve inanılan değerler sağlamlıklarını kaybetmektedirler (Giddens, 2014: 13, 110-113). Bu açıdan, kuşkudan yola çıkılarak elde edilmiş sağlam bilgi zemininin ve zihinsel özgürlüğün ağır sayılabilecek bir faturası vardır. Söz konusu bedel her şeye yönelmeye başlayan ve kronikleşen güvensizliktir (Bauman, 2011a: 60).

Bir hipnoz seansı sırasında Zelig ve Dr. Fletcher arasında geçen;

- Kimsiniz siz?
- Ne demek istiyorsunuz? Bunlar zor sorular!
- Leonard Zelig mi?

- Kesinlikle... Ama o kim?

diyaloğu modernliğin benlik üzerindeki baskısını ele vermektedir. Güvensizlik, muhakkak, benliğin kendisine de dönecektir. Marshall Berman'ın sözleriyle, "modern olmak, bizlere serüven, güç, coşku, gelişme, kendimizi ve dünyayı geliştirme olanakları vaat eden; ama bir yandan da sahip olduğumuz her şeyi, bildiğimiz her şeyi, *olduğumuz her şeyi* yok etmekle tehdit eden bir ortamda bulmaktır kendimizi" (2013: 27)<sup>14</sup>.

Önceki çağlarda özel bir çaba sarf etmeksizin deneyimlenen var olmak, modern dönemle birlikte kişisel gayret gerektiren bir *belirlenim savaşı* haline gelecektir. Burada, bireyin özgürlük ve isteme odaklı bir var olma durumuna yükseldiği ve seçme gücünün öne çıkartıldığı vurgulanırken, seçme gücünün bu kadar yüceltilmesinin kendi başına bir problem olabileceği hiç akla getirilmemektedir. Günümüzde bireyin özgür iradesi bir maksim haline gelmiştir gelmesine ama insanlar zamanlarının büyük kısmını yaptıkları seçimlerin doğruluğundan şüphe ederek geçirmektedirler (Twenge, 2013: 166). Dolayısıyla, özgürce yaptığımız seçimlerle inşa edildiğini düşündüğümüz kimliklerimizden kuşku duymamız; kim olduğumuzu bilemememiz gayet normaldir. Amerikalı psikiyatrist Erik Erikson (1902-1994) da "Günümüzün hastası daha ziyade neye inanması ve kim olması gerektiği -gerçekte kim olabileceği- veya kime dönüşebileceği problemlerinden mustarıptır," demekle hepimizin benlikle ilgili yaşayabileceği patolojiyi özetlemektedir (Akt. Giddens, 2014: 95-96).

Yetmezmiş gibi, böyle bir şüphe ortamında, daha önce itimat edilebileceği düşünülen otoriteler de eski geçerliliklerini birer birer yitirirler. Bu anlamda, Zelig'e teşhis koymaya çalışan doktorların güvenilmezliği, otoritelerin sözüne ve uzmanlığına sırtımızı yaslayamayacağımız çağdaş dünyanın bir hicvi olarak karşımıza çıkmaktadır. Leonard'ın dönüşümleri sebebiyle şaşkınlık içinde olan hekimlerin durumunu bildirirken anlatıcı dış ses şöyle demektedir: "Doktorlar vakayı bütünüyle kavramaya çalışsa da kimse bir teşhis üzerinde görüş birliğine varamaz." Bütünsel bir dünyanın çoktan yok olduğu bir çağda bir fenomenin bütünüyle kavranması beklenemez de.

Bir doktor, sorunun Zelig'in salgı bezlerindeki bir problemden kaynaklandığını düşünmektedir, fakat salgı bezlerinde bir bozukluk olduğunu gösteren hiçbir bulgu olmadığını kendi de itiraf eder. Bir başkası, hastalığın kaynağının beyin tümörü olduğunu; Leonard'ın da tümör yüzünden birkaç hafta içinde öleceğini söylemektedir. Henüz yerini tespit edememişse de beyninde bir tümör olduğundan emindir. İronik şekilde, Zelig'e bir şey olmaz ama doktorun kendisi kısa süre içinde beyin tümöründen ölür. Hatta bir diğer doktor, saçma teoriler konusunda, Zelig'in Meksika yemeğinden kaptığı bir "şey" (bu şey'in ne olduğunu söylemez) yüzünden bu hale geldiğini iddia edecek kadar ileri gider. Allen, ellerinde somut bir kanıt olmamasına rağmen teorileri konusunda son derece katı olan doktorların durumunu olabildiğince gülünç şekilde verirken otoritelerin çaresizliğini ve kifayetsizliğini vurgulamaktadır. Güvenilmesi mümkün olmayan tıp otoritelerinin verdiği deneysel ilaçlar da Zelig'in durumunu iyileştirmez; daha kötüye götürür.

<sup>14</sup> Vurgu tarafımızdan eklenmiştir.



Görsel 3. Zelig ve ona ne olduğunu anlamaya çalışan doktorlar

Ayrıca, doğruluğun yalnızca insanın aklından hareketle ölçüldüğü bir dünyada siyaset, ekonomi, kültür, ahlak vb. alanlar da giderek özerkleştikleri gibi, her biri kendine özgü bir ussallık da üretir. Diğer bir ifadeyle, her özerk alanın doğruları ve yanlışları diğerinden farklı olma potansiyelini içinde taşır. Üstelik geleneksel toplum yapısından farklı olmak üzere, değer alanlarının özerk biçimde ürettikleri ussallık ve normları birbiriyle uyumlu hâle getirecek ve onlara hiyerarşik bir sıra düzen verecek ne teolojik (tanrısal) ne de teleolojik (amaçsal) bir üst anlatı ayakta kalabilmektedir (Weber'den akt. Atiker, 1998: 17, 23).

Bu atmosferde insanın kendisinden başka bir şeye inanma şansı yoktur (Simmel, 2010: 200). Fakat kendimize inanmak da bizi yeterince rahatlatmayabilir. Zira insanı merkez konumuna getiren metodolojik kuşku, ilk bakışta, onu köhnemiş boş inançlardan ve yersiz korkulardan özgürleştirmiş gibi görünse de, gizil (ya da Aydınlanma ile birlikte çok açık) biçimde ihtiva ettiği metafiziksiz bir varlık iddiası ile sonunda, bir değer varlığı olan insanı küçültmeye hatta tamamıyla yadsımaya mahkûmdur. Salt bir araç derecesine inmiş olan akıl, metafizik köklerini kaybettiği andan itibaren ruhsal ya da ahlâkî amaçlardan da yoksun kalmaktadır (Harvey, 2012: 57). Her alanda farklı işleyen ussallığı kendi bünyesinde anlamlı bir bütün haline getirecek bir üst anlatı kalmadığı gibi, farklı alanlarda farklı biçimde tezahür eden moral normları birbiriyle uyumlu kılacak herhangi bir ahlaki kaide bulmak da imkânsızlaşır. Böylelikle, her farklı ussallık ve norma uyum göstermenin kendisi -üstü örtülü de olsa- bir ahlaki kural haline gelir.

Zelig'in hipnoz halindeyken anlattığı bir çocukluk anısı metafizik köklerinden koparılmış aklın ve aşırı rasyonelleşmiş hayatın anlam/değer dünyamıza neler yapabileceğini izleyiciye trajikomik bir şekilde sunmaktadır. Hipnozluken anlattığı hikâyeye göre, henüz 12 yaşında bir çocukken, Leonard bir hahama giderek hayatın anlamının ne olduğunu sorar. Haham varoluşumuzun anlamını söylese de cevabı İbranice verir. Leonard, İbranice bilmediği için cevabı anlamadığını söylediğinde ise haham Zelig'e

600 Dolar karşılığında İbranice dersi vermeyi teklif eder. Görünen odur ki manevi dünyamıza yön verebilecek ruhani liderler bile modern çağın gerektirdiği şekliyle farklı ussallıklara uygun davranmakta bir sakınca görmemektedirler. Neticede, haham olmakla, para kazanmak zorunda kalmak başka şeylerdir. Aynı zamanda, bu hikâye izleyiciye şunları da hatırlatabilir: Bundan böyle bir ruhani lider bile bize hayatın anlamını söyleyemez, zira kendi de bütünsel bir anlam dünyasından kopmuştur. Belki daha da beteri, iyi niyetli şekilde bunu gerçekten yapmak istese bile söylediklerine bir anlam verebilmek bizim için mümkün değildir zira *eskilerin hakikatleri* modern rasyonalitenin pragmatik dilinde bir karşılık bulamaz.

Modernlik deneyiminin moral etkileri kadar, yine benliğimiz açısından bütünleştirici olmaktan ziyade dağıtıcı bir mahiyet arz eden fiziksel etkileri de bulunmaktadır. Söz konusu fiziksel etkiler modern şehir hayatının koşullarında karakter kazanan sosyal yapı ile ilgilidir. Yüzyıllar önce kendisini gösteremeye başlayan toplumsal dönüşüm, Sanayi Devrimi'nden sonra her gün büyüyen şehirlerle büyük bir ivme kazanmış ve geri döndürülemez bir hâle gelmiştir. Giderek büyüyen ve kalabalıklaşan şehirler içinde toplum, herkesin birbirine aşına olduğu ve gerçekten *birlikte* yaşadığı cemaatlerden (Gemeinschaft) değil, insanların çoğunlukla geçici organizasyonlar altında sınırlı süreyle toplandığı ve aralarında bireysel bir bağ olmaksızın yığınlar halinde *bir arada* yaşadıkları cemiyetlerden (Gesellschaft) oluşmaya başlamıştır (Pappenheim, 2002: 56-58).<sup>15</sup> Oysa benlik, kendisini sağlıklı biçimde kurabilmek için görece tutarlı/sabit yahut değişim hızının ayak uydurabileceği ölçüde olacağı bir çevre talep etmektedir.

Geleneksel toplumlarda insanlar bir ömür boyu bir arada yaşadıkları insanlarla birlikte, diğerleri tarafından tanındıkları ölçüde kendi varlıklarını da tanıma şansı bulmuşlardır. Böyle bir sosyal yapının ortaya koyduğu duygulanım düzleminde, diğerleriyle ilişkinin sürekliliği ve açıklığı sebebiyle, kimlik açısından bir iç-dürüstlüğe ulaşmak da mümkündür. Buna karşın, modern yaşamda kişi, asla tam olarak tanımayı başaramadığı yabancılarla karşılaşmak, çalışmak ve yaşamak zorundadır. Böylece, modern şehir hayatında insanın sosyal kimliği, bireysel kimliğinden tedricen ayrılmaya başlar ve iki kimlik arasındaki yarıma öz varlığımızın da müphem olmasıyla sonuçlanır. Amerikalı psikolog William James'in dediği gibi "diğerleri seni bilmezken, senin de kim olduğunu bilmen zordur" (Elliot ve Lemert, 2011: 56). Benlik, ancak tanıma ve tanınma süreçlerinin hassas dengesi sayesinde tutarlı olabilecek bir yapı iken, kalabalık ve akışkan dünyamız ne başkalarını ne de kendimizi tanımaya fırsat vermektedir.

Hakikaten Zelig'in kendisinin kim olduğunu bilmemesi bir yana, kimsenin de Leonard'ın tam olarak kim olduğu hakkında bir fikri yoktur; dış ses'in tabiriyle "her bir Amerikalının kendine özgü bir yaklaşımı vardır." Bir adam, "Leonard Zelig, Amerika

<sup>15</sup> Yeni toplum örgütlenmesi içinde insan topluluklarını karşılayan kavram kitle'dir. Kitle, 18. yüzyılın son çeyreği ile 19. yüzyılın ilk yarısı arasında yaşanan Sanayi Devrimi'nin koşulladığı endüstrileşme ile beraber, seri üretime katılmak için kalabalık şehirlerde toplanan ve benzer yaşam pratiklerine çaresiz bağlılıkları sonucu giderek tek tipleşen insanların oluşturduğu yığınları tanımlanmaktadır. "Kitle (kalabalık, yığın) kelimesi, basit ve sıradan anlamıyla, milletleri, meslekleri, cinsiyetleri ve kendilerini bir araya toplayan tesadüf her ne olursa olsun, rastgele bireyler topluluğunu ifade eder" (Le Bon, 2005: 23). Dolayısıyla, modernleşmenin insan yaşamı açısından ayırıcı vasfı bireyleşme değil, yığınlaşmadır (Gasset, 1992: 15-20).

Birleşik Devletleri'ndeki en iyi insanlardan biridir. O harika biri!" demektedir. Bir başka kişiye Zelig'in sıradışı yeteneğine öykünmekte ve bir gün onun gibi olabilmek istediğini söylemektedir. Bir hediyelik eşya dükkânında Çinli, entelektüel ve şişman Zelig'lere ait fotoğraflar satılmakta ve görüntülerden anlaşıldığı kadarıyla insanlar hangisini tercih ediyorsa onu satın almaktadır. Elbette, Zelig herkesin sempati duyduğu biri de değildir. Fanatikler için Leonard, eşitsizliğin ve adaletsizliğin simgesidir; bir mitingde konuşmacı "Bu yaratık kapitalist insanı temsil ediyor. Sonuca ulaşmak için kılıktan kılığa giren bir yaratık..." der. Coşkulu hatibe göre Zelig'in arzu ettiği sonuç emekçilerin hileyle sömürülmesidir; mitingdeki bir pankartta da Zelig'in beş ayrı karakteri için beş ayrı işi çaldığı yazılıdır. Ku Klux Klan<sup>16</sup> içinse Zelig, "zenciye ya da Kızılderili'ye dönüşebilen bir Yahudi olarak" üç kat nefret edilesi bir varlıktır. Zelig'in kimliğine dair hiçbirini birbirini tutmayan bu bakış açıları, onun tamamıyla anonimleştiğini göstermektedir -hem diğerleri hem de kendi için.

### Mükemmel Konformist Leonard Zelig

Oysa Leonard Zelig yalnızca sevmek, kabul görmek ve böylece bir topluluğa ait olmak isteyen zavallı bir yalnızdır, o kadar. Fakat başkalarınca kabul görmek için gerekli olan uyumun dozunu bir türlü ayarlayamadıkça, Zelig'in durumu patolojik bir hal almıştır. Dış sesin deyişiyle, "Zelig'in öz-varoluşu aslında bir var olmayıştır. İnsani nitelikleri o kadar uzun zamandır hayatın hengâmesinde kaybolmuştur ki kişilikten yoksun şekilde hep tek başına oturur, sessizce boşluğa bakarak... Bütün istediği uyum sağlamak, ait olmak, düşmanlarına görünmez olmak ve sevmektir ama ne uyum sağlayabilir ne de aidiyet yaşayabilir."

Bir hipnoz seansı sırasında Dr. Fletcher ile Leonard arasında geçen şu konuşma da Zelig'in gerçekten yalnızca kendini koruma ve beğendirme güdüsü ile hareket ettiğini göstermektedir:

- Bana neden yanında bulunduğun insana benzediğini söyle.
- Çünkü bu güvenli.
- Güvenli ile neyi kast ediyorsun?
- Diğerleri gibi olmak güvenli.
- Güvende olmak mı istiyorsun?
- Sevmek istiyorum.<sup>17</sup>

Daha önce de değinildiği gibi, geleneksel yaşamı ve onun değerlerini ortadan kaldıran modernite, bireyi, bir zamanlar üyesi olduğu küçük toplumsal yapıların sağladığı maddi ve manevi destekten mahrum etmektedir. Güven duygusundan yoksun olduğu bir dünyada kendisini kaybolmuş ve yalnız hisseden birey ise (Giddens, 2014: 52) hayata öznelliği

<sup>16</sup> "KKK" adıyla da bilinen Ku Klux Klan, 1865 yılında Amerika Tennessee'de kurulmuş, beyazların üstünlüğüne inanan, zenci ve göçmen karşıtı gizli ırkçı örgüttür. 1870'li yıllarda etkinliği azalan şiddet yanlısı ırkçı örgüt 1920'lerin başında yeniden yükselişe geçmiş ve Amerika Birleşik Devletleri'nin Güneybatısında gerçekleştirdikleri şiddet eylemleriyle tüm dünyada tanınmıştır. Büyük Buhran'la beraber üçüncü dönemine girmesinin ardından bir daha asla eski gücüne ulaşamasa da, örgütün halen 6.000 ile 10.000 arasında üyesi olduğu tahmin edilmektedir (McVeigh, 2009).

<sup>17</sup> Zelig "I want to be liked." demektedir. İngilizcedeki "to be liked" kalıbının "sevmek" kadar, "hoşa gitmek" ve "kabul görmek" anlamlarını ihtiva ettiği unutulmamalıdır.

çerçevesinde katılarak aktif bir fail olmaya değil, yalnızca “ayak uydurmaya” çalışacaktır. Bu anlamda, Leonard’ın babası Morris Zelig’in ölüm döşegindeyken oğluna söylediği şu sözler derin bir anlam kazanır: “Hayat anlamsız, acı dolu bir kâbus; ipleri elinden bırakma!” Zelig de tam olarak bunu yapmaya; hayatının kontrolünü ne pahasına olursa olsun elinde tutmaya çabalamıştır. Filmde vurgulandığı üzere, “her ne kadar erkek kardeşi Jack sinir krizleri geçirse, kız kardeşi Ruth alkolik bir hırsız olsa da Leonard Zelig hayata ayak uydurmuş gibidir.”

Zelig’in Jazz Çağı’nın baş döndürücü bir hızla akan hayatına ayak uydurabilmek için bulduğu çözüm her duruma mutlak bir uyum göstermek; kusursuz bir konformist (uyumcu) olmaktır. O’nun için benliğini devamlı olarak dönüştürmek, kendini koruma güdüsünden kaynaklanan bir savunma mekanizma olduğundan, psikiyatrist Eudora Fletcher, diğer doktorlara Leonard hakkındaki raporunu sunarken “Tabiatın kendisine içinde bulunduğu ortama uygun renklere bürünmek gibi bir koruyucu yöntem bahsettiği kertenkele misali, Zelig de kendisini etrafındaki her kimse ona dönüştürerek korumaktadır,” diyecektir. Leonard, kendini koruma dürtüsüyle hareket etmekte; her şeyin akıp gittiği bir çağda *oyunun dışında kalmamak* için gerekli olan uyum yeteneğini kullanmaktadır.

Modern hayatta konformizm (uyumculuk), insanı güvensizlik duygusundan kurtarıcı bir rol üstlenmekten ziyade Leonard Zelig tek başına değildir; kendisine biçilen her rol ve yargıyla mücadele ederek kendisini gerçekleştirmeyi ülkü edinen modern öznenin, çağdaş zamanımızdaki son durağı radikal uyumculuk olmuştur. Birey, üzerindeki baskısını devamlı artıran rasyonalizm/kapitalizm/endüstriyalizm döngüsü içerisinde kendi hayatının üzerindeki kontrolünü kaybettikçe kitlenin içinde sürüklenmeye başlamakta; toplum da “heteronom -öteki tarafından yönetilen, rehberlik edilmekten çok itilen, yüzerek hareket etmekten çok plankton benzeri sürüklenen- bir hâle gelmektedir.” Böyle bir durumda tüm fertler, kendilerine ve topluma bir yön vermeye çalışmaktan vazgeçerek genel akışa uygun davranmaya başlarlar ki çağdaş toplumlarda ihtiyatlı ve akılcı olmak da bunu gerektirmektedir. Bu açıdan, “özyönetimli ve özerk bir insanî dünya ile yaşanan modern çağların sonunda ‘evrenselleştirilmiş uyum çağı’na girilmektedir” (Bauman, 2011a: 70-72).

Şimdiki önemli soru ise şudur: Zelig herkese benzemektedir ama herkes Zelig’e benzemekte midir? Dr. Fletcher’la yaptığı seanslardan birinde Zelig, başkaları gibi davranmaya, okuldaki zeki arkadaşları tarafından kınanmaktan korktuğu için, Herman Melville’in *Moby Dick* (1851) romanını okuduğuna dair yalan söylemesinin ardından başladığını söylemektedir. Hepimizin benzer kaygılarla bu türden manipülasyonlara başvurduğumuz itiraf edildiğinde bizim de Zelig’ten çok farklı olmadığımız meydana çıkacaktır (Feyerabend, 2015: 18). Zaten mokümanter yapımın gerçek uzmanlarından biri olan Amerikalı psikiyatrist Bruno Bettelheim da (1903 - 1990), modern insanla Leonard Zelig arasındaki yakınlığı şu sözlerle veciz biçimde ifade etmektedir:

“Zelig bir psikozlu muydu, yoksa nevrotik bir rahatsızlığı mı vardı?” sorusu doktorlar arasında sonu gelmeyen düşüncelere yol açmıştır. Benim düşüncem onun normal insanlardan farklı olmadığı yönündeydi. Onun için belki pekâlâ uyumlu bir insan denebilir. Sadece bu uyumu uç bir noktaya taşımıştı. Onun, ‘mükemmel konformist’ olarak algılanacağını düşünmüştüm.”



Diğer yandan, kalabalıkların ve ona uyum göstermenin de özne üzerinde önemli bir teskin edici etkisi olduğu hatırd tutulmalıdır. Birey, kitle içinde diğerleriyle aynılaşırken, modern bireyciliğin ona dayattığı yalıtılmışlıktan da kurtulmaktadır (Fromm, 2011: 114). Kişi, kalabalıklar içinde “bir tür rahatlama hisseder çünkü onu kendisine döndüren ve içine kapatan mesafeler artık aradan kalkmıştır” (Canetti, 2014: 19). Diğer bir deyişle, birey kalabalıklar içinde erimekle; bireysel varlığını tamamen yadsımakla uyumculuğun nihai noktasına varmaktadır. Bu anlamda, farklı kimlikler altında farklı kadınlarla evlendiği ortaya çıktığı zaman Amerika’da bir canavar ilan edilip kimse tarafından kabul görmediğinde, Leonard’ın herkesin aynı düşünmek ve davranmak durumunda olduğu Nazi Almanya’sına kaçması oldukça anlamlıdır. Yazar Saul Bellow’un (1915 - 2005) “her ne kadar sevmek için can atsa da, onda topluluk içinde yok olmayı, anonimleşmeyi arzulayan bir yan da vardı. Faşizm, Zelig’e bu alternatifi sunuyordu. Bu büyük harekete katılıp, anonimleşecek bir şeyler yapabiliirdi,” sözleri Zelig’in şahsında, belirsiz ve yalıtılmış bir öznellikten, özgürlüğümüz pahasına da olsa belirlenmiş ve bize aidiyet hissi sunacak bir kolektiviteye nasıl bağlandığımızı açık biçimde anlatmaktadır.<sup>18</sup>

Tam bu noktada karşımıza başka bir pencere daha açılmaktadır. Uyum ve çatışma dengesinin kurulması modern birey için başlı başına bir problemken, sorunun kaynağında yine modernliğin müphem öznelliği bulunmaktadır. Aşırı uyum sağlamakla sağlıklı bir benlik inşa edilemeyeceğini anlayan insanın, sabit fikirlerle ördüğü bir anlam dünyası içinde aşırı merkezlenmesi de diğer bir vakıadır. Zelig film boyunca her iki durumu da deneyimlemektedir. Önce kendi fikrini asla söyleyemeyen ve başkalarının fikirleriyle uyumlu olmak için kendisini devamlı suretle değiştiren Zelig, tedavi sürecinde giderek aşırı merkezlenmeye başlar.



Görsel 4. Leonard Zelig hipnozun etkisi altında

<sup>18</sup> Psikolog Eric Fromm, *Özgürlükten Kaçış* adlı eserinin “Nazizm Psikolojisi” adlı bölümünde (2011: 167-191) insanın kitleye coşkuyla katılımının hangi psikolojik dinamikler uyarınca gerçekleşebileceği meselesini Almanya özelinde tartışırken karşımıza çıkan bir detay dikkatimizi çeker. Fromm, Adolf Hitler’in *Kavgam* (1925) adlı kitabında, gençlik dönemi boyunca kendisini “bilinmeyen adam” ya da “hiç kimse” olarak tanımladığının altını çizmektedir (2011: 175). Hatırlanacağı üzere, Leonard Zelig de filmin anlatıcı dış sesi tarafından “sıfır” yahut “gayri-insan” olarak tarif edilmiştir. Ayrıca, hipnoz altında geçirdiği zamanlarda Leonard hep Nazi selamı verir şekilde durmaktadır (bkz. Görsel 4). Hitler ve Zelig arasında özellikle kurulduğunu söyleyebileceğimiz bu türden anıştırmaların, modern öznenin uyumculukla parçalanmış karakteri ile onun “merkezlenme” çabaları arasındaki ikircikli ilişkiyi vurgulamaya dönük olduğu iddia edilebilir (Papson, 2013: 162-166) .

Tedavi sürecinin ilk safhalarında her şey yolunda gibidir. Zelig, seans sırasında “Kendin olmalı ve kendi ahlaki seçimlerini yapmalısın... Cesaret gerektirse de... Yoksa bir robot ya da kertenkele olursun,” derken sağlıklı bir benlik inşa etmiş gibi görünmektedir. Fakat zamanla Leonard aklından geçenleri giderek daha cesur şekilde söylemekle kalmaz, bir noktadan sonra, fikrini ifade ederken sergilediği fütursuzlukla kabalaşarak genel nezaket kurallarına dahi uymaz olur. Leonard’ın fikrini ifade etme cesareti önce kabalığa, ardından da saldırganlığa varacaktır.

Dr. Eudora Nesbitt Fletcher’in sürdürdüğü özel seansların ne aşamaya geldiğini merak eden doktorlar Zelig’i ziyarete geldiklerinde de ilk başta her şey yolunda gitmiş, etrafı onca psikiyatristle çevrili olmasına rağmen Leonard onlardan birine dönüşmemiştir. “Görünüşe göre, ortada çok büyük bir başarı vardır, ta ki Dr. Mayerson masumane bir şekilde hava durumundan söz açıp güzel bir gün olduğu yorumunu yapana kadar.” Leonard, havanın güzel olduğu konusunda doktorla aynı fikirde olmadığı için onunla tartışmaya başlar, “kişisel düşüncelerini korkusuzca dile getirme eğitimi almış olan Zelig’in tutumu saldırganca.” Sonunda doktora gerçekten saldırır ve onları tırmıkla döver. Anlatıcının da söylediği gibi “şimdi de aşırı-fikirlenmiştir; kendisiyle uyuşmayan herhangi bir fikre tahammül edememektedir.”

Bu açıdan, ilk bakışta karşıtlık ilişkisi içindeymiş gibi görünseler de aşırı uyumcu bir hal içinde devamlı uzlaşımçı olmakla, radikal biçimde merkezlenerek başkalarına hiç uyum göstermemek arasında özne açısından büyük bir fark yoktur: Her ikisi de modern öznelliğin müphemliğinin doğal sonucu olarak görülebilir. Benliğin, “kendi” ile “öteki” arasında kurulan sağlıklı bir ilişkinin neticesinde ortaya çıktığını (Crary, 2015: 30) anlayamayan her kişi, ya kendinden nefret ederek devamlı öteki olmaya çabalayacak ya da kendini, öteki’nden nefret ederek var etmeye çalışacaktır.

### Sonuç

Modernlik, öznelliğimiz açısından paradoksal bir durum meydana getirmiş; bir yandan kim olmak istiyorsak o olmak konusunda bizi özgür bırakırken, diğer yandan da tutarlı/sabit bir benlik geliştirebilmemiz için gerekli olan tüm maddi ve manevi payandaları teker teker yıkmıştır. Bunun sonucunda insan, kendisini hem özgür hem de güvende hissedeceği bir dünyaya ulaşmak yerine, ne özgür ne de güvende hissedebildiği bir kargaşa durumuna düşmüştür. Yalnızca modern toplumlarda görebileceğimiz üzere, *talep edilen özgürlük* ile *ihtiyaç duyulan güvenlik* arasındaki uzlaşmazlık üzerimizde büyük bir baskı yaratmaktadır. Fakat böyle bir atmosfer içinde, her şeyin tam da kendi karşıtına döndüğü bir zamanda “birey, birey olmaya kalkışır” (Berman, 2014: 37).

Fakat modern birey, ulaşılan bir başarıdan ziyade, bir zamanlar kurulan bir hayalden artakalan şeydir. Diğer bir deyişle, belirsiz ve içkin bir varlık olarak “birey” (individual), Rönesans düşüncesinin mutlak ve aşkın bir ortak değer olarak tanıdığı “insan”ın (human) çağlar içinde giderek küçülmesiyle ortaya çıkmıştır. Woody Allen’ın 1983 tarihli filmi *Zelig*’teki kahramanımız Leonard da, modern *cogito*’nun merkezi olan ve her şeyi yapmaya muktedir evrensel insanı değil; büyük anlatıların yıkıldığı, kalabalık şehirlerde kimsenin

birbirini tanımadığı, herkesin farklı ussallık alanlarında farklı ahlaki normlara uygun davranmak zorunda kaldığı bir dünyanın yalnız bireyidir.

Kiminle olsa ona benzemesinin, hangi ortama girerse oraya uyum sağlamasının yahut tam tersi, kalabalıklar arasında yok olup gitmeye çalışmasının altında kendini koruma güdüsü yatmaktayken, Zelig'in benliğini bu denli esnek kılan şey modernliğin akışkan/müphem öznelliğinden başkası değildir. Baudrillard, gerçek anlamda derinleşmenin, yer tutabilmenin mümkün olmadığı, her şeyin bir yüzey ve görünüm meselesi haline gelerek hızla akıp değiştiği çağdaş dünyamızda "insanın kaybolduğunu; kendini somut olmayan bir öznelliğe teslim ettiğini" söylerken (2012: 40), Leonard da "özgürce" değiştirdiği maskelerinin ardında anonimleşen bir insanın portresini çizmektedir.

Kimlikten kimliğe ve bir yerden diğerine durmaksızın göçmek zorunda olan modern bukalemun-insanın serüveni, Amerikalı yönetmen tarafından, türler arasındaki sınırı devamlı ihlal etmesiyle meşhur bir film biçimi olan mokümanterle izleyiciye aktarılmıştır. Komedinin kendini bir belgesel gibi sunması, gerçekle kurgunun kolayca ayrılamayacak ölçüde birbirine karışması, bir anlamıyla, Leonard'ın hikâyesinin tamamen kurmaca olmadığına da gönderme yapmaktadır. Sevilmek, kabul görmek yahut güvende hissetmek için kimliğini devamlı değiştiren ve uyum sağlayamaya çalışan Leonard her an bize benzeyebilirken, onunla paylaştığımız tarihe ve şartlara olan aşinalığımız bizim de her an ona benzeyebileceğimizi hatırlatmaktadır.

Son olarak, filmin mutlak karamsar bir bakışa sahip olduğu söylenemez zira kahramanımız nihayetinde *normale* dönecektir. Leonard Zelig, mükemmel konformist olmakla aşırı merkezlenmek arasında gidip gelirken, onu her iki hastalıklı tavidan da kurtaran tek şey Dr. Eudora Fletcher'ın ilgisidir. Diğer tüm doktorlar, medya, halk ve hatta ünlü bir isim olmasından sonra birden ortaya çıkan ailesi bile Leonard'la araçsal bir ilişki kurmuş, bu sebeple Zelig bunlardan hangisine doğrudan ya da dolaylı biçimde temas etse sonucu tam bir fiyasko olmuştur. Oysa Dr. Fletcher kahramanımızla gerçekten ilgilenir; Eudora'nın Leonard'la kurduğu, karşılıklı sevgi ve merhamete dayalı ilişki araçsal olmaktan uzaktır. Modern zamanların akılcılığının ve ihtiyatlı yaşamının kendisine veremediği dengeli bir özgürlük durumunu, Zelig'e, öteki ile girdiği sağlıklı bir iletişim sunacaktır. Dolayısıyla, Woody Allen, bizim için hâlâ bir ümit olduğunu söylemek ister gibidir: Birbirimizle kuracağımız gerçek bağlar hepimizi *iyileştirebilir*.

### Kaynakça

Arkonaç, A., S. (2012). Psikolojideki Özne Kavramı ve Türkiye'deki Özne Kavramı Üzerine Bazı Düşünceler. *Sosyoloji Dergisi*, 3(7), 11-22.

Atiker, E. (1998). *Modernizm ve Kitle Toplumu*. Konya: Vadi Yayınları.

Arslan, İ. (2012). *Çağdaş Doğa Düşüncesi*. İstanbul: Küre Yayınları.

Baudrillard, J. (2012). *Neden Her Şey Hâlâ Yok Olup Gitmedi?*. (Çeviren: Oğuz Adanır). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Bailey, J., P. (2001). *The Reluctant Film Art of Woody Allen*. Kentucky: The University Press of Kentucky.

Bauman, Z. (2003). *Modernlik ve Müphemlik*. (Çeviren: İsmail Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bauman, Z. (2011a). *Postmodern Etik* (2.Baskı). (Çeviren: Alev Türker). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bauman, Z. (2011b). *Bireyselleşmiş Toplum* (2. Baskı). (Çeviren: Yavuz Alogan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bumin, T. (2003). *Tartışılan Modernlik: Descartes ve Spinoza* (2. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Cannetti, E. (2014). *Kitle ve İktidar* (6. Baskı). (Çeviren: Gülşat Aygen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Cassirer, E. (2008). *Rönesans Felsefesinde Birey ve Evren*. (Çeviren: Emre Can Ercan). Bursa: Verka Yayınları.

Cevizci, A. (2012). *Felsefenin Kısa Tarihi*. İstanbul: Say Yayınları.

Chambers, I. (2014). *Göç, Kültür, Kimlik* (2. Baskı). (Çevirenler: Mehmet Beşikçi ve İsmail Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Crary, J. (2015). *7/24: Geç Kapitalizm ve Uykuların Sonu* (Çeviren: Nedim Çatlı). İstanbul: Metis Yayınları.

Çotuksöken, B. (2002). *Felsefe: Özne - Söylem*. İstanbul: İnkılâp Yayınları.

Descartes, R. (1644/2010). *Felsefenin İlkeleri* (12. Baskı). (Çeviren: Mesut Akın). İstanbul: Say Yayınları.

Elliot, A. Ve Lemert, C. (2011). *Yeni Bireycilik: Küreselleşmenin Duygusal Bedelleri*. (Çeviren: Başak Kıcır). İstanbul: Düşünsel Yayınları.

Fay, B. (2005). *Çağdaş Sosyal Bilimler Felsefesi* (2. Baskı). (Çeviren: İsmail Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Feyerabend, B. (2015). "Zelig: A Simulated Life". *Referentiality and the Films of Woody Allen* (Edited by Klara Stephanie Szlezák and D. E. Wynter). New York: Palgrave MacMillan.

Fromm, E. (2011). *Özgürlükten Kaçış* (6. Baskı). (Çeviren: Şemsa Yeğin). İstanbul: Payel Yayınları.

Gasset, y O. (1990). *İnsan ve "Herkes"* (2. Baskı). (Çeviren: Neyyire Gül Işık). İstanbul: Metis Yayınları.

Giddens, A. (2014). *Modernite ve Bireysel-Kimlik: Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum* (2. Baskı). (Çeviren: Ümit Tatlıcan). İstanbul: Say Yayınları.

Girgus, S. (2002). *The Films of Woody Allen*. London: Cambridge University Press.

Goffman, E. (2014). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu* (3.Baskı). (Çeviren: Barış Cezar). İstanbul: Metis Yayınları.

Green, D. (1991). The Comedian's Dilemma: Woody Allen's 'Serious' Comedy. *Literature/Film Quarterly*, 19(2), 70-76.

Guénon, R. (1999). *Modern Dünyanın Bunalmı* (2. Baskı). (Çeviren: Mahmut Kanık). İstanbul: Verka Yayınları.

Harvey, David. (2012). *Postmodernliğin Durumu* (6. Baskı). (Çeviren: Sungur Savran). İstanbul: Metis Yayınları.

Johnston, D., R. (2007). Ethnic and Discursive Drag in Woody Allen's Zelig. *Quarterly Review of Film and Video*, 24(3), 297-306.

Karaduman, S. (2010). Modernizmden Postmodernizme Kimliğin Yapısal Dönüşümü. *Journal of Yaşar University*. 17(5), 2886 - 2899.

Keskin, B. (2018). "Evet, Dalga Geçiyoruz!: Mockumentary Nedir, Ne Değildir?". *Film Hafızası*. <https://www.filmhafizasi.com/evet-dalga-geciyoruz-mockumentary-nedir-ne-degidir>. Son erişim tarihi: 29.12.2019.

Küçük, M. (2011). "Postmodernin Modern Karakteri ya da Dönemleştirmenin İronisi". *Modernite versus Postmodernite*. (Editör: Mehmet Küçük). İstanbul: Say Yayınları, 27-64.

Küçükalp, K. ve Cevizci, A. (2009). *Batı Düşüncesi: Felsefi Temeller*. İstanbul: İsam Yayınları.

Le Bon, G. (2005). *Kitleler Psikolojisi* (3. Baskı). (Çeviren: Selâhattin Demirkan). İstanbul: Yağmur Yayınları.

Levi, A., W. (2002). "Modern Felsefe". (Çeviren: Ahmet Cevizci). *Felsefe Tarihine Giriş*. (Editör: Ahmet Cevizci). İstanbul: Paradigma Yayınları, 73-134.

McVeigh, R. (2009). *The Rise of the Ku Klux Klan: Right-Wing Movements and National Politics*, Mineapolis: University of Minnesota Press.

Miller, J., C. (2012). *To Bold for the Box Office: The Mockumentary from Big Screen to Small*. (Edited by Cynthia J. Miller). Plymouth: The Scare Crow Press.

Mirandola, Giovanni Pico della. (1496/1956). *Oration on the Dignity of Man* (3rd Printing). (Translated by A. Robert Caponigri). Chicago: Henry Regnery Company.

Pappenheim, F. (2002). *Modern İnsanın Yabancılaşması: Marx'a ve Tönnies'ye Dayalı Bir Yorum*. (Çeviren: Salih Ak). Ankara: Phoenix Yayınları.

Papson, S. (2013). "Critical Theory and the Cinematic World of Woody Allen". *A Companion to Woody Allen* (Edited by Peter J. Bailey and Sam B. Girgus). West Sussex: Wiley-Blackwell.

Wallace, R. (2018). *Mockumentary Comedy: Performing Authenticity*. London: Palgrave McMillan.

Sennett, R. (2010). *Kamusal İnsanın Çöküşü* (3. Baskı). (Çeviren: Serpil Durak ve Abdullah Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sevim, S. (2019). The War Game: Sahte Belgesel Gerçek Endişe. *Kritik İletişim Çalışmaları Dergisi*, 1(2), 57-78.

Simmel, G. (2009). *Bireysellik ve Kültür*. (Çeviren: Tuncay Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.

Stam R. ve Shohat, E. (1987). Zelig and Contemporary Theory: Meditation on the Chameleon Text. *Enclitic*, 9(12 -Fall), 176 - 193.

Streissguth, T. (2007). *The Roaring Twenties, Revised Edition*. New York: Facts on Files Inc.

Tarnas, R. (2011). *Batı Düşüncesi Tarihi II. Cilt*. (Çeviren: Yusuf Kaplan). İstanbul: Külliyat Yayınları.

Twenge, M., J. (2013). "Ben" Nesli: Bugünün Gençleri Niçin Bu Kadar Özgüvenli ve İddialı Fakat Bir O kadar da Depresif ve Kaygılı? (4. Baskı). (Çeviren: Esra Öztürk). İstanbul: Kaknüs Yayınları.

-----, "Gordon Hugh Willis'in Biyografisi, Filmografisi ve Kazandığı Ödüller", [https://www.imdb.com/name/nm0932336/?ref\\_=ttawd\\_awd\\_1](https://www.imdb.com/name/nm0932336/?ref_=ttawd_awd_1). Son erişim tarihi: 2.01.2020.

-----, "Zelig", <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/zelig>. Son erişim tarihi: 12.01.2020.

## **Adı Vasfiye ve Dağınık Yatak filmlerinin Carl Rogers'ın kişilik kuramı bağlamında incelenmesi**

İrem Onur Akveran\*  
Pelin Erdal Aytekin\*

### **Özet**

Sinemanın geniş temsil alanı içerisinde kadının kişilik yapısı Yeşilçam sinemasında keskin bir değişim yaşamış, bu değişim politika üzerinden; kültüre, sanata ve dolayısıyla bireye yansımıştır. Türkiye özelinde kültürel değişimin geniş kitlelere dokunduğu sanat alanı olarak Yeşilçam Sineması, kadın kişiliğinin temsil edilişi ve oluşumu bakımından belirleyici niteliklere sahiptir. 1980 öncesi Yeşilçam Sineması'nda yansıtılan kadın stereotipi iyi ve kötü oluş ile radikal bir yapıda iken; iyi oluş edilgen ve pasif, kötü oluş cinselliğin sergilenişi ve açgözlülük gibi olumsuz özelliklerle temsil edilmiştir. 1980 sonrasında ise kadın kimliği ve kadının kişilik gelişimi bu ikilemden uzaklaşarak daha gerçekçi bir temsile dönüşmüş, bu dönüşüm kadının özgürleşmesi olarak yorumlanmıştır (Onaran, 1995: 15-16). Bahsedilen bu dönüşüm Atıf Yılmaz'ın 1980'li yıllarda çektiği 'kadın filmleri'nde görülmüştür. Bu filmlerde kadın, diğer Yeşilçam filmlerinde olduğu gibi filmin merkezinde olmakla birlikte toplumsal cinsiyete bağlı olarak kadına biçilen rolleri koşulsuz kabul eden, ev içine hapsolmuş kadından farklı bir kadın temsilini yansıtmıştır. 'Özgür kadın' temsili ile Müjde Ar, izleyicinin karşısına benzer karakterlerde ard arda çıkmıştır. Buradan yola çıkarak Müjde Ar'ın başrolünü oynadığı Atıf Yılmaz'ın Adı Vasfiye(1985) ve Dağınık Yatak(1984) adlı filmleri kadının özgürleşmesi olarak yorumlanan kadın temsilinin birer örneği olarak görülebilir. Bu nedenle Adı Vasfiye ve Dağınık Yatak filmleri, yeni özgür kadın temsilini psikoloji bilimi temelinde Carl Rogers'ın kişilik kuramı bağlamında tartışarak, yorumlayıcı yaklaşım ile ortaya konmaya çalışılmıştır.

Carl Rogers'ın kendini gerçekleştirmiş, 'kendi olmuş insan'ı tanımladığı kişilik kuramında Adı Vasfiye ve Dağınık Yatak filmlerinde oynayan Müjde Ar'ın temsil ettiği karakterin yorumlandığı şekliyle özgür olmadıkları, Carl Rogers'ın tanımladığı kendi olmuş insan özelliklerinin kişilik yapısı itibariyle karşılamadığı sonucuna ulaşılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Carl Rogers, Toplumsal Cinsiyet, Feminizm, Kadın Filmleri, Kişilik.

\*ORCID: 0000-0002-7790-9824 & 0000-0002-1422-4860

E-mail: iremonr@gmail.com & pelinerdala@gmail.com

DOI: 10.31122/sinefilozofi.680707

Geliş Tarihi - *Received*: 01.15.2020

Kabul Tarihi - *Accepted* 07.05.2020

## A Review on the films *Adı Vasfiye (Her Name is Vasfiye)* and *Dağınık Yatak (Unmade Bed)* in the Context of Carl Rogers' Theory of Personality

İrem Onur Akveran\*  
Pelin Erdal Aytekin\*

### Abstract

*Within the wide area of representation of cinema, woman's personality structure experienced a sharp change in Yeşilçam Cinema and this change was reflected on the culture, art and consequently individual over politics. As an area of art where cultural changes affect large masses in Turkey, Yeşilçam Cinema has distinctive qualities in terms of the representation and formation of woman's personality. While the stereotyped woman reflected in Yeşilçam Cinema before 1980 had a radical nature with being good and bad, being good was represented with passive characteristics, and being bad with negative characteristics such as the display of sexuality and greed. After 1980, woman's identity and personality development turned away from this dilemma into a more realistic representation; this transformation was interpreted as woman's liberation (Onaran, 1995: 15-16). This transformation was seen in the 'women's films' by Atif Yılmaz in the 1980s. In these films, woman, as in other Yeşilçam films, is in the center of the film and reflects a different representation of a woman, who accepted the roles determined for women depending on the social gender without any condition and who was kept in the house. With the representation of a 'free woman', Müjde Ar consecutively appeared before the audience as similar characters. Hence, *Adı Vasfiye* (1985) and *Dağınık Yatak* (1984) by Atif Yılmaz starring Müjde Ar in the leading role can be seen as the examples of the representation of the woman interpreted as the woman's liberation. Therefore, it was aimed to psychologically discuss the new representation of free woman in *Adı Vasfiye* and *Dağınık Yatak* on the basis of Carl Rogers' theory of personality and present it with the interpretive approach.*

*The character represented by Müjde Ar in *Adı Vasfiye* and *Dağınık Yatak* was not as free as interpreted in Carl Rogers' theory of personality, where he defined the 'self-actualized', self-made human, and did not fulfill the personality structure of the self-made human characteristics defined by Carl Rogers.*

**Keywords:** Carl Rogers, Gender, Feminism, Women Movies, Personality.

---

\*ORCID: 0000-0002-7790-9824 & 0000-0002-1422-4860

E-mail: iremonr@gmail.com & pelinerdala@gmail.com

DOI: 10.31122/sinefilozofi.680707

Received - *Geliş Tarihi*: 15.01.2020

Accepted - *Kabul Tarihi*: 07.05.2020



## Giriş

Psikanalitik psikoloji'nin kurucusu ve temsilcisi olan Sigmund Freud (2010: 246), kişiliğin, en kaba, dürtüsel ve ilkel yapısı olan cinsellik ve saldırganlık içgüdülerinden doğan 'id', toplumun uygun gördüğü doğrular ve yanlışları yansıtan 'süper-ego' ve 'id'in kontrolünü sağlamaya çalışan, dengeleyici işleve sahip 'ego'nun oluşturduğu üç temel yapısının olduğunu ifade etmiştir. Bu üç temel yapıdan 'id' ve 'süperego' çatışma halinde iken, 'ego' dengeleyici bir yapıyı ifade eder. 'İd' ve 'süperego' arasındaki çatışma ve 'ego'nun dengeleyici işlevi bireyin davranışlarına yansiyarak kişiliği yansıtır.

Radikal davranışçı Burrhus Frederick Skinner davranışların çevresel uyarıcılarla açıklanması gerektiğini, bilimsel olarak incelenebileceğini, çevre tarafından belirlendiğini belirterek kişiliğin koşullanma ile pekiştirilen davranışların alışkanlıklar haline gelmesiyle oluştuğunu belirtir (İnan, Yerlikaya, 2010: 182). Psikanalitik yaklaşım içinde yer alan Harry Stack Sullivan ise kişiliğin, kişilerarası ilişkilerle oluştuğunu, sosyal çevre olmaksızın kişilik oluşturmanın mümkün olmadığını savunurken kültür, sosyal çevre, etnik köken, din, akıl sağlığı gibi farklılıklara rağmen insanlar arasındaki benzerliklerin daha fazla olduğunu vurgular. Sullivan'a göre kişilik sosyal güçler tarafından şekillenmekte, kişilerarası etkileşim sonrasında kurulan ilişki durumlarıyla oluşturulmaktadır (Burger, 2017: 178). Buradan hareketle kişilik kavramının soyut oluşu, kişilik kavramından ziyade kişiliği yansıtan davranışların bilimsel olarak ele alınabilmesi ve psikoloji biliminin kısa tarihi antik çağdan günümüze uzanan süreçte insan davranışlarının dinamiklerinin temellendirilmesini ve kişiliğin ortak bir tanımının yapılabilmesini engellemiştir.

Bunun yanı sıra mevcut tanımlardaki ortak öğelerle kişiliğe dair bir yapı oluşturulabilmek mümkündür. Bu ortak öğeler, ayırt edici olma, tutarlılık, yapılaşmış (örüntüsel halde olma) ve ilişki kurma biçimleri olarak karşımıza çıkar (Cüceloğlu, 2008: 404-405). Bu ortak öğeleri tanımına dâhil eden Cüceloğlu'na (2008: 404-405) göre: "Kişilik, bireyin iç ve dış çevresiyle kurduğu, diğer bireylerden ayırt edici, tutarlı ve yapılaşmış bir ilişki biçimidir." Dolayısıyla kişilik, insan davranışını, düşüncesini, duygusunu, fizyolojisini, çevreyle etkileşim biçimini zamansal ve mekânsal düzlemde ortaya koyan karmaşık bir kavram olarak değerlendirilebilir. Geniş bir araştırma alanını kapsayan kişiliğin çok sayıdaki tanımının varlığından bahsederken, birden çok kişilik kuramından bahsetmek de mümkündür.

Jean Mitry'nin *Estetique du Cinema* kitabında yer alan ifadesiyle "Sanat, aslında geçiş için bir yol işlevi görmektedir. Bu, özgürlüğe doğru giden bir yoldur. Bunu yalnızca sinema gerçekleştirebilir. Onun birinci unsuru ise yaşamın kendisidir!" (Bazin, 2011: 13). Dolayısıyla sinema yaşamın aynı zamanda gösterenidir. Yaşamı, sinema karakterlerinde ve bu karakterlerin kişiliklerinde bulmak mümkün olduğu gibi sinemanın kişiliği yapılandırma ve sunma gücüne sahip olduğu söylenebilir. 1980 sonrasında Atıf Yılmaz'ın çektiği filmlerde kadın karakterlerin özgürleştiği görüşü vurgulanmıştır (Onaran, 1995: 15-16). Bahsi geçen bu özgürleşmenin kişilik yansımalarında da gerçekleşip gerçekleşmediğinin incelenmesi bağlamında '*Adı Vasfiye*'(1985) ve '*Dağınık Yatak*'(1984) filmleri incelenmek üzere seçilmiştir. Her iki

filmde de Müjde Ar'ın hayat verdiği kadın karakterlerin çoklu kişilik özellikleri çalışmaya uygunluğunu arttırmıştır.

### **Kişiliğin Gelişimi: Carl Rogers'ın Kişilik Kuramı**

Psikoloji yaklaşımlarından biri olan hümanist yaklaşımda ise, insanın doğuştan getirdiği potansiyeli merkeze alarak kişilik kavramı açıklanmaya çalışılır. İyimser bakış açısına sahip bu yaklaşım, insanın özgür iradesinin olduğunu ifade eder (Yazgan vd., 2010: 293). Özgür irade seçim yapabilme, karar verebilme noktasında ele alınabilir. Buna bağlı olarak birey, davranışlarının sorumluluğunu alabilen, karar verici, değişim ve dönüşüme açıktır.

Hümanist psikolojinin öncülerinden Carl Rogers, Hristiyan dininin bireyin temelde günahkâr olduğu düşüncesi ve Freud'un 'id' olarak tanımladığı, iradeyi yapısal olarak engelleyen ve 'id'in 'süper-ego' tarafından dizginlenemediği durumlarda ortaya çıkan olumsuz sonuçların, insanın özünde gerçekçi olmayan, hem kendisine hem de diğer insanlara zarar veren bir canlı olduğunun ve insanın kontrol altında tutulması gereken hayvani duyguların sahibi oluşunun eleştirisiz kabul edildiğini; insanın sevgi, güven, ait olma ve işbirliği gibi ihtiyaçlarının yok sayıldığını savunur (Rogers, 2011: 143). Rogers'ın insan doğasının irade dışı tüm davranışları ile oluşturduğu kişiliğe dair atıfların karşı çıktığı geleneksel söylem savunularına karşı tartışma getirecek nitelikte bir görüş sunmaktadır. İnsan kişiliğinin genel geçer kabulü Rogers için insana dair eksik ve niteliksel açıdan birçok özelliğin yok sayıldığı anlamına gelmektedir. Rogers psikanalitik psikolojinin savunduğu, çocukluk döneminde yaşanan takılmaların (fiksasyonların) ve bilinçdışı süreçlerin insanın tüm yaşantısına etki edeceği düşüncesine katılmaz.

Buna bağlı olarak Rogers'ın sürdürdüğü danışan merkezli psikoterapi çalışmalarından yola çıkarak oluşturduğu kişilik kuramında, insanın düşünce ve davranışlarını bilinçli bir şekilde değiştirebileceğini ifade etmiştir. İnsanı homo sapiens olarak ele aldığı anda, insanın özgür ve çarpıtılmamış bir farkındalığa sahip olduğunu, hayvanların ortak özelliği olarak duyular ve deneyimlerin bütününden pay aldığını, aynı zamanda şefkat duygusuna sahip, arzularını, üreme isteğini kontrol altında tutabilecek bir gerçekliğe dair potansiyelinin varlığını bilim dünyasına sunmuştur. İnsanın kontrol edilmesi, dizginlenmesi gereken bir canavardan fazlası olduğunu ve duyusal zenginliğinin yanı sıra özellikli bir merkezi sinir sistemine sahip olan insan fizyolojisinin kapsayıcılığını tartışmıştır (Rogers, 2011: 163). İnsanı hayvanlardan ayıran muhakeme, karar verme, duyuları değerlendirme, dil becerisi vb. özellikleri içinde barındıran merkezi sinir sistemi üzerinden insandaki potansiyelin ve donanımın önemine dikkat çekmekle beraber insanın ve insan kişiliğinin kontrolsüz ve edilgen yapısı olduğu varsayımına karşı çıkmıştır.

İnsanın, içgüdülerin yönettiği bir organizmadan fazlası olduğunu savunan Carl Rogers (1961), Maslow'un İhtiyaçlar Hiyerarşisi'nden etkilenmiştir. Kişinin kendini gerçekleştirme dürtüsünün doğuştan olduğunu, bu dürtünün annenin çocuğa sunduğu koşulsuz sevgi ile desteklendiğini, çocuğun belli koşullara bağlı olmadan

sevgi ihtiyacını karşılayabilmesi durumunda olumlu benlik imgesinin geliştiğini ifade eder. Rogers'a göre çocuk, sevgi ihtiyacını belli koşullara bağlı karşılıyorsa, benliğinin ödüllendirilmeyen/sevilmeyen yönlerini baskılayacağını ve öğrendiği değerlere dair koşullar oluşturacağını ifade eder. Çocuğun sevgi ihtiyacının koşullara bağlı karşılanması, reddedilme korkusuyla çocuğun benlik gelişimini sekteye uğratar, kendini gerçekleştirmeyle ilgili dürtüsünü sınırlandırır (aktaran Schultz ve Schultz, 2007: 680). Rogers'ın görüşü, insan doğasının dolayısıyla kişiliğin içsel olarak olumlu bir yapıya sahip olduğuna işaret ederken, acımasız, kontrolsüz ve yıkıcı davranışların dışsal etkilerle ortaya çıktığını, bu dışsal etkilerin insan doğasına aykırı bir yapıyı oluşturduğunu belirtmektedir. İnsanın kişiliğinin oluşum sürecinde kendini gerçekleştirme dürtüsünü sekteye uğratan engeli, koşullara bağlı karşılanan sevgi ihtiyacı üzerinden temellendirmiştir. Otoriter yapının yaygın egemenliğinde büyüyen ve gelişen birey, hayatta var olabilmek ve güç elde etmek için birçok davranış modeli geliştirir. Bunun anlamı otoritenin koyduğu kurallarla sınırlandırılmış bireyin, kendini gerçekleştirme alanının oldukça dar ve koşullara bağlı olduğudur.

Rogers (2011: 69), *Kişi Olmaya Dair* adlı kitabında kendini gerçekleştirme dürtüsü ve kişilik gelişiminin süreç içindeki gelişimini şu şekilde ifade eder;

(...) bireyin kişiliğini ve yaşamla kurduğu ilişkiyi daha olgun sayılabilecek bir yaklaşımla yeniden düzenleme isteğinde de görebiliriz. Buna isterseniz gelişme isteği veya kendini gerçekleştirme yönünde bir itki deyin, isterseniz de ileriye doğru hareket etmek deyin, bu yaşamın ana kaynağıdır ve son tahlilde, psikoterapi de her şeyiyle buna bağlıdır. Genişlemek, büyümek, özerk olmak, gelişmek, olgunlaşmak ve organizmanın sahip olduğu tüm kapasiteyi açığa vurma ve aktif hale getirme eğilimi... Bütün bunlar tüm canlılarda ve insan yaşamında görülen dürtülerdir. Bu dürtü, kabuk üzerine kabukla örttüğümüz psikolojik savunmaların altında gömülü olabilir; varlığını inkar eden süslü maskelerin ardında saklı olabilir; ama ben onun her bireyde var olduğuna ve ortaya çıkıp açığa vurulmak için uygun koşulları beklediğine inanıyorum.

Bu bağlamda birey, sınırlandırılmayan, engellenmeyen, yargılamayan ve şart koşmayan bir yapıda, kendini gerçekleştirme dürtüsü ile potansiyelini açığa çıkararak kişiliğini oluşturabilir.

Carl Rogers (1961) kişinin gelişmesini istediği en büyük dileğinin kendi olmak olduğunu savunur. Psikolojik olarak sağlıklı kişiliğin - kendi olmuş bireyin - özelliklerini tanımlamıştır. Rogers'a göre kendi olmuş bireyin özellikleri; deneyimlemeye (tüm yaşantılara) açık olmak, güvende ve özgür hissedeceği kişilerarası ilişkiler oluşturmak, her anı dolu dolu yaşama isteği, ne yöne isterse gidebileceği (duygu-düşünce ve davranışta özgürlük) hareket özgürlüğü, yüksek düzeyde yaratıcılık ve kendini gerçekleştirme ihtiyacıdır. Deneyimlemeye açık olan insan karşısına çıkan durumları önceden oluşturduğu kategorilere ve yaşantısal tecrübelerle bağlı öngörülere göre reddetme veya kabul etme eğiliminde değildir (aktaran Schultz ve Schultz, 2007: 680). Rogers'ın insan doğası üzerinden yaptığı çıkarımlarla ideal kişiliği oluşturma süreci değerlendirildiğinde deneyimlemeye açık olmak, farkındalığı ifade etmektedir. Bireyin hem kendisine, hem bedenine dair farkındalığının artarak subjektif gerçekliğin

dışına çıkabilmesini ve subjektif gerçekliğin dışından yaşantıyı anlamlandırmasını ifade etmektedir. Gerçeklik çok kapsamlı ele alınabilir, geliştirilen farkındalık kişiyi objektif gerçekliğe yaklaştıran olarak ele alınabilir. Bireyin her anı dolu dolu yaşama isteği, an'da kalmayı, an'ın hissettirdiği duygunun-düşüncenin farkında olmayı, bireyin duygularını ve olayı ya da durumu kavrayışı o anda olduğu biçimde anlamlandırmayı ifade etmektedir. İnsanlar geçmiş tecrübeleri ya da geleceğe dair düşünceleri nedeniyle an'ı yani "şimdi" yi kaçırlar. Hareket özgürlüğü ise bireyin yaşantılarına dair artmış farkındalığıyla yaratıcı, güvenilir ve yapıcı bir şekilde hayatı yaşaması anlamına gelmektedir. Psikolojik olarak olgunlaşmış olan ve seçme-seçilme özgürlüğünü kullanabilen bireyi ifade etmektedir. Tüm bu süreçler bireyin hem bilinç düzeyinde hem de bilinçdışı gerçeğe ulaşma içsel durumlarının ifadesi olarak ele alınabilir.

Rogers'ın görüşleri, bilim dünyası tarafından hemen kabul edilmemiş, ortaya attığı fikirler uzun zaman sonra dikkate alınarak, özellikle psikoloji alanında değişim yaratmıştır. Rogers'a gelen en büyük eleştiri insan doğasına dair çıkarımların çok iyimser oluşudur.

### *Kişilik, Toplumsal Cinsiyet ve Toplumsal Yapı*

Kişilik batı toplumlarında ortaya çıkan, gelişen ve temellendirilen bir yapı olmakla beraber kültürlerarası değişiklik gösteren birçok özelliği de içinde barındırır. Kültürel beklentiler, gelenekler, yaşam tarzları, sosyal-politik koşullar, ekonomik yapı vb. birçok dinamik, kültürlerarası ait kişilik yapılarını doğrudan etkiler. Sadece kültürlerarası değil aynı coğrafyadaki alt kültürlerde bile kişiliğe dair değişkenlerin bulunduğu bilimsel olarak desteklenmiştir (Kağıtçıbaşı ve Cemalcılar, 2014: 328). Carl Rogers'ın kişilik kuramının ise bireyci (özerk), batı merkezli, geleneksel yapılar içindeki bireyden ziyade insanı merkeze alan ve potansiyeli ortaya koyma gayesini tanımlayarak oluşturulduğu söylenebilir. Rogers'ın 'kendi olmuş' bireyi tanımlarken ortaya koyduğu özgürlük, deneyime açıklık, yaratıcılık, kendini gerçekleştirme ihtiyacı, anı dolu dolu yaşama isteği, geleneksel toplum mekanizmalarının dışında, kişinin bireyselliğine odaklanan, modern toplumun merkezindeki insana ait ideal kişilik yapısını işaret etmektedir. Bu anlamda kişilik kuramları ve benliğin gelişimine dair tartışmaların ortaya çıkması hem bireyin gelişim süreçleriyle değerlendirilmiş hem de cinsiyet, kültür ve toplum yapılarıyla (sınıf, ırk, etnik köken vs.) kategorize edilerek tanımlanmıştır.

Ancak bu kategorizasyondan bağımsız evrensel değerler özellikle cinsiyetler arasındaki kimliğin gelişiminde belirleyici olmuştur. Biyolojik olarak cinsiyet (sex), fizyolojik bir tanımlama yaparken, toplumsal cinsiyet (gender), toplumun oluşturduğu kalıplar, kurallar ve davranış örüntülerine dair mekanizmaların çocukluktan itibaren öğrenilerek içselleştirilmesine neden olmaktadır. Bunun sonucunda bu mekanizmalar cinsiyetler üzerinden davranışları, rolleri tanımlayarak, cinsiyete dair beklentileri ortaya koyar (Connell, 1998: 255). Dolayısıyla toplumsal cinsiyetin evrensel ve kültüre özgü kalıp yargılar sağlıklı kişilik gelişimini sınırlandırmış, biyolojik cinsiyetin aslında cinsiyetten bağımsız kişilik özelliklerinin karşısında kültüre dair çerçeveleri olan, sınırlandırılmış, kişinin potansiyelini ortaya koymaktan uzak yapılar inşa ettiğinden

bahsedilebilir. Toplumsal cinsiyetin içselleştirilmesi çocukluk çağlarından itibaren şekillenmekte, çocuğun oynayacağı oyun ve oyuncak, giyeceği kıyafet, tercih ettiği/edeceği renk dişil ve eril olarak etiketlenmiş bir şekilde sunulmaktadır (Dökmen, 2012:32). Buna bağılı olarak her alanda cinsiyet etiketi sarmalında büyüyen çocukların iletişim biçimleri, ilişki yapıları ve dolayısıyla kişilikleri de toplumsal cinsiyet rollerine göre gelişim göstermektedir, kişilik özellikleri de diğer yapılar ve kavramlar gibi eril ve dişil olarak kategorize edilmektedir. Örneklendirecek olursak erkeklerden beklenen davranışların temellendiğı eril kişilik özellikleri; sert, tahakküm altına alan, denetleyici, kontrolcü, korkusuz vb. olurken, kadınlardan beklenen davranışların temellendiğı dişil kişilik özellikleri; narin, kırılğan, fedakar sempatik vb. özellikler olarak sıralanmaktadır. Toplumun her alanında; ailede, okulda, sokakta bu dinamiklerle cinsiyetlendirilmiş kişilik yapıları bireylere kodlanmaktadır (Kümbetoğlu, 2010: 40). Anlaşılacağı üzere eşyalardan renklere, davranışlardan kişilik özelliklerine kadar cinsiyetlendirilmiş, kamusal alandaki roller de bu cinsiyetlendirmeye dâhil edilmiştir. Tüm toplumsal yapılar kadın ve erkekten beklenen davranışları talep ederken, bunun dışına çıkılması istenmeyecek şekilde bir yapılanmayı tarif eder.

Toplumsal cinsiyetin tarihsel olarak ortaya çıkışını Mine Tan (1979: 164) şu şekilde tarihlendirir. “Metallerin bulunuşu, hayvanların yetiştirilmesi, dokumacılığın ve tarla kültürünün gelişimi sonucu çıkan artı değerin aile mülkiyetine geçişi ile erkeğin ve kadının rolleri değışerek statüleri arasındaki eşitlik bozulmuştur.”. Bu bağlamda kadının da bir mülkiyete dönüşmesi tartışması yapılabilir. Mülkiyete dönüşen kadının ikincil statüsü, değersiz olarak nitelendirilen işlere yöneltmesi sonucunu doğurmaktayken, kadına ve malların tamamına sahip erkeğin önemli işlerin sorumluluğunu almasını ortaya çıkaracak yapıları şekillendirmiştir. Fatmagül Berktaş (2000: 16), “Biyolojik cinsiyetten farklı olarak toplumsal cinsiyet, toplumsal ve kültürel olarak belirlenen ve içeriğı toplumdan topluma olduğı kadar tarihsel olarak da değışebilen bir yapıya sahiptir” ifadesini kullanarak evrensel yapılar dışında toplumsal cinsiyet kavramının değışkenliğini vurgulamaktadır. Dolayısıyla bahsedilen roller ve kalıp yargılar niteliksel olarak zaman ve coğrafya içerisinde farklılık gösterse de cinsiyete dair ayırım evrenselliğini korumaktadır.

1980’lerin başlarında Amerika Birleşik Devletleri’nde başlayan ve oradan Avrupa’ya sıçrayan deregülasyon süreci, gerçekleşen özelleştirme yaklaşımıyla birlikte ekonomik, teknolojik, siyasi, aynı zamanda da sosyal/toplumsal alanının üzerinde de etkin bir rol oynamıştır (Çaplı, 2001: 34-35). Deregülasyona bağılı olarak yaşanan değışimin tüm dünyayı etkileyerek özelleştirme politikalarının farklı coğrafyalara yayıldığı düşünülebilir.

Marshall Berman *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* adlı kitabında, bahsedilen bu regülasyonun sonuçlarını “modernleşme” kavramı içerisinde irdeleyerek özelleştirmelerle ortaya çıkan “modernleşen” insanın değışimini “Bu dünya-tarihsel süreçler, insanları modernleşmenin nesnesi olduğı kadar özneleri de yapmayı, onlara kendilerini değıştiren dünyayı değıştirmek için güç vermeyi, onları girdaptan çıkartıp bunu kendilerine mal ettirmeyi amaçlayan şaşkırtıcı çeşitlilikte görüş ve düşünceyi

beslemiştir.” ifadesiyle açıklar (Berman, 2011: 29). Aynı zamanda 20. Yüzyılda “modernleşme” sürecinin tüm dünyaya yayıldığını dile getirir (Berman, 2011: 29). Anlaşılabacağı üzere 1980’li yıllarda başlayan değişim Amerika Birleşik Devletleri’nden başlayarak ve sonrasında Avrupa’ya yayılmak üzere “modernleşme” ile kavramsallaştırılarak insanın özne olma sürecindeki dönüşümünü dile getirir.

Konuya Türkiye üzerinden yaklaşıldığında ise kimlik temsillerinin değişim ve dönüşümünün en belirgin dönemi 1980’li yıllar olduğu söylenebilir. Türkiye 1980’li yılları takip eden süreçte toplumsal bir temsil noktasından bireysel bir temsil noktasına doğru bir değişim yaşamıştır.

1980 darbesi sonrasında uzun zaman başlayıp devam eden neoliberal politikalar, kötü giden ekonomiye hayat vermek amacıyla arttırılmış, tam anlamıyla globalleşme amacıyla hızlanan özelleştirmeler toplumun her kesimini etkilemiştir. 12 Eylül 1980 sonrası kimlik politikaları ortaya çıkmış, kimlik politikalarının en güçlü, kalabalık ve sürdürülebilir mekanizmalarına sahip olanı, fark yaratanı kadın hareketi olmuştur (Ayata, 1998: 159-160). Kadınlar verdikleri eşitlik mücadelesinde eklemledikleri ‘sol’ ideolojiden darbe sonrasında ayrılarak, kendi söylemleriyle bağımsız bir kitlesel harekete geçiş yapmışlardır.

1980’den sonra politik yeniden yapılanma sadece ekonomiye değil sosyal hayata, kültüre ve sanata da yansımıştır. Sosyal hayat, kültür ve sanat, siyasi alandan ayrılmış, özerkliğini cinsel tercih, özel zevkler, bireyin özneyi oluşturduğu gündelik yaşam ve ertelenmiş, bastırılmış kişisel ihtiyaçlar üzerinden kurgulamıştır (Gürbilek, 2001: 10). Dönemin siyasi baskısı toplumsal açıdan başkaldırı öğelerini baskılamış olsa dahi bireyin kendiliğine dair bastırıldığı tüm içsel mekanizmaların ortaya çıkışının tetikleyicisi konumunda düşünülebilir.

Nurdan Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak: 1980’lerin Kültürel İklimi’nde* yaşanan dönüşümü ‘özel hayat endüstrisi’ olarak tanımlar ve şu şekilde açıklar;

Kuşkusuz bir "özel hayat endüstrisi"nden söz etmek mümkün. Bütün diğer alanlar gibi öznelğin alanı da bir kez kitle iletişim araçlarınca kuşatılınca, bundan bazı mesleklerin çıkması kaçınılmaz. Artık özel hayat gazetecileri, özel hayat dergileri, özel hayat sineması, özel hayat romanları, özel hayat şarkıları var; bunlar kendi dillerini, kendi görüntülerini, kendi imajlarını yarattılar. Ama bu süreci yalnızca bir pazar arayışıyla, bir endüstriyle açıklamak mümkün değil. Çünkü bütün bunlar bir özgürleşme vaadiyle birlikte varoldular. 80’lerde insanların yabancılardan uzak tuttıkları alanın kapıları bir an için başkalarına, yabancılara açılmış, kamusal alandaki boşluk mahrem alanın kamusal bir değer kazanmasıyla doldurulmuş gibi oldu. İnsanlar bunda bir özgürleşme vaadi bulmasalardı, öznelğin alanı bu endüstriye bu kadar kolay açılmazdı. Basın ya da medya bu kadar başarılı olamazdı (Gürbilek, 2001: 55).

Özel hayat ile kamusal hayatın iç içe geçmesi, kamusal alan olan politik alanla mahrem alan olan ev içinin birleşmesi özel/mahrem ayrımının bir anlamda ortadan kalkmasına neden olmuştur. Bahsedilen özel hayat endüstrisi mevcut toplumsal değişimi kendi ihtiyaçlarına entegre ederek üretime sokmakla birlikte kamusal

alandaki eril yapı ile ev içindeki dişil yapı üretilmiş sistemlerle toplumsal olana nüfuz etmiştir. Eril ve dişil karşıtlıklarla tanımlanan toplumsal alanın sınırlarının belli bir oranda eridiği söylenebilir.

### *Toplumsaldan Bireye, Sinemada Kadının Özgürleşmesi*

“Özgürlük”; sadece insan değil tüm canlıları kapsayan, üzerinde hala düşünülen ve düşünölmeye devam edilecek olan, hakkında çokça yazılıp çizilen bir kavram olarak karşımıza çıkar.

Liberal geleneğin modern kapitalist sistem içerisindeki anlamıyla tanımlanmış özgürlük, toplum ya da devlet tarafından sınırlandırılmadığı sürece insanın özgür olduğunu ifade ederken özgürlüğü ifade eden şeyleri ihtiyaç ya da tercih olarak ele almıştır. Liberal geleneğin özgürlük tanımı, toplum içerisinde kendini gerçekleştirmenin toplum mekanizmaları içinde mümkün olmadığına, kişinin aldığı bireysel kararlar ve yaptığı seçimler üzerinde belirleyici bir rolü olduğuna işaret eder. Bu durumun karşısına Marksist özgürlük, topluluk halinde ve toplulukla ilişki içerisinde kişinin kendisini gerçekleştirmesini konmuştur (Cevizci, 2005: 1305).

Özgürlük ile bireyin özgürlüğü kavramsal olarak ayrışarak ele alınması kavramsal kargaşayı önlemede büyük oranda yardımcı olacaktır. Bireyin özgürlüğü üzerinden yapılan özgürlük tanımı; bireyin kendi iradesiyle karar alabilmesi, seçim yapabilmesi, yapılan seçimlerin sonuçlarına dair sorumluluğu alabilmesinin yanı sıra psikolojik, biyolojik ve toplumsal şartların üstesinden gelerek uygun davranışlarla eyleme geçmesi olarak ifade edilebilir (Cevizci, 2005: 1305). Bu noktada bireyin özgürlüğü hem kişisel hem de toplumsal olanla birlikte değerlendirilmiştir. Özgürlüğün tanımı ve tartışması, toplulukçu ve bireyci ikilemi, dünya düzeninin değişimiyle yeniden ve yeniden tartışılmalıdır.

Türkiye’de 1980’den sonra değişim rüzgarı büyük oranda sinemaya da yansımıştır. Kadını merkeze alan 1980 sonrası filmlerde göze çarpan belirgin değişim bastırılan cinselliğin ortaya çıkışı, cinselliğin serbestliği olmuştur (Uluyağcı, 2002). 1980 sonrasında liberal politikalara eşlik eden bireyselleşme, kadın hareketinden güç alarak sinemada cinsellekle sunulmuştur. Bunun yanı sıra iyi ve kötü ikilemi olarak uçlarda yer alan kadın karakterlere giydirilen kişiliklerin daha gerçekçi bir temsile bürüdüğü, kadınların iyi oluş ve kötü oluş hallerinin belli koşullara bağlılığının sonlanarak yıkıma uğradığı söylenebilir. Ancak sinemadaki bu değişimin cinselliğin serbestliği üzerinden kurgulanışı ‘özgürleşme’ olarak adlandırılan yeni bir dönem yaratmıştır.

Bahsedilen değişimin sinemadaki etkisi, eski dönem yönetmenlerden Atıf Yılmaz’ın filmlerindeki cinselliğin serbestliği ve kadının özgürleşmesi temasıyla sunulduğunda görölenebilir. Atıf Yılmaz, 1980 yılı sonrasında Türkiye’de yükselen feminist hareketin etkisiyle kadın sorunlarına ağırlık veren bir dizi film çekerek cesur

bir yeniliği gösterime sunmuştur (Onaran, 1995: 15-16). Atıf Yılmaz filmleri, kadının sinemadaki temsilinde önemli dönüşümün kültürel sembolü olmakla birlikte çektiği kadın filmleri dönemin toplumsal koşullarıyla beraber değerlendirildiğinde, Bayrakdar'ın (2013) ifadesiyle "kadın karakterlerin geçirdiği bilinçlenme, bağımsızlaşma, kendi bedeninin ve hayatının kontrolünü ele alma süreci tarafından şekillendiğini söyleyebiliriz. Yeşilçam sinemasında utanç, düşkünlük ve günahla özdeşleştirilen yalnızca kötü kadınlara yakıştırılan cinsel arzular kadın filmleriyle farklı toplumsal kesimlerden sıradan kadınların yaşam deneyimlerinin bir parçası haline gelecektir" (Bayrakdar, 2013: 151). Bu bağlamda Atıf Yılmaz'ın kadın filmlerindeki, ataerkil bakışın edilgen, pasif kadını harekete geçirmiş, 70'lerin "iyi" kadın karakterlerini dönüştürerek "kötü" kadınlara giydirilen cinsel arzuları toplumun her kesiminden sıradan kadınların hayatının bir parçası haline getirerek sinemada sunmuştur (Bayrakdar, 2013: 151).

Atıf Yılmaz'ın kadının özgürleşmesi serüveninin ilk ürünü olan "Ah Güzel İstanbul" filmi, kadın temsilindeki değişimini ortaya koyan, filmin kadın başrolü Müjde Ar ile edilgen kadın harekete geçerek cinsel arzularıyla bütünleşmiş bir figür olarak beyaz perdede yerini almıştır (Özgüç, 2008: 200). Atıf Yılmaz'ın kadın filmlerinin çoğunun başrol oyuncusu olarak seyircinin karşısına çıkan Müjde Ar, oynadığı kadın karakterlerin yansıttığı günlük hayat deneyimlerinde, cinsel arzuları barındıran, tek gerçekliği anne olmak ve ev içi işlerle meşgul hayat pratiklerini barındıran yaşantılardan fazlasını ortaya koyan bir figür haline gelmiştir (Özgüç, 2008: 201). Müjde Ar'ın erotizminin sinemaya kattığı anlam ideal kadının dönüşümünün de başlangıcı sayılabilir. Geleneksel yapının kadına attığı edilgen, denetlenebilir, elinde olanla yetinen, sunulanı alan ve talepkar olmayan, fedakar, anlayışlı, iffetini koruyan, hayatının merkezinde mutlu bir yuva, aşık olduğu erkek ve sahip olduğu çocuklardan fazlasının bulunduğu Müjde Ar'ın temsil ettiği kadın karakterler sadece kadın seyirciyi değil kadın oyuncuların mesleki ve hayata dair duruşlarından farklı bir yerde konumlanmıştır. Müjde Ar'ın kurduğu ve konumlandığı bu yapı, hem toplumsal cinsiyet rollerinin dışında oluşu hem de deneyime açık bir kişiliğin temsil edilişi bakımından sinema sektöründe de kural yıkıcı ve düzen bozucu bir etkide bulunduğu şeklinde yorumlanabilir.

### ***Adı Vasfiye: Dört Farklı "Özgür" Kadın***

1985 yapımı *Adı Vasfiye* filmi, yazar olan Erol'un yazmak için konu arayışı sırasında Suna Sevim (Müjde Ar) adlı şarkıcının afişinin önünde durmasıyla başlar. Yazarın yanına daha sonra Emin karakteri gelir ve Suna Sevim'in aslında karısı Vasfiye olduğunu söyler ve Vasfiye ile olan hikâyesine başlar. Erol, Vasfiye'nin hikâyesini sırasıyla Emin, İğneci Rüstem, Kuyumcu Hamza ve Doktor Fuat'tan dinler. Her erkek karakter Vasfiye ile yaşadıklarını kendi gerçeğiyle aktarmaktadır. Dört farklı erkeğin dört farklı hikâyesi Vasfiye'nin güzel, alımlı ve işveli oluşunda ortaklaşır. Her erkeğin geçmişindeki anısında Vasfiye, çıplak bedeni, cinselliği ile arzu nesnesi olarak görülmektedir.



Vasfiye karakteri dört farklı yaşantı içerisinde sunulmuş olmasına rağmen her karakterin belli kişilik özellikleri ortaklaşmaktadır. Her yaşantıda ortaklaşan kişilik özellikleriyle Vasfiye; sosyal, duygusal kararlılığı olan, sorumlu, değişikliğe açık, kendine yeterli, maceracı, dışa dönük olarak seyircinin karşısına çıkar. Bu özelliklerinin yanı sıra farklı bakış açılarıyla sunulmuş olsa dahi Vasfiye'nin beyaz perdeye yansıyan gruba bağlı, sosyal kabule önem veren, geleneklere bağlı kişilik yapısı silikleşerek kararlı, güven vermeyen ama kendine güvenen bir kişiliğe bürünür. Rogers'ın kişilik kuramı temelinde bu dönüşüm değerlendirildiğinde, Rogers insan kişiliğinin değişimine dönüşümüne inanmış, bu noktada psikanalitik kuramcılara karşı çıkmıştır. İnsanın karar verme ve deneyimlemeye açık olma durumunu vurgulayan Rogers, kişiliğin değişimini savunmuştur. Vasfiye, deneyimlemeye açık, duygu, düşünce ve davranışta özgür oluş sonrasında toplumsal cinsiyet bağlamında kadını sınırlandıran, sosyal kabul ve geleneklere bağlı özelliklerinden kopmuş olarak ele alınabilir.

Emin'in karısı Vasfiye, Erol'un askerden dönmesini beklemeden evlenmek ister, Erol'un evlenmeye dair kaygıları ve ağabeyine olan güvensizliği Vasfiye'yi tatmin etmez, Erol'u cinselliğin yokluğu ile cezalandırarak evliliğe ikna eder. Vasfiye kocası askerdayken Erol'un ağabeyinin tacizine uğrar ve Erol gelene kadar bekler, gelişyle ağabeyden intikam alırlar. Vasfiye, köy meydanında eniştesinin yaptıklarını köy ahalisine duyurur, "namusunu" temizler, Erol'un ağabeyi kimsenin yüzüne bakamaz olur. Emin'in aktarımıyla sunulan karısı Vasfiye duygusal kararlılığı, dışa dönüklüğü ve geleneklere bağlı, sosyal kabulü önemseyen kişilik yapısı nedeniyle intikam alır. Bu intikam geleneklere bağlı ve sosyal kabule önem veren kişilik özelliklerinin yapısını bozan, hakkını arayan, sindirilemeyen bir izlenim oluşturarak bir karşıtlığı ortaya koymaktadır.

İğneci Rüstem'in yaşantısındaki Vasfiye'nin belirgin kişilik özellikleri bulunmamakta, cinsel bir obje, bir arzu nesnesi olarak sunulduğu vurgulanmaktadır. İğneci Rüstem aldatılan Emin tarafından öldürülmüş, Vasfiye can alan, yok eden, baştan çıkarıcı olmuştur. Vasfiye İğneci Rüstem'in anısında tekinsizliği ve karanlığı simgeler. Deneyime açık oluşu duygu ve düşünceden bağımsız sadece davranışsal olarak gözlemlenebilmekte, her anı dolu dolu yaşama isteğine dair bir çıkarım yapılamamakta, özgür hissedeceği kişilerarası ilişkilere rastlanmamaktadır. Vasfiye İğneci Rüstem'in fantazisi olma dışında bir kişisel belirleyiciliğe sahip değildir. Cinsellikle bütünleştirilmiş Vasfiye, cinsellikle bütünleştirilen, can alan, tekinsiz, baştan çıkarıcı "kötü" nün arketipik temsili olarak değerlendirilebilir.

Vasfiye Doktor Fuat'ın görev yaptığı kasabada kuaför olarak seyircinin karşısına çıkar. Doktor Fuat Vasfiye'nin güzelliğinden etkilenir, Vasfiye'de Fuat'ın beğenisini fark eder ve ilgisine karşılık verir. Hasta olduğu gerekçesi ile Fuat'ı evine çağırır ve muayene sırasında çıplak bedenini teşhir eder, bedenini teşhiri Vasfiye'yi arzu nesnesine dönüştürür, Fuat ve Vasfiye'nin ilişkisi başlar. Vasfiye'nin sosyal kabule önem veren kişilik özelliği bu yaşantıda tamamen değişmiştir, toplumsal cinsiyet bağlamında sosyal kabule ilişkin normlardan bağımsız bir kadın figürü olarak yaşantısını sürdürmeye başlamıştır. Vasfiye diğer erkek karakterlerin anılarındaki

Vasfiye'den farklı olarak üretime katılmakta, çalışıp parasını kazanmaktadır. Bu bağlamda Vasfiye'nin kamusal alanda yeni deneyimlere açık bir yapıda, romantik ilişkilerinde hem deneyimlemeye açık hem de duygu- düşünce ve davranışta özgür bir kişiliğe sahip bir şekilde yapılanmıştır. Ancak Vasfiye'nin kişilik özellikleri karşı cinsle olan ilişkileri boyutuyla vurgulanmakta, kendini gerçekleştirme kaygısından uzak bir yaşantısal örüntü göze çarpmaktadır.

Vasfiye anne değildir. Nilgün Abisel (2005: 296), Yeşilçam sinemasında kadın temsilinin aile ve annelik ile sınırlı olduğunu, kadının kendisini çocuklarına ve evine adadığı, bu sınırlar içerisinde şekillendiğini vurgulamaktadır. Anne olmayan, sınırsız hareket alanına sahip kadın figürü, yenilmeye, mutsuz olmaya, en sonunda ölmeye mahkumdur. Vasfiye'nin kadın kimliği anneliği dışında bırakmış, iyi ve kötü ikileminden uzaklaşarak Emin'in, Kuyumcu Hamza'nın ve Doktor Fuat'ın farklı bakış açılarıyla da olsa kalıp yargılar dışında kalarak gerçeğe yakın bir kadını temsil etmiştir. Ancak gerçeklikle arasındaki mesafenin kapanmasına rağmen anne oluş ile bir arada sunulmamıştır. Bu değerlendirme üzerinden yorumlamak gerekirse Vasfiye'nin özgürlüğü, hareket alanı, deneyime açıklığı ve radikal kararlar alması gibi kişilik unsurları anne olamayacak bir kadını temsil etmekte ya da annelerin varsayılan kişilik özellikleri ile ters düşmektedir. Kadının özgürlüğü annelik ile bağdaştırılamamıştır.

Vasfiye, erkekler tarafından atfedilen özellikleriyle seyirciye sunulan bir karakterdir. Vasfiye'yi Vasfiye olarak var eden kişilik özellikleri bulunmamakla birlikte, dört farklı erkeğin fantezileri üzerinden kurgulanan, ayırt edici nitelikte bir kişilik yapılanmasının bulunmadığı, farklı yerlerde, farklı şekillerde muğlaklaşmış, olup olmadığı anlaşılabilen bir karakter olarak sunulmuştur. Vasfiyenin kişiliği her yaşantıda farklı şekillerde gösterilmekte, tutarlılıktan uzak bir belirsizlik içinde yer almaktadır.

### ***Dağınık Yatak: Güçlü Kadın Figür Meryem***

*Dağınık Yatak* (1984) filmi toplumsal cinsiyet bağlamında değerlendirildiğinde; metres olan Meryem'in üzerinde eril iktidarın baskısını görmek mümkün olmakla birlikte, kimliği, duyguları, özgürlüğü ve kişiliği baskın cinsel sahneler etrafında sunulmuştur. Filmde erkek, para ve güce sahip olan ve kadını satın alan bir karakter olarak kurgulanırken; kadın, bedeni ve cinselliği satarak hayatını sürdüren olarak kurgulanmıştır. Carl Rogers oluşturduğu kişilik kuramında kişinin potansiyelini ortaya çıkarmasının sevgi ihtiyacının koşullara bağlı karşılanıp karşılanmadığına bağlı olduğuna dikkat çekmiştir. Buradan yola çıkarak Meryem'in hayatında sevginin yanı sıra birçok ihtiyacının karşılanmasında ön şart cinselliğin, dolayısıyla bedenin erkeğe sunumu olarak ele alınabilir. Bu noktada beden ve cinsellik araçsallaştırılmış yapısıyla karşımıza çıkar.

*Dağınık Yatak* filminin ana karakteri olan Meryem (Müjde Ar) hikaye içerisinde, zengin erkeklerinin metresliğini yapan, birçok zengin erkeğin gözdesi konumunda, hakkında gazete haberleri yapılan bir kadın olarak yer alır. Film Meryem'in eski sevgilisinin Meryem'in evinin önünde intihar edişi ve bu intiharın gazete haberlerinde

yer almasıyla başlar. Gazete okuyucuları bu haberi, Meryem'in felakete sürüklediği bir başka erkek kurban olarak yorumlarlar. Meryem bu intihar sırasında yeni sevgilisi zengin iş adamı Ferruh ile yatakta birlikte. Meryem Ferruh ile beraber eski sevgilisinin mezarını ziyaret eder ve mezar başında " *Kimseyi uğrunda ölecek kadar sevmemelisin.*" diyerek aşka, sevgiye ve ilişkilere dair düşüncelerini dile getirir.

Meryem'in, duygusal kararlılığı olan, dışadönük, gözü pek, kontrollü, radikal, ödün vermeyen, gerçekçi, sakin ve soğukkanlı kişilik özellikleri vurgulanmıştır. Meryem'in bu kişilik özellikleri cinsiyetlere atfedilen kişilik özelliklerinin biraradalığını göstermektedir. Akıl ve duygunun karşıtlığı içerisinde hem duygusal nitelikleri hem de akla yani bilgiye dayalı kişilik özelliklerini birlikte barındırır. Bu kişilik özelliklerinin temsil edildiği en çarpıcı sahne Ferruh ile kurduğu diyalogda görülür. Meryem, " *Benden geçmişimin hesabını isteme Ferruh, ya da bırak beni, hemen bırak!*" diyerek tavrını koyar. Kontrol edilemeyen, karar veren kadını yansıtır. Meryem bu diyalog ile hesap sormaya çalışan erkek iktidarına başkaldırır. Bu noktada Rogers'ın duygu düşünce ve davranışa dair hareket özgürlüğü Meryem'in kişiliğinde çarpıcı bir şekilde görülmektedir. Bu değerlendirmeyi ikinci bir sahne daha destekler: Meryem Ferruh ile kavgaya tutuşur ve " *Yasaklarımı da kurallarımı da kendim koyarım Ferruh Bey! Bana kimse karışamaz!*" diyerek erkek egemenliğini sınırlandırır.

Meryem karar verici, güçlü yanını ifade ederken " *Ne kadar güçlüyse o kadar yalnız oluyor insan.*" diyerek yaşadığı duygusal boşluğu tanımlar. Bu noktada güce dair eril olarak tanımlanan kişilik özelliklerinin duygusal olarak yalnızlaştırdığını belirtir. Bunun yanı sıra Ferruh'a dair hisleri sorulduğunda " *İçim bomboş Meryem Abla!*" cevabıyla dertlenir, karşılayamadığı duygusal ihtiyaçlarını vurgulamakla beraber, kadının önünde güçlü olmak ile duygusal ve dolayısıyla zayıf olmak arasındaki keskin ayrımı işaret eder.

Özgür kadının temsili Meryem, katıldığı bir davette gördüğü komi İsmail'e âşık olur ve bu aşkla yeni bir farkındalık geliştirir. Meryem âşık olduktan sonra kendisini "kirli" hissetmektedir. Arkadaşı Sabahat'a duygularını açan Meryem'in " *...Günün birinde bir de baktım buralara gelmişim. Hep erkeklerin canını yaktım durdum. Şimdi düşünüyorum da, upuzun bir intikam mıydı hayatım diyorum. Kendimi öyle kirli hissediyorum ki Sabahat abla!*" ifadesi katı ve realist kişilik özelliklerinin, duygusal bir yapıya dönüştüğü şeklinde yorumlanabilir.

Tüm bunların ötesinde Meryem sık sık çocukluk anılarını hatırlamakta ve bu anılarda yoksul ve zor şartlarda yaşayan annesini, babasına ve babasının sevgilisine hizmet ederken görmektedir. Bahsedilen travmatik geçmiş yaşantılarda Meryem hem annesini hem de babasının sevgilisini kıyaslar ve babasının cinselliği barındıran dişil özellikleri ile temsil edilen sevgilisi ile özdeşim kurar, onu rol model olarak alır. Babası ve sevgilisinin keyif ve eğlence dolu yaşantısında Meryem, babasının sevgilisini taklit ederek, babasına ve sevgilisine eşlik ederek sevgi ihtiyacını kabul görme ve değer verilme üzerinden karşılar. Bu noktada Meryem'in sevgi ihtiyacı doğrudan koşullara bağlanmıştır. Bunun yanında aşk için geç kaldığına dair düşüncelerine eşlik eden hayal kırıklığı, Meryem'de bir farkındalık oluşturur. Meryem, tüm hayatını çocukluk

döneminde yaşadığı travmalara bağlı olarak intikam üzerine kurmuştur. Güçlü, karar veren, edilgenlikten uzak kişilik yapısı aslında bir yanılsamadan ibarettir. Aynı zamanda Meryem'in yaşadığı aşk ilişkisi ve kontrol edemediği duygu olan aşk onu zayıflatmıştır. Ancak âşık olduğu İsmail'in bir sevgiliden çok ekonomik çıkara dayalı bir partnere dönüşmesi, Meryem'den sevgisini kendisine bir araba alarak kanıtlanmasını talep etmesi Meryem'e büyük bir hayal kırıklığı yaşatır aynı zamanda beklentilerinin/umutlarının yok olmasına neden olur. Buna bağlı olarak Meryem yoğun hüznü, çaresizliği ve umutsuzluğuna rağmen karar verici ve güçlü yapısıyla İsmail'i terk eder. Bu noktada aşkına rağmen irade sahibi olarak perdeye yansır. Travmatik yaşantılarına ve kadını zayıflattığını düşündüğü duygularına rağmen Rogers'ın insanın duyuşal zenginliği ve karar verme becerisine dair savını bu sahne desteklemektedir.

Filmde Meryem'in orgazm sahneleri uzun sürmekte ve bu sahnelerde kamera Meryem'in yüzüne odaklanmaktadır. Seyirci Meryem'in çıkardığı inleme sesleri eşliğinde yaşadığı hazzı da görür. Kadın orgazmı önemli bir gösterge olarak ele alınmalıdır. Cinsel birliktelik toplumsal cinsiyet rolleri açısından değerlendirildiğinde kadını araçsallaştıran, arzu nesnesine dönüştüren eril bir cinsel birliktelikle özdeşleşirken, kadın cinselliği iktidarın tahakkümü ve denetimi altında olmakla beraber, erkeğin talep ettiği ve erkeğin hayat pratiğinde düşünülür. Bunun yanı sıra bekaretin korunması, evliliğin ön şart olarak cinselliğin deneyimlenmesi toplumların öngördüğü kabullerden biridir (Karaman, 2017:126). Buna bağlı olarak orgazmın kendisi eril bir temsiliyet olarak günlük yaşamda ortaya konmaktadır. Meryem'in çarpıcı orgazm sahneleri cinsel açıdan da edilgen bir yapıda olmadığını göstererek, eril özelliklerden karar verici olmanın gücünü hissettirir. Cinselliğini özgürce yaşayan kadın olarak Meryem'i tanıtır. Bu çıkarımı Meryem'in âşık olduğu İsmail'in yatak odasına girerek cinselliği talep etmesi de destekler, kadın bedeninin teşhiri üzerinden sahne kurulsada dahi karakterler özelinde edilgen olan İsmail'dir.

Meryem'in evlilik koşulundan bağımsız yaşanan cinselliği, çok sayıdaki partneri, cinselliğinin ilişkilerdeki maddi karşılığı birarada değerlendirildiğinde Yeşilçam Sineması'nın iyi kadın kötü kadın ikileminin dışında kaldığı gözlemlenmiştir. Meryem, hem iyi kadın hem de kötü kadın özelliklerini bünyesinde barındırarak, aslında cinsiyetsiz olan ancak cinsiyetlere atfedilen kişilik özelliklerinin biraradalığını göstermektedir. Meryem'in kişiliği deneyimlemeye açık oluş, duygu düşünce ve davranışta hareket özgürlüğü ertafında şekillenmiştir. Ancak buna rağmen Meryem'in koşullara bağlı karşılanan ihtiyaçları Meryem'i 'kendi olmuş birey' olmaktan uzaklaştırır, sadece kendi olmaya dair bir arayıştan bahsedilebilir.

### Sonuç

Kişilik kavramı, bireyin çevreyle kurduğu ilişkiler dâhilinde bireyi diğer kişilerden farklı kılan, sürekliliği olan bir yapı olarak tanımlanmasının yanı sıra bireyi özelliklerine göre başkalarınca değerlendiriliş biçimi olarak karşımıza çıkar. İnsanın duygu, davranış ve düşünce gibi temel özelliklerinin yansıtırken, çevresel koşullara bağlı olarak değişim ve dönüşüme uğrar, biriciktir. Buna bağlı olarak insanı iyimser bir

yaklaşım ile ele alan Rogers'ın kişilik kuramına göre insan, kendisini gerçekleştirmek, potansiyelini ortaya çıkarmak gayesindedir. Buradan hareketle Rogers, olumlu kişilik gelişimini 'kendi olmuş birey' tanımıyla bağdaştırır ve kendi olmuş bireyin özelliklerini ortaya koyar. Bu özellikleri Rogers, deneyimlemeye açık olmak, güvende ve özgür hissedeceği kişilerarası ilişkiler oluşturmak, her anı dolu dolu yaşama isteği, duygu-düşünce ve davranışta özgürlük, yüksek düzeyde yaratıcılık ve kendini gerçekleştirme ihtiyacı olarak ifade eder.

Kişiliğin gelişiminde önemli bir belirleyici olarak karşımıza çıkan toplumsal cinsiyet, biyolojik farklılıklardan bağımsız, toplumun oluşturduğu norm ve değerleri kadın ve erkek olmak üzere cinsiyet kalıplarına yerleştirerek benimsenmesi anlamına gelmektedir. Bu kalıpların kabulü hem cinsiyet kimliklerini hem de bu kimliklerden daha özel olan kişilikleri doğrudan ya da dolaylı olarak şekillendirmektedir. Bu yapıyla beraber hem kadının hem de erkeğin ev içinde de kamusal alanda da yapacağı işler, takınacağı tavırlar belirlenmiş, bu belirlenmiş kalıplar çocukluk çağından itibaren öğrenme ve içselleştirme gibi psikolojik süreçlerle nesiller boyu aktarmıştır. Kadın erkek dikotomisi üzerinden de çocukluk çağı itibarıyla tüm kalıplar gibi kişilik özellikleri de kadın erkek cinsiyetlerine göre ayrılmakla birlikte kadın kişiliği özelinde bir sınırlandırma söz konusudur. Akıl ve duygu, etken ve edilgen gibi ikilikler kişilik özellikleri içerisinde cinsiyet yapılarını ortaya çıkararak bahsedilen dikotomi ile bir hiyerarşi oluşturmuş, bu hiyerarşi kişilik özelliklerinde de kendisini göstermiştir.

Sinema kadın temsilde toplumsal yapının önemli bir sanat mecrası olarak karşımıza çıkmakta, kavramsal tüm yapıları somutlaştırarak yansıtmaktadır. 1980 sonrasında Türkiye'de yaşanan kültürel dönüşümün izlerini taşıyan sinema, özellikle kadının özgürleşmesi temasını Atıf Yılmaz filmleri ile seyirciye sunmuştur. Atıf Yılmaz'ın kadın filmlerindeki özgür kadın temsili Müjde Ar ile bedene bürümüş, özgürlük kadın cinselliği ve cinselliğin serbestliği ile özdeşleştirilmiştir. Dolayısıyla Müjde Ar karakterlerinin özgür birer kadını temsil ettiği vurgusu, kişilik özelinde değerlendirilmeye çalışılarak, Carl Rogers'ın kendi olmuş birey özellikleri üzerinden yorumlanmış, Müjde Ar'ın canlandığı Vasfiye ve Meryem karakterlerinin özgür kadını temsil ederken kendi olmuş bireyin özelliklerini taşıyıp taşımadığı tartışılmıştır.

Tüm bu değerlendirmeler ele alındığında *Adı Vasfiye* filmindeki Vasfiye karakteri erkeklerin gözünden anlatılmış, kimliği, varlığı ve kişiliği sinemanın metnin kuruluşu itibarıyla muğlaklaşmış, varlığına dair gerçeklik belirsizleşmiştir. Anlatılan dört farklı kadının kişilik özelliklerinin değişkenliğinin yanı sıra Vasfiye, kendini gerçekleştirmekten uzak, hayatta varolma çabası cinselliğin serbestliği ile ilişkilendirilerek beyaz perdede gösterilmiştir. Bunun ötesinde Vasfiye erkek tarafından metalaştırılmış, arzu nesnesi olarak seyirciye sunulmuştur. Vasfiye'nin kişiliği deneyimlemeye açık oluşu ve hareket özgürlüğü cinsel deneyimin serbestliği ile ortaya konmuştur. *Dağınık Yatak* filmindeki Meryem karakterinin kişiliği ise, kendi olmuş bireyin özelliklerinden deneyimlemeye açıklık, her anı dolu dolu yaşama isteği, duygu-düşünce ve davranışta hareket özgürlüğü değerlendirildiğinde özgür ve güçlü bir figürü temsil etmekte ancak bu güçlü ve özgür yapı kendini gerçekleştirmeye yönelik

girişimlerde bulunsa dahi kadının potansiyelini ortaya çıkarmaktan çok kadının varoluşsal bir buhrana sürüklenmiştir. Hem Vasfiye'nin hem de Meryem'in özgürlüğü ve gücü, her iki kadını duygusal bir yıkıma uğrattığı görülmektedir. Her iki karakterin yok edici, tehlikeli, güven vermeyen kişilik özellikleri seyirciye yansıtılarak vurgulandığı söylenebilir. Özgür kadın felaketle eşdeğer tutularak, denetlenmesi gereken, korkulan özellikleri de barındırmaktadır. Bunun yanı sıra iki filmde de anneliğe dair bir atıf bulunmamakta, özgür kadının aile dışında temsil edildiğini düşündürmüştür. Aile dışında tutulan kadın kamusal alanda da sınırlı bir şekilde yer edinmiştir. Bu durum arafta olma halini akla getirmektedir. Çekirdek aile dışında Vasfiye'nin ve Meryem'in başka bir ortak özelliği köksüz oluşundadır. Filmlerde iki kadının ailesine dair birkaç kesit sunulmakta, sonraki yaşantılarda güvenli aile bağlarına rastlanmamaktadır. Anlaşılacağı üzere özgürleştiği ifade edilen kadın temsili ne toplumsal yaşamda ne bir mekana ne de yuva olarak adlandırılan özel alana aidiyetin dışında kalmıştır. Yeri belirsiz olan kadının özgürlüğü de belirsiz kılınmış, özgürlük kavramdan bağımsız olarak serbestliği çağrıştırdığı söylenebilir.

Her iki filmin sonunda kadın, bu belirsizlikle ve arafta bırakılmış olarak seyirciye sunulmuştur. Adı Vasfiye filminde Vasfiye'nin varlığının muğlaklığı, kişiliğin muğlaklığını da beraberinde getirirken, kadının kişiliğinin gerçekliğini de yarım bırakmaktadır. Dağınık Yatak filminde ise filmin sonunda Meryem'in güveni zedelenmiş, duygusal yıkıma uğramış hali deneyime açıklığının ve hareket özgürlüğünün zorunlu ve doğal sonucu gibi gösterildiği ifade edilebilir. Kişilik üzerinde varoluşsal bir özgürleşme ödüllendirilenden ziyade cezalandırılan, umudun ve güvenin yitimine tekabül etmektedir. Kadının akıbeti her iki filmin sonunda da belirsiz bir şekilde seyirciye yansımıştır. Her iki kadın karakter, kendi olma yolunda seyretmenin yıkıcı sonucuyla karşılaşmıştır. Bu nedenle kadının özgürleşmesine dair atıf sınırlı, koşullu ve şüphelidir.

İki filmde de ne Vasfiye'nin ne de Meryem'in yüksek düzeyde yaratıcılığına dair herhangi bir iz bulunmamaktadır. Vasfiye ve Meryem tamamen tüketici olarak konumlanmış, hayatın hiç bir alanında katkı sunan olarak gösterilmemiştir. Yaşama dair iz bırakacağı, kendisinden herhangi bir şey katacağı unsura rastlanmamaktadır. Yaratıcı olmaya dair herhangi bir katkısı olmayan bu iki kadının kendi hayatını biçimlendirme konusunda da planı bulunmamaktadır. Geleceğe dair ne bir hayale, ne de plana rastlanmaktadır. Yaşantıların tamamı an'a odaklı ya da kısa vadeli, gündeliktir.

Bu demek oluyor ki her iki filmde de kadın kişiliği Rogers'ın kuramı üzerinden yorumlandığında, kendini gerçekleştirme ve potansiyelini ortaya çıkarmaktan uzaktır. Kadın karakterlerin kişilikleri klasik Yeşilçam Sineması stereotiplerini karşılamamakla birlikte toplumsal cinsiyet bağlamında kendi olmuş birey olarak temsil noktasında eksiktir.

Toplumsal dönüşümlerin sanat alanına nüfuz edişi, gösteren aynı zamanda yansıtan olarak her sanat dalında kendisini tekrar ederek yeniden yapılanmaktadır. Feminist hareketin etkisiyle Yeşilçam Sineması ve sonrasında üretilen "Kadın Filmleri"

hikayenin kuruluşunda özgürleşmeyi tam olarak taşıyaması bile Yeşilçam Sinemasının kadınlarının kişilik özellikleri ile karşılaştırılabilir bir çok kişilik özelliği ortaya koymaktadır. O halde değişen ve insanı da dönüştüren toplumsal dinamikler üzerinden kronolojik olarak kişilik okumalarına imkan sağlamaktadır. Yapılan kişilik araştırmalarının güncel sanatsal yansımalarının sinema üzerinden yeniden ve yeniden üretildiği düşünülürse, kadın temsilleri bu kronolojiye göre değişimin göstereni olarak yeniden ele alınarak somut olarak örneklendirmeye imkan sağlamaktadır.

### Kaynakça

- Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara: Phoenix.
- Arat, G. (2014). *1970-1980 Yılları Arasında Türkiye’de Kültürel ve Sanatsal Ortam*, İstanbul: Garanti Kültür.
- Bayrakdar, D. (2011). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*, İstanbul: Bağlam.
- Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?*, İstanbul: Doruk.
- Berktaş, F. (2000). *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*, İstanbul: Metis.
- Berman, M. (2013). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, İstanbul: İletişim.
- Burger, J.M. (2016). *Kişilik: psikoloji biliminin insan doğasına dair söyledikleri*, İstanbul: Kaknüs.
- Cevizci, A. (2005). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul. Paradigma.
- Connell, R.W. (1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*, İstanbul: Ayrıntı.
- Cüceloğlu, D. (2008). *İnsan ve Davranışı*, İstanbul: Remzi.
- Çaplı, B. (2001). *Televizyon ve Siyasal Sistem*, Ankara: İmge.
- Dökmen, Y. Z. (2012). *Toplumsal Cinsiyet Sosyal Psikolojik Açıklamalar*. İstanbul: Remzi.
- Freud, S. & Yardımlı, A. (2000). *Metapsikoloji : haz ilkesinin ötesinde, ego ve id ve başka yapıtlar*. İstanbul: İdea.
- Gürbilek, N. (2001). *Vitrinde Yaşamak*. İstanbul: Metis.
- İnanç, B.Y., Yerlikaya, E.E. (2010). *Kişilik Kuramları*, Ankara: Pegem.
- Kağıtçıbaşı, Ç., Cemalcılar, Z., (2014), *Dünden Bugüne İnsan ve İnsanlar*, İstanbul: Evrim.
- Karaman, M.İ. (2017). Sosyokültürel, Etik, Tıbbi ve İslami Perspektiften Kız Çocuklarda ve Kadınlarda Sünnet. *Anadolu Kliniği Tıp Bilimleri Dergisi*, 22 (2), 125-130.
- Kümbetoğlu, B. (2010). *“Değersizleştirme: Kadın Bedeninin Maruz Kaldığı Şiddet”*, *Dışillik, Güzellik ve Şiddet Sarmalında Kadın ve Bedeni*, İstanbul: Ayrıntı, 39-61.
- Onaran, A.Ş. (1995), *Türk Sineması(II. Cilt)*, İstanbul: Kitle.

Özgüç, A. (2008). *Türk Sinemasının Kadınları*, İstanbul: Agora.

Platon. (2013). *Devlet*. (C. Saraçoğlu, Çeviri). İstanbul: Bordo Siyah.

Rogers, C. (2011), *Kişi Olmaya Dair*, İstanbul: Okyanus.

Schultz, D., Schultz, S. (2007), *Modern Psikoloji Tarihi*, İstanbul: Kaknüs.

Tan, Mine, (1979), *Kadın: Ekonomik Yaşamı ve Eğitimi*, Ankara: Türkiye İş Bankası.

Uluyağcı, C. (2002). 1980 Sonrası Türk Sinemasında Özgür Kadın İmgesi: Türkan Şoray ve Müjde Ar. *Kurgu Dergisi*, 19, 1-8.

Unsal, A. (1998). *75 Yılda Tebaa'dan Yurttaş'a Doğru.*, İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.

[https://www.academia.edu/11704762/12\\_Eyl%C3%BC1\\_1980\\_Askeri\\_Darbesi\\_Demok\\_rasi\\_ve\\_T%C3%BCrk\\_Bas%C4%B1n%C4%B1?auto=download](https://www.academia.edu/11704762/12_Eyl%C3%BC1_1980_Askeri_Darbesi_Demok_rasi_ve_T%C3%BCrk_Bas%C4%B1n%C4%B1?auto=download) Erişim Tarihi : 23.05.2019



## Ekoeleştirel Bir Perspektiften Yönetmenin İnsan Dışı Doğayla İlişkisi

Özge Nilay Erbalaban Gürbüz\*

### Özet

*Ekosistem tüm canlı türlerinin birbirleriyle kurdukları ilişkiyle dönüşen, değişen ve hareket eden bir bütünlüktür. Oysa Antik Yunan'da Sokratik dönemle birlikte tüm ilgi odağı canlı türleri arasında insana kaymıştır. İnsan dışındaki tüm evren insan tarafından ve insana yararı ölçüsünde değerlendirilmiştir. İnsan merkezci bu tutum insan ve hayvan arasındaki ilişkiyi de dönüşüme uğratmıştır. Bu insan merkezci tutum kültür ve sanat ürünlerine de yansımaktadır. Binlerce yıldan bu yana hayvanlar eğlence sektöründe, kötü koşullar altında çalıştırılmaktadır. Çağdaş bir eğlence ve sanat biçimi olarak sinema tarihinde de benzer örnekler bulunmaktadır. Bu çerçevede sahip olduğu teknik donanımı ve iradesi karşısında insana boyun eğmekten başka çaresi olmayan hayvan oyuncuların haklarını gözetmek nasıl mümkün olabilir? Bu makale çağdaş Türk Sinemasından örnek filmlerle hayvan oyuncuların istismar edilmemelerini güvence altına almanın yöntemlerini tartışacaktır. Bu tartışmanın zeminini ekoeleştiri ve canlı merkezcilik oluşturmaktadır. Bu çerçevede makalenin ilk bölümü hayvan ve insan tanımlarının felsefedeki iki geleneğine değinecek sonrasında ise konuyla ilgili mevcut yasalar, bu yasaların kapsamı, sınırlılıkları ve öneriler tartışılacaktır. Yönetmenin sorumlulukları etik kapsamdan yasal zorunluluklar çerçevesine çekilecektir.*

**Anahtar Kavramlar:** *Felsefede hayvan, Ekoeleştiri, Çağdaş Türk Sineması, Sinemada hayvan oyuncular*

---

\*ORCID: 0000-0003-4199-3507

E-mail: n.erbalaban@gmail.com

DOI: 10.31122/Sinefilozofi.673370

Geliş Tarihi - *Recieved*: 10.01.2020

Kabul Tarihi - *Accepted*: 07.04.2020

## The Director's Relationship with Non-Human Nature from an Eco-Critical Perspective

Özge Nilay Erbalaban Gürbüz\*

### Abstract

*The ecosystem is a unity that changes, transforms and moves through the relationship that all living species have with each other. However, with the Socratic period in Ancient Greece, all the focus of attention shifted to human beings. The entire universe, except the human being, has been evaluated by the human and to the benefit of human. This anthropocentric attitude has also transformed the relationship between man and animal. This anthropocentric attitude is reflected in the cultural productions. For thousands of years, animals have been employed in the entertainment industry under poor conditions. There are similar examples in the history of cinema as a contemporary form of entertainment and art. In this context, how can it be possible to defend the rights of animal players who have no choice but to submit to human beings whom technical equipment and powerness? This article will discuss the ways of ensuring that the animal actors are not abused with sample films from contemporary Turkish cinema. The basis of this discussion is eco-criticism and biocentrism. In this context, the first part of the article will touch upon the two traditions of animal and human definitions in philosophy, and then the existing laws, the scope, limitations and suggestions of these laws will be discussed. The director's responsibilities will be withdrawn from the ethical scope within the framework of legal obligations.*

**Key Words:** *Animal in philosophy, Ecocriticism, Contemporary Turkish Cinema, Animal Actors in Cinema.*

---

\*ORCID: 0000-0003-4199-3507

E-mail: n.erbalaban@gmail.com

DOI: 10.31122/Sinefilozofi.673370

Received - *Geliş Tarihi*: 10.01.2020

Accepted - *Kabul Tarihi*: 07.04.2020

## Giriş

Film evreninde geçen her hikâyenin bu evren açısından bir gerçekliği vardır. Bu gerçeklik şüphesiz anlatının dramatik yapısından ve bu dramatik yapıyı somut hale getiren plastik unsurların kullanımından kaynaklanır. Mekânın gerçekliği dekorda, ışıktaki; zamanın gerçekliği hareketli imajlarda, kurguda, kostümde, makyajda; karakterlerin gerçekliği oyuncuların performansında kurulur. Bu öğelerin hepsini filmin hikâyesine en uygun şekilde bir araya getirmekten sorumlu kişi yönetmendir.

Film hikâyeleri, gerçek yaşama benzer biçimde insanları, onları çevreleyen toplumsal bir ortam ve doğal bir ekosistem içinde yansıtır. Bu açıdan insana dair öykülerin dramasında insan dışı doğaya da yer verilir. Bu makalede insan dışı doğayla tanımlananlar hayvanlar, ağaçlar, bitkiler ve böceklerdir. İnsana dair öykülerde insan dışı doğanın varlığı, yansıtılma biçimi ya da temsil edilme tarzı da film anlatısının diğer öğelerinde olduğu gibi yönetmenin sanatsal yaklaşımından izler taşır. Sanatsal yaklaşım ise yönetmenin duyularını yaratıcı bir yorumlamayla kullanması kadar onun dünyayla kurduğu ilişkideki felsefi yönelimlerdir. Bu açıdan, yönetmenin insan dışı doğaya yer verme biçimi de diğer temsillerde olduğu gibi bir inceleme alanına girer. Filmlerde kadınların, LGBTİ bireylerin, azınlıkların temsil edilme biçimlerine dair yapılan araştırmalar bu temsillerin arkasında ideolojik, kültürel ve siyasal yönelimlerin olduğunu göstermiştir. Bununla birlikte hayvanların film hikâyelerindeki varlıklarının temsil biçimleri kadar hayvan oyuncuların setlerde hangi koşullarda çalıştırıldıkları da temsil düzleminin arkasındaki yaklaşıma dayanır. Hayvan oyunculara insan oyunculardan talep edilemeyecek performansların yaptırılması, onların ihtiyaçlarının göz ardı edilmesi, haklarının görmezden gelinmesi çoğunlukla insan merkezlikle ilgilidir. Bu makale insan dışı doğanın bir öznesi olarak hayvan oyuncuların setlerdeki varlığıyla ilgili istismarları ve bu istismarların önlenmesine dair önerileri ele alma amacındadır.

İnsan merkezilik, toplum mühendisliğinin önemli bir dayanağı olarak Aydınlanma Döneminden sonra uygarlık tarihine girmesine rağmen bu yaklaşımın köklerini Antik Yunan'daki canlılar sınıflandırmasında bulmak mümkündür. Makalenin ilerleyen bölümlerinde detaylandırılacak bu sınıflandırmalarda dikkat çekici olan şudur: Bir noktada insan ve diğer canlılar arasındaki kozmik dengede insan ahlaki ve düşünen bir canlı olarak erdem açısından diğer canlılardan daha önemli hale gelir. Böylece insan diğer tüm canlılardan daha üstün olarak kavranır ve bu hiyerarşi insanın insan dışı doğayla ilişkisini dönüştürür. Kronolojik olarak Aydınlanma ve sonrasında gelişen Sanayi Devrimi ise tüm evreni insanın kullanımına açar.

Sanayi Devrimiyle gelişmeye başlayan üretim kapitalizminin ihtiyaç duyduğu üretici güçlerden biri doğadır. Kapitalizmin sermayeye bağımlılığı, sermayenin de artı değer birikimiyle oluşması gerçeği ilk sömürgeci yaklaşımın doğaya uygulanması sonucunu doğurur. Çünkü doğanın kendisi bu dönemlerde en önemli sermayedir. Aslında doğaya yönelik sömürgeci tutum coğrafi keşiflerden itibaren var olmuştur. Coğrafi keşiflerde sömürgeyi meşrulaştıran değerler uygar olanla barbar, Hıristiyan olanla tanrı tanımaz, beyaz

olanla olmayan ayrımlarına dayanmaktaydı. Kapitalizm ise doğayla ilgili sömürgeci tutumunu ilerleme paradigmasına dayandırmaktadır. İlerleme paradigmasının kendisi bizzat insan merkezci bir bakıştır. İlerleme 'insan' için bitimsiz bir daha iyiyi araştırma, bulma ve uygulamadır. Bunun için başka canlılar üzerinde deney yapmayı, doğayı ham madde olarak kullanmayı, doğaya yeniden biçim vermeyi ilerlemenin bir süreci olarak 'normal' bulur. Doğa ve insan karşılaşması ilerleme ilkesinde var olan daha iyiye ulaşma motivasyonu gereği doğanın evcilleştirilmesi olarak yorumlanır. Aydınlanma Dönemi ve sonrasında insanın insanlaşması doğaya biçim vermesiyle, onu denetlemesiyle gerçekleşen bir uygarlık süreci olarak ele alınır. Dolayısıyla modern uygarlığın felsefi kökleri ve iktisadi yönü insan merkezci bir kavrayışa sahiptir.

İnsan merkezci yaklaşımın filmlerdeki etkisi farklı açılardan incelenebilir. Ancak araştırmaları genel olarak film yapım süreci ve film anlatıları başlıkları altında toplamak mümkündür. Film yapım süreciyle ilgili bir araştırma, filmlerde insan dışı doğanın kullanımındaki insan merkezci yaklaşımı sorgulayabilir. Film yapım sürecinde insan dışı doğanın kullanımında sömürü var mıdır, film ekibi insan dışı doğayı kullanırken sürdürülebilir bir farkındalıkla hareket edebilir mi, hayvan oyuncuların fiziksel ve ruhsal bütünlüğünü tehlikeye sokmadan filmlerde kullanılması mümkün olabilir mi gibi soruların araştırılmasını bu çerçevede değerlendirmek mümkündür. Film anlatılarıyla ilgili bir araştırma, filmlerdeki insan dışı doğanın temsillerine odaklanabilir. Doğanın temsilinde insan merkezci açıdan olumsuzluk ve olumsuzluk içeren göstergeler nelerdir ve bu göstergeleri sınıflandırmak mümkün müdür, olumsuzluk içeren temsil göstergelerinin kaynakları nelerdir, doğayla ilgili kullanılan benzetmeler ve sıfatlar nasıl bir söylem kurar, insan dışı doğa ve insan arasındaki ilişkilerin temsilinde türçülük v.b. yaklaşımlar var mıdır gibi soruların araştırılmasını da bu çerçevede değerlendirmek mümkündür. Bununla birlikte bu araştırmalardaki insan merkezçiliğin eleştirel bir biçimde ele alınması da farklı yaklaşımlarla olabilir. Teolojik yaklaşım bunlardan biridir. Örneğin; panteizm, doğa ve Tanrı arasında bir ayrım yapmaz. Çok genel olarak, panteist inanışta insanda olan insan dışı doğada da vardır. Çünkü Tanrı tüm evrendedir. Bu nedenle insan merkezci bir bakışı bu inanca bağlı olarak eleştirebilir. Bu makalede, filmlerde insan dışı doğanın kullanımıyla ilgili araştırmada ekoeleştirel yaklaşımdan faydalanılacaktır. Odak noktası ise; insan dışı doğa olarak hayvan oyuncular ve onların filmlerde kullanımı olacaktır. Sanatsal yaratıcılığın nesnesi haline gelen bir hayvan oyuncunun kullanımında yönetmenin ahlaki, felsefi ve estetik yaklaşımı nasıl olmalıdır? Hayvan oyuncunun setteki fiziksel ve ruhsal bütünlüğü nasıl korunabilir? Kişisel duyarlıklarımızdan bağımsız bir biçimde hayvan oyuncuların haklarını gözetilen yapılar mümkün müdür? Hayvanın ahlaki bütünlüğünü kabul eden sürdürülebilir ve ekolojik bir sinema nasıl mümkün olabilir? Bu bağlamda makale hayvanların oyunculuk düzleminde performans açısından istismar edilme olasılıklarını ve bu olasılıkların engellenmesinin yöntemlerini araştıracaktır. Bu meseleler, özellikle gittikçe çeşitlenen konularıyla ve anlatım yöntemleriyle entelektüel bir duyarlılığa sahip olan ulusal sinemamızın bağımsız filmleri açısından incelenecektir. Ancak öncelikle, insan ve hayvan arasındaki kimi zaman kutsallıkla da çevrelenen ilişkinin felsefi geçmişine bakmak önemlidir. Daha doğru bir ifadeyle hayvan çalışmalarının içinde yer alan hayvan nedir sorusunun tarihine bakmak gerekmektedir. Hayvanın ne olduğuyla ilgili ontolojik soru çoğu

zaman insanın da ne olduğuna dair ontolojik cevapları da içerimler. Ve felsefe tarihinin ilk dönemlerinden itibaren hayvanın ne olduğuna dair sorular sorulmuştur.

### *Felsefe Tarihinde Hayvanın Ne Olduğuna Dair İki Ontolojik Cevap Ve Ekoeleştirir*

Felsefenin Antik Yunan topraklarında doğduğu düşünülürken hayvanın ne olduğuna dair ilk ontolojik araştırmaların da Antik Yunan'da geliştiğini söylemek kronolojik olarak doğrudur. Bu ontolojik araştırmalar, felsefe disiplini çerçevesinde gerçekleştirilen araştırmalardır. Doğa filozofları dönemi ki Sokrates öncesi dönemi kapsamaktadır, her şeyin ilk nedenini araştıran bir felsefe akımı dönemidir. Simondon bu dönemde Pythagoras'ın ruh göçü inancı nedeniyle hayvanlara yönelik şiddeti eleştirdiğini iddia eder (Simondon, 2019: 26-28). Ruh göçü, ruhların beden ayırt etmeksizin dolaşması inancıdır. Ölmüş bir insanın ruhu bir hayvanın bedenine yerleşebilir. Dolayısıyla bu düşüncenin hayvana eziyet etmenin ya da şiddet uygulamanın engellenmesini sağlayan bir nedensellik taşıdığını söylemek mümkündür. Empodekles de hayvanların kurban edilmesini ve etlerinin yenmesini insanlık durumunda saflıktan bozulmaya geçiş olarak kabul eder. Altın çağlardan düşüşün yani bozulmanın belirtileridir hayvanla ilişkinin eziyete dönüşmesi: "Altın çağdaki yükseklikten insanlık çok aşağılara düşüyor; artık insanlık boğuşmayı, hayvanları boğazlamayı seviyor, fakat bir adam yalnız başına hayvanla insan arasındaki sevgi ile ilgili eski bilgeliği insanlara bildiriyordu: bu adam Pythagorastı" (Kranz'dan aktaran Ülgen, 2019: 14). Empodekles'in açıklaması hem hayvanlarla ilişkideki kendi düşüncesini hem de Pythagoras'ın yaklaşımını aktarması açısından önemlidir. Aslında her ikisinin de doğa ve insan arasındaki ilişkide değerler hiyerarşisinden öte bir karşılıklık düşüncesinden hareket ettiğini yorumlamak mümkündür. Pythagoras ruhun göçüyle insan ve hayvan arasında ruh hiyerarşisi yapmazken, Empodekles insanın hayvana eziyet etmesini bir bozulma olarak görerek karşılıklılığın yitişini mutlak bir düşüş olarak tarif ediyor. Peki, ruhlar hiyerarşisinin kurulması ne zaman başlamış olabilir? Ya da ilk antropolojik makine nasıl ortaya çıkmıştır? Simondon bu makinenin Sokrates'le birlikte başladığını söyler (Simondon, 2019: 29). Sokrates'in Delphi tapınağına "kendini tanı" öğüdünü yazması boşuna değildir (Simondon, 2019: 29). Artık, odak nokta insan olmuştur ve insan ve hayvan arasında süreklilikler yerine farklar geçmeye başlamıştır. Sokrates'in fikirleri ya da ona mal edilen fikirler Platon'un eserlerinden bilinmektedir. Peki, Platon'un metinlerinde antropolojik makine hayvanla ilgili ne söylemiştir?

Platon *Timaios* adlı diyalogunda evrenin oluşumundan bahsederken şöyle bir sınıflama yapar "Tanrının düşüncesine göre varolan tüm varlıklardan söz konusu olan akıl türlerinin hepsi, miktarlarına ve biçimlerine bakılmaksızın evrende oldukları miktarda olmalıydı. Bu şekiller dört tanedir. Tanrıların göksel soyu, havadaki kanatlı soy, suda yaşayan soy ve toprakta yaşayan soy. Tanrısal soy hem müthiş bir görüntüye sahip olabilmesi için hem de parlak olsun diye ateşten yaratıldı" (Platon, 2015: 40). Sıra insana gelince türsel olarak ikizdi ve bu nedenle erkek kadından üstündü (Platon, 2015: 51). Eğer insanlar kendilerine verilen zamanı iyi kullanmazlarsa canlılıklarında derece kaymasıyla yeniden dünyaya geleceklerdi (Platon, 2015: 52). Burada Platon ruh göçünü ceza ya da ödül olarak değerlendirerek kötü insanların bir dahaki doğumlarında hayvan bedeninde olacaklarını ifade etmektedir (Platon,

2015: 52). Bu düşünce, ahlaki bir derecelendirmeye insan olmayan hayvandaki bedenin insandaki ahlaki bir bozulmanın sonucu olduğu düşüncesini doğurmaktadır. Platon derecelendirmeye devam eder: “Bizleri yaratanlar erkeklerden sonra kadınların ve diğer tüm hayvanların doğacağını biliyordu” (Platon, 2015: 96). “İnsan özüne benzeyen bir özü farklı şekiller ve duyularla karıştırıp ayrı bir tür elde ettiler (Platon, 2015: 97). Platon bu türün ağaçlar ve bitkiler olduğunu söyler (Platon, 2015: 97). Diğer insan olmayan insan türlerindeki dereceleri açıklamaya devam eder: “Kuşlar, yani saçı yerine tüyleri olan kuşlar içlerinde herhangi bir kötülük beslemeyen, hafif, gökyüzünde yaşayan ama saflıklarından dolayı gözleriyle görebildikleri canlıların en iyisi olarak insanları gören şekil değiştirmiş insanlardır (Platon, 2015: 115). Kuşların dışındaki hayvanları ise “karadaki en vahşi hayvanlar akıllarında oluşan hareketi kullanmasını bilmeyen, sadece içlerinde yer alan ruhlarından yararlanamadıkları için felsefeye ya da gökyüzündeki nesnelere asla dikkat etmeyenelerdir. Bu öyle bir alışkanlıktır ki bundan dolayı öndeki organları, kafaları hep yakın oldukları toprağa doğru eğilimlidir. Kafatasları uzamıştır, tembel olanları ruhlarındaki hareketi bozduğu için farklı farklı şekiller almışlardır. Dört ya da daha fazla ayakları olmasının nedeni de tanrının en aptal olanlar toprağa daha da bağlansın diye kendilerine çok sayıda ayak vermesi nedeniyledir. Daha da aptalları vardır, bunlarda ayaklar da işe yaramaz ve bedenleri toprağa yapışmıştır. Evet, tanrı bunları toprakta sürünür şekilde yaratmıştır. Suda yaşayanlar ise en aptal ve en bilgisiz insanlardan oluşmaktadır. Tanrı kendilerine bu şekli verirken nefes almalarına bile izin vermemiştir çünkü daha önceki kötülükleri nedeniyle ruhları günahlarla doludur (Platon, 2015: 115). Bu açıklamalarda canlı türleriyle ilgili akılla ve aklı doğru kullanmakla bağlantılı bir derecelendirme olduğu ve bu derecelendirmede hayvanların insana göre daha aşağıda yer aldığı görülmektedir. Buradaki derecelendirmeyi iyi ve kötü kavramları bağlamında ahlaki bir derecelendirme olarak da görmek mümkündür. Platon’un öğrencisi Aristoteles’te de varlıklarla ilgili bir derecelendirme vardır ve “buna göre, bitkimsi hayvanlardan başlayıp böceklere, oradan önce balıklara, sonra da pullu dört ayaklılara, kuşlara, deniz memelilerine ve kara memelilerine kadar uzanan söz konusu varlık cetvelinin en tepesinde insan bulunur (Ahmet Cevizci Hayvanların Hareketleri Üzerine’de giriş, 2018: 22). Ancak Simondon’a göre Aristoteles’in canlılar için oluşturduğu varlık cetveli biyolojik bir tasniftir ve ahlaki bir değer derecelendirmesi taşımaz (Simondon, 2019:36). Aristoteles’te insan ve insan olmayan hayvan arasındaki derecelendirme daha bilimseldir. Aristoteles’in sadece hayvanlarla ilgili çalışmaları bulunmaktadır ve Cevizci, Aristoteles’in bu eserlerinde dört yüz doksan beş hayvan çeşidini tasnif ettiğini yazar (Ahmet Cevizci Hayvanların Hareketleri Üzerine’de giriş, 2018:16). Aristoteles’e göre hareketin bazı kaynakları vardır: “canlı varlıkları hareket ettiren imgelem, seçim, istek ve arzudur. Bunların hepsi zihin ve iştaha indirilebilir” (Aristoteles, 2018: 41-42). Aristoteles hayvanların davranışlarının nedeninin arzu olduğunu ve bunun da “duyum, hayal gücü ve düşünceden sonra ortaya çık[tığını]” (Aristoteles,2018: 45) söyler. Dolayısıyla Aristoteles tüm canlılar için ortak bir hareket etme noktası belirlerken dışlayıcı bir yaklaşıma sahip değilmiş gibi. Zaten *Nikomakhos’a Etik* çalışmasında da insanla ilgili olarak “Politikanın veya yaşama bilgeliğinin en değerli olduğunu düşünmek saçma olurdu. Çünkü insan evrendeki en değerli, en iyi şey değildir (Aktaran Erkızan, 2014: 238) demektedir. Erkızan, Aristoteles’in bu yaklaşımının Sokrates’in felsefesinden tamamen ayrı olduğunu ve onun

felsefi yaklaşımının insanı doğadan ve evrenden ayırmadan ele alması olduğunu vurgular (Erkızan, 2014: 238) ve onun Aristoteles'teki insan anlayışıyla ilgili yorumu "insanın doğası biraz hayvanlığı ve biraz da bitki olmaklığı da içerir" (Erkızan, 2014: 241) şeklindedir. Erkızan'ın yorumunda Aristoteles'te insanı insan yapan en önemli nitelik seçim yaparak karar vermesi (Erkızan, 2014: 243) ve bir dile sahip olmasıdır (Erkızan, 2014: 243). Aristoteles *Poetika* metninde ise canlılar arasında yalnızca insanın taklit etme becerisine sahip olduğunu yazar (Aristoteles, *Poetika*, 2017: 39). Aristoteles'te bu tanımlar canlıların kozmostaki işlevlerini belirtmeye yöneliktir. Dolayısıyla onun varlık cetvelindeki tanımlamalarına bu şekilde yaklaşmak gerekmektedir. Timofeeva da Aristoteles'in kozmosunda tüm canlıların yerinin işlevi açısından değerlendirildiğini söyler: " hayvanlar, insanlar, bitkiler; hepsi de hayati önem taşıyan bir meseleyle, kainatın muhafazasıyla meşguldür" (Timofeeva, 2018: 33). İki bin beş yüzyıllık felsefe tarihindeki tüm hayvan çalışmalarına burada yer vermek güçtür. Bu makalede hayvan çalışmalarına felsefede Platon'dan ve Aristoteles'ten başlanılmasının sebebi yalnızca kronolojik bir nedenden kaynaklanmamaktadır. Timofeeva'nın da belirtmiş olduğu gibi hayvanların söz konusu edildiği felsefi tartışmalar kapsayıcı ve dışlayıcı olarak tasnif edilebilir: "dışlayıcı söylem insanın etik ve ontolojik üstünlüğünden yola çıkarken, içerici söylem varlığın tüm düzeylerinin birbirine akraba olduğu fikrinde ısrarcıdır" (Timofeeva, 2018: 15 ). Descartes'ın hayvanları basit otomatlar olarak görmesi dışlayıcı söylemin önemli bir örneğidir. Mekanomorfizm olarak adlandırılan bu yaklaşım hayvanların duygularını, acı ve haz karşısındaki tepkilerini otomatik eylemlere indirger. Descartes bu yaklaşımın sonucunda hayvanları makine olarak kabul etmiştir (Garrard, 2017: 47). Anlaşılacağı gibi dışlayıcı söylemde insan merkezci bir yaklaşım hakimdir. Ekoeleştiri tam da buradan hareket eder ve insan merkezçiliğin yerine canlı merkezçiliği koyar. Canlılar arasında dışlayıcılık yerine kapsayıcılığa, farkların hiyerarşik yorumu yerine farkların karşılıklılığı ve sürdürülebilirliğe etkisi üzerine yoğunlaşır. Türçülük yerini kozmik birlikteliğe bırakır.

Hande Gürses ve Irmak Ertuna ekoloji kavramının dilsel bileşenlerinden İngilizce *eco* kelimesinin Antik Yunan'daki yer ya da hane anlamına gelen *oikos*'dan doğduğunu ifade ederler (Gürses & Ertuna, 2019: 3). Dolayısıyla evrensel anlamda bir canlılık yuvasının bilgisi olarak da yorumlayabileceğimiz kavram yine Antik Yunan'daki *logos* yani bilme kelimesinin birleşmesiyle oluşur. Cheryll Glotfelty ekoeleştiriye, edebiyat çalışmalarını tabiat merkezli inceleyen bir analiz yöntemi olarak değerlendirir (Glotfelty, 1996: XVIII) ve yöntemin ilk kez edebiyatta kullanılmasına dair fikrin William Rueckert'a ait olduğunu söyler (Glotfelty, 1996: XX). Rueckert'e göre eko eleştiri edebi incelemelerde yeni bir analiz yöntemi denemesidir ve sürdürülebilirliği vurgulamaktadır. Rueckert makalesinde insanın yaratıcı gücünü bir enerji kaynağı olarak kabul eder. Bu yaratıcı güçlerin ürünü örneğin bir şiir yok olup gitmez. Yenilenebilir bir şeydir ve kuşaklardan kuşaklara dönüşüp varlığını sürdürebilir. Rueckert sanat eserinin kendisinin bu sürdürülebilir olma halini doğanın kendisinin sürdürülebilirliğine katkısı bağlamında nasıl ele alabiliriz sorusunu sorar. (Rueckert, 1978/1996: 108-109). Bu noktada sürdürülebilirlik ve canlı merkezçilik ekoeleştirin temel kavramlarıdır. Bu kavramların bir sanat biçimi olarak film yapımındaki ve film söylemindeki konumunu tartışmaya açan kişi Scott Mcdonald'tır. Mcdonald 2004 yılında yayınladığı makalesinde hiyerarşiye yer vermeyen, ekosferin bir parçası olarak her canlının eşit değerde

olduğu canlı merkezli bir film yapma deneyimini tartışır ve ekosinemayı geleneksel medya izleyicisinin algısının değişmesine imkan sağlayan, medyanın araçları tarafından biçimlendirilmiş bir modern hayatı yeniden gözden geçiren bir sinema olarak tarif eder (McDonald, 2004: 109). Verdiği örneklerden *Wot The Ancient Sod* (Diane Kitchen) doğanın mevsimler boyunca dönüşümünü el kamerasını kullanarak ve hiçbir ses ve görüntü efekti kullanmadan yapar (McDonald, 2004: 108-111). *Riverglass* (Andrey Zdravic, 1997) bir nehrin mevsimler boyunca hareketini anlatının merkezine koyar ve geleneksel sinemadan farklı olarak nehir görsel estetiğin önemsiz bir manzarası olmaktan uzaklaşır (McDonald, 2004: 113). Farklı yönetmenlere de değindiği makalesinde film yapma deneyimi olarak diğer bir deyişle görüntü, ses, kurgunun kullanımında görsel büyümeden uzaklaşma ve film içeriğinde de temsil düzeyinde doğayı özne olarak ele alma unsurları ekosinemanın özelliği olarak kabul edilir. McDonald 2013 yılında *Ecocinema Theory and Practice* kitabında 2004 yılında yazdığı makaleyi gözden geçirir ve ekosinemayı “ekosinema film deneyiminin alternatif bir biçimini gösterir ve geleneksel medya izleyicisinin daha çevreci bir ilerleme düşüncesi kurmasına yardım eder” (McDonald, 2013) şeklinde tarif eder. Ekosinemayı ekolojinin araştırma alanına giren her türlü konuyu; küresel iklim değişikliği, doğal kaynakların yok edilmesi, ekosistemin bozulması, karbon salınımında ülkeler arası eşitsizlik, içilebilir su kaynaklarının yok olması, canlı türlerinin yok olması ve canlı çeşitliliğinin azalması, hava kirliliği gibi ekolojik döngüyü bozan, ekolojik sürdürülebilirliği yok eden konuları merkezine alan bir sinema olarak tarif etmek mümkündür. Ama anlatı düzleminin dışında sinema yapma deneyimi açısından da ekosinema film yapım teknolojilerinde doğaya uyumu ilke haline getirir. Film çekim ekipmanından mekanların kullanılmasına ve oyunculara kadar sürdürülebilirliği gözeten, türcülük yapmayan, doğaya ait unsurları sömürmeyen bir film yapma deneyimidir bu. Ekoeleştirici ve ekosinema, ekolojik hassasiyetlerin eseri belirlemesi açısından niyet olarak birbiriyle kesişir. Ancak mevcut ekoeleştiricinin araştırma evreni çok çeşitlidir. Sanatın her türünde ekolojik eğilimlerin, söylemlerin, insan ve insan dışı doğa ilişkisinin açığa çıkarılması ekoeleştirici yoluyla çözümlenir. Diğer bir deyişle ekoeleştirici eserin ekoloji merkezli olup olmadığından bağımsız bir çözümleme yöntemidir. Makalenin ilerleyen bölümlerinde Türkiye sinemasının çağdaş filmlerinden seçilen örneklerle insan dışı doğanın özneleri olarak hayvanların setlerdeki varlığı ekoeleştirici yaklaşımın bileşeni olan canlı merkezlik açısından değerlendirilecektir.

### ***Çağdaş Türk Sinemasından Örneklerle Setlerdeki Hayvan Oyuncuların Canlılık Haklarının Korunması***

Dünya sinema tarihinin ilk yıllarından itibaren filmlerde oyuncu hayvanlar kullanılmıştır. Bu oyuncu hayvanlar, sinemanın doğuşundan önceki eğlence kültüründeki varlıklarının devamı biçimindedir. Hayvanların eğlencenin bir unsuru olarak izleyici topluluğu karşısında gösteri malzemesi olması, dövüştürülmesi, bir komuta uygun davranmaya zorlanması milattan önceye kadar gitmektedir. Mısır, Çin, Asur, Roma uygarlıklarında yaban hayvanlarının iktidarın bir sembolü olarak doğalarından kopartılarak kafeslerde sergilenmesinin yanı sıra (Entertainment Animals History, Library Index, <https://www.libraryindex.com/pages/2189/Entertainment-Animals-HISTORY.html>, Erişim Tarihi: 27.12.2019) Roma İmparatorluğunda yaban hayvanları arenalarda eğlence



amaçlı birbirleriyle ve insanlarla ölümüne dövüştürülmüştür (Entertainment Animals History, Library Index, <https://www.libraryindex.com/pages/2189/Entertainment-Animals-HISTORY.html>, Erişim Tarihi: 27.12.2019). Bu dövüşler bir çember etrafında (circular) gerçekleştiği için sirk (circuses) kelimesiyle tanımlanmıştır (Entertainment Animals History, Library Index, <https://www.libraryindex.com/pages/2189/Entertainment-Animals-HISTORY.html>, Erişim Tarihi: 27.12.2019). XVIII. Yüzyılda Henry Martin, XIX. Yüzyılın ilk çeyreğinde de Isaac Van Ambrugh hayvanları kullanarak yaptıkları gösterilerle büyük popülerlik kazanmışlardır (Entertainment Animals History, Library Index, <https://www.libraryindex.com/pages/2189/Entertainment-Animals-HISTORY.html>, Erişim Tarihi: 27.12.2019). Özellikle eğiticilerin aslanlara verdiği komutların gerçekleştirilmesi şeklinde ve insanın doğanın en güçlü hayvanlarından biri karşısındaki gücünü sergileyen gösterilerdir bunlar. Bugün kullanılan sirk kelimesinin vahşi bir eğlence biçiminden türediğini söylemek mümkündür. Bu bağlamda sirklerde eğlence amaçlı hayvanların kullanılması bu vahşi eğlencenin kalıntılarıdır. Ortaçağ boyunca da hayvanların gösteri amaçlı kullanılması devam etmiştir. Hayvanların gösteri amaçlı kullanılması çoğunlukla hayvanın doğal ortamından, kendi sürüsünden zor yoluyla kopartılmasıyla başlayan bir şiddet içermiştir. Bu şiddet, doğasından kopartılan hayvanın çoğunlukla ödül-ceza yöntemiyle ehlileştirilmesi, zor koşullarda barındırılması ve fiziksel özelliklerini kaybetme döneminde de ölüme terk edilmesi şeklinde diğer şiddetleri de kapsar. Sadece sirklerde değil XIX. yüzyıl boyunca vodvillerde ve varyetelerde hayvanlar zor yoluyla gösterilere dâhil edilmiş ve çoğu acı çekerek ölmüştür. Yeni bir eğlence biçimi olarak sinema filmlerinde de hayvanların benzer biçimde kullanılmasına devam edilmiştir. 1920li yıllarda Rin Tin Tin adlı Alman köpeği yirmi altı filmde oynatılmış ve haftada ortalama on bin hayvanından mektup almıştır (Entertainment Animals History, Library Index, <https://www.libraryindex.com/pages/2189/Entertainment-Animals-HISTORY.html>, Erişim Tarihi: 27.12.2019). 1943 yılında gerçek ismi Pal olan köpek oyuncu geçek bir film yıldızı olmuştur. *Lessie Come Home* (Fred M. Wilcox) filminde çocuk oyuncu Elizabeth Toylar'la birlikte köpek oyuncunun performansı çok beğenildiğinden on yedi sezon sürecek bir televizyon dizisine de dönüştürülmüştür (Entertainment Animals History, Library Index, <https://www.libraryindex.com/pages/2189/Entertainment-Animals-HISTORY.html>, Erişim Tarihi: 27.12.2019). Bu filmlerde oyuncu hayvanların pek çoğu acı çekmiş ve hatta hayatlarından olmuştur (Rizzo, Detailed Discussion of the Legal Protections of Animals in Filmed Media, <https://www.animallaw.info/article/detailed-discussion-legal-protections-animals-filmed-media>, 2012, Erişim tarihi: 20.12.209). Amerika'da 1939 yılında *Jesse James* (Henry King) filmi sırasında bir at oyuncunun sette ölümünden sonra American Humane Association içinde Film ve Televizyonda hayvan oyuncuların güvenliklerini kontrol eden bir bölüm kurulmuştur (Rizzo, Detailed Discussion of the Legal Protections of Animals in Filmed Media, <https://www.animallaw.info/article/detailed-discussion-legal-protections-animals-filmed-media>, 2012, Erişim tarihi: 20.12.209). İlerleyen bölümlerde AHA olarak anılacak bu sivil toplum örgütünün setlerde çalıştırılan hayvan oyuncuların denetlenmesiyle ilgili yöntemlerine değinilecektir. Türk sinema tarihinde hayvan oyuncularının kullanımına

dair akademik çalışma çok sınırlıdır. Hayvan oyuncularla ilgili Zeynep Şahintürk'ün yüksek lisans tez çalışması<sup>1</sup> bu konuda aydınlatıcıdır. Ancak bu çalışmanın kapsamı da yönetmen ve hayvan oyuncular arasındaki mesleki ilişkiden doğan etik ve hukuki boyutları içermemektedir. Bu konudaki çalışmaların sınırlılığına rağmen *Susuz Yaz'ın* (Metin Erksan, 1963) bir sahnesinde bir köpeğin, *Yol* (Şerif Gören, 1981) filminde ise bir atın öldürülmesi<sup>2</sup> yönetmen ve hayvan oyuncu ilişkisindeki etik ve hukuki sınırları tartışmak için yeterlidir. Her iki film de ulusal sinema tarihimizin uluslararası başarı sahibi olmuş filmleridir. Her iki film de toplumsal gerçekçidir. Ve her iki filmde de yönetmenlerin genel olarak yaşadıkları topluma ahlaki ve entelektüel bir bilinçle yaklaştığı görülmektedir. Buna rağmen yönetmenlerin hayvanlara aynı hassasiyetle yaklaşmamaları insan-merkezci yaklaşımın bir dışavurumudur.

Çağdaş Türk Sinemasında da hayvan oyunculara yer verilmiştir. Bu filmlerde de *Yol* ya da *Susuz Yaz'da* olduğu gibi yönetmen ve hayvan oyuncular arasındaki ilişkinin etik ve sanatsal sınırlarına dair çeşitli sorulara neden olan sahneler vardır. Öncelikle sorulması gereken şudur: Yönetmenin insan oyuncunun onayını almadan ondan talep edemeyeceği çeşitli performansları, yönetmen hayvan oyuncuya yaptırmalı mıdır? Diğer bir deyişle fiziksel ya da ruhsal olarak şiddet içeren bir oyunculuk performansına ontolojik olarak rıza ya da red cevabını veremeyecek bir hayvan oyuncuya o performans yaptırmalı mıdır? *Yol* filminde Şerif Gören, Tarık Akan'a film için ölmesi gerektiğini söyleseydi muhtemelen böyle bir talep büyük bir sansasyona neden olurdu. Yine de bu hayali senaryoyu sürdürülim ve diyelim ki bu talebi 'normal' bulan Akan muhtemelen bu rolü akliselim her oyuncu gibi reddederdi. Böyle bir soruyu Tarık Akan'a sormak ne kadar akıl dışıysa, ata sormak da aynı derece akıl dışıdır. Çünkü at ontolojik olarak bizimle iletişim kuracak bir dil sistemine sahip değildir. Ama bu atın kendine ait iletişim sisteminden yoksun olduğu anlamına gelmez. Zira Tarık Akan anılarında ısrarla atın gözlerinin kendisine bir şey anlatmak istediğini söyler (*Yol* Film için Bir At Nasıl Katledildi?, <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/yol-filmi-icin-bir-at-nasil-katledildi-63557>, Erişim tarihi: 28.12.2019). Atın sanatsal dışavurum nedeniyle öldürülmesi aslında insan ve hayvan oyuncu arasındaki canlılık hiyerarşisine dayalı ahlaki bir yaklaşımın sonucudur. İnsan merkezlik hayvana çoğu zaman insan olmayan öteki olarak yaklaşır ve onların etinin yenmesini, kafeslere kapatılmasını, seyirlik malzemeye dönüşmesini meşrulaştırır. Öte yandan eğer ekosistemi insan-merkezci bir yaklaşımla değil canlı merkezci bir yaklaşımla düşünürseniz bir canlılığın bir sanatsal dışavuruma kurban edilmesinin gayri ahlaki olduğu sonucuna varırsınız. Çağdaş ulusal sinemamızın pek çok başarılı film örneğinde de bu insan merkezci tutum devam etmektedir. Aşağıda öncelikle bu film örneklerinde hayvan oyuncuların kullanımıyla ilgili insan merkezci tutuma dair kısa bilgiler verilecektir. Sonrasında ise hayvan oyuncuların performanslarını onların canlılık ve ruhsal bütünlüklerini koruyarak ve herhangi bir olası sömürüye yer vermeden,

<sup>1</sup> Zeynep Şahintürk'ün yüksek lisans tez çalışması için bakınız: "A Living Dog Is Better Than A Dead Lion": Representations Of Animal Otherness In Post-1990s Independent Turkish Cinema", Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Batı Dilleri ve Edebiyatları Anabilim Dalları, 2016.

<sup>2</sup> Filmin oyuncularından Tarık Akan'ın *Anne Kafamda Bit Var* kitabında çekim sırasında atın öldürülmesinden duyduğu acıya dair bir bölüm de bulunmaktadır.(*Yol* Film için Bir At Nasıl Katledildi?, <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/yol-filmi-icin-bir-at-nasil-katledildi-63557>)

sürdürülebilirlik ilkesiyle gerçekleştirme yöntemlerine değinilecektir. Ekoeleştirinin kültürel bir ürünün analiz edilmesinde belirli bir yöntemden ziyade ahlaki, felsefi vb. disiplinlerden beslenen bir bakış açısı sunduğu göz önünde tutulmalıdır.

Kaan Müjdeci'nin *Sivas* (2015) filminde taşrada küçük bir çocuğun köpeğiyle kurduğu ilişki başarılı bir biçimde anlatılmaktadır. Taşradaki şiddet sarmalına ve erkekleşme sürecinde bu şiddet ilişkilerinin rolüne odaklanan filmin düşüncesi, Aslan'ın (Doğan İzci) Sivas (Çakır) adlı köpekle kurduğu ilişki ve onu köpek dövüşlerinde kullanmasıyla aktarılır. Filmin kurulum sahnelerinde öfkeli erkek çocukların günlük yaşamlarının içinde yer alan hayvanlarla kurdukları ilişki şiddet ağına incelikli göndermelerde bulunur. Ancak bu göndermelerdeki sahnelerde hayvanlar ürkütülerek şiddete maruz bırakılmıştır. Köpek dövüşlerini içeren sahneler de ise; orta, genel ve yakın planlarla dövüşlerin acımasızlığı gösterilmiştir. Yönetmenin erkeklik varoluşunda şiddetin döngüsünü anlattığı bu gerçekçi sahneler köpeklerin fiziksel ya da ruhsal şiddet yaşamalarına ve istismar edilmelerine yol açmış olabilir mi? Filmin sonunda hiçbir hayvana zarar verilmemiştir ibaresi kullanılmıştır. Fakat dövüşler dijital görüntü oluşturma tekniğiyle yapılmamıştır. O halde bu gerçekçi sahnelerde köpeklere zarar gelmediği ancak film jeneriğindeki ifadeden anlaşılabilir. Oysa film jeneriğindeki hayvanlara zarar verilmemiştir ibaresi bu konuda uzman bir kuruluş tarafından onaylanmamıştır. 2014 yapımlı Nuri Bilge Ceylan filmi *Kış Uykusu*'nda da atların evcilleştirilmesiyle ilgili ortalama iki dakikalık bir sahne yer almaktadır. Bu sahnede boynuna halat geçirilmiş bir atın halatın sahibine direnmesi, göle düşmesi, gölden çekilmesi yer almaktadır. İzleyici için sinematografik olarak ilgi çekebilecek bu sahne atın deneyimi ve duyumu için kuşkusuz şiddet ve eziyeti içermektedir. Vuslat Saraçoğlu'nun *Borç* (2018) filminde oyuncu kargalardan biri çekimler sırasında ölmüştür. Karganın ölümüyle ilgili iddialar onun sette yoğun ışıklardan rahatsız olmasına rağmen uzun süreler çalışmasının sonucunda öldüğü şeklindedir. Ölen kargayı setteki diğer karga da yemiştir (Çıplak, Filmdeki iki kargadan biri kötü muameleden öldü, <http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultur-sanat/942737/filmdeki-iki-kargadan-biri-kotu-muameleden-oldu.html>, Erişim tarihi: 29.12.2019). Bir diğer başarılı film *Kalandar Soğuğu* (Mustafa Kara, 2016) bir ailenin Kuzey Anadolu'nun yüksek dağlarında tarım ve hayvancılıkla geçinirken yoksullukla mücadelesini anlatır. Doğanın da oyuncular kadar ana karakter olduğu filmde, coğrafyanın mecbur kıldığı doğayla ilişki, şiirsel bir sinematografiyle gösterilmiştir. Aslında filmde ailenin hayvanlarla olan ilişkisinde sevgiye dayalı iletişim göstergeleri kullanılmıştır. Ancak, bazı sahnelerde kurt saldırısına uğramış keçilerin ölmüş bedenleri bulunmaktadır. Öte yandan Mehmet'in (Haydar Şişman) evin boğasını boğa güreşlerine sokarak para kazanma isteği, boğa oyuncunun pek çok zorlu idman performansını gerçekleştirmesini gerektirmiştir. Ve *Sivas* filminde olduğu gibi dövüş sahneleri belgesel gerçekliğine dayalı bir teknikle verildiğinden hayvanların dövüştürülmediğini söylemek zordur. Öyle ki; bir geleneğin parçası izlenimini veren boğa güreşleri sahnelerinin kurulmuş bir mizansen mi yoksa gerçekte yaşanan bir etkinliğin kaydı mı olduğu belirsizdir. Yakın planlarla boğalar dövüşlerin neden olduğu acılarıyla gösterilir. Filmin son sahnelerinden birinde boğanın evden kaçması ve ormanda bir mağarada bulunması gösterilmiştir. Sahnenin oluşturulması için boğanın bu mağaraya indirilmesinde ve mağaradan çıkarılmasında kullanılan yöntem boğanın fiziksel olarak acı çekmesine neden

olmuş mudur? Bu filmde de kapanış jeneriğinde hiçbir hayvana zarar verilmemiştir bilgisi yer almasına rağmen bu bilgiyi doğrulayan kurumsal bir onay bulunmamaktadır.

Hayvan hakları evrensel bildirgesinde hayvanların gösteri amaçlı kullanılması hak ihlallerinden biridir. Ancak hayvanlar yukarıda kısaca değinildiği gibi binlerce yıldır gösterilerde kullanılmaktadır. Bu gösterilerde hayvanların istismar edilmelerinin önüne geçebilmek konusu gösteriyi gerçekleştirenin iyi niyetine bırakılmamalıdır. Filmler bağlamında elbette ki yönetmenden beklenen kendi rızası dışında dâhil edildiği bir sanat performansında hayvan oyuncunun fiziksel ve ruhsal bütünlüğünü gözetmektir. Ancak yönetmenin felsefi, etik ve kültürel yaklaşımı insan merkezci olabilir hatta yönetmen hayvanları Descartes'in düşündüğü şekliyle basit otomatlar olarak da görebilir. Böyle bir tutum setteki hayvan oyuncularla ilgili kararları hayvan oyuncunun aleyhine çevirebilir. Olası istismarların önüne geçmek için yasal önlemler alınabilir. Bunlardan ilki setteki hayvan oyuncuların istismar edilmesini engelleme görevini üstlenen yasal toplulukların kurulmasıdır. Yurtdışında bu topluluklardan bazıları AHA, PETA( People For Ethical Treatment of Animals), Animal Legal Defense Fund'dur (ALDF). Ancak bu kuruluşların sivil toplumu harekete geçirmek, farkındalık yaratmak ve hayvanlara yönelik her türlü insan merkezci sömürünün önüne geçmek gibi yaklaşımları öneri, tavsiye, kınama v.b. şeklindedir. Bununla birlikte Amerika'da televizyon ve film endüstrisindeki meslek örgütlerinden bazıları (Screen Actors Guild [SAG]) AHA'yla yaptıkları sözleşmeler ile tüm yapımlarını sınırsız bir biçimde AHA'nın denetimine açmakla yükümlüdür (Rizzo, Detailed Discussion of the Legal Protections of Animals in Filmed Media, <https://www.animallaw.info/article/detailed-discussion-legal-protections-animals-filmed-media>, Erişim Tarihi: 31.12.2019). Bu sivil toplum kuruluşlarından AHA setlerdeki hayvan oyuncularla ilgili korumacı yöntemleri uygulayan yapımları sertifikalandırarak, hayvanların istismara uğramadığına dair güvence oluşturmaktadır. AHA'nın sertifikası (No Animals Harmed) yapım öncesinde ve yapım sırasında bazı yükümlülüklerin yerine getirilmesi sonucunda verilir. AHA temelde dört temel prensiple hareket eder: Hiçbir hayvan film için öldürülemez ve hiçbir hayvana zarar verilemez, eğer bir performans hayvanın zarar görmesine neden olacak şekildeyse hayvan kullanılmamalıdır, hayvan bir sahne aksesuarı değildir ve eğer bir hayvan sahnenin arka planında yer alıyorsa ona insanca muamele gösterilmelidir, hayvan "kuşlar, balıklar, sürüngenler ve böcekler dâhil tüm canlıları ifade eder (Rizzo, Detailed Discussion of the Legal Protections of Animals in Filmed Media, <https://www.animallaw.info/article/detailed-discussion-legal-protections-animals-filmed-media>, Erişim Tarihi: 31.12.2019). Bu prensiplerin uygulanma basamakları şu şekildedir: Öncelikle eğer yapımda hayvan oyuncuya yer verilecekse AHA'nın ilgili birimine başvurulur ve başvurudan sonra içinde senaryonun, çekim planının, çekim senaryosunun, storyboardların, film ekibinin isminin olduğu eklerle birlikte AHA'nın başvuru evrakları doldurulur. Yapımcılar günlük çekim planına AHA'yı da dâhil etmekle ve AHA'ya haber vermekle yükümlüdür. Bütün set ekibinin film setlerinde hayvanların kullanımıyla ilgili olan rehberi okuması ve bu konuda bilgilenmesi sağlanır. Setlerdeki tüm hayvan oyuncuların yasal yükümlülüklerinin sağlanmış olması beklenir. En sonunda da AHA üyeleri tarafından filmin ya da TV programının izlenmesi ve denetimi yapılır (Rizzo, Detailed Discussion of the Legal Protections of Animals in Filmed Media,

<https://www.animallaw.info/article/detailed-discussion-legal-protections-animals-filmed-media>, Erişim Tarihi: 31.12.2019). Bu süreç uygulanırken setlerdeki hayvan oyuncuların haklarının gözetilmesi ve korunması için oluşturulan farklı yönergeler bulunmaktadır ve kapanış jeneriğinde AHA'dan onay alınması yapımın bu yönergeye yükümlülükleri yerine getirmesine bağlıdır. Bu yönergeler genel, veterinerlik, yapım şirketi (ekip, oyunculuk, teknoloji, makyaj, kostüm, mekan, özel efektler) ve canlı türler başlıklarından oluşturulmaktadır. (Rizzo, Detailed Discussion of the Legal Protections of Animals in Filmed Media, <https://www.animallaw.info/article/detailed-discussion-legal-protections-animals-filmed-media>, Erişim Tarihi: 31.12.2019). Bölümlere ayrılmış bu yönergeler hayvan oyuncuların sete taşınmalarını da kapsar ve hayvan oyuncunun sette ve set arkasında varlığını en ince ayrıntısına kadar güvenceye almak için oluşturulmuştur. Eğer AHA'nın ilgili birimi hayvan oyuncuların varlığını tehlikeye düşüren bir performansla karşılaşırsa kurul yapım şirketini sahneyi hayvan maketiyle ya da CGI yoluyla sanal olarak yeniden oluşturmaya zorlar. (Rizzo, Detailed Discussion of the Legal Protections of Animals in Filmed Media, <https://www.animallaw.info/article/detailed-discussion-legal-protections-animals-filmed-media>, Erişim Tarihi: 31.12.2019). AHA'nın yönergelerinin kapsamlılığına rağmen kaygı verici yönleri de bulunmaktadır. Öncelikli kaygı, bu kuruluşun tüm denetim süreçlerinin masraflarının yapım şirketleri tarafından karşılanmasının yarattığı denetimlerdeki tarafsızlık durumudur. Öte yandan AHA yalnızca SAG üyesi yapım şirketlerinden çıkan filmleri kontrol edebilir. SAG üyesi olmayan pek çok yapım şirketi AHA'nın denetimine tabi olma yükümlülüğünde değildir. Türkiye'de de bazı hayvan hakları örgütleri setlerdeki hayvan oyuncuların denetlenmesiyle ilgili uygulama başlatmışlardır. Ancak setlerdeki hayvan oyuncuların suiistimal edilmesinin önüne geçmeyi amaçlayan bu sivil toplum kurumlarının görevleri yukarıda da değinildiği gibi farkındalık yaratarak kamuoyu oluşturmak, tavsiyelerde ve kınamalarda bulunmak ve yapım şirketlerinin talepleri doğrultusunda da setleri denetlemektir. Diğer bir deyişle bu kurumların hayvan oyunculara yönelik istismarlarla ilgili yasal yaptırımlarının olmaması bir sınırlılıktır. Örneğin böyle bir kurum yapım şirketini *Borç* filminde oyuncu karganın ölümüyle ilgili iddiaları nihayetlendirecek bir otopsi incelemesine zorlayamaz. Öte yandan AHA örneğinde olduğu gibi yapım şirketleriyle ekonomik bağımlılık ilişkisi de bu kuruluşlarla ilgili olası etik ve hukuk dışı uygulamaları akla getirmektedir. Bu sınırlılıkların ve kaygı verici olasılıkların aşılması için evrensel hayvan haklarında ya da ulusal hayvan koruma yasalarında kesin yaptırımlara yol açacak hükümlerin yer alması gerekir. 5199 *Hayvanları Koruma Kanununun* üçüncü bölümü *Hayvanların Ticareti ve Eğitilmesi*'nde madde 10'da "Hayvanların ticarî amaçla film çekimi ve reklam için kullanılması ile ilgili hususlar izne tâbidir. Bu izne ait usul ve esaslar ilgili kuruluşların görüşü alınarak Bakanlıkça çıkarılacak yönetmelikle belirlenir" (Hayvanları Koruma Kanunu, <https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2004/07/20040701.htm>, Erişim Tarihi: 01.01.2020) ifadesi yer almaktadır. Çevre ve Orman Bakanlığı'nın 2006 yılında çıkardığı *Hayvanların Korunmasına Dair Uygulama Yönetmeliğinin* beşinci kısmı *Hayvanların Ticarî Amaçla Film, Benzeri Çekim ve Reklâmlarda Kullanılmasında* konuyla ilgili temel usuller belirtilmektedir (Hayvanların Korunmasına Dair Uygulama Yönetmeliği, <https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2006/05/20060512-7.htm>, Erişim Tarihi:

01.01.2020). Burada setlerde hayvan oyuncuların kullanımıyla ilgili denetim ve izin yetkisi ilgili bakanlığın il müdürlüğüne bırakılmaktadır (Hayvanların Korunmasına Dair Uygulama Yönetmeliği, <https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2006/05/20060512-7.htm>, Erişim Tarihi: 01.01.2020). Senaryosu incelendikten sonra uygun bulunan eserlerin çekiminde hayvan oyuncuların kullanımıyla ilgili bazı yasaklar getirilmiştir. Hayvanların şiddet içeren sahnelerde kullanılmaması, ontolojik özelliklerine aykırı davranmaya zorlanmaması, oyunculuk performansı için sağlığına zarar verecek yiyecek ve içeceklerin kullanılmaması, bütünlüğüne zarar verici performanslara zorlanmaması (Hayvanların Korunmasına Dair Uygulama Yönetmeliği, <https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2006/05/20060512-7.htm>, Erişim Tarihi: 01.01.2020) şeklindedir. Ancak bu yasal dayanakların genişletilmeye ve uygulamalarının görünür ve şeffaf hale dönüştürülmeye ihtiyacı vardır. Öte yandan bu uygulama yönetmeliği setlerdeki oyuncu hayvanların kullanımında sahipli hayvanların sahipleri, sahipsiz hayvanların da veterinerler tarafından denetlenmesi hükmünü içerir (Hayvanların Korunmasına Dair Uygulama Yönetmeliği, <https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2006/05/20060512-7.htm>, Erişim Tarihi: 01.01.2020). Oysa hayvan oyuncunun kullanıldığı her sette sahibinin olup olmadığına bakılmaksızın veteriner ve etologdan oluşan bir ekibin yasal bir zorunluluk hale getirilmesi bu konudaki sınırlılığı aşacaktır. Öte yandan yasal dayanaklar yurtdışındaki örneklerde görüldüğü gibi setlerde hayvan oyuncuların canlılık koşullarına uygun biçimde kullanımıyla ilgili zorunlu bir denetleme ekibinin kurulması şeklinde geliştirilebilir. Ancak bu ekibin denetim sonucundaki değerlendirmeleri ilgili bakanlık tarafından yasal bir güvence altına alınmalıdır. Filmin bu çerçevede bir kurum tarafından akreditasyonunun olması şartı filmin yurt içinde ve uluslararası gösterimi için yasal bir dayanağa bağlanabilir. Öte yandan örneklerin de gösterdiği gibi yasanın varlığı uygulama alanında istismarın önlenmesi için pek etkili durmamaktadır. Bu durumda yasanın uygulanmasıyla ilgili sorumlulukların yerine getirilmesi ya da göz ardı edilmesi yapımdan sorumlu kişilere ve oyuncu performansından sorumlu yönetmene etik sorumluluklar yüklemektedir. Ancak yukarıda da değinildiği gibi etik sorumluluklar kişilerin insiyatifindedir ve yasanın amacı kişisel tutumlara yer vermeden belirli sorumlulukların yerine getirilmesini sağlamaktır. Bu çerçevede ilgili yasalar, hayvan oyuncuları kullanan yapımcılara ve setteki performansı uygulayan yönetmene kadar genişletilebilir. Sette insan oyuncunun performansının yerine getirilmesinden bizzat sorumlu olan yönetmen, hayvan oyuncunun bütünlüğünü istismar eden her yönetimden sorumlu tutulabilir. Çünkü hayvan oyuncu kendisine zarar veren performansa karşı çıkma duyumuna sahip olsa da yeteneğe ve iradeye sahip değildir.

Çağdaş Türk Sineması teknolojik ve entelektüel donanım bakımından büyük ilerleme yaşamaktadır. Ancak yaşadığımız çağda ilerlemenin sürdürülebilirliği etkileşim halinde bulunduğumuz diğer türlere rağmen olamaz. İnsan dışı hiçbir canlının sanatsal bir dışavurumun bilinçli ve istekli katılımcıları olmadığı düşünüldüğünde, onları olası her türlü istismardan korumak öncelikle sanatçının etik sorumluluğudur. Konuyla ilgili yasal çerçeveler ise sürdürülebilirliği ve ekolojik işbirliğini güvence altına alacaktır.

## Sonuç

Bu makale hayvanların felsefede ontolojik olarak iki gelenek kurucu tanımından yola çıkarak, insan merkezci düşünsel kavrayışın bu geleneklerden biriyle ilişkilendiğini göstermiştir. Platon'la başlayan bu gelenek insanı değer olarak yücelterek hayvan ve insan arasındaki farkları bu çerçevede ele almıştır. Buna göre insandaki akıl yetisi onu suda ve toprakta yaşayan diğer canlılara göre daha kıymetli yapmıştır. Bu kavrayış Aydınlanma ve Sanayi Devrimiyle birlikte pekiştirilmiştir. İnsan ve onu çevreleyen doğa karşılıklıktan çok insanın faydasından yana ve insan merkezci bir ilişkiye dönmüştür. Kültürün bir parçası olarak eğlence pratikleri de aynı tutumdan beslenmiştir. İnsan binlerce yıldır hayvanlara kendi eğlence kültüründe bir nesne olarak yer vermiştir. Arenalarda dövüştürmüş, kafeslerde sergilenmiş, setlerde oyuncu olarak çalıştırmıştır. Çağdaş Türk Sineması da film hikâyelerinde hayvanlara vermiştir. Bu çerçevede bazı film sahnelerinde oyuncu hayvanların doğrudan şiddete maruz kaldığı görülmüştür. Üstelik bazı film setlerinde hayvan oyuncular ölmüş ve bu ölümlerin set koşullarından kaynaklandığına dair iddialar basında yer almıştır. Hayvan oyuncular setlerdeki olası istismara yol açan davranışlardan ve tutumlardan korumak her şeyden önce etik bir sorumluluktur. Ancak bu etik sorumluluk yasalar çerçevesinde hukuki bir zorlamaya da dönüştürülmelidir. Mevcut hayvan koruma yasaları ve yönergeleri uygulama sürecinde kesin bir biçimde yerine getirilmeli, hayvan oyuncuların güvenli koşullarda çalıştırılması için konuda uzman kişilerin yasal statülerinin güçlendirilmesi gerekmektedir.

## Kaynakça

- Aristoteles. (2017). *Poetika*. (F. Akderin, Çev.) Say Yay.
- Aristoteles. (2018). *Hayvanların Hareketleri Üzerin, Bütün Yapıtları 1*. (F. Akdemir, Çev.) İstanbul: Say Yay.
- Çıplak, C. (2018). *Filmdeki iki kargadan biri kötü muameleden öldü*, 20 Aralık 2019 tarihinde Cumhuriyet Gazetesi sitesi: <http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultur-sanat/942737/filmdeki-iki-kargadan-biri-kotu-muameleden-oldu.html> sitesinden alındı.
- Erkızan, H. (2014). Aristoteles'te İnsanın Doğası Üzerine. *Cogito, Yaz (77)*, 237-247.
- Garrard , G. (2017). *Ekoleştirici Ekoloji ve Çevre Üzerine Kültürel Tartışmalar*. (E. Genç, Çev.) İstanbul: Kolektif Kitap.
- Glotfelty, C. (1996). *Literary Studies in an Age of Environmental Crisis* Cheryll Glotfelthy and Harold Fromm içinde, *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology* (s. xv-3). Georgia: The University of Georgia Press.
- Gürses, H., & Ertuna, I. (2019). *Animals, Plants, and Landscapes: An Ecology of Turkish Literature and Film (Perspectives on the Non-Human in Literature and Culture)* . New York: Routledge.
- Hayvanları Koruma Kanunu,  
<https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2004/07/20040701.htm>, Erişim Tarihi: 01.01.2020)
- Hayvanların Korunmasına Dair Uygulama Yönetmeliği,  
<https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2006/05/20060512-7.htm>, Erişim Tarihi: 01.01.2020)
- Katapult Film (Yapımcı)& Kara, M. (Yönetmen). (2016). *Kalandar Soğuşu* [Sinema Filmi]. Türkiye

- Mcdonald, S. (2004, Summer). Toward An Eco Cinema. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environmet*, 11(2), 107-132.
- Mcdonald, S. (2013). The Ecocinema Experience. S. Rust, S. Monani, & S. Cubitt içinde, *Ecocinema Theory and Practice* (s. Bölüm 1, Ön izleme). New York: Routledge.
- Müjdeji, K., Mater, Ç. Ve diğerleri (Yapım) & Müjdeci, K. (Yöneten). (2015). *Sivas* [Sinema Filmi]. Türkiye.
- Platon. (2015). *Timaios*. (F. Akderin, Çev.) İstanbul: Say.
- Rizzo, V. (2012). *Detailed Discussion of the Legal Protections of Animals in Filmed Media* Aralık 20, 2019 tarihinde Animal Law Legal Center sitesi:  
<https://www.animallaw.info/article/detailed-discussion-legal-protections-animals-filmed-media> adresinden alındı.
- Rueckert, W. (1996). Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism. H. F. Cheryl Glotfelty and Harold Fromm içinde, *Literary Studies in an A The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary* (s. 105-124). Georgia: The University of Georgia Press.
- Saraçoğlu, V (Yapımcı) & Saraçoğlu, V. (Yönetmen). (2018). *Borç* [Sinema Filmi]. Türkiye
- Simondon, G. (2019). *Hayvan ve İnsan Üzerine İki Ders*. (E. Sünter, Çev.) İstanbul: Norgunk.
- Timofeeva, O. (2018). *Hayvanların Tarihi*. (B. Aksoy, Çev.) İstanbul: Kolektif Kitap.
- Ülgen, G. O. (2019). Aristoteles'te ve Derrida'da Hayvan Sorunu. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Danışman Nazile Kalaycı.
- Zeyno Film, Memento Films ve Diğerleri (Yapımcı) & Ceylan, N. B. (Yönetmen). (2014). *Kış Uykusu* [Sinema Filmi]. Türkiye.



## Bağımsız Türk Sinemasında Derin Ekoloji Felsefesi: Koca Dünya (2016) Filmi Üzerine Bir İnceleme

Deniz Oğuzcan\*

### Özet

Thales “Her şeyin ana maddesi sudur” diyerek doğa felsefesini başlattıktan sonra iki yüzyıl boyunca doğa felsefesinin amacı; varlığın ana ilkesini bulmak ve var olan her şeyi bu ilkeyle açıklamak olmuştur. Rönesans döneminde ise düşünürler Tanrı’dan bağımsız olarak doğayı tanımlayarak modern bilimin temellerini atmışlardır. Doğayı boyunduruk altına alma arzusu endüstri devrimiyle başlamıştır. Yaşadığımız teknoloji çağında ise göz ardı edilen doğanın bozulmaya başladığı ve ekolojik dengenin sarsıldığı görülmektedir. Yüzyıllardır insanoğlunun şifa bulmak ve huzura kavuşmak için kaçtığı doğa, modernizmin getirileriyle birlikte insanın hakimiyet altına almak istediği bir güce dönüşmüştür. Birçok ekolojik yaklaşımdan biri olan Derin Ekoloji felsefesi insanı doğanın herhangi bir üyesi olarak görerek onu diğer varlıklarla eşit tutan bir konumlandırmaya gitmektedir. Vahşi doğayı merkeze alan bu düşünce biçimi insanı doğayla bütünleşme içinde görür. Sinema ise ekolojik sorunların gündeme getirildiği bir mecra olarak kullanılmaktadır. Doğanın korunmasına yönelik belgeseller haricinde animasyon filmler ve bağımsız sanat filmleri de bu sorunlara yoğunlaşmaktadır. Reha Erdem sinemasındaki doğayla iç içe yaşayan ya da doğaya kaçan insanların, yönetmenin doğaya karşı olan duyarlılığını göstermektedir. Bu çalışma kapsamında Erdem’in kurduğu hayal ve gerçek arasındaki fantastik doğa tasvirleri ekolojik bağlamda ele alınmıştır. Yönetmenin son filmi Koca Dünya (2016) “Derin Ekoloji” paradigması kullanılarak göstergebilimsel analizle irdelenmeye çalışılmıştır. Filmde derin ekoloji ilkeleri baz alınarak insan ve doğa ilişkisini saptamak ve çözümleyebilmek amacıyla, Ferdinand de Saussure’ün göstergebilimin gösterge-gösteren-gösterilen modelinden yararlanılmıştır. Ayrıca Barthes’in gerçek dünyadaki nesnelerin zihindeki ilk anlamlandırması olan “düz anlam” ve düz anlamın ardında bulunan “yan anlam” kodları kullanılarak filmin anlamlandırmalarına yoğunlaşmıştır. Sonuç olarak Reha Erdem’in insanın varoluşunu sorguladığı filmde, derin ekoloji felsefesiyle kesişen mesajları olabileceği sonucuna varılmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Derin Ekoloji, Doğa Felsefesi, Bağımsız Sinema, Reha Erdem

\*ORCID: 0000-0002-1999-8400

E-mail: denizoguzcan1@gmail.com

DOI: 10.31122/Sinefilozofi.673208

Geliş Tarihi - Recieved: 10.01.2020

Kabul Tarihi - Accepted: 18.04.2020

## The Philosophy Of Deep Ecology In Independent Turkish Cinema: An Analysis Of The Film 'Big Big World' (2016)

Deniz Oğuzcan\*

### **Abstract:**

*The aim of the philosophy of nature for two centuries after Thales started the philosophy of nature by saying "Water is the main substance of everything"; The main principle of existence is to find and explain everything that exists. In the Renaissance period, the thinkers have laid the foundations of modern science by defining nature independently of God. It can be said that the desire to subjugate nature began with the industrial revolution. In the age of technology and information we live, it is observed that the ignored nature begins to deteriorate and the ecological balance is shaken. For centuries, the nature of mankind's escape to find healing and peace has become a force that man wants to dominate with the benefits of modernism. Deep ecology philosophy, which is one of many ecological approaches, sees man as a member of nature and makes a position that keeps him equal with other beings. In recent years, in order to prevent the irregularity of the order of nature, it is seen that mass media are used other than civil society organizations. One of these tools, cinema is used as a medium in which ecological problems are raised. Apart from documentaries for the protection of nature, animation films and independent art films focus on these problems. Reha Erdem can be said to show the sensitivity of the director to the nature, living in nature or fleeing to nature. In the scope of this study, the fantastic nature descriptions of the imagination and reality that Erdem has established are dealt with in the ecological context. The director's latest film, Big Big World (2016), was tried to be analyzed through semiotic analysis using Deep Ecology paradigm.*

**Key Words:** Deep Ecology, Philosophy of Nature, Independent Cinema, Reha Erdem

---

\*ORCID: 0000-0002-1999-8400

E-mail: denizoguzcan1@gmail.com

DOI: 10.31122/Sinefilozofi.673208

Received - Geliş Tarihi: 10.01.2020

Accepted - Kabul Tarihi: 18.04.2020

## Giriş

Ekosistem denildiğinde tüm canlıları ve cansızları içinde barındıran, buldukları ortamla birbirine bağlı olan varlıkların sistemi akla gelmektedir. İnsanoğlu ise bu sistemin ufak bir parçasıdır. İgit, insan ile onun dışında kalan doğanın yüzyıllar süren uyumlu ilişkisinin insanın doğaya egemen olmak istemesiyle bozulduğunu ve doğanın tahrip edildiğini söyleyerek insanoğlunun doğayla olan tarihini özetler (İgit, 2016: 952). Ekolojik yaklaşım (ekomerkezcilik) insanı doğanın bir parçası olarak kodlayarak insan-merkezci bir yaklaşım yerine canlı varlıkların cansız varlıklarla olan ilişkisini 'bütüncü' bir yöntemle inceler. Bütüncü sistem varlıkların tümünü aralarındaki ilişkilerle birlikte ele alır. Bütüncü düşünce ise Budizm, Hinduizm ve Taoizm gibi Doğu felsefelerinin temelini oluşturmaktadır (Öztunalı Kayır, 2003: 25). Rousseau, Doğu felsefelerinde olduğu gibi insanın doğayla olan ilişkisini kurtarıcı ve canlandırıcı olarak betimler. Doğanın ilahiliğinin ve güzelliğinin insanın derin ruhsal ihtiyaçlarını karşıladığına vurgu yapar (Dent'ten akt. Güngör, 2015: 3). Garrard doğanın uhrevi olarak görüldüğü ekomerkezcilik kavramının Taoizm, Budizm, Hristiyanlık öncesi Vika, Şamanizm ve Kızılderili inanç sistemlerinden etkilendiğini ifade eder (Garrard, 2017: 44). İnsanı da kapsayan doğanın korunması tek Tanrılı dinlerde de yer bulmuştur. Bununla birlikte modernizmden sonra ekolojik yaklaşımların birçok farklı yönden ele alındığı söylenebilir.

Doğanın, insanoğlunun tahakkümü altında olmasını reddeden "Derin Ekoloji" yaklaşımı Arne Naess tarafından ortaya atılmıştır. Derin ekoloji, doğanın içsel değerinin insanınki kadar önemli olduğunu savunarak insan yaşamının ve kültürlerin gelişmesinin de insan-doğa dengesinin korunmasına bağlı olduğunu söyler (Garrard, 2017: 42-43). İnsanın doğadan kopuşunun ve doğayı manevi ihtiyaçlarını karşılamak yerine maddi ihtiyaçlarını karşılamak için kullanmasının, modernizmin olumsuz etkilerinden biri olduğunu söylemek mümkündür. Modernizmle birlikte Dünya, insanların doğanın kutsallığını ve varlığını göz ardı ettiği ve kendi çıkarlarına hizmet ettiği sürece doğadaki diğer varlıkların yaşamasına izin verdiği bir yer haline gelir. Bauman, modernizmi tanımlarken "katı olanların buharlaştırılması ve kutsalların dünyevileştirilmesi" cümlesini kullanmıştır (Bauman, 2013: 107). İnsanoğlu yarattığı kültürler ve teknolojiyle doğayı yenebilme isteğini gerçekleştirmeye başlamıştır. Bauman insanın doğayı hakimiyetine almaya çalışmasını çiftçi örneğiyle açıklar. Bauman'a göre bir çiftçinin doğanın düzensizliğini ehlileştirerek tarlalar oluşturması, doğayı kendi istediği şekilde düzenlemesi ilk kültür işidir. Kültürün 'şeyleri' olacakları şeyden farklı bir şey haline getirmesi onun yapaylığının kanıtıdır. Kültür, doğa düzeninin yerine kendi düzenine değer verme durumudur (Bauman, 2010: 160-161). Bu çerçevede düşünülmesi gereken kendini doğadaki tüm varlıklardan üstün gören insanoğlunun bekası mı yoksa insanın da içinde bulunduğu tüm varlıkları barındıran doğa mı önemlidir sorusudur. İlk çağlardan günümüze kadar bu soruya cevap niteliğinde düşünceler ortaya çıkmıştır.

### *Antik Çağdan Modernizme Doğa Felsefesi*

Antik Çağ'da felsefenin temeli insanın içinde yaşadığı doğayı anlama ve doğada bulunan varlıkların nereden geldiğini çözebilme problemleriyle başlar. Bugünkü felsefi düşüncelerin de kaynağı olan doğanın ilk çağdan itibaren önemli bir kaynak olduğu görülmektedir. Thales'in suyu, Anaksimenes'in havayı, Herakleitos'un ateşi ve Demokritos'un atomu temel olarak gördükleri problem alanı insani ilişkiler, sosyal yaşam ya da kültür değil doğanın bizzat kendisi olmuştur (Arslan, 2008: 8-16). Doğa felsefesinin başlangıç noktası olarak görülen Thales doğayı mistisizmden ayrı tutarak yine doğanın kendisiyle açıklamaya çalışmıştır. Thales'in doğanın sırlarını doğanın kendi içinde bulma düşüncesi doğayla insan ilişkisinin gelişmesini sağlamıştır Thales her şeyin kaynağı olarak 'su'yu görmüştür. Thales'e göre su canlı olmanın ilk nedeni ve kaynağıdır (Yağanak, 2002: 8). Anaksimenes'in havayı temel madde (arkhe) olarak belirlemesi ise havanın her yere yayılarak girebilmesi, sınırı olmayan bir canlılık içermesi, görülmeyen ancak sesi ve serinliği duyumsanabilen yapısı ve varlıkları bir arada tutması özellikleri sebebiyle olmuştur (Denkel, 1986: 18). Herakleitos, doğanın kaynağı olarak ateşi görür. Ateş tüm varlıkların temeli olarak karşıtların birliğidir. Doğadaki tüm varlıklar birbiriyle çatışarak değişir ve varlıklarını oluşturur (Gökberk, 1995: 25). Aristoteles ile doğanın insanla arasındaki mesafe açılmaya başlar. Aristoteles, canlı varlıkları sınıflandırma yoluna gider ve temel ilke olarak ruh kavramını ele alır. Aristoteles'in "doğa ölçeği" en altta hareketsiz maddelerden başlayarak bitkilere, basit canlılardan en karmaşığı olan insana vararak son bulur (Erkızan, 1999: 126). Aristoteles bu ölçekteki canlıların birbiriyle uyum içinde ve birbirlerine bağlı olarak geliştiğinden söz eder öyle ki bu düzende bütünlük içinde var olmayan ne toprakta bir kurtçuk, ne gökyüzünde bir kuş ne de denizde bir balık vardır (Ünder, 1996: 81). Antik Çağ'da genel olarak doğanın insandan üstün ya da insanla eşit tutulduğu ve doğanın bir parçası olduğu görülmektedir. İnsanoğlunun doğaya hakim olma düşüncesi ise modernizmin gelişile birlikte görülmeye başlanmıştır.

Rönesans ile düşünürler doğayı kapalı bir sistem olarak görerek modern bilimin teorik temellerini atmışlardır. Bu düşünürlerden Francis Bacon, insanoğlunun bilgisinin ve hareketlerinin doğa üzerine inşa edilmesini ve doğaya dayanmasını savunmuştur. Bacon, doğanın hizmetkârı ve yorumcusu olarak gördüğü insanoğlunun düşünme ve deney aracılığıyla doğanın sırlarını öğrenebileceğini ve eyleme geçebileceğini söyleyerek doğaya egemen olmanın yolunun ona boyun eğdirmek olduğunu söyler (Çüçen, 2001: 2). Bacon'un bu düşüncesinde Descartes'in zihin-beden ikiliği, hayvanların ruhsuz makineler olması ve bilginin araçsal kullanımı üzerine olan görüşlerinin payı büyüktür. Descartes iki tözü kabul eder; mekanik ilkelere göre işleyen ama düşünmeyen madde ve mekanik olmayan ancak düşünen ruh. İnsan dışındaki varlıkların ruhsuz olduğundan hareketle iki töz arasından bir ayrım yaratır. Dolayısıyla bu ayrım insanın doğayla olan bağına kopararak insanı doğaya karşı yabancı kılar (Westfall, 1995: 36). Hem maddesi hem de ruhu olan insanın doğayla ilişkisi bu noktada yön değiştirir. Bilgi araçsaldır ve doğanın kontrol edilmesiyle elde edilen bilgiler insan hayatını daha kolay hale getirir (Descartes, 1994: 55-71). Doğa ve insanın yarattığı kültürün karşıtlığına yönelik birçok düşünce bulunmaktadır. Levi Strauss doğa ve kültürün alanının birbirinden farklı olduğunu ve bu sebeple doğa ve kültürün iki

farklı kategori olduğunu öne sürmüştür (Fiske'den akt. Kantar, 2013: 12). Journet ise kültürün kavramsal açıdan doğaya karşı olduğunu belirtmiştir (Journet, 2009: 16). Journet'e göre, insanoğlunun sahip olduğu dil, sembolik kapasite ve idrak etme yeteneği doğadaki diğer canlılarda yoktur. Bu yüzden insan, diğer canlıların dahil olduğu doğanın bir üyesi değil; doğa dışı bir başka kategoriye aittir ve aralarında bu nedenle bir sınır çizilmiştir. Clarissa Estes, insanoğlunun kültürü kullanarak kendini doğadan ayrı ve üstün görmeye çalışmasının sebebinin her insanın doğal olarak sahip olduğu "contra naturam" kuvveti olduğunu iddia etmiştir (Estes, 2004: 52). Contra naturam, doğaya ve içerdiği vahşi yaşama karşıt olarak doğan kuvvet olarak isimlendirilmiştir. İnsanın kendini doğadan ayrı tutma isteğinin, kendi düalizminin açıklayıcısı olarak contra naturam olgusu öne sürülmüştür. İnsanoğlu doğanın parçası olduğunu kabul etse de sürekli olarak kendini doğaya karşı ya da doğadan üstün bir noktaya taşımaya çalışmaktadır. İnsanın kendini doğadan sıyırma çabasının doğanın konumunu farklı bir gözle görmesine sebep olmuştur. Heidegger, insanın doğaya karşıt olarak konumlandırılmasının doğa- insan ilişkisini kökten değiştirdiğini belirterek doğanın müdahale edilebilir bir nesne konumuna getirildiğini ifade eder (Bumin, 1996: 36). Frankfurt Okulu düşünürlerine göre insanın doğayı tahakküm altına alması doğanın sömürü nesnesi haline gelmesine yol açmıştır. Horkheimer bu tahakkümü insanın ölçsüz emperyalizmine bağlar (Horkheimer, 1998: 130). Mistik bir doğa düşünürü olan Krishnamurti ise doğayla insan arasındaki ilişkiyi mülkiyet kavramıyla açıklar. Doğaya faydacı gözlerle bakan ve onu sahiplenen insanoğlunun ancak bencillikten kurtulduğu zaman sadece doğaya değil kendine de duyarlı olabileceğini ifade eder (Krishnamurti, 1999: 13).

Descartes ve Bacon ile başlayan doğayı boyunduruk altına alma isteği sanayi devrimiyle birlikte doğayı sömürme tutkusuna dönüşmüştür. Teknoloji, toplumu tüketen hale getirmiş; insan da kendisini tüketir noktaya gelmiştir. Tüketim toplumunun en büyük enerji kaynağı olan fosil yakıtlar Durning'e göre toplumun en tehlikeli ürünüdür. Durning, hava kirliliği ve toksik atıkları ortaya çıkaran tüketim toplumunu, küresel ısınmadan türlerin yok olmasına kadar türlü doğa felaketlerinin sorumlusu olarak görmektedir (Durning, 1998: 39-44). Bu noktada ekolojik düşünceler doğanın akılla araçsallaşmasına karşı çıkararak sezgisel bilgiyi ve insanın doğayla kurduğu duygusal bağı önemli olarak görmekte dirler (Çüçen, 2001: 4).

### **Ekoloji Felsefesi**

İnsanoğlunun doğaya yabancılaşarak onu boyunduruk altına alması ve sonuç olarak tüketmeye başlaması ekolojik hareketlerin yolunu belirleyen temel problemdir. Doğa insan için yaratılmıştır ve insanın ihtiyaçları için kullanılmalıdır fikrini savunan insanmerkezcilik ile insanın dünyadaki görevinin doğayı keşfetmek ve ona egemen olmak olarak kabul eden ve bu sebeple bilim ve teknolojinin bu egemenliği sağlayan araçlar olarak gören tekno merkezlik çevre felsefelerinin doğmasına sebep olmuştur (Çüçen, 2001: 5). Ekoloji temel olarak tüm canlı türlerinin çevreleriyle uyum için yaşamlarının nasıl mümkün olduğunu araştıran, canlı varlıkların ihtiyaçlarını nasıl karşıladıklarını ve döngüye nasıl dahil olduklarını inceleyen bilim dalıdır. Ekolojiyi diğer bilim dallarından

farklı kılan ayırım ise canlı varlıkların yaşadığı ortamla cansız ortam arasındaki ilişkiyi 'bütüncü' bir yöntemle ele almasıdır (Öztunalı Kayır, 2003: 25). Ekoloji sözcüğünün kökeni terimi ilk defa kullanan Haeckel'e dayanır. Yunanca oikos (ev halkı) ve logos'tan (dizgisel inceleme) takısıyla üretilen bir kelimedir. Haeckel, hayvanların ve bitkilerin birbirleriyle ve çevreleriyle ilişkilerini inceleyen bilim dalına 'Ekoloji' adını vermiştir (Williams, 2006: 133). Bütüncü yöntemle ekosistemi inceleyen ekoloji, insan öznesini diğer canlılardan soyutlayarak değil, sistemde yaşayan bir canlı olarak ele alır. Bu yöntem ekoloji hareketine hem bilimsellik ve felsefik bir boyut katmıştır (Sachs, 2004: 62). Bir bilim dalı olarak ekoloji, bilimsel deneyler ışığında insan ve doğa ilişkisine dair teoriler üretmektedir. Ekolojik teoriler insan ve hayvan yaşamına dair belirli düşüncelerin doğmasını sağlar. Bu düşünceler ekolojiyi, değerlere ve yaşama dair çıkarımlarda bulunan bir felsefe durumuna getirmektedir. Hatta ekolojinin gelecek nesiller için çağırıcı bir felsefe olarak kabul edileceği öngörülmektedir. Bu düşüncenin şu an yaşadığımız küresel iklim krizine dikkat çekmek için okul grevine başlayan 16 yaşındaki İsveçli Greta Thunberg isimli genç kadın örnek olarak gösterilebilir. Thunberg, Birleşmiş Milletler İklim Değişikliği Zirvesi'nde gezegenin kaderini değiştirmeleri için dünya liderlerine çağrıda bulunarak gelecek nesillerin ekoloji konusunda daha bilinçli olacağını kanıtlamaktadır.

Bu noktada çevrecilik ve ekoloji kavramlarını birbirinden ayrı olduğunu söylemek gerekir. Çevrecilik insan yaşamını odak noktası olarak gören, problemlerin çözümünün kısa vadede oluşan sorunlarla ilgili olduğunu söyleyen ve problemin kaynağına ulaşmaya yönelik bir çabası olmayan harekettir. Ekoloji ise temel olarak insan ve doğa arasındaki ilişkiyi sorunsallaştıran, çevre sorunlarının sadece insan üzerindeki etkisini değil, diğer varlıklar üzerindeki etkisini de irdeleyen düşünce sistemidir (Garrard, 2017: 39-41). Murray Bookchin ise son yıllarda ekolojik felsefe yazılarının yeni bir yöne evrildiğinden bahseder. Bu yön, ekolojik bakımdan yaratıcı bir duyarlılık, etik açıdan insan davranışlarına yön veren ve insanoğlunun doğadaki yerine dair bir farkındalık yaratabilmek olarak özetlenebilir. Bu felsefi çalışmalar sadece çevre sorunlarıyla ilgilenmezler; bir doğal dünya vizyonu yaratmaya çalışarak onu bir metafizik ilke düzeyine yükseltirler (Bookchin, 2017: 58). Bütüncü yöntemle sahip ekolojinin temel olarak on ilkesi yaşamın düzenini gösterir: (Öztunalı Kayır, 2003: 25-26)

- 1. Doğanın bütünlüğü ilkesi:** Canlı ve cansız tüm varlıklarıyla doğa bir bütündür ve birbirleriyle etkileşim halinde ve dayanışma içindedir.
- 2. Doğanın sınırlılığı ilkesi:** Doğanın kaynakları sonsuz değildir. Doğanın kendini yenileme yeteneği vardır fakat artan nüfusu ve kirliliği tolere edebilme kapasitesi sınırlıdır.
- 3. Doğanın özdenetim ilkesi:** Doğanın bütünlüğüyle ilgili olarak tüm ekosistemler özdenetim ve geri besleme yoluyla yaşamlarını ve bütünlüklerini korumaya alırlar.
- 4. Doğanın çeşitliliği ilkesi:** Varlıklar arasındaki çeşitlilik birbirine bağımlı olan sistem içinde hayatın devamlılığını sağlar.
- 5. Doğada hiçbir şey yok olmaz ilkesi:** Termodinamik yasasına dayanan ilke, var olan her maddenin ve enerjinin yok olmayacağını ancak başka şekle dönüşebileceğini söyler.

6. **Doğaya karşı elde edilen her başarının bir bedeli vardır:** İkinci termodinamik yasasına göre her enerji dönüşümünde enerjinin bir bölümü dağılarak iş yapamaz duruma gelir.
7. **Doğanın geri tepme ilkesi:** Bir fizik kuralı olarak doğada her etkinin bir tepki doğurduğunu bilerek hareket etmek gerekir.
8. **En uygun çözümü doğa bulur ilkesi:** Değişmek doğanın ana yasasıdır ve her canlı varlık milyonlarca yıllık evrimle en uygun biçimini alır.
9. **Kültürel evrim ve geleneksel ekolojiye saygı ilkesi:** Bir doğa olayı olarak evrim sonucu son halini almış insanoğlu, biyolojik evrimiyle beraber kültürel evrim de geçirir. Kültür yaratmak ekolojik uyum gereğidir.
10. **Doğayla birlikte hareket etme ilkesi:** Ekolojik döngüleri, güneşin izlediği yolu ve mevsimleri hesaplayarak uyum içinde birlikte hareket etmeyi vurgular.

Ekolojinin bütüncül yaklaşımı, insanoğlunun doğayı kendi ihtiyaçları için kullanabileceği bir alan olarak görmesini yanlış bulmasına rağmen dünya hızlı kirlenmekte ve kaynakları hızla tüketilmektedir. Bireyin doğaya sorunlu bakışının ancak felsefi bir bilinçle olumlu hale gelebileceği düşünülmektedir. Sürdürülebilir bir yaşam döngüsü doğal kaynakları tamamen tüketmeden ve doğayı bozmadan geleceğe yaşanabilir bir dünya bırakmak için “ekolojik yurttaşlık” modelinin oluşması gerekir. Ekolojik yurttaşlık temel özellikleriyle doğayı koruma bilinci olan ve bu bilinçle yaşanabilir bir çevre yaratan ve gelecek nesillere yaşanabilir bir dünya bırakmayı ilke edinen etik değerlerle biçimlenmiş bilinci belirtir (Gül, 2013: 19).

### 1. Derin Ekoloji Felsefesi

Son zamanlarda ekoloji felsefesinde özellikle tartışılan derin ekoloji düşüncesi önemli bir dönüm noktası olarak görülmektedir. Derin ekoloji kavramı 1973 yılında Norveçli filozof Arne Naess tarafından ortaya atılmıştır. Derin ekoloji felsefesi üç ana düşünceye odaklanmaktadır. İlk olarak ekomerkezci yaklaşımın benimsenerek insan olmayan varlıkların, insanoğlu için işlevsel olmasının haricinde kendi içsel değerlerinin olduğunu kabul etmektir. İkinci olarak çevre problemlerinin semptomlarıyla ilgilenmeyi bırakıp insanın da bir parçası olduğu ekolojik denge için daha derin sorgulamalar yapılmalıdır. Üçüncü olarak ise tüm canlıların yaşadıkları dünyayla bütünleşebilmek için içsel bir gücü olduğu düşüncesi kabul edilmelidir (Fox, 1993: 74-76). Naess “Derin Ekoloji ile birlikte “Sığ Ekoloji” terimini de kavramsallaştırır. Sığ Ekoloji çevreci hareketler olarak özetlenebilir. Çevre kirliliğinin önlenmesine için tedbir alınmasını çözüm olarak gören düşüncelerin tümüdür. Bu düşünce insanın dünyada yarattığı sistemin problemleri olduğunu görmezden gelir. Sistemi değiştirmek için çabalamak yerine düzeltmeyi tercih eder. Sistemin politik boyutunu hesaba katmayarak problemlerin bilim ve teknolojiyle çözümlenebileceğini iddia etmektedir. Bilim insanlarının pek çoğu doğanın insanın sebep olduğu yıkımlarla tehlikede olduğunu savunsa da bu görüşe karşı çıkan düşünürler bulunmaktadır. *Cornucopian yanılıgısı* olarak isimlendirilen bu düşünceye göre doğanın sunduğu kaynaklar sonsuzdur ve hiçbir şekilde tükenmemektedir (Garrard, 2004: 16). Derin ekoloji felsefesi ise insanoğlunu evrende ilişki kurduğu canlıların merkezinde olduğunu düşünmeyen, diğer canlılarla insanı denk gören bütüncül bir var oluşun bulunduğunu ve bunu gerçekleştirmenin yüzeysel düşünceler sonucu alınacak önlemlerle

gerçekleşmeyeceğini vurgulayan düşünce biçimidir (Güngör, 2015: 5). Naess, 1973'te "The Shallow and the Deep: Long Range Ecology Movement: A Summary" adlı bir makale yayınlamıştır. Makalede derin ekoloji kavramını açıklarken sorunun temeline inerek kökten değişiklik yapmayı önermeyen çevreci hareketten farklı olarak dünyaya bakışta, insan değerlerinde, amaçlarında ve politikalarında değişikliğe gidilmesi gerektiğini savunulmaktadır. Naess ile George Session'ın 1984'de birlikte yazdıkları "derin ekoloji hareketinin platform ilkeleri" derin ekolojistlerin kabul ettikleri ilkelere aittir. Filozof Arne Naess'ın ortaya koyduğu derin ekoloji kavramı 8 temel ilkeyi kabul etmektedir (Gökdayı, 1996: 177):

1. Yeryüzündeki her varlığın değeri vardır ve insan merkezci düşünceden uzak durulmalıdır. Yaşama ve kendini-gerçekleştirme bütün türlerin hakkıdır. Buna öz-değer adı verilir.
2. Ekosistemin değerli olduğunun ayırdına vararak türlerin sürdürülebilirliği için çalışmalar yapılması gereklidir.
3. İnsanları yaşamları için ihtiyaç duyduklarını doğayı etkilemeyecek biçimde alması gerekeni temin etmelidir.
4. Ekosistemdeki yaşamın dengeli olması sağlanmalıdır.
5. İnsanların pek çoğu doğaya zarar verme düşüncesine karşıyken yine de doğaya zarar verecek davranışlarda bulunmaları mümkündür.
6. Doğayı korumak için yapılan değişiklikler, ekonomik ve ideolojik olarak toplumu mutlaka etkileyecektir.
7. Her şeyden önemli olan hayatın niteliğidir.
8. Derin ekoloji ilkelerinin kabul edilmesiyle yaşam felsefesi faydacı ve maddeci olan insanların büyük değişiklikler gerçekleştirmesi gerekecektir.

Derin ekoloji, bu temel ilkeler doğrultusunda insanla dünya arasındaki ilişkinin felsefi açıdan düşünülmesini sağlama ve bu felsefeyi baz alarak doğayı korumak için eyleme geçmeyi öngörmektedir. Bu felsefi düşünce, insanoğlu ile dünya arasında bağ kurarak insanı merkeze alan faydacı düşünceden uzaklaşmayı ve yaşamın sürekliliğini sağlamayı amaçlamaktadır. Naess, derin ekolojiyi açıklarken insanın dünya üzerindeki yıkıcı etkisini sona erdirmeye ve doğaya yönelme arzusunun öne çıktığını belirtmektedir (Ünder, 1996: 203). Naess'in, ekozofisi (ekofelsefe) adını verdiği doğaya uyum felsefesiyle derin ekoloji ilkelerini belirlerken Spinoza ve Gandhi'den yararlandığı bilinmektedir. Naess'in en temel ilke olarak belirlediği "kendini gerçekleştirme" ilkesidir. Kendini gerçekleştirme insana özel bir amaç olarak görülmemektedir. Yeryüzündeki bütün canlı varlıkların kendilerini gerçekleştirmeye eşit ölçüde hakları bulunmaktadır. Tüm canlıların kendi kapasiteleri dahilinde yaşama ve potansiyellerini mükemmelleştirme hakkı olmak zorundadır ve insanların diğer canlılar üzerinde bir üstünlüğü yoktur. Bu düşünce eylemine derin ekoloji felsefesine göre kısaca "yaşa ve bırak yaşasın!" denilmektedir (Akalin, 2019 :82).

Derin ekoloji felsefesi ile mistik öğretilerin benzerliği dikkat çekmektedir. Taoizm ve Budizm öğretilerinin ekofosofiyi etkilediği ve derin ekolojiye katkı sağladığı görülmektedir. Taoizm, Çin felsefesinde evrensel akış diğer bir deyişle doğanın ritmi anlamına gelen *Tao* kavramından doğmuştur. İnsan haricindeki diğer canlıların doğanın ritmine yani *Tao*'ya



uyum sağlaması kendiliğinden gerçekleşen bir durumdur. İnsanoğlu ise akıl sahibi bir canlı olarak doğanın ritmine uyum sağlayabilmek için bilinçli olarak Tao'nun yolunu seçmelidir. Ayrıca insanın evrenin denge sistemine uyumlu bir şekilde katılması onun sorumluluklarından biridir. Bu sorumluluk insanın kendi kendini bulmasında yol gösterici olarak rol oynar (Elgin, 1994: 71-75). Derin ekoloji felsefesini biçimlendiren bir diğer düşünce ise Buddha Schakyamuni'nin *patticasamuppada* öğretileridir. Buddha, *patticasamuppada* öğretisiyle tüm varlıkların ve türlerin birbirleriyle bağlantı halinde olduklarını ve bu bağlantıyla oluştuklarını söyler. Tıpkı derin ekoloji felsefesinde olduğu gibi Buddha öğretilerinde de evrensel bir bağ olduğunu söylemek mümkündür (Yardımcı, 2006: 41).

Çağımızda toplumlar doğayı kontrol ederek yoksulluğa son verebileceklerini ve tüm ihtiyaçların karşılanabileceğini düşünmektedirler. Diğer ekolojik düşüncelere paralel olarak derin ekoloji felsefesi, tüm canlılar gibi insanların da ancak evrenin akışına uyum sağlayabildikleri zaman bütün olabileceklerini savunur. İnsanoğlunun doğanın bir parçası olmayı göz ardı ederek doğayı tahakküm altına alma arzusu, insanın kendi türünü karşı da aynı tavrı almasına yol açmıştır. Güçlünün güçsüze tahakkümü, erkeğin kadına tahakkümü, zenginin yoksula tahakkümü biçiminde süregelen bir düzen olduğu söylenebilir (Akalin, 2019: 86).

İnsana dair her şeyi konu alan sinemada insan- doğa karşıtlığı ve ekoeleştirel düşünceler sıkça işlenen temalardandır. Sinemanın temsil gücü *ekosinema* ile ekolojik felsefeler barındıran bir boyuta taşınmaktadır. Kabadayı, doğanın temsilinin görüntü ve seslerle ileti olarak aktarımının metinlerden daha farklı olduğunu savunmaktadır (Kabadayı, 2013: 68). Ivakhiv de sinemanın gerçeği en iyi biçimde yansıtan sanat olduğunu ifade eder. Zira sinema da tıpkı gerçek hayat gibi devamlı hareket eder ve dönüşür. Bunları yaparken bir taraftan gerçekliği betimleyerek temsil ederken diğer taraftan gerçeği karartarak yeniden şekillendirir (Ivakhiv, 2013: 14). Ekosinema, Sheldon Lu ve Jiayan Mi tarafından ekolojik bir bilinci olan ve ekolojik sorunları dert edinen sinema olarak kavramsallaştırılır. Tong ise ekolojik bir bakış açısı olan sinemayı ekosinema olarak tanımlamaktadır (Özdemirci ve Monani, 2016: 48). Ekosinema için çeşitli nitelikler dile getirilmiştir. Bunlardan biri Willoquet-Maricondi üçlü sınıflandırmasıdır (Willoquet-Maricondi, 2010: 3):

1. İnsan dışı olarak nitelenen doğanın sadece insanların eylemleri için bir arka plan olmadığı filmler,
2. Tek önemli unsurun insanın çıkarlarının olmadığı filmler,
3. İnsanın doğaya karşı bir sorumluluğu olmasını içeren ahlaki bakışı olan filmler.

Sinemada belgesel filmler haricinde kurmaca filmler de ekosinema olarak nitelendirilmektedir. Bağımsız Türk sinemasında Reha Erdem'in filmleri ekosinemaya örnek olarak gösterilebilir. Bu çalışmada Erdem'in doğaya sığınan ve doğayla bütünleşen karakterleri göz önüne alınarak derin ekoloji bağlamında *Koca Dünya* (2016) filmi çözümlenmeye çalışılmıştır. *Koca Dünya* filminin insan ve insan dışı doğanın sunuluş biçimiyle derin ekoloji felsefesine yönelik göndermeler barındırdığı düşünülmektedir.

## Koca Dünya Filminin Analizi

### Yöntem

Filmin incelenmesinde yöntem olarak derin ekoloji ilkeleri baz alınarak insan ve doğa ilişkisini saptamak ve çözümleyebilmek amacıyla, Ferdinand de Saussure'ün göstergebilimin gösterge-gösteren-gösterilen modelinden yararlanılmıştır. Ayrıca Barthes'ın gerçek dünyadaki nesnelere zihindeki ilk anlamlandırması olan "düz anlam" ve düz anlamın ardında bulunan "yan anlam" kodları kullanılarak filmin anlamlandırmalarına yoğunlaşmıştır.

Ferdinand de Saussure'e göre göstergebilim, göstergelerin toplumdaki hayatını inceleyen bilim dalıdır. Saussure her sözcüğün, bir "gösterge" olduğunu ve "gösteren" "gösterilen" den oluştuğunu ifade eder. Gösterge-gösteren-gösterilen anlamı oluşturma açısından oldukça önemlidir. Saussure'ün göstergebilim modelinde gösterge, gösteren (anlam veren) ve gösterilenden (anlam verileden) meydana gelir. Gösteren gösterenin algılayabildiğimiz fiziksel varlığı iken; gösterilen gösterenin düşünsel varlığıdır. Bu ikisi dış gerçekliği ya da anlamı meydana getirir. Bu iki öge ortak kültürel anlamlara bağlıdır (Parsa, 1999: 19). Roland Barthes ise bir gösterenin Saussure'ün ifade ettiği gibi bir düz anlam biçimi olduğunu savunur. Bununla birlikte, göstergeler kültürel olarak belirlenmiş anlamları olan yan anlamlara gönderme yapar (Gottdiener, 2005: 30). Başka bir deyişle düz anlam sözcüğün sözlük anlamıyken, yan anlam gösterenin kültürel olanla ilişkili olarak ortaya çıkan anlamıdır.

### Filmin Analizi

#### Filmin Künyesi:

Yönetmen: Reha Erdem

Senaryo: Reha Erdem

Yapımcı: Ömer Atay

Görüntü Yönetmeni: Florent Herry

Kurgu: Reha Erdem

Ses: Herve Guyader – Furkan Atlı

Müzik: Nils Frahm

Sanat Yönetmeni: Ömer Atay

Oyuncular: Ecem Uzun, Berke Karaer, Hakan Çimenser, Murat Deniz, Melisa Akman, Ayta Sözeri

Vizyona Giriş Tarihi: 7 Nisan 2017

Süre: 100 dk.

Tür: Dram

Özellikler: 35 mm, renkli

2016 yılı yapımı Reha Erdem'in son filmi *Koca Dünya*'da yetimhanede yetişmiş ve birbirlerini kardeş olarak gören Zuhal (Ecem Uzun) ve Ali'nin (Berke Karaer) hikayesi anlatılmaktadır. Zuhal ve Ali yetimhaneden sonra ayrı düşmüştür. Ali bir tamirhanede

çalışıp bekar odasında kalırken Zuhal bir ailenin yanına verilmiştir. Her ikisi de zorlu bir yaşama uyum sağlamaya çalışmaktadır. Filmin girişinde gece karanlığında, ötesinde dağların bulunduğu fabrika bacalarını ve derme çatma bir kulübe görülür. Kulübenin önünde tek bir beyaz keçi otlamaktadır.



**Görsel 1: Koca Dünya filmi açılış sahnesi**

Görsel 1'e bakıldığında göstergenin dağlar, fabrika bacaları ve bir hayvan olduğu görülmektedir. Gösteren, modern toplum ürünü olan sanayi bölgesidir. Gösterilen ise düz anlam düzeyinde sanayi bölgesinin kıyısında kalan doğa parçasıyken yan anlam düzeyinde insanın doğaya tahakkümü sonucu doğanın uzaktaki dağlar ve az miktardaki yeşillikte otlayan yalnız bir keçi olarak küçülmesidir. İnsan kültürünün oluşturduğu kapitalist sistemin getirisi fabrikalar büyük bir alanı kaplarken doğa uzaktaki dağlardan ve otlardan ibarettir. Sahnenin içerdiği bir diğer yan anlam ise keçilerin çok zor koşullar altında bile yaşayabilmesi ve üreyebilmesi göz önüne alınarak doğanın her şeye rağmen var olacağı düşüncesidir.

Filmin iki ana figürü Zuhal ve Ali'dir. Yetimhaneden bir aileye evlatlık verilmiş ve ailenin babası tarafından tacize uğrayan Zuhal, on sekiz yaşını doldurduğu için yetimhaneden ayrılmış, bir tamircide çalışan ve arkadaşlarıyla izbe bir odada yaşayan Ali, anne ve babaları olmadan büyümek zorunda kalmış, çeşitli travmalar atlatmış ve bir noktada bütünlüğe ulaşmadan yarım kalmış iki çocuktur. Ali, Zuhal'in tacize uğradığından haberdar değildir ancak yine de onun için endişelenmektedir. Bu yüzden Zuhal'in yanında kaldığı ailenin evine gider.



**Görsel 2: Zuhal'in kaldığı evin girişi**

Görsel 2'de göstergenin terlikler olduğu görülür. Gösteren ise üç kişilik ailenin terlikleridir. Gösterilen düz anlam olarak bir aile evinin kapısındaki terlikler iken yan anlam düzeyinde ise Zuhal'in dördüncü kişi olarak aileye katılmasına rağmen aslında ailenin bir üyesi olarak görülmemesidir. Derin ekoloji felsefesinin reddettiği bir eylem olan doğa dışı insanın (güçlünün) güçsüzü tahakküm altına almasının bir örneği olarak, Zuhal'in bulunduğu evdeki varlığı yok sayılmaktadır. Ali kapıyı çalıp Zuhal'i sorduğunda cevap verilmez. Ailenin babası geldiğindeyse Ali'yi evden kovar. Bu sahne Ali ve Zuhal'in doğaya kaçış sebeplerini özetlemektedir.



**Görsel 3: Ali ve Zuhal'in şehirden uzaklaşması**

Görsel 3'teki göstergebilimsel analize bakıldığında yolda ilerleyen motosiklet gösterge olarak görülmektedir. Gösteren ise apartman bloklarından uzaklaşan motorsiklettir. Gösterilen düz anlamda motosikletle bir yolda ilerleyen Ali ve Zuhal iken yan anlam düzeyinde iki karakterin insanoğlunun tahakkümünden kurtulup doğaya sığınmasıdır. Ali, çalıştığı yerdeki ustasından kaçarak Zuhal'i de taciz eden babasından kurtarmıştır. Kaçış yeri belli değildir ancak çocukların şehirden ve insanlardan uzağa sürdükları motosiklet onları doğanın kucığına götürecektir.



**Görsel 4: Ali ve Zuhal doğada**

Görsel 4'e bakıldığında gösterge orman, gösteren ise ormandaki Ali ve Zuhal karakterleridir. Gösterilen düz anlam düzeyinde ormanda nehrin kıyısındaki iki çocuk iken sahnenin yan anlamı ise insanoğlunun doğanın bir parçası olarak doğada aslında ne kadar alan kapladığıdır. Derin ekoloji felsefesi insanın doğayla bütünleşmesiyle, doğanın ritmine uyum sağlamasıyla kendi kendini bulacağını belirtmektedir. Ali ve Zuhal'in insanlardan kaçıp doğaya sığınması bir bütünleşme arayışı olarak değerlendirilebilir. Zuhal ve Ali nehri geçip ormanın derinliklerine doğru ilerlerler. Kendilerine uygun olduğunu düşündükleri bir yerde durup kendilerine ait bir çadır kurmaya karar verirler.



**Görsel 5: Zuhâl ve Ali'nin ormandaki evleri**

Görsel 5'te gösterenin çadır olduğu, gösterenin ise çocukların ormanda inşa ettikleri bir çadır olduğu görülmektedir. Gösterilen düz anlam düzeyinde ormanda branda ve ağaçlarla yapılmış bir çadır iken yan anlam düzeyinde Ali ve Zuhâl'in ormanda kendilerine ait olabilecek bir ev inşa etmeleri, bir yeri kendilerinin kılmaya çalışmalarıdır. Derin ekoloji felsefesinde insanların yaşamak için ihtiyaç duyduklarını doğayı etkilemeden almaları ilkesine uygun olarak çocukların yaşamak için bir yuva inşa ettikleri söylenebilir. Ali ve Zuhâl evlerini kurduktan sonra yeni bir yaşama adım atarak isimlerini Mimi ve Kumkum olarak değiştirirler. Zuhâl'in nehir kıyısında bulunduğu kayığa bindiklerinde İstanbul'un nerede olduğunu sorması, Ali'nin şehrin yönünü tam olarak tarif edememesi doğayla bütünleşen çocukların şehirde nerede olduğunu bilme zorunluluğundan kurtulduklarını işaret eder. Derin ekoloji felsefesinin ilkelerinden biri faydacı ve maddeci olan insanoloğunun doğayla uyum sürecine girdiğinde büyük değişimler yaşamasıdır. Ali ve Zuhâl'in yaşadığı değişimlerin derin ekoloji felsefesiyle paralel ilerlediğini söylemek mümkündür.



### Görsel 6: Zuhal'in ormanla bütünleşmesi

Görsel 6'nın göstergebilimsel analizinde göstergenin orman, göstereninse ormanda ağacın üzerinde yatan Zuhal olduğu anlaşılmaktadır. Gösterilenin ise düz anlam düzeyinde ağacın üzerinde zor fark edilen Zuhal olduğu; yan anlam düzeyinde ormanla bütünleşmiş, tıpkı bir hayvan gibi doğanın bir parçasına dönüşmüş insan olduğu görülmektedir. Derin ekoloji felsefesine göre insan doğanın bir parçasıdır ve ondan üstün değildir. Zuhal'in ormanla bütünleşme sahnesi, insanın ancak doğaya uyum sağlayarak huzura kavuşacağı fikrine uygun olduğu söylenebilir.

Ali çalışmak için kasabaya gittiğinde Zuhal ormanda gezinerek karnını doyurur, ormanı keşfederek hayvanları gözlemler. Ali doğayla bütünleşemese de Zuhal doğanın bir parçası haline gelmiştir. Bu sahnede kamuflej yeteneğine sahip hayvanlarda olduğu gibi Zuhal'in ağacın üzerinde fark edilmesi zordur. Derin ekoloji felsefesinde doğadaki tüm canlıların eşit düzeyde önemli olduğu ilkesine uygun olarak bir hayvanla benzer nitelikler göstermeye başlayan Zuhal karakteriyle, insanoğlunun doğadaki diğer canlılarla eşit olduğu düşüncesi görülebilmektedir.



**Görsel 7: Zuhal'in ormandaki şifa arayışı**

Görsel 7'ye bakıldığında göstergenin Zuhal olduğu görülmektedir. Gösteren ise Zuhal'in yüzünü beyaz bir örtüyle örterek yaşlı kadının elini tutmuş Zuhal karakteridir. Gösterilen düz anlam düzeyinde yüzünü kapatmış ve ölmüş bir kadının elini tutmuş Zuhal karakteriyken yan anlam düzeyinde doğada her varlığın birbiriyle bağlı olduğu düşüncesiyle insanın diğer canlılarla bağlantılı olmasıdır. Buddha öğretilerinde yer alan tüm canlıların birbiriyle etkileşim halinde olması ve bu bağla var olmaları ilkesi derin ekoloji felsefesinde de yer bulan bir düşüncedir. Zuhal karakteri hastalandığında doğayla daha fazla iç içe geçmekte ve onda şifa aramaktadır. Doğada hiçbir şeyin yok olmaması, sadece dönüşüme uğraması ekolojinin temel fikirlerinden biridir. Dolayısıyla cinsel istismara uğraması sebebiyle hastalanan Zuhal'in doğadaki dönüşüme uyum sağlama amacıyla ormanla bütünleşmesinin, ekolojik temellere dayandığı söylenebilir.

Sonraki sahnelerde Zuhal'in kanama geçirerek hastalığının şiddetinin artmasıyla Ali şehre gitmekten vazgeçerek Zuhal'le ilgilenmeye başlar. Zuhal ormanda gördüğü beyaz bir keçiye "Baba, sen mi geldin?" diye sorar. Daha sonra Zuhal'in çıplak ayakla yosun tutmuş bir ağacın üzerinde yürürken "Burası canlı, her yer canlı" sözünü tekrar tekrar söylediği görülür. Derin ekoloji felsefesinde evrendeki her varlığın bir değeri olduğu düşüncesini destekleyen bir sahne olduğunu söylemek mümkündür. Zuhal'in kanaması arttığında onu hastaneye götüren Ali gördüğü polislerden de insanlardan da kaçır. Ancak tekrar hastaneye döndüğünde, hastane kapısında gördüğü beyaz keçiye Zuhal gibi "Baba!" diye seslenir. Ormanda keçiye baba diyen Zuhal'e tepki gösteren Ali, filmin sonunda keçiye baba diye seslenir. Ali'nin tıpkı Zuhal gibi keçiye baba demesi insanın kurtuluşunun doğada olduğunun ve son çare olarak doğaya dönme isteğinin bir yankısı olduğu söylenebilir. Son sahnede keçinin arkasını dönerek ormana doğru uzaklaşması, Ali'nin arkasından seslenişi doğa/insan karşıtlığının vurgulandığı bir sahnedir. Doğanın bir parçası olduğunu unutup



onu ihtiyaçları için sömüren insanoğlunun mutlu bir sona ulaşamayacağı gibi, doğadan uzaklaşp şehre dönen Ali ve Zuhâl için de mutlu bir son olmayacaktır.

## Sonuç

*İnsanın doğadan koparak kendini diğer tüm varlıklardan üstün görmesi derin ekolojinin en temel sorunudur. Derin ekoloji felsefesi bireyin doğadan kendini ayrı tuttuğu sürece kendini bulamayacağını ve bir bütün olamayacağını söyler. Fritjof Capra çağımızdaki sorunların tümünün birbirine bağlı olduğunu ve hepsinin sistemle ilgili olduğunu ifade eder (Capra, 1994: 35). İnsanın kendi kendini tükettiği bu sistem evreni algılama biçimimizi değiştirerek bizi evrenin akışından koparmıştır. Doğanın ritmini kaybeden insan mekanikleşmiş ve faydacı bir makineye dönüşmüştür.*

Derin ekoloji felsefesi insanın tekrar evrenle uyumlu hale gelebilmesi için dünyayı mekanik şekilde algılamaktan vazgeçmesini salık verir. Buradan çıkarılacak sonuç bireyin insan merkezli düşünmeye son verip ekomerkezci bir yaklaşımı benimsemesinin gerekliliğidir. Platoncu ikicilikle başlayan 17. yüzyıldan itibaren Descartes ve Bacon ile birlikte bilimin teknik yönden kavranışı, doğanın ikinci plana itilerek modern sanayiye öncelik verilmesi derin ekolojinin eleştirdiği ve reddettiği düşünce biçimleridir. İnsanın insana, diğer canlılara, cansız nesnelere ve kendine karşı sorumlulukları vardır. Arne Naess bu sorumlulukların yerine getirilmesinin doğaya uyum süreciyle gerçekleşeceğini belirtmiş ve derin ekolojinin sekiz temel ilkesini ortaya koymuştur. Derin ekoloji felsefesi, aslında yeni keşfedilmiş bir düşünce biçimi değil; mistisizm ve diğer dinlerde yeri olan, kısmen onları kaynak alan modern toplumun insanı merkeze alan sistemini reddeden bir felsefedir.

Modern dünyada ekolojinin doğuşu ve gelişmesi insanlığın doğaya karşı farkındalık düzeyini arttırmıştır. Farkındalığın artmasında bir etken olarak sinemayı görmek mümkündür. Sinema geçmişi anımsatmanın yanı sıra bugüne ayna tutan ve aynı zamanda geleceğe dair tasvirleriyle diğer sanatlardan ayrı bir öneme sahiptir. İnsanoğlu sinemanın temsil gücünü kullanarak fikirlerini geniş bir perspektiften dile getirmesi sinemanın başlangıcından beri mümkün olmuştur. Ekolojik düşüncelerin sinema aracılığıyla daha çok insana ulaştığını söylemek mümkündür. Başlangıçta belgesel filmler aracılığıyla insanın dünyayı nasıl sömürdüğünün kanıtları ortaya çıktıkça doğa bilincinin oluştuğu ve daha geniş kesimlere ulaştığı görülmektedir. Belgesel filmler dışında bağımsız sinemada da yer bulan ekoloji düşüncesi Reha Erdem'in filmlerinde de kendini göstermektedir. Erdem'in filmografisine bakıldığında toplumda unutulmak istenen birçok soruna ışık tuttuğu görülmektedir. Özellikle doğa temasının yinlendiği söylenebilir. Filmlerinde mekan olarak doğanın kullanıldığı sahnelerin bulunduğu, karakterlerin doğaya sığındığı ya da kaçtığı görülmektedir. Yönetmenin doğayı sadece mekan olarak görmediği; doğa ve hayvan seslerini sıklıkla kullanarak doğayı filmin bir karakterine dönüştürdüğü de söylenebilir. Filmlerinde genellikle kendini doğadan soyutlamış karakterler olduğu gibi doğayla bütünleşen karakterler de bulunmaktadır. Yönetmenin modern dünyanın acımasızlığını sürekli konu olarak seçtiğini ve insanın varoluş sebebini sorguladığını söylemek mümkündür. Erdem'in son filmi *Koca Dünya* (2016) yetimhanede büyümüş ve yaşadıkları dünyanın acımasızlığı karşısında doğaya sığınmış iki çocuğun hikayesini anlatmaktadır. Ali

ile Zuhâl'in şehirden ve şehirin baskısından kaçmaları, ormanı evleri olarak benimsemeleri, bir süre için şehir hayatını unutmaları, farklı isimler alarak dönüşüm geçirmeleri ve doğayla bütünleşmeleri filmin, derin ekoloji felsefesinin sekiz temel ilkesiyle değerlendirilmesini mümkün hale getirmiştir. Özellikle Zuhâl karakterinin geçirdiği dönüşüm dikkat çekicidir. Zuhâl doğada hayatta kalmayı öğrenir. Çeşitli meyveler ve otlar toplayarak onlarla beslenir. Önceleri ormanın seslerinden korksa da zaman geçtikçe ormanın kimseye zarar vermeyeceğini anlayarak korkusunu yener. Ağaçların üzerinde yürür ve uyur. Hayvanlarla konuşur. Zuhâl'in bu değişimi derin ekoloji felsefesiyle uyumlu olduğu görülmektedir. Göstergibilimsel analiz yöntemi kullanılarak filmin sahneleri derin ekoloji ilkeleriyle çözümlenmiştir. Sonuç olarak derin ekoloji felsefesine uyum sağlayan yapısı irdelenmiş; Reha Erdem'in insanın varoluşunu sorguladığı bu son filmde, derin ekoloji felsefesiyle kesişen mesajları olabileceği sonucuna varılmıştır.

### Kaynaklar

- Akalın M. (2019). *Çevre Etiği: Çevreye Felsefi Yönelimler*. İstanbul: İksad Yayınevi
- Arslan A. (2008). *İlkçağ Felsefe Tarihi Helenistik Dönem Felsefesi*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Bauman Z. (2013). *Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları*. Çev: İ. Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Bauman Z. (2010). *Sosyolojik Düşünmek*. Çev: A. Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Bumin T. (1996). *Tartışılan Modernlik: Descartes ve Spinoza*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Capra F. (1994). *Sistem Açısından Dünyamız, Derin Ekoloji içinde*. (Der.) G. Tamkoç. İzmir: Ege Yayıncılık
- Connerton P. (2018). *Modernite Nasıl Unutturur?* Çev: K. Kelebekoğlu. İstanbul: Sel Yayıncılık
- Çuçen A. (2001). *Derin Ekoloji*. yesilofke.com (Erişim Tarihi: 05.05.2019)
- Descartes R. (1994). *Metot Üzerine Konuşma*. Çev: K. S. Sel. İstanbul: Sosyal Yayınları
- Denkel A. (1986). *Demokritos/ Aristoteles: İlk Çağda Doğa Felsefeleri*. İstanbul: Kalamış Yayınları
- Durning A. (1998). *Ne Kadarı Yeterli?* Çev: S. Çağlayan. Ankara: Tübitak- Tema Yayınları
- Elgin D. (1994). *Evren ve Ekoloji, Derin Ekoloji içinde*. (Der.) G. Tamkoç. İzmir: Ege Yayıncılık
- Erkızan H. N. (1999). *Aristoteles'te Varlık Doğa ve İnsan*. *Felsefelogos Dergisi* S. 6 Sf. 125-134
- Estes C. P. (2004). *Kurtlarla Koşan Kadınlar Vahşi Kadın Arketipine Dair Mit ve Öyküler*. Çev: H. Atalay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Fox W. (1993). *From Antropocentrism to Deep Ecology*. Revision. S. 16. Sf. 75-76
- Garrard G. (2004) *Ecocriticism the New Critical Idiom*. New York: Routledge
- Garrard G. (2017). *Ekoeleştirir. Ekoloji ve Çevre Üzerine Kültürel Tartışmalar*. Çev: E. Genç. İstanbul: Kolektif Yayıncılık

- Gottdiener M. (2005). *Postmodern Göstergeler Maddi Kültür ve Postmodern Yaşam biçimleri*. Çev: E. Cengiz, H. Gür, A. Nur. Ankara: İmge Kitabevi
- Gökberk M. (1990). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Gökdayı İ. (1996). *Çevrenin Geleceği Yaklaşımlar ve Politikalar*. Ankara: Türkiye Çevre Vakfı Yayınları
- Güngör C. A. (2015). Animasyon Sinemasına Ekoeleştirel Yaklaşım: "Wall-E" Filminin İncelenmesi. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication* C:5 S:1
- Gül F. (2013). İnsan-Doğa İlişkisi Bağlamında Çevre Sorunları ve Felsefe. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* S. 14. Sf. 17-21
- Horkheimer M. (1998). *Akıl Tutulması*. Çev: O. Koçak. İstanbul: Metis Yayınları
- İğit A. (2016). Animasyon Filmlerinde İnsan ve Doğa İlişkisi. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Dergisi*. C:4 S:2 951-980
- Ivakhiv A. J. (2013). *Ecologies of the Moving Image Cinema Affect Nature*. Wilfrid Laurier University Press.
- Journet N. (2009). *Evrenselden Özele Kültür*. Çev: Y. Sezen. İstanbul: İz Yayıncılık
- Kabadayı L. (2013). *Film Eleştirisi Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Kantar N. (2013). Basın İlanlarında Yunan Mitolojisi Öğelerinin Kullanımı. İstanbul Haliç Üniversitesi Grafik Tasarım Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Kayır Öztunalı G. (2003). *Doğaya Dönüş*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık
- Krishnamurti J. (1999). *Doğa ve Çevre Üzerine*. Çev: N. Demirdöven & D. Demirdöven. İstanbul: Ayna Yayınları
- Parsa S. (1999). Televizyon Göstergebilimi. *Kurgu Dergisi*. Sayı: 16. Sf. 15-28
- Ryan M. & Kellner D. (2000). *Politik Kamera*. E. Özsayar (Translated by). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Sachs W. (2004). *Kalkınma Sözlüğü: Çevre*. Çev: D. Köroğlu. Üç Ekoloji, S: 2 Kış-İlkyaz
- Tomlinson J. (2013). *Küreselleşme ve Kültür*. Çev: A Eker. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Ünder H. (1996). *Çevre Felsefesi Etik ve Metafizik Görüşler*. İstanbul: Doruk Yayıncılık
- Westfall R. S. (1995). *Modern Bilimin Oluşumu*. Çev: İ. H. Duru. Ankara: TÜBİTAK Yayınları
- Williams R. (2006). *Anahtar Sözcükler*. Çev. S. Kılıç. İstanbul: İletişim Yayıncılık
- Willoquet-Maricondi P. (Ed.) (2010). *Framing the World Explorations in Ecocriticism and Film*. University of Virginia Press.
- Yağanak E. (2002). İnsan ve Doğa İlişkisinin Etik Açısından İncelenmesi. Mersin Üniversitesi Felsefe Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi
- Yardımcı S. (2006). İnsan-Doğa İlişkisi Ekseninde Derin Ekoloji ve Toplumsal Ekoloji. Ankara Üniversitesi Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi

## Koca Dünya (2016) Filminin Toplumsal Ekoloji Bağlamında Çözülmesi

Rifat Becerikli\*  
Ahmet Dönmez\*

### Özet

“Toplumsal Ekoloji” felsefesine göre, günümüz toplumu anti-ekolojiktir. Doğa, insan eliyle sömürülen bir nesne konumuna getirilmektedir. Toplumsal Ekolojiye göre doğa-insan ilişkisi iç içe, ayrılmaz ve süreklilik içeren yapıdadır. Toplumsal alandaki güç ve tahakküm ilişkilerinin bir benzeri doğa üzerinde uygulanmaktadır. Toplumsal Ekoloji düşüncesinin öncülerinden Murray Bookchin iki farklı doğa tasavvurunda bulunmaktadır. Düşünürü göre “Birinci Doğa” insanın yer almadığı yabani/vahşi doğadır. “İkinci Doğa” ise insanlar tarafından üretilen her şeydir. Toplumsal alan ve kültür İkinci Doğanın unsurlarıdır. Zaman geçtikçe İkinci Doğa, Birinci Doğayı egemenliği altına almaya başlar. Bu egemenlik istemi ekolojik sorunların da başlangıcını oluşturmaktadır. Bookchin’le birlikte Toplumsal Ekoloji Felsefesi Lewis Mumford, René Dubos’un görüşleriyle birlikte daha da geniş bir çerçeveye oturmuştur. Üç düşünür de, insanın tıpkı diğer canlılar gibi doğanın bir parçası olduğunu, insanla doğa arasındaki ilişkinin temelinde hâkimiyetin veya üstünlüğün değil, diyalektik bir süreci kapsayan ortak yaşamın olması gerektiğini vurgulamaktadır. Bu doğrultuda Toplumsal Ekoloji Felsefesi, insanın doğa üzerinde kurduğu eşitsizlik içeren tahakkümü reddetmektedir.

Reha Erdem’in Koca Dünya (2016) filminde de doğa, rahata ve huzura kavuşma alanı olarak betimlenmez. Doğa ve insan arasında gerilim bulunmaktadır. Bu doğrultuda film Toplumsal Ekoloji Felsefesi temelinde nitel film analizi yöntemi ve betimleme tekniği kullanılarak incelenecektir. Çalışmanın amacı, örnek olarak seçilen filmsel evrende Toplumsal Ekoloji Felsefesinin izini sürmektir. Filmde doğa kendi içine dönmüş bir yapıdadır. Kapitalizmin yarattığı “büyü ya da yok ol” düşüncesi, insanın doğayı kendinden uzaklaştırmasına neden olmuştur. Bu durumda doğa da kendi içinde insanı doğadan yalıtılmak istemektedir. Diğer bir deyişle doğa insanı reddetmektedir. İnsanın yaşayabileceği alanlar sadece modern kentlerdir. Ancak kentin kaotik yapısı, bilinmezliği ve tehlikeyi içermektedir. Filmde, şehirden kaçan gençler kendilerini modern insan tarafından kutsallaştırılmış doğada saklamaya çalışır. Ancak doğa artık tasavvur edilen huzur imgesini barındırmamaktadır. Nicelik evreninde “kocaman bir dünya vardır” ama nitelik olarak “yaşanılacak çok az yer” kalmıştır. Birinci Doğa insanın yarattığı İkinci Doğa tarafından yok edilmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Sinema, Felsefe, Toplumsal Ekoloji

\*ORCID: 0000-0001-6392-8330 & 0000-0003-1010-3516

E-mail: becerilkirifat@hotmail.com & ahmetdonmez79@gmail.com

DOI: 10.31122/Sinefilozofi.682225

Geliş Tarihi - *Received*: 15.01.2020

Kabul Tarihi - *Accepted*: 18.04.2020

## An Analysis Of *The Movie Big Big World* (2016) In The Ecological Discourse

Rifat Becerikli\*  
Ahmet Dönmez\*

### **Abstract**

*According to the philosophy of "Social Ecology", today's society is anti-ecologic. Nature has become an object of exploitation. Also, the nature-human relationship is an intertwined, unbreakable structure that is in continuity, following social ecology. A similar operation of the power and domination relations within the social sphere is oppressed upon nature as well. The founder of Social Ecology, Murray Bookchin conceives two different concepts of nature. Hence, the "first nature" is the savage/uncivilized in which the human does not exist. The "second nature" is the one that has been created by humans. The social sphere and culture are elements of the second nature. As time passes, second nature begins to dominate the first nature. This demand for sovereignty is the beginning of ecological problems. In collaboration with Bookchin, Lewis Mumford, and Rene Dubos's views, the philosophy of social ecology has become even wider. These three thinkers emphasize that human beings are a part of nature, just like other living organisms, and that there must be a common life that encompasses a dialectical process, not dominance or supremacy. In this sense, the philosophy of social ecology rejects the inequality that human beings have established upon nature. Thus, such volition for sovereignty initiates ecological problems.*

*In Reha Erdem's movie Big Big World (2016), nature is not portrayed as a place of safety and serenity. There is tension between nature and humans. Accordingly, Reha Erdem's Big Big World will be analyzed by a qualitative and descriptive film analysis technique, in the scope of the philosophy of social ecology. The nature in the movie has an inward-looking structure. The main reason for this is the artificiality created by humans. In the basis of binary oppositions that modernism created, the nature-human dichotomy has resulted in extraction of nature away from the human. In this case, nature also externalizes the human. In other words, nature denies humans. Places that people can live in are modern cities. However, the chaotic structure of cities includes obscurity and danger. Youngsters who escape from the city try to hide in nature, which has been fetishized by the modern human. Nevertheless, nature does not contain the described tranquility. In the universe of quantity, there is a "big big world" but quality wise, there is "so little to live". Thus, the "first nature" is being destroyed by the "second nature" which was created by human beings.*

**Key Words:** Cinema, Philosophy, Social Ecology

---

\*ORCID: 0000-0001-6392-8330 & 0000-0003-1010-3516

E-mail: becerilkirifat@hotmail.com & ahmetdonmez79@gmail.com

DOI: 10.31122/Sinefilozofi.682225

Received - *Geliş Tarihi*: 15.01.2020

Accepted - *Kabul Tarihi*: 18.04.2020

## Giriş

Uzun yıllardan beri insan ve doğa için ekolojik sorunlar artarak devam etmektedir. Bu sorunların temel nedenini insan ve insan eliyle oluşturulan yapay çevre ve nesnelere oluşturmaktadır. Ekoloji felsefesi bağlamında, bu sorunlar nedeniyle birçok düşünce akımı öne çıkmaktadır. Bunların önemlilerinden biri “Toplumsal Ekoloji” felsefesidir. Brian Morris üç öncü Toplumsal Ekolojist olarak, Lewis Mumford, René Dubos ve Murray Bookchin’i işaret etmektedir. Ekolojik Felsefeyi Mumford, “Organik İnsancılık”, Dubos “Ekolojik İnsancılık” olarak tanımlamaktadır (Morris, 2019: 14). Bu kavramlaştırmalardan akademik çevrelerce en yaygın kullanılanı ise Bookchin tarafından ortaya atılan “Toplumsal Ekoloji” tanımlamasıdır.

Aydınlanma felsefesiyle birlikte akılcı düşünceyi, değişmez olarak görüp her şeyin önünde tutmaya başlayan insanoğlu, sürekli bir ilerleme içerisine girer. İnsanlık teknolojik olarak ilerlemeye devam ettikçe doğayla olan ilişkisi olumsuz yönde gelişmektedir. Mumford, Dubos ve Bookchin Aydınlanma geleneğini hem eleştirmiş hem de bazı yönlerden de onaylamışlardır. Bu düşünürler teknoloji, şehirleşme, bilim veya gelişme karşıtı değillerdir (Morris, 2018: 148). İnsanın teknolojik olarak ilerlemesini, bilimsel keşiflerini önemsemektedirler. Ancak üç düşünür de bilimsel ve teknolojik gelişmelerin, ekolojik çevreyle uyumlu biçimde ilerlemesi gerektiğini belirtmektedir. Modern bilim ve teknolojinin pek çok yönünü -özellikle de endüstriyel kapitalizmle kurdukları karşılıklı bağımlılık ilişkisini- eleştirseler de, her üç düşünür bilimsel metodun ve ekoloji bilimine sahip teknolojinin önemini kabul etmektedir (Morris, 2018: 148). Diğer yandan bu düşünürler Aydınlanma düşüncesinin ilerletilmesi ve geliştirilmesi gerektiğine inanmaktadır. Ancak modern düşünceyi Ortodoks, köktenci bir tavırla da desteklememektedirler. Üç düşünür de modern kartezyen felsefeyi ve onun düalist metafiziğini, insanla doğa arasında, beden ve akıl arasında radikal ayrımlar yapan ve doğa üzerinde hâkimiyet kurmaya dayalı düşüncesini reddetmektedir (Morris, 2018: 143). Diğer bir anlatımla doğa ve insanın birer bütünün parçaları olduğunu düşünmekte, doğa-kültür ya da doğa-insan dikotomisini ve bu bağlamda doğa ile insanın birbiriyle zıt ve çatışan yapılar olduğunu kabul etmemektedirler.

Toplumsal Ekolojistler doğayı “Birinci” ve “İkinci” olarak kavramsallaştırarak ayırmaktadır. Birinci Doğa sadece doğal olan orman veya insan eli değmemiş çevre değildir, biyolojik evrimsel tarihtir (Bookchin, 2017b: 17). Birinci Doğa kavramı, binlerce yıllık dünya yaşamındaki her canlı organizmayı, bitki ve hayvanı kapsamaktadır. Modern insanın yaban hayatı olarak nitelendirdiği alanlardır. Diğer bir deyişle Birinci Doğa, insan dışında olan/kalan doğadır (Bookchin, 2013: 53). Toplumsal ekolojistler Birinci Doğanın yanında İkinci Doğa tanımlaması da yapmaktadır. Bu noktada dikkat edilmesi gereken unsur, Birinci ve İkinci Doğanın birbirlerinden farklı ancak zıt iki kavram olmadığıdır. İkinci Doğa ise toplum, doğal dünyayı akıl ile mesken edinme ve değiştirme yöntemidir (Bookchin, 2017b: 21). Toplumsal ekolojistlerin “İkinci Doğa” dedikleri, ilk doğanın “içinde” yer alan simgesel ve toplumsal yaşamdır (Morris, 2019: 10). Diğer bir deyişle insan tarafından oluşturulmuş bütün kültürel, soyut ve somut unsurlardır. Örneğin yollar, barajlar, uydu sistemleri, araçlar,

filmler, müzik, resimler, kültür, gelenekler gibi insan tarafından icat edilmiş ya da keşfedilmiş insanın yaşamasına yardımcı olan her şeydir. Doğa yüzyıllar içinde insani etkiler tarafından büyük ölçüde yeniden düzenlenmiştir (Kovel, 2017: 121). Bu yeniden düzenlemeler temelde İkinci Doğayı oluşturan unsurlardır. Ayrıca Birinci Doğanın, İkinci Doğa tarafından şekillendirilme baskısı, insan yeryüzünde var oldukça devam edecektir.

### *İnsan, Doğa ve Tahakküm İlişkisi*

Modern dünya, doğadan sınırsızca faydalanabileceği yanılsaması içindedir. İnsan, dilediği yere devasa toplu konutlar, barajlar, şirketler, ya da otoyollar yapmaktadır. Bu düzenlemelerde doğa ve ekolojik durum radikal bir şekilde göz ardı edilmektedir. Doğanın kendi içindeki dengesi ve dinamikleri yok sayılmaktadır. Toplumsal Ekolojist düşünce ise bu duruma karşı çıkarak insanın doğanın “efendisi” olduğu varsayımını kabul etmemektedir (Morris, 2019: 13). İnsan doğaya sorumsuz bir şekilde istediği gibi davranamaz/davranmamalıdır. İnsan eliyle şekillenen İkinci Doğanın, Birinci Doğaya saygı göstermesi gerekmektedir. Ayrıca Ekolojik Felsefe, “dünya insanların kullanımı için yaratılmıştır” fikrine de karşı çıkmaktadır (Bookchin, 2017b: 18). İnsanın kendini merkeze alarak tüm dünyayı yapılandırması diğer canlıları hiçe sayması anlamına gelmektedir. Dünya üzerinde birçok canlı varlık Birinci Doğada yaşamaktadır. Bu açıdan doğa sadece insana ait değildir. Ancak insanlar doğanın kendilerinin kullanımında olduğu yanılsamasını yaşamaktadır. Dünyanın her yerinde insanla doğa arasındaki etkileşim, ortak bir gerçek simbiyoz biçimini, yani simbiyotik sistemin iki bileşenini her ikisine de faydalı olacak şekilde değiştiren biyolojik bir ilişki biçimini almıştır (Dubos, 1973: 10). Bu bağlamda doğa ve insan birbirinden ayrılmaz bir ilişki içerisinde yaşayan bütünden oluşmaktadır. İnsanların doğaya ait olması gibi doğa da insanlığa aittir (Bookchin, 2017: 107). Doğanın ve insanlığın binlerce yıllık gelişim sürecinde doğa üzerinde insan dokunuşları kaçınılmaz olarak bulunmaktadır. Aynı şekilde insan ve doğa arasında bütünlük bir etkileşim ve iç içe geçmişlik vardır. Mumford, insan yaşamının ve ekosistemlerin diyalektik yahut çift kutuplu niteliğine dikkat çekmektedir (Morris, 2019: 109). Toplumsal Ekoloji insanı, insan olmayandan ayırmamaktadır. Zihnin bedenden ayrılmayacağı gibi toplum da doğadan ayrılmaz (Bookchin, 2017c: 24). İnsan, doğanın içinde büyüyen gelişim gösterirken çevresindeki diğer canlılarla da etkileşim içindedir. Toplumsal Ekoloji düşüncesi, insanların doğal evrim sürecinin sonucu olduğunu ve insanlarla doğa ve özellikle diğer yaşam biçimleri arasında radikal bir fark olmadığını savunmaktadır (Morris, 2018: 142). İnsanın doğaya aidiyeti bakımından diğer hayvanlarla ya da herhangi bir canlı organizma ile arasında bir fark yoktur. Diğer yandan insan doğanın bir parçasıdır ama bilinçli tecrübe ve insani kültür ile de bir bakıma, doğadan da ayrılmaktadır (Morris, 2018: 142). Bilgi birikimi ve kültürel aktarım ile insan kendi İkinci Doğasını yaratır. Bu bağlamda Toplumsal Ekolojist düşünceye göre temel sorun insanın binlerce yıllık süre içerisinde doğa üzerinde eşitsiz bir hâkimiyet kurmuş olması ve doğayı kendi isteğine göre sorumsuzca tasarlamasıdır.

Toplumsal Ekolojik düşüncenin temel önermelerinden biri ekolojik sorunların toplumsal kökenli olduğunu vurgulamasıdır. Ekolojik problemlerin temelinde kültürel,

ekonomik ve toplumsal cinsiyete dayalı çatışmalar bulunmaktadır (Bookchin, 2017b: 9). Bu bağlamda toplumsal alanda insan davranış ve düşüncesinde sağlanacak gelişme ekolojik sorunların çözülmesine katkı sunacaktır. Dünyanın birçok yerinde gelir adaletsizliği, açlık sınırında yaşayan insanlar ve emeği sömürülen çalışanlar bulunmaktadır. İnsanların toplumsal yaşamda sömürülmesi düşüncesi, doğanın da sömürülmesine neden olmaktadır. İnsan, doğaya otoritesi altında sömürülecek bir unsur olarak bakmaktadır. Bunun nedeni doğayı tahakküm altına alma düşüncesidir ve insanın insana tahakkümünden türemiştir (Bookchin, 2013: 48). Bu durum insanın, sistem tarafından kısırlanmış doyumsuz tüketim isteği ve kapitalist üretim ilişkilerinin doğa üzerindeki tezahürüdür. İnsanın İkinci Doğadaki tahakküm ve otorite düşüncesi ehlileştirildiğinde ekolojik olarak Birinci Doğaya zarar verme davranışı da çözüme kavuşacaktır.

### *Doğanın Parçası Olarak İnsan*

İnsanın kültürel ve teknolojik yaratımında temel etkenleri bilinç ve akıldır. Aydınlanmanın akli temel alan yaklaşımına toplumsal ekolojistler de vurgu yapmaktadır. İnsanlar kendi dünyalarını yaratabilir bunu da sadece insan türüne özgü akıl, düşünce ve diyalog ile yapabilir (Bookchin, 2017b: 80). İnsan doğanın içinde kendisini ve çevresini olumlu ya da olumsuz en fazla değiştirme gücüne sahip canlıdır. İnsanın değişim ve gelişim konusundaki potansiyeli büyük ölçüde sınırsızdır (Dubos, 1969: 2). Bu açıdan insanın yetenekleri ekolojik duyarlılık temelinde yönlendirilmelidir. Genel kabulün aksine insan sadece alet kullanan bir canlı değildir. İnsanın en temel becerisi, tek başına ya da başkalarının yardımı ile kollarından ve ellerinden, tırnaklarından ve dişlerinden başka hiçbir alet kullanmadan yaşamını devam ettirecek yaratımlar ortaya çıkarmasıdır (Mumford, 1965: 375). İnsanlar alet olmadan da yaşamlarını sürdürebilme yetesine sahip canlılardır. Diğer bir deyişle başlangıçta insan, sadece el eksenleri ve tahta mızraklar üreten motor aktivitelerden değil, daha önemli olan bir özelliğe sahiptir; bu da aklının aktiviteleridir (Mumford, 1966: 306). Öte yandan alet yaratma ve az güç harcayarak çok verim elde eden araçlar üretme de aklın ürünüdür. İnsan akli ile hem kendi gelişimini hem de doğanın dönüşümünü sağlayan bir varlıktır.

Toplumsal Ekoloji düşüncesi doğanın insanın üstünde olduğu ve insanın doğanın koşullarını kabul etmesi gerektiğine de karşı çıkmaktadır. Doğa ve insan arasında bir üstünlük veya rekabet ilişkisi yoktur. Buna bağlı olarak doğaüstüçülüğü ya da doğal dünyanın ilahlaştırılmasını kabul etmemektedir; doğanın yasaları ussal açıdan açıklanabilir ve anlaşılabilir (Bookchin, 2017: 87). Diğer bir ifade ile toplumsal ekoloji düşüncesine göre doğanın insanın üzerinde bir gücü olduğu söylenemez. Aynı şekilde insanın temel ifade aracı olan dil de eşitsiz iktidar ilişkileri kuran ve yayan bir yapıdadır. Doğanın yasalarına itaat etmek, doğa yasalarının boyunduruğu altına girmek söz konusu değildir. Bu söylem de doğanın insana itaat etmesi gerektiğini belirten tahakküm edici bir düşünüşün ürünüdür (Bookchin, 2013: 22). Toplumsal ekolojistler her türden tahakkümcü/hegemonik ilişki biçimini reddettiği gibi bunların yayılmasını sağlayan ve insan zihninde gerçek olduğu imajını yaratan dilsel kullanıma da karşı çıkarlar. Bu bağlamda insanın doğa üzerinde



otoritesi olmadığı gibi doğanın da insan üzerinde tahakkümü söz konusu değildir. Toplumsal ekolojizm düşüncesine göre “insanlar doğaya kulluk etmekten başka şey bilmeyen yaratıklardır” gibi ifadeler doğru değildir (Morris, 2019: 168). İnsan birleşik ve uyumlu olarak kendi İkinci Doğasını yaratma gücüne sahip olmalıdır. İnsanın evrimsel geçmişinde geliştirdiği yaşamı ve şimdiki biyolojik, zihinsel özelliklerinin ilerlemesi sınırsızdır (Dubos, 1969: 6). Mumford, insanların “koşulların kölesi” olmadığını, kendi yaşam koşullarını değiştirmek ve dönüştürmek için çaba sarf ettiğini vurgulamaktadır (Morris, 2019: 45). Örnek olarak insanın kimyasal madde kontrolünün ısı ve fermantasyon yoluyla değişmesi, sızma ve sterilizasyon gibi, demleme, yanma, erime, tabaklama, pişirme gibi avantajları, yaşam koşullarını olumlu yönde değiştirmektedir (Mumford, 1966: 308). Böylece insan, doğada diğer canlılardan çok daha konforlu yaşayabilmekte ve hızlı bir şekilde çoğalabilmektedir. İnsan, hangi bitkilerin yenilebilir tohumları veya meyveleri olduğunu, hangi fındıkların süzülüp veya kızartılması gerektiğine, hangi liflerin parçalanacak olduğuna kadar hayatın içinde binlerce keşif daha yapar; bütün bu iç görüler sadece merak alışkanlıklarını değil aynı zamanda soyutlama güçlerini de ifade etmektedir (Mumford, 1965: 379). Ayrıca benzer nitelikteki bilginin daha sonra kullanılması için sınıflama yapabilmektedir. Bu bilgilerin bir kısmının fiziksel olarak hayatta kalmakla ilgisi yoktur (Mumford, 1965: 379). Doğayı merakı ile tanınması ve doğanın bilgisine ulaşma çabaları yüzyıllardır süregelen sözlü ve yazılı kültürde kendini göstermektedir. İnsan sadece hayatta kalmak için bunu yapmaz yaşam koşullarını ve yaşam kalitesini arttırmak için de akıl ve bilimsel bilgiyi kullanır. İnsanın hem kendini hem de çevresini tanımaları, değiştirmesi, çok uzun yıllar alan bir süreçtir. Bu bağlamda insanın doğaya müdahalesi doğal ve kaçınılmazdır (Bookchin, 2017: 144). İnsan, doğayı kendi yaşam biçimine göre değiştirme ve dönüştürme gücüne haizdir. Tüm insan kurumlarında, insanın doğası ve tarihinden kaynaklı yaratıcılık unsurları gözle görülebilir (Mumford, 1964: 276). Bu açıdan göz önünde bulundurulması gereken insanın doğayı dönüştürme becerisinden öte, bunu nasıl yapacağıdır. Ekolojik hassasiyetleri yüksek bir yönetim sayesinde, gelecek nesillerin refahına uygun bir ortam sağlanabilir (Dubos, 1971: 342). Doğa ile insan ilişkisi ekolojik sorunlar bertaraf edildiğinde uzun süreli ve dengeli olabilir.

İlkel insanın doğayla yakın ilişkisi, kendine isim verirken doğaya atıf yapmasında gözlemlenebilmektedir. Yerli kabilelerin çocuklarını isimlendirmelerinde yabancılaşma dair referans yapılan doğa (“Oturan Boğa” gibi), insanın kendi öznel değerlendirmelerine dayanmaktadır. Bu doğrultuda doğa, toplumsal ekolojik düşünceye göre, “insan biçimci ifadeler” nedeniyle doğru ve nitelikli olarak tanımlanamamaktadır. Örnek olarak “zalim doğa” söylemi insan biçimci bir ifadedir, doğal dünyayı betimlemekten uzaktır (Bookchin, 2017: 94). Doğanın zalimliği söz konusu değildir. Doğal yaşam koşullarında türlerin hayatta kalma mücadelesi bulunmaktadır. Bu durumu “zalimlikle” ifade etmek öznel bir değerlendirme içermektedir. Diğer bir anlatımla doğa ile ilgili bütün önermeler her şeyden önce toplumsal cümlelerdir (Kovel, 2017: 122). İnsanların dil içinde ürettiği ve Birincil Doğa için objektiflik taşımayan tanımlamalardır. Modern düşünce her şeyi sınıflandırma düşüncesinin bir ürünü olarak da indirgemecidir. Bu indirgemecilik de hatalı tanımlamaları beraberinde getirmektedir. Örnek olarak aslanları “kral” ve karıncaları, arıları “işçi” olarak

nitelemek de anlamsızdır; ekolojik toplulukta en az “kral” aslan kadar “işçi” karınca da önemlidir, bu nitelendirmeler toplumsal ilişkilerden türemiştir (Bookchin, 2017c: 24). İnsan biçimci bir düşünce ile kendi tahakküm ilişkisi içinde güçlü gördüğü aslanı hiyerarşik olarak yukarıda, bunun tersi olarak da karıncayı ise daha altta görmektedir. Ancak doğal hayatta bu hiyerarşi değil ekolojik denge, uyum ön plana çıkmaktadır.

### *Kapitalist Üretim İlişkileri ve Çevresel Sorunlar*

Dünya oluşum olarak milyarlarca yıllık bir dönüşümün ve tarihin ürünüdür. İnsan var olduğu andan itibaren bu uzun zaman dilimi içinde doğa üzerinde önemli etkiler yaratmıştır. Modern dünyanın sorunu ise doğanın evrimsel geçmişte emsali olmayan durumlarla nasıl başa çıkacağını bilmemesidir; örnek olarak katı atık sorununa çözüm, doğa tarafından bulunamamaktadır (Dubos, 1973: 9). İnsanlar tarafından çevreyi kirleten inorganik bazlı plastik, kimyasal ve petrol bazlı atıklar, doğanın kendi tarihsel sürecinde alışık olmadığı yabancı unsurlardır. İnsanlar bu konuda geri dönüşüm tesisleri kurmaktadır. Ancak kuşkusuz, teknolojik toplumlarda katı atıkların birikmesi, insanın sorumlu olduğu büyük geri dönüşüm başarısızlığının da kanıtıdır (Dubos, 1973: 8). İnsan özellikle son yıllarda ekolojik bozulmanın daha fazla farkına varmaktadır. Toplum çevresel bozulmayı önleme konusunda başarısızdır. İnsan kirlenmiş ve darmadağın ortamları iyileştirmek istemekte, ancak elektronik makinelere ve ekonomik refaha olan düşkünlüğü başarısız olmasına neden olmaktadır (Dubos, 1969: 6). Dubos endüstriyel kapitalizmde toplumsal kurumların “iyi yaşam” için değil, insanları daha üretken, verimli endüstriyel ve ticari çarklarla çevirmek üzere kurgulandığının altını çizer (Morris, 2019: 150). Kapitalizmle birlikte artan sanayileşme, çevreye verdiği zarar yanında uzun yıllardan beri insan sağlığını da olumsuz yönde etkilemektedir. Hava kirliliğinin, insanlar arasındaki ölümlerin yanı sıra çeşitli kanser türlerinin artmasına neden olduğuna dair kanıtlar vardır (Dubos, 1974: 184). Diğer bir anlatımla kapitalizm yalnız çevreye değil bizatihi insanın fizyolojisine de zarar vermektedir.

Kapitalizmin insan davranışlarını tüketim odaklı yönlendirmesi, insanların öncelikleri konusunda kafalarının karışmasına neden olmaktadır. İnsanın dışında kalan doğal dünya, kapitalist düşüncenin dayatması olan, insanın büyük bir çabayla elde etmeye uğraşması gereken az sayıda kaynağın mevcut olduğu bir kıtlık alanı olarak düşünülmemelidir (Biehl, 2016: 140). Toplumsal Ekolojik görüşe göre, bütün dünyada her canlıya yetecek kadar kaynak bulunmaktadır. Doğa, üstünde barındırdığı her canlı için çeşitli ve doğal imkanlar sunmaktadır. Ancak insanlığın kontrolsüz olarak çoğalması ve ihtiyacının çok daha fazlasını tüketme çabası doğal kaynakların hızla tükenmesine neden olmaktadır. Diğer yandan mevcut teknolojik ve ekolojik eğilimler birkaç on yıl boyunca devam ederse, insan çok kötü koşullara sahip bir yaşam biçimine mahkum olacaktır (Dubos, 1971: 340). Dubos’un yaklaşık 1970’li yıllarda insan ve ekoloji arasındaki ilişkiye dair yaptığı yorum kısmen hala geçerliliğini korumaktadır. Aradan elli yıl gibi bir süre geçmesine karşın (ki bu milyarlarca yıllık dünya tarihi açısından çok kısa bir zaman dilimidir) çevresel sorunlar artarak devam etmektedir. Diğer yandan günümüzde ekolojik alana duyarlılık da

yükselmektedir. Kapitalist üretim ilişkileri ve sonsuz tüketim döngüsü çevresel sorunların üzerinde ana sorumlulardan biri olarak değerlendirilmektedir. Toplumsal ekoloji düşüncesine göre ekolojik dengesizliğin, krizin sorumlusu insan değildir; şirketler, tarım işletmeleri, yönetici seçkinler ve devletlerdir (Bookchin, 2013: 23). Ulus üstü şirketler ve yayılcı devlet politikaları, sınırsız enerji ihtiyacı nedeniyle ekolojik çevre açısından duyarlılık geliştirmekte oldukça sınırlı veya göstermelik bir çaba sarf etmektedir. Toplumsal Ekoloji düşünürleri, doğadaki krizin temelini giderek yayılan kapitalist ilişkilerde (ekonomik büyüme, rekabet, insani ihtiyaçlar yerine kâr ve güç odaklı olan pazar ekonomisi) olduğunu savunmaktadır (Morris, 2018: 147). Kapitalist düşünce kısa zamanda ve en az emek ile daha fazla kazanma düşüncesi içindedir. Bu bağlamda günümüzdeki en önemli problemlerden ve savaş nedenlerinden biri enerji sorunudur. Geçmişte ilkel bir teknoloji ile akan nehir üzerine değirmen kurup, su gücü ile buğdaydan un öğüten bir çalışma prensibi esastır. İlkel teknoloji kullanımının doğa üzerindeki zararlı etkisi oldukça zayıf ve tolere edilebilecek düzeydedir. Ülkeler sanayileşme ve kapitalistleşme ile birlikte artan enerji ihtiyaçlarını gidermek için fosil yakıtlara yönelmekte ve dünyanın giderek daha fazla ısınmasına yol açmaktadır. Dünyanın dengesini etkileyen ısınma iklim koşullarını olumsuz bir duruma sürüklemektedir. Yıllar önce toplumsal Ekolojistler fosil yakıttan başka enerji kaynaklarına yönelmeyi savunmuştur. Bu nedenle, arazi yönetiminin geleceği, insan yaşamının diğer tüm yönleri gibi, yeni enerji kaynaklarının geliştirilmesine de bağlıdır (Dubos, 1973: 10). Son yıllarda özellikle Avrupa Birliği'nin alternatif enerji kaynaklarına yönelik destek fonları oldukça fazladır. Ancak güneş, rüzgâr gibi doğal yollardan enerji elde etme yöntemleri mevcut durumda yeterli değildir. Bu çabanın yeterli karşılık bulması durumunda insanın doğayı zengin biçimde güçlendirebileceği ortadadır (Bookchin, 2013: 48).

Bu günün sorunu bilimsel bilginin nasıl kullanılacağı ve neye hizmet edeceğidir. Diğer bir ifade ile bilimsel bilginin ahlaki sorumluluktan kaçınmasıdır (Mumford, 1947: 84). Modern teknoloji bilimsel bilgiye ihtiyaç duymaktadır. Kapitalizm bilimsel bilgiyi tüketim alışkanlıklarını yaratmak ve devam ettirmek üzerine kullanmaktadır. Toplumsal ekolojik düşüncenin öncüsü Bookchin kapitalizmi ekolojik sorunların temel nedenlerinden biri olarak görür. Kapitalizm toplumun kanseridir, binlerce yıllık toplumsal alandaki yardımlaşma destek mekanizmalarını yerle bir edip, doğa ve insan arasındaki ilişkiyi değiştirir (Bookchin, 2017b: 81). Kapitalizm İkincil Doğada şirketlerin kâr hırsı temelinde birbirlerini ezmesini doğallaştırır. Bu açıdan kapitalizme göre "bir şirket rakiplerine zarar verme pahasına büyümüyorsa yok olmaya mahkûmdur" fikri doğayı da yok etmektedir (Bookchin, 2017b: 81). Bilimin ahlaksal problemi de bu noktada açığa çıkar. Bilimin insanlığın ilerlemesine mi yoksa kapitalizmin kâr hırsına mı hizmet ettiği sorunu düşündürücüdür. Toplumsal ekolojistlere göre günümüzde bilim, teknoloji ve kapitalizm baş edilmez bir birlik oluşturarak insan ve doğaya zarar verir (Morris, 2019: 46). Teknoloji ve bunun sonucu olarak üretilen çeşitli makineler insanlığın gelişimi için gereklidir. Diğer yandan teknoloji-insan arasındaki ilişki de gereksiz tüketim problemini ortaya çıkarmaktadır. Makineyi kendi tesislerinde kendi gücü olan bir tanrıya dönüştüren kapitalizm makineyi tüketim sisteminin bir parçası haline getirir (Mumford, 1965: 290). Örneğin her yıl yeni teknolojik yeniliklerle

çıkan, çamaşır makinesi veya bulaşık makinesi insanın mutlak olan temizlik sorununa çare bulmaktan uzak bir “imaj” durumuna gelmekte ve üstünlük, statü aracı göstergesi konumunda değerlendirilmektedir. Bu bağlamda Mumford da kapitalizmin, insanlara ve doğaya zalimlikle muamele ettiğini ileri sürer (Morris, 2019: 39). İnsanları makineye ve teknolojiye bağımlı hale getiren kapitalizm, bu uğurda doğanın zarar görmesini ise önemsememektedir. Teknolojinin gelişimi için madenlerin nasıl çıkarıldığı, enerjinin nasıl üretildiği, teknolojik geri dönüşümün nasıl sağlandığı gibi konular göz ardı edilmektedir. Temel olarak insanlığın bugünkü görevi, bilginin otomasyonundan elde edilen orijinal ürünleri, insan kültürünün üstün menfaatleri için kullanmaktır (Mumford, 1964: 276). Bilimsel bilgi ancak Birinci Doğayı önemli görürse başarıya ulaşabilir. Toplumsal Ekolojistler insanın, doğayı olumlu yönde değiştirebileceği ve dönüştürebileceği potansiyele sahip olduğunu düşünmektedir. Bilimsel bilgi ve ekolojik bilgeliği kullanarak dünyayı ekolojik olarak istikrarlı, ekonomik olarak kârlı hale getirebilmek mümkündür (Dubos, 1973: 10). İnsanın doğayı olumlu yönde değiştirme potansiyeli bulunmaktadır. Bunu yaparken de sivil toplum kuruluşları, kurumlar ve devletler ile işbirliği içinde olmak gerekmektedir.

Toplumsal ekoloji düşüncesi temelinde özellikle Türkiye’de çok film üretilmemektedir. Yönetmen Reha Erdem, yaban doğa hayatının üretim ve tüketim ilişkileri neticesinde hiçbir yerde kalmadığını vurgular. Sadece Türkiye’de değil, dünyanın tamamında durum böyledir; gezegen olumsuz gidişata dair alarm vermektedir (2016: www.t24.com.tr). Erdem’e göre filmlerindeki kutsallaştırılmış doğa, sadece bir hayal mekânıdır. Bundan sonra ancak filmlerde görebilecek, filmler sayesinde hayal edebilecek mekânlardır (2016: www.t24.com.tr). Diğer bir ifade ile filmlerinde artık olmayan yabanıl doğayı vurgulamaktadır. Erdem, yönettiği “*Jin*” filminde şahane ormanlar betimlediğini ama insana, onu saklamayı, beslemeyi, dertlerinden kurtarmayı vadeden doğanın bulunmadığını belirtir” (2016: www.t24.com.tr). Bu doğrultuda *Koca Dünya* filminde de kendisine sığınan iki kardeşi kucaklayan, besleyen, mutlu eden bir doğa bulunmamaktadır. Tam tersine doğa, yabanıl, tekinsiz ve ürkütücü bir yer durumundadır. Diğer yandan Erdem: “Doğa derken hepimiz gidelim kırlara yatalım, şehirleri terk edelim demiyorum, kırları buraya getirelim, burayı kır yapalım” demektedir (2014: www.bianet.org). Yönetmen toplumsal ekolojizm görüşüne yakın doğaya dönüş değil, tersine şehrin ekolojik yaşam ile iç içe olmasını savunmakta ve filmlerinde de bu durumu işaret etmektedir.

### ***Koca Dünya Filminin Özeti***

Ali ve Zuhal yetimhanede beraber büyüyen iki gençtir. Zuhal bir ailenin yanında kalmaktadır. Ali ise motor tamirhanesinde çalışıp bekâr evinde yaşamaktadır. Ali, Zuhal’in kaldığı eve defalarca gitmesine karşın, aile tarafından engellenerek Zuhal ile görüştürülmez. Ailenin annesi Ali’ye, kocasının Zuhal ile evlenmek istediğini söyler. Bunun üzerine Ali evdekileri bıçaklayarak Zuhal’i ormanlık bir bölgeye götürür. İki genç yabanıl doğada yaşamaya çalışır. Ali hayatlarına devam ettirmek için ormana yakın bir tamirhanede çalışmaya başlar. Ancak Ali ormanda yaşamaya alışamaz. Bu nedenle Zuhal ormanda uzun süreler yalnız kalır. Genç kız beslenme ve barınma koşullarının ormanlık alanda yetersiz

oluşu nedeniyle hastalanır. Ali, acil olarak Zuhâl'i hastaneye yetiştirir. Hastane polisini gören Ali ise korkarak kaçar.

### *Koca Dünya Filminin Analizi*

Filmin giriş bölümünde, iki genç insan yaşadıkları duygusal travmadan ve toplumsal alandaki yasal süreçlerden kurtulmak adına, ormana/yabanıl doğaya ulaşmaya çalışmaktadır. Ormana ulaşmak için karşılarında doğal bir engel olan nehri geçmeleri gerekmektedir. Ali, Zuhâl islanmasını diye onu sırtına alarak taşımaktadır. Bu durum fiziksel olarak Ali'yi oldukça zorlar. Ali, doğanın onlar için düşündükleri kadar koruyucu olamayabileceğini fark eder. Doğada geçirdikleri ilk gecenin ardından karınlarını doyurmak için toplumsal alana motosiklet ile geri dönerler. Zuhâl motosikletin arkasında giderken bir yandan da hayranlıkla Birinci Doğaya bakmaktadır. Daha önce toplumsal alana sıkışıp kalmış olan Zuhâl doğal hayata yabancısıdır. Toplumsal alandan ormanda barınak inşa etmek için halat, plastik malzemeler, branda ve benzeri aletler alırlar. Doğaya geri döndüklerinde Zuhâl, Ali'nin kendisini taşımamasını istemez ve nehrin içinde kendi yürümeye başlar. Bu onun doğaya alışma ve uyumlanma çabasını göstermektedir.

Toplumsal Ekolojistlere göre Birinci Doğa, insan dışı doğadır (Bookchin, 2013: 53). İnsanın içinde yer almadığı orman, deniz gibi yerler ve buralarda bulunan çeşitli hayvanlar, bitkiler ve mikroorganizmalar birinci doğayı oluşturan temel unsurlardır. Filmsel evrende Birinci Doğada çok az insan görünür. Günümüzde insan yaşamı Birinci Doğadan kopuktur. Toplumsal alanın yarattığı, icat ettiği kültürel ve fiziksel unsurlara insan bağımlıdır. Bu açıdan filmde iki kişinin hayatını yabanıl doğa içinde devam ettirebilmesi için kültür tarafından yaratılmış, icat edilmiş alet ve eşyalara ihtiyaç bulunmaktadır. Filmde iki gencin doğada ilk gereksinim duydukları şey barınmadır. İkili toplumsal alandan kaçıp ormanda gezinirken etrafı demirle çevrilmiş içinde çeşitli tahtaların olduğu atıl bir yapı bulurlar. Burayı ağaçların gövdelerinden dallar kopararak ve plastik brandayla çevrelerler. Barınmak için yapay bir alan inşa ederler. Diğer canlıların mevcut ortam ile uyumu dikkat çekmektedir. Yılan, kurbağa, kaplumbağa, salyangoz, örümcek gibi hayvanlar doğanın içinde fark edilmeyecek şekilde bütünlük sağlamışlardır. Ancak insan için saf doğal alan barınmak için yeterli değildir. İkili dış etmenlerden kısmen de olsa korunmak/yalıtılmak için yapay olarak yaratılmış bir alana ihtiyaç duyar. Ali ip yardımı ile büyük bir ağaç gövdesini kırar ve Zuhâl'le yardımlaşarak barınacakları yerin etrafını sağlamlaştırır. Barınak bittikten sonra Ali hayranlıkla oluşturdukları yapıya bakmaktadır. Bu durum doğa ile birlikte yaşayan insanın akılcı yaratımının bir dışavurumudur. Ayrıca yabanıl doğada yaşamak kültüre ait ürünler dolayısıyla daha da kolaylaşmaktadır.

Ali, doğada kendisini tehlikelere karşı koruması için Zuhâl'a bıçak verir. Zuhâl kültür alanında şiddeti çağrıştıran bir unsur olduğu ve Ali'nin gelmeden önce birçok kişiye zarar verdiği bir aleti kullanmak istemez. Ama Zuhâl bilmediği, yabancısı olduğu, daha önce yaşamadığı yabanıl doğa hayatından da korkmaktadır. Bu nedenle bıçağı almak durumunda kalır. Filmin ilerleyen sahnelerinde Zuhâl'i gözetleyen bir kişi fark edilir. Genç kız bunun

üzerine barındıkları çadıra giderek bıçağı alır ve kendini korumaya çalışır. Ali sürekli olarak İkinci Doğa ya yani toplumsal alana geri döner ve bir tamirhanede çalışmaya başlar. Kimsenin tamir edemediği bir motosikleti tamir eder. Eski motosikletlerin sağlam parçalarını birleştirerek çalışır duruma getirerek para kazanmaya başlar. Bu durum Ali'nin kültür evrenine olan bağının güçlü olmasının somut bir örneğidir. Toplumsal Ekolojistlere göre insanın dünyayı kendi amaçları doğrultusunda değiştirme ve dönüştürme yeteneği sınırsızdır. Filmsel evrende Ali bu duruma iyi bir örnek teşkil etmektedir.

Ali ormana geç geldiğinde, Zuhal elinde küçük bir fenerle korkmuş biçimde ormanda onu beklemektedir. Ali, Zuhal'e battaniye ve yemek getirir. Zuhal ormanda gezerken bir kayık bulur. Ertesi sabah hemen kayığın yanına giderler. Kayığın sağlam olduğunu görünce suya indirip yüzdürmeye başlarlar. İnsan icadı bir araç ile yaşamlarını ulaşım yönünden kolaylaştırırlar. Kayık olmadan önce ikisi de nehrin içinde ıslanarak ve zorlanarak yürümektedir. Kayık ile ormanın içinde rahatça gezinti yapmaya başlarlar. Kasabaya gitmek için ise yine kültürün ürettiği motosikleti kullanırlar. İkili için Birinci Doğada yaşamak ancak kültür tarafından yaratılmış/üretmiş nesnelere ile mümkün olmakta ya da kolaylaşmaktadır.

Zuhal nehirde saçlarını yıkarken akli dengesi yerinde olmayan bir kişi tarafından izlenmektedir. Genç kız bu durumdan korkar ve kaçır. Zuhal'in ilk sığındığı yer inşa ettikleri barınaktır. Ardından barınaktaki bıçağı alarak korkuyla dışarıyı gözetler. Doğa yaşamının içinde insan sayısı artmaya başladığında problemler baş göstermektedir. Ali, barınağın çevresinde büyük bir erkek ayakkabısının çamurda izini görür. Birinci Doğada insanın görünür olması, saklanan ikiliyi korkutmaktadır. İlerleyen sahnelerde yaşlı bir kadın, Zuhal'in sığındığı barınağa gelerek babasını sorar. Yaşlı kadın "Yaşar'ın kızı" olduğunu söylemekte ve babasını bulamadığını belirtmektedir. Bütün aile büyüklerinin isimlerini Zuhal'e saymaktadır. Dedelerini, atalarını bilmekte ama babasını bulamamaktadır. Yaşlı kadın insanlığın yüzyıllardır geçirdiği değişimin ve kolektif belleğin bir simgesi konumundadır. Böylece, insanın doğa ile yüzyıllardır süren ancak modern dünyayla birlikte kaybolan, unutulmuş ilişkisi sorgulanmaktadır. İnsanlığın nesnelere dünyasında kaybettiği değerler sevgi ve anlayıştır. Yaşlı kadın onu doğada bulmaya çalışmaktadır. Ancak doğa, kültüre dair bu değerlere sahip değildir.

Birinci Doğa ile kurulan ya da kurulması gereken simboyotik ilişkinin filmsel evrende İkinci Doğa ile kurulduğu görülmektedir. Bu duruma örnek olarak Ali'nin toplumsal alanın maddi kültürüne bağlılığı gösterilebilir. Ali panayırdan sarhoş olarak geldikten sonra sızır. Uyandıktan sonra ilk işi kaybolan motosikletini merak etmektir. Onu suyun içerisine girmek ve ıslanmak pahasına aramaktadır. Ormanda motosikletin aynasını koparan ve akıl sağlığını yitiren kişi "anne, anne" diyerek bağırır. Yaşlı kadının da "baba, baba" sesleri duyulur. Bu bağlamda Birinci Doğaya dışardan gelen kimselerin İkinci Doğadaki aile bağlarının belirsizleştiği görülmektedir. Benzer bir biçimde Zuhal ve Ali de annesiz-babasız, yersiz-yurtsuz kimselerdir. Bu kişiler İkinci Doğada bulamadıkları aile bağlarını yabancı doğada aramaktadır. Ancak doğa bu konuda onlara şefkat veya ilgi gösterecek bir özelliğe

haiz değildir. Anlatının ilerleyen bölümlerinde yaşlı kadın yabancı doğanın içinde ölür. Zuhâl kadını etraftaki büyük yapraklarla örter. Bu durum aslında İkinci Doğa ile ilişkisini yitiren insanın Birinci Doğa ile birbiri içene geçen simboyotik ilişkisini betimlemektedir. Genç kız yaşlı kadını Birinci Doğaya, yani ait olduğunu düşündüğü ormana gömmeye çalışmaktadır.

Zuhâl nehirden eli ile balık tutar. Toplumsal ekolojik düşüncede insanın alet kullanmadan önce vücudundan yararlanarak doğada yaşayabildiği fikri bulunmaktadır. Bundan sonra ikili nehirden balık tutarak beslenmeye başlarlar. Ancak bu kez İkinci Doğanın yani kültürün ürettiği oltayı kullanırlar. Oltâ kullanılırken kişisel farklılıklar ortaya çıkar. Ali oltayı kullanıp balık avlama yeteneğine sahip değildir. Misinanın iplerini birbirine karıştırır ve başarısız olur. Diğer yandan Zuhâl ise oltâ kullanma becerisine sahip görünmektedir. İç içe geçen misinayı açıp yeniden balık tutmaya hazır hale getirir. Bu bağlamda, iş bölümünün gerekliliği doğrultusunda her insanın farklı aletleri kullanma yeteneği bulunmaktadır.

Yabancı doğada insan, akli ile etrafındaki çeşitli bitkilerden ve canlılardan yararlanabilmektedir. Bu açıdan insan esasen “yapımcı” olmadan önce “bulucu” konumundadır (Mumford, 1965: 375). İnsan, doğada araştırmaları sonucu bulduğu her şeyden yaşamını kolaylaştırması bakımından faydalanmaktadır. Örneğin insan, ağaç kabukları, asma sapsarı, sazlıkları ve büyük tropik yapraklar gibi ara aletler olmadan doğrudan bulabildiği ve kullanabileceği unsurlardan yardım almaktadır (Mumford, 1965: 375). Doğada yaşamak için insanın bulması ya da üretmesi gerekmektedir. Örneğin filmde ikili barınma ihtiyacını karşılamak için ağaç dallarından faydalanmaktadır. Bu bağlamda insan doğadaki diğer hayvanlardan farklı bir yerde konumlanmaktadır. Doğadaki hayvanlar ve diğer organizmalar için avlanmak, barınmak ve neslini devam ettirmek zorlu bir süreçtir. Diğer yandan insan kendine yaşam alanı açarken diğer canlıların hayatlarına devam ettirme çabasına müdahalede bulunmaktadır. Örneğin ikili barınmaya başladıktan sonra etraflarında yaşayan bitkilere ve hayvanlara yeni bir mekânsal bölge yaratmaktadır. Dışarıdan getirdikleri yiyeceklerin artıkları ise ormanlık alandaki canlılar için besin kaynağı olmaktadır. Ekolojik döngü belirli bir sınıra kadar insana dair artıkları dönüştürebilmektedir. Zuhâl ormanlık alandaki ağaçlardan çeşitli meyveler toplayarak yemektedir. Doğayla olan uyumlanma çabası giderek artmaktadır. Bu durumun aksine Ali’nin temel amacı toplumsal alanda para kazanıp yakın kasabadan bir ev kiralamaktır. Ali için İkinci Doğa, yani kültürel alan vazgeçilmezdir. Saklandıkları orman ise geçici bir sığınma, korunma yeridir. Bu geçicilik fikri temelinde Ali, Birinci Doğa ile ilişki kurmaktan ve onu anlamaya çalışmaktan uzaktır.

Filmde Toplumsal Ekoloji bağlamında dikkat çeken diğer bir unsur Birinci Doğa ile İkinci Doğa arasındaki zıtlıktır. Toplumsal alan yani İkinci Doğa devasa konut blokları, yüksek gerilim hattı istasyonları ve göz kamaştırıcı parlaklık yayan ışıklar içinde resmedilmektedir. Birinci Doğa, yani insan dışı yaban hayatına doğru yaklaşıldığında ise eskimiş elektrik direklerine, küçük müstakil evlere, ağaçlardan barınaklara doğru değişen yaşam koşulları ve ardından sadece ay ışığının aydınlattığı bir ormana ulaşılmaktadır. İki

insan da yaşamlarını devam ettirebilmek için kendilerine en yakın kasabaya yani İkinci Doğaya ihtiyaç duymaktadır. Özellikle Ali, kültürel alana o kadar bağlıdır ki toplumsal alanın yarattığı cazibeden ormanda yolunu bulamamakta ve İkinci Doğadan kopmamaktadır. Kültürel dünyanın “erkek için cazip” olduğunun kanıtı ise sürekli gittiği panayırdır. Ali panayırdaki çeşitli yarışmalara ve oyunlara katılır. İçki tüketir ve panayırdaki çalışan bir kadınla cinsel ilişki yaşar. Tüm bu eril yapılanma içinde İkinci Doğa Ali için çok daha çekicidir.

Filmde İkinci Doğanın erkek karakter üzerindeki etkisinin daha yüksek olduğuna dair birçok sahne görülmektedir. Bu doğrultuda Ali, ormanda genç kızı yalnız başına bırakarak toplumsal alanda uzun süreler geçirmektedir. Çoğunlukla erkek egemen yapılanma içinde temsil edilen kültürel ortam, Ali açısından daha çekicidir. Filmsel evrende de maddi ve manevi olarak genellikle kadınlar daha zor durumda temsil edilmektedir. Zuhâl’in panayıra geldiği sahnede, insanlar arasında olmaktan hoşnut olmadığı dikkat çekmektedir. Ayrıca panayırdaki çalışan kadının Ali’ye ve kendine olan davranışlarından da hoşlanmaz. Kadın, ona dokunarak saçını toplayınca daha da rahatsız olur ve yanlarından uzaklaşır. Genç kızın başka bir erkeğin yanına doğru yönelmesi ise, Ali’yi rahatsız eder ve genç kızı uyararak yanına çağırır. Toplumsal alanda kültüre ve cinsiyete bağlı roller tekrar önem kazanmaya başlamaktadır.

İnsana özgü iletişimin en önemli unsurlarından olan dil, dayanışma ve gereksinimin sonucudur. İnsan, “İkincil Dünyayı” büyük oranda dil üzerinden yaratmıştır. Bu sembolik dünya, bütün aletlerden, makinelerden çok daha yavaş ilerleyen bir simgeseliktir (Morris, 2019: 99). Filmsel evrende, başkarakterlerin ilk işlerinden biri adlarını değiştirmektir. Karakterler, Birinci Doğada yani ormanda yaşamaya başladıklarında, İkincil Doğanın unsurlarından olan dil üzerinden kendilerini tanımlama davranışını devam ettirirler. Bu nedenle de Zuhâl “Mimi”, Ali ise “Kumkum” isimlerini alır. Diğer bir ifade ile, Birincil Doğada yeni bir başlangıç yapmak istediklerinin açık bir işareti olarak tanımlanabilir. Yeni doğan çocuğa bir isim verilmesi gibi, doğada yeni başladıkları yaşamlarına kendilerine ad vererek başlarlar. Ancak isim verme geleneği insana özgü kültürün unsurlarından biridir. Karakterlerin doğayla bütünleşme çabası açısından bir önem teşkil etmemektedir.

Dil ile birlikte İkincil Doğanın sembolik unsurlarında biri de giysidir. Giysi ve beden zamanın, coğrafyanın ruhuna/özelliklerine göre tasarlanmaktadır. Karakterler İkinci Doğanın yani kültürel yapının ve toplumsal kuralların dışına çıkınca, giyim, kuşam ve davranışlarında değişiklikler gözlemlenmektedir. Özellikle toplumsal cinsiyete dair kalıplaşmış rollerin filmsel evrende sorgulandığı dikkat çekmektedir. Filmde genç kız karakter olan Zuhâl, eline sigara alıp, üstündeki deri ceketi ile erkek taklidi yapmaktadır. Buna karşılık olarak erkek karakter Ali de etek giyerek ve “sallanarak” yürüyerek kadın taklidi yapar. Zuhâl, erkeğin giydiği eteği kaldırmaya çalışır ve Ali ondan kaçır. Toplumsal normların ve kültürel yapının olmadığı Birinci Doğada, karakterler daha rahat hareket etmektedir. Bunun nedeni olarak Birinci Doğanın, insan eliyle üretilmiş kültürel etki alanının dışında olması gösterilebilir. Aynı şekilde yabanıl doğanın insan dışı olması da etkindir. Zira



filmde İkincil Doğadan insanları gördüklerinde (yaşlı kadın, akıl sağlığı yerinde olmayan erkek, annelerini arayan adamlar) ikilinin de huzurları kaçır ve rahatsız olurlar. İkili toplumsal alanda kendilerini baskı altında hissettikleri için bu yapının dışına çıkmıştır. Birincil Doğada kültürün yaratıcısı olan insan sayısı çok azdır. Zuhâl ve Ali, insanın olmadığını düşündükleri doğa alanlarına yaklaştıkça başlangıçta bir rahatlama ve mutluluk içine girerler. Akşam olunca doğada her yer kararır, toplumsal alanda evlerin, sokakların, alışveriş merkezlerinin, arabaların aydınlattığı alanlar yoktur. Birincil Doğada tek ışık kaynakları ısınmak için yaktıkları ateş ve Ay'dır. Birinci Doğanın bu yalıtıcı özelliği ikilinin düşündüğü korunma duygusundan öte onlar için ürkütücü sayılabilecek bir atmosfer yaratmıştır. Kültürel etki alanında yaşayan insanların doğaya olduğu kadar, birbirlerine de muhtaçlık ilişkisi bulunmaktadır. Büyük metropoller bile mahalleden daha fazla kendi kendine yetmemektedir; çünkü enerji kaynaklarına, gıda maddelerine, hammaddelere ve ürünlere temelden bağlıdır (Mumford, 1954: 265). Bu açıdan kentler kendi çeperleri dışında ihtiyaçları için çeşitli insan, kurum ya da yapılara bağlıdır. İstanbul'da yaşayan bir insan Keban barajında üretilen elektriğe, Akdeniz'de yetiştirilen narenciyeye, Karadeniz'de çıkarılan balığa ihtiyaç duyar. Ülke bazında belirli gereksinimleri karşılamak güçleşebilmektedir.

Toplumsal ekolojik düşünce, insanların ilk çağlarına dair bir yaşam biçimine dönme fetişini reddetmektedir. Modern şehirler ile insan uyumsuzluk içindedir ancak bunu yenmenin yolu, daha önceki ilkel bir forma geri dönmek değildir (Mumford, 1949: 10). Aksine teknolojilerin ve yaşam biçimlerinin büyük şehirlerde de olsa ekolojik görüş ve doğa ile uyumlu olmasına dikkat edilmelidir. Filmsel evrende özellikle Zuhâl karakteri, İkinci Doğadan tamamen uzak, Birinci Doğanın insafına bırakılmış bir yaşam içinde sunulmaktadır. Diğer bir ifade ile genç kız dışarıda yıkanıp, yerde bulduğu ya da etraftan topladığı, ne olduğunu bilmediği meyve ve tohumları yiyerek beslenmektedir. Bu anlamda kızın yaşamı daha ilkel bir durumu andırmaktadır. Toplumsal Ekoloji düşüncesine göre ise insanlığın yüzyıllardır oluşturduğu kültürün dışına çıkması hem zordur, hem de gereksiz bir çabadır. İnsanın bu şekilde yaşamını sürdürmesi mantıksızdır. Filmin sonunda ise Birincil Doğada yaşamını devam ettiremeyen iki genç toplumsal alana yani ikincil doğaya dönmek durumunda kalır.

Toplumsal Ekoloji düşüncesine göre doğa kucaklayıcı ve kollayıcı değildir. Bununla birlikte doğa, yüzyıllar boyunca insan emeği ve gücü olmadan hazır bir şey vermeye de niyetli değildir. Doğadaki her canlı, kendi bireysel çabası içinde yaşam alanını oluşturmakta ve hayatını idame ettirmektedir. Bu doğrultuda filmde, Toplumsal Ekolojizme göre iki farklı insan temsili vardır. Zuhâl kendini tamamen doğaya teslim etmiş, hiçbir şey yapmadan doğadaki su, hayvan ve bitkilerden yararlanarak yaşamını devam ettirme amacındadır. Diğerisi ise kültür yani İkinci Doğa da yaşamını sürdürmek isteyen Ali'dir. Ali'nin mekanik aletlerle ilgili becerisinin olması bunun önemli bir göstergesidir. Ali civarda kimsenin tamir edemediği motorların çeşitli aksamalarını birleştirerek çalışır duruma getirebilmektedir. Bu bağlamda doğada hazır bulunan unsurlarla yetinmemektedir. Kendi yetenekleri ile makineler üretme, onarma çabasıdadır. Diğer yandan Ali, İkinci Doğanın yarattığı maddi

ve manevi unsurlara bağılılığı yüksektir, bu nedenle de yaşadığı doğal çevrenin fazla farkında olmayan birisidir. Zuhâl'in doğaya sığınma çabasının en büyük motivasyonu ise eril yapılanma içindeki toplumsal alanın onu baskı altına almasıdır. Birinci Doğada iyi beslenememesinden, soğuktan ve yediği bitkilerin zehirli olmasından hastalanır. İnsan yüzyıllar içinde doğayla kurduğu ilişki ile bu sorunlara çözüm üretmiştir. Bu anlamda tek başına yabancı hayat ne besleyicidir ne de korunaklıdır.

Toplumsal Ekoloji düşüncesi tek başına doğanın belirleyici olduğu insanı yaşatacak mistik güçleri olduğu ya da olabileceği düşüncesini reddetmektedir. İnsan, aklı ile yaşamını devam ettirme bilgi ve becerisine sahiptir. Filmde Zuhâl, Birinci Doğada kendini tamamen yabancı hayatına teslim etmiştir. Bunun nedeni olarak özellikle kendisine bakan üvey babasının yaptığı cinsel istismar ve psikolojik baskı gösterilebilir. Kızın içinde bulunduğu baskı ortamı toplumsal alandan yani kültürden uzaklaşmasına neden olmaktadır. Zuhâl, beslenme ve barınma koşulları nedeniyle fizyolojik ve ruhsal olarak kötüleşmektedir. Genç kız ormanda kusarken Ali onu görür ama onun da elinden pek bir şey gelmez. Zuhâl hastalığına çare olması için ormanda gezen hayvanlardan yardım ister. Filmin sonunda Ali de hayvanlardan yardım isterken vurgulanır. Bu bağlamda iki insanın da hayvanlardan yardım beklentisi içerisinde onlara seslenmesi ve karşılık alamaması dikkat çekmektedir. Toplumsal Ekoloji düşüncesine göre doğada hayvanların kurtarıcı ya da yardım edici özellikleri bulunmamaktadır. Herhangi bir nesneyi, canlıyı ilahlaştırmak ve ondan doğanın bütün sırlarını çözecek yetenekler beklemek rasyonel akıl ile çelişmektedir. Diğer yandan Toplumsal Ekolojiye göre, her canlı eşit önemde ve değerdedir. İkinci Doğada, bulamadığı sevgi, samimiyet ve yakınlığı bu hayvanlarda aramak karakterlerin içine düştükleri umutsuz durumu netleştirmektedir. Çünkü insan ile diğer canlılar arasında hiyerarşik bir ilişki bulunmamaktadır. Toplumsal ekolojistlere göre insan, Birinci Doğayı "insan biçimci" olarak görmekte ve tanımlamaktadır (Bookchin, 2017: 94). Bu durum filmde ormanlık alanda gün batımına yakın Zuhâl'in "burada kurtlar var mıdır ve gece ne yapacağız" diye Ali'ye sormasıyla somutlaşmaktadır. Genç kızın bu düşüncesi bulunduğu ortam içindeki ekosistemde canlıların ne olduğunu tanımlayamamasından kaynaklanmaktadır. Zuhâl'in Birinci ve İkinci Doğada en büyük sorunlarından biri yalnızlıktır. İkinci Doğaya ya da toplum, insanların birbirleriyle etkileşim içindeki bir alandır. Zuhâl burada bir eve kapatılmış ve dış dünyadan yalıtılmış haldedir. Genç kız buradan kaçarken Ali'yle birlikte olacağını düşünürken onun İkinci Doğaya olan bağılılığı nedeniyle tekrar yalnız ve yalıtılmış kalmaktadır. Yalnızlığını doğa içinde diğer canlılar ile avutma peşindedir. Birinci Doğada daha özgür gibi görünmesine rağmen duygusal olarak sıkışmış vaziyettedir.

Mumford'a göre endüstri kentleri insan sağlığına olumsuz etki eden, duygusuz ve yaşamı zorlaştıran yerlerdir (Morris, 2019: 60). Filmsel evrende büyük metropol sevgi dolu insan ilişkilerinin olmadığı herkesin birbirinden menfaat sağladığı, gürültülü, kalabalık ve kaotik ortamdır. Kentleşme, insanın biyolojik saatini sekteye uğratarak, organik nitelikteki yaşamsal ilişkileri yapay ilişkilere dönüştürmüştür (Bookchin, 2017d: 343). Toplumsal ekolojistlere göre kentleşme ile birlikte hem insan-insan ilişkisi hem de doğa-insan ilişkisi dönüşüme uğrar ya da uğrattır. Filmsel evrende modern kent yaşamı terk edilmesi gereken

bir kaos ortamı ya da kaotik alan olarak tanımlanmaktadır. Diğer yandan Birinci Doğa da iki genç için bir çare sunmaz. Mumford kent yaşamını tamamen terk etmektense metropolü yeniden yapılandırmak ve kent kültürünün en iyi unsurlarını yaşatarak ve geliştirerek yeni bir bölgesel düzen kurmak gerektiği kanaatindedir (Morris, 2019: 64). Modern çevre bir kent dünyasıdır. İkinci Doğadan kaçarak bir şey elde edilememektedir. İnsanların amacı Birinci ve İkinci Doğanın birlikte, ekolojik duyarlılık ile yaşamasını sağlamak olmalıdır. Çünkü gün geçtikçe “Koca Dünya”da yaşanılacak alanlar giderek azalmaktadır.

## Sonuç

Toplumsal Ekoloji düşünürleri toplumsal alan ile doğal alanların birbirinden farklı ancak birbirlerini tamamlayan yapılar olduğunu belirtir. Bu bağlamda Toplumsal Ekoloji doğanın insanlar üzerinde otoriter bir etkisi olamayacağını aynı şekilde insanların da doğayı istedikleri gibi sömüremeyeceklerini vurgular. Toplumsal Ekoloji düşüncesi aydınlanmanın bitmemiş bir proje olduğunu öne sürer. Onlara göre, bilim aracılığıyla, insanoğlunun ve doğanın yaşamını ekolojik denge içinde sürdürebilmek mümkündür. Toplumsal Ekoloji kültür dünyasında yaşanan iktidar ilişkilerinin ve kapitalizmin insan dışı doğaya kötü yansımaları olduğunu ve ekolojik dengeyi bozduğunu belirtir. Diğer bir anlatımla toplumsal alandaki tahakküm ilişkileri, yeniden düzenlenmeden ekolojik sorunların çözülmesi mümkün değildir. Toplumsal ekolojiye göre, kapitalizmin para odaklı kazanma hırsı da çevresel sorunların temel nedenlerindedir. Toplumsal ekoloji felsefesi, insanın doğaya tahakkümünün, kapitalizmden kaynaklandığını ve sınıfsal çelişkilerin ortadan kalkmasıyla son bulacağını savunur.

Genelde ana akım sinema filmlerinde yabancı doğa güzellik, iyilik ve şefkat içeren ve insanı koruyan, kollayan bir yapı olarak sunulmaktadır. Benzer bir biçimde sinemasal temsillerde doğanın bir diğer sunumu da ilahlaştırılması ve fetişleştirilmesidir. Çalışma kapsamında ele alınan *Koca Dünya* filminde ise Birinci Doğa insana yardım eden bir yapıda sunulmamaktadır. Toplumsal alandan, yasal düzenden ve tahakküm ilişkilerinden kaçan iki genç Birinci Doğaya adapte olamamaktadır. İnsan tarafından yaratılan İkinci Doğa bireyin tüm temel özelliklerini şekillendirmekte ve bunun karşısında yeniden yabancı doğaya dönme isteği nfile bir çaba olarak kalmaktadır. İnsanoğlunun amacı kendi toplumsal ilişkilerini ve yaşamını düzeltmek ve düzenlemektir. Bu bağlamda filmdeki karakterler kültür dünyasının sorunlarından kaçarken doğaya sığınarak çare bulamamaktadır.

Yönetmen Reha Erdem’in filmlerinde doğanın sunumunun farklılıklar arz ettiği görülmektedir. Yönetmen ekolojik sorunların farkındadır ve bu sorunları sinema sanatı aracılığıyla vurgulamayı amaçlamaktadır. Sonuç olarak Reha Erdem’in *Koca Dünya* filmi toplumsal ekoloji bağlamında incelendiğinde Birinci Doğa ve İkinci Doğa arasındaki zıtlık dikkat çekmektedir. İki gencin Birinci Doğadan kaçmalarının nedeni, toplumsal alanda tahakküm ilişkisine bağlı olarak cinsel ve psikolojik şiddet görmeleridir. Zuhal’in cinsel istismara uğraması, Ali’yi şiddete yönlendirmektedir. Toplumsal alan, ikili için artık yaşanılmaz bir yerdir. Koca Dünya’da iki genç rahat, huzurlu ve özgür olarak

yaşayabileceklerini düşündükleri yabancı doğaya döner. Ancak Zuhal ve Ali'nin Birinci Doğaya yaklaşımları bir çatışma yaratmaktadır. Erkeğin toplum ve kültür arasında bağını koparamaması genç kızın ise giderek kültür alanından uzaklaşıp Birinci Doğaya dönme isteği ikili arasında çatışmanın ana nedenini oluşturmaktadır. Ali özellikle tamirci olmasının da getirdiği karakter özelliği ile alet kullanarak yaratıcı eşyalar geliştirme peşindedir. Doğadan beslenen toplayıcı özellikleriyle değil, akıl ve tekniğe dayalı yaratıcılık özellikleriyle ön plana çıkmaktadır. Filmin sonunda ise Zuhal Birinci Doğada yaşama pratiklerini geliştirmez diğer bir ifade ile kendine yaşam alanı kuramaz. Toplumsal alanın kültür ürünleri içinde doğan, büyüyen biri için yaban hayat zordur. Bunun sonucu olarak rahatsızlanır, Ali'nin Zühal'i İkinci Doğaya döndürmekten başka çaresi bulunmamaktadır. Gençler ve insanlık için nicelik evreninde "kocaman bir dünya vardır" ama nitelik olarak "yaşanılacak çok az yer" kalmıştır. Bu doğrultuda Reha Erdem'in yönetmenliğini ve senaristliğini yaptığı *Koca Dünya* filmini Türk sinemasında toplumsal ekoloji felsefesinin temel hassasiyetlerini barındıran ender filmlerden biri olarak değerlendirmek mümkündür.

### Kaynakça

Biehl, Janet (2016). *Toplumsal Ekoloji Siyaseti*. (Çev., E. Eren). İstanbul: Sümer Yayıncılık.

Bookchin, Murray (2013). *Toplumunu Yeniden Kurmak*. (Çev., K. Şahin). İstanbul: Sümer Yayıncılık.

Bookchin, Murray (2017). *Toplumsal Ekolojinin Felsefesi*. (Çev., R. G. Ögdül). İstanbul: Sümer Yayıncılık.

Bookchin, Murray (2017b). *Toplumsal Ekoloji Ve Komünalizm*. (Çev., F. D. Elhüseyni). İstanbul: Sümer Yayıncılık.

Bookchin, Murray (2017c). *Modern Kriz*. (Çev., A. Yılmaz). İstanbul: Sümer Yayıncılık.

Bookchin, Murray (2017d). *Kentsiz Kentleşme Yurttaşlığın Yükselişi Ve Çöküşü*. (Çev., B. Özyalçın). İstanbul: Sümer Yayıncılık.

Dubos, René (1969). *The Spaceship Earth*, The Journal of Allergy, 44(1), 1-9.

Dubos, René (1971). *Man Made Environments*, Journal of School Health, 41(7), 339-343.

Dubos, René (1973). *Humanizing the Earth*, The Journal of Environmental Education, 5(1), 8-11.

Dubos, René (1974). *The Dangers Of Tolerance*, The Journal Of School Health, 44(4), 182-185.

Kovel, Joel (2017). *Doğanın Düşmanı Kapitalizmin Sonu Mu, Dünyanın Sonu Mu?*. (Çev., G. Koca). İstanbul: Metis Yayınları.

Morris, Brian (2018). *Antropoloji, Ekoloji ve Anarşizm*, (Çev., B. Karsak). İstanbul: Kolektif Kitap.

Morris, Brian (2019). *Ekolojik İnsancılığın Öncüleri*, (Çev., B. Esen). İstanbul: Sümer Yayıncılık.

Mumford, Lewis (1947). *The Nature Of Our Age*, *The Sociological Review* 39(1), 82-84.

Mumford, Lewis (1949). *Planning for the Phases of Life*, *The Town Planning Review*, 20(1), 5-16.

Mumford, Lewis (1954). *The Neighborhood and the Neighborhood Unit*, *The Town Planning Review*, 24 (4), 256-270.

Mumford, Lewis (1964). *The Automation of Knowledge*, *AV Communication Review*, 12(3), 261-276.

Mumford, Lewis (1965). *Man the Finder*, *Technology and Culture*, 6 (3), 375-381.

Mumford, Lewis (1965). *Utopia, the City and the Machine*, *Daedalus*, 94(2), 271-292.

Mumford, Lewis (1966). *Technics and the Nature of Man*, *Technology and Culture*, 7(3), 303-317.

Erdem, Reha, (2014). "Reha Erdem: Jin'den Sonra Konuşmak Zorunda Kaldım" <http://bianet.org/bianet/print/153167-reha-erdem-jin-den-sonra-konusmak-zorunda-kaldim>, Erişim Tarihi: 09.11.2019

Erdem, Reha, (2016). "Filmlerimdeki doğa hayal mekânı; bundan sonra ancak filmlerde görebileceğimiz yerler...", <https://t24.com.tr/haber/reha-erdem-filmlerimdeki-doga-hayal-mekani-bundan-sonra-ancak-filmlerde-gorebilecegimiz-yerler,373325>, Erişim Tarihi: 07.11.2019

## Etnografik Belgeselde Jean Rouch'un Sinema Pratiği: Etno-Kurmaca

Bilgen Kuzu\*

### Özet

*Bu çalışmada Fransız Yönetmen Jean Rouch'un antropolog kimliğinin etkisiyle deneyimlediği ve kuramsallaştırdığı sinema pratiği Etno-kurmaca türü analiz edilmektedir. Çalışmanın amacıyla, yönetmenin "gerçeklere nüfus etmenin tek yolu" olarak tanımladığı etno-kurmacanın, biçimsel ve içeriksel olarak etnografik belgesel film yapımına etkisi irdelenmektedir. Bu bağlamda Jean Rouch'un yönetmenliğini yaptığı "Jaguar" filmi üzerinden kültürel ve sinemasal kavramlar açıklanmakta ve etnografik film yapım sürecine kazandırdığı yenilikler belirtilmektedir. Kurgusal ve kurgusal olmayanlar arasındaki sınırın; kamera, kameraman, etnografik özne ve kavramlarla nasıl yapılandığı açıklanmaktadır. Kültürel kavramlar, Rouch'un sinemasında önemli yer tutmaktadır. Rouch'un sinemasında "öteki" ile olan etnografik ilişki yönetmen kadar karakterlerin de sesinin duyulmasını sağlar. Film sürecinde "öteki" konumundaki özneler, filmin içindeki işbirliği ile dönüşerek paylaşımcı bir doğaçlama biçimi ortaya çıkmaktadır. Etno-kurmaca belgesel filmin "gerçek" unsurunun oluşturduğu katı sınırları yumuşatarak, gerçeğin temsiline farklı bir bakış açısı kazandırmaktadır. Gerçeğe dair yorumu da film kahramanlarına ve izleyiciye bırakmaktadır. Araştırmanın sonucunda Jean Rouch'un etno-kurmaca türü içinde uyguladığı deneyimlerle, öykünün ve filmin kendi gerçekliğini yaratarak izleyiciye ulaştığı görülmektedir.*

**Anahtar Sözcükler:** Etnografik belgesel sinema, Etno-kurmaca, Jean Rouch, Jaguar

\*ORCID: 0000-0002-2223-4065

E-mail: bilgenince@gmail.com

DOI: 10.31122/Sinefilozofi.672116

Geliş Tarihi - Recieved: 01.08.2020

Kabul Tarihi - Accepted 20.04.2020

## Cinema Practice Of Jean Rouch In Ethnographic Documentary: Etno-Fiction

Bilgen Kuzu\*

### **Abstract**

*In this study, the ethno-fiction type of cinema practice that French director Jean Rouch experienced and theorized under the influence of his anthropologist identity is analyzed. The aim of this study is to investigate the effect of ethno-fiction, which is defined by the director as the only way to penetrate the reality, on the ethnographic documentary film production stylistically and contextually. In this context, cultural and cinematic concepts are explained through the Jaguar film directed by Jean Rouch and the innovations that have been introduced to the ethnographic film making process are mentioned. How the boundary between fictional and nonfiction is structured by camera, cameraman, ethnographic subject and concepts is explained in this study. Cultural concepts have an important place in Rouch's cinema. The ethnographic relationship with "the other" in Rouch's cinema makes the sound of characters as much as the director. In the film process, the subjects in the position of "the other" are transformed by the collaboration within the film and a form of improvisation emerges. Ethno-fictional documentary gives a different perspective to the representation of reality by softening the strict boundaries formed by the "real" element of the film. He leaves the interpretation of reality to the characters of the film and the audience. As a result of the research, it is seen that the story and the film have reached the audience by creating their own reality with the experiences they have implemented in the ethno-fiction genre of Jean Rouch.*

**Key Words:** *Ethnographic documentary cinema, Etno-fiction, Jean Rouch, Jaguar*

---

\*ORCID: 0000-0002-2223-4065

E-mail: bilgenince@gmail.com

DOI: 10.31122/Sinefilozofi.672116

Received - *Geliş Tarihi*: 01.08.2020

Accepted - *Kabul Tarihi*: 20.04.2020

## Giriş

Belgesel sinemanın izleyici üzerinde oluşturduğu güven duygusu onu kurmaca filminden ayıran en büyük özelliktir. Belgesel film izlerken, gerçeklerle yüzleşeceğimiz düşüncesi, yaşanmış bir olayın ya da eylemin anlatılacağı, bilinmeyen ya da unutulmuşla karşılaşacağımız duygusu benliğimizi sarar. Etnografik belgesel filmler unutulmuş, unutulmaya yüz tutmuş ya da bilinmeyen kültürlerle bir keşif yolculuğudur.

“İnsan”, “kültür”, “toplum”, “yaşam”, “gelenek”, “kimlik”, “öteki” gibi kavramlar özellikle etnografik belgesel filmlerin beslendiği en önemli kavramlar arasındadır. Bu kavramları içine alan çalışmalar, uzun süreçleri kapsamakta ve özenli çalışma gerektirmektedir. Gerçeğe tanıklık etmek, güven sağlamak, gördüklerini etik olarak görüntülemek etnografik belgesel yönetmenleri için uzun ve sabırlı bir süreçtir. Kültürü, tarihi ve yaşamı kavramak, gözlemlemek, estetik ve etik değerler çerçevesinde izleyiciye aktarmak uzun uğraşlar sonucunda gerçekleşir. Bu noktada sinema, antropoloji, etnografik yöntem ve uygulamalar birbiriyle etkileşim içine girer ve filme yön verir. Bu yöntem ve uygulamaları başta teknik olmak üzere sinemanın tüm olanaklarıyla birleştiren Fransız Antropolog-Yönetmen Jean Rouch kendine özgü filmsel pratikler denemiş ve özellikle etnograf kimliğiyle “Etnokurmaca” türünü ortaya koyarak belgesel sinemada yeni bir kuram yaratmıştır.

Çalışmada, “kültürel antropoloji kavramları çerçevesinde, Jean Rouch’un “Jaguar” filmi üzerinden “Etnokurmaca”nın bu süreçteki etkisi ve önemi üzerine dikkat çekilmeye çalışılmıştır. Rouch’un uyguladığı farklı deneyimlerle, bu kavramların etnografik belgesel filmlere getirdiği anlayış ve yaklaşımlar incelenmiştir. Etnografik araştırma yöntemleri ile etnografik belgesel film yapım yöntemlerinin kesişim noktaları ve bu pratiklerin süreçteki etkileri açıklanmıştır. Bu süreçte, gözleyen ve gözlenen arasındaki etkileşim, belgeselcinin antropolog kimliği önemli unsurlardır.

Etnokurmaca; kurmaca ve gerçek, gözlem ve deneyim, bilgi ve duygu arasında itinayla çizilen çizgiyi yaratıcı bir şekilde ortadan kaldıran bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır. Karşılıklı bir yapılanma sürecini kapsayan Etnokurmaca’nın “gözlemlenen” üzerindeki etkisi üzerinde durulmuştur. “Etnokurmaca”nın temsil filmi kabul edilen *Jaguar*, kültürel ve sinemasal kavramlar üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır.

### *Etnografik Araştırma Yöntemleri ve Belgesel Film*

Sosyal bilimlerde birçok alanda kullanılan etnografik araştırma yöntemleri, kültürel antropolojide çeşitli kültürlerle yönelik gözlem, inceleme yapmak ve veri toplamak amacıyla kullanılmaktadır. Antropolog Malinowski’ye göre; araştırmacı incelediği toplulukla en az bir yıl süreyle yaşamalı, yerel dili kullanmalı, kendi kültüründen olan kişilerden soyutlanmalıdır. Böylece kişi “onlar” kavramından “biz” kavramına bir geçiş yaşayacak ve bu durum araştırmacıya kültürü ve davranışları anlama, anlamlandırma ve yorumlamada bir iç görü sağlayacaktır (Akturan, <http://www.iticu.edu.tr>).

“Onlar” kavramından “biz” kavramına geçiş sürecinde antropolog incelediği topluluğun içinde uzun bir zaman geçirmektedir. Bu süreçte, ilk başta yabancılaşma yaşasa



bile zaman içerisinde toplumun dinamiklerini daha kolay bir şekilde anlamaya başlar. “Etnografların en belirgin özellikleri, alana çıkmak ve başka insanların gündelik tecrübe ve faaliyetlerine yakın olmaktır. “Yakın olmak” kavramı en basit anlamıyla insanların yaşamlarını ve yapıp ettiklerini içeren gündelik tekrarlara fiziksel ve sosyal açıdan yakın olmayı gerektirir; bu amaçla araştırmacı, başkalarını gözleyebilmek ve anlayabilmek için bu insanların yaşamlarının geçtiği kilit önemdeki yerlerin/bölgelerin tam ortasında bir konum edinebilmelidir (Emerson vd., 2008: 2).

Antropologların alan araştırma yöntemleri ve alan araştırmalarında kullandıkları teknik ve araçlar etnografik belgesel film sürecinde de kullanılmaktadır. Etnografik araştırma yöntemleri etnografik belgesel filmlerin bel kemiğini oluşturmaktadır. Belgesel film yönetmenin incelediği yaşama dâhil olması, bakış açısının gelişimi ve olaylara karşı duyarlılığının oluşması bakımından önemlidir. Etnografik belgesel filmlerin yapım sürecinde, belgesel film yönetmeni alan araştırmacısı gibi o hayatın akışı içinde yer alır ve toplulukla karşılıklı etkileşim halinde olur. Yönetmenin bu etkileşim sürecinde baktığını görebilmesi ve objektif aktarması açısından yerleşme durumundan kaçınması gerekmektedir.

Etnografik araştırma yöntemlerinden biri olan “etnografik belgeleme, üzerinde araştırma yapılan toplumun kültürüne ait çeşitli unsurların fotoğraf, film, ses ve benzeri biçimlerde kaydedilmesi olarak tanımlanabilir. Hareketli resimler ve durağan fotoğraf saha araştırmalarının veri toplamada kullandıkları önemli araçlardır (Susar, 2005: 145).

Antropolojik araştırmalarda bu yöntemler toplumların kültürel yapılarının analiz edilmesinde kültürel bir araç olarak kullanılırken, etnografik belgesel yapım sürecinde yapılan bu analiz filmin özünü oluşturmaktadır. Etnografik belgeselin yapım sürecinde antropolojik bir bakış açısıyla başlayan yolculuk, sinemanın teknik ve olanaklarıyla kendi disiplinini ortaya koymaktadır.

Sinemacı etnograf Jean Rouch’un çalışmalarına baktığımızda; “Jean Rouch bir etnografı ve başlangıçta sinemayı kendi araştırmaları için bir araç olarak görmekteydi” (Makal, 2002: 38). Fakat çektiği etnografik belgesel filmler, zamanla belgesel sinemaya yeni bir boyut getirerek durum tersine dönüşmüştür.

Sürekli yeni deneyimlerin peşinde olan Rouch, etnografik belgeselin temel kurallarından ödün vermezken, bir yandan da yeni oluşumlardan yeni araştırma alanları çıkarılmasına ön ayak olmuştur (Altıntaş 2002: 33). Bu bağlamda Jean Rouch, hem belgesel sinemada hem de etnografik araştırmada kavramsal değişimlere yol açmıştır.

Öncelikle belgesel filmin içeriksel açıklaması yapılmalıdır. “L. Herman’a göre; belgesel film, öyküsü gerçeğin içinden çıkan bir çalışmadır. Bu nedenle de gerçekçi bir konum içinde, öykünün geçtiği gerçek yerde ve öyküyle ilgili gerçek kişilerle uygulanır (Adalı, 1986: 14).

Belgeselin özgün yapısındaki güç, onun gerçeklere olan yakınlığından, araştırmaya ve yeniliğe açık, hatta bunları zorunlu kılan özelliğinden ve artistik karakterlerinden

kaynaklıydı. Evet, belgesel film gerçekçiydi ve aynı zamanda yaşadığımız olaylarla ilgiliydi (Cerci, 1997: 11).

Belgesel sinema ve etnografik alan araştırması sürecindeki en önemli unsur, gerçeğin olduğu gibi belirlenebilmesi meselesidir. Bu yaklaşım içerisinde, belgesel sinemacı ve etnografin araştırma yöntemleri benzerlik göstermektedir. Etnografik belgesellerin yapım sürecinde, belgesel yönetmeni araştırma tekniklerini bir etnograf gibi uygulamaktadır. Bu süreç sonunda, etnografik belgeselin en büyük farkı, sinemanın imkân ve olanaklarını kullanarak ortaya koyduğu çalışmadır. Etnografik araştırma yöntemleriyle ortaya çıkan gözlem belge niteliğinden öte; bir söylemi ve duruşu olan, ticari belgesel mantığından uzak olarak sunulan gerçek bir dünyadır. Bu dünyada “gerçek” olgusunu yansıtabilmek etnografik araştırma ve film için zor bir meseledir. Başkalarının yaşamlarındaki çoklu gerçekleri ortaya koymak, etnograf ve belgesel film yönetmeninin ortak işidir.

Etnografik belgesel ve etnografik araştırma arasındaki farklılığa değinmek gerekirse ikisinde de öncelikler değişmektedir. “Etnografik belgesel, belgeselin taşıdığı estetik kaygıları ön planda tutmalıdır. Görüntülenmek istenen olgunun, olayın, durumun olduğu gibi doğal ortamına müdahale edilmeden kaydedilmesi gerekir. Etnolog için ise bilimsel kaygılar, estetik ve sanatsal kaygılardan önce gelir” (Susar: 2005: 147).

Antropoloji ve sinemanın yollarının kesiştiği kesindir. Fakat kültürel antropoloji çalışması için yapılan antropologların veri elde etmek için kullandıkları görsel etnografik belgeleri, etnografik belgesel film gibi değerlendirmek yanlış olacaktır. “Belge” ögesi kuşkusuz belgesel sinemanın en önemli unsurudur. Fakat belgesel film belge yığını değildir.

Burada, belgesel filmin betimleyiciliğinden de söz etmek gereklidir: Betimleme evrenseldir, tarih ötesi, kültür ötesidir. O sadece vardır, oradadır. Tıpkı yaşamın kendisi gibi. Bu dili öğrenebilmek ve gerçekte bu dilde kimin ne söylediğini ve nasıl söylediğini anlayabilmemiz ve onu daha anlaşılabilir bir şekilde kullanabilmemiz için, bu dili okumayı öğrenmemiz gereklidir. Sinemanın olayları, insanları, yaşamı betimleme amacıyla kullandığı dili de okumayı öğrenmemiz gereklidir. Kamera açılarını, duruş yerlerini, hareketlerini, kompozisyonları, ışıklandırmayı ve bütün bu elemanların bir betimleme üretilirken birbirleri ile nasıl bir ilişki içinde olduklarını, müziğin eklenişini, diğer seslerin seçilişini ve kullanılmasını, oyuncularını ve onların oyunlarını, diyalogları ve bütün bunların içindi bulunduğu ortamı tek tek okumamız daha sonra da okuduklarımızı birbirine ekleyerek gördüklerimiz ışığında yorumlamamız gerekmektedir (Pembecioğlu, 2005: 7).

Belgesel film yapımında belirli bir süreç uygulanır. Bu süreçte belgesele nasıl başlanacak? Nerede film çekilecek? Film ne hakkında olacak? Kimin üzerine odaklanacak? gibi sorulara cevap verilir. Pek çok kişi bir bölge, mekân seçerek işe başlamakta ve saha çalışması ya da ön araştırma sırasında belirlenmiş olan ne ise onu çekmeye karar vermektedir. Çok sayıdaki belgesel ve etnografik film yapımcısının, kendisini bir yöreye - mekâna, ya da tek bir insan grubuna uzun dönemli olarak kendini adadığını görmekteyiz. Örneğin, Jean Rouch ve John Marshall, her ikisi de otuz yılın üstünde aynı grup insan üzerine çalışmışlardır (Susar, 2005:146).

Etnografik belgeselciler, uzun süre çalıştıkları toplumlar üzerinden birçok önemli belgeseller oluşturdular. Uzun yıllara dayanan karşılıklı etkileşim; samimi ve doğal bir ortam oluşmasına olanak verirken diğer yandan yeni fikirlerin ortaya çıkmasını ve daha sonra bunların hayata geçmesini sağladı. Bu etkileşim ciddi gözlem gerektiren bir süreçti. Bu bağlamda, karşımıza etnografik belgesel film yönetmenlerinin ve etnografların uyguladığı gözleme yöntemleri çıkmaktadır.

### ***Katılımcı (Aktif) Gözlem ve Belgesel Sinemaya Etkisi***

Belgesel filmi, kurmaca filminden ayıran en önemli özellik gerçeklik olgusudur. Katılımsız gözlem ile dış dünyayı doğru bir şekilde anlamak ve bu doğrultuda gerçekleri aktarma çabası içinde olmak zordur. Etnografik araştırmalarda kullanılan yöntemler, belgesel film yapım sürecinde kendi yasalarını ortaya koymaktadır. Belgesel film çalışması yapılırken etnografik araştırma yöntemleri birebir olarak uygulanmaz. Etnografik belgesellerde sosyal ve kültürel ortamın belgesel değeri taşıyıp taşımadığı sorusuna verilecek olan cevap önemlidir. Belgesel sinemacının araştırma sürecindeki rolü, antropolog kimliğinden daha aktif ve belirleyicidir.

Nitel bir araştırma yapan belgesel sinemacı, katılımcı bir role sahiptir. Araştırma yapılan alanda zaman harcayan, alandaki kişilerle iletişim kuran, alanda olup biten olayları yaşayan kişidir. Üzerine belgesel film inşa edebilecek ham verileri toplama sürecinde belgesel sinemacı dış gerçeklikle, bilincinde oluşan imge arasındaki uyumun en üst düzeye taşınmasına özen göstermelidir (Yüksel, 2006: 207).

Örneğin Jean Rouch, uzun yıllar sonucunda gözlemlediği gerçeklikleri belgesellerine taşımaya çalışmıştır. Jean Rouch'un Nijer Songhay topraklarında yaptığı araştırmalarda, Nijer büyücüsünün çırağı olarak, topluluğun yaşamına tam anlamıyla dâhil olmuştur (Stoller, 1992: 214). Bu örnekte gözlemci, yabancı olduğu kültürün öğelerine aşinalık kazanarak, o toplulukla ilgili bilgilerini inşa etmeye başlamıştır. İlk zamanlar yabancılaşma yaşasa da, katılımcı gözlemle, adeta topluluğun bir bireyi gibi kültürel yaşamı deneyimlemiş olur. Bu durum gelecekteki etnografik uygulamaların merkezinde olacaktır.

Jean Rouch, özellikle Flaherty'in *Kuzeyli Nanook "Nanook of the North"* adlı filmini temel etnografik saha araştırması metoduna ait olan katılımcı gözlem ve geribildirimle benzerlik gösteren filmselliğin mucidi olarak görmektedir. Fakat ona göre, Flaherty bu keşfin bilincinde değildi. Rouch, filmi özellikle bir iletişim (izleyen ve izlenen) yönetimi olarak görmektedir; gözlemle sağlanan tanıdıklıkla, iletişim ve ortama dâhil olmakla gelen temas ve doğallık birleştirilmektedir. Filmin gözden geçirilmemiş kopyasını, çekildiği mekânda Nanook ve diğer Eskimolara izleten Flaherty, uyarım ve iletişim şekli olarak filmsel geribildirime öncülük yapmıştır (Rouch ve Feld, 2004: 12).

Flaherty için önemli olan ilk ilke, filmin yapım sürecinin öncesinde başlayan, yapım sürecinde de devam eden çalışmalarınıdır. Grierson bu çalışmaların Flaherty de "araştırma ve araştırma özgürlüğünün gerçekliği olduğunu" belirtir. Araştırma Flaherty için filmini çekeceği insanlarla, kendi doğal mekânlarında onları tanıyana dek onlarla birlikte yaşamaktır. Bu nedenle Grierson, Flaherty'nin belgesel sinemanın iki ana ilkesini ortaya çıkardığını belirtir. Bunlardan birincisi; belgesel filmin gereğini olduğu yerde yakalaması ve

gereci düzene sokmak için onunla içli dışlı olmasıdır. Flaherty bununla bir iki yıl uğraşır belki. Öyküsü kendi kendine söyleniverinceye değin, kişileriyle birlikte yaşamasıdır (Ulutak, 1998: 180).

Belgesel sinemanın ilk örneklerinde bilinçsiz bile olsa katılımcı gözlem metodunun uygulandığını görmekteyiz. Flaherty ile başlayan bu süreçte, filme çekilecek olan insanlarla birlikte yaşama durumu etnografik belgesel film anlayışında bir ilke haline gelmiştir.

Flaherty için filme çektiği insanlarla yaşamak, tek yönlü bir ilişkiye, başka bir deyişle salt film yapmaya dayanmıyor. Onların yaşamına girerek, onlardan biri oluyor. Aynı zamanda onlarda Flaherty'nin yaşamına girerek beraberce yaşamayı, beraberce film yapmayı beceriyorlar. Flaherty'nin önemli özelliklerinde biri de filme aldığı kişilere çektiği filmleri göstermek, onlarla filmi tartışmak. Flaherty *Kuzeyli Nanook "Nanook of the North"* un Eskimolarla birlikte kurulduğunu, ortaya çıktığını, onlarsız hiçbir şey yapamayacağını, kısacası bunun bütünüyle bir insanca ilişkiler sorunu olduğunu belirtiyor. Böylece Flaherty salt kendi gözlemlerinden yaralanmıyor. Konusu olan kişilerin de kendi yaşamları hakkında görüşlerini değerlendiriyor. Çift yönlü iletişim, belgesel sinemanın önemli özelliklerinden biri oluyor. Filme konu olan insanlar, kendilerini başkalarına anlatma olanağı buluyor. Flaherty kendisi, seyircisi ve filme konu ettiği insanlar arasında kurduğu üçgen yapı ile karşılıklı iletişimi olanaklı kılıyor (Ulutak, 1998: 181).

Bu süreçte doğal yaşamın içine girerek, insan yaşamından çıkan gerçek öykülerin belgeselde konu olması önem kazanmaktadır. Bu katılımcı görüşmeler sonucunda gerçek insanların gerçek yaşamlarını bir öykü biçiminde önceden tasarlanmadan sunulması gerekmektedir.

Jean Rouch'un Bir Yaz Güncesi "*Chronique d'un été*" (1960) ve "*Jaguar*" gibi filmlerinde (1967), ortaya çıkan paylaşılan antropoloji ve katılımcı etnografi fikirleri yeni yöntemlere, yeni izleyicilere giden yolun kapılarını açmıştır (Susar, 2005: 144).

*Jaguar* filmi, Jean Rouch'un "paylaşımcı antropoloji" fikrinde önemli yer tutar. *Jaguar*, Rouch'un öteki'ni belgeleme ve açıklama girişimine değil, öteki ile arasındaki işbirliğine dayanmaktadır. Bu noktada, Rouch'un "paylaşımcı antropoloji" fikrinin hakikaten gerçekleştiğini açıktır. En basit formunda "paylaşımcı antropoloji", Flaherty'nin yaptığı gibi, katılımcılarının imgelerini kaydeden ve onlar üzerine yorumlar yapan film yapımcısını içermez. Bunun yerine başlangıcından bitimine kadar tüm film projesi, tam bir ortak çalışmadan oluşur (Nannicelli, 2006:135).

Filmin gerçekleştirilmesi esnasında "paylaşımcı antropoloji" gözleyenle gözlenen arasındaki hiyerarşiyi ortadan kaldıran önemli adımlardan biridir. Ast-üst ilişkisinin bozulması "batılı bakış"ın daha nesnel bir bakış açısı kazanmasına olanak sağlayabilir.

Başka bir açıdan baktığımızda, katılımcı gözlem süreci içerisinde şu sorularla karşılaşmaktayız. Belgesel yönetmenin gözlemci kimliği, aktif olarak o kültürün içinde bulunması ve etkileşim içinde olması belgeselde konu olacak kültürleri nasıl etkilemektedir? Belgesel yönetmenin olguları etkileme ya da müdahale etme durumu olabilir mi? Belgesel yönetmeni gerçekten kendini o kültüre ya da gruba ait olarak hissedebilir mi? Belgesel film

yönetmeni yüzde yüz doğal olanı ve gerçekleri filmine aktarabilir mi? Belgesel film yönetmeninin o kültüre ilişkin bildiği gerçekler seçimlerine nasıl yansımaktadır?

“Öykünün yaşamın içinden çıkarılmasında kullanılan en önemli araç Flaherty için kameradır” (Ulutak, 1998: 182). Sinemada öyküler kamera aracılığı ile hayat bulmaktadır. Etnografik belgeselerde yaşamın içinden çıkan öyküler, etkileşimler ve seçimler sonucunda kamera aracılığı ile aktarılmaktadır.

Flaherty'nin “Eskimoların içindeki yaşadıkları toplumsal, ekonomik, kültürel sorunları değil, kendi hayalinde yarattığı film kahramanı Nanook'u, Allakariallak'a oynatarak, hayali bir yaşamın “beyaz adam” için “merak edilebilir” öyküsünün anlattığını görmekteyiz (Ulutak, 1998: 156).

Bu örnek üzerinde etnografik belgeselerde “beyaz adam”ın bir anlamda kendi egemenliğini kurup, belgeselin sınırlarını önceden belirlediğini görmekteyiz. Etnografik belgesel film tarihi sürecinde, etnografik belgesellerin nesnel bakış açısından uzak ideolojik yapıtlar olarak kullanıldığı iddia edilebilir. Sömürgeci politikaların etkisiyle, kendi politik çıkarları doğrultusunda kendi gerçekliğini yarattığı söylenebilir.

Flaherty'nin 1926 yılında Sinema Mühendisleri Birliği'nde yaptığı konuşmasında anlattığı Allakariallak, filmde anlatılan Nanook'tan çok farklıdır. Ayda beş dolardan az bir maaşla “beyaz adamın” (komisyoncunun ve sonrasında Flaherty'nin) yanında hizmetli olarak çalışmaktadır. Allakariallak'ın bu kimliğinin izleyiciden saklanıp onun bir “şef” “büyük avcı” ve arkadaşlarının “dünyanın en neşeli insanları, korkusuz, sevimli, mutlu Eskimoları” olarak tanıtılması, beyaz adamın yani Flaherty'nin batı uygarlığına nasıl bir öykü kahramanı sunduğunu gösteren önemli bir kanıttır. Filmde Allakariallak ve diğerleri kendilerini oynamaktadır ama bu oyunun kurallarını belirleyen ve izleyiciye Nanook'un öyküsünün anlatan Flaherty'dir. Ancak anlatılanın bir öykü olduğuna ilişkin ipucu izleyiciye Flaherty tarafından verilmemektedir (Ulutak, 1998: 16-17).

Sonuç olarak, Robert Flaherty, Jean Rouch ve birçok etnografik belgesel film yönetmeninin çalışmalarını, gerçekleştirdikleri dönem içinde değerlendirmek doğru olacaktır. Belgesel sinemanın ilk yönetmenlerinden Robert Flaherty, çektiği belgeselerde bilinçsiz bir tutumla ilk örnekleri gerçekleştirmiştir. O dönemin şartları içerisinde, sinemanın kısıtlı olanaklarıyla Kuzey Kutbu'na gidip belgesel çekmek önemli bir başarıydı. Bunun karşısında antropolog olarak yetişmiş ve bunu daha sonra sinemacı kimliğiyle bütünleştirmiş olan Jean Rouch, etnografik belgesel anlayışına önemli bir boyut kazandırmıştır. Jean Rouch'un ortaya attığı ve uyguladığı fikirlerle, sömürgeci zihniyetin yönlendirdiği etnografik belgeleme dönüşüme uğramıştır. Bu süreçte, ilkel topluluklara olan bakış açısının, az da olsa farklılık gösterdiği söylenebilir.

### *Etnokurmaca, Doğaçlama ve Sine-Trans*

Jean Rouch'un sinemasına bakıldığında; 1946 yılından ölümüne kadar gerçekleştirdiği belgeselerde, geleneksel bakış açısından “etnokurmaca”ya uzanan bir serüvene tanıklık edilmektedir. Rouch, zaman içerisinde kendisine yapılan eleştirileri

dikkate almış, antropolojik ve sinemasal pratiğini geliştirerek etnografik belgeselin yapım sürecine yenilikler kazandırmıştır.

“Etnokurmaca” film olarak kategorize edilmeye karşı çıkmaktadır. “Etnokurmaca” ne gözlemlenmiş hakikatin yansıtıldığı belgesel, ne de seyirciyi duygusal olarak coşturmaya çalışan melodramdır. Bu tip filmler uzun yıllar süren zahmetli araştırmalar sonucu ortaya çıkan etnografilere dayalı hikâyelerdir. “Etnokurmaca”yla Jean Rouch, kurmaca ve gerçek, gözlem ve deneyim, bilgi ve duygu arasında itinayla çizilen çizgiyi yaratıcı bir şekilde ortadan kaldırır (Koçer, 2008: 52). Bu noktada kurmaca ve gerçek kavramlarının sorgulanması gerekmektedir. Kurmaca kavramı sinemada bildiğimiz klasik anlayışın aksine, uzun bir zaman sürecinde oluşan, gözlemlenen kişilerin doğaçlama yaratısı ile oluşur. Bunun sonucunda kültürel gerçekliğin bir sureti “etnokurmaca” ile yansıtılmaktadır.

Rouch, öğrendiği en önemli şeyin kamera ve filmin özne ve nesne, hakikat ile kurmaca arasındaki ilişkiyi dönüştürebilen benzersiz niteliği olduğudur. Sinemasal ve etnografik hakikat; kamera, kameraman ve etnografik özneler arasındaki diyalogdan doğan ve bu ilişki içinde var olmayan karşılıklı bir yapılanma sürecinin sonucunda ortaya çıkar (Koçer, 2008: 51). Gözlemleyen ile gözlemlenen arasındaki etnografik ilişki, kamera ile nesne arasındaki ilişki ile benzerlik göstermektedir. Fakat kameranın varlığının dönüştürücü etkisi kurmaca ile hakikat arasındaki çizgide gidip gelmektedir. Kameranın etkisiyle belgesel film yönetmeni pasif izleyici olan etnografıdan daha aktif bir konumdadır.

Rouch’un filmde etnografik anlayışı nasıl kullanacağına dair düşüncelerine şekil veren en önemli yönetmenlerden biri Robert Flaherty’dir. “Flaherty, *Nanook of the North*’un çekimleri esnasında, filmi stüdyo dışında banyo edebilmek ve Nanook ve ailesinin gündelik hayatını görüntüleyebilmek için mükemmel bir improvize film laboratuvarı kurar. Daha sonra Flaherty şöyle yazıyor: “Benim için o gün çektiklerimi görebilmek her zaman çok önemli oldu. Bu benim film yapabilmem için tek yoldu. Fakat filmi Kuzey’de banyo etmemin bir başka önemli nedeni, onu Eskimolara gösterebilmektir, böylece ne yaptığımı anlayıp, kabul edebilecekler ve benimle birlikte ortak çalışabileceklerdi” (Nannicelli, 2006: 125).

Rouch da, aynı tavrı katılımcılarına filmi izletip onların fikrini sorarak takip eder. Rouch’un pratiğinin merkezini oluşturan “katılımcı kamera” Flaherty tarafından ortaya atıldı. Aslında Flaherty, katılımcıların film sürecini anlamalarını garanti altına almak için, çektiği metrajları onlara göstermek zorundaydı, bunun sebebi sadece Rouch’un belirttiği gibi, “en temel dürüstlük çabasının anlamı olan çekilen metrajları bireylere göstermek” değil, aynı zamanda, Flaherty’nin filmde göstermek istediği dünyayı kurabilmek için, bu insanların yardımına ihtiyaç duymasındaydı (Nannicelli, 2006: 126).

Rouch’a göre, “etnokurmaca”yı hayata geçirmenin iki ön koşulu vardır. Bulardan ilki öznelerle yönetmen arasında uzun süreli etnografik ilişki üzerinde temellendirilmiş diyalog, ikincisiyse kamerayı katılımcı kılan estetik ve teknik seçimlerdir. Tripot yerine el kamerası, zum yerine sabit lens kullanmak katılımcı kılan seçimlerden bazılarıdır (Koçer, 2008: 51).

O dönemdeki teknik ekipmanların taşınabilir nitelikte olması, “etnokurmaca”nın gerçekleşmesinde önemli bir rol oynamıştır. Teknik daha geride olsaydı, alıcının gerçek

hayatın içinde katılımcı olarak bulunması zorlaşacak ve “etnokurmaca”nın en önemli koşullarından biri var olamayacaktı.

“Etnokurmaca”nın bel kemiğini ekibin her üyesinin yerel dili akıcı bir şekilde konuşması oluşturur. Ses operatöründen kameramana, yapım amirinden araştırmacıya, kadar tüm ekibin etkin bir şekilde yerel kültür ve dille iletişim halinde olması, neredeyse mümkün olmadığından, Rouch profesyonel ekiple çalışmak yerine yerel özneleri prodüksiyonun çeşitli aşamalarında sorumlu olmak üzere eğitir (Koçer, 2008: 51).

“Etnokurmaca” türü bir anlamda Jean Rouch’un kültür, sahne, gerçek, kurmaca gibi sine-etnografik tematiklerinin bir sentezidir. Etnokurmaca gerçeğe kurmaca arasındaki bulanık bir sınırı temsil eder. Belgesel ile kurmaca arasındaki ince çizgi, etnograf ile film yapımcısı arasındaki ilişki ile benzerlik gösterir. İş birliği anlayışının öne çıktığı bu kavramda, “gerçeğin sahnelenmesi” insan ilişkileri temelinde gerçekleşmektedir. Kamera dışı ilişkilerin film sahnelerine yansıdığı açıkça gözlemlenmektedir.

“Etnokurmaca” belgesel sinemanın “gerçek” unsurunun oluşturduğu katı sınırları yumuşatarak, gerçeğin “temsiliyet” olasılığına farklı bir bakış açısı getirmektedir. “Etnokurmaca” bir anlamda gerçeğe dair yorumunu yapımcısından alarak, kahramanlarına ve izleyicisine bırakmaktadır.

Jean Rouch sinema ile gerçek hayatın yorumunu; yalnızca kamera, sahne, ilişkiler üzerinden değil, anlatım yapısı ve sunumu ile de gerçekleştirmektedir. *Jaguar*’da kullanılan doğaçlama diyaloglar “gerçekliğin” öznel tarafından inşasının önemli göstergesidir. Bir anlamda gerçeklik alanında, gerçekliği tasvir eden bir anlayış öne çıkmaktadır.

Doğaçlama ve sine-trans denemeleri, Rouch’un sineması için şiirsel bir anlatım sürecini ifade etmekteydi. Doğaçlama dinamiklerini oluşturan en önemli özelliklerin başında, Rouch’un “paylaşımçı antropoloji” ve “katılımcı kamera” düşüncesi gelmektedir. Etnografik belgesel film yapımında, doğaçlama ve sine-trans uygulamaları, gösterilmek istenilen dünyayı kurabilmek için kahramanlarla yapılan bir işbirliği niteliğindedir. Enrico Fulghigni Jean Rouch’la yaptığı söyleşide doğaçlama üzerine şunları ifade etmiştir: “Kelime ve mimiğin sanatı olan doğaçlamaya kendimi teslim ettim. O an bilinmeze dâhil olunuyor ve kamera olayları takip ediyor. Bu çok kolay bir formüldür. Çoğu kez, çektiğim sahnenin sonunda ne olacağını bilmem ve böylelikle hiç canım sıkılmaz. İyi ya da kötü doğaçlamaya zorlanırım. Bu durum filme olağanüstü canlılık katıyor” (Rouch ve Feld, 2004: 149). Jean Rouch’un Afrika’da uzun yıllar yaptığı alan araştırmalarının doğaçlama süreçlerine etkisi büyüktür. Rouch’un aktörlerinin doğaçlamasına bu kadar çok güven duymasının önemli nedeni, onları çok iyi tanımasından kaynaklanmaktadır.

Bu süreçte, insanlar kendilerini ifşa ederek tepki verir ve anlamlar bu ifşada oluşmaktadır. Drama, ifşa etmenin ve filme çekme eyleminin içinde doğal olarak yer almaktadır. Kişisel anlatı açısından doğaçlama, hayatın dramasını yakalamanın en doğru yoludur (Rouch ve Feld, 2004: 16).

Etnografik film yapımcısı David MacDougall, Jean Rouch için şöyle demiştir: “Rouch’un Batı Afrikalılar ile ilgili yaptığı filmlerde, onların kendilerini ifade edeceği şekilde

film çekmeye çalışmış olduğu hissedilebiliyor” sözleri Rouch’un doğaçlama deneyimlerinin başarısını ortaya koymaktadır (Rouch ve Feld, 2004: 17). Aslında, Rouch bir anlamda film çekme sürecinin içine onları aktif olarak dâhil ederek, kendi doğal gerçekliklerini oluşturmalarına imkân vermiştir. Müdahale etmenin etkilerinin doğal süreci bozduğunu bir önceki çalışmalarında fark eden Rouch, bu yöntemle o insanlara kendilerini ifade etme fırsatı tanımıştır.

*Jaguar* filminde “Damouré, Illo, Lam, Duma ve Jean etkin ve kolektif bir doğaçlama süreci içerisinde hakikati kamera yardımıyla beraber yaratırlar. Seyirci ortaya çıkan üründe, Jean Rouch’un sesi kadar filmin öznelerinin de sesini duyar” (Koçer, 2008: 52). Jean Rouch’un film çalışmalarına baktığımızda, *Jaguar* filmine kadar doğaçlama pratiklerinin oturmadığı ve ilk film çalışmalarında batılı önyargılı bakış açısı içerisinde bulunduğu gözlemlenir. Kamera ve Rouch’un hayata olan mesafesi, katılımcıların öznelliğini yok etmektedir. Rouch için bu deneyimler, sonraki filmleri için bir ders ve hazırlık niteliğindedir. Rouch’un *Jaguar* filminde gerçekleştirdiği doğaçlama süreci, etnografik belgeselde “öteki” olarak yer alan kişileri filmin yapımcısı kadar önemli bir konuma getirmektedir. Bu durum, yapımcının egemenliğinin olmadığı, öteki ve film yapımcısı arasındaki sınırların kalktığının göstergesidir. Artık, burada film yapımcısı ile öteki arasında somut bir işbirliği vardır.

Çekimleri 1954’te başlayan ve son halini 1967’de alan *Jaguar* filminin gerçekleştirilme evresini sağlayan koşullarda, doğaçlamanın en önemli kısmını oluşturmaktadır. *Jaguar*’ın konusu, filmin ana karakterlerinden Damouré Zika tarafından önerilmiştir (Koçer, 2008: 52). Damouré Zika Rouch’a “Biz oynayacağız” der. Damouré, Illo, Lam, Duma ve Rouch’un bildikleri tek şey filmin ve başı ve sonudur (Stoller, 1992: 137). “Yol boyunca karakterlerin karşılaştıkları olaylar, Rouch tarafından spontane olarak kaydedilir” (Koçer, 2008: 52). Gana’ya mevsimlik göçü konu alan film, doğaçlama biçimde gerçekleştirilir. Aslında, etnokurgu denemelerinin başlangıç noktası bu paylaşımcı doğaçlama sürecinde yatmaktadır. Gerçek hayatın üzerinden oluşturduğu kurgu doğaçlama, anlatım yapısı ile birleşerek şiirsel bir hikâye oluşturmaktadır. “Eleştirmenler *Jaguar*’ı ilham verici, lirik, duygulara ve insana dair keşiflerle dolu bir film olarak nitelendirmişlerdir” (Stoller, 1992: 138).

Filmin çekimi boyunca devam eden doğaçlama pratikleri, senkronize ses teknolojisinin olmaması nedeniyle film bittikten sonra devam etmiştir. Bu teknolojik talihsizlik, belki de doğaçlama uygulamasının son aşamasının oluşmasına neden olmuştur. *Jaguar* filminin çekimleri sonunda film kahramanları stüdyoda filmi izleyerek üzerine doğaçlama anlatımlar yaptılar. “Rouch, bu durum karşısında iyice düşünüp taşındı. Yorumların kahramanların neşeli ruhlarıyla nasıl uyum sağlayacağı hakkında endişeliydi. 1957 yılında Gana Film’den bir meslektaşı, onu Accra’da bir ses stüdyosuna davet etti. Rouch, Damouré ve Lam’dan *Jaguar*’ın çekimlerini izleyerek konuşmalarını istedi. Rouch, onların görüntü bazlı konuşmalarını kaydetti. İki gün içerisinde ses kayıtlarını filme eklediler” (Stoller, 1992: 138). Diyalogların ve yorumların doğaçlama olarak kayıt edilmesi, bu filmin oluşumunda çok önemli bir süreçti. Çünkü kahramanlar sessiz film üzerine kendi anlatımları ile öznel gerçekliklerini kazınmışlardır. Kamera ile üretilen görüntü, doğaçlama yorumlarla izleyiciye aracısız bir anlatım olanağı sağlamaktadır. Buradaki anlatım, klasik bir



açıklamadan öte kültürün doğal ve samimi bir yorumu hatta yer yer başkaldırısı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sine-trans, Rouch'un sinemasında deneysel ve gözlemsel olarak kültürle kurduğu bağ sonucunda oluşan bir anlatı biçimini ifade etmektedir. Sine-trans kültürlerin ritüellerinin gerçek transının filmsel trans haline geçiş süreci olarak karşımıza çıkar. Bu süreç Rouch için güvenilirliğin ve sabrın sonucunda oluşmuştur. Rouch, sinema sanatı için şu sözleri söylemiştir. "Bence, sinema anlık ve ani olanın, sabrın ve zamanın sanatıdır" (Rouch ve Feld, 2004: 17).

Rouch'un etnografik belgesel film alanında, sine-trans ve buna benzer tematiklerini uyguladığı en önemli yapıtı 1955 yılında gerçekleştirdiği Çılgın Efendiler "*Les maîtres fous*" adlı filmidir. Batı Afrika'nın dinsel töreni olan Hauka Töreni sine-trans denemeleri üzerinden filme alınmıştır. Burada, Accra'da yaşayan halkın "Hauka" ritüelinin etnografik bir öge olarak aktarılmasından daha önemlisi, Rouch'un belgesel sinema adına uyguladığı deneyimleridir. Tüm yaşamı boyunca Afrika kültürü üzerine aktarımlarda bulunan Rouch, bu filmi antropoloji bilgisi ile zamanın şartları ve teknolojik yeterlilikleri doğrultusunda yapılandırmıştır.

Rouch'un, "Hauka" ritüeline filmi çekmeden yedi yıl öncesinden aşına olduğu bilinmektedir. Rouch yüz kadar tören izlediğini ve onları çok iyi tanıdığını ifade etmiştir. Daha da önemlisi, Accra kökenli Hauka rahipleri, Rouch'tan törenlerinin birini onlar için filme almasını ister (Rouch ve Feld, 2004: 188). Hauka ritüelini birçok kez izleyen Rouch'un bu konu ile ilgili kapsamlı bir saha çalışması yaptığı ortadadır. Rouch'un bu çalışmasının öncesinde 1948-1949 yılları arasında gerçekleştirdiği *Wanzerbe Büyücüleri "Les Magiciens de Wanzerbe"* adlı filminde yine dinsel bir ritüeli görüntülemiştir. Stoller, iki film arasındaki süreci şu şekilde ifade etmektedir: Büyücülük genellikle özel/gizli olarak uygulanırken, ruh teslimiyeti çok daha teatral ve halka açık olarak uygulanır. Bu yüzden, büyücülük töreni Rouch'u daha geleneksel, gözlemsel model ile sınırlarken, Hauka töreni film yapımcısının öznesi ile bir ilişki tarzı geliştirip, etkileşim olanakları sunmuş; Rouch'u biçim ve temsil alanında daha özgürce de Znemeler yapabilecek şekilde rahatlatmış olabilir (Stoller, 1992: 188).

Rouch'un Hauka ile olan deneyimleri, öznelerini daha iyi yansıtmasını ve temsil etmesini sağlarken, Hauka rahiplerinin törenlerini filme almalarını istemeleri, açık olarak yapılan işbirliğinin göstergesidir. Bu süreçteki en önemli unsur, öznelerin bu filmi gerçekleştirme istekleridir.

Trans kavramı, burada karşılıklı bir etkileşimi sembolize etmektedir. Ritüelin gerçek trans halinden, filmsel trans haline geçmesi iki durumun birbirini tetiklemesiyle oluşmaktadır. "Rouch'a göre, Hauka'nın bu törenin filme alınmasını talep etmesinin nedeni, sinemayı diğerlerini transa geçirebilecek bir araç olarak deneyimlemek istemeleridir. Rouch şöyle belirtir: "Transa geçen insanlar neredeyse tehlikeli bir şekilde kontrolden çıktı. Fakat rahipler bunun farkındaydı. Sanırım, amaçları daha önceden yapılanın ötesine geçmekti" (Nannicelli, 2006: 131).

Rouch'a göre, kamera ruhun bedene sahip olması fenomenini hızlandıran ya da serbest bırakan sihirli bir nesne haline gelir. Çünkü ritüelin film yapımcısının gözleri önünde cereyan etmesi onu ulaşmaya cesaret edemeyeceği yollara iter, bu noktada sinematografik yaratıcılık ortaya çıkar (Rouch ve Feld, 2004: 183).

Rouch, Çılgın Efendiler "*Les maîtres fous*" filmini çektiği zaman eşzamanlı ses kayıt teknolojisi henüz geliştirilmişti. Film esnasında çıkan vahşi sesleri, Damouré Zika kaydeder ve Rouch'da Hauka'nın anlaşılmasız seslerini, daha sonra stüdyoya girerek, kısmen kendi çevirisinden oluşan bir metinle seslendirmeyi düşünür. Daha sonra, Rouch doğrudan çevirinin imkânsız olduğunu fark eder ve kabile/kült mensuplarından birinin yardımıyla tüm seslendirmeyi bir çeşit sine-trans (ciné-transe) halinde doğaçlar - sanki töreni izlerken ele geçirilmiş gibidir (Nannicelli, 2006: 130).

Gerçek bir trans halinden film transına geçiş sürecinde, Rouch'un kendini ritüele dâhil etmesinde kamera ve ses teknolojisi büyük önem taşımaktadır. Kendi istekleriyle çekilen ritüelde, kamera harekete geçirici olarak rol oynarken, kullanılan doğal sesler ve sahada kaydedilen müzik, çekilen yakın plan yüzler, izleyicinin de kendini ritüelin içinde hissetmesini ve transa geçmesini sağlayabilir.

Sine-trans, bir yönden de izleyici üzerinden oluşturulan bir deneyimdir. Ritüelin görsel ve işitsel baskınlığı, izleyicilerin de transa geçme ihtimalini güçlendirir.

Scheinman'a göre, "Tek telli bir keman tarafından çalındığını duyduğumuz ve transa eşlik eden müzikal motifler, Hauka ruhunu 'çağırma' ve 'atlarının' içine girmesi için kullanılır; bir hauka izleyicisi için bu sekans, transa neden olabilecek işitsel ve görsel uyarılar arasındaki ilk çatışmadır" (Scheinman, 1998: 198).

Film esnasında kullanılan Rouch'un dış sesi de, sine-transın etkisinde önemli rol oynamaktadır. Kaydedilen "öteki" müziğin ve doğal ortam seslerinin filmde dış sese oranla baskın olması, Rouch'un ritüel üzerindeki kontrolünü azaltmaktadır. Rouch daha önce belirttiğimiz gibi, sine-transta anlatımı kabile mensubundan yardım alarak gerçekleştirerek çekim sürecini Hauka Ritüeline bağımlı hale getirmektedir. Diane Scheinman'ın belirttiğine göre, Çılgın Efendiler "*Les maîtres fous*" da Rouch'un dış sesi fonda sıklıkla yitip gider, bu da sahada kaydedilen müziğin ve Hauka'nın sihrinin ortaya çıkmasını sağlar.

### **Jaguar: Gerçekle Kurmaca Arasında**

*Şimdi cadde boyunca yürüyorum, ben Jaguar'ım*

– Jaguar ne demek?

– Jaguar, hoş saç tıraşı olan, güçlü, genç adam demek. Sigara içer, etrafta dolaşır, herkes onu izler, İşte Jaguar'ın anlamı bu.

*Jaguar (Jean Rouch 1967) adlı filmde Damouré Zika'nın doğaçlaması*

*Çekimleri 1954'te başlayan ve son halini 1967'de alan Jaguar, Rouch'un Afrika'da uzun yıllar sürdürdüğü alan araştırmasına dayanır; Songay'lı erkeklerin mevsimlik işçi olarak bugünün Gana'sına göçünü konu alır.*

Üç genç adam üzerinden anlatılan hikâye; Giriş (kahramanların tanıtımı), yolculuğa hazırlık, yolculuk (kahramanların yola çıkması), ayrılış (kahramanların birbirinden ayrılması), Accra'da yaşamları, buluşma ve Ayorou'ya dönüşleri üzerinden anlatılmaktadır.

Jaguar, Jean Rouch'un "paylaşımçı antropoloji" fikrini bütünüyle gerçekleştirdiği temsil filmi olarak kabul edilir. Rouch'un Flaherty'in etkisiyle benimsediği bu fikir, diğer filmlerine kıyasla Jaguar'da hayata geçmektedir. Filmin ortaya çıkma sürecinin başında, fikrin kahramanlardan biri olan Damouré Zika tarafından önerildiği bilinmektedir. Damouré Zika, filmde kendilerinin oynamak istediğini ifade eder. Bu bağlamda, filmin öznelere birinin filmi yapılandığı gözlenmektedir. Bu çok önemli bir süreçtir. Bu durum, antropolog- yönetmen ile öteki arasındaki işbirliğinin ve paylaşımçı antropoloji fikrinin de hayata geçtiği gerçeğinin somut bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Film çekimlerinin başlangıcından bitimine dek, filmle ilgili bilinen tek şey filmin başı ve sonudur. "Etnokurmaca" bu noktada başlamakta ve "paylaşımçı antropoloji" kavramı hayata geçmektedir. Damouré Zika ile arkadaşları filmi doğaçlamaya karar verirler. Jaguar, geleneksel etnografik filmlerdeki gibi "öteki"ni ya da "öteki toplum"ları belgeleme durumundan öte, filmin başlangıcından bitimine kadar ortak bir çalışmanın ürünü olarak doğmuştur. Filmin ortak bir doğaçlama sürecinde oluşması, Rouch'un film üzerine müdahale etme olasılığı durumunu azaltmakta, böylece filme kendi ideolojisinin ve gerçekliğini ortaya çıkarma şansını tanımaktadır. Burada, Rouch'un belgesel üzerindeki etkisinin tamamen ortadan kalktığını söylemek yanlış olacaktır. Fakat yerel öznelerin sesinin Jean Rouch kadar, belki de yer yer daha fazla duyulduğu ifade edilebilir. Rouch'un Afrika'da uzun yıllar yaptığı alan araştırmaları sonucunda çektiği birçok film, kültürel sürece ve olgulara uyum sağladığının da göstergesidir. Bu uyum sürecinde, Rouch'un yerel öznelerle ortak bir bakış açısı içinde batılı dünyaya başkaldırdığı açıktır. Böylelikle, etnografik belgesel film yapım sürecinde katılım çok önemlidir. Rouch'un yerel kültürlerle kendini dâhil ederek uzun süreli olarak kendini adayışı ve kişilerle kurduğu iletişim, filmin yapım öncesi sürecinin temelini oluşturmaktadır.

Film, "Bu hikâye filmle alındığında Afrika henüz bağımsız değildi ve Altın Kumsal henüz Gana olarak bilinmiyordu." açıklamasıyla başlar. Jaguar, etnografik bir anlayışla yapılmıştır. Filmin ilk kareleri, Ayorou'nun genel görüntülerinden oluşmaktadır. Kahramanların yaşadığı coğrafi mekânla ilgili bilgi sunulmaktadır. Gökyüzünden aşağıya doğru yapılan dikey kamera hareketi ile izleyiciye egzotik mekânın ilk kareleri ard arda verilmektedir. Bu ilk karelerle, Jean Rouch klasik etnografik belgesel filmlerdeki tipik sahneleri tekrar etmektedir.

Rouch, filmin başında bize anlatacağı hikâyeden kısaca bahsetmektedir. Rouch'un sesinin film boyunca baskın olmaması, film süresince kısa anlatımlarda bulunması onu yönlendirici konumdan, yardımcı bir hikâye anlatıcısına dönüştürmektedir. Film, üç kahramanın (Lam Ibrahima Dia, Illo Gaoude, Damouré Zika) tanıtılmasıyla devam eder. Kahramanlarını doğal sesler ve doğaçlama anlatımlarla tanıtan Rouch, izleyiciye kahramanlarla ilgili kültürel bilgileri de aktarmış olur. Böylelikle, izleyici kahramanların yaşadığı yer, yaptığı işler, giydiği kıyafetler, toplumsal roller gibi kültürel öğeleri algılayabilir. Üç genç adam, savaşçı ve cesur tavırlarıyla gerçek bir kahraman gibi nitelendirilir. Bu özellik, belgeselde uygulanan etnografik yaklaşım çerçevesinde önemlidir. Üç arkadaş, her hafta Ayorou'daki pazarda buluşmaktadır. Ayorou pazarının kültürdeki önemi vurgulanırken, düğün, savaş, yolculuk gibi kararların burada alındığı söylenir. Farklı sosyal deneyimlere sahip olan genç erkeklerin buluşma noktası burasıdır. Ayorou onlar için önemlidir, çünkü yolculuğa burada karar verilmiştir. Etnografik kodlarla birlikte devam eden film, diğer taraftan üç

ortak arzuda birleşen üç kahramanın bilinmeyen ve macera dolu yolculuğuna izleyiciyi hazırlamaktadır. Yolculuk başlamadan önce, Müslüman halkın gittiği “Wallima Töreni”ne katılan kahramanlar dua ederler. Ayrıca, bir ruh ayinine katıldıkları gözlemlenir. Rouch’un filmlerinde, inançların ve ritüellerin önemli olduğu bilinmektedir. Jaguar’da farklı inanışların görselleri ve doğal sesler aracılığıyla izleyici filmin içine çekilmektedir. Üçlü’nün bu ayinlerin dışında yola çıkmadan önce, Wanzerbe büyücüsü Mossi Bana’ya danıştıklarını gözlemlenir. Buradaki Mossi Bana karakteri, daha önceden Rouch filmlerinden bilinen ünlü bir büyücüdür. Yola çıkmadan önce büyücülere danışmak, Nijer halkı için önemlidir. Mossi’nin deniz kabuklarını yere atarak baktığı fal, Rouch tarafından anlatılır. Mossi üç genç adama yollarının kötü olduğunu söyler. Kazalar ve hastalıklar görür. Mossi, onlara sınırı geçtikten sonra ilk yol ayrımında ayrılırlarsa, bu talihsizliklerden korunabileceklerini söyler. Bu tavsiyeler Mossi’nin de filmin senaryosunu yönlendirdiği anlamında düşünülebilir. Çünkü Lam, Illo ve Damouré Altın Sahil’e bu tavsiyeler doğrultusunda yola çıkarlar. Doğaçlama pratiği açısından filmin önemli bir noktasını oluşturan bu bölüm, filmin değişim sürecinin de başladığı yerdir.

Kahramanların macera, değişim, korku, ötekilik hikâyeleri başlamıştır. Bilinmeyene doğru başlayan yolculuğun antropolojik bir alan deneyiminden daha öte olduğu ortadadır. Kahramanlar ilerledikçe, iklim, bitki örtüsü ve insanlar değişmektedir. Dikenli ağaçlarla dolu kuru bir çöl olan bölgeden, dağlık bölgelere ulaşılır. İlk durak onlar için Somba köyüdür. Burası izole bir bölgedir. Suyun bol olduğu bir köydür. Kahramanlar burada ilk kez “öteki”ni deneyimler. Buradaki “öteki” Sombalılarıdır. Çıplak Somba kadınları ve erkekleri utanmanın olmadığı bir ortamda kendilerini ifade ederler. Fakat bu durum kahramanlar tarafından şaşkınlıkla karşılanır. Somba pazarında Pipo içen kadınlar ve Somba erkeklerinin taktığı gözlük ve şapkalar küresel dünyanın simgeleri olarak yerel kültürde ön plana çıkmaktadır. Filmin önemli sahnelerinden birini oluşturan bu bölüm, “öteki”nin de “öteki”si olduğu gerçeğini yansıtmaktadır. Aslında, burada iç içe geçmiş çoksesli bir anlatım söz konusudur.

Somba halkının kültürel yaşam biçimleri kahramanlarımız tarafından doğaçlama yorumlanırken, Rouch’un kamerası da Somba’yı gözlemsel olarak takip eder. Somba halkına da ifade şansı verilse, onların da farklı bir bakış açısı olan kendi dünyalarını yansıtacaklarını söyleyebiliriz. Yakın detaylarla ve kültürel danslarıyla gözlemlediğimiz Samba halkına, Damouré’nin yaptığı çarpıcı yorumla veda ederiz. Damouré “Onlarla dalga geçmek için sebep yok, Somba’yla sadece çıplak oldukları için dalga geçmemeliyiz. Tanrı onların öyle olmasını istedi, onlar da bizim gibi” der. Bu bağlamda, kahramanların batılı önyargılı bakış açısı ve “ötekileştirme”yle özdeşleştikleri ileri sürülebilir. Bu özdeşleştirme kamera arkasındaki batılı beyaz adamın bakış açısının etkisiyle oluşabilir. Etnografik anlatım ve deneyimin yoğun olduğu bu sahnede, etnografik bilginin yanında çok sesli bir anlatım tekniği kullanılarak, izleyicinin edindiği bilgileri süzgeçten geçirmesi ve düşünce kalıplarını zorlaması sağlanmaktadır.

Kahramanlar, Altın Kumsal’a gitmek için ilk yol ayrımına gelirler. Wanzerbeli Mossi’nin nasihatları burada hayata geçmeye başlar. Film sadece üç kahramanımızın değil, özellikle Mossi’nin ve yoldaki diğer kahramanların da etkileşimiyle doğaçlama oluşmaktadır. Bölgenin yaşam biçimi, karakterlerin yardımıyla filmselleşir. Her karakter ve

bu kişilerle bağlantılı olay ve olgular birbirini tamamlayıcı nitelikte bağlantılıdır. Filmin hikâyesinde hiçbiri tek başına bir anlam ifade etmeyecektir. Karakterler, birer kahramana dönüşmek üzere birbirlerinden ayrılırlar. Lam ve Illo Keta'ya, Damouré Accra'ya gidecektir. İki ay içinde de Accra'da buluşacaklardır.

Accra'ya varan Damouré'de, şapkasıyla kendisinin çok yakışıklı olduğunu doğaçlar ve kahramanımızın üstünde şehir yaşantısının ilk değişimleri gözlemleriz. Şapkasını çıkararak etraftaki insanları selamlar. Modern şehir, Damouré'nin kendini önemli ve özel hissetmesini sağlar. Şehir merkezindeki trafik, teneke satıcıları, şişe yıkayan ve satan Nijer kabileleri bize modern şehrin görselleri olarak ulaşır. Kahramanların kendi aralarında diyaloglardaki doğaçlamalarda "Ne şehir ama beni görebiliyor musun? Kayboldum!" sözleri görüntülerin onları ele geçirdiğinin ve filmsel transa geçtiklerinin göstergesidir. Film çekildikten sonra, stüdyoda ses kaydı kahramanlar tarafından yapıldığı halde, seslendirme anında karakterler olayla bütünleşmekte böylece kendilerini o an orda tekrar o anı yaşar gibi ifade etmektedirler. Filmin bundan sonraki sahnelerinde kahramanların modern şehirde var olma mücadelelerine tanıklık edilir.

Damouré, kereste deposunda işe başlar. Okuma yazma bildiği için kısa süre sonra ustabaşı olur. Kereste sayar. Kolay para kazandığını ifade eden Damouré, güneş gözlüklerini takarak patron gibi etrafındakilere hava atar, meydan okur. Kahraman, modern şehirde kendi "şehirli" kimliğini keşfetmiştir. Okuma yazma bilmesinin onu diğerlerinden daha üstün bir konuma getirmesi içindeki "diğer" kişiliğin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Modernizmin yarattığı bu acımasız döngü, Damouré'nin toplum içindeki kimliğinin kısa sürede değişimine etki etmiştir. Modern şehrin kurguladığı kimlik Damouré'yi dönüştüren olgudur.



**Görsel 1 - "Damouré Zika Kereste Deposu"**

*Lam, kısa bir süre sığır çobanlığı yapar. Kazandığı ilk parayla kıyafetlerini değiştirir. "Boubou" denilen modern kıyafetlerden alır. Orman hayatını terk edeceğini ifade eder. Kıyafeti alır almaz giyer. Diğerlerinden farklı olmak istememektedir. Kıyafet onu diğerlerinden "öteki"leştirmekte,*

giydiği yöresel cübbe ile şehir insanları gibi kendini aynı düzeyde hissetmektedir. Ama eski elbiselerini de satmaz ve dönünce onları giyeceğini söyler. Eski kıyafetlerini satmaması eski kimliğine döneceğinin görsel bir simgesidir. Çoban kıyafetinden kurtulan Lam'ın, artık etraftaki insanlardan bir farkı yoktur. Kumasi Pazarı, Lam için çok büyük ve göz alıcıdır. Pazarda her şeyi görmek için koşar, adeta bir Jaguar gibi hızlı ve çeviktir.



Görsel 2 - "Lam Ibrahima Dia Boubou alırken"

Illo Accra limanında işçi olarak çalışmaktadır. Anlatıcımız Rouch, kısaca Illo'nun işi hakkında bilgi verirken çok az ücretle çalıştığını vurgular. Kahramanlar Illo'nun yaptığı kaya-kaya taşıyıcılığını eleştirirler. Hem yorucu hem de az para kazandıran bir iştir. Hatta kaya-kaya çalışanları çok para harcamamak için az yemek yemektedir. Az parayla çok iş yaptırılmaya çalışan bir sömürgecilik hâkimdir. Kahramanlar sömürgeci düzeni, kendi hikâyeleri üzerinden korkusuzca eleştirirler. Sine-transa geçiş halleri, görüntülerdeki yaşamları ikinci kez doğaçlayarak dışa vurulmaktadır.



Görsel 3 - "Illo Gaoude Accra Limanı"

*Kahramanların üçü de, farklı nitelikte becerilere sahiptir. Hepsinde kültürel ve psikolojik değişimler farklı şekillerde belirginleşir. Üçü de farklı sosyal sınıfları temsil eder. Birbirinden farklı, toplumda güçlü ve zayıf temsilleri olan bu karakter yapıları, yönetmen Rouch tarafından inşa edilmiş olabilir. Karakterler arasındaki sınıf ayrımı ile toplumdaki hiyerarşiye gönderme yapılmaktadır. Damouré, toplumdaki sınıflandırmada "Patron" rolünü üstlenmiştir. Damouré, bu sahne sonunda kendisini Jaguar olarak doğaçlar:*

Şimdi cadde boyunca yürüyorum, ben Jaguar'ım

– Jaguar ne demek?

– Jaguar, hoş saç tıraşı olan, güçlü, genç adam demek. Sigara içer, etrafta dolaşır, herkes onu izler, İşte Jaguar'ın anlamı bu.



**Görsel 4 - "Damouré Zika'nın Jaguarlaşması"**

Rouch, Damouré'yi Accra sokaklarında kasıla kasıla dolaşırken görüntüler. Sigara içer, güneş gözlüğü takar, saçına şekil vermiştir. Cesur ve havalı görünür. Jaguar, kibar bir beyefendidir. Etrafındakileri, genç kızları bir Jaguar gibi seyrederek. Fonda Jaguar'ı anlatan ritmik müzik, görüntüleri tamamlamaktadır. Damouré sigara, şapka ve gözlüğü ile modern dünyanın yarattığı bir temsil olarak karşımızdadır. Batılı izleyiciye okuma yazma bilen bir Afrikalı gösterilerek kafalarındaki kalıplar zorlanmaktadır. Rouch'un bu kahramanı yaratmasının sebebi, büyük olasılıkla Afrikalıların kültürel kimlikleri üzerine yapışan "ilkel" düşüncesini sarsmaktır. Batılı izleyici eğitilmiş kibar adama baktıkça "öteki" olarak düşündüğü kişide kendini görmektedir. Rouch, bunu bilerek belirli bir amaca yönelik tasarlamıştır. Bundan sonraki sahnede, Jaguar Damouré'nin ilk kez gördüğü CPP politik toplantısını izlemesine bağlanılmasında Afrika'nın koloni statüsüne gönderme yapılmaktadır. Kahramanların ve Rouch'un politik, sosyal, ekonomik yapıya olan düşünceleri filmin doğaçlama yorumlarında ve görsellerde hayat bulur. Şehirleşmenin getirdiği topluluk bilinci ve politize olma durumu görsel halkın pankartlarıyla yansıtılır.



Görsel 5- "CPP kutlamaları"

Bundan sonraki sahnede sistemle ilgili politize eleştiriler, bir yan karakter olan Duma Besso üzerinden anlatılır. Duma Besso, Nijer’li bir altın madencisidir. Duma ve Lam’ın yolları kesişir. Duma’nın zor şartlar altında madende çalıştığı gözlemlenir. Duma çıplak ayaklarla yollarda yürür. Ayakkabı reklamı ile yaratılan zıtlık, Duma’nın içinde yaşadığı kötü şartları ortaya koymaktadır. Ayrıca, ayakkabı reklamında kullanılan beyaz tenli renkli gözlü kadın figürü sömürgeci yapıyı destekler.



Görsel 6 - "Ayakkabı Reklamı, Duma ve Çıplak Ayaklar"

*Film kahramanlar arasında gidip gelmektedir. Illo, limanda bir sığınakta uyurken, Damouré at yarışları izler, barda içki içer, Accra sokaklarında dolanır. Modern kıyafetler içinde kendince krallar gibidir. Sokaklarda dolaşırken çeşitli şehir görüntülerine tanıklık edilir; kilise çıkışında dua eden çocuklar, Martell konyağı reklamı, cenazede dans eden Afrikalılar gibi görüntüler.. Kentin yaşam biçimi hakkında ilginç görüntüler sunulurken modernizm, gelenek, inançlar arasındaki kesişim göze çarpar. Martell konyağı reklamı ve*



kilise Fransız sömürgesini ve etkilerini, cenazede dans eden Afrikalılar geleneği görsel olarak temsil etmektedir.



Görsel 7 - "Martell Konyacı Reklamı ve Cenaze Töreni"

Damouré bundan sonraki sahnede, seçim kampanyasında fotoğrafçıdır. Okuryazar kibar *Jaguar*'ın temsilinde "elinden her iş gelen" bir kahraman konumundadır. Özgürlük isteyen halkın sesi bu karelerde iyice yükselir ve Afrikalı sömürgecilik karşıtı liderin görüntüleri ile desteklenir. Lider Kwame Nkrumah, ulusal kıyafetleri ve kameraya olan bakışları ile sanki filme destek vermektedir. Film, sömürgecilik anlayışına olan tavrını devrimci liderle açık açık sunmaktadır. Damouré de fotoğrafçı olarak kampanyada yerini almıştır. Damouré'nin fotoğraf makinasını kullanabildiğiyle ilgili bize daha önce bilgi verilmediği için, *Jaguar*'ın her işten anlayan, her işi bilen kişilik modeli Batılı kimliğin yansıması olarak düşünülebilir. Damouré'nin temsili ve gerçeği arasındaki çizgi her sahnede farklılık gösterir. Kimi zaman *Jaguar*, kimi zaman ezilen bir Afrikalı olan Damouré'nin seçim kampanyasındaki coşkusu özgürlük savaşı içindir. Sömürge altındaki insanların coşkulu tavırları ise ilginçtir.

Filmin devamında kahramanlar bir araya gelmeye başlarlar. Damouré ve Illo trene binip Lam'ın yanına Kumasi'ye giderler. Damouré patron tavırlarını sürdürmektedir. Çantasını Illo'ya taşır. Illo'yu okuma yazma bilmediğini söyleyerek aşağılar. Damouré batının onlara bakışını doğaçlamaktadır. Baskın karakter Damouré Lam'ın satış yerindeki hiçbir şeyi beğenmez. Her şeyin en iyisini ben bilirim tavırlarıyla dükkânı düzenler. Damouré, dükkân mallarını arttırır. Yazıcılık yapar. Diğer yandan fotoğraf makinesi, saat, ilaç, şapka, mendil, dinsel fotoğraflar (Âdem ve Havva), michelin yol haritası gibi birçok şeyi pazarlar. Bütün yeteneklerini ticarete için kullanmaktadır. Karakterlerin toplumsal dönüşümleri küresel dünyanın eşyaları üzerinden oluşmaktadır. Damouré genç bir adama sattığı siyah bir şapka ile "işte sen de bir jaguarsın" demektedir. Artık herkes jaguardır, patrondur, kraldır, kraliçedir. *Gitme vakti geldiğinde doğaçladıkları ilk cümle şöyledir: "Bu kent insanı bozuyor adamım, gitmemiz gerek". Dükkânlarına veda ederler; Lam, Damouré, Duma ve Illo Şirketine. Dört kahramanın Jaguarlaştığı en önemli mekândır burası...*

*Kahramanlar, Ayoru'ya getirmek için bütün eşyaları toplarlar. Kamyonetlerine binerler ve kamyonetin üzerinde Accra'ya; modern dünyaya veda ederler. Modern dünyanın gündelik yaşam üzerindeki etkisinin her geçen gün artacağına, değişim ve dönüşümlerin kaçınılmazlığının haritası ortaya çıkmaktadır. Birçok kişi mevsimlik işçi olarak para kazanmak için buraya gelse de, yağmurlardan önce buradan ayrılırken kazandıkları para ile birlikte aşınmış kültürel kimlikleriyle köylerine dönmektedir.*

*Rouch bize dört kahraman üzerinden aslında mevsimlik işçi olarak Gana'ya göç eden bütün insanların hikâyesini anlatmıştır. Her karakter sömürge altındaki toplumda farklı yetenekteki kişileri temsil eder. Mevsimlik maceranın kültürel kimlik, sömürgecilik, öteki gibi kavramlara ayna tuttuğu gözlemlenir. Bu kavramlar, izleyiciyi kalıplaşmış düşünceleri yeniden düşünmeye çağırır.*

*Dönüşleri Rouch'un sesinden anlatılır. Dönüş yolu için atalarına ait olan Alfa Hano, Babatu yolunu takip ederler. Rouch, onların "Modern Dünyanın Kahramanları" olduğunu ifade eder. Kahramanlar mahkûm ya da köle olarak değil, bagajlarıyla insan gibi dönmektedirler. Film çekildiği tarihte halk özgürlüklerini tam olarak ilan etmese de kurdukları parti, liderleri ve coşkuları bağımsızlıklarını ilan etmeye az kaldığının habercisidir. Kahramanlar artık tam bir jaguardır. Onları jaguar yapan getirdikleri, eşyalar, hediyeler, hikâyeler, deneyimler ve modern dünyanın yalanlarıdır. Bütün zorlukları yaşamış ve göğüs germeyi öğrenmişlerdir. Ayoru'da büyük bir coşkuyla karşılanırlar. Kıyafetleri ve getirdikleri eşyalarla kendi dünyalarının "öteki"si olmuşlardır. Fakir insanlara gösterdikleri hasır halı üzerindeki güçlü aslan figürü ile kendilerini özdeşleştirirler. Onlar artık güçlü ve mücadelecidir.*



**Görsel 8 - "Aslan Figürlü Hasır Halı"**

*Eşyaları Ayoru'da dağıtarak, getirdikleri her şeyi vererek kendi özlerine dönmeye çalışırlar. Modern dünyanın etkisi getirilen eşyalar üzerinden etkisini göstermektedir. Kahramanlar modern şehrin kendilerine verdiği mücadelecilik ve cesaretle tavırla kendi dünyalarında da jaguardır artık. Illo gelir gelmez hoşlandığı kıza evlenme teklif eder. Duma daha güçlü olarak tarlasında çalışmaya devam eder. Bir baston ve şemsiye ile Lam sürüsünün başına döner. Başka bir şeye ihtiyacı olmadığını söylemektedir.*



**Görsel 9 - "Nijeryalı Genç Kız"**

Damouré ise her zamanki gibi kendine olan güveniyle nijer kızlarının gönlünü fethetmeye devam eder. Güzel ve gülen bir nijerli genç kız karesinin üzerine doğaçlanan "Çok Yaşa Nijerya" sözleriyle film biter. Gülümseyen nijer kızı finaliyle, mutlu bir gelecek vadeden ülkeye simgesel olarak gönderme yapılmaktadır. Karakterler film sonunda, köylerine döndüklerinde eski kimliklerine kavuşuyor gibi görünse bile, film sürecinde yaşadıkları kültürel değişim ve dönüşüm sonucunda bundan sonra hayatlarında aynı kimlikle var olamayacakları açıktır. Diğer taraftan, Rouch da onları bu sürece dâhil ederek değişimlerine aracılık etmiştir.

*Filmi, etnografik araştırma yöntemlerinin kullanımı açısından değerlendirdiğimizde, Rouch'un burada uzun yıllar geçirip Jaguar'dan önce bu bölgede birçok film gerçekleştirdiği gerçeğine dayanarak, yeterli alan araştırmasına sahip olduğunu söyleyebiliriz. Rouch, katılımlı gözlem metodunu kullanarak ve zaman içinde paylaşımcı antropoloji fikrini hayata geçirerek, filmlerinde farklı pratikler uygulamıştır. Bu süreçte, aktif gözlemin kültürleri etkileme olasılığı yüksektir. Öznelerin filmin yaratımı aşamalarında aktif rol alması, gözleyen ve gözlenen arasındaki ilişkiyi altüst eder. Bu süreçte, roller değişse bile yönetmenin olguları etkileme gücü yüksektir. Jean Rouch'un antropolog kimliği onun sinemasal süreci yönünden çok önemlidir. Çünkü Rouch, kimi zaman antropolog kimi zaman yönetmen olarak iki önemli kimliği birleştirmiş, kavram ve metotları uygulayıp kuramsallaştırmıştır.*

*Filmi sinema dili yönünden incelediğimizde dış ses kullanımı etnografik bir anlatıcı gibi değil, kahramanların yorumlarını destekler niteliktedir. Rouch seslendirmeyi etnografik anlatımlar yapmak için kullanmaz. Yardımcı bir hikâyeye anlatıcı olarak karşımıza çıkar. Hikâyenin asıl anlatıcıları kahramanlardır. Rouch'un bu anlamda filmi yönlendirici etkisi zayıftır. Gerek doğal sesler gerekse, etnik müziklerle film kurgulanmıştır. Müzikler filme hareket ve mizah vermektedir. Filmdeki kamera kullanımı eyleme doğrudan katılan biri gibidir. Katılımcı kamera, dışarıdan olayları gözlemleyen bir tarzda hareket etmez. Yerel öznelere yakın, samimi sıcak bir kamera kullanımı hâkimdir. Zaman zaman öznel kamera kullanımları dikkat çeker. Flaherty'in katılımcı kamerası ile Vertov'un doğaçlama hayatı yakalama sentezi burada harekete geçmektedir. Genel ve yakın planlarla devamlılık sorunu ortadan kalkar. Kameranın varlığına dair fark etme durumu oluşmaz. Yönetmen sadece filmi*

kamera kullanımı üzerinden deneyemez, aynı zamanda gerçek hayatı anlatım tarzı ile de farklı yaklaşımlar denemiştir. Rouch, kurgu yapmaya karşı olsa da Jaguar içinde kurgusal öğeleri barındıran bir filmidir. Hem teknik hem de içerik olarak gerçeğin üzerinden kurgulanmış bir dünya sunulur. Tümüyle gerçeklik iddiası bulunmayan, gerçekliği tasvir eden kurgu yöntemi kullanılarak, gerçekliğin bir yorumu olarak karşımıza çıkar. Bu yöntemle Rouch belgesel sinemada gerçeklik konusuna da farklı bir yaklaşım getirir. Rouch "Jaguar benim ilk uzun metrajlı filmim, ilk kurgu filmim ve beni daima etkiledi. Şimdi yapacağım tüm filmler Jaguar demiştir (Rouch ve Feld, 2004: 164). Rouch kendi sinema anlayışını bu filmde bulmuş ve yapılandırmıştır.

### Sonuç

Belgesel sinemanın öncülerinden olan Robert Flaherty'in yaklaşımları etnografik belgesel film yapım süreci için çok önemli veriler içermektedir. Etnografik belge amaçlı ya da etnografik veri toplamak için çekilen filmleri, etnografik belgesel film olarak değerlendirmek yanlıştır. Etnografik belgesel film sadece kültürel bir belge değil, içinde sinematografik biçim ve yöntemleri barındıran, estetik ve etik değerlere sahip, belirli bir söylemi olan sinema yapıtları olmalıdır. Geçmişte ve günümüzde bilinçli ya da bilinçsiz olarak sömürgeci anlayış doğrultusunda biçim ve içeriklere sahip olan etnografik belgesel filmlerin etik sorunları hala devam etmektedir.

Kültürel antropolojinin kavramsal özellikleri ve etnografik araştırma yöntemleri, belgesel sinemanın etnografik bakış açısı ile oluşumunda önemli rol oynar. Etnografik araştırma yöntemleri, belgeselin özellikle araştırma ve yapılanması sürecinde belgesel sinemacı için yol göstericidir. Etnografik araştırma yöntemlerinin belgesel sinema içinde doğru kullanımı, filmin söyleminde de etkili olacaktır. Etnografik belgesel sinemanın öncüsü Rouch, 1957 yılına kadar deneme çekimleri gerçekleştirerek, bundan sonra çektiği filmlerle belgesel sinema yapımında dikkat edilmesi gereken verileri ortaya koymuştur.

Jean Rouch, antropolog bakış açısını belgesel sinemanın geçirdiği süreç çerçevesinde yorumlayarak etnografik belgeselde olması gereken pratikleri kuramsallaştırmayı başarmıştır. Belgesel sinemada etnografik bakış açısının doğru ilerlemesi ve filmin kendi gerçekliğini ortaya çıkarması yönünden bu yaklaşım çok önemlidir. Etnografik belgesel filmler çok yönlüdür ve bütün yönleriyle kendini ortaya çıkarması, alan araştırması ve paylaşımcı antropoloji yöntemleriyle mümkün olur. Film yapımcısının kendini diğer dünyalara açması, etnografik araştırmanın sosyal ağı içinde meydana gelir. Rouch'un Songhay kültürüyle bağlantısı onun filmlerinde zincirleme bir anlatı oluşturur. Fakat filmlerindeki zincirleme bağ sadece yerel kültürlerin özellikleri yönünden değil, sinematografik olarak da birbirini tamamlamaktadır. Etnografik araştırma yöntemleri sayesinde Rouch, bu süreçte kültürle ilgili bilgilerini yaşayarak inşa etmiştir. Ayrıca kamera kullanımı, fikrin ve filmin doğaçlaması, dış ses ve müzik kullanımı gibi birçok unsuru kullanarak, klasik etnografik belgesel film anlayışından uzaklaşmış kendi sinema dilini yaratmıştır. Batının yerel kültürlerle olan bakış açısını, ortaya koyduğu sinema dili ile eleştirmiştir. Rouch, sinemada farklı yöntemleri deneyemeyi sevdiği gibi, sabit bakış açılarına karşı da sinemasıyla başkaldırmıştır. Yerel kültürlerle sunduğu imkânlarla, izleyici ile kültürler arasında aracısız bağ kurma çabası göstermiştir. Rouch'un bu süreci tam anlamıyla objektif olarak sunduğu iddia edilemeye de, ciddi bir adım olarak kabul edilmelidir.

Jaguar filmi ele aldığımızda, Rouch kültürel değişimleri bir parça yakalamış olmasına rağmen, tam olarak sosyo-kültürel sonuçları veremediği gözlemlenir. Sınırlı bir anlatım söz konusudur. Film, kahramanlarının kendi "öteki"liklerini keşfetme durumuna ve "öteki" üzerinden

yapılabilecek yorumlara açıktır. Fakat genel olarak diğer göçmenlerin ne yaptıkları ile ilgili bilgiler izleyiciye verilmez. "Öteki"ne bakış açısı konusunda sadece batılı dünyanın yerel kültürlerle karşı önyargılı olmadığı, bunun yanında kültürlerin de kendi aralarında önyargılı bir bakış açısına sahip olabileceği gözlemlenir. Rouch'un gözlemlediği ve kurguladığı bazı kimlikler, batının oluşturduğu kimlik kodlarından ibarettir. Kahramanlarımız Accra'da modern dünya tarafından kurgulanmış kimlikleriyle hareket ederler. Rouch'un filme olan yaklaşımındaki farkındalık ve öğrendiklerini sentezlemesi bugünün etnografik belgesel sineması için yol göstericidir. "Etnokurmaca"nın yarattığı dünya bizi orada yaşayan insanların yaşamlarına dair düşünmeye sevk eder. Bu noktada "etnokurmaca"nın klasik belgesel anlayışına farklı bir bakış açısı getirdiği söylenebilir. Rouch'un Jaguar filmi düşünebilen, karar verebilen, yorumlayabilen bir "öteki" ortaya çıkarır. Bu izleyicinin kafasındaki "öteki" imgesine gönderme yapar. Rouch'un kameranın arkasında bir aktör konumunda olması Jaguar'ın göç, kimlik, sömürgecilik gibi kavramlara dair söylemlerini zedelememektedir. Yönetmenin müdahale ve bakış açısının hiç olmadığını söylemek sinemanın olanakları çerçevesinde imkânsız gözükmemektedir.

Rouch'un sinema serüveninde özeleştirici yaparak kendini yapılandırması da çok önemlidir. Rouch'un kendi işlerini eleştirmesi ve ona karşı yapılan eleştirileri dikkate alması, onun etnografik belgesel film adına gösterdiği çabanın göstergesidir.

Rouch sinemada gerçeklik teorisine de farklı yaklaşımlarda bulunmuştur. Birebir mutlak gerçekliğin oluşması mümkün olamayacağından Rouch, gerçeği kahramanlar üzerinden yorum olarak izleyiciye sunar. Gerçekle kurmaca arasında gidip gelen film, gerçeğin birebir temsili iddiasında değildir. Rouch'un iddiası kavramların içindeki mesajlarda saklıdır.

Rouch, etnografik belgesel filmlerinde kültür, öteki, kimlik, çoksesselik gibi kavramları uzun yıllar önce hayata geçirmiş bir yönetmen olarak sinema tarihinde özel bir yerde olmalıdır. Hala tartışılmakta olan bu kültürel kavramlar, Rouch'un sinemasında önemli yer tutmaktadır. Rouch sinemasındaki etnografik ilişki yönetmen kadar karakterlerin de sesinin duyulmasını sağlamaktır. İkinci Dünya Savaşı sonrası Afrika'nın değişim ve dönüşümlerine tanıklık eden Jaguar, anlatımını gerçek kahramanlar üzerinden başarmıştır. Rouch'un o günün şartlarında sömürgecilik, kültürel değişim gibi konulara cesaretli yaklaşımları önemsenmelidir. Başkaları tarafından yapılandırılmış, dış sesle yönlendirilmiş olan etnografik sinema işlevini yerine getiremeyecektir. Jaguar, yerel öznelerin kendilerini temsil etme yetilerini ve başarılarını ortaya koyarak diğer filmlerin önünü açacak nitelikte öncü bir belgesel olmuştur. Rouch, kuramsallaştırdığı sinemasıyla gelenekçi bakış açısını da sorgulamıştır.

Bütün bu bilgiler doğrultusunda;

1. Etnografik belgesel film yapımında uzun süreli gözlem ve katılım önemlidir.
2. Gözlem ve katılım uzun bir süreçte belgeselin gerçekliğine dair yapılan yorumun ortaya çıkmasını sağlar.
3. Paylaşımçı antropoloji belgesel film yönetmenine geri dönüşüm sağlayarak, yönetimde farkındalık yaratır.
4. Katılımcı kamera kullanımı filmin doğaçlamasına katkıda bulunarak, samimi görüntülerin filme yansımaları sağlar.

5. *Doğaçlama ve Sine-trans deneyimleri, etnografik belgesel filmde "gerçeklik" olgusuna yorum getirerek filmsel gerçekliği oluşturur.*

6. *Etnografik belgesel filmlerde yerel gerçeklerin ve etnik portrelerin gösterilmesi belgesel sinemanın işlevleri açısından önemlidir.*

7. *Jaguar sömürgecilik, öteki, kültürel kimlik gibi kavramlara ayna tutarak siyasal bir portre çizer. Bu anlamda etnografik belgesel film yerel kültürlerin temsili özelliğini taşıyabilir.*

*Sonuç olarak, Rouch'un deneyimleri etnografik sinemanın önünü açan, bugün bile uygulanması gereken birçok yöntem içermektedir. Rouch'un Jaguar filmi, belgesel film tarihinde ciddi bir çaba olarak yerini almalıdır. Etnografinin ve hayal gücünün sınırları, Rouch'un sinemasında olduğu gibi günümüz etnografik belgesel filmlerde de zorlanmalıdır*

### Kaynakça

- Adalı B. (1986), *Belgesel Sinema*, İstanbul: Hil Yayınları.
- Altıntaş M. (2002), *Jean Rouch Ve Sinema Gerçek Üzerine Birkaç Not*, Belgesel Sinema Dergisi, İstanbul: Sayı 1
- Cereci S. (1997), *Belgesel Sinema*, İstanbul: Şule Yayınları.
- Emerson, M. Robert, Vd. (2008). *Bütün Yönleriyle Alan Çalışması*, Çev. A. Erkan Koca, Ankara: Birleşik Yayınları.
- Koçer S. (2008), *Jean Rouch Ve Etnokurmaca: Gerçekle Kurmaca Arasında*, Altyazı Dergisi, Mart Sayısı.
- Makal O.(2002), *Fransız Gerçekçi Okulundan Jean Rouch*, Belgesel Sinema Dergisi, İstanbul: Sayı 1
- Nannicelli T. (2006), *From Representation To Evocation: Tracing A Progression In Jean Rouch's Les Magiciens De Wanzerbé, Les Maîtres Fous, And Jaguar*, Visual Anthropology.
- Pempecioğlu N. (2005), *Belgesel Sinema Üzerine Yazılar-Biçim Olarak Belgesel*, Ankara: Babil Yayınları.
- Rouch J., Feld S. (2004), *Ciné-Ethnography*, Minneapolis: University Of Minnesata Press.
- Stoller P. (1992), *The Cinematic Griot: The Ethnography Of Jean Rouch*, Chicago:University Of Chicago Press.
- Scheinman, D. (1998), *The 'Dialogic Imagination' Of Jean Rouch: Covert Conversations In Les Maitres Fous*, In Documenting The Documentary: Close Readings Of Documentary Film And Video. Eds: Barry Keith Grant And Jeannette Sloniowski, Detroit: Wayne State University Press.
- Susar A. F. (2005). *Etnolojik Belgeleme-Etnografik Film Ve Sözlü Tarih Çalışmalarının Antropolojideki Yeri*, *Gelenekten Geleceğe Antropoloji*, Derleyen: Belkıs Kümbetoğlu, Hande Birkalan Gedik, İstanbul: Epsilon Yayınları
- Ulutak N. (1998), *Belgesel Sinemanın Öncüsü: Robert Flaherty*, Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Dergisi Kurgu, Sayı: 5

Ulutak N. (2003), *Robert J. Flaherty Ve Kuzeyli Nanook, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.*

Yüksel C. (2006), *Belgesel Sinemanın Doğruya Ulaşma Yolları, Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi Cilt.4*

## Güzel Sanatların Birer Dalı Olarak Cinayet ve İmgelerarasılık: *The House That Jack Built* Örneği

Şükrü Aydın\*  
Emine Uçar İlbuğa\*

### Özet

Lars von Trier; tartışma yaratan filmleriyle egemen Hollywood sinemasına başkaldıran, ve kendine has yarattığı provokatif sinema dili ile kendinden söz ettiren bir yönetmendir. Trier'in filmlerinde anti-semitizm, ırk ilişkileri, toplumsal cinsiyet politikaları ve yanlış düşünmeyle ilgili klişelerde yer alan 'hakikat'in ortaya çıkarılması adına sinematik provokasyonlar aracılığıyla ideolojik klişelere itiraz eden, düşünen ve düşündüren; dolayısıyla var olan kabulleri tersyüz eden bir dil öne çıkar. Bu nedenle Lars von Trier çektiği filmler ve ele aldığı radikal konularla bir yandan ismini sinema tarihine yazdırırken, diğer yandan önemli tartışmaların da odak noktasını oluşturur. İlk filmi *The Element of Crime* (1984) ile başlayan ve *Europa* (1991), *Breaking The Waves* (1996), *Idioterne* (1998), *The Dancer in the Dark* (2000) ile devam eden sinema kariyerinde özellikle teatral bir sahneleme tarzıyla öne çıkan *Dogville* (2003) ve *Manderlay* (2005)'in ardından, *Antichrist* (2009), *Melancholia* (2011) *Nymphomaniac I-II* (2013) gibi filmleri çekmiş ve bu filmler üzerine estetik, etik, siyasi bağlamlarda tartışmalar yürütülmüş ve yürütülmeye de devam etmektedir. Nitekim, yönetmenin provokatif eğilimlerinin artık sinemasıyla özdeş hale geldiğini öne süren Charles Martig, Trier'in sinemasını 'rahatsızlık/tahrik sineması' (cinema of irritation) olarak adlandırmaktadır.

Trier'in son filmi *The House That Jack Built* (2018)'de ise zeki ve obsesif bir seri katilin temizlik ve kusursuzluk takıntlarıyla işlediği cinayetler filmin ana temasını oluşturur. Filminin ana karakteri Jack; kurbanlarını bir resim ya da müzik şaheseri kusursuzluğu ile öldürmektedir. Bu çalışmada Lars von Trier'in en son filmi *The House That Jack Built* (Jack'in İnşa Ettiği Ev, 2018), bir tahrik sineması örneği olarak yönetmenin kendi filmografisini ve film yapma pratiğini özetleyen, bir başka deyişle kendi üzerine dönen, yönetmenin bireysel personasını oluştururken benimsediği sinema anlayışının özünü ortaya koyması bakımından özdeşünümsel sayılabilecek bir metafilm olarak ele alınmaktadır. Bu çalışma kapsamında *The House That Jack Built* filmi temel çıkış noktası olmak üzere Lars von Trier'in tahrik sinemasında imgelerarasılığın tezahürleri üzerine bir tartışma yürütülecektir.

**Anahtar Sözcükler:** Lars von Trier, İmgelerarasılık, Tahrik Sineması, Provokasyon, Metafilm

\*ORCID: 0000-0002-9756-240x &

E-mail: sukruaydin@akdeniz.edu.tr & ucarilbuga@akdeniz.edu.tr

DOI: 10.31122/sinefilozofi.675550

Geliş Tarihi - *Recieved*: 15.01.2020

Kabul Tarihi - *Accepted*: 15.04.2020



## Murder And Inter-Imagery As Fine Arts: *The House That Jack Built* As A Case Study

Şükrü Aydın\*  
Emine Uçar İlbuğa\*

### Abstract

Lars von Trier is a renowned director for his own provocative language of filmmaking and rebellious stance against dominant Hollywood cinema by means of his controversial films. A thought-provoking language that subverts extant assumptions and norms is prominent in Trier's oeuvre because his films rejects ideological conventions through cinematic provocations in order to reveal the 'truth' in the clichés related to anti-Semitism, race relations, politics of gender and misconceptions. Thus, on the one hand Lars von Trier has left his mark in the film history with respect to films he shot and radical topics he tackled, and on the other he has become the focus fierce debates. Starting with his first film *The Element of Crime* (1984), films such as *Europa* (1991), *Breaking the Waves* (1996), *Idioterne* (1998), *The Dancer in the Dark* (2000) have laid the foundation of his filmography. His following films *Dogville* (2003) ve *Manderlay* (2005) drawed attention especially in terms of their style of *mise en scene* borrowed from epic theatre. Trier has gone on to direct contentious films such as *Antichrist* (2009), *Melancholia* (2011) and *Nymphomaniac I-II* (2013), on which there has been much debate in terms of in aesthetics, ethics and politics and still are. As a matter of fact, Charles Martig, who claims that the director's provocative inclinations has become superposable to his filmography, designates the cinema of Lars von Trier as a 'cinema of irritation'.

In Trier's most recent film, *The House that Jack Built* (2018), the murders committed by a clever, OCD serial killer with obsessions of neatness and perfection form the main theme of the film. The main character of the film, Jack, kills his victims with the perfection of a great artist that creates a painting or musical masterpiece. In this paper, *The House That Jack Built*, the most recent film by Lars von Trier, is approached as an example of cinema of irritation and a self-reflexive/metafilm in terms of epitomizing the oeuvre and filmmaking practice of the director; revealing the essence of understanding of cinema that he adopted while he was creating his own individual persona. This paper makes a discussion on the manifestations of inter-agency in Lars von Trier's cinema of irritation by focusing specifically on *The House That Jack Built* as a case study.

**Keywords:** Lars von Trier, Inter-imagery, Cinema of Irritation, Provocation, Metafilm

\*ORCID: 0000-0002-2220-4034

E-mail: sukruaydin@akdeniz.edu.tr & ucarilbuga@akdeniz.edu.tr

DOI: 10.31122/sinefilozofi.675550

Received - *Geliş Tarihi*: 15.01.2020

Accepted- *Kabul Tarih* : 15.04.2020

## Giriş

Lars von Trier, ilk filmlerinden itibaren içerik, teknik ve anlatı yapısı bakımından kabul görmüş uyuşmaları yıkan, en azından yıkmayı deneyen ya da onları dönüştüren sinema diliyle günümüzün tartışmalı, ama aynı zamanda yenilikçi olarak kabul edilen sinemacıları arasındadır. Filmleri *modern noir*'dan, melodrama, erotik-dramdan korku ve bilim-kurguya uzanan yelpazede tür sinemasından, hem de sürrealizmden dışavurumculuğa uzanan avangart ve deneysel kaynaklardan beslenmektedir.

Trier'in neredeyse her filmi tartışma yaratmıştır. Filmlerinin teknik, içerik ve oyuncu yönetimi bakımından deneysel ve yenilikçi olmasını övgüyle karşılayanlar yanında, Trier sinemasını politik/apolitik, radikal, saldırgan, gereksiz sert bularak eleştiren karşıtlar olmuştur. Çoğu zaman bireysel tutum, davranış ve söylemleri nedeniyle kişisel personası filmlerinin önüne geçer. Belki de sinema tarihinin en tartışmalı, en provokatif, en huzursuz ama aynı zamanda tabu konulara en radikal yaklaşan, sert üslubuyla her filminde farklı teknikleri bir arada kullanmaktan çekinmeyen bir yönetmendir.

Saf sinemaya dönüş amacıyla yazdığı Dogma 95 Manifestosu, Hollywood'a yönelik sert eleştirisi, telkin, manipülasyon ve kışkırtıcılık üzerinden izleyici ile kurduğu çarpık ilişki göz önüne alındığında Lars von Trier'in filmlerinin ve sinema anlayışının en temelde provokasyon olgusuna dayandığı öne sürülebilir. Danimarkalı yönetmen; faşizm, ırk, ötekilik, cinsellik, insanlığı aşan saflık, endişe, kaybeden olmak, iyi, kötü, suçluluk duygusu, sadizm, mazoşizm gibi kavramları ele alması; renk, ışık ve kamera kullanımındaki yenilikler üzerinden yarattığı "resimsel görsel üslup" ve her filmde daha önce denemediği yeni tekniklere başvurması nedeniyle "yeraltı sanatının punk provokatörü" olarak kabul edilir. Çünkü Trier'in filmlerinde toplumdaki egemen anlayış uç noktalarda ele alınır. Örneğin, öteki olarak özellikle egemen ataerki toplumda kadınlar ve kadın cinselliği erotik drama-pornografi sınırlarında ortaya konular; görünen gerçeklik karşısında görünmeyen görünür kılınır, koşullar içinde değişen/dönüşen karakterler ve onların bilinçlerine, eylemlerine etki eden toplumsal, kültürel, tarihsel, dinsel koşullar sorgulanır. Lars von Trier'in filmlerinde genellikle karanlık ve uç konulara ilgi göstermesi hem burjuvazinin dokunulmaz kıldığı şeyleri yakından incelemek hem de izleyicilerini fiziksel bir tepki vermeye kışkırtma isteği sebebiyledir. Zira tabuların incelenmesini hastalıklı bir zihnin belirtisi olarak değil bilakis sağlıklı bir düşünüşün sonucu olarak görür (Stevenson, 2005: 28). Bu bakımdan yönetmenin provokatif eğilimlerinin artık sinemasıyla özdeş hale geldiğini öne süren Charles Martig, Trier'in sinemasını 'rahatsızlık/tahrik sineması' (cinema of irritation) olarak adlandırmaktadır. Lars von Trier, kendisini siyasal olarak angaje bir sanatçı olarak konumlandırmasa da; mevcut düzenin kabullerini, doğrularını ve iyilik anlayışını sorgulamak gibi zorlu ve çatışmalı alanlara girmekten çekinmemesi böylesi bir tanımlamayı doğrular niteliktedir.

Bu arkaplandan hareketle, bu çalışmada her ne kadar yönetmenin öncelikle sekiz bölümlük şşşbir televizyon dizisi olarak tasarlayıp, daha sonra sinema filmine dönüştürdüğü *The House That Jack Built* (*Jack'in İnşa Ettiği Ev*, 2008) filmi, Danimarkalı sinemacının kendi filmografisini açımlayan özdeşimsel bir metafilm olması bağlamında

değerlendirilecektir. İnceleme konusu olan filmin tahrik sinemasının iyi bir örneği olması itibarıyla, kendi sinema anlayışını "...bir film ulusal değil bireysel olmalıdır. Dünyayla dünyanın anlayacağı dilden konuşmalı, ama kendisini yapan insanın sesini taşımalıdır" (Stevenson, 2005: 173) sözleriyle ifade eden Trier'in *sesini taşıdığı*, bir diğer deyişle yönetmenin sinema anlayışının özünü ortaya koyduğu varsayımından yola çıkmıştır. Bu sebeple öncelikle Trier'in filmografisinde öne çıkan nitelikler, yönetmenin film diline ve dramaturjisine odaklanan imgelerarası bir okumayla ortaya koyulmuş; daha sonra tespit edilen nitelikler doğrultusunda hem özdüşünümsel bir film, hem de bir tahrik sineması örneği olarak *The House That Jack Built'in* bir değerlendirmesi sunulmuştur.

### Toplumsal Doğrular, Kabüller ve İnançlarla Yüzleşme Avrupa Üçlemesi

Lars von Trier'in 1984'de tamamladığı *The Element of Crime* (*Suç Unsuru*, 1984), *Epidemic* (*Salgın*, 1987) ve dört yıl sonra çektiği *Europa* (*Europa*, 1991) filmleri bir bütün olarak Avrupa Üçlemesi<sup>1</sup> adıyla bilinmektedir. Bu filmlerde ana kahramanların hipnoz ve rüya yoluyla Avrupa tarihine çıkarıldıkları yolculuklar temel alınır. Böylece salgın hastalık, cinayet, suç ve savaş gibi konular üzerinden Avrupa'nın tarihin belli dönemlerindeki karanlık portresi çizilir.

Linda Bedley'e (2010: 21-22) göre, üçlemedeki her bir filmde, anlatının geçtiği - kısmen ya da tamamıyla- özümsemiş Avrupa, kahramanların ancak hipnoz ve trans yoluyla geri dönebildiği karanlık bir travma mekanı olarak resmedilir. Avrupa Üçlemesi suç, salgın ve savaş gibi temalar üzerinden Avrupa'nın bir kriz içinde olduğu fikrinden hareket etmektedir. Trier'e göre bu filmler "Avrupa'nın kıta hakkında çok şey anlatan bir eskiz resmi gibidir" (Schepele, 2000: 126).

*Europa* haricindeki diğer filmler olan *The Element of Crime* ve *Epidemic*'te yer-mekan çok belirgin olmasa da, Trier'in gözünde Avrupa Almanya'dan ibarettir; zira Almanya çağdaş Avrupa'yı biçimlendiren kültürel unsurların ve tarihsel hafızanın zengin kaynağıdır. Avrupa üçlemesi filmlerinde Avrupa Almanya'ya ve Nazi kültürüne işaret etmektedir. Almanya, Avrupa'nın geçmişini ve bugünü anlamak için kahramanların hipnotik yolculuklar ile sürekli dönmek zorunda kaldıkları bir suç mahalidir.

Lars von Trier'in sinemanın hipnotik transa benzer durumları tetikleyebileceğine/ortaya çıkarabileceğine dair yaklaşımı Avrupa Üçlemesi'nin filmlerinde anlatı ve hipnoz arasındaki benzerliğe yapılan vurguda belirginleşmektedir (Hjort, 2002: 361). Çağdaş bir *film noir* çekme girişimi olan *The Element of Crime*'in bütün hikayesi işlenen seri cinayetleri Kahire'deki bir psikiyatrist tarafından hipnotize edilen Avrupalı polis Fisher ile ilişkilendirmek üzerine kuruludur. Filmde Kahireli psikiyatrist kameraya bakarak telkini

<sup>1</sup> Akademik kanonda sıklıkla Avrupa Üçlemesi olarak bilirse de, bu filmlere belki Lars von Trier'in mezuniyet filmi olan *Befrielsesbilleder* (*Özgürlüğün İmgeleri*, 1982) de eklenebilir. Savaşın sona ermesiyle Danimarkalı metresini ziyarete giden bir Nazi subayını konu alan film, İkinci Dünya Savaşı sonrasında Danimarkalıların Nazilere karşı giriştiği intikam alma sürecini Tarkovskyvari bir üslupla ele almış ve Danimarka'da sinema salonlarında gösterime sokulan ilk öğrenci filmi olmuştur. Kabul görmüş resmi tarihi alaşağı etmesi ve kurtarılmış bir travma hafızası niteliği taşıması nedeniyle, Trier'in mezuniyet projesinin tonu, uyandırdığı duygular ve öne çıkardığı fikirler bakımından Avrupa Üçlemesi'nin habercisi olduğu söylenebilir.

altındaki kahramana seslenir ve geçmişle yüzleşmesi için harap olmuş kıyamet-sonrası Avrupa'ya dönerler.

Düşük bütçeli, siyah beyaz bir meta-film olan *Epidemic*'te Lars von Trier'in bizzat kendisi hem saygısız, alaycı bir sinemacıyı hem de *film-içindeki-film*'de tasarlanan idealist doktor Mesmer'i canlandırmaktadır. Film, Trier ve senarist Niels Vørsel'in projelerini Danimarka Film Enstitüsü'nden gerçek bir danışman olan Claes Kastholm Hansen'e sunduğu sahne ile sona erer. Yapılan sunumun bir kısmı genç bir kadının hayal edilen kurmaca evrene dahil olması amacıyla hipnotize edilmesini içermektedir. Filmde bir anda sunumun yapıldığı odadakiler de kurmaca evrendeki vebaya benzer semptomlar göstermeye başlarlar - kadın kurmaca ile gerçekliğin iç içe geçtiği filmin 'diegetik şimdi'sinde yaşanmakta olan bir salgına dair kehanetlerde bulunan bir falcıya ve filmin kendisi için de bir metafora dönüşür (Hjort, 2002: 362).

Nazi sempaticanı Katharina Hartmann ve Amerikalı idealist bir genç olan Leo Kessler arasındaki melodramatik aşk öyküsünü ele alan *Europa*'da, Lars von Trier, girift bir sinematik anlatım biçimini tercih eder. Hipnoz ve sinemayı birbirine denk pratikler olarak kullanır. Filmin henüz başında Max von Sydow'un seslendirdiği hipnotizmacı-anlatıcı seyirciye filme dahil olmasını emreder, böylelikle hem kahramanı hem de seyirciyi hipnoza benzer bir şekilde yönlendirir.

Avrupa üçlemesindeki her bir filmin birbirlerinden birçok açıdan farklılıkları olsa da, bu filmler Lars von Trier'in uzak plan/geniş çekimlere ve büyük ölçüde yapay ama incelikle inşa edilmiş setlerde yapılan girift kamera hareketlerine önem veren Alman dışavurumcu sinematik tarza olan hayranlığının birer göstergesidirler.

Avrupa Üçlemesi filmlerinde resmedilen dünyaların gerçekliğinin ya da bir başka deyişle *diegesis*in altı daha en baştan oyulmuştur, zira bu filmlerin dünyaları ana karakterlerin zihinsel projeksiyonlarından ibarettir; dahası bu projeksiyonlar güvenilir algısal kanıtlara da dayanmamaktadır. Resmedilen dünyalar tamamen fotografik ve sinematografik imkanlarla inşa edilmiştir. Perdedeki nesnelere ve mekanlar sırf ışıklandırma efektleri haline gelmiştir, dolayısıyla filmlerdeki uzam ve zamanın Newton'cu fiziksel gerçeklikle çok az benzerliği bulunmaktadır (Simons, 2007: 84). Avrupa Üçlemesi filmleri zihinsel yolculuklar olarak inşa edilmiştir. Örneğin, *The Element of Crime*<sup>2</sup>'de mizansen ne tarihe ne de belleğe referans yapmaktadır, aksine Fisher'ın bilinçdışının oldukça öznel ve muhtemelen de enfekte görülerinin bir temsilidir.

*The Element Of Crime* daha sonra Trier sinemasının ayırt edici nitelikleri olacak çeşitli sinematik teknikleri bağlamlarından koparan bir imajlararasılık kurmak, tür sinemasının uyuşmalarını temellük ederek alışılmışın dışında kullanmak gibi özellikleri de taşımaktadır.

<sup>2</sup> Erken doğmuş aşırı-stilize bir sanat filmi olarak *The Element of Crime* dönemin Amerikan popüler kültüründe revaçta olan eğilimleri temsil etmekteydi. 80'lerin kıyamet-sonrası neo-noirlerinden esinlenerek 90'larda popüler hale gelen seri katil filmlerine ön ayak olmuş, *The Silence of the Lambs* ve *Se7en* gibi filmlerin habercisi haline gelmişti. Avrupa Üçlemesi filmleri çevresi tarafından yıkıma uğrayan ya da yaptıkları işin doğası gereği suçlu ile iyi adam arasındaki çizginin bulanıklaştığı polisleri, memurları ya da muhbirleri konu alan Fritz Lang'ın *M* (1931)'i, Carol Reed'in *The Third Man* (1949)'i ve Orson Welles'in *Touch of Evil* (1958),<sup>1</sup> gibi klasik noir filmlerinden yararlanmaktadır.

Lars von Trier'in etkilendiği kaynaklar ve filmlerinde yaptığı göndermeler çok geniş bir yelpazeyi oluşturmaktadır. Gruzinski'ye göre, "başka sinemacılardan çalmak, yazı yazarken alfabelediği harfleri kullanmak gibi bir şeydir (Gruzinski, 1997: 513). Daniel Frampton (1993)'a göre, Trier'in filmlerindeki sinematik göndermelerin ve alıntılarının bolluğu, sinemanın en önemli auteurlerinin estetik başarılarına tanıklık etmektedir. Bainbridge (2007)'e göre ise bu eklektik metinlerarasılık salt saygı duruşu anlamında değildir, Trier kendi sinematik dilinin oluşumunun kilit anlarına böyle işaret ederek hem sinemaya dair derin bilgi birikimini ortaya koyar, hem de kendisini sinema tarihinin en önemli ustalarıyla aynı çizgiye yerleştirir.<sup>3</sup>

Bununla birlikte Trier'in etkilendiği kaynaklar sadece sinema ile de sınırlı değildir; edebiyat, tiyatro, felsefe ve müzik de beslendiği kaynaklar arasında önemli yer tutmaktadır. Sinema dışındaki kaynaklar arasından en belirgin olanı besteci Richard Wagner'dir. Sözgelimi, *The Element of Crime*'in çekimleri sırasında Lars von Trier, çekimleri sanatsal bir 'happening'e dönüştürme çabasıyla Wagner'in eserlerini çaldırılmıştır (Bjorkman 2003: 69). Dahası, Wagner'in etkileri Lars von Trier'in üslubunun ve tekniğinin çeşitli yönlerinde de gözlemlenebilmektedir. Bir besteci olarak Wagner, özellikle orkestrasyonu ve çeşitli melodileri birbirine uydurma/aynı anda kullanma anlamına gelen *kontrpuan*'a yaptığı vurgu ile bilinmektedir. Trier'in erken dönem yapıtları, üst üste çekim/bindirme (superimposition), geriden gösterim (back-projection), önden gösterim (front-projection), aynı çerçevede renkli ve tektonlu imajların eşzamanlı kullanımı gibi teknikler bakımından üslup/tarz açısından sanatsal üretiminin bu biçimine oldukça yakındır (Bainbridge, 2007: 2). İlk filmlerinde görülen bu türden temalara daha sonraları eklenen ihanet, intikam, kurtuluş, dişillığe duyulan hayranlık, iyilik ve kötülük arasındaki sınırlara dair büyük bir merak Trier'in filmografisinin (Bainbridge, 2007: x) temel özelliklerini oluşturur.

### Altın Kalpler Üçlemesi

Lars von Trier'in "Altın Kalpler" olarak bilinen bir sonraki üçlemesi kadın kahramanlarda somutlaşan, kişiyi trajik sona götüren saf iyilik ve naiflik temalarıyla öne çıkmaktadır. Yönetmenin bizzat kendi ifadesine göre üçlemenin ortak teması Grimm Kardeşler tarafından derlenmiş "Yıldız Parası"<sup>4</sup> adlı bir masala dayanmaktadır (Smith, 2000: 22). *Breaking the Waves* (*Dalgaları Aşmak*, 1996), *Idioterne* (*Deliler*, 1998) ve *Dancer in the Dark* (*Karanlıkta Dans*, 2000) filmlerinin ortak özelliği kadınların iyilikleri ve yüreklerindeki saflığın insan ötesi sınırlarıyla ilgilidir: İyilik nereye kadar gidebilir? *Film noir* türünden beslenen Avrupa Üçlemesi'ndeki *femme fatale* karakterlerin yerini Altın Kalpler üçlemesinde Bess (*Breaking the Waves*), Karen (*Idioterne*) ve Selma (*Dancer in the Dark*) gibi koşulsuz, şartsız

<sup>3</sup> Lars von Trier'in kibirli, kendini beğenmiş ve küstah kişiliği asıl ismi olan Lars Trier'e Almanya'da asilzadelere verilen "von" ekini eklemesi bakımından da bilinmektedir.

<sup>4</sup> Grimm Kardeşler'in halk masalı ailesini yitirdikten sonra yiyecek ve barınak bulmak için ormana giden saf ve temiz kalpli bir kızı konu alır. Küçük kız herşeyini ormanda karşılaştığı gariban çocuklarla ve ihtiyar bir adamla paylaşır. Altın kalpli küçük kız o kadar iyilik ve fedakarlık yapar ki artık elinde sırtına geçireceği bir elbisesi bile kalmamıştır. Fakat masalın sonunda bitmeyen inancı ve saflığı gökten yere düşünce altına dönüşen yıldızlarla ödüllendirilir. Karşılık beklemeden yapılan iyiliğin ve şartlar ne kadar kötü olursa olsun düzene olan inancın mükafatı olarak, altın kalpli kız hem manevi olarak kurtuluşa erer, hem de sınıf atlamış olur.

sadakat besledikleri sevdikleri insanlar için kendilerini feda eden idealist kadın karakterler alır (Bunch, 2012:198).

Bu karakterlerin hepsi iyilik ve sadakatlerinin bedelini içinde yaşadıkları toplum tarafından cezalandırılarak öderler. İskoçya'nın küçük bir ada kasabasında geçen *Breaking the Waves*'ın başkahramanı Bess, bir iş kazası sonucu sakatlanan kocasının genel geçer ahlak anlayışına uymayan arzusunu onu çok sevdiği için yerine getirir: Hala evli olmasına rağmen başka erkeklerle birlikte olup yaşadıklarını kocasına anlatır. Nihayetinde ise hem tecavüze uğrar, hem de kendisini kasabanın koyu Katolik cemaati tarafından dışlanmış olarak bulur. *Idioterne*'de zihinsel engelli taklidi yaparak yaşadıkları burjuva toplumunu rahatsız etmeyi amaç edinmiş gruba sonradan katılan Karen, gruba olan sadakatinden ötürü taklidini kendi ailesi önünde de sürdürdüğü için ailesiyle ilişkileri bozulur. Her ne pahasına olursa olsun çocuğunun görme yetisini yitirmesine engel olmak isteyen Selma ise, bütün fedakarlıklarına rağmen asılarak idam edilir.

Lars von Trier, saflık ve idealizm hayatın gerçekleriyle karşı karşıya kaldığında sonucun daima trajedi olacağına dair karamsar bir yaklaşımı benimsemektedir. İdealizm ve sadakatin ölçüsü bakımından belirgin farklılıklar gösterecek de Bess, Karen ve Selma gibi altın kalpli kadınlar; Bunch'un (2012: 199) "naif çömezler" olarak adlandırdığı Avrupa Üçlemesi'ndeki genç idealist erkek kahramanların birer çeşitlemesi gibidirler. Kadınlar sevdiklerine, hislerine ve yakınlarına sonuna kadar sadık kalmaları bakımından yer yer akıldışıya varan duygusal idealizmi; "naif çömezler" ise zekalarına, kariyerlerine ve ideolojilerine olan bağlılıklarıyla rasyonel idealizmi vücuda getirirler.

Katolik Hristiyanlığın İsa peygamberle özdeşleştiği kendini başkaları için feda ederek kefarete ulaşılacağı inancını, sevdikleri erkekler için kendilerinden vazgeçen kadın kahramanlarla ilişkilendiren Trier, bir anlamda İsa figürünü dişileştirmekte ve birçok feminist eleştirmen tarafından ataerki hegemonyayı yeniden üretmekle suçlanmaktadır (Mandolfo, 2010: 285). Bu sebeple özellikle *Breaking the Waves*'de kocası için çekmekte olduğu acıların Bess'in kendisini de Tanrı'ya yaklaştırmakta olduğuna dair vehmi ve *Dancer in the Dark*'da Selma'nın Hz. İsa gibi çarmıha gerilmesine idam edilmesi bu görüşü pekiştirmektedir.

Bununla birlikte, tıpkı Avrupa Üçlemesi'nde olduğu gibi daha geniş bir sinema tarihinin imajlar-arası okuması Altın Kalpler Üçlemesi için farklı bir perspektif sunabilir: "Üçlemenin her bir filmi, olay örgülerinin en temel ayrıntılarından da anlaşılabilirliği gibi melodram türünün geleneklerinden yararlanmaktadır" (Bainbridge, 2007: 104). Özellikle Marksist eleştiride melodramlar, Hollywood endüstrisinin kapitalist gündemiyle tezatlık içinde, yoksullardan yana olan bir toplumsal eleştiri alanı olarak kabul edilir (Elsaesser, 1987).

Çatışmaya, etik ve ahlaki sorgulamaya yönelik vurgusuyla melodram türü Lars von Trier'e idealizmi, koşulsuz sevgiyi ve neyin doğru neyin yanlış olduğunu sorgulamak için deneysel bir alan sağlamıştır. Nitekim, bu filmlerin melodramatik özellikleri yalnızca konuları ve olay örgüleriyle sınırlı kalmamakta, filmlerin biçimlerine ve stilistik buluşlara da –örneğin, mizansenin ikonografik özellikleri ya da film müziği gibi diegesis-dışı unsurların

öne çıkarılması- yansımadır. Trier karakterlerin kendilerini içinde buldukları durumun psikolojik, ideolojik ve duygusal karmaşıklığını yansıtmak için anlatıyı aşırılıkla yükleyen melodramları kendine özgü bir biçimde yorumlamaktadır (Bainbridge, 2007: 106). Melodramatik etki *Breaking the Waves*'de mizansen ile, *Dancer in the Dark*'ta ise müziğin kullanımı yoluyla belirginleşse de, *Idioterne* bu türden bir imajlar-arası yakınlığı yadsımda gibi görünmektedir. Nitekim, *Idioterne* estetik açıdan melodramdan ziyade sahte belgesel tarzına daha çok uymaktadır. Yönetmenin bu tezatlığı kasıtlı olarak benimsediği öne sürülebilir. Zira, Altın Kalpler üçlemesinin filmleri Dogma ruhuna uygun biçimde, genel olarak doğaçlama gibi görünen performansları kaydeden el kamerasıyla çekilmiştir. Böylelikle Trier'in, bir taraftan cinema verité'ye meyleden belgesel dokusunu melodramla bütünleştirerek biçimsel açıdan bir yenilik ortaya koyduğu öne sürülebilir.

### Amerika Fırsatlar Ülkesi Üçlemesi

*Dogville* (2003) ve *Manderlay* (2005) filmleri sinema kariyerinde özellikle epik teatral sahneleme tarzıyla öne çıkar. Gerçek mekanların dışında, gerçekte var olmayan sadece film için oluşturulmuş stüdyo ve dekorlardan ibaret kurmaca mekanlar olarak kurgulanmıştır. Amerika: Fırsatlar Ülkesi Üçlemesi'nin (Elçi Özcan, 2016: 224-242) üçüncü filmi Wasington [sic] henüz çekilmemiştir.

*Dogville* ve *Manderlay*, Amerika nosyonunda kökleşmiş jeopolitik varsayımları ele alır. Burada Trier'in açıkça eleştirdiği özellikle Amerikan kimliği olsa da, ele aldığı temalar ve meseleler Holokost gibi olaylar etrafındaki sessizlik, ırkçılık, geçmişle yüzleşme gibi daha önceden ele aldığı temalarla bağlantı kurar. Franz Kafka'nın aynı adlı romanını okuduktan sonra başlayan Amerika'ya yönelik ilgisi dolayısıyla *Dogville* ve *Manderlay*'de içerdekiler ve yabancılar arasındaki gerilimli dinamiği ve içselleştirilmiş tahakküm biçimlerini sorgulamaya girişir.<sup>5</sup>

*Dogville*, bir çete lideri olan babasına insanların özünde yaradılışları gereği iyi insanlar olduklarını kanıtlamak için kaçıp küçük bir Amerikan kasabasına sığınan Grace'in öyküsünü konu almaktadır. Grace'i haydutların elinden kurtaran genç idealist entelektüel Tom, onu Dogville'e götürmek ister, fakat bunun için önce kasaba sakinlerinden izin alması gerekmektedir. Sürekli kasabalılara Dogville'in artık hoşgörülü bir toplum olmadığını, insanların karşılık beklemeden iyilik yapmayı unuttuğunu vaaz eden Tom için Grace bir fırsat yaratır. Fakat Grace'i aralarına kabul etmelerinden kısa süre sonra başına konmuş bir ödül olduğu duyulunca Grace suistimal edilmeye başlanır ve sonunda kasaba sakinleri onu başına ödül koyan gangsterlere teslim etmeye karar verirler. Sonunda çete liderinin Grace'in babası olduğu anlaşılır ve Grace babasının adamlarına bütün kasaba halkını katletme emrini verir. Trier'in filmlerinde tekrar eden bir tema iyi niyetle yola çıkan idealist kahramanların yıkıma yol açması ile burada da karşılaşılır.

*Dogville*, Grace'in öyküsünün sonu değildir. Trier'in, *Dogville*'in sonunda bıraktığı hikaye üçlemenin ikincisi *Manderlay*'de Grace Margaret Mulligan karakterinin etrafında döner ve

<sup>5</sup> Dünyanın süper gücü Amerika karşısındaki konumunu şu sözlerle açıklar: "Daha çok küçükken eğer güçlüysen, iyi ve adil olmak da gerektiğini öğrendim. Amerika bunların hiçbiri değil." (akt. Hjort, 2010: 401).

1930'ların Alabama'sında, köleliğin kaldırıldığından ilanından 70 yıl geçmiş olmasına karşın hala açıkça uygulandığı Manderlay plantasyonunda geçer (Metin, 2014:1-24). Grace kölelerin yaşam koşullarını düzeltmek için Manderley'de kalıp onlar için mücadele etmeye karar verir.

Birçok eleştirmen tarafından Brechtien estetiğin sinemasal tezahürü olarak görülen *Dogville ve Manderlay*, Brecht'in kendi özgün fikirlerinden çok Trevor Nunn'ın televizyon dizisi olarak çektiği epik tiyatro uyarlamalarının etkisini taşımaktadır (Bedley, 2010: 105). Brecht *Dogville ve Manderlay*'de kullanıldığı biçimde "her şeyi bilen dış sesi, extra-diegetik müziği, rol yaptığını aşikar etmeyen rol yapma biçimlerini, bölümler arası başlıkları gibi anlatım imkanlarını benimsemezdi" (Loren ve Metelmann, 2010: 202). Lars von Trier, Brecht'in yabancılaştırma estetiğini yine Brecht'in amaçladığı şeyin tam zıddı olarak izleyicide yoğun duygular uyandırmak için kullanmaktadır.

### Depresyon Üçlemesi

Trier'in *Antichrist* (Deccal, 2009), *Melancholia* (Melankoli, 2011) ve tek film olarak planlanan fakat uzunluğu nedeniyle iki ayrı film biçiminde yayınlanan *Nymphomaniac Part I-II* (İtiraf Bölüm 1 ve İtiraf Bölüm 2, 2013)'den oluşan Depresyon Üçlemesi, yönetmenin geçirdiği rahatsızlık dolayısıyla hastaneye kaldırıldığı dönemde yaşadığı kişisel deneyimlerinin sinematik olarak dışavurumudur. Hatta bir anlamda Lars von Trier'in depresyonla bir tür mücadele etme biçimi ve terapisi olarak görülebilir. Nitekim, yönetmenin bizzat kendisi de üçlemenin ilk ilki olan *Antichrist*'i "bütün kariyerinin en önemli filmi" olarak tanımlamakta; filmin yaratım sürecinin önceki filmlerinden farklı şekilde geliştiğini -sözelimi sahnelerin sebepsiz olarak eklenmesi, imajların mantıktan ya da dramatik düşünceden bağımsızca birleştirilmesi, kendisinin o dönemde gördüğü rüyalarından devşirilmesi vs. gibi- ve "bir tür terapi" olarak geliştiğini ifade etmektedir (Trier, 2009).

Lars von Trier'in daha önceki filmlerinin yapım süreçleri üzerinden örneklendirdiği farklılık, Depresyon Üçlemesi'nde yönetmenin sinemasında tematik ve teknik anlamda da gözlemlenebilecek keskin bir kopuşa işaret etmektedir. Nitekim, film tekniği açısından ağır çekim (super slow-mo) ve bilgisayarda üretilmiş görüntüler (computer-generated imagery, kısaca CGI) gibi -*Antichrist*'in ağır çekim prologu ve *Melancholia*'nın görsel efektleri vs. gibi üçlemede birçok örneğe rastlamak mümkündür- daha önce pek başvurmadığı yöntemlerin yanı sıra, Olga Turysheva'ya (2015: 205) göre, Depresyon üçlemesinin öne çıkan en önemli özelliği yönetmenin dünya görüşünde meydana gelen köklü bir değişikliğin, merhametli bir Tanrı'ya olan inancında hayal kırıklığına uğradığı için ateizmi kucaklamasının, bir başka deyişle semavi inançla olan ilişkisindeki kırılmanın dışavurumu olmasıdır.<sup>6</sup> Bu bakımdan Depresyon Üçlemesi, Altın Kalpler Üçlemesinin tam zıddı olarak karşımıza çıkmaktadır. Hz. İsa'yı andıran bir karakterin yalnızca başkalarının kurtuluşu için değil, kendi günahlarının

<sup>6</sup> Yönetmen bunu en sarıh ve doğrudan biçimde şöyle ifade etmektedir: Doğayı dinlemek, incelemek gereklidir, ki ancak o zaman her yerde yalnızca kederin ve acının hüküm sürdüğü belli olur. Bütün canlılar hayatta kalmak için çabalıyor ama ölüyorlar. İşte size pastoral şiir. Böyle bir doğanın adil bir Tanrı tarafından yaratıldığı fikrini kabullenmekte zorlanıyorum (akt. Turysheva (2015: 205).



kefareti olarak da büyük fedakarlıklar yaptığı; bir anlamda saf, karşılıksız sevgi temasını ele alan önceki filmlerin aksine Depresyon Üçlemesi, Hristiyanlığın öne çıkardığı hakiki şefkat, merhamet, kurtuluş, tövbe gibi kavramların temelsizliğini ve beyhudeliğini temel almaktadır. Örneğin, *Nymphomaniac Part I-II*'de Joe'nun bütün hikayesini dinleyen ve ona şefkatle yaklaşan Seligman'ın en nihayetinde Joe'ya tecavüz etmeye yeltenmesi bu yaklaşımın kristalize olduğu anlardan birisidir.

Bir başka örnek olarak ise, *Antichrist* filmi adını Frederich Nietzsche'nin ünlü kitabının başlığından almaktadır. Ünlü filozofun "Deccal" kitabının altbaşlığı ise "Hristiyanlığa Lanet"tir. Dahası, Lars von Trier'in Zentropa şirketini birlikte kurduğu Aalbek Jensen, *Antichrist*'i "dünyayı yaratanın Tanrı değil de Şeytan olduğu fikrine dayanan, daha geniş izleyici kesimi için, bir korku filmi... Krallık dizisi tarzında..." bir film olarak tanıtmıştır (akt. Bedley, 2009: 140).

Eşiyle cinsel ilişkide buldukları sırada küçük çocuğunun pencereden kendisini aşağı atmak üzere olduğunu gören ama orgazm anını bozmamak için tepki vermeyen bir annenin depresyona girmesini ve bir psikiyatr olan eşinin onu tedavi etmek için medeniyetten uzakta bir orman evine -Cennet- çabasını konu eden *Antichrist*; dünyaya çarpmak üzere olan bir gezegen yüzünden bütün insanlığın kaçınılmaz sonunu iki kız kardeşin sorunlu ilişkisi ve psikolojileri üzerinden ele alan *Melancholia* ve son olarak nemfomaniden muzdarip bir kadının öyküsünü mizojeniye varan bir üslupla ele alan *Nymphomaniac Part I-II*'den oluşan Depresyon Üçlemesi, burjuva ahlakı, Katolik inancının Adem ve Havva hikayesi, şeytan, kötülük, cadılık, erillik, dişillik, doğa, cinsellik, hayatın sonluluğu karşısında kayıtsız bir Tanrı gibi kavramları "yer yer pornografiye varan bir üslupla deşmesiyle" (Kibar, 2015: 656) Lars von Trier'in seyirciyi rahatsız etmeyi hedefleyen sinema anlayışında yeni bir eşiği geçtiğinin de habercisidir.

Sonuç olarak üçlemeler halinde oluşturduğu filmografisinden anlaşılabilceği kadarıyla Lars von Trier sinemasının tanımlayıcı özellikleri arasında dört eğilim öne çıkmaktadır:

- Sinema tarihinin ustalarına yönelik büyük bir saygı ve kendisini de aralarına dahil etme arzusu,
- İzleyicide rahatsızlık ya da huzursuzluk uyandırma isteğine bağlı olarak özdeşlemenin mümkün olmadığı karakterlere yer verme,
- Kökeni 18. yüzyıl filozoflarının estetik tartışmalarına dayanan; ahlak ve etik gibi konuları estetiğin alanının dışında tutan Kantçı otonomist tutum,
- Sinemanın yerleşmiş uylaşımını, belirli sınırları ve ayırıcı özellikleri olan türleri örneğin, müzikal, polisiye vs. gibi- ve estetik yaklaşımları -örneğin Brechtyen drama ya da dışavurumculuk vs. gibi- kendine mal edip, deformasyona uğratarak kendi arzusu doğrultusunda yeniden yorumlama çabası.

## *The House That Jack Built: İmgelerarası Bir Yolculuk*

### *Filmin Özeti*

Bu çalışmada Lars von Trier'in en son filmi *The House That Jack*, yönetmenin kendi filmografisini ve film yapma pratiğini özetleyen, bir başka deyişle kendi üzerine dönen, yönetmenin bireysel personasını oluştururken benimsediği sinema anlayışının özünü ortaya koyması bakımından özdüşünümsel sayılabilecek bir metafilm olarak ele alınmaktadır.

Lars von Trier, *The House That Jack Built*'te daha önceki bazı filmlerinde olduğu gibi – *Dogville*, *Manderlay*, *Dancer in the Dark*, *Antichrist* vs.– Amerika'da geçen, hatta bir seri katilin yaşamına odaklanması bakımından oldukça Amerikan sayılabilecek bir öykü anlatmaktadır. Film altmıştan fazla cinayet işlemiş, obsesif kompülsif davranış bozukluğundan ve aşırı titizlik hastalığından muzdarip Jack adlı bir seri katilin kendi yaşam öyküsünün içinden on iki yıla yayılan beş önemli olayı/cinayeti içeren bir kesiti öykülemesinden oluşmaktadır. Aslında mimar olmayı isteyen ve kendisine mükemmel bir ev yapmayı düşleyen, fakat annesinin telkinleriyle mühendis olmak zorunda kalan Jack, öyküsünü belirsiz bir yere birlikte yolculuk ettikleri anlaşılabilir ve film boyunca diyalog içinde olduğu birisine yani Verge (ya da Vergil<sup>7</sup>) karakterine anlatmaktadır. Bu anlamda seyirci filmde Jack ve Verge'ün arasındaki konuşmalara –Jack'in öyküsü ve öyküsüyle alakalı olarak cereyan eden felsefi tartışmalara– tanıklık etmektedir.

### **Kusursuz Cinayetler / Kusursuz Sanat**

*The House That Jack Built*'in öne çıkan en önemli özelliği; Trier'in filmi gerçek hayattan, sinemaya, müzikten, resime heykele ve mimariye uzanan bir imajlararasılık inşa ederek kurgulamasıdır. Bu imajlararası kurgu yoluyla Trier, yukarıda sözünü ettiğimiz filmografisinin öne çıkan dört temel özelliğini tek bir film içinde ortaya koymuştur. Bu yönüyle *The House That Jack Built*'in Lars von Trier'in sinema anlayışının ve kendi kişisel personasının bir savunusu olduğu öne sürülebilir.

Lars von Trier, suç/polisiye türünün en popüler varyasyonlarından birini almış ve büyük ölçüde deformasyona uğratarak kolayca tasnif edilmesi mümkün olmayan bir film ortaya koymuştur. Bu açıdan *The House That Jack Built*'i bir seri katil filmi olarak tanımlamanın film hakkında çok az şey söyleyeceğini ifade etmek gerekmektedir.

Filmin oldukça Amerikan bir olguyu ve hikayeyi –seri katiller– ele alması, yukarıda bahsettiğimiz Lars von Trier'in sık başvurduğu 'temellük stratejisi'nin etkisini ve kuvvetini de güçlendirmektedir. Zira, Trier Amerika Birleşik Devletleri'nin küresel hegemonyasının ve Amerikan kültürünün, dünyaya ihraç ettiği tüketimciliğin finanse ettiği 'sulandırılmış' film kültürünün ve bunlara eşlik eden değerlerin ateşli bir eleştirmenidir (Ogden, 2009: 55).

Tek başına bile Trier filmlerini "tahrik sineması" ve Trier'de Michael Haneke, Carlos Reygadas, David Lynch, David Cronenberg vb. gibi tahrik sinemacıları arasına koymaya yetebilecek bir film olan *The House That Jack Built*'te Lars von Trier, bunu sanatsal yaratımı ve

<sup>7</sup> Dante'nin İlahi Komedya'sında ana karaktere eşlik eden şair Vergilius'tur.

estetik güzelliği cinayet -hatta seri cinayetler ve toplu insan kıyımları- ile eş tutarak gerçekleştirmektedir.

Jack, bir seri katil olarak yalnızca öldürme itkisinin kendisine dayattıklarıyla hareket etmez, aynı zamanda işlediği cinayetler yoluyla güzel olanı, estetik açıdan kusursuz olanı aramaktadır. Dahası, hayatı boyunca erkek, kadın, çocuk her yaşta insanı öldürmüş olsa da, Lars von Trier'in Dante'nin "İlahi Komedya" adlı yapıtına benzer biçimde kurguladığı yolculuğunda Jack'in Verge'e anlattığı beş vakada kurbanlar genellikle kadınlardır. Metne dışarıdan sirayet eden bir özellik olarak, ilk vakadaki kurbanın feminist bir toplumsal hareket olan MeToo#'nun öne çıkan isimlerinden Uma Thurman tarafından canlandırılması göz önüne alınırsa yönetmenin oyuncu biçimde seyirciyi rahatsız etme, tahrik etme eğilimi kolaylıkla anlaşılabilir. Bu film anlatısına dışarıdan sirayet etme olgusuna çözümleme boyunca tekrar başvurulacaktır.

Jack'in on iki yıla yayılan bir süre zarfından rastgele seçerek anlattığı cinayetlerin birincisi -film anlatısından bunun Jack'in işlediği ilk cinayet olup olmadığı anlaşılabilir- cinayeti güzel sanatların bir dalı olarak kabul etmenin nüvelerini taşımaktadır. Bu açıdan film Thomas De Quincey'nin de cinayet olgusuna benzer bir biçimde yaklaştığı "Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Cinayet" adlı ünlü eserini anırtmaktadır. Nitekim, De Quincey ahlak ve etiğin ya da bunlara dair eylemlerin ve tartışmaların ancak bir cinayet işleninceye kadarki zaman dilimi içerisinde, yani "*paulo post futurum*"<sup>8</sup> geçerli olduğunu öne sürer ve ekler:

"Ama varsayalım ki [cinayet] işlendi, olup bitti, yani sona erdi ya da (Medea'nın o katı deyişle), yani yapıldı oldu bitti, *fait accompli* denecek duruma geldi; varsayalım ki öldürülen zavallı adam acılarından kurtuldu, bunu yapan alçak herif de kimbilir nereye toz oldu [...] Ahlaka yeteri kadar ödün (ya da ödül) verilmiş, artık zevkin, beğenin, güzel sanatların sırası gelmiştir. Olay üzücüdür hiç kuşkusuz, son derece üzücü; ama artık bunu düzeltemeyiz. Bunun için, kötü bir konudan mümkün olan en iyiyi almaya çalışalım; tabii bu olayı ne kadar sıkarsak sıkalım ahlak bakımından işe yarayacak bir şey çıkarmak mümkün olmayacağından, onu estetik açıdan ele alalım" (De Quincey, [1827]1998: 11).

Film boyunca Jack, işlediği cinayetleri kusursuz bir sanat eseri olarak görmekte, kurbanlarını giderek daha vahşice öldürmekte ve her bir cinayeti sanat tarihinden mimariye uzanan bir yelpaze üzerinden değerlendirmektedir. İşlediği her bir cinayet sonrası çektiği fotoğraflarla kusursuz olanı ararken, öte yandan inşa etmeye çalıştığı evi de her seferinde eksik bularak yıkar.

<sup>8</sup> *paulo post futurum*: Latince'de yakın bir zamana işaret etmek üzere kullanılan deyim, vuku bulmak üzere, gerçekleşmek üzere olmak vs. gibi.

### Estetik Bir Pratik Olarak Öldürmenin Dayanılmaz Hafifliği

Filmin Birinci Bölümü'nde Jack, Uma Thurman tarafından canlandırılan, yolda kalmış bir kadını kırmızı karavanına alıp tamirciye götürmek zorunda kalır. Kadının yol boyunca sürdürdüğü aşağılamalarına ve küçümseyici tavrına daha fazla dayanamayan Jack, elindeki kırmızı krikoyu kafasına vurarak kadını öldürür. Jack kanlar içinde kalan ellerine bakarken 21. yüzyılın en ünlü klasik piyanistlerinden biri sayılan Glenn Gould'un piyano üzerinde büyük bir ustalık ve hüner ile gezinen ellerine geçiş yapılır. Glenn Gould kendinden geçmiş bir biçimde eserini icra etmektedir:

VERGE: Bu arada bu tuhaf adamın bütün bunlarla ne ilgisi var?

JACK: Glenn Gould bu. Zamanımızın en büyük piyanistlerinden. O sanatı temsil ediyor.

VERGE: Yani bu katlanılmaz kadının suratına krikoyla vurarak ortaya bir sanat eseri çıkardığını söylüyorsun. Bu olaydan bunu mu anlamam gerekiyor?

Verge'ün son sözleri üzerine kadının kanlar içindeki yüzü benzer bir imgeyi barındıran bir resimle üst üste bindirilir. Kısa bir süre için bile olsa kadının kanlar içindeki yüzü Kübist ressam Juan Gris'in biçimi bozulmuş bir kadın başını resmettiği "Bir Kadının Kafası" adlı eseri ile çaprazlanarak gösterilir.



Görsel 1. Filmden bir kare.



Görsel 2. Kübist ressam Juan Gris'in "Bir Kadının Kafası" adlı resmi. [Head of a Woman (1912)].

Ardından Avrupa ülkelerindeki sanatsal ve tarihi bakımdan önemli katedraller, katedrallerin duvarlarını süsleyen resimler, vitraylar, heykellerin görüntüleri eşliğinde bu yapıtların mühendislik ve mimarinin titiz ve dengeli çalışmalarının ürünü olduğu bilgisi dış sesle uzun uzun açıklanır. Jack'in çalışma odası genel planda renk, ahenk, mimari, denge, ışık kullanımıyla bir yağlı boya tablosu gibi perdeye yansır. Jack'in krikoyu kadının kafasına vurma anı tekrarlanarak gösterilirken Paul Gauguin, Juan Gris gibi ünlü ressamların kadın portreleri ile kanlar içinde kalan kadının yüzü kusursuz sanat eseri olarak bütünleştirilir. Film anlatısının içine enjekte ettiği bu diegetik olmayan unsurlar ile Lars von Trier, bir anlamda neyin sanat olup olmadığına nasıl karar verildiğini, estetik ile etik arasındaki ilişkiyi sorgulamaktadır.

Jack'in cinayeti estetik bir pratik, güzel sanatların bir dalı olarak görme yönündeki sapkın eğilimi film boyunca tekrar eden ve şiddeti giderek artan bir motiftir. Stilistik bir unsur olarak Trier, bazı renk kullanımı tercihlerini bariz bir biçimde bu fikri destekleyecek şekilde yapar. Her cinayet mahali bir şekilde kırmızı rengini içerir. Örnekleyecek olursak, Jack öldürdüğü insanları sakladığı buz deposuna götürmek için kırmızı renkli bir karavanı kullanmaktadır. İlk vakada kadını kırmızı bir kriko ile öldürür. İkinci vakadaki dul kadın kırmızı bir pazar arabasını peşinden sürükler ve kırmızı bir şapka takmaktadır. Üçüncü vakanın kurbanları olan anne ve iki çocuğu kırmızı şapka takarlar. Dördüncü vakadaki genç kızın evinde kırmızı bir telefon vardır. En son vakada ise, Jack'in kendisi kırmızı bir cübbe giymektedir. Kırmızı, aşırılığın rengidir. Tutkunun, baştan çıkarmanın, şiddetin, tehlikenin, öfkenin ve maceranın sembolüdür. Hatta antik çağlarda mor ile birlikte en az elde edilebilen renklerden biri, nadir ve pahalı olması dolayısıyla büyülü ve ruhani olarak kabul edilirdi.

İşlediği cinayetler sonrası çektiği fotoğrafları özenle odasındaki duvara yapıştırırken, kendisiyle gurur duyarak aynaya bakar, ölen insanların yüz ifadelerini taklit eder. Her bir öldürme sonrası yaşadığı kısa süreli rahatlama, ardından yeni bir öldürme arzusunun uyanmasına engel olamaz. Bu durumu animasyon filmle iki sokak lambası arasında yürüyen bir adamın ışığın yeğinliği, yoğunluğu ve yönüne göre değişen gölgesine atıfla açıklar. Cinayeti işlediği anki hali, gölgenin henüz olmadığı, sonra adamın önünde, arkasında büyüyen gölge ile çektiği acılar ve zevk arasında gidip gelen duygulanımı arasında bağ kurar. Cinayet sonrası gölgesini arkada bırakan adam sonra kısa süreli bir gölgesizlik ardından yeniden gölgenin peşinden oluşmasıyla yeni bir cinayete giden süreyi başlatır. Bir bakıma Lars von Trier, sinema sanatına duyduğu tutkuyu bir seri katilin cinayet işlediği anlarda hissettiği haz ve tatmin duygusu ile eş tutmaktadır.

Jack, kendisini mükemmelliği arayan bir sanatçı olarak görmesini şöyle ussallaştırmaktadır: Kendisine küçükken hediye edilen eski bir fotoğraf makinesi ile öldürdüğü kurbanlarının fotoğraflarını çekmektedir. Jack'e göre işlediği cinayetlerin ve asıl sanatkarlığının amacı da bu fotoğraflardır.



Görsel 3. Filmden bir kare.

Ölü bedenlere farklı pozlar veririr, kimi zaman da birden fazla bedeni bir araya getirerek farklı sahneler oluşturur. Fakat Jack için önemli olan çektiği fotoğrafların kendileri değil, negatifleridir.



Görsel 4. Filmden bir kare.

Trier, film negatifinin 'negatif' olgusunu ikili anlamda kullanmaktadır. Jack, çektiği fotoğrafların negatiflerine bakarken hissettiği hayranlığı "ışığın içindeki şeytani nitelik, kara ışık" sözleri ile ifade eder. Nitekim, Lars von Trier'in filmleri sıklıkla negatif/olumsuz olarak ifade edilebilecek konuları ve temaları çoğunlukla el (aktüel) kamerası ile elde edilen bir sinematografi eşliğinde ele alır. Filmlerinde aktüel kameranın doğal ışık ve sesin tabu sayılabilecek negatif temalarla birlikte kullanımı yoluyla izleyiciyi rahatsızlık verici olan içindeki sanatı görmeye davet eder.

Işık ve karanlık, iyi-kötü, güzel-çirkin, etik-etik dışı gibi düaliteleri film boyunca sorgular Lars von Trier. Sözgelimi, yine bir imajlararasılık örneği olarak William Blake'in "doğayı, insan doğasını, iyi-kötü, masumiyet-tecrübe gibi insan ruhundaki zıtlıkları betimlediği, masumiyet ve deneyimin karşıtlığı üzerine kurulu olan *Masumiyet Şarkıları*

(*Songs of Innocence*) kitabında yer alan *Kuzu (The Lamb)* ve *Tecrübe Şarkıları (Songs of Experience)* kitabında yer alan *Kaplan (The Tyger)*" şiirlerine (Tutaş, 2014: 83-90) atıfta bulunur ve her bir cinayeti doğadaki diğer canlılar, doğa insan ilişkileri, sanat, ritüeller, gelenekler ve tarihle ilişkilendirerek iç içe geçirir.<sup>9</sup> Doğa belgesellerinden alınmış görüntüler ile Disney çizgi filmlerinin bilindik imgelerini harmanlar. Kuzu insanın içindeki masumiyeti ve iyiliği, Kaplan ise yaratıcı şiddeti sembolize etmektedir.

VERGE: ...iyi ile kötü arasındaki ayrımı ve dinin yayılmasını sağlıyorlar.

JACK: Din kavramı insanoğlunu perişan etti. Çünkü Tanrı'nız, içimizdeki kaplanı görmezden gelmemizi söylüyor. Her birimizi bunu ikrar edemeyecek acziyetteki kuru kalabalıklara dönüştürüyor.

Lars von Trier'e ve bu noktada yönetmenin alter-egosu olduğunu kabul edebileceğimiz Jack'e göre, kuru kalabalıklardan, vasat olandan sıyrılıp estetik olana, güzel olana, yüksek sanata ulaşmak için sanatçının içindeki karanlığı, kötü, çirkin ya da grotesk olanı kabullenmesi gerekmektedir. Tıpkı Dante'nin *İlahi Komedya'*sındaki şair Vergilius gibi, Jack cehennem olan yolculuğunda ona eşlik eden ve yol gösteren Verge ile girdiği bir başka diyalogunda bu iddiasına biraz daha açıklık getirmektedir:

VERGE: İnsana dair ne varsa bunları maddeye indirgeyerek o çok değer verdiğini söylediğin sanatla birlikte yaşamın da yok olmasına neden oluyorsun.

JACK: Ahlaki yargılarını yaşamın içine empoze ederek sanatı öldürüyorsun. Bense onu özgürleştirmek istiyorum. Çünkü sanat hiçbirimizin idrak edemeyeceği bir enginliktir.

Lars von Trier, tahrik sinemasının en aşırı uçlarına Jack'in bahsettiği sanatsal yüceliği ve enginliği çürüme -özellikle bedensel çürüme- ve yıkım ile aynı kefeye koyarak yapmaktadır. Jack, koleksiyonundaki cesetleri çoğunlukla cinayeti işledikten hemen sonra dondurmaktadır. Ancak şans eseri olarak, cesetlerin bazıları daha buza yatırılmadan belli miktarda pütrifikasyona -bedenin çürümesine- uğramaktadır. Jack'e göre pütrifikasyon iyinin ve kötünün ötesindedir, çünkü çoğu insan için çürüme doğal bir süreçtir. Zira, yaşamın temeli olan maddeden oluştuğuna göre, maddenin içinde gerçekleşen bir tepkimeyi ahlak/etik açısından değerlendirmenin bir anlamı yoktur.

Çürümenin sanatsal güzelliğe ve mükemmelliğe imkan sağlaması durumunu Lars von Trier; estetiği ahlak ve etiğin kısılcısından kurtarmak gibi sapkın fikirleri için bir fırsat olarak görmekte ve diegesis-dışı unsurları film anlatısına dahil etmeye devam etmektedir. Sanatsal yaratıcılık ve çürüme arasındaki ilişkiyi Almanya'da üzüm yetiştirme tekniklerini anlatan görüntüleri kullanarak betimler. Belirli türde üzümün kasıtlı olarak çürütülmesiyle daha iyi şaraplar yapmanın mümkün olduğunu ifade eder. Bir başka deyişle, yıkım ve tahribat sanatın oluşumuna katkı sağlamaktadır. Kendisi de hep bir mimar olmayı düşleyen

<sup>9</sup> Genel olarak Blake bu şiirlerinde insan doğasına ve topluma hem iyimser hem kötümser açıdan bakarak masumiyet ve deneyiminin karşılığı üzerinde durur ve gerçekleri görebilmek adına her iki bakış açısına da ihtiyaç duyulduğu anlayışına vurgu yapar. Bir anlamda zıtlıklar olmadan ilerleme olmaz ve çekicilik, iticilik, akıl, enerji, yaratım, yıkım sevgi ve nefret gibi durumlar insan varlığı için gereklidir (Tutaş, 2014: 83-90).

Jack, bu iddiasını Nazi'lerin ünlü mimarı ve Adolf Hitler'in en güvendiği adamlarından biri olan Albert Speer üzerinden örneklendirir. Speer, Antik Yunan ve Roma harabelerini inceleyerek "harabe/kalıntı değeri" teorisini geliştirmiştir. Tasarladığı binalarda dayanıklı ve dayanıksız malzemeleri bir arada kullanarak bunların binlerce yıl sonra estetik açıdan kusursuz harabeler olmasını amaçlamıştır. Bu açıdan sanatçı kinik/sinik olmalı ve eseri içindeki insanların ya da ilahların refahını umursamamalıdır. Jack, savını desteklemeye Verge'ün sadistik bir başyapıt olarak adlandırdığı Nazi bombardıman uçağı Stuka üzerinden devam eder. Ona göre, Stuka'yı ve işlevselliğini tasarlayan kişiler ikona yaratıcılarıdır. Dünya çürümenin güzelliğini kabul etmemeye meyilli olduğu kadar, gezegenin hakiki ikonalarını ortaya çıkarana; yani Jack gibi kimselerin hakkını teslim etmek konusunda da gönülsüzdür. Oysa yeryüzünde hafızalara kazınmış ve kazınacak bütün ikonalar sıradışı/aşırı/abartılı sanatın temelini oluşturmaktadır.

Jack, argümanlarıyla Verge'ü ikna etmeye çalışırken bunu Adolf Hitler, Stalin, Idi Amin, Benito Mussolini gibi isimleri toplu insan kıyımları ile özdeşleşmiş despotların ve diktatörlerin görüntüleri eşliğinde yapar. Dahası, bu rahatsız edici görüntüleri Lars von Trier'in kendi filmlerinin neredeyse hemen hemen her birinden alınmış kesitler takip eder. *The House That Jack Built* seyircide rahatsızlık ve tiksinti uyandıracak muhtelif sahnelerle doludur: Küçük çocukların av hayvanları gibi öldürülmesi ve cesetlerine gülümsemeleri için oyun hamuru gibi şekil verilmeye çalışılması, bir cesedin arabanın arkasına bağlanarak kilometrelerce sürüklenmesi ve ardından deforme olmuş bedeninin açıkça sergilenmesi, küçük bir çocuğun yavru bir ördeğin bacağını soğukkanlılıkla kesmesi, Jack'in öldürdüğü sevgilisinin memelerini kesip bir tanesinden cüzdandan yapması ve film boyunca yanından ayırmaması vs. gibi. Ancak filmin sanatsal yaratıcılığı toplu insan kıyımları ve soykırım ile kıyaslayan bu sekansı Lars von Trier'in tahrik sinemasında ulaştığı en aşırı uca işaret etmektedir ve bir anlamda çizgiyi aştığı nokta olarak değerlendirilebilir. Dahası, yönetmenin 2011 yılında Cannes Film Festivali'nde Naziler ve Nazilerin estetik başarıları üzerine yaptığı yorumlar ve bunlar sonucunda 'istenmeyen adam' ilan edilmesi gerçeği ile birlikte ele alındığında; filmin Lars von Trier'in bireysel personası ve film anlayışı üzerine dönen, özdeşimsel doğasının kristalize olduğu an haline gelmektedir. Verge, Jack'e "Seni Deccal! Şimdiye dek senin kadar yoldan çıkmış bir insana daha eşlik ettiğimi hatırlamıyorum." dediği sırada yönetmenin *Antichrist* filminden bir sahneye başvurulmasının rastlantısal olduğunu düşünmek elbette çok güçtür.

## Sonuç

Lars von Trier, polisiyenin sevilen bir alt-türü olan seri katil filmlerini almış, kendine has üslubu ile yorumlayarak filmi sanatın doğasına ve sanatçıya ilişkin felsefi bir soruşturma haline getirmiştir. *The House That Jack Built*, tabu meseleleri ele almayı, izleyiciyi tahrik etmeyi, hem filmleriyle hem de kişisel yorumlarıyla sansasyon yaratmayı başaran bir yönetmen olan Trier'in sinemasal anlayışının bir savunusu, gerekçelendirmesi gibidir. Dahası, film yönetmenin kendisini eleştirenlere karşı ürettiği bir savunma mekanizması olarak da okunabilir. Zira, annesinin telkinleriyle mühendis olan ama hep mimar olmayı hayal eden Jack film boyunca ikisi arasındaki ayrıma dikkat çekmektedir. Hatta Verge'e anlattığı dördüncü vakada bunu şöyle yorumlar: "Mühendis notaları okuyan, mimar ise



onları çalan kişidir.” Bir anlamda Trier, kusursuzluğu sapkın bir biçimde arayan obsesif kompulsif bir seri katili kendi alter-egosu olarak sergileyerek eleştirilen ile sanatçı arasındaki ayrım ile mühendis ile mimar arasında bir analogi kurmaktadır. Bu açıdan Jack’in sürekli tartıştığı Verge, ahlak ve etik gibi meselelere takılıp kalarak estetik olanı gözden kaçıran eleştirilenlerin sesidir. Lars von Trier, kendisine yöneltilen eleştirilere cevabı Jack’in ağzından şöyle verir: “Bazılarımız için hayal dünyamızda işlenen suçlar toplum tarafından baskı altında tutulan içsel hırslarımızın bir ürünüdür ve ortaya çıkışlar sanat üzerinden gerçekleşir”.

*The House That Jack Built*, kurduğu imajlararası bütünlük içinde postmodern sayılabilecek bir kurmaca olarak belki tamamen anlamdan yoksun değildir fakat bozuk biçimlidir; nitekim kasıtlı olarak deforme edilmiş bir tür filmidir. Tıpkı kurbanlarını sürekli deforme etmeye uğraşan Jack gibi, Lars von Trier de çok bilindik popüler bir türü deforme etmiştir. Bu açıdan film, türün geleneklerine uymamakta ve seyircinin beklentilerine cevap vermemektedir. Fakat bu görünüşteki “bozuk biçimlilik ve yerleşik uyuşumlara ait olmama yoluyla mevcut idrak edilebilirlik kiplerine meydan okuyan ve nihayetinde onları tadil eden yahut değiştiren yenilikçi bir anlatı” (Zavarzadeh, 1985: 610) olarak kabul edilebilir. Nitekim, bir seri katil filmi olarak *The House That Jack Built* türün önceki filmleriyle kıyaslandığında onlarla tamamen uyumsuzluk içinde olduğu görülmektedir. Bu uyumsuzluğun en belirgin sonucu filmin kendisine ve kendi yaratıcısına gönderme yapması olarak tezahür etmektedir.

Diğer taraftan, tahrik sinemasının ya da tahrik estetiğın rahatsızlık verici imgeler, duygulanımlar ve düşünceler yoluyla izleyiciyi problematik olmayan özdeşleşme biçimleri üzerine bir sorgulamaya ittiği hususu göz önüne alındığında, Lars von Trier’in en azından bu film özelinde aşırıya kaçtığı ve tahrik sineması kavramsallaştımasında arzulanandan farklı bir yola saptığı söylenebilir. Örneğin, tahrik sinemasının önde gelen temsilcilerinden sayılabilecek Michael Haneke filmlerinde tahrik edici/rahatsızlık verici unsurlar etik müdahale için, ahlaki sorgulama için bir alan açmaya hizmet eden araçlardır. Sözelimi, *Ölümcül Oyunlar* (Funny Games, 1997)’da duygusal buzlaşmanın had safhada olduğu, şiddeti kutsayan bir toplumda izleyiciyi kendi konumunu düşünmeye, sorgulamaya sevk eden bir niteliği vardır. Lars von Trier ise, son derece rahatsızlık verici, provokatif bir imajlararasılık yoluyla cesetlerden inşa ettiği *The House That Jack Built*’te tam aksine etik/ahlaki soruşturmanın önünü tamamen kapatmakta ve etiğın/ahlakın güzel olanı belirlemede bir etkiye sahip olamayacağı otonomist bir estetik anlayışını yüceltmektedir.

### Kaynakça

- Bainbridge, C. (2007). *The Cinema of Lars von Trier: Authenticity and Artifice*. Wallflower Press: London.
- Bedley, L. (2010). *Lars von Trier*. University of Illinois Press: Urbana Chicago.
- Ogden, B. (2009). “How Lars von Trier Sees the World: Postmodernism and Globalization in The Five Obstructions”. *Quarterly Review of Film and Video*, 27(1), 54-68.
- Björkman, S. (2003). *Trier on von Trier*, trans. by Neil Smith, London: Faber and Faber.
- Bunch, M. (2012). “Behind Idealism: The Discrepancy between Philosophy and Reality in The Cinema of Lars von Trier”. içinde *Evaluating the Achievement of One Hundred*

*Years of Scandinavian Cinema: Dreyer, Bergman, Von Trier, and Others.* Edwin Mellen Press: New York.

De Quincey, T. (1998[1827]). *Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Cinayet*. Çev.: İsmet Berkan. Ankara: Ayraç Yayınevi.

Elçi Özcan, D. (2016). "İçe Alınma ve Dışa Atılma Mekanizmalarıyla Dogville'de Kadın İmgisinin Temsili." *Akademik Bakış Dergisi*. 58(Kasım-Aralık), 224-242.

Elsaesser, T. (1987). "Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama", içinde Christina Gledhill (Ed.) *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Womans Film*. London: British Film Institute, 43-69.

Frampton, D. (1993) "Lars von Trier x 6". Çevrimiçi: <http://www.filmosophy.org/articles/vontrier>. Erişim Tarihi: 02.10.2019.

Gruzinski, S. (1997) "Europa: Journey to the End of History", in C. David and J. F. Chevrier (Eds.) *Documenta X – The Book: Politics, Poetics*. Ostfildern: Cantz-Verl, 508-13.

Hjort, M. (2002). "Lars von Trier". içinde Yvonne Tasker (Ed.) *Fifty Contemporary Filmmakers*. Routledge: London and New York.

Hjort, M. (2010). "Lars von Trier". içinde Yvonne Tasker (Ed.) *Fifty Contemporary Filmmakers* (İkinci Baskı). Routledge: London and New York.

Kibar, S. (2015). "Women Bodies at Trial by Ordeal since Christianity to Trier Movies" *Journalism and Mass Communication*, December 2015, Vol. 5, No. 12, 650-657.

Loren, S. ve Metelmann, J. "Auteurism and the Aesthetics of Irritation: Haneke, von Trier and Lynch". içinde *Fascinatingly Disturbing: Interdisciplinary Perspectives on Michael Haneke's Cinema*. (Ed.) Alexander D. Ornella. Wipf & Stock Publications: Eugene, Oregon.

Mandolfo, C. (2010). "Women, Suffering and Redemption in Three Films Of Lars Von Trier". *Literature & Theology*, Vol. 24. No. 3, September 2010, pp. 285-300 doi: 10.1093/litthe/frq035.

Metin, S. (2014). "Lars von Trier'in Dogville ve Manderlay Filmleri ile Hukuku Düşünmek." *Hukuk Kuramı*, Cilt 1(3): 1-24. Çevrimiçi: [https://www.hukukkurami.net/editor/Sayi\\_3/03\\_01\\_metin.pdf](https://www.hukukkurami.net/editor/Sayi_3/03_01_metin.pdf)

Schepele, P. (2000). *Lars von Triers Film Tvang Og Befrielse*. Rosinante: København.

Simons, J. (2007). *Playing the Wave: Lars von Trier's Game Cinema*. Amsterdam University Press: Amsterdam.

Stevenson, J. (2005). *Lars Von Trier*. Çev.: Begüm Kovulmaz. Agora: İstanbul.

Trier, L. (2009). "Yönetmenin İtirafı". *Antichrist*. Filmin Resmi İnternet Sitesi.

Tutaş, N. (2014). "William Blake'de Masumiyet ve Tecrübe: Kuzu ve Kaplan". *Folklor Edebiyat*. 20 (78):83-90.

Turysheva, O. (2015). "With the Truth or with Christ Lars von Trier's Dialogue with Fyodor Dostoyevsky". *Quaestio Rossica*, Cilt 1, s. 203-212. Çevrimiçi: <https://qr.urfu.ru/ojs/index.php/qr/article/view/087/3014>

Zavarzadeh, M. (1985). "The Semiotics of the Foreseen: Modes of Narrative Intelligibility in (Contemporary) Fiction.". *Poetics Today* 6(4): 607-626.

## Politik Kuramlarda Tabiat Durumunun Anlamı Üzerinden Mad Max Fury Road Filminin Eleştirisi

Ali Gürbüz\*

### Özet

Tabiat durumu, toplum kavramının gelişmesinden önceki dönemi ifade eden bir kavramsallaştırmadır. Filozoflar tabiat durumunu toplum haline geçişi ve siyasal yapıların kuruluşunu gerekçelendirmek için ele alırlar. Siyaset felsefesi yapan filozoflardan Platon'un, Rousseau'nun, Hobbes'un ve Nietzsche'nin tabiat durumuyla ilgili tasvirlerini distopik kurmacalarda da görmek mümkündür. Adı geçen filozoflar doğa durumunu bir çeşit savaş olarak yorumlarlar. Çünkü doğa durumunda içtepi ve isteklerin egemenliği altındaki insanların birbirleriyle ilişkilerini düzenleyen normlar ortadan kalkmış, doğal kaynaklardan faydalanmak muharebe düzenini zorunlu hale getirmiştir. Toplum yaşamına geçiş bu muharebe düzenini ortadan kaldıran ahlaki ve siyasal normların gelişmesinden doğar.

Distopik eserlerdeki hem doğa hem de toplumsal yaşamla ilgili öngörülerini doğa durumuna geri dönüş olarak yorumlamak mümkündür. Mad Max: Fury Road (George Miller, 2015) filminde de insanların bir arada yaşamasını mümkün hale getiren tüm normların ortadan kalktığı ve yaşamsal kaynakların güç sahiplerinin kontrolünde olduğu bir yaşam biçimi anlatılır. Bu yaşam biçimine ait tasvirler doğa durumu tasvirleriyle benzerlik gösterir. Bu çalışmanın amacı Mad Max: Fury Road filmi örneği üzerinden doğa durumu ve distopik tasavvurlar arasındaki ilişkiyi politik kuramlardaki doğa durumu yaklaşımlarıyla çözümlenektir. Çözümlemede ilgili filozofların doğa durumu tasavvurlarına değinilecek ve filmdeki sinemasal imgeler bu tasavvurlarla yorumlanacaktır.

**Anahtar kelimeler:** Mad Max: Fury Road, Doğa Durumu, Distopya

---

\*ORCID: 0000-0001-6509-7411

E-Mail: aligurbuz1967@hotmail.com

DOI: 10.31122/sinefilozofi.682973

Geliş Tarihi - Recieved: 15.01.2020

Kabul Tarihi - Accepted: 01.05.2020

## Criticism of Mad Max Fury Road through the Meaning of the State of Nature in Political Theories

Ali Gürbüz\*

### **Abstract**

*The state of nature is a conceptualization that refers to the period before the development of the concept of society. Philosophers handle nature status to justify the transition to society and the establishment of political structures. It is also possible to see the depictions of Plato, Rousseau, Hobbes and Nietzsche, who are philosophers of political philosophy, in the dystopic fiction. These philosophers interpret the state of nature as a kind of war. Because, in the state of nature, norms that regulate the relations of people under the domination their desires have disappeared, and benefiting from natural resources has made the battle compulsory. The transition to social life arises from the development of moral and political norms that eliminate this combat order.*

*It is possible to interpret both nature and social predictions in dystopic works as a return to the state of nature. Mad Max Fury Road (George Miller, 2015) describes a way of life in which all norms that make it possible for people to live together disappear and where vital resources are under the control of power holders. Descriptions of this lifestyle are similar to those of the state of nature. The aim of this study is to analyze the relationship between the state of nature and dystopic conceptions with the approach of the state of nature in political theories through the example of Mad Max Fury Road. In the analysis, the natural state conceptions of the related philosophers will be mentioned and the cinematic images in the film will be interpreted with these conceptions.*

**Key Words:** Mad Max: Fury Road, State of Nature, Dystopia

---

\*ORCID: 0000-0001-6509-7411

E-Mail: aligurbuz1967@hotmail.com

DOI: 10.31122/sinefilozofi.682973

Received - *Geliş Tarihi*: 15.01.2020

Accepted - *Kabul Tarih* : 01.05.2020

## Giriş

Ütopyalarda her şeyin iyi olacağına dair umudu, distopyalarda ise her şeyin kötü olacağına dair umutsuzluğu okuruz. Ütopyalarda tabiat durumundan çıkarak daha üstün bir toplumsallığa ulaşıldığını, post-apokaliptik distopyalarda ise bazı politik kuramlarda olumsuz olarak açıklanan tabiat durumuna geri dönüldüğünü görürüz. Ancak her ikisinde de 'tabiat durumunun tasvirleri'ne ulaşırız. Emil Cioran, "birbirine hiç benzemez görünen iki tür, ütopyacı ve kıyametçi türler birbirinin içine geçer, birbirine renk verir" (Cioran, 1999:97) diye yazmaktadır. Politik kuramlar ve post-apokaliptik distopik eserler, tabiat durumuna dair felsefi çıkarımlarda bulunmamıza imkân verir. Tabiat durumuyla ilgili negatif kuramsal yorumlar, demokratik toplumsallıklarımızın varlığının gerekçelerini bize sunar. Demokratik toplumsallıkların öncesi olarak tabiat durumunun filozofların düşüncelerindeki kavranışı, uygarlığımızın gelişim merhalelerini okumak açısından tarihsel bir perspektif oluşturur. Tabiat durumunu felsefi imgeler ile oluşturmuş filozofların düşüncelerinden yola çıkarak yapılacak bir okuma, demokratik devletin mantıksal misyonunu tamamlaması halinde, insanlığın negatif olarak yorumlanan bu tabiat durumuna geri dönüşüne dair çıkarım yapmaya imkan verebilir. George Miller'ın *Mad Max: Fury Road* (2015) filmi, Nietzsche'nin öngörüsü olan, demokratik devletin mantıksal misyonunu tamamlaması sonrasında insanlığın içine sürükleneceği tabiat durumunu sinematografik imgeler haline getirmiş olması sebebiyle, tabiat durumuna dair yapılacak felsefi bir eleştiriye kaynaklık edebilir. Bu makale, tabiat durumuna dair felsefi izahatlarda bulunmuş filozoflar üzerinden, *Mad Max: Fury Road* filminden de yararlanarak, demokratik toplumsallıkların mantıksal misyonunu tamamlaması halinde insanlığı bekleyen tekinsizliğe değinmeye çalışacaktır.

## Tabiat Durumundan Çıkış: Felsefi İzahatlar

Ütopyalarda tabiat durumunun tehlikelerinden uzaklaşarak kurulan daha iyi bir toplumsallığın tasvirini, post-apokaliptik distopyalarda ise demokratik devletin mantıksal misyonunu tamamlamasından sonra her türden tehlikenin baş gösterdiği tabiat durumunun tasvirini buluruz. Cambridge Edebiyat Araştırmaları Bölümü'nde Gregory Claeys tarafından derlenmiş olan *Ütopya Edebiyatı* adlı çalışmada, Claeys'in *Distopya'nın Kökenleri: Wells, Huxley ve Orwell* adlı makalesinde, "distopya, sık sık anti-ütopya ya da olumsuz ütopya ile değişmeli olarak kullanılabilir; [distopyalar] kesinlikle kaçınmamız gereken yaşam biçimlerini göstermek ister" (Claeys, 2017:156) diye yazmıştır. Distopyaların tarihini ayrıntılı olarak inceleyen bu eserde, distopyalardan, modern bilimsel, toplumsal, iktisadi gelişmelerin insanlığı ulaştıracağı geleceklerin betimlendiği eserler olarak söz edilmektedir.

Tabiat durumunun filozoflar tarafından yapılan tasviri, felsefe tarihinde birbirinden farklı filozoflarda farklı veçheler üzerinden anlatılmıştır. Makalede, tabiat durumuna dair filozofların düşünceleri kronolojik bir sıraya göre aktarılmamaktadır. Bu yöntemin tercih edilmesinin sebebi, metnin düzeninde ortaya çıkan bağlamlara göre bu filozofların düşüncelerine yer verilecek olmasıdır.

Klasik ve modern filozofların üzerinde uzlaştıkları nokta, tabiat durumuna üstün bir yaşantının politik kuram ile geliştiğidir. Tabiat halini aşmak yoluyla kurulan politik düzen, tabiat halinde var olan tehlikeleri ortadan kaldırarak daha üstün bir yaşantıya kaynaklık

etmiştir. Tabiat hali tasvirlerinde can güvenliğinin olmayışı, yaşamın tekinsiz ve meşakkatli oluşu belirgin niteliklerdendir. Tabiat halinden toplum haline geçiş teorik olarak izahat edilmeksizin, insanlığın gelişiminin merhaleleri açığa çıkarılamayacağından, filozofların tabiat hali hakkındaki felsefi izahatları üzerinde önemle durulması gereken bir konudur. Herkesin mutluluktan payını alacağı vaadini barındıran politik kuramlar, tabiat halinde var olan mutsuzluğu göstererek politik kuramlarına haklılık kazandırmışlardır.

Distopik bir film olarak *Mad Max: Fury Road*, demokratik toplumsallığın çöküşü sonrası ortaya çıkması muhtemel tabiat hali tasvirleri ile distopik geleceğin tehlikeleri hususunda insanlığı uyarır. Ütopik ve distopik metinlerin tabiat hali tasvirleri, demokratik toplumsallığın önemini ve hayatiyetini anlatmaya imkân sunmaktadır.

Ütopik düşünce, tabiat halinin tasviri aracılığıyla, tabiat halinin kötülüklerini aşan bir toplumsallıkta 'her şeyin iyi olacağı' düşüncesini akılcılaştırmıştır. Platon, *Devlet* adlı kitabında, herkesin mutluluktan payını alacağı bir devleti kurmaya çalıştığını vurgular (Platon, 2003:100). Toplumun kuruluşunu, tek başına yaşarken kendi kendine yetemeyen insanların birbirine duydukları gereksinimlere dayandırmıştır. Platon, "toplumu yapan, insanın tek başına, kendi kendine yetmemesi, başkalarını gerekmesidir" (Platon, 2003:56) diye yazar. Antik felsefede, tabiat halinde, tek başına olduğunda, kendi kendine yetebilecek tabiata sadece filozof olan sahiptir. Devletli toplumsallıklar, kendi kendine yetemediği için başkalarına ihtiyaç duyanlar tarafından, tabiatlarının eksik yanına çare olsun diye bir gereksinimden dolayı oluşturulmuştur. Filozof, toplum halinde yaşamayı, filozof olmayanlar için, herkesin mutluluktan payına düşeni alacağı vaadiyle tasarlamıştır. Filozof bir toplumsallığa bağlanmaya ihtiyacı olmayandır. Filozof, filozofun yokluğunda insanların içine sürüklendiği çıkmazlara, kötülüklerle çare bulmak için devleti tasarlamıştır. *Devlet* kitabı, filozofun kuram ile eylem yakınlığını esas alarak oluşturduğu bir siyaset kitabıdır. Platon, teorik etkinlik ile pratik etkinliğin yakınlığını *Devlet* kitabında, "bir şeyi anlattığımız gibi uygulamak mümkün müdür?" diye sorduktan sonra, "tasarımımıza en yakın devleti kurmanın yolunu bulabilirsen artık kabul et ki istediğini yapmış, devletimizin mümkün olduğunu, yeterince göstermiş olurum" (Platon, 2003:148) diyerek açıklar. Anlatıldığı gibi uygulanabilen bir tasarım, kuram ile eylem yakınlığının üzerine inşa edilmiştir. Uygulanabilir bir kuram yazarak Platon, tabiat halinde mutlu olmayanlara, tabiat halinde can güvenliği dahi olmayanlara ortak mutluluğu esas alan bir toplumsallığın hangi ilkelere dayanarak kurulacağını öğretir. Tabiat halinden çıkarak toplum haline geçen insanlar, tabiat halinde tehlikelerle çevrili yaşamlarını sürdürmekten yorulmuşlardır. Filozofun aklı, tabiat halinde kaçma ve kovalamaca içerisinde düşünmeye fırsatı dahi olmayanlara, sükûnet içerisinde yaşayacakları yeni bir düzen tesis eder.

J.J. Rousseau, "her türlü tasarıda göz önünde tutulması gereken iki şey vardır: ilk olarak, tasarımın mutlak iyiliği; ikinci olarak da uygulamanın kolaylığı" dır (Rousseau, 2015:4) der. Eylemlere uygulanabilir bir kuram yazmak, filozofun her şeyin iyi olacağına dair inancının bir sonucudur. Herkesin ortak mutluluğunu amaçlayan ve uygulanabilir bir siyasal tasarım, siyaset filozoflarının kurgulara yenik düşmesini engeller. Siyasal tasarımlar söz konusu ölçütler üzerinden, daha iyi bir toplumun kuruluşunun gerekçelerini sunarlar.

Spinoza, *Tractatus Politicus* adlı kitabında insanların ortak mutluluğa ortak yasalar olmaksızın varamayacağını belirtmiş ve "uygulanması olan tüm bilimler arasında, kuramın eylemden en çok farklılık gösterdiği bilim, siyasettir" (Spinoza, 2007:11) diye yazmıştır. Siyaset,

uygulanması olan bir bilim olduğundan, siyasal bir kuram, mutlu bir toplumsallığın bilimini yapan filozofun düşünceleriyle oluşturulmuştur. Kuram ile eylemin birbirine yakın olması, filozofun ütöpik/hayalci olarak yargılanmasını engellemiştir.

İlk siyasal tasarım olan *Devlet* kitabından bu yana filozoflar uygulanabilir kuramlar yazmaya çabalamışlardır. Filozoflar tasarımlarının tabiat haline kıyasla mutluluk taşıdığını ve daha üstün olduğunu kanıtlamak için tabiat halinin tehlikelerini dayanak olarak almışlardır. Felsefe tarihi filozofların tabiat halinden toplum haline geçişin farklı teorik açıklamalarını sunar. Nietzsche, toplum haline geçişin nedeni hakkında “insan aynı zamanda zorunluluk ve can sıkıntısı yüzünden toplum ve sürü halinde yaşamak istediğinden, bir barış kararına ihtiyaç duyar ve en azından en kaba ‘bellem omnium contra omnes’in (herkesin herkese savaşı) yok olmasına bakar” (Nietzsche, 2005:107) açıklamasını yapmıştır. Toplum hali, tabiat halinde var olan bazı zorunluluklar sebebiyle herkesin isteği haline gelmiştir. Nietzsche’nin ifadesinin açıkça belirttiği gibi, tabiat halinde herkesin herkese savaşı vardır. Bu savaş hali, her insanı tehdit ettiğinden, barış içerisinde yaşamaya yönelik bir istekle tehditleri ortadan kaldıran bir toplumsallık icat edilmiştir. Toplumsallığın kuruluşu barış kararına dair söz vermeyi ve bu söz etrafında toplumsallığın üyelerinin birbirlerine itimat duymasını gerektirir. Tabiat halinde herkesin herkesten şüphe duyduğu koşullarda kişilerin birbirlerine itimat duymaması, tinsel olarak insanları güven içinde yaşayabilecekleri bir toplumsallık kurmaya yöneltmiştir.

Platon, toplumun, tabiat halinde sağlanması mümkün olmayan gereksinimlerden doğduğunu belirtmiştir. Tabiat halinde olmayan güvenlik, yeni kurulan toplumsallıkta sağlanan gereksinimlerden biridir. İlk toplumsal sözleşme, doğadan kaynaklanmayan yanı sebebiyle, ‘ütöpik’ bir nitelik taşır. Mutlu bir yaşantı arayışı tabiatın çıkışı gerektirmiştir. Toplumsal sözleşme, içinde taşıdığı ‘mutluluk vaadi’ sebebiyle ütöpiktir. Platon, “biz devletimizi, bütün topluma birden mutluluk sağlasın diye kuruyoruz” (Platon, 2003:99) dediğinde bu, toplumsallığın kuruluşuna katılacak olanları ütöpüye davetidir aynı zamanda.

Rousseau, toplum sözleşmesinin tabiat haline üstünlüklerinden söz etmiş ve tabiat halinde olmayan can güvenliğinin sözleşmeyle garanti altına alındığını vurgulamıştır. Rousseau, toplumun nereden kaynaklandığını şöyle açıklar: “toplum düzeni (...) hiç de doğadan gelme değildir, sözleşmelere dayanmaktadır.” (Rousseau, 2013:4). Tabiat halinde herhangi bir zamansal ve toplumsal düzenlemeye tabi olmayan, “tek başına, aylak, avare her zaman da tehlikeyle karşı karşıya olan vahşi insan” (Rousseau, 1995:101), bir sözleşme dolayısıyla Rousseau’nun ifadesiyle ‘hayvandan insana’ geçiş yapmıştır. Rousseau bu durumu şöyle izah eder:

“Doğal yaşama halinden toplum düzenine geçiş, insanda çok önemli bir değişiklik yapar: Davranışındaki içgüdünün yerine adaleti koyar, daha önce yoksun olduğu değer ölçüsünü verir ona. Ancak, ödevin sesi içtepilerin, hak da isteklerin yerini alınca, o güne kadar yalnız kendini düşünen insan başka ilkelere göre davranmak, eğilimlerini dinlemezden önce aklına başvurmak zorunda kalır (...) O anı ki, kendini akılsız ve gelişmemiş bir hayvan durumundan çıkarıp akıllı bir varlık, bir insan haline sokmuştur.” (Rousseau, 2013:18)

Toplum sözleşmesi doğa durumundan çıkışı sağlamış, böylece insan için daha üstün bir yaşantı varlık bulmuştur. Doğa durumunda sadece kendini düşünerek içgüdülerine göre hareket eden, içtepi ve isteklerine uyan insan, toplum sözleşmesi ile yeni ‘haklar’ kazanmış aynı zamanda bazı ‘ödevlere/yükümlülüklerle’ göre davranmayı taahhüt etmiştir.

Hobbes *Leviathan*'da, tabiat halinde yaşamın kısa, kötü, yoksul ve vahşi olduğunu yazmıştır. Leviathan'ın herkesin herkese savaşının olduğu tabiat haline son verdiğini söylemiştir. "Devlet olmadıkça, herkes herkese karşı daima savaş halindedir" (Hobbes , 2013: 101) diye yazan Hobbes, metnin ilerleyen kısımlarında şunları yazmıştır:

"böyle bir ortamda, çalışmaya yer yoktur; çünkü çalışmanın karşılığı belirsizdir: dolayısıyla toprağın işlenmesine de yer yoktur; ne denizcilik; ne deniz yoluyla ithal edilebilecek malların kullanılması; ne rahat yapılar; ne daha fazla güç gerektiren şeyleri kaldırmak ve taşımak için gerekli şeyler; ne yeryüzü hakkında bilgi; ne zaman hesabı; ne sanat; ne yazı; ne de toplum vardır. Hepsinden kötüsü, hep şiddetli ölüm korkusu ve tehlikesi vardır; ve insan hayatı yalnız, yoksul, kötü, vahşi ve kısa sürer" (Hobbes, 2013: 101) .

Tabiat durumunda hep şiddetli ölüm korkusu altında yaşayan insanlar, toplum kavramından uzak bir biçimde vahşi yaşam koşullarında olduklarından, olası savaş koşullarına son verecek olan Leviathan, tabiat durumuna üstün bir yaşantıyı sağlar.

Filozoflar tasarımlarında tabiat halinin tehlikelerini vurgulamak hususunda ortak görüşlerde birleşmişlerdir. Platon'un *Devlet*'i, Hobbes'un *Leviathan*'ı, Rousseau'nun *Toplum Sözleşmesi*, Nietzsche'nin analizleri tabiat haline üstün bir toplumsallığın kuruluşuna haklılık kazandırmıştır. Filozoflar, mutlu bir toplumsallığın kuruluşunda tabiat halinden çıkışı amaçlamıştır.

Tabiat halinden devletli toplumlara geçiş yapılmasıyla demokrasi kavramı önem kazanmıştır. Spinoza demokrasiyi, tabiat halinde var olan özgürlüğün garanti altına alındığı, yurttaşların itaate zorlanmadığı ve her kişinin kendi aklının kılavuzluğunda olduğu bir toplumsallık olarak açıklamıştır. Devletli toplumsallıkların Spinoza'nın demokrasi kavrayışından uzaklaşmasının sonucunda, Nietzsche'nin distopik öngörüsü olan şu ifade tüm uyarıcılığıyla insanlığı önündedir :

"Yöneten her şeye karşı güvensizliğin, bu kısa soluklu savaşımın yararsız ve yıpratıcı yönünü kavrayışın, insanları tamamen yeni kararlar almaya: devlet kavramını ortadan kaldırmaya, "özel ve kamusal" karşıtlığını yok etmeye zorlaması gerekir...Devletin hor görülmesi, çöküşü ve ölümü, özel kişinin (birey demekten kendimi sakınıyorum) zincirlerinden kurtulması, demokratik devlet kavramının mantıksal sonucudur; bu kavramın misyonu budur" (Nietzsche, 2003: 310).

Bu çerçevede tabiat halinden çıkılmasını amaçlayan kuramları, her şeyin iyi olacağı inancının sarsıldığı distopyalar çağının girişinde, yeni bir perspektifle değerlendirmek mümkündür. Ütopyalarda tabiat halinden daha üstün ve herkesin mutluluktan payını alacağı bir yaşam iddiasını, distopyalarda ise yeniden tabiat haline dönüşün işaretlerini görebilmek mümkündür. Distopyalar, insanlığı, yaklaşan gelecek hakkında uyarıcı metinler olarak değerlendirildiğinde, distopyalardaki tabiat tasvirlerinin önemi daha belirginleşir.

Bu makale, bir distopya örneği olarak *Mad Max: Fury Road* filmi üzerinden tabiat halini filozofların düşünceleri aracılığıyla değerlendirmeye çalışacaktır. Film evrenini oluşturan öğeler, adı geçen filozofların tabiat hali tasvirleriyle benzerlik oluşturmaktadır. Açlığın ve susuzluğun neden olduğu şiddet ilişkilerinin hüküm sürdüğü ve bu şiddeti ortadan kaldıracak bir otoritenin var olmadığı koşullarda, mevcut uygarlığın geleceğinin, filozofların kuramlarında uzaklaşmayı amaçladığı tabiat haline benzer bir yaşama geri döneleceği düşüncesini iletir.



## Mad Max: Fury Road Filminin Felsefi Bağlantılarına Dair Analiz

*Mad Max: Fury Road* filmi, yönetmen George Miller tarafından *Mad Max* filmlerinin devamı niteliğinde çekildi. Filmin, diğer *Mad Max* filmleriyle benzer cehennem atmosferi ve aksiyon sahneleri, estetik açıdan yeni gelişen teknolojilerin de yardımıyla, görkemli bir anlatı oluşturulmasına katkı sağlamıştır. Bu filmin diğer filmlerden bağımsız olarak çözümlenmeye değer anlatı yapısı, onu, XXI. yüzyılın paranoyak medeniyet tasavvuru ile aynı döneme rastlamış olması sebebiyle ayrıca yorumlanmaya değer kılıyor.

İnsanlığın binlerce yılda düşünsel süreçlerden geçerek oluşturduğu medeniyet içine sürüklendiği kriz *Mad Max: Fury Road* filmi üzerinden değerlendirilebilir. Distopya filmleri, insanlığın akibetine dair sakınılması gereken gelecek tasavvurlarını bize sunduğundan, post-apokaliptik bir film olarak *Mad Max: Fury Road*, insanlığın ulaşmayı arzu duymayacağı karanlık geleceğin emarelerini değerlendirmeye imkân veriyor. Distopya üzerine yapılan kültürel analizlerde, bu eserlerin geleceğe dair bir uyarı taşıdığı vurgulanmaktadır. *Ütopya/Distopya Tarihsel Olasılığın Koşulları* adlı kitapta, distopyaların üzerinde inşa edildiği gelecek tasavvurunun tamamıyla hayal ürünü olmadığı vurgulanır. Söz konusu gelecek tasavvurları, bir ihtimal de olsa gerçekleşme potansiyeli taşımaktadır. Distopyaların bu karanlık niteliğinin gerçekleşmemesi, yaşanmakta olan çağdaki semptomlarının farkına varılmasına ve düzeltilmesine bağlıdır. “Distopya bizi karanlık ve bunaltıcı gerçekliğin tam ortasına bırakır, burada ve şimdiki semptomlarının ayırdına varıp tedavi etmezsek gelecek olan korkutucu bir geleceği önümüze koyar” (Gordin, Tilley, & Prakash, 2018:8). *Mad Max: Fury Road* filmi, bir distopya örneği olarak, karanlık ve bunaltıcı gerçekliğin sinematografik açıdan etkili eserlerinden biridir.

Film, uçsuz bucaksız çöllerde, susuzluğun hüküm sürdüğü, insanların bedbaht haller içerisinde olduğu, böceklerin yiyecek olarak tüketildiği, tarımın neredeyse imkânsız olduğu koşullarda, yaşama korkunun egemen olduğu bir toplumu sinematografik olarak aktararak başlar. Kısmi anlamda var olan petrole sahip olmak için bir avuç suda fırtınaların koptuğu bir dönem anlatılır. *Şiddetin Arkeolojisi İlkel Toplumlarda Savaş* adlı kitabında Pierre Clastres’in, ilkel toplumlarda savaşın insanlar arası ilişkilerin özüne ait olduğunu vurguladığı saptamasındaki gibi, savaşın yaşamsal ilişkilere yön verdiği bir dönem başlamıştır. Clastres’in tespiti şöyledir: “Savaş, ilkel toplumun özüne aittir; tıpkı mübadele gibi, ona ait bir yapıdır” (Clastres, 2017:38). *Mad Max: Fury Road* filmi, ilkel toplumun özüne ait olan savaşın yeniden baş gösterdiği tarih sonrası günleri anlatmaktadır. Yaşamın kaynağı olan su, neredeyse yok denilecek haldedir. Suyu sahip olan ve bu hâkimiyeti yaşamın denetimine çevirmiş bir grubun, insanlığı barbar bir biçimde yönettiği koşullarda; yaşam, korku ve tedirginlik altında sürüp gitmektedir. *Ölümsüz Joe* (Hugh Keays-Byrne), adı verilen tiran, keyfine göre su kaynaklarını Hisar adlı dağdan aşağıya salmakta ve suyu saklayacak eşyaları dahi olmayan insanlar birbirleriyle savaşarak susuzluklarını kısmi anlamda yatıştırılmaya çalışmaktadırlar. İnsanlık onuru ortadan kalkmış, bir tiranın iki dudağı arasına sıkışmış ifade ile insan hayatı üzerindeki denetim neredeyse mutlak hale gelmiş görünmektedir.

*Ölümsüz Joe*, köle haline getirdiği erkeklerden oluşturduğu militarist güçleri ile insan neslinin akibetini belirlemeye başlamıştır. İnsanların Joe’nun varlığına gösterdiği biat, korku ve şiddetin yaşama egemen hale gelmesiyle sağlanır olmuştur. *Lewis Dartnell, Uygarlığı Yeniden Nasıl Kurarız?* kitabının “Toplumsal Sözleşmenin Yırtılıp Atılması” alt bölümünde, büyük bir kriz

anında, “büyük bir afetten sonra (...) kalan kaynakların (yiyecek, yakıt vb.) kontrolünü ele geçirenler, yeni dünya düzeninde bir değer taşıyan her şeyi yöneteceklerdir” (Dartnell, 2016:32) diye yazdıktan sonra bu koşulların “yeni krallar”ın doğuşuna sebep olacağını iddia etmektedir. *Mad Max: Fury Road* filminde *Ölümsüz Joe*, demokratik toplumsallığın ortadan kalkışı sonrası her şeye egemen hale gelmiş olan yeni kralı sembolize etmektedir.

Uygarlık çökmüş, çok az bulunan suya ve petrole sahip olmak için şiddetli muharebeler başlamıştır. Tarım yapılacak verimli araziler neredeyse tamamen yok olmuş, çok sınırlı bir toprak parçasında tarımsal üretim yapılabilir hale gelmiştir. Tekno-endüstriyel uygarlık tamamen ortadan kalkmış, birkaç eski arabadan ve silah benzeri araçtan başka neredeyse hiçbir teknolojik ve teknik araç bulunamaz hale gelmiştir. İnsanlar susuzluğun ve kıtlığın sebep olduğu koşullarda sağlıktan yoksun bir biçimde yaşamlarını sürdürmektedir. İnsanların çoğunun susuzluktan derileri pörsümüş, dişleri dökülmüş, yara bere içinde ve hastalıklı bir halde varlıklarını devam ettirdikleri görülmektedir. İnsan ömrü uygarlık dönemine nazaran yarı yarıya azalmıştır. Bu koşullar altında yaşam, can havliyle ölümden kaçma ve ayakta kalma biçimini almıştır. İnsanlık idesi yerle bir olmuş, insan denilen varlığın vahşileştiği, yaşamın sürekli tehditler altında olduğu tekinsiz zamanlar başlamıştır. Ayakta kalan her canlının yaşamını anlatan düşünce filmin başında şöyle ifadelendirilir: “Benim dünyam ateş ve kandan oluşuyor!”. Yaşama içgüdüüne indirgenmiş hayat koşullarında, her canlı yaşamını idame ettirebilmek için elinden gelen tüm çabası ile ayakta kalmaya çalışmaktadır. İnsanı insan yapan hukuksal anlayışın ortadan kalktığı bu distopik evrende, insan aklının ürünü olan tüm değerler anlamını yitirmiş görünmektedir. İnsanın insan olma serüveninde antropolojik bir işlev taşıyan hukuk kavrayışı olmaksızın, artık insandan söz etmek imkânsız hale gelmiştir. İnsanlar arası ilişkileri düzenleyen hukuksal bakış açısı olmadığına, insan diğer bir insan için tüm anlamını kaybetmektedir. İnsanın akla sahip bir özne olduğu düşüncesinin asıl olarak hukuk tarihinin bir ürünü olduğunu yazan Alain Supiot, *Homo Juridicus Hukukun Antropolojik İşlevi Üzerine Bir Deneme* adlı eserinde, “hukuki açıdan insanı akla sahip ve vazgeçilmez ve kutsal hakları olan bir özne olarak kabul ederiz” (Supiot, 2014:36) diye yazmaktadır. *Mad Max: Fury Road* filminin oluşturduğu evren, insanların akla sahip hukuki özneler olduğu düşüncesinin ortadan kalktığı ilişkileri anlatmaktadır. Supiot’ın, “insanın evrensel, soyut, özgür doğmuş ve akla sahip ve diğer insanlarla eşit oluşuna ilişkin Batılı insan anlayışımızın oluşması için Roma hukukundan modern hak bildirgelerine kadar uzan bir tarihsel yol gerekmiştir” (Supoit, 2014:37) diyerek söz ettiği hukuksal anlayış, tarihsel yol, *Mad Max: Fury Road* filminde anlamını tamamen yitirmiş görünmektedir.

Nükleer savaş sonrası uygarlık çökmüş, petrol savaşlarının ardından su savaşları başlamış, insanlık vahşileşmiş, yaşama terör egemen hale gelmiş, herkes kendi çıkarının peşinden koştuğundan ortak mutluluk yok olmuş, herkesin herkesle savaşı başlamıştır. *Mad Max: Fury Road* filminin girişinde aktarılan bu kısa öykü, post-apokaliptik zamanlarda geçen ana öykünün girizgahı biçiminde sunulmuştur. Bu giriş öyküsü ile insanların etik değerler üzerine inşa ettiği kültürel ilişkiler ve sosyal organizasyonların bir anda yerle bir olması olgusunu analiz etmek önemli görünmektedir. *Mad Max: Fury Road* filmi, insanlığın binlerce yılda oluşturduğu değerlerin aniden yerle bir olmasını anlatan bir eserdir. *İlk Devletlerin Derin Tarihi-Tahula Karşı* adlı kitapta James C. Scott, “dünyanın önemli bir bölümünde devlet, güçlü olduğunda dahi gelip geçici bir kurum olmuştur” (Scott, 2019:29) diye yazmaktadır. İnsanların yaşamlarının değişik formları bulunmaktadır. Kalabalık insan topluluklarından uzakta bir

yaşam biçimini sürdürebilmek de bu formlardan biridir. Ancak insanların büyük bir kısmı için günümüzde hala en önemli yaşamsal form, bir toplumsallık etrafında oluşturulmuş olanıdır. Spinoza, ortak yasalar olmaksızın ortak mutluluğun inşa edilemeyeceğini vurgulamıştır. İnsanların ortak yaşamını düzenleyen sosyal bir organizasyon aracı olarak devlet, Scott'un ifadesiyle her zaman gelip geçici olduğundan, insanlar arası ilişkileri düzenleyen etik değerlerin varlığı ve kalıcılığı her şeyden daha önemli hale gelmektedir. *Mad Max: Fury Road* filmi felsefi açıdan yorumladığımızda, insanlar arası ilişkinin ortak değerlerinin sarsılması durumunda, insanlar, bir tiranın baskı ve şiddetle kuracağı egemenliğe tabi olacakları günlere adım atacaktırlar. *Mad Max: Fury Road* filmi vasıtasıyla, insanlığın ortak değerlerinin önemini tartışabilmek mümkündür. İnsanlığın ortak değerleri olmaksızın toplumsal ilişkileri düzenleyebilmek mümkün değildir. Scott'ın kitabındaki, "devletin, öz imgesine ve standart tarihsel anlatıların çoğunda sahip olduğu merkezi konuma rağmen, ilk kez sahneye çıkmasının ardından geçen binlerce yıl boyunca, insanlığın büyük bölümünün yaşantısında bir sabit değil bir değişken (ve hayli istikrarsız bir değişken) olduğunu unutmamak gerekir" (Scott, 2019:29) ifadesi, insanlığın geleceğini planlarken bu istikrarsızlıkları göz önünde bulundurması gerektiğini de vurgulamaktadır. *Mad Max: Fury Road* filmi, insanlığın hayatının kırılğan sosyal araçlarının geleceğine dair düşünmeye olanak sağlamaktadır. İnsanlığın hayatındaki kırılğan araçların varlığı, daha az kırılğan ortak insani etik değerlerin varlığının önemini ortaya çıkarmaktadır. *Mad Max: Fury Road* filmi, insanlığın tabiat durumuna dair yarattığı sinematografik imgeler yoluyla, etik değerler olmaksızın insanlığı nasıl bir geleceğin beklediğini bize anlatıyor görünmektedir.

Filmin açılış sahnesinde, ambulans ve itfaiye sirenlerinin eşliğinde, felaket haberlerine ait tonlama ile konuşan gazeteci, insanlığın yıkım çağının şahitlerinden biri olarak konuşur. Filmin ana kahramanlarından olan Max (Tom Hardy), filmin girişinde, her bir insanın deliliğinin diğerine üstün geldiği, ortak insani değerlerin yok olduğu bu çağda, adil bir gaye aradığı ifade eden içsesi ile, çölümsü araziye tepeden bakan bir yükseklikte yalnız kovboy imgesinin farklı bir versiyonu ile karşımıza çıkar. Herkesin, nereden geleceği belirsiz ölümcül tehditler karşısında, kaçmak durumunda olduğu bir uygarlıkta, Max de kaçmaktadır. Eski bir polis olan Max'in, sevdiklerini korumakta başarısız olduğunu ve bu kötü anılarının gündelik yaşamını karbasana dönüştürdüğünü film boyunca tekrar tekrar zihninde beliren kız çocuğu imgesiyle anlarız. Max'in kaçtığı, Ölümsüz Joe'nun Savaş Çocukları adlı askerlerinin kovaladığı bu sahneyle, film boyunca sürecek olan koşuşturmacaya dahil oluruz. Ölüm tehdidinin her yanı sardığı yaşamsal ilişkilerde, insanlar yaşamlarını sürdürebilmek için hep kaçmaktadırlar. Rousseau, tabiat durumunda insanların ayakta kalabilmek için kaçmak durumunda olduklarını, insanın kaçarken ilk öğrendiği şeyin, ölümün dehşeti olduğunu belirtir. Rousseau, *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliği Kaynağı* adlı eserindeki söz konusu düşüncesini şöyle açıklamaktadır: "Ölümü, ölümün dehşetini bilmek insanın hayvanlık durumundan uzaklaşırken edindiği ilk kazançlardan biridir" (Rousseau, 2016:105). Rousseau'nun bu ifadesi, insanın, hayvandan insana geçiş yaparken, hayvani döneme ait baskın ölüm korkusundan uzaklaşmasıyla insan olmaya yaklaştığını vurgulamaktadır. Ölüm korkusunun sürekliliği, hayvani yaşamın egemenliğini göstermektedir. İnsanlar insanca bir yaşama geçiş yapmaya, ölüm korkusunun yarattığı tinsel huzursuzlukla baş etmenin mümkün olmaması sebebiyle, can güvenliğinin hukuksal garanti altına alındığı toplumsal sözleşmelerle ulaşmıştır. Toplum halinde yaşamak, hayvani yaşama ait korkuların üstesinden gelebilmek için, daha üstün bir

yaşantıya ulaşabilmek için keşfedilmiştir. Rousseau, toplum kavramının doğada halihazırda bulunmadığını, aksine tabiat durumundan çıkış arayan insanların sözleşmesiyle oluştuğunu yazmaktadır. Bu düşüncesini *Toplum Sözleşmesi* adlı kitabında şöyle açıklar: “Toplum düzeni bütün öbür hakların temeli olan kutsal bir haktır: Bununla birlikte, hiç de doğadan gelme değildir, sözleşmelere dayanmaktadır” (Rousseau, 2013:4). *Mad Max: Fury Road* filminde, toplum kavramından söz edebilmek mümkün değildir. İnsanlar can güvenliğinin olmadığı koşullarda, en temel insani ihtiyaçlardan dahi yoksun bir biçimde, kölelikten daha aşağı seviyelerde yaşamlarını sürdürmektedirler. Herkesin varlığına ve yokluğuna karar verebilecek kadar mutlak bir hakimiyet kurmuş olan Joe, Aristoteles’in özel alanın efendisini betimlerken kullandığı bir biçimde, tek bir yaprağın bile izinsiz kıpırdadmadığı bir evrenin efendisi konumundadır. Kamusal alan kavramının ortadan kalktığı, özel alana ait efendilik ilişkilerinin hayata yayıldığı bir dönem başlamıştır. Filmde, *Furiosa*’nın (Charlize Theron) Joe’nun egemenliğinden kurtardığı kadınların kendi aralarında konuşurken vurguladığı, “hiçbimiz Joe’nun eşyası değiliz!” ifadesi, Joe’nun egemenliğini betimlemeye yardımcı olmaktadır.

Filmin ana kahramanları Max’in, Joe’nun Savaş Çocuklarından kaçtığı sahne, filmin üzerine inşa edildiği savaş sahnelerinin ilkidir. Max’in esir düşmesiyle sonuçlanan bu sahnede, Max, yaşamı idare eden ve yaşama egemen hale gelen duygunun ayakta kalma içgüdüleri olduğunu vurgular. Max, film boyunca çok az konuşmasına rağmen, birkaç sahnede Nietzsche’nin aforizmalarının yüzeysel yorumlarını anımsatan sözler sarf eder. İlk sarf ettiği söz, yaşama içgüdüleri ile ilgili olandır. Filmin sonuna doğru ise; umut etmenin anlamsız olduğunu vurgular. İnsani değerlerin değerinin değerlendirilmesinin sonucunda bu değerlerin değersiz olduğunu söyleyen nihilist bakış açısı, uygarlığın çöküşüne katkıda bulunmuş ve filmde anlatılan post-apokaliptik çağa böylece varılmıştır. Bu nihilist bakış açısı, Nietzsche’nin düşüncelerinin yüzeysel bir yorumundan kaynaklanmaktadır. Nietzsche, *Ahlakın Soykütüğü* kitabında, değerlerin değerlendirilmesinden, değerlerin yeniden tasnif edilmesinden söz etmektedir. Ancak değersiz addettiği değerlerin karşısında yeni değerler oluşturmak için bu değerlendirmeyi yaptığını da ayrıca belirtmiştir. Nietzsche, bu düşüncesini şöyle açıklar: “Ahlaksal değerlerin bir eleştirisine ihtiyacımız var, bu değerlerin değeri sorgulanmalı her şeyden önce –ve bunu yapmak için de bu değerlerin oluştuğu, geliştiği ve anlam kaymalarına uğradığı durum ve koşullar hakkında bir bilgi, (...), şimdiye dek var olmamış, hatta arzulanmamış türden bir bilgi gerekli” (Nietzsche, 2011:13). Nietzsche’nin düşüncesine göre; değerlerin eleştirisi yapılmalı, değerlerin değeri sorgulanmalı ve bunu yaparken şimdiye dek var olmamış ve arzulanmamış bir bilgi ile bu gerçekleştirilmelidir. Nietzsche’nin düşüncelerinin derinine inilmediği takdirde, onun düşüncelerinin nihilist yorumlarıyla yetinmek durumunda kalınmaktadır. Nietzsche’nin nihilist bir kavrayışın mimarı olduğu hakkındaki yüzeysel değerlendirme, *Mad Max: Fury Road* filmi gibi popüler kültürel eserler aracılığıyla yeniden üretilmektedir. Max karakterinin adil bir gayeden yoksun oluşu, içgüdüleriyle hareket edişi, gelecek umudunu anlamsız bulması, Max’i nihilizmin düşünce dünyasına yaklaştırmaktadır. Ancak filmin geneli göz önünde bulundurulunca, Max’in nihilist kavrayışa özgü kendinden vazgeçme dürtüsünü aşarak, *Furiosa* ile birlikte Hisar Dağı’nu ele geçirmek için gösterdiği çaba ile yeni değerlerin yeşereceği bir davranışa yöneldiğini de göstermiştir.

Max’in esir düştüğü sahneden sonra, sinematografik anlatım, Joe’nun egemenliğinin ayrıntıları hakkında fikir edinmemize yaramaktadır. Yarı karanlık mağaralarda, Savaş

Çocukları, esaret altındaki insanlara işkenceye varan uygulamalarda bulunmaktadır. Kısmen sağlıklı insanların kanlarını savaşçılara transfer ederek, savaşçıların bedensel takatinin artırılmaya çalışıldığını, doğurganlık sahibi kadınların sütlerinin depolandığını ve bu sütlerin sağlık kaynağı olarak ayrıcalıklı savaşçılara sunulduğunu görürüz. Joe'nun sembollerinin insanlara kızgın demirlerle işlendiği sahne, tiranik bir egemenliğin boyutlarını aktarmak açısından önemli sinematografik imgeler olarak yansıtılmıştır. Ölümsüz Joe'nun törensel konuşması öncesinde, üzerine giydiği kostüm, savaşçı toplumlara özgü sembollerin kullanımının, uygarlığın çöküşünden sonra da varlığını devam ettirdiğini gösteren imgelerden olmuştur. Bu göstergeler, tiranik bir egemenliğin mitler ve semboller olmaksızın kurulamayacağını da anlatmaktadır. Film boyunca, savaşçıların kullandıkları bayraklar, savaşın ritmine eşlik eden müzikler, savaşçıların ölümsüz olma isteklerini yansıtan ifadeler, post-apokaliptik bir evrenin işleyişinde, mitlerin ve sembollerin işlevini yansıtmaktadır. Ölümsüz Joe'nun savaşçılarına Valhalla adlı İskandinav mitolojisinde bulunan efsanelere dayanarak, ölümsüzlük bahsettiğini birçok sahnede görürüz. Savaşçıların korkusuzca ölüme doğru atılmalarının ardındaki motivasyon, söz konusu mitolojideki ölümsüzlükten pay alacaklarını düşünmeleridir. Ölümsüz Joe'nun, savaşçıların zihni üzerindeki egemenliği, film boyunca hissedilir. Ölümsüz Joe'nun gözlerinin içine baktığını söyleyerek, heyecandan çılgına dönen savaşçının olduğu sahne, Joe'nun egemenliğinin sembolik yanını göstermesi açısından ayrıca önemli bir sinematografik imge olmuştur.

Ölümsüz Joe, Hisar Dağı'ndan Gaz Şehri'ne gitmek için, Furiosa'nın başında olduğu bir konvoyu görevlendirir. Konvoyun yola çıkmasından önce yapılan törensel etkinlik, görevin, metafizik çağrışımlarla yüklenmiş ulvi bir görev olduğu hissini pekiştirir. Joe'nun "ben sizin kurtarıcınızım!" diyerek seslendiği bu konuşma esnasında, insanların çaresizlik ve korku içerisinde itaatkâr bir biçimde tezahürat ettikleri görünür. Hisar Dağı'nın tepesindeki vanaların açılmasıyla, susuzluk içerisindeki insanlara sınırlı miktarda su verilir. En temel gereksinimlerini doyurabilmek arzusunda olan insanların, çaresizlik içinde birbirlerini ezmesine rekabet ettiklerini izleriz. Bu çaresiz ve bedbaht hal içerisindeki insanlara, Joe'nun öğüdü, bir tiranın kibrini açıkça belli etmektedir. Joe, "suya bağımlı olmayın, yokluğunda kırılmanız olursunuz!" diyerek seslenir. *Antik Dünyada Su ve İktidar* adlı kitabında Steven Mithen, "su ve iktidar arasında karmaşık bir ilişki olduğunu" yazmaktadır ve ayrıca "iktidara sahip olmanın yolu, suya erişimi kontrol altına almaktan geçer" (Mithen, 2017:304) tespitinde bulunur. Farklı uygarlıklarda suyun denetiminin iktidar ile ilişkisini incelediği söz konusu kitabında, "su tarih boyunca savaşlarda kullanılan bir silah olmuştur, bu durum günümüzde de devam etmektedir" (Mithen, 2017:305) diye belirtir. Joe'nun egemenliğinin en önemli dayanaklarından biri de su kaynakları üzerindeki denetimi ile ilişkilidir. Furiosa'nın film boyunca ulaşmaya çalıştığı Yeşil Vadi, insani yaşama elverişli bir ortam sunan su kaynaklarının bulunduğu arazidir. Ancak Furiosa, uzun ve tehlikeli bir yolculuktan sonra, bu vadinin kargalarla kaplı bir bataklığa dönüştüğünü öğrenir. Furiosa'nın derin bir üzüntüye kapıldığı bu sahne, suyun insanlığın her döneminde yaşamın temel dayanağı olduğunu ayrıca vurgulamaktadır.

Hareketli kamera kullanımının yaygın olduğu filmde, kamera, esaret altındaki insanların yüzlerine duygulanım imgeleri yansıtmak açısından yaklaşmış, bu sahnelerde, egemen olan ile egemenliğe tabi olanların tinsel varoluşlarını insanların yüz ifadelerinden okuyabilmek mümkün olabilmektedir. Furiosa'nın öncülüğünde Gaz Şehri'ne doğru yola

çıkıldığında, kamera hareketlerinin yardımıyla, konvoyun bir parçası olan tüm savaşçıların davranışlarına odaklanabilmek imkânına ulaşılmıştır. Furiosa'nın duygulanımlarını, Savaş Çocuklarının paniğini yansıtmak maksadıyla, kameranın hareketleri, devinim halindeki sahnenin farklı açıları sunabilmiştir. Konvoydaki savaş araçlarının üzerinden yapılan çoklu kamera çekimleriyle, oluşan panik duygusunun seyirciye aktarılması sağlanmıştır.

Filmin ana öyküsünün üzerine inşa edildiği üç önemli savaş sekansı bulunmaktadır. İlki, Furiosa'nın güzergah dışına çıkmasıyla, Joe'nun kendisine ihanet edildiğini fark etmesiyle gelişen takip sekansıdır. Bu sekansta, Furiosa'nın, Joe'nun neslinin devamı için ihtimamla yetiştirdiği, sakladığı, gözettiği kadınlar ile birlikte Yeşil Vadi'ye doğru yeni bir yaşam oluşturma fikriyle hareket etmesi etrafında gelişen olaylar aktarılır. Furiosa'nın kendisini takip eden savaşçılardan kısa bir zaman için de olsa uzaklaşmasıyla bu sekans tamamlanır. Max'in savaş çocuklarının elinden kurtulmasını başardığı bu sekansta, Max ile Furiosa, ister istemez ortak hareket etmek durumunda kalırlar. Furiosa'nın hayaline giden yol ile kendi yoluna gitmeyi arzuladığını söyleyen Max'in yolu böylece birleşir.

Max ile Furiosa'nın ortaklaşarak Yeşil Vadi istikametine yönelmeleriyle, ikinci önemli savaş sekansı gelişir. Savaş Çocuklarının yeteneklerini göstermek için birbirleriyle yarıştıkları, Joe'nun gözüne girmek için fırsat aradıkları bu sekansta, filmin ses, müzik, kamera hareketleri, renk açısından en etkili olduğu sahneler oluşturulur. Savaşa ait atmosferin farklı veçhelerinin oluştuğu bu sekansta, ateşli silahları, savaş tekniğine dahil olmuş akrobatik hareketleri, savaşın ritmini körükleyen müzik aletlerini, çölün toza, dumana karışmasını, gökyüzünün renginin değişmesini gelişmiş kısa çekimlerin sağladığı hızlı kurguyla izleriz. Savaşın dehşetinin ayrıntılı bir biçimde imajlara aktarıldığı bu sahne, yeryüzündeki insani yaşama koşullarının olanaksızlığının da hissedilmesine yardımcı olur. Savaşın hengamesinin yaşandığı bu anlarda, izleyici iklimsel olarak ani değişimlere tanık olur. Havanın aniden karardığı, gökyüzünün renginin değiştiği, ani fırtınanın geliştiği bu sahneler, nükleer felaket sonrası iklimin dengesinin artık iyiden iyiye bozulduğunu işaret etmektedir. Çorak yeryüzü, tozlarla kaplı gökyüzü ve yaşama egemen hale gelmiş savaşın birlikte sunulduğu bu imajlar, insanın geleceğe dair umudunun tükenmeye yüz tuttuğunu da vurgulamaktadır.

Furiosa ve Max, ikinci savaş sekansının sonunda, Furiosa'nın çocukluğunun birlikte geçtiği insanların yanına varmayı becerirler. Meşakkatli bir serüvenin sonunda, varılan bu yer, yeni yaşamın filizleneceği bir yer olma umudu taşımaktadır. Ancak, umutlar bir anda yerini derin umutsuzluğa bırakır. Çünkü; Yeşil Vadi günleri geride kalmış, iklimsel değişimler orayı da etkilemiş ve yeryüzünün son cennet köşelerinden olan bu yer artık bataklığa dönüşmüştür. Furiosa, son bir umutla, uzaklarda başka bir vadiye doğru yola çıkmayı önerir. Bu düşüncenin tartışıldığı esnada, Max, eldeki kısıtlı imkânları da gözeterik, Hisar Dağını ele geçirmeyi teklif eder. Filmin son savaş sekansı, bu noktadan sonra gelişir. Umutsuzluğun, güvensizliğin, rekabetin, özel çıkarların yaşama egemen olduğu bir çağda, Max ve Furiosa'nın birlikte harekete geçmesiyle, insanlığın umudu yeniden belirir. Yeni bir yaşamın oluşabilmesi için atılmış bu adım ile, Hisar Dağı ele geçirilir. Yeni bir toplum için toplumsal sözleşmenin tasarlanabilmesi, bu aşamadan sonra gerçekleşme imkanı bulabilecektir.

## Sonuç

*Mad Max: Fury Road* filmi, post-apokaliptik bir distopya örneği olarak, yaklaşan gelecek hakkında insanlığı düşünmeye sevk eden sinematik imgeler barındırmaktadır. İnsanlığın tabiat halinden çıkarak demokratik toplumsallıklara ulaştığı uzun yıllara dayanan düşünsel gelişmeler, insanlığın tüm değerlerinin ortadan kalkacağı distopik gelecek tahayyülü karşısında yeni bir okumaya tabi tutulabilir. Siyasal kuramların tabiat hali hakkındaki tasvirleri ile distopik eserlerin tabiat hali tasvirleri, tabiat halinin anlamına dair düşünmeye imkân vermektedir. İnsanlık, tabiat haline üstün bir yaşantıyı oluşturabilmek için önemli merhaleler kat etmiştir. Tabiat halinin felsefi anlamı üzerine düşünmek, tabiat haline üstün bir yaşantı olarak demokratik toplumsallıkların anlamını ortaya çıkarmaktadır. İnsanlığın, distopyalar çağının girişinde, yaklaşan tabiat haline karşı zihni farkındalık kazanması, distopyaların yarının gerçeği olması ihtimalini kısmi anlamda azaltabilir. *Mad Max: Fury Road* filmi, tabiat haline dair sinematik imgeleri ile felsefi anlamda bir tartışmanın zemini için faydalı bir eserdir.

## Kaynakça

- Cioran, E. M. (1999). *Tarih ve Ütopya*. (B. Haldun , Çev.) İstanbul: Metis.
- Claeys, G.(2011). Distopyanın Kökenleri: Wells, Huxley ve Orwell. Gregory Claeys içinde, *Ütopya Edebiyatı*. (Z. Demirsü, Çev.)(s. 155-190). İstanbul : İş Bankası Yay.
- Clastres, P.(2017). *Şiddetin Arkeolojisi İlk Toplumlarda Savaş*. (S. Tuna, Çev.) İstanbul: Nora Kitap
- Dartnell, L. (2016). *Uygarlığı Yeniden Nasıl Kurarız*. (Ö. Bircan, Çev.) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Gordin, M., Tilley, H., & Prakash, G. (2018). *Ütopya-Distopya Tarihsel Olasılığın Koşulları*. (A. Turan, E. Kartal, & C. Kayaligil, Çev.) İstanbul: Koç Üniversitesi Yay.
- Hobbes , T. (2013). *Leviathan*. (S. Lim, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Mithen, S. (2017). *Susuzluk Antik Dünyada Su ve İktidar*. (E.Kılıç, Çev.) İstanbul: Koç Üniversitesi Yay.
- Nietzsche, F. (2003). *İnsanca Pek İnsanca 1*. (M. Tüzel , Çev.) İstanbul: İthaki Yay.
- Nietzsche, F. ( 2005). *Yazılmamış Beş Kitap İçin Beş Önsöz*. (G. Aytac, Çev.) İstanbul: Say Yay.
- Nietzsche, F.(2011). *Ahlakın Soykütüğü Bir Polemik*. (Z. Alangoya, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yay.
- Platon. (2003). *Devlet*. (S. Eyüboğlu , Çev.) İstanbul: İş Bankası Yay.
- Rousseau, J. ( 2013). *Toplum Sözleşmesi*. (V. Günyol, Çev.) İstanbul: Rousseau,J.J., Toplum Sözleşmesi, Çev.: Vedat Günyol, İş Bankası Yay., 2013, İst., syf:4.
- Rousseau, J. (1995). *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı*. (R. İleri, Çev.) İstanbul: Say Yay.
- Rousseau, J. (2015). *Emile*. (Y. Avunç, Çev.) İstanbul: İş Bankası Yay.

Scott, J.C. (2019). *Tahıla Karşı İlk Devletlerin Derin Tarihi*. (A.E. Pilgir, Çev.) İstanbul: Koç Üniversitesi Yay.

Supiot, A. (2014). *Homo Juridicus Hukukun Antropolojik İşlevi Üzerine Bir Deneme*. (B. Açımız, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yay.

Spinoza, B. B. (2007). *Tractatus Politicus*. (M. Erşen, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.

Warner Bros., Village Roadshow Pictures, Kennedy Miller Productions ve diğerleri (Yapımcı), & George Miller (Yönetmen). Gösterim Yılı (2015). *Mad Max Fury Road*. [Sinema Filmi]. A.B.D



## The Dark Knight Filmindeki Joker Karakterinin Nietzsche'nin Üstinsanı Olarak İncelenmesi

Çağan Bir\*

### Özet

Çalışmada, *The Dark Knight* (Kara Şövalye, Christopher Nolan, 2008) filmindeki Joker karakteri ve Nietzsche'nin üstinsan anlayışının benzerlikleri incelenecektir. Bu bağlamda Nietzsche'nin felsefesinin temelleri ve Joker'in eylemleri/düşünceleri arasındaki doğrudan paralellikler ortaya konacaktır. Nietzsche'ye göre toplum öncesi efendilerin en büyük özelliği mesafe pathosudur ve diğer insanları araç olarak görmeleridir. Joker için de diğer insanlar tamamen araçtır. Nietzsche'ye göre mutlak hakikat yoktur, insanlar ahlaki değerlerin gerçek olduğuna inanabilmek için hakikatler uydurmaktadırlar. Yaşam güç istencidir. Değer sistemlerinin temelinde anlamsızlıktan, acıdan kaçma isteği, bir avuntu arayışı bulunmaktadır. Ancak hepsi yaşamı değersizleştirir ve nihilizmin taşlarını döşemektedirler. Aynı şekilde Joker'in bütün çabası insanlara bu anlamsızlığı göstermektir. Buyüzdü de sürekli "Neden bu kadar ciddisin?" diye sormaktadır. Ahlakın altında insanların güç istençleri yatmakta ve kendilerini kandırmaktadırlar. Joker insanlara bu iki yüzlülüklerini göstermeye çalışmaktadır. Nietzsche için adalet; eşitlik değil, güçlü ve güçsüzün ortaya çıkmasıdır. Buna bağlayan şey ise kaostur. Benzer bir şekilde Joker de kaosu adil olarak görmektedir. Joker hem yıkıcıdır hem de değerleri yeniden değerlendirmektedir. Joker varolan toplumsal değerleri önemsememekte, acıdan kaçmamakta ve sürekli tehlikeye atılmaktadır. Acıdan kaçmaması, yaşamı bir bütün olarak olumlaması (Dionysoscu Evet) ve geçmişini herkese farklı anlatması üstinsan davranışlarıdır. Çünkü Nietzsche'ye göre üstinsan belleğinin ağırlığından kurtulmuştur. Bengi dönüş öğretisine göre herhangi bir anın oluşması için sonsuzluk gerekmektedir. Tek bir anı olumlamak, oluşu bütünüyle olumlamak demektir. Oluş olumlandığında ise insan; zihnini geçmişte bırakan hınc, vicdan azabı, pişmanlık gibi onu edilgin ve tepkisel kılan bütün duygulardan kurtulacaktır. Çileci idealin temsilcisi Batman'ı öldürmek istememesinin sebebi de bengi dönüş gereği düşmanın hep geri gelmesidir. Batman, sürünün değerlerinin koruyucu çobanıdır.

**Anahtar Kelimeler:** Üstinsan, Ahlak, Joker, Güç İstenci, Nihilizm

ORCID: 0000-0002-1525-456x  
E-Mail: caganbir@yahoo.com.tr  
DOI: 10.31122/sinefilozofi.675542

Geliş Tarihi - Recieved: 15.01.2020  
Kabul Tarihi - Accepted: 15.05.2020

## An Investigation of The Joker Character in The Dark Knight Movie as Nietzsche's Overman

Çağan Bir\*

### Abstract

*In this study, the similarities between Nietzsche's understanding of overman and the character, Joker in the movie, The Dark Knight (directed by Christopher Nolan, 2008) are examined. So in this context, the parallelisms between the foundations of Nietzsche's philosophy and Joker's actions /thoughts are revealed. According to Nietzsche, the most important feature of the pre-social masters is the distance pathos and their acceptance of other people as their tools. According to Joker, other people are completely tools. For Nietzsche, there is no truth, people make up truths to believe that moral values are real. Life is will to power. On the basis of the value systems, there is a desire to escape meaninglessness and pain and a search for consolation. But they all devalue life and pave the way for nihilism. Joker's whole effort is to show people this meaninglessness. So he consistently asks, "Why are you so serious?". Underneath morality lies the demands of people for power: They deceive themselves. Joker tries to show people their hypocrisy. For Nietzsche justice is not equality but the emergence of the strong and the weak. Chaos is what makes this happen, and Joker sees chaos as fair. Joker is destructive and yet he also reassesses the values. He does not care about existing social values, does not escape pain and constantly puts himself in danger. Joker's not escaping pain, affirming life as a whole (Dionysian Yes) and telling his past differently to everyone are all the behaviours of overman. Because, according to Nietzsche, overman is free of the weight of his memory. According to the eternal return doctrine, infinity is required for any moment to occur. To affirm a single moment is to affirm the becoming as a whole. When this becoming is affirmed, human being gets rid of all the emotions such as resentment, remorse and regret that make his mind trapped in the past and also make him passive and reactive. The reason why Joker does not want to kill his enemy Batman, the representative of the ordeal ideal, is that his opponent always comes back as a result of the eternal return. Batman is the shepherd, the protector of the values of the herd.*

Key Words: Übermensch, Morality, Joker, Will to Power, Nihilism

---

ORCID: 0000-0002-1525-456x  
E-Mail: caganbir@yahoo.com.tr  
DOI: 10.31122/sinefilozofi.675542

Received- Geliş Tarihi: 15.01.2020  
Accepted- Kabul Tarihi 15.05.2020

## Giriş

Batman 1939 yılında Bob Kane ve Bill Finger tarafından bir çizgi roman karakteri olarak yaratılmıştır ("Batman, A History of Heroics: The Beginning", 2019: parag. 3). Joker ise Batman'in baş düşmanlarından biri olarak 1940 yılında ortaya çıkmıştır. Joker; Victor Hugo'nun L'Homme qui rit (1869) romanından uyarlanan The Man Who Laughs (Gülen Adam, Paul Leni, 1928) filmindeki Gwynplaine karakterinden esinlenerek yaratılmıştır (Grundhauser, 2016: parag. 7). Çizgi romanlar, filmler, diziler ve çizgi filmlerde her yazar Joker karakterini de farklı yorumladığı için çok temel özellikler dışında genel bir Joker portresi çizmek anlamsızdır. Farklı yorumlar yazarların seçimi olduğu kadar yapımcı şirketin görüşleri ve dönemin politik atmosferiyle ve toplumun konjonktürel normlarıyla da alakalıdır. Bu çalışmada söz konusu olan, Christopher Nolan'ın yönettiği Batman üçlemesinin ikinci filmi olan Dark Knight (Kara Şövalye, Christopher Nolan, 2008) filminde Heath Ledger'in oynadığı Joker karakteridir.

Film üzerine yapılan yorumlardan biri Joker karakterini, ABD'nin teröre karşı savaş politikasının bir semptomu olarak okumaktadır. Joker, adalet adına yapılan bu savaşın Amerikan toplumu üzerinde yarattığı paranoyanın sonucudur (Choe, 2011). Diğer bir okuma, büyük kentlerdeki elitlerin, göçmen işçilerden, yoksullardan duyduğu paranoyanın somutlaşması olarak yorumlamaktadır (Rodriguez, 2014). Başka bir çalışma filmin bu kadar popüler olmasını, teolojik bir yönü olduğunu ileri sürerek açıklamaktadır, Joker kaotik kötü ve Şeytandır. Düşmanı Batman ise İsa figürünü temsil etmektedir (Bellinger, 2009). Başka bir okuma ise özel güçleri olmadan bütün bir şehirde kaos yaratacak ve Batman'ı zorlayacak "şeytani deha" olarak yorumlamaktadır (Bekele, 2013). Batman'a yoğunlaşan bir çalışma ise Batman'ı çeşitli ahlaki ikilemler içinde kararlar alan bir ahlak felsefecisi olarak değerlendirmektedir (Johnson, 2014). Diğer bir görüş filmi, mitoloji kaynaklı binlerce yıllık "savaş mitiyle" açıklamaktadır. Batman düzeni Joker kaosu temsil etmektedir (Nichols, 2011). Başka bir görüş sadece psikolojik olarak inceleyerek bir psikopat olduğunu söylemektedir (Redinta, 2017). Yine Joker'i psikolojik olarak inceleyen başka bir çalışma, empati yoksunluğu, intihara meyilli hareketler gibi özelliklerinden dolayı akıl hastası olarak değerlendirmiştir (Camp, Webster, Coverdale, Nairn, 2010).

Bu makaleyle benzeşen bir lisans tezi Joker'i, hiçbir değere önem vermediği için bir nihilist olarak değerlendirmekte ve kısmi olarak Nietzsche'yle ilişkilendirmektedir (Jağad, 2017: 39). Ancak bu çalışma indirgemeci olup felsefi arka planı bir bütünlük olarak ortaya koyamamaktadır.<sup>1</sup> Bunun ötesinde Joker'i nihilizmle ilişkilendirmek Nietzsche'nin üstinsanı olduğunu söylemek anlamına gelmemektedir. Çünkü Nietzsche bir nihilist değildir, felsefesi nihilizme karşı bir mücadeledir ve üstinsan nihilizmin üstesinden gelecek olandır.

<sup>1</sup> Üstinsan kavramı ve bir edebiyat karakteri arasında daha bütünsel bağlantılar Kazancakis'in Zorbası (Özden, 2016) ve Dostoyevski'nin Ölüler Evinden Anılar kitabındaki Orlov karakterinin incelenmesidir (Hamilton, 2000). The Dark Knight filmindeki Joker'i değil ama farklı çizgi romanlardan yola çıkılarak Joker ve Batman karşıtlığı ile Nietzscheci anlamda Dionysos ve Apollon kavramlarının karşıtlığının benzerliği gösterilen bir çalışmada Batman üstinsana benzetilmektedir (Favaro, 2019).

Çalışmada Joker karakterinin (eylemleri ve düşünceleriyle), Nietzsche'nin felsefesiyle doğrudan paralellikler taşıdığı gösterilmektedir. Çalışmanın amacı Nietzsche'nin eleştirisini yapmak değil, Nietzsche'nin felsefesiyle Joker karakterinin uygunluğunu göstermektir. *The Dark Knight* filmindeki Joker'in üstinsan olarak ele alınmasındaki önem şudur: felsefi bir kavram olan Nietzsche'nin üstinsanı bu filmdeki Joker karakteriyle sinemaya bütünlüklü bir şekilde aktarılmış olmaktadır. Film, izleyiciye felsefi bir kavram olan üstinsanı değerlendirme imkanı tanımaktadır. Joker'in bu kadar popüler olması<sup>2</sup> ve ilgi çekmesi, Nietzsche'nin felsefesine gösterilen ilgi ve merakla bağlantısız değildir. Bu durum filmin felsefi alt yapısını anlamayı gerektirmektedir. Üstinsan, belirli özellikleri seçilip kısmi olarak değerlendirilemez. Çünkü böyle yapıldığı takdirde pek çok sinema filmi veya edebiyat eserindeki karakter bir özellik üzerinden üstinsan olarak değerlendirilebilecektir. Ancak bu yetersiz ve keyfi bir değerlendirme olacaktır. Üstinsan, Nietzsche'nin felsefesinde ortaya çıkan bir kavramdır. Dolayısıyla ne olduğunun ortaya çıkarılabilmesi de ancak Nietzsche'nin felsefesinin geneliyle ilişkilendirilerek mümkün olmaktadır.

### Amaç ve Yöntem

Çalışmanın ilk bölümünü, Nietzsche'nin felsefesinin üstinsan bağlamında betimlenmesi ve açıklanması oluşturmaktadır. Sırasıyla güç istenci, efendi-köle çelişkisi, ahlak, nihilizm, adalet, trajik bilgelik, bengi dönüş ve çoban kavramları ele alınmaktadır. İkinci bölümde, Joker'in sözleri ve eylemleri üzerinden üstinsana benzerliği gösterilmeye çalışılırken ilk bölüme paralel olarak ilerlemektedir. Nietzsche'nin efendi ve köle anlayışı, güç istencinin etkin ve tepkisel oluşu, efendinin *mesafe pathosu* kavramları üzerinden insanın araçsallaştırılmasıyla ilgilidir. Dolayısıyla öncelikle Joker'in insanlara yaklaşımının efendiyle benzerliği ele alınmaktadır. Ardından Nietzsche'nin ahlak konusundaki görüşleriyle Joker'in ahlak hakkındaki fikirlerinin benzerliği gösterilmektedir. Joker, Nietzsche'ye benzer olarak insanların ahlak konusunda ikiyüzlü olduklarını iddia etmektedir. Verili değerlerin içerdiği hiçlik istenci olarak nihilizm bağlamında Joker'in, düzeni, insanların inandığı değerleri benzer bir şekilde eleştirdiği gösterilmektedir. Üstinsanın değerleri yıkması ve yaratması ile Joker'in değerler karşısındaki tutumunun benzerliğine işaret edilmektedir. Nietzsche adaleti eşitlik olarak değil, güçlü ve güçsüz arasındaki hiyerarşi olarak okumaktadır. Bunun için de öncelikle bir kaos gerekmektedir çünkü değerler ve düzen sarsılmalıdır. Joker de aynı şekilde kaosu ve hiyerarşiyi adalet olarak görmektedir. Trajik bilgelik kavramı acı ve ölümün de olumlanmasını anlatmaktadır. Bu bağlamda Joker'in tehlike anında ve ölüm karşısındaki eylemleri trajik bilgelik üzerinden ele alınmaktadır. Nietzsche'nin bengi dönüş fikri,

<sup>2</sup> 2008 yılının en popüler filmi olmuştur. Tüm zamanların en yüksek gişe hasılatı olan Batman filmidir, dünya genelinde 1 milyar doları aşarak sinema tarihine geçen bir gişe hasılatı elde etmiştir (Box Office Mojo). "Filmin olağanüstü başarısı büyük ölçüde Joker karakterinden kaynaklanmaktadır. Bu karakterin izleyicileri sinemaya çekmesinin sebebi, kitle katliamı yapanların bir temsili olmasıdır" (Davis, 2014: 28). 2012 yılında Aurora, California'da James Holmes adlı bir kişi Joker olduğunu iddia ederek bir katliam yapmıştır (Fruen, 2017: parag. 2). Katliamı yapan şahıs bir akıl hastası olabilir ancak Joker bir akıl hastası olarak düşünülemez.

geçmişin olumlanması, hafızanın işleyişi, edilgin duygulardan ve ciddiyetten kurtulma bağlamında önemli bir kavramdır. Üstinsan bu görüşlerden bağımsız olarak düşünülememektedir. Joker'in kendine dair hikayeleri, insanlara sorduğu sorular ve suratındaki boya üzerinden Joker'in sözleri ve eylemlerinin Nietzsche'nin yaklaşımına uygunluğu gösterilmektedir. Son olarak Batman'ın, üstinsan olan Joker'in karşısında, Nietzsche'nin felsefesi bağlamında nasıl bir role sahip olduğu gösterilmekte ve kavgalarının anlamı ve filmin hangi tarafta durduğu tartışılmaktadır. Çalışmanın sonuç bölümünde ise filmin analiz edildiği bölümde tartışılan Joker'in üstinsan olarak görülmesinin ne anlama geldiği yorumlanmaktadır.

### Nietzsche'nin Felsefesi ve Üstinsan

Nietzsche'nin felsefesinin merkezi kavramlarından biri güç istencidir. Güç istenci doğal halinde ahlakla karşıtlık oluşturmaktadır. Nietzsche'nin felsefesinde önemli bir yer tutan güç istenci ve ahlak kavramlarının anlaşılabilmesi için efendi ve köle çelişkisinden bahsetmek gerekmektedir. Efendi<sup>3</sup> ve köle çelişkisi; Nietzsche'nin devletin ve ahlakın kökenini ortaya koymak için, tarihsel ve filolojik verilerden yararlanarak, geliştirdiği felsefi bir düşüncedir. Efendi ve köle iki yarı-hayvan türüdür. Efendilerde içgüdüsel bir yaratma, biçim verme istenci vardır. Bu biçim verme aslında bütün canlıların kökensel itkisi olan güç istencinin bir tezahürüdür (Nietzsche, 2012b: 111). Dolayısıyla güç istenci kölelerde de bulunmaktadır. Gelişmek, yayılmak, güçlenmek, egemen olmak, daha fazla güç üzerinde hakimiyet kurabilmek anlamlarına gelmektedir. En üst anlamı değerler yaratmaktır. Efendi ve köle arasındaki fark güç istencinin fazlalığı veya azlığından ve buna bağlı olarak niteliğinden kaynaklanmaktadır. Efendide güç istenci yoğun ve dışa dönüktür. Bu yüzden hesapsız, içgüdüsel ve ani olarak gücünü dışa vurmaktadır. Köle ise eyleme geçmekte, boyun eğdirmekte yetersizdir. Bu bağlamda efendide güç istenci etkin halde bulunurken, kölede ise tam tersine eylem dışarıdan belirlendiği için tepkiseldir. Efendiler çılgın, saçma, apansız, hesaplanamaz şekilde davranırlar, rahatı küçümser, yıkıcılık ve zulümden keyif alırlar diğerleri onları barbar olarak görür (Nietzsche, 2015: 56). Kölelerle aynı anlama gelen sürü ise kararsız, ılımlı, hesaplıdır. Eylemler için akılcı meşrulaştırmaya gereksinim duymakta ve nedenler talep etmektedir (Berkowitz, 2003: 124). Köle rahat, uzlaşmış ve bıkkın olmaktadır. Bununla beraber köle sıradan olmaktan mutluluk bulurken, efendi güç istencinin etkin olmasıyla kendini aşmak ister. Nietzsche'ye göre efendilerin en önemli özelliklerinden biri *mesafe pathosudur*<sup>4</sup>. Mesafe pathosu efendinin kendini diğerlerinden

<sup>3</sup> Üstinsan ve efendi Nietzsche'nin belirli meselelere açıklık getirmek için kullandığı kavramlardır. İkisi aynı anlama gelmemektedir. Bu iki kavramı eşitlemek Nietzsche'yi anlamakta ciddi sıkıntılara yol açacaktır. Ancak Nietzsche'nin metinlerinde fark belirgin değildir. Joker karakteri de benzer şekilde efendi ve üstinsan tiplerinin birbirini tamamlayacak şekilde üst üste getirilmesinden oluşmuştur. Dolayısıyla iki kavram çalışmada beraber kullanılacaktır.

<sup>4</sup> *Pathos* Antik Yunanca bir sözcüktür. "Olay, deneyim, acı çekmek, duygu, özellik" anlamlarına gelmektedir (Peters, 1967: 153).

üstün görmesidir. Değer yaratma ve ad verme de bu pathostan gelmektedir. “Soyluluk ve uzaklık pathosu, daha önce söylendiği gibi, daha ‘alçak’, daha ‘alttaki’ bir düzene göre daha yüksek düzenin sürüp giden, egemen olan, temelli ve topyekun duygusu – işte ‘iyi’ ve ‘kötü’ zıtlığının kaynağı” (Nietzsche, 2015: 41). Efendi başkası için eylemde bulunmamakta, onaylama beklememektedir. Eyleminin ilkesi kendisindedir. Diğer insanları bir amaç olarak değil yalnızca bir araç olarak görmektedir. Güç istenci dışı vurmakta dile gelmektedir. “Canlı olan, kuvvetini üzerinden atmak, boşaltmak ister” (Nietzsche, 2010b: 28). Nietzsche’ye göre, efendi-köle ilişkisinin toplumsal yaşamı başlatmasının sebebi şudur; efendiler güç istençlerini, biçimlendirme istençlerini üzerlerinde uygulayacakları şeylere, araçlara ihtiyaç duymaktadırlar. “İnsanın evrimine ilişkin sonuç çıkarma: mükemmelleştirme, halk kitlelerini aletleri olarak (ve gerçekten de en zeki ve en uysal aletleri olarak) kullanacak en güçlü bireylerin meydana getirilmesinden oluşur” (Nietzsche, 2010d: 420)<sup>5</sup>.

Nietzsche ahlakın temelini efendi köle çelişmesine bağlamaktadır. İki yaşam biçimi, iki farklı ahlak üretmektedir. Efendi’nin ahlakı etkin olmaktan kaynaklanırken köleninki ise efendiye karşı olduğu için tepkiseldir. Efendi kendine “evet” derken, köle olumsuzlamaya dayanır, farklı olana, kendi gibi olmayana “hayır” der (Nietzsche, 2015: 51). Efendi için iyi; “güç duygusunu, güç istencini, gücü yükselten her şeydir” (Nietzsche, 2005: 12). Efendinin iyisi soykütüsel olarak en başında “kendi başına” iyidir; soylu, güçlü, yüksek konumlu, yüksek ruhludur. İyi, yararlılıkla veya iyilik yapılanın bakış açısıyla ilgili değildir. Alçak ruhlu, bayağı olan ise kölenin değerleridir. Kötülük “zayıflık, kıskançlık, intikam duygularından kaynaklanan her şeydir” (Nietzsche, 2005: 94). Köle için iyi olmak, bencil olmamaktır. Bu düşünce bir sürü içgüdüünden kaynaklanmaktadır. Köleye göre yoksul, güçsüz, hasta, acı çeken iyidir. Efendinin iyisi köle için şer, efendinin kötüsü köle için hayır olmaktadır. Kölenin “hayır”ı soylunun “gücünü zayıflatmak için duyduğu bayağı arzuyu açığa çıkartan geçici tedbir kabilinden bir kavramsallaştırma değildir” (Berkowitz, 2003: 124). Köleler değerleri tersine çevirmişlerdir. Bu bağlamda ahlak, zayıfın güç istencini yansıtmaktadır. Kölelerde ya da sürüde mesafe pathosuna karşı eşitlenme isteği olduğu için efendiye karşı hınç duymaktadırlar.

Tarihsel olarak köle hınç, vicdan azabı ve çileci ideali ortaya çıkarmaktadır. Bunların basitçe duygular olarak değil, varoluş kategorileri, kölelerin şeyleri değerlendirme biçimleri

<sup>5</sup> Çalışma boyunca Nietzsche’nin diğer kitapları yanında *Güç İstenci* kitabı da kullanılmıştır. *Güç İstenci* tartışmalı olsa da Deleuze kitap hakkında şunları söylemektedir: “Nietzsche’nin ablası elbette lanetli düşünürler kortejinde yerini alan ‘tacizkar akraba’ydı, ama onun temel hatası metinlerin çarpıtılmasından gelmiyordu. Eldeki basımların sorunu, yanlış okumalar veya anlam kaymaları, özellikle de Nietzsche’nin ölümünden sonra yayınlanan notların maruz kaldığı keyfi seçimlerdir. Bunun en önemli örneği *Güç İstenci*’dir” (Deleuze, 2009: 185). Aynı sayfada çevirmen notu olarak şu dipnot düşülmüştür: “Colli ve Montinari, 1968 senesinde Milan’da Nietzsche’nin toplu eserlerinin eleştirel bir yeniden basımını gerçekleştirdiler. Bugün Nietzsche metinleri için referans olarak kabul edilen Almanca baskı (KGW: Kritische Gesamtausgabe) da bu çalışmaya dayanmaktadır”. Kitapla ilgili sorun içeriğine dair değil ama kronolojik düzenlenmesiyle ilgili bir sorundur.

olarak görülmeleri gerekmektedir. Deleuze'ün de söylemiş olduğu gibi, bunlar psikolojik kavramlar değil, varoluşu anlamlandırma ve düşünme biçimleridir (Deleuze, 2010: 38). Ahlakı oluşturan bu süreç insanın kendine karşı varlık olmasına sebep olur. Bütün bunlar aslında hiçlik istencini dile getirmektedir. Hiçlik istenir çünkü istenci yok etmek mümkün değildir. Üretilen bütün hakikatler ve değerler hiçlik istencinden kaynaklanmaktadır. Çünkü müdahale etmek, eylemde bulunmak, etkide bulunmak vb. olmadığında, sakatlanmış bir yaşam söz konusudur. Evrensel olarak geçerli olan hak ve iyi kavramlarından bahsetmek mümkün değildir. Nietzsche için öznel olarak her yaşam zaten suçlu, haksız, mantıksızdır. Bu açıdan iyi-kötü ayrımı yerine, etkin-tepkisel veya güçlü-güçsüz ayrımı kullanılmalıdır. Ahlak, yaşam koşullarının göstergesidir ve ahlak güçlü olanın ortaya çıkmasını engeller (Nietzsche, 2010d: 190). Büyümenin, gelişmenin önüne geçerek, zayıfların ihtiyaç duyduğu yardımseverlik, özgecilik gibi değerleri öne sürmektedir. Dolayısıyla ahlak istisnai olan yerine bütün insanları vasatta eşitlemeye hatta aynılaştırmaya dayanır.

Nietzsche'ye göre mutlak, nesnel bir hakikat yoktur, insanlar ahlaki değerlerin gerçek olduğuna inanabilmek için çeşitli hakikatler yaratmaktadırlar. Gerçek, ahlaki bir illüzyondur ve bu dünya ile çelişkili olarak inşa edilmiştir (Nietzsche, 2010c: 22). Oluşu, güç istencini, güç savaşını durduran mutlak değerler icat edilmektedir. Ancak bütün hakikatler geçici ve tarihseldir. Öte dünya kurgusu bu dünyayı yargulamak için üretilmiştir. Aslında yalnızca perspektifler bulunmaktadır. Bu perspektifler güç istencine göre oluşmaktadır. Kişi her şeyi kendindeki güç istencine, güce göre değerlendirir. Anlamı, amacı, değeri kişideki güç istenci vermektedir. "Gerçek yaşamda yalnızca güçlü ve zayıf istemeler söz konusudur" (Nietzsche, 2010b: 35). İki şekilde çalışır güç istenci ya sakatlanmış, parçalanmış, yanlış şekilde ya da gelişerek, kendini güçlendirerek, kendini aşarak. Yaralama, kendine katma, sertlik, baskılama, büyüme, yayılma yaşamın kendisidir; "yaşam güç istencidir" (Nietzsche, 2010b: 191). Yaşam güç istencidir demek, yaşam bir değerlendirme savaşısıdır anlamına gelmektedir. Yaşam kendinde bir anlam ve değer barındırmamaktadır. "Yaşayanlar birçok şeye yaşamdan daha çok değer verirler; ama tam da değer biçmekte dile gelir- güç istemi" (Nietzsche, 2012b: 112). Ahlakın arkasında da bir tür güç istenci bulunmaktadır. Ahlak, temel amacı efendileri alt etmek olan bir stratejidir.

Ahlakın ve değer sistemlerinin temelinde; bir taraftan efendileri alt etme ve güç istencini çarpıtma gibi sebepler varken, öbür taraftan anlamsızlıktan, acıdan, ölümden, korkunç olandan kaçma isteği yani bir avuntu arayışı bulunmaktadır. Ancak bu değerler yaşamı değersizleştirmekte ve nihilizmin taşlarını döşemektedir. Tarih, iki yarı-hayvan türü olan efendi ve kölenin mücadelesinde kölelerin zaferiyle sonuçlanmıştır. Efendiler yok edilmiş durumdadır, çünkü tamamen köle değerleri iktidar olmuştur. Nihilizmde artık herkes köledir ve yaşam değersizleşmiştir.

Nietzsche'nin deyişiyle nihilizm "değerin, anlamın ve arzu edilebilirliğin radikal bir biçimde reddidir" (Nietzsche, 2010d: 25). Tek tanrılı dinler, uzak doğu dinleri, batı metafiziği, ideolojiler, insanlığı nihilizme götürmüştür. "İnsanlığın bugüne dek önemle

düşünüp durduğu şeyler gerçek bile değildir, kuruntudur yalnızca; daha sert deyiimiyle o sapına dek zararlı, hasta yaratıkların bozulmuş içgüdülerinden doğan yalanlardır, o kavramların topu, 'tanrı', 'ruh', 'erdem', 'günah', 'öte dünya', 'doğru', 'bengi hayat'..." (Nietzsche, 1993: 45). Bu değerler yaşamı anlamlandırmak adına yaratılsa da aslında yaşamın yerine hiçliği ikame ederek, yaşamı değersizleştirmektedirler. Dolayısıyla nihilizmin iki anlamı vardır. "Nihilizm hem yaşama atfedilen değersizlik ve hiçlik değerini hem de yaşama bu hiçlik değerini veren üstün değerlerde kendini gösteren hiçlik istencini dile getirir" (Çevikbaş, 2001: 71). İçgüdülerin, arzuların, bedenın değersizleşmesi; yol göstericinin içgüdü yerine içgüdüyü bastırmak isteyen farklı rasyoneliter olmasından kaynaklanmaktadır. "Tanrı öldü" sözü de yaşama "anlam" veren aşkın mercilerin yokluğunu anlatmaktadır. Metafiziksel, aşkın olan, hakikat zannedilen değerlerin gereksiz olduğu ortaya çıkmıştır. Onların yerine ikame edilen seküler hakikat anlayışları da aynı işleve sahip olmaktadır. Bütün bunlar da nihilizmi getirmektedir. Tanrı öldüyse, yani hakikat, aşkınlık, gerçek dünya, öte dünya anlamını yitirdiyse o zaman yeryüzünü, yaşamı aşağılamak anlamsız olmaktadır (Nietzsche, 2012b: 6). Yaşam bir değerlendirme savaşıdır. Değer ve anlam şeylerin kendisinde değildir, kişinin dahil edebildiği güç miktarındadır. "Yaşayanlar birçok şeye yaşamdan daha çok değer verirler; ama tam da değer biçmekte dile gelir - güç istemi" (Nietzsche, 2012b: 112). Etkin ve tepkisel güçlerin perspektifinden yaşam farklı olmaktadır. Bu bağlamda adalet etkin ve güçlü olanın toplumsal hiyerarşide tepede olmasını anlatmaktadır.

Nietzsche'ye göre tarihsel süreçte gelişen adalet kavramının temelinde, en ilkel halinde her şeyin bir bedeli vardır, düşüncesi yatmaktadır (Nietzsche, 2015: 86). Doğal adalette güçlünün her istediğini aldığı durumda bedel yoktur. "Haksızlık" yaşamın kendi doğasında vardır. "Adil olmak" mefhumu yasadan sonra ortaya çıkmıştır. Gerçek adalet ise güçsüzün güçlüye boyun eğmesi olmaktadır. Yaşam "özünde temel işlevlerini, zarar verme, saldırı, sömürü, yok etmeyle gerçekleştirir, bu özelliği olmadan da düşünülemez" (Nietzsche, 2015: 92). Devleti kuran efendiler çatışmayı engellemek için hukuku ortaya çıkartmıştır. Ama bu yaşama karşıttır çünkü yaşamın temeli uyum değil, etkin, saldırgan, yayılmacı ve biçimleyici olmaıdır. Devlet köleleri uysallaştırıp, biçimlendirene kadar ezici, acımasız bir makine gibidir (Nietzsche, 2015: 102). Ancak modern zamanlarda tam tersine kitleler efendileri, güçlü olanları bastırmak için kullanılmaktadırlar. Uygarlıkta adalet intikam isteğinin yerini almıştır. Oysa Nietzsche'ye göre, uygarlığın adalet anlayışının ötesinde gerçek adalet tepkisellikle ilgili değildir. Dolayısıyla adalet eşitlikle ilgili değildir (Nietzsche, 2005: 94). Adalet, ahlak, din gibi kurumlar, tepkiselliğin efendileri yok etmek için kullandığı değerlerdir. Yani efendilerin köleleri dizginlemek için oluşturdukları kurumlar süreç içinde kölelerin çıkarına olmuştur.

Kitlelerin yaşamının kendi başına bir amacı ve değeri yoktur. Nihilizm bunun görünür olduğu anı anlatmaktadır. Yaşamı değerli kılmak iddiasıyla üretilen değerlerin aslında yaşamı değersizleştirdiği, çirkinleştirdiği, yaşanılmaz kıldığı açığa çıkmıştır. Bunu aşacak



olan üstinsan ortaya çıkmalıdır. Bu da Nietzsche'nin temel sorunu olmaktadır. Köleleri özgürleştirmek değildir, çünkü böyle bir şeyi olanaklı görmemektedir. Şayet özgür olmak yalnızca üstinsanın başarabileceği bir durumsa o zaman yalnızca istisnai birkaç birey özgür olacaktır. Nietzsche için özgürlük diye adlandırılan aslında güç istencidir (Nietzsche, 2010d: 458). Dolayısıyla buradan yalnızca üstinsanın sahip olduğu anlamda bir güç istencinin özgürlük olduğu çıkarımı yapılabilir.

Üstinsan Nietzsche'nin sözleriyle tanrıya ve nihilizme karşı zafer kazanacak olandır (Nietzsche, 2015: 112). *Böyle Söyledi Zerdüşt* kitabında bir dönüşümden bahsetmektedir. Bu dönüşüm deve, aslan ve çocuk sembolleri üzerinden anlatılmaktadır (Nietzsche, 2012b: 19). Bir çöl hayvanı olan deve, çöle (nihilizme) gitmektedir. Burda yüklerini yani yalanları, avuntuları, her tür hakikat kurgularını köleliğe götüren değerleri bırakacaktır. Nietzsche'de kölelik aslında çok geniş bir anlamda devenin bırakması gereken yükler olarak görülebilir. Din ve ahlakın yanı sıra seküler ideolojiler, yarattığı eseri mutlak saymak, mutlak değerler ve kurumlar aramak kölelik sayılabilir. Bunların ötesinde faydacılık, keyif, huzur, ana kapılma, rahatlık, acıdan kaçmak, fanteziler üretmek, gereğinden çok çalışmak, uyuşmak, bütün "kaçışlar" aslında köleliği üretirler. Küçük sevinçler, armağan, yardım, teselliler; yani insanın kendisiyle ve yaşamın acı dolu, çelişkili, korkunç, anlamsız yönleriyle yüzleşmesini engelleyen her şey köleliği üretmektedir (Bir, 2016: 76). İnsanlığın çoğu bu yüzleşmeyi başaramayacaktır. Aslan yani aktif nihilist, kendi istencini bulacak, eski değerleri, tesellileri ve kaçışları yok edecektir. Edilginlikten ve tepkisellikten kurtuluşu temsil etmektedir.

Üstinsan toplumsal, dinsel, ahlaki belirlenimlerden kurtulmuştur. Dolayısıyla dürtülerin, bedeninin, duyuların öneminin farkındadır. Bu bağlamda aslan; istencin oluşumunu, sakatlanmış istencin düzelmesini, kendini dışa vurmasını sembolize etmektedir. Eski değerlere hayır der. Bu istenç aynı zamanda sürüden olmamak, onlarla eşit olmamak anlamına gelmektedir. Çocuk ise kişinin güç istencinin yaratıcılık düzeyine eriştiği için tepkisellikten kurtulduğu, kendi değerlerini ve yaşamını şekillendirebildiği durumu temsil etmektedir. "Masumiyettir çocuk ve unutuş, yeni başlangıç, bir oyun, kendi kendine dönen bir çarktır, bir ilk hareket, kutlu bir Evet deyiştir" (Nietzsche, 2012b: 21). Çocuk yani üstinsan için yaşam oyun alanıdır. Sürekli yeniden deneyecek ve yaratacaktır. Bu yaratım oyundur, mutlak değerler oluşturmak değildir.

Üstinsanın gerçekleştirebildiği yaşamın olumlanmasının bir boyutu, öte dünya, hakikat gibi aşkın değerlerden dolayısıyla ahlak, hınc, vicdan azabı, çilecilik gibi nihilizme ulaştıran ve bu dünyayı değersizleştiren, aşkın değerlere dayanan değerlendirme biçimlerinden kurtulmayı içermektedir. Öbür taraftan diğer boyutu ise oluşun bütün olarak olumlanmasını ve üstinsanın kendi yazgısını sahiplenmesini içermektedir (*Amor Fati*). *Amor fati* yaşamı olduğu gibi kabullenme değil ama kendini dönüştürmek ve güç kazanmak için gerekli olan bir tutum olarak değerlendirilmelidir (Bir, 2006: 148). Bu tutum kişinin biricik olduğunu anlamasını ve kendi kurallarını yaratmasını sağlamaktadır (Gutierrez, 2013: 78).

Bu durumda yaşamda olumsuzlanacak bir şey olmadığını görüp trajik bilgeliğe ya da Dionysoscu neşeye ulaşmış olacaktır.

Dionysos şarabın, müziğin ve esirmenin tanrısıdır. Esirme kendinden geçerek, tutkuların, coşkuların serbest bırakılarak bireyin varoluşun bütünlüğü içinde erimesidir. *Tragedya'nın Doğusu* kitabında Nietzsche Dionysos'tan, esirme ile varoluşun "ilk birliğine" karışmanın tanrısı olarak bahsetmektedir (Nietzsche, 2012a: 39). Varoluşun ebedi neşesini olguların gerisinde aramak gerekmektedir (Nietzsche, 2012a: 113). Bu bir metafizik olduğu anlamına gelmektedir. "Ancak Nietzsche daha sonraki eserlerinde ilk birlik kavramını bırakmaktadır. Çünkü bu kavramın yerini yaşamın olumlanması almıştır. Dionysos'un anlamı, acı dolu fenomenal dünyanın arkasındaki temel varlık veya ilk birlik değildir. 'Dionysoscu Evet' yaşamın olumlanmasıyla eş anlamlıdır" (Bir, 2016: 90).

Nietzsche'ye göre yaşamın temellinin büyüme olduğunu kabul etmek, etkin olmak, yaşamayı, eylemeyi daha çok gücü arzu etmek olumlanmanın bir boyutudur. Güç ve olumlama ilişkisi totolojiktir; istenc gücü olduğu için yaşamı olumlar ve yaşamı olumladığı için güçlüdür (Bir, 2016: 108). Güçlenmenin yolunu bulmak yaşamın olumlanmasının da yolunu bulmaktır. Yaşamın olumlanmasının öbür boyutu kusur ve acının arzu edilebilirliğin parçası olduğunu kavramaktır. Acı, rastlantı, zorluklar, sıkıntılar, değişim, korkunçluk, tehlike, ölüm, çokluk, anlamsızlık, kötülük, sömürü, çatışma, çirkinlik, çelişki, yıkım, yabancılaşma ... Bütün bunların olumlanması gerekir çünkü kişinin gücünü tam kapasiteyle açığa çıkarmasını sağlarlar. "Her şeyin olması gerektiği gibi nasıl olduğunu kavrayabilmek; her türlü 'kusurun' ve neden olduğu acının nasıl en yüksek arzu edilebilirliğin parçası olduğunu" kavrayabilmek Dionysoscu evetlemedir (Nietzsche, 2010d: 617). Pişmanlık veya bir şeyler dileyerek vakit kaybetmek saçmalaktır. Acı da bunu zorlamak için gerekli olmaktadır. Acıyı olumlama tüm yaşamı kendi gücüne aracı yapmaktır. Dionysoscu evetle aynı anlama gelen trajik bilgelik acıyı keyif olarak tecrübe edebilmek demektir.

Trajik bilgelik için acı yaşamı uyarıcı bir faktördür. Daha güçlü olmak için ödenen bedeldir. Mutluluk amaç değildir. Mutluluk bir dinginlik durumu, doyunluk halidir ve güçsüzlük getirir. "Gelişim mutluluk değil, aksine gelişim ister"(Nietzsche, 2013: 83). Gelişim neşe vermektedir. Neşe de yüceltme, arınma, telafi, vazgeçme veya uzlaşma değildir. "Yaşam içgüdülerinden etkilenen bir eylemde, doğrunun kanıtı olarak neşe bulunur" (Nietzsche, 2005: 20). Her şeyi olumlanabilir hale getirmek gerekmektedir. Acı yaratıcılık için araç olup, olumsuzlu olumluya, çirkinliği güzele çevirme gücünü kazanmasını sağlamaktadır. Trajik bilgeliği o yüzden yalnızca üstinsan gerçekleştirebilmektedir.

Güç istencinin anlamlarından biri kendini aşmak, kendini alt etmektir. Bunun için de efendi fetih, serüven kısaca tehlike arar, acıya atılmaktan korkmamaktadır. Fetih, serüven ve tehlikeye atılmak "büyük sağlık" için gereklidir. Güç istenci boşaltmak üzerinedir, kuvveti üzerinden atmak istemektedir. Çünkü kendini korumak, sakınmak insanı hasta düşürmektedir. İnsanı sert kılan şeyler önemlidir o yüzden insan belirsizliğe atılmalıdır.

Nietzsche “tehlike içinde yaşanmış hayatı arıyoruz” der (Nietzsche, 2010d: 582). Ancak hayatını kaybetmekten korkmayan efendi olabilir.

Nietzsche için geçicilik yaşamı anlamlı kılan şeydir. Ölümsüzlük, öte dünya düşüncesi yaşamı önemsizleştirmektedir. Yaşam ölümden bağımsız düşünülemez. Yaşamı, ötesindeki bir şey için deneme, sınav gibi görmek onu değersizleştirme içgüdüsünden kaynaklanmaktadır. Ölüm ötesi yaşam inancı çarpıtılmış, ideal yaşam düşüncesine dayanmaktadır. Ölüm korkusu aslında yaşam korkusu olup, yaşam karşısında güçsüzlerin düştüğü acizlikten kaynaklanan bu korku, yaşamın olumsuzlanmasına götürmektedir. Nietzsche için ölümün zamanı vardır. Bu doğal ölüm anlamına gelmemektedir. Doğal ölüm korkağın ölümüdür. Ölme isteği güçsüz yaşamaktan iyidir. “Bir hedefi ve bir mirası olan, hedefi ve mirası için uygun zamanda ister ölümünü” (Nietzsche, 2012b: 66). Güç istencinin en üst ifadesi kendi yaşamını ortaya koymaktır. Güç için kendini feda edebilir yaşam (Nietzsche, 2012b: 112). Yani bir amaç uğruna ölmeyi göze almak gerekmektedir. Ölüm fikri; insanı korkutan, yaşamdan soğutan değil tam tersine canlandırıcı, yaşamın olumlanmasına ilham veren bir fikir olmalıdır (Bir, 2016: 138). Yaşamın olumlanması sonluluğun, geçiciliğin, ölümün de olumlanmasıdır.

Bengi dönüş anlayışına göre yaşam ve eş anlama gelen oluş sonsuzdur. Son, oluşa muktedir değildir o yüzden oluşun sonu yoktur. “Kendi içinde yaşar: dışkısı gıdasıdır” (Nietzsche, 2010d: 649). Son olmadığı gibi düzen, köken ve amaç da yoktur. Nihai durum, bir ölçüt ve ilerleme yoktur. Oluş kaotiktir, nedensel veya deterministik değildir. “Mevcut haliyle varoluş, anlamsız, amaçsız, hiçliğin finali olmadan kaçınılmaz olarak tekrarlınsın: ebedi tekerrür” (Nietzsche, 2010d: 58). Yalnızca birbirlerini yenmeye çalışan güçler vardır. Güç sonsuz değildir, sonsuz güç, güç kavramıyla çelişir (Nietzsche, 2010d: 648). Ama zaman sonsuzdur. Sonsuz zamanda mümkün her kombinasyon sonsuz kez gerçekleşecektir. Koşullar, ilişkiler, durumlar tekrar edecektir. “Her şey gider, her şey geri gelir; varlık çarkının dönüşü bengidir. Her şey ölür, her şey yeniden çiçeklenir, varlığın yılı ebediyen sürer” (Nietzsche, 2012b: 221).

Zaman olarak sadece anlar vardır. Bengi dönüş öğretisine göre herhangi bir anın oluşması için sonsuzluk gerekmektedir. Gelecekte geçmişten ana bilmeceler, rastlantılar, kırıntılar akar (Nietzsche, 1993: 103). Sonsuzluk anda bulunmaktadır. Dolayısıyla bir anı olumlamak, bütün oluşu olumlamaktır (Nietzsche, 2010d: 631). Acı, sıkıntılar olumlanır ve yeni bir anlam yaratılarak, “böyle istemişim” denilmektedir. Sonsuz oluş içinde tek bir anda, rastlantılar zorunluluk haline gelmiş olmaktadır. Oluş olumlandığında ise insan; zihnini geçmişte bırakan hınç, vicdan azabı, pişmanlık gibi onu edilgin ve tepkisel kılan bütün duygulardan kurtulmaktadır. Bir seçim ve bir düşünme biçimi olan bengi dönüş, güçlüyü ve güçsüzü ayırmakta, seçmektedir. Sadece üstinsan bunu anlayabilmektedir. Bengi dönüş “istemek=yaratmak denklemini gerçekleştirir” (Deleuze, 2010: 95). Yaratıcılığın ortaya çıkması için bütün yaşam ve oluş bengi dönüş olarak görülmelidir. *Amor fati*, bütün bu anların zorunlu görülmesi ve insanın kendi yazgısını sevmesidir. Her şeyin sonsuzca tekrar

etmesini isteyen kişi yazgısını sevebilir. Yazgıyı sevmek bir kadercilik değildir. Yazgı bengi dönüşten başka bir şey olmaması anlamındadır. Öte dünya olmadığı için; emir, yasaklar söz konusu olmadığı için tek zorunluluk bireyin kendi yazgısının zorunluluğudur (Ulfers & Cohen, 2007: 6). Bu zorunluluğu olumlamak güç istencinin ulaşabileceği en üst nokta olmaktadır.

Nietzsche'ye göre hem efendinin hem de üstinsanın ortak özelliği belleklerinin ağırlığından kurtulabilmiş olmalarıdır. Yani geçmişte yaşadıkları tecrübeler, onları edilgin ve tepkisel yapmamaktadır. Kölelerin en önemli özellikleri hınç duygusu ve intikam düşüncesi, efendinin en önemli özelliklerinden biri unutmaktır. Tarihsel olarak ceza da bellek oluşturmak için ortaya çıkmıştır. Acı veren şey, bellekte kalarak tutarlı bir öz kimlik oluşturulmasını sağlamaktadır. Acı çeken sürekli geçmişini sorgulamaktadır; unutamamak zihnin tek bir şeye takılı kalmasına sebep olmaktadır. Bu durum insanın zihnen başka yerde olmasına yani kendinden kaçmasına neden olmaktadır. Oysa ki unutmak iyileşmektir. Üstinsan ise yaşamın olumlanması sayesinde geçmişi kurtarmaktadır. Tutku ve güç istencini ortaya çıkartmak unutmayı teşvik eder. Efendi "kendisine yapılan hakaretler ve kötü davranışlar için bir belleğe sahip değildir; bağışlayamaz, çünkü o - unutmuştur" (Nietzsche, 2015: 54).

"Geçmiş insanın değiştirebileceği bir şeydir. Geçmiş olmuş bitmiş bir şey olarak görmemek gerekmektedir. Geçmişteki bir olay doğrudan hatırlanmaz, o olay üzerine olan düşünceler zaman içinde hatırlanır fakat her hatırlamada biçim değiştirmektedir. Her hatırlamada hem hatırlanan şey hem de o şey hakkındaki düşünceler değişebilir" (Bir, 2016: 132-133). Hafızaları hatırlayan zihin değiştikçe geçmişin anlamı da değişmektedir. Hafıza biçim değiştirebilmektedir hatta olay aynı kalsa da yorumlanması değişebilmektedir ve yeni anlamlar kazanabilmektedir. Geçmişin anlam ve değer kazanması yaratıcılık işidir (Kuçuradi, 2009: 81). Travmaların, kötülüklerin, başarısızlıkların veya talihsizliklerin suçunu başka birilerine atmak veya kendini suçlamak yerine bunlardan kurtulmak gerekmektedir. Bunun yolu geçmiş rastlantının da olumlanmasıdır. Olan her şeyi zorunlu olarak görmek rastlantıları zorunluluğa dönüştürmektedir. O zaman istenç "ben böyle istedim" diye yorumlama imkanı kazanmaktadır. Geçmiş aslında açığa çıkarılmamıştır, belki de hiç bir zaman çıkarılamayacaktır (Nietzsche, 2010a: 44). Gelecek şimdiye referansla tanımlanamayacaktır, şimdi de geçmişe. Çünkü sadece anlar vardır. Her an yeniden yorumlama imkanını da kendinde taşımaktadır.

Üstinsanın karşısında öte dünyayı ve çileci ideali<sup>6</sup> savunan rahip ya da çoban bulunmaktadır. Nietzsche'ye göre çileci ideale bağlı rahip (çoban) "yaşamı düzeltilmesi gereken bir hata olarak ele alır" (Nietzsche, 2015: 136). Çileci ideallere bağlı olanlar için giderek acı tek hazları olmaktadır. Nesnellik, saf akıl, mutlak tinsellik, bilim bunların hepsi

<sup>6</sup> Öte dünya veya çileci ideal kavramlarını Nietzsche yalnızca dini anlamlarda kullanmamaktadır. Mutlak bir hakikatin var olduğunu söyleyen seküler bir ideoloji de çileci ideale bağlıdır.

çileci ideale dahil olmaktadır. Çünkü hepsi güç istenci yerine hakikati ikame etmektedir. Çileci ideal, kuvvet kaynağını kurutmak için kendi üstünde güç uygulamaktadır, böylelikle istenci yok etmektedir. Ancak istenç gittiğinde zihin iğdiş edilmiş olmaktadır (Nietzsche, 2015: 139). Çileci ideal yozlaşmış bir yaşamın korunma içgüdüsüdür. İkiye bölünmüştür insan, “çileci yaşam bir çelişkidir” (Nietzsche, 2015: 137). Rahibin-çobanın yapmaya çalıştığı şey vicdan azabı oluştursa da aslında sorumluluk duygusu oluşturamamaktadır. Ceza insanları daha “iyi” değil daha kurnaz yapmaktadır. Ceza ve acı insanın süreç içinde kendine karşı bir varlık olmasını sağlamaktadır. Çünkü bir bellek oluşturmasına dolayısıyla kimlik inşa etmesine sebep olmaktadır. Bu kimlik bireyin kendi doğasıyla, dürtüleriyle, istenciyle çelişmektedir. Akıl yürüten hesaplayan bir varlık ortaya çıkar. Güç istenci kendine karşı dönmüştür ve kendine acı çektirmektedir (Nietzsche, 2015: 137). İnsanda dürtülerin baskılanması efendilere karşı hıncı üretmektedir. Kölelerin yaşama ve güce karşı duyulan hıncını üretmektedir. Köle hayali intikamla avunarak, başka bir dünya kurgular. Suç bilinci kendine dönünce vicdan azabı oluşur. Vicdan azabı sayesinde efendi de kendisine karşı dönmektedir. Kendiyle çelişen varlık olmaktadır. Bu bağlamda çileci rahip üstinsanın düşmanı olmaktadır. Buraya kadar çizilen kavramsal çerçeve, üstinsanın anlaşılabilmesi için Nietzsche’nin temel kavramlarının betimlenmesinden oluşmaktadır. İkinci bölümde Joker’in bu kavramsal çerçeveye uygunluğu gösterilmektedir.

### **Joker ve Üstinsan**

Filmde Joker’in maskesini çıkardıktan sonra söylediği ilk replik filmin nereye gönderme yaptığını göstermektedir. Banka soygunundan sonra banka müdürü Joker’e “Eskiden suçlular onura, saygıya inanırlardı. Sen neye inanıyorsun?” diye sormaktadır. Joker: “inandığım şey, seni öldürmeyen şey basitçe seni bir yabancı yapar” demektir. Bu söz, Nietzsche’nin “beni öldürmeyen şey, beni daha bir güçlendiren şeydir” sözüne gönderme yapmaktadır (Nietzsche, 2010c: 3). Burdaki yabancılaşma Nietzsche’nin yaşamın olumsuzlanması dediği anlamda bir yabancılaşma değildir. Yabancılaşma üstinsanın bir özelliği olan toplum dışı olma, insani duyguların, motivasyonların, düşüncelerin ve değerlerin dışında olmayı anlatmaktadır. Joker polis tarafından yakalandıktan sonra kimliği belirlenememektedir. İsmi, lakabı, parmak izi vb. bir kaydı yoktur. Joker gözaltına alındığında, belediye başkanı, polis Gordon’a Joker’in kim olduğunu sorduğunda Gordon: “Hiçbir şey. DNA yok, parmak izi yok. Kıyafetleri özel, ceplerinde bıçak ve tiftikten başka bir şey yok. İsim yok, başka takma ad yok” demektir. Toplum tarafından “kodlanamamaktadır”. Kodlanamaması uygar toplum öncesi efendinin bir temsili olmasından kaynaklanmaktadır.

Joker, efendiyle analogi kurularak düşünüldüğünde film boyunca yaptığı şeyleri “yapmak zorunda” olduğu anlaşılmaktadır. İçgüdüsel olarak bu gücü boşaltmak zorundadır. “Canlı olan, kuvvetini üzerinden atmak, boşaltmak ister” (Nietzsche, 2010b: 28). Başka güçleri alt etmek zorundadır. Batman bir mafya babası olan Maroni’ye “Joker’in arkadaşı var mı?” diye sorduğunda Maroni: “Arkadaşı mı? Bu adamla tanıştın

mı?” demektedir. Çünkü bir dostu olması gibi insani bir ilişkiye girebilecek biri değildir. Joker kendisine araçlar aramaktadır. Film boyunca Joker için diğer insanlar bir araçtan farksızdır. Banka soygununda kendi adamlarını birbirine öldürtür, ekibine katılacak kişiyi seçerken en güçlüsü katılsın diye yine adamları birbirlerine öldürtür. Joker öldürdüğü çoğu kişiye bakmamaktadır; Rachel Daws’ı pencereden atarken, mafyanın muhasebecisi Lau’yu yakarken, banka soygunu sırasında kendi adamını vurduğunda. Gözaltındayken oraya gireceğini hesapladığı adamının içine, oradan kaçabilmek için bomba koyduğu sahnede bu durum açık bir şekilde anlaşılmaktadır. Kısaca film boyunca bütün insanlar onun güç istenci için bir araç olmaktadır. Kimseyle eşit veya karşılıklıya dayalı bir ilişki kurmamaktadır. Bu mesele ahlaka dair görüşlerinde daha da açık bir şekilde ortaya konmaktadır.

Joker’in filmde ahlakla ilgili anlatmaya çalıştığı düşünce Nietzsche’nin görüşleriyle örtüşmektedir. Ahlakın altında insanların güç istençleri yatmasına rağmen kendilerini kandırırlar ve iyi olduklarına inanırlar. “İyi” olmalarını sağlayan değerlerin gerçek olduğuna inanırlar. Joker insanlara bu ikiyüzlülüklerini göstermeye çalışmaktadır. Joker’in “onların ahlakı, kodları kötü bir şaka, sıkıntının ilk işaretini görünce bunları bırakırlar, dünya onlara izin verdiği kadar iyiler, zor zamanlarda bu medeni insanlar, birbirlerini yerler. Ben canavar değilim, sadece çoğunluğun ilerisindeyim” sözü aslında bunu anlatmaktadır. Çünkü insanlar onları asıl güdüleyen şeyin güç istenci olduğunu itiraf edememektedirler. İnanırları değerler ve kurallar mutlak değildir. Batman kanun dışı bir adalet savaşçısı (*vigilante*) olduğu için Kara Şövalye olarak adlandırılırken, savcı Harvey Dent kanunlara uygun olarak suçu yok etmeye çalıştığı için Beyaz Şövalye olarak adlandırılmaktadır. Batman kendi yöntemiyle suçla savaşmayı bırakıp, asıl kahraman olarak Dent’i öne sürmek istemektedir. Çünkü yasalar içinde kalınarak suçla savaş başarılı olursa Batman gibi bir kahramana gerek kalmayacaktır. Joker, en iyi olanı, insanlara umut verecek olan Beyaz Şövalyeyi zorlayarak “kötü tarafa” geçirmektedir. Yani inanılan değerlerin, insanların sınırları zorlandığı veya bazı acılar yaşandığında, önemsizleştiğini çünkü başka bir şeye dönüşeceklerini Harvey Dent üzerinden göstermektedir. “Acımasız dünyanın tek ahlakı şanstır. Önyargısız, tarafsız ve adil” filmin sonunda Joker’in Batman’a söylediği sözler bunlardır. Joker’e göre yaşamak kuralsız olmayı gerektirmektedir. Batman inandığı ahlak gereği kimseyi öldürmezken, Dent’i, polis müdürü Gordon’un çocuğunu kurtarmak uğruna öldürmektedir. Ayrıca Batman, Fox’a bütün şehrin telefonlarını dinletmektedir. Böylece Joker, Batman’a çiğnemeyeceği kuralları çiğnetmiş ve bu kuralların mutlak bir değeri olmadığını göstermiş olmaktadır.

Joker hastanede Dent’e “benim planım yok” demesine rağmen film boyunca her şeyi bir plana, amaca uygun olarak yapmaktadır. Onların (düzenin adamlarının) her şeyi kontrol etmeye çalışması, ahlaki kurallara bağlamaya çalışmasının saçma olduğunu anlatmaktadır. Plan ve komplodan kasıt, verili değerlerdir. “Plana göre gidince kimse paniklemez” demektedir. Düzen, verili değerlerin savunulmasından oluşur. Bunlar sarsılmadığı sürece insanlar paniklemezler ama “dışına çıkıldığında herkes kafayı yiyor”. Batman’ın, Gordon’ın

planları olamayacak bir şeyi öldürmek üzerine kuruludur. O yüzden Joker, onlara komplocular demektedir. Çünkü onlar, güç istencini köreltirlerken, yaşamı değersizleştirerek nihilizmi beslemektedirler. Ne Batman ne de polis teşkilatı tamamen suçu engelleyebilmektedirler. Hatta attıkları her adım başka kargaşaları getirmektedir. Joker, Rachel Daws ve Harvey Dent'i bombalarla bağlayıp Batman ve polisi bir seçime zorladığında Harvey Dent'i kurtarmaları, Dent "ikiyüz" adlı kötüye çevirmektedir. Ancak öbür taraftan nihilizm durumunda dünya yeni olanaklar barındırmaktadır. Tıpkı Nietzsche'de de olduğu gibi önemli olan hakikatler kurgulamak değil, yeni deneyimlere açık olmaktır. Çünkü bu dünya, oluşun dünyası rastlantısal, çelişkili ve değişim halindedir. Verili değerler adalet değil, adaletsizlik üretmektedirler.

Joker, Harvey Dent'le hastanede yaptığı konuşmada, kendisinin kaosun elçisi olduğunu söylemektedir. Nietzsche'ye göre adalet; eşitlik değil, güçlü ve güçsüzün ortaya çıkması olduğu için güçsüzlerin güçlüleri alt ettiği uygarlıkta bu durum mümkün değildir. Ancak kaos ortamında güçlü ve güçsüz ortaya çıkabilir. Bu yüzden Joker kaosun adil olduğunu söylemektedir. Anarşi, düzeni sarsınca kaosa dönüşmektedir. Kaos ise kendi başına bir amaç olarak değil bir araç olarak önemli olmaktadır. Filmin sonlarına doğru bir gazeteciyi kaçırarak ona bir bildiri okutmaktadır. Bildiride "gece olduğunda şehir benim olacak" demektedir. İki feribota koyduğu bombalarla insanlar birbirlerini patlattığında tam anlamıyla bir kaos olacak ve kendisi istediği gibi kural koyabilecektir. Bu yüzden "geriye kalan herkes kurallarına göre oynayacak" demektedir. Amacı kendini hiyerarşinin en tepe noktasına çıkarmaktır. Kaos yeni olanaklar demektir. Nietzsche'ye göre de nihilizm yeni yaratımlar için olanaklar barındırmaktadır. Çünkü yıkıcılık yeni değerlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamaktadır.

Nietzsche'nin büyük politikasının kurulabilmesi için bir tür yeni aristokrasinin, bir efendiler topluluğunun ortaya çıkması gerekmektedir. Aristokrasi onun için "elit bir insanlığa ve daha yüce bir kasta inancı temsil eder" (Nietzsche, 2010d: 474). Efendilerin ortaya çıkması için acımasız bir durum, kaos durumu gerekmektedir. Buradan güçlüler sivrilecek ve Nietzsche'nin "rütbe düzeni" dediği yapı oluşacaktır. Nietzsche'nin önemsendiği şey hiyerarşidir. Hiyerarşi olmazsa dejenerasyon başlamaktadır. Efendiler de kendi içlerinden istisnai bireyi ortaya çıkartacaklardır. Yani üç sınıflı bir toplum kurgusu olduğu söylenebilir (Berkowitz, 2003: 175). Bu bağlamda filmde mafya, yeni aristokrasi olarak değerlendirilebilir. Çünkü mafyanın kuralları yıkması, toplumsal düzeni sarsması Joker'e alan açmaktadır. Joker öncelikle onların dikkatini çekmek için banka soyar, daha sonra onlarla işbirliği yapar ve son olarak onları saf dışı bırakır.

Üstinsan sınayan, araştıran, deneyler yapan, yeni kavramlar yaratandır. Kendine istisnai eylemler yapma hakkını tanımaktadır. Aşkın değerler, mutlak hakikat anlamını yitirdiğine göre üstinsan için geriye kalan deney yapmaktır. Filmde de Joker birinde sıradan vatandaşların, diğerinde suçluların olduğu iki feribota bomba yerleştirip, kumandalarını ise diğer feribota koyarak, bir feribottakilerin hayatta kalmak için öteki feribotu patlatmasını

sağlamaya çalışmaktadır. İnsanlar beklediği gibi birbirlerini patlatmasa da buna sosyal deney demektir. Başka bir örnek, “Batman kimliğini açıklamazsa her gün insanlar ölür” demesi ve insanları öldürmesi hatta Batman’ın kimliğini bilen Reese karakterinin öldürülmezse bir hastaneyi havaya uçuracağını söylediğinde, Reese öldürülmeyince hastaneyi havaya uçurması. Bunlar, böyle zor durumlarda insanların hayatta kalabilmek ya da sevdiklerini hayatta tutmak için nasıl davrandıklarını göstermek için yapılmış deneylerdir.

Joker toplumun verili değerlerini önemsememektedir. Yani toplumda var olan değerler; para, kabul görmek, onaylanmak, daha fazla maddi refaha ulaşmak gibi “mantıklı” hiçbir amaç ona bir anlam ifade etmemektedir. Alfred, Bruce Wayne’e bazı adamları “satın almak, korkutmak, anlaşmak, pazarlık yapmak mümkün değildir” demektedir. Joker’i kastederek “bazı adamlar dünyanın yandığını seyretmek ister” demektedir. Çünkü motivasyonu anlaşılabilir değildir. Salt bir yıkıcılık gibi görülmektedir. Diğer insanların inandıkları değerleri, kuralları yıkmaya çalışmaktadır. Joker’in mafyanın muhasebecisini, paralarla birlikte yakarken “her şey yansın” demesi, aktif nihilizm düşüncesinin dışa vurumudur. Aktif nihilizm, pasif nihilizmin tersine artan gücün, şiddetli bir yok etme gücünün oluşmasıdır (Nietzsche, 2010d: 38). Pasif nihilizm ise son insan kavramında olduğu gibi bir tür bitkinliğin, zayıflığın işaretidir. Pasif nihilist için varoluş değersiz ve anlamsızdır. Varoluşa anlam katmak için herhangi bir eylemde bulunmamaktadır. Aktif nihilist ise eski değerlerin yıkımı için güç sarf etmektedir.

Nietzsche’ye göre yıkıcılık yaratıcılıktan ayrı düşünülemez. “Ve iyinin ve kötünün yaratıcısı olmak isteyen: sahiden, önce bir yok edici olmalıdır ve değerleri paramparça etmelidir” (Nietzsche, 2012b: 113). Joker’in yıkıcılığının arkasında da bir yaratıcılık gizlidir. Güç için güç peşindedir, diğer şeyler kendi başlarına önemli değildir. Güç istencinin mantığı da budur; her şey temelde güç istencine indirgenebilir, güç için güç istemek etkin bir güç istencinin ifadesi olmaktadır. Joker “düzen istiyorsanız Batman maskesini çıkarın” demektedir. Düzenden kastı aslında kendisinin tepede olduğu ve şehri “yönettiği” bir yapıdır. Hastanede her ne kadar Harvey Dent’e “plan yapmadığını” ve “bir arabanın peşinden koşan köpek gibi” olduğunu söylese de aslında her şeyi bir plana göre yapmaktadır. Polislere yakalanması bile kendi planının bir parçasıdır. Baştaki banka soygunu mafyanın dikkatini çekmek için, Gambol’u öldürmesi mafyayı ikna edebilmek için, Rachel Dawes’ı öldürtmesi Harvey Dent’i başka bir adam haline getirmek için ... film boyunca Joker’in bütün eylemleri aslında planlıdır ve bir sonraki adımı hazırlamaktadır.

Ancak onun planı ahlak bölümünde söylendiği gibi ahlak, siyasi düzen veya uygarlığın değerleri değildir. “Sözümün eriyim” diye yalan söylemektedir. Ancak Nietzsche’de yalanın iki anlamı vardır. Birincisi sürünün, kölelerin inanmak zorunda oldukları, “dekadanlar yalana ihtiyaç duyarlar” (Nietzsche, 2012a: 159) dediği anlamda yalan. Diğeri ise hayatın kendisi olan daha fazla güç için aldatmaca olarak yalan. Joker’in asıl amacı, planı kendini hiyerarşinin en tepe noktasına çıkarmaktır. Şehri ele geçirmek istemekte



ve filmin sonlarına doğru televizyonda yayınlanan videosunda “şehir bu gece benim olacak” demektedir. Baştan beri planı budur.<sup>7</sup> Böylelikle o, hiyerarşinin en tepesinde olacak ve herkes onun kurallarına göre oynayacaktır. Paraları yakarken “önemli olan para değil, mesaj göndermek” demektedir. Mesaj kendi değer dünyasını anlatmaktadır. Nietzsche’nin üstinsanı toplumda oturmuş olan değerleri yok ederek, toplumun oluşturduğu bütün değer, anlam ve kurumlardan koparak kendi değerlerini yaratandır.

Üstinsanın belirleyici özelliklerinden biri ölüm karşısındaki tutumudur. Joker ölmek veya öldürmekten korkmamaktadır. Banka soygununda kendi adamları dahil herkesi öldürmesi, çetesine adam seçerken bir gurubu diğerine öldürtmesi, mafyanın muhasebecisini yakması, işi bitince mafya babalarını öldürmesi, savcı, emniyet müdürü ve polisleri öldürmesi kısaca kimi öldürmesi gerekiyorsa öldürmektedir. Hatta Batman’ın kimliğini bilen adam öldürülmediği takdirde bir hastaneyi havaya uçurmakla bütün şehri tehdit etmekte ve bir hastaneye bomba koymaktadır. Joker’in tırdan çıktığı sahnede ve Batman Batpodla<sup>8</sup> üstüne gelirken önünden çekilmemesi hatta çarpmasını istemesi bunun bir göstergesidir. Filmin sonunda gökdelenden düşerken gülmektedir çünkü ölümden korkmamaktadır. Batman ölmesine izin vermediğinde, “gitmene izin veremedin değil mi?” demesi. Bütün bunlar ölümlü kurduğu ilişkiyi göstermektedir. Üstinsanın, efendinin yaşama biçimi tehlikeye atılmakla ilgilidir. Tehlikeden kaçmak, korunaklı, konforlu ve güvenli bir yaşam arayışı, Nietzsche’ye göre yozlaşmanın dışavurumudur. Gücsüz olan tehlikeye atılmaktan, kendi dürtülerini dışa vurmaktan, saldırmaktan, eyleme geçmekten korkmaktadır. Film boyunca Joker’i tehlike içinde olmadığını gördüğümüz neredeyse tek bir sahne yoktur.

Üstinsanın başka bir özelliği geçmişi olumlaması, “kurtarmasıdır”. Joker geçmişini, suratındaki yaraları filmde farklı kişilere farklı şekilde anlatmaktadır. “Babam ayyaştı annemi öldürdü sonra benim ağzımı kesti veya karımın mafyaya borcu vardı onun yüzünü kestiler, ben de kendini kötü hissetmesin diye yüzümü kestim” demektedir. Bunların ne kadarının gerçek ne kadarının uydurma olduğunun hiçbir önemi yoktur. Burda ki temel mesele geçmişin sürekli yeniden kurulan bir şey olmasıdır. Geçmiş kurtarmak, geçmişin anlamının şimdiden yeniden kurulmasıyla alakalı olmaktadır. Bu sayede edilgin ve tepkisel duygular aşılacaktır. Geçmiş kurtaramamak ya da olumlayamamak hınc, vicdan azabı gibi tepkisel duyguları, tepkisel davranışları üretmektedir ve varoluş ceza haline gelmektedir.

Nietzsche’ye göre acı kişinin ulaşmak istediği amaç yolunda yaşamak zorunda olduğu bir duygudur. Kendini aşarak erişebileceği en yüksek güce eriştiğinde acı zevk verir hale gelmektedir. Daha güçlü olmak yaratıcılığı getirecektir. Yaratıcılığa olanak sağlayan

<sup>7</sup> Bu bağlamda Joker’in basitçe bir akıl hastası olarak değerlendirilemeyeceği açıktır. Hareketleri belirli bir plan dahilindedir. Empati yoksunluğu, sosyal normları tanımaması ve hayvansı davranışları gibi özelliklerinden dolayı akıl hastası (Camp vd. 2010: 148) olarak değerlendirilebileceği iddiası yetersizdir. Eylemlerini belirli bir felsefe ve mantık çevresinde yaptığı görülmektedir.

<sup>8</sup> Batman’ın kişisel motosikletidir.

koşulların zorunluluğunu kabul etmek, istemek ve sevmek gerekir. Tehlikeden kaçmak korunaklı ve konforlu bir yaşam arayışı, Nietzsche'ye göre dekadansın göstergesidir. Acı farkındalığı arttırır (Nietzsche, 2013: 90). Ancak kişi kendisindeki güç oranında acıyı yorumlamaktadır. Köle ya da tepkisel insan acılarını suç zannetmektedir. Acıyı bir ceza olarak ya da sınav olarak düşünerek, kefaret ödediğini düşünmektedir. Vicdan azabı, kişinin kendini suçlaması ve dışarıya acı çektiremediği için kendine acı çektirmesidir. Joker dövülürken bile acıdan zevk almaktadır. Film boyunca Joker acıdan kaçmamakta ve sürekli tehlikeye atılmaktadır. Üzerine bombalar bağlamış bir şekilde tek başına, bankadaki paralarını soyduğu mafya babalarının toplantısına girmektedir. Planının bir parçası olarak polis tarafından yakalanmayı göze almaktadır. Batman tarafından sorguya çekildiği sahnede Batman tarafından dövülürken acıyı hissetmemekte hatta gülmektedir. Acıdan kaçmaması, avuntu yaratmaması salt gerçekle yüz yüze kalmak istemesi bir üstinsan tavrıdır.

Joker, Batman tarafından sorguya çekildiği sırada patlatılan askerler örneğini verdiği için, Joker'in bir savaş gazisi olduğu ilk bakışta mantıklı bir fikir gibi görünmektedir. Ama öyle olsaydı bir şekilde tanınması gerekirdi; parmak izi kaydı vs. hiçbir şey bilinmemektedir. Dolayısıyla bu düşünce gerçekçi değildir zaten üstinsan için geçmişte ne olduğu da önemli değildir. Çünkü geçmişin ağırlığından kurtulmuştur. Ağırlık doğrudan, Nietzsche'nin küçümseyici bir kavram olarak kullandığı ciddiyetle alakalıdır.

Ciddiyet, ciddi olunan konuyu mutlak zannetmekle alakalıdır. Nietzsche'nin *Böyle Söyledi Zerdüşt* kitabındaki en önemli metaforlardan biri ağırlıktır. Ağırlık ve ciddiyet şeytanın işidir. "Şeytanımı gördüğümde, onu ciddi, sağlam, derin, vakur buldum: ağırlığın ruhuydu o-onun sayesinde düşer tüm şeyler" (Nietzsche, 2012b: 35). Joker'in kelime anlamının "soytarı" olması da bu bağlamda önemli olmaktadır. Ancak filmde boyaları palyaço olarak değil, korkutucu olmak için, savaş boyası olarak sürmektedir. Suratındaki boyalardan biri ağzını ve yanaklarını boyadığı kırmızı kalın bir çizgidir. Yanaklarındaki yaraları kapatmak ve bir soytarı gibi sürekli gülüyormuş gibi görünmek için yapmaktadır. Bu durum sembolik bir anlatım olarak ele alınacak olursa, Joker geçmişinde yaşadığı acıyı hala taşımaktadır, boya yaranın gerçekliğini yok etmemektedir fakat acıyı başka bir şey olarak kullanmakta, onu olumlayarak dönüştürmekte böylelikle ondan kurtulmaktadır.

*Batman Begins'in* (Batman Başlıyor, Christopher Nolan, 2005)<sup>9</sup> sonunda Batman'ın gerçek kimliği Bruce Wayne: "Batman maskesi yalnızca bir sembol" dediğinde, sevdiği kadın Rachel Dawes Wayne'in suratına dokunarak şöyle demektedir: "Hayır senin masken bu, suçluların korktuğu ise gerçek yüzün". Bu bağlamda Joker'in boya sürmesi de gerçek yüzünü saklamak değil tam tersine gerçek yüzünü ortaya koymak olarak yorumlanabilir. Sürdüğü boya onun Dionysoscü maskesidir. Gotham'ın maskesiz kahramanı, Harvey Dent ise suratının yarısı yandıktan sonra "İkiyüz" isimli bir karaktere dönüşür. "İyiliğin"

<sup>9</sup> *Batman Begins*, Christopher Nolan'ın Batman üçlemesinin ilk filmidir. *The Dark Knight* ikinci, *The Dark Knight Rises* ise üçüncü filmidir.

temsilcisi beyaz şövalyeyken “kötü adama” dönüşür. Suratının bir tarafının yanık diğer tarafının normal olması da onun maskesidir. Bu da uygarlığın insanın içinde oluşturduğu, kendi içgüdüleriyle çatışmasına sebep olan çelişkiyi temsil etmektedir.

Joker film boyunca sürekli “neden gülmüyorsun?”, “neden olayların komik tarafını görmüyorsun?”, “neden bu kadar ciddisin?” gibi sorular sormaktadır. Yaşamda mutlak görülen şeylerin değersizliğini ve insanların bunları ciddiye almasındaki komediyi göstermeye çalışmaktadır. Gökdelenlerden düşerken bile gülmektedir. Ölümle yüz yüzeyleken bile yaşamı ciddiye almamaktadır. Ağırlaşma, utanç ve vicdan azabı gibi insanın kendisiyle çelişen bir varlık olmasıyla ilgilidir. Eski değerler yıkılmazsa ağırlığa dönüşmektedir. Üstinsan da etkin, yaratıcı güdüler hakimdir. Üstinsan “hafiftir”; pişmanlık, acımak, sorumluluk, utanç gibi duyguları yoktur. Yaşamın olumsuzlanması, Dionysoscucu evet bütün bu edilginlikten kurtulmasını sağlamıştır. Kültür, ahlak, zorlama, kurallar, sıkıntı ve acılar; üstinsan bunların üstünde dans eder (Nietzsche, 2012b: 198). Ciddiyetten kurtulmayı sağlayan Dionysoscucu neşenin karşısında, düşmanı çileci rahibin ya da çobanın ciddiyeti vardır. Film bağlamında ise bu çoban Batman’dır.

Joker’in aksine Batman’da hıncı vardır. Belleğinin ağırlığından kurtulamamıştır. Ailesinin öldürülmesinin travmasını atlatamamaktadır. Bu nedenle de Batman yalnız ve mutsuz bir adamdır. En yakını olan Alfred, Batman olmayı bırakmasını istemektedir. Çünkü yalnızca fiziksel olarak zarar görmesini ya da ölmesini istemediği için değil, ona içten içe zarar verdiğini görmektedir. Çileci rahip hastalara yani sürüye, kendisini kurtarıcı çoban olarak sunmaktadır. Rahip güçlü olmalıdır, sürü ona hem güvenir hem de ondan korkar. Sürü içindeki anarşiye karşı yani dayanışmayı bozan tehlikelere karşı savaşır. İnsanlara avuntular vermektedir dolayısıyla hiçliğe yönlendirmektedir. İstememek yerine hiçlik istenmektedir. Ancak Batman Schopenhauer’i anlamda bir çileci ideale bağlı değildir. Schopenhauer için istenç amaçsızdır ve kör bir yaşama istencidir (Schopenhauer, 2009: 105). Schopenhauer, bunun olumsuzlanması gerektiğini söylemektedir. Çünkü Schopenhauer’a göre istenç engellenmediği takdirde acıya, çatışmaya sebep olmaktan başka bir şey yapmamaktadır. Yaşam, sonsuz bir didinme ve aynı zamanda sonu gelmeyecek bir çelişkidir. Yaşama isteğindeki çelişki, istemenin ve didinmenin anlamsızlığı, bunun bir sonu olmayışından kaynaklanır. Schopenhauer’da formları görüleme yetisi olarak akıl, evrenin bilmesini çözdürür. Schopenhauer’a göre istencin kırılmasıyla asketik (çileci) seyredişe varmak gerekmektedir (Schopenhauer, 2009: 247). Çileci rahip ya da çoban filmde Batman karakteriyle ortaya konmaktadır. Ancak Batman’ın suçu yok etme girişimi Schopenhauer’a uymamaktadır. Çünkü Batman asketik bir seyredişe değil, eyleme yönelmektedir.

Çoban sürüyü hem uysal tutmak için hem de sürü “gerçeğe” dayanamayacağı için çeşitli avuntular vermektedir. Nietzsche buna onursuz yalan demektedir (Nietzsche, 2015: 158). Filmde gerçekten kendini kötü duruma düşürmek adına Batman bir yalan söylemektedir. Dent “kötü” olmuşken sanki “iyi” olarak ölmüş gibi, öldüğünde sistem topluma yalan söylemektedir ve Batman suçu kendi üzerine almaktadır. Joker, Batman

konusunda haklıdır. Batman, Dent'i öldürerek kimseyi öldürmeme kuralını çiğnemiş olmaktadır. Ama Joker sıradan insanlar (feribot "deneyi" bağlamında) konusunda haksız çıkmaktadır. Joker'in, Reese öldürülmediği takdirde bir hastaneyi havaya uçuracağını söylemesi de benzer bir deneydir. İnsanların ne yapacağını ölçmektedir. Öldürmek isteyenler olsa da devlet ya da sistem Reese'i öldürtmez ve bütün hastaneleri boşaltır. Böylelikle hem Reese öldürülmez hem de hastanedeki insanlar kurtarılır. Bu konuda da Joker'in beklentisi boşa çıkmıştır.

İnsanlar iyiliğe inanmaktadır ve bu anlamda çoban (Batman) haklı çıkmış olmaktadır. Joker, insanların iyiliği seçmelerinin "umutları kırılana kadar" geçerli olduğunu söylemektedir. Batman bu umudu verebilmek için onursuz yalanı söylemektedir. Suçu üstüne almakta ve kendini feda etmiş olmaktadır. Alfred, Batman'ın "kimsenin yapamayacağı tercihler yapabileceğini" söylemektedir. Sürü, onu suçlasa da, onu çoban yapan budur. Gerçekten de filmde Batman'ın kendini hukukla sınırlamadığı görülmektedir. Kendini yasaların üzerinde görmese de yaptığı iş yasal bir iş değildir. Ona göre kötülükle savaşmanın tek yolu budur. Joker'in yerini tespit etmek için şehirdeki bütün cep telefonlarını bir sonar gibi kullanan bir makine kurar. Böylelikle şehirdeki herkesi dinlemektedir. Bütün bunlar Batman'ın ahlaki ikimler yaşadığını gösterir. Ancak yine de o, bir kahramandır. Çünkü kendini "toplumun iyiliği" adına feda etmektedir.

Joker, Batman'ın gizli kimliğini kendisi açığa çıkarmaya çalışmamaktadır. Gerçekten kim olduğunun bir önemi yoktur. Batman'ın kendini ifşa etmesini istemekte, çünkü onu Gotham'ı bu hale getirmekle suçlamaktadır. Ancak onu öldürmek istememektedir. Çünkü öldürürse mücadele edeceği gücünü göstereceği bir şey kalmayacaktır. Güç istencinin dışa vurulduğunda, bir şey üzerinde uygulandığında bir anlamı vardır. Hristiyanlığa gerek vardır çünkü tam karşıtı Dionysosculuğu kamçulamaktadır. Birbirlerini daha güçlü olmak için uyarmaktadırlar. Nietzsche "tinsel alanda imha yoktur"(Nietzsche, 2010d: 389) demektedir. Joker de Batman'a "seni öldürmek istemiyorum, sensiz ne yaparım? Sen beni tamamlıyorsun" demektedir. Kuralını çiğnememek için Batman Jokeri öldürmemekte, Joker de Batman'ı "eğlenceli" olduğu için öldürmemektedir. Joker'in görüldüğü son sahnede, Batman onun ölmesine izin vermediği ve gökdelende baş aşağı asılı durduğu sahnede şunu söylemektedir: "Sen yozlaştırılmazsın değil mi? Beni uygunsuz bir öz-haklılık duygusu yüzünden öldürmeyeceksin ve ben de seni çok eğlenceli olduğun için öldürmeyeceğim. İkimizin bunu sonsuza kadar yapmaya yazgılı olduğunu düşünüyorum". Sonsuza kadar yapacaklardır. Çünkü bengi dönüş gereği aslında her şey ve herkes sonsuzluk boyunca hep geri gelecektir ve bu mücadele bengi dönüş içinde sonsuzca devam edecektir.

### Sonuç

Joker karakteri ve *The Dark Knight* filminin, bu çalışmada amaçlandığı gibi Nietzsche'nin felsefesiyle birlikte düşünüldüğünde, bir suç filminin ötesinde ve pek çok suç

filminde bulunmayan felsefi bir derinlik barındırdığı görülmektedir. Bunun ötesinde meselenin sadece terör paranoyası veya yoksul göçmenlerden duyulan korku olmadığı görülmektedir. Joker yalnızca Batman'ın değil, toplumun düşmanıdır. Hatta toplum dışılığın, ilkel haldeki toplum öncesi efendinin temsilcisi olarak görüldüğünde bütün uygarlığın düşmanıdır. Tek bir bağlamda ele almak *The Dark Knight* filmindeki Joker hakkında derinlikli bir anlam sunmamaktadır. Bu bağlamda Joker'i akıl hastası olarak görmek de yetersiz bir bakıştır. Onu bir akıl hastası olarak görmek hem basite indirgeme olacaktır hem de filmin felsefi derinliğini yok saymış olacaktır. Ancak filmle Nietzsche'nin felsefesi arasında tutarlı bir bağlantı kurmak Joker'i yorumlamada anlamlı bir bütünselliğe ulaşmayı sağlayabilmektedir.

*The Dark Knight* filmi hem Nietzsche'nin üstinsanını somutlaştırmakta, onun bir portresini çizmekte hem de bu üstinsan anlayışının bir eleştirisini yapmaktadır. Üstinsan ve çoban arasındaki kavga sonsuza kadar sürecektir, kazanan yoktur. Birbirlerini daha güçlü olmak için uyarmaktadırlar. Ancak film, üstinsanı uygarlığın kabul etmeyeceğini hatta gerçek olamayacak bir karakter gibi göstermektedir. Böyle bir karakter gerçek olsa bile film bir önceki bölümde tartışıldığı gibi Batman'ın ve Gotham yurttaşlarının yanında durmaktadır. Gotham'ın ruhu üzerine savaşı kazanan taraf Batman ve Gotham'ın yurttaşlarıdır. Joker'in tek başarısı Harvey Dent'i "İkiyüz" haline getirmesi olmuştur. Joker'in beklentileri boşa çıkmıştır. İnsanlar Joker'in iddia ettiği gibi salt bencil ve hiçbir değeri gözetmeden diğer feribottakileri veya Reese'i öldürmemişlerdir.

Bütün bu vahşet ve masum insanlara dönük terör, insanların üstinsan düşüncesinden bir şeyler öğrenemeyecekleri anlamına gelmemektedir. Nietzsche'nin üstinsan anlayışı; insanın bağlı olduğu değerleri yeniden değerlendirmesi, ölüm korkusunu aşması, geçmişin ağırlığından ve insanı edilginleştiren duygulardan ve inançlardan kurtulması gibi önemli ve insanı özgürleştiren düşünceleri içermektedir.

### Kaynakça

Bekele, Abel, (2013). *The Ins and Outs of the Evil Genius: The Joker*, Pearson, Meg (Ed), *Touch of Evil: The Devil and his Dam in Literature and Culture* içinde (s. 83-98). University of West Georgia.

Bellinger, Charles K., (2016). "The Joker is Satan and so are We: Girard and the Dark Knight", *Journal of Religion and Film*, 13/1. <https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol13/iss1/5>

Berkowitz, Peter, (2003). *Nietzsche: Bir Ahlak Karşıtının Etiği*, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

Bir, Çağan, (2016). *Spinoza ve Nietzsche'de Yaşamın Olumlanması Sorunu* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

<https://www.boxofficemojo.com/release/rl3729098241/>

Camp, Mary E., Webster, Cecil R., Covardale, Thomas R., vd. (2010). "The Joker: A Dark Knight for Depictions of Mental Illness", *Academic Psychiatry*, 34/2, s. 145-149.

Choe, Youngjeen, (2011). "Darker Than Night: The Joker as a Symptom of the War on Terror in The Dark Knight", *American Studies*, Vol. 34, No.1, s. 25-43.

Çevikbaş, Sebahattin, (2011). "Nietzsche ve Nihilizm- Tarihsel Bir Yazgı Olarak Nihilizm: Avrupa Nihilizminin Tarihi, Kökeni ve Egemen Olma Aşamaları", *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 15(2), s. 69-82.

Davis, Connor D., (2014). "The Joker, The Block Buster and Mass Shooting:Watching the World Burn", *Criterion: A Journal of Literary Criticism*, 7/2, s. 28-35.

Deleuze, Gilles, (2008). *Spinoza Üzerine Onbir Ders*, İstanbul, Kabalıcı Yayınevi.

Deleuze, Gilles, (2009). *İssız Ada ve Diğer Metinler*, İstanbul, Bağlam Yayıncılık.

Deleuze, Gilles, (2010). *Nietzsche ve Felsefe*, İstanbul, Norgunk Yayıncılık.

Editorial: "Batman: A History of Heroics: The Beginning", (2019), <https://www.dccomics.com/blog/2019/03/19/batman-a-history-of-heroics-the-beginning>

Favaro, Marco, "Batman and Joker: Apollonian and Dionysian Forces?", (2019), [https://www.researchgate.net/publication/332781098\\_Batman\\_and\\_Joker\\_Apollonian\\_and\\_Dionysian\\_Forces](https://www.researchgate.net/publication/332781098_Batman_and_Joker_Apollonian_and_Dionysian_Forces)

Franco, Larry (Yapımcı), & Nolan, Christopher (Yönetmen). 2005. *Batman Begins* [Sinema Filmi]. ABD/BK: Warner Bros & Legendary Entertainment.

Fruen, Lauren, (2017, 26 Temmuz). *Cinema Slaying Who is James Holmes and Where is he Now?* <https://www.thesun.co.uk/news/4061363/james-holmes-aurora-colorado-shooting-gunman-movie-theatre-massacre-ssri-antidepressants/>

Grundhause, Eric, (2016). "How Victor Hugo Help Create The Joker" <https://www.atlasobscura.com/articles/how-victor-hugo-helped-create-the-joker>

Gutierrez, Ricardo Jose E., (2013). "Articulating Nietzsche's Aesth-Ethics of Affirmation in an Age of Doubt", *Kritike*, 7(2), s. 71-83.

Hamilton, Christopher, (2000). "Nietzsche on Nobility and the Affirmation of Life", *Ethical Theory and Moral Practice*, 3, s. 169-193.

Jagad, Satrio, (2017). *Moral Nihilism as Reflected by Joker in The Dark Knight Movie* (Lisans Tezi). Faculty of Humanities/Diponegoro University, Semarang.

Johnson, Vilja, (2014). "It's What You Do that Defines You: Christopher Nolan's Batman as Moral Philosopher", *The Journal of Popular Culture*, 47/5, s. 952-967.

Kuçuradi, İoanna, (2009). *Nietzsche ve İnsan*, Ankara, Türkiye Felsefe Kurumu.

Nichols, Michael, (2011). "I think You and I Are Destined to Do this Forever: A Reading of the Batman/Joker Comic and Film Tradition Through the Combat Myth", *The Journal of Religion and Popular Culture*, 23/2, s. 236-250.

Nietzsche, Friedrich, (1993). *Ecce Homo*, Ankara, Seren Yayıncılık.

Nietzsche, Friedrich, (2005). *Deccal*, İstanbul, Gün Yayıncılık.

- Nietzsche, Friedrich, (2010a). *Şen Bilim Ana Metin 1*, Ankara, Alter Yayıncılık.
- Nietzsche, Friedrich, (2010b). *İyinin ve Kötünün Ötesinde*, İstanbul, Say Yayınları.
- Nietzsche, Friedrich, (2010c). *Putların Alaca Karanlığında*, Ankara, Alter Yayıncılık.
- Nietzsche, Friedrich, (2010d). *Güç İstenci*, İstanbul, Say Yayınları.
- Nietzsche, Friedrich, (2012a). *Tragedya'nın Doğuşu*, İstanbul, Oda Yayınları.
- Nietzsche, Friedrich, (2012b). *Böyle Söyledi Zerdüşt*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Nietzsche, Friedrich, (2013). *Tan Kızıllığı*, İstanbul, Say Yayınları.
- Nietzsche, Friedrich, (2015). *Ahlakın Soykütüğü Üstüne*, İstanbul, Say Yayınları.
- Nolan, Christopher (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (2008). *The Dark Knight* [Sinema Filmi]. ABD/BK: Warner Bros & Legendary Entertainment.
- Nolan, Christopher (Yapımcı/Yönetmen/Senaryo Yazarı). (2005). *Batman Begins* [Sinema Filmi]. ABD/BK: Warner Bros & Legendary Entertainment.
- Özden, Anıl, (2016). "Dünya Edebiyatından bir Üstinsan Portresi: Aleksî Zorba", *Düşünbil*, S. 54, s. 33-39.
- Peters, Francis E., (1967). *Greek Philosophical Terms: A Historical Lexicon*, New York, New York University Press.
- Redinta, Arnaldo R., (2017). *The Meanings of Psychopathic Attitudes of the Joker as seen in Christopher Nolan's TheDark Knight Movie Script* (Tez). Faculty of Teachers Training and Education/Sanata Dharma University, Yogyakarta.
- Rodriguez, Mario, (2014). *Physiognomy and Freakery: The Joker on Film*, *Americana: The Journal of America Popular Culture*, 13/2.
- Schopenhauer, Arthur, (2009). *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya*, İstanbul, Biblos Kitabevi.
- Ulfers, F., ve Cohen, M. D., (2007). "Nietzsche's Amor Fati", *The Nietzsche Circle*, [http://www.nietzschecircle.com/Nietzsches\\_Amor\\_fati.pdf](http://www.nietzschecircle.com/Nietzsches_Amor_fati.pdf)

## BEN "O"YUM *Tayfun Pirselimoglu Sinemasında Arzu Üçgeni*

Türker Körük\*

### Özet

*René Girard'ın, bir edebiyat eserinin "romansal" bir düzlemde tanımlanabilmesi için öne sürdüğü arzu üçgeni kavramı, bir edebiyat eserinin hakikatinin eserdeki karakterlerin duydukları arzusunun temelinde yattığını öne sürer. Bu arzuyu, Hegel'in mutsuz bilinç kavramı ve Sartre'in bozuk inanç kavramıyla eklemleyen Girard, mimetik bir arzusunun rol oynadığı ve başkasının arzusunu arzulamak olarak nitelediği, nesneyle özne (arzulayanla-arzulanan) arasına ikinci bir özne (arzulatan) yerleştirdiği esnek bir üçgen figürü ile tanımlar. Girard'a göre, özneyle nesne arasına yerleştirilen ve "dolayımlayıcı" adını alan bu ikinci özne, esas öznenin arzusunun temel kaynağı olup, bir edebiyat eserini romantik bir arzu yalanından kurtaran sahiciliği de içinde taşır.*

*Bu metin, Tayfun Pirselimoglu filmlerinde Girardçı arzusunun açığa çıkarılmasını irdeleme amacı taşımaktadır. Yapılacak tanımlarla, genel yapısı itibariyle bir kimlik değişimi, bir başkası olma durumu olarak nitelenecek ve incelenecek olan Tayfun Pirselimoglu Sineması'nın, Girard'ın Ceroantes'ten Proust'a kadar önemli yazarlarda izini sürdüğü arzusunun açığa çıkarılmasına koşut bir yaklaşımla ele alınabileceği ve yönetmenin filmlerindeki karakterlerin arzularının bir "dolayımlayıcı" ile oluş(turul)up, bir "dolayımlayıcı" ile dönüşüme uğra(tıl)dığı öne sürülecektir.*

**Anahtar kelimeler:** *Tayfun Pirselimoglu, René Girard, üçgen arzu, felsefe.*

\*ORCID: 0000-0002-3205-3700

E-Mail: koruk.turker@gmail.com

DOI: 10.31122/sinefilozofi.674540

Geliş Tarihi - *Recieved*: 15.01.2020

Kabul Tarihi - *Accepted*: 05.05.2020



## I AM "HIM" *Triangular Desire in Tayfun Pirselimoglu's Cinema*

Türker Körük\*

### **Abstract**

*The concept of triangular desire proposed by René Girard for the definition of a literary work on a "romanesque" frame proposes that the truth of a literary work, lies at the basis of the desire of the characters in the work. Girard, who articulates this desire with Hegel's concept of unhappy consciousness and Sartre's notion of bad faith, describes it as a mimetic desire plays a role and a desire for another's desire and defines it with a flexible triangular figure in which he places a second subject (mediator) between the object and the subject (desirer - desired). According to Girard, this second subject is the main source of the desire of the essential subject and carries the authenticity that saves a literary work from a romantic lie of desire.*

*This text is intended to examine the uncovering of the Girardian desire in Tayfun Pirselimoglu's films. With the definitions we have, Tayfun Pirselimoglu's cinema which we will define and examine as an identity change and being another person can be handled with a parallel approach to revealing the desire that Girard traces in important writers from Cervantes to Proust. In this work, we will argue that the desires of the characters in the director's films are formed with a "mediator", and transformed with a "mediator".we will argue that their desires are formed and transformed by a "mediator".*

**Keywords:** *Tayfun Pirselimoglu, René Girard, triangular desire, philosophy.*

---

\*ORCID: 0000-0002-3205-3700

E-Mail: koruk.turker@gmail.com

DOI: 10.31122/sinefilozofi.674540

Received - *Geliş Tarihi*: 15.01.2020

Accepted - *Kabul Tarihi*: 05.05.2020

## Giriş

Yunanca'da "öykünme" ve "taklit" anlamlarına gelen *mimesis*, Aristoteles'in sanatı açıklarken kullandığı dikkate değer bir kavramdır. Platon'un da etkisiyle kabul gören kavram, bir sanat kuramı olarak 19. Yüzyıla kadar etkinliğini devam ettirmiştir. Hem Aristoteles hem de Platon'un, sanat üstüne fikirleri ve bu fikirlerle geliştirdikleri felsefelerini ilerletmelerine temel oluşturan noktalardan olagelen *mimesis*, Antik Yunan felsefesinin modern sanat ve modern felsefeyi de etkileyen güçlü *idealarından* birisidir.

Platon'un görünen (duyularla algılanan) ve akılla kavranan (idealar) iki dünyanın varlığı üzerinden yürüttüğü felsefi yaklaşımı, görünen dünyanın bir yansıma ve taklit olarak idealardan geldiği yönündedir (2001: 23). *Mimesis* gerçeğin kendisi değil görünüşü üzerinden tanımlayan Platon henüz zanaat ve sanat ayrımı olmayan dönemlerde takliti üç başlıkta tanımlar: Taklit etmede kullanılan araç, taklit edilen nesnelere ve taklit tarzı. Bu üç başlık, iyi ve kötü olarak ayrılan insanın, bir yaratı eylemi olarak da ya iyiyi ya da kötüyü taklit edilebilmesiyle ahlaksal bir iyi-kötü karşıtlığında birleşir (Aristoteles, 1987: 13).

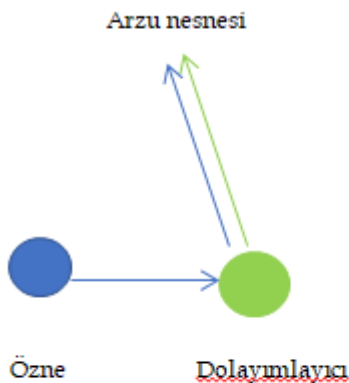
Aristoteles'in felsefesi ise görünen dünyanın dışında ve onlardan bağımsız bir gerçekliğin olmadığı yönündedir (Aristoteles, 1996: 124-143). İdeaları, görünen dünyaya ve maddi varlıklara içkin olarak tanımlar. Aristoteles'e göre mimetik bir eylem olarak şiir sanatını var eden sebeplerden biri "taklit", diğeri ise, "taklit"ten duyulan hoşlanmadır (Aristoteles, 1987: 13). Algılanan her şey zihinde bir imge olarak yer alır. Algı, "şimdi" iken, imge algının yokluğundaki zihinsel taklittir (Aristoteles, 2001: 92-98). Bu taklit, Aristoteles için düşünceyi bilgiye götüren yolda atılan ilk adımdır. Çünkü bilginin yapısı, "mimesis" in arzu uyandırma yetisinden ayrı düşünülemez.

18. yüzyılda yazdığı "Les Beaux Arts Réduit à un Mème Principe" (Tek Bir İlkeye İndirgenmiş Sanat) kitabında, Charles Batteux kitaba da başlığını veren bu tek ilkeyi "taklit" olarak belirler. Batteux, resmi renklerin, heykeli kabartmaların, dansı hareketlerin, müzik ve şiiri ise sesler ve ölçülü sözlerin taklit edilmesi olarak açıklar. Bu taklit doğanın güzelliğinin taklididir (Caroll, 2012: 39-40). Aristoteles ve Platon'un ve *mimesis* yaklaşımları 19. yüzyıla kadar estetiğin alanını belirlese de, René Girard *mimesis*'in Aristoteles'ten itibaren giderek basit bir "kopya" kavramına indirgenmesiyle, kavramın bütünüyle reddedilmesinin kolaylaştığını belirtir. Ona göre Platon'dan sonra bütün felsefe, taklit ile arzu kavramlarını ilişkilendirmekten kaçınır ve böylece *mimesis*'in çatışkılı boyutu görünmez olur (1988: vii-viii). Girard'ın bahsettiği bu çatışkılı boyut, elbette arzunun *mimesis* içindeki yeridir. Bu yerin giderek belirsizleşmesi ve göz ardı edilmesi, "dilsel göstergenin nedensizliği" (Ferdinand de Saussure) görüşü ile koşuttur. Saussure'de nedensiz (keyfi) olan, göstergenin kendisi değil, sadece onu oluşturan iki öge (gösteren ile gösterilen) arasındaki ilişki olmasına rağmen, bu görüş "kendiliğindenlik" olarak algılanıp mimetik anlayışların ve arzunun reddi ile sonuçlanmıştır (Saussure: 1998).

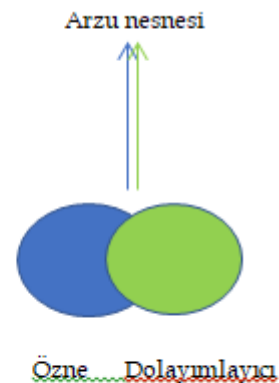
*Aristoteles'in Poetika'sı yoluyla Platon'un mimesis kavramından türetilen standart görüş, çok temel bir insan davranışını taklitle tabi olan davranışların dışında bırakmıştır hep: arzu veya daha da temel bir düzlemde, ele geçirme, temellük. Eğer bir birey, bir başkasını herhangi bir şeyi ele geçirirken taklit ederse, sonucun rekabet ya da çatışma olması kaçınılmazdır [ ... ] rekabet belli bir yoğunluğun ötesine geçtiğinde, çatışan taraflar ortak nesnelere artık göremez olur ve onun yerine birbirleri üzerinde odaklanarak prestij rekabeti adı verilen çekişmeye tutuşurlar [ ... ] Sadece felsefede değil, psikoloji, sosyoloji ve edebiyat eleştirisinde taklitin budanmış bir versiyonu hep geçerli olmuştur. Platon'da mimesis'in bölücü ve çatışkılı boyutu hala sezilebilir ama açıklanmadan kalır. Platon'dan sonra bu da tümüyle kaybolur ve mimesis, eğitsel ve estetik, tümüyle pozitifleşir (Girard, 1988: vii-viii).*

Taklidin arzu içindeki görünmezliği, René Girard'ın düşüncesinin ana eksenini oluşturur. Girard 19. ve 20. Yüzyılın önemli romanlarında taklidi (mimesis) açığa çıkarırken, özne ile arzulan nesne arasındaki yolu keser ve özne ile nesne arasına öznenin arzusunun kökeni olduğunu düşündüğü, özneye göre ikincil fakat arzu nesnesine göre birincil olan bir özne daha (dolayım) yerleştirir. "Arzu Üçgeni" adını verdiği bu yaklaşım, yazınsal yapıda arzunun "kendiliğindenliğini", Girard'ın deyişiyle "romantikliğini" geçersiz kılmayı deneyen "romansal" bir analizdir. Aynı köke sahip "romantik" ve "romansal" ("romanesque") sözcüklerine, öznenin başka bir özneye ve nesneye doğru olan "dolaylı" arzu ilişkisini açığa çıkarmak için farklı anlamlar atfedilmiştir. "Romantik", bu arzunun açığa çıkarılmadığı "zayıf" yapıtlar için kullanılırken, "romansal" dolaylı arzunun açığa çıkarıldığı "güçlü" yapıtlara adını verir.

Dolayım, Girard için iki farklı çerçevede incelenir. Özne ve dolayımın birbirlerine teması olmayan bir mesafede olduğu "dışsal dolayım" ve bu mesafenin artık kaybolduğu arzunun şiddetlendiği "içsel dolayım". Dolayım ile arzulayan özne arasındaki bu mesafe fiziksel alanın yanında her şeyden önce ruhsaldır. İçsel dolayım ve dışsal dolayım, Girard için birbirinin zıddı iki tanım değildir. Çünkü romansal bir edebiyatın bütünlüğü, bu iki dolayımın yapıtın içinde birlikte yer alabilmelerine bağlıdır ve birinin varlığının kanıtı diğerinin varlığıyla açıklanır.



Görsel 1: Dışsal Dolayım



Görsel 2: İçsel Dolayım

G. W. F. Hegel'in köle-efendi diyalektiğini akla getiren bu bakış, dolayımın birlikteliğini gerekli kılmadan önce, özne ve dolayımlayıcının birbirleri karşısındaki varlığını tek taraflı olarak analiz eder. Öznenin nesneye olan arzusu dolayımlayıcının varlığıyla tanımlanır fakat dolayımlayıcının içkin varlığı öznenin bağımsızdır. Nesne yalnızca dolayımlayıcıya ulaşmanın bir yoludur. Arzunun hedeflediği, bu dolayımlayıcının varlığıdır. Girard, bu arzuyu bazen "metafizik arzu", bazen "mimetik arzu", bazen de "taklitçi arzu" olarak adlandırır. Girard'a göre taklitçi arzu her zaman öteki olma arzudur. Özne, "özne" olabilmek için, "arzu" duyabilmek için nesneden önce bir dolayımlayıcıya ihtiyaç duyacaktır ve bunu kendisi seçer.

Girard'ın roman karakterlerinin duyduğu arzuyu açıklarken kavramsallaştırmaya çalıştığı arzu tanımı, Henri Beyle Stendhal'dan beslendiği bir ikilik sayesinde daha da belirginleşir. Stendhal'ın *tutkulu kişi* ve *kibirli kişi* tespitlerini kendi arzu tanımına dahil eden Girard, dolayım fikrini ortaya atarken bu tespitlerden fazlasıyla yararlanır. Stendhal için tutkulu kişi arzularının gücünü kendisinden alan kişidir. Kibirli kişi ise arzularının kaynağını daima başkalarından alır. Stendhal için taklit biçimlerinin hepsi kibirdir.

*Kibirli bir kişiyi bir nesneyi arzulamaya ikna etmek için aynı nesnenin belli bir itibarı olan bir üçüncü kişi tarafından arzulanmış olması yeterlidir. Dolayımlayıcı burada bir rakiptir, kibir önce bu rakibin rakip olarak ortaya çıkmasına neden olmuş, onun varlığını dilemiştir, sonra da onun yenilmesini istemiştir (Girard, 2013: 27).*

Girard için özne kibre doğru ilerledikçe, dolayımlayıcısına da yaklaşır. Dışsal dolayımdan içsel dolayıma doğru ilerleyen bu yol öznenin arzu yoğunluğunu arttırırken, nesne giderek daha da kıymetlenir. "Kibirli her şeyi kendisine çekmeyi, her şeyi kendi beninde toplamayı ister ancak asla başarılı olamaz. Her zaman Öteki'ne doğru bir "kaçışla" maluldür, varlığının özü böylece akıp gitmektedir" (2013: 68).

Bu romansal taklit kavramının ışığında, "kimlik" konusuna özel bir önem veren sinemamızın özgün yönetmenlerinden Tayfun Pirselimioğlu'nun *Pus* (2009), *Saç* (2010), *Ben O Değilim* (2014) filmlerinin incelenecek olduğu bu çalışma, kimlik üzerindeki arzu kavramını ve dönüşümünü yönetmenin sineması üzerinden ortaya koymayı amaçlamaktadır.

### **Tayfun Pirselimioğlu**

Kimlik, Tayfun Pirselimioğlu'nun edebi ve görsel külliyatının en baskın meselelerinden birini oluşturur. Hemen hemen tüm öykü, roman ve filmlerinde ele almaya çalıştığı kimlik konusunu sahip olduğu takıntılardan biri olarak dile getiren yönetmen, kimliğin ona göre değişken ve akışkan bir yapıda olduğunu ise bir röportajında şu sözlerle açıklar:

*Karakter daha zengin olmuyor, daha iyi bir hayatı olmuyor. Hatta İzmir'deki hayatı geçmişinkinden bile daha sefil. Ama o zaman niye böyle bir kimliği edinme ihtiyacı duyuyor? Bence filmin esas sorularından biri bu. Bunu da hep tekrarlıyorum, ben sorularla mükellefim, cevaplarıyla değil. İzleyicinin işin bu tarafına da biraz daha bakmasında yarar var diye düşünüyorum.*

*Kafamızda kendimizle ilgili bir tasavvurumuz var ama dışarıdan bakan herkes bizi farklı görüyor ve tanımlıyor. Filmdeki farklı insanların başka türlü davranmasının bir nedeni de bu. Şuna da inanıyorum ki, aslında bizim kendimizle ilgili bu tasavvurumuzun dışında sakladığımız kimlikler var. O kimlikler duruma, zamana ve mekâna göre kendini ortaya koyuyor. Buna rağmen biz hâlâ kendimizin 'o' olduğunu düşünerek hareket ediyoruz. Aslında kimlik dediğimiz şey, içimizde sakladığımız kimliklerin bir amalgamından, bir toplamından ibaret. O yüzden kimliğimizdeki fotoğraf gerçekten kendi fotoğrafımız mıdır, ondan çok emin olmamız lazım. Her türlü veçhesi var bunun. Sınıfsal bir tezahürü de var. Kendinizi parçası addettiğiniz toplulukla da alakalı. Sandığımız kadar somut bir şey değil kimlik, amorf bir yapı (Yücel, 2014).*

Onu *auteur* olarak tanımlamamıza da olanak sağlayan bir anlatı yapısından eksik etmediği kimlik sorunu, uzun metraj aktarılan ilk senaryosu *İz* (1994) ve çektiği ilk uzun metraj film *Hiçbir yerde* (2002)'den itibaren devam etmiş, *Ölüm ve Vicdan Üçlemesi* olarak adlandırdığı *Rıza* (2007), *Pus* (2009) ve *Saç* (2010) filmleriyle de sürmüş, üçlemenin ardından çektiği *Ben O Değilim* (2014) ise kimlik sorununu en yoğun şekilde ele aldığı filmi olmuştur.

Bu çalışma, *Hiçbir yerde* ve *Rıza'yı* diğer filmlerinden ayrı tutan bir yaklaşımla şekillendirilecektir. Kimlik ve "olma" sorununu içeren fakat "taklitçi arzu" tanımına yeterince karşılık veremeyeceği düşünüldüğü için bu iki film diğerlerinden ayrı tutulacak, *Pus*, *Saç* ve *Ben O Değilim* filmlerinden, "mimetik arzu" nun giderek daha da belirgin hale geldiği bir "kimlik ve arzu üçlemesi" oluşturulacaktır.

### **Pus**

Korsan film kopyalayama işinde çalışan Reşat, can sıkıntısı olarak da adlandırılabilir bir ruh hali içindedir. Annesiyle iletişimi neredeyse hiç yoktur ve kimsenin dikkatini çekmiyor oluşundan dolayı, özgürce hırsızlık yapabilmekte ve istediği gibi dolaşabilmektedir. Markette çalışan ve Reşat'ın ondan hoşlandığı izlenimi yaratılan bir kızın dikkatini çekmeye uğraşsa da bunu bir türlü başaramamaktadır. Kızın sevgilisi olduğunu anlaşılan motorlu bir delikanlıya imrenen Reşat bir pizzacıdan motor çalar ve kız ilk kez onunla bu sayede konuşur.

Çalıştığı dükkana gelen bir adam tarafından patronunun kasasına bırakılan siyah bir poşetin Reşat'ın eline geçmesi tuhaf olaylara neden olacaktır. Poşetin içinden çıkan bir silah ve bir fotoğraf, para için fahişelik yaptığı karısını öldürtmek isteyen kasap Emin'i Reşat'ın sıkıcı hayatına dahil edecek ve bu, sonu cinayetle bitecek bir yolun başlangıcı olacaktır.

*Ölüm ve Vicdan Üçlemesi'nin* (*Rıza*, *Pus*, *Saç*) ikinci filmi olan *Pus*, ilk filmin ana karakteri *Rıza'nın* duyduğu ruhsal bocalamayı ve korkuyu ana karakterinde barındırmaz. *Pus*, *Pirselimoğlu'nun* diğer filmleri gibi, farklı açılardan okunduğunda birçok farklı anlama sahip olabilecek "görünmez" filmlerden biridir. Bu görünmezlik, kahramanın duyduğu arzusunun sahteliği ve tedirgin edici düzeyde kayıtsızlığıyla perçinlenir. Her ne kadar duygusuz ve kayıtsız görünse de, Reşat'ın "arzu" duymadığını söylemek doğru değildir. Çünkü Girard'a göre;

(...) kayıtsızlık basit ve yüksüz bir kayıtsızlık değildir; hiçbir zaman yalın bir arzu yokluğu değildir. Gözlemciye her zaman, kişinin kendi kendine duyduğu arzunun dışı dönük yüzü olarak görünür. Ve kendisini taklit ettiren de bu varsayılmış arzudur. Kayıtsızlığın diyalektiği metafizik arzunun yasalarını yalanlamaz, tersine onaylar.

Kayıtsız kişi, hepimizin sırrını aradığı şu ışıltılı soğukkanlılığa sahipmiş gibi görünür. Hiçbir şeyin bozmadığı büyük bir mutluluk içinde, kendinden memnun, kapalı bir devre içinde yaşıyor gibidir (2013: 98).



Görsel 3: Pus

Reşat, seyircinin anlam veremeyeceği bir hissizlik içinde hırsızlık yapar ve cinayet işlerken, seyircide ve karakterin kendisinde (*Rıza'nın* aksine) “olanlardan paçayı kurtarma?” endişesi oluşturmaz. Reşat'ın küçük hırsızlıkları, onu önce kıza ulaşmasında bir dışsal dolayım örneği olan (motorlu sevgili) motor çalmaya götüren, sonra içsel bir dolayım örneğiyle (*Emin'in* arzusu) işlediği cinayete hazırlayan küçük provalar (taklitler) gibidir.

### Saç

Tarlabaşı'nda perukçuluk yapan bir kanser hastası olan Hamdi, dükkanına saçlarını satmaya gelen bir kadına (*Meryem*) duyduğu saplantının ardından, kadının kocasını (*Musa*) öldürmeye kadar gidecek olan kısır bir döngü içine girer.

Hamdi'nin *Meryem'e* olan takıntısı, hastalık psikolojisinden ya da içinde bulunduğu yalnızlıktan kaynaklanan ruhsal bir tutunma olarak nitelenebilir. Fakat perukçuluk yapan Hamdi'nin dükkanına saçlarını satmaya gelen ilk kadın olmayan *Meryem*, Hamdi'yi neden böylesine cezbetmiştir?

Hamdi'nin kendine bir dolayımlayıcı yaratması Reşat karakterinden daha karmaşıktır. Meryem, Hamdi için bir arzu nesnesi konumunda gibi gözükse de, esas arzu nesnesi isteksizce kestirdiği (kestirmek zorunda olduğu) saçlarıdır. Saça karşı artık sıradan bir algı geliştirmiş olan perukçu için bu, arzulanan bir şeye (onun için sıradan bir saç) ne kadar da kolay ulaştığını fark ettiği andır. Kadını takip etmeye ve hayatıyla ilgili bilgi sahibi olmaya başladıktan sonra kadının evine kadar sızan Hamdi'nin, Meryem'e (dolayımlayıcısına) arzu nesnesini hediye etmesi, kadına "neyi arzuladığını biliyorum", deme şeklinden başka bir şey değildir.

Saç filminde dolayım iki aşamalıdır. İlk dolayım yukarıda da bahsettiğimiz Hamdi, Meryem ve Saç üçgenini oluştururken, ikinci dolayım Hamdi, Meryem ve Musa üçgenini ortaya çıkarır. Hamdi'nin Meryem'i takip etmesi ve gözlemesi, kocası Musa tarafından şiddete maruz kaldığını anlamasına sebep olur. Meryem'in "peşimi bırak benim", dedikten sonra tekrar bir arada göründükleri ilk sahnede ise, Meryem otobüste yerinden kalkarak Hamdi'nin yanına oturur ve yüzündeki morluğu sessizce Hamdi'ye sunar. Bu sunuş, Meryem'in kocasından kurtulma isteğini Hamdi için yapay bir arzuya dönüştürür. Hamdi, Meryem'in arzusunu kedine mal ederek Musa'yı öldürür ve Meryem'e bir adım daha yaklaşır. Hamdi'nin, Musa'yı öldürdükten sonra tespihini alması ve Musa'nın cenazesine o tespihle gelmesi, yani Meryem'e (dolayımlayıcısına) tekrar bir nevi arzu nesnesi hediye etmesi, "neyi arzuladığını biliyorum", deme şeklinin ikinci bir halidir.



Görsel 4: Saç



Görsel 5: Saç

En başta Saç filminin konusunu tanımlarken kullandığımız "kısır döngü" kalıbı, filmi açılmayan önemli noktalardan birini oluşturur. Hamdi'nin Meryem'le bir araya gelmesi, beklediği üçüncü bir dolayım çabasını geçersiz kılar. Meryem'i Brezilya'ya götürme hayalini, Meryem'in kayıtsız bir "iyi..." ile cevaplaması, Hamdi'nin dolayımlayıcısıyla oluşturmak

istediği “hayal” (arzu) ortaklığını zedeler. Bu hayal kırıklığını tamamen metafizik olarak tanımlayan Girard, nesneye ulaşmanın beklenen dönüşümü gerçekleştirmediğini, nesnenin erdemi ne denli büyükse hayal kırıklığının da o denli büyük olduğunu ve özne dolayımlayıcıya ne kadar yaklaşırsa hayal kırıklığının da o kadar arttığını belirtir (2013: 85).

Saç filminde dolayım rekabetin aksine bir “ortaklık” üzerinden oluşturulurken, bir sonraki film *Ben O Değilim*, başka bir dolayım evrenine adım atar.

### **Ben O Değilim**

Bir hastanenin yemekhanesinde çalışan Nihat, ona ilgi gösteren iş arkadaşı Ayşe'nin davetiyle bir gün akşam yemeğine gider. Nihat Ayşe hakkındaki söylentilerden endişeli olsa da, hapisteki kocası Necip'e olan benzerliği ve Ayşe'nin onu kocasının yerine koyması, Nihat'ın sıradan hayatını sonsuza kadar değiştirecektir.

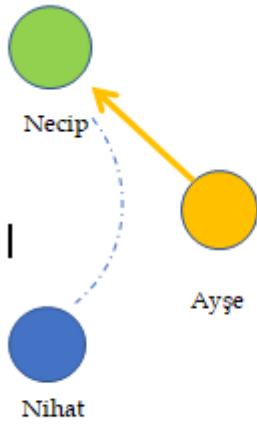
*Ben O Değilim*'deki dolayım, o kadar açık ve nettir ki, film bütünüyle basit dolayım zincirinden oluşuyor gibi görünür. İlk olarak Ayşe, kocasını, arzulanan bir nesne olarak Nihat'a işaret etmiş (“ona çok benziyorsun”), yani Nihat'ın dolayımlayıcısı olmuş, Nihat'ın Necip olmayı arzulamasına sebep olmuştur. İkinci dolayım yorumumuz ise bundan daha karmaşıktır. Nihat ağır ağır Necip'e dönüşürken, Ayşe dolayımlayıcı konumundan yavaş yavaş silinir, özne ve nesneyi (Nihat ve Necip) baş başa bırakır.

Filmdeki esas arzu dolayımı bu noktada devreye girer. Bu dolayımı tanımlarken Hegel'in ve Sartre'in bazı tanımlarından yararlanıp, bir dolayım ekseninde gezinmesinin yanı sıra, dolayımlayıcı ortadan kalktığında arzunun neye evrildiğini ve Nihat'ın bilincinde nasıl bir seyir izlediğini inceleyeceğiz.

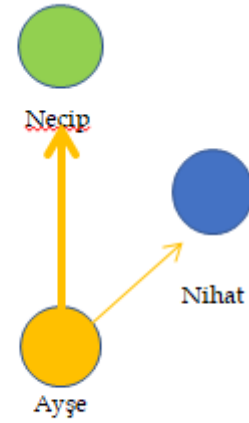
### **Nihat ve Ayşe**

Nihat ve Ayşe arasındaki dolayımın karşılıklı görünümü, iki karakter açısından bakıldığında farklı ve iç içe iki üçgen oluşturmaktadır. Ayşe'nin Nihat'ın yaşamına olan etkisi yalnızca bir dolayımlayıcı olmasından ibarettir ve bu dolayım, bir başkası üzerinden arzu duymanın tanımına gayet uygundur. Nihat'ın Ayşe'nin yaşamındaki varlığı ise, bir dolayımlayıcı olmasının ötesinde, nesneyi gerçekten “arzulamayan” bir dolayımlayıcı olmasında yatar. Ayşe onu kocasına çok benzettiği için birtakım atıflarda bulunduysa da, Nihat'ın gerçek dönüşümü Ayşe'nin ölümünden sonra başlayacaktır.





Görsel 6: Ayşe'nin Dolayımı



Görsel 7: Nihat'ın Dolayımı.

Görsel 6'da da de görüleceği gibi, Nihat Ayşe için bir nesne-dolayımlayıcıdır. Ayşe, Nihat'ın varlığında gerçekleştirmek istediği fakat gerçekleştiremediği arzularını (denize gitmek gibi) Nihat üzerinden doyuma ulaştıracak, Nihat'ı tam da olmasını istediği gibi bir Necip'e dönüştürmeye hazırlayacaktır fakat ölümü, dolayım üçgeninin kırılmasına yol açar.

### *Nihat*

Nihat'ın aksiyonunun gidişatına baktığımızda, esas değişimin Ayşe öldükten sonra başladığını görürüz. Daha önce birkaç küçük denemesi (araba yıkarken bulduğu ayakkabılar) olduysa da, Ayşe'nin evinden Necip'e ait olan eşyaları alması, bıyıklarını kesmesi ve dövme yaptırması gibi kararlı değişim örneklerini Ayşe öldükten sonra sergiler. Bu değişimin en belirgin yanlarından birisi, Ayşe'nin ölümünden sonra ortaya çıkan ve Nihat'ın özgürleşmesi gibi görünen durumdur. Dolayım layıcısı artık ortadan kalkmış, arzulanacak nesneyle baş başa kalmıştır. Onu Ayşe'den başka kimse tanımıyordu, Necip olmadığını Ayşe'den başka kimse bilmiyordu. Artık Neciptir, ama ya yanılıyorsa? Bu özgürlük, Necip'e dönüşüp dönüşmediğini tam anlamıyla anlaması için Necip'i tanıyan başka birine duyduğu ihtiyacı da gerekli kılar.

Necip olarak hayata karışması ve Necip'in sosyal çevresinde gezinmesi, Nihat için olumlu bir dönüştürücü değere sahip değildir. Necip'in "sevilmeyen" biri olduğunu anlaması uzun sürmez. Onun yerine geçmekten vazgeçip belki de eski hayatına geri dönmeye vakit bile bulamadan hapisten firar ettiği düşüncesiyle bir "arkadaşı"nın gönül borcuyla başka bir şehre kaçıışı ayarlanır fakat Necip olmadığını asla itiraf etmez.

*(...) tutsaklaştıkça tutsaklığı daha büyük bir çabayla savunur. Gurur ancak yalan sayesinde hayatta kalabilir ve yalanı ayakta tutan da üçgen arzudur. Kahraman, tanrısal mirastan faydalandığını sandığı Öteki'ne döner tutkuyla. Müridin inancı o kadar büyüktür ki olağanüstü sırrı dolayım layıcıdan çalmak*

*üzere olduğunu düşünür hep. Şimdiden mirasından faydalanmaktadır. Şimdiki zamana sırtını döner ve parlak gelecekte yaşar (2013: 63).*

Necip'e dönüşme süreci (dolayım) bitmemiş, aksine henüz yeni başlamıştır. Başkaları tarafından da Necip olduğuna inanılan kahraman, artık Necip'e sadece benzemek değil, Necip'in hayatına da sahip olmak arzusundadır şimdi. Onun için bir nesne olan Necip, artık onun dolayımlayıcısı (rakibi) olacaktır.

### **Nihat ve Asiyе**

İzmir'de Necip Kara olarak "yeni" hayatına başlayan Nihat, işten arda kalan bir gün şehirde dolaşırken Ayşe'ye çok benzeyen bir fahişeyle karşılaşır. Kadını fuhuş yaptığını anladığımız izbe otele kadar takip eder, çıkmasını bekler, onunla konuşur ve otele birlikte tekrar girerler. Kadının adını öğrenmekten ve ona sarılıp uyumaktan başka hiçbir isteğinin olmadığını anladığımız kahraman, uyandığında yalnızdır ve tüm parası çalınmıştır. Kadını arasa da bulamaz, fakat birkaç gün sonra onu yolda görür, takip eder, evini öğrenir ve kapısını çalar.

Nihat ve Asiyе'nin bir araya gelmelerinin hikayesi böyle özetlenebilir. Asiyе'yle karşılaşması, Necip'in hayatına sahip olmak için arayıp da bulamadığı şeyi Nihat'ın ayağına kadar getirmiştir: Asiyе nesnesi.

Necip ve Ayşe arasındaki ilişkinin bir taklidini ortaya koymaya çalışan Nihat, Asiyе'yle olan ilişkisini bu kalıpta yaşamaya çalışır. Ona (Ayşe'nin de işi olan bulaşıkçılık) bir iş bulur, onu lavaboda boğmaya kalkar, hatta Necip'in Ayşe'ye yaptığının aksine onu denize götüreceğini söyleyerek mutlu eder. "Dolayımlayıcı uzakta, dolayısıyla tek olduğu sürece kahraman bütünlüğünü korur, ama bu bütünlük yalanlardan ve yanılsamalardan oluşmaktadır"(Girard, 2013: 87). Bir gün, garson olarak çalıştığı vapurda Necip'i yolcu olarak gördüğünde, Nihat'ın aksiyonunda ilk kez korku ve huzursuzluk göze çarpar.

### **Nihat ve Necip**

"Dolayımlayıcı yaklaştıkça hem bilinçlilik hem kavrayışsızlık artar"(2013: 75). Girard'ın bu tespiti, Nihat'ın Necip'le karşılaşmasından sonraki son dolayım evresinin anahtarıdır. Esas meselemiz ise burada bir "dolayım"dan söz etmemizin ne kadar doğru olup olmadığıdır.

Bir odaya girmeye ve o odadan çıkmaya çalışan iki kopyanın aynı kapıda karşılaşmalarına benzetebiliriz bu durumu. Gitmek istedikleri yönler farklı olmasına rağmen onları o yönlere ulaştıracak nesne aynı kapıdır. Peki önce kim geçecektir? Esasında aynı olan iki kopya için de kapıdan geçme isteği bilinçsizce askıya alınır ve geçecek olan kişinin "kendisi" olma arzusu devreye girer. Nesne önemini kaybetmiş, bilinç rekabete yenik düşmüştür.



Görsel 8: Ben O Değilim

Burada, Girard'ın 'bilinçlilik' olarak tanımladığı olgunun, Jean-Paul Sartre'ın 'bozuk inanç' kavramından, 'kavrayışsızlık' olarak tanımladığı olgunun ise G. W. F Hegel'in 'mutsuz bilinç' kavramından geldiğini öne süreceğiz.

Nihat'ın Necip'i takibe başlamasından sonraki döngü, kahramanın bütünlüğe ulaşmadan hemen önceki son çabalarından oluşur. Bu bütünlük, Necip olduğu yalanını kendi kendine ispatlayabilmesine bağlıdır. Herkesi buna inandırmış fakat kendisi bunun bir yalan olduğu sırrının her zaman bilincindedir.

*Bozuk inancın kişinin kendine yalan söylemesi olduğunu kabul etmeye hazırız - kişinin kendine söylediği yalanı genel olarak yalandan ayırt etmek koşuluyla. (...) Yalanın özü, yalancının saklamakta olduğu hakikate aslında tam anlamıyla sahip olduğunu ima eder. Bir insan, varlığını bilmediği bir şey hakkında yalan söyleyemez; yanlış olduğu zaman da yalan söylüyor değildir ( ... ) Bozuk inançta, yalan söyleyen kişiyle kendisine yalan söylenen kişi birdir. Ben, kandırılan kişi rolümde benden saklanan hakikati, kandıran kişi rolümde biliyor olmalıyım. Dahası, hakikati çok kesin olarak bilmeliyim ki onu daha özenle saklayabileyim - ve bunları farklı anlarda değil (bu, yeniden bir ikiliğe dönmek olurdu), tek bir projenin birlikçi yapısı içinde gerçekleştiriyordum (... ) Kişinin kendinden bir şey saklaması gibi refleksif (kendi üzerine dönen) bir düşünce, tek ve aynı ruhsal mekanizmanın birliğini ve dolayısıyla birliğin merkezinde bir çifte faaliyetin sürüp gittiğini ima eder; bu faaliyet, bir yandan saklanması gereken şeyi saptamaya ve sürdürmeye yöneliyordur, bir yandan da onu bastırmaya ve gizlemeye (Sartre, 1966: 87-89-94).*

Fakat dolayımlayıcı ve özne (burada her ikisi de aynı olan iki kopyadır) geçecek oldukları aynı kapıya yaklaştıkça bilinç bu kavrayıştan sıyrılır ve kontrolünü yitirir. "Önceleri benimsediği taktiğe uygun olarak kendini arzuya bırakmayı reddetmiştir; şimdi

böyle bir şey yapamayacağını keşfetmektedir. (...) Onu ters yönlere çeken iki gücün arasında kalan özne büyülenme halindedir” (Girard, 2013: 137).

*Bu yeni bilinç biçimi, şüpheliğin ayrı tuttuğu iki düşünceyi bir araya getirir. (...) Dolayısıyla bu yeni biçim, kendi kendinin çifte bilinci olduğunu bilen bilinçtir; kendini özgürleştiren ve değişmeyen, kendiyi özdeş ve kendi başını döndüren, kendini yoldan çıkararak, kendinin bu çelişik doğasının bilincidir (...) Özünde çelişik olan doğası onun için tek bir bilinçtir; dolayısıyla bu mutsuz, içsel olarak yarılmış bilinç, her bir bilinçte ötekini de bulmak zorunda kalır; ve sırayla iki bilinçten de kovulur, üstelik tam da ötekiyle barışçı bir bütünlüğü sonunda kurabildiğini hayal ettiği anda. (...) Mutsuz Bilincin kendisi, bir öz-bilincin ötekine bakışıdır ve her ikisi de kendisidir. (...) Şu halde burada düşmanı yenmenin gerçekte yenilmek anlamına geldiği bir savaş durumu vardır ki, bilinçlerin birinde kazanılmış zafer ötekinde yitiriliyordur (Hegel, 1977: 126-127).*

Nihat Necip’in kaldığı otele Necip olarak girer, onun yatağına uzanır ve uykuya dalar. Bir içsel dolayım öznesi olarak Nihat, “ (...) tüm fiziksel tehditlerin dışında temel çatışmayı tekrar yaşayan ve en küçük arzuları için özgürlüğünü tehlikeye atan mutsuz bir bilinçtir” (Girard, 2013: 02). Takip, uyku ve sonrasında polis sorgusuyla dolayım artık sona ulaşmıştır fakat asla öznenin istediği bütünlükte sona ermez. “Arzu eden özne kendi arzusunda taklidin oynadığı rolü algıladığı anda ya arzusundan vazgeçmelidir ya da gururundan” (Girard, 2013: 218) fikrinin ışığında “algılamak” fiilinin Necip’in aksiyonunda karşılık bulmadığını görürüz. Necip, arzusunun şuarsuz bir “taklit” değil, bilinçli bir “tercih” olduğunun “itirafçısı” olarak ne arzusundan vazgeçecektir ne de gururundan.

## Sonuç

Sinema’nın, birçok edebi kuram ve yaklaşımın aydınlattığı-anlamlandırdığı bir sanat dalı olduğu gerçeği, bu çalışmayı bizim için özel ve önemli kılan temel noktalardandır. Bir yazar-yönetmen olan Tayfun Pirselimoglu’nun edebi ve görsel külliyatına hakim kişiler için gözden kaçmayacak kadar belirgin olan kimlik meselesine bakışımız, René Girard’ın ortaya koyduğu “edebi yapıda ben ve öteki” temalı, 20. Yüzyılın en önemli edebi kuramlarından biriyle desteklenmeye çalışılmıştır.

Girard’ın edebi yapıda ben ve öteki kavramı, arzunun her ne kadar edebi düzlemde (iyi) bir hikaye anlatısıyla içi içeliğini ortaya koysa da; bu kavramın bakan-bakılan, gören-görülen, duyan-duyulan gibi özne ve nesne çiftinin duyumsandığı ve üçüncü bir öznenin, yani nesneyle bir ilişki içine giren bir diğer öznenin ortaya çıktığı yazılı olmayan anlatılarda da kuramsal bir yaklaşım olarak ele alınabileceği mümkün gözükmektedir.

Pirselimoglu sinemasına yeni bir bakış önerisi sunan bu çalışma, eserleri antropolojik-felsefe başlığı altında değerlendirilen ve kuramı ortaya attığı dönemde edebi ortamlarda pek de destek görmeyen René Girard’ın edebiyata bakışını; görsel bir sanat olarak öne çıkan sinema sanatı üzerinden ele almaya çalışmış; arzuyu Tayfun Pirselimoglu sineması üzerinden somutlaştıran, görünür kılan ve yönetmenin sinemasını bu bakış altında inceleyen bir yaklaşım içinde yazılmıştır.

### Kaynakça

- Aristoteles, (1987). *Poetika*, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Aristoteles, (2001). *Metafizik*, İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Aristoteles, (2001). *Ruh Üzerine*, İstanbul: Alfa Yayınları.
- Carroll, Noël, (2012). *Sanat Felsefesi*, Ankara: Ütopya Yayınları.
- Girard, René, (1988). "To Double Business Bound": *Essays on Literature, Mimesis, and Anthropology*, Londra: The Athlone Press.
- Girard, René, (2013). *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Hegel, G. W. F., (1977). *Phenomenology of Spirit*, Oxford: Oxford University Press.
- Platon, (2001). *Timaios*, İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Sartre, J.-P., (1966). *Being and Nothingness*, New York: Washington Square Press.
- De Saussure, F., 1998), *Genel Dilbilim Dersleri*, İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Yücel, Fırat (25.09.2014), "Tayfun Pirselimoglu ile 'Ben O Değilim' Üzerine", Altyazı Dergisi, [www.altiyazi.net/soylesiler/tayfun-pirselimogluyla-ben-o-degilim-uzerine/ErisimTarihi.19.09.2019](http://www.altiyazi.net/soylesiler/tayfun-pirselimogluyla-ben-o-degilim-uzerine/ErisimTarihi.19.09.2019).

## Çin Resmindeki Boşluk ve Doluluk Düşüncesinin İlkbahar-Yaz-Sonbahar-Kış-İlkbahar Filminde Anlam Yaratımı Üzerine: Boşluk Doluluktur

Dilek Tunalı\*

### Özet

*Doğu düşüncesinde ve özellikle bu düşünce etkisiyle gelişen Çin resminde boşluk ve doluluk birbirlerini tamamlayan kavramlardır. Evren, döngüsel zaman, yansızlaşma, çelişkisizlik ve daimi olanın parçası olarak aydınlanma anlamına gelirler. Antropolojik ve zihinsel olduğu kadar düşünsel ve estetik bir düzeni ve alanı da tanımlarlar. Çin resminde ve şiirinde yaratılan bu espaslar imge bulunmayan boş alanlar olup imge üretirler. Boşluk ifade eden alanların, resmin üçte ikilik bir bölümünü kapsadığı görülür. Görünür bir dünyadan, görünmez bir dünyaya geçiş, resimdeki objelerin birbirlerine kaynaşması, birbirlerini doğurması, kısacası kısmi ve karşıt imgeler yerine döngüsel zamanı imleyen imge-objeleri oluştururlar. Çin'de eylemsel anlamda bir felsefe olan resim sanatı, bu felsefeden etkilenmiş olan Güney Kore Sineması'ndan Kim Ki Duk'un filmografisinde de belirgin, özgün ve doğu düşüncesini estetize eden bir biçim yaratmıştır. Filmografisi içinde boşluk ve doluluk düşüncesini hem içerik hem de filmsel estetik anlamında tamamlayan İlkbahar-Yaz-Sonbahar-Kış-İlkbahar filmidir. Resim geleneğinden gelen yönetmenin, özellikle Güney Kore Sineması ve sanatında da hissedilen Çin Resmi ve doğu düşüncesi etkilerini kendi filmlerinde imgesel ve estetik alanlara dönüştürüp yeni bir kavramsal düzlem yaratır. Halihazırda, tüm doğu anlatısında olduğu gibi epizodik bir yapıya sahip olan filmde, döngüsel zamanın izdüşümü oluşturulan tablolar aracılığıyla yeni filmsel imgelere kapı açar. Batı felsefesinde de objenin boşluğun ortasındaiken tanımlı, anlamlı ve imgesel hale gelmesi söz konusudur. Kim Ki-Duk'un filminde de varlık, yokluk ve evren meseli boşluk yoluyla anlamlı hale gelir. Yaratılan kompozisyonlar aracılığıyla, doğu düşüncesindeki ve Çin Resmi'ndeki boşluk düşüncesi, kendilik, iç sesin yankısı yani sessizlik anlamındadır. Tınlamalar içinde başka bir tınlamaya ulaşmak, filmsel anlamda imgeler içinden yeni bir imgeye ulaşmaktır.*

**Anahtar Kelimeler:** Boşluk-Doluluk, Döngüsel Zaman, Çin Resmi, Kim-Ki-Duk, İlkbahar-Yaz-Sonbahar-Kış- Ve İlkbahar

\*ORCID: 0000-0002-0698-6099

E-Mail: tunali.dilek@gmail.com

DOI: 10.31122/sinefilozofi.681036

Geliş Tarihi - *Recieved*: 15.01.2020

Kabul Tarihi - *Accepted*: 30.03.2020

## On Creating Meaning Of The 'Empty And Full' Idea In The 'Spring, Summer, Fall, Winter... And Spring' Film: Empty is Full

Dilek Tunalı\*

### Abstract

*Empty and full are two concepts fulfilling each other in the eastern thought and, in particular, in the Chinese painting evolving with that thought. The concept of empty and full means universe, cyclical time, neutralization, conflictlessness and enlightenment as a part of which is endless, in Chinese painting and eastern philosophy. They define intellectual and aesthetical order and space, as well as anthropological and cognitive ones. These spaces created in Chinese painting and poetry reproduce images by becoming empty spaces without image. It is seen that spaces representing the empty has been covering two thirds of the painting. Transiting from a visible world to an invisible one, amalgamating of objects in the painting and their reproducing each other create image-objects that implies cyclical time instead of partial and opponent images. The art of painting which is a practical philosophy in China has created a style aestheticizing an authentic eastern thought which is significant in South Korean director Kim Ki Duk and his filmography. 'Spring, Summer, Fall, Winter ... and Spring' is the one of the films in his filmography representing the idea of 'empty and full' both contextually and aesthetically. The director influencing from the painting tradition recreates a new conceptual platform by transforming the effects of eastern thought and Chinese painting, which is also felt in South Korean cinema and art, into fictional and aesthetical spaces. The film having a episodic structure as is in the entire eastern narrative open a new door into new filmic images through paintings which are projections of cyclical time. In western philosophy, the object in the emptiness may become defined, meaningful and imaginary. The parables of existence, nonexistence and universe become meaningful through the emptiness. Through created compositions, the idea of emptiness in the eastern thought and Chinese painting means selfdom and echoing of the inner voice, in other words, the silence. Reaching to another resonance among resonances is, reaching to a new image among filmic images.*

**Keywords:** *Empty-Full; Cyclical Time; Chinese Painting; Kim-Ki Duk; Spring, Summer, Fall, Winter ... and Spring*

---

\*ORCID: 0000-0002-0698-6099

E-Mail: tunali.dilek@gmail.com

DOI: 10.31122/sinefilozofi.681036

Received - *Geliş Tarihi*: 15.01.2020

Accepted - *Kabul Tarihi*: 30.03.202

## Giriş

Doğu düşüncesindeki “Boşluk” (ve dolayısıyla doluluk) kavramının kökeninin çok eski yaratılış mitlerinde aranması yanlış olmaz. Dünyayı oluşturmaya çalışan devasa, şekilsiz, kimliksiz ve cinsiyetsiz varlıklardan söz edilir.<sup>1</sup> Bu varlıklar bazen insan biçiminde, bazen de biçimsiz ve tanımsızdır. Bulutsu, boşluklu, her yeri kaplayan ve her şeyi kapsayan bu ilk “yaratıcı”lar sadece Doğu’ya, Uzakdoğu’ya ilişkin örneklerde değil, kuzey Avrupa mitolojilerinde ya da dünyanın farklı bölgelerindeki kültürel oluşumlarda birebir aynı olmasa da benzerlikler gösterir.

Özellikle çok uzak örneklerde dünyayı anlama ve yaratma biçimlerinin bir çocuğun gözünden algılanıyormuş izlenimi vermesi, hem insanlığın çocukluk evresine ait bir anlamlandırma ve imge yaratımını hem de naif bir yaratıcılığı beraberinde getirir.

Doğaya ve doğal olanın kutsallığına dayalı olan Uzakdoğu düşüncesindeki ve buna bağlı olarak Çin Resmî’ndeki boşluk ve doluluk kavrayışı, Tao’cu fenomenolojinin izlerini sürdürür. Kısacası Boşluk, bütünlüğe ulaşmayı amaçlar. Lao-Tzu’ya göre; “Temel bütünlük görünürdeki boşluktur” (akt. Cheng, 2006: 60).

Çin düşüncesinde her şey anlamlı pratiklerin bütünüdür. Sadece resim alanında değil, gündelik yaşam, edebiyat, şiir ya da inanç evreninde de “Boşluk” (ve doluluk) aslında bütünlük, teklik, evren anlamlarına karşılık gelirken aynı zamanda hareketsizlik, sessizlik, iç ses düşürmek ve tınlamalar içinden başka bir tınlamaya ulaşmak açısından zorunlu ve kutsal espaslardır. Örneğin; “Şiirde Boşluk kavramına giriş, dilbilgisel kimi sözcüklerin şiirden çıkarılması anlamına gelir. Tam da Boş Sözcükler” (Cheng, 2006: 51) denir bunlara. Çünkü boşluk, kullanımı biçimlendirir, insan ile evren arasındaki birleştirici çizgidir. Akışkan, dönüşebilen ve belirsizlik taşıyandır. Bu nedenle her yere girebilir, her şeyin şeklini alabilir. Bu anlayışın resimdeki uygulama alanı doğaldır ki kutsallık barındıran orjinal kökeninden bağımsız değildir. Özellikle Çin Resminin çini mürekkep ve su ile uygulanıyor olması yukarıda sözü edilen akışkanlığı ve her yere nüfuz edebilme özelliğini güçlendirmektedir.

Çin Resmî’nde alanın 2/3’ünün boş bırakılması, orada hiç bir şeyin olmadığı anlamını taşımaz. Aksine boş alanlar “doluluğu” imleyen, anlam ve imge üreten alanlardır. Çünkü tin tek başına elverişli bir forma sahip değildir, nesnelere arasından geçerek yakalar bu formu (Cheng, 2006: 103). Bu bağlamda bir Çin Resminde “3 Aşama” olarak tabir edilen durum, kesintili, boşluklu, akışkan bir görüntü yaratmak anlamına gelir. Dağ, suya; su, buluta; bulut, gökyüzüne karışır. Her şey birbirinden doğabilir ve her şey birbirine dönüşebilir. Her şey tektir veya her şey bu hareketsiz gibi görünen tekliğin içinde bir devinim halindedir. Kısacası bir yandan Tao’cu anlayıştaki “kökenin eylemsizliğine dönmek” kapsamındaki nihai eyleme, diğer yandan rizomatik olanın monadolojik görüngüsüne sahip olduğu söylenebilir. Bu hareketsiz bir harekettir, akışkan bir tekliktir, dolu olan bir boşluktur. Zamanın hem durması, hem akması anlamında Bergsonian bir düre’dir. Resme ilişkin, resmin içindeki ve dışındaki düşünceye ilişkin biçimin sinemadaki karşılığıdır.

<sup>1</sup> Joseph Campbell, *Doğu Mitolojisi*’nde “birken iki olanın ortak mitosundan” bahseder. İlk varlığın adı “Ben” dir. Etrafında kendisinden başka hiç kimse yoktur. Onun adı “Ben” olur. Korkacak bir kimse ya da bir şey olmadığı için korkmaz çünkü korku ikinci bir varlık olduğu zaman gelir. Yalnızlığı nedeniyle mutsuzdur ve kendisini ikiye bölerek kadın ve erkeği yaratır. İnsanlık bu birleşmeden ortaya çıkar (Campbell, J. 2003: 17-18). Ya da başlangıçta her şeyin karanlık olması gibi bir boşluk ve şekilsizlik hakimdir. Omuz başında kendisinden doğan bir oğulla uyanan yaratıcı bir baba veya İzlanda Edda’larındaki tuhaf insan Ymir (diğer adı da “esneyen boşluk”tur) ve ırklar sol elinin altındaki bir erkek ve kadından doğmuştur. Antik Babil epiğindeki ilk kişi dev gibi bir kadındır, dünya uçurumunun ana tanrıçası Tiama’tır (Campbell, J. 2006: 124-127)



Çin kültüründen ve sanatından etkilenmiş olan Kore için gerek gündelik yaşamda, gerekse sanat ve sinema alanında bu etkinin izlerini görmek mümkün. Sıradışı filmografisiyle Kim Ki-Duk bu etkiyi çok net bir şekilde filmlerinde hissedebildiğimiz bir yönetmen. Bu çalışmada ağırlıklı olarak François Cheng'in *Boşluk ve Doluluk* isimli kitabı temel alınarak, Lăozı'nın *Tao Te Ching* eserine göndermeler yapılacaktır.

Özellikle Çin Resmi'nde başat sayılan kriterlerden Yin-Yang düşüncesinin daireselliği ile ele aldığımız *Spring, Summer, Fall, Winter ... and Spring (İlkbahar, Yaz, Sonbahar, Kış Ve İlkbahar, Kim Ki-Duk, 2003)*, Boşluk ve Doluluğa ilişkin düşünsel ve estetik boyut doğrultusunda analiz edilecektir.

### **Çin Düşüncesinde ve Resminde Boşluk ve Doluluk**

Batı'da Rönesans ve Aydınlanma evrelerinden sonraki aşamayla karşılaştırıldığında, Doğu ve Uzakdoğu düşüncesi ile tam bir tezatlığın ortaya çıktığı görülecektir. Birinde tamamen doldurmak ve hiç bir şekilde boş alan bırakmamak, diğesinde ise boşaltmak ve boş alanlar üzerinden imge ve anlam yaratmak söz konusudur.

Lăozı'nın *Tao Te Ching* eseri baz alındığında, Tao'nun "Yol" anlamına geldiğini ve yolun da "öğreti"ye karşılık olduğu bilinir. Buna göre yerin ve göğün arasındaki her şey aynı kanunlara tabidir; "yol genelde yol gösterici doktrin, öğreti anlamına gelirken bu hem ilke ve prensiplerden azade bir kendiliğindenliğin yolu, hem de doğanın dinamik ve üretken boyutu" (Özbey, 2019: ix) anlamlarında kullanılmıştır. Yani erdemli ya da ermiş kişi koşulları zorlamak yerine doğal akışın parçası olur. Kendiliğindenlik ve yalınlık bu düşüncenin en önemli bileşenleridir ve gündelik hayattan sanata ve günümüzde yeni bir sinema estetiğinin oluşturulmasına kadar etkili olabilmektedir. Tao'da hiç bir şey sonlu değildir, her şey birbirinden doğabilir ve birbirine dönüşebilir. Böylece "varlık ve yokluk birbirini doğurur, zor ve kolay birbirini tamamlar, uzun ve kısa birbirini şekillendirir, yukarı ve aşağı birbirini doldurur, sesler ve tonlar birbiriyle uyuşur, önce ve sonra birbirini izler (Lăozı, 2019: 4).

İnsanın evrene bütünsel bir açıdan yaklaşımı "Boşluk" ile mümkündür. Yansızlaştırma, karşıtsızlık, geçişgenlik, akışkanlık ve sessizlik ile de tanımlanabilecek olan bu evren hem dünyanın hem de insanın ilksel haline bir göndermeyi çağırır. Joseph Campbell bunu çocuğun rahimdeki durumuna benzetir. Mutluluk olarak adlandırdığı bu durum cennet hayaline benzetilebilir (Campbell, 2006: 83). Bu cennetsi hayale yakın olması bakımından hem Uzakdoğu mitolojisinde hem de Kim Ki-Duk filmografisinde "su" önemli bir yer tutar. Su; akışkan, her şeyin içine sirayet edebilen, her türlü katılığı yumuşatabilen, belirsizleştirebilen ve objeleri kaynaştırabilen bir yapıdadır. Bu nedenle Boşluk ve Doluluk bakımından önemli ve kutsal bir yere sahiptir, hem görünür hem görünmez bir dünyadır. Olmakta olan ve hiç bir zaman bitmeyendir. Zaten Çin Resmi daima bitmemişlik hissini veren bir duygu bırakır.

Çince'de "wu" ve "hsu" sahip olmamak, hiç olmak ve boşluk anlamlarını karşılar; "oysa hsü ve bunun doğal sonucu olarak "shis" "Plein" (Doluluk) kavramını karşılar. Bu da "Boşluk" olarak aktarılmıştır Batı dillerine" (Cheng, 2006: 58). Yani Boşluk ve Doluluk tıpkı Yin-Yang gibi, Dağ-Su gibi, Gökyüzü-Toprak gibi iç içedir. "Hayat enerjisi" olarak çevrilen ve sonradan Her varlığı oluşturan ve her varlığın geri döndüğü enerji, yaşam enerjisi "qi" (Lăozı, 2019: 10) dir.

Uzakdoğu'nun imge ve anlam yaratan "boşluğu" arkaik Batı felsefesinde de bulutsu varlıktan, eylemsel tin'e doğru uzanan bir izleğe sahiptir. Boşluk, kutsal bir alan, imge oluşturan bir aralık, bir soluklanma yeri ve anlam yaratan bir genişliktir. Yunan

düşüncesinde ilk kez Parmenides'te karşılaşılan boşluk kavramı bir varlık gibi tanımlanır; "varlığı doğa ve düşünce ile temellendirmek, evren yerine varlık düşüncesini koymak, varlığı temellendirirken var olmayanı kullanmak" (Atıf, 2007; 108) Parmenides'in, Uzakdoğu düşüncesindeki boşluğu çağrıştıran kavrayışıdır. Onu takip eden Yunan filozoflarında ise 1-) Hareketi Reddetmek, 2-) Hareketi Kabul Etmek tarzında iki yol benimsenir. Hareketi Kabul eden evrenbilimci yaklaşım, var olan ve olmayanlardan yararlanırken, araştırmayı varlık kavramı üzerinden sürdüren Parmenides için varlık; "tek, bütün, hareketsiz ve kendisiyle özdeştir" (Atıf, 2007: 110). Sonradan "Demokritos ve Leukippos, boşlukları varlığın kurucu ilkesine (arkhe) dahil eder ve boşluk kökensel bir değer kazanır" (Taburoğlu, 2016 B: 163).

Uzakdoğu düşüncesinde hareketsiz hareket ya da görünmeyen görünen üzerinden kendi sarmalını "sonsuzca, dinginliğe dönüş" olarak tamamlayan süreç, Batı'da benzer bir anlamdan yola çıkarak Boşluk'un doldurulması, atomculuk ve nesnel olana yaklaşan bir çizgide ilerler. Bir yandan boşluk, hareket ve eylem, üretmenin bir koşuluken ve boşluklara doğru hareketlenen atomlar değişimin koşulunu oluştururken (Taburoğlu, 2016: 163) diğer yandan 20. yy. felsefesine kadar ulaşmış olan belirsizlik üzerine kurulu tin ve varlık düşüncesi o ilksel damarın izdüşümü gibidir. Martin Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*'nde "kendinde nesnelere"den bahsederken; "isim olarak bir nesneye karşılık olsalar da gerçekte var olmayanlar bile nesne diye adlandırılır" (2007: 15) der ve devam eder; "gözükmeyen bu tür şeyler, yani 'kendinde şeyler' Kant'a göre dünyanın bütünüdür, Tanrının kendisi de böyle bir şeydir" (Heidegger, 2007: 15). Yani var-olanla ilgili bir şey olduğu için sanat eserleri de bu anlamda birer nesnedir. Kısacası hakikat; "kendini esere koyduğu için eserin ulaşılan varlık sınırlarına yönelik gönderimlerden hareketle yaratmayı, ortaya çıkartılmış olanda ortaya çıkarmak" (Heidegger, 2007: 57) olarak nitelenir. Bu bakış açısı Uzakdoğu düşüncesindeki Büyük Boşluk'a Dönüş (retour) ve Doğu düşüncesindeki "mutlak hakikat" algısına yakın bir yerde durmaktadır.

François Cheng, Çin Resminin makrokozmos gibi üzerinde hoşça vakit geçirilecek bir mikrokozmos olmaya eğilimli olduğunu söyler; "o nedenle gerçek yaşama açılan bir uzam olasılığını sunar" (2006: 102). Buna göre evrenin yaratılışı bir esin nedeniyle olmuştur ve resim ile ressam arasındaki ilişkide de "her şeyi yürüten etkin yasaların ortaya çıkmasını sağlayan Yin-Yang felsefesi de esin kavramıyla bağıntılıdır" (Cheng, 2006: 103). Evrende olduğu gibi resimde de Boşluk kavramı olmadan esinlenme olgusu işlevini yerine getiremez.

Özellikle Rönesans'tan sonra Batı resminde görülen Boşluktan Korkma (homor vacui)<sup>2</sup> modern sanat anlayışı ile birlikte boşluğa yeni kapılar aralar. Bunun aksine geleneksel Uzakdoğu resminde renklerin ve çizgilerin bulunmadığı boşluklar da çizimlerin bir parçası sayılmalıdır. Çünkü; "satıhta görünenin varlık nedeni biraz da bu boşluktur" (Taburoğlu, 2016 A: 46). Boşluk, Tao düşüncesinde "faydalı" bir yüzeydir<sup>3</sup>

Gilles Deleuze de, Çin ve Japon resim geleneğinde "ilksel boşlukların" kurucu değer taşıdığını ortaya koyar; "Renk ve çizgi gibi, boşlukların da etkin araçlar olarak kullanıldığı

<sup>2</sup> Rönesans resminin sunduğu doluluk (horror vacui/ boşluktan korkma geleneği) 19. yy. kentsoylu ev içi düzenlemelerinde de zamanla sanat tarihinin bir parçası olarak kendini gösterir. Resimde yer bırakmama Jean Duvel, Hieronymus Bosch, Pieter Brueghel, Jean Van Eyck, El Greco'nun resimlerinde barizdir (ayr. için bkz. Özgür Taburoğlu, Boşluk, Aşırılık, Keyfilik, 2016-B, s. 167)

<sup>3</sup> Lao Tzu, boşluğun ne denli faydalı olduğunu şu şekilde sıralar: "Bir tekerleğin göbeğinin etrafında birleşmiş otuz parmaklı düşün, (Tekerin ortasındaki) boşluktur bir arabayı faydalı kılan. Kilden yapılmış toprak bir kabı düşün, (Kabın) boşluğudur onu faydalı kılan. Oda yapmak için oyulmuş bir pencereyi, kapıyı düşün, (pencerenin ve kapının) boşluğudur bir odayı faydalı kılan. İşte bu şekilde, Varlık çıkar içindir, Yokluk ve Boşluksa fayda için (2019: 11)

resimlerde, nesnelerin görünmesi kadar kayboluşu, gözlerden saklanması da önem kazanır” (Deleuze’den akt. Taburoğlu, 2016 A: 46).

Boşluklar, espaslar, aralıklar ya da tüm duyuların dışarı kapatılarak içe ve en derindekiöze dönme mefhumu olan “kalp sutra” *İlkbahar, Yaz, Sonbahar, Kış Ve İlkbahar* filminin öyküsünün bir yerinde yer alır. Diğer yandan özellikle Batı’daki modern sinemaya ilişkin minimalist diyebileceğimiz örneklerde yönetmenlerin, close-up ya da uzun tutulan fade-out’larla (veya benzeri yöntemlerle) seyircinin ilgisini görüntüsüz alana ya da en derine çekmesi de bir nevi Boşluğa ilişkin dönüştürülmüş biçimler olarak analiz edilebilir ve yavaşlatılarak askıya alınmış bir anlatı zamanının (narrative-time) daha yakından odağa alınması zaman ve uzamı birbirinden ayırarak gerçekleştirir” (Balazs’dan akt. Quendler, 2014: 93). Benzer bir şekilde Deleuze, Michelangelo Antonioni’nin ıssız manzaralarını, Yasujirō Ozu’nun boş iç mekanlarını tarifederken; “seyrelmenin en uç noktasına, ekranın tamamen siyaha ya da beyaza dönüşmesiyle (Deleuze, 2014A: 26) ulaşıldığını anlatır: “Çerçeve bize imgenin sadece görülmek için verilmediğini öğretmektedir. İmge, görülebilir olduğu kadar okunabilir de” (Deleuze, 2014A:26).

Çin Resminde “Beş Düzey”<sup>4</sup> ayrımı birbirinden bağımsız değildir. Resimlerdeki büyük boşluk, hem var hem yok izlenimini verir. Beş Düzey ve altbaşlıkları teknik olduğu kadar, felsefi bir alana ve aynı zamanda filmsel bir duyuma ulaşır. Beş Düzey’e ilişkin maddeler, içerdiği kavram ve alt başlıklar filmle birlikte analiz edilecektir.



Şekil 1- Yağmur Manzarası, Yu Gui (1846)

<sup>4</sup> 1-Fırça-Mürekkep, 2-Yin-Yang, 3-Dağ-Su, 4-İnsan-Gökyüzü, 5-Beşinci Boyut



Şekil 2- Kaligrafiyle birleşmiş Çin Resim Sanatı Örneği

### *Kim Ki-Duk Filmlerinde Boşluk ve Doluğa Dair*

İlerleyen bölümde Çin Resmindeki ve düşüncesindeki Boşluk/Doluluk ve bileşenleri bağlamında daha ayrıntılı ele alacağımız *İlkbahar, Yaz, Sonbahar, Kış Ve İlkbahar* filmine geçmeden önce yönetmenin sinemasına bu kavramlar bağlamında değinerek bir geçiş yapacağız.

Uzakdoğu Sineması'nda görülen ve hissedilen zamansızlık, Kim Ki-Duk'un neredeyse tüm filmleri için geçerlidir. Edgar Morin; "Sinemasal zamanın sadece bastırılabilen ya da hayret uyandırılabilen bir zaman değil aynı zamanda tersine çevrilebilen bir zaman olduğunu belirtir; "Bu artık geçmekte olan değil, geçmiş olan zamandır" (2005: 61). Buna göre örneğin; "Japon filmleri geçmişi herhangi bir geçiş yapmadan hissettirir: Geçmiş ve gelecek yan yana (sıralı) bir şekilde, ara verilmeden gösterilir. Çünkü her ikisi de aynı hakikate sahiptir" (Morin, 2005: 59). Kim Ki-Duk filmlerindeki zaman kavrayışı da bu bakış doğrultusunda ele alınabilir.

Tüm filmografisi içinde biraz daha öne çıkan *İlkbahar, Yaz, Sonbahar, Kış Ve İlkbahar, The Isle (Ada, 2000), The Bow (Yay, 2005)* ve *Bin-Jip (Boş Ev, 2004)* konuya ilişkin olarak daha yakından değerlendirmeler yapabileceğimiz karakteristik örneklerdir.

*Ada ve İlkbahar, Yaz...* filmlerinde gerek panorama, gerekse Deleuze'un söz ettiği "pure background ya da without background olarak adlandırdığı impulse-image (itki-imge) " (Min, 2008: 111) Boşluk kavramını görsel ve imgesel anlamda karşılar düzeydedir. Bu iki filme dahil edeceğimiz Yay ile birlikte sessizliğin, zamansızlığın, hiçliğin Boşluk kavramına

özellikle başat bir öge olan “su” ile bağlandığı ve bu üç filmin “su” aracılığıyla birleştiği görülebilir. Su, akışkan, zamansız, her türlü formun içine girebilen, belirsiz ve hayatın ilk anını çağrıştıran kutsal ve mitolojik bir sıvıdır. Ki-Duk’un sözünü ettiğimiz filmlerinde su, tüm bu barındırdığı özelliklere ek olarak sinematik bir kavrayışı da öngörür.

“Boşluktaymış izlenimi”, “su” imgesinin hakim olduğu üç filmde de görünür kılınır. Bu bağlamda Boşluk ile Bergsoncu zaman kavramını birlikte düşünebiliriz. Bu üç filmde de su ile olan ilişki yine “geçmiş, şimdiki zamana çevrilirken, şimdiki zaman da geçmiş zamanı içine dahil eder” (Morin, 2005: 59) ifadesine denk düşer. “Equivocal Time (çift anlamlı, muğlak zaman) demek olan bu anlayış duygusal/öznel bir zamanı yani “geçmiş+şimdi ve gelecek zamanı içerir. Bu tıpkı “zihindeki gibi geçişsiz (undifferentiated) ve insanın geçmişe ait belleğinde, geleceğe ilişkin imgeleminde ve yaşadığı an’a dair eşzamanlı ve bütün olarak sunulandır. Bu Bergsonian bir deneyimdir” (Morin, 2005: 61).

Her üç film de neredeyse suyun üzerinde geçer. Su zamansızlığı, akışkanlığı, belirsizliği ve dolayısıyla Boşluğu sağlayan en önemli unsurdur. Her üç filmde de zamanın halihazırda belirsiz bir mefhum olduğu görsel olarak da vurgulanır. *Ada* filminde kadın karakterin suyun içinden gösterilen ve belirsizliğini koruyan yüzü, *İlkbahar*, *Yaz...* ve *Yay* filmleri için de geçerlidir. Ki-Duk, keskin sınırları değil, tıpkı Çin resmindeki sanatçının “boşluk”la arasında kurduğu manevi ve düşünsel bağ örneğindeki gibi “hakikat”i bu tür belirsizlikler ve akışkanlıklar içinde resmetmeyi tercih eder.



Şekil 3- İlkbahar, Yaz, Sonbahar, Kış Ve İlkbahar (2003)



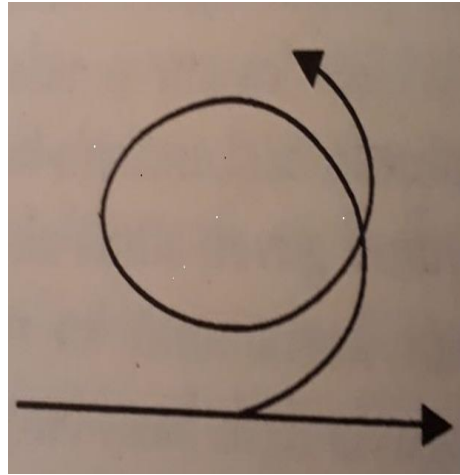
Şekil 4- Ada (The Isle) (2000)

“Su”ya ve “akışkan zaman” (fluid time)’a ilişkin bu üç filmin dışında yine Boşluk kavramını farklı düzlemde hissettiren filmi *Boş Ev*’dir. Şiddet ve şiddetin doğası Ki-Duk’un filmlerinde kilit bir tema olarak ortaya çıkar.; “Karakterler sözle anlaşmaz ve çoğu kez kendilerine ve başkalarına dayanılmaz acılar çektirerek duygusal ihtiyaçlarını karşılarlar” (Richards’tan akt. Karakuş, 2015: 66). *Boş Ev*, tıpkı Haiku şiirinde boş bırakılan dizelerin okuyucunun zihnine ve imgelemine havale edilmesi gibi Ki-Duk’un en az konuşan filmlerindedir. Konuşmamak, boşluk düşüncesiyle ilintilendirilebilir. Filmin adından da anlaşılacağı gibi “boşluk” aslında “doldurulan” bir imge yüküdür. Boşluk Deleuze’a göre; “fizyonomidir ve bir tür boş ekrana hizmet eder”(Choe, 2012). Filmde boşluk, Taoist düşüncenin karşılığı olup, kavramla düşünsel bir bağ kurar. Çünkü Tao’da mülk yoktur. Sessizlik, zamansızlık, ikiz ve hayalet, tümü boşlukla ilişkilendirilebilecek karşılıklardır.

### *Çin Resminde Beş Düzey ve İlkbahar, Yaz, Sonbahar, Kış Ve İlkbahar’daki Karşılığı*

Doğu ve Uzakdoğu’da zaman döngüseldir. Ölmek ve yeniden doğmak anlamında bir süreklilik vardır. Aynı zamanda Doğu anlatısı bu sürekliliğe karşın ilk anlatı örneklerinin parçalı/epizodik yapısı ile bir tezat oluşturuyor gibi görünür ancak bu uyumlu tezatlık özellikle günümüz sinema örnekleri için özgün bir biçim yaratmıştır. Ki-Duk’un sekizinci filmi olan *İlkbahar, Yaz..*, adından da anlaşılacağı gibi döngüsel zamanı, mevsimlere ayrılmış epizotlarla tamamlar. Döngüsel zaman aslında aynı biçimde geri gelen zaman değil, bir spiral yaparak boşluğa ulaşan zamandır:

“Özel bir varlığın yaşamında Zaman, ikili bir devinim içerisinde seyredir: Doğrusal (değişkenli değişim anlamında) ve dönensel (circulaire) (değişkensiz değişime doğru)..yani çevrim içinde çevrim olarak dörülü ve birbirini izleyen olgular biçiminde karşımıza çıkar. Bu çevrimler hiç bir zaman sonsuza kadar birbirinin tekrarı değildir. Boşluk kavramıyla ayrılırlar birbirlerinden, spiral bir devinimi izlerler” (Cheng, 2006: 74)



Şekil 5- Doğrusal (değişkenli değişim) ve Dönensel (değişkensiz değişim)’e örnek. Çevrim içinde çevrim., dörülü ve birbirini izleyen olgular.

Mevsimlerle bölünen zaman tıpkı Çin resmindeki 3 Aşama kuralında olduğu gibidir, örneğin bir dağı tek bir bütün olarak göstermek yerine bulutsu, sisli boşlukların olduğu kesintili, parçalı bir bütün biçiminde gösterir.

Resimdeki 3 Aşama kuralı filmde de görünür kılınır. Gözlerden uzak ve “boşluk” kavrayışı içinde kutsal ve önemli bir yere sahip olan “Vadi”, “su”, “dağ” ve “gökyüzü”nün arasında, boşlukta yüzermişcesine zamanın ve hakikatin belirsizliğini imleyen suyun üzerindeki tapınak filmin ana mekanıdır. Bu tapınak aynı zamanda (*Yay* ve *Ada* filmlerinde olduğu gibi) Mircea Eliade'nin merkez simgeciliği başlığı altında değerlendirdiği “axis mundi”<sup>5</sup>dir: Merkez Simgeciliği ; “Kutsal varlık dünyayı bir embriyo gibi yarattı” (Eliade, 1994: 29) ifadesinde olduğu gibi embriyolojiden alınmışa benzer terimlerle anlatılır.

Bir tapınakta küçük bir rahip adayı ile birlikte yetişkin bir Budist rahibin hayatı mevsimlere bölünerek anlatılır. Her mevsim insan yaşamının ayrı bir dilimini ele alır. Bu noktada çocukluk, ergenlik, son gençlik, yetişkinlik ve olgunluk dönemleri işlenen günahlar, suçlar, acılar, hazlar, pişmanlıklar, ödenen bedeller gibi insan hayatına ilişkin evrensel temalar çerçevesinde gerçekleşir. Başlangıçtaki ilkbahar epizotunda küçük bir rahip olan karakter son epizoda gelindiğinde ustası gibi olgunlaşmış ve tapınağa bırakılan küçük bir rahip adayını eğitmek üzere annesinden teslim almıştır. Böylece döngü tamamlanır ve yeniden başlar.

Her mevsim bir hayvanla sembolize edilir. Çocukluk sekmesinde (İlkbahar), küçük rahibin hayvanlara eziyet etmesi ve bundan haz duymasının ardından, acıyı büyük bir kaya parçası gibi yıllarca kalbinde taşıması” imlenir. Bu hayvan sembolü, eğlencenin ve şuarsuz enerjinin sembolü olan köpektir. İlk gençlik (Yaz) epizotunda hasta bir genç kızın tapınağa annesi tarafından tedavi olması için bırakılması, genç rahiple aralarındaki çekim, yasaklanmış olanın hazzı ve ilk günah anlatılır. Bu bölümde genç kızın iyileşmesinin ve gidişinin ardından genç rahip de tapınağı ve ustasını terk eder. Bu epizodun simgesi horozdur, ergenlik ve cinsel hazzın sembolüdür. Son Gençlik (Sonbahar)'de genç rahip geri döner, bir cinayet işlemiş, karısını kıskançlık nedeniyle öldürmüştür. Bu bölüm suç, ceza ve arınma terimleriyle işlenir. Eski bir tanrıça ikamesi olan kedi, bu epizodun sembolüdür. Yeni yaratımlar ve kutsallık içerir. Genç rahip peşinden gelip onu arayan iki dedektif tarafından suçunu çekmesi için götürülür. Bunun ardından yaşlı rahip insan varlığına son vererek yılanı dönüşür.

Yetişkinlik (Kış) epizodunda, rahip yeniden geri döner. Bu bir çile ve arınma epizodudur. Bu bölümde yüzü tamamen örtülü olan bir kadın bebeğini tapınağa bırakır. Ustanın rolünü üstlenme ile döngü tamamlanmaya başlar. Olgunluk (Ve İlkbahar) epizodu kaplumbağa ile temsil edilir. Bu son aşamada (ya da ilk aşama) rahip, kendisine teslim edilen küçük çocuğu eğitmeye başlar.

Filmin öyküsünden, işleniş biçiminden ve içerdiği zihniyetten de anlaşılacağı gibi Taoist düşünce değişmeler, dönüşümler, espaslar ve tüm bunların kaynağı olan Boşluk kavramı temelinde ilerler. Tapınağın suya, suyun buluta, bulutun dağa karışması gibi, yaşlı rahibin yılanı enkarne olması ve epizotları simgeleyen hayvanlar gibi her şey birbirine dönüşebilmektedir: “Varlığın gerçek ve somut idrak düzeyinde ne ‘insan’, ‘kelebek’ ve ne de ‘kelebek’ insan olabilir... ancak beşer idrakinin belirli düzeyinde kaybedebilir ve farksızlık

<sup>5</sup> Eliade'nin tanımında, özellikle tapınakların -herşeyin öncesinde kutsal olan mekanın- göksel bir prototipi vardır. Yaratılış her zaman çifttir, yeryüzünde olan bir yapının aynısı gökyüzünde de bulunur. Örneğin; Platon'un ideal kentinin de aynı şekilde göksel bir arketipi vardır (ayr. İçin bkz. Eliade, 1994: 21-22). Her tapınak ve saray, kutsal kent ya da tapınak (axis mundi) gök, yer ve yeraltının karşılaşma noktası olarak görülür. Bu bir bakıma yeryüzünün göbeği (tabbur eres)dir (Eliade, 1994: 26-27)

...haline gömülürler. Bu ontolojik duruma Çuang-Tzū, nesnelere birinden diğerine dönüşmesi (Transmütasyon) anlamında wu-hua<sup>6</sup> (Izutsu, 2017: 47) adını verir.

Gilles Deleuze, "bir köksapın başı sonu yoktur, o daima ortadadır, şeylerin arasındadır, arada varlıktır " (Yücefer, 2016: 5) der. Boşluk da başı sonu olmayan, uzak ve yakın ile yer değiştirebilen, belirli ve belirsizin arasında kalandır: "Gölün ortasında yüzer halde bulunan tapınak 'hayat içindeki hız değişimini' göstermenin de bir yoludur. İnsanoğlu uyandığında kendini batı yerine doğuda bulabilir...Filmde genç rahip adayının tapınağa dönüşü bir kaç kez tekrarlanmaktadır. Geri dönüşün tekrarlı olarak perdeye yansması Lefebvre'nin yeniden üretim teorisini akıllara getirmektedir...mekan canlıdır, yaşar ve yaşatır, üretir ve de üretilir" (Karakuş-2015:70-71).

Filmin mevsimlere ayrılması ve epizodik bir yapıyla bu döngüsellik elde etmesinin kökeninde yine Tao'cu "yol" kavrayışı vardır. Çünkü "Nihai Yüce" den türeyen Yang pozitif alanı, Yin ise negatif alanı imler. Ancak bilindiği üzere birbirine geçebilen bir aklık ve karalıktır bu. Yang alanında Yaz ve İlkbahar, Yin alanında ise Sonbahar ve Kış bulunur. Yang'ın ilkbahar ve yaz alanından; Gökyüzü, Göl, Ateş, Gök Gürültüsü; Yin'in Sonbahar ve Kış alanından ise Rüzgar, Su, Dağ ve Toprak işaret edilir<sup>7</sup>

Tao'cu düşünceden kaynaklanan ve Uzakdoğu'da Çin, Japonya ve Kore sanatında etkili olup sinematik bir evren yaratması, eski bir düşünceyi yeni bir bakışla değerlendirmeye olanak tanır: "Her bilinç başka bir şeyin bilincidir" ve bu bağlamda "bilinç bir şeydir" diyen Bergsoncu model, hareketi "çizgisel olmayan, her tarafa yayılan, akış halinde olan ve insan bilinci ve algısı dahil bir referans noktasına yerleştirememeye özelliğiyle öne çıkar (Öztürk, 2018: 26). Böylece, Bergson'u sinema evreninden okuyan Deleuze; "Sinemanın tıpkı Bergson'un madde ve harekete dair düşüncesinde olduğu gibi merkezsiz bir bakış izlediğini vurgular" (Öztürk, 2018: 26).

Çin Resmi ve Boşluk düşüncesinin "Beş Düzey"i; filmde, kompozisyon, çerçeveleme, bakış açısı, objelerin konumlandırılması, renk, ışık gibi teknik özelliklerle bağdaşmaktadır.



**Şekil 6- İlkbahar-Yaz-Sonbahar-Kış Ve İlkbahar Filminde. Tapınağın gece görüntüsü.**

<sup>6</sup> Wua-hua: kelimesi kelimesine nesnelere dönüşümü (İzutsu, 2017: 47)

<sup>7</sup> Ayr. İçin bkz. Uzakdoğu Felsefesi Işığında Yay Filminin Göstergibilimsel Çözümlemesi (Oktaş, 2011:81)



### *Fırça-Mürekkep ve Filmdeki Karşılığı*

François Cheng, Çin resim sanatıyla ilgili bütün kuramsal yazılarda temel konunun Fırça-Mürekkep ilişkisi üzerine olduğunu söyler: “Mürekkep tek başına yalıtılmış malzemedir, gücüdür ancak fırça eşliğinde kullanıldığında canlılık kazanabilir” (2006: 105). Fırça biçimi ve özü ortaya çıkarırken, mürekkep rengi ve ışığı saptamaktadır. Çizgi ise, sadece bir kontur olarak objenin dış hatlarını belirlemek amacıyla değil, nesnelerin iç hatlarını, iç çizgilerini ortaya çıkarmaya yöneliktir. Bu çizgi insan ile evren arasındaki çizgidir.

Çin resmine ilişkin tüm ayrımlarda başat olan Taoist anlayış ve Boşluk’tur. Kim Ki-Duk klasik, kısıtlayıcı, yönlendirici ve sınırlandırıcı bakışın aksine “Boşluk”a ilişkin bir bakış açısını kavrayan çekimlerle “Bütün”ü yakalamaya çalışır. Örneğin; aç-karşı aç yerine, kamerayı Budha’nın (tapınağın içindeki heykelin ve tepedeki Budha heykelinin) gözünden bir açı ile verir. Bu öznel ötesi bir bakış açıdır. Örneğin; “tapınakta kapının açılmasının ardından gelen sahnede kamera önce küçük balık teknesi ve balıkları yakın planda, sonrasında ise bir tilt yaparak balıkları bir göz seyrediyormuş ve başını yukarı kaldırmış Budha heykeline bakıyormuş gibi gösterir (Min, 2008: 114). Yani, kamera yakın plandan dua eden yaşlı rahibe Budha’nın bakış açısından kesme yapar. Çizgiler, boşlukla birlikte serbest kalan kaosun içinde “tekil olan”ı, benzersizi bulup yakalar: “Var olanların görünmeyenlere değdiği bir boşluk, fırçanın attığı çizgilere yön verir” (Taburoğlu, 2017: 64).

Filmde tüm atmosfer, objeler, tapınak hatta bazen figürler çoğunlukla geçişken, akışkan ve belirsiz bir görünüm sergiler. Muhtemelen kullanılan özel filtreler ve efektler yardımıyla hem burada olan, hem olmayan, hem belirli hem belirsiz olan perdeye gelir. Film mevsimler üzerinden gitse de, zamana ilişkin bıraktığı duygu zamanın genişlemesini ve bunun çelişik doğasını sezdirir: “Geçmiş gittiği için artık yoktur, gelecek yalnızca kendi gelişini vaat ettiği için henüz olmamıştır; şimdiki zaman ise, başladığı anda, hızla geçmiş haline gelmiş, varoluşunu bitirmiştir” (Bíro, 2011: 29).



Şekil 7- Filmde İlkbahar epizoduna ait bir sahne ve Çin Resminden bir örnek

Bu başlık altında yer alan Esin-Uyum ise; fırçayı yönlendiren tek kavrama yani “uyumsal esin”e işaret eder. Ching Hao; “ ‘Fırça, üç cevhere sahiptir’ : Kas-Beden, Kemik-Esin” (akt.Cheng, 2006: 110) der. Ressamın bütün bedeni ve bütün varlığıyla resmini gerçekleştirmesi söz konusudur: “Resimdeki fırçayı Tin yönlendirmeli ve amaç BİR üzerine yoğunlaşmalıdır” (Cheng, 2006: 110). Daha önce de söz ettiğimiz gibi bu konu ressamın “olmuş olanı yeniden ortaya çıkarması” ile ilgili yaklaşımdır. Chang Tsao’ya göre ezber yoluyla, ressam; “Tin’in kaynağını izler”. Görünenin ezberden çizilmesi, doğal nesneye aşkın bir şekil verir. Dolu olanın ya da görünenin, ezber yoluyla boşluğa katılması ondaki manayı değiştirir; şeklen aynı ama anlam olarak farklı olur” (Taburoğlu, 2017: 65).

Kim Ki-Duk’un *İlkbahar, Yaz...* filminde genel ve durağan çekimlerin; örneğin tapınağın, dağın tepesindeki Budha heykelinin gözünden gölün (ya da Taoist düşüncede Boşluğu imleyen Vadinin) görüntüsü, geniş açı ile verilen, bütünü kavrayan, belirsiz ve hatların ortadan kaybolduğu biçimde resmedilen bir tablodur. *Kim Ki-Duk and the Cinema of Sensations* adlı çalışmasında Hyunjun Min’e göre; Deleuze’un *dicsign*<sup>8</sup> nesnesini fiili varoluş açısından temsil eden bir göstergedir ve Pasolini’nin ‘free indirect proposition (bağımsız dolaylı önerme) adını verdiği başka bir algılanımın çerçevesindeki algılanımdır” (Min, 2008: 114-115). Seyirci hala kameranın varlığını hissetse bile, Heidegger’in söz ettiği “ortaya çıkarılmış olanı ortaya çıkarmak” düşüncesinde olduğu gibi, Ki-Duk da kendi öznel bakışını Boşluk’un (ya da başka bir ifadeyle Budha’nın) bakışına, Budha’nın ya da Boşluk’un bakışını da kendi öznel bakışına yerleştirir. Sessizliğin ortasındaki iç ses ve tıpkı resimdeki gibi yüzeyin 2/3’lük alanının boş bırakılması kaidesine çoğunlukla uyma ve filmin sahnelerinde de Boşluk üzerinden imge yaratımını (bir anlamda Boşluk-İmge’yi) ortaya çıkarır.

Çin Resminin teknik terimlerinden olan fakat aşkınlaşabilen “Boş Vuruş”<sup>9</sup> (Kan-pi), “Kuru Fırça”<sup>10</sup> ve “Uçan Beyaz”<sup>11</sup>(Fei-Pai) farklı başlıklarda olsa bile tümü kendini Boşluk’la var eden, Boşluk’a hizmet eden tekniklerdir. Yönetmen sinematografik pozlandırmalarla ve özel filtrelerle genel; uzak ve boy planların ağırlıkta olduğu, daimi boşluğun ve belirsizliğin mizansene dahil edildiği kompozisyonları yaratır. Filmde bir şekilde bu teknikleri çağrıştıran yöntemler çekim açılarına uygulanmış izlenimi bırakmaktadır. *İlkbahar, Yaz...*’da Uçan Beyaz ile çekimleri karşılaştırabileceğimiz önemli sahnelerden biri, rahibin olgunlaşmaya doğru giden yolda, yetişkinliğinin son demlerini çile çekip arınarak gidermeye çalıştığı sahnelerde belirginleşir.

Henüz küçük bir çocukken hayvanlara yaptığı eziyetler sonucunda kimisinin ölmesine neden olduğu için ustasının her bir ölüm karşılığında kalbinde kocaman bir taş taşıyacağını söylemesi, uzun yıllar sonra sevdiği kadını kıskançlık nedeniyle öldürmesi, hapiste cezasını çekip geri gelmesi fakat ustasının ölümünden sonra bu kez bilinçli bir şekilde çile çekerek arınmak istemesine ilişkin sahnelerdir bunlar.

Kış bölümünde yetişkin rahip, kalbinde taşıdığı büyük taştan kurtulmak için Sisifos efsanesindeki gibi onu yeniden kalbinde, sırtında, buz tutmuş gölün üzerinde ve dağın yamacında (çilesini daha da arttıracak bir şekilde), yarı çıplak bir halde taşırken bembeyaz

<sup>8</sup> Önerme, algılanım-imge, şey. Peirce tarafından özellikle genel olarak önermenin göstergesini ifade eder. Burada “serbest dolaylı önerme”nin (Pasolini) özel durumuyla ilgili olarak kullanılmıştır. Başka bir algılanımın çerçevesi içindeki algılanımdır. Ayr. İçin bkz. (Deleuze, 2014A: 278)

<sup>9</sup> Fırçayı tutan ressamın elinin güçten düşmesi değil, aksine güçlü bir noktada yoğunlaştırma isteğinin Doluluk kavramına doğru ulaşıldığını gösterir. Ayr. İçin bkz. Cheng, 2006: 111

<sup>10</sup>Burada fırça az bir mürekkeple islatılmıştır. Onunla çizilen çizgi var olan ile olmayan, madde ile tin arasında dengededir. Boşluğun içine işlemiş olarak ölçülü bir uyum izlenimi yaratır. Ayr. İçin bkz. Cheng, 2006: 112

<sup>11</sup> Kendi çevresinde beyaz alanlar bırakacak biçimde, tüyleri seyrek büyük fırçayla bir çırpıda çizilmiş desen (Cheng, 2006: 145)

buzun üzerinde uçan bir leke gibi görünür. Kuru-Fırça (Kan-Pi) tekniğinde var olan ile olmayan, madde ile tin arasındaki dengeyi de tüm filmde görüldüğü gibi burada da karşılar. Bu aynı zamanda görünen-görünmeyen ikilemi, resimlerdeki/kompozisyonlardaki objelerin nerede durduklarının belli olmaması gibidir. Burada yine, yönetmen boşlukla ilişkilendirilebilecek mülkiyetsizlik duygusunu farklı bir yolla iletir. Karakterin en fazla çile çektiği sahnelerde bile onunla özdeşleşmeyi kırar ve bunu çok sık sahne değiştirerek gerçekleştirir. Hiç bir şey, hiç kimseye ait değildir. “Her şey o büyük Kök’e yani Boşluk’a dönmek için vardır” düşüncesini yeniden vurgular bu sahneler.

Bitmemişlik Hissi de, “resimde her şeyi tamamlanmış ve bitmiş olarak göstermekten, formların desenlerinde her şeyi açık şekilde yansıtmaktan...resmin bitmemişlik etkisi yaratmasından endişe duyulmaması” (Cheng, 2006: 118) dır. Tıpkı “Büyük Varlık” gibi, nesnelere de uçsuz bucaksızdır, nerede durdukları fark edilmemelidir. Bu türden bir etki bırakmalıdır. Bu bir oluş hali, bir tür ortadan başlamak ya da Bergsoncu anlamda varolanın içine girip çıkmaktır. Görünür-görünmez olan, iç ve dış, biten ve bitmeyen bir aradadır.



Şekil 8- Kış epizodu ve yetişkin rahibin meditasyonu

### *Yin-Yang ya da Gölge-Işık ve Film*

Yin-Yang'ın resimdeki belirli anlamı ışık etkinliği ile ilgili olmasıdır. Bu ayrımdan sadece Işık-Gölge karşıtlığını değil; “atmosfer, tonalite, formların kabartılı gösterilmesi, uzaklık izlenimi vb.” (Cheng, 2006: 120) mürekkeple yapılan resim değerlendirilir. Wang-Wei ünlü eseri Shan-Shin Fu'da yağmur altında hiç bir yönün ve yerin seçilemeyeceğinden (Cheng, 2006: 121) söz eder.

Daha önce de sözü geçtiği gibi başta *İlkbahar*, *Yaz*...olmak üzere *Ada* ve *Yay* filmlerinde de su başat bir obje ve neredeyse bir karakterdir. Saklar, arındırır, temizler, belirsizleştirir,

uzaklaştırır ve geri getirir. Su aynı zamanda tıpkı gökyüzü gibi boşluğa en yakın olan, Boşluk'la en fazla tanımlanan ve tamamlanan ögedir.

Çin Resminde Boşluk düşüncesinde iç ve dış çizgiler, dışarıda kalan yoluyla içeriği gösterme ve anlamayı sağlar. Filmde Tapınak'ın iç ve dış hatları hem belirgindir hem değildir. Kapılar vardır fakat iç mekan her daim yüksek bir bakıştan görülüyor gibidir. Tapınak, bir anlamda Deleuze'un alegorisini, yani; "iç zihin ve dış vücudun ayırt edilemezliği" (Min, 2008: 120) ilkesini ödünç alır.

Dağ-Su bileşeninde, doğanın iki kutbunun yani Kalp İnsanı olarak Dağ'ın, Tin İnsanı olarak Su'yun belirlenmesi anlamına gelir. Buna göre dağ ve su resmi insanın tinsel portresi gibidir; "Belki de bir dağ, o zamana kadar çizilmemiş insan çehrelerini düşündürür; bir ağaç, dallarının bir parçasını kendinden bağışık tutar; öyle ki bunlar, oluşum halindeki bir durumda, varlık ve varlık dışı bir noktada durmaktadırlar artık" (Li Ji Hua'dan akt. Cheng, 2008: 118). Bu yaklaşım Çin Resminde bir resme bakıldığında boşluklarla tamamlandığı için çok daha farklı çağrışımlara, imgelere açık bir görsellik elde edilebileceği anlamına gelir. Nesnelerin arasına giren boşluk ona bir hakikat kazandırır. Bu, Edgar Morin'in imgeyi tarif ettiği gibi "hem yaşayan bir mevcudiyet hem de gerçek bir yokluktur. Yani yaşayan-yokluktur (presence-absence)" (2005: 23). Yine Morin'in "The Landscape of the Face" ya da "Face is Soul" olarak söz ettiği başlıkta da, Çin Resmi ve Boşluk konusundaki tanımlarla benzerlikler bulunabilir. Yüzün kozmografik gücünü, ekranda yüzün bir manzaraya veya manzaranın yüze dönüşeceğine ve bunun da ruh anlamına geleceğine dair sözlerdir bunlar (Morin, 2005: 71). Filmde de çok fazla yakın yüz plan çekim yoktur ancak bu tarzdaki planlarda özdeşleşmeyi kıran yüzü landscape'e (panoramaya, doğaya, suya, buza) karıştıran sisli bir görünüm ve belirsizlik hakimdir. Bu belirsizliği sağlayan önemli bir unsur da karakteri (Yay ve Ada filmlerinde de olduğu gibi) suyun altından gören kameradır; "Bunun sonucunda insan yüzünün hatları değişir ve bu yüzün etrafındaki dalgalanma nedeniyle belirsizleşir" (Min, 2008: 127). Filmde bu gösterge ilk kez tedavi olması için tapınağa annesi tarafından getirilen genç kızda gösterilir: "Kim'in karakterleri hatlarını yavaşça kaybederek, çevrelerindeki dalgalanmaya karışarak öteki-oluş'a maruz kalırlar" (Min, 2008: 127).

Çin Resmindeki Beş Düzey filme uyarlandığında her düzeyin daima birbirine dönüştüğü, birbirini tamamladığı, en önemlisi de Boşluk üzerinden imge ve anlam yaratımına kapı açtığı görülür.



Şekil 9- Budha heykelinin gözünden tapınak

### *Beşinci Boyut-Boşluk Kavramının En Üst Aşaması, Dönüş ve Film*

Bu aşamada Boşluk, piktüral evren tablosunu da açarak onu ilk birliğe, kaynağa, büyük Kök'e doğru taşır. Bu Saf Boşluk'tur. Filmde kullanılan Büyük Dönüş'e geçmeden önce hem Çin Resminde kullanılan hem de Uzakdoğu Sineması'nda kimi yönetmenlere ilham olan perspektif ve uzaklık mefhumu da çeşitlenebilmektedir. Örneğin; Derinlemesine Uzaklıkta (Shan Yuan), izleyici kendini bir tepenin üzerinde panoramik bir şekilde hisseder (Cheng, 2008: 136). Filmde derinlemesine uzaklık çekimi, boşluğa açılan bir şekilde, tepedeki Budha heykelinin ya da Büyük Boşluk'un gözünden veriliyormuşcasına yansıtılır. "Yükselmiş Uzaklık" (Kao-Yuan) genelde dikey resimlere uygulanır. İzleyicinin bakışı yukarıya yönlendirilir (Cheng, 2008: 136). "Yassı Uzaklık" (Ping-Yuan) ise, yakın bir konumdan sonsuzluğa doğru özgürce uzanan izleyici bakışıdır (Cheng, 2008: 136). Bu açıyı daha çok filmde geniş odak ve belirsizleşen alan derinliğinin sıkça kullanıldığı sahnelerde görmekteyiz.

"Dönüş", tablonun tamamlandığı andır. Ancak bu tamamlanmışlığa geçmeden önce yukarıda saydığımız "uzaklık" türlerinin ve Beş Düzey'e ilişkin bileşenlerin dönüşerek Birlik'e doğru yol almaları gerekir: "Uzam içinde uzaklaşma hareketi, geri dönüşü olan dairesel bir harekettir, perspektifin ve bakışın yön değiştirmesiyle, özne-nesne bağıntısı da biçim değiştirir sonunda. Dıştan bakıldığında derece derece gölge olarak belirir özne; ve dış, öznenin iç manzarasına dönüşür"(Cheng, 2008; 138). Başka bir deyişle; "İlk boşluğun kökensel dramını tekrarlama amacını taşıyan resmi çizen ressam doğaya öykünür görünürken, bu dramı soyutlayarak yeniden sahneye koyar" (Taburoğlu, 2017: 72). Böylece gerçeklik izlenimi soyut, belirsiz, akışkan, imge ve anlam yaratan bir alan haline gelir. *İlkbahar Yaz...*'da da böyledir: "Her şeyi yönlendiren ilk Boşluk düşüncesini kanıtlayıcı bir noktaya geldiğinde resim tamamlanmış olur" (Cheng, 2006: 140). Filmde, "Ve İlkbahar" epizoduna gelmeden önce, "Sonbahar" ve "Kış"tan başlayarak "Büyük Dönüş" ima edilir. Halihazırda filmin tamamına yakın bölümünde dış dünya ve çevre oyuncunun, karakterin gözünden değil başka bir göz tarafından görülür. Örneğin; genç kızın tapınaktan ayrılışının ardından, onun gidişinden acı duyan genç rahip, serbest bırakılan horoz ve en son bulutların

arasından görünmeye çalışan güneş, geniş bir zamanı ve boşluğu çağrıştırır. Kameranın göğe yükselmesi ve bulutların arasından sızan belli belirsiz güneşi göstermesi, Yükselmiş Uzaklık (Kao-Yuan) tekniğindeki gibi bakışı boşluğa yani gökyüzüne çevirir.

“Sonbahar”da ise, yaşlı rahip sırtındaki torbada kedi ile (Çin mitolojisinde kutsal bir prensesi imleyen) sandala binip tapınağa doğru ilerler. Ağaçların arasından geçişi daima başka bir göz tarafından izleniyor gibidir. Boşluk her yerdedir.

Öznel kamera ve açı-karşı -açı’lar son derece sınırlı ve kısıtlı olmakla birlikte sadece birebir ve duygusal karşılaşmalarda anlık şekilde yer alır. Çok uzatılmadan derhal başka bir bakışı (yani yönetmenin olmakla birlikte Tin’in, Budha’nın, Büyük Boşluk’un bakışını) ima eder.

Her şeyin birbirine dönüştüğü, zamanın, mevsimlerin bükülmesi ve döngüselliklerinde olduğu gibi genel olarak Ki-Duk’un filmografisinde karakterler de akışkan ve geçişli bir yapıdadır. Salt iyi ya da kötü yoktur. İlk yaratılış mitolojilerindeki cinsiyetsiz, kimliksiz, biçimsiz varlıklar gibidirler. İyilik ve kötülük aynı yerdedir, değişebilir, dönüştürülebilir. Kötüler bir süre sonra iyileri anlayabilirler ya da iyilik yapar duruma gelebilirler. Ya da tam tersi gerçekleşebilir. Ne iyilik ne de kötülük mutlak değildir. Hiç bir şey sonlu değildir, başı da yoktur. Örneğin; genç rahibin dedektiflerce cezasını çekmek üzere götürüldüğü sahne hem bir bitişi hem de döngüyü ve sonsuzluğu çağrıştırır. Kamera bu kez üst açıdan, tam da göksel bir bakışla Vadi’yi, tapınağı, suyu, gölgeyi ve gitmekte olan sandalı görür. Bu görüntü bir anlamda Bergson’un “şimdinin gevşemesi ya da uzanımını” (Deleuze, 2014 B: 114) çağrıştırır. Bu hal bir nevi hareketsizliğin içindeki hareket gibidir. Süre kavramı; “zamandan açık ve genişleyen bir bütündür” (Sutton&Jones, 2013: 104).

Tao’cu düşüncedeki Boşluk bir yoldur; kalbi, beyni, ruhu boşaltmak, dış etkilerden arınıp öze varmaktır. Bu nedenle yaşlı rahip, genç rahibin tutuklanıp götürülmesinin ardından tüm duyu organlarına “kapalı” yazan kağıtlar yapıştırarak sandalın üzerinde kendi hayatına son verir. Ermiş kişinin öncelikle, kendi içini boşaltması gerekmektedir; “Dolu şeylerin dünyasında, boşlukları kullanmayı bilmek önem kazanır...Dolu varlık, büzülerek kendi içinde bir boşluk yaratır ya da başka boşluklara doğru yer değiştirerek kendi yerine yerleşir” (Taburoğlu, 2016 B: 162). Yaşlı rahibin yaptığı da budur, başka bir şeye (yılan) enkarne olarak yer açmak. Yılan sonraki epizotlarda da hep tapınaktadır. Filmde tüm bu aşamaların ardından sonra gelen çekimler Boşluk duygusunu ve Çin Resmini çok fazla hissettiren, neredeyse belirsiz ve akışkan bir suluboya resmini hatırlatır. Burada “Derinlemesine Uzaklık” (Shan-Yuan) açısı hissedilir.

Çin Resminde her türlü çizgi, ışık, renk ve gölgelemelerin boşluğa hizmet etmesi gibi filmin neredeyse tamamında da buna yakın bir anlayış hakimdir. Kış epizotunda, “Uçan Beyaz” bu kez çini mürekkeple yapılan resmin beyaza yakın tonlarının ağırlıkta olduğu göl ve tapınak, gökyüzü ve dağlar arasındaki geçişleri bu şekilde görselleştirir. Bu epizotta genç rahip cezasını çekerek geri gelmiştir, artık yetişkinlik döneminde. Yaşlı rahip artık yoktur ve sandal buz tutmuş, göle gömülmüştür. Bu epizotta, diğer bölümlerde görülen su kadar buz da önemli bir işleve sahiptir. Çünkü buz da şekil değiştirebilen, belirsizleşebilen, saydamlaştıran bir işlev taşıması açısından Boşluk düşüncesine hizmet eder. Zamanın akışkanlığı edimselden, virtüele bir aralık bırakır. Genç rahibin ayini, yılan, tapınağın içi ve dışı hep dışarıdan bir bakışla yakalanır.

Dönüş aşaması başlamıştır. Bu segment genç rahibin çile çekerek arındığı dilimdir. Çekmeden çıkardığı yaşlı rahibe ait defterde meditasyon ve egzersizlere dair çizimler vardır. Kök’e, Boşluk’un kaynağına dönmek için “yol” alış başlar. Doğan güneş, dağ, su alt açıdan kamera Büyük Dönüş’ün hazırlıkları gibidir. Tüm sahneler hem uzak bir bakış hem

de Uçan Beyaz'a uygundur. Yersiz, zamansız, boşlukta uçuyor izlenimi verir. Bu kez üst aç çekimiyle rahip beyazın ortasında bir mürekkep lekesi gibi giderek aşkınlaşan bir görüntüye bürünür. Kış epizodu, yüzü tamamen örtüyle kapalı bir kadının küçük bebeğini tapınağa getirmesi, kaçmaya çalışırken de buzun içine düşüp ölmesi ve küçük çocuk ile rahibin yeni bir döngüye başlamasıyla devam eder.

Kış, tam anlamıyla bir çile ve arınma epizodu olarak sürer. Rahibin kendi sırtına bir taş bağlayıp, ağır Budha heykelini yanına alarak buz ve karla kaplı dik yamaçların, patikalardan olduğu yollardan geçip heykeli zirveye taşıdığı zorlu bir yolculuktur. Uzun, zorlu ve neredeyse gerçek zamanlı bir yol alıktan sonra Budha heykelini zirveye taşır. Bu noktadan tapınak gölün ortasında, vadinin arasında ve son derece küçük görünür. Dağlar birbirinin içine geçmiş, perspektif belirsizleşmiş, kendini Boşluğa teslim etmiştir. Bu sahne, Çin Resminin son ve kutsal aşaması olan resmin katlanması, rulo haline getirilmesi ve farklı evrenlerin, farklı zamanların iç içe geçmesi, birbirine kapanması gibidir.<sup>12</sup> Rahibin zirveye çıkışı ile birlikte Budha'nın gözü, rahibin gözünün yerine geçer ve onun gözünden görmeye başlarız.

Ve İlkbahar'da ise, başa dönülür. Rahibin çocukluğunda yaptığı tüm hataları, yanındaki çocuk rahip adayı da yapar. Son kare tepedeki Budha heykelinden uzaktan görünen göl, tapınak, dağlar, boşluk, geçişler, aralıklar ve belirsizliktir. Böylece bir evren tablosu yaratılmıştır.

"Resmi tomar haline getirmek üzere dürmek, her defasında Zaman kavramıyla ilgili mucizeyi çözmek, yaşantının özündeki uyumu yeniden yaşamak ve imgeye egemen olmak" (Cheng, 2006: 141) demektir. Bu artık yaratıcılık düzeyine varmaktır. Ve yine Çin'de dürülmüş bir resmi açarak saatlerce bir baş yapıtı izlemek, neredeyse kutsal bir ritüeldir. Filmde, yukarıda da söz ettiğimiz gibi Kış ve Ve İlkbahar epizotları "Büyük Dönüş", "Yaratıcılık" ve zamanın ters yüz edilmesi, geleneksel bir tekniği felsefi açıdan yorumlamaya olanak verir. Bergsoncu bir zaman algısı, farklı evrenlerin iç içe geçmesi ve görelilik anlamında zamanın genişmesi, kıvrılması söz konusudur. Bu bir bakıma edimselin virtüelle çevrili olduğu bir aşkınlık ve sonsuzluk düşüncesine benzemektedir: "Edimsel olan her şey durmadan yenilenen virtüellik çemberleriyle çevrilidir.. Virtüel bulutunun merkezinde daha üst bir düzeye ait bir virtüel vardır..her virtüel parçacık kendi kozmosuyla çevrilidir ve bu aynı şekilde sonsuza kadar devam eder" (Deleuze'dan akt. Yücefer, 2016: 14). Zamanın varlığının, nesnelere hareketinden ve varlığından bağımsız olamayacağına dayandırılan bu bakış açısı filmin özellikle son sahnesinde, katlanmış bir Çin Resminin ritüelistik seyrini sinematik Boşluk düşüncesine, zaman sezgisine, sinematik bir duyuşa terk eder: "Tablonun zamansal ve çizgisel oluşumunda..İç-Dış, Uzaklık-Yakınlık, Açığa Vurulmuşluk-Güçüllük ilişkilerinin tersine çevrilmesiyle, Dönüş'ün ters-yüz edilebilirlik sürecini başlatır Boşluk kavramı. Anımsatılmış ya da düşünmüş bütün bir yaşamın sorumluluğunu yeniden üstlenme anlamına gelir Dönüş eylemi. Ve durmaksızın sürer" (Cheng, 2006: 141)

<sup>12</sup> Dönüş, tablonun tamamlandığı andır. Resim, bu aşamada tomar haline getirildiğinde, resmin içindeki evren tablosu kendi içine kapanır (Cheng, 2006: 141).



Şekil 10- Resmin katlanması ve açılması

## Sonuç

Yaratılışa ilişkin ilk mitolojik oluşumların devasa, şekilsiz, bulutsu, cinsiyetsiz ve kimliksiz varlıkları her ne kadar kaostan bir kozmos yaratmışlarsa da, o ilksel Boşluk'a ilişkin güçlü izdüşüm bugün hala Uzakdoğu düşüncesi ve Çin Resmi dolayımıyla sinemanın yeni biçimlerinde, yeni sinematik anlayışlar olarak ortaya çıkabilmektedir.

Uzakdoğudaki Boşluk ve Doluluk düşüncesinin Batı felsefesinde varlıktan, tine uzanan, bir yanıla rasyonel akla gidebilen, bir yanıla da felsefi ve sanatsal alanda bugün hala tartışılmakta olan uzam, zaman, çoklu evren ve zamanın genişmesi gibi monadolojik bir femonomenoloji doğrultusunda analiz edilebilmektedir. Tin'in tek başına elverişli bir forma sahip olmaması ve bu formu nesnelere arasından geçerek yakalaması, Çin Resmî'nin başat özellikleri olan; 3. Aşama, Bitmemişlik Hissi, Görünür Görünmezlik ve bu resmin vazgeçilmez olan Fırça Teknikleri, salt biçim ya da teknik olarak kalmayıp aşkınlaşabilen, edimselden virtüle gidebilen, her objeye, her yapıya sirayet edebilen bir görüngü yaratır. Çinli sanatçılara göre bu sadece resim değildir, bu aslında "evrenin çizdiği bir resmidir".

Heidegger'in "kendinde şey"i, nesnenin aşkınlaşma halinden ayrı tutulamamakta ve dolayısıyla bir sanat eserinde de bu şekilde yorumlanmaktadır, "çerçelenmiş olanın çerçelenmesi" olarak da ifade edilebilir. Bir yanıla Doğu düşüncesindeki mutlak hakikat algısına, bir yanıla bu metafizik alandan çıkarak Deleuze'un "dicişign"ında ve Pasolini'nin önerdiği "başka bir algılanımın çerçevesi içindeki algılanım"a kadar ulaşabilen ve tanımlandığı üzere her yere sirayet edebilen "Boşluk"a ilişkin görüngülerdir bunlar.

Tao'cu "Yol"un birebir Boşluk düşüncesiyle ilişkilendirilmesi halihazırda ona salt resim dışında çok daha soyut ve metafizik bir özellik bahşeder. Resimlerin bu doğrultuda kimi vazgeçilmez kaideleri olsa da, her resim belli tekniklere göre yapılıp, belli bir ritüele göre rulo haline getirilip ve yine ritüelistik bir seremoniyle açılrsa da "Boşluk" kavramı her resmi özgün, imgesel ve farklı kılabilir. Çünkü boş alanlar, anlam ve imge yaratabilen alanlardır. Dış doğanın benzeri taklit edilse bile, bir resim tekniğinin kuralları gereği boşluklar o resme çok daha farklı anlam ve görünüm katabilmektedir. Zaten Laozi'nin



“Boşluk” üzerine *Tao Te Ching’de* kaleme aldıkları, boşluğun; yaratmak, dinlenmek, soluklanmak, hatta imge yaratmak üzerine son derece elverişli alanlar olduğu düşüncesidir. Bu anlamda rüya görmek bile bir boşluktur.

Bu faydalı alanlar Batı felsefesi ve sanatında Parmenides’in boşluğu andıran varlık düşüncesinden, Aristo’nun Boşluk’u Dolu olanla karşılaştırdığı akli analizelere, boşluğun atomlarla doldurulması düşüncesinin Aydınlanma’ya doğru giderken neredeyse bir “boşluk korkusu”na dönüşmesine kadar götürülebilir. Batı’da Modernist akımla birlikte boş alanlar yeniden resimde, şiirde, romanda ve sinemada aralanmaya başlamıştır. Çünkü Edgar Morin’in tabiriyle bir presence-absence olan imge, kendisini ancak boş alanlarda ortaya çıkarabilmektedir. Böylece çağdaş sinemada kullanılan close-up ve fade-out’lar, kameranın ritmsiz ve durağan çekimleri Boşluk’un yeni biçimleri olarak düşünülebilir. Bu anlamda tekrarlardan oluştuğu kadar boşlukları da içeren Dada’ci şiir ile Haiku’lar da karşılaştırılabilir. Çünkü imge boşluğu sever.

Güney Kore’li yönetmen Kim Ki-Duk, resim geleneğinden gelip sinemayla geç bir yaşta tanışmış ve onun ardından bugüne kadar her yıl bir film yapmak üzere bugün yirmi civarında bir filmografiye ulaşmıştır. Bu metinde Çin Resminde Boşluk düşüncesi etrafında ele aldığımız *İlkbahar-Yaz-Sonbahar-Kış Ve İlkbahar* filmidir sadece. Ancak bunun yanında Boşluk ve Doluluk düşüncesine ilişkin olarak *Ada, Yay ve Boş Ev* filmlerine de değinilmiştir.

Çin Resmi, Birlik’e ulaşmak, Kök’e (Büyük Kaynağa) dönmek kısacası en sonunda Büyük Dönüş (retour) olarak tabir edilen evrenle bütünleşme ilkesini güder. Bu aşamada çizilen resim rulo haline getirilir ve resmin açılması da ritüelistik bir seremoni takip eder.

Resimdeki teknik tüm bileşenleri, Kim Ki-Duk’un *İlkbahar, Yaz...* filmine uyarlayabiliyoruz. Çin Resminde hedeflenen sonuçları hatta daha fazlasını elde edebiliyoruz. Fırçanın bir bilinç haline gelmesiyle, Kim Ki-Duk’un kamerasının bir bilinç haline gelmesi bu noktada birleşebiliyor. Çin Resm’inde ressam ile resim, ressam ile fırça arasındaki çizgi, evren ile insanı birleştiren bir çizgi olarak kabul ediliyor. Nitekim, Ki-Duk’un filminde tüm epizotlara ayrılmış mevsimlerin her birinde halihazırda “Büyük Dönüş”e ilişkin emareleri ve hazırlıkları görebiliyoruz.

Her yere sirayet etmiş olan tını Çin Resminde görebildiğimiz kadar, Ki-Duk’un filminde de kamera açıları, ölçekler, pozlandırmalar, düzenleme ve kompozisyon, ışık ve gölgeler, yansımalar aracılığıyla elde edilebiliyor.

Her şeyin birbirine dönüşebildiğini imleyen Çin Resminde, nesnelerin arasına giren boşluk (bulut, sis, su, buz vb.) *İlkbahar, Yaz...*’da da bu resim tekniğine çok uyan bir görünüme kavuşur. Bu resmin bileşenleri olan 3 Aşama, Kuru-Fırça, Uçan -Beyaz, Yin-Yang, Işık-Gölge ve Perspektif teknik bir özellik olarak başlayıp, kamera hareketleri, mizansen, pozlandırma ve özel efektlerle bir anlam alanı haline gelir.

Dolayısıyla Batı’da daima, göstergebilimsel açıdan bir nesne üzerinden tanımlanan ve yan anlamın gösterileni üzerinden tarif edilen imge, Çin Resmi ve Ki-Duk sinemasından *İlkbahar, Yaz...* filmi bağlamında ele alındığında boşluk, geçişgenlik ve belirsizlik üzerinden analiz edilebilir. Çünkü Boşluk imge yaratabilmektedir (hatta belirli koşullar çerçevesinde Boşluk-İmge’den söz edilebilir). Nesnelerin arasına giren boşluğun ona bir hakikat kazandırması; filmde (tıpkı resimde olduğu gibi) dağın suya, suyun buluta, bulutun gökyüzüne, gökyüzünün tapınağa karışmasıyla belirsiz ve bitmemişlik hissi yaratan bir görünüme neden olmaktadır. Bitmemişlik bir tür “oluş” halidir, Bergsonian bir zaman algısını çağırıştırır ve ortadan başlamak gibidir. Merkezsiz bir bakış, çoklu bir zaman anlayışıdır.

Ki-Duk'un filminde de Çin Resminde görebildiğimiz aşamaların karşılıkları sinematografik bir anlam bulur. Yönetmenin kameraya isteyerek bir bilinç kazandırması, klasik anlamda bir yönetmenin öznel bakış açısı gibi değildir. Bu konuda yönetmenin herhangi bir yorumu yoktur fakat filmin tamamına yayılan Boşluk düşüncesi, estetiği ve bu yolla elde edilen imge yaratımı anlaşılabilir. Ona yardımcı olan ve bu bitmemişlik hissini, belirsizliği sağlayan nesnelere ise; su, buz, sis, bulut, yarı karanlık gibi resimde olduğu kadar filmde de boşluğun her şeyin içine sızabilmesine yardımcı olan akışkan, değişebilen ve dönüşebilen nesnelere, durumlardır.

Filmin sonuna yaklaşırken, Çin Resminde, resmin rulo haline getirilmesinin, farklı evrenlerin birbirinin içine geçmesi düşüncesi tam anlamıyla Leibnez'ci veya Bergsoncu bir zaman algısını yeniden tanımlar gibidir. Bu kutsal an, her ne kadar Çin Resmi veçhesinden bakacak olduğumuzda metafizik bir görüngenye sahip olsa da, günümüz sinemasında zaman-uzam tartışmalarının odağına yerleşir.

Böylece Uzakdoğu Düşüncesinde, Boşluk ve Doluluk ile Çin Resmi ve Kim Ki-Duk'un *İlkbahar-Yaz-Sonbahar-Kış Ve İlkbahar* filmi arasındaki geçişler bir anlamda Boşluk ve İmge arasında kurabileceğimiz kavramsal bir alana açılır.

### Kaynakça

- Atış, N. (2007). *Parmenides Felsefesinde Varlığı Temellendirme Tarzının Kendinden Sonraki Felsefeye Etkileri*, Acarindex.com. Akademik Araştırmalar İndeksi: sayı 7
- Bıro, Y. (2011). *Sinemada Zaman* (Çev. A. C. Altunkanat) İstanbul: Doruk Yayınları
- Campbell, J. (2003). *Doğu Mitolojisi, Tanrının Maskeleri* (Çev. K. Emiroğlu): İmge
- Campbell, J. (2006). *İlkel Mitoloji, Tanrının Maskeleri* (Çev. K. Emiroğlu): İmge
- Cheng, F. (2006). *Boşluk ve Doluluk, Çin Resim Sanatının Anlatım Biçimi* (Çev. K. Özsegin) İstanbul: İmge
- Choe, S. (2015). *Kim Ki-Duk's Aporia: The Face and the Hospitality (on 3 Iron)*, [www.screeningthepast.com/2012/08/Kim-Ki-Duk's-aporia-the-face-and-the-hospitality](http://www.screeningthepast.com/2012/08/Kim-Ki-Duk's-aporia-the-face-and-the-hospitality) (e.t. 03.09.2015)
- Deleuze, G. (2014a). *Sinema I, Hareket-İmge* (Çev. S. Özdemir) İstanbul: Norgunk
- Deleuze, G. (2014b). *Bergsonculuk* (Çev. H. Yücefer) İstanbul: Otonom
- Deleuze, G. (2016). *Edimsel ve Virtüel* (Çev. H. Yücefer), Cogito: 82 İstanbul: YKY
- Eliade, M. (1994). *Ebedi Dönüş Mitosu* (Çev. Ç. Ü. Altuğ) İstanbul: İmge
- Heidegger, M. (2007). *Sanat Eserinin Kökeni* (Çev. F. Tepebaşılı) Ankara: DeKi
- Izutsu, T.S. (2017). *Taoculuk'daki Anahtar Kavramlar* (Çev. Y. Özemre) İstanbul: Kaknüs Yayınları

- Karakuş, H. (2015). *Sinemanın Sessiz Çocuğu Kim Ki-Duk*, Sinema Tutkusunu II içinde. Ankara: Doğu-Batı
- Laozi, (2019). *Tao Te Ching* (Çev. S. Özbey) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Min, H. (2008). *Kim Ki-Duk And The Cinema Of Sensations*, PhD Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, College Park
- Morin, E. (2005). *The Cinema or the Imaginary Man-An Essay in Sociological Anthropology* (Çev. L. Mortimer) Minnesota: University of Minnesota Press
- Özbey, S. (2019). *Önsöz, Tao Te Ching*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Öztürk, S. (2018). *Sinema Felsefesine Giriş, Film-Yapımı Felsefe*, Ankara: Ütopya
- Quendler, C. (2014). *Bela Balazs and the Close-Up*, Routledge Encyclopedia of Film Theory iç. , Newyork: Routledge
- Sutton, D., Martin-Jones, D. (2013). *Yeni Bir Bakışla Deleuze* (Çev. M. Özbank, Y. Başkavak), İstanbul: Kolektif Kitap
- Taburoğlu, Ö. (2016a). *Resim, Söz ve Yazı, İmge Yaratmanın ve Bozmanın Yolları*, Ankara: Doğu-Batı
- Taburoğlu, Ö. (2016b). *Boşluk, Aşırılık ve Keyfilik*, Ankara: Doğu-Batı
- Taburoğlu, Ö. (2017). *Nazar, Başkası Nasıl Görür*, Ankara: Doğu-Batı
- Yücefer, H. (2016). *Gilles Deleuze: Ortadan Başlamak*, Cogito: 82, İstanbul: YKY
- Zengin, M.O. (2011). *Uzakdoğu Felsefesi Işığında Yay Filminin Göstergibilimsel Çözümlemesi*, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi: 40

## Sanal Gerçeklik Anlatısının İzini Sürmek: Trinity VR ve Selyatağı VR Örnekleri<sup>1</sup>

Hakan Erkılıç\*  
Servet Can Dönmez\*

### Özet

*Sanal gerçeklik, kullanıcıların buldukları konumları ve eylemlerini 360 derece takip ederek duyuşsal geri bildirimler veren etkileşimli bir bilgisayar teknolojisidir. Arttırılmış gerçeklik ise gerçek görüntüler ile dijital olarak yaratılmış görüntülerin (CGI) bindirilerek kullanıldığı bir sistemdir. İlk ortaya çıktığı dönemlerde hantal ve pahalı olan sanal gerçeklik teknolojisinin dijital sinemanın gelişimi ile birlikte günümüzde gündelik kullanıcıların erişimine açılacak kadar küçülmesi ve ucuzlaması, bu teknolojinin olanaklarından daha fazla faydalanmaya başlayan alanların artmasına neden olmuştur. Temelde etkileşimli bir anlatı aracı olan sanal gerçeklik teknolojisini bu bağlamda en etkin olarak dijital oyun sektörü kullanmakla birlikte sinema anlatısının da daima hayal edilen etkileşim ve alternatif anlatı arayışları neticesinde sanal gerçeklik teknolojisinin teknik imkânlarından daha da fazla faydalanmaya başladığını söylemek yanlış olmayacaktır. Zaman ve mekân kurgusunun gerçekle olan bağı, sinemasal zaman ve mekânın kalitesi ve etkileşimsellik, bu üç temel çıkış noktasından ilk ikisi sinema anlatısının seyirciyle özdeşlik kurması ve amacına ulaşabilmesi noktasında çok büyük pay sahibidir. Etkileşimsellik noktasında ise sanal gerçekliğin tüm anlatıların ve sanatların hatta sinemanın da ötesinde bir noktada durduğu iddia edilebilir. Bu bağlamda şu soruların yanıtı aranmaktadır: Sanal gerçeklik teknolojisi ile sinemanın kesiştiği ve ayrıldığı noktalar? Benzerlikleri ve farklılıkları? Anlatı yapıları ve teknikleri? Yarattıkları gerçeklik algıları? Benzer soruların günümüzde daha da fazla akıllara gelmesinin temel nedeni olarak gelişen dijital teknoloji ile birlikte buna hızla adapte olan sinema teknolojisinin yaşadığı dijital dönüşüm gösterilebilir. Bu noktadan hareketle bu çalışmada öncelikle sanal gerçeklik teknolojisi ve sinemanın benzerlikleri ve farklılıkları üzerinde durularak ana akım ve büyük prodüksiyonlu yapımlara bir örnek olarak gösterilen Trinity VR (Boivin, 2018) isimli yapım ile yerli ve bağımsız yapımlara örnek olarak Selyatağı VR (Tortum, 2018) isimli sanal gerçeklik filmlerinin biçimsel analizi yapılarak sanal gerçeklik teknolojisi ile değişen sinema anlatısının yapısı üzerine sorulara yanıtlar aranacaktır.*

**Anahtar Kelimeler:** Sanal gerçeklik, dijital sinema, 360 derece film, anlatı, etkileşimsellik

\*ORCID: 0000-0002-0828-3848 & 0000-0003-2590-3102

E-Mail: ehakan@mersin.edu.tr & servetcandonmez@gmail.com

DOI: 10.31122/sinefilozofi.674107

Geliş Tarihi - *Recieved*: 15.01.2020

Kabul Tarihi - *Accepted*: 15.05.2020

<sup>1</sup> Bu makale Mersin Üniversitesi"2019-1-AP4-3395" nolu Bilimsel Araştırma Projesi desteği ile hazırlanmıştır

## Tracing Virtual Reality Narrative: Trinity VR and Selyatağı VR Examples

Hakan Erkılıç\*  
Servet Can Dönmez\*

### Abstract

*Virtual reality is an interactive computer technology that gives users sensory feedback by tracking their positions and actions 360 degrees. Augmented reality is a system in which real images and digitally generated images (CGI) are superimposed. The fact that virtual reality technology, which was cumbersome and expensive at the time it first appeared, became smaller with the development of digital cinema and became cheap for the access of everyday users, and the areas that started to benefit more from the opportunities of this technology increased. Although virtual reality technology, which is basically an interactive narrative tool, uses the digital game sector as the most effective in this context, it will not be wrong to say that cinema narrative has always started to benefit more from the technical possibilities of virtual reality technology as a result of imaginable interaction and alternative narrative searches. The relation of time and space to reality, the quality of cinema time and space and interactive, and the first two of these three main points of departure have a big share in the way that the narrative of the cinema narrates and reaches its purpose. In the point of interactivity, it can be claimed that virtual reality stands at a point beyond all narratives and arts, even cinema. In this context, the answers to the following questions are sought: The intersection and separation of virtual reality technology and cinema? Similarities and differences? Narrative structures and techniques? Perceptions of reality they create? As the main reason why similar questions are becoming more and more common nowadays, the digital transformation experienced by the rapidly adapting cinema technology can be shown. From this point of view, in this study, Trinity VR (Boivin, 2018), which is shown as an example of mainstream and large production productions with emphasis on the similarities and differences of virtual reality technology and cinema, and Selyatağı VR (Tortum, 2018) as an example. by style analyzing virtual reality films, answers will be sought on the structure of cinema narrative changing with virtual reality technology.*

**Keywords:** *Virtual reality, 360 degree film, digital cinema, narrative, interactivity*

---

\*ORCID: 0000-0002-0828-3848 & 0000-0003-2590-3102

E-Mail: ehakan@mersin.edu.tr & servetcandonmez@gmail.com

DOI: 10.31122/sinefilozofi.674107

Received - *Geliş Tarihi*: 15.01.2020

Accepted - *Kabul Tarihi*: 15.05.2020

## Giriş

Harari'nin (2015) "dedikodu" olarak isimlendirdiği iletişim kurabilme yetisi insanı diğer canlılardan ayıran en temel özelliktir. Harari'nin kast ettiği dedikodu olayları neden-sonuç ilişkisi içerisinde değerlendirip, gün sonunda olanların kritiğini yaparak karşılıklı bir fikir alışverişinde bulunup, bilgi ve birikimlerini gelecek nesillere aktarabilme becerisidir. İnsanlık, mağara duvarlarına çizerek, mitler ve destanlar yaratarak, hikâyeler anlatarak, roman ve yazarak, filmler yaparak zaman içerisinde bu yetisini geliştirmiştir. Bugün geldiğimiz noktada farklı mecra ve formlarda bir yandan dünya ve kendi tarihinin yazımına katkıda bulunmuş bir yandan da yeni ve farklı iletişim araçları arayışları sonucunda yaygın olarak kullanılan yeni iletişim araçlarının gelişmesine ön ayak olmuştur.

Resim, heykel, mimari, dans, şiir, müzik ve daha sonrasında yedinci sanat olarak kabul edilen sinema da dâhil olmak üzere tüm sanat formları temelinde hep bir hikâye anlatma fikri yatmaktadır. Christopher Isherwood'un (2016:48) *Prater'in Menekşesi* adlı romanının kahramanı Mr. Isherwood 1933 yılında Londra'daki en eski stüdyolardan Imperial Bulldog stüdyosunda yazım aşamasına katkıda bulunduğu senaryonun çekimleri sırasında sesin gelişi ile birlikte stüdyodaki değişimleri anlatır ve gelecek üzerine öngörülerde bulunur. "Kimse sırada ne olduğunu bilmiyordu: Belki tat, koku ya da streskopi, hatta perdeden fırlayıp seyircilerin arasında dolaşacak bir cihaz. Hiçbir şey imkânsız değildi". Isherwood'un da dikkat çektiği gibi teknolojik gelişmeler (dijitalleşme, CGI ve VFX uygulamaları) günümüzde sinemada birçok şeyi olanaklı kılmaya başladı. İnsan doğayı fotoğraf makinesi ile durağan görüntü olarak saptamış, hareketli görüntüyü pelikül üzerinde yakalamış ve günümüzde insanlığın algısını zorlayacak şekilde 360 derece gerçekliği kaydetmeye başlamıştır. İnsanlık tarihi içerisinde çeşitli teknolojik ve kültürel değişimlerin yaşanması ile farklı formlara bürünerek varlığını daima sürdüren tüm sanat formları bugün yeni medya ortamlarında kendilerini dijitalle adapte etmektedirler. Tarihi kökeni daha eskilere dayanmakla birlikte farklı teknolojik gelişmelerin yöndeşmesi sonucu olarak ortaya çıkan bir yeni medya aracı olarak "Virtual Reality" (VR) yani sanal gerçeklik teknolojisi bugün insanın hikâye anlatma aracı olarak kullandığı en yeni araçlardan birisi olarak yeniden gündeme gelmeye başlamıştır. Dolayısı ile içerisinde kendisinden önceki tüm anlatı formlarını barındıran ancak bunlardan daha da farklı olarak kendine has bir yapısı olan bu yeni aracın anlatısına ait dil ve kodların tanımlanması ve kuramsal altyapısının belirli temellerinin ortaya konulabilmesi için hem teorik hem de pratik araştırmaların yapılması gerekmektedir.

Bu çalışmanın amacı sanal gerçeklik teknolojisi ve sinemanın benzerlikleri ve farklılıkları üzerinden ana akım ve büyük prodüksiyonlu yapımlara bir örnek olarak gösterilen *Trinity VR* (Boivin, 2018) isimli yapımla yerli ve bağımsız yapımlara örnek olarak *Selyatağı VR* (Tortum, 2018) isimli sanal gerçeklik filmlerinin analizini yaparak, sanal gerçeklik teknolojisinin anlatı yapısının ve kodlarının saptanabilmesidir. Bu çerçevede makalede yöntem olarak birbiri ile ilişkili dört basamaklı bir model ile VR yapımlar çözümlenecektir:

1) Ele alınan VR yapımlar (*Trinity VR* ve *Selyatağı VR*), sinematik bir anlatıya sahip oldukları için çözümleme yöntemi olarak sinemadaki biçim analizinden hareket edilecektir.<sup>1</sup> Sinemada biçim, filmin tekniğinin sistematik ve belirlenmiş kullanımını ifade eder: anlatı yapısı (öykü), sinematografi (kamera hareketleri ve çekim ölçekleri), mizansen

<sup>1</sup> Yöntem olarak, sinemasal sanal gerçeklik üzerine Perez'in (2016) çözümleme yöntemi ilk örneklerdendir. Perez'in uyguladığı VR film analizi, Lewis'in (2014) film analizi yöntemine ve Steuer'in (1992) "orada olma hissi" (telepresence) teorisine dayanır. Ayrıca yapımların ekibi görüşmelerinin sonuçları da dikkate alınmıştır.

(çerçeveleme, aydınlatma, dekor ve kostüm), kurgu (kesme ve geçişler) ve ses (diyalog, müzik, efekt, dış ses, vb.) gibi yapım unsurlarını içerir<sup>2</sup>. Biçem analizi (Bordwell ve Thompson, 2011; Giannetti, 2002) de bir filme, yönetmen sinemasına veya bir döneme anlatı, mizansen, sinematografi, kurgu ve ses gibi yapım özellikleri üzerinden odaklanır. Bu çerçevede VR yapımlar sinemasal biçem ve anlatı formlarından nasıl yararlanıyorlar sorusuna yanıt aranacaktır.

2) Film çözümlemesini sanal gerçekliğe uyarlamak, özellikle seyircinin deneyimine ve etkileşim kurma kapasitesine açıklamayı da gerektirmektedir. Bu bakış Steuer'un (1992) "orada olma hissi" (telepresence) kavramını dikkate almayı zorunlu kılar. Çözümleme içinde VR yapımların "orada olma hissi"ni nasıl gerçekleştirdikleri de açıklanmaya çalışılacaktır.

3) Özellikle *Trinity VR*'da gördüğümüz animasyon /CGI uygulamaları ve oyun motoru altyapısı kullanımlarından dolayı oyun anlatımı ile VR yapımlar arasındaki ilişkisiye de bakılacaktır.

Çalışmada, çözümlemelerden elde edilecek veriler birbirleriyle ilişkilendirilerek sanal gerçeklik içeriği/deneyimi hazırlanırken hangi kodların kullanıldığı ve bu kodların sinema kodları ile karşılaştırıldığında ne kadarının kullanılabildiği veya kullanılmadığı, sanal gerçekliğe özel hangi parametrelerin işlevsel olduğu ve sanal gerçeklik anlatısına özgü hangi kodların geliştirildiği sorularına yanıt aranacaktır.

### Sanal Gerçeklik Nedir?

Sherman ve Craig'e (2019: 6) insanlık tarihini var olan fikirleri paylaşma ve bunu yapabilmek için ise kullanılan çeşitli medya araçlarının gelişim tarihi olarak özetlemektedir. Bu fikirden hareketle düşünüldüğünde insanlık tarihine ilişkin ilk belgeleri oluşturan mağara resimleri bu fikir paylaşma ve hikâye anlatma aracı olarak yeniden bir gerçekliğin canlandırılması açısından sanal gerçeklik teknolojisinin ilk örnekleri olarak kabul edilmektedir. Bugün teknolojik olarak geldiği noktadan bakıldığında sanal gerçeklik temel olarak kullanıcının bulunduğu konumu ve kullanıcının eylemlerini takip eden ve en az bir duyu yolu ile geri bildirim vererek kullanıcıyı o ortamdaki varlığını simüle eden (yapay ve üç boyutlu dünya, orada bulunma, gerçek dünyadaki gibi duyu tepkileri verme) etkileşimli bir bilgisayar teknolojisidir (Jerald, 2016: 9, Sherman ve Craig, 2003:13). Sanal gerçeklik deneyiminin sağlanması için sanal gerçekliğin dört temel bileşeni içermesi gerektiği belirtilmektedir: sanal çevre, sanal temsil, duyu geribildirim (kullanıcının hareketlerine karşı tepki) ve etkileşim (Sherman vd.2009).

Lev Manovich (2001: 8), sanal gerçekliği kökeni eski olan ancak artan dijitalleşme ile yeniden hayat bulan yeni medya aracı olarak tanımlamaktadır. Geleneksel medyadan farklı olarak sanal ortamlarda kullanıcılar o ortamda olma ve fiziksel olarak farklı bir ortamda bulunma deneyimini yaşamaktadır. Steuer (1992:79- 87), sanal gerçeklik deneyiminde "bir çevrede olma" halini, "orada olma" hissini *telepresence* kavramı ile açıklıyor. "Orada olma hissi" (telepresence), 'bir iletişim aracı vasıtasıyla gerçek veya simüle edilmiş bir ortamda "var olma deneyimi", "fiziksel çevreden öte aracılı çevrede ne hissedildiğini" tanımlamaktadır. Yani hayali bir yerde olma etkisi yaratmak sanal gerçekliğin en önemli özelliğini oluşturmaktadır. Steuer'a göre "orada olma hissi" için iki önemli belirleyici faktör vardır: tanıklık (vividness) ve etkileşim (interactivity). Tanıklık, bir teknolojinin duyu aracılı bir ortam yaratma kapasitesini ifade eder (sarmalayan özelliği). Sanal gerçekliğin sarmalama (immersion) özelliği ile tanıklığı mümkün kılar. Sanal dünyada olma yanılması kullanıcıyı ses ve görüntüyle kuşatarak gerçekten orada olduğuna inandırabilmektedir. Sanal ortamlarda "orada olma hissi", sarmalama (immersiyon) ile çok yakın bir ilişki

<sup>2</sup> Biçem analizi genel değerlendirmesi için bakınız Serter (2005).

içerisindedir. Bilgisayarlar aracılığı ile insan algısında gerçeklik illüzyonu yaratan sarmalama, orada olma hissi için mutlaka olması gereken bir öge olarak kabul edilmektedir. (Slater ve Wilbur, 1997, Witmer ve Singer, 1998). Lombard ve Ditton (1997) ise orada bulunma hissini, aracılı deneyimin aracısızmış gibi illüzyonun yaratılması olarak tanımlamaktadır. Dolayısı ile orada olma hissi ve sarmalayan birbiri ile iç içe geçmiş bir şekilde işleyen bir mekanizma olarak sanal gerçeklik deneyimlerinin ana hedeflerinin en temel öğeleridir. Bu çerçevede sanal gerçeklik, kullanıcının teknolojik yönlerinden öte deneyime sahip algısı ile tanımlanmaktadır. Böylece, etkili bir sanal gerçeklik deneyimi gerçek ortamından habersiz olmaya ve sanal ortamdaki varlığa odaklanmaya neden olur. “Orada olmak”, kişinin bir medya aracılığıyla sunulan hayali bir ortamı tahayyülü temsil eder. Tanıklık, biçimsel özellikleriyle tanımlanan aracı bir ortamın temsili zenginliği anlamına gelir; yani, bir ortamın duyulara bilgi sunma biçimi. Tanıklık, tamamen bir ortamın teknik özelliklerine bağlı olarak uyarıcıdır. Steuer, sarmalama (immersive) işlemi sonucu gelişen tanıklık’ın iki ana bileşeni olduğunu belirtir: derinlik (depth) ve genişlik (breadth). Tanıklık, aynı anda sunulan duyusal boyutların sayısını ifade eden duyusal genişlik ile bu algısal kanalların her birinin içindeki çözünürlüğü ifade eden duyusal derinlikten oluşur. Enformasyon derinliği, kullanıcının sanal bir ortamda etkileşime girdiğinde aldığı sinyallerdeki veri miktarı ve kalitesine karşılık gelir. Kullanıcı için bu, bir ekranın çözünürlüğünü, ortam grafiklerinin ve sistemin ses çıkışının karmaşıklığını ifade edebilir. Genişlik, bir iletişim ortamının duyular boyunca bilgi sunma yeteneğinin bir fonksiyonudur. Steuer, enformasyonun genişliğini “aynı anda sunulan duyusal boyutların sayısı” olarak tanımlar. Sanal ortam deneyimi, tüm duyularınızı harekete geçirirse geniş bir bilgi yelpazesine sahip olur. Çoğu sanal ortam deneyimi, görsel ve işitsel bileşenleri diğer duyusal uyarıcı faktörlere göre önceliklendirir, ancak giderek artan sayıda bilim insanı kullanıcıların dokunma duygusunu birleştirmenin yollarını araştırmaktadır. Kullanıcıya geri bildirim ve dokunma etkileşimi veren sistemlere haptik sistemler denilmektedir. Bu teknolojik değişkenler sanal gerçeklikte insan deneyimini mümkün kılmaktadır. Etkileşim, kullanıcının sanal ortamın biçimini veya içeriğini ne ölçüde etkileyebileceğini ifade eder ve bunlar teknolojinin hızı (speed), menzili (range) ve haritalaması (mapping) ile belirlenir. Bu üç faktör, örneğin internet hızı veya cihaz özellikleri ile değişiklik gösterebilir. Etkileşime ise üç faktör katkıda bulunur: girdinin aracılık ortamına asimile edilme hızını ifade eden hız; herhangi bir zamanda eylem için olanakların sayısını ifade eden menzili; ve bir sistemin kontrollerini aracılı ortamdaki değişikliklerle doğal ve öngörülebilir bir şekilde eşleme yeteneğini ifade eden haritalama. Böylece “orada olma hissi”, kişinin medya aracılığıyla sunulan hayali bir ortamın zihinsel projeksiyonunu temsil eder. Steuer (1992), sanal gerçekliği tanımlamanın anahtarının teknolojik donanımda değil, insan deneyiminde ve bu “özün varlığı” temelinde yattığını savunur. Sanal Gerçeklik, duyusal uyarım yoluyla bizi “hayali bir gerçekliğe” sokmak için tasarlanmış bir teknolojidir ve ortak bir algısal aracılık yanılması dayanmaktadır. Sanal gerçeklik aracılığıyla insan duyuları ne kadar uyarılırsa, “orada olma hissi” o kadar tetiklenir. Öncelikle görme ve işitme gibi iki temel duyunun uyarılmasından hareket den sanal gerçeklik deneyimlerine dokunma, koku hatta tat gibi duyularda eklenmektedir. Böylece, zamanla orada olma hissi haptik sistemler deneyimi ile daha da gelişecek ve daha “gerçek” hale gelecektir.

Sanal gerçeklik teknolojisinin terminolojisinde birçok farklı kavram yer almaktadır, artırılmış gerçeklik (Augmented Reality), karma gerçeklik (Mixed Reality), point cloud<sup>3</sup> ve hacimsel (volumetric) kayıt teknolojisi gibi, bunların arasında en çok kafa karışıklığına sebep olan kavram ise 360 derece video kavramıdır. 360 derece video birden çok kameranın küresel

<sup>3</sup> Nokta bulutları, 3D tarayıcılar ile üretilen ve nesnelerin 3 boyutlu uzayda dış yüzeylerini ölçen ve 3D olarak veriye çeviren teknoloji.



(spherical) olarak 360 derece bir görüntü kaydetmesi ile elde edilen video formatına verilen isimdir. Sanal gerçeklik teknolojisinde bilgisayar dolayimli etkileşimli bir katılım ve 3 boyutlu bir dünyada var olma duygusu olduğundan birden fazla kamera ile küresel olarak kaydedilen videoları sanal gerçeklik olarak tanımlamak yanlış olacaktır; aralarındaki benzerlik sadece sanal gerçeklik başlıkları ile izleme imkânı veren bir video formatı olmasından ileri gelmektedir (Fonseca, 2016). Sarah Thomas (2019: 454), bu durumun bir sonucu olarak iki ana formun ortaya çıktığını öne sürmektedir; Gerçek sanal gerçeklik (True Virtual Reality- TVR) ve sinematik sanal gerçeklik (Cinematic Virtual Reality-CVR). TVR tam etkileşimli ve kullanıcıların oyun motorları aracılığı ile hareketi de kontrol edebildiği bir deneyim sunarken CVR kullanıcıya istediği noktaya bakma özgürlüğü veren 360 derece stereoskopik (3D) bir video deneyimi sunmaktadır.

Murray (2012: 101-102) sanal gerçekliğin kullanıcılara geleneksel medyadan daha zengin bir deneyim sunduğunu ve bunu alternatif perspektifler, oryantasyona ve sarmayalan ortama erişim ile sağladığını belirtmektedir. Sanal gerçeklik sinemasal anlatımların dışında haber ve belgesel yapımlarında da kullanılmaktadır. Hali hazırda farklı platformlar üzerinden erişilebilen *New York Times VR*'ın (Ünal ve Dönmez, 2018) sanal gerçeklik belgeselleri; *Emblematic* tarafından hazırlanan "*Greenland Melting* (2017) isimli etkileşimli belgesel; Steam platformu üzerinden erişilebilen tamamen oyun motoru ile hazırlanmış olan *Eleven Eleven* ve *The Great C* gibi farklı denemeler örneklendirilebilir. Farklı hikâye anlatımı yaklaşımları ile hazırlanmış içeriklerin sayısı giderek artmaktadır. Artan içerikler ile birlikte sanal gerçeklik anlatısının dilinin ve kodlarının belirlenmesi için daha fazla veri oluşmaya ve birikmeye devam etmektedir. Bu bağlamda Uricchio'nun (2016) sorduğu soru anlamlıdır: VR sinema değilse öyleyse nedir? Nash'ın (2018a:97-100) özellikle VR belgeseller üzerinden tartıştığı ve geliştirdiği ufuk açıcı saptamalar, VR sinematik anlatılar için de önemli olan etik ve estetik sorunlara dikkat çekmektedir<sup>4</sup>. Genel uylasimlardan hareketle VR, yeni bir medium/ortam, sarmalayan (immersif) eğlence, bir "deneyim" olarak tarif edilmektedir.

Sanal gerçeklik anlatısının dinamik yapısı ve empatiyi en üst düzeye çıkartarak özdeşleşmeyi sağlaması, kullanıcının başka bir bedende var olarak eylemi deneyimleyerek yaşamış gibi bir duygu hissetmesini sağlaması bu anlatı aracının en çok tartışılan ve teknik detaylarını çözme noktasında en önemli sorulardan birisidir. Benzeri sorulara yanıt bulabilmek için yürütülen çalışmalar doğal olarak en yakın öncülü olan sinema anlatısının kodları ve biçimi üzerinden çıkarımlarda bulunmaya çalışmaktadır. Eun Seo Bang ve Çağlar Yıldırım (2018) "*Virtually Empathetic?: Examining the Effects of Virtual Reality Storytelling on Empathy*" isimli çalışmada sanal gerçekliğin empati yaratma ve empati düzeyi üzerine etkisini araştırmak üzere "*After Solitary*" isimli bir 360 derece videoyu 15'i kadın 29'u erkek olmak üzere toplamda 44 adet öğrenciye izleterek, videoyu bilgisayar üzerinden Youtube aracılığı ile izleyenler ile sanal gerçeklik başlıkları üzerinden izleyenler arasında empati düzeyinin üzerinde farklılık olup olmadığını sorgulamışlardır.

Bang ve Yıldırım çalışmalarının sonucunda bir belgeseli sanal gerçeklik başlıkları üzerinden izleme ile bilgisayar ekranı üzerinden izleme arasında empati farklılığı noktasında

<sup>4</sup> Biz, bu makalede VR sinematik anlatılara, kurmaca yapılarla odaklanıyoruz. VR belgeselleri ayrı bir çalışmada inceleyeceğiz. Bu konuda bakınız (Leotta ve Ross, 2018; Nash, 2018b). Nash (2018a), sanal gerçeklik deneyiminde Steuer'dan (1992) hareketle "bir çevrede olma" mevcudiyeti, belgesel için "orada olma" hissini önemine; çerçevenin kaybı, simüle edilmiş bir 'simüle' alan içinde konumlandırmaya; duygusal gerçeklik hissine; Bazin'in toplam sinema mitinin gerçekleşmesine ve kullanıcının çerçeveyi belirlemesine; sanal gerçeklik belgesel yapımının disiplinler arası bir hal alarak kodlayıcılar ve tasarımcılarla birlikte gerçekleştirilmesine dikkat çeker.

bir değişiklik veya sanal gerçeklik başlıkları lehine bir farklılık göremediklerini belirtmişlerdir. İzleme biçiminin veya aracının değişimi sonucunda içeriğin etkisinin araştırılması adına önemli olan bu çalışma temel savı noktasında sorun teşkil etmektedir. Sanal gerçeklik anlatısının anlamlandırılması ve empati düzeyi üzerine araştırma yapılması öngörülürken sanal gerçeklik kavramının temel prensip ve tanımlarından sapmamaya özen gösterilmesi gerekmektedir, bu bağlamda Youtube üzerinden erişilebilen sınırlı bir görüntü kalitesine sahip 360 derece bir video ile aynı videonun HMD'ler<sup>5</sup> üzerinden izlenmesinin sanal gerçeklik deneyimine etkisi doğru bir yaklaşım olarak görünmemektedir. Çünkü 360 derece videolar gerçek sanal gerçeklik içerikleri değildir. Sanal gerçeklik içeriklerinin en önemli özelliklerinden birisi olan 3 boyutlu uzamda stereoskopik olarak mekânı özgürce deneyimleyerek bedensel varlığın sanal mekânda hissedilmesi duygusudur. Dolayısı ile daha öncede belirtildiği üzere 360 derece videolar ile gerçek sanal gerçeklik içerikleri arasında böyle bir kıyasa gidilmesi çıkarımlar noktasında sorunlar doğurabilmektedir.

Gödde, Gabler, Siegmung ve Braun "Cinematic Narration in VR – Rethinking Film Conventions for 360 Degrees" (2018) başlıklı çalışmada sinema anlatısında kullanılan bazı kodların sanal gerçeklik anlatısında da işleyip işlemediğini deney grupları üzerinden araştırmıştır. Bu çalışmada yine Youtube üzerinden erişilebilen ücretsiz 360 derece videolar kullanılmıştır. Çalışmada sanal gerçeklik içeriklerinden kullanıcıların bakacağı yerin video içerisinde ses veya görüntü içerisindeki öğeler ile yönlendirilip yönlendirilemeyeceğini araştırılmıştır. Çalışma sonucunda bakış, hareket, ses, içerik ve perspektif içi öğeler gibi birtakım öğeler ile kullanıcının bakışının yönlendirilebileceği sonucuna varılmıştır. Bu yönlendirmeler sinemada yönetmenin çerçeveleme ve çerçeve içerisindeki öğeler ile hikâye anlatma tekniklerinin sanal gerçeklik içeriklerindeki karşılığı olarak görülebilir. Ancak bu çalışmada yine gerçek sanal gerçeklik içerikleri yerine 360 derece videolar kullanıldığı göz önüne alınmalıdır, bununla birlikte Thomas'ın (2019) sinematik sanal gerçeklik (CVR) olarak tanımladığı içerikler üzerinden gerçek sanal gerçeklik içerikleri üzerinde de etkili olabilecek sonuçlara varıldığı görülmektedir.

### **Sinema ve Sanal Gerçeklik İlişkisi**

*The Jungle Book-Through Mowgli's Eyes* (2016), *Dunkirk-VR Experince* (2017) ve *Interactive Paranormal Activity Seance* (2015) (Dönmez ve Erkilic, 2019) gibi büyük bütçeli Hollywood yapımlarının tanıtımı için kullanılan kısa sanal gerçeklik içerikleri ile Robert Rodriguez'in *The Limit VR* (2018) isimli 180 derece olarak tasarlanmış olan film denemesi gibi örnekler sektörün önde gelen büyük yapımcılarının sanal gerçekliğe olan ilgisinin ve yavaş yavaş oluşmaya başlayan bu yeni pazarın kurallarını belirlemeye ilişkin isteklerinin bir göstergesidir. Bununla birlikte Steven Spielberg tarafından yönetilen *Ready Player One* (2018) isimli filmin sanal gerçeklik teknolojisine duyulan ilgi ve merakın artmasında önemli olduğunu söylemek mümkündür. Sözlü ve yazılı edebiyat gibi geleneksel anlatıların diegetik yapısına karşın tiyatro ve sinema gibi görsel ve işitsel anlatıların mimetik yani taklide dayalı bir yapısı bulunmaktadır. Sanal gerçeklik anlatısı ise daha çok mimetik bir yapıya sahip olmakla birlikte içerisinde diegetik öğeleri de barındırmaktadır. Bu bağlamda sanal gerçeklik anlatısını anlamlandırabilmek için en yakın akrabası olan sinema anlatısı ile olan benzerlik ve farklılıkları üzerinden hareket etmek iyi bir başlangıç noktası olacaktır.

Sinemanın anlatı yapısı ile sanal gerçeklik anlatısının karşı karşıya getirildiği noktalarda ise sinema anlatısının kavramları çerçevesinde şekillenmektedir. Bunlardan ilki anlatının zaman ve mekân kurgusunun gerçek zaman ve mekân ile olan bağı, ikincisi

<sup>5</sup> Head mounted display, günümüzde sanal gerçeklik başlıkları ya da gözlükleri için kullanılan genel kısaltma.

seyircinin sinemasal zaman ve mekânı ne kadar özümseyebildiği ve sonuncusu ise etkileşimsellik (Aylet ve Louchart, 2003). İlk iki aks yani sinemasal mekân ve zaman kurgusunun kalitesi ve işleyişinin seyircinin filmle kuracağı özdeşlik bakımından önem arz etmektedir, aynı şekilde sanal gerçeklik içerikleri için aynı koşulların geçerli olduğunu söylemek mümkündür. Sinemaya ek olarak “orada olma” duygusu yaratma, sarmalayan ve uzamsal bir deneyim üzerine anlatısını inşa eden sanal gerçekliğin bu noktada bir adım daha önde olması doğası gereği normaldir. Etkileşim konusunda ise sinemanın seyircisi ile etkileşimli bir bağ kurabilmesi ancak Netflix’in “*Black Mirror: Bandersnatch*” (2018) isimli dizide olduğu gibi (yönetmen ve yapımcının belirlediği sınırlar içinde) yine dijital teknolojinin gelişen imkânları ile mümkün olabilmektedir. Sinemadan farklı olarak sanal gerçeklik anlatısının önemli bir özelliğini de etkileşimsellik oluşturmaktadır.

Sinemanın ortaya çıktığı ilk yıllardan bu yana süregelen ve sinemanın seyircisi ile kurduğu bağ ve özdeşleşme duygusunu nasıl yarattığı yani sinemanın büyüdüğü dünyasının sistematiği üzerine var olan tartışmalar güncelliğini korumakta ve bugün gelinen noktada ise dijital sinemanın yapısı üzerinden tartışılmaya devam etmektedir. En genel yapısı itibarı ile “biçimciler” ve “gerçekçiler” olarak iki ana aks üzerinden devam eden sinemanın yarattığı zamansal ve mekânsal algının başarısının ve seyircinin bilincinin bu süreçteki varlığı üzerine bir tartışma yürütmektedir. Biçimci bakış açısı sinemasal gerçekliğin hem çekim sırasında çerçeve içi düzenlemeler ile hem de çekim sonrasında kurgusal olarak yapılacak düzenlemeler ile sağlanabileceğini öne sürmektedir. Buna karşılık gerçekçi aks ise algısal olarak gerçekliğin en üst düzeye çıkarılabilmesinin kesintisiz çekim, minimum kurgu ve insan algısına en yakın olan ölçek ve çekimler ile elde edilebileceğini savunmaktadır. Dolayısı ile sanal gerçeklik anlatısının gerçekçi aksa daha yakın olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu bağlamda gerçekçi kurama yakından bakmak faydalı olacaktır.

Kracauer (2015) “fiziksel gerçekliğin kurtuluşu” alt başlığını içeren çalışmasında görüntünün bir yeniden üretim olduğunu ve çok yönlü olan fiziksel gerçekliğin yönetmenin kendisine en uygun gördüğünü seçerek filme alması ile ortaya çıktığını öne sürmektedir. Kracauer gördüğümüz dünyanın yönetmenin hammaddesi olduğunu dolayısı ile bu hammaddenin ötesine geçerek diğer geleneksel sanatlara benzemeye çalışan sinemanın kendi özünü kaybettiğini iddia etmektedir (Andrew, 2010: 191-195). Andre Bazin ise sinemaya ilişkin fikirlerini ontolojik bir bakış temelinde şekillendirmektedir. Heykel ve resim gibi sanatların temelinde eski Mısır’da var olan mumyalama geleneği ile ölüme karşı açılan bir mücadele olduğunu söyleyen Bazin (1966: 30-31), bu durumun portre yahut modelin ontolojik varlığının yerine onların hatırlama yolu ile ruhani olan ölümden kurtulmaya yarayan bir araç olarak görülmesinden kaynaklandığını söylemektedir. Sinemanın temellerini ise Rönesans ile ortaya çıkmaya başlayan ve son şeklini barok resimle bulan plastik sanatların en gelişmiş formu olarak görmektedir. Niepce’nin fotoğrafı ve Lumiere kardeşlerin sinematografı ile sinema sanatın barok döneme bir son vererek gerçekliğe öykünme açmazından kurtarmıştır. Tüm sinema miti isimli başlıklı yazısında Bazin (2011: 23-31), Muybridge, Melies, Edison ve Lumiere kardeşler gibi birçok ismin tutku ve hayallerinin peşinden koşması, sinemanın doğuşu ve gelişimi bakımından tüm sinema miti içerisinde sinema tarihindeki yerini almıştır. İlerleyen yıllarda ortaya çıkan ve daha gerçekçi olan renkli ve sesli filmler, 3D, Dolby Sound, IMAX ve sanal gerçeklik gibi yeniliklerin de günümüzde bu mitin devamı olduğunu söylemek mümkündür (Stam, 2014: 86, Leotta ve Ross, 2018: 151, Nash, 2018a: 98). Bazin sinema görüntüsünün gerçeğin yeniden üretilmesi veya dönüştürülmesi ile değil gerçeğin içerisinde seçimler yapılması ile oluştuğunu söylemektedir. Çok katmanlı yapıya sahip olan gerçeklik seyirciler tarafından bulunmalıdır. Bazin, önemli olanın uzamsal gerçeklik olduğunu öne sürmektedir. Görüntüde yer alan hayali nesnelere gerçeklik yanılmasını yok etmemektedir çünkü sinema gerçeklik

yanılsamasını uzam ile sağlamaktadır (Andrew, 2010: 229). Görüntüde var olan nesnelere sinemasal zaman ve mekân içerisinde var oldukları için gerçeklerdir. Dijital teknolojinin gelişmesini sinemanın yeniden doğuşu olarak nitelendiren William Brown'a (2013) göre yeni gelişen teknolojiler Bazın'ın tüm sinema mitine doğru atılan önemli bir adımdır.

Sinemanın gerçeklik algısını nasıl yarattığı üzerine süregelen tartışmalar içerisinde biçimci ve gerçekçi yaklaşımla birlikte en önemli yaklaşımlardan birisi de sinemanın gerçeklik algısının bilişsel düzeyde nasıl işlediğini anlamlandırmaya çalışan önemli teorilerden birisi de aygıt teorisi. Baudry (1986), sinemanın seyircinin görüş alanının merkezinde yer alan ve bütünlük ve kontrol hissiyatı veren bir aygıt olarak işlediğini ifade etmektedir, perde, karanlık oda ve salonun mekân sal olarak kurulumu Platon'un mağarasının anımsatan bir izleme deneyimi sunmaktadır. Seyirci ve perde arasındaki ilişkinin Lacan'ın imgesel evresinde var olan çocuğun ayna ile karşılaşmasındaki deneyimine benzeten Baudry sinemanın gerçeklik duygusunu henüz edinmemiş olan çocuğun ayna evresinde hissettiği efendiliğin bir benzerini ürettiğini öne sürmektedir. Sinema özneyi bakışın efendisi yaparak görüntünün sürekliliği ile gerçeklik yanılsaması yaratarak seyirciyi merkezi ve aşkın bir konuma yerleştirmektedir. Seyirciler sinemada film izleme eylemini karanlık bir salonda projeksiyondan yansıyan görüntülerin dikdörtgen bir perde üzerine düşürülmesi ile gerçekleştirmektedir (Elsaesser ve Hagener, 2014). Sinemada seyirci perdede yansıyan görüntüye tamamen güvenli bir mesafeden skopofilik bir bakışla filmi yönetmenin tercih ettiği çerçeve ve ölçeklerler şekillendirilmiş olarak izleme edimini gerçekleştirmektedir. Sanal gerçeklikte ise bu izleme edimi deneyimlemeye dönüştürerek "seyirci"yi "kullanıcı"ya dönüştürmektedir. Uzamsal algının doğrudan mekân ve zaman içerisinde deneyimlenmesi ile sinemanın çok ötesine geçtiği bu deneyimde kullanıcılar sinemadaki çerçeve ve ölçek gibi yönetmen kontrolünden bağımsız bir şekilde içerikle buluşmaktadır. Etkileşimselliğin ön plana çıktığı sanal gerçeklik içeriklerinin belirlenmesinde kullanıcının özgürlüğünün sınırlarının ve niteliğinin ideolojik olarak tartışmalara açık bir parametre olduğunu söylemek gerekmektedir. Ancak bu durum sinemasal gerçeklik bağlamında var olan aygıt teorisi gibi bilişsel birtakım süreçleri ele alan teorilerin yeniden gözden geçirilmesi gerektiği gerçeğini değiştirmemektedir. Ağaoğlu Ercan (219: 122-124), sanal dünyayı fiziksel olandan ayıran ve fantazi dünyalara kaçış imkânı sunan bazı özellikleri şöyle belirtir: *Bedensizleşme* (sanal gerçeklikte kullanıcı hem bedensel olarak tüm duyu organları ile çerçevesiz bir dünyanın içine girer hem de fiziksel beden eksikliklerini tamamlama veya tamamen bedeni terk edebilme imkânına kavuşur), *ölümsüzlük* (sanal gerçeklikte doğum ve ölüm yoktur, simüle doğum ve ölüm olabilir; sanal gerçeklik ölümsüzlük vaadidir), *zaman ve uzamın ortadan kalkması* (sanal dünya mekânsal fiziki engellerden ve zaman kısıtlamalarından kurtularak eşzamanlı, akışkan ve oluş halinde yeni boyut sunmaktadır) ve *kişinin kendilik değerini değiştirebilmesi* (sanal maskenin içinde avatarlarla akışkan ve çoklu kimliklerle ekran kişiliğinin oluşturulması). Bu bağlamda sanallığın gerçekliği ya da gerçek olmaması felsefi temel bir sorun olarak karşımıza çıkar. "Sanal ortamlar ve dijital alan genel olarak ontolojik karışıklık yaratır ve gerçeklik ile kurmaca, hakikat ve gerçek dışılık arasındaki sınırları çizmemize ve yeniden çizmemize neden olur." (Brey, 2014:53). Dolayısıyla fiziksel varlıklar sanal bir ortamda ontolojik olarak çoğaltılamazlar ancak sanal formları birer simülasyon veya temsil olabilirler.

## Sanal Gerçeklik ve Dijital Oyun İlişkisi

Sherman ve Craig (2019: 8), sanal gerçekliği alternatif bir gerçekliği veya öznel bakışı sarmalayan (immersiyon)<sup>6</sup> bir ortam olarak açıklamaktadır. Farklı bir sarmalayan gerçekliğe girme veya öznel bakışa girme, aracın katılımcılarına var olan dünyadan başka bir dünyaya giriş yapma veya var olan dünyayı başka birisinin gözünden görme imkânı vermesi anlamına gelmektedir. Kullanıcıya sanal dünyada olma yanılması yaratan şey, kullanıcıyı ses ve görüntü ile kuşatarak orada olmaya, nesnelere ilişkiye girerek sanal dünyanın kendisini çevrelediğini hissetmesini sağlayarak inandırabilmesidir. Bu alternatif dünya gerçekte var olan ancak başka bir yerde olan bir mekân veya çoğunlukla roman yazarları, bestekârlar, sanatçılar ya da yaratıcı bireylerin zihinlerinde yarattıkları mekânlardan oluşmaktadır. Sanatçıların, yazarların veya yaratıcı zihinlerin ürünleri olan sanal gerçeklik içerikleri doğası gereği dijital dünyanın birer ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır. Dijital dünyada hikâyeye anlatma ve sanal gerçeklik kavramları bir araya geldiğinde ise karşımıza çıkan kavramın “dijital oyun” olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır, çünkü zaten sanal gerçeklik teknolojisinin temelinde yatan etkileşim ve üretim mekanizmaları dijital oyun teknolojisi ile koşut bir şekilde gelişimini sürdürmektedir.

Sutton-Smith (1999: 68) oyunu biçimsel olmayan niteliklerinden yola çıkarak bulanık bir kavram olarak nitelendirmektedir; gündüz düşleri, rüyalar, festivaller, kurallı oyunlar, televizyonlar, video oyunları ve sanal gerçeklik gibi kavramlar farklı kültürlerde oyun tanımı içerisinde yer alabilmektedir. Oyun oynayan çocuklar kendi kurmaca evren ve kuralları içerisinde bir deneyim yaşayarak kendilerini gerçek dünyaya hazırlamaktadır. Bu noktadan bakıldığında oyun kavramının tarihinin insanlık ve kültür tarihinden eski olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır, kültürel olarak tanımlaması yapılan oyun kavramı insan varlığını öngörmektedir, oysaki oynamak yalnızca insanlara özgü bir davranış değildir, hayvanlarda tıpkı insanlar gibi yetiştirme sürecinde oyunlar oynamakta ve bu yolla öğrenmektedir (Huizinga, 2018: 9-10). Huizinga oyunu belirli bir zaman ve mekân sınırları içerisinde özgür bir şekilde kabul edilen ve bağlayıcılığı olan kurallar çerçevesinde oynan, tek başına bir amacı olmayan ve gerilim, neşe gibi duygular uyandıran, sırdan hayattan farklı olduğu bilinci ile gerçekleştirilen gönüllü bir etkinlik olarak tanımlamaktadır (2018: 45). Sanal gerçeklik ve oyunun temel bağlarını Huizinga'nın tanımlamasındaki “sıradan hayattan farklı” ve “gerilim ve neşe” gibi duygular uyandırması nitelemelerinden hareketle kurabiliriz. Roberts, Arth ve Bush (1959: 597) oyunu kurallara dayalı anlaşma ile gerçekleştirilen bir faaliyet olarak ve Caillois (2006: 128) ise özgür, ayrışık (belirli bir mekân ve zamanda sınırlı), sonucu oyuncunun girişimlerine bırakılmış, kurallarla yönetilen ve gerçek yaşama karşı özgür bir gerçek sunan bir aktivite olarak tanımlamaktadır.

Dijital oyun kavramı, günümüzde yeni gelişen iletişim teknolojileri ile birlikte artık cep telefonları üzerinden milyonlarca oyuncunun online olarak gün içerisinde aktif katılım sağladıkları bir yapıya bürünmüştür. Cep telefonlarını gelişen işlem gücü ile mobil internet teknolojilerinde yaşanan dönüşümün getirdiği olanaklar her geçen gün daha fazla sayıda oyuncuyu online olarak dijital oyun oynamaktadır. Gonzalo Frasca (2001) dijital oyunu dijital bir yazılım üzerinden bir veya daha fazla kullanıcının karşılıklı ya da yapay zekaya karşı gerçekleştirdiği bir boş zaman etkinliği olarak tanımlamaktadır. Jesper Jull (2005) dijital oyunların kısıtlılık içermeyen bir boş zaman etkinliği olduğuna dikkat çekerken, Deterding, Khaled, Nacke ve Dixon (2011:8) ise dijital oyunu sonuçlara yönelik rekabet ve çekişme yaratan ve teknolojik araçlar vasıtası ile katılım sağlanan bir ortam olarak tanımlamaktadır.

<sup>6</sup> İngilizcesi “immersion” olan kelime “batırma, daldırma, içerisine sokma” anlamına gelmektedir. Sanal gerçeklik teknolojisinde ise “sürükleyici, kapsamlayıcı, kapsayan, saran, sarmalayan, içerisine alan” gibi karşılıkları bulunmaktadır.

Chris Crawford (2003: 137)'a göre dijital oyun ve oyuncu arasında dinleme, düşünme ve konuşma döngüsünde işleyen bir etkileşim vardır. Crawford'un bu ifadesinde yer verdiği etkileşim hem oyuncular hem de aktif olarak kendisini oyuncunun tercihlerine göre şekillendiren yapay zekâ temelli oyun arasında gerçekleşmektedir. Yani dijital oyunların etkileşimli yapısı hem oyuncu ile bilgisayar arasındaki hem de oyuncular arasındaki karşılıklı iletişim çerçevesinde şekillenmektedir. Dolayısıyla Manovich 'in (2001: 37-39) belirttiği gibi değişken yapıda kişiselleştirilebilen, dallanan yapı ve etkileşimli bir yeni medya aracı olan sanal gerçeklik ve dijital oyun birbirlerine kökten bağlıdır. Dolayısı ile tüm oyunları birer sanal gerçeklik olarak görmek mümkündür.

Oyun ve sanal gerçekliğin kesiştiği nokta bir gerçeklik yaratılarak o gerçeklikle etkileşime geçerek bir deneyim yaşanmasıdır. Dünya üzerindeki mevcudiyetini ve hâkimiyetini kendi yarattığı *ayna dünyalarda*<sup>7</sup> da sürdürmeye devam eden ve yarattığı bu dünyaların (metaverse)<sup>8</sup> tanrıları haline gelen insan her yeni gelişen teknoloji ile birlikte kendi zihninde kurduğu hikayesini daha gerçekçi bir şekilde aktarmanın yeni yollarını bulmaktadır. İşte bu yeni hikâye anlatı formlarından birisi olan sanal gerçeklik anlatısının yapısını ve işleyişi anlamlandırabilmek için var olan pratik ve teorik arka plandan hareket edip, dijital oyunun etkileşimli anlatısı ile bir araya getirmek gerekmektedir.

Sanal gerçeklik anlatısının yapısı diğer anlatı araçları ile birtakım benzerlikler göstermekle birlikte kendi anlatısı biricik kılan bazı özellikler sergilemektedir, aracın yapısı içeriğe ve biçime doğrudan etki etmektedir bu noktada sanal gerçeklik anlatısını diğer anlatı formlarından ayıran en önemli nokta onun etkileşimli yapısıdır (Aylet ve Louchart, 2003). Sanal gerçeklik anlatısının diğer yapılarla hem kesiştiği hem de ayrıştığı bir diğer nokta ise edebiyat, sinema ve tiyatro gibi diğer anlatılarda var olan yaratıcı merkezli bir hikâyeyi alımlayan "*seyirci*"nin yerini yine temelinde yaratıcısının belirlediği sınırlar içerisinde kısıtlı da olsa kendi özgür iradesi ile içeriği deneyimleyen "*kullanıcı*"nın almasıdır. Bu yapı içeriğin yaratım aşamasında kullanıcı odaklı olarak yapılması gereksinimini doğurmaktadır ki bu durum sanal gerçeklik içeriklerini sinemadan çok dijital oyun içeriklerine yaklaştırmaktadır. Söz konusu olan dijital oyunlar olunca ortaya çıkan en önemli kavram dinamik hikâye anlatımıdır. Dinamik hikâye anlatımı ile geleneksel hikâye anlatımı arasındaki temel farklar ise dijital oyun anlatısının ve dolayısıyla da sanal gerçeklik anlatısının temelleri oluşturmaktadır.

Barthes (1993: 83) anlatının insanlık tarihi ile başladığını ve anlatısı olmayan bir halkın var olmadığını söylemektedir, anlatı tıpkı yaşam gibi hep var olagelmıştır. Richardson'a (1990: 118) göre anlatıda insanlar yaşamlarını ve deneyimlerini zamansal olarak anlamlı bir şekilde bölümlenme ve organize etme süreçlerinden sonra bir sonuç çıkararak bir temsil tarzı ortaya koymaktadır ve insanlar dünyayı anlatısal olarak bir temsil tarzı şeklinde anlamlandırmaktadır. Arthur Asa Berger (1996: 4), ise anlatıyı belirli bir zaman ve mekânda geçen olaylar dizisinden oluşan öyküler olarak tanımlamaktadır. Bordwell ve Thompson (2008: 75), ise anlatının bir durum ile başladığını ve neden sonuç ilişkileri ekseninde birtakım değişimler geçirerek ve sonunda yeni bir durumun yer aldığını belirtmektedir.

Geleneksel ya da klasik sinema anlatısı izleyicisini olabildiğince fazla duygulandırma, ana karakter ile özdeşleştirme ve izleyici eyleme katma üzerine inşa edilmektedir. Bu anlatı yapısında sistem anlatımı görünmez kılma prensibi üzerine şekillenmektedir. Kameranın

<sup>7</sup> Ayna Dünyalar (Mirror Worlds), David Gelertner tarafından 1993 yılında yazılan var olan gerçek dünyanın dijital teknolojiler ile birlikte sanal birer kopyasının çıkartılmasını ifade eden tanımlama, gerçek dünyanın sanal bir kopyası.

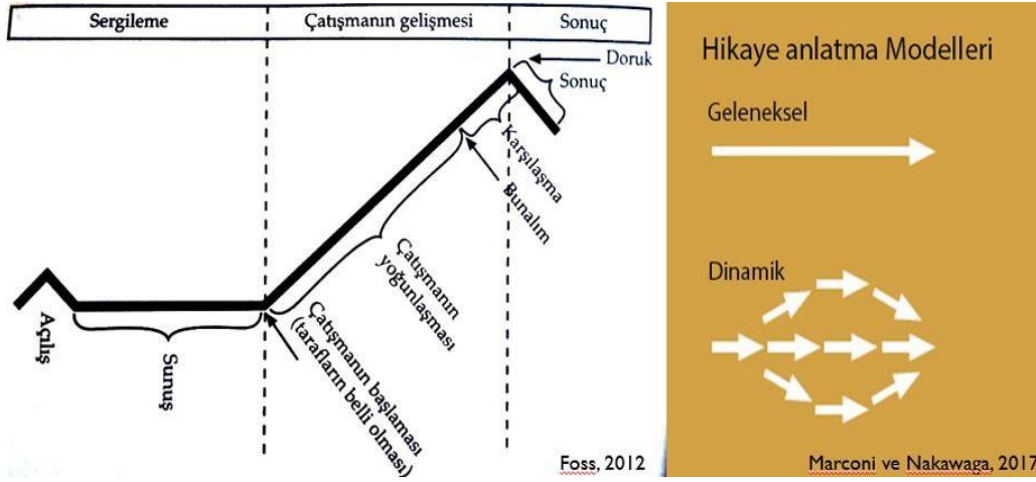
<sup>8</sup> Gerçeğe yakın sanal dünya

görünmez bir gözlemci olarak konumlandırılması ise anlatıcının görünmez kılınarak nesnel bir anlatım yanılması yaratılmaya çalışılır amaç izleyicinin filmin kurmaca olduğunu hissetmeden hikâye ile bütünleşerek olaylara tanık olduğu izlenimini edinmesidir. Duygusal olarak yönlendirilen izleyici film içerisinde doruğa ulaşan gerilimin çözüm kısmında sona ulaşması ile rahatlayarak arınma yaşamaktadır. Modern anlatılarda ise filmlerin belirli bir başı veya sonu yoktur. Filmler çoğunlukla günlük yaşamdan alınan bir kesit ile başlar ve biter. Filmin sınırları içerisinde olayların başı ve sonu yoktur, izleyici bunları düşünmeye sevk edilmeye çalışılır. Filmin başını ve sonunu düşünerek anlamlandırmaya çalışan seyirci salonda kendisini koltuğunda güvende hissedeceği yerde tedirgin ve tamamlanmamışlık hissi içerisinde salondan ayrılmaktadır (Gürkan ve Ozan, 2014: 157-160). Dolayısı ile dijital oyun anlatısının kendi içerisinde birtakım özellikleri klasik sinema anlatısı ile ve de klasik dramın bileşenleri ile kesişmekle birlikte bazı özellikleri ise izleyiciyi düşünmeye sevk etme, kendini güvende hissetmeme gibi bazı özellikleri ise modern anlatı kodları ile kesişmektedir.

| Dramın Oyun Bileşenleri                 | Sinema  | Dijital  |
|---|---|--|
| Mimesis , katarsis                      | Yaşamın taklidi / yeniden yaratılması ve öyküde arınma          | Yaşamın taklidi, öykünün içinde / dışında arınma   |
| Karakter ve özdeşleşme                  | İzleyicinin eylem halindeki kişi ile özdeşleşmesi               | İzleyicinin eylem halindeki kişi ile özdeşleşmesi + oyuncunun kişinin yerine geçerek ulaştığı özdeşleşme |
| Eylem ve mücadele                       | Eylem ve mücadeleyi izleyici özdeşleşmesi yoluyla deneyimleme   | Hem izleyerek hem de fiziksel-reel eylem ile mücadeleye girme  |
| Diyalektik gelişim neden-sonuç ilişkisi | Öyküde, mantıksal sözdizimi sağlamaya yönelik diyalektik mantık | Öykü veya eylem bütünlüğünde diyalektik mantıkta sözdizimi veya olasılıklar mantığı                      |

Tablo 1: Dramatik yapı bileşenlerinin karşılaştırması (Sayılğan, 2015).

Dijital oyunların anlatı yapısı oyunların teknik yapısı dolayısı ile etkileşimli ve dinamik yapıdadır, yani çoğunlukla kullanıcıların eylemleri doğrultusunda hikâyenin akışı yönlendirilmektedir. Dinamik hikâye anlatımında önceden tanımlanmış bir sırada ilerlemeyen bir öykü deneyimi söz konusudur. Her yeni kullanıcı farklı yollar aracılığı ile içeriği aktif olarak keşfetmekte ve deneyimlemektedir (Marconi ve Nakagawa, 2017). Belirli bir standardı olmayan bu yapıyı geleneksel anlatıdan ayıran temel nokta, sonucu, yazarın değil oyuncunun eylemlerinin belirlemesidir (Yengin, 2012: 111). Sinemaya göre daha karmaşık bir yapıya sahip olan dijital oyunlarda oyuncuların bu karmaşık ve dinamik yapıya ayak uydurması gerekmektedir.



Görsel 1: Geleneksel hikâye anlatımı akışı ve dinamik hikaye anlatımı karşılaştırması (Foss, 2012: 162, Marconi ve Nakagawa, 2017: 5)

Geleneksel hikâye anlatımında ve sinemada sergileme, çatışmanın gelişmesi ve sonuç şeklinde ilerleyen yapı, dinamik yapıda her biri kendi içerisinde bir anlatısı olan farklı yolların bir araya gelmesi ve bu yollardan hangisinin izlenerek sonuca ulaşılacağına kullanıcının karar vermesi ile devam eden bir yapıya sahiptir. Bu doğrultuda bakıldığında dijital oyunların dinamik anlatı yapısının kodları ile klasik anlatı sinemasının bazı temel kodlarının kesişiminden faydalanarak bir okuma yapmak sanal gerçeklik anlatısını anlamlandırabilmek adına önemli olarak görülmektedir.

### Trinity VR ve Selyatağı VR Örnekleri

International Data Corporation verilerine göre sanal gerçeklik ve arttırılmış gerçekliğin market payı 2016 yılında 6,1 milyar dolar iken bu rakamın 2020 yılında yaklaşık 143,3 milyar dolar civarında olacağı tahmin edilmektedir (Bang ve Yıldırım, 2018). 2019 yılında ise tüketicilerin harcama hacimleri sanal gerçeklik oyunlarına 4 milyar dolar, etkileşimli video benzeri içeriklere 2 milyar dolar, arttırılmış gerçeklik oyunlarına ise 606 milyon dolar olan payın dağılımı belirleyeceği öngörülmektedir (Framingham, 2018). 2025 yılına gelindiğinde ise yaklaşık 35 milyar dolar hacme ulaşması beklenen sanal ve arttırılmış gerçeklik pazar verilerinde 18,9 milyar dolarlık bölümünü tüketiciye yönelik içeriklerin oluşturması ve bu içerikler içerisinde de video oyunlarının payının 11,6 milyar dolar olması beklenmektedir (Probst, Pedersen ve Dakkak, 2017: 4). Bu verilerden yola çıkarak sanal gerçeklik içeriklerinin geleceğinde en büyük payın yine şu anda olduğu gibi tam etkileşimli dijital oyunlara ait olacağını görmek mümkündür, bu durum sanal gerçeklik teknolojisinin yapısı gereği sahip olduğu etkileşimi yaratmanın en azından şu an için mümkün olan tek yolunun oyun motoru aracılığı ile yapılabilmesinden kaynaklanmaktadır. Buradan hareketle bu çalışmada örneklem olarak seçilen yapımların belirlenmesinde oyun motoru kullanılmış olan veya 360 derece video olarak kayıt edilmiş olan içerikler arasından bir seçim yapılmıştır. *Trinity VR* (2018) örneği arkasında *Universal* gibi küresel sinema endüstrisinin en güçlü şirketlerinden birinin desteği ile üretilmiş olan ve günümüzde en popüler dijital oyun marketi olan Steam platformu üzerinden satışa sunulmuş büyük bütçeli ve ana akım örnek olarak alınmıştır. *Selyatağı VR* (2018) filmi ise Emre Yeksan'ın *Yuva* (2018) filminin senaryosundan hareketle birçok festivalde gösterilmiş ve sanal gerçeklik filmleri çeken Deniz Tortum<sup>9</sup> yönetmenliğinde hazırlanmış olan yerli ve bağımsız bir sanal gerçeklik filmi olarak seçilmiştir.

<sup>9</sup> Bkz. <https://deniztortum.com/>



## Trinity VR: Etkileşimli Sanal Gerçeklik Deneyimi

*Trinity VR* filmi Unlimited şirketi tarafından *Universal*'ın desteği ile Patrick Boivin yönetmenliğinde 2018 yılında hazırlanmış bir sanal gerçeklik deneyimidir. Filmin tanınlarında içerik "etkileşimli sanal gerçeklik deneyimi" ve "büyük bütçeli film macerasında canlı karakterler ile etkileşime geç"<sup>10</sup> ifadeleri kullanılmış ve filmin resmi tanıtım videosunda<sup>11</sup> ise "resmi oynanış tanıtımı" (official gameplay trailer) ifadelerine yer verildiği görülmektedir. Filmi tanımlamak için kullanılan ifadelerden ve tanıtım videosundan bazı bölümlerinde oyun motoru aracılığı ile etkileşim sağlandığı anlaşılmaktadır. 10 dakikalık bir süreye sahip olan içerik yapımcı John Hamilton'un (2018) ifadesi ile toplamda 5 parçadan oluşacak olan serinin ilk parçası olarak tasarlanmıştır. Filmde post apokaliptik bir gelecekte artık insanların var olmadığı ve yapay zekânın tüm dünyayı ele geçirdiği bir dünyada son kalan androidlerin yapay zekâ ile olan mücadelesi deneyimlenmektedir. Bir androidin gözünden deneyimlenen hikâyede kimi zaman yaralanan ve baygınlık geçiren kullanıcı yapay zekanın yarattığı arafta kendisini bulmaktadır. Bu araf aslında filmin üretim aşamasında toplanan hacimsel (volumetric) görüntüden oluşmakta ve senaryoya entegre edilmiş olarak görünmektedir. Hamilton (2018), *Trinity VR* ile ilk etkileşimli sanal gerçeklik kurmaca filmi yaratmak, teknik ve yaratımın sınırlarını zorlamak, büyük bir sanal gerçeklik filmi deneyimi sunmak, yüksek çözünürlük ve kalitede içerik üretmek, sanal gerçeklik anlatısının dilini geliştirmek, geleceğin sanal gerçeklik içerikleri için etkileşimli sanal gerçeklik hikâyesi inşa etmek istediklerini ifade etmiştir. Yapım, toplamda 20 ayda ve 1,5 milyon dolar bütçe ile hazırlanmıştır.



Görsel 2: Trinity VR Kamera Arkası Görüntüleri (Unite Berlin, 2018)

Hamilton (2018) içeriği hazırlarken karşılaştıkları zorlukları şu şekilde sıralamaktadır: dinamik 360 video sekansları yaratmak, canlı videoda etkileşim sağlamak, sinematik geçişler yaratmak. Tüm bu engelleri aşmak için içerik üretilirken 360 derece kayıt alan kameranın yanında point cloud teknolojisi ile mekânın ve aksiyonun hacimsel kaydı çıkartılarak tüm aksiyonun 3 boyutlu bir kopyası yaratılmıştır. Yönetmen sete ve aksiyona hâkimiyetini arttırmak adına filmdeki karakterlerden birisini canlandırarak sette aktif olarak var olmuştur. Hacimsel kayıt olarak alınan zahiri 3 boyutlu görüntüler senaryo içerisine entegre edilerek sinematik bir geçiş efekti olarak kullanılmıştır. Yani elde edilen hacimsel veri çekimler sonrasında senaryoya entegre edilerek kurgu aşamasında planlar arasındaki

<sup>10</sup> Bkz. <https://www.eyecanada.ca/digital-media/details/trinity>

<sup>11</sup> Bkz. <https://www.youtube.com/watch?v=oK46XJqll4o>

kesintisiz geçişi sağlamak için kullanılmıştır. *Nuke*, *Maya* ve *Adobe After Effects* programları ile görsel efektler yaratılmış ve toplanan tüm bu veriler *Unity* oyun motoru içerisinde bir araya getirilerek içerik üretilmiştir.

### Trinity VR Filminin Analizi

#### Anlatı

Anlatı yapısı tek bir hikâye üzerine geriye dönüş ve ileriye atlama üzerine kurulu non-lineer bir akış izlemektedir. Özne bakış açısından kurgulanan anlatıda kullanıcı, hikâyenin içerisindeki karakterlerden birisi olarak konumlandırılmıştır. Kullanıcının hikâyeye adapte olabilmesi için açılıştaki bir giriş metni ile başlar. Hikâyede insanlığın yarattığı bir yapay zekâ kodunun kendini geliştirerek önce insanlığı daha sonrasında ise kendi yarattığı androidlerin yok etme ve tekilliğe ulaşma mücadelesini anlatılmaktadır. Hikâyenin zihinde oturtulması için geriye dönüşler ve ileriye atlamalar arasında diyaloglara ve kilit birtakım cümlelere yer verildiği görülmektedir. Vurulan bir androidin dijital evrene yani kodlar sistemine geçer. Bu sistemin içerisinde tekillik olan yapay zekâ ile bütünleşir ve bir veriye dönüştüğü gösterilir. Hikâyenin sonunda tekilliğin yarattığı bir robotla savaşan androidlerin savaşı o an için kazandığı görülür. Ancak öldürülen robotunda veriye dönüştüğü sırada androidlerin arasından birisine geçiş yaptığı gösterilir, yani tekillik aslında androidlerin zaten arasına sızmıştır.

#### Mizansen

Hikâyenin mizansenleri oluşturulurken eski bir tank fabrikasında gerçek mekânda çekimler yapılmış aynı zamanda da bu mekânın volumetrik olarak 3 boyutlu bir kopyası da çıkartılmıştır. Ayrıca tekilliğin ana merkezi olarak tasarlanan mekân olarak ise Ayasofya'nın volumetrik bir kopyası çıkartılmıştır. Mizansen içerisinde patlama efektleri, ateşler, yağmur damlaları gibi öğeler dijital olarak eklenmiştir. Mekânın kaydı alınırken tavan kısmında ışıklandırma sistemi kullanıldığı için çatı yerine açık gökyüzü ve etkileşimli olarak kullanıcının yüzüne damlayan yağmurlar CGI olarak eklenmiştir. Mizansen içerisindeki aksiyonlar oyuncu hareketleri, sabit kamera açıları ve kamera kaydırma hareketleri ile sağlanmıştır. Kullanıcının hikâyeyi aktif olarak takip edebilmesi adına mizansen içerisinde oyuncu hareketleri ve ses efektleri bir arada kullanılmıştır.



Görsel 3: Trinity VR Hacimsel ve Gerçek Kaydın Eşleştirilmesi (Unite Berlin, 2018)

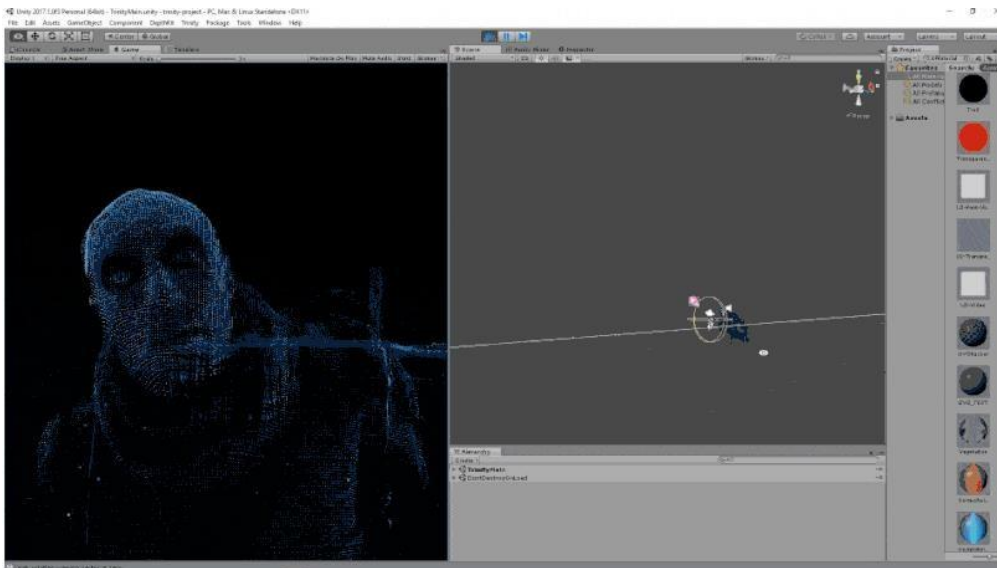
#### Sinematografi

Yapımda on iki adet sabit kamera, dört adet hareketli plan sekans ve aralarda hacimsel (volumetrik) verilerin geçiş olarak kullanıldığı bir form oluşturulmuştur. Kamera hareketleri ve kameranın bakış açısı filmin başından sonuna kadar öznel bakış (point of view) olarak tasarlanmıştır. Geleneksel sinemada görmeye alışık olduğumuz herhangi bir kamera

hareketi bulunmayan içerikte kullanıcının istediği noktaya bakma özgürlüğü bulunmaktadır ancak hikâyenin odak noktasına yönlendirme için ses ve efektler kullanılmıştır. Kullanıcın içeriğe ve akışa müdahale etmesini sağlayacak şekilde hikâye içerisinde özgürleşebilmesi şu anki teknoloji ile ancak oyun motorları aracılığı ile sağlanabilmektedir. Dolayısı ile bu tür uygulamalar, sanal gerçeklik içeriklerini bir filminden çok bir oyuna yaklaştırmaktadır. Işıklandırma için doğal ışık ve özellikle de tavanın olmadığı mekânlarda yapay aydınlatma ekipmanları bir arada kullanılmıştır. Yapay aydınlatmanın kullanıldığı planlarda daha sonrasında CGI ile çatı ve gökyüzü gibi eklemeler yapılmıştır.

### Kurgu

*Trinity VR*, non-lineer bir akış içerisinde geriye dönüşler ve ileriye atlamalar şeklinde kurgulanmıştır. Sanal gerçeklik anlatısında kullanıcıların hikâyeye adaptasyonun kolaylaştırılabilmesi adına hızlı kesme çok tercih edilen geçişler olarak görülmektedir. Yalnızca üç adet hızlı kesme yapılmıştır. Hikâyenin kalan kısmında on adet kararırma açılma, yedi adet hacimsel veri ve bir adet beyaza düşme ile planlar arasında geçiş sağlanmıştır. Hikâyenin başında bir açılış metni bulunmakta ve geleneksel sinemada hikâyedeki aksiyonun yukarı doğru tırmandığı bölüme kadar olan ilk bölümde kararırma açılma efekti ile yumuşak geçişlere yer verilmiştir. Çekimler sırasında gerçek zamanlı olarak kaydedilen 3 boyutlu hacimsel veri kurgu aşamasında senaryoya entegre edilmiş ve hacimsel görüntüler androidlerin dijital evreni olarak tasarlanarak planlar arasındaki geçişlerin kesintisiz bir şekilde yapılmasına olanak sağlamıştır. Aksiyonun tepe yaptığı ve düğüm noktasında ise iki plan arasındaki geçişlerde gerçeklik etkisinin kopmaması ve kullanıcın ilgisinin hikâyede tutulması için hacimsel olarak elde edilen veri geçiş efekti olarak kullanılmıştır. Bu yolla hikâye kesilmeden akmaya devam etmektedir, bir anlamda *invisible cut* (görünmeyen kesme) yapılmıştır. Karakterin (kullanıcın) vurulduğu sahne de ise beyaza düşme ile geçiş yapılmıştır. Film kurgulanırken hacimsel veri ile karakterler ve diyaloglar yeşil perde önünde ayrı ayrı çekilerek eklenmiştir. Gerçek mekânlarda yapılan çekimlerde ise mekân ve aksiyon 360 derece ve stereoskopik olarak kayıt altına alınırken ekstra ekipmanlar ile mekânın ve aksiyonun volumetrik kopyası alınmış ve kurguda üst üste bindirilerek derinlik ve üç boyut hissiyatı elde edilmiştir. Patlama efektleri, yansımalar, yanan ateşler ve gökyüzünden düşen yağmur damlları gibi CGI efektler ise *Nuke*, *Adobe After Effects*, *Maya* ve *Unity* yazılımlarının kombine olarak kullanılması ile bir araya getirilmiştir.



Görsel 4: Trinity VR Unity Motoru İle 3 Boyutlu Kurgu (Unite Berlin, 2018)

## Ses

Trinity VR filminde diyalog, mekânsal ses, dış ses ve özel ses efektleri gibi geleneksel sinemanın kullandığı tüm öğelerden faydalandığı görülmektedir. Aradaki fark sesin 360 derece olarak kaydedilmesi, kurgulanması ve mekâna özel olarak 360 derece ve derinlikli olarak üretilmesidir. Üretim aşamasında mekânın akustiği de dâhil olmak üzere detaylı bir çalışma yapıldığı görülmektedir. Kullanıcının odağının yönlendirilebilmesi adına hikâyenin akışı sırasında ses ve diyaloglar ile yönlendirilme yapıldığı görülmektedir.

### *Orada olma Hissi (telepresence)*

*Trinity VR* yapımında “*orada olma hissi*” tanıklık ve etkileşimin sağlanabilmesi için bazı sahneler öne çıkmaktadır. Kullanıcının sanal ortamı deneyimleyebilmesi için öznel bakışta çatışma sahnelerinden birisinde mermilerden kaçma imkânı (sınırlı bir şekilde ve oyun motoru ile), plan sekans içerisinde ayna karşısında gelindiğinde kendisini ayna görme ve baş hareketlerini takip edebilme ve başını yukarı kaldırdığında karakterin kaskına düşen CGI ile hazırlanmış yağmur damlaları kullanılmıştır. *Trinity VR* yapımının bu noktada “*orada olma hissi*”ni yaratabilmek adına kullanıcıya tam 6DoF<sup>12</sup> hareket özgürlüğü vermediği için bu hissi yaratabilmek için öznel kamera, ayna ve yağmur damlası ve 360 derece ses kaydı gibi detayların yerinde kullanıldığını söylemek mümkündür.

### **Selyatağı VR: 360 derece sanal gerçeklik deneyimi**

*Selyatağı VR*<sup>13</sup> filmi aslında yönetmeni Deniz Tortum’un (2019) ifadesi ile 360 derece bir video formatında hazırlanmış bir filmidir. 13 dakikalık bir deneyim sunan filmin yapımcısı Emre Yeksan’ın *Yuva* (2018) filminin de yapımcısı olan Anna Maria Aslanoğlu. Film *Yuva* filminde kendisini ormana kapatarak betonarme dünyadan kaçan Veysel’in öyküsünü ormanın gözünden izlemeyi sağlamaktadır. Ormanda yaşanan yıkımın ağaçların gözünden deneyimlendiği içerikte zincirleme geçişleri, ışık ve ses ile izleyicinin odağını yönlendirme, bazı görsel efektler ile hikâye farklı bir akstan anlatılarak *Yuva* filminin evrenini genişletmek amacı ile tasarlanmıştır. Deniz Tortum (2019) filmin yaratım aşamasında karşılaşılan zorlukları şu şekilde sıralamıştır:

Çerçeve olmadığı için mizansenini nasıl kurduğunuz çok önemli, seyircinin nereye bakacağını ayarlamak farklı bir zorluk olarak öne çıkıyor, oyuncu yönetimi kaydı başlattıktan sonra arabanın arkasından sesleri dinleyerek yapmak gerekti. Mekânda ses kaydı alındı ancak ses için ekstra post prodüksiyon yapıldı bu özel bir uzmanlık gerektiriyor.

<sup>12</sup> Üç boyutlu uzayda katı bir cismin hareket özgürlüğünü ifade eder. Özellikle, vücut üç dikey ekseninde ileri / geri (dalgalanma), yukarı / aşağı (yükselme), sol / sağ (sallanma) çeviri olarak pozisyon değiştirmekte serbesttir, genellikle üç dikey ekseninde dönme yönündeki değişikliklerle birleştirilir. Sapma (normal eksen), eğim (enine eksen) ve rulo (uzunlamasına eksen)

<sup>13</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=hF15I8\\_2P2M](https://www.youtube.com/watch?v=hF15I8_2P2M)



Görsel 5: Selyatağı VR Filminden bir kare (Tortum, 2019)

*Yuva* filminin yönetmeni Emre Yeksan (2019) ise *Selyatağı* VR filmi üzerinden sanal gerçeklik anlatısına ilişkin fikirlerini şu şekilde ifade etmektedir:

Art alan olmadığı için sürekli olarak bir şeyleri saklamak gerekiyor, tek seferde çekmek gerekiyor, aksiyon içerisinde hareketle veya mekânsal ses ile seyircinin bakışını yönetmek gerekiyor çünkü sinema dilinin çok ciddi bir ögesi olan çerçeve burada yok ve yönetmenin müdahalesi kısıtlı. Görüntü ve ses prodüksiyonu sinemaya göre daha ağır. Boom kullanılmıyor, görsel efektsiz çalışmak çok zor en azından bazı şeyleri sonradan silmek gerekiyor görüntüden. Çekim ölçeği olmadığı için karakterlerin mizansen içerisindeki hareketleri ile ölçekleri ayarlamak gerekti. Filmi 180 derecelik iki parça halinde çekip birleştirmek mümkün fakat yine post prodüksiyonda ve sahne içi mizansende özel ayarlamalar yapmak gerekiyor. Plan-sekansa uygun bir senaryo ile tek seferde çekilmesi gerekiyor. Geleneksel sinemadaki zamansallık kavramı sanal gerçeklik için de mümkün, üst üste bindirme gibi geçiş efektleri kullanılabilir hikâyeye uygun bir şekilde. Yeniden bir dil kurmak gerekiyor, sanal gerçeklik geliştiren ya da genişleten bir format değil de kendi başına yeniden bir görsel dil yaratan bir format olacak.

## Selyatağı VR Filminin Analizi

### Anlatı

Hikâyenin anlatısı lineer bir akış üzerine sıralı olarak yaşanan olayların gösterilmesi üzerine kurulmuş bir yapıdadır. *Yuva* filminden hareketle hazırlanan hikâyede kendisini yok etmeye gelen işçilere karşı bir ağaç ve onun üzerinden ormanın verdiği kendi mücadelesini seyirci kenardan gözlemci olarak deneyimlemektedir. Hikâyede ormandaki ağaçların kesilmesi için köyün boşaltılması ve ormanda kesilecek ağaçların belirlenmesi sırasında etrafta dolaşan polis ve çalışan işçiler işlerini ağırdan alarak yapmaktayken ormandaki en yaşlı ağacın kendi önlemini alarak tüm insanları bayıltarak kendisini bu yıkımdan koruması anlatılmaktadır.

### Mizansen

Hikâyede mizansenler gerçek mekânlarda, gerçek oyuncular ve objeler ile tasarlanmıştır. Mizansen içerisinde seyirci oyuncu aksiyonları ve sesler ile yönlendirilmektedir. Seyircinin istediği noktaya bakma özgürlüğü bulunduğu ana karakterlerin konuşmaları, çıkardıkları sesler ile seyircinin odağı yönlendirilmektedir. Ağacın ses çıkararak konuştuğu noktalarda giren altyazı ve filmin genelinde bulunan diyalogların altyazılarının bulunduğu açı da kullanıcının nereye bakması gerektiğini göstermektedir. Olay örgüsü içerisinde mizansenler plan sekans olarak tasarlanmış ve aksiyon plan içerisindeki oyuncu hareketleri ile sağlanmaktadır.



Görsel 6: Selyatağı VR filminde ağacın konuştuğu plandan bir kare (Tortum, 2019)

### **Sinematografi**

Üç adet dijital aynasız kameranın ayrı ayrı aldığı kayıtlar ile tepe ve dip noktalarda ise 360 derece bir kameranın kayıt alması yolu ile yapılan sabit çekimler bir araya getirilerek 360 derece bir görüntü elde edilmiştir. Seyirci ormanda geçen olaylara dışardan tanık olmaktadır. Hikâyenin tamamı sabit kamera ile çekilmiştir. Herhangi bir kamera hareketi söz konusu değildir. Yalnızca izleyici kendi istediği noktaya bakma özgürlüğüne sahiptir. Sinemadaki kamera hareketleri veya çekim ölçekleri sanal gerçeklik filmlerinde var olmadığından yakın planda çekilmesi gereken noktalarda oyuncuların kameraya doğru yaklaşması yolu ile sabit 360 derece plan içerisinde yakın plan yapıldığı görülmektedir. Aksiyon içerisinde doğrudan akış ile ilgisi olmayan diğer hareketler ise kameraya uzak noktada uzak planda görülmektedir.

### **Kurgu**

Hikâye tamamen siyah üzerinde seslerin gelmesi ile başlamaktadır. Bu açılış planında ormanda karanlıkta el feneri ile Veysel'i arayan kişiler görülmektedir. Seyirci el fenerlerinin ışığı ve ses ile yönlendirilmektedir. Yine seyircinin bakmasının beklendiği açılarda bulunan altyazılar yönetmenin seyirciyi nereye yönlendirmek istediğine dair bir kanıt sunmaktadır. Karanlık ormandan köy meydanına geçişte zincirleme kullanılmaktadır. Filmin kalan kısmında kesme kullanıldığı görülmektedir. Genel olarak mizansen içi aksiyonların hızlı ve hareketli bir yapısı olmaması ve plan değiştirildiğinde seyirciye kendi yönünü bulmasını sağlayacak kadar zaman tanıyacak şekilde plan uzunluğunun tasarlanması ile kesme geçişlerin hikâyenin takibinde bir engel olmadığı görülmektedir. Ormanın kendisini korumak için uğultu çıkararak etrafındaki insanları bayılttığı planlar arasında geçişlerde kesme yapılmıştır. Planlar arası devamlılık ses kuşağının sürekliliği (Uğultu sesi devam etmektedir.) ile sağlanmıştır. Açılıştaki karanlık orman planında gökyüzündeki ışıklar ve parıltılar ile ormandaki ağacın konuştuğu ve etrafındakileri bayılttığı planlarda görsel efektler kullanılmıştır. Planlar arasında geçişler yapılırken bir önceki planda izleyicinin nereye bakması gerekiyor ise diğer planda da ilk açılışta aksiyonun odağı o noktaya yerleştirilerek izleyicinin devamlılığı takip etmesi kolaylaştırılmıştır. Sanal gerçeklik filmlerinin kurgulanması sırasında karşılaşılan en önemli sorunlardan birisi olan seyircinin bakış yönünü tahmin edebilmesi sorunu, bu yapımda aksiyonun doğru yerleştirilmesi ile çözülmüştür. Filmin tamamı gerçek mekânlarda doğal ışık ile çekilmiştir.



Görsel 7: Selyatağı VR filminden doğal mekanda gündüz çekilen plandan bir kare (Tortum, 2019).

## Ses

*Selyatağı VR* anlatısının en önemli unsurlarından birisi ses olarak görülmektedir. Planlar arası devamlılığın ses ile yapılması, seyircinin yönlendirilmesinde sesin kullanılması, plan içerisindeki aksiyonlarda sesin doğru yönlendirilmesi ve ortam seslerinin 360 derece olarak kayıt edilmesi mekânı ve hikâyeyi hissetmek konusunda önemli işlev görmektedir. Kuş sesi ve diğer bazı doğa seslerinin yapay olarak eklenmiş olduğu belirtilmekle birlikte 360 derece olarak başarılı bir şekilde kurgulanan seslerin gerçeklik etkisine olan katkısı görülmektedir. Oyuncuların sesleri yaka mikrofonu ile alınmıştır ve sesin seyirciye olan uzaklığı ve derinliği 360 derece olarak alınan ses kaydı ile eşlenmesi ile oluşturulmuştur. Sanal gerçeklik filmlerinde gerçeklik etkisinin yaratılmasında görüntü ile birlikte başta gelen ses kurgusunun bu yapımda başarılı bir şekilde yapıldığını söylemek mümkündür.

### *Orada Olma Hissi (telepresence)*

İçerisinde herhangi bir oyun motoru veya 3D yazılımı bulunmadan doğrudan 360 derece olarak gerçekleştirilmiş olan içeriklerde "orada olma hissi" için ses kurgusu ve mizansen içerisindeki aksiyonlar önem kazanmaktadır. Anlatı doğal ortam sesleri ve ses efektleri ile desteklenerek 360 derece olarak gerçekten o ormanda olma ve hikâyeyi deneyimleme üzerine kurulmuştur. *Selyatağı VR*, 360 derece bir video olarak "orada olma hissi"ni oyuncunun kameraya doğru yaptığı hareketler, mekân ve diyalog seslerinin 360 derece olarak nitelikli bir şekilde kullanılması ile başarmış görünmektedir. *Selyatağı'*nda kullanıcının ormanla etkileşim kurabilmesi, ormandaki ağaçların bakış açısından ortamın içinde olabilmesi ve ses kurgusu ile de sarmalayan yapısı ile 'orada olma hissini' özel bir deneyime dönüştürebilmektedir.

Yapımların çözümlemeleri, yönetmen ile yapımcıların görüşleri ve literatürde daha önce yapılmış çalışma ve yaklaşımlardan yola çıkarak, sinema biçemi ile sanal gerçeklik biçemi arasındaki temel farklara Tablo 2' de yer verilmiştir.

| SİNEMA ANLATISI                               | SANAL GERÇEKLIK DENEYİMİ  |
|---|---|
| Yönetmenin belirlediği pencere ve çerçeve     | Kullanıcı tarafından karar verilen 360 derece küresel özgür bir bakış |
| Açı, karşı açı, çekim ölçeği, plan vb. öğeler | Çoğunlukla yok / mizansen ve senaryo içerisi düzenleme ile içeriğe    |

|  |  |
|--|--|
|  | göre değişken  |
| <b>Kurgu</b>   | Plan sekansa uygun senaryo ile minimum kurgu veya tamamen CGI ortamında hazırlanan içeriğe uygun senaryoya dayalı etkileşimli hikaye kurgusu   |
| <b>Aygıt teorisi</b>   | Kameranın yerine geçerek kenardan olaya tanık olan / olaya müdahil olan kullanıcı (POV) ve değişen aygıt teorisi ve Platon'un mağara alegorisi   |
| <b>2 boyutlu perdeden yansıyan 3 boyutlu uzam yaratma</b>          | Tam 360 derece ve stereoskopik olarak tasarlanmış mekan ve derinlik hissi ile mekanı ve hikayeyi doğrudan deneyimleme  |
| <b>Hikâyeye güvenli mesafeden skopofilik bakış</b>                 | 3 boyutlu uzamın direk içerisinde bulunma ve etkileşime geçerek sonuca ve anlamlandırmaya etki ederek kullanıcıya dönüşen seyirci  |
| <b>Dramatik aydınlatma / Işık kullanımı</b>                        | Gerçek mekânda ham ve parçalı kayıt ile post prodüksiyonda veya mizansen içerisinde doğal aydınlatma ile / hacimsel kayıt ve post prodüksiyon ile oyun motoru üzerinden limitsiz alternatifli aydınlatma |
| <b>Kesme ve geçişler</b>   | Senaryoya entegre görsel efektler veya planlar ile geçiş / sinematik veya senaryoya özgü özel geçişler   |
| <b>Senaryo</b>   | Mümkün olan en uzun ve aralıksız çekime, plan sekansa uygun tasarlanmış olan, sahne ve mizansen içerisindeki yönlendirme araçları ve etkileşimli öğeleri detaylı olarak tasarlanmış senaryo              |
| <b>Mizansen ve oyunculuk</b>                                       | 360 derece olarak olası senaryolara göre hesaplanmış mizansen ve kesintisiz oyunculuk ile tek seferde yapılan çekim / post prodüksiyon ile parçalı çekimlerin birleştirilmesi ile                        |
| <b>Zaman ve mekân kurgusu / algısı</b>                             | Sinemasal zaman ve mekân ile eş değer olarak zamansal ve mekânsal olarak hikâyeyi / olayı doğrudan tanık olarak yaşama, deneyimleme.   |
| <b>Kurucu çekim, açılış sekansı vb.</b>                            | Tutorial (oyunlarda), sinemadaki örnekleri ikame edebilecek olan intro metni (örn. Star Wars), dış ses, anlatıcı video veya yazı   |
| <b>Diyalog ve ortam sesleri, foley ve ses kurgusu</b>              | 360 derece ambisonic olarak tasarlanmış yönel ses ve foley sesler ile özel uzmanlık gerektiren ses kurgusu ve mizansen içinde ses ile yönlendirme  |
| <b>CGI ve görsel efektler</b>                                      | Dijital sinemada kullanılan tüm CGI ve görsel efektler ile etkileşimi sağlayan oyun motorları ile üretilen içeriklerin entegrasyonu  |
| <b>Sahne ve plan içi hareket ve ses ile izleyiciyi yönlendirme</b> | Sinemadaki gibi sahne, perspektif ve plan içi hareket ve ses ile kullanıcıyı yönlendirme, bağlam ve beklenti yaratma   |
| <b>Özdeşleşmeyi sağlayan unsurlar (ayna, öznel bakış vb.)</b>      | Ayna, öznel bakış, ortamla etkileşime geçme, haptik geri bildirim alma yolu ile ortamı deneyimleme   |
| <b>Doğrusal olarak ilerleyen hikâye akışı ve son</b>               | Kullanıcıların tercihleri doğrultusunda farklı yollardan ilerleyebilen ve farklı sonuçlanabilen dinamik akış ve anlatı   |

Tablo 2: Sinema Anlatısının Kullandığı Kodlar ve Sanal Gerçeklik Deneyimi Karşılaştırması



Yukarıdaki tabloda yapılan karşılaştırma ve çıkarımlar zamanla örnekler artmaya ve gelişmeye devam ettikçe değişebilecek olmakla birlikte mevcut örnekler ve literatür izleğinde oluşturulmuştur.

## Sonuç

Gerek sanal gerçeklik teknolojisine ait literatüre gerekse de var olan üretilmiş içeriklere bakıldığında bu yeni anlatı aracının kendine has özellikleri olan ancak kendisinden önceki diğer tüm anlatı araçlarının da var olan kodlarından da faydalanan ve geliştiren yeni bir dili olduğu açıktır. Henüz teknolojik olarak son formunu almamış olan hatta hızla ilerleyen teknolojik gelişmeler ışığında gelişmeye devam eden bir teknolojinin, anlatı kodlarına ilişkin kesin ve net kurallar koymak mümkün olmadığı kadar yanlış bir yaklaşımdır. Fakat var olan verilerden hareketle çıkarımlar yapmak ve öngörülerde bulunmak, bu teknolojinin biçimini kavramak ve gelecekteki çalışmalara veri yaratmak açısından önemlidir.

Sanal gerçeklik anlatısının kodlarının izi sürerken örneklem olarak seçilen içeriklerin CVR (Cinematic Virtual Reality) veya TVR (True Virtual Reality) olarak ayrıldını yapmak ve içeriğin üretim biçimi ve türü üzerinden çıkarımlarda bulunmak bu aracının dilinin gelişimi bağlamında en önemli noktalardan birisidir. Ancak her bir içerik kendi bünyesinde farklı kollarından bu dilin gelişimine katkısını sunmaya devam etmektedir. *Trinity VR*, tam olarak bir TVR içeriği olmamakla birlikte bu teknolojinin yaratım limitlerinin yaratıcıların zihinleri ile sınırlı olduğunun bir göstergesi olması bakımından önemli bir örnektir. İlerleyen dönemlerde sinematik bir görsel kalitede tamamen oyun motoru ile tam etkileşimli bir şekilde tasarlanmış sanal gerçeklik deneyimlerinin üretileceğinin bir göstergesi olan *Trinity VR*, bu konuda öncül bir örnek olarak ayna, sudaki yansımalar vb. öğelerin kullanımı, mekânsal farkındalık için kullanılan yağmur damlaları ile ışık ve gölge kullanımı, hacimsel veriler ile oyun motorunun birlikte kullanılması gibi bazı kodların ve kuralların nasıl kullanılabileceği noktasında da yönlendirici bir çalışmadır. Sanal gerçeklik teknolojisinin verdiği imkanları sonuna kadar zorlamak ve bu yeni aracın dilinin oluşturulmasında öncü çalışmalardan biri olmak üzere önemlidir. Daha fazla oyunsallaştırma daha fazla kullanıcı etkileşimi ile hikâyenin sonucuna doğrudan etki edebilen kullanıcının yaratılabileceğini ve bunun sinemanın kodları ile bir arada kullanılarak bir dil oluşturulabileceğine ilişkin önemli örnekler barındırmaktadır.

*Selyatağı VR* filmi ise sinemanın kodlarını sanal gerçeklik anlatısına entegre etmeye veya ona uygun bir şekilde dönüştürmeye çalışarak üzerinde detaylı olarak düşünülmüş ve tasarlanmış yerli ve bağımsız bir yapımla ilgili önemli bir yere sahiptir. Türkiye şartlarında sanal gerçeklik filmlerinin ana akım medyada veya festivallerde henüz yer bulamadığı düşünüldüğünde yerli üretim bir içeriğin 75. Uluslararası Venedik Film Festivali ile birlikte toplamda 10 farklı festivalde gösterilmiş olması (Tortum, 2019) filmin ne kadar başarılı olduğunun bir göstergesidir. Cannes, Sundance ve Venedik gibi (Bradley, 2017) birçok önemli film festivalinin sanal gerçeklik içeriklerine özel bir bölüm açtığı göz önünde bulundurulduğunda sanal gerçeklik içeriklerinin yalnızca ana akım ve büyük bütçeli olanlar değil daha bağımsız ve sanatsal olan içeriklerinin de dünya çapında ne kadar önemli olarak görüldüğünün bir göstergesidir. *Yuva* filmi izleyenlerin hikayesini daha iyi anlayabileceği ama hiç izlemeyenlerin de kendi başına bir hikayesi olduğunu rahatlıkla anlayabildikleri bir ekolojik yıkım karşıtı bir yapımla ilgili olan *Selyatağı VR*, görsel kalitesi, mizansen içerisindeki düzenlemeleri ve mizansen içi aksiyon ve ses ile seyircinin yönlendirilmesi bakımından sanal gerçeklik anlatısının dili bağlamında büyük bütçeli yapımlara ihtiyaç olmadan da sinemanın bazı kodlarının sanal gerçeklik diline entegre edilerek dönüştürülmesi ile mümkün olabildiğini göstermesi anlamında iyi bir örnektir. Her ne kadar hem Deniz Tortum'un ifadesinde belirttiği hem de mevcut literatürden de anlaşılabilirliği üzere gerçek

bir sanal gerçeklik deneyimi olmayan, sadece bir 360 derece video formatı da olsa *Selyatağı VR* gibi daha bağımsız ve görece düşük bütçeli yapımlar da tıpkı büyük bütçeli ve daha etkileşimli yapımlar gibi sanal gerçeklik anlatısının dilinin geliştirilmesi sürecinde önemli bir yere sahiptir. *Trinity VR* gibi büyük bütçeli yapımların bu yeni teknolojinin anlatısına ilişkin temel kodların belirlenmesinde önemli bir itki güç olduğunu da unutmamak gerekmektedir. Sınırları ve olanakları henüz net bir şekilde belirlenmemiş bir teknolojinin keşfedilebilmesi adına gerekli yatırımları yapmak doğal olarak bütçe gerektiren bir iştir. Dolayısı ile *Trinity VR* içeriği *Selyatağı VR* filmine nazaran sanal gerçeklik teknolojisinin geleceğine dair daha fazla veri barındırmaktadır. Bu iki farklı içerik te kendi kulvarlarında bu anlatı dilinin kodlarını oluşturmada birbirlerinden faydalanmaya devam edecek gibi görünmektedir.

Genel olarak bakıldığında geleneksel sinemanın anlatısında kullandığı bazı tekniklerin sanal gerçeklik içinde kullanılabilir olduğunu, bazılarının ise dönüşüme uğradığını görmekteyiz. Yönetmenin belirlediği çerçevenin ve kadrajın sanal gerçeklikte kullanıcıya özgür bir bakış açısı olarak dönüşmektedir. Geleneksel anlatıdaki açı-karşı açı, plan ölçek vb. anlatı araçlarının sanal gerçeklikte çoğunlukla yer almadığını ya da mizansen veya senaryo içi düzenlemelerle uygulandığını görmekteyiz. Klasik kurgu plan sekansa uygun bir şekilde dönüşmekte ve senaryoya entegre kesme ve geçiş efektleri ile bir araya gelerek anlatının önemli bir aracı haline gelmektedir. Oyunculunun ve mizansen kurgusunun senaryo ile birlikte daha fazla birbirine bağlı bir hale geldiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Görsel efektler ve ses kurgusu "orada olma" hissiyatını derinleştirmede önemli bir etken olarak daha da fazla önem arz etmektedir. Seyirciyi oyuncu hareketleri ve mizansen içerisindeki ses ve aksiyonlar ile yönlendirme ise tıpkı geleneksel sinemada olduğu gibi sanal gerçeklik anlatısında da önemli bir yere sahiptir ve son derece etkili bir biçimde işlemektedir.

VR yeni anlatım tekniklerini gerekli kılıyor ancak ilk üretimler tıpkı sinemanın yaramaz çocukları gibi gelişen televizyon ve videoda olduğu gibi sinema biçimini taklit etmektedir. Tıpkı sinemasal öyküler içeren video oyunları gibi. Nasıl zamanla televizyon ve video kendi etik ve estetik kodlarını oluşturduysa VR da kendi etik ve estetik kodlarını oluşturacaktır. Ancak, ilk örnekler ağırlıklı olarak sinemasal VR uygulamaları, sinema anlatımı üzerinden ilerlemektedir. VR yapımlarında senaryo ve mizansenin farklı bir önem kazandığını görmekteyiz. Geleneksel sinemada kimi zaman hikâyenin akışına ve senaryonun gereğine göre kullanılan plan sekansların VR yapımlarında daha fazla tercih edildiğini söyleyebiliriz. VR içeriklerinin en temel gücü olan mekân içerisindeki var oluş hissinin daha etkili olarak kullanılması için sürekli değişen plan ve sahneler ters etki oluşturmaktadır. Geleneksel sinemanın da kullandığı mizansen içerisinde ses ve hareket ile seyirciyi yönlendirme VR içeriklerinde de etkin bir şekilde kullanılmaktadır. Sinemasal zaman ve mekânın, kesme ve geçişlerin, dramatik aydınlatma gibi kodların VR içeriklerinde de kullanıldığını söylemek mümkündür. Bununla birlikte sanal gerçeklik deneyimlerinin sinema anlatısından ayrılan en temel noktaları ise, 3 boyutlu bir şekilde derinlik hissiyatını vererek mekânı doğrudan deneyimleme, ambisonic (küre biçiminde tasarlanmış ses dağılım alanı) ses ve diyalog kurgusu sıralanabilir. Tüm bu özelliklere bir de etkileşim ve akışa müdahale eklendiğinde içeriğin formunun ve anlatının daha da farklılaşacağını söylemek mümkündür. CVR ile TVR arasındaki ayrımın gelişen teknoloji ile daha da bulanıklaşacağı düşünüldüğünde temel hareket noktasını oyun motorlarından alan VR deneyimleri dijital oyun ile sinema filmi arasında farklı bir araç olarak kendi biricik formunu ve anlatısını oluşturacaktır.

## Kaynakça

- Ağaoğlu Ercan, E. (2019). *Sanal Gerçeklik, Hakikat Kavramının Dönüşümü ve Popüler Kültürdeki Yansımaları*. Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi, 34, 115-143
- Andrew, J. D. (2010). *Büyük Sinema Kuramları*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Aylet, R., Louchart, S. (2003). *Towards a Narrative Theory of Virtual Reality*, Virtual Reality, 7: 2-9.
- Bang, E., Yıldırım, Ç. (2018). *Virtually Empathetic?: Examining the Effects of Virtual Reality Storytelling on Empathy*. In: Chen J., Fragomeni G. (eds) Virtual, Augmented and Mixed Reality: Interaction, Navigation, Visualization, Embodiment, and Simulation. VAMR. Lecture Notes in Computer Science, vol 10909. Springer, Cham.
- Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel Serüven* Çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Basu, A. (2019). *A brief chronology of Virtual Reality*. New York: Cornell University, arXiv:1911.09605
- Baudry, J. L. (1986). *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*. In: Philip Rosen (eds.) Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader. New York: Columbia University Press. 286-298.
- Bazin, A. (1966). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?* İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Berger, A.A. (1996). *Narratives in popular culture, media and everyday life*. London: Sage Publications.
- Bordwell, D., Thompson, K. (2008). *Film Sanatı*. Çev. Ertan Yılmaz, Emrah Suat Onay. Ankara: De Ki
- Bradley, M. (2017). *Top 38 VR Film Festivals to Attend in 2018*. <https://veer.tv/blog/top-vr-film-festivals-to-attend/>, Erişim Tarihi: 06 Nisan 2020.
- Brey, P. (2014). *The Physical and Social Reality of Virtual Worlds*. In: M. Grimshaw (eds.) The Oxford Handbook of Virtuality. 42-54. Oxford: Oxford University Press.
- Brown, W. (2013). *Supercinema: Film-Philosophy for the Digital Age*. New York: Berghahn Books.
- Caillois, R. (2006). *The Definition of Play and The Classification of Games*. In: Katie Salen ve Eric Zimmerman (eds.) The Game Design Reader A Rules of Play Anthology. 122-155. England: MIT Press.
- Crawford, C. (2003). *Chris Crawford on Game Design On Game Design*. USA: New Riders.
- Deterding, S., Khaled, R., Nacke, L. E., Dixon, D. (2011). *Gamification: Toward A Definition*. <http://gamification-research.org/wp-content/uploads/2011/04/02-Deterding-Khaled-Nacke-Dixon.pdf>, Erişim Tarihi: 06 Nisan 2020.
- Dönmez, S., Erkıılıç, H. (2018). *360 Derece Sanal Gerçeklik Uygulamalarını Sinema Kuramı Üzerinden Okumak Mümkün Mü?*. Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 2 (1), 40-56.

Elsaesser, T., Hagener, M. (2014). *Film Kuramı Duyular Yoluyla Bir Giriş*. Çev. Barış Yıldırım, Berhan Soner. Ankara: Dipnot Yayınları.

Fonseca D. (2016). *Effect of Immersive (360° ) Video on Attitude and Behavior Change*, Master Thesis, Aalborg University, Denmark.

Foss, B. (2012). *Sinemada ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji*. Çev. Mustafa Gerçekler. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Framingham, M. (2018). *Worldwide Spending on Augmented and Virtual Reality Expected to Surpass \$20 Billion in 2019, According to IDC*. <https://www.idc.com/getdoc.jsp?containerId=prUS44511118>, Erişim Tarihi: 06 Nisan 2020.

Frasca, G. (2001). *Rethinking Agency and Immersion: Video Games As A Means Of Consciousness-Raising*, Digital Creativity, 12(3), 167-174.

Giannetti, L. (2002). *Understanding Movies*. New Jersey: Prentice-Hall Inc.

Gödde M., Gabler F., Siegmund D., Braun A. (2018) *Cinematic Narration in VR – Rethinking Film Conventions for 360 Degrees*. In: Chen J., Fragomeni G. (eds) *Virtual, Augmented and Mixed Reality: Applications in Health, Cultural Heritage, and Industry*. VAMR. Lecture Notes in Computer Science, vol 10910. Springer, Cham.

Gürkan, H, Rengin Ozan. (2014). *Butterfly Effect Filmi Örneğinde Karşı Sinemanın Hollywood'da Dönüşümü*. Global Media Journal: Tr Edition 4, Bahar (8).

Hamilton, J. (2018). *Trinity: Next Level Graphics for Cinematic VR*. Unite Berlin 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=cTqHuIZd-h4>, Erişim Tarihi: 06 Nisan 2020.

Harari, Y. N. (2015). *Sapiens, Hayvanlardan Tanrılara İnsan Türünün Kısa Bir Tarihi*. Çev. Ertuğrul Genç. İstanbul: Kolektif Kitap.

Huizinga, J. (2018). *Homo Ludens*. Çev. Orhan Düz. İstanbul. Alfa Yayınları.

Isherwood, C. (2016). *Prater'in Menekşesi*, Çev: Betül Kadioğlu. İstanbul:YKY

Jerald, J. (2016). *The VR Book Human-Centered Design for Virtual Reality*, ACM Books.

Jull, J. (2011). *Half-Real: Video Games Between Real Rules and Fictional Worlds*, London: The MIT Press Cambridge.

Krucauer, S. (2015). *Film Teorisi*. Çev: Özge Çelik. İstanbul: Metis

Leotta, A., Ross, M. (2018). *Touring the "World Picture": Virtual Reality And The Tourist Gaze*, Studies in Documentary Film, 12:2, 150-162.

Lewis, J. (2014). *Essential Cinema: An Introduction to Film Analysis*. Boston: Wadsworth.

Lombard, M., Ditton, T. (1997). *At The Heart Of It All: The Concept of Presence*. Journal of Computer-Mediated Communication, Volume 3, Issue 2, 1

Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. England: The MIT Press Cambridge

Marconi, F., Nakagawa, T. (2017). *The Age of Dynamic Storytelling A guide for journalists in a world of immersive 3-D content*. AP Insights.

Murray, J. H. (2012). *Inventing The Medium*. England: The MIT Press Cambridge

Nash, K. (2018a). *Virtually Real: Exploring VR Documentary*. *Studies in Documentary Film*, 12:2, 97-100.

Nash, K. (2018b). *Virtual reality witness: exploring the ethics of mediated presence*, *Studies in Documentary Film*. 12:2, 119-131.

Odabaş, B. (2015). *Andre Bazin*. (eds.) Zeynep Özarslan Sinema Kuramları 1 içinde, 155-180. İstanbul: Su Yayınevi.

Perez, J. M. (2016). *Cinematic Virtual Reality: A Definition and Classification Proposal*. Treball de fi de grau, Facultat de Ciències de la Comunicació, Departament de Publicitat, Relacions Públiques i Comunicació Audiovisual. Barcelona: Autonomous University. <https://www.semanticscholar.org/paper/Cinematic-Virtual-Reality%3A-A-Definition-and-P%3A9rez-Fossas/ea2e8900e1b9bffe88acb7043d6e1a53bdb07001> Erişim Tarihi: 06 Nisan 2020.

Probst, L., Pedersen, B., Dakkak, L. (2017). *Digital Transformation Monitor Augmented and Virtual Reality*. *Internal Market, Industry, Entrepreneurship and SMEs*.

Richardson, L. (1990). *Narrative and sociology*. *Journal of Contemporary Ethnography*, 19, 116-135.

Roberts, J. M., Arth, M. J., Bush, R.R. (1959). *Games In Culture*. *American Anthropologist*, New Series, Vol. 61, No. 4, 597-605

Sayılgan, Y. (2015). *Sinemasal Bir Yarattı Biçimi Olarak Dijital Oyunlar*. Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sinema ve Televizyon Ana Sanat Dalı, yayımlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.

Serter, S. S. (2005). *Sinemada Biçem: Lütfi Ömer Akad Sineması*. Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema Televizyon Anabilim Dalı, yayımlanmamış doktora tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

Sherman, R. W. & Craig, A.B. (2019). *Understanding virtual reality*. Cambridge, USA: Morgan Kaufmann.

Sherman, R. W., Craig, A.B., (2003). *Understanding virtual reality*, California, USA: Elsevier Science.

Sherman, W.R., Craig A.B., Will, J.D. (2009). *Developing Virtual Reality Application, Foundation of Effective Design*. China: Morgan Kaufmann Publication.

Slater, M., Wilbur, S. (1997). *A framework for immersive virtual environments (FIVE): speculations on the ole of presence in virtual environments*. *Presence Teleoperators Virtual*. 6. 603-616

Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. Çev. Çiğdem Asatekin, Selda Salman. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Steuer, J. (1992). *Defining Virtual Reality: Dimensions Determining Telepresence*. *Journal of Communication*, 42: 73-93.

Sutton-Smith, B. (1999). *Overview: Methods In Children's Folklore*. In: (eds.) Brain Sutton-Smith, Jay Mechling, Thomas W. Johnson, Felicia R. McMahon. *Children's Folklore A Source Book* 63-75. Utah: Utah State University Press.

Thomas, S. (2019). *The Star in VR*. *Celebrity Studies*, 10:6, 453-468.

Tortum, D. (2019). *Floodplain*. <https://deniztortum.com/floodplain>, Erişim Tarihi: 06 Nisan 2020.

Tortum, D. (2019). *Sanal Gerçeklik Atölyesi. 8. Atıf Yılmaz Kısa Film Festivali*. Atölye ve Söyleşiler. Mersin. <http://atifyilmazkisafilm.com/program/>, Erişim Tarihi: 06 Nisan 2020.

Uricchio, W. (2016). *Putting VR in Perspective*. Keynote: Virtually There: Documentary Meets Virtual Reality. MIT Open Documentary Lab. <https://www.youtube.com/watch?v=SR5xRESAt98>, Erişim Tarihi: 06 Nisan 2010

Ünal, R., Dönmez, S. (2018). *360-Degree Video News Reporting*. In: (eds.) Nurettin Güz, Ceren Yegen, *Media With Its News, Approaches And Fractions In The New Media Age* Berlin: Peter Lang.

Witmer, B., Singer, M. J. (1998). *Measuring Presence in Virtual Environments: A Presence Questionnaire*. U.S. Army Research Institute for the Behavioral and Social Sciences.

Yeksan, E. (2019). *Sanal Gerçeklik Atölyesi. 8. Atıf Yılmaz Kısa Film Festivali*. Atölye ve Söyleşiler. Mersin. <http://atifyilmazkisafilm.com/program/>, Erişim Tarihi: 06 Nisan 2020.

Yengin, D. (2012). *Dijital Oyunlarda Şiddet*. İstanbul: Beta.

## Görme Biçimleri ve Video Anlatı

Tarık Aylan\*

### Özet

*Bu metinde, Rene Descartes, Brauch Spinoza ve Gotfried Wilhelm Leibniz'in kavramlarıyla erken modern dönemde insanın sahip olduğu bakış kavramı belirginleştirilmeye çalışılmıştır. Bu filozoflardan kısa bir süre sonra bakışın mekanik yönünü ve düşüncenin yasalarını formüleştirmeye çalışan düşünürlerin çalışmaları ifade edilmiştir. Temsili imajdan farklı ve insan gözünden bağımsız olarak teknik imaj üretebilen fotoğraf makinasının icadından sonra insan bakış açısı zenginleşmiş ve yeni görme biçimleri kazanmıştır. Bu çalışmada insanın teknik imaj üreten fotoğraf makinası, sinema ve video gibi aparatları kullanarak daha farklı görüş açılarına sahip olacağı ve düşünebileceği ifade edilmiştir.*

*Hareketli görüntüyü kaydedebilen sinema sesin de katılımıyla kendine özgü bir anlatı oluşturabilmiştir. Sinemadan yaklaşık 70 yıl sonra ortaya çıkan ve sinemanın anlatısını da taklit edebilen video aygıtı zamanımızda birçok alanda kullanılmakla birlikte kendine özgü bir anlatı oluşturmuştur. Bu çalışmada, videonun sanat ve bilimdeki kullanımları ile öznelliğe yakın oluşu tanımlanmış ve görme biçimlerine sağlayabileceği yeniliklerin potansiyeli belirginleştirilmiştir. Teknik imaj üreten video ile görüp, bu aygıtla daha farklı düşünebileceğimiz iddia edilmiştir.*

**Anahtar Kelimeler:** Görme Biçimleri, Video Anlatı, Bakış, Video Aracılığıyla Görmek, Video ve Öznellik, Video ve Sosyal Bilimler

---

\*ORCID: 0000-0002-9839-1729  
E-Mail: tarikaylan@gmail.com  
DOI: 10.31122/sinefilozofi.674337

Geliş Tarihi - *Recieved*: 15.01.2020  
Kabul Tarihi - *Accepted*: 04.04.2020

## The Ways Of Seeing And Video Narrative

Tarık Aylan\*

### **Abstract**

*In this text, by using the concepts of Rene Descartes, Brauch Spinoza and Gotfried Wilhelm Leibniz, the concept of human view in the early modern period have been tried to clarify. Shortly after these philosophers, the works of the thinkers who tried to formulate the mechanical aspect of the gaze and the laws of thought were expressed. After the invention of phptograph, which is different from the representative image and can produce technical image independently of the human eye, the human perspective has enriched and gained new forms of vision. In this study, it is stated that people will have different perspectives and think by using apparatus such as camera, cinema and video which produce technical image.*

*The cinema, which can record the motion picture, was able to create its own narrative with the participation of sound. The video device, which emerged about 70 years after the cinema and can imitate the narrative of the cinema, has been used in many fields of our time, but has created a unique narrative. In this study, the use of video in art and science and its proximity to subjectivity have been defined and the potential of the innovations that it can provide to visual forms has been clarified. It is claimed that we can see with the video that produces technical image and think differently with this device.*

**Key Words:** Ways Of Seeing, Video Narration, Gaze, Seeing Through Video, Video and Subjectivity, Video and Social Sciences

---

\*ORCID: 0000-0002-9839-1729  
E-Mail: tarikaylan@gmail.com  
DOI: 10.31122/sinefilozofi.674337

Received - *Geliş Tarihi*: 15.01.2020  
Accepted - *Kabul Tarihi*: 04.04.2020



## Giriş

Bakışın diğer duylardan farklı olarak sahip olduğu ayrıcalık sayesinde ortaya çıkan ürünler ve düşünceler başlangıçta sadece yazı içerisinde ikame etmiştir. Yazılı ürünler sayesinde yaşama dair anlatılar filozofların eserlerinde kendini göstermişlerdir. Özellikle Rene Descartes, Brauch Spinoza ve Gotfried Wilhelm Leibniz'in felsefeleri erken modern dönemden itibaren insanın üzerinde etkili olmuştur. Bu akılcı filozofların çalışmaları modern anlamda bakışın oluşmasında ve önceki dönemlerden farklı görme biçimlerinin belirginleşmesinde önemlidir. 19. Yüzyıla kadar insanın kendine özgü bakışını ve görüşlerini başkalarına aktarabilmek için yazıdan başka bir seçeneği yokken fotoğraf makinesinin keşfiyle bakış konusunda bambaşka değerler dizgesine bir geçiş yapılır.

Fotoğrafın ortaya çıkış yıllarının Sanayi Devrimi sürecinin yaşandığı yıllara denk gelmiş olması belki rastlantısal olabilir ama fizik ve kimya gibi disiplinlerin gelişmesiyle bilimsel düşüncenin belli bir aşamaya gelmiş olmasının bu aparata olan katkıları da azımsanacak gibi değildir. Fotoğrafın icadından sonra ise görüş konusunda bir paradigma atlayışının yaşandığı görülmektedir. Göz, görüş alanındaki biricikliğini yitirirken fotoğraf, gerçekliğin bir çeşit izini sunar ve bunu farklı fotoğrafçıların objektiflerinden yapar. Temsili imajdan farklı olan teknik imajla beraber yavaş yavaş insanın bakışı da mekanikleşmeye başlar. Bu aygıt yeni görme biçimleri oluşmasına olanak sağlamıştır.

İnsanın görme biçimi ve kaçınılmaz olarak görüşüyle ilintili düşünme şekilleri onun yer almış olduğu kültürdeki kitle iletişim araçları ve görsel-işitsel ortamların varlığıyla yakından ilişkilidir. Özellikle 20. yüzyılda ortaya çıkan sinema, televizyon ve video gibi görsel-işitsel ortama sahip modern araçlar kişinin görme ve düşünme biçimlerini önemli oranda değiştirmiştir. Geçtiğimiz yüzyılda sinema, dünyayı kısmen temsil edebilmekle birlikte onun insanın duygularını da etkilediği aşikârdır. Böylece insan teknik imaj üreten aygıtlar aracılığıyla kendi gözünden farklı olan bakış açılarına sahip olmuştur. Bakış ile teknik imaj üreten aygıtlar arasında bir benzerlik vardır. Bu aygıtlar aracılığıyla insan, kendi gözünden farklı olarak başkalarının görmüş olduğu imajları görmenin ötesinde "okumaya" başlamıştır. Teknik imajlar temsili imajlardan farklı olarak okunabilen türden imajlardır. Artık okumak için insanın elinde sadece yazı yoktur. Böylelikle bu aygıtlar sayesinde görme ve düşünme biçimleri de değişmiş olurlar.

1965 yılında bir çeşit televizyon uygulaması olarak ortaya çıkan video aygıtı sinemayla karşılaştırıldığında daha farklı bir görsel-işitsel ortam sunmaktadır. Video, sinema için önemli olan ses ve montaj gibi öğelere ilk andan itibaren sahip olmuştur. Kişisel kullanıma daha yakın olan video zamanla modern toplumların birçok alanında kullanılan bir aparat haline gelir. Videonun görsel-işitsel ortamında sinema da dâhil olmak üzere çoğu imaj türünü bir arada görmek ve duymak mümkündür. Video bu anlamda geniş bir kullanım alanına sahiptir. Örneğin polis kayıtlarında, sosyal medyada, trafikte, şehirlerin kalabalık sokaklarında, dükkânların kayıtlarında, eğitimde, günlük yaşamda ve daha birçok alanda video kullanılmaktadır. Sosyal bilimlerde yapılan çalışmalarda da kullanılan video, sosyal bilimlerin antropoloji ve eğitim gibi disiplinlerine de yeni anlayışlar getirmiştir. Video kamerası sinema

kamerasına oranla kişisel kullanıma daha açık bir aygıttır. Öyle ki feminist sanatçılar enstalasyonlarında videoyu vücutlarının bir uzantısı gibi kullanmışlardır. Video aynı zamanda insanın kendi vücudunu kendi gözünden farklı olan bir bakışla görebilmeyi mümkün kılar. Kısaca ifade edersek video, feminist sanatçıların ve Jean Luc Godard'ın dediği gibi "görüyorum" demektir.

Videonun sosyal hayattaki kullanımını onun bir düşünme aygıtı olarak varsayılmasına olanak sağlar. Gilles Deleuze'ün tanımladığı üç düşünme tarzı yani felsefe, sanat ve bilim, videonun kullanıldığı alanlar olarak düşünülebilir. Diğer bir ifadeyle video, düşünme tarzları oluşturan disiplinlerde sıklıkla kullanılan bir aygıttır. Bu yüzden de tasarlanacak video anlatılar bu alanlarla yani felsefe, sanat ve bilimle doğrudan ilişkili gözükmektedir. Kısaca ifade edilecek olursa video anlatıların bahsi geçen alanlardaki oluşma olasılığı bu araştırmanın aradığı bir cevaptır.

Video ortamının insan üzerindeki etkisi, görme ve düşünme biçimlerinin oluşmasıyla yakından ilişkilidir. Video anlatısı bize farklı bir ortam sunar ve bu aygıt herhangi bir özne tarafından kolaylıkla kullanılabilir. Belgesel filmlerden ev videolarına, sosyal bilimlerden öznelliğe videonun bu kullanım alanlarında video anlatıların tasarlanması mümkün olabilir. Video anlatıyı belirginleştirmek için ise video ile nasıl gördüğümüzü, ayrıca onun sosyal bilimlerle ve özellikle olan ilişkisinin tanımlanması gerekmektedir. Çünkü bu araştırmanın amacı video anlatıların felsefe, sanat ve bilimde yeni görme biçimleri sunabilme potansiyelinin belirginleştirilmesidir.

### Moderniteye Doğru: Bakış

Descartes, Spinoza ve Leibniz'in felsefi çalışmaları daha önceki çalışmalardan farklı olarak başka türden görme ve düşünme biçimleri oluşmasına yol açmıştır. Özellikle Descartes, Spinoza ve Leibniz'in felsefelerinde görme ve düşünme biçimleriyle ilgili kavramlara ve ifadelerine rastlanır.

Martin Jay'e göre görme gücünün yaratıcı çeşitliliği Kartezyen felsefesinin başlangıcını oluşturduğu gibi görüşü merkeze alan modern bir anlayışın (*ocularcentrism*) da temelini oluşturur. Kartezyen felsefesinin temsilcisi Descartes gözlemlenen dünyayı tekrar oluşturmak için "Camera Obscura"sını<sup>1</sup> perspektif çizimlerinde kullanan bir ressam gibi çalışmıştır. Dolayısıyla Kartezyen Perspektifçilik modern dönemin baskın görsel rejimine (*scopic regime*) onu kısa yoldan betimleyerek hizmet etmiş olur (Jay, 1994: 69-70).

Descartes *Optik* isimli eserinin beşinci söyleminde gözün arka tarafında biçimlendirilen imajdan bahseder. Bu söyleminde Camera Obscura'nın tarifini biraz değiştirerek kullanır. Yeni ölmüş bir insanın gözünü ya da öküz gibi büyük bir hayvanın gözünü Camera Obscura'nın deliğinde mercek olarak kullanılmasını önerir. Bunu yaparken mercek olarak kullanılacak gözün arka tarafında bulunan üç adet zarın gözdeki salgıyı dışarı çıkartmadan alınması gerektiğini belirtir. Böyle bir düzenek hazırlandıktan sonra Camera Obscura'nın beyaz bezi üzerinde dışarıdaki nesnelere doğal bir perspektif içinde temsil eden bir resim elde edileceğini ifade eder (Descartes, 1985: 166).

<sup>1</sup> Karanlık ve kapalı bir iç mekâna küçük bir delikten ışık girdiğinde, deliğin karşısında duran duvarda ters bir imge oluşturacağı en azından iki bin yıldan beri bilinmektedir. Oklid, Aristoteles, İbni Heysen, Roger Bacon, Leonardo ve Kepler gibi birbirinden çok uzak düşünürler bu fenomeni kaydetmişler ve bunun insanın görmesiyle koşutluk oluşturup oluşturmadığını sorgulamışlardır (bkz. Cray, 2010: 39-40).

Crary'e göre Descartes'ın tanımını verdiği bu düzenek aracılığıyla göz, yüceltilmiş bir konuma yükselir ve bizleri görebilen Tanrı'nın bakışına benzer bir açı sağlar. Artık göz metafizik bir özellik kazanmıştır. Ayrıca tek gözle görmenin getirmiş olduğu teolojik farklılık aracılığıyla sağlanan kanıtlar, dış dünyadan duyu algısı vasıtasıyla elde edilen ve dolayısıyla şüphe duyulabilecek kanıtlardan daha üstün olmuş olur (Crary, 2010: 60-62).

Spinoza'da ise Kartezyen ikicilik (düalizm) ve çoğulculuk ortadan kalkar. Her ne kadar Descartes duyudan bağımsız olarak zihnin beden üzerinde etkide bulunabileceğini kabul etmiş olsa da düalizm konusundaki görüşünü değiştirmemiştir. Spinoza'da ise özne ve nesne arasındaki etkileşim dâhil olmak üzere zihin ve beden tek bir olgusalığın farklı yönleri olarak görülmüştür. Spinoza'ya göre kendiliğinden ve kendisi için var olan yani mutlak tanrısal olan bir töz<sup>2</sup> vardır ve bu töz, sıfatlar<sup>3</sup> sonsuzluğuna sahiptir. Bu sıfatlardan ikisi yani düşünce ve uzam insan tarafından bilinebilir. Böylelikle zihin, tözün düşünce sıfatı altındaki geçici nitelikleri yani kiplikleri ve nesnelere de aynı tözün uzam sıfatı altındaki değişiklikleri olmuş olur. Bu tanımlamayla Kartezyen düalizm sorunu biter çünkü artık özne-nesne ya da zihin- beden iki ayrı şey değil tek bir tözün benzer özellikler gösteren değişiklikleridir (Copleston, 1997: 19,27).

Spinoza'ya göre karmaşık yapıda imajlar oluşturabilen insanın ruhunda duygulara yol açan şey imajlardır. Ayrıca Spinoza "Sevgi ve Nefret" öğretisini oluşturduktan sonra bu öğretiyi baz alarak diğer duyguları tanımlamış ve bu öğretilerdeki her şeyi imajları koruyabilme yeteneğine bağlamıştır. Böylelikle imajlar bakış açılarına bağımlı olmuş olurlar. Spinoza bize, bir at nalı izi gören köylü ile aynı izi gören askerin düşüncelerinin birbirinden farklı olduğunu söyler. Köylü gördüğü izi ekim ve hasat imajlarıyla karşılaştırırken, asker ise izi savaş arabası, vb. şeylerle özdeşleştirebilir (Baker, 2010: 208-209).

Descartes ve Spinoza'nın felsefeleri modern dönem paradigmasının anlatsal olarak ana eksenini oluşturur. Descartes'in Cogito'su modern insanın öznel bakışıyla yakından ilişkilidir. Descartes'dan itibaren öznel bakış açısından bahsedilebilir. Düşünmek ve bakış açısı arasında bir paralellik vardır. Spinoza'nın duygulanışlar öğretisi ise bugün hala modern insanın günlük hayatta yüzleştiği durumlarda kullanılmaktadır.

<sup>2</sup> Spinoza (2006) Tanım III'de cevheri (Türkçe'si töz) kendi başına var olan ve kendisi ile tasarlanan, yani kendisini teşkil edecek başka hiçbir fikrin yardımı olmaksızın hakkında fikir edinilen şey olarak tanımlamaktadır (s. 31)

<sup>3</sup> Tanım IV'de ise Spinoza, cevherde, onun özünü meydana getirmek üzere algılanan şeye sıfat ya da yüklem demektedir (attribut kelimesi mantıkta yüklem, metafizikte sıfat olarak karşılırken Spinoza burada her ikisini birden kastetmektedir). Yine Tanım VI'da Spinoza mutlak olarak sonsuz bir varlığa, yani sonsuz sıfatları olup başsız ve sonsuz (ezeli) özü bu sonsuz sıfatlarında her biriyle ifade edilmiş olan cevhere Tanrı dediğini belirtmektedir (s.32)

Leibniz'in mikro kozmos ve sonsuzluklar üzerine olan çalışmaları bilimlere bakış açısının önemini hatırlatmıştır. Leibniz'in çalışmaları bakış açıları ve görme biçimleriyle doğrudan ilişkilidir. Metafizik çalışması Monadoloji'de bakış açılarının çokluğu sezilmektedir; şöyle ki aynı şehirde yaşayan insanlar evlerinden çıktıktan sonra şehrin belli sokaklarını, meydanlarını, mekânlarını dolaşırlar ve sonunda yine belli rotaları izleyerek evlerine dönerler böylelikle kendi perspektiflerinden gördükleri bir kenti yaşamış olurlar. Bu örnek üzerinden düşünülürse kentler ve benzer şekilde dünya bir arada mümkün olan perspektifler toplamından oluşmuş olur. Rönesans anlayışından farklı olan bu çoklu perspektif pek tabii ki yeni bir özne anlayışını da ortaya çıkartır (Baker, 2011b: 118).

"Perspektivizm önceden tanımlanmış bir özneye bağımlı olma anlamına gelmez: tersine, görüş noktasına ulaşan ya da daha doğrusu görüş noktasında duran şey özne haline gelir... Görüş noktası özneye göre değişmez, en azından ilk olarak değişmez; tersine görüş noktası, olası bir öznenin bir değişmeyi (metamorfoz) ya da bir şey=x'i (anamorfoz) kavramasının koşuludur" (Deleuze, 2006a: 31-32).

Leibniz ve Spinoza'nın felsefelerinde kendilerine özgü olan bir perspektivizm hissedilmektedir ve ayrıca onlar iyi birer görme filozofu olarak da okunabilir. Leibnizci perspektivizm çerçevesinden bakıldığı zaman öznenin bir bakış açısına yerleşmeden önce özne olmadığı, ta ki özneleştiren bir bakış açısına yerleştiği zaman özne olduğu gözükmektedir. Nihayetinde Leibnizci bakış açısı için, içine yerleşecek bir öznenin önce gelmektedir denilebilir (Baker, 2011b: 278).

Descartes, Spinoza ve Leibniz gibi akılcı filozofların çalışmalarının yanı sıra 17. yüzyıldan başlayarak günümüze kadar bakışın başat konumda olmasının önemli sebeplerinden bir diğeri de teleskop ve mikroskop gibi aygıtların bulunmaları sonucunda değişik bakış şekillerinin ortaya çıkmasıdır.

Optik icatlardan önce sezgilere ve algılara direnen dünyanın içi bu aygıtlardan sonra artık ulaşılabilir olmuştur. Mikroskop aygıtı, biyoloji alanında olduğu gibi, bilimlere nesnel ve metotlu bir araştırma olanağı sunarken felsefe açısından da atomizmi yeniden uyandırmıştır. Bu aygıt aracılığıyla görülen dünyadaki küçük canlıların insan hayatındaki doğum ve hastalık gibi olgulardaki önemi metafizikçilerin gözünden kaçmamıştır. Böylelikle daha önceden yaşamda yakalanamayan yönler insan merkezli tanrı bilimsel sistemle uzlaştırılmaya çalışılmıştır (Baker, 2011b: 227).

### **Teknik İmajın Ortaya Çıkması**

Fotoğraf makinesinin icadı ilkel topluluklar hariç tüm dünyayı etkilemiş ve bu yeni dönüşümde ortaya çıkan insan tipleri yaşanan gerçekliğin izlerini bir düzleme aktarabilen fotoğraf makineleri vasıtasıyla zamanın belgelerini ve izlerini oluşturmaya başlamıştır. Böylelikle ilk dagerotiplerden itibaren fotoğraf toplumsal bir konuma yerleşmiş olur.

Bu dönemde oluşan yeni yaşam biçimleri doğal olarak yeni görme biçimlerini de beraberinde getirmiştir. Önceleri temsili imaj aracılığıyla işleyen sanatçının okunabilirliği artık

insan gözünden bağımsız olarak fotoğraf makinesiyle oluşturulan teknik imajlarda fotoğrafı çeken kişinin görme biçimi haline gelmiştir.

"Tarafsız olduğu sanılan mercek, gerçekliği sayısız değişikliğe uğratma yeteneğine sahiptir; çünkü görüntünün özellikleri, her seferinde, fotoğrafı çeken kişinin görme biçimi ve ortaklarının istekleri tarafından belirlenir" (Freund, 2008: 9).

Fotoğraf aygıtının icadından sonra insan gözü görüş alanındaki tekliğini yitirir. Artık insan gözünden bağımsız bir aparatla görme söz konusu olmuştur. Bu durum görüş alanında yeni bir paradigma oluşturmuş dolayısıyla görme biçimleri ve bakış açıları fotoğraf aygıtıyla birlikte değişmiştir.

İlk fotoğrafların oluşturulması insanın çizim yeteneğinden bağımsız bir şekilde ışık, düzenek ve kimyasal maddeler aracılığıyla gerçekleştirilmiştir. Böylelikle ışıkla yazılan yeni bir imaj ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla önceki imaj anlayışlarından bir hayli farklı olarak gerçek görüntünün neredeyse anlık ve tekrardan üretebilen izlerinden bahsedebilir. Artık klasik temsil anlayışla oluşturulmuş imajların dışında olgusal dünya görüntüsünün izi ve Vilem Flusser'in deyişiyle aygıt tarafından üretilen bir "teknik görüntü" nün varlığı söz konusudur.

Fotoğrafın icadından sonra teknolojinin özellikle elektrik ve elektronik alanının da gelişmesiyle birlikte sırasıyla fotoğraf, sinema, televizyon, video ve bilgisayar aracılığıyla oluşturulan görüntülerle günlük hayatta sıklıkla karşılaşılır. Bu yüzden Flusser'in teknik imaj ve temsili imaj arasında yapmış olduğu ayırım farklı bir öneme sahiptir.

Bir aygıt tarafından üretilen görüntüler teknik imajlardır. Gerek tarihsel açıdan gerekse varlık bilimsel yönden teknik imajlar geleneksel görüntülerden - temsili imajlardan farklıdır (Flusser, 2009: 11).

Fotoğraf makinesi aracılığıyla, sabitlenebilen dış bir gerçekliğin yüzey üzerinde izi oluşturulur. Resim ise fotoğrafın icadıyla kendi temsiline kavuşmuş, benzerliği ya da tasviri gösterme çabası da ortadan kalkmıştır.

"Temsili kompleks"ten kurtulan çağdaş ressam fotoğrafın veremeyeceği kavramları resmetmeye başlamıştır" (Bazin, 2000: 18).

Fotoğraf makinasının bulunmasıyla insanın görüşü de değişmiştir. Görünen objeler farklı bir anlama gelmeye başlamış ve bu durum resimlere de yansımıştır. Artık resmin anlamı söylediğinde değil, ne olduğundadır (Berger,1999: 18, 21).

Söz konusu imajların okunuşları da farklıdır. Flusser'in belirttiği gibi teknik imajları anlamak onları seyretmek ve ardından okumaktan geçer. Hâlbuki resim, plastik ve grafik sanatlarının temsili imajları seyredilmeye ve görülmeye tahsis edilmiştir (Baker, 2011: 65).

### **Bakışın Mekanikleşmesi**

Modern dönemde filozoflarla bilim adamlarının çalışmaları ve icat edilen fotoğraf-sinematograf aygıtları insanın görme ve düşünme biçimlerini köklü bir şekilde değiştirmiştir.

Bu dönemde ortaya çıkan pozitivist yaklaşımlar görüş ve düşünceyi neredeyse matematiksel bir formda tanımlar hale gelmiştir.

19. yüzyılda Sir David Brewster, Joseph Plateau ve Gustav Fechner isimli bilim adamları güneşle tuhaf bir görsel ilişki kurmuşlardır: Art-imgelerle alakalı araştırmaları sırasında güneşe doğrudan baktıklarından görüş kabiliyetlerini zedelemişlerdir. Öyle ki Fenakitoskop'un mucidi Plateau görme yetisini bu araştırmalar için tamamen kaybetmiştir. Doğrudan güneşe bakılmak suretiyle yapılan bu çalışmalarda güneşin bedende oluşturduğu akkor halindeki renk çoğaltılmaya çalışılırdı. Bu bilim adamlarının çalışmaları dış dünyadaki nesnelere karşılık gelmeyen ve dışımızdaki nesnelere temsil etmeyen bir görüş şeklinin varlığıyla ilişkiliydi. Başka bir deyişle, görmenin biçimleştirilmesi ve mekanikleştirilmesiyle ilgilenmişlerdir (Crary, 2010: 153-154).

Bahsi geçen bilim adamlarından Fechner, dışsal uyarıları ölçerek duyumu rasyonelleştirmeye çalışmış ve duyumları niceliksel olarak saptamayı başarmıştır. Bunun sonucunda duyum ve uyarıcı arasında işleyen matematiksel bir denkleme ulaşmıştır:  $S = k \log r$ . "Fechner Yasası" olarak geçen bu formüle göre S duyum r ise uyarıcının sembolüdür. Fechner daha önce hiç ölçülemediği bir şeyi niceliksel olarak saptamayı başarmıştır. Ayrıca Fechner deneylerini yaparken cebir ve mantık işlemlerini kullanarak düşüncenin yasalarını da formülleştirmeye çalışmıştır (Crary, 2010: 158-159).

Fechner'in araştırmaları sayesinde duyum ve onun dışsal nedeni arasındaki ilişkinin keyfi olduğu saptanmıştır. Daha doğrusu tahmin edilmekle birlikte duyudaki artışla uyarıdaki artış arasındaki ilişkinin düzgün doğrusal bir orantıya sahip olmadığı bulunmuştur (Crary, 2010: 158).

Fechner'den önce "görme" niteliklerin algılanmasıyla ilişkili bir deneyimken modernizm ve Fechner'le beraber duyusal deneyimin niceliksel farklılıklarıyla ilişkili olarak düşünülmüştür. Algının Fechner yasasında olduğu gibi matematikleştirilmesi duyulardaki niteliğin silinmesine sebep olmuş ve artık görmenin modern tanımı logaritmik bir eğri grafiğinden elde edilir hale gelmiştir (Crary, 2010: 160).

Modern ve birbirinden farklı olan görme rejimleri ise fotoğraf makinesi ve sinema gibi modern aygıtların icadından sonra klasik görme modellerinden farklı olarak ortaya çıkmışlardır. Bu icatları modern toplumda yeni yaşam şekilleri edinmiş insandan soyutlayarak ele almamak gerekir.

Düşünce Deleuze'e göre farklı biçimlere bürünebilir: Örneğin felsefe, bilim ve sanat birbirinden farklı eğilimler ya da güçlerdir. Ne kadar çok düşünme biçimi varsa o kadar da dünya vardır. Gerçekte düşünmenin neler yapacağını tam olarak bilemeyiz ama felsefe, sanat ve bilimi oluşturabilirsek düşüncenin üretken olduğunu söyleyebiliriz. Deleuze'e göre bir bütün olarak düşünme hayat olayıdır ve bu üç düşünme tarzı yani felsefe, sanat ve bilim sürekli oluş sürecindeki hayatın dinamikleridir (Colebrook, 2004: 11-26).

Filozofların düşünme konusundaki yaklaşımları birbirinden farklı da olsa genel olarak insanın algısı, algıladığı imajlar sonrasında imgeleminde oluşanlar, bildiği kavramlar, fikirleri ve tüm bunların birbiriyle ilişkili olduğu bütünlük modern dönemde düşünme eylemi olarak yorumlanır.

### **Teknik İmajlarla Görmek ve Düşünmek**

Sinematografi ve kinetoskop aygıtlarının icadı insanın dünyaya bakışını değiştirmiştir. İnsan artık gidemediği yerleri veya göremeyeceği şeyleri bu aygıtlar aracılığıyla hareketli olarak tekrar tekrar izleyebilme imkânına sahip olmuştur.

20. yüzyılın başında yeni olan bu görsel-işitsel ortamın yapabileceklerine içinde barındırdığı potansiyelden ötürü oldukça inanılmıştır. Kısa bir süre sonra sesin de katılımıyla artık sinema, dili de içermiş olacaktır. Sinemada dilin olması var olan gücüne güç katacak ve onu oldukça önemli bir kitle iletişim aracı haline getirecektir. 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra ise teknolojinin de gelişmesiyle sinematografi ve kinetoskop makineleri görüntü kalitesi yüksek kameralara dönüşmüştür. İnsan gözüyle sinema kamerasının bakışı arasında kurulan paralellik artmış ve izlemeyle ilgili teknolojiler de gelişmiştir.

Sinematograf ve kinetoskoptan sonra dünya, “kaydedilebilir hale” gelmiştir. İnsan görüşü mekânın sınırlılığından kurtulmuş, bu aygıtların ulaşmış olduğu yere kadar gidebilmiştir. Toplum yaşamına hızlı bir şekilde katılan sinematograf aygıtı yeni görme biçimleri oluşturmuştur.

Modern döneme ait bir sanat olan sinema 20. yüzyılın başında oluşan görsel ve işitsel ortamı sayesinde düşünme ile imgelem şekillerini değiştirmiş ve görme biçimlerinde çeşitlilik oluşturmuştur. İnsan sinema sayesinde organik gözün sınırları dışındaki dünyayı algılamış ve filmlerde anlatılan düşünme tarzına sahip olmuştur. Sinema kişinin kendi görüşünden başka farklı algıları ve değişik yaşantıları yine insan algısının anlayabileceği bir tarzda gösterebilmektedir.

Spinoza’ya göre düşünmek olarak adlandırılan şey fikirlerin düzeniyle şeylerin düzeninin benzer kılınmasıdır. Başka bir deyişle, Spinoza, felsefesinde beynin işleyiş düzeniyle şeylerin işleyiş düzeninin birbirine uygun hale geldiğini göstermiştir. Deleuze, Spinoza gibi Dziga Vertov’u insan beyninin işleyiş sistemini iyi kavramış biri olarak görmüştür çünkü Vertov filmlerini pratik anlamda kendisinin aralıklar kuramındaki ilke doğrultusunda oluşturmuştur. Beynimizdeki işleyiş kabaca nöronların etkileşimi sonucu birbirleriyle bağlar oluşturan ünitelerin ilişkisi olarak tanımlanabilir. Bu karmaşık bağ oluşturan üniteler ise kendilerine göre kümelenmiş imajlar, hafıza, algılar ve fikirler gibi kendilerine özgü topluluklardır. Vertov’un aralıklar kuramında işleyen şey ise imajların kurgulanması değildir imajlar arasındaki bağlantının ve imajlar arası alanın tüm kümesidir. Vertov’un filmleri, özellikle *Chelovek s kino-apparatom (Kameralı Adam, Dziga Vertov, 1929)* beynin işleyişinin sanki bir imajlar organizasyonu aracılığıyla ekrandaki izdüşümü gibidir.

Hayatı hareketler ve yavaşlıklarıyla, uzaktan algılamalarla en önemlisi aralıklarla kaydetmiştir (Baker, 2011a: 214-215, 221, 341).

Vertov'un sine-göz kuramı doğrultusunda kamera kendi gerçekliğini yakalar ve bu açıdan bakılırsa kamera öz bilinçlidir. Ayrıca sine-göz anlayışına göre algı maddenin içindedir dolayısıyla Leibniz'in monadolojisinde olduğu gibi herhangi bir kenti oluşturan bina, yol, park gibi mekânların sanki bir bakış açısı varmış gibi hissedilir. Vertov ve Kinoklar sıradan anları yakından kaydedip bunları başka hareketli anlarla montajlamışlardır. Böylelikle ortaya çıkan bütün düşünülmüş olur. Başka bir deyişle, düşüncenin bakış açısı olayların kaydedilmesinde ve montaj sırasında ayıklanıp seçilmesinde bir kişiliğin var olmasıyla ortaya çıkar (Frampton, 2013: 85-86).

Sinematografinin gücüne yürekten inanan Sergei Eisenstein'a göre ise seyirci filmin bütünde oluşturduğu temayı algılayabilmek için normal kavrayış şekillerini terk edip bir çeşit kendinden geçme haline ulaşmalıdır. Aslında biz izlemeden öncede bir bütün halde olan film zaten düşünüyordur yani bizim düşünebileceğimiz bir formda ya da düşünce durumunda izlenmeyi bekliyordur. Film bu kendinden geçmeyi "pathos" ile yani filmin alıp götürme duygusuyla ve yaşattığı coşku hissiyle üretir. Böylece filme angaje olan ya da bağlanan izleyici onun düşünme sürecine de katılmış olur (Frampton, 2013: 98).

Eisenstein Vertov gibi beynin işleyiş tarzını fark etmiştir ve ona göre film diyalektik bir biçimde işleyen topolojik kümeler toplamıdır yani bir düşünceden daha üst bir düşünceye, bir duygudan başka bir duyguya ve en sonunda da tekrar bir düşünceye sıçramak şeklinde tanımlanabilir. Bu durum aynen beyindeki nöronların etkileşimi gibi işlemektedir (Baker, 2011a: 216-217).

Görme biçimlerini belirginleştirmek ve sinema anlatısına yakınlaşmak için Gilles Deleuze'ün felsefe ve sinemayla ilgili görüşlerinden yararlanmak yerinde olacaktır.

Filmler yeni düşünme sistemleri ve hatta yeni episteme içerirler. Dolayısıyla yeni düşünme biçimleri oluşturabilirler. Örneğin Deleuze gibi bir filozof için filmler en az bilim ve felsefe kadar kavram oluşturma imkânı sunarlar ve sadece nesnelere izlenmeleri için sunmazlar, düşünme biçiminden kaynaklanan, sundukları bu nesnelere ilişkin görme biçimleri de oluşturabilirler (Frampton, 2013: 26, 85).

Felsefe kavramlarla düşünür ve düşündürür, sinema, felsefeden farklı olarak imajlarla düşünür ve düşündürür: Örneğin Deleuze'ün yazdığı *Sinema 1: Hareket-İmaj* (1983) ve *Sinema 2: Zaman-İmaj* (1985) adlı kitaplarda felsefede yer alan kavramlarla ilişkili olabilecek imajlar ortaya çıkartılmaya çalışılmıştır (Deleuze, 2003: 19-20).

Kavramlar icat etmeye çalıştığını söyleyen Deleuze, sinema yapanların kavram yerine hareket-süre blokları oluşturduğunu belirtir yani eğer hareket-süre blokları kullanılarak hikâye anlatılmışsa o zaman sinema yapıldığından bahsedilebilir (Deleuze, 2003, 17-21).



Deleuze'e göre sinema, düşünme ve imgeleme olanaklarını, şekillerini değiştirmiş ve felsefe onun aracılığıyla hayata açılmıştır çünkü insan, sadece sinema sayesinde gözüyle kısıtlanmadan kendi görüş sınırları dışında kalan bir dünyayı, bir düşünme tarzını edinebilir. Sinema bizlere kendi algımızın dışında, herhangi bir kişide konumlanmamış yaşanmışlıkların, anlatıların, verilerin algıya benzer bir halini sunar. Sinema yeni felsefe olanakları oluşturur zira sinema insandaki oluşumların felsefi yönünü besler (Colebrook, 2004: 45).

Deleuze *Beyin Ekranıdır* (1986) isimli konuşmasında, sinemanın insan davranışlarından ziyade insanın ruhsal yaşamını göstermede sahip olduğu inanılmaz potansiyeli gördüğü an onunla ilgilenmeye başladığını söyler. Ona göre ruhsal yaşam ve bir düşünce sürecinin başlaması arasında yakın bir ilişki söz konusudur. Sinema bu ilişkide sürekli olarak beynin bir topoğrafyasını çıkarır (Deleuze, 1986: 2).

Kameranın kavramlar oluşturmadan kaydedebilmesi, görebilmesi ve algılayabilmesi sinemanın en önemli özelliklerindedir. Zira sinema, kameranın insansı olmayan gözünü kullanarak sekanslar oluşturur, bakış açıları yaratır ve bunu tekil herhangi bir gözlemciden bağımsız olarak yapabilme gücüne sahiptir. Böylece gündelik bakış, kemikleşmiş ve daralmış perspektiflerinden kurtulmuş olur (Colebrook, 2004: 47-49).

Sinemada başlangıçta sanat tartışmalarının asıl konusunu oluşturan kamera, bugün araştıran konumundadır. Kamera insan gözüne bağımlı olmayan farklı algılamaların izlenmesine olanak sağlamıştır. Gerçeklik, organik gözden bağımsız olarak gerçekleşen makine algılarının kurgulanmasıyla farklı bir boyut kazanmıştır. Montaj, gerçekliğin içinde oluşan kurgunun ve kurgu içinde meydana gelen gerçekliğin tekrar sunumudur. Zaman, hareketin tekrar ve tekrar üretiminde, kurgusunda, filmin oluşturulması ve izlenmesinde kısacası bütünü oluşturan her aşamada kendi tümlüğüyle sinemaya katılır. Artık hareket yanılımasının gerçekliği sorgulanmaz olmuş, onun yerine sinemanın imajlarla düşündürdüğü şeyler ve anlamlar önemsenmeye başlanmıştır.

Sanat, bilim ve felsefe gibi düşünme tarzları Deleuzecü terminolojiyle "oluşa" yani bizlerin oluşmasına yardımcı olan araçlar olarak ifade edilebilir. Modern dönem sanatı olan sinema ise kullandığı çeşitli teknikleriyle bizim farklı düşünmemizi sağlamıştır.

Kadraj, çekim, plan-sekans ve montaj gibi sinematografik teknikler ile beklenmedik ilişkilendirmeler, sinemaya özgü duyulur ve kavranır fikirler oluşturarak sinemada kendisi dışında herhangi başka bir öğeye bağlı olmadan yani sinemaya içkin düşünebilme gücünü meydana getirir. Dolayısıyla sinemada oluşan düşünceler bizlerdeki düşüncelerin yansımaları değil bilakis sinemanın kendi içinde gerçekleşen ve ona özgün olan sinema düşünceleridir (Gönen, 2004: 74).

Sinema, kendi dışındaki söylemlere anlatılarını katarak eklenmekte ya da diğer söylemlerdeki anlatıları kendi söyleminde işleyerek oluşumunu devam ettirmektedir. Lumiere Kardeşler'in ilk gösterisinden bu yana geçen bir asır boyunca sinema kuramları çoğunlukla sanat, gerçeklik, hareket yanılıması, hareket-zaman, görüş biçimleri, algı gibi

kavramlar etrafında anlatımını gerçekleştirmiştir. Dijital ve elektronik teknolojinin gelişimini kendi lehine işletebilen sinema, görüş, algı ve düşünme biçimlerini de derinden etkilemiş ve yeni düşünme yolları oluşturmuştur.

Bugün kamera karşısında hiç yer almamış aktörler ve mekânların kullanımı söz konusudur. Bilgisayar aracılığıyla gerçekte var olmayan oyuncular, mekânlar ve nesnelere canlandırılabilir ya da "blue/green box" ile yapılan çekim bambaşka bir görüntü üzerine bindirilebilir. Sinemanın üretilmesi ve izlenilmesi ise dijital ve elektronik ortamlar ile sosyal medya tarafından üstlenilmiştir. Günümüzde artık efektlerin olmadığı bir film izlemek neredeyse imkânsız hale gelmiş, video ve bilgisayar yaratımlı imajların kullanımı geleneksel anlamdaki sinematografik imajları değiştirmiştir.

### **Televizüel Bir Aygıt: Video**

Teknolojinin gelişimi sinemanın geleceğini doğrudan etkilemiş ve ayrıca sinemadan farklı olarak başka biçimde teknik imaj üretebilen televizyon, video ve dijital video kamera gibi aygıtların oluşmasına neden olmuştur. Bu durumda kavram karışıklığını gidermek ve sinema anlatısını kullanan ortamları belirtmek uygun olacaktır. Örneğin video (bugün sinema olarak adlandırdığımız anlatılar video kameralarla gerçekleştirilir), sayısal ortam (3d animasyon filmleri, AR, VR ve XR ortamları böyledir) ve yine video ya da pelikül üzerinde sinemanın konvansiyonellerini kullanan sinemadan bahsedebiliriz.

Televizyon estetiği üzerine çalışmış Herbert Zettl'e göre televizyonun özünü oluşturan şey onun canlı yayın akışına sahip olmasıdır. Zettl'e göre mekanik olarak üretilen sinema filmlerindeki her bir kare aslında fotografik olarak kaydedilmiş imaj iken televizyondaki görüntü Bergsoncu anlamda sürekli hareket halinde olan ve hiçbir zaman bütünlüğe erişemeyecek yapıdaki ekranın ışın dalgaları tarafından taranmasından oluşur. Bu bağlamda ontolojik açıdan televizyon ve sinemayı karşılaştıran Zettl televizyon karesinin özellikle canlı yayındayken sürekli varoluş halinde olmasına karşın film karesinin geçmişin somut bir kaydını gerçekleştirdiğini belirtmiştir. Dolayısıyla film biz izlese de izlemesek de kaderi bağlı bir şekilde farklı bakış açılarını ve düşünme şekillerini oluşturmuştur ama canlı yayındaki televizyon gerçek hayattaki belirsizlikler ve değişkenliklerde hayat bulur (Feuer, 1995: 76, 77).

Televizyonculukta video bir anda devreye girer. Video canlı yayın sırasında ya da normal yayın akışında anında yayından kurtulmak için oluşturulmuş bir televizyon teknolojisidir ya da televizüel ortam aparatıdır. Kameraların bağlandığı video mikser sayesinde diğer kameralarla görüntü sağlanır ya da önceden çekilmiş video görüntüler ekrana iletilir.

Sinema kameralarına hemen rakip olamayan video kameralar, buna rağmen dijitalleşerek günümüzde yüksek kalitede çekim yapabilmeyi ve pelikülü rafa kaldırabilmeyi başarmıştır. Video kamera, sinemanın konvansiyonellerinden farklı olarak istenilen şekilde görüntüyü kaydedebilir ve işleyebilir. Aynı zamanda sinema kamerası gibi de işletilebilir. Bu sayede sadece dijital video kameralarla çekilmiş sinema filmleri oluşturulabilmiştir. Dijital

sistem analog sistemle karşılaştırıldığında kurgu ve efektlere çok daha büyük kolaylık ve pratiklik getirmiştir: Örneğin dijital el kameranızla (Handy-Cam) -ki o da bir video kameradır- kaydettiğiniz görüntüyü kişisel bilgisayarınızda kurgulayabilirsiniz. Artık günümüzde çekilen görüntüler video-kasetlere değil, bilgisayarlar tarafından okunabilen hafıza kartlarına ya da sabit disklere kaydedilmektedir.

Televizyon sinemayı dönüştürmüştür. Özellikle videonun televizyonda kullanılmaya başlamasından sonra video ile televizyon için çekilen sinema filmleri, sinemanın televizyon içerisinde kaybolmasına neden olmuştur. Ancak video bu içe doğru olan kıvrılmayı tersine işletebilecek bir potansiyele de sahiptir. Geçmişte gerçekleştirilen gerilla televizyonculuğu, bağımsız sinema, gerilla filmcilik ve belgeselcilik anlayışında video, gücünü göstermiştir. Bu bağlamda televizyon ile video arasında diyalektik bir ilişki var denilebilir. Zira video ile çekilenler kişisel ya da ev videosu olmadığı sürece televizyonlarda gösterilmek durumundadır.

Sinema aparatının konvansiyonellerinde olmayan birçok yeni özellik televizyon teknolojilerinden doğan videoda vardır. Matematiksel bir ifade ile belirtildiğinde günümüzde videonun paradigmasının sinemaninkini kapsadığı söylenebilir. Bu durumu doğrulayabilecek örnek olarak sinema filmlerinin dijital video kameralarla çekilmesi verilebilir. Televizyon teknolojilerinden türeyen video geç modern dönemde ortaya çıktıktan sonra sosyal hayatta birçok alanda kullanılmaya başlamıştır.

Video kamera amatör anlatıcıların elinde gerçekliği kaydetmeye başladıktan sonra sinema gerçeklikle olan ilişkisini artık tamamen videoya devretmiştir. 1980'li yıllarda aile, düğün ve sünnet düğünü görüntülerinin, videoya aktarılmış sinema filmlerinin ve yine video için çekilmiş sinema filmlerinin oluşturulduğu dönemler yaşanmıştır. Video, belgesel filmcilik için başlangıçtan itibaren çok önemli bir aygıt olmuştur; ayrıca polisin denetimi sağlamasında, sosyal medyada, otobanlarda, eğitimde ve daha birçok alanda kayıt eden bir aparat olarak da kullanılmaktadır. Bu alanlar video anlatı olarak adlandırılabilir.

Nedir bu alanlar? Birincisi belgesel filmlerden ev videolarına videonun çok geniş bir kullanım alanı vardır. İkincisi video, bilimde ve sosyal bilimlerde aktif bir şekilde kullanılmaktadır ve üçüncüsü video özellikle çok yakın bir bağlantı içindedir. Dikkat edilirse Deleuze'ün üç düşünme tarzı yani felsefe, sanat ve bilim, tanımlanan bu üç video anlatıyla birebir ilişkilidir. Video sosyal hayatta birçok kullanım alanına sahiptir (video ve felsefe). Video bilimde sıklıkla kullanılan bir yardımcı alettir (video ve bilim). Video özneye olan yakınlığından dolayı sinema anlatısında, dijital alanlarda, sosyal medyada ve video-art uygulamalarında sanatın ortamını oluşturur veya ona eşlik eder (video ile sanat).

### ***Video Aracılığıyla Görmek: Belgesel Filmden Ev Videosuna Video***

Her ne kadar etnografik filmler ve Jean Rouch'un filmleri sinema kameralarıyla çekilmiş olsa da video kameralar, sağladığı kolaylıklar ve görüntünün anında tekrar gösterilmesi gibi özellikleriyle hep aranan bir konumda olmuştur. Zaten günümüzde etnografik kökenli belgeseller de dâhil olmak üzere belgesel film çekimlerinde video kameralar kullanılmaktadır.

Günümüz post-hakikat tartışmaları ekseninde insanın gördüğünü doğru kabul etmesi üzerinden gidilirse görüntü ve gerçeğin aynı olduğu söylenebilir. Bahsi geçen aynılık sadece televizyona özgü değildir. Bütün video uygulamaları için bu iddia geçerlidir. Örneğin Körfez Savaşı'nda Irak'a karşı düzenlenen askeri harekât, görsel ve işitsel teknolojiye sahip olan koalisyon gücünün bulunduğu taraftan, video aracılığıyla canlı olarak izlenmişti. Bu gerçekliği videodan ayırmak imkânsızdır.

Günümüz video-oyunlarında, etkileşimli ortamda ya da sanal dünyada kullanıcıların kendilerini bambaşka bir ortamda hissetmeleri ve siber alanın içine gömülmeleri üç boyutlu ya da holografik olan video görüntülerle mümkün olmaktadır. Birçok distopik filmde bu anlamda sanal seks ana tema olarak işlenmiş olmakla birlikte bu filmlerde sanal olan seks, gerçeğine göre daha güvenli ve tatmin edici olarak vurgulanır. Psikanaliz ise bakıştan alınan bu zevk mevzusunu görsellik bağlamında sıklıkla kendisine konu etmiştir.

Video-sanatın dışında video görüntüsü hep gerçekliğin kaydını oluşturur. Spor müsabakalarında, örneğin tenis maçlarında sayı olup olmadığına karar vermek için, bazen video görüntüsüne başvurulur. Videonun gerçeklikle olan bu ilişkisi sayesinde ünlülerin ve politikacıların gerçek olan görüntülerinin tabii ki bazen de manipüle edilmiş haldeki gerçekliklerinin ifşa edilmesi söz konusudur.

Bugün görsel-işitsel teknoloji ve video bir gözetim aygıtı olarak da kullanılmaktadır. Liberal Batı demokrasileri de dâhil olmak üzere birçok devlette elektronik bilgi toplama görsel rejime (scopic regime) resmi olmasa bile fiili olarak hizmet etmektedir. Örneğin Amerika'da Mccarthy ve Watergate ile sonuçlanan Vietnam dönemi gibi en azından iki tane kara film paranoyası zamanı yaşanmıştır. Bu paranoyada ne kadar çok şey bilinirse bilinsin görülecek ve işitilecek daha birçok şeyin var olabileceği duygusu kolayca atlatılamaz. Zira medya patronları, politikacılar ve çeşitli cemaatler görsel rejimi kendi lehine kullanırlar ve birbirlerini çoğu durumda yandaş olarak seçerler. Amerika'da yaşanan bu iki dönemin gözetimleri de bu şekilde taraflı ve eksik olarak açığa çıkmıştır. Dolayısıyla insanlar belki de ilk defa hala bilemedikleri şeyler olduğunu sezinlemeye başlamışlardır (Orr, 1997: 109).

Günümüzde internete bağlanıp televizyon izleyebileceğimiz, üç boyutlu ve 4K çözünürlüğündeki videoları da görebileceğimiz akıllı televizyonlar piyasalarda satılmaktadır. Video, televizyon ortamında izlenebildiği için televizyon teknolojisiyle birlikte gelişen bir yapıya sahiptir. Teknolojik olarak ve algısal alışkanlıklarımızdan ötürü televizyon ile video görüntüsünü bir sinema filminin sahip olamayacağı kadar canlı ve gerçek görmeye meyilliyizdir. Filmlerin sinematografik yapısı da video ve televizyonun daha gerçekçi algılanmasına katkı sağlar. Ayrıca olaylar televizyon yayınına anında aktarılabildiği için televizyon ve video bizlere sinema filminden daha gerçekçi görünürler (Feuer, 1995: 77).

Yayın endüstrisinde ortaya çıkan görsel ve işitsel bu teknolojinin yayıncılık dışı kullanıcılara sunulması videonun birçok alanda kullanılmasına olanak sağlamıştır. En önemlisi de videonun sosyal hayatımızın içine hızlı bir giriş yapmış olmasıdır: Örneğin bugün her cep telefonunda ve bilgisayarda illaki bir video kamera bulunmaktadır. Böylelikle her an sosyal medyada görüntülü iletişime geçilebilmektedir. Ayrıca ev ve iş yerlerinde güvenliği sağlamak amaçlı ya da şehirlerde çeşitli mekânların izlenmesinde de yine video kameralar kullanılır. Sözü edilenler dışında bir de iletişim maksatlı gerçekleştirilen video konferanslar, tatil videoları, evlilik videoları ve günlük yaşamda her an her şekilde kullanılan video türleri de söz konusudur.

Videonun geniş kullanım alanı içinde belirginleşen bir yönü de ev videosudur. Ev videosunda çoğunlukla aile içi görüntülerin kayıtları yer alır ve video her zaman olmasa bile aile içi uzamın hayalî bir sunumunu verir. Ev videosu liberal videonun ve onun teorisinin gayri meşru çocuğu gibi gözükür. Fakat ev videosunun bu kurallara aykırı statüsü popüler kültürün önemli bir bileşeni olarak videonun etkin gücünü ortaya çıkarmaya yarar. Genellikle medya ve entelektüeller tarafından değerli bulunmayan ev videoları bazen ciddi ve sistematik analizlerin yapılmasına da esin kaynağı olabilirler (Moran, 2002: XIV).

Rodney King'in görüntülerinin yer aldığı ev videosu bütün zamanların en ünlü ev videosudur. Bir kış gecesi musluk şirketi müdürü George Holliday yeni satın almış olduğu video kamerasıyla, Los Angeles polisleri tarafından eski hükümlü siyahi Rodney King'in ciddi bir şekilde dövülüşünü apartmanındaki balkonundan kaydeder. Ertesi sabah Holliday Los Angeles televizyon istasyonu KTLA'yı arar ve çekmiş olduğu videoyu 500 dolara satar. Holliday kaydetmiş olduğu görüntülerin birileri tarafından bilinmesini istemiş ve bunun için de en iyi yolun televizyon olduğunu görmüştür. Holliday'in çekmiş olduğu görüntüler her ne kadar bulanık, sallantılı ve düşük ışıktan ötürü çoğunlukla renksiz olarak görülse de olan biten için çürütülemez görsel bir kayıt oluşturmuştur. Pop sanatçısı Andy Warhol'un da söylediği gibi bu görüntüde çekilen ve çeken kişiler olarak King ve Holliday meşhur olmuşlardır. 1991 yılında gerçekleşen söz konusu olayın yaklaşık bir yıl sonrasında mahkemelik olan Los Angeles polis teşkilatı polisleri bütün Anglo kökenli jüri tarafından suçsuz bulunurlar. Bu sürpriz karar Amerika'nın kanlı ve masraflı bir dönem yaşamasına sebep olmuştur. Bu kararın ardından çıkan sivil ayaklanma sonucunda 50 kişi hayatını kaybetmiş, 2300 kişi sakatlanmış, yüzlerce kişi tutuklanmış ve 1 milyon dolarlık maddi hasar meydana gelmiştir. Birçok insan Amerika'da çıkan bu ırkçılık nedeni ayaklanmanın sebebi olarak Holliday'in çekmiş olduğu videoyu görmüştür (Lester, 2000: 269-271).

Ayaklanmalar sırasında olan olaylar yüzünden Holliday'e suçlamalarda bulunulmuştur. Başlangıçta Holliday ölen insanlar için kendisini suçlamışsa da sonraları sadece video görüntüsünü kaydeden kişi olduğunu belirtmiştir. Holliday büyük televizyon kanallarından ve KTLA'den kendisinin izni olmadan videoyu yayınladıkları için 100 milyon dolar talep etmiştir. Amerikan bölge hâkimi anayasa değişikliği özgürlüğü ve çekilen videonun içeriğinin sosyal önemi nedeniyle Holliday'in açtığı davayı reddetmiştir. Hâkim

şöyle bir ifadede bulunmuştur: “Hiçbir kelime hareketli bir görüntüye bakarak oluşan kamu sezgisinin yerine geçemez”. Bu kararıyla hâkim videonun Amerikan kamuoyu oluşumundaki başat konumunu da belirginleştirmiş olur. Yine de Holliday video-kasetten dolayı 150 bin dolar para alır. Ayrıca yönetmen Spike Lee *Malcolm X* (Malcolm X, Spike Lee, 1992) isimli filminin açılış sekansında Holliday’ın çekmiş olduğu videoyu kullanır ve ona bunun için 50 bin ile 100 bin dolar arasında bir ödeme yapar (Lester, 2000: 272).

Videonun şahitliği Rodney King hadisesine benzer birçok durumda kullanılmıştır. Arap Baharı, Suriye iç savaşı, Gezi Parkı olayları ve İsrail-Filistin savaşı örnek olarak verilebilir. Bütün bu olaylarda görsel rejime (scopic regime) sahip olarak onu işletebilen güce karşı telefonuyla ya da video kamerasıyla olan biteni belgelemek isteyen kişiler canları pahasına video görüntüleri elde etmişlerdir.

Bilim, gelişmiş video kameralar aracılığıyla okyanusların dibini, Mars gezegeninin yüzeyini ve hatta yeni doğacak bir bebeğin doğum evrelerini belgeler hale gelmiştir. İnternet uygulamalarının giyilebilir teknolojilere uygulanması sonucu video, Google gözlüğün kenarında bir web kamera olarak yer almıştır ve bilim-kurgu filmlerinde anlatılanların bir kısmı şimdiden gerçekleşmiştir. Video kamera artık beyne gönderilen elektrik sinyallerinin dönüştürülmesinde görmeyenlerin gözünü oluşturmaya başlamıştır.

Videonun halka satışa sunulmasından sonra sanatçılar tarafından kullanılması ise “video sanatı” (video art) ortaya çıkartmıştır. Koreli sanatçı Nam Jun Paik ilk portapak kayıt ünitesi ile video sanatında çeşitli ürünler oluşturmuştur. Paik, televizyon ekranındaki anlaşılabilir olan görüntüyü bozmuş ve bunu video ile kaydetmiştir. Televizyon yüzeyine bir müknaş tutmuş ve çizgi roman görüntülerinin bozulmuş haline benzeyen sürrealist görüntüler elde etmiştir. Bu görüntülerin en sonunda ise Richard Nixon ya da Marshall McLuhan’ın bozulmuş yüz görüntüsüne benzer bir imaj üzerinde adalet işareti belirlemektedir. Video art öncüsü olan Paik’in buna benzer birçok çalışması vardır (Ross, 1995: 91).

Video art sadece video ile yapılabilen bir sanat iken video, sinema, müzik ve enstalasyon gibi diğer sanatlarla birlikte de kullanılmıştır. Kısa film ve düşük bütçeli filmlerde sinema kamerası yerine video kameralar da kullanılır. Günümüzde kullanılan dijital video kameralar sinema kameralarının vermiş olduğu görüntünün benzerini oluşturmaya yönelik üretilmektedir. Dolayısıyla sinema endüstrisi mekanik-elektronik sinema kameraları yerine dijital video kameraları kullanmaya başlamıştır. Böylelikle elde edilen dijital imaj çok daha kolay işlenebilmektedir. Ayrıca video, görüntünün kaydedilmesinde ve izlenmesinde sinemada olmayan bir kullanım kolaylığına sahiptir.

Görüntüde yer alan simgesel kullanımın baştan çıkarıcılığı video sanatına içsel olduğu söylenebilir. Elektronik video görüntüsünün yapısı doğal olarak maddenin kendisini değil ama ekran üzerindeki hallerine olan hayranlığı da arttırmıştır. Sinema sanatına yönelik ilginin de farklı bir yönden kaynağı olan maddenin bir çeşit enerji oluşu ve elektriğin kullanımını videoya duyulan hayranlığın sebeplerinden biridir (Ranciere, 2008: 69).

Müzik endüstrisinde klipler video kameralarla çekilmekte ve bu kliplerin gösterildiği ortam yine televizyon olmaktadır. Enstalasyon sanatında ise video ve televizyonun ya da ikisinin birden insanla kurmuş olduğu etkileşim önemsenerek mekânda yerleştirilmeleri söz konusu olmaktadır.

Antik Yunan'da yaşama ilişkin kayıtlar, alıntılar, önemli sayılabilecek olaylar ve fikir yürütmelerin "hupomnemata" sayesinde kaydı oluşturulmuştur. Postmodern olarak görülen zamanımızda ise video ile hupomnematada yapıldığı gibi günlük kayıtlar tutulabilmektedir. Bu, aynı zamanda videonun hatıra amaçlı kullanım özelliğini gösterir. Sosyal medyada güzel görülen, paylaşılacak istenen ya da psikanalizin konu olarak ele alabileceği öznelğin farklı durumları kullanıcılar tarafından paylaşılmaktadır. Kimi zaman sanal aşklar bile video görüntüsü üzerinden oluşmaktadır.

Videonun teknik imajı elektronik bir şekilde üretilir. Bilgisayar aracılığıyla oluşturulan imajlar teknik imaj kategorisine girse de video imajdan tamamen farklıdır ancak birlikte de sıklıkla kullanılırlar. Video imajlar bilgisayarlar aracılığıyla çok kolay bir şekilde işlem görmektedir.

Video her türlü mekânda kaydedebildiği için her türden imajı toplayabilen nitelikte bir alettir. İlk olarak kamerayı kullanan ve imajı kaydeden kişiyi kaydettikleriyle ya da yakaladıklarıyla değiştirir sonra seyredenler bu değişimden etkilenir ve dolayısıyla en sonunda da bakış açılarını farklılaştırır. Bu bakış açıları kişiden kişiye değiştiği gibi kişinin kendisinde de bir değişim halindedir. Yakalanan imajlar ise kendine mahsustur yani benzersizdir. Bir görüntüyü iki kere kaydetmek imkânsız olduğu için imajlarla oluşturan film de Leibniz'in monodolojisindeki gibi tek ve biricik olur. Bu yüzden ister video ister sinema filmi olsun aynı filmi çekmek olanaksızdır (Baker, 2011a: 228).

Bugün düşünme, imajlar, kavramlar, algı ve fikirlerin birbiriyle bağlantı olduğu bir bütünlüğün eylemi olarak yorumlanır. Bu bağlamda Baker'in iddialı ifadesinde olduğu gibi "Video bir düşünme makinesi olarak tasarlanabilir mi?" Ya da "Tasarlansa bile pratikte bir bütünlük oluşturan düşünme eylemi nereye kadar bu aparatla birlikte işletilebilir?" Video bugün bu sorulardaki eylemleri gerçekleştiriyor olabilir ama temelde önemli olan şey onun birçok disiplin için sahip olduğu güçlü potansiyeldir.

### ***Video ve Sosyal Bilimler***

Sinema anlatısının oluşturulması ve çözümlenmesi aşamalarında sosyal bilimlerden sıklıkla yararlanılmıştır. Bu ilişkinin tam tersi yani sosyal bilimlerin sinemadan yararlanması da söz konusu olmuştur. Bugün sosyal bilimler, kullanım kolaylığı ve diğer araştırmalara getirmiş olduğu birçok avantajından dolayı sinema yerine videodan da yararlanmaya başlamıştır.

Sinema özünde montajlanmış belgelerden oluşarak geçtiğimiz yüzyılı tümünden kaydetmiştir. Her fotoğraf ve pelikül parçası bir çeşit belgedir. Video kamerasıyla

balkonunuzdan sokakta olan biteni çekerseniz bu bir belge oluşturur. Rodney King olayındaki gibi bir görüntü yakalarsanız hem kanıt hem de video haber olur. Montaj ile bu belgelerin ötesine geçerek bilinmeyen ve görünmeyenleri bir bütün halinde gösterebilme ise belgesel filmi oluşturur. Elbette belgeleri yan yana dizmek ya da arşivlemek değildir belgeselcilik. Onları yeniden kurarak ve yine onlar aracılığıyla onlara bir şeyler söyletmektir (Baker, 2011a: 50, 230).

Video kameraların antropolojik çalışmalardaki kullanımı yepyeni bir perspektif sağlamıştır. Hantal olan sinema kameraları, var olan kamera hareketlerinin belirli konvansiyonellerini takip etmek zorundadır. Video kameralar ise belgelenen kültürdeki kişilerin ve amatör kullanıcıların çok rahatlıkla kullanabilecekleri bir arayüze sahiptir. Dolayısıyla video kameranın bu yeni yaklaşımları, arkasında ve önünde araştırma yapan kişileri içine rahatlıkla dalmabilecek görsel bir dünya ile sözel olmayan uygulamalara doğru yöneltilir. Video kameranın sesi de eş zamanlı olarak kaydediyor oluşu sosyal araştırmalar için bulunmaz fırsatlar sunmaktadır. Yapılan röportajlar, video-teyp kayıtlar, kültür mirasını korumak için yapılan sözlü tarih uygulamaları ve sesin kaydedilmesi ile videonun belge niteliği artmaktadır.

Belgesel film ile etnografik film arasında ayırım yapmak bugün mümkün olsa da başlangıç için böyle bir ayırmda bulunmak pek de doğru olmayacaktır. Dziga Vertov ve Robert Flaherty gibi ilk belgesel filmleri çekenler genellikle antropolog olmayan kişilerdir ve bugün belgesel filmde sinematografik bir görüntü estetiği istenmediği sürece, kaldı ki o da günümüz video kameralarıyla mümkündür, belgesel filmlerin hepsi video ile çekilir.

Daha önce insanlığın karşılaşmadığı bir tarzda arşiv oluşturma anlayışı film ve videonun sadece bir kitle iletişim aracı olarak kullanılmamasıyla, başka bir deyişle bu aygıtların belgelendirme niteliğiyle belirgin hale gelir. Zira film daha önce kaydedilemeyen eylemlerin kaydedilip saklanmasını sağlar. (Winston, 1995: 65-66).

Video, belgesel filmciliğe yepyeni fırsatlar sunmuştur. Videonun kullanım özgünlüğü belgesel yapım şeklini bile değiştirmiştir. Örneğin Inga Burrows, Manchester'daki bir sanat galerisinde gerçekleştirmiş olduğu video enstalasyonu ile bir belgesel film çekmiştir. Bu çalışmasında Burrows, dinsel törenlerin şehirde yaşayan topluluklar için önemini araştırmıştır. Burrows, ilkokul, doğum öncesi kliniği ve huzurevi sakinlerini sanat galerisinde belirlenen yere videolar yerleştirerek kaydetmiştir (Grimshaw and Ravetz, 2005: 90).

Video kameraların yaygınlaşmasından önce Amerika ve Kanada yerlilerine sinema kameralarının nasıl kullanıldığı öğretilmiş böylelikle onların bakış açılarıyla çekilmiş görüntüler elde edilmeye çalışılmıştır. Avrupa'da da farklı kültürlerin içinde değişik meslek grubundan insanlara aynı amaçla benzer bir eğitim veren projeler gerçekleştirilmiştir. Örneğin güneybatı Amerika'da yaşayan Navajo yerlileriyle buna benzer bir çalışma yapılmıştır (Worth and Adair, 1975: 3-7). Söz konusu duruma Berberi kültürü hakkında yapılan ve günümüze



daha yakın bir etnografik çalışma örnek olarak gösterilebilir. Bu çalışmada beklenildiği gibi sinema ekipmanı yerine video kameralar kullanılmıştır (Goodman, 2005).

Günümüzde video kameralardan faydalanılan bir başka alan ise eğitim alanıdır. Görsel- işitsel ortam sayesinde eğitim kalitesi arttırılmış ve bu da video kameralar aracılığıyla gerçekleştirilmiştir. Örneğin etkileşimli eğitim programlarında ya da uzaktan eğitim veren online programlarında video kameralardan yararlanılmaktadır.

Video ortamının sağladığı bilgilendirme düzeyi de çok etkili olmuştur. Misal göstermek gerekirse yapılan bir pilot çalışmada, sosyoloji okuyan lisans öğrencilerine video ile sosyal teorileri öğretme stratejileri geliştirilmeye çalışılmıştır. Bunun için çeşitli teorik temalar içeren filmler video aracılığıyla öğrencilere izletilmiştir (Fails, 1988: 256).

Video, belgeselci bir kitle iletişim aracı olarak kullanıldığı gibi ayrıca toplumsal ve tarihsel bir belge olarak da hizmet sunmaktadır. İçeriğinden ayrı olarak anlaşılmanın ve rahatsız edici bir aygıt olarak algılanmanın riskini göze alan video, teknikleriyle birlikte belgesel gerçekliğinin içinde yer almaktadır. Yoksulluk üzerine çekilen bir belgeselde sinematografik ya da renkli imajlar seyircide acıma, üzüntü verme veya itici duygular uyandırabilir (Turim, 1995: 106).

Dijital videonun sosyal bilimciler tarafından kullanılması araştırmalar ve sunular için yeni olasılıklar sunar. Dijital teknolojinin getirdiği yeniliklerden bir tanesi de her tekrar üretimde orijinal kalitede ürünlerin elde edilebiliyor olmasıdır. Video kamera ile kaydedilen imajları ve sesleri sosyal bilimciler kişisel bilgisayarlarında depolayıp montajlayabilirler ve nihai çıktıyı yine kişisel bilgisayarlarından istedikleri yerde ve zamanda gösterebilir ya da kullanabilirler (Sooryamoorthy, 2007: 555).

Sosyal bilimlerde videonun bu kullanımı birçok araştırmaya yepyeni anlayışlar getirmiştir. Yaklaşık yirmi otuz yıldır sosyolojide gerçekleştirilen deneye dayalı araştırmalar çoğunlukla karşılıklı etkileşim sırasında gerçekleşen konuşmalar üzerine yapılmaktadır. Etnometodoloji ve konuşma çözümlemesi analizleri konuşmanın, dilin kullanımının ve insanların sosyal eylemler ile aktivitelerini gerçekleştirme yollarının anlaşılmasında büyük katkıları olan alanlar olmuştur. Ucuz ve güvenilir video ekipmanının uygunluğu -ki video aynı zamanda farklı metodolojik kaynakların doğumuna da vesile olur -sosyal etkileşimin doğal analizine öncülük yapar. Dolayısıyla video kayıt sayesinde konuşmalar, beden hareketleri ve görsel-ışitsel diğer kaynaklar kusursuz bir şekilde el altında hazır olurlar (Heath, 2004: 266).

Video kameralar sadece sosyal bir olguyu kaydetmekle kalmaz ayrıca sosyoloji için yeni veriler üretir ve sağlarlar. Bu verilerin analizi için bilimsel bir tavırla farklı metotlar oluşturulmuş ve oluşturulmaktadır. Örneğin Thomas Luckmann video etkileşim çözümlemesi için dizisel bir analiz önerir, Lorenza Mondada video uygulamaları için

prakseolojik<sup>4</sup> bir yaklaşımı benimsemiştir. Ona göre video datanın sadece nasıl analiz edilmesi gerektiği değil aynı zamanda nasıl çekildiği de önemlidir. Jürgen Rabb ve Dirk Tanzler video hermeneutik olarak adlandırdıkları yaklaşımı önerirler. Onlara göre ise her bir video karesinin anlamı farklı okumalarla en sonunda objektif bir anlama ulaşabilir (Knoblauch, Schnettler, Raab, Soeffner, 2006: 9,19-20).

Sosyal bilimler hala metinsel bir uzama dayansa da bu bilime görsel-işitsel ortamın kattığı bilgi azımsanacak gibi değildir. Video sosyal bilimlerin çeşitli disiplinlerine yeni anlayışlar getirmekle beraber bundan sonra da bu tutumunu sürdürecektir. Esasen bugün video aracılığıyla yapılan belgesel filmler video ve sosyal bilimler arasındaki ilişkinin etkili örneklem uzayını oluşturmuş durumdadır.

### ***Video ve Öznellik***

Video performansı ve sanatında isteyerek bozulmuş ve bu yüzden de zor anlaşılır imajlarla sıklıkla karşılaşılır. Dolayısıyla video izleyicisi de video imajları kişisel bakış açısıyla görecektir. Bu yüzden video imaj hem oluşturma hem de izleme aşamasında öznellikle yakından ilişkilidir. Video aparatı aracılığıyla öznellik birçok yönden kaydedilebilir. Başka bir deyişle, kişisel bakış kayıt altına alınabilir. Sözü edilen kişisel bakış bugüne kadar birçok video performans ve sanatta kaydedilmiş ve gösterilmeye çalışılmıştır.

Videoda eş zamanlı kayıtlarla oluşmuş görüntünün anında monitörden yansıtılması ve insan vücudunun ana malzeme gibi kullanılması video sanatının kısa bir sürede ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Diğer görsel sanatlarda olmayan özellikler yani anında kaydedip yayınlama özelliği videoyu özellikle özne kullanımlar için önemli bir konuma taşır. Monitörden yansıyan görüntü, aynanın dolaysızlığı olmadan gerçek görüntüyle eş zamanlı yansıyan bir görüntüdür (Krauss, 1995: 120).

Video, feminizmin ilerlemesinde de etkin bir rol üstlenmiştir. 1960'lı yıllarda gelişen politik hareketlerle birlikte feminist oluşumlar görülmüş ve kadınlar bu dönemde konuşmak, görselleşmek ve görünür olmak için sabırsızlanmışlardır. Kadınların çelişen doğaları ve dinleyici-izleyici kitlesine mesajı hemen iletme konusundaki kabiliyetleri, onların video ve onunla oluşturulan performansın çekimine kapılmalarına sebep olmuş ve videoyu kullanarak neredeyse anında feminizm öğretilerini iletmeye başlamışlardır. Böyle bir bilinçlenme pratiğinin ardından video ve imajın mübadele özelliğini kullanarak birbirleriyle iletişime geçmişlerdir. Video kameranın tek bir konvansiyoneli vardır o da onun herhangi bir geleneğe sahip olmayışıdır. Kadınlar 60'ların sonunda sokağa inen videonun bu niteliğini kendi lehlerine çok iyi kullanmışlardır. Video ile kadın öznelliğinin yeni bir sınıflandırması gelişmiş ve kadına ait bir video dili oluşmuştur. Video ile geçen yüzyıllarda yapılmış ataerkil

<sup>4</sup>Prakseoloji terimi genel anlamda insan tarafından gerçekleştirilen eylemlerin analizini ifade eder. Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Yavuz, Ahmet 'Problem çözümlerine prakseolojik yaklaşım'  
[http://dokuman.tsadergisi.org/dergiler\\_pdf/2009/2009-Agustos/6.pdf](http://dokuman.tsadergisi.org/dergiler_pdf/2009/2009-Agustos/6.pdf)

yaklaşımların yükünden kurtulma heyecanını yaşayan kadın video sanatçılar, kadınlığın keşfi için nispeten bakir bir alan sunan videoyu önermişlerdir (Elwes, 2005: 41).

Ulrike Rosenbach, Rebecca Horn, Friederike Pezold ve Marina Abramoviç gibi feminist performans sanatçıları için ise video "görüyorum" demektir. Bu aparat sayesinde kadın kendi vücudunu kişisel bir bakışla görebilir. Kamerayı vücudunda gezdirip cinsel organının güzelliğini veya çirkinliğini görsel olarak da hissedebilir. Video kamerası sokakta onun gözü kulağı olabilir. Diğer insanların ona nasıl baktığını kamera ile görebilir. (Baker, 2011a: 20).

Kişisel bir araç olarak kullanılan video yani kişiye ait özel görüntüleri saklayabilen videonun biçimlenmesinde video sanat ve enstalasyonla uğraşan feminist öncülerin rolü büyük olmuştur. Videonun öznellik kanadının özünü bu feminist kadınların çalışmaları oluşturmuştur diyebiliriz. Kadın artık kameranın arkasında duran erkek teknisyenler tarafından resmedilmesinin dışında başka bir biçimde görmektedir ve görmek istemektedir. Video ile kaydettiği imajını kendisi nasıl istiyorsa öyle de gösterebilmektedir. Böylelikle televizyon ve sinema dünyasının gösterdiği kadın imajından farklı bir kadın resmi belirmiş olur (Baker, 2011a: 52).

Kadın kendi isteği ile vücudunu videoyla etkileşime sokmuştur. Kadın video ile ekranlarda görsel olarak kurulmuş olan kadının biçimini değiştirebilir. Marksist terminoloji ile ifade edilirse; kadının görsel olarak kurulmuş metalaşmasının zinciri kadınlar tarafından kırabilir. John Berger'in *Görme Biçimleri* isimli kitabında belirttiği gibi bugün "*Kadın kendini bir nesneye-özellekle görsel bir nesneye- seyirlik bir şeye dönüştürmüştü*"<sup>5</sup> olabilir ama buna video sayesinde bir fark katmıştır. Kadın artık kendini başka bir erkeğin gözünden veya kendi içindeki gözlemci erkek gözünden görmek zorunda değildir. Videoyu vücudunun bir eklentisi olarak kullanabileceği gibi kendi vücuduyla etkileşime sokabilecek bir aparat olarak da kullanılabilir ve bütün bunları tek başına yapabilmektedir.

Kişisel belgeleme tarzını "narsist video" olarak da tanımlamak mümkündür. Bu çeşit çalışmalarda video, kendi doğal özelliklerini genişletebilme potansiyelini kullanır. Bazı sanatçılar seyircinin de içinde yer aldığı etkileşimli video ortamının mantıksal sınırlarını genişletmeye çalışmışlardır (Marshall, 1995: 38).

Video sadece kadınlar tarafından değil, aynı zamanda sınıf ayrımına uğradığını düşünen topluluklar, ırk eşitsizliğini belgelemek isteyen kişiler ve eşcinseller için öznel bir şekilde kullanılarak kendilerini rahatça ifade edebilecekleri bir ortam sunmuştur.

## Sonuç

17. yüzyıl akılcı filozofları modern insanın düşünme ve dolayısıyla da görme biçimlerine büyük katkı sağlamışlardır. Descartes'in felsefesinden bugüne kadar "bakışı merkeze alan" modern bir anlayışa sahip olduğumuz söylenebilir. Spinoza insanın ruhunda duygulara yola açan şeyin imajlar olduğunu günümüzden 350 yıl kadar önce keşfetmiş bir filozoftur.

<sup>5</sup> bkz. Berger, 1999: 47.

Leibniz'in eserlerinde ise bakış açılarının çokluğu, perspektifler ve mikro düzlemdeki birbirine bağımlı değişkenlerin diferansiyel hesaplamaları gözükmektedir. Bahsi geçen akılcı filozofların çalışmaları ve hemen ardından mikroskop ve teleskobun icat edilmesi önceki dönemlerden farklı görme biçimlerinin oluşmasını sağlamıştır. Ancak yine de bütün bulgular fotoğraf makinesi bulunana kadar bir sonraki kuşağa sadece yazı ile aktarılabilmektedir.

Erken modern dönemde fotoğraf makinesinin icat edilmesi akabinde teknik imajın ortaya çıkması görme ve düşünme biçimlerinde akılcı filozofların yarattığı etkiden farklı bir etki yaratmıştır. Teknik imajlar temsili imajlar gibi sadece görülmeye tahsis edilmiş imajlar değildir, aynı zamanda okunabilirler de.

Modern dönemden az önce ortaya çıkan pozitivist yaklaşımlarda "görüş" ve "düşünce"nin matematiksel olarak tanımlanmaya çalışıldığı görülmektedir. Pozitivist bilim adamları aynen bir makinada olduğu gibi görüş ve düşünmenin biçimleştirilmesi ve mekanikleştirilmesiyle ilgilenmişlerdir. Fechner, duyumu niceliksel olarak saptamış ve "görüş" logaritmik eğri grafiğinden okunur hale gelmiştir. Artık insan gözünü taklit eden makine tasarımlarından değil, makinaları taklit eden görme biçimlerinden bahsedilmektedir.

Teknik imaj üreten sinematografi ve kinetoskop gibi aygıtların icadı ile insan kendi gözünden farklı olarak, zihninin dışındaki başka bir ortamda zaman ve hareket kavramlarını seyreder ve "okur" hale gelmiştir. Sinema filmleri sayesinde insan diğer olası dünyaları algılamış ve filmler aracılığıyla anlatılan görme ve düşünme biçimlerinin farkına varmıştır. Yaşama bakış sinema medyası aracılığıyla değişmiş ve yine sinema aracılığıyla yeni ifadeler oluşmuştur.

Deleuze'e göre oluş halindeki hayatın dinamikleri olan felsefe, sanat ve bilim ancak üretken düşünceyle oluşturulabilir. Hareket-süre bloklarından oluşan sinema filmleri felsefe, sanat ve bilimden pay alabilir. Örneğin Chelovek s kino-apparatom (*Kameralı Adam*, Dziga Vertov, 1929) isimli filminde Vertov sanki insan beyni işleyişine benzer bir şekilde imajların kendisine özgü birlikteliklerini gösterebilmiştir. Sinema filmleri felsefe, sanat ve bilimden pay alabildiği gibi bu argümanın tersi de geçerlidir. Diğer bir ifadeyle sinema filmlerinin görme biçimlerine olan katkısı da yadsınamaz bir gerçektir.

Televizyon için çekilen sinema filmleri, sinemanın televizyon içerisinde kaybolmasına neden olmuştur. Sinema filmlerinin tecimsel oluşu, sinematografinin felsefe, sanat ve bilimden daha çok gişe için oluşturulması ayrıca sinemanın konvansiyonellerinin oluşu onu sınırlandırmıştır. Sinemanın ortamını da taklit edebilen videoda, sinemada olmayan birçok yeni özellik vardır. Başka bir ifade ile videonun paradigmasının sinemaninkini kapsadığı söylenebilir. Günümüz sinema filmleri video kameralarla çekilir. Dijital ortamda sinema anlatısı üreten sanal gerçeklik (VR) filmlerinde de video kameralar kullanılır.

Video anlatı olarak üç tane alan tanımlanmıştır. Deleuze'ün üç düşünme tarzı olarak adlandırdığı felsefe, sanat ve bilim, tanımladığımız üç video anlatıyla ilişkili olarak görülmüştür. Örneğin sosyal hayatta kullanılan video uygulamalarıyla felsefeye

yakınlaşılabilir. Videodan bilim alanında da yararlanır. Videonun kullanım kolaylığı ve rahat erişilebilirliği onu özneye yakın yapmıştır. Konvansiyonel sinema anlatısında, dijital platformlarda, sosyal medyada ve video-art uygulamalarında video, sanata hep eşlik eder. Video anlatılar bahsi geçen bu alanlarda sanki kendiliğinden oluşma potansiyeline sahiptirler.

Bu çalışmada erken modern dönem ile post-modernizm arasındaki görme biçimlerinin betimlenmesinin sebebi videonun yeni görme biçimleri oluşturan bir aparat olarak konumunun belirginleştirilmesiydi. Video farklı alanlardaki kullanımından ötürü yeni bir anlatı alanı oluşturmuştur. Bu çalışmada, tanımlanan video anlatıların görme ve düşünme biçimlerine yeni pratiklikler getirdiği görülmüştür. Görsel işitsel imajlar oluşturmadaki bağımsızlığı ve kolaylığı sebebiyle video insan algı ve fikirlerinin bütünlüğüne doğrudan etkide bulunan bir alettir. Videoyla oluşturulan görme biçimlerinin devam ediyor olması videonun sinematografiden güçlü olan yönlerinden biridir. Sonuç olarak video anlatıları belirginleştirilerek sanat, bilim ve felsefe düzleminde videonun farklı örüntü yapıları oluşturabileceği düşüncesine ulaşılmıştır. Dolayısıyla video insanın düşünme eylemine etkisi yüksek olan bir makine olarak algılanmalıdır.

### Kaynakça

- Baker, Ulus (2011a). *Beyin Ekran*. İstanbul: Birikim Yayınları.
- Baker, Ulus (2010). *Kanaatlerden İmajlara: Duygular Sosyolojisine Doğru*. İstanbul: Birikim Yayınları.
- Baker, Ulus (2011b). *Yüzeysel- Fragmanlar*. İstanbul: Birikim Yayınları.
- Bazin, Andre (2000). *Sinema Nedir*, İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Berger, John (1999). *Görme Biçimleri*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Crary, Jonathan (2010). *Gözlemcinin Teknikleri: On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Colebrook, Claire (2004). *Gilles Deleuze*. Ankara: Kitle Yayıncılık.
- Copleston, Frederick (1997). *Descartes*, İstanbul: İdea Yayınevi.
- Deleuze, Gilles (1986). Gilles Deleuze'le Konuşma. Beyin Ekrandır: Sinema'da Felsefe Üstüne, *Nisan Kitap 07 - Sinema Özel Sayı*.
- Deleuze, Gilles (2003). *İki Konferans*, İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, Gilles (2006a). *Kıvrım - Leibniz ve Barok*, Ankara: Bağlam Yayıncılık.
- Descartes, Rene (1985). *The Philosophical Writings of Descartes*, Cambridge: Cambridge University Press,
- Descartes, Rene (1996). *Söylem - Kurallar - Meditasyonlar*, İstanbul: İdea Yayınevi.

- Doğan, Hülya (2013). Antropolojinin Görseli Yeniden ve Yeniden Keşfi: Görsel Antropoloji, *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi, Gazi Üniversitesi- İletişim Fakültesi - Süreli Elektronik Dergi*
- Elwes, Catherine (2005). *Video art: A Guided Tour*, London: I.B. Tauris.
- Fails, V. Elanor (1988). *Teaching Sociological Theory Through Video: The Development of an Experimental Strategy*, 28.07.2014 tarihinde <http://www.jstor.org/stable/1317527?origin=JSTOR-pdf> adresinden alındı.
- Feuer, Jane (1983). Canlı Yayın Kavramı: İdeoloji Olarak Ontoloji, Levend Kılıç içinde, *Video Sanatı* (s. 76-77), İstanbul, Hil Yayın.
- Flusser, Vilem (2009). *Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru*, İstanbul: Hayalbaz Kitap.
- Frampton, Daniel (2013). *Filmozofi*, İstanbul: Metis.
- Freund, Gisele (2008). *Fotoğraf ve Toplum*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Goodman, Jane E. (2005). *Berber Culture on the World Stage: From Village to Video*, USA: Indiana University Press.
- Gönen, Metin (2004). *Paradoksal Sanat Sinema*, İstanbul: Es Yayınları.
- Grimshaw, A. & Ravetz, A. (Ed.). (2005). *Visualizing Antropology*, USA: New Media Intellect.
- Heath, Christian (2004). *Qualitative Research*, London: Sage Publications.
- Jay, Martin (1994). *Downcast Eye*, London: University California Press.
- Knoblauch, H., Schnettler, B., Raab, J. & Soeffner, H. G. (2006). *Video Analysis – Methodolgy and Methods*, Peter Lang, Frankfurt am Main.
- Krauss, Rosalind (1986). Video: Narsizm Estetiği. Levend Kılıç içinde, *Video Sanatı* (s. 120), İstanbul, Hil Yayın.
- Kovacs, Andras Balint (2010). *Modernizmi Seyretmek*, Ankara: DeKi.
- Lester, Paul Martin (2000). *Visual Communication*, USA:Wadsworth.
- Marshall, Stuart (1979). Video: Teknoloji ve Uygulama, Levend Kılıç içinde, *Video Sanatı* (s.34), İstanbul, Hil Yayın.
- Moran, M. James (2002). *There Is No Place Like Home Video*, USA: University of Minesota Press.
- Orr, John (1997). *Sinema ve Modernlik*, Ankara: Ark Yayınevi.
- Ranciere, Jacques (2008). *Görüntülerin Yazgısı*, İstanbul: Versus Kitap.
- Ross, David (1986). Gerçeklik ya da Sonuçlar: Amerikan Televizyonu ve Video

Sanatı. Levend Kılıç içinde, *Video Sanatı* (s.90-91), İstanbul, Hil Yayın.

-Spinoza, Benedictus Baruch (2006). *Etika*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları,  
Sooryamoorthy, Radhamany (2007). *Making Research Film in Sociology*, 03.07.2014  
tarihinde <http://iss.sagepub.com/> sitesi adresinden alındı.

-Turim, Maureen (1983). Video Sanatı: Bir Gelecek Kuramı. Levend Kılıç içinde,  
*Video Sanatı* (s. 106), İstanbul, Hil Yayın.

-Wintson, Brian (1987). Brunelleschi İçin Bir Ayna. Levend Kılıç içinde, *Video Sanatı*  
(s. 65-66), İstanbul, Hill

## Sinema - Bilim - Felsefe Triyalektiği: Kuantumun Çoklu Referans Sistemi ve Sinematik Anlatıya Yansımaları

Ezgi Tokdil\*

### Özet

Makalede 20. yüzyıl ve devamında, mikro dünyanın tanımlanmasına yönelik ortaya konulan olağan bilimsel etkinlikler dönemini kapsayan kuantum fiziği ve onun evrenin tanımlanmasına getirdiği temel kuram ve ilkeler analiz edilerek, 1920'lerden itibaren deneysel film ve 20. yüzyıl sonlarından itibaren modern sinemaya yansımaları incelenmektedir. Bu doğrultuda hem bilimsel gerçekliğin sinemaya konu bağlamında yansımaları (bilimin gelişimsel yönünün sinemanın anlatı biçimlerini değiştirmesi) ve teknolojik olanakların değişen dünyanın değişen dilini sinematik felsefe bakımından etkilemesi hem de kuantum alanına ilişkin temel ilke ve söylemlerin sinematik düşünce ve/ya sinematik imge üzerindeki paralel söylem dilinin/ görüntü özelliklerinin incelenmesi amaçlanmaktadır. Bu paralel ilişkiyi tanımlamak ve anlamak adına örnekleme alınan filmler üzerinden karşılaştırmalı bir analiz gerçekleştirilerek, sinematik düşüncenin bilimsel aklı nasıl yorumladığı, söz konusu yorumlamanın hangi yöntemlerle yapıldığı, gerçeklik çizgisinin sinema felsefesinde hangi sınırdan yer aldığı ve paradigma değişiminin bütün olarak sinema-felsefe- bilim triyalektiğini nasıl yönlendirdiği analiz edilmektedir. Bilimsel gelişmenin ve kuantum alanına ilişkin temel ilke ve yaklaşımların sinema alanına yansımalarının örneklendirildiği filmler olarak; Lev Kuleshov, Vsevolod Pudovkin, David W. Griffith, Sergei Eisenstein ve Dziga Vertov'un montaj tekniğini kullandığı filmler, Fernand Leger'in Dudley Murphy ile yönetmenliğini üstlendiği *Ballet Mécanique* (1924) filmi, Germaine Dulac'ın, Hans Richter'in, Man Ray ve Viking Eggeling'in deneysel sinema örnekleri, Duchamp'ın sinema alanına katkıları, Jean-Luc Godard'ın *Breathless* filmi (1960), Paul Thomas Anderson'ın *Magnolia* filmi (1999), *Butterfly Effect* (2004), *Another Earth*, J. J. Abrams, Alex Kurtzman ve Roberto Orci tarafından kurgulanan bilimkurgu dizisi *Fringe* (2008-2013) ve 1999 yapımı *Matrix* filmi ile 2014 yapımı *Interstaller* incelenmektedir. Bu filmlerde yer alan gerçeklik yaklaşımı; 20. yüzyılın başlarından itibaren her alanda yaşanan büyük değişimlerin etkisinde Newtonsal kabullerden kurtulmuş ve görelî evren anlayışı ile çoklu referans sistemlerinde tanımlanabilen bir gerçekliğe adım atmış yeni bilincin ürünüdür.

**Anahtar Sözcükler:** Kuantum Alanı, Sinematografik Anlatı, Belirsizlik İlkesi, Deneysel Film, Modern Sinema

\*ORCID: 0000-0003-2701-0842

E-Mail: ezgi.tokdil@gmail.com

DOI: 10.31122/sinefilozofi.665793

Geliş Tarihi - *Received*: 10.01.2020

Kabul Tarihi - *Accepted*: 25.03.2020



## Cinema - Science - Philosophy Trialectics: Multiple Reference System of Quantum and its Reflections on Cinematic Narrative

Ezgi Tokdil\*

### Abstract

*In this research, quantum physics, which covers the period of ordinary scientific activities about the definition of the micro world and its main theories and principles in the definition of the universe are analyzed by analyzing experimental film since the 1920s and its reflections on modern cinema since the end of the 20th century. In this respect, both the reflections of scientific reality in the context of cinema (the developmental aspect of science changes the narrative forms of cinema), the technological possibilities affect the changing language of the changing world in terms of cinematic philosophy, and the basic principles and discourses of the quantum field on the parallel discourse on cinematic thought and/or cinematic image. to examine the image properties. In order to define and understand this parallel relationship, a comparative analysis is performed on the films taken in order to understand how cinematic thought interprets the scientific mind, how the interpretation is made, the boundary of the real line in cinema philosophy and the paradigm shift as a whole. is being analyzed. Lev Kuleshov, Vsevolod Pudovkin, David W. Griffith, Sergei Eisenstein and Dziga Vertov use the montage technique, Ballet Mécanique (1924), directed by Fernand Leger and directed by Hans Richter, Man Ray and Viking Eggeling's experimental cinema examples, Duchamp's contributions to cinema, Jean-Luc Godard's Breathless (1960), Paul Thomas Anderson's Magnolia (1999), Butterfly Effect (2004), Another Earth, JJ Abrams, Alex Kurtzman and Roberto Orci's science fiction series Fringe (2008-2013) and the 1999 film Matrix and the 2014 Interstaller are considered as films that illustrate the reflections of scientific development and the fundamental principles and approaches of quantum to the cinema. The reality approach in these films is; It is the product of a new consciousness that has been freed from Newtonian assumptions under the influence of the great changes in every field since the beginning of the 20th century and has stepped into a reality that can be defined in multiple reference systems with relative universe understanding.*

**Keywords:** Quantum Field, Cinematographic Narrative, Uncertainty Principle, Experimental Film, Modern Cinema

\*ORCID: 0000-0003-2701-0842

E-Mail: ezgi.tokdil@gmail.com

DOI: 10.31122/sinefilozofi.665793

Received - Geliş Tarihi: 10.01.2020

Accepted - Kabul Tarihi: 25.03.2020

## Giriş

Paradigma değişimleri hangi alanda gerçekleşirse gerçekleşsin, diğer tüm alanlarda önemli değişimlere neden olur ve köklü bir yeniden biçimlendirmeyi beraberinde getirir. Bununla birlikte eski paradigmanın temel kavramları da yeni anlamlar yüklenir, yeni anlam örüntüleri ortaya çıkar. Paradigmatik bilim tarihine bakıldığında her yeni paradigmanın kendinden önceki paradigma kapsamında gerçekleşen olağan bilim etkinliklerinde yaşanan belirli bunalımların ardından ortaya çıktığı, bu bunalımlara neden olan düğüm noktalarının çözümüne ilişkin yeni ilke ve yasaların olduğu, bununla birlikte eski paradigmaya ait temel olgusal gerçekliklerin referans çerçevesinin değiştiği, buna paralel eskinin kavram ve tanımlamalarının da bu çerçeve kapsamında yerini yeni açıklamalara bıraktığı görülmektedir. Örneğin Kopernik devrimi Aristoteles fiziği üzerine temellenen ve merkezine dünyayı (dünya ile birlikte insanı) alan evren modelini ortadan kaldırarak, yerine güneşi yerleştirmiş ve dünyayla birlikte insana ilişkin tüm unsurlar ayrıcalıklı konumundan indirilmiş, evrensel bir düzenin olağan bir parçası haline gelmiştir (bu tıpkı dinin ve kilise baskısının aydınlanma düşüncesi ile birlikte etkisini yitirmesi gibi bir değişimdir). Darwin'in doğal seçim kuramının da bu düşüncenin bir uzantısı olduğu görülür. Bir diğer örnek Newton'un mutlak zaman ve mutlak mekan düşüncesinin yerini alan Einstein'ın görelilik ilkesidir ve madde, uzay ve zaman kavramlarına ilişkin yeni bir çerçeve çizilmiş, bu çerçeve bilim adamlarının olduğu kadar felsefe alanının da gerçekliğe bakışını yeniden biçimlendirmiştir. Bu değişim aynı zamanda toplumsal, ekonomik, siyasi ve tek tek bireysel bakış açılarında da köklü bir değişimi beraberinde getirmiştir. Bunun sonucunda kültürel bakış açısı ve biçimlendirme anlayışları da söz konusu değişim ve ilerlemenin etkisinde yeni yaratı biçimlerine (teknolojik gelişmeye paralel) yönelmiştir. Kuantum fiziğinin görel evren düşüncesi ile aynı yüzyılda ortaya çıkması da gerçekliğe bakış açılarında ve nedensellik düzleminde önemli ayrımları beraberinde getirmiş, bununla birlikte çoklu referans sistemlerinde tanımlanabilen bir gerçeklik yaratarak içinde yaşanan yüzyılın algılama perspektiflerini bütünüyle değiştirmiştir.

### Paradigma Değişiminin Sinema-Bilim-Felsefe Triyalektğine Etkisi

Bu kapsamda sinema, bilim ve felsefe triyalektğine bakıldığında; bilimsel ilerleme dönemlerinin her birinde referans çerçevesinin değiştiği, yaşanan evrene ilişkin temel ilke ve söylemlerin yeni açıklama ve yaklaşımlara yerini bıraktığı görüldü. Bu doğrultuda toplumsal bir değişim söz konusudur ve bu değişimin temelleri de felsefenin düşünce biçimlerini şekillendirir. Ütopik bir evren düşüncesine paralel gerçekliği ve gücü tek bir elde toplayan ideal dünya tasarımı olan totalistik düşünce köklerini Platon'un idealar dünyasından alır ve Sokrates, Aristoteles gibi filozofların yaklaşımlarıyla şekillenir. Aristoteles fiziği ve Kopernik devrimine kadar olan süreçte bilimsel aklın gerçekliği yorumlama biçimi de benzer bir algıda ilerler. Bu dönemin kültürel kodları da aynı düşünsel temelden beslenir; sanat dinin etkisindedir (yaratıcı olarak tanrı ön plandadır), ideal güzellik anlayışı hakimdir (mitolojik konular ortaya çıkar) ya da Ptolemi'nin dünya merkezli evren modelinde olduğu gibi olay ve olgular resmin ortasının aydınlatılması ile tek bir merkeze vurgu yapılarak resmedilir. Modernist düşüncenin temellerini ise Descartes atmıştır ve Kant, Hegel, Marx yeni paradigmanın önemli düşünürleri olarak tarihsel sürekliliği devam ettirirler. Bu düşüncenin temellendiği dönem aynı zamanda feodalist yönetim biçiminin kapitalizme evrildiği süreçle kesişir. Bununla birlikte bilimde de yeni bir paradigma kayması söz konusudur; Descartes'in düşünsel temelini oluşturduğu Newton'un yeni evren tasarımı. Newton'la birlikte bilimde nedensellik ilkesine ulaşılmış, gerçekliğin matematiksel formüllerle tanımlanması yapılmış ve Aristoteles fiziğinde tanımlanamayan pek çok olguya açıklama getirilmiş, buna paralel eskinin madde, uzay, hareket (devinim), zaman

kavramlarının anlamları yeniden şekillenmiştir. Ancak burada bilimsel gerçeklikle düşünce ve sanat arasında tarihsel olarak bir kayma yaşanır, bunun nedeni Newton fiziğinin her ne kadar bilimsel gerçekliği nedensellik temeline sokmuş olsa da kütleçekim gibi bazı temel ilkelerinin nedenini açıklayamamasını tanrısal güce bağlamış olmasındandır. Bu düşünce sanatın da dinsel temalarını sürdürmesi ve ancak belirli temalar çerçevesinde günlük yaşam sahnelerine geçilebilmesi sonucunu doğurmuştur. Bireysel dışavurumlara (anlatımlara) ve modernist düşünceye paralel modernist biçimlendirme anlayışlarına geçiş (içerik bağlamında değişimin) gecikmeli olarak Einstein fiziğinin çizdiği referans çerçevesinde mümkün olmuştur. Mobilist (postmodern) düşünce ise gene bilimde ve toplumsal yapıda yaşanan paradigmatik değişimle paralel gelişmiştir. Enformasyonist toplumların kaygan ve değişken iktidar üçgeninin ve enformasyon odaklı yönetim biçiminin bilim tarihi ile kesişim noktasında Einstein'ın görelilik ilkesi ve kuantum alan teorisinin ortaya çıkması yer alır. Görelilik ilkesinin evrene ilişkin soyut algılama perspektifleri ve kuantumun çoklu referans noktaları, postmodern düşüncenin de benzer yönde şekillenmesine neden olmuştur. Bu yeni dönem Nietzsche, Deleuze ve Foucault gibi düşünürlerin öncülüğünde başlamış, Wittgenstein ve Sartre gibi düşünürlerle devam etmiştir. Genel olarak bakıldığında referans noktasının somut kavram ve yaklaşımlardan (kabul görmüş ortak değerler), soyut düşünce ve değişken olgulara doğru olduğu görülmektedir.

Sinema tarihine bakıldığında da her ne kadar geleneksel sinemanın başlangıcı 1895 yılına tarihlense de (Fransız Lumiere kardeşler) bu yönde atılan ilk adım (icat) *Camera Obscura*'dır (karanlık oda) ve bir kutuya açılan bir delikten tutulan bir cismin kutunun diğer tarafına yansması şeklinde çalışır. Felsefi açıdan Platon'un ünlü mağara alegorisini anımsatan bu yaklaşım giderek gerçeğin temsiline, ardından gerçeğin kendisine dönüşmüş ve bu süreç yukarıda incelenen farklı alanlarda yaşanan ilerlemelere koşut gelişmiştir. Kıraç'ın ifade ettiği gibi (2012: 19); "sinemanın keşfinin dünyadaki teknolojik gelişmelerle doğrudan ilişkisi vardır", ancak teknolojinin yaratılmasında geri planda bilimsel gelişmeler, toplumsal dinamikler, kültürel politikalar ve siyasi ideolojiler rol oynamaktadır. Bununla birlikte değişim gene farklı alanların ortak duyumunda gerçekleşmiştir. Kopernik devriminin dünyayı evrenin merkezinden indirip, evrensel düzen içinde diğer gezegenlerle eşit konuma taşıması, Darwin'in insanı diğer canlılardan ayıran nitelikleri ortadan kaldırarak ayrıcalıklı konumundan indirmesi gibi fotoğraf ve sinema teknolojileri de giderek bireye yüklenen bu merkezi konumun geri plana atılmasına neden olmuştur. Örneğin John Berger'e göre; "perspektifle yapılmış her taslak ya da yağlıboya resim, seyirciye dünyanın biricik merkezinin kendisi olduğunu söylüyordu" (1993: 6). Ancak devam eden süreçte önce fotoğraf makinesinin ardından sinema makinesinin ortaya çıkması ile -Berger'e göre sinema makinesinin etkisi fotoğraftan daha fazladır- resimsel anlatımdaki izleyiciye yüklenen merkezi biriciklik ortadan kalkmıştır (Berger, 1993: 6). Bu aynı zamanda yukarıda tanımlandığı gibi, toplumsal sistemlerde kapitalist paradigma ve bilimsel gelişmede Newton sonrası olağan bilim etkinlikleri ile bağlantılı bir ilerlemedir. Bununla birlikte kültür alanında ve özellikle sanat akımlarında yaşanan değişimler de sinemanın dilini önemli ölçüde değiştirmiştir. Örneğin 1920'lerde sanat alanında yaşanan avangard devrim sinema alanında da önemli değişimlere neden olmuştur. Bu dönemde görsel sanatlar alanında çalışmalar üreten sanatçılar avangard biçimlendirme anlayışlarını ve düşünme biçimlerini sinema alanına uygulamanın yollarını aramıştır. Başka bir yaklaşımla söz konusu devrim, sanatçıya ve film yapımcısına farklı bakış açıları ve uygulama deneyimleri sunmuştur. Bu dönemde Fernand Leger, Hans Richter, Man Ray, Viking Eggeling, Marcel Duchamp, Rebert Wiene, Oscar Fischenger vd. gibi görsel sanatlar alanında çalışan sanatçılar sinema alanında deneysel çalışmalar yapmışlardır.

Devam eden tarihsel süreçte tıpkı Kopernik'in dünyayı evrenin merkezinden indirmesi, Descartes'in madde ve uzayı birleştirerek evreni tanımlama girişimleri ve Newton'un bu olguları ayırarak mutlak uzay ve mutlak zaman düşüncesini formüllemesi ve en sonunda Einstein'ın zaman-mekânı bir araya getirmesi gibi, fotoğrafın keşfinin ardından sinema alanında yaşanan ilerleme de benzer bir süreçte gelişmiştir. Sinema tarihine bakıldığında da zaman ve devrimine ilişkin arka arkaya çekilen fotoğraf karelerinin birleştirilmesi ile hareketli görüntülerin elde edildiği görülmektedir. Bu aynı zamanda yukarıda adı geçen sanatçıların çizimlerinin hareketlendirilmesi gibi bir kurgusal gerçekliğe sahiptir.

### **Kuantum Fiziği ve Evrenin Tanımlanmasına İlişkin Temel İlke ve Söylemler**

Kuantum fiziği en temel anlamda moleküler, atom ve atomaltı dünyanın, madde ve enerjinin davranışını ve doğasını açıklamaya çalışan modern fiziğin bir alanıdır. Ancak Einstein'ın görelilik ilkesinin ardından evrenin tanımlanmasına ilişkin getirdiği yeni bakış açıları ve bilimsel kuramlar onun başlı başına fizik alanında bir paradigma olarak kabul görmesine neden olmuştur. Bununla birlikte kuantum fiziğinin kapsamı içine yalnızca mikro dünyanın alışılmış atom altı parçacıkları değil makro evrene ilişkin temel yasa ve açıklamalar da girer. Klein'e göre bunun nedeni; "kuantum yasalarının, bizi çevreleyen süreçler ya da cisimlerin özellikleri ve niteliklerini geri planda, neredeyse gizli bir şekilde yönetiyor olmasıdır" (2018: 13). Bu yönetme özünde yaşama ilişkin tüm değerlerin de yıkılması ve yerlerini yeni kavram ve açıklamalara bırakması ile gerçekleşmiştir. Bununla birlikte bu değişim Klein'e göre; "bizzat gerçek kavramının kendisinin" tartışılmasına neden olmuştur; "mikroskobik ölçekte şeylerin gerçekliği artık besbelli değildir (...)" (2018: 14).

Kuantum mekaniğinin (fiziğinin) tarihsel gelişimine bakıldığında; öncelikle 1900 yılında Max Planck tarafından makro evrenin tanımlanmasında kullanılan kara cisim ışıması özelliğinin açıklanmasında "kuantumlanmış enerji yayılımı"nın kullanılması kuantum fiziğinin başlangıcı olarak kabul edilmiştir. 1905 yılında Einstein'ın fotoelektrik kuramı (ışığın dalga özelliğinin yanında belirli büyüklüğe sahip enerji paketlerinden -fotonlar- oluştuğunu iddia etmesi) gerçekleşmiştir. 1911'de Rutherford'un atomun çekirdek modelini oluşturması ve 1913'de Niels Bohr tarafından atom spektrumunun açıklanması (atomun gezegen sistemi gibi betimlenmesi) devam eden süreçte kuantum mekaniğinin gelişiminde rol oynayan önemli bilimsel gelişmelerdir. 1923'te Arthur Compton X- ışınları ile elektronların etkileşiminden ışığın parçacık davranışı ile ilgili yeni kanıtlara ulaşmış, Louis de Broglie ışığın dalga-parçacık ikilemini genelleştirmiştir. 1925'te Heisenberg'in belirsizlik ilkesi, parçacıkların konum ve momentumlarının aynı anda tam olarak belirlenemeyeceğini öne sürmüştü, 1926'da Erwin Schrödinger tarafından dalga denklemi ortaya atılmıştır. 1935 yılında Einstein, Podolsky ve Rosen tarafından EPR Paradoksu olarak bilinen kuantum dolanıklık (iki parçacığın geniş mesafelerde birbirlerini etkilemesi ve eşdeğer davranış sergilemesi özelliği) kuramı geliştirilmiş, aynı yıl Schrödinger tarafından eleştirilen EPR paradoksunun ardından öne sürülen düşünce deneyi (bir kutuya yer alan bir kedinin ölü ya da canlı olma durumu), belirsizlik ilkesine paralel (gözlenen olgu ölçülene dek belirsizdir ve iki olasılıktan birine sahiptir) ancak gözlem yapıldığında her iki olasılıktan birinin geçerli olacağını öne sürer. Devam eden süreçte Niels Bohr'un Kopenhag yorumuyla bağlantılı olarak çoklu evren teorisi ortaya çıkmış ve Stephen Hawking, Richard Feynman gibi bilim adamları tarafından desteklenmiştir.

Bütün olarak kuantum fiziğinin kendinden önceki bilimsel paradigmalardan ayrılan yönünün, gerçekliğin referans çerçevelerinin çoklu algı perspektiflerine sahip olması, karmaşık ve olgusal düzeyde bilimsel bilginin tanımlanmasında yalnızca formalist değil aynı

zamanda fiziksel bir yoruma yer veriyor olması, bunun yanında gerçekleştirilen her eylemin olgu-karşı olgu diyalektiğini bütünüyle ele alıyor ve ayrıştırılmaz doğasını tamamlayıcı nitelikleriyle değerlendiriyor olmasından kaynaklandığı görülür. Bununla birlikte Klein'e göre; "kuantum fiziğinin etkisi bilişsel veya açıklayıcı alanın çok ötesine gider" (2018: 13). Gerek teorik fizik alanında gerekse uygulamada kapsam ve sınırları, mikro ve makro gerçeklik dünyasında olduğu gibi kapsamlı ve geniştir.

### **Sinematik Düşüncenin Bilimsel Akli Yorumlama Biçimi**

Yukarıda tarihsel gelişim aşamaları ve genel çerçevede tanımlamaları verilen kuantum alanına ilişkin temel kavram ve ilkelerin sinematik düşünceye yansımaları bu bölümde ayrıntılı olarak ele alınmaktadır. Bu karşılıklı ilişki incelenirken öncelikle 20. yüzyılın başlarından itibaren montaj tekniğinin kullanıldığı filmler üzerinde kuantum alanına ilişkin bilimsel gerçekliklerin yorumsal analizi yapılmakta, ardından aynı başlık altında avangard sinemanın öncüleri hem görsel sanatlar alanında ürettikleri çalışmalarla hem de sinema alanındaki deneysel film örnekleriyle paradigmatik değişim açısından sinema-bilim-felsefe triyalektiğinde analiz edilmektedir. Araştırmanın devamında sinema felsefesi bakımından kuantum fiziğinin temel kavramlarının nasıl yorumlandığı (bilimsel gerçekliğin sinemaya tematik yansımaları) örnekleme alınan filmler üzerinden incelenmektedir.

Bu kapsamda değerlendirildiğinde kuantum fiziğinin görsel sanatlar ve özelde sinema alanına yansımaları belirli başlıklar altında toplanabilir. Bunlardan ilki kuantum fiziğinin felsefi alt yapısından ve temel ilkelerinden yola çıkılarak /esinlenilerek üretilen çalışmalardır, ikincisi doğrudan değil ancak alımlayıcının bu ilişkiyi dolaylı olarak kurduğu/kurabildiği deneysel filmlerdir, üçüncüsü kuantumun tanımlamış olduğu yeni gerçekliğin ve teknoloji boyutunda sanata yansımalarının sinemanın konusu olduğu filmlerdir.

#### ***Kuantum Alanının Sinematik Düşünceye Yansımaları***

Kuantum alanının (kuantum fiziğinin) sinematik düşünceye yansımalarına bakıldığında öncelikle 1920'lerden itibaren montaj tekniğinin gelişimi ile Lev Kuleshov, Dziga Vertov, Vsevolod Pudovkin, David W. Griffith ve Sergei Eisenstein gibi film yapımcılarının zaman vurgusunu ön plana çıkardıkları görülmektedir. Bu film yapımcıları her bir görüntünün bir dizi çekimin sentezinden oluştuğunu savunan kuramcılardır (Bordwell, 1972: 10; Tokdil, 2018: 176-77). Joyce'a göre (2003: 394); "Montaj tekniği, iki farklı görüntünün yan yana yerleştirildiğinde izleyicinin bu parçaların kaçınılmaz olarak ilişkili olduğu sonucunu çıkardığı teorisine dayanır". 20. yüzyılın ilk yarısından itibaren montaj tekniği; "bir anlatı (yapay bir zaman ve mekan oluşturarak veya izleyicinin dikkatini bir anlatı noktasından diğerine yönlendirerek), ritmi kontrol etmek, metafor yaratmak ve retorik noktaları oluşturmak için kullanılmıştır" (Bordwell, 1972: 9). Bu yaklaşım Einstein'ın zaman ve mekana ilişkin görelilik evren anlayışından, Bohr'un tamamlayıcılık ilkesine ve hatta Schrödinger'in düşünce deneyinin süperpozisyon ve olasılık dalgasına kadar bilimsel gelişmelerin ve kuantuma ilişkin temel söylemlerin gözlemlenebildiği çoklu bir referans çerçevesi sunar.

Bu kapsamda öncelikle Kuleshov'un 1918 yapımı *Engineer Prite's Project* filmine bakıldığında (Görsel 1-2) farklı imgelerin (bekleyen bir kadın, yürüyen bir adam, bir merdiven, bir kapı, bir ev vd.) farklı sahnelerde çekilip bir araya getirildiği ve tek bir filmde bu sahneler birleştirildiğinde izleyicinin algısal olarak ilişkili olmayan figür ve nesnelere aynı anda varmış gibi hissettikleri bir kurgusal gerçeklik yaratıldığı görülmektedir (Joyce, 2003:

359; Tokdil, 2018). Kuleshov etkisi olarak bilinen bu yaklaşım; "her görünür planın bir diğerini etkilediğini ve algılanma sürecini değiştirdiğini" ifade eder. Gerçekliğin yansıtılmasında aynı algısal yaklaşım Pudovkin, Eisenstein ve Hitchcock filmlerinde de görülmektedir (Tokdil, 2018: 178).



Görsel 1-2. Lev Kuleshov, *Engineer Prite's Project* (1918)

Kuleshov etkisinin karşılığı psikolojide gestalt teorisi olarak bilinir ve yalnızca bir parçası ya da bütüne ilişkin bir boyut tanımlandığında insanın o nesnenin geri kalan parçasını algısal olarak tamamlayabileceği savunusunu yapar. Bilimsel gerçeklik (kuantum alanı) açısından bakıldığında gerek Kuleshov filmlerinde gerekse montaj tekniğini kullanan diğer film yapımcılarının çalışmalarında yer alan bu yaklaşım, Bohr'un tamamlayıcılık ilkesi ile paralel bir yoruma sahiptir. Bu aynı zamanda montaj tekniğinin kullanıldığı tüm çalışmalar için geçerli bir yaklaşımdır; bu yaklaşıma göre (kuantum fiziği dahilinde) farklı deneysel koşullar altında elde edilen veriler tek bir tamamlanmış resimle açıklanamaz, çoklu veriler bir araya getirilmelidir, yani bir fenomenin tam ve güvenilir olarak tanımlanabilmesi için olası farklı koşulların her birinin ayrı ayrı ölçülmesi gerekir. Öyleyse montaj tekniğinin ayrı ayrı elde edilmiş her bir görsel veriyi bir araya getirerek elde etmiş olduğu hareketli görüntülerle benzer bir analogiye sahiptir. Bununla birlikte Kuleshov'un *Engineer Prite's Project* (1918) filminde kuantum alanına ilişkin Kopenhag yorumuna da ulaşılır. Kuantum mekaniğinin klasik fizikten ayrılan yönü olan bilincin rolünü öne çıkaran (gözlemci etkisi) yaklaşım, "fenomenin doğasının gözlem sonucunda var olduğu ve gözlem olmadan farklı olasılıkların süperpozisyonu (Schrödinger'in kedisi deneyinde olduğu gibi) konumunda olduğu görüşünün" birebir yansımaya dönüşür. Öyleyse birbiriyle ilişkili olmayan farklı imgeler arka arkaya getirildiğinde izleyici (gözlemci) tarafından birbirleriyle ilişkilendirildiğinde süperpozisyon çöker ve farklı olasılıklardan birine indirgenir (örn. bir adam ve yürüyen bir kadın ilişkilendirildiğinde zaman ve mekan olarak bilinç tarafından birbirlerine doğru konumlandırılır). Böylelikle devam eden bir sürekliliğin, zamansal bir gerçekliğin yansımaya dönüşür.

Aynı etki Dziga Vertov'un 1929 yapımı *Man with a Movie Camera* filminde de vurgulanır (Görsel 3-4). Dziga Vertov'un avangard sinemanın öncülerinden sayılan bu yapımında kameralı bir adamın sosyalist Rusya'da geçen bir günü anlatılmaktadır. Özcan'ın aktarımıyla bu bir gün içerisinde; "hayatın hemen her noktası, insanın her hali, uç uca eklenmiş bir kaç saniyeden oluşan sekanslarla bu merceğe yansır" (2016: 6). Fütürist sanatın temel manifestosunun etkileri burada da başlıktadır. İnsan ve makinenin sırasıyla başrolleri paylaştığı yapımda bu iki unsurun birbirinden nasıl etkilendiği, toplum hayatına giren makineleşme sürecinin sosyalizm ideolojisinin perspektifinde gündelik yaşantıya nasıl yansıdığı birbiri üzerine montaj tekniği ile yerleştirilmiş görüntüler yoluyla izleyiciye aktarılmaktadır (Özcan, 2016: 6).



Görsel 3-4. Dziga Vertov, *Man with a Movie Camera* (1929)

Burada da gene birbirleriyle ilişkisiz farklı imgeler ve farklı sahneler bir araya getirilir ve bu kez Kuleshov'un montaj tekniğinden farklı olarak zamansal montaj tekniği ile üst üste yerleştirilir. Burada gene bilincin algılama kapasitesi devreye girer ve farklı sahneleri aynı anda okuyan (gören) zihin ekrandan yansıyan görüntünün daha hızlı akmasını deneyimler. Manovich'e göre (2002: 9); "çekimler bir araya getirilerek zamansal verimlilik sağlanır, ancak bu yaklaşım izleyicinin bilişsel sınırlarını zorlar. Üst üste bindirilmiş görüntüleri okumak zordur ve bilgi gürültü haline dönüşmektedir" (Tokdil, 2018: 177). Bu teknik aynı zamanda 1920'lerin Rus yapımcılarının kullandıkları fotomontaj tekniğinin sinema alanındaki karşılığıdır. Bilimsel gerçeklik açısından gene Bohr'un tamamlayıcılık ilkesinin temel söylemine ve Einstein'ın zamansal dördüncü boyutunun görüntü estetiğine ulaşılabilir. Söz konusu montaj tekniği aynı zamanda Kandinsky ve diğerlerinin nesnel gerçekliği atom benzeri basit geometrik formlara indirgeyip resim düzleminde rastgele yeniden düzenlemesine benzer bir biçimlendirme anlayışıdır. Benzer şekilde her bir görüntü karesinin de atom ya da atom-altı parçalar benzeri bir görünüme sahip oldukları ve bir araya geldiklerinde devinime (imgenin hareketine) ve maddeye (ilişkinin doğasına) gönderme yaptıkları görülür. Örneğin bir kamera merceği ile bir göz imgesi farklı sekanslarda çekilip üst üste yerleştirildiğinde gerçekliğin kendisi ile onu gözleyen arasındaki mesafe ortadan kalkar, bu bir anlamda Bohr'un "bir fenomenin farklı olası bazları" olarak adlandırdığı eylemin çekme ve çekilme anlarının bir araya getirilmesi ile tamamlayıcılık ilkesinin sinema alanına yansımalarıdır. Bununla birlikte Heisenberg'in belirsizlik ilkesi kapsamında fenomenin bir özelliği ne kadar doğru ölçülürse tamamlayıcı özelliğinin doğru olarak ölçümü o kadar az geçerli olur. Vertov sineması üzerinden bu açıklamaya bakıldığında örneğin ekrana yansıtılan üst üste yerleştirilmiş iki veya daha fazla görüntüden herhangi biri daha belirgin hale gelirse onu tamamlayan diğer görüntünün okunabilirliği o kadar azalır.



Görsel 5. Jean-Luc Godard, *Breathless* (1959)

Yönetmenliğini Jean-Luc Godard'ın yaptığı 1959 tarihli *Breathless* filminde de (Görsel 5) bilimsel gerçekliğin kuantum alanına ilişkin temel ilke ve söylemlerin görüntü özelliklerine ilişkin önemli ipuçları elde edilebilir. Söz konusu filmde Marsilya'da ana karakter bir polis memurunu vurur, bir alandan geçer ve sonraki sahnede Paris'te olduğu görülür. Böylelikle montaj tekniği filmin zamansal yönüne vurgu yapan bir araç işlevi görür, görüntü hızlandırılır, izleyicinin devam eden sahnede gözleyeceği görüntü Kuleshov'un filminde olduğu gibi zamanda ileri ve geri giden bir algılama gerçekliğine dönüşür. Bu aynı zamanda izleyicinin gözlemlediği karakterin süperpozisyon durumunun gözlemci tarafından gözlemlenmesinin ardından tek bir olasılık dalgasına indirgenmesi gibi bir etkiye sahiptir. Schrödinger'in düşünce deneyi ve kuantum mekaniğinin Kopenhag yorumu ile ilgili paradoks, filmin montaj tekniği ile benzer bir etkiye sahiptir. Kutu içerisine yerleştirilen bir kedinin canlı ya da ölü olma durumunun yalnızca kutu açıldığında bilinebileceğini tanımlayan düşünce deneyinde olduğu gibi filmin ana karakterinin Marsilya'da mı yoksa Paris'te mi olduğu ancak sonraki sahnenin akışa dahil olması ile bilinebilir. Bu aynı zamanda Kopenhag yorumunun gözlemci etkisinin de doğrudan yansımadır, ana karakterin konumu gözlemcinin varlığına da bağlıdır. Görüldüğü gibi Lev Manovich'in atomistik yaklaşımında olduğu gibi görüntü farklı parçalara ayrılmış, ardından film yapımcısı tarafından aralarındaki mesafelerin kısaltılmasıyla yeniden bir araya getirilmiştir. Ancak bu kez söz konusu olan farklı sahnelerin Vertov sinemasında olduğu gibi üst üste yerleştirilmesi değil, yan yana getirilen görüntülerden oluşan dizinin aralarındaki mesafelerin kısaltılması ya da geçiş sürecine etki eden (süreci yansıtan) karelerin ortadan kaldırılmasıdır.



Görsel 6-7. Fernand Leger, Dudley Murphy, *Ballet Mécanique* (1924)



Fernand Leger'in Dudley Murphy ile yönetmenliğini üstelendiği 1924 yapımlı deneysel film *Ballet Mechanique*'te (Görsel 6-7) görüntü birbirinin üzerine yerleştirilmiş sahneler yoluyla elde edilir ve Rodchenko'nun fotomontajlarında yaratılan etki sinemaya uyarlandığında eylemin zamansal olarak hızlanmasına olanak sağlar. Bu yöntem aynı zamanda fütüristlerin mekanikleşen estetik dilinin sahneye uyarlanmış biçimi olarak da yorumlanabilir. Fütürist sanatçıların iki boyutlu yüzey üzerinde yarattıkları hareket, ses ve gürültünün, "makine çağına uygun bir sanat yaratılması gerektiğini" vurgulayan söylemlerinin sinema üzerinde hem biçimsel olarak hem de içeriksel olarak bir araya getirildiği görülmektedir (Joyce, 2003: 394). Makinaların hareketi, tekrar eden insan eylemleri ile bir araya gelir, nesnel gerçek biçimlerinden uzaklaştırılarak ya da nesnel gerçekliklerinden soyutlandırılarak, sahneler nesnel anlamın ötesine, göstergesel anlama taşınır (Ünal, 2016: 2). *Ballet Mechanique*, gene kuantum mekaniğinin Kopenhag yorumu ile ilişkilendirilebilecek biçimsel düzenlemeye sahiptir. Gözlem yapıldığında (film hareketlendirildiğinde) fotoğraf karelerinin süperpozisyon durumları ortadan kalkar ve zamansal süreklilik ile birlikte dalga fonksiyonlarından birine indirgenir. Görüntü (aynı imgenin farklı olasılık konumları) incelenen filmlerde olduğu gibi atomistik yapılarına ayrılır -ancak burada üst üste ya da yan yana yerleştirilen görüntüler farklı imgeler ya da nesnel değildir- yeniden bir araya getirilir ve düzensiz bir kompozisyon (görüntü) elde edilir. Burada kullanılan montaj Vertov sinemasında olduğu gibi farklı görüntülerden oluşmaz, aynı görüntünün farklı anları bir araya getirilir ve karmaşık bir düzen/düzensizlik yaratılır.

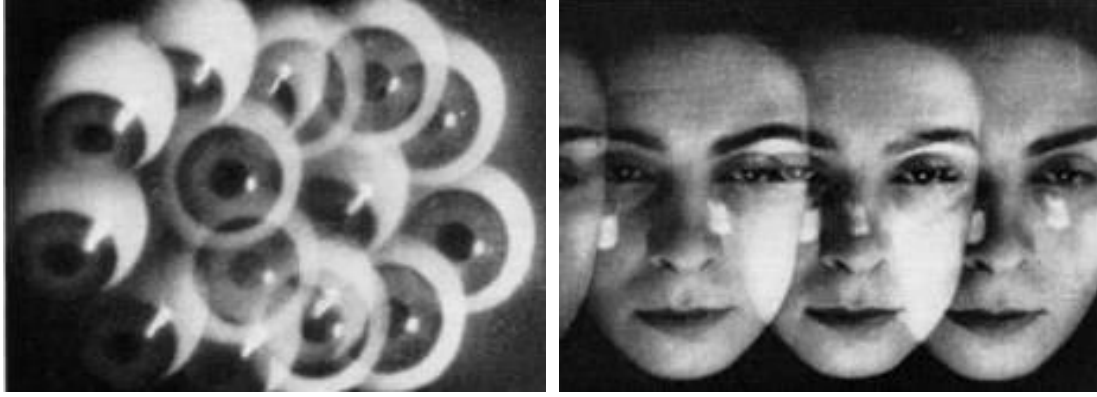


Görsel 8-9. Germaine Dulac, *La Coquille et le Clergyman* (Kabuk ve Rahip) (1928)

Benzer görüntü estetiği, Germaine Dulac'ın 1928 yapımı *La Coquille et le Clergyman* (Görsel 8-9) filminde de söz konusudur. Bu kez gerçeküstücü sanat eğiliminin peşinden ilerleyen kurgu, nesnel gerçekliği *Mekanik Balet* (*Ballet Mécanique*)'te olduğu gibi aynı sahne üzerinde (aynı zamansal süreklilikte) parçalarına ayırır ve bu parçaların hareketli yapısına vurgu yaparak yeni bir görüntü estetiği yaratır. Aynı figür ya da nesne görüntüsü parçalanmış ve gene aynı sahnede bu parçalar karmaşık bir düzenleme içerisinde bir araya getirilmiştir. Böylelikle çoklu algı perspektifleri ve alımlayıcının (izleyicinin) duyumuna göre değişen olasılık / gerçeklik yorumu elde edilmiştir.

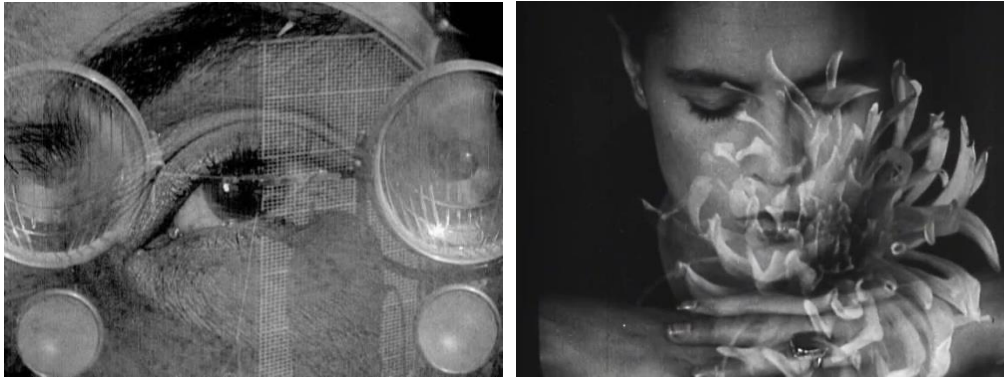
Benzer etki 1926 yapımlı Hans Richter'in yönetmenliğini yaptığı *FilmStudie* (Film Study)'de de (Görsel 10-11) görülür. "(...) doğal ve soyut biçimler arasında herhangi bir çelişki olmadığını belirten Richter, *FilmStudie*'nin yaşanılan dünyanın bir parçası olarak soyut formlar geliştirdiğini ifade etmiştir" (Mekas, 1957: 5; Suchenski, 2009). Film boyunca insan yüzleri, yüzen göz bebekleri, soyut formlar birbiri üzerine yerleştirilerek, her bir fotoğraf sahnesi değişen yoğunluktaki ışınlarla bir araya getirilmiş ya da sahneler birbiri içerisinde eritilmiştir. Bu yöntem, hem Fernand Leger'in *Ballet Mécanique* hem de Man Ray'ın

1926 tarihli *Emak Bakia* filminde (Görsel 12-13) kullanılan montaj tekniğinin benzeridir ve incelenen tüm filmlerde olduğu gibi görsel algı birden çok sahneyi aynı anda takip etme imkanına sahip olurken, aynı zamanda bu yaklaşım izleyicinin bilişsel sınırlarını da zorlar.



Görsel 10-11. Hans Richter, *FilmStudie* (Film Study) (1926)

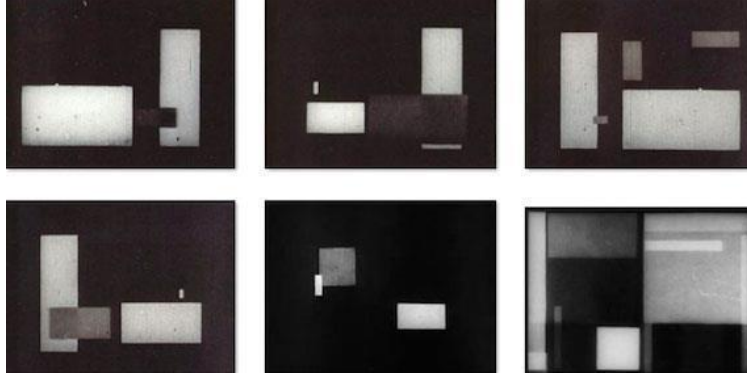
Bununla birlikte bilimsel gerçekliğin kuantum alanına ilişkin göstergeler analiz edildiğinde, kuantum dolanıklık ilkesinin hem Fernand Leger'in filminde hem de Hans Richter'in filminde yansımalarına ulaşılır. Bu ilkeye göre iki benzer parçacık eşzamanlılık özelliğine sahiptir, farklı konumlarda ve çok uzak mesafelerde olsalar dahi birinde yaşanan bir durum değişimi diğerinde de benzer bir değişime neden olur. Bu parçacıklar arasındaki etkileşim ışık hızından daha hızlı bir iletişime sahiptir ve bu ilke göreliliğin en büyük problemi olarak Einstein'ın ışık hızından daha hızlı bir şey olamaz görüşünü reddeder. Benzer şekilde incelenen filmlerde de farklı görüntülerin (parçacıklar olarak düşünüldüğünde) birbirleriyle etkileşimde olduğu, aynı sahnede gözlemlenen tüm imgelerin değişen koşullarda aynı değişimi deneyimlediği (örn. sağa doğru akan bir sahnede tüm imgelerin aynı yöne doğru dağılması gibi) görülmektedir. Bu imgeler (örn. göz bebekleri ya da insan yüzleri) nesnel dünyadaki gerçekliklerinden koparılıp bir araya getirilmiş ve birbirleriyle ilişkilendirilerek aralarındaki bağlantı gözlemcinin varlığı ile tamamlanmıştır.



Görsel 12-13. Man Ray, *Emak Bakia* (1926)

Sinematografik montajın görsel verinin üst üste bindirilmek yerine yan yana getirilerek düzenlendiği formu incelendiğinde; sinema tarihinin ilk soyut filmi olarak tanımlanan ve 1923 yılına kadar Viking Eggeling, Tristian Tzara ile sayısız kez yeniden üretilen Richter'ın *Rhythmus* isimli filmi (Görsel 14) düz montajın kullanıldığı en önemli avangard yapımlardandır. Dada gösterilerinde sergilenen bu filmlerinde Richter; "kare, dikdörtgen, üçgen, daire gibi geometrik formları; ritim oluşturacak tekrarlarla ve siyah-beyaz kontrastlığından yararlanarak bir araya getirmiştir" (Foster, 1998: 84-86; Yılmaz, 2011:

4). Bu yaklaşım aynı zamanda Mondrian'ın nesnel gerçekliği basit geometrik formlara indirgediği kompozisyonlarındaki görüntü estetiği ile de örtüşmektedir. Bu aynı zamanda Richter'in *Film Study*'sinde kullandığı tekniğin geometrik formlara indirgenmiş halidir (bu kez bilinen imgeler yerine bilinmeyen formlar zamansal sürekliliğin parçası haline gelir).



Görsel 14. Viking Eggeling, Tristian Tzara, Hans Richter, Rhythmus 21 (1923)

Bununla birlikte kuantuma ilişkin temel kavramların görüntü niteliklerine bakıldığında farklı sahnelerde aynı formun farklı büyük-küçük ilişkilerine yer verilmiş olması ancak değişen sahnelerin her birinde aynı formun yer alması kuantum dolanıklık kavramının ilişkiselliğine götürdüğü gibi, Heisenberg'in belirsizlik ilkesine de (bir parçacığın aynı anda hem momentum hem de konumunun tam ve doğru olarak tespit edilemeyeceği) ulaşılabilir. Her bir sahnenin değişen görüntüsü geometrik formun yapısı ve büyüklüğüne dair izleyicinin tahmin edebilirliğini ortadan kaldırır, tam bilinebilirlik yerine olasılık dalgasını getirir. Aynı zamanda salt biçimsel formu ile kutu içerisinde yer alan ve canlı mı ölü mü olduğu bilinmeyen Schrödinger'in kedisi analogisine de ulaşılabilir. Bununla birlikte aynı imgenin farklı boyutlarda görüntüsünün aynı sahnede birbiri üzerine yerleştirilmiş montaj dili de kuantum fiziğinin Kopenhag yorumu ile ilişkili çoklu evren modeline referans gösterilebilir. Her bir sekans birbirleriyle ilişkili farklı evrensel boyutların temsilleri gibi algılanabilir ve her bir sahnede yer alan formun konumlarının ve momentumlarının (sahnedeki hareketlerinin) farklı oluşu da gene bu ilişkilendirmenin yapılmasına olanak tanır.

DeneySEL sinema tarihinde benzer bir biçim dilini kullanan diğer önemli yapım, Viking Eggeling'in 1922 tarihli *Symphonie Diagonal* isimli filmidir. Richter'ın düz montaj kullanımı ile aynı karakterde soyut geometrik şekillerden oluşan film, deneySEL ve avangard sinema tarihinde çığır açan bir yapım olmuştur. Bu kez geometrik formlar yerini dairesel oluşumlara ve sarmal optik illüzyonlara bırakmıştır ancak yine de ortaya çıkan çoklu algı durumları kuantumun çoklu evren düşüncesi ile ilişkilendirilebilir.



Görsel 15. Duchamp, *Anemic Cinema* (1926)

Marcel Duchamp'ın *Anemic Cinema* isimli filmi de (Görsel 15) Eggeling'in sinemasında olduğuna benzer bir karaktere sahiptir. Nesnel gerçeklik önce atomik parçalarına (geometrik formlara) ayrılır, daha sonra ekran üzerinde yeniden bir araya getirilir. Fotoğraf karelerinin yan yana getirilerek eylemsel sürekliliğin sağlandığı filmde dokuz dönen optik görüntü yer alırken, zihinsel bir geri dönüşün ve sanatın bu dönüşün egemenliğine girişinin de yansımasıdır. Duchamp'ın 1926 tarihli avangard filmi *Anemic Cinema* ile yaratmak istediği etki; "Jasper Johns'un bir zamanlar 'dilini, düşüncesinin ve vizyonunun birbiri üzerinde hareket ettiği alan' olarak adlandırdığı şeyi yaratmak"tır (Anonim, 2011). Psikolojik etkilerin de yer aldığı filmin 1960'larda bir yanılsama alanı olarak ortaya çıkan optik sanatın da ilk örneklerinden biri olduğu görülür. Kuantumla ilişkilendirilebilecek referans noktaları incelendiğinde, öncelikle Einstein'ın zaman-mekana ilişkin zamansal gerçekliğin ön planda olduğu görülür. Bununla birlikte kuantum dolanıklık kullanılan formun yapısal ve etkileşimli yönü ile vurgulanır (hareket halindeki sarmalın bir noktasında yaşanan bir sapma bütün olarak görüntünün yapısında değişime neden olur).

Bu yaratımların öncü sinema örnekleri olarak anılmasının temel nedeni, 1920'lerde yeni teknik ve olanaklar geliştikçe sinemanın tiyatronun biçimsel dilinden kurtularak sanatın avangard akımlarının etkisinde kendi yeni gerçekliğini yaratma yolunda ilerlemesinden kaynaklanmaktadır. Ünal'a göre; "Sinemaya özgü olan görüntüleri "yineleme" imkanı, nesnel ritmik bir dizisini yaratır ve görüntünün nesnel anlamını eritip, soyut anlamını vurgular" (2016: 2). Böylelikle sinemaya özgü yeni bir dil yaratılır (aslında bu dil sinema ile sınırlı değildir, görsel sanatların tüm alanlarında yeniden yorumlanır) ve düşünsel sürecin aktarılması yolunda yaratıcının önüne yeni ifade olanakları sunar. Benzer etki Hans Richter'in 1947 yapımlı ve Man Ray, Marcel Duchamp, John Cage, Max Ernst, Fernand Leger ve Alexander Calder gibi avangard ve sürrealist sanatçıların yazar ve yönetmen koltuğunda oturduğu *Dreams That Money Can Buy* isimli filmde de söz konusudur. Bir oda içerisinde yer alan kahraman bir aynada kendisini seyrederken aklının içini okuyabileceğini farkederek ve eğer kendi içine bakabiliyorsa bunu başkaları üzerinde de uygulayabileceğini düşünür. Böylelikle oda içerisinde hayalkırıklığı yaşayan ya da nevroitik insanlara hayali rüyalar satmaya başlar. Bu rüyalar boyunca sahneler birbiri üzerine yerleştirilir, montaj tekniği hem düz hem zamansal olarak bir arada yer alır. Bununla birlikte sürrealist üslup içerik olarak izleyiciye yansıtılırken, makinelerin statik hareketi ile kesintiye uğrayan ve birbiri içerisine geçen sahneler fütürist manifestoya da gönderme yapar.

Paul Thomas Anderson'un yönetmenliğini yaptığı 1999 yapımlı *Magnolia* filminde de (Görsel 16) Kuleshov sinemasında ve Godard'ın *Breathless* filminde olduğuna benzer bir

montaj tekniği kullanılmıştır. Farklı imgeler, birbirinden bağımsız figürler, farklı konumlarda yaşanan birbirinden bağımsız olaylar arka arkaya yerleştirilmiş ve birbirleriyle ilişkilendirilmiştir. Ölmek üzere olan bir baba, bir bakıcı, babanın kaybolmuş ünlü oğlu, aşık bir polis, dahi bir çocuk, bir sunucu ve bir kız filmin kurgusu içinde aynı günün farklı sahnelerinde konumlandırılmıştır. Bununla birlikte sahneler ileri geri geçişlerle izleyiciye aktarılırken filmin sonunda birbirlerinin hayatlarındaki bağlantılar yavaş yavaş ortaya çıkarılmış ve izleyici tarafından anlamlandırılan bir ilişkisellik elde etmiştir. Nesnel gerçekliğin sinematografik perspektife yansımadaki bu yaklaşım kuantum alan teorisinde parçacıkların dolanıklılık ilkesine ilişkin önemli bir referansa gönderme yapar. Filmde yer alan her bir figürün seçim ve eylemlerinin sonuçlarının birbirleri üzerinde etkisi, fiziksel gerçekliğin parçacıklar arasındaki kesin ilişkilerin yerine ara düzenlerin ele alındığı John Bell teoremi ile koşut ilerler. Filmin başından sonuna kadar işlenen olay örgüsü de bu ara düzeni ele alır, en sonunda yapılan seçimlerin birbirlerinin hayatları üzerindeki etkisi (bir parçacığın diğeri ile bağlantılı olması) izleyicinin görünür algısına taşınır.



Görsel 16. Paul Thomas Anderson, Magnolia (1999)

Bu doğrultuda genel olarak değerlendirildiğinde bu filmlerde yer alan montaj kullanımı ve onun getirdiği teknik özellikler ile (örneğin bir göz bebeğinin ait olduğu figürden ayrılarak sahnenin farklı bir yönüne doğru kayması ve onun yerini alan beyaz görüntü) farklı imgelerin bir arada varlığından (kullanımından) doğan karmaşık bir düzen yaratılır, bu aynı zamanda çoklu bir referans sistemine gönderme yapar ve izleyicinin bu referans çerçeveleri içerisinde kendi algısal gerçekliğine ulaşmasına olanak tanır. Böylelikle aslında klasik fiziğin savunusu olan tek bir nesnel gerçekliğin var olduğu ve paradigma kapsamında tek bir referans noktasının tanımlandığı düşüncesi yerini kuantumun çoklu perspektiflerine, bilincin etkisine, gözlemcinin konumuna ve bakış açısına göre değişen gerçeklik çeşitlemelerine ve bütün olarak kuantum fiziğinin temel ilke ve söylemlerine bırakır. Kuantum fiziğinin belki de en soyut teorisi olan çoklu evren düşüncesi de sinema ve fizik arasında bu filmler yoluyla kurulan ilişkinin yansımasıdır. Farklı imgeler, farklı bakış açıları, farklı montaj teknikleri ve farklı ekran görüntüleri Schrödinger'in olasılık dalgasına doğrudan gönderme yaptığı gibi, bunun yanında üzerinde durulması gereken bir diğer nokta; izleyicinin ekrandan yansıyan görüntüden yalnızca birini seçmek zorunda kalmaması (sadece anlık görüntü zihinde parçalanmış bir estetiğin oluşumuna neden oluyor), aynı anda birden fazla zamansal gerçekliği gözlemleyerek olasılıkların her birini kendi olası gerçeklikleri ile var ediyor olmasıdır. Elbette kuantum alanına ilişkin temel yaklaşımların ya da "çoklu evren", "paralel dünyalar", "kuantum dolanıklık" gibi daha soyut gerçeklik modellerinin sinemanın kendi özgül anlamı içine sokularak ilişkilendirilmesi 1990'lardan sonra doğrudan onu konu alan filmlerde olduğu gibi (paralel dünyalarda aynı

anda yaşanan olaylar, varoluşsal durumların kaderle ilişkili olasılık anları vd.) basit aktarım biçimlerine ve bağıntısız gerçekliklere indirgenmesi söz konusu bilimsel gerçekliklerin kendi özgül anlamlarından uzaklaşmasına neden olur. Ancak yapılmakta olan ilişkilendirme bilimsel ilerlemenin (bilim alanında yaşanan bir gelişmenin) evrensel gerçekliğe kazandırmış olduğu olasılık dünyasının sanatın yaratıcılık boyutuna etkisinin gözlemlenmesidir.

### ***Bilimsel Gerçekliğin Sinemaya Tematik Yansıması (Konu Bağlamında)***

Buraya kadar incelenen çalışmalar bilimsel gerçekliği doğrudan konu almayıp sinema felsefesinin dolaylı gözlemlenimi ya da daha yoğun olarak biçimsel kurgunun yorumlanması ile kuantum gerçekliği ile ilişkilendirilebilen çalışmalardır. Bu çalışmaların analizi elbette kesin veriler olmayıp yapılan incelemeler bireysel gözlemler ve çıkarımsal sonuçlardan öteye geçmez. Ancak bu filmlerin kurgusal gerçeklikleri ve teknik sunumlarının kuantum alanına ilişkin temel ilkelerle benzerlikleri ve birbirlerine koşut fiziksel gerçeklikleri yapılacak daha kapsamlı analizler için aydınlatıcı ve ilham vericidir. Biçimsel olarak incelenen deneysel sinema örneklerinin, bu başlık altında konu bakımından incelenen çalışmalardan daha araştırmaya açık olmasının bir diğer nedeni de, bu ikinci kategoride incelenen filmlerin bilimsel gerçekliği doğrudan konu almasına karşın uygulamada bağlam dışına çıkmasından ve estetik olduğu kadar beğeni kaygısı ile popüler kültür etkisinde bilimsel kuram ve ilkeleri özgün anlam ve amaçlarından uzaklaştırmasından kaynaklanmaktadır. Ancak yine de kuantum fiziğinin ve genelde kozmolojik gerçekliğin konu edilmesi bakımından önemli film örnekleridir.

Bu kapsamda öncelikle yönetmenliğini Eric Bress ve J. Mackye Gruber'in üstlendiği *Butterfly Effect* (2004) filmi (Görsel 17) incelendiğinde, Einstein'ın zaman-mekana ilişkin görelilik ilkesi, zamansal dördüncü boyut, evrenin bükümlü teorisi gibi önemli bilimsel literatürün sinematografik düşünceye dahil edildiği, yeniden kurgulandığı ve film diline çevrildiği görülmektedir. Hikayenin ana karakteri olan genç bir adamın geçmişe yolculuk yapabildiğini keşfetmesi ve olayları değiştirme çabalarının konu alındığı filmde, her değişikliğin hem kendi hayatını hem de etrafındaki diğer insanların hayatını etkilemesi söz konusudur. Elbette bilimsel gerçeklik açısından zaman yolculuğu söz konusu değildir ancak yapılan seçimlerin ya da değişen olayların başkaları üzerinde de önemli etkilere neden olması kuantum dolanıklık (parçacıkların birbirleri ile etkileşimli olması ve geniş mesafelerde birbirlerini etkileyebilmesi) ilkesinin doğrudan açıklamasına götürür. Gene filmin söz konusu sahneleri (farklı seçimlerin farklı olaylar dizgesini başlatması) Schrödinger'in düşünce deneyinin bir sonucu olarak olasılık dalgası ve süperpozisyon durumlarına da referans yapmaktadır. Yapılan her bir seçim farklı olasılıklar içinden bir ayıklamayı gerektirir (kutunun açılması ya da kapalı kalması) ve böylece dalga fonksiyonu çökerek farklı olasılıklardan biri (kedinin ölü ya da canlı olma durumu) ortaya çıkar.



Görsel 17. Eric Bress, J. Mackye Gruber, *Butterfly Effect* (2004)

Kuantum fiziğinin temel ilke ve teorileri ile ilişkilendirilebilecek bir diğer yapım 2008 yılında gösterime giren *Fringe* dizisidir (Görsel 18). Farklı bölümlerinde ve farklı sahnelerinde Jules Verne'in eserlerinden Arthur Clarke'ın romanlarına, Aldous Huxley ve Asimov'dan *Star Trek* ve *Back to Future* filmlerine kadar pek çok göndermenin yer aldığı dizinin genel olay örgüsü paralel evrenler üzerine kurulmuştur.



Görsel 18 I I Abrams, Alex Kurtzman ve Roberto Orci. *Fringe* (2008-2013)

Daha önce de belirtildiği gibi paralel evren ya da çoklu evren teorisi bilimsel gerçeklik içerisinde kuantumun Kopenhag yorumu ile ilişkili sicim teorisine koşut olarak geliştirilmiş bir teoridir. Ancak kanıtlanmamış söz konusu düşünce bir olasılık olarak bu filmlerde ve dizilerde yer alan kurgusallıktan oldukça uzak bir gerçekliğe de sahiptir. Bunun en önemli nedeni söz konusu sinema örneklerinin paralel evren düşüncesini aynı anda yaşanan birbirinden bağımsız ama birbirinin aynısı evrenler olarak tanımlamasından kaynaklanmaktadır. Oysa bunun bir teori olmasının yanında söz konusu teorisinin temelini oluşturan düşünce Schrödinger'in deneyi ve John Bell teoremi ile ilişkili olasılık dalgasına dayanır. Süperpozisyonun gözlem yapıldığında her iki olasılıktan birine indirgenmesi yalnızca yaşanan zamansallık içerisinde gerçekleşen bir olaydır. Ancak bu teoriye göre başka bir evrende bu olasılıklardan diğeri de söz konusu olabilir. Böylelikle her bir olasılık yeni evren yaratır ve içinde yaşanan evren paralel evrenlerden yalnızca biri konumuna taşınır. Yönetmenliğini Mike Cahill'in yaptığı 2011 yapımı *Another Earth* filminde de (Görsel 19) benzer bir konu işlenir. Paralel bir dünya, görülür, erişilebilir, iletişim kurulabilir bir gerçeklik olarak tanımlanır ve karakterler paralel gerçeklikte de benzer yaşamsal özelliklere sahiptir. Filmin sonunda her iki dünyanın kesişimi söz konusu olur ve her iki evrendeki kadın karakter aynı sahnede bir araya gelir. Elbette kuantum gerçekliğinde henüz kanıtlanmamış bir gerçeklik olarak ortaya atılan bir teori olan paralel evren düşüncesi ya da çoklu evren modelinde böyle bir birliktelik söz konusu değildir. Bununla birlikte her iki evrenin birbirleri ile kurdukları paradoksal ilişki (iletişim) simgesel olarak kuantum dolanıklık ilkesi ile ilişkilendirilebilir. Filmde kozmolojik bir gerçeklik olarak vurgulanan paralel dünya ile kurulan ilişki her ne kadar yaşanan dünyada bir değişime neden olmasa da karşılıklı kurulan bağ parçacık fiziğine referans olarak görülebilir.



Görsel 19. Mike Cahill, Another Earth (2011)

Benzer kurgusal gerçeklik (zaman yolculuğu ve paralel evren) yönetmenliğini Baran bo Odar'ın üstlendiği *Dark* dizisinde de söz konusudur (Görsel 20) Dizide bir nükleer santralde gerçekleşen bir patlama bir tünelin oluşmasına neden olmakta ve bu tünel yoluyla geçmişe ve geleceğe yolculuk olanaklı kılınmaktadır. Einstein'ın "geçmiş, şu an ve gelecek arasındaki fark, inatçı bir illüzyondan ibarettir" sözleriyle zaman paradoksuna gönderme yapılarak başlayan dizi gerçeklik ve yanılsama arasında hassas bir denge kurmuş olsa da yine de incelenen diğer sinema örneklerinde olduğu gibi bilimsel gerçekliğin popüler kültür tarafından kurgu gerçekliğe dönüştürülmesinden öteye geçmemektedir



Görsel 20. Baran bo Odar, Dark (2018)

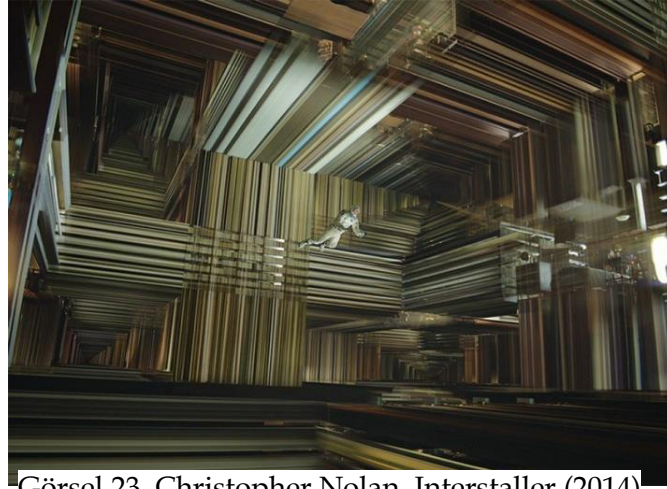
Bununla birlikte bilimsel gerçeklik açısından dizinin kurgusu yalnızca zaman yolculuğu ve paralel evrenlerle sınırlı değildir. Gerek açılan tünel gerekse diğer olaylar kozmolojik düzene ve karanlık madde (kara cisim) ile karanlık enerjiye ilişkin de kurgusal göndermeler de yapmaktadır (karanlık madde ışın yaymayan ya da elektromanyetik ışınları doğrudan algılanabilecek şekilde yansıtmayan bir madde türüdür). Ancak elbette dizide yer alan gönderme diğer olgusal gerçekliklerde olduğu gibi maddenin ya da ışımının özgün anlamının yorumlamasıdır.





Görsel 21-22. Lana Wachowski, Lilly Wachowski, Matrix (1999)

Bilimsel gerçekliklerin ve özellikle kuantum alanına ilişkin temel ilkelerin doğrudan olmasa da içerik olarak konu edinildiği bir diğer film Wachowski kardeşlerin 1999 yapımı *Matrix* filmidir (Görsel 21-22). Filmin kurgusu yaşanılan dünya ile sanal dünya arasındaki olaylar üzerine kurulmuştur ve bu dünyalar arasında seçim kişilere bırakılmıştır. Gene paralel dünyalar, çoklu evren teorisi ve Heisenberg'in belirsizlik ilkesinden John Bell teoremine ve Schrödinger'in kedisine kadar birden fazla kuantuma ilişkin bilimsel yaklaşımın filmin bütününden ilişkilendirilebildiği görülmektedir. Ancak yine belirtildiği gibi bu ilişkilendirme yalnızca soyut bir kavramsal ilişkiden öteye geçmez, yalnızca dolaylı bir gönderme söz konusudur.



Görsel 23. Christopher Nolan, *Interstaller* (2014)

Son olarak Christopher Nolan'ın 2014 yapımı *Interstaller* filmine bakıldığında (Görsel 23), dünyadaki yaşamaya elverişsiz koşullar nedeniyle bir grup bilim adamının uzayda yeni bir yaşam alanı bulma çabası etrafında dönen bilimkurgu, incelenen diğer filmler arasında belki de bilimsel gerçekliğe en yakın kurgulardandır. Bunun bir nedeni teorik fizikçi Kip Thorne'un Nolan'da danışmanlık yapmış olması ve gerek sahnelerin görselliğini gerekse olay örgüsünü bilimselliğe olabildiğince yaklaştırmış olmasıdır. Kozmolojik düzen, uzay yapısına ve uzay yolculuğunun koşullarına yapılan önemli göndermelerin yanında, özellikle Einstein'ın görelilik ilkesine, zaman yolculuğuna, ikizler paradoksuna, solucan deliklerine ve uzay-zamana da referanslar söz konusudur. Bununla birlikte görelilik ilkesi ile tanımlanan hız değişiminin uzay-zamanda bir açı oluşu ile kinematığın bir geometri oluşu da doğrudan filmin konusu olan bilimsel gerçekliklerdir. Doğrudan olmasa da kuantum dolanıklığa,

Bohr'un tamamlayıcılık ilkesine ve Kopenhag yorumu ile olasılık dalgasına da önemli göndermeler söz konusudur. Özellikle ana karakterin daha filmin başında yapmış olduğu seçim doğrudan süperpozisyon ve olasılık ilişkisini öne çıkarır.

### Sonuç

Görüldüğü gibi hemen her alanda yaşanan paradigma değişimleri birbirlerini hem etkilemiş hem de birbirleri üzerinde önemli etkilere neden olmuştur. Bilimsel gelişmeler gerek toplumsal yapıda yaşanan köklü değişimler gerekse düşünce sistemlerinde yaşanan başkalaşımın hem bir sonucu hem de nedenidir ve aralarındaki ilişki karşılıklı etkileşimli bir süreçtir. Bilim, felsefe ve sanat triyalektiğine bakıldığında da her birinin kendi içinde paradigmatik bir ilerleme düzenine sahip olduğu ve değişen paradigmlar kapsamında hemen her alanda yaşanan kaymaların yakın tarihlerde ve benzer yönelimlerde olduğu görülmektedir. Sinema tarihine bakıldığında da diğer alanlarda yaşanan paradigma kaymalarının kesişim noktalarından beslendiği ve ilerleme düşüncesini gerek tematik olarak gerekse teknoloji bağlamında kapsamı içerisine dahil ettiği görülmektedir.

Bilim tarihinde örnekleme alınan paradigma olarak kuantum fiziği incelendiğinde, onun evrenin tanımlanmasına ilişkin temel ilke ve söylemlerinin gerek görsel sanatlar gerekse sinema alanında önemli bir referans çerçevesi olarak görüldüğü tespit edilmiştir. Bu ilişkiye bakıldığında Einstein'ın zaman ve mekana ilişkin görelilik evren anlayışının zaman vurgusundan doğan ifade yöntemlerinin belirginleşmesine, kuantum dolanıklık, John Bell teoremi ve EPR paradoksunun sanatta etkileşim konusuna çağrışım yaptığına, Heisenberg'in belirsizlik ilkesinin hareket ve mekan çözümlerinde ritmik tekrarlara, Bohr'un tamamlayıcılık ilkesinin perspektifsel olmayan mekansal yerleştirmelere, Schrödinger'in kedisi düşünce deneyinin süperpozisyon ve olasılık ilişkisi ile çoklu algı durumlarına, Bohr'un Kopenhag yorumunun alımlayıcının duyumuna göre değişen gerçeklik algısına referans olduğu görülmektedir.

Sinematik düşüncenin bilimsel aklı yorumlama biçimlerine bakıldığında ise üç farklı yolun izlendiği ya da yorumlama yöntemi olarak belirlendiği görülür. Bunlar kuantum felsefesinden ve temel ilkelerinden yola çıkılarak üretilmiş filmler, kuantumun yeni gerçekliğinin teknoloji boyutunda sinemaya yansımaları ve alımlayıcı tarafından kuantum fiziği ile ilişkilendirilebilecek sinema örnekleridir. Her bir kategori başlı başına uzun bir araştırmayı gerektirmesine karşın, temel dinamikleri ile incelendiğinde kuantum alanının sinematik düşünceye yansımalarının tematik (konu bağlamında) yansımadan çok daha kapsamlı ve bilim sanat arasında kurulan bir köprü olabileceği anlaşılmaktadır. Bu köprü salt gözlem ve yoruma dayalı olma anlamında değildir, kurulan ilişki yoluyla farklı alanlarda paradigmların kesişim noktalarındaki etkilenmelerinde görünür algıya taşınması ve duyumsanması açısından önemli bir girişimdir.

## Kaynakça

- Anderson, P. T. (Yönetmen/Yapımcı). (1999). *Magnolia (Manolya)* [Sinema Filmi]. ABD: NewLine Cinema.
- Abrams, J.J. & Kurtzman, A. & Orci, R. (Yapımcı). (2008-2013). *Fringe* [Bilimkurgu Dizisi].
- Anonim (2011). *Anemic Cinema: Marcel Duchamp's Whirling Avant-Garde Film*. [http://www.openculture.com/2011/10/anemic\\_cinema.html](http://www.openculture.com/2011/10/anemic_cinema.html) (erişim: 08.09.2018).
- Berger, J. (1993). *Görme Biçimleri* (Çev. Yurdanur Salman). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bordwell, D. (1972). "The Idea of Montage in Soviet Art and Film", *Cinema Journal*, 11, 2, 9-17.
- Bress, E. & Gruber, J.M. (Yönetmen) & Bender, C. & Dix, A.J. & Spink, J.C. (Yapımcı). (2004). *Butterfly Effect (Kelebek Etkisi)* [Sinema Filmi]. ABD: NewLine Cinema.
- Cahill, M. (Yönetmen). (2011). *Another Earth (Başka Bir Dünya)* [Sinema Filmi]. ABD: Artists Public Domain.
- Dulac, G. (Yönetmen). (1928). *La Coquille et le Clergyman (Kabuk ve Rahip)* [Deneysel Film]. France.
- Duchamp, M. (Yönetmen). (1926). *Anemic Cinema* [Kısa Film/Deneysel Film]. Paris.
- Eggeling, V. (Yönetmen) & Tzara, T. (Yönetmen) & Richter, H. (Yönetmen/Yapımcı). (1923). *Rhythmus 21 (Ritim 21)* [Kısa Film/Deneysel Film]. Paris.
- Foster, S. C. (Ed.) (1998). *Hans Richter, Activism, Modernism and the Avant-Garde*. London: The MIT Press.
- Godard, J. L. (Yönetmen) & Beauregard, G. (Yapımcı). (1959). *Breathless (Nefes Nefese)*. [Sinema Filmi]. France: UGC.
- Joyce, M. (2003). "Form: Montage" (Chapter 11), Jill Nelmes (Ed.), *An Introduction to Film Studies*. New York: Routledge.
- Kuleshov, L. (Yönetmen) & Hanjonkov, A. (Yapımcı). (1918). *Engineer Prite's Project (Mühendis Prite'in Projesi)* [Deneysel Film]. Soviet Union: Khanzhonkov Company.
- Klein, E. (2018). *Kuantum Dünyasında Küçük Bir Gezinti*. İstanbul: Bgst Yayınları.
- Kıraç, R. (2012). *Sinemanın ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Leger, F. (Yönetmen) & Murphy, D. (Yönetmen) & Charlot, A. (Yapımcı). (1924). *Ballet Mécanique (Mekanik Bale)* [Kısa Film/Deneysel Film].
- Mekas, J. (1957). "Hans Richter on the Nature of Film Poetry", *Film Culture* 3, No. 11, p.5
- Manovich, L. (2002). "Avant-garde as Software", *University of California*. <http://www.uoc.edu/artnodes/espai/eng/art/manovich1002/manovich1002.pdf> (erişim: 09.04.2018).
- Nolan, C. (Yönetmen) & Thomas, E. & Obst, L. & Nolan, C. (Yapımcı). (2014). *Interstellar (Yıldızlararası)* [Sinema Filmi]. ABD: Legendary Pictures.

- Odar, B. b. (Yönetmen). (2018). *Dark* [Bilimkurgu Dizisi]. Almanya.
- Özcan, R. E. (2016). "Man with a Movie Camera (yön: Dziga Vertov, 1929)", *Yaşlı Kıta Avrupa: Avantgarde Cinematheque*. <https://filmhafizasi.com/yasli-kita-avrupaavantgarde-cinematheque-ozel-dosya/2/> (erişim: 08.09.2018).
- Richter, H. (Yönetmen). (1926). *FilmStudie* (Film Study) [Kısa Film/Deneysel Film].
- Ray, M. (Yönetmen). (1926). *Emak Bakia* [Kısa Film/Deneysel Film]. France.
- Rosen, P. (der.) (1986). *Narrative, Apparatus, Ideology*. New York: Columbia University Press.
- Suchenski, R. (2009). "Hans Richter". <http://sensesofcinema.com/2009/greatdirectors/hans-richter/> (erişim: 09.09.2018).
- Tokdil, E. (2018). "Yeni Medya, Temel Bileşenleri ve Sanatın Değişen Estetik Dili", *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, Sayı 47, s. 167-190.
- Ünal, Ç. (2016). "**Ballet Mécanique (yön: Fernand Leger, Dudley Murphy, 1924)**". *Yaşlı Kıta Avrupa: Avantgarde Cinematheque*. <https://filmhafizasi.com/yasli-kita-avrupa-avantgarde-cinematheque-ozel-dosya/2/> (erişim: 08.09.2018).
- Vertov, D. (Yönetmen). (1929). *Man with a Movie Camera* (Kameralı Adam) [Deneysel Film/ Sessiz Film]. Soviet Union: VUFKU.
- Wachowski, L. & Wachowski, L. (Yönetmen). (1999). *Matrix* [Bilimkurgu Dizisi]. ABD: Warner Bross.
- Yılmaz, S. (2011). "20. Yüzyıl Avangard Akımların Gelişim Sürecinde Sinema". *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. Cilt 13, Sayı 2, s. 371- 382.

## Lanthimos'un *Kutsal Geyiğin Ölümü* (*The Killing of a Sacred Deer*, 2017) Filminde Moderniteden Postmoderniteye Düşüncenin Dönüşümünün İzini Sürmek

Erdoğan Yılmaz\*

### Özet

Yorgos Lanthimos'un yönetmenliğini üstlendiği *Kutsal Geyiğin Ölümü* (*The Killing of a Sacred Deer*, 2017) filmi, bilimsel kuralların şekillendirdiği bir hayatı devam ettiren bir cerrah ve ailesinin 16 yaşındaki bir gencin yaptığı büyü karşısındaki çaresizliğini ve rasyonel akıl ile metafizik belirsizlik arasında yürüttükleri mücadeleyi konu etmektedir. Karakterlerin robotik diyalogları, gündelik hayatın insana özgü getirilerine kayıtsız kalmaları ve sezgilerinden çok rasyonel aklı önde tutarak davranışlarını sürdürmeleri, Lanthimos'un yarattığı bu distopik dünyada rasyonel aklın egemen olduğunu göstermektedir. Ancak büyüünün dünyalarına bulaşmasıyla karakterlerin motor-duyu mekanizmaları bozulmakta ve onlar, gerçeği sezgisel yoldan bulma yoluna gitmektedir. Bu bağlamda film, rasyonel akıl karşısında sezgisel olanın galibiyetini vurgulamaktadır. Aydınlanma düşüncesinin yeni bir toplum yaratma ideali yolundaki en önemli önkoşullarından biri olarak rasyonalite, geleneksellikten uzaklaşma ve bilimsel bilginin güvenilirliğine dayalı bir düşünce sisteminin kabulüne sıkı sıkıya bağlıydı. Bunun karşıtı olarak postyapısalcı teoriden destek alan postmodern düşünce hakikati ve bilgiyi sorgulamakta ve onları kaygan bir zemin üzerinde ulaşılamaz addetmektedir. Modern düşünce, rasyonel aklı dolaşıma sokarak bireyleri birer toplumsal özne olarak inşa etme erkini taşıırken postmodern düşünce ise, bireyin tinsel varlığını öne çıkarmakta ve ona hakimiyet vermektedir. Bu durumda modern dönemde yetkeye dayanan bilgi, postmodernitede anarşiye dayanan, önceden belirlenmemiş, çoğulcu ve yorumlanan bilgiye dönüşmektedir. Bu dikotominin temeli, Kant'ın fenomenleri anlamak konusunda ampirik gerçekliğe karşı insani bilme yeteneğini konumlandırmasında ve Bergson'un zeka-sezgi ikileminde görülebilmektedir. Bu çalışmada, moderniteden postmoderniteye bilgi ve hakikat anlayışının değişimi ve rasyonel akıldan sezgisel düşünmeye doğru bir yönelimin sinemadaki görünümünü incelemek amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda, Yorgos Lanthimos'un *Kutsal Geyiğin Ölümü* (2017) filmi, rasyonel düşünme ve sezgisel düşünme çatışması bağlamında incelenecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Modernite, Postmodernite, Rasyonel Akıl, Sezgisel Düşünme, *Kutsal Geyiğin Ölümü* (film)

\*ORCID: 0000-0003-1693-3481

E-Mail: rdncylmz@gmail.com

DOI: 10.31122/sinefilozofi.664564

Geliş Tarihi - *Received*: 15.01.2020

Kabul Tarihi - *Accepted*: 30.04.2020

## Tracing The Transformation Of Thought From Modernity To Postmodernity In Lanthimos's Film *The Killing of a Sacred Deer* (2017)

Erdoğan Yılmaz\*

### Abstract

*The Killing of a Sacred Deer* (2017) which was directed by Yorgos Lanthimos is about a surgeon who lives a life shaped by scientific rules, his family's desperation over the spell of a 16-year-old teenager and their struggle between rational reason and metaphysical ambiguity. The characters' robotic dialogues, their indifference to the outcomes of everyday life which are specific to humans, and their acts of rational mind rather than intuition, show that the rational mind prevails in this dystopian world created by Lanthimos. However, the characters' motor-sense mechanisms are disrupted by the penetration of magic into their worlds, and they go on the path of finding the truth by using their intuition. In this context, the film highlights the triumph of the intuitive against rational reason. Rationality, as one of the most important preconditions of Enlightenment thought towards the ideal of creating a new society, was firmly committed to the adoption of a system of thought based on the revulsion against traditionalism and the reliability of scientific knowledge. In contrast, postmodern thought, supported by poststructuralist theory, questions truth and knowledge and considers them unattainable on a slippery ground. While Modern Thought has the power to build individuals as social subjects by bringing the rational mind into circulation, postmodern thought highlights the individual's spiritual presence and gives it dominance. In this case, knowledge based on authority in the modern period is transformed into knowledge based on anarchy, which is pre-determined, pluralistic and interpreted in postmodernity. The basis of this dichotomy can be seen in Kant's positioning of human knowledge against empirical reality in understanding phenomena, and in Bergson's intelligence-intuition dichotomy. The aim of this study is to examine the change of understanding of knowledge and truth from modernity to postmodernity and the images of such a transformation from rational mind to intuitive thinking in cinema. To this end, Yorgos Lanthimos's film *The Killing of a Sacred Deer* (2017) will be examined in the context of a conflict between rational thinking and intuitive thinking.

**Keywords:** Modernity, Postmodernity, Rational Reason, Intuitive Thinking, *The Killing of a Sacred Deer* (film)

\*ORCID: 0000-0003-1693-3481

E-Mail: rdncylmz@gmail.com

DOI: 10.31122/sinefilozofi.664564

Received - *Geliş Tarihi*: 15.01.2020

Accepted - *Kabul Tarihi*: 30.04.2020

## Giriş

'Modern sonrası' anlamına gelen 'Postmodernite' teriminin belli bir dönüşümü ifade ettiği açıktır. Moderniteden postmoderniteye dönüşüm, ekonomik, siyasi, toplumsal ve düşünsel alanlarda çok geniş çaplı bir değişimi ifade etmektedir (Giddens, 2014: 29) ve bu çalışma dahilinde bütünüyle incelenemeyecek kadar geniş bir konudur. Bu nedenle, bu çalışma, moderniteden postmoderniteye düşünsel geleneklerin dönüşümü ile sınırlandırılmıştır.

Metafiziğe dayalı bir düşüncenin benimsendiği geleneksel dönemde asıl bilgi edinme kaynağı inanç iken, Aydınlanma düşünürlerinin öncülüğünde gelişen düşünsel devrim ile akılcılığa doğru bir dönüşüm tecrübe edilmiştir. Yeni bir toplumun yaratılmasının en önemli önkoşullarından biri olarak rasyonalite, geleneksellikten uzaklaşma ve bilimsel bilginin güvenilirliğine dayalı bir düşünce sisteminin kabulüne sıkı sıkıya bağlıdır. 15. ve 16. yüzyıllarda Rönesans'la ve daha sonra Reform hareketleriyle Avrupa'da başlayan düşünsel değişim, Aydınlanma ile birlikte akılcı bir toplum tahayyülüne dönüşmüştür. Aydınlanma anlayışında akılcılık veya rasyonalite, tecrübe ve deneyden elde edilen bilgiyi organize etme yolu olarak tanımlanabilir (Hamilton, 1993: 21).

Modernitenin akılcılaştırma projesinin vadettiği gibi toplumu ilerlemeye ve refaha ulaştıramaması ve hatta katastrofik sonuçlara yol açması dolayısıyla rasyonaliteye olan inanç sarsılmış ve bu durum düşünsel temelde bir kırılmaya sebep olmuştur (Touraine, 2012: 213). İkinci Dünya Savaşı sonrası gerçeklik artık sorunsallaştırılmaya başlanmış ve çoklu gerçekliklerin kabulü ön plana çıkmıştır. Bu düşünce üslubuna göre artık mutlak gerçeklik yoktur, onun yerine her tür gerçekliğin mubah olduğu bir dünya tahayyülü hakimdir. Postmodernite bilginin mahiyetinin dönüşüme uğradığı bir dönemdir (Lyotard, 2013: 17).

Bu çalışmada, moderniteden postmoderniteye düşüncenin dönüşümü, modernitenin akılcılaştırma süreci ve daha sonra postmodernitenin çoklu gerçekliklerin olasılığını öne çıkarması bağlamında incelenmiştir. Belirlenen incelemeyi yapabilmek için 18. yüzyıldan bu yana, moderniteden postmoderniteye düşünce sistemlerinin dönüşümünü ele almak gerekmektedir. Bu uzun ve karmaşık dönem boyunca, rasyonel bilmeden sezgisel bilmeye doğru bir dönüşümün gerçekleştiği varsayımıyla Kant'ın rasyonel olanı yücelten numenal ve fenomenal bilgi dikotomisi ve Bergson'un sezgisel bilgi kavramı ele alınarak bahsi geçen dönüşüm açıklanacaktır. Bu odak doğrultusunda çalışmanın amacı, Yorgos Lanthimos'un 2017 yılında gösterime giren *The Killing of a Sacred Deer (Kutsal Geyiğin Ölümü)* filminde bir Aydınlanma projesi olarak modernitenin getirdiği akılcılaştırma sürecinin yerini, postmodernitenin getirdiği mutlak gerçekliğin reddine ve dolayısıyla metafiziğin tekrar bir bilme yöntemi olarak kabulüne bırakmasının izini sürmektir.

## Kant'ın Numenal ve Fenomenal Bilgi Kavramları Odağında Modern Düşünce

Modernitenin düşünsel temelini atan Aydınlanma Hareketi, kökeni on altıncı ve on yedinci yüzyıllarda Bacon, Hobbes ve Locke gibi düşünürlerin eserlerinde bulunabilecek fakat asıl yükselişini 18. yüzyılın ortalarında yapan düşünsel ve felsefi bir akımdır. Bu ifadeye paralel olarak, Audi'ye göre Aydınlanma, 18. yüzyılda Avrupa'da gerçekleşen ve yarattığı uluslararası sosyal ve siyasi tesirle yaşamı derinden etkilemiş olan düşünsel bir harekettir (1999: 266). Hamilton ise, Aydınlanma hareketinin, din ve metafizik alanlarına karşıt karakterini vurgulamıştır. Ona göre Aydınlanma hareketi, baskın bir yapı olarak Hıristiyanlığın hegemonyasının ve geleneksel dünya görüşlerinin etkisi altında olan düşüncenin karşısında yer alan yeni bir fikri sistemin yaratılma sürecidir (1993: 23).

Aydınlanma hareketinin getirdiği düşünsel dönüşüm, edebiyat, basın, resim, müzik, heykel ve mimari gibi birçok alana tesir ederken aynı zamanda toplumsal aktörlerin hayatı algılama biçimlerini ve gündelik hayatlarını da temelden etkilemiştir (Yılmaz, 2017: 32). Hampson'a göre Aydınlanma Hareketi yaşamın birçok alanına sirayet etmiş düşünce ve davranış şekilleriyle yakından alakalıdır. Aydınlanma, tarihsel olguların, sanat yapıtlarının, bilimsel buluş ve felsefi düşüncelerin birbirleriyle olan etkileşimlerinden oluşan ve bu etkileşimin insanın tarihe, sanata, bilime ve felsefeye bakışını değiştirmesiyle şekillenen bir ilişkiler ağıdır (1991: 12).

Modernite olarak adlandırılan dönemde, Aydınlanma hareketinin sıkı bir şekilde benimsediği pozitivist bilim anlayışından kaynaklı rasyonel aklı yüceltme erkinin, yeni bir düşünsel, toplumsal ve kültürel sistemi de beraberinde getirdiği ve düşüncenin, metafiziğe dayalı baskın geleneksel yapılardan uzaklaşarak rasyonalitenin hüküm sürdüğü yeni bir dönemece girdiği görülmektedir. Horkheimer ve Adorno'nun da vurguladığı gibi, Aydınlanma süreci, rasyonalizasyon (akılcılaştırma) süreciyle paralel ve iç içe ilerlemektedir (2002: 64). Yeni bir toplumun yaratılmasının en önemli önkoşullarından biri olarak rasyonalite, geleneksellikten uzaklaşma ve bilimsel bilginin güvenilirliğine dayalı bir düşünce sisteminin kabulüyle yakından ilişkilidir. 15. ve 16. yüzyıllarda Rönesansla ve daha sonra Reform hareketleriyle Avrupa'da başlayan düşünsel değişim, Aydınlanma ile birlikte akılcı bir toplum hayaline dönüşmüştür. Aydınlanma anlayışında rasyonalite, tecrübe ve deneyden elde edilen bilgiyi organize etme yolu olarak tanımlanabilir (Hamilton, 1993: 21). Aydınlanma döneminin, boş inançlar ve cehaletin hâkim olduğu bir uyuklamadan uyanma süreci olduğu da düşünülebilir (Hamilton, 1993: 25).

Modernite adı verilen dönemin Aydınlanma hareketiyle başladığı varsayılmıştır ve bahsi geçen tanımlamalardan yola çıkarak, modernitenin, metafizik bilgi kaynaklarından uzaklaşma ve rasyonel yollarla edinilen bilgiyi yüceltme konusunda yetkinliğine vurgu yapmak gerekmektedir. Modernitenin, uzun bir süre boyunca toplumsal, kültürel ve siyasi bakımdan başarı sağlamasının bir nedeni de yarattığı bu yetkin düşünsel sistemdir. Harvey'e göre rasyonel aklın yeni bir toplumun inşasında önemli bir karakter özelliği olarak öne



çıkartılmasındaki amaç “özgür ve yaratıcı biçimde çalışan çok sayıda bireyin katkıda bulunduğu bir bilgi birikimini, insanlığın özgürleşmesi ve günlük yaşamın zenginleşmesi yolunda kullanmaktı” (2014: 25). Bu noktada belirtmek gerekir ki, modernitede ulaşılmak istenen ideal dünya, insanların boş inançlardan kurtularak özgürleşmeleriyle sağlanabilirdi. Başka bir deyişle, aklın rasyonelleşmesi ve metafizik bilgidan ve mistik sezgiden uzaklaşması, özgürleşmeyi getirecekti. Bu durumda, modernitenin getirdiği düşünce sistemi, geleneksel toplumların baskın inanç sistemlerini dışlayarak kendi baskın yapısını rasyonel kalıplar içerisinde bireye ve topluma sunarak yeni bir özgürleşmenin mümkün olduğunu savunmaktaydı. Bahsedilen özgürleşme ancak dini inançlardan, geleneklerden, boş inançlara olan bağımlılıktan kurtularak gerçekleştirilebilirdi. Bu özgürleşme aracılığı ile bireyler örgütlenebilir ve bir birlik oluşturarak toplumsal ilerlemeyi sağlayabilirdi. Bu noktada, modernitenin hakim düşünsel arka planına büyük katkı sağlamış olan Kant, bireylerin Aydınlanmanın getirileriyle olgunlaştığını belirterek, Aydınlanma düşüncesinin insanları özgürleştirdiğine vurgu yapmıştır. Kant’a göre, geleneksel toplumlarda bireyler, sahip oldukları akli başkasının kontrolüne teslim etmişlerdi. Bu durumun suçlusu da insanın kendisiydi ve aklın özgürleşmesi, kararlılık ve cesaret gerektirmekteydi (1984: 213). Aydınlanma, insanlığı, eleştirel aklın kullanılmasıyla mitten, batıl inançtan, gizemli güçlere ve doğa güçlerine tabi olmaktan kurtarmayı amaçlamıştır (Şaylan, 1996: 16).

Isaac Newton, 1687’de yayımladığı *Principia Mathematica*’da deneye dayalı ve matematiksel olarak formüleleştirilmiş bilgiyi sunan bilimsel metodunu tanıtırken aynı zamanda metafizik ve sezgiye dayalı bilgiyi de ikincil konuma yerleştiren, hatta bu tür bilginin geçerliliğini reddeden Aydınlanmanın da yöntemini pekiştirmekteydi. Newton’ın öncülerinden biri olduğu rasyonel düşünceye göre, doğadaki olaylar dış etkenlerin eseri değildir ve her şeyin bilimsel bir açıklaması vardır. Buna paralel olarak, doğanın kurallara bağlı bir sistemle işlediği ve bu sistemin matematiksel bir dille açıklanabileceği algısı oluşmaktaydı. Bahsi geçen düşünsel sistem, sadece aklın yeni bir kalıba sokulmasına değil, aynı zamanda doğanın da yeni bir tahayyülle algılanmasına işaret etmektedir. Artık doğa, bilimin nesnel kurallarına tabi bir şekilde algılanmakta ve bireyin, doğa karşısındaki çaresiz olduğu düşüncesi ortadan kalkmaktaydı. Geleneksel toplumlarda birey, kendisini doğanın bir uzantısı olarak görmekte ve ona karşı edilgen bir konuma yerleştirmekteydi. Ancak Aydınlanmanın bir projesi olarak Modernitenin getirdiği yeni düşünsel karakterle birlikte birey, kendisini doğanın kurucusu olarak konumlandırmakta ve doğayı şekillendirme kudretini kendisinde bulmaktaydı. Bu algının oluşmasıyla birlikte bilim ve akıl yükselerek boş inançların önüne geçmeye başlamıştır ve insanlar eski korkular ve gerginliklerden kurtulmuştur. Bu bağlamda Şaylan, nesnel ve evrensel bilim düşüncesinin ve buna bağlı olarak evrensel ahlak ve hukukun olabirliğinin bir Aydınlanma projesi olarak tanımlanan “Modernite” projesinde temel parametreler olduğundan bahsetmektedir (1996: 18).

Görüldüğü üzere Aydınlanma düşünürlerinin rasyonel yollarla ve pozitif bilimin gerektirdiği şekilde ulaşılan ve nesnel olan bilgiyi yüceltmeleri, modernitenin temel

karakteristiği olan akılcı düşünce eğilimini ortaya çıkarmıştır. Bilimin nesnel metodu sadece bilimle sınırlı kalmayarak yeni bir insanlığın inşasında kullanılacak önemli bir yapı taşı olmuştur. Akılcılaştırma olarak adlandırılan bu süreçte modern insanın bilme yöntemi nesnel gerçeklere dayanmalıdır. Deneye, geçerliliğe ve kanıtlanabilirliğe dayalı bu nesnel gerçekler mutlak olarak kabul edilmekte ve diğer taraftan, onların dışındaki bilme yöntemleri muğlak ve güvenilmez olarak nitelendirilmekte ve reddedilmekteydi. Uyanık'a göre, bilimin nesnellik ve geçerlilik özellikleri, dinin ve ahlaki bilgilerin muğlaklığından uzaktır. Metafizik bilgilerin nesnelliğine ulaşamaz, dolayısıyla bunların bilgi açısından bir değeri yoktur (2006: 30). Gelenekten elde edilen bilgi bu dönemde geçerliliğini yitirmiştir ve Aydınlanma felsefesine göre, bilgi sadece bilimden elde edilebilir. Bu sayede bilimle doğru orantılı olarak ilerleme fikri toplumun yeni temel yapıtaşlarından biri haline gelmiştir (Yılmaz, 2017: 34).

Immanuel Kant, Aydınlanma geleneğinin en önemli filozoflarından biri olarak bilinmektedir. Kant, Aydınlanma döneminin ve onun ilerleme idealinin bir projesi olarak Modernitenin rasyonalizm ve sekülerizm akımlarına uygun olarak bilginin ontolojisini sorgulamış ve güvenilir bilgiyi nesnel ve ampirik sıfatlarıyla tanımlamıştır. Pozitif bilimlerin yöntemine benzer bir şekilde, Kant bilginin, ampirik ve akılcı yöntemlerle, zorunlu olarak deneye ve akla dayandırılarak elde edilmesi gerektiği görüşündedir. Deney yoluyla elde edilen bilgi güvenilir iken, sezgi yoluyla elde edilen bilgi ise akıldışı ve geçersizdir.

18. yüzyılın ikinci yarısında, Kant rölativizminin Avrupa'da son derece yayılmış bir düşünsel akım olduğu görülmektedir. Kant, gelenekçi felsefenin hakikati araştırma tutkusunu yersiz bularak, hakikati aramaya başlamadan önce bilincin bunu yapmaya yeteneğinin olup olmadığını sorgulamanın gerekli olduğunu öne sürmüştür. Bu eleştiri sonucunda Kant, *noumene* (numen) olarak adlandırdığı, eşyanın bizim sahip olduğumuz bilinçle ve akılla asla tanınamayacağını, zira bilincin eşyanın tözünü tanıma yetisine sahip olmadığını ileri sürdüğü kavramı tanıtmıştır. Böylece Kant'ın eleştirel bakışında, zihnimizin yaratılışındaki kabiliyetsizlikten doğan, yani sübjektif bir rölativizm mevcuttur. Ona göre zihnimizin algılayabileceği şeyler, fenomenlerdir (olaylar). Eşyanın gerçek yapısını teşkil eden numen, bizim tarafımızdan asla tanınamaz olduğuna göre bizim için metafizik bilgiye ulaşmak imkansızdır. İnsan zihni için metafizik araştırmalar asla sonuç alınamayacak boşa çabalar (Topçu, 2002: 19). Buna göre, Kant'ta numenal ve fenomenal bilgi olmak üzere iki tür bilgiden bahsedebiliriz. Ancak, insan zihninin ulaşabileceği bilgi fenomenlerle ilgili olan ve deneyle, ampirik metotla ulaşabileceğimiz bilgidir. Eşyanın değişmeyen özelliğiyle ve gerçek yapısıyla ilgili numenal bilgiye ulaşmak ise imkansızdır çünkü salt sezgiye dayanan ve deneyle güvenilirliği test edilmemiş bir bilgi geçerli kabul edilemez. Kant, bilgiye ulaşma sürecinde önceliği sezgiye değil deneyime vermektedir. Ona göre deneyimden önce bilgi yoktur. Deneyim öncesi bilgi sadece kavram olarak nitelendirilmelidir. Bu görüşlerinden dolayı Kant, kendini bir 'ampirik realist' olarak tanımlar.

Bu noktada belirtmek gerekir ki, Kant, ampirik yöntemle elde edilen bilginin geçerliliğini savunurken, aynı zamanda başka bir bilginin de varlığından bahsetmiştir. Ona göre, iki tür bilgi vardır; *a priori* ve *a posteriori* bilgi ayrımı. Kant, *a priori* bilginin, deneyimden bağımsız olan bir bilgi türü olduğunu savunurken, buna karşıt olarak *a posteriori* (görgül) bilginin deneyim yoluyla mümkün olan bir bilgi türü olduğunu ifade etmektedir (1993: 38). Bu durumda *a priori* bilgi, aklın bir deney sonucunda edinmediği ve dolaysız olarak kendisinden çıkardığı bilgiye verilen addır ve doğası gereği, analitik olarak nitelendirilebilir. Bunun karşıtı olarak ise *a posteriori* bilgi, kaynağını ampirik yöntemden alan yani bir deney sonucu edinilen bilgi türüdür ve sentetiktir (Audi, 1999: 461-462). Bu iki kavramın geçerli bilgiye ulaşma konusundaki önemine değinmek gerekirse, Kant'ın sentetik bilgiyi deneyle elde edinilen bilgiyle bağdaştırdığını vurgulamak önem taşımaktadır. Ona göre, "cisimler yer kaplar" örneği gibi analitik yargılar, kavramları açıklayan ve onların saklı olan anlamlarını ortaya çıkaran bilgi türüdür. Bu tür yargılar, *a priori* olarak tanımlanmaktadır ve zaten var olanı ortaya koydukları için yeni bir bilgi üretmezler. Ancak, "cisimler ağırdır" gibi sentetik yargılar, bir deneyle ölçülebilecek yeni verileri sağladığı için geçerli ve var olan bilgiyi genişletecek türde yargılardır (2000 : 130).

Kant, 1781 yılında yazdığı *Salt Aklın Kritiği* adlı kitapta, ilgili iki kavramı kullanarak metafizik bilgiye ulaşmanın imkanını sorgulamaktadır. Ona göre analitik özelliğe sahip ve bilginin kaynağını yargının kendisinden alan *a priori* bilgi ve metafizik arasında bir bağlantı vardır. Diğer taraftan ise, deneyle ölçülen bilgi, sentetik yargılarla bağdaştırılmıştır. Bu durumda, metafizik bilgi ancak sentetik yargılarda olduğu gibi deneyle açıklanabildiği zaman geçerli olacaktır ve Kant'a göre bunu yapmanın imkanı yoktur (akt. Öktem, 2004). Bu sonuçtan yola çıkarak Kant'ın, metafiziğin aklın ontolojisinde temellendiğini ve bu nedenle metafizik ile ilgili soruların kaynağının akıl olduğunu savunduğu görülmektedir. Bu nedenle metafizik, analitik *a priori* bilgi kapsamına girecektir. Bu durumda, geçerli bir metafizik bilgiye ulaşmak mümkün görünmemektedir.

### **Bergson'un Sezgi Kavramı Odağında Modern Düşüncenin Dönüşümü**

Daha önce de bahsedildiği gibi, Modernitenin Aydınlanma projesinde temellenmiş akılcılaştırma ideali, doğru bilgiye ulaşmanın yöntemi olarak ampirik düşüncenin, deneye dayalı bir bilim anlayışının ve bunlara eklemlenen inşacı bir toplumbiliminin öne çıkarılmasını sağlamıştır. Ancak Modernitenin akılcılaştırma modelinin yıkıcı sonuçları üzerinde durarak onu eleştiren birçok düşünce üreten insanın etkili olmasıyla Postmodern düşünceye doğru bir yönelme söz konusudur.

Modernitenin doğru bilgiye ulaşma yolunda akılcı ve ampirik yöntemi yüceltmesine karşı yapılan eleştirilere yer vermek gerekirse, kısaca Weber ve Frankfurt Okulu düşünürlerinin konu hakkındaki fikirlerini aktarmak gerekecektir. Weber'in modernite eleştirisi, Aydınlanma düşünürlerinin öne çıkardığı akılcılaştırma idealinin zamanla bireylerin yaşantılarını nasıl kısıtladığı ve onları nasıl tek-tip haline getirdiği üzerinedir

(Yılmaz, 2017: 53). Harvey'e göre, Modernitenin yücelttiği gelenekten uzak ve bilime bağlı yapı, deneye dayalı bilgi edinmenin önemine vurgu yapmaktadır. Bilginin sadece deneye edinilmesi tek bir doğruyu ortaya çıkarmakta ve diğer herhangi bir doğruyu reddetmektedir. Bu durumda birey farklılıkları da ortadan kalkmaktadır. Aydınlanma düşüncesine göre herhangi bir soruya en doğru şekilde ve tek bir cevap verildiği ölçüde Aydınlanma hedefine ulaşmış olacaktır (2014: 41-42). Bu açıklamaya paralel olarak, Weber de tek bir doğrunun varlığının insanların zihinlerinin benzeşmesine hatta aynışmasına yol açtığı görüşündeydi. Weber, modernliği, "*bürokrasi ve bürokratik devlet gibi yeni kurumlar, pozitivizm, liberalizm ve akılcılık (rasyonalizm) yeni düşün biçimlerine sebebiyet/vücut veren akılcılaştırma (ussallaştırma/rasyonelleştirme), entelektüelleştirme, ve sekülerleşme*" (akt, Kızılcelik, 2000: 170) süreçleri ile analiz etmektedir. Weber'e göre modern dünyanın akılcılık ideali, sorunlu bir dünyanın inşa edilmesine neden olmuştur. Metafizikten uzaklaşan yeni bir toplumun inşasına kapitalizmin maddi ruhu hakim olmuştur (2005: 18). Burada Weber, akılcılaştırma ile birlikte, bireylerin mistik özelliklerini kaybetmesini vurgulamaktadır.

Weber'in Aydınlanmanın akılcılaştırma hedefiyle ilgili eleştirisi, Frankfurt Okulu bünyesinde geliştirilen Eleştirel Teori'nin ürettiği modern rasyonalite eleştirisiyle paralellikler içermektedir. Frankfurt Okulunun öncü temsilcilerinden biri olan Horkheimer, modern toplumların bir akılcılaştırma süreci geçirdikleri ve bu süreç içerisinde toplumların inşa edildiği ve planlandığı görüşündedir. Bu doğrultuda, modernleştirilmiş bireylerin yaşantıları da bazı kalıplara sokulmaktadır. Horkheimer, kültürün ideolojiye indirgenmesiyle birlikte, sistemle uyum içerisinde olmanın, akılların benzeşmesiyle gerçekleşebileceğini belirtmektedir. Ona göre bireyler, onlardan beklenen davranışlarda bulunmaya zorlanarak baskı unsurunun birer nesnesi haline dönüştürülmektedir (2002: 21). Bahsedilen süreç, bilinçli kararlar tarafından yönetilmekte ve yönlendirilmektedir ve kitlesel özneler bilmeden yeni sisteme dâhil olup, sistemin gereklerini yerine getirmektedir. Özne bütün enerjisini, "*şeylerin hareketinin içinde ve o hareketin yönünde*" (Horkheimer, 1998: 302) olmaya adanmış durumdadır.

Frankfurt Okulunun bir diğer önemli temsilcisi olan Adorno ile birlikte Horkheimer, Modernitenin rasyonalite idealinin problematik yapısına yapılan vurguyu tekrarlamıştır.

Horkheimer, Frankfurt Okulunun bir diğer önemli temsilcisi olan Adorno ile birlikte Modernitenin rasyonalite idealinin problematik yapısına yapılan vurguyu tekrarlamıştır

Onlara göre, Aydınlanma Çağı ile birlikte akıl, sahip olduğu özerkliği yitirmeye ve gitgide "koyu bir karanlığa" gömülmeye başlamıştır. Aklın özerkliğinin kaybolmasıyla birlikte modern akıl, totaliter bir yapının parçası haline gelmiştir (2010: 4).

Yukarıda belirtilen bilgiler doğrultusunda, modernite adıyla anılan, Aydınlanma temelli bir çağın, deneye dayalı bilgi edinme metodunu yücelttiği ve bu yolla insan aklını aynıştırdığı yönünde birçok düşünce üretildiği söylenebilir. Doğru bilgiye ulaşmanın geleneksel düşünce sistemlerinden moderniteye doğru dönüşümü, metafizik yöntemin

yerini rasyonel yöneme bırakması olarak tanımlanabilir. Rasyonalitenin bir getirisi olarak deneye dayalı ve mutlak doğrularla tanımlanan bilgi edinme yöntemini eleştiriyle karşılayan ve kendi yöntemiyle mekanistik dünya görüşüne meydan okuyan bir filozof olarak Henri Bergson'un "bilme" üzerine düşünceleri bu noktada önem taşımaktadır.

Metafizik tanımlarının ve mutlak olanla ilgili çeşitli kavramların karşılaştırılması, filozofların, belirgin farklılıklarına rağmen, bir şeyi bilmenin iki farklı yolunu ayırt etmede hemfikir oldukları keşfine yol açar. Birincisi, nesnenin etrafında hareket ettiğimizi ima eder; ikincisi ise nesnenin içine girdiğimizi. Birincisi, yerleştirildiğimiz bakış açısına ve kendimizi ifade ettiğimiz sembollere bağlıdır. İkincisi, ne bir bakış açısına bağlılık gösterir, ne de herhangi bir sembole dayanır. Birinci tür bilgi, *rölativitede* takılıp kalırken, ikincisi, belli durumlarda, *mutlak* olana ulaşmayı sağlar (Bergson, 1999: 1). Bergson'un bahsettiği bir şeyi bilmenin iki yolu, gerçekliğe ulaşmanın metotlarının sorunsallaştırılması olarak da görülebilir. Ona göre gerçeğe ulaşmanın tek yolu olarak görülen rasyonalite, sorunlu bir yöntemi takip eder çünkü yaşam değişimden ibarettir ve deneye dayalı bir analiz bize sadece nesnenin belirli bir zaman içindeki belirli bir özelliğini iletir. Öztürk'ün de yinelediği gibi Bergson felsefesinde nesne değişen bir yapıya sahiptir. Bergson'a göre her şey aslında birer imajdır ve onlar sürekli olarak değişime tabidir (2019: 6). Değişim veya başka bir deyişle oluş içerisinde olan nesne, halihazırda var olan kavramlara yakınlaştırılarak bir analize tabi tutulduğunda nesnenin gerçekliği bozulmakta ve gerçeklik yerine onun yapay bir kopyası ortaya çıkmaktadır (Topçu, 2002: 79). Bu durumda hareketli nesnelere hareketli sonuçlar elde edilmektedir. Nesnelere özsel varlığına deneye ulaşmamız imkansızdır çünkü nesnenin özünü analiz yöntemiyle asla yakalayamayız. Rasyonel analiz ile ulaşabileceğimiz tek şey, nesnenin yüzeysel bir görünümüdür. Gerçekliği saptamada yetersiz gördüğü rasyonel analiz yöntemine karşılık Bergson, "sezgi" kavramını ve onun etrafında şekillendirdiği metodu öne çıkarmaktadır.

Bergson'a göre, pozitif bilim, sembollerle çalışır ve bu semboller birey ve nesne arasında bir mesafe koyar. Doğa bilimlerinin en somut hali bile (hayatla yakından ilişkili olanlar) kendilerini canlı varlıkların, onların organlarının ve anatomik unsurların görünür formuyla sınırlamaktadır. Bu unsurlar arasında karşılaştırma yaparlar ve karmaşık olanı basite indirgerler. Kısacası, hayatın işlevlerini sadece onları tanımlayan görsel sembollerini içerisinde incelerler (1999: 9). Bu noktada görülüyor ki, Bergson, rasyonel aklın ürettiği metotlarla yapılan ve deneye dayalı yöntemle kanıtlandığı düşünülen bilgiyi, yüzeysel ve nesnenin gerçeğinden uzak olarak nitelendirmektedir. Bu noktada Bergson'un pozitif bilimlerin sunduğu rasyonel analiz yöntemi hakkındaki fikirlerini ayrıntılandırmak yararlı olacaktır.

Bergson'a göre, analiz, bölen, ayıran, birleştiren, ölçüleri önceden saptayan ve her nesneyi öteki nesnelere, her bilinmeyeni önceden bilinenlerle ilişkiye sokan bir düşünce tarzıdır. Eylemin yönelip değiştirdiği maddesel nesnelere yetkin bir biçimde uygun olduğundan pratik yaşam için çok önemlidir. Düşünmeye ve kullanmaya alışık olduğumuz nesnelere özelliklerine yatkınlığıyla insanın yüzeysel doğasına en uygun düşen bilgi

yöntemidir (Yıldız, 2006: 179). Topçu, bu noktaya ilgili düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir:

*Kavram gibi tahlil de geometri ve fizik için çok faydalıdır. Onlar da mutlak bilgiye ulaştırır. Lakin onu canlılara tatbik etmek istediğiniz anda mutlak surette sembollere dolmuş olursunuz. Tahlil demek, bir şeyi önceden bilinen bir takım unsurlar halinde ayırmak demektir. Bu unsurlar, tahlil ettiğimiz şeyde olduğu gibi, başka eşyada da bulunacaklardır. Şu halde tahlil etmek, yeni meydana çıkmış bir varlıkla evvelce bildiğimiz şeyler arasında bir takım münasebetler kurmaktır. Tahlil de bir neo'î tercümedir. Bir fikrim semboller halinde inkişaf ettirilmesidir (2002: 79).*

Burada bahsedildiği gibi, Bergson, bilgiye ulaşma yöntemi olarak analizin önemini yadsımamaktadır ancak bu yolla edinilen bilginin yüzeysel olduğunu ve derin bilgiyi açığa çıkarma yetisinden yoksun olduğunu belirtmektedir. Bergson analize dayalı ve yüzeysel bilgiyi sunan yöntemin karşısına kendi kavramsallaştırması dahilinde “sezgi”yi koymaktadır. Bergson’a göre sezgi, başka türlü bir bilgi yetisidir ve başka türlü bir nesneye uygundur. Evrende parçalardan oluşmayan bir gerçeklik vardır. Bu yüzden de o, bir elementin başka bir elementle ilişkiye sokulmasıyla bilinemez, ancak bütünüyle, dolaysız olarak ve dolaysız bir kavrama edimiyle tanınabilir (Yıldız, 2006: 179).

Bergson’un metafiziğin metodu olarak ortaya koyduğu ve mutlak varlığın bilgisini vereceğini kabul ettiği sezgi (intuition), kendisinden önce ortaya konulmuş olan bütün sezgi şekillerinden ayrılır (Topçu, 2002: 75). Örneğin, ampirik sezgi, kaynağını tecrübeden alırken rasyonel sezgi ise ilişkileri gören ve aklın yapısını oluşturan ilk ilkeleri kavrayan bir sezgidir. Akıl ve tecrübeyi öne çıkaran bu sezgi türlerinin yanında Tanrı ve din ile ilgili gerçekliklerin bilgisine yönelik mistik sezgi ve sanatta, bilimde, teknikte sıkça karşılaşılan keşfedici sezgiden bahsedilebilir (Gündoğan, 2013: 88). Ancak Bergsoncu anlamda sezgi, diğer bütün sezgi türlerinden ayrılarak, mutlak olanı elde etmek için gerçekliğin dolaysız olarak içine girmek, ondaki biricik ve benzersiz, dolayısıyla da ifade edilemez olanla özdeşleşmek anlamına gelmektedir (Altıok, 2007: 60).

Bergson, bilinen ilk şeyin benliğinin kendisi olduğunu ve bunu bilme yönteminin analiz değil sadece sezgi olabileceğini söylemektedir. Ona göre benlik, zaman içinde akan kendi \*p

kişiliğimizdir; her zaman devamlılık ve değişim içerisinde olan kişiliğimiz ve biz, başka hiçbir şeyle etkileşim içinde olmasak da benliğimizle entelektüel bir etkileşim içinde oluruz (1999: 9). Bergson burada etkileşim olarak Türkçeleştirdiğimiz “*sempati*” (fiil olarak “*sympathize*”) kelimesini kullanır. Bergsoncu anlamda sempati, sezgiyle benzer ve yakından ilintilidir. Bir insanın kendi benliğiyle etkileşime geçmesi, onu dolaysız olarak duyumsaması anlamını taşır. Yapılacak şey, entelektüel sempati ile bilinecek olanla özdeşleşerek gerçekliğe ulaşmaktır. Bilmenin tek yolu, bilinecek olanı yaşamaktır (Altıok, 2007: 80). Bu noktada, sezginin, dolaysız bir duyumsama olduğunu söyleyebiliriz. Başka bir deyişle, mutlak gerçekliğe ulaşmanın yolunun, aradaki sembolleri ve analiz gibi diğer araçları ortadan kaldırarak, dolaysız olarak duyumsamaktan geçtiğini söyleyebiliriz.

Bergson'da sezgi, aklın pozitif bilimin sunduğu analizle ulaşamayacağı derinlikte bilgiye; başka bir deyişle, mutlak olanı ve metafiziğe ait olanı bizim bilmemizi sağlayan en temel bilme biçimi olarak ortaya çıkar (Gündoğan, 2013: 88). Bergson'a göre sezgi, Kant felsefesinde olduğu gibi, aklın ulaşmakta başarısız olduğu bilgiye ulaşma potansiyeline sahip ve aklın eksik bıraktığı noktaları dolduran bir entite değildir; tam aksine, sezgi, mutlak gerçekliğe ulaşmanın geçerli yoludur ve akıldan daha yüksekte durur. Çünkü akıl, madde için yaratılmıştır ve sezgi ise hayat için vardır (Ott, 2005: 139). Yani sezgi, hayatı anlamlandırmak, dahası hayatı içten görmek, bütün gerçekliğiyle onu deneyimlemek ve bunu yaparken hayatla birey arasına başka araçları almamakla yakından ilişkilidir. Mustafa Şekip Tunç'a göre "hayatı anlamak için hayatla bütünleşebilen bir bilme melekesine ihtiyaç olup, bu meleke ise hislerimizin ve içgüdülerimizin bilinçleşmiş hali olup, bu da sezgidir" (Akt. Eroğlu, 2012: 92).

### **Modern Rasyonaliteden Postmodern Metafiziğe Dönüşüm: Kutsal Geyiğin Ölümü (2017)<sup>1</sup> Filmine Dair**

Çalışmanın bu bölümünde, Lanthimos'un *Kutsal Geyiğin Ölümü* (2017) filminde, moderniteden postmoderniteye bilgi ve hakikat anlayışının değişimi ve rasyonel akıldan sezgisel düşünmeye doğru bir yönelimin sinemadaki görünüşleri incelenmiştir. İlgili filme dair daha önce yapılan akademik çalışmalar ve inceleme yazıları dikkate alındığında, filmin mitolojik öğelerinin sıklıkla ele alındığı gözlenmiştir (Lincoln, 2017; Tüysüz, 2019; Wilkinson, 2017 vb.). Bunun nedeni, filmin öyküsünün Yunan Mitolojisindeki Iphigenia karakterinin öyküsüne benzemesidir. Mite göre, Iphigenia, Kral Agamemnon'un kızıdır. Agamemnon, kutsal bir geyiği öldürdüğü için av tanrısı Artemis'i sinirlendirmiştir ve bunun karşılığında kızı Iphigenia'yı kurban etmek zorundadır (Greekmythology, 2020).

*Kutsal Geyiğin Ölümü* (2017) adlı filmde de benzer motifler işlenmiştir. Başarılı bir cerrah olan Stephen, içkili bir haldeyken girdiği bir ameliyatta bir hastanın ölümüne neden olmuştur. Daha sonra, ölen hastanın oğlu Martin'le bir arkadaşlık ilişkisi başlar. İzleyiciler bu ilişkinin başlangıcına tanık olmazlar, olanlar sonradan ortaya çıkar. Martin kaybettiği babasının yerine Stephen'ı koymaya çalışır fakat istediğini elde edemez. Durum böyle olunca, Martin, kaybeden-kazanan dengesini yeniden tahsis etmek için, Stephen'ın hayatını metafizik güçlerle zorlaştırmaya başlar. Stephen, Martin'in ölen babasına karşılık eşi veya çocuklarından birini öldürmek zorundadır. Bunu yapmazsa, her biri teker teker önce yürüme yetilerini kaybedecek sonra kan ağlayacak ve en son ölecektir.

<sup>1</sup> Filmin Künyesi: Yönetmen: Yorgos Lanthimos, Senaryo: Yorgos Lanthimos ve Efthymis Filippou, Yapımcı: Daniel Battsek, Oyuncular: Colin Farrell (Stephen), Nicole Kidman (Anna), Raffey Cassidy (Kim), Sunny Suljic (Bob), Barry Keoghan (Martin), Bill Camp (Matthew)

Bu çalışmada ise farklı bir bakış açısı benimsenerek, önceki bölümlerde yer verilen kavramsal arka planın ışığında oluşturulmuş olan “araçsallaştırılmış insan bedeni, duygulardan soyutlanmış insan ve rasyonel bilmeye karşı metafizik bilme” başlıkları altında filmin incelemesi yapılmıştır.

### **Araçsallaştırılmış İnsan Bedeni**

Numen ve fenomen dünyaları, Kant’ın iki dünya arasında yaptığı bir ayrımı ifade etmekteydi. Kant’a göre, numen dünyası insanların duyu organlarıyla asla algılanamazdı çünkü insanlar numen dünyasının sadece belirsizleriyle karşılaşabilirdi. Bu nedenle, kendinde varlık olan numenler özsel hakiki dünyaya tekabül ederken diğer her şeyi temsil düzeyine indirgemekteydi (Öztürk, 2019: 4). Aydınlanmanın önemli ve etkili filozoflarından biri olarak Kant’ın bahsi geçen düalizmi, aklı yüceltirken bedeni de sadece bir imaj seviyesine indirgemekteydi. Bu düşünceyi modernitenin akılcılaştırma projesiyle bağdaştırdığımızda aklın bedenden ayrı ve ondan üstün olarak algılandığını görmekteyiz.

Bedenin algılanış biçiminin modern düşünce sistemleri tarafından dönüştürülmesini sorunsallaştıran başka bir isim ise Foucault’dur. Foucault, modernitenin akılcılaştırma idealinin özneyi yarattığını belirtirken bedene de önem atfetmektedir. Foucault’a göre modern iktidar, bireyi kontrol altında tutmaya çalışmakta ve bu durum iktidar ve özne arasında bir ilişkiyi doğurmaktadır. İktidar, özneyi sessizce şekillendirerek, kendi ürettiği akılcı bilgiyi empoze ederek sonunda onu inşa etmiş olur. Tek bir merkezden inşa edilen özne ise farklılıklarından ödün vermiş ve diğerleriyle benzer hale gelmiş olur. Bu süreç sonucunda bireyler, bedenlerini ve eylemlerini insan bilimlerinin ürettiği bilgi ölçütleri içinde kavrayıp, yaşayarak normalleşir ve disiplin altına girer. Bu, iktidarın bireyleri özne haline getirme yöntemidir (2014: 63).

*Kutsal Geyiğin Ölümü*’nde de akılcılaştırma sürecinden geçmiş ve onu içselleştirmiş karakterlerin bedene yaklaşımlarının izini görmekteyiz. Filmdeki karakterlerin sıklıkla bedenleri hakkında konuştuklarına şahit olmaktayız. Karakterlerin bedenleri, onlara özgü, onları ifade eden, biricik ve mahrem olmaktan uzaktır. Onlar için beden, bilimin bir nesnesi veya aklın bir aracı gibi kullanılan birer obje gibidir. Bu durumun örneklerini, hem sıklıkla karşılaştığımız organ ve beden imajları hem de onlarla ilgili diyaloglar aracılığıyla fark etmekteyiz.

Film bir kalp ameliyatı sahnesiyle açılmaktadır ve bu sahnede bir organ olarak kalbin atışı bütün çıplaklığıyla uzun süre gösterilmektedir. Burada Kracauer’in bahsettiği, sinemanın sahip olduğu araçlar yardımı ile gerçeklikler içerisinden bazılarını öne çıkarma ve çoğunlukla gündelik yaşantıda üzerine etraflica düşünülmeyen ayrıntılara dikkat çekme yetisini anımsatarak, sıklıkla duygularla özdeşleştirilen kalbin, sadece beden için işe yarar bir şey olma özelliğiyle sunulduğu görülmektedir. Çalışan bir insan kalbi, kişinin bedeninden soyutlanmış biçimde, ameliyat masasının üzerinde ve tek başına bir imaj olarak gösterildiğinde, onun aslında bedeni canlı tutmak için kan pompalayan bir araç olduğu



izlenimi izleyiciye geçmektedir. Aynı zamanda, ilgili organın temelde insanın ona attığı anlamların öznesi olmaktan çok, bilimin bir malzemesi/nesnesi olduğu da burada izleyiciye hatırlatılmaktadır.

Bu sahnenin ardından ikinci imaj ise, ana karakter Stephen'ın bedenini tamamen kaplayan doktor kıyafeti ve yüzünü kapatan bir maske gibi görünen teknik ekipmandır. Bu noktada, bedenin bilim tarafından hapsedilmiş olmasından bahsedilebilir. Postmodern düşünceye göre öznel kimliklerin önemli bir dışavurum aracı olan beden, burada modern düşüncenin inşacı yapısına uygun biçimde belli bir kalıba sokulmuştur. Aynı zamanda filmdeki karakterlerin hepsinde görülen robotik davranışlar ve diyalogları destekler biçimde, Stephen görsel olarak adeta bir robota benzetilmektedir. Dahası, bu sahnenin ardılı olan üçüncü sahnede Stephen ve anestezi uzmanı Matthew arasında geçen konuşmada Matthew'in kol saatinin teknolojik özelliklerinden bahsedilir. Bu ardışık üç sahne bir araya getirildiğinde insanın ve bedeninin mekanik araçlarla bağdaştırıldığı görülmektedir.

Bedenin araçsallaştırılması ile ilgili filmde yer alan başka bir örnek ise bedenle ilgili diyaloglardır. Filmin birçok sahnesinde, insanların bedenleriyle ilgili çoğunlukla dile getirmekten kaçınacakları veya utanç duyacakları konuların konuşulduğu görülmektedir. Örneğin, Stephen'ın ergenlik çağındaki kızı Kim'in mens döngüsüne girmesini Matthew'a anlatması ve aynı zamanda Kim'in bedenindeki bu değişim hakkında Martin'le konuşması, bedenin tıp biliminin bir nesnesi olarak görüldüğünü hissettirmektedir. Buna benzer olarak, insan bedeninin çeşitli evrelerinin göstergesi olabilecek kıllar da filmde sıklıkla üzerine konuşulan bir konudur. Bob, Martin'in ve Martin de Stephen'ın vücudunda bulunan kılları görmek ister. Bunun nedeni, aynı Stephen'ın bir saatin mekanizmasını sorgulaması gibi, gençlerin de bedenin farklı yaşlarda nasıl çalıştığını görmek istemeleridir. Bu noktayı biraz daha açmak gerekirse, modernitenin akılcılaştırma süreci içerisinde gençliği nasıl inşa ettiği konusuna kısaca değinmek yararlı olacaktır. Biyolojik bir kavram olarak gençlik, Birleşmiş Milletler tarafından insan yaşamının bir evresi ve çocukluktan yetişkinliğe doğru bir geçiş olarak ifade edilmiştir (1993). Bu tanıma göre gençlik statik ve biyolojik bir kimliktir. Birleşmiş Milletlerin bu açıklamasına göre gençliği tanımlayan tek şey somut bir yaş grubudur ve zaman ve mekan değişkenleri hesaba katılmamıştır (Kurtaran vd., 2012: 4). Gençliğin bu şekilde tanımlanması modernitenin gençlik tasarımıyla örtüşmektedir. Gaullier'e göre modern toplum üç aşamalı bir hayat döngüsünü getirmiştir: çalışma hayatına hazırlanan gençlik dönemi, döngünün merkezi olan ve çalışma üzerine kurulu olan yetişkinlik dönemi ve bireyin daha fazla çalışmadığı emeklilik dönemi (Lüküslü, 2015: 20). Gaullier'in bu saptamasına baktığımızda, modernitede gençliğin yetişkinliğe giden süreçte sadece bir durak olduğunu ve gençliğin diğerlerinden farklı bir süreç olmaktan çok yetişkinliğin hizmetinde ve ondan eksik olarak tanımlanan bir kategori olduğunu görmekteyiz. *Kutsal Geyiğin Ölümü'*nde de gençlerin yetişkinlerden eksik oldukları noktalar beden üzerinden tanımlanmıştır ve bu tanım, modernitenin biyolojik gençlik tanımlamasıyla uyusmaktadır. Bob, Kim ve Martin, biyolojik olarak bedenlerinin değişimlerini hep

yetişkinlerin bedenleriyle karşılaştırarak takip etmektedir. Bu durum, filmde bedenin yetişkin olma sürecinde araçsallaştırılan bir mekanizma olarak algılandığını göstermektedir.

### **Duygulardan Soyutlanmış İnsan**

Weber'in toplumsal eylem tipleriyle ilgili oluşturduğu kavramlar, toplumda yaşayan bireylerin eylemlerini hangi şartlara göre oluşturduğu üzerine düşüncelerini yansıtmaktadır. Weber'e göre, araç akılcı davranış, değer akılcı davranış, duygusal davranış ve geleneksel davranış olmak üzere 4 tür davranış söz konusudur (1978: 24-25). Bu noktada, modernitenin rasyonelitenin öne çıkarıcı yapısı içerisinde rasyonel ve duygusal eylemlerin çatışması sıklıkla tartışılan bir konu olmuştur. Buna paralel olarak Touraine, modern anlamda akılcılığın, geleneksel addedilen sosyal bağlar, duygular, gelenekler, görenekler ve inançların yıkımını gerektirdiğini ve modernleşmenin etkeninin belli bir kategori ya da toplumsal sınıf değil, aklın kendisi olduğunu vurgular (2012: 168).

Lanthimos'un Kutsal Geyiğin Ölümü filminde yarattığı bu distopik dünyada sadece aklın ürünlerine ve akılcı davranışlara yer varmış gibi görünmektedir. Gerçek yaşantıda bireylerin toplumsal aidiyetini oluşturan öğelerden biri olarak duygusal paylaşım, bu filmde yerini akılcı iş birliğine bırakmıştır. Bütün karakterler, çok incelikli bir rasyonel düzenin parçaları olarak üstlendikleri rolü oynamaktadır. Stephen ve Anna hem işlerini iyi yapan doktorlar hem de başarılı ve sağlıklı çocuklar yetiştiren ebeveynlerdir. Stephen, sıklıkla yaptığı işle tanımlanırken, Anna daha çok annelik kimliğiyle tanımlanır. Stephen'ı çalıştığı hastanede görüntüleyen sahnelerin sayısı oldukça fazladır ancak Anna, modernitenin eril rasyonelitesine uygun düşecek bir şekilde neredeyse her zaman evde görüntülenir.

Karakterlerin inşa edilmesindeki üslubun farklılığı hemen dikkati çekmektedir. Filmdeki karakterler insan olmanın getirdiği dinamizmden yoksun ve duygulardan arınmış gibi görünmektedir. Özellikle ailenin babası Stephen ve annesi Anna, yani yetişkin karakterler, hem davranışlarındaki statik ve mekanik tarzlarıyla, olabildiğince az kullandıkları mimikleriyle ve hem de olaylara verdikleri tepkilerin donukluğuyla duygularından arınmış veya duygularını bastırmış gibi görünmektedir. Ailenin çocukları Kim ve Bob ise ebeveynleriyle birlikteken daha mekanik ve robotik görünürken kendileri gibi genç olan Martin'le birlikteken daha insani ve rahat davranışlarda bulunmaktadır. Filmin genç karakterleri Bob, Kim ve Martin değişen bir dünyanın ve yeşeren bir kültürün temsilcileridir. Bob ve Kim ebeveynleriyle iletişime geçerken, onlar gibi akılcı karakterlerin bu robotik davranışları sanki "Modernitenin getirilerinden biri olarak rasyonelite ve onun akılcılaştırma ideali, günümüzde de etkili bir düşünce sistemi olsaydı, insanlar nasıl davranırdı?" sorusuna sinemasal gerçekliğin verdiği bir yanıt gibidir.

Filmde karakterlerin donuk üsluplarının yanında duygusal eylemin yapı bozumuna uğratıldığı bazı noktalar vardır. Örneğin, cinsel ilişki sırasında, Stephen'ın isteği üzerine Anna'nın anestezi etkisindeymiş gibi baygın numarası yapması, duygusal bir eylemin bilim gerçekliğiyle bağlamından koparılması anlamına gelmektedir. Burada cinsel hazzı oluşturan

duygular yerini rasyonel düşüncenin tahakkümüne bırakmıştır ve beden bu sefer de arzunun nesnesi haline gelmiştir. Aynı zamanda bu sahne, kendini mesleğiyle tanımlayan Stephen'ın arzularının da mesleği tarafından esir alındığının göstergesidir.

Rasyonalitenin duygulardan üstün tutulmasına başka bir örnek ise, Kim'in müzikle kurduğu ilişkide karşımıza çıkar. Kim müzik eğitimi almaktadır ve bir koronun üyesidir. Filmin çeşitli sahnelerinde onu şarkı söylerken görürüz. Ancak Kim'in müzikle kurduğu iki tür ilişki vardır; müzik yeteneğini babasına gösterirken sesini ne kadar eğittiğini ses açma egzersizleri yaparak gösterir, ailesinden uzakken ve Martin'in yanındayken ise pop şarkıları söyler. Bu noktada, babanın iktidarının akılcı bir iktidar olduğunu anımsayarak, Kim'in Stephen'a müziğin duyguları yükselten yönünü değil vücuttaki bir organı ne kadar yetkin kullandığını göstermeye çalıştığını söyleyebiliriz. Diğer taraftan, Martin'in isteği üzerine ona şarkı söylediğinde, duyguları açığa çıkaran popüler bir çağdaş müzik örneğini sunar. Martin'in aileye bulaşması ile rasyonel alışkanlıklar sarsılarak çözülmeye başlamıştır ve bu duruma ayak uyduran Kim, yeşeren bir kültürün ortaya çıkışını temsil etmektedir. Aynı zamanda, Martin'in hayatlarına girmesi ile Stephen ve Anna bir problem durumuyla karşı karşıya kalır ve motor-duyu mekanizmaları bozularak her zamanki rasyonel davranışları yerini olumsuz duygulara bırakır. Martin'in doğüstü etkilerinden önce oğullarının sonra da kızlarının etkilenmesi onların zorunlu olarak bazı duyguları geliştirmelerine ve açığa çıkarmalarını sağlar.

### **Rasyonel Bilmeye Karşı Metafizik Bilme**

Daha önce de bahsedildiği gibi, *Kutsal Geyiğin Ölümü* rasyonel bir toplumun küçük bir parçası olan ve hayatını akılcı normlara göre yaşayan 4 kişilik bir ailenin, dışarıdan bir karakterin bulaşmasıyla kendilerini hiç bilmedikleri metafizik bir senaryonun içinde bulmalarını ve bu durumla baş etmelerini anlatmaktadır. Burada rasyonaliteyle metafiziğin, bilinenle bilinmezin, mutlak hakikatle hakikatin toptan reddinin, deneye dayalı bilgiyle sezgisel bilginin çatışmasını görmekteyiz. Bu çatışma sırasında, filmin ana karakterlerinin akılcı düşünme ve bilme yöntemlerinden taviz vererek ve akılcı tutumlarından sıyrılarak kendilerini metafizik ve sezgisel bilme yöntemine bıraktıklarına tanık olmaktadır. Bu dönüşüm, aynı zamanda modern düşüncenin yerini postmodern düşünceye ve baskın bir kültürün yerini yeşeren bir kültüre bırakmasını haber veren bir toplumsal dönüşümü de izleyiciye sezdirmektedir.

Stephen, kendini, sıkı sıkıya bağlı olduğu doktorluk mesleğiyle tanımlar. Onun için toplumda var olmanın kaynağı kültürel sermaye veya sosyal sermaye değildir. O, toplumda tamamen akılcı bir temelle var olmaktadır. Stephen, pozitif bilimlerin gerektirdiği şekilde, akılcı yollarla bilgiye ulaşmayı, bilmenin tek yöntemi olarak kabul eden bir gelenekten gelmektedir. Aydınlanma düşüncesinin bir projesi olarak akılcılaştırma sürecinin son nesli gibi görünen Doktor Stephen, baskın bir kültürün temsilcilerindedir. Kendisi gibi doktor olan eşi Anna da aynı şekilde rasyonel aklın hüküm sürdüğü bir yaşantıya sahiptir. O da

aynı Stephen gibi modern toplumun kendisine attığı rolleri eksiksiz yerine getirmeye çalışan ve kendisini duygularla ifade etmek yerine akılcı bir duruş sergileyen bir karakterdir. Çiftin çocukları Kim ve Bob ise ebeveynleriyle olan iletişimlerinde modernitenin yetiştirmesi beklenen rasyonel gençler gibi davranırken daha sonra hayatlarına girecek olan Martin'le olan iletişimlerinde duygularını ön plana çıkararak bir üslup benimseyerek yakında gelecek olan bir dönüşümün habercileri gibidirler. Filmdeki genç karakterler, daha önce de belirtildiği gibi, akılcı düşünceden gerçekliğin sorgulandığı bir düşünce sistemine doğru dönüşümü ilk kabul eden ve hatta dönüşümün aktörleri haline gelen karakterlerdir. Onlar, başka bir dünyanın mümkün olduğunu gösterirler ve yeşeren bir kültürün parçasıdır.

Daha önce de belirtildiği gibi, bu çalışmanın amacı, ilgili filmi deneyim dayalı bilme ve metafizik bilme çatışması teması içerisinde incelemektir. Bunu gerçekleştirmek için, modernitenin bir çeşit akılcılaştırma politikasını takip etmesi ve postmodernitenin gerçekliği kaygan bir zemine yerleştirmesi karşılığında odaklanarak, Aydınlanma döneminden bu yana düşüncenin uzun bir süreç içerisinde geçirdiği dönüşümün iki durağı olan Kant ve Bergson'un düşünsel dünyalarına uğramak gerekmektedir. Çalışmanın kavramsal bölümlerinde ele alınan rasyonel bilgi ve metafizik bilginin çatışması minvalinde filmi incelememiz gerekirse, akılcı bir temele dayanan aileye dışarıdan bir karakterin bulaşmasıyla gerçekleşen dönüşümü örneklendirmek yararlı olacaktır.

Martin'in bilinmeyen metafizik güçlerle önce Bob ve sonra Kim'in hastalanmasını sağlamanın üzerine Stephen, bu durumun metafizik temelli olduğuna inanmak istemez ve çareyi bilimde arar. Bob'ı hastaneye götürerek çeşitli testlerden geçirir fakat sonuç alamaz. Süreç Martin'in dile getirdiği aşamalarla devam edince Stephen da metafiziğin varlığına ve durumu düzeltmek için kendisinin de bu metafizik olgunun içine girmesi gerektiğine kanaat getirir. Stephen, Martin'in istediği gibi ailesinden birini öldürmek zorundadır. Bunu yapmadığı sürece bütün ailesini kaybedecektir. Ve sonunda, Stephen ailesini bir araya toplayarak gözlerini kapatır ve elindeki tüfikle ailesinden birini vurana kadar rastgele ateş eder.

Burada inceleme odağına aldığımız nokta, pozitif bilimlerin getirdiği rasyonel düşünmenin hakimiyetinin yerini metafizik bilgiye bırakmasıdır. Modernitenin akılcı düşününün dünya savaşları gibi katastrofik sonuçlara varmasıyla bir kırılmanın gerçekleşip üst-anlatıların, üst-aklın ve mutlak gerçekliklerin reddedildiği postmodern düşünceyi ortaya çıkarması gibi akılcı normlara göre hareket eden ailenin bir felaket senaryosundan kurtuluşu gerçeküstü olanda araması ve adeta metafiziğe teslim olması da benzer bir kırılmayı ifade etmektedir. Aynı zamanda, karakterlerin metafizik oluş içine girerek, olguyu içeriden deneyimlemeleri ise Bergson'un sezgisel bilme yöntemine paralel görünmektedir.

## Sonuç

Bilimde, felsefede ve sanatta hakikat defalarca sorgulanmış ve sayısız kere ona ulaşmanın yolları sunulmuştur. Bu çoğullukta, hakikate nasıl ulaşılabileceği konusu ne kadar belirsizse, hakikate ulaşıp ulaşılamayacağı da o derece belirsiz hale gelmektedir. Bu bağlamda felsefenin de sorduğu soruların değişmekte olduğu görülmektedir. Modern felsefe, “yaşam nasıl olmalı?” sorusunun cevabını ararken, postmodern felsefe ise “yaşam nasıl olabilir?” sorusunu sormayı tercih etmektedir. Durum böyle olunca, sayısız hakikat kabul edilebilir bir şekilde ortaya çıkmaktadır ve hakikat, bireyin tecrübesine göre şekillenen bir entite haline gelmektedir.

Bu çalışmada, *Kutsal Geyiğin Ölümü* filminde hakikate ulaşma yöntemleri olarak aydınlanma temelli pozitif bilimlerin sunduğu rasyonel, ampirik yöntem ve bunlara karşıt olarak, her tür düşünce sisteminin kabul edilebilirliği ile karakterize edilen postmodern düşüncenin hakikate çoğulcu yaklaşımı arasındaki çatışma üzerinde durulmuştur. Bu çatışma bağlamında Kant’ın deneye dayalı ve metafiziği reddeden hakikat anlayışına karşılık Bergson’un asıl bilme yöntemi olarak öne sürdüğü metafizik bilme ele alınmıştır. Bu çatışmanın incelenmesi sonucunda, moderniteden postmoderniteye düşüncenin belli bir dönüşüme uğradığı ve bu dönüşümün önemli bir vechesinin ise hakikat nosyonunda gerçekleştiği görülmüştür. Günümüzde hakikatin somut ve kesin bir çerçeveye belirlenemeyeceği, çok sayıda ve birbirine zıt olan hakikatlerin aynı anda var olabileceği ve her şeyin belirsizleşmeye başladığı bir dönemin varlığı söz konusudur.

*Kutsal Geyiğin Ölümü* (2017) adlı film örneğinde moderniteden postmoderniteye düşüncenin izinin sürüldüğü bu çalışmada, rasyonalitenin getirisi olarak insan bedeninin aklın hizmetinde araçsallaştırılması, akılcılaştırma sürecinde insanların duygularından uzaklaşması ve rasyonalite/metafizik çatışması ekseninde bir inceleme gerçekleştirilmiştir. Hakikatin dönüşümü ve bilgiye ulaşmanın değişen yöntemiyle ilgili bütün bu düşüncelerin filmin finalinde somutlaştığı kanaatindeyiz. İlgili filmin finalinde, Stephen metafizik gerçekliğe boyun eğerek oğlu Bob’u öldürür ve düzeni yeniden tahsis eder. Metafizik, rasyonalite karşısında zafer kazanmıştır. Son sahnede ise ailenin geri kalanı, Stephen, Anna ve Kim, bir restorana giderler ve aile kurumunu tekrar kurmaya, bütün haline getirmeye çalışırlar. Daha sonra Martin mekana gelir. Bu sahnede hakim olan sakinlik ve sessizlik, Martin’in mekana girişiyle bozulmaz, artık çatışma bitmiştir. Yeni bir hakikatin kabulüyle birlikte eski dönem kapanarak belirsiz olan yeni bir dönem başlamıştır.

## Kaynakça

- Altıok, F. (2007). Niçin Diyalektik. Kırmızı Yayınları: İstanbul
- Audi, R. (1999). The Cambridge Dictionary of Philosophy Second Edition. Cambridge University Press: Cambridge
- Battsek, D. (Yapımcı), & Lanthimos, Y. (Yönetmen). *Kutsal Geyiğin Ölümü* (Sinema Filmi). ABD: A24
- Bergson, H. (1999). An Introduction to Metaphysics. The Knickerbocker Press: New York
- BM. (1993). The Global Situation of Youth in 1990s: Trends and Prospects, New York
- Eroğlu, A. (2012). Henri Bergson'da Bilinç-Sezgi İlişkisi. SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi. Sayı: 27. Sf. 81-102
- Foucault, M. (2014). Seçme Yazılar 2: Özne ve İktidar. Ergüden, I. Ve Birkan, T. (Çev.). Ayrıntı Yayınları: İstanbul
- Giddens, A. (2014). Modernite ve Bireysel Kimlik: Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum. Tatlıcan, Ü. (Çev.). Say Yayınları, İstanbul
- Gündoğan, Ali O. (2013). Bergson. Say Yayınları: İstanbul
- Hamilton, P. (1993). The Enlightenment and The Birth of Social Science. Formations of Modernity, Understanding Modern Societies: An Introduction Book. Hall, S., Gieben, B. Open University, Oxford, sf. 17-71
- Hampson, N. (1991). Aydınlanma Çağı. Parla, J. (Çev.). Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul
- Harvey, D. (2014). Postmodernliğin Durumu. Savran, S. (Çev.). Metis Yayıncılık: İstanbul
- Horkheimer, M. (1998). Akıl Tutulması. Metis Yayınları: İstanbul
- Horkheimer, M., Adorno, T. W. (2002). Dialectic of Enlightenment. Stanford University Press: Stanford
- Horkheimer, M., Adorno, T. W. (2010). **Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar**. Uluer, N. ve Öztarhan Karadoğan, E. (Çev.). Kabalıcı Yayınevi, İstanbul
- Iphigenia. Greekmythology.com içinde. 01.05.2020 tarihinde <https://www.greekmythology.com/Myths/Mortals/Iphigenia/iphigenia.html> adresinden erişildi.
- Kant, I. (1984). Seçilmiş Yazılar. Bozkurt, N. (Çev.). Remzi Kitapevi, İstanbul
- Kant, I. (1993). Arı Usun Eleştirisi. Yardımlı, A. (Çev.). İstanbul: İdea Yayınevi.

- Kant, I. (2000). *The Critique of Pure Reason*. Cambridge University Press. Cambridge
- Kurtaran, Y., Nemutlu G., Yentürk, N. (2012). *Gençler Hakkında, Gençlik İçin, Gençlerle. Türkiye’de Gençlik Çalışması ve Politikaları*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları: İstanbul
- Lincoln, K. (2017). *The Ancient Greek Plays That Explain How The Killing of a Sacred Deer Got Its Title*. 01.05.2020 tarihinde <https://www.vulture.com/2017/10/the-killing-of-a-sacred-deer-and-greek-myths.html> adresinden erişildi.
- Lüküslü, D. (2015). *Türkiye’de Gençlik Miti*. İletişim Yayınları: İstanbul
- Lyotard, J. F. (2013). *Postmodern Durum*. Birkan, İ. (Çev.). Bilgesu Yayıncılık: İstanbul
- Özçelik, Pınar K. (2010). *Kant’ın Bilgi Anlayışı. Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*. Cilt: 3 Sayı: 2. Sf. 1-14
- Ott, E. (2005). *Henri Bergson Modern Dinin Filozofu*. Umran, S. (Çev.). Birey Yayınları: İstanbul
- Öktem, Ü. (2004). *David Hume ve İmanuel Kant’ın Kesin Bilgi Anlayışı*. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi Cilt: 44 Sayı: 2. Sf. 29-55
- Öztürk, S. (2019). *Sinemada Temsil Anlayışına Reddiye*. Sinefilozofi Dergisi. Cilt: 4 Sayı: 7. Sf. 3-9
- Recki, B. (2005). *Kant ve Aydınlanma. Cogito*. Sayı: 41-42. Sf.192-215
- Şaylan, G. (2002). *Postmodernizm. İmge Kitabevi*: İstanbul
- Topçu, N. (2002). *Bergson*. Dergah Yayınları: Ankara
- Touraine, A. (2012). *Modernliğin Eleştirisi*. Tufan, H. (Çev.). Yapı Kredi Yayınları: İstanbul
- Tüysüz, D. (2019). *Mitolojinin Sinemada Modern Yorumu: “Nerdesin Be Birader?” Ve “Kutsal Geyiğin Ölümü” Filmlerinde Çağdaş Odysseus Ve Agamemnon Hikâyeleri*. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. Cilt 21 Ek Sayı. Sf. 323-342
- Uyanık, N. (2006). *Aydınlanma Felsefesinde İlerleme Düşüncesi ve Etkileri*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı, Diyarbakır.
- Weber, M. (2005). *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. Routledge Publishing: Londra
- Weber, M. (1978). *Economy and Society: An Outline of Interpretive Sociology*. University of California Press: Berkeley

Wilkinson, A. (2017). In *The Killing of a Sacred Deer*, a Greek Myth Becomes a Family's Descent into Hell. 01.05.2020 tarihinde <https://www.vox.com/culture/2017/5/31/15676946/killing-of-a-sacred-deer-cannes-review> adresinden erişildi

Yıldız, D. (2006). *Henri Bergson'un Felsefesi*. Bağlam Yayınları: İstanbul

Yılmaz, E. (2017). *Postmodern Kimlik Kalıplarının Popüler Türk Sinemasındaki Yansımaları*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim ve Toplumsal Dönüşüm Anabilim Dalı, Gaziantep



## Bir Film Çözümleme Yöntemi Olarak Oyun Teorisi: Kara Şövalye Filmi Örneği

Azime Cantas\*  
İhsan Koluacık\*

### Özet

*Oyun teorisi, oldukça basit görünen ancak tam aksine karmaşık bir stratejik durum belirleme modelidir. Rasyonel Seçim Kuramının bir dalı olan oyun teorisi; önceden belirlenmiş bir hedefe yönelik karar verme güç ve yetisine sahip birimlerden meydana gelen sistemleri çözümlemek için kullanılan matematiksel bir yöntemdir. Oyun teorisinin sosyal bilimlerde en iyi şekilde analitik bir araç olarak kullanıldığı savunulmaktadır. Bunun için Von Neumann- Morgenstern ve Nash'in denge kavramlarından yararlanılmaktadır.*

*Her oyun belli bir çatışma unsuruna dayanmaktadır. İnsanoğlunun kendisini ifade etme biçimi olarak ortaya koyduğu sanat ürünü de bir çatışma unsuru barındırmaktadır. Yönetmenler de bu mantıksal ve matematiksel teorileri güçlü anlatılara dönüştürmüşlerdir. Anlatı çatışma merkezlidir. Korsan beşlisi, Mahkûm ikilemi ya da çeşitli eşgüdümleme oyunlarının filmlerde karakterlerin içinde buldukları ortamda karar verme süreçlerine uygulandığı görülmektedir. Senaryo onların karar verme durumlarına göre ilerlemektedir. Oyun teorisi, karakterlerin karar verme süreçlerindeki güdülerini ve nedenlerini uygun şekilde modellediği ölçüde yararlı olabilir.*

*Bu çalışma, yönetmenliğini Christopher Nolan'ın yaptığı Kara Şövalye filminde kurulan oyunların incelenmesi üzerinden, senaryodaki çatışma merkezlerini ortaya çıkarmak ve karakter çözümlemelerini gerçekleştirmeyi hedeflemektedir. Oyun teorisinin bir filmin anlatı çözümlemesine dönüştürülerek uygulanması ve bu uygulamanın örneklerinin olmaması çalışmanın önemini ortaya koymaktadır. Filmdeki karakterler ve karar verme durumları yönetmenin izleyicide oluşturmak istediği çelişkilere zemin hazırlamaktadır. Batman ve Joker arasındaki kovalamaca bir çeşit oyun silsilesine dönüşmektedir. Joker, oyun teorisinin en önemli kuralı olan ahlaki davranışları değil rasyonel davranışları seçerek çıkarlarını korumaktadır. Yönetmen, Dent gibi bir adalet timsalinin bile içerisinde bulunduğu durumlarda onu güdüleyen nedenlerin değişmesiyle bireyin de tuhaflaşabileceğini Joker karakteri üzerinden göstermektedir.*

**Anahtar Kelimeler:** Kara Şövalye, Joker, Film, Çatışma, Oyun Teorisi

\*Orcid: 0000-0003-2701-0842 & 0000-0001-5525-2182

E-Mail: [azimecantas@hotmail.com](mailto:azimecantas@hotmail.com) & [ihsankoluacik@gmail.com](mailto:ihsankoluacik@gmail.com)

DOI: 10.31122/sinefilozofi.677804

Geliş Tarihi - *Recieved*: 15.01.2020

Kabul Tarihi - *Accepted*: 10.05.2020

## Game Theory As A Film Analysis Method: The Dark Knight Movie Example

Azime Cantas\*  
İhsan Koluacik\*

### Abstract

*Game theory is a complex strategic situation determination model that seems quite simple when considered as a concept but on the contrary. The theory was developed by the famous mathematician John Von Neumann in the 1940s and can be applied to many different disciplines from economics, international politics, psychology and philosophy. Game theory, a branch of Rational Choice Theory; it is a mathematical method used to analyze systems consisting of units with decision-making power for a specific objective. It is argued that game theory is best used as an analytical tool in social sciences. For this, the equilibrium concepts of Von Neumann-Morgenstern and Nash are used.*

*Each game is based on a certain element of conflict. Therefore, the art product that human beings put forward as a way of expressing itself contains an element of conflict. Filmmakers and directors have also transformed these logical and mathematical theories into powerful narratives. The narrative is conflict-centered. It is seen that the pirate quintet, prisoner dilemma or various coordination games are applied to decision making processes in characters in various films. The scenario proceeds according to their decision-making situation. Game theory can be useful to the extent that the characters appropriately model their motives and motives in decision-making.*

*This study aims to reveal the centers of conflict in the script and perform character analysis through the analysis of the plays established in the film The Dark Knight directed by Christopher Nolan. In this context, the application of game theory to a narrative analysis of a film and the lack of examples of this application reveal the importance of the study. The characters in the film and their decision-making situations pave the way for the contradictions the director wants to create in the audience. The chase between Batman and Joker character protects its interests by choosing the most appropriate behaviors to the mind, not the most appropriate rules of morality, the most important rule of game theory. The director demonstrates through the character of Joker that even in the instances of justice such as Harvey Dent, the individual may also become weird if the motivating reasons change.*

**Keywords:** The Dark Knight, Joker, Film, Conflict, Game Theory.

---

\*Orcid: 0000-0003-2701-0842 & 0000-0001-5525-2182

E-Mail: azimecantas@hotmail.com & ihsankoluacik@gmail.com

DOI: 10.31122/sinefilozofi.677804

Received - *Geliş Tarihi*: 15.01.2020

Accepted - *Kabul Tarihi*: 10.05.2020

## Giriş

Oyun kuramı, farklı disiplinlere uygulanabilen oldukça karmaşık bir yapıya sahiptir. Aslında oyun kavramı bireylerin özgürce katılımları esasına dayanmaktadır. Bununla birlikte oyunun belirli kuralları mevcuttur ve oyuncu oyuna girdiği andan itibaren bu kuralları yerine getirmeyi de taahhüt etmektedir. Oyunun çerçevesi önceden çizilmiştir ve bu çerçeve içinde zamansal ve mekânsal bağlayıcılıklar yer almaktadır. Bu bağlayıcı unsurlar oyunun gerilim ve heyecan unsuruna yardımcı olmak için vardır. Aslında yaşamın kendisinin bir oyun olarak değerlendirilmek de mümkündür. Huizinga insanın yaşamı boyunca bir oyun içinde olduğuna vurgu yapmış ve oyunun kurallarının insanlar tarafından içselleştirildiğini ifade etmiştir.

Rasyonel Seçim Kuramının bir dalı olarak değerlendirilen oyun teorisi ise her ne kadar adında oyun kavramı geçiyor olsa da oyun kavramıyla birebir ilişkili değildir. Özellikle 1950 sonrası matematik ve sonrasında klasik ekonominin dışına çıkan modern iktisadın başvurduğu bir yöntem haline gelmiştir. Bununla birlikte çeşitli bilim dallarına farklı biçimlerde adapte edildiğini söylemek de mümkündür. Oyun teorisinin kullanılabileceği alanlar arasında beyaz perde yapıtlarının senaryolarında çatışma unsuru olarak izlerine rastlanılabilmektedir. Çeşitli oyun stratejileri sinemada özellikle senaryo aşamasından itibaren uyarlanarak filmlerde yer almaktadır.

*The Dark Knight (Kara Şövalye, Christopher Nolan, 2008)* filmi oyun teorisinin sinemadaki yansımalarını göstermesi anlamında çok önemlidir. Filmde çeşitli oyun stratejilerinin (korsan beşlisi, tavuk oyunu, Cornelian ikilemi ve mahkûm ikilemi gibi) açık bir biçimde sergilendiği görülmüştür. Özellikle Batman ve Joker arasındaki mücadelede oyun stratejileri bu ikiliyi sıklıkla karşı karşıya getirerek filmdeki çatışma unsurlarının klasik sinema dili anlamında gelişimine katkı sunmuştur. Çalışmanın ilk kısmında oyun kavramı ve özellikleriyle, oyun teorisi ele alınmış, sonrasında senaryoda çatışma olgusundan bahsedilerek *Batman: The Dark Knight* filminin analizi oyun teorisi kapsamında yapılmıştır.

## Kavramdan Kurama "Oyun"

Oyun denildiğinde akıllara genellikle belirli kuralları olan ve zaman geçirmeye yarayan bir eğlence biçimi gelmektedir. Bu anlamda oyun, son derece basit bir kavram gibi görülebilir. Ancak oyun, kavramsal olarak son derece karmaşık ve antropolojik anlamda da kültür tarihinin de öncesine aittir.<sup>1</sup> Hollandalı tarihçi ve kültür teorisyeni Huizinga oyun kavramıyla ilgili çalışmalar yapan düşünürlerin en önemlisidir. Yaptığı çalışmalarda oyun kavramını geniş bir biçimde ele almış ve kavramın uygarlık tarihi açısından önemini vurgulamıştır. Huizinga'ya göre her türlü ortaklaşa hayat biçimlerinin oluşumunda ya da ortaya çıkışında oyunsal faktörlerden bahsetmenin mümkün olduğunu, oyunsal rekabetin

<sup>1</sup> Kültür kavramı insanlık tarihiyle eşittir. Ancak oyun kavramı insanlık tarihinden de eskiye dayanmaktadır. Huizinga oyun kavramının sadece insanlara özgü olmadığını ve hayvanların da insanlar gibi oyun oynadığını belirtmiştir (Huizinga, 2006: 16). Hatta Huizinga'ya göre hayvanlar da kendilerine oyun öğretmeleri için insanları beklememişlerdir ve tıpkı insanlar gibi oyun oynamaktadırlar (Huizinga, 1994: 9). Bu bağlamda Huizinga oyunu sadece insanlara özgü bir şey olmanın ötesine taşımıştır.

eski kültürlerin gelişiminde önemli bir aşama olduğunu, ibadetin de yine kutsal bir oyun kategorisinde değerlendirilebileceğini ifade etmiştir. Bununla birlikte şiir, müzik ve dans da saf oyun olarak ortaya çıkmıştır.

Huizinga çalışmasında insanı homo ludens olarak yani doğuştan itibaren oyun oynayan insan olarak tanımlamıştır. Huizinga yaptığı araştırmalarda homo ludens kavramından bahsederek, insanın en temel özelliklerinden birisinin oyun kurmak olduğunu belirtmiştir. Ona göre oyun her ne kadar ciddiyetin zıttıymış gibi görünse de aslında son derece ciddi ve önemli bir iştir (Huizinga, 2006: 8). Oyun kavramıyla ilgili çeşitli bilimsel alanlarda çalışmalar yapılarak onun doğasına ilişkin açıklamalar geliştirilmeye çalışılmaktadır ancak henüz tam anlamıyla bir sonuca varılmış değildir. Ancak oyunla ilgili yapılan çalışmaların hiç birisi diğerini tamamen yok saymamakta; oyunun nedenine ve amacına yönelik açıklamalar diğerini dışlamamaktadır. Bununla birlikte oyunu ne zihinsel ne de içgüdüsel olarak değerlendirmek de mümkün gözükmemektedir. Huizinga bu konuda oyunun zengin bir işlevi olduğunu ifade etmekle birlikte;

“Oyunda; varlığını sürdürme konusundaki dolaysız içgüdüden bağımsız olan ve eyleme bir anlam yükleyen bir unsur ‘oynar’. Eğer, oyuna bir öz yükleyen bu faal ilkeye zihin dersek aşırıya kaçmış oluruz; içgüdü dersek de hiçbir şey söylememiş oluruz. Hangi açıdan ele alınırsa alınsın, oyunun bu ‘kasıtlı’ karakteri, bizatihi özünün içinde yer alan ve maddi olmayan bir unsurun varlığını açık etmektedir” (Huizinga, 1994: 9).

Huizinga “Homoludens” adlı çalışmasında oyun kavramının antropolojik kökenlerine inmiş ve felsefeden çeşitli sanatsal aktivitelere, yargısal kurumlardan sanatlara kadar oyunun içinde bulunduğu alanlara değinmiştir. Oyun kavramının; “olağan hayatın dışında yer aldığı hissedilen, özgür ve ‘kurmaca’ ama yine de oyuncuyu tamamen içine çekme yeteneğine sahip bir eylem” (2006: 31) olarak tanımlanabileceğini belirtmiştir. Huizinga oyun ile ilgili yapmış olduğu tanımda oyunun her türlü maddi çıkardan arındırılmış bir edim olduğunu ifade etmekle birlikte bahis oyunlarını, şans oyunlarını, yarış alanlarını dışarıda bırakmıştır. Yani Huizinga parayla oynanan oyunların hiçbirisine çalışmasında yer vermemiştir (Caillois, 1994: 36 - 37).

Huizinga’nın yanı sıra Patrick Bateson ve Paul Martin de oyunun ayırt edici özelliklerini belirtmişlerdir. Bu özellikler; eğlenme, iş ya da ciddi davranışın karşıtı olma, değişiklik üretme, bireysel eylem veya düşüncelerin yinelenmesi, zindelik (Patrick Bateson, 2014: 23 - 24). Eugen Fink de oyun kavramından ve özelliklerinden bahsederken oyunun ciddi olmayan, zorunluluklar yaratmayan, yaşamın gerginliğini geçici de olsa alan, gerginliklerin geçmesi için bir ara, mola, hatta teneffüs zamanı olduğunu ifade etmiştir. Doğal olarak oyun özellikle yetişkinler için sınırlı bir değere sahip olmuştur hatta Fink; “çalışmanın, endişenin, ciddiyetin neden olduğu aşırı gerilimlere karşı etkin bir sağlatım aracı olarak görülür” (Fink, 1994: 26) şeklinde oyun kavramını ifade etmiştir. Fink’in yaklaşımı da aslında oyunla ilgili genel geçer yargıların devamı olarak algılanabilmekte ve oyunun ciddi bir iş olduğu düşüncesinin karşısında konumlanmaktadır, oyunun ciddi bir iş

olarak algılanabileceği tek dönem ise çocukluktur, onun dışındaki dönemler için ise oyunun bir boş zaman etkinliği olduğu düşüncesi ön plana çıkmaktadır. Huizinga ile Bateson ve Fink arasındaki en önemli ayrım onunun ciddiyeti üzerinedir. Huizinga oyunu ciddi bir faaliyet olarak görüp, önemli bir iş olarak değerlendirirken; Bateson ve Fink ise tam tersini iddia etmekte ve oyunun temel amacı olarak eğlenceyi ön plana çıkarmaktadır. Günümüz dünyasında ise ciddi bir analitik yönetime dönüşmüş olan oyun, uluslararası ilişkiler ve ekonomi alanında sıkça kullanılmaktadır.

## Oyun Teorisi

Rekabet ortamında en iyi kararı vermek için stratejik hamlelerde bulunma durumu oyun teorisini ortaya çıkarmıştır. Daha çok matematikte kullanılan oyun teorisi sonrasında birçok bilimsel alanın içinde yer almıştır. Oyun teorisi, karar birimleri arasındaki karşılıklı bağımlılıktan kaynaklanan oyuncuların karar verme aşamasında stratejik davranma durumunu ele almaktadır. Teori; temellerini İngiliz matematikçi Thomas Bayes'in ortaya koymuş olduğu Bayes Teoreminin<sup>2</sup> bir parçası olan Rasyonel Seçim Kuramının<sup>3</sup> bir dalıdır (Chwaszcza, 2015: 175).

Oyun teorisinin temelleri 1800'lü yıllara dayansa da matematik konusunda deha kabul edilen John Von Neumann ve ekonomist Oscar Morgenstern tarafından 1944 yılında geliştirilmiştir. 1947 yılında yazdıkları "*Ekonomik Davranış ve Oyunlar Teorisi*" (*The Theory of Games and Economic Behaviour*) adlı çalışmalarında sıfır toplamlı olan ve sıfır toplamlı olmayan oyunları kapsayan bir teori geliştirmeye çalışmışlardır. Böylece ilk defa oyun teorisini ekonomi alana taşımışlardır. Bu bağlamda oyunun kendisini en az iki kişinin içinde yer aldığı ve birbirleriyle rekabet eden bir toplumsal ortam olarak görmek mümkündür. Bununla birlikte oyun teorisinin kullanım alanları oldukça geniştir. Çiğdem Özarı oyun teorisinin en çok matematik alanında kullanıldığını ifade ederek Oyun teorisini, "karar mekanizması kazançlarının, diğer karar verenlere karşı en stratejik, en kazançlı kararı alınabilecek durumları inceleyen ve modelleyen bir uygulamalı matematik dalıdır. Oyun teorisi en çok matematik bilimine yakın görülmüştür" (Özarı, Turan, Ulusoy, 2017: 2) şeklinde ifade etmiştir. Ancak oyun teorisinin daha sonraki dönemlerde ekonomiden

<sup>2</sup> Bayes teoremini ya da Bayes epistemolojisinin amacını, olasılıkların belirlenmesi için herhangi bir durumda en iyi açıklamayı ortaya koyma olarak (Çelebi, 2019: 320) değerlendirmek mümkündür.

<sup>3</sup> Rasyonel Seçim Kuramı literatürde Rasyonel Seçim Teorisi, Akılsal Seçim Kuramları, Rasyonel Tercih Teorisi ve Rasyonel Tercih kuramı gibi adlandırmalarla da ifade edilmektedir. Özellikle son yıllarda Rasyonel seçim kuramı sosyal bilimlerde karşımıza çıkmaktadır. Rasyonel seçim kuramının ön plana çıkmasında ekonomik, politik ve dini yaşamla ilgili bireylerin rasyonel seçimlerine ilginin artması önemli yer tutmaktadır. Kuram, toplumsal yaşamın açıklanmasında bireylerin rasyonel seçimlerini göstermektedir. Rasyonel seçim kuramının temel kabulü olarak insanların rasyonel olduğu düşüncesi yatmaktadır ve insanlar hareketlerini amaçlarına ulaşmakta etkili gördükleri araçlara dayandırmaktadırlar (Kirman, 2013: 70). Rasyonel seçim kuramının özelliklerini kısaca araştırmak, bireyci ve özne olarak nitelendirmek mümkündür. Araçsallık bireyler arasındaki ilişkilerin anlaşılmasına çalışması manasına gelmektedir. Bireycilik ise bireyin kendi çıkarını ön plana çıkararak kendi tercihlerini tatmin etmenin yollarını aramaktadır. Öznellik ise birey için iyi/değer kavramının bireyin tercihlerinin etkisiyle oluşturulmuş olmasında yatmaktadır (Metin, 2014: 241).

politikaya, uluslararası ilişkilerden, toplumbilime, biyolojiden, bilgisayar mühendisliğine kadar birçok alanda kullanıldığını görmek mümkündür. Bununla birlikte oyun teorisi belirlenmiş bir hedef doğrultusunda karar verme iradesini elinde bulunduran birimlerden (oyuncular) oluşan sistemlerde, birimlerden her birinin maksimum gelir ya da kazanç sahibi olabilmesi noktasında karar verme durumlarını değerlendiren, özellikle de uygulamalı matematiğin yanı sıra ekonomide kullanılan, son dönemlerin en moda yöntemlerinden birisidir. Oyun teorisinin amacı, seçenekler arasından en iyi seçeneği belirleyerek bu seçeneği nihayete ulaştırmaktır (Metin, 2014: 235). Doğal olarak seçilen seçenek oyuncuya maksimum fayda sağlayacaktır.

Marxist bakış açısından değerlendirildiğinde oyun teorisi bir çeşit kumarı andırmaktadır. Bu bağlamda oyun teorisi, rakiplerin mümkün olduğu kadar fazla kar elde etmek için birbirlerini gizleyerek nasıl bir tutum izlemeleri gerektiğini ve iki kişilik rekabette hangi kar çizgisine denge kurabileceklerini kumar yoluyla saptama olarak tanımlanmıştır (Hançerlioğlu, 1982: 308 - 309).

Oyun teorisi, rasyonelliği bu anlamda akılcılığı ön olana çıkarmaktadır. Rasyonel ya da akılcı karar vermek adına oyun teorisi, toplumsal etkileşim durumlarında başvurulan önemli modellerden birisidir. Oyun teorisinde sosyal etkileşim kavramı önemsizlikle birlikte ve bu noktada Weberyen tanım devreye girmektedir. Bu bağlamda sosyal etkileşim; "iki ya da daha çok kasıtlı aktörleri içeren ve diğer(ler)inin nasıl davranacağı konusunda karşılıklı beklentilerin rehberlik ettiği eylem" olarak tanımlanmaktadır. Aslında oyun teorisi rasyonel seçim paradigmasının üç dalından birisidir, diğer ikisi ise karar kuramı ve sosyal seçim kuramıdır (Chwaszcza, 2015: 176). Oyun teorisi çerçevesinde rasyonellik kavramı düşünüldüğünde oyuncunun kendi faydasını en üst seviyeye çıkarmak istemesi önemlidir. Aslında oyunlar iki ya da daha fazla kişi arasındaki rekabetin bir ürünü olarak ortaya çıkmaktadırlar. Bu bağlamda oyun, oyuncuların maksimum kar elde etme istemeleriyle minimum zarar elde etme istemeleri arasında bir yerde durmaktadır. Kaybeden oyuncu için en az zarar ya da kayıp, kazanan oyuncu için ise maksimum kar yani en fazla kazanç stratejileri geliştirmek gerekmektedir. Bu bağlamda farklı oyun stratejileri ortaya çıkmaktadır. Eğer bir oyuncunun kazancı diğer oyuncunun kaybına eşit olursa buna sıfır toplamlı oyun denmektedir. Sıfır toplamlı oyunlarda kazançların toplamıyla kayıpların toplamının sıfıra eşit olması gerekmektedir. Böylece kazanan oyuncuların kazançlarının kaybeden oyuncuların kayıplarıyla ödendiği anlamı çıkmaktadır (Prisner, 2014: 6). Neumann ve Morgenstern'in sıfır toplamlı oyunları çözümleriyle ortaya çıkmıştır (Koçer vd., 2014: 160). Sıfır toplamlı oyunlarda oyuncular stratejilerini kurduklarında getirilerini arttırmayacak bir durumla karşı karşıya kalırlarsa oyunun denge durumu ortaya çıkmaktadır ve bu denge durumu, sonrasında Nash tarafından ortaya atılacak olan iktisadi düşüncenin de temellerini atılmasını sağlamıştır. Nash'in ortaya koymuş olduğu oyun, sıfır toplamlı oyunların dışında olan sıfır toplamlı olmayan oyunlardır.

## Nash Dengesi

Nash dengesi 1950'lerde John Nash tarafından ortaya atılmış bir kavram olmakla birlikte modern iktisadi düşüncenin sıklıkla başvurduğu oyun strateji seçimleri arasında yer almaktadır. Nash dengesindeki temel nokta tüm oyuncuların aynı anda diğerlerinin strateji seçimlerine en iyi biçimde yanıt vermesiyle ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda bireylerden her biri yapabileceklerinin en iyisini yapabilmek adına ilişki içinde olduğu öteki bireylerin de hareketlerini göz önünde bulundurarak değerlendirme yapmak zorundadır.

Nash dengesi bir strateji seçimi olarak oldukça önemlidir çünkü ideal olarak rasyonel oyuncuların oyun çözümlerini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda ilk olarak bütün oyuncuların rasyonel bir biçimde hareket ettiği düşünülmektedir. İkincisi ise insanın evrimsel süreci içinde çeşitli deneme yanılma süreçlerinden geçerek rasyonel bir düşünceye doğru evrildikleri ve çözüm yollarını da bu rasyonel düşünce sonrası ortaya koydukları fikrine dayanmaktadır (Binmore, 2007: 14). Oyun teorisinin temelinde bir strateji belirleme durumu yatmaktadır. Oyun teorisinde belirlenen stratejiler, çeşitli ihtimallerden ve hipotezlerden başlayarak oyun içindeki bireylerin seçimleri sırasında hangi strateji gruplarının seçilmesi gerektiğini belirlemektedir. Bu anlamda genel yapıya bakıldığında, stratejik olarak bireylerin oluşturdukları gruplar zaman içinde dengeye ulaşarak, bu dengeyi bozacak biçimde hiçbir bireyin kendi çıkarı doğrultusunda kombinasyonuyla ilgili bir değişime gidememesi ve buna bağlı olarak da kendi faydasını tek taraflı biçimde arttıramaması sebebiyle birbirinden değişik birey stratejileri elde etmiş olacaktırlar. Bu dengeye matematik açısından yaptığı katkılardan ötürü Nash dengesi adı verilmiştir. Nash dengesinde bireyin çıkarlarının maksimizasyonundan çok, hem bireyin hem de bireyin içinde bulunmuş olduğu grubun çıkarları ön plana çıkmaktadır. Bu anlamda rasyonel birey sadece kendi çıkarlarını değil kendisiyle birlikte içinde bulunduğu grubun da çıkarlarını en üst seviyeye çıkarmak istemektedir (Özari, Turan, Ulusoy, 2017: 3 - 4). Nash'in teorisi sıfır sonuçlu oyunların yerini almakla birlikte kazanç ve kayıptaki maksimizasyonu en aza indirgemeyi hedeflemiştir. Sıfır sonuçlu oyunlar iki taraflı oyunlar olarak kabul edilerek oyun teorisinin ilk aşamasında yer almaktadır. Bu anlamda bir tarafın kazancı demek diğer tarafın kaybı demektir ve kazanan +1 olurken kaybeden -1 ile simgelenmektedir. Böylelikle toplamları 0 olmaktadır. Sevtap Metin futbol maçlarını bu tür oyunlara yani sıfır sonuçlu oyunlara örnek olarak göstermiştir. Bu bağlamda "sonucu 1 - 0 olan maçta, kazanan taraf 1 iken, kaybeden taraf -1 olup, toplamları da 0'dır. Nash, n-kişili, sıfır sonuçlu olmayan, işbirliği ve işbirliksiz oyunları geliştirmiş ve birden çok tarafın, birlikte hareket ederek, aynı zamanda kazanç elde edebileceğini göstermiştir. Nash'in bir diğer katkısı, daha sonra ismiyle anılacak olan 'Nash Dengesi' (Nash Equilibrium)'dir" (Metin, 2014: 235). Oyun teorisi içinde çeşitli oyun stratejileri vardır ve bu stratejiler oyuncular tarafından seçim anında uygulanarak daha fazla kazanç ya da daha az zarar elde etmek için kullanılmaktadır.

Birçok oyun stratejisinden bahsetmek mümkündür ancak, “Kara Şövalye” (The Dark Knight) filmi çalışma kapsamında incelendiğinden dolayı, film içinde yer alan oyun stratejileri kısaca açıklanmaya çalışılmıştır.

### Mahkûm İkilemi

Oyun stratejileri arasında en yaygın olanların başında Mahkûm ikilemi oyunu gelmektedir. Mahkûm ikilemi ya da dilemması kavramı Albert W. Trucker tarafından 1950 yılında John Nash ile yaptığı bir dizi konferans sırasında ortaya çıkmış bir terimdir. Mahkûm ikilemi, oyun teorisi içinde baskın stratejiler için ortaya atılmış olan bir örnektir ve sadece bir Nash dengesi olan, iki oyunculu, işbirlikçi olmayan, simetrik, eşzamanlı bir hareket oyunu olarak ifade edilmiştir (Peterson, 2015: 4). Matt Ridley Erdemin Kökenleri adlı çalışmasında ise mahkum ikilemi oyununu, “her nerede çoğunluğun iyiliği ile kişisel çıkar arasında bir çatışma varsa orada geçerlidir...yapmak için dayanılmaz bir istek duyduğumuz, fakat herkes aynı şeyi yaparsa bunun büyük bir hata olacağını bildiğimiz herhengi bir durum” (Ridley, 2011: 71 - 74) şeklinde tanımlamaktadır. Aslında mahkum ikilemi bencilce düşünen iki taraf arasında nasıl bir işbirliğine gidilmesi gerektiği hususunda önemli bir örnek oluşturmaktadır. Sıfır toplamlı bir oyun stratejisi olan mahkûm ikileminde kararların eş zamanlı olarak alınması ve bir tarafın kazanırken diğer tarafın da kaybetmesi üzerine kurulmuştur. Mahkum ikilemi oyunundaki ödül noktasında yapılan küçük değişiklikler yeni oyun stratejilerinin üretilmesini sağlamıştır. Bu oyunlardan birisi de teminat ve şahin/güvercin koordinasyon oyunudur. Koordinasyon oyunları mahkum ikilemi gibi sıfır toplamlı bir oyunu sıfır toplamlı olmayan bir oyuna dönüştürme başarısını göstermişlerdir (Metin, 2014: 238). Mahkûm ikilemi bulmacası şöyle işlemektedir:

Bir çetenin iki üyesi tutuklanarak cezaevinde hapsedilmiştir. Tutuklulardan her biri diğeriyle iletişim kuramayacak biçimde tecrit edilmiş durumdadır. Savcılar tutukluları mahkûm etmek için yeterli olabilecek delile sahip değillerdir, tutuklular ise bir yıldan daha az ceza alarak kurtulmayı ummaktadır. Bununla birlikte savcılar mahkûmlara pazarlık önererek diğeri suç işlediğine dair tanıklık etmelerini istemektedirler. Böylece her ikisini de suçlama olanağı ve en uzun süreli mahkûm ettirme olanağına sahip olacaklardır. Her bir mahkûma diğeri suç işlediğine dair tanıklık (böylelikle karşıdakine ihanet) etmesi ya da sessiz kalarak diğeriyle işbirliği yapma fırsatı verilir. Buna bağlı olarak sunulan seçenekleri ve sonuçları şu şekilde kısaltmak mümkün olacaktır (Genç ve Kadah, 2018: 435):

A ve B'nin ikisi de inkâr ederse, her biri yalnızca 1'er yıl hapis cezası alacaktır,

A ve B, karşılıklı itiraf ederse, her biri 2 yıl hapis cezası alacaktır,

A itiraf eder B sessiz kalırsa, A serbest bırakılır, B ise 3 yıl hapis cezasına çarptırılır ya da B itiraf eder A sessiz kalırsa tam tersi olur.



Bu noktada her ikisi için de inkâr etmek en faydalı seçim gibi gözükse de, rasyonel bir birey oldukları düşünülen mahkûmların baskın seçimi itiraf olmaktadır. Mahkûm ikilemi oyunu her iki mahkûm için de tercih edilecek olan en düşük cezaya ulaşılamayan bir paradoks olarak formüle edilmiştir. İlk mahkûmun ikinci mahkûmun ne yapmak istediğini bilmediği için kendini korumak zorundadır. Bu bağlamda paradoks her iki mahkûmun daha iyi bir çözüme rağmen görece yüksek bir cezayı kabul etmesi gerektiği gerçeğine dayanmaktadır (Carlsson, 2001: 94 - 96). Bu noktada oyunun Nash dengesi her ikisinin de itiraf etmesi noktasındadır. Ancak işbirliği mümkün olsa her ikisi de inkâr ederek en kısa sürede tahliye olabilme yoluna gidebileceklerdir.

Mahkûm ikilemi oyununda taraflardan birisinin kazancı diğer tarafın zarar etmesi anlamına gelmemektedir. Bu oyunda oyuncular arasında karşılıklı etkileşim ve bu etkileşimin sonucu olarak da yapılan hamlelere tepkiler ön plana çıkmaktadır (Metin, 2014: 238). Bu noktada oyuncuların oyunun başında doğru adımlar atarak oyuna başlamaları her iki tarafı da sürekli bir işbirliğine doğru itecektir. Fakat bu kuralın işleyebilmesi için oyuncular arasındaki ilişkinin istikrarlı ve sürekli olması gerekmektedir.

### **Teminat ve Şahin/Güvercin Koordinasyon Oyunları**

Mahkûm ikilemi oyun türünden türemiştir. Mahkûm ikilemi oyunundaki ödül kısmında ufak değişiklikler sonucunda ortaya çıkmıştır ve mahkûmların şahin/güvercin oyunu olarak adlandırılmıştır. Mahkûm ikilemi oyunundan farkı ise toplamı sıfır olan oyundan toplamı sıfır olmayan bir oyuna dönüştürme girişimidir. Yani bir taraf kazanırken diğer tarafın mutlaka kaybetmesi ya da zarar görmesi gerekmemektedir. Şahin-güvercin oyununda asıl sorun hayvanların neden ölümüne dövüşemedikleri üzerine kurgulanmıştır (Ridley, 2011: 79). Aslında oyun şahinle güvercin arasındaki bir yarışma gibi düşünülmüştür. Mahkûm ikilemi oyunu noktasında dönekliğe denk gelen şahin ile işbirliğine denk gelen güvercin arasındaki yarışmada çeşitli oyun stratejileri mevcuttur.

### **Tavuk Oyunu**

Tavuk oyunu sıfır toplamlı oyunlara örnek olarak verilebilecek, en bilindik oyun stratejilerinin başında gelmektedir. Genellikle bir tehdit algılaması karşısında iki tarafın kazançlarının çatışmasına paralel olarak ilerleyen oyun, James Dean'ın oynadığı 1955 yapımı "Asi Gençlik" filmiyle birlikte anılmaktadır. Filmde iki genç erkek (Jim ve Buzz) bir genç kadını (Judy) kazanabilmek için korkak tavuk oyununu oynamaktadırlar.

Tavuk oyunu, sıfır toplamlı olmayan oyunların başında gelmektedir. Tavuk oyununun adı aslında bir ergen oyununa dayanmaktadır. Arabalarını birbirlerinin üzerine doğru süren iki kişiden birisi çarpışmayı göze alarak şerit değiştirirse oyunu kaybetmiş sayılmaktadır. Böylece şerit değiştirmeyen oyuncu oyunu kazanmış sayılmakta ve böylece çevresinde saygınlık kazanmaktadır. Şerit değiştiren oyuncu ise kaybetmiş sayılarak korkak tavuk olarak nitelendirilmektedir. Tavuk oyunu aslında her iki oyuncunun da stratejik

olarak şerit değiştirmesini salık vermektedir. Ancak iki sürücüden birisi işbirliğinden kaçınarak şerit değiştirmese bile şerit değiştiren sürücü hayatta kalarak yaşamını sürdürmüş olacaktır. Ancak her iki sürücü de şerit değiştirmeyip birbirleri üzerine sürmeye devam ettiklerinde her ikisi de oyunun kaybedeni olacaklardır. Bu bağlamda her iki sürücünün de işbirliğine açık olması gerekmektedir (Arı, 2013: 90). Tavuk oyunu işbirliğinin ve hayatta kalmanın önemini vurgulayan oyun stratejileri arasında yer almaktadır. Bu anlamda tavuk oyunu aslında bir tarafı kaybediyormuş gibi gösterse de her iki tarafın da kazanabileceğini gösteren ender oyunlardan birisidir.

### **Ultimatom oyunu**

Psikolojideki ekonomik karar verme biçimlerinin başında gelen oyun teorisi stratejilerinin başında ultimatom oyunu gelmektedir. Adam Smith'ten günümüze kadar gelen süreçte klasik ekonomi bireyin karar verirken öncelikle kendi menfaatini ön plana çıkardığı düşüncesiyle hareket etmiş ve analizlerini de buna göre yapmıştır. Ancak deneysel ekonominin ortaya koymuş olduğu sonuçlar bireylerin bu kadar da bencilse davranmadıklarını göstermiştir. Bu kapsamda sonuçlarını değerlendirmek üzere ultimatom oyunu kullanılarak yapılan çalışmalar oldukça önemlidir. Ültimatom oyunu çok basit bir oyunmuş gibi gözükmele birlikte aslında daha karmaşık oyun stratejilerinin öncülü gibidir. Bu kapsamda basitliğinin verdiği durumla analizi de kolayca yapılabilmektedir. Ültimatom oyununda iki oyuncu mevcuttur ve oyuncuların birincisi ikincisine elde ettikleri paranın paylaşımının nasıl olması gerektiği konusunda bir teklif sunar. Eğer ikinci oyuncu birinci oyuncunun teklifini kabul ederse birinci oyuncunun teklifi doğrultusunda pay edilir. Ancak teklif reddedilirse iki oyuncu da hiç bir şey alamaz Doğal olarak birinci oyuncu ikinci oyuncunun vereceği teklifi kabul edeceği düşüncesiyle ona en küçük payı teklif eder. Böylece birinci oyuncu maksimum alabileceğini alırken ikinci oyuncu minimum kazanç sağlamıştır. Ancak klasik oyun teorisi yaklaşımının bu noktada geçerli olmadığını söylemek gerekmektedir. Çünkü yapılan deneylerde birinci oyuncu ikinci oyuncunun verilecek teklifi reddedebileceği düşüncesiyle hareket ederek daha anlaşılabilir bir oran ortaya koymuştur. Böylelikle ikinci oyuncunun teklifi reddetme riskini de ortadan kaldırmıştır (Yalçıntaş, 2015: 248 - 249).

### **Korsan Oyunu**

Korsan oyunu oyun teorisi içindeki oyun stratejilerinden birisidir ve maksimum kar elde etmeye dayalı oyunlarında başında gelmekle birlikte sıfır toplamlı olmayan oyunlar arasında yer almaktadır. Aslında Korsan oyunu ultimatom oyununun bir matematik problemi haline gelmiş çok oyunculu ve karmaşık bir versiyonudur (Harrison, 2016: 202). Oyunda A, B, C, D, E isimli beş korsan vardır. Bu korsanlar bir hazine bulurlar ve sandığın içinde 100 tane altın sikke bulunmaktadır. Kendi oluşturdukları kurallara göre içlerinden en kıdemlisi altının nasıl paylaşılacağı hakkında bir teklif verecektir. Eğer teklif çoğunluk tarafından kabul edilmezse kıdemli korsan denize atılır ve bölüşme işlemi geri kalanların en

kıdemlisi tarafından verilecek teklifle devam edecektir. Süreç gerekirse en küçük ve kıdemsiz korsana kadar sürecektir. Bundan dolayı her bir oyuncunun stratejik hamlelerde bulunması gerekmekte ve kendisinin maksimum altını almasını sağlayacak bir yöntem bulmak istemektedir.

### **Corneillian İkilemi**

Corneillian ikilemi ya da diğer bir deyişle Corneillian dilemması oyunu aslında bir kazanç durumu sağlamamakla birlikte iki olumsuz sonuç arasında bir seçim yapma durumu olarak açıklanabilmektedir. Bu bağlamda oyuncu daha az olumsuz sonuç verecek durumu tercih edecektir. Corneillian ikilemi adını Fransız oyun yazarı Pierre Corneille'den almaktadır. Fransız trajedisinin önemli yazarları arasında yer alan Corneille kahramanları olduğu gibi değil olması gerektiği gibi sunarak, onları akılcılık doğrultusunda biçimlendirmiştir. Corneillian ikileminde bir yandan sevgi diğer yandan da görev kavramı ele alınmakta ve buna bağlı olarak da ikisi arasında bir seçim ön plana çıkmaktadır. Ancak bu seçim genellikle imkânsız olarak nitelendirilmektedir ([https://fr.wikipedia.org/wiki/Dilemme\\_corn%C3%A9lien](https://fr.wikipedia.org/wiki/Dilemme_corn%C3%A9lien), 2019). Corneillian ikilemi edebiyat başta olmak üzere sinemada birçok filmde de görülmektedir. Özellikle Sophie'nin Seçimi filmi Cornelian ikilemine iyi bir örnek olarak gösterilmektedir.

### **Dramatik Anlatı Yapısı ve Senaryoda Çatışma Olgusu**

Dramatik yapının ya da diğer bir ifadeyle klasik sinema dilinin en önemli unsurlarından birisi de çelişki ya da çatışmadır. Yörükhan Ünal çatışma ya da çelişkiden bahsederken ilkel topluluklardaki karşılığını inceleyerek kolektif topluluklarda çatışmanın düşmanla topluluk arasındayken, örgütlenmenin ve işbölümünün başladığı topluluklarda ise topluluğun her bir üyesinin çatışma içinde olabileceğinden bahsetmiştir. Bu anlamda çatışma ya ölümle sonuçlanacak ya da zaman içinde yavaş yavaş ortadan kalkacaktır (Ünal, 2008: 103). Çatışma dramatik eserlerin çözüme ulaştırılmasında temel izlek noktalarından birisidir; hikâyenin itici gücüdür hatta çatışma yoksa drama da olamaz (Foss, 2016: 176) ya da senaryonun ya da filmin başarısız olmasına sebep olur (Mckee, 2007: 253). Her ne kadar hikâyenin başında itibaren bir çatışma unsuru olsa da ve genellikle Aristo'nun Poetika adlı eserinde bahsettiği gibi orta bölümde yoğunlaşmaktadır. Giriş bölümünde seyirciye açıklanan olayların ve tanıtılan kişilerin çatışmaya girerek geliştiği yer orta bölümde meydana gelmektedir (Nutku, 1990: 169). İlk düğümden sonra çatışmadan yola çıkılarak ya da onun üstüne çıkılarak çatışmalar başlamaktadır ve bu çatışmalar öykünün aksiyon çizgisinin ilerlemesine yol açmaktadır.

Çatışma aynı zamanda karakterlerin çıkarları birbirleriyle çelişmeye başladığı andan itibaren gerçekleşmektedir. Bu çatışma bir sonuca bağlandığı andan itibaren yeni bir çatışma da başlamak zorundadır. Böylelikle dramatik çizgi doruk noktasına kadar ilerleyecektir. Aslında dramatik yapıda çatışmanın ortaya çıkışında karakterin istek ve eylemleri ön plana

çıkacaktır. Bu istek ve eylem olmadan çatışmanın olması mümkün değildir. Karakterin hedefe ulaşmasındaki dürtüsü ne kadar kuvvetliyse çatışma da o kadar büyük olacaktır. Çatışma aynı zamanda ilerlemeyi de beraberinde getirmektedir. Çatışmanın sonunun ne olacağı, karakterin güçlükler karşısında neler yapacağı, karşısındaki karakterlerin neler yapacağını izleyici bilmek ister böylece çatışma ilerlemeyi yaratırken ilerleme de filmin dinamik motoru haline gelmektedir (Foss, 2016: 175 - 176).

Özdemir Nutku dramatik yapıda dört çeşit çatışmadan bahsetmektedir. Bunlar; Dural, Atlamalı, Basamaklı ve Önceden belirtilen çatışmadır (Nutku, 1990: 169).

**Dural Çatışma:** Dural statik, hareketi, itici gücü olmayan anlamına gelmektedir ancak dram sanatı içinde dural denildiğinde ister istemez bir hareket söz konusudur. Dural çatışma; olay örgüsü içinde bir oyun kişinin ya da olayın bir durumunu değiştirmeyen çatışma türüdür.

**Atlamalı Çatışma:** Aksiyonun ilerlemesini hızlandırmak için kullanılan çatışma türüdür doğru kullanılmadığında gerekli mantıksal diziyi bozma ihtimali de vardır. Bu tür çatışmada ortadaki sorunun çözümüne atlayarak gidilmektedir. Bunun için de atlamanın mantıklı buna bağlı olarak da inandırıcı olması gerekmektedir (Ersümer, 2013: 88).

**Basamaklı Çatışma:** çatışma türleri arasında en başarılı olanıdır. Nutku bu çatışma türünün adeta bir orkestranın hazırlanışı gibi titiz biçimde hazırlandığını ifade ederek kişileştirme düzeni ve estetik dengesi tam olan bir oyunun basamaklı çatışmayla gelişeceğini belirtmiştir. Basamaklı çatışmada sahneleri inandırıcı kılan, oyunu genel anlamda bütünleyen bir düzen söz konusudur. Bu bağlamda her oyuncunun oyunu baştan sona kadar hesaplanmış ve her durum da yine baştan sona kadar ince bir biçimde değerlendirilmiştir. Basamaklı çatışmada karakterler isteklerinde kararlı ve ısrarlı; belirli bir düşünce ya da duygu üzerinde direnen karakterlerdir (1990: 170). Buradan yola çıktığımızda basamaklı çatışmada karakterlerin oldukça önemli bir yer edindiğini söylemek mümkündür. Hatta basamaklı çatışmanın karakter odaklı olduğunu belirtmek gerekmektedir.

**Önceden Belirtilen Çatışma:** Daha büyük bir çatışmayı hazırlayıcı nitelikte olan çatışma türüdür. Adeta büyük bir bombanın patlamasına benzemektedir. Bir önceki çatışma sonraki çatışmanın daha büyük olacağını göstergesidir. Olayların gelişimi ile bu küçük çatışma büyümeye başlar ve seyirci kendisini sonraki büyük çatışmaya hazırlar. Böylece dramatik anlamda izleyicinin dikkati tam anlamıyla filmdeki bu çatışmaya odaklanmakta ve bu çatışmanın nasıl gerçekleşeceği merak edilmektedir (Ersümer, 2013: 88) (Nutku, 1990: 172).

Özdemir Nutku ve Aysen Oluk Ersümer'in yanı sıra Alan Armer da çatışma kavramından ve türlerinden bahsetmiştir. Armer çatışma türlerini dörde ayırmıştır. Aslında üç çatışma türünden bahsettikten sonra fantastik filmlerle birlikte bir çatışma türünün daha eklendiğini ifade etmiştir. Armer'a göre çatışma türleri şunlardır; başkalarıyla çatışma,

kendiyle çatışma, çevreyle çatışma ve doğaüstüyle çatışma (fantastik filmlerin sonucu olarak). Başkalarıyla çatışmada kahraman ya da karakter kendisine düşman olan bir ya da birden fazla kişiyle çatışma halindedir. Bu bağlamda aslında sinemada en fazla karşılaşılan çatışma türüdür. Çevreyle çatışma denildiğindeyse doğaya karşı uygulanan güç akla gelmektedir. Ana karakterin doğayla vermiş olduğu mücadelenin yanı sıra topluma karşı verilen mücadele de çevreyle çatışma kategorisinde ele alınmaktadır. Kendiyle çatışma karakterin iç mücadelesini konu edinmektedir. Yine bu çatışma türü de sinemada en çok rastlanan çatışma türlerinin başında gelmektedir. Ana karakter korkularıyla ya da vicdanıyla kendi içinde bir mücadeleye girerek çatışma yaşamaktadır. Doğaüstü güçlerle çatışma ise genelde fantastik sinemanın konusudur ve burada ana karakterin tanrıyla, şeytanla ya da onların temsilcileriyle bir mücadeleye girdiği görülmektedir (Armer, 2010: 211 - 213).

### **Bir Süper Kahraman Olarak Batman**

Yoksulluğun ve işsizliğin tüm dünyada etkisini gösterdiği 1929 - 1940 yılları arasındaki çöküş dönemi "büyük buhran" olarak tanımlanmaktadır. Ekonominin içinde bulunduğu bu durumdan en fazla etkilenen Amerika olmuştur. Dönemin Amerikan başkanı Herbert C. Hoover'ın politik kariyerini bitiren ve daha sonra gelen başkan Franklin D. Roosevelt'i de yeni düzenlemeler yapmaya iten bu çöküşte, insanların artık din haricinde yeni bir şeylere inanmaları, yeni bir umuda ihtiyaçları vardır. Bu yıllarda çizgi roman dünyasında ilk süper kahramanlar ortaya çıkmaya başlar. Gerçek hayatta yoksulluk ve işsizlik gibi sorunların altında ezilen Amerikalılar, bu çizgi roman dünyasının süper kahramanlarıyla özdeşleşim kurarak, gerçek hayatın sorunlarını unutmuş ve hayal dünyalarında başarılar elde etmiştir. 1930'lu yılların sonunda iki göçmen Yahudi tarafından yaratılan ilk süper kahraman *Superman* doğar ve okurlar için bir ideali temsil eder. *Superman*'dan bir yıl sonra 1939'da *Detective Comics*'in 27. sayısında okurun karşısına çıkan *Batman*, çok geçmeden *Superman* kadar ün kazanır (Atayman, 2006: 57). *Batman*, hiçbir süper güce sahip olmadığı halde Süpermen'in düşmanlarıyla karşılaşır ve onlarla girdiği mücadelede başarılı olur. Bu yeni kahramanın ortaya çıkmasındaki amaç; düşmanlarla savaşmak için olağanüstü güçlere gerek olmadığını ve her Amerikalının bunu yapabileceğini gösterir. 1940'lı yıllarda *Batman*'ın hiçbir süper gücü olmamasından dolayı, onu önceleri "gizemli adamlar" sonraları ise "kostümlü suç avcıları" ya da "pelerinli savaşçı" olarak tanımladılar (<http://www.kayipdunya.com/tunc-pekmen/super-kahraman-nedir-bir-giris-yazisi/> Erişim Tarihi: 10 Kasım 2019). Daha sonraki dönemlerde etiketler önemini yitirerek hepsi aynı kategoride yani süper kahramanlar adı altında toplandılar.

Doğaüstü bir güce sahip olmayan fakat bir süper kahraman olarak tanınan *Batman* ya da gerçek ismiyle Bruce Wayne, çocuk yaşta ailesini kaybetmiştir. Yaşadığı bu travma sonucu hayatının geri kalan kısmını büyüdüğü şehir olan Gotham'ı suçlulardan ve zorbalardan korumaya adanmıştır. Çocukluğundan beri hep yanında olan Alfred, *Batman*'in kötülerle olan mücadelesinde ona her zaman destek olmuştur. *Batman*, dünyanın en iyi

teknolojik donanımına sahip ve Batmobil gibi çağının ötesinde bir aracı vardır. Bruce Wayne, ailesinden devraldığı mirası, yeteneklerini geliştirmek ve suçlulara karşı yeni silahlar icat etmek için kullanmıştır. Wayne gündüzleri bir mirasyedi gibi sosyetenin playboy'unu temsil ederken, geceleri suçlulara karşı kanatlarını açar (Atayman, 2006: 58). Chicago, New York ve Boston gibi suç oranlarının yüksek olduğu kentlerden yaratılan Gotham, Amerika'nın kuzeydoğu körfezinde yer alır. Suçluların kol gezdiği, çürümüş ve kokuşmuş bir düzene sahip olan kentteki sorunları çözmek için bir süper kahramana ihtiyaç vardır (Kaygısız ve Duran, 2016: 374).

Batman karakterinin iç dünyasını gerçek anlamda yansıtan ilk film 1989'da Tim Burton tarafından çekilmiştir. Fakat çizgi roman dünyasından beyaz perdeye aktarılan bu kahramanın serüveni 1940'lı yıllara kadar gitmektedir. *Batman* (Batman, Lambert Hillyer, 1943) sinemalarda gösterilmek üzere çekilen 15 serilik hikâyelere dayanmaktadır. II. Dünya savaşının devam ettiği bu dönemde Batman, güncel politiğin etkisinde kalarak Japon bilim adamı Dr. Daka'ya karşı mücadele vermiştir. 1949 yılında ise *Batman and Robin* (Batman ve Robin, Spencer Gordon Bennet, 1949) hikâyelerini anlatan bir 15 bölüm daha çekilmiştir. Bu kez düşmanları ise elektrik cihazıyla arabaları kontrol edebilen Wizard isimli antagonist karakterdir.

1960'lı yıllara gelindiğinde sinemada başarısını kanıtlayan "Batman" televizyon dizilerine konuk olmaya başlamıştır (Atayman, 2006: 72). 1966 ve 1968 yılları arasında üç sezon yayınlanan *Batman* dizisinde, Batman ve Robin karakterleri efsaneleşmiştir. Dizi toplamda 120 bölüme sahiptir ve bu bölümlerde yarı parodik eğlence unsurları vardır. Bu yönüyle oldukça renkli bir Batman ve Robin ikilisine sahip olan dizi, günümüz Batman filmlerindeki karanlık havadan oldukça uzaktır. Dizinin başarısı üzerine çekilen "Batman: The Movie (Batman: Filmi, Leslie H. Martinson, 1966)" filmi, ilk uzun metrajlı *Batman* filmidir. Riddler, Joker, Penguin ve Catwoman gibi karakterlerin de bulunduğu film, 1989'a kadar çekilen aynı zamanda son *Batman* filmidir. Batman'ı gotik bir anlatımla seyirciye sunan Tim Burton, *Batman* (Batman, Tim Burton, 1989) ile birçoklarının hafızasında yer etmiştir. Filmde, donuk bir yüz ifadesiyle Batman karakterinin canlandıran Michael Keaton, Joker karakteriyle iyi bir performans sergileyen Jack Nicholson ve Batman'in sevgilisi rolüyle Kim Basinger yer almıştır. Tim Burton, filmde karanlık ve ilginç tasarımlar kullanmış, yarasa adama ilk defa gotik bir çevrede yaşam vermiş ve dinsel bir mit göstergesinin arkasında Batman ikonunu izleyiciye sunmuştur. Tim Burton'ın ikinci *Batman* filmi olan *Batman Returns* (Batman Dönüyor, Tim Burton, 1992) de ise başrol yine Michael Keaton'dadır ve bu kez Joker'in yerine yeni karakterler Penguin ve Catwoman eklenmiştir. Tim Burton'ın sadece yapımcı olarak yer aldığı *Batman Forever* (Batman Daima, Joel Schumacher, 1995) filmi Joel Schumacher tarafından çekilmiştir. Film maddi anlamda başarı sağlamış olsa da Batman'in karanlık yüzünü yeteri kadar izleyiciye aktaramamıştır. Daha sonra Tim Burton'ın bu süper kahramanının projesinden çekildiği, *Batman & Robin* (Batman ve Robin, Joel Schumacher, 1997) filmi Joel Schumacher'in başarısızlığıyla sonuçlanarak, yönetmenin eleştiri yağmuruna

tutulmasına neden olur. Schumacher, eleştirmenlerce Batman markasını öldürmekle suçlanır.

*Batman & Robin* başarısızlığından sonra yönetmen Christopher Nolan, adeta bir kurtarıcı gibi ortaya çıkar. Nolan, “*Batman*” ismini baştan yaratacak olan *Batman Begins* (*Batman Başlıyor*, Christopher Nolan, 2005), *The Dark Knight* (2008), *The Dark Knight Rises* (*Kara Şövalye Yükseliyor*, Christopher Nolan, 2012) üçlemesine imza atar. Film, Batman’in karanlık doğasını çok iyi tasvir etmekle birlikte, önceki filmlerde görülen fantastik anlatımı bir kenara bırakarak, olabildiğince gerçekçi bir yaklaşım sunmaktadır. Bu çalışmada da oyun teorisi çerçevesinde üçlemenin ikinci filmi olan *The Dark Knight* (*Kara Şövalye*) incelenmiştir. Ancak filmde Batman değil, Joker ve Joker’i canlandıran Heath Ledger’in ön plana çıktığı görülmektedir. Filmin konusu, bir anda ortaya çıkan Joker karakterinin Gotham kentini kaosa sürüklemesine ve bu durum karşısında Gotham’ın kara şövalyesi Batman’in mücadelesine odaklanmaktadır. Gotham’ın kara şövalyesi Batman, beyaz şövalyesi Savcı Harvey Dent, ve Teğmen Gordon düzeni sağlamak için bir araya gelmesine rağmen Joker’in dehasıyla baş etmek kolay olmaz. Batman ise bu sırada Gotham şehrini Joker’e karşı korumaya çalışırken, kendi varlığını da sorgulamaya başlar.

### ***Kara Şövalye* Filminin Oyun Teorisi Bağlamında Analizi**

Filmde anlatının itici gücünü oluşturan çatışma unsuru, Joker karakteri üzerinden ve bu karakterin “her insanın koşulları değiştiğinde kötü olabileceği” mesajını verme motivasyonundan ortaya çıkmaktadır. Joker, film boyunca adalet ve bu adaleti temsil eden karakterlere karşı çeşitli oyunlar oynayarak mesajını verme amacındadır. Joker, açılış sahnesinde kendisini gösterir ve anlatının çatışma unsuru başlamış olur. Senaryonun başat ögesi olan çatışma, ekonomi politik alanda kullanılan oyun teorisinin de merkezinde yer almaktadır. Oyun teorisinin kullanıldığı sahnelerde, karakterlerin içinde buldukları belirsizlik durumunda güdülenme nedenleri ortaya çıkacaktır. Bu bağlamda oyun teorisi, bireylerin güdülleri ve nedenlerini uygun şekilde modellediği ölçüde açıklayıcı olmaktadır. Dramatik yapının en önemli unsuru olan çatışma, belirlenen filmde Joker karakterinin kurduğu oyunlar üzerinden ilerlemektedir.

Batman bir süper kahraman olarak aydınlığın ve aydınlanmanın temsilcisi iken Joker karanlığın ve kaosun temsilcisidir. Ayşen Oluk Ersümer, klasik anlatıda çatışma unsurunun iyi ile kötü, haklı ile haksız arasında olabileceği gibi karakterlerin daha güçlü bir yapıya karşı başkaldırısı şeklinde de ortaya çıkabileceğini ifade etmektedir. Her anlatıda yinelenen çatışmalardan biri, iyi ile kötü arasındaki savaştır (Ersümer, 2013: 45). Klasik anlatı çerçevesinde değerlendirildiğinde filmin çatışma unsuru Batman ve Joker arasındaki savaş oluşturmaktadır. Bugüne kadar canlandırılan filmlerde ana karakter Batman ve onun düşmanı antagonist karakter Joker’dir. Fakat Nolan’ın filminde Joker daha fazla ön plana çıkmaktadır. Filmin çatışma ağını, Batman ve Joker ikilisini de aşarak, kapitalist düzen sağlayıcıları ve anarşizan söylemler üzerinden kurmaya çalışmaktadır. Klasik anlatılarda,

hikâyenin başkarakteri tanıtıldıktan sonra bu karakteri yönlendiren çatışma kurulur ve gelişme bölümüne geçilir. Nolan'ın Batman üçlemesi düşünüldüğünde birinci filmde Batman karakterinin çocukluğu ve suçla mücadele arzusunun gelişimi görülmektedir. Fakat ikinci filmin açılış sahnesi Joker ile başlamaktadır. "Zaman ve mekân içinde, neden- sonuç ilişkisine bağlı gelişen olaylar zinciri" (Spediel, 2012: 80) olarak tanımlanan anlatının aksine film bir banka soygunu ile başlamaktadır.

Filmin açılış sahnesi aynı zamanda Korsan Oyununun çok ilginç bir versiyonudur. Joker karakterinin nereden geldiğine ve kim olduğuna dair herhangi bir bilgi verilmemektedir. Joker, kurduğu korsan oyunu ile ortaklarının neler yapabileceğini ön görerek kendisinin karlı çıkacağı bir plan yapar. Daha fazla pay almak isteyen soyguncular aralarında anlaşmak isteyebilir ve Joker'i dışlamayı seçebilir. Joker burada rasyonel bir karar alarak oyunun sonunda karlı çıkmayı hedeflemektedir. Oyun teorisinin temelinde aradığımız yapılması gereken ahlaka en uygun davranış değil akla en uygun davranıştır. Rasyonel seçim kuramının en önemli odağı budur. Dolayısıyla Joker bu beş adamla ayrı ayrı pazarlık yaparak bir oyun kurar. Beş kişi, grubun beyni olarak bilinen "Joker" liderliğinde ve aynı zamanda varsayımsal bir altıncı kişi olduğunu düşünerek bankayı soymaya başlarlar. Banka soyguncularının tamamen rasyonel olduğu düşünülmektedir; bu, her birinin mümkün olduğunca kâr etmek istediği anlamına gelir. Joker, kişisel stratejileri gözden geçirirken aynı zamanda diğer oyuncuların ne yapacağını çözmeye odaklanmıştır. Soyguncuların gerekçeleri ve ahlaki eksikliklerine güvenebilecek olan Joker, kıdem sırasını bulanıklaştırır. Planın mimarisi, ekibi çiftler halinde böler. Bu, her soyguncunun kendisinin kıdemli korsan olduğuna ve parayı kendine alırsa, orada olmadığı iddia edilen Joker'i aldatabileceğini düşünmesine neden olur. Tek koşul zayıf korsanı ortadan kaldırmaktır. Daha net bir açıklama için, soyguncuları harflerle (A'dan F'ye) isimlendirdiğimizde;

F bankanın iletişimini engeller ve E tarafından öldürülür.

E, D ile tanışır, kasayı açar ve D tarafından öldürülür.

B ve C bankanın salonunda yalnızdır. C, Banka müdürü tarafından vurulur ve ölür.

D salona gider, parayı taşır, sadece Korsan B'yi bulur.

A, otobüs şoförüdür ve sözde Joker'dir. Okul otobüsü ile bankaya girer ve D'yi öldürür.

Gerçek Joker Korsan B, Korsan A'yı öldürür ve tüm parayı alarak bankadan otobüsle uzaklaşır.

Soyguncuların güdülenme nedenleri ise şu şekildedir; İki kişi olarak F ve E çatıdan girer. Alarmı susturduklarında payın dörde bölüneceğini düşünen E, F'yi öldürür. D kasayı açan E'yi vurur ve 'bir boğaz eksildi' der. D kasadaki parayı toplarken banka müdürü C'yi vurur. B de banka müdürünü vurur. D kasadan paraları getirdiğinde B'ye silah doğrultur. "Bahse varım şimdi de patron, beni vurmanı istemiştir", B saatine bakar ve "hayır hayır... bana şoförü vurmam söylendi" der. D, otobüs şoförü A'nın kullandığı otobüsün altında



kalır. Otobüs şoförü (A) parayı arabaya koyduğu anda B (Joker) onu öldürür. B, aslında oyun kurucunun yani Joker'in ta kendisidir. Bu sahne aynı zamanda insanın doğası gereği olan gereksinimlerine yönelik bir dizi felsefi tartışmayı beraberinde getirir. Gotham'ın bu savunmasız hali ve soyguncuların bu eylemleri ilk bakışta bizi Hobbes'un doğa durumundaki insan felsefesine götürmektedir. Hobbes'a göre insan doğası, güvensizlik, rekabet, şan ve şeref kazanma isteği üzerinden şekillenmiştir (Hobbes, 1995: 94). İnsan doğasında var olan bu güdüler insanın varlığını devam ettirmesi olarak görülür.

Hobbes felsefesinde insan sürekli bir rekabet - çekişme halindedir ve bu durumdan kurtulmak için de devlet ve toplum düzenini kurmak zorundadır. Hobbes, doğa durumunu devletin olmadığı durum olarak belirtmektedir. Hobbes, gücün, hakkın ve özgürlüğün devletle gerçekleşmesini öngörmektedir. Rasyonel karar verme kuramına göre Joker, bu sahnede oyunun beyni olarak en fazla ödülü alan tek kişi görünmesine rağmen onun istediği paradan çok daha fazlasıdır. Joker zekice kurguladığı bu soygun oyununun gerçek amacı insanı güdüleyen nedenler değiştiğinde neler olabileceğini göstermektir. Yaralı banka müdürü "eskiden bu şehrin suçlularının bile inandığı bazı değerler vardı. Onur gibi saygı gibi... peki sen neye inanıyorsun?" diye sorar. Joker: "seni öldürmeyen şeyin, seni tuhaflaştırdığına inanıyorum" der ve maskesini çıkarır. Joker, Hobbes'un düşünce dünyasından çok daha farklı bir mesaj vermeye çalışmaktadır. Toplumsal gelişimde önemli bir etkisi olan çıkar bütün ahlakın ilkesi konumundaysa, insanın bireysel çıkarının sosyal çıkar ile uyumlu olması önemli hale gelir. Joker'in bahsettiği tuhaflaşma durumu, insanın koşullar tarafından biçimlendirilişinin ve bu koşulların insani olarak biçimlendirilmesi gerekliliğini vurgular. Joker, filmin ilerleyen sahnelerinde asıl mesajını vermeye başladığında kaosun elçisi olduğunu dile getirerek "birazcık anarşizm iyi gelecektir" demektedir. Rasyonel düşüncenin bir örneği olarak devlet, sadece siyasal kurumlar ve bunların uygulamaları değildir. Devlet aynı zamanda bir normlar, pratikler, teknolojiler, düşünme biçimleri ve dilsel yapılar çokluğundan oluşmaktadır. Akılcı düşüncenin temeli, devlet düşüncesini ortaya çıkarmaktadır. Rasyonel düşünce aynı zamanda devlet felsefesidir. Joker'in soygun sahnesindeki ifadelerini Deleuze ışığında değerlendirebiliriz. Deleuze'e göre, iktidarın tahakkümünün karşısında konumlanan insan öznesi ahlakçı ve akılcı olma durumuyla bir kurgudur ya da en azından tam da karşısında olmaya niyetlendiği iktidar, belli etmeden onun içine sızmıştır. Dolayısıyla bu tahakkümün çok çeşitli biçimlerine karşı yürütülen direniş, günden güne süren mücadelelere bağlanmış bireylerin ve grupların oynadığı belirsiz bir oyundur. "Düşünceyi bu ahlakçı ve akılcı otoriterlikten kurtarmak yoluyla kendimizi devletten özgürleştirebiliriz" (Deleuze, 1990: 23). Joker bu eksende düşünüldüğünde hem bir kurgu hem de bir direniş biçimine dönüşmüş, sürekli bir oyun kurgulayarak belirsizlik durumu oluşturmuştur.

Klasik anlatının aksine Christopher Nolan'ın senaryoya getirdiği kahraman odaklı deneyimsel anlatımı, filmi bir süper kahraman olan Batman klişesinden uzaklaştırmaktadır. Joker, Nolan'ın çizmiş olduğu karakterde karanlık dünyası ve ciddiyetiyle daha gerçekçi bir

imaj çizmektedir. Batman, Joker'in diğer yüzü olarak filmde kendini gösterir. Joker'in aksine Batman, düzenli ve adil bir topluma inanmakta ve Machiavelli'nin *Prens*'ini çağrıştırmaktadır. Machiavelli (1994) adalet, namus, iyilik gibi çeşitli ahlaki normların var olabilmesi için devlet veya siyasi iktidarın gerekliliğine inanmaktadır. Gotham halkının burjuva tabakasından olan Bruce Wayne, gündüzleri zengin ve başarılı iş adamı olarak görülürken geceleri yarasa adam olarak suçla mücadele etmektedir. Gayri resmi bir mücadele yürüten Batman, Joker'i yakalamak için bazı kişisel hak ve özgürlükleri ihlal edebilmektedir. Batman, suçluları etkisiz hale getirerek adalete teslim etmektedir. Bu yönüyle hakkı olmayan şiddeti uygulaması ve filmin ilerleyen sahnelerinde görüleceği gibi Joker'i yakalamak için tüm Gotham halkının telefon görüşmelerini dinlemesi Machiavelli'nin "bir muktedir halkına ölçülü bir merhamet gösterebilmeli fakat otoritesini sağlayabilmek için de zulüm yapmaktan çekinmemelidir" (Machiavelli, 1994: 11) düşüncesine götürmektedir. Tüm zenginliği teknolojik cihazlar kullanarak güçlerini arttırmak için kullanan Batman kapitalist bir imaj çizmektedir (Bölükbaşı, 2013: 1). Batman'ın çizmiş olduğu kapitalist imaj proletarya ve burjuvazi eksenindeki tanımlamadan ziyade Weber'in tanımına daha uygun görülmektedir. Weber kapitalizmi, rasyonalite ile ilişkilendirir ve akılcı iktisadi üretim sistemi olarak görür (Weber, 1999). Weber kapitalizmin gelişimi için, rasyonellikle birlikte üretimin yalnızca devlet eliyle değil, özel sektörün de bu üretimin içinde yer alması gerektiğini vurgular. Bu yönüyle Wayne ailesinin Gotham halkı için yaptığı hayırseverlik örnek gösterilebilir. Batman bu kapitalist burjuva toplumunun koruyuculuğunu yaparken aynı zamanda düşmanlarına bile ölçülü bir merhamet gösterebilir ve bir muktedir olarak otoritesini kullanmak istediğinde de yasadışı yollara başvurabilir.

Filmde her bir karakter ayrı bir öneme sahiptir, Joker ve Batman'ı birbirine bağlayıcı bir karakter olarak Harvey Dent dikkat çekmektedir. Harvey Dent'in karakterine özgü ipuçlarını ise filmin mahkeme sahnesinde Rachel ile birlikte oynadıkları yazı- tura oyunundan çıkarabiliriz. Suç örgütüne karşı açılan davada, Dent davayı kimin yürüteceğine dair Rachel ile yazı- tura oyunu oynar. Yazı gelirse dava Rachel'in, tura gelirse Dent'in olacaktır. Dent tura atar ve davayı o yürütür. Yazı- tura oyunu şans odaklı bir oyundur. Sonsuz bir ihtimal sunacağından sonuçcu değildir. Fakat burada dikkat edilmesi gereken nokta sonraki sahnelerde anlaşılacağı üzere paranın her iki tarafının da tura olmasıdır. Para hilelidir. Dent işini şansa bırakmamaktadır ve onun da söylediği gibi kendi şansını kendi yaratmaktadır. Buradaki oyun her zaman Dent'in kazanacağı bir oyundur. Kurumsal adalet sisteminin savunucusu ve Gotham'ın beyaz şövalyesi olan Harvey Dent, kazanmak için her yol mubahtır demektedir. Burada Batman'ın resmi yüzü olarak karşımıza çıkmaktadır. Hileli parası ve oynadığı yazı- tura oyunu ile kendi adalet anlayışını sağlamaktadır.

Joker'in amacını gerçekleştirmek için kullandığı suç örgütünün muhasebecisi, işler yolundan çıktığında can güvenliğini korumak için tüm parayı alarak Çin'e kaçar. Parayı hayatta kalma güvencesi olarak görmektedir. Suç örgütüne karşı ve polislere karşı yapılabilecek en rasyonel kararı alarak parayla birlikte kaçmıştır. Fakat Batman onu yakalar

ve adalete teslim eder. Rachel ve Dent adamı konuşturmak için yine bir pazarlık oyununa girerler. Bu kez oyun kurucu Rachel ve Dent yani adaletin temsilcileridir. Buradaki oyun Ültimatom oyununa benzemektedir. Günden güne kar kazanmak anlamına gelen bu oyunda, Rachel, muhasebeciye suçu itiraf etmesini ve parayı teslim etmesini söyler. Muhasebeci ise hayatta kalmasının o paraya bağlı olduğunu söyler. Rachel, adama “parayı teslim eder ve iş birliği yaparsa, hayatta kalacağını” söyler. Muhasebeci ise “parayı teslim etmeyeceğini fakat bütün örgütün suçlarını ispatlayabilecek delilleri olduğunu” söyler ve hayatının korunmasına ilişkin güvence ister. Rachel ve Dent’in istediği de tam olarak budur. İş birliği yapmak ve suç örgütünün tamamını bir davada toplamaktır. Yani muhasebeci, Ültimatom Oyununda olduğu gibi paraya sahip olabilmek için karşı tarafı da tatmin edecek bir teklifte bulunmuştur. Muhasebeci kendini güvenceye almış ve suç örgütünün delillerini onlara teslim etmiştir. Bu oyunda karlı çıkan muhasebeci olmuştur. Sadece hapis cezası tehdidiyle konuşmaya zorlanırken anlaşma yoluna gitmiş ve kendi güvenliğini parayı teslim etmeden sağlamıştır.

Film boyunca görülen oyunlar çatışma merkezlerini oluşturur. Ayşen Oluk Ersümer’in çatışma sınıflandırmasına göre, film ‘Basamaklı Çatışma’ unsurunun bir örneğidir. Ana karakterlerin amaçlarına ulaşmak için kararlı olduğu, bir düşünce üzerinde direndiği çatışma (Ersümer, 2013: 45) olarak tanımlanan türde, Joker karakteri mesajını verebilmek için ısrarlı bir şekilde oyun kurmaya devam eder. Joker, muhasebeci ve paraları kurtarmanın planını yapar. Bunun için kendisini kurban ederek, yakalanmasını sağlayacak bir oyun oynar. Tavuk oyunu olarak bilinen bu modelde meydan okuma ve tehdit etme söz konusudur (Chwaszcza, 2015: 188). Bir Hollywood filminden uyarlanmış olan tavuk oyunu, ekonomide yaygın olarak kullanılmaktadır. Bu kez oyun kurucu Gordon, Dent ve Batman’dır. Batman, Joker’i yakalamak için Harvey Dent’i yem olarak kullanır. Gotham sokaklarında Batman, Dent’in içinde bulunduğu aracı batmobiliyle takip etmektedir. Joker, Dent’in peşine düşer. Joker’in bulunduğu araç devrilir ve Joker ayağa kalkarak, batmobiliyle dümdüz gelen Batman’e doğru yürür. Joker sağa ya da sola doğru geçmezse ölecektir. Batman eğer sağa kırmazsa Joker’den kurtulmuş olacak, fakat savunduğu adalet anlayışına ihanet etmiş olacaktır. Batman ve Joker aynı anda birbirine doğru dümdüz gitmeye devam ederse tablo 1’de gösterildiği gibi hayatlarına mal olacağından, bu durum her ikisi için 0,0 olacaktır. Joker dümdüz giderse Batman ise sağa kırarsa; Joker itibarını koruyacak ve korkmadığını gösterecek, Batman ise hayatta kalacak fakat Joker’e karşı kaybetmiş olacaktır. Bu durum aşağıda 4,1 şeklinde ifade edilmiştir. Tam tersi durumda ise Joker 1 Batman 4 olacaktır. Fakat iki oyuncuda aynı anda sağa kırarsa hayatta kalacaklar fakat her ikisi de itibar zedelenmesi yaşayacaktır. Bu durum için ise 2,2 şeklinde değer verilir. Rasyonel oyun teorisine göre bu oyunun oyuncularını için hayatta kalmak daha karlı olacağından ve aynı anda itibar kaybı yaşanacağından 2,2 şeklinde ifade edilen durum baskın stratejidir. Fakat filmde bu denge sağlanamamıştır. Batman, Joker’e yaklaştığında sağa kırar ve yere düşer. Bu

durumda Joker hiçbir tehditten korkmadığını göstererek Batman'e meydan okumuş olur. Dolayısıyla Joker tablo 1'de gösterilen 4,1 stratejisini uygulamış olur.

Tablo 1: Kazançlar

| Joker, Batman  | dümdüz gidiyor | sağa kırıyor |
|----------------|----------------|--------------|
| Dümdüz gidiyor | 0,0            | 4,1          |
| Sağa kırıyor   | 1,4            | 2,2          |

Bir sonraki sahnede Joker'i sorgulayan Batman aslında Joker'in yakalanmak istediğini ve yine bir oyun kurduğunu anlar. Batman'e yeni bir oyun kurmaları gerektiği söyleyen Joker, Harvey Dent'i ve Rachel'i kaçırdığını itiraf eder. Ve onları iki ayrı noktada saatli bombanın bağlı olduğu varillerle dolu depolara kapatmıştır. Batman'a hangisini kurtarmaya gideceğini sorar. Batman Corneillian ikilemi (dilemme cornélien) içinde kalmıştır. Batman, her birinin zararlı bir etkiye sahip olduğu iki seçenek arasında kalır. İçsel bir çatışmaya maruz kalan Batman, idealist düşüncesinin temsilcisi ve Gotham halkının yasal koruyucusu olan Harvey Dent ve çocukluk aşkı Rachel arasında seçim yapmak zorunda kalır. Batman, Rachel'i kurtarmaya gittiğini düşünürken Harvey Dent'i kurtarır. Joker yine bir oyun oynayarak adresleri farklı söyler. Batman, Dent'i kurtarıırken tüm polis ekipleri de Rachel'i kurtarmaya gider. Fakat yetişemezler ve Rachel ölür. Bu durum yangında yüzünün bir kısmı yanan Harvey Dent'in yıkımına neden olur. Harvey Dent, artık yüzünün bir kısmıyla iyi diğer kısmıyla kötülüğün metaforu gibidir. İlerleyen sahnelerde Joker'in çabalarıyla bu adalet timsali karakter bir intikamcıya dönüşecektir. Joker, karakolda bir suçlunun midesine yerleştirdiği bombayı patlatır ve örgütün muhasebecisini de yanına alarak kaçırır. Joker, bütün polis ekiplerine ve Batman'e rağmen kurduğu oyunda yine karlı çıkmıştır. Bir sonraki sahnede, muhasebeci yanında götürdüğü paraların üzerine oturtulmuş ve çetenin üyelerine teslim edilmek üzere beklemektedir. Joker bütün bu suç örgütüne verdiği gözdağından sonra tüm parayı üstündeki muhasebeciyle birlikte yakar. Joker konunun para olmadığını ispatlamış olur. Asıl mesele vermek istediği mesajdır ve bunun için insanları satın alarak parayı kullanmıştır. Son büyük oyununu oynamaya sıra geldiğinde artık ne insanlara ne de paraya ihtiyacı vardır.

Joker, Gotham halkından şehri boşaltmalarını ister, köprüleri kullanamayan insanlar karşıya geçmek için feribotlara biner. Feribotlardan birinde mahkûmlar diğerinde ise masum siviller vardır. İki feribota da bombalar yerleştiren Joker bir duyuru yapar: " herkes şuan toplumsal bir deneyin parçasıdır..." İki feribota da bombalar yerleştirilmiş ve her iki feribotun görevlilerine de diğer feribotu havaya uçuracak ateşleyiciler gönderilmiştir. Önce ateşleyiciye basan geminin kurtulacağını söyler. Ancak her iki gemi de ateşleyiciye basmazsa gece yarısı iki gemiyi de patlatacağını söyler. Joker, "Hanginiz kurtulacak masum siviller mi

yoksa mahkûmlar mı?” der. Bu sahne tam anlamıyla mahkûm ikilemi oyununa bir örnek teşkil etmektedir. Mahkûmların bulunduğu gemiye A, masum sivillerin bulunduğu gemiye B dersek ve her iki gemideki insanların varsayımları ve altında yatan öncelikleri doğrultusunda stratejileri şu şekildedir;

1. A gemisi, B gemisinden önce tetikleyiciye basar ve gemiyi patlatırsa, A hayatta kalır B ölür
2. B gemisi, A gemisinden önce davranıp tetikleyiciye basar ve A gemisini patlatırsa, B hayatta kalır, A ölür.
3. Her ikisi de aynı anda tetikleyiciye basarsa A ve B ölür
4. Her ikisi de tetikleyiciye basmayarak iş birliği yaparsa Joker her iki gemiyi de patlatır.

Tablo 2: Yaşam: 1 Ölüm: 0

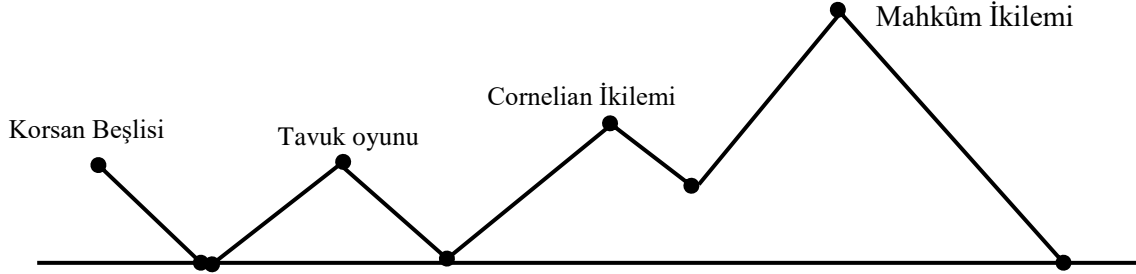
|              |            | A (Mahkûmlar) |            |
|--------------|------------|---------------|------------|
|              |            | İş birliği    | Döneklik   |
| B (Siviller) | İş birliği | 0,0           | 0,1        |
|              | Döneklik   | 1,0           | <u>0,0</u> |

Her iki gemi için de optimal bir senaryo var. Fakat sorun kararsız bir durum olmasıdır. Diğerlerinin ne yapacağını bilememe durumu “belirsizlik ortamı” oluşturmaktadır. Bu belirsizlik durumu, olaylar arasındaki neden - sonuç ilişkilerini göremediğimiz bir “kaos durumu”na neden olmaktadır. Kendisini kaosun elçisi olarak nitelendiren Joker, Gotham halkına ve onun düzen sağlayıcılarına karşı amacına ulaşmıştır. Bu kaos durumu, tek umudu özgürlüklere engel olan tahakkümün araçlarını egemen sınıfların ellerinden alacak, genel bir savaşta, tek geleceği insanın tufanında yani ‘kaos’ta gören Bakunin’i (2006) hatırlatmaktadır. Joker’in kurguladığı bu son oyun yine aydınlanma çağının tartışma konularından biri olan “doğa durumuna” atfedilebilir. Bu sahnedeki insanların toplumu meydana getiren kişiler olduğu göz önüne alındığında, toplumu bilmek için doğa durumunu bilmek gerekliliği ortaya çıkar. Bu konuda, Hobbes, Locke ve Rousseau’nun insanın ‘doğa durumu’ üzerine düşüncelerini takip etmek yerinde olabilir. Genel olarak bu düşünürler toplumda oluşan eşitsizliği anlamak için ‘doğa durumu’na başvurmuşlardır. Ekonomi politikçilerin atası olarak bilinen Locke, Hobbes’un düşüncelerinden farklı olarak, insanın doğa durumundan toplum durumuna geçişini mülkiyet üzerine kurmuştur. Ona göre eşitsizlik toplumun ta kendisidir. Locke’a göre toplumdaki bu eşitsizliğin eleştirisi bir çeşit ‘akıl eleştirisi’dir. Locke, insan zihninin kanılarıyla, doğal deneyim kesinliğine dayanan gerçek bilgi arasına ayırım koymaktadır. Ona göre eşitsizliğin kaynağını bu kanılar oluşturmaktadır (Aydın, 2003: 127). Rousseau ise

insanlar arasındaki eşitsizliğin kaynağını modernleşen toplumda arar. Rousseau, Locke'un düşüncelerini şu şekilde ele alır: "Locke'un aksiyomuna göre, mülkiyetin hiç olmadığı yerde haksızlık da olmayacaktır" (1998: 145). Rousseau, doğa durumunda hemen hemen hiç eşitsizlik bulunmadığını dile getirmiştir. Ona göre "insan, insanın kurdudur" özdeyişi, insanın doğa durumuna değil toplum durumuna aittir. Rousseau'ya göre doğal zorunlulukların insan üzerinde oluşturduğu dışsal etkiler sonucu insan doğa durumundan uzaklaşmıştır. Dolayısıyla toplum durumundaki eşitsizlik, bu doğal gerekliliklerin insan aklı üzerinde oynadığı bir "oyun"dur. Bu bilgiler ışığında oyuna dönecek olursak; A feribotundaki mahkûmlar, bu eşitsizliğin dolaylı ya da dolaysız etkileri sonucu toplum tarafından dışlanmış ve suça bulaşmıştır. Ve B feribotundaki insanların düzen sağlayıcı mahkemeleri tarafından suçlu ilan edilmiştir. Fakat kurguladığı bu oyun ile Joker, iki feribottaki insanlar arasındaki eşitsizliği bozmuştur. Mahkûm ikilemi Oyunu, rasyonel seçim kuramı çerçevesinde düşünüldüğünde siviller şöyle düşünecektir, bu insanlar mahkûmlar ve onlar birer suçlu yani "onlar zaten kendilerini kurtarmak için tetiğe basacaklardır ve bizi öldüreceklerdir" diye düşünerek tetiğe onlardan önce basıp A gemisini yok ederek hayatta kalacaklardır. A gemisindeki mahkûmlar için ise baskın strateji siviller zaten bizi "mahkûm olarak değerlendirip gözden çıkararak tetiğe basacaklar ve kendilerini kurtaracaklardır" şeklinde düşündüklerinde her ikisi de tetiğe basmış olacaklardır. Her iki gemideki insanlar için en iyi seçenek hayatta kalmak olacağından tablo 2'de gösterilen "0,0" alanı bu oyunun Nash dengesini verir. Joker'in bu oyundaki baskın stratejisini ise 0,0 olan seçenek göstermektedir. Doğa durumundaki insanın kötü olacağına inanan Hobbes'a göre tüm insanlar yaratılışı itibariyle ölümden kaçma eğiliminde ve eylemleri öz çıkar tarafından harekete geçirilmektedir. Dolayısıyla her iki gemi de kurtulmak için ateşleyiciye basacaktır. Fakat filmde A gemisindeki mahkûmlardan biri tetikleyiciyi alır ve pencereden atar. B gemisindeki sivillerden biri alır ve bombayı patlatmak ister fakat o da bunu yapamaz. Oyun, yine oyun kurucunun baskın stratejisine kalmıştır. Bu sahneye göre insanlar, Hobbes'un felsefesinin ya da Rasyonel bakış açısının dışında bir düşünceye evrilmektedir.

Nolan, burada kendi bakış açısını yani "insanı yine bir insan kurtaracaktır" düşüncesini vermektedir. Her iki gemide diğerini yok edemez. Batman, Joker'i bulur ve onu etkisiz hale getirir. Joker tamamen başarısız olduğunu kabul etmez ve Harvey Dent gibi bir adalet timsalinden bir suçlu yarattığını ifade eder. İnsanlar kitle halindeyken davranışlarını güdüleyen nedenlerin bireysel ortamlarda değiştiğini kanıtlamıştır.

### Kara Şövalye Filmindeki Basamaklı çatışma unsurları:



Klasik anlayışta film giriş gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşur ve sonuca ulaşmadan hemen önce bir düğüm oluşturulur. Bu filmin doruk noktasıdır ve sonuç bölümünde düğüm yani çatışma çözülür. Fakat Nolan, Joker'in kurduğu oyunlar üzerinden birden fazla çatışma unsuru oluşturmuştur. Film bir banka soygunuyla başlayarak çatışma unsurlarından biri olan Korsan Beşlisi oyunu ile başlar ilerleyen sahnelerde Cornelian İkilemi ve Tavuk oyunu ile devam eder. En son bölüm ise mahkûm ikilemi oyununu ortaya çıkarır ve her biri ayrı çatışma merkezi oluşturmaktadır.

### Sonuç

Klasik anlatı ya da ana akım olarak tanımlanan Hollywood sineması çoğunlukla ideolojinin yeniden üretimi amacıyla, iktidar aracı olarak kullanılmıştır. Bunun nedeni ise hemen hemen her anlatının içerisinde görülen, iktidarın tehlikede olduğu sinyali veren bir çatışma unsuru barındırmasıdır. Bu durum, büyük Amerikan rüyasını temsil eden *Batman* serisi için de geçerliliğini korumaktadır. Fakat Christopher Nolan bir klişe haline gelen *Batman* filminin karakterlerini farklı ve bir o kadar gerçekçi bir anlatımla ele alır. Yönetmen, Batman odaklı anlatımı bir kenara bırakarak klasik anlatıdan farklı bir biçimde, antagonist karakter olan Joker'i ön plana çıkarmıştır. Filmin ilk sahnesinde Joker birden bire belirir. Yüzündeki yaralarla ilgili her defasında farklı bir hikâye anlatarak kendini kimliksizleştirmektedir. Joker'in anlattığı dramatik hikâyeler ve toplum dışına itilmiş insanların oluşturduğu çetelerle yapmış olduğu işbirliğiyle birlikte düşünüldüğünde, kendini "çokluk" olarak gördüğünü düşünülebiliriz. Bu çokluk bize Deleuze'un ifadelerini hatırlatmaktadır: "anarşi ve birlik tek ve aynı şeydir, Bir'in birliği değil, kendinin yalnızca çokluk olduğunu söyleyen tuhaf bir birlik" (Colson, 2011: 74). *Batman* filmlerinde karşılaştığımız Joker'in dönüşümü, Nolan'ın Joker'inde görülmez. Joker, herhangi bir neden-sonuç ilişkisi sunmaksızın kötülük yapmaktadır. Joker anlattığı birbirinden farklı hikâyelerle irrasyonel bir izlenim oluştururken aslında kurduğu oyunlarla ne kadar rasyonel olabileceğini göstermektedir. Joker'in makyajlı yüzü ve renkli kıyafetleri kapitalizmin şatafatlı ve parlıtlı yüzünü göstermektedir. Joker kendini kaosun elçisi olarak tanımlar ve mesajını vermek için günümüz ekonomi politikçilerin kullanmış olduğu oyun teorisini, bir

çocuk oyunuymuş gibi neşeyle kullanır. Fakat Joker'in amacı paradan çok daha fazlasıdır. Joker'in kapitalizm sistemini ve onun temsilcilerini kendi silahıyla vurmak istemesi onun anarşizan yönünü göstermektedir. Banka soygununda, işlediği cinayetlerde ve kaos oluşturmak için düzenlediği oyunlarda amacı sadece mesaj vermektir. Bu yönüyle Joker, anarşizmin atası olarak bilinen Bakunin'in yıkımın aynı zamanda yaratıcı tutkuya tekabül ettiği düşüncesini hatırlatır. Joker'in isyanı, kendisine dayatılan kimliği, iktidar sayesinde kurgulanan 'Ben'i reddetmesiyle başlar. Joker'in film boyunca Gotham'ın adalet timsallerine karşı zekice kurguladığı tüm oyunlar Stirner'in isyan kavramını hatırlatmaktadır. Stirner'e göre isyan, bir oluş sürecidir ve "kişinin hiç durmadan kendi kendini yeniden icat etmesi" gerekmektedir (Stirner 1993: 150).

Senaryonun başat ögesi olan çatışma, film boyunca kurgulanan oyunlar üzerine kurulur. Her bir oyun, ayrı bir çatışma noktası oluşturmaktadır. Liberal ekonomik düzenin temelini oluşturan rasyonel karar verme kuramı, anarşist söylemlerde bulunan Joker'in kurguladığı oyunların da temelini oluşturmaktadır. Oyunlar, doruk noktasını mahkûm ikileminin benzer bir versiyonunu gördüğümüz son sahnedeki feribot ikileminde yapar. Bu sahnede Joker'in kurguladığı toplumsal deneyde bireylerin, tutum ve davranışlarında güdülenme öncelikleri, yönetmenin bakış açısıyla ele alınmıştır. İkilemde kalan mahkûmlar ve Gotham halkı öz çıkarlarını düşünerek, ölümden kaçma eğilimi gösterebilirdi. Fakat burada her iki grup da tetiğe basmamaktadır. Bu sahneyle, modern toplumun düşünürlerinden olan Hobbes'un "insan insanın kurdudur" özdeyişinin dışına çıkan yönetmen, humanist bir bakış açısıyla "insan, insanın kurtarıcısıdır" demektedir.

Kahraman odaksız yaklaşımı ve senaryoya getirmiş olduğu yeniliklerle birlikte düşünüldüğünde yönetmenin, klasik anlatının dışına çıkmaya çalıştığı görülür. Nolan'ın diğer filmlerinde de karşılaştığımız humanist bakış açısı bu filmde de karşımıza çıkar. Nolan, ne Batman'in yanında tam anlamıyla yer alabilmiş ne de Joker'in yanında yer alabilmiştir. Joker'in de en az Batman karakteri kadar önemli olması bu filmi klişe süper kahraman filmlerinden ayrı bir noktaya taşımaktadır. Nolan, kurguladığı bu senaryo ile postmodern anlatı sınırlarında gezmektedir.

### Kaynakça

- And, Metin, (2012). *Oyun ve Büyü Türk Kültüründe Oyun Kavramı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Arı, Tayyar, (2013). *Uluslararası İlişkiler Kuramları - I*. Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi Yayını.
- Armer, Alan A., (2010). *Sinema ve TV için Senaryo Yazmak*, çev: V. T. Erdamar, İstanbul: Es Yayınları.
- Atayman, Veysel, (2006). *Postmodern "Kurtarıcılar"*, İstanbul: Donkişot Yayınları.
- Aydın, Ayhan, (2003). *Düşünce Tarihi ve İnsan Doğası*, İstanbul: Alfa Yayınları.
- Bakunin, Mihail, (2006). *Devlet ve Anarşi*, çev: Murat Uyurlak, İstanbul: Agora Kitaplığı.



- Binmore, Kenneth, (2007). *Game Theory: A Very Short Introduction*, New York: Oxford University Press.
- Bölükbaşı, Mustafa, (2013). Christopher Nolan'ın 'Batman Üçlemesi' Üzerine İdeolojik Bir İnceleme, *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 9, 1 - 10.
- Caillois, Roger, (1994). *Oyunun Tanımı*, çev: Turhan Ilgaz, *Sanat Dünyamız Üç Aylık Kültür Dergisi*, 55, 35 - 41.
- Carlsson, Bengt, (2001). *Simulating How to Cooperate in Iterated Chicken and Prisoner's Dilemma Games*, Jiming Liu, Ning Zhong (der.) *Intelligent Agent Technology: Systems, Methodologies And Tools*, Singapore: World Scientific Publishing, s. 94 - 98.
- Chwaszcza, Christine, (2015). *Oyun Kuramı*. Michael Keating, Donatellas Della Porta (der.), *Sosyal Bilimlerde Yaklaşımlar ve Metodolojiler Çoğulcu Bir Perspektif*, İstanbul: Küre Yayınları, s. 175 - 200.
- Colson, Daniel, (2011). *Proudhon'dan Deleuze'e Anarşist Felsefe Sözlüğü*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: Versus Kitap.
- Çelebi, Vedat, (2019). Bayes Teoremi Bağlamında Olasılıkçı Bayes Epistemolojisinin Kapsamı Üzerine Bir İnceleme, *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*, 28, 319 - 343.
- Deleuze, Gilles, (1990). *Diyaloglar*, çev. Ali Akay, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Ersümer, Aysen Oluk, (2013). *Klasik Anlatı Sineması*. İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Fink, Eugen, (1994). *Felsefeye Layık ve Uygun Bir Konu Olarak Oyun*, çev: Hülya Tufan, *Sanat Dünyamız Üç Aylık Kültür Dergisi*, 55, 25 - 34.
- Foss, Bobb, (2016). *Sinema ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji*. İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Genç, Kadah, (2018). *Oyun Teorisi ve Nash'in Denge Stratejisi*, Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 14, 419 - 440.
- Hançerlioğlu, Orhan, (1982). *Ticaret Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Harrison, Lewis, (2016). *How To Hack Your Life Through Game Thinking: Shortcuts for Winning the Game of Life*. New York: International Association of Healing Professionals.
- Hobbes, Thomas, (1995). *Leviathan*, çev: Semih Lim, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Huizinga, Johan, (1994). *Homo Ludens Kültür Olgusu Olarak Oyunun Doğası ve Anlamı*. *Sanat Dünyamız*, 55, 9 - 24.
- Huizinga, Johan, (2006). *Homo Ludens Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*, çev: M. Ali Kılıçbay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kaygısız, Ü. ve Duran, Y., (2016), *Popüler Kültür Süper Kahramanı Batman: Sistem Karşıtı mı? Adalet Sağlayıcı mı?*, *Akademik Bakış Dergisi*, Sayı: 55, ISSN:1694-528X, s. 371 - 383.
- Kirman, M. Ali, (2013). *Rasyonel Seçim Kuramı, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 22, 66 - 98.
- Koçer, U. U., Albayrak, O., Kumaç, S., Uzun, V., (2014). *Dizüstü Bilgisayar Tercihinde Öğrenci Beğenilerinin Firmaların Stratejilerine Etkileri*, *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 16, 159 - 178.
- Machiavelli, Niccolo, (1994). *Prens*, çev. N. Güvenç, İstanbul: Anahtar Kitaplar.
- Mckee, Robert, (2007). *Story Senaryo Yazımının Özü, Yapısı, Tarzı ve İlkeleri*. Çev: Ertan Yılmaz, Nuray Yılmaz, İstanbul: Plato Film Yayınları.

Metin, Sevtap, (2014). Oyun Teorileri Işığında Thomas Hobbes'un Sözleşme Kuramının Analiz ve Yorumu, İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi Mecmuası, 72(1), 235 - 264.

Nutku, Özdemir, (1990). Dram Sanatı Tiyatroya Giriş, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Oluk, Ayşen (2008). Klasik Anlatı Sineması. Hayalet Kitap.

Özari, Ç., Turan, K. K., Ulusoy. V., (2017). Oyun Teorisi, Ankara: Pegem Akademi Yayınları.

Bateson, P., Paul, M., (2014). Oyun, Oyunbazlık, Yaratıcılık ve İnovasyon, çev: Songül Kırgezen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Peterson, Martin, (2015). Introduction, Martin Peterson (der.), Dilemma, The Prisoner's Cambridge: Cambridge University Press, s. 1 - 15.

Prisner, Erich, (2014). Game Theory Through Examples, Washington: The Mathematical Association of America.

Ridley, Matt, (2011). Erdemin Kökenleri, çev: Erhun Yücesoy, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Rousseau, Jean Jacques, (1998). İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı, çev. Rasih Nuri İleri, İstanbul: Say Yayınları.

Speidel, Suzanne, (2012). Film Form and Narrative, Jill Neldes (der.) Introduction to Film Studies., London and New York Routledge

Stirner, Max, (1993). The Ego and Its Own, London: Rebel Press.

Ünal, Yörükhan, (2008). Dram Sanatı ve Sinema, İstanbul: Hayalet Kitap.

Weber, Max, (1999). Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu, çev. Zeynep Gürata, İstanbul: Ayraç Yayınları.

Yalçıntaş, Murat, (2015). Ekonomik Karar Almada Adalet ve Oyun Teorisi, Maliye ve Finans Yazıları, 103, doi:10.33203/mfy.307968, s. 247 - 273.

Pekmen, Tunç "Süper Kahraman Nedir? Bir Giriş Yazısı." Erişim Tarihi: 10 Kasım 2019 <http://www.kayipdunya.com/tunc-pekmen/super-kahraman-nedir-bir-giris-yazisi>  
[https://fr.wikipedia.org/wiki/Dilemme\\_corn%C3%A9lien](https://fr.wikipedia.org/wiki/Dilemme_corn%C3%A9lien). Erişim Tarihi: 23 Aralık 2019

Peters, J. (Yapımcı), Burton, T. (Yönetmen). (1989). Batman [Sinema Filmi]. ABD, İngiltere. Warner Bros.

Burton, T. (Yapımcı), Burton, T. (Yönetmen). (1992). Batman Returns [Sinema Filmi]. ABD, İngiltere. Warner Bros.

Burton, T. (Yapımcı), Schumacher, J. (Yönetmen). (1995). Batman Forever [Sinema Filmi]. ABD, İngiltere. Warner Bros.

Melniker, B. (Yapımcı), Schumacher, J. (Yönetmen). (1997). Batman and Robin [Sinema Filmi]. ABD, İngiltere. Warner Bros.

Franco, L., Thomas, E. (Yapımcı), & Nolan, C. (Yönetmen). (2005). Batman Begins [Sinema Filmi]. ABD, İngiltere. Syncopy, Warner Bros.

Nolan, C. (Yapımcı), & Nolan, C. (Yönetmen). (2008). The Dark Knight [Sinema Filmi]. ABD, İngiltere. DC Comics, Warner Bros.

Nolan, C. (Yapımcı), & Nolan, C. (Yönetmen). (2012). The Dark Knight Rises [Sinema Filmi]. ABD, İngiltere. DC Comics Warner Bros.

## Alain Resnais Sinemasında Modernite Eleştirisinin Uzamsal İzleri, Zaman ve Bellekten Arta Kalan: Geçen Yıl Marienbad'da ve Hiroşima Sevgilim

Yüksel Doğan\*

### Özet

Çağdaş sinemanın önde gelen auteur yönetmenlerinden Alain Resnais, sinema sanatını entelektüel bir deneyime dönüştürme ustalığıyla bilinen önemli yönetmenlerden biridir. Sineması içinde bulunduğu çağa; mekân, zaman ve hatırlama kavramları çerçevesinde eleştirel bir bakışla yaklaşabilmiştir. Savaş sonrası dönemin sorgulayıcı düşünsel ikliminin izlerini taşıyan Resnais'in, filmlerinde kullandığı biçimin, zamana ve belleğe yönelik düşünsel perspektifinin izleri, sinemasının uzamsal inşasında saklıdır. Bu uzamsal inşa sürecinin öğelerini tartışmak ve içinde bulunduğu dönemin düşünsel ve estetik ikliminden nasıl etkilendiğini vurgulamak amacıyla yönetmenin *L'année Dernière À Marienbad* (Geçen Yıl Marienbad'da, 1961) ve *Hiroshima, Mon Amour* (Hiroşima, Sevgilim, 1959) adlı iki filmi belirlenmiştir. Bu iki film hem Resnais'in belgesel ve kısa filmlerinden sonra ilk kurmaca çalışmaları olması nedeniyle hem de dönemin iki önemli yazarıyla - Marguerite Duras ve Alain Robbe-Grillet - yapılan ortaklaşa çalışmaların ürünleri olduğu için tercih edilmiştir. Çağdaşı olduğu Yeni Dalga sinemacılarından Resnais'i farklı kılan noktalar; dönemin mekân ve zaman algısı çerçevesinde değerlendirilmelidir. Çalışmanın amacı bu zaman ve mekân algısının Resnais'in anlatısında hangi araçlarla şekillendirildiğini irdelemektir. Dolayısıyla hatırlamanın ve unutkanlığın imkânsız uzamını; gerek kurgu gerekse görüntü ve sanat yönetimindeki kendine has biçimiyle oluşturmayı başarmasının izlerini tartışmak için *Geçen Yıl Marienbad'da ve Hiroşima, Sevgilim* filmleri; mekân, zaman ve bellek üzerinden metin analizi yöntemiyle incelenecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Alain Resnais, modernite, zaman, uzam, bellek

\*ORCID: 0000-0002-9652-3273

E-Mail: yuksel.bdogan@gmail.com

DOI: 10.31122/sinefilozofi.675118

Geliş Tarihi - *Received*: 15.01.2020

Kabul Tarihi - *Accepted*: 30.04.2020

---

**The Spatial Points of Critique of Modernism in Alain Resnais Cinema,  
Remains of the Time and Memory: *L'année Dernière À Marienbad* and  
*Hiroshima, Mon Amour***

Yüksel Doğan\*

**Abstract**

*Alain Resnais, who is one of the important directors of contemporary cinema, transforms the art of cinema into an intellectual experience. His cinematographic style includes a critical perspective of his own age via space, time and memory. The points of memory and time are implicated in spatial construction of his films as an intellectual perspective. The theme of the article will be discussed through the spatial, time and memory vision of the films; *L'année Dernière À Marienbad* (Geçen Yıl Marienbad'da, 1961) and *Hiroshima, Mon Amour* (Hiroşima, Sevgilim, 1959) for reliving the attraction between his style and the intellectual characteristic of his age. The films are the first fiction films of Alain Resnais after his short and documentary films and also produced with the collaboration of well known New Novel stream's main authors; Marguerite Duras and Alain Robbe-Grillet. The difference in his stylistic approach from the other directors of New Wave Cinema is implicit in the special characteristic of modern age's time and space. The essay aims to clarify the cinematographic instruments of his style due to the mentioned characteristics of modern age. Thereby Alain Resnais creates the infeasible spatial of remembering and forgetting with the unique style of editing, cinematography and art directing.*

**Keywords:** Alain Resnais, modernity, time, spatial, memory

---

\*ORCID: 0000-0002-9652-3273  
E-Mail: yuksel.bdogan@gmail.com  
DOI: 10.31122/sinefilozofi.675118

Received - *Geliş Tarihi*: 15.01.2020  
Accepted - *Kabul Tarihi*: 30..04.2020

## Giriş

Alain Resnais, çağdaşı olduğu Yeni Dalga yönetmenlerinden belirli noktalarda ayrılarak sinemanın modern anlatı geleneği içinde kendine has biçimiyle özel bir yer edinmiş yönetmenlerden biridir. Çalışma, Resnais sinemasının izleyicide yarattığı düşünsel ve eleştirel perspektifin yönetmenin sinemasında nasıl biçimlendirildiğini irdelemeyi amaçlamaktadır. Yönetmenin sinematografik öğeleri kullanımıyla, içinde bulunduğu dönemin düşünsel ikliminin etkileşimi çalışmanın ana eksenini olarak belirlenmiştir. Bu çerçevede dönemin düşünsel iklimi, savaş sonrası süreçte yeniden yapılanmaya çalışan kapitalist modernitenin; mekân, zaman ve bellek çerçevesinde eleştirel bir değerlendirmesini kapsamaktadır. Alain Resnais sinemasını oluşturan düşünsel iklimin, yönetmenin sinemasında nasıl uzamsallaştığını belirginleştirmek; dönemin mekân, zaman ve bellek ekseninde açtığı eleştirel perspektifi görünür bir hale getirir. Böylece tarihsel olanın estetik mekândaki izleri somutlaşmaktadır.

İnsanlık tarihi boyunca zamanın, mekândaki somut karşılıkları bireyin maddi çerçevesini biçimlendiren bir mücadele alanı olarak karşımıza çıkar. Bireyin kendi varlığını konumlandığı bu mücadele alanı modern çağla birlikte yoğun bir sürece girer. Bu yoğunluğun yarattığı dönüşüm Rönesans döneminden başlayarak, kapitalizmin tarih sahnesine çıkışıyla doruk noktasına ulaşır. Lefebvre; yaşanan ve mekânda içkin olan zamanı; modernitenin toplumsal mekânında ölçülebilir parçalara ayırarak görünmez kıldığını böylece zamanın sembolik anlamda içeri boşalttığını belirtir. İçi boşaltılan zaman, bireyin yaşam zamanıdır (2014:120). Kapitalist modernitenin sunduğu deneyim bireyin algıladığı ve yaşadığı zamanına yabancılaşarak; yeniden biçimlendirilmiş, parçalara ayrılmış mekân ve zaman deneyiminin soyutlanmasına neden olmaktadır. Dolayısıyla gerçekliğin temsiline, anlamın yakalanma çabasına odaklanan düşünsel ve sanatsal iklim, modernin sunduğu gündelik yaşamın zaman ve mekânından çok yönlü biçimde etkilenir. Aynı zamanda bu mekân ve zamanda kendine hızla devinerek bir yer açma çabasına girişir ve modern anlatının temel eksenlerini oluşturur. Lefebvre (2014:68), mekân ve zamandaki üretim biçimi ve ilişkilerini; algılanan mekânsal pratik, tasarlanan temsil mekânları ve yaşanan mekân temsilleriyle birlikte tartışmaya açarak kapitalist modernitenin ve onun mekân üretiminin kapsamlı bir eleştirisini de sunmaktadır. Lefebvre'nin (2014) eleştirisi Alain Resnais sinemasının içinde bulunduğu dönemin değerlendirmesindeki temel yaklaşım olarak göz önünde bulundurulacaktır. Modern çağın dahası kapitalizmin ve teknolojik gelişmelerin yoğun hızı kısacık bir dönemde iki dünya savaşına sebep olmuştur. Savaşın ve ölümün yarattığı yıkılmış uzamın izleri özne haline gelirken giderek parçalanmış bireyin belleğinde kalıcı hasarlar bırakır. Lefebvre; kapitalist modernitenin; algılanan mekânsal pratiğini ağırlıklı olarak üretim biçimi ve ilişkilerinin gündelik yaşamdaki yapısını olarak vurgularken, onun yarattığı temsil mekânlarının içinde yaşadığımız soyut imge ve sembollerinin daha çok sanatçıların ve düşünürlerin soyut alanına girdiğini belirtmektedir. Yaşanan ve algılanan ayrımında tasarlanan mekân temsillerinin ise mimarların, şehir planlamacılarının dahası tüm teknokratların çerçevesi içinde kaldığını açıklamaktadır (2014:67-68). Dolayısıyla bu kapsayıcı sınıflandırma tüm bu kavramsal çerçevenin gerilimli ilişkisinin ve giderek bütünleşen karmaşık ilişkiler ağının bireyin içinde bulunduğu uzamı nasıl biçimlendirdiğini de tanımlamaktadır. Bu nedenle savaşın ertesinden gelen uzamın yeniden yapılandırılma süreci aynı zamanda gerçekliğin, varoluşun anlamıyla çarpıştığı bir

mücadele alanına da dönüşmektedir. Tüm bu yaşanan süreçte mekân ve zamanda meydana gelen geri dönülemez dönüşümleri izleyen, yaşayan ve bir sonraki kuşağa aktarmak isteyen bireyin; içinde bulunduğu döneme yaslanarak zaman, bellek, kimlik ve onun travmaları gibi kavramları estetik epistemolojinin dolayısıyla anlatının ilgi alanına dâhil etmesine neden olmuştur. Bu gerilimli ilişki aynı zamanda temsil sürecinin olasılıklarını ve imkânlarını da sorgularken modern anlatının kendisine yönelik öz-düşünümsel bir çerçeveyi de oluşturmasını sağlamaktadır.

Sinema hem modern çağla birlikte ortaya çıktığı hem de kendi yapısal özelliklerinden dolayı bu ilginin tam da merkezindedir. Diğer sanat dallarına kıyasla zamanı, mekânı ve insanı çok farklı boyutlarla aynı anda yakalama, hareket ettirme ve kaydetme özelliğine sahip tek aygıttır. Anlatısını oluştururken çok katmanlı ilişki düzlemleri kurabilir. Gerçeklik ve zaman üzerinden kurduğu ilişkiyi mekân, beden ve varlık üzerinden uzamda somutlaştırabilme etkisine sahiptir. Andrew'ın da vurguladığı gibi; sinema tarihi boyunca gerek bu sanatın uygulayıcıları gerekse sinema kuramcıları, sinemanın yöntem ve tekniklerinin; anlam yaratma sürecini nasıl oluşturduğunu, bu çerçevede zaman, mekân kullanımlarını başta fotoğraf ve diğer sanatlarla ilişkili olarak nasıl dönüştürdüğünü denemiş ve tartışmaya açmışlardır (2010:49-50). Dönemin düşünsel iklimi özellikle, sinemanın kendi aracından yola çıkarak kurgu, görüntü yönetimi ve kameranın konumunu kullanarak biçimlendirdiği farklı anlatı denemelerini doğurur. İkinci Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında ortaya çıkan atmosferin sinema tarihindeki karşılıkları Yeni-Gerçekçilik, Yeni Dalga, Cinema-verite, İngiliz Belge Okulu, Amerikan bağımsız sinemacıları, Kara Film gibi akımlar üzerinden dönemsel olarak sinema tarihindeki yerini almaktadır.

Alain Resnais, savaş sonrası ortaya çıkan ve yeniden kapitalist modernitenin üretim biçimi ve üretim ilişkileriyle yapılandırılan uzamın, geçmişin izleriyle dolu olduğu bir dönemin sorgulayıcı düşünsel ikliminde ortaya çıkan kuşağın önemli temsilcilerinden biridir. Burch (aktaran Andrew, 2010:346); bu çerçevede Resnais, Antonioni gibi yönetmenleri mekân ve zaman ilişkilerini çok farklı kompozisyonlarda kullandıkları için överken; Deleuze (1997); Resnais'yi zaman imge olarak somutlaştırdığı sinema anlayışına sahip bir yönetmen olarak vurgulamaktadır. Birçok araştırmacı ve kuramcının Resnais'nin sinema anlayışının modern anlatıyı dönüştüren ve onu birçok alanda ileriye taşıyan bir yönetmen olduğuna dair vurgusu ortaklaşmaktadır. Lefebvre'nin (2014) mekânın eleştirisinde temel aldığı kavramlar üzerinden değerlendirmeye alınacak olan Resnais sinemasının; bir yandan kapitalist modernitenin yarattığı temsil mekânlarının dönemin mekansal pratiği ve mekân temsilleriyle olan gerilimli ilişkisini, hangi imge ve sembollerle sorguladığı vurgulanırken diğer yandan da bu sorgulama çerçevesinde modern anlatıya sağladığı katkı değerlendirilecektir. Bu değerlendirme için 91 yaşında vefat eden Resnais'in, *L'année Dernière À Marienbad* (Geçen Yıl Marienbad'da, 1961) ve *Hiroshima, Mon Amour* (Hiroşima, Sevdiğim, 1959) adlı iki filmi belirlenmiştir. Bu iki film hem Resnais'in belgesel ve kısa filmlerinden sonra ilk kurmaca çalışmaları olması nedeniyle hem de dönemin iki önemli yazarıyla Marguerite Duras ve Alain Robbe-Grillet'le birlikte yapılan ortaklaşa çalışmaların ürünleri olduğu için tercih edilmiştir. Birbirinin çağdaşı olan pek çok sinemacı, içinde buldukları çağın mücadele alanlarını sinemadaki temsil sürecine yansıtır. Deleuze (1997:204), bu noktada Resnais'yi çağdaşı olduğu Yeni Dalga sinemacılarından ayırarak onun bir 'beden sinemasından' çok entelektüel bir 'beyin sineması' yaptığını belirtir. Döneminin

düşünsel iklimini somutlaştırmak, temsilin gerilimli yapısının olanaklarını sorgulamak için bellek ve hatırlama üzerine özellikle eğilen Resnais, bu edimlerin içinden çıktığı uzamı ise birçok farklı sinematografik öğeyi ustaca kullanarak özellikle belirginleştirmektedir. Dolayısıyla hatırlamanın ve unutmanın imkânsız uzamını; yinelenen ve zamanın geçişken yapısını belirginleştiren kurgu anlayışıyla, görüntü ve sanat yönetiminde vurguladığı siyah-beyaz karşıtlığında somutlaştırdığı perspektifle, edebiyat alanından beslendiği diyaloglar ve oyuncu yönetimiyle modern anlatı tarihine kendi biçimiyle katkıda bulunur. Bu çerçevede her iki filmin sinematografik yapısı metin analizi yöntemiyle irdelenirken Lefebvre'nin (2014) vurguladığı mekân eleştirisinin kuramsal yaklaşımı yol gösterici olacaktır. Bu eksen boyunca; öncelikli olarak kapitalist modernitenin mekân ve zaman deneyimini biçimlendiren praksisin temel çerçevesi tanımlanacaktır. Bu sayede modern anlatıyı içinde bulunduğu döneme taşıyan mekân temsilleri ve temsil mekânlarının karşılıklı ilişkisi görünür olmaktadır. Bu tarihsel eksenin sinema tarihini biçimlendirmesi; Resnais'nin sinemasını oluşturan dönemi meydana getirmektedir. Analiz bölümünde seçilen iki film üzerinden çalışmanın izleğini şekillendiren kuramsal yaklaşım irdelenecektir.

Böylece modern anlatıyı dönüştüren dönemin düşünsel atmosferi ve sinemacılarının yeni bakış açısının, modern dönemin devamı olan postmodern dönemi de beslediğinin altı çizilebilecektir. Modern dönemin eleştirel perspektifini biçimlendiren bu sosyo-kültürel eksen aynı zamanda kendinden sonra gelen dönemin de biçimsel ve içeriksel öğeleri için bir yol gösterici olur. Sonuç olarak Alain Resnais'nin açtığı izlek seçilen iki film üzerinden tartışılırken kendinden sonra gelen sinemacılara gösterdiği yolun izleri de belirginleşmektedir. Dolayısıyla sanatçı ile eseri arasındaki mücadele alanı, sanatçıyı oluşturan mekân ve zamanın izlerini nesnel olarak taşıırken aynı zamanda sanatçının öznel alanının kendisinden sonra geleni de doğurarak mekân ve zamanda genişlemesini de sağlar.

## **Kapitalist Modernitenin Mekân ve Zaman Deneyimi**

Filmin çekildiği 1960'lı yıllara gelene dek tarihsel olarak belli başlı gelişmelerin izini sürmek yönetmenin ortaya çıktığı dönemin düşünsel iklimini belirginleştirir. Bu başlık altında kapitalist modernitenin gerek toplumsal gerekse bireysel alanda yarattığı dönüşüm irdelenecektir. Bu dönüşüm ağırlıklı olarak kapitalizmin yarattığı mekânsal pratiğin oluşturduğu ve değiştirdiği toplumsal mekân ve zaman üzerinden vurgulanacaktır. Bu vurgu aynı zamanda onun temsil sürecini içine alan soyut mekânın yapısal düzlemini de belirginleştirmektedir. Dolayısıyla ilk aşamada mekânsal pratik ve onun soyutladığı mekân temsillerinin tarihsel olarak ele alınması ilk bölümün ana çerçevesini oluşturmaktadır.

Coğrafi keşiflerle başta kıta Avrupa'sında ortaya çıkan dönüşüm, Rönesans ve Aydınlanma düşüncesinin eşlik ettiği modern zamanlar, Sanayi Devrimi, Fransız İhtilali gibi öncü ve kapsayıcı kırılmalar günümüz toplumun temel yapıtaşları olarak 20. yüzyılın başlarında sürecini tamamlar. Böylece kapitalizm tüm dünyada egemen üretim biçimine dönüşerek kendi ilişkilerini zaman ve mekânın yapılanışında egemen kılar. Modernite ise egemen düşünce biçimi olarak sosyo-kültürel alanda farklı tartışmaları ve akımları ortaya çıkarır. Tüm bu devrimler insan varoluşunun kendini anlamlandırma sürecinin temel direkleri olan mekân ve zaman algısında da aynı oranda büyük dönüşümleri beraberinde getirir. Harvey (2012:232), bu dönüşümleri giderek sıkışan mekân ve zaman deneyiminin kapitalizmin sürekli yıkan ve yeniden yapılandıran doğasının sosyo-kültürel çerçevede

"mekânın, zaman tarafından sürekli parçalanışı" olarak karşımıza çıktığını belirtir. Kern (2013:141), ise gerek teknolojik gerekse ekonomi-politik dönüşümlerin modernitenin ilk döneminde ortaya çıkan 'eşzamanlılık' kavramıyla "şimdinin hem mekânsal hem de zamansal olarak genişlemesi"nin altını çizer. Her iki yaklaşımın da odak noktası Berman'ın modern deneyime yönelik vurgusunda saklıdır: "Modern olmak, bizlere serüven, güç, coşku, gelişme, kendimizi ve dünyayı dönüştürme olanakları vaat eden; ama bir yandan da sahip olduğumuz her şeyi, bildiğimiz her şeyi, olduğumuz her şeyi yok etmekle tehdit eden bir ortamda bulmaktır kendimizi" (2013:27). Sonuç olarak Berman'ın altını çizdiği paradoksal yaklaşım hem toplumsal hem de bireysel alanlarda çoklu ve karmaşık bir modernite deneyimini özellikle vurgulamaktadır.

Kapitalist modernitenin gelişimi sırasında mekân ve zaman deneyimlerini şekillendiren belli başlı gelişmeler bulunmaktadır. Bilimsel ve teknolojik gelişmelerin hızı, kentsel uzamın gerek demografik gerekse mimari anlamda büyük dönüşümleri, özellikle ekonomi-politik temelinde yükselen ortak zaman kullanımlarının ortaya çıkışıyla bölünebilen ve parçalara ayrılabilen zaman ve mekân kavramları, trenler, arabalar ve uçaklarla birbirine yakınlaşan uzamlar günümüzde artık aşına olduğumuz modern hayatın öncül gelişmeleridir. Birincil doğaya aklıyla bilimsel olarak hükmeden ve bu doğayı hızla dönüştüren insanlık; bireysel ve kolektif bellekte her şeyin sürekli devindiği ve yeniden biçimlendirildiği modern bir deneyim oluşturdu. Modern deneyimin algılanışında mekân ve zaman kavramlarının belirleyici ve iç içe geçmiş karmaşık ilişkisini Lefebvre (2014:25) şu şekilde özetlemektedir:

Mekân kavramı zihinsel olanla kültürel olanı, toplumsalla tarihseli birbirine bağlar. Karmaşık bir süreç oluşturur: (yeni, meçhul mekânların, kıtaların ya da evrenin) *keşfi*; (her topluma özgü mekânsal örgütlenmenin) *üretimi*; (yapıtların: manzaranın, anıtsallığı ve dekoruyla birlikte şehrin) *yaratılması*. Bu evrimsel ve (doğuyla birlikte) işlese de bir mantığı vardır: *aynı zamanlılığın* genel formudur bu mantık; çünkü her mekânsal düzenleme, zekânın üst üste binmesine ve eşzamanlığı *üreten* öğelerin maddi olarak bir araya gelişine dayanır.

Modern zamanın deneyimi sürekli akan zamanın yarattığı hızın kalıntılarını, geçmişini ve geleceği sonsuz bir şimdide eritmek olarak belirginleşmektedir. Gerçekliğin hızlı bir biçimde devinen hali insan düşüncesinin, içinde yaşadığı uzamının ve dilin; zamanı yakalama, anlamlandırma ve dönüştürme mücadelesinin farklı biçimlerine sahne olmaktadır. Zaman kavramıyla girilen bu mücadele modern insanın deneyiminin de parçalanmış, yinelenen ve unutmaya meyilli bir çerçeveye sıkışmasına sebep olur. Mekânı genişleten ve zamanı sıkıştıran bu deneyim tarihsel olarak bilimsel ve teknolojik dönüşümler, ekonomi politiğin yeni üretim şekli ve ilişkileriyle mekânın büyük kentlere doğru kaymasını içerir. Dolayısıyla Lefebvre'nin de vurguladığı gibi; "kesinlikle soyut olan mekân temsilleri toplumsal ve politik pratiğe nüfuz eder" (2014:70). Modern dönemin bilimsel, toplumsal ve estetik bilgisini biçimlendiren ana çerçeve; büyük şehirlerin mimari uzamı, ekonomi-politik dönüşümlerin zamansal izleri ve insan deneyiminin kişisel ve kolektif belleğine dayanmaktadır. Nora (2006:28) ve Connerton'un (2012:11) da belirttiği gibi; "Bergson ile felsefi düşüncede, Freud ile psikişik kişiliğin merkezinde ve Proust ile edebiyatında ortasında" beliren en önemli eksen; anlatı ve akımları da biçimlendiren bireyin yani modern öznenin belleği olarak öne çıkar.



Modern çağın ilk dönemi olarak Kern (2013), 1880 ve 1918 arasında kalan dönemin mekân ve zaman algılarına ve onu şekillendiren farklı etkilerin etkileşimine odaklanmaktadır. İlk dönemde ortaya çıkan ilerlemeci tavır sayesinde, modernite öncelikli olarak bilimsel, toplumsal ve estetik düşüncedeki klasik anlayışın yerine kendi düşünsel temellerini oluşturur. Bu düşünsel temeller; nesnelerin giderek mekânla birleştiği, mekânın farklı hallerinin aynı anda eşzamanlı bir algıyla -ki bu algıda Öklid dışı mekân, Einstein'ın görecelilik kuramı gibi kuramların da etkisiyle- yeniden biçimlendirilmesini kapsamaktadır. Homojen bir mekân zaman algısı yerine heterojen bir mekân zaman çoğulluğunun yerleşmesiyle dönüşüme uğrayan modern çağ, hız çağı olarak kendi akımlarını yaratırken, insanlığın deneyimini de dönüştürür. Bu çoğulcu algılayış, hem kolektif hem bireysel algıyı da parçalayarak modern öznenin kimliğinin bir parçası haline gelir. Modern öznenin kimliği içinde bulunduğu parçalanmanın ve hızın etkisiyle geçmişin ve geleceğin sonsuz bir anda, şimdide erimesiyle yüzleşmek durumunda kalır. Öznenin kendini anlamlandırma, tanımlama ve aktarma süreçleri de bu dönüşümden fazlasıyla payını alır. Kapitalist moderniteyle uyum sağlamaya çalışan özne bu noktada giderek kentlere yığılan kalabalıklar içerisinde, duygu ve deneyim yoksunluğundan kaynaklı olarak tekinsiz, aidiyeti zedelenmiş bir çerçeveye boğuşur. Bu dönüşümün kutsanması kadar dönüşümün yarattığı anlam ve deneyim yoksunluğu da aynı oranda eleştirilir.

Marksist literatürün sunduğu ekonomi politik bakış açısı, özellikle Fordist üretim tarzıyla yabancılaşan ve uzmanlaşan bireyin çıkmazını açıklamaya çalışır. Frankfurt Okulu'un etkisiyle dönüşmeye başlayan dönemin eleştirel bakış açısı modern hayatın sunduğu kentsel uzamın dönüşen çerçevesi; tarihsel olarak iki dünya savaşına giden atmosferin dinamiklerini yakalamak açısından yol göstericidir. Bu algı Benjamin'in (2002:19-20) belirttiği gibi "en yeni, en modern olanın sansasyonu"yla öte yandan "hep aynının sonsuz geri dönüşü"ne ilişkin bir mekân ve zamandan kaynaklı olarak modernin yarattığı çerçevenin tanımı "cehennemin sergilenmesi" demektir. Kapitalizmin tarihin bireyin varoluşunu parçalayarak yuttuğu noktaya geldiği savaş ve yıkıcı ortam, bireyin kötürümleşen bedeninde, dilinde ve belleğinde somutlanmaktadır. Diğer taraftan da heterojen ve çoklu sosyo-kültürel birikim hem mimari uzamda hem de kültürel iklimde giderek katılaşmaktadır. Lefebvre (2014:26) modernitenin uzam anlayışının; homojenleşerek, parçalanarak toplumsal bir izolasyona dönüştüğünü böylece katı bir hiyerarşileşmeyle nasıl buluştuğunun altını çizerken savaş sonrası ortaya çıkan toplumun ana dinamiklerini de özetlemeye çalışır. Aynı şekilde Harvey (2012:312-315), Aydınlanma felsefesinin sorgulanmasına gerek duyan ilk avangart yaklaşımların dinamik yapılarının ve eleştirel çerçevelerinin sonunda estetikleştirilen bir politikaya ve sermayenin gücüne yenik düşerek kendisine ait olmayan amaçlarla anıldığı bir dönüşüme yenik düştüğünün altını çizer. Bu yenilgi kapitalist modernitenin yarattığı iki dünya savaşına, atom bombası felaketine, soykırımlara ve katliamlara sebep olur. Bu çerçevede modern çağın ilk süreci ve dönüşümü de ikinci dünya savaşı sonrası bireyin içinde bulunduğu bunalım ve yabancılaşma ortamını imleyen tüm eleştirel düşünce geleneğine kaynak teşkil etmektedir. Modern deneyim artık iki dünya savaşının, büyük göçlerin ve soykırımların travmatik izlerini taşır haldedir.

İkinci dünya savaşı sonrası dönemde kapitalist modernite kaldığı yerden savaşın yıkılmış kentlerini yeniden yapılandırmaya, daha geniş bir çerçevede modern gündelik hayatı yeniden ve kapsamlı bir şekillendirmeye girişti. Mekânsal düzenlemeler, sınırlar, yeni

devletler, dönüşen ekonomi-politik süreç kendini yenileyerek ve yaygınlaştırarak kaldığı yerden devam etti. Lefebvre'ye (2007:71-72) göre sömürgelerdeki yapılanmalarını geri çekerek ulus devletler kendi içlerine döndü. Böylece kırsal ve tarımsal üretim alanlarını, çevre bölgelerini, banliyölerini ve oralarda yaşayan tüm el emekçileri, memurlar, teknisyenler gibi geniş çaplı bir kitlenin uzamsal dönüşümünü de hedeflediler. Sonuç olarak tüm toplumun modern gündelik yaşamına yayılan tüketim üzerinden ve tüketim aracılığıyla yeniden yapılandırılması, mekânsal olarak ve zamansal olarak bölümlenmesi gerçekleşti. Bu homojenleştirerek bölümlenmenin doğurduğu izolasyon, mekânı ve zamanı dahası gündelik yaşamı katı parçalara ayırdı. Çalışma zamanları ve alanları, boş zaman, eğlence zamanı ayrımları kendisini keskin sınırlarla dayattı. Tüketim için ve tüketimle dönüşen topluluklar giderek anlamlandırma ve temsil ekseninde daha fazla yoksunluk çekmeye ve tek tipleşmeye doğru itildiler. Toplumsal ve kolektif bellek, modern özne, bir taraftan bu deneyimleri kaldığı yerden devam etmek için unutmaya, diğer taraftan da travmalarıyla baş etmeye çalışmak durumunda kaldı. Modern öznenin kötürüm kalan yanı sadece bedeni değil, dilsel ve düşünsel düzlemi de parçalanarak kendine bir temsil alanı açmaya çalıştı.

Bu yıkıcı deneyimlerin izleri ve boyutları dönemin entelektüel tartışmalarının da odağındadır. Bir taraftan kapitalist modernitenin insanlığın ve öznenin varoluşuna verdiği zararlar, bunların boyutları tartışılmakta öbür yandan da bu etkilerin temsillerinde farklı anlatı kalıplarına ihtiyaç duyulduğu irdelenmektedir. Marksist geleneği takip eden ve içinde buldukları çağı sorgulayan Frankfurt Okulu farklı teorisyenlere rağmen ortak düzlemde hem Aydınlanmayı hem de erken modernist dönemi sorgulamaktadır. 1950'li yıllarda Yapısalcılıkla ivme kazanan düşünsel iklim, sonrasında Yapı-sökümcüleri doğurur. Kapitalist modernitenin eleştirel süreci Marksist geleneğin takipçileri olarak Frankfurt Okulu'ndan başlayarak Gramsci, Althusser, İngiliz Kültürel Çalışmaları gibi birçok eleştirel teorisyenlerin kuramsal yaklaşımlarından tarihsel olarak ilerletilebilmektedir. Best ve Kellner (2011:261); eleştirel geleneğin izleğini tartışırken; bu eleştirel geleneğin izleğinden kendilerine yol açarak Marksist geleneğin bazı argümanlarını çerçeve dışında bırakıp ağırlıklı olarak modernitenin eleştirisine ve devam eden süreçte de postmodern kuramlara dönüşen farklı bir kuşağın da özellikle altını çizmektedirler. Yapısalcılar ve ardından gelen kuşak hem postmodern kuramcıları, hem de eleştirel kuramcıların bazılarını yönetsel olarak beslemiştir. Eleştirel teori ve postmodern kuramcıların ortaklaşan temel noktaları ise tam da savaş sonrası kuşağın modernite eleştirisinden beslenmeleridir. Kapitalist modernitenin yarattığı katılaşmış, tek tipleşmiş, "araçsal aklın" rasyonelleşmiş iktidarına ve onun yarattığı toplumsal, kültürel ve felsefi geleneğe itiraz edilen bir dönem kendi modern anlatı geleneğini oluşturur.

## **Modern Anlatı, Bellek ve Sinema**

Modernitenin yarattığı uzamın gerçekliğinin temsil sorunsalı modernitenin tarih sahnesine çıkışıyla estetik bilgiyi oluşturan tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Mekân temsillerinin dönüştürdüğü temsil mekânları belirli temaları öne çıkarmaktadır. Perspektif algısının, bakışın değişen rolü, bireyin modern özneye dönüşümü, nesnenin mekânla bütünleşmesi, hızın ve hareketin yarattığı algı gibi birçok bileşen gerek resimde, gerek edebiyatta gerekse müzikte devrimsel nitelikte gelişmeleri de beraberinde getirir. Eşzamanlı bir zaman algısı, giderek heterojenleşen mekân başta İzlenimciler olmak üzere, klasik

geleneği yıkararak ilerleyen aralarında Dışavurumcular, Gerçeküstüçüler, Kübistler ve Dadacılar olmak üzere erken dönem modern anlatının avangart akımları ortaya çıkmıştır. Edebi gelenek ise çoklu zaman ve mekân algılarını yazın dilinde yaratmaya çalışan aralarında James Joyce, Virginia Woolf, Marcel Proust, Franz Kafka gibi birçok yazarın tarih sahnesine çıkışına sebep olur. Tüm bu modern anlatı yaklaşımı; yeni ortaya çıkan mekân zaman çerçevesinde oluşan gerçekliğin dönüştürülerek ya da tümünden reddedilerek temsil edilmesinin olanaklarını sorguladılar.

Fotoğraf ve sinemanın ortaya çıkışı gerçekliğin parçalanmış temsilinde önemli etkiler yarattı. Çağının mekânsal ve zamansal çerçevesine gerek teknik gerekse yapısal olarak hâkim olan bu iki türün yarattığı etki alanı estetik tartışmaların içine dâhil edildi. Yeni bir icat olan sinematografi, ortaya çıkan yeni gerçekliğin sonsuz sayıda mekân ve zamana bölündüğü bir ortamda en avantajlı konuma iten durum; tam da bu dönüşümün bir sonucu olarak ortaya çıkmış olmasıdır. Bu noktada; Deleuze'un vurgusu önemlidir: "sinema o en eski yanılısamanın mükemmelleştirilmiş aygıtı değil, aksine yeni gerçekliğin mükemmelleştirecek organı olacaktır" (2014:19). Sinema; zamanın, sonsuz imgesini kullanarak, bilindik anlamdaki mekânı önce yok etti, sonra sürekli birbirine açılan devingen bir hale sokarak yeniden yapılandırdı. Bu yeni uzamı kendinden önceki temsil biçimlerinden (resim, fotoğraf, tiyatro, vb) daha derin algılatan en önemli özelliği canlı ve hareket halinde olmasıydı. Bonitzer (1995:14), sinemada montajın, değişik planların ve kameranın deviniminin klasik tiyatro senografisini tamamen parçaladığını belirtmektedir. Bu sayede oluşan senografik kübün daha akışkan, biçimlendirilebilir bir çerçevede değerlendirilmesini, gerek görüntüde gerekse işitsel alanda zaman ve hareket eksenli bir boyutun oluştuğunun özellikle altını çizmektedir. Sinemanın, tarihi boyunca kendisine ait öğeleri nasıl kullandığı ve birbiriyle nasıl ilişkilendirdiğiyle ilgili yaklaşımlar; farklı kuramların, yönetmenlerin ve akımların doğmasına sebep oldu. Bu çerçevede; Elsaesser (2011:295), klasik film anlayışının şimdiki zamanın kendi içindeki hareketin sürekliliğine odaklandığını belirtirken sanat filminin ise geçici bir şimdiki zaman ile sonsuz değerler kapsamında beden ve zihin arasındaki gerilimi imlediğini vurgulamaktadır. Deleuze (2014:13-14) ise sinemanın ilk yıllarını daha çok montajın ve hareket kazanan kameranın mekânı biçimlendiren temel öge olarak öne çıkmasıyla sinemanın kendi özünü keşfetmeye başlamasının, böylece hareket-imgenin keşfedilmesinin tarihi olduğunu belirtir. Dönemin avangart hareketlerinden ağırlıklı olarak beslenen sinema; gerçekliğin sinematografik olarak temsili noktasında Deleuze'a (2014) göre hareket-imgeden, zaman-imgeye geçişle modern bir anlatı kalıbı oluşturmayı başarmaktadır. Benzer bir ayrım Kolker'in (2010) yaklaşımında da bulunmaktadır. Kolker (2010) de sinematografik anlatıyı; klasik anlatı kalıplarıyla uzlaşan ticari sinema ve ona karşı bir anlatı geliştirmeye çalışan modern anlatı üzerinden sınıflandırmaya çalışır. Bu çerçevede klasik dönemin anlatı özelliklerinin, onun öznel olarak altüst edilişiyle arasındaki mücadele modern anlatı evreninin altyapısını oluşturmaktaydı. Kovács (2010:54) modern anlatıyı iki evreye böler, ortaklaşan ve farklılaşan özelliklerini bu çerçevede değerlendirir. Ona göre; 1919-1929 arası erken dönem modern düşünce 1950-1975 yılları arası ise geç dönem modernlerdir. Her iki dönem, tarihsel olarak içinde buldukları dönemin sorgulayıcı modern anlatı kalıplarından beslendiler. Her iki kuşak da anlatı ve temsil evrenlerini kurarken soyutlamaya dayanan, kendisini yansıtan öznel bir yaklaşım benimsediler. Aynı zamanda yaşanan ve algılanan eksenini tasarımla birleştirmeye çalışan mekân temsillerinin özünde yarattığı deneyimin, ebedileştirilen temsil mekânlarıyla gerilimli

ilişkisi bu kendisine dönük, sınırlarını tartışan öz-düşünümsel çerçeveyi hem beslemekte hem de ona dâhil olmaktadır.

Modern anlatının biçimsel ve içerik özelliklerine göre yapılan tanımlamalar; tarihsel olarak Alman Dışavurumcuları, Rus Montaj sinemacıları, Gerçeküstücüler, İzlenimciler ve Sembolistler, Film Noir sineması, İtalyan Yeni Gerçekçiler, Cinema-Verite, İngiliz Belgeselcileri, Amerikan Bağımsız sinemacıları, Yeni Dalga sinemacıları gibi sinema tarihinin belli başlı akımlarını kapsamaktadır. Sonuç olarak hem sinema hem de diğer sanat dalları, içinde buldukları gerçekliği sorgulayan, birbirini etkileyip dönüştüren anlatı kalıplarında ortaklaştılar. Bu anlatı ve temsil olanakları dönemin felsefi, toplumsal çerçevelerinden de yoğun olarak beslendi. Bu sorgulama zamanın, mekân üzerindeki yıkıcı etkisini, insanlığın tüm etkinliklerini parçalayan hatta onu yok ettiğini iddia eden radikal sonuçlar da doğurdu. Zamanın değişen görünümünün türdeş ve tekil bir uzamdan koparak değişen bilinç ve duygu hallerine göre nitel olarak birbirinden farklı çok sayıda uzama dönüşmesine sebep oldu. Lefebvre'nin (2014:243) sanatın ve sanatçının ulaşmaya çalıştığı yegâne amacın mekânsal pratiğin soyutlandığı mekân temsillerinin en uzak olan sembolik temsil mekânlarına yaklaşma çabası olarak belirttiği çerçeve; modern anlatının yeni karakterlerini insanlığın bu parçalanmış gerçekliğini ifade aracı olarak zaman ve bellek olarak ortaya çıkarmasına sebep oldu.

Tüm bu devrimsel dönüşümler geçmişin ve onun taşıyıcısı olan mekânın zaman tarafından parçalanışının izini sürdüler. Bu parçalanma geçmişle olan zihinsel ve dilsel bağları da zedeledi. Sonsuz bir şimdinin içinde devinen bireyin içinde bulunduğu süreç belleğin giderek parçalanmasına ve yok olmasına doğru ilerledi. Hatırlamak ve unutmamanın yani bellek sanatının temel dinamikleri bireyin; zaman ve mekânla kurduğu ilişkide saklıdır. Öznenin belleği zaman ve mekânla kurduğu ilişki çerçevesinde kendisini yapılandırır. Connerton (2012), Assmann (2015) ve Halbwachs (2007) gibi birçok yazarın üzerinde ortaklaştığı üzere hatırlamak ağırlıklı olarak sabit bir mekân kavramıyla sıkı sıkıya bağlyken, unutmak ise zaman ile ilişkilendirilen bir durumdur. Dolayısıyla bellek sanatını etkileyen temel çerçeve bireyin kendi öznel koşullarından ziyade içinde bulunduğu mekân ve zamanla kurduğu toplumsal ilişkide saklıdır. Bu ilişkiyi etkileyen, dönüştüren her türlü etken bireyin belleğini de etkiler. Mekânsal ilişkileri zaman tarafından sürekli parçalanan modern öznenin belleği tam da bu nedenle daha çok unutmaya yatkındır. Connerton (2012:14), bu unutkanlığın tarihsel sürecini şu şekilde özetlemektedir: Klasik kültürde belleğin mekânsal düzlemi sistematik bir retoriğe dayalıdır. Dil, iletişim, mekân arasındaki güçlü bağ zaman kavramının tanımlarıyla pekiştirilmiştir. Ortaçağda yeni bir retorikle şekillendirilen "bellek sanatı" Rönesans'tan matbaanın icadına kadar olan süreçte sürekli bir gelişme göstermesine rağmen on sekizinci yüzyıldan itibaren bellek mekânsal bir çöküş dönemine girmiştir. Connerton'un özetlediği sürecin gerçekliğin temsil süreci ve anlatıyla girdiği ilişki estetik tarihinin temel sorunsalı olarak belirginleşmektedir. İlk dönem modernin sanat akımlarında vurgulanan çoklu zaman ve mekân deneyimiyle yaşanan deneyimin ana karakteristik öğelerinin zaman ve bellek olarak belirginleşmesinin altında yatan temel neden olarak düşünülmelidir. Bu durum; içinde yaşanan çağla bağ kurmakta zorlanan bireyin yani modern öznenin, moderniteye özgü yoğun bir unutmama, hatırlayamama haliyle boğuşarak kimliğinde yaşadığı bunalımı doğurmaktadır. Bellek yitiminden kaynaklı olarak, hatırlama ve bellek saplantısının ortaya çıktığı da bir gerçektir (Huyssen, 2006:7). Özellikle

soykırım, savaş deneyimlerinin travmatik yapısından kaynaklı gibi görünen bu durum kapitalist modernitenin yıkıcı bir ürünü olarak da yorumlanmalıdır. Bu yıkıcı etkiyi mekân ve zaman deneyimi üzerinden Connerton (2012:15), şu şekilde açıklamaktadır:

"Modemiteye özgü unutkanlığın başlıca kaynağının, toplumsal yaşamı yerellikten, insani ölçeklerden ayıran süreçlerle ilişkilendirilebilir olduğudur: insanüstü hız, akılda tutulamayacak denli büyük megakentler, emek süreciyle bağı kopmuş tüketicilik, kent mimarisinin kısa ömrü, içinde yürünebilir kentlerin ortadan kalkması... Modemitenin unutturduğu şeyler oldukça derin, geniştir; hayatın ölçüsünün insan olması, aşına olduğumuz toplumsal ilişkilerle örülmüş bir dünyada yaşayıp çalışma deneyimi... Ortak anılara dayanarak hayatın anlamı diye niteleyebileceğimiz şeylerde köklü bir değişimden söz ediyoruz. O anlam, modemitenin sunduğu yaşam alanlarında meydana gelen yapısal bir dönüşüm ile birlikte erozyona uğruyor.

Modern anlatının temel çerçevesini zaman, mekân ve bellekle kurduğu çerçeveyi belirginleştirdikten sonra, sinemanın modern anlatısını, Deleuze'un (1997) zaman-imgesini yaratan Yeni Dalga sinemacılarının genel özelliklerini vurgulamak çalışmanın dönemsel döngüsünü tamamlayacaktır. Yeni Dalga sineması tarihsel olarak 1958 ve 1964 yılları arasında Fransa'da ortaya çıkan bir kuşağı tanımlamak için kullanılmaktadır. Bu genç kuşak; Strauss ve Barthes'ın yapısalcı felsefesi, Andre Bazin'in çalışmaları, kendilerinden önce gelen İtalyan Yeni Gerçekçiler, Film Noir, Amerikan tür sineması, yeni-roman anlayışı gibi birçok kaynaktan beslendiler. Dönemin hükümetinin finansal yardımları ve teşvikleriyle, dış alanlarda çekimi kolaylaştıran hafif kameraların da ortaya çıkmasıyla sinema tarihindeki yerlerini aldılar. Kuşak birçok farklı yönetmeni kişisel biçim yaratma becerileri, her yönüyle yeni bir çerçeve yaratma ve kurumsal olana bir karşı başkaldırı girişimleri sebebiyle aynı akım içerisinde toplamayı başardı. Aralarında Claude Chabrol, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer gibi isimlerin bulunduğu *Cahiers du Cinema* ekibinin yanı sıra Alain Resnais, Chris Marker, Agnès Varda, yazar Alain Robbe-Grillet, Jacques Demy'den oluşan *Left Bank* grubu Yeni Dalga'nın öne çıkan yönetmenleri olarak nitelendirilmektedir (Neupert, 2016:91).

Yeni Dalga sinemacılarının sinema tarihine ve kuramına çok önemli katkıları bulunmaktadır. Klasik anlatı geleneğine bir başkaldırı olan bu akımı, kendinden önceki kuşaktan farklı kılan temel özellikleri modern anlatının doruk noktası olan anlatı kalıplarını yaratabilmeleridir. Bu çerçevede Kolker (2010:236); klasik anlatı kalıbını hem sinematografik öğelerin kullanımıyla hem de izleyici de yaratmayı başardıkları düşünsel deneyimle kırdıklarını vurgular. İzleyicinin deneyimini özdeşleşme deneyiminden kurtararak, Brechtien bir anlatı sayesinde izleyici için düşünsel bir özgürleşme sağladıklarının altını çizer. Gerçekliğin temsil sürecini düşünsel bir çerçeveye taşıyabilmek amacıyla sinematografik öğeleri çok farklı biçimlerde ve her yönetmenin kendi kişisel tavrını yansıtmasını sağlayabilecek kadar ustalıkla kullanmayı başarmışlardır. Hareket-ingenin hâkim olduğu sinema anlayışında kurgu yoluyla dolaylı yoldan aktarılan zaman kavramının, doğrudan temsilini mümkün kılan bu kuşak için Deleuze (1997) sinemada zamanı özgür bıraktıklarını vurgular. Aynı zamanda Yeni Dalga sinemacıları içinde buldukları savaş sonrası kuşağın politik atmosferinden yoğun biçimde etkilenmişlerdir. Yarattıkları başkaldırı, modern anlatının biçimsel özellikleri çerçevesinde politik ve eleştirel

bir tavrı da geliştirmelerini sağlamıştır. O dönem çekilen birçok filmin konuları dönemin güncel politik olaylarından esinlenmiştir. Genel olarak kapitalist modernitenin yarattığı yeni uzama eleştirel bir yaklaşım benimsemişlerdir. Yarattıkları etki ilerleyen dönemlerde birçok ülke sinemasında benzer bir sorgulamaya yol açan, tüm yenilikçi filmlerinin aynı adla anılmasını sağlamıştır: Çek Yeni Dalgası, İran Yeni Dalgası gibi.

Çalışmanın konusu olarak seçilen *Geçen Yıl Marienbad'da* ve *Hiroşima Sevgilim* filmleri

bu kuşağın önemli temsilcilerinden biri olan Alain Resnais'in iki önemli yapıtı olarak anılmaktadır. Bu yapıtların zaman, mekân ve bellek çerçevesinden irdelenmesi çalışmanın ana hedeflerindedir. Bu ekseninde yönetmenin; biçimini oluşturan sinematografik öğelerin kullanımında bu kavramları nasıl tartışmaya açtığının altı çizilecektir. Ağırlıklı olarak metin analizi yöntemiyle adı geçen kavramların her iki filmde de izleri belirginleştirilecektir. Her iki filmin anlatısının ilişkisel yapısı vurgulanarak yönetmenin biçiminin modern anlatıya yaptığı katkı netleştirilecektir.

### **Hatırlamanın ve Unutmanın İmkânsız Uzamı**

Alain Resnais, 1922 yılında doğmuş, 2014 yılında 91 yaşında vefat etmiştir. Yaşamının son dönemlerine kadar üretmeye devam eden, sinema dilinin sınırlarını farklı arayışlarla zorlayan bir yönetmendir. "Bir yönetmen olarak izleyici izleyiciyi şaşırtmaktan keyif alıyorum, tıpkı bir izleyici olarak şaşırtılmaktan hoşlandığım gibi. Ve malum, bir yönetmen kendi filminin ilk izleyicisidir" (Adair, 2010, <https://www.theguardian.com/film/2010/jun/22/alain-resnais-interview>)

Yeni Dalga film yönetmenleri arasında anılmasına rağmen Alain Resnais; Chris Marker, Agnès Varda, yazar Alain Robbe-Grillet, Jacques Demy ile birlikte *Left Bank* olarak adlandırılan ayrı bir grubun üyesidir. Bu grup kendi kişisel biçimlerini diğer Yeni Dalga yönetmen kuşağından belirli bir oranda ayırmış; fakat yenilikçi ve farklı denemeleri barındıran eksenleriyle bu kuşak içinde anılmışlardır. Sinema eleştirmenliği kökeninden gelen diğer gruptan ayrılan *Left Bank*, ağırlıklı olarak yeni roman ve fotoğraf sanatını da kapsayacak şekilde diğer sanat dallarıyla daha fazla bağlantılı ilerlediler. Bu kuşak kısa belgesel ve kurmaca çalışmaları nedeniyle belgeselle kurmaca arasında daha esnek bir dil yakaladı böylece sistematik olarak farklı sinema biçimlerini sorguladılar. Aynı zamanda özellikle Chris Marker ve Alain Resnais'in başından beri İkinci Dünya Savaşı'nın sinema kültürü çerçevesinde ilerleyerek, gerek içerik ve konu seçimlerinde gerekse savaşın yıkıcı deneyimin aktarılmasında savaş sırasında oluşan sinema kültürünün de bir parçası oldular (Neupert, 2016:90-92).

Küçük yaşlardan itibaren sinemaya ilgi duyan Resnais, bir süre oyuncu olmayı hedefledikten sonra kurgu okumaya başlar. Sinemanın zaman ile kurduğu ilişkinin en önemli öğelerinden biri olan kurgunun, ilerleyen zamanlarda Resnais'in sinematografisinde zaman ve bellekle ilgili sorgulamaları pekiştirdiği bir gerçektir. Agnès Varda'nın *La Pointe-Courte* (*Paralel Yaşamlar*, 1955) filminin kurgusunu da yapan Resnais, aralarında Van Gogh, Picasso, Goya, Gauguin gibi ressamın eserlerini ve sanat anlayışlarını içeren çok sayıda kısa ve belgesel çalışması yapar. Modern anlatı olanaklarını sorgulayan ressamın dönüştürdükleri zaman ve mekân algısını; filmin temsil düzleminde yine farklı biçim denemeleriyle ifade etmeye çalışan Resnais; şiirsel, dramatik, dinamik bir kurgu anlayışı için

siyah-beyaz bir çerçeveyi kaydırmalı çekimlerle harmanlamak, dış ses ve anlatıcının yabancılaştırıcı etkisi gibi birçok arayışı erken dönemlerinde gerçekleştirir. Böylece klasik anlatı tarzından sıyrılarak seyircide düşünsel bir eksen yaratmayı hedeflemektedir. Farklı kurumların kendisine sipariş olarak verdiği birçok kısa ve belgesel yapan yönetmen, Chris Marker ile birlikte çalıştıkları *Les statues meurent aussi* (*Heykeller de Ölüyor*, 1953) filminde kolonyalist Avrupa'nın Afrika sanatından geriye bıraktığı yıkımı eleştirir ve kapitalist modernite tarihinin yuttuğu koca bir uygarlıktan geriye sadece kötürüm bedenlerinin kaldığını vurgular. Jean Cayrol ile birlikte çalıştıkları, *Nuit et brouillard* (*Gece ve Sis*, 1956) filminde Holokost sırasındaki bir toplama kampını; arşiv görüntüleri, dış metin ve savaş sonrası kamp görüntüleriyle kurgulayan Resnais, soykırım, kitlesel imha gibi tarihsel travmaları kapitalist modernitenin bir ürünü olarak eleştirel bir biçimde sorgular. Her iki filmde sipariş üzerine yapılmalarına rağmen, Resnais'in ve dönemin muhalif ve eleştirel çerçevesini barındırır. *Gece ve Sis*, o yıl gösterileceği Cannes Film Festivali'nde yarışma dışı bırakılıp özel gösterim programına alınır; filmdeki kampları bekleyen Fransız asker görüntüsü devlet tarafından sansürlenmiş film ancak o sahnenin filmde çıkartılması şartıyla gösterilir. *Heykeller de Ölüyor*, adlı filmine Cannes film festivalinden sonra sansür uygulanır ve uzun süre gösterim ve dağıtım şansı bulamaz (Wilson, 2006:22-24).

Sonuç olarak Resnais'in ilk kısa ve belgesel çalışmalarından kurmaca dönemine kadar benzer bir yaklaşımla ele aldığı tutarlı bir auteur tavrı bulunmaktadır. Resnais kapitalist moderniteyi, onun yarattığı yıkımın travmatik izlerini her daim sinemasında irdeler. Bu çerçevede modern anlatı kalıplarının zaman ve belleği öne çıkaran yaklaşımını benimsediği gibi, sinemanın giderek artan modern araçlarını, zaman ve mekâna yönlendirdiği farklı biçimsel denemelerini sinemasında çekinmeden kullanır. Böylece izleyicinin izleme deneyimini zihinsel bir aşamaya taşımakta, dönüşen zaman ve mekân algısının sinematografik temsil olanaklarına çeşitlendirmektedir. Böylece döneminin mekânsal pratiklerinden beslenen ve soyutlanan mekânsal temsillerin, estetik epistemolojinin temsil mekânlarıyla olan çelişkili halini birçok farklı düzlemde sorgulamayı denemektedir. Bu nedenle Deleuze tam da bu noktada Resnais'yi çağdaşı olduğu Yeni Dalga sinemacılarından ayırarak onun bir 'beden sinemasından' çok entelektüel bir 'beyin sineması' yaptığını belirtir (1997:204). Yönetmenin sinematografik analizi çerçevesinde seçilen filmlerin mekân, zaman kullanımlarının; kurgu, görüntü yönetimi, oyuncular ve diyaloglar yoluyla izleyicide yaratmaya çalıştığı anlam katmanlarının bütünsel bir değerlendirmeyle ele alınması gerekmektedir. Böylece yönetmenin içinde bulunduğu kuşağın etkileriyle yapılandırılan biçimi de belirginleşecektir.

Çalışmanın konusu olan *Geçen Yıl Marienbad'da* ve *Hiroşima, Sevdim* filmleri de Resnais'in en öne çıkan kurmaca yapımları olarak benzer bir yaklaşımı ve düşünsel ve eleştirel çerçeveyi barındırmaktadır. Filmlerin değerlendirilmesi sırasında modernitenin dönüştürdüğü zaman ve mekân algısının Resnais'in sinematografisine nasıl yansıdığı tartışılması amaçlanmaktadır. Bu eksende dönüşen modern anlatının biçimsel özelliklerinin altı çizilerek özellikle hatırlamak ve unutmak yani bellek deneyimini nasıl eleştirel bir gözle yorumladığı irdelenecektir. Wilson (2006:1), yönetmenin sinemasını kişisel ve kolektif bellek deneyimi üzerine yapılandığını, neyi nasıl hatırladığımızı ve unuttuğumuzu sorguladığını ve bu deneyimi nasıl biçimlendirdiğimize odaklandığını belirtir. Bu odaklanma elbette soyut bir zaman deneyiminden ziyade mekânsal olanın içinde gömülü

olan zaman kavramı çerçevesinde gerçekleşmektedir. Bu sorgulamanın oluşmasında dönemin savaş ve savaş sonrası travmatik deneyimlerinin izleri oldukça belirgindir. Soykırım, sömürgecilerin katliamları, atom bombası, savaşın yıkıcı izleri gibi birçok tarihsel sürecin bellek üzerine yapılan sorgulamalarda önemli bir payı vardır. Sancar (2010), "unutma kültüründen hatırlama kültürüne" geçiştir; tarihin, ulusal kimlik ve belleğin manüpülâtif bir yolla yüzleşmek istemediği rahatsız edici bulduğu gerçeklikleri bastırmasından kaynaklı olarak, bir süre sonra yoğun bir hatırlama deneyimini "hafıza patlaması" olarak yaşadığının altını çizer. Bu eksenle sorgulayıcı iklimin gerçek bir yüzleşme deneyimine dönüşmesi için eleştirel bir çerçeveyi de barındırması zorunlu hale gelmektedir. Gerçek bir hesaplaşma ve yüzleşmenin gerçekleştirilmediği durumlar, daima dönem dönem kendini hem kolektif hem de bireysel bellekte tekrar gün yüzüne çıkaracaktır.

*Hiroşima Sevgilim*, atom bombası üzerine Resnais'ye sipariş olarak gelen bir filmidir. Resnais, yeni roman akımının yazarlarından biri olan Marguerite Duras ile birlikte kaleme aldıkları senaryoyu filme çeker. Hem yönetmenin hem de Duras'ın bu kadar büyük bir yıkımın gerçekten temsil edilip edilemeyeceği sorgulamasının filmin anlatı yapısında önemli bir payı vardır. Duras, felaketi gazetelerden öğrendikten sonra derin bir suskunluğa büründüğünü, birkaç sayfa dışında hiçbir şey yazamadığını belirtir ve ekler: "Hiroşima'yı ismarlamamış olmasalardı, Hiroşima üstüne de bir şey yazmazdım, ve yazdığım da görüyorsunuz, Hiroşima'daki korkunç sayıda ölüme karşı ben, kendi uydurduğum tek bir aşkın ölümünü koydum" (aktaran Öperli, 2014:65).

Resnais, *Hiroşima Sevgilim* filminde barış konulu bir film için Hiroşima'da bulunan Fransız bir aktrist ile Japon mimarının 24 saatlik ilişkisini konu edinir. Japon mimar Hiroşima'daki atom bombası felaketinde ailesini yitirmiştir. Fransız aktris ise 2. Dünya Savaşı'nın son günlerinde Alman bir askerle Nevers şehrinde yaşadığı ilişki nedeniyle hem ailesi hem toplum tarafından cezalandırılmıştır. Ailesi onu bir mahzene kapatır, orada aklını yitirecek kadar yoğun bir travma yaşar. Her ikisi de evli olan çiftin yaşadıkları kısa süreli ilişki bir bellek deneyimine ve yolculuğuna dönüşür. Biro (2011:108); belleğin zıtlıkların alanı olduğunu belirtir ve *Hiroşima, Sevgilim* filmindeki karakterlerin hem unutmama hem de anımsama deneyimlerinin acı dolu işleyişinin onun temsil sürecini de değişken bir yapıya büründürdüğünün altını çizer.

Tüm film boyunca iki karakterin belleklerdeki acı deneyimlere vurgu yapan Resnais tüm bu süreci Hiroşima ve Nevers şehirleri üzerinden bize gösterir. Karakterlerin belleğindeki izler sanki tek bir mekânmuşcasına iki şehir arasında eşzamanlı bir kurguyla anlatılır. Böylece kameranın bir hareketiyle Hiroşima ve Nevers arasında şiirsel bir biçimle salınırız. Hiroşima'nın 1959 yılındaki hali, atom bombasının atıldığı sıradaki haber görüntüleri, müzenin görsel dökümanları, Nevers'in görüntüleri ve kadının yaşadığı deneyimin hatıralarıyla harmanlanır. Atom bombasını protesto eden haber görüntüleriyle onu temsil eden filmin çekimleri birleşir. Filmin kendi zamanında ve mekânında gerçekte birbirine yakın olmayan Hiroşima ve Nevers, nehirler arasındaki kaydırmalı çekimle yumuşakça birbirine bağlanır. Karakterlerin travmatik deneyimleri, Hiroşima ve Nevers şehirlerinin belleğine bağlanır. Savaş ve atom bombası gibi insanlık tarihinin yıkıcı deneyimleri karakterlerin travmalarının yıkıcı izleriyle birleşir. Böylece çok uzamlı eş zamanlı bir anlatı dili yakalanır. *Hiroşima, Sevgilim* filminin zaman katmanları mekânlar,



karakterlerin beden parçaları, belleklerdeki izlerin diyaloglarıyla yeniden biçimlendirilir. Mekânların ve bu mekânlar içindeki öznelere aktarımı hem Bruno'nun (2018:62) vurguladığı gibi arkitektonik bir yapı içerir-ki bu mekânsal temsil düzleminde değerlendirilmelidir. Hem de iki öznenin, iki sevgilinin karşılaşması Deleuze'un (1997:116-118) da belirttiği gibi insanlık tarihinin belleği olarak karşımıza çıkar-ki bu eksenden bakıldığında filmin zamansal boyutu varoluşun temsil mekânlarına ulaşma çabası olarak görülmelidir. Böylece hem mekânsal hem de zamansal olarak birbirine gömülü olan mekânsal temsil ile temsil mekânlarının gerilimli yapısı; kişisel ve kolektif olanın birleşimi aracılığıyla filmin kendi zamanı Hiroşima ve Nevers'in geçmiş ve şimdiki zamanları gibi katmanlarla buluşarak; filmin geniş zamanına ustaca yayılarak kendini gerçekleştirmektedir.

Filmin yapısı Linda Williams'ın (1976) belirttiği gibi eğretilen bir dille anlatısını oluşturur. Kurgusu çağrışım yoluyla şiirsel olarak ilerler böylece dramatik bir etkiden çok düşünsel bir deneyim yaratır. İki felaketin yıkıcı etkisinin gerçekte olduğu haliyle temsilinin imkânsızlığını sorgular böylece yüz binlerce insanın öldüğü, sakat kaldığı bu travmaya sebep olan kapitalist ekonomi politığı karşı yüzleşmeye dayalı eleştirel bir çerçeve yaratır, böylece Lefebvre'nin (2014) vurguladığı mekânda saklı olanın, gizlenenin eleştirisini de yapmaktadır. Nichanian (2011:32-33)., soykırım ve felaketten kurtulanların; hayatta kalmak için inkâr ettiklerini; soykırım ve felaket gibi insanlık onurunun ayaklar altına alındığı, çaresizce insanlıktan dışlandıklarını hissettikleri bir anın dilsel bir edim yoluyla ifade edilemeyeceğine inandıklarını belirtir ve sorar: "Gerçekten de tanıklık etmenin imkânsızlığına nasıl tanıklık edilir? Sadece tanıklığın ötesindeki bir dilsel edim, tanıklık etmenin imkânsızlığına tanıklık edebilir. Bunun dilin sınırında konumlanan bir dilsel edim olması" gerektiğini vurgular. Sonuç olarak Hiroşima ve Nevers unutmamanın imkânsız olduğu bir uzama dönüşerek yeni ve eleştirel bir anlam kazanır.

1959 yılında ilk defa Cannes'da gösterilen film oldukça ses getirir. Resnais anlatıyı oluştururken, karakterlerinden uzaklaşarak, onların arayışlarını ve zihinsel çerçevelerini mekân ve zaman deneyimiyle somutlaştırmaya çalışır. Klasik anlatının olay örgüsüne dayalı biçimini tamamen dönüştüren film, harekete dayalı anlatıyı zaman-mekân ve karakterlerin belleği üzerinden yeniden kurar. Böylece unutmak ve hatırlamak gibi soyut görünen konuları anlatının merkezine koyar. Bunu da mekân ve zaman katmanlarının belleğin temsil edilmesinde oynadığı işlevsel rol üzerinden biçimlendirir. Bu sayede açık uçlu bir biçimi oluşturur. Kovács (2010:319), modern anlatının erken ve geç dönemleri arasındaki sınır filmi olarak belirlediği *Hiroşima, Sevgilim'in* modern anlatıyı başlattığını, yönetmenin bir diğer filmi olan *Geçen Yıl Marienbad'da* filminin de ikinci dönemi hızlandıran bir etki yarattığını vurgular.

*Geçen Yıl Marienbad'da* filmi 1961 yılında ilk gösterimini yaptığı Venedik Film Festivalinden Altın Aslan ödülüyle döner. Filmde eski ve görkemli bir oteldeki bir yabancı evli bir kadını kendisiyle kaçmaya ikna etme çabalarını, geçmişte kendisiyle yaşadığı ilişkiyi kadına sürekli hatırlatmaya çalışmasını izleriz.

Lefebvre (2014:35); kapitalist modernitenin fiziksel ve toplumsal mekânları dönüştürürken aynı zamanda zihinsel, bedensel ve felsefi mekânları da etkisi altına alarak kapsamını yaygınlaştırdığının altını çizer. Bu kapsamlı yapının tüm veçhelerini irdelemek

için "teorik (epistemolojik) olandan pratiğe, zihinselden, toplumsala, filozofların mekânından nesnelere işi olan insanların mekânına" bağlı bir değerlendirmenin önemli olduğunu belirtir. Böylece her türlü "felsefi-epistemolojik mekânı fetişleştirerek, zihinsel mekânın fiziksel ve toplumsal mekânı kapsayan" (2014:37) bir eksene sıçramalı olarak çıkartılmasını onaylamadığını özellikle vurgular. Bu nedenle filmin tek mekânı olan Marienbad otelinin tarihçesini ve mekânsal temsilini kısaca özetlemek yerinde olacaktır. Mirjam Zadoff (2012), *Next Year in Marienbad: The Lost Worlds of Jewish Spa Culture* kitabında değindiği gibi filmde tek mekân olarak kullanılan Marienbad; Marienbad-Carlsbad- Frederiksbad bölgelerinde bulunan ağırlıklı olarak Yahudi sermayesi ve kültürel kimliğiyle oluşturulmuş kaplıca otellerinin oluşturduğu bir yerdir. Filmin çekimleri doğrudan orada gerçekleştirilmemiş olsa da mekânın tüm özellikleri filmin mimari ve mekânsal düzenlemesinde temel alınmıştır. Zadoff, kitabında; 1900'lerin başından 2. Dünya Savaşına kadar başta Avrupa burjuvazisi olmak üzere modern dönemin farklı entelektüel ve popüler simalarını da ağırlayan bölgenin ve otelin detaylarını açıklarken; otellerin mimari detaylarının düzenlenişine ve burjuva yaşantısı için kültürel önemine değinir. Barok üslupla döşenmiş iç mekânlar, aynalı uzun koridorları, modernist bahçe düzenlemeleri dönemin burjuva sınıfının ruhunu okşayan bir alandır. Burjuva bireyi, gerçek gündelik hayatın kentsel uzamdaki karmaşası ve çelişkilerinden uzaklaşarak, kendine bir boş zaman mekânı oluşturur. Bu nedenle Zadoff, bu alanı heterotopya olarak tanımlar. Özellikle modernist bahçe düzenlemesi birincil doğanın sistematik olarak kontrol altına alındığı, akılcı, tek biçimli, çok açılı kübik bir düzenlemeye sahiptir. Dolayısıyla tüm bu detaylarıyla Marienbad hem Avrupa'nın kültürel belleği için sembolik değeri olan hem de modernitenin yaşanan deneyimini içeren mekân temsilinin ilk dönem özelliklerini barındıran ve Resnais'in bilinçli olarak tercih ettiği bir mekândır.

*Hiroshima, Sevdiğim'den farklı olarak Geçen Yıl Marienbad'da*, tek bir mekânda geçer. Film boyunca; erkek karakter, evli olan kadın karakteri geçmişte yaşadıkları bir ilişkinin varlığına ikna etmeye çalışır. Erkek karakter birlikte kaçmak için birbirlerine söz verdiklerini ve yaşadıkları günleri kadına hatırlatmak için oldukça yoğun bir çabanın içine girer. Filmde, bu mekânda karşılaştığı vurgulanan iki insanın hatırlama deneyimlerine tanıklık ederiz. Resnais bu hatırlama deneyiminin önemi konusunda izleyiciyi farklı bir eksene sürükler. Filmin başında bu ilişkinin varlığının dramatik bir öge olarak kurgulandığı izlenimi yaratılsa da film ilerledikçe izleyicinin algısı; öykü ile olay örgüsü arasındaki farkın ortadan kaldırılmasıyla düşünsel bir çerçeveye evrilir. Godard, bu düşünsel çerçevenin izleyicinin otoriter ve bilmek isteyen egosunu kırdığını, izleyicinin izleme deneyimini zorlaştırarak ona düşünme fırsatı yarattığını belirtir (aktaran Wilson, 2006:6).

Resnais bunu gerçekleştirirken zaman ögesini birçok farklı biçimle ve her seferinde sıfırdan başlayacak şekilde kurgular. Karakterlerin mekân içerisindeki eylemleri bir donup, bir yeniden başlar. Wilson (2006:5) savaş sonrası Fransız sinemasında karşılaşılan karakterlerin dönemin travmatik izlerini taşımalarından kaynaklı olarak; uyuşmuş ve geçmiş deneyimlerine zincirli yapılarından dolayı donuk olduklarını vurgular. Resnais tam da bu nedenle karakterlerin fiziksel ve ruhsal olarak parçalanmış hallerinin doğrudan deneyimine değil, bu halin temsiline odaklanmaktadır. Bu nedenle film boyunca otelin koridorlarındaki insanlar, kadın ve erkek karakterin hareketleri bir donup bir başlar.

Kadının veya erkeğin eylemlerindeki devamlılık halleri olay örgülerine değil doğrudan zaman ögesine gönderme yapar. Zaman vurgusu hem mekânda saklı olanın vurgulanmasını hem de algılanan, tasarlanan ve yaşanan arasındaki gerilimi yansıtmak amacıyla ikili bir eksende kullanılır. Zaman, bir yandan otelin topografik harita olarak çizimlerinin gösterildiği modernitenin tasarlanan mekân temsilleriyle; dış sesin anlatisıyla birlikte sevgililerin aynı bahçede, koridorlarda her seferinde yeniden karşılaşma hallerinin yenilenecek yinelenmesiyle algılanan ve yaşanan mekânsal pratiğin karşıtlıkları olarak vurgulanır. Diğer yandan da karşıtlıklar küçük açı farklılıkları, paralel kurgular, değişen kostümler vb sinematografik yöntemlerle mekânda saklı olan ve sürekli yinelenerek açığa çıkan bir öge olarak özellikle belirgin bir hale getirilir. Tüm bu ikilik birleştiğinde farklı zaman dilimlerine ait anların yoğunlaşmalarını hissederiz. Filmin yinelenen sahneleri, uzun koridorlardan defalarca geçen kaydırmalı uzun çekimler, koridorlar boyunca aynadan yansıyan karakterler mekâna zamansal bir çerçeve ekler. Böylece mekân dokunacak kadar yakın, aynalardan yansıyanlar ise bir o kadar yankılı ve uzaktır. Dolayısıyla mekânın içinde saklı olan zaman ögesi eleştirel bir anlamlandırmanın yolunu açmaktadır. Resnais, egemen olanın soyutlayarak tarih temsiline indirgediği bireyin ve insanlığın yaşam zamanını ve onun içerdiği şiddeti görünür kılar. Bu sayede mekânda gizlenmiş bireyin gerçekte algıladığı yaşanan zamanı kendi gerçekliğine iade eder. Bu anlamlandırma çabası öznenin varoluşuyla ilgili temsil mekânına ulaşma çabasını imler.

Erkeğin dış sesinin anlattıkları sürekli yinelenir bir taraftan da küçük farklarla yenilenir. Kadının odasının, buluşmalarının detayları sürekli değişken olarak anlatılır. Anlatı Marienbad'ın uzamında çınlar, yankılanır ve her seferinde farklı bir olasılığa, gerçekliğe kapı aralar. Deleuze (1997:76); bunun gerçeklik ile onun temsili arasında hem geçirgen hem opak bir yapı oluşturduğunu vurgular. Film ilerledikçe tüm bu sinematografi, mekânın topografik temsili ve eklenen zaman katmanları anlatıyı dönüştürür. Mekânsal olarak Marienbad labirentvari bir dehlize; zaman sarmal bir döngüye sıkışır, erir ve yok olur. Geçmiş-gelecek şimdi genişleyerek yayılıp geçirgenleşir. Deleuze (1997:103), hareketsizlik, bloke etme, taş kesilme, sürekli tekrarlar aracılığıyla çınlayan bu uzamın; bir temsil stratejisi olduğunu belirtir. Böylece gerçek ile fantezi arasında salınan zaman katmanları, gerçeğin yinelenen temsilleri kristalleşerek gerçekliğin film boyunca tomurcuklanarak kendini çoğaltmasına sebep olur. Böylece hareket imge, çözülür ve zaman imgeye evrilir. Tarihsel ve felsefi olan ilişkiselliği, sinema tarihiyle birlikte kurulur. Sonuç olarak Williams'ın (1976) da belirttiği gibi *Hiroshima, Sevdim* bir metafora, *Geçen Yıl Marienbad'da* bir metonomi haline gelir.

Tüm bu biçimsel öğelerin planlanışı; olay örgüsünün, anlatının sınırlarını belirsizleştirir ve anlatıyı uzamda kaybeder. Filmin karakterleri giderek yabancılaşır ve öznelliklerini yitirirler. Kendi varoluşlarını anlamlandırmakta zorlanan karakterler giderek duyarsızlaşır. Bu eksenle ortaya çıkan sözcükler bir biçim ve form kazanır, Marienbad'ın uzamını bir düz değişmeceye dönüştürür. Bizler gerçeğin temsili olan bu uzamı duyumsar ve ona dokunacak hale geliriz. Böylece anlatı metninin dışında bir evrenin olmadığı bir uzam kurar. Bu uzamda varılmaya çalışan bireylerin parçalanmış halleri dönemin modern öznesinin yok oluşu olarak değerlendirilebileceği gibi; bir diğer taraftan bu yok oluş kapitalist modernitenin dönüştürdüğü uzamın bir ürünü olarak düşünülmelidir. Bu eksenle değerlendirildiğinde modern öznenin, oluşmasında ve kimliğini aktarmasındaki en anahtar edimlerden biri olan bellek zedelenmiştir. Agamben (2006:15-16); çağdaş insanın

deneyimleme ve deneyimleri aktarma yetisinden yoksun kaldığının altını çizer; Benjamin bu yoksunluğun travmatik olarak savaş ve sonrasında kaynaklı olduğunu vurgulasa da Agamben, günümüzde çağdaş insanın bu yıkımı ve yoksunluğu yaşamayı için büyük bir kentte rutin gündelik bir varoluşun artık yeterli olduğunu belirtir. Dolayısıyla, *Geçen Yıl Marienbad'da*, hatırlamanın imkânsız uzamına dönüşür.

## Sonuç

Sonuç olarak her iki film de kapitalist modernitenin ve onun iki farklı coğrafyadaki yüzünün temsilidir. *Hiroshima Sevdiğim* ve *Geçen Yıl Marienbad'da* filmleri bizler için belleğimizin tam da böyle parçalı, donuk, uyuşmuş giderek anlam yoksunluğuna saplanmış haline gönderme yapar. Bu halin içindeki özneye ayna tutar ve sorgular. Hem kolektif hem de bireysel bellek çerçevesinde; büyük felaketler ve rutin gündelik varoluşlar ekseninde bu sorgulamayı gerçekleştirir. Bu çerçevede rutin gündelik varoluşun anlamsız yineleyişinin büyük travmaların yıkıcı deneyimleriyle birleşmesi modern öznenin bunalımını yaratır. Kapitalist modernitenin yaşattığı bu yıkıcı deneyim temsil sürecinde de bir anlam arayışına ve anlamın giderek önemini yitirmesine ve kaybına denk düşer. Resnais, yapıtlarıyla unutkanın ve hatırlamanın imkânsız uzamlarını oluşturur. Bu süreci düşünsel bir çerçevede eleştirel bir perspektifle ele alır. Bu eleştirel perspektifi kurarken de modern anlatıyı dönüştürdüğü gibi Lefebvre'nin (2014) mekânın çok katmanlı eleştirisini yaptığı kuramsal çerçeveye sanat aracılığıyla yakınlaşır. Modern anlatının en yetkin örneklerini sunan Resnais, diğer taraftan moderniteye yönelttiği bu keskin eleştiri kalıplarıyla postmodern estetiğin temel dinamiklerine de kapı aralar. Kovács (2010:319-320), modernist sanat filminin gelişimini iki kola ayıran filmin *Geçen Yıl Marienbad'da* olduğunu vurgular. Aynı zamanda filmin tamamen kendine gönderme yapan, anti-anlatı yapısı kendinden sonraki postmodern dönemde giderek radikalleşen egemen bir üslup olarak belirginleştiğini belirtir. Anlatı dışında bir evrenin kalmadığı, teatral, derin perspektifli, sürekli yinelenen tekrarlar ve oyun vurgusuyla özellikle Peter Greenaway sineması üzerinde önemli etkiler yaratır. Peter Greenaway'in uzun yıllar işbirliği yaptığı görüntü yönetmeni Sacha Vicery'nin aynı zamanda *Geçen Yıl Marienbad'da* filminin de görüntü yönetmenidir.

Özetle Resnais, bir sonraki kuşağı da güçlü biçimde etkileyecek hatırlama ve zaman algısının sınırlarını zorlayan arayışların yönetmenidir. Bu arayışın etkileyici biçemi günümüzde bile gücünü korumaktadır.

## Kaynakça

- Adair, G. (22 Haziran 2010) "Alain Resnais: Vive la Différence". The Guardian. (<https://www.theguardian.com/film/2010/jun/22/alain-resnais-interview>)
- Agamben, G. (2006). Çocukluk ve Tarih. B. Parlak (Çev.) İstanbul: Kanat Yayınları
- Andrew, J.D. (2010). Büyük Sinema Kuramları. Z. Atam (Çev.) İstanbul: Doruk Yayınları
- Assmann, J. (2015). Kültürel Bellek. A. Tekin (Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Benjamin, W. (2002). Pasajlar. A. Cemal (Çev.Derl.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Berman, M. (2013). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. Ü. Altuğ, B. Peker (Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları

Best, S., Kellner, D. (2011). *Postmodern Teori*. M. Küçük (Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları  
Biro, Y. (2011). *Sinemada Zaman/Ritmik Tasarım, Türbülans ve Akış*. A.C. Altunkanat (Çev.) İstanbul: Doruk Yayınları

Bonitzer, P. (1995). *Bakış ve Ses*. İ. Yaşar (Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Bruno, G. (2018). *Atlas of Emotion*. London, New York: Verso Books

Connerton, P. (2012). *Modernite Nasıl Unutturur*. K. Kelebekoğlu (Çev.) İstanbul: Sel Yayınları

Deleuze, G. (1997). *Cinema 2: Time Image*. H. Tomlinson, R. Galeta (Trans.). Minnesota: University of Minnesota Press

Deleuze, G. (2014). *Hareket-İmge*. S. Özdemir (Çev.) İstanbul: Norgunk Yayınları

Elsaesser, T., Hagener, M. (2011). *Film Kuramı*. B. Soner, B. Yıldırım (Çev.) Ankara: Dipnot Yayınları

Halbwachs, M. (2007). *Kolektif Bellek ve Zaman*. *Cogito Düşünce Dergisi*, Sayı.50:55-76

Harvey, D. (2012). *Postmodernliğin Durumu*. S. Savran (Çev.) İstanbul: Metis Yayınları

Huyssen, A. (2006). *Nostalgia for Ruins*. *Grey Room*, Spring.23:6-21

Kern, S. (2013). *Zaman ve Uzam Kültürü*. A. Selman (Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları

Kolker, R. P. (2010). *Değişen Bakış: Çağdaş Uluslararası Sinema*. E. Yılmaz (Çev.) Ankara: De Ki Yayınları

Kovács, A. (2010). *Modernizmi Seyretmek*. E. Yılmaz (Çev.) Ankara: De Ki Yayınları

Lefebvre, H. (2007). *Modern Dünyada Gündelik Hayat*. I. Gürbüz (Çev.) İstanbul: Metis Yayınları

Lefebvre, H. (2014). *Mekanın Üretimi*. I. Ergüden (Çev.) İstanbul: Sel Yayınları

Neupert, R. (2016). *Fransız Yeni Dalgası*. L. Badley, R.B. Palmer, S.J. Schneider (Ed.). S. Yılmaz (Çev.). *Dünya Sinemasında Akımlar* (s.79-95) İstanbul: Doruk Yayınları

Nichanian, M. (2011). *Edebiyat ve Felaket*. A. Sönmezay (Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları

Nora, P. (2006). *Hafıza Mekânları*. M.E. Özcan (Çev.) Ankara: Dost Yayınları

Öperli, N. (2014). *Hiroşima Sevgilim*. *Altyazı Sinema Dergisi*, Sayı.138:65

Sancar, M. (2010). *Geçmişle Hesaplaşma: Unutma Kültüründen Hatırlama Kültürüne*. İstanbul: İletişim Yayınları

Williams, L. (1976). Hiroşima and Marienbad: Metaphor and Metonymy. *Screen*, Vol.17:34-39

Wilson, E. (2006). *Alain Resnais (French Film Directors)*. Manchester & New York: Manchester University Press

Zadoff, M. (2012). *Next Year In Marienbad: The Lost Worlds of Jewish Spa Culture*. W. Templer (Trans.) Pennsylvania: University of Pennsylvania Press

## 2000 Sonrası Türk Sinemasında Ailenin Belleğine Yolculuk: *Pandora'nın Kutusu ve Kelebekler Filmleri*

Gökhan Evecen\*

### Özet

Günümüz karmaşık ve hız dünyasında değişen/dönüşen toplum aile bireyleri üzerinde travmatik etkiler yaratmaktadır. Travmatik geçmişin gerek bireysel gerekse toplumsal bellek üzerinde kendini dayatan bir etkisinden söz edilmektedir. Bu anlamda travmatik geçmişle hesaplaşmanın bir yolu olarak anlatı ve onun bir türü olan sinema, bellek mekânı ve bellek aracı olarak işlev görmektedir. Türkiye'nin yapısal dönüşüme uğradığı belli konaklarda aile, toplumsal değişimden nasibini almakta ve bu durum sinemaya da yansımaktadır. Ailenin kutsal bir yapı olarak görüldüğü ülkemizde kurumun sarsılmasına yol açan sebepler Türk sinemasında genel olarak 2000'e kadar dışarıda aranmıştır. 2000 sonrasında aile kurumunun sarsılmasına sebep olan etmenler artık ailenin içerisinde aranmaya başlar. 2000 sonrası Türkiye'nin çekirdek ailedeki travmatik geçmişinin sinemadaki temsillerini farklı biçimlerde de olsa devam ettiği görülmektedir. Çalışmada aynı konuları ele alan yeni Türk sinemasının kurucu yönetmenlerinden Yeşim Ustaoglu'nun *Pandora'nın Kutusu* (2008) ve ikinci kuşak yönetmenlerden Tolga Karaçelik'in *Kelebekler* (2018) filmleri aracılığıyla ailenin travmatik belleğine yapılan yolculuk ele alınmaktadır. Bu anlamda filmler, aile, bellek ve yolculuk temaları altında betimsel analiz yöntemiyle çözümlenmiş ve birbirleriyle karşılaştırılmıştır. Çözümleme sonucunda içerik anlamında bu temaların pek çok yönden ortak kesişim noktaları yakalanmış, ayrıca yönetmenlerin kişisel belleklerinin filmlerine yansıdığı görülmüştür. Yönetmenlerin üsluplarının farklılığından kaynaklı olarak anlatım yapıları farklılık gösterse de günümüz insanının travmatik geçmişle hesaplaşmasında sinemanın etkin olarak kullanıldığı tespiti yapılabilmektedir. Her iki filmde, aile bireylerinin birbirleriyle hesaplaşmalarından, başladıkları yolculukların devam ettiğinden, ulaşılmak istenen geçmişe ulaşılmasa da geçmişe temas etmelerinden söz edilebilmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Aile, Bellek, Yolculuk, 2000 Sonrası Türk Sineması

\*ORCID: 0000-0003-4767-5040

E-Mail: gokhanevecen@gmail.com

DOI: 10.31122/sinefilozofi.681343

Geliş Tarihi - *Received*: 15.01.2020

Kabul Tarihi - *Accepted*: 15.05.2020

## Journey to the Memory of Family in Turkish Cinema After 2000: Pandora's Box and Butterflies Films

Gökhan Evecen\*

### Abstract

*The changing / transforming society in today's complex and speed world creates traumatic effects on family members. Traumatic past has an impact that imposes on both personal and social memory. In this sense, narration as a way of reckoning with the traumatic past and its kind, cinema, functions as a memory space and a means of memory. Turkey's host family in particular suffered structural transformation, taking its share of social change and this is reflected in cinema. In our country, where the family is seen as a sacred structure, the reasons leading to the shaking of the institution were generally searched abroad until 2000 in Turkish cinema. After 2000, the factors that caused the family institution to be shaken begin to be searched in the family. After 2000 the cinema represents the core of Turkey's traumatic past in the family is seen as continuing, albeit in different ways. In the study, the journey to the family's traumatic memory is discussed through the films of Pandora's Box (2008), one of the founding directors of the new Turkish cinema, which is addressing the same issues, and Tolga Karaçelik's Butterfly (2018), a second generation director. In this sense, the films were analyzed and compared with each other under the themes of family, memory and travel with descriptive analysis method. As a result of the analysis, common intersection points of these themes in terms of content were captured in many ways, and it was also seen that the personal memories of the directors were reflected in their films. Although the narrative structures differ due to the differences in the styles of the directors, it can be determined that cinema is used effectively in the reckoning of today's people with the traumatic past. In both films, it is possible to talk about the family members' reckoning with each other, the journeys they have begun to continue, and the past they have touched, even if the desired past is not reached.*

**Keywords:** Family, Memory, Journey, Turkish Cinema After 2000

---

\*ORCID: 0000-0003-4767-5040

E-Mail: gokhanevecen@gmail.com

DOI: 10.31122/sinefilozofi.681343

Received - *Geliş Tarihi*: 15.01.2020

Accepted - *Kabul Tarihi*: 15.05.2020



## Giriş

Şimdinin olanca hızıyla aktığı günümüz dünyasında, üreme - çocuğun toplumsallaşması - psikolojik sağaltım mekânı olan aile kurumu da hızlı bir değişim yaşamaktadır. Her büyük değişim - dönüşümün bireylere yansması farklı olabileceği gibi dönüşen aile yapısının travmatik yansmaları da her ailede farklı bir görünüm arz edebilmektedir. Bu açıdan bakıldığında aile, yaşanan travmatik anıların bir hesaplaşma mekânı olarak konumlanmaktadır.

Deneyimlerin kaydedilmesi, istendiğinde geri çağırılması ve dolayısıyla istenmediğinde geri çağırılmaması (seçme - ayıklama) süreçlerini kapsayan belleğiyle birlikte aile, bir toplumsal bellek mekânı olarak karşımızda yer almaktadır. Grubun ortak geçmişe ve değerlere, sembollere dayalı bir niteliğe sahip olması boyutuyla toplumsal belleği oluşturan sürecin travmatik deneyimlerinin aile bireyelerine yansması farklıdır. Çocukluk ile başlayan aile belleğinin mekânı olarak evin, kişinin o süreçlerde yaşadığı deneyimlerle birlikte zihinde anlamlandırıldığı görülmektedir. Hatırlama araçlarından mekân, belleği tetikleyebilme ve geçmişi daha somut hatırlayabilme imkânını taşımaktadır.

Geçmişin bugünün önüne geçmesi olarak tanımlanabilecek travmanın, yarattığı fiziksel ya da ruhsal tahribatın iyileştirilmesinde anlatının işlevsel bir nitelik taşıdığı görülmektedir. Gerek bireysel gerekse de toplumsal bellek bağlamında geçmişle yüzleşmenin yarattığı sağaltım, bireyin şimdiki zamanını ve gelecek zamanını sağlıklı yaşayabilmesini sağlayabilmektedir. Belleğin işleyişine benzer biçimde sinemanın da kaydetme ve seçme işlemini gerçekleştirerek, yeniden inşa anlamında bireyin bilincine seslenebilmektedir.

Geçmişle hesaplaşmanın yaşanabilmesi için şimdiden geçmişe bir yolculuğa ve bu yolculukta kullanılacak araçlara gereksinim duyulmaktadır. Fiziksel ya da felsefi anlamda bir yerden başka bir yere yolculuk etme, kişinin düşünme pratiklerini de etkilediğinden geçmişle yüzleşme anlamında kişiye daha çok zaman tanımaktadır. Bu yolculuğa çıkış ve yolculukta geçmişe temas etme anlamında telefon, ses kayıtları, filmler, mektuplar, kişilerin kullandığı eşyalar gibi bir dizi duyumsallaşabilecek nesnelere aracılığıyla bireyin geçmişe yolculuğu daha somut ve daha hızlı gerçekleşebilmektedir.

1990 sonrası Türk Sinemasına bakıldığında Asuman Suner'in (2006) *Hayalet Ev* olarak vurguladığı üzere geçmiş denene hayalet, ülkemiz bireyinin dünyasını sarmalamaktadır. Kimlik, aidiyet, bellek olarak açıldığı kavramlarla Suner, yeni Türk Sinemasının, bu kavramlar etrafında gezindiğini söylemektedir. 2000 sonrası dönemde de benzer konuların sinemada sıkça ele alındığı görülebilmektedir. Buna yönelik olarak çalışmada konu anlamında birbirine çok yakın, son dönem Türk sinemasından seçilmiş *Pandora'nın Kutusu* (Yeşim Ustaoglu - 2008) ve *Kelebekler* (Tolga Karaçelik - 2018) filmleri amaçlı örneklem yöntemiyle seçilmiş ve aile, bellek ve yolculuk temaları altında çözümlenmiştir.

## Değişen – Dönüşen Toplumun Prototipi: Aile

Tolstoy'un *Anna Karenina* romanının girişinde yer alan söz, aile kurumunun kurumsal varlığına işaret eder: "Mutlu aileler birbirine benzerler, her mutsuz ailenin ise kendine özgü bir mutsuzluğu vardır". Tolstoy'un bu sözü, ailenin toplumsal bir kurum olarak ailenin çocuklarının toplumsallaşması ve bir prototip olarak toplumsal biraradalığın altını çizer. Aile, bu varoluşunu gerçekleştirebildiği sürece aile bireylerinin mutluluğundan bahsedilebilir. Tersine durumda ise aile birliğinin çeşitli nedenlerden ötürü mutsuzluk tablolarından bahsedilebilir.

Modern dönemle beraber geniş aileden çekirdek aileye dönüşen yapıyla aile, toplumsal işbölümündeki farklılaşmaya paralel olarak daralma ve işlevlerinde belli başlı azalmalara doğru bir seyir izler (Aytaç, 2007, s. 73). Bu daralmanın bir sonucu olarak yeni aile yapısında ilişkiler daha yoğun yaşanır. Buradan yola çıkarak çekirdek ailenin çocuğun toplumsallaşması ve aile bireylerinin psikolojik sağaltımın sağlanması olarak söylenebilir (Zeybekoğlu Dündar, 2012, s. 50). Geleneksel aileye özgü işlevlerin modernleşmeyle birlikte modern kurumlara devredilmesiyle mahremiyet de alenileşerek daralmaya başlamıştır. Ebeveynler, günlerinin çoğu vaktini işte harcarken, çocuklar da kreşte veya okulda zamanlarını geçirmektedir. Arta kalan vakitlerde ise aile üyeleri kitle iletişim araçlarını kullanarak özel alan aileyi kamusal alana taşımaktadır (Turğut, 2017, s. 108).

Psikolojik sağaltım, devingen ve çok yönlü bir yapıya sahiptir. Sağaltımın gerçekleşemediği durumlara bakıldığında gerek toplumsal gerekse de aile bireylerinin çatışması yer almaktadır. Modern yaşam ile birlikte ailenin birçok işlevinin dışarıya taşınması ile daralan çekirdek ailede sorunlar daha yoğun bir şekilde yaşanır. Buna bağlı olarak eşlerden birinin arzu-isteklerinin eşi tarafından engellenmesi veya öyle düşünülmesi olarak tanımlanabilecek bir ikili çatışma doğabilmektedir. Aileye muhtaç olarak doğan ve büyüyen çocuğun ilk okulu ailedir. Çocuk ilk olarak, bilgi, duygu ve davranış kalıplarını ailede öğrenir. Bu süreç de aile içinde uygulanan sosyalleştirme amaçları, metotları ve üslupları ile belirlenir (Marshall'dan aktaran Bayer, 2018, s. 224). Çocuğun karakterinin oluşmaya başladığı zamanlarda aile içi sorunlarla karşılaşması gelecekteki yaşamını da derinden etkileyebilmektedir. Bu durum, toplumun prototipi olan ailenin, sadece olumlu olarak görünemeyebileceğinin de kanıtını taşımaktadır.

Son yüzyılda dünyanın pek çok yerinde olduğu gibi Türkiye'de de çoklu ve doğrusal olmayan modernleşme eğilimleri anlamında nüfus artışı sektörel dağılım, doğurganlık seviyesi, sosyal güvenlik, kadının toplumsal konumu, zihniyet yapısı gibi pek çok sosyodemografik anlamda dönüşümler yaşanmıştır (Koç, 2014, s. 24). Türkiye İstatistik Kurumunun 2018 yılında yaptığı araştırmaya göre 23.221.218 hanenin 15.173.997'sinin (% 65,35) çekirdek aileden oluştuğu raporlanmıştır (TÜİK, 2018, www.tuik.gov.tr).

Aytaç (2007, s. 10), mahallenin komşuluk ilişkileri, dayanışma kültürü, yüz yüze insan ilişkileri yapısından bir toplama alanına döndüğünü ifade eder. Buradan yola çıkarak Yaşartürk'e göre (2014, s. 11) bu durum, ailenin dış dünyaya güvensizliğinin bir sonucu olarak kendi içine kapandığını göstermektedir. Öte yandan Uçar İlbuğa, aile kurumumuzun bir taraftan küreselleşme, teknoloji ve çoklu medya dünyası ile yerellik ve gelenekselliğin

eşit oranda ağırlık kazandığı bir toplumun içinde yaşamakta olduğumuzun altını çizer (2012, s. 7-35). Gerek dünyada ailenin geçirdiği dönüşümün gerekse de ülkemizin bulunduğu yapısal durumdan kaynaklı olarak ailenin yaşadığı değişimin olağanüstü olduğu söylenebilir. Ailenin yaşadığı bu olağanüstü değişimlerin yansıması sanatsal bir ifade alanı olan sinemaya da yansısını bulmaktadır.

### **Bastırılanın Geri Dönüşü Olarak Travmatik Bellek**

Deneyimlerin kaydedilmesi, saklanması ve geri çağırılması olarak değerlendirilen belleğin unutmayı da kapsadığı göz önünde bulundurulmalıdır. Öyle ki bireyin hatırlama edimi seçici bir eylem olduğundan unutmama edimini de seçici olarak yaptığı sonucu çıkarılabilmektedir. Bu anlamda bellek süreçlerinin kurgusal bir yapıya sahip olduğunu belirtmek gerekmektedir. Nitekim Göle, hatırlamanın bellekte çok yönlü olarak saklandığını ve hatıranın şimdiki zamanla ilişkisinin zaman ilerledikçe zayıflayıp koptuğunu belirtir. Bundan dolayı da anımsama süreci düşlemlerimizle yakından ilişkili olabilmekte, olgunun çeşitli kaynakları gittikçe tek kaynağa doğru evrilebilmektedir (2007, s. 29). Kişisel bir evrende işliyor gibi görünen bu sürecin psikoloji alanından sosyoloji alanına doğru da kayması zaman almayacaktır. Toplumsal bellek kuramının öncüsü, Durkheim'in öğrencilerinden Maurice Halbwachs, her ne kadar bireyde gerçekleşmiş olsa da anımsamaların ve unutmaların toplumsal bir çerçeve içinde inşa edildiğini öne sürer. Doğrudan ya da dolaylı olarak bağlı olduğu topluluğa ait olan bireyin bellek süreci bir bilinç halinde gerçekleşir (2017).

Başaran İnce'ye göre toplumsal bellek bir tarih değildir ama her iki bellek de birbirinden bağımsız değildir. Tarihsel bellek, geçmişte birebir deneyimleyenler değil dolaylı olarak -dinleyerek, okuyarak, anma törenlerine katılarak- öğrenilen bir bellek çeşididir ve geçmiş, sistematik bir biçimde ele alınır. Toplumsal bellekte ise geçmişin, grubun bireylerinde yarattığı izlerin nesilden nesile aktarılmasıdır (2010, s. 14).

Bireyin toplum içindeki diyalektik bağdan oluşan anımsama-unutma sürecini derinden etkileyen travma kavramına değinmek gerekmektedir. Travma, insanın beklemediği olaylara ve durumlara tanık olması veya bunları yaşaması sonrasında şu anki fiziksel ve ruhsal sağlığını olumsuz etki etmesidir (Herbert'ten aktaran Becerikli ve Boz, 2019, s. 345). Bellek gibi travmalar da bireysel ve toplumsal olarak biçimlenebilmektedir. Toplumsal bellek gibi toplumsal travmalar da topluluğa ait bireylerce deneyimlenir. Her bireyin kendine göre deneyimlediği toplumsal travmalara bakıldığında bellekle ilintili olarak ele alındığı görülmektedir. Sancar'a göre 1980'lerle beraber "hafıza patlaması", "hafızanın başkaldırısı" "hafızanın intikamı", "hafıza konjonktürü" gibi söylemler, yeni paradigmanın oluşmaya başladığını kanıtlamaktadır. Dünyanın pek çok yerinde yaşanan radikal toplumsal değişimler, toplumların kendi geçmişlerini ele almaya başladıklarını ve "geçmişle hesaplaşma" kavramının merkezi bir tartışma argümanı haline gelmiştir (2016, s. 19).

Bastırılanın geri dönüşüne işaret eden bu kavram, unutmama, unutturma ve bastırma eylemlerinin yerine hatırlama, hatırlatma ve hesaplaşma eylemlerini koymaktadır. Eduardo Galeano'nun *Tepetakkak. Tersine Dünya Okulu* adlı romanına atıfta bulunan Sancar, İspanyolcada *hatırlamanın* birkaç asır öncesine değin *uyanmak* kelimesiyle eş anlamlı olarak

kullanıldığını ve günümüzde de Latin Amerika'nın bazı kırsal coğrafyalarında bu kullanımın devam ettiğini aktarır (2016, s. 60). Küresel bir anlayış haline gelen geçmişle hesaplaşma, toplumların olduğu kadar bireylerin de ihtiyacıdır. Özmen'e göre hatırlama eylemi, mağdurun, yaşadığı travmanın etkisinden kurtulmanın dolayısıyla özgürleşmenin adıdır. (2005, s. 174). Travmaların şimdiki zamanda bireyi sarmalamasına son verme ancak geçmişle yapılacak hesaplaşma ile mümkün görünmektedir. Gerd Hankel, soykırımların yaşandığı Ruanda'da sokaklarda asılı afişlerde şu ibarelere dikkat çeker: "Hakikat sağaltır", "yaptıklarımızı itiraf etmek, gördüklerimizi anlatmak, yaralarımızı iyileştirir." (aktaran Sancar, 2016, s. 107).

Hangi bellek türü olursa olsun olayların kişinin veya grubun belleğinde yer alabilmesi için temel olarak mekâna ve zamana ihtiyaç duyulmaktadır (Assman, 2001, s. 42). Harvey, bellek mekân ilişkisinde "ev"e vurgu yapar. Bireyin ilk deneyimlerinin ve imgelemlerinin olduğu ev, hatıraların başat mekânıdır (2010, s. 245-246). Zihinde soyut bir yaşamı anımsatan çocukluk, yaşanan yerdeki anılarla bir olan eşsiz bir dönemdir ve bilinçaltı, çocukluğa ait olan yere sürekli olarak gidip gelmektedir (Cooper 1995'ten aktaran Öymen Özak ve Pulat Gökmen, 2009, s. 149). Bireyin ve ailenin yaşam alanı ev, fiziksel bir yapı olmasından öte içinde yaşanan deneyimler anlamında güven ve mutluluğun inşa edildiği bir yer olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle travmatik aile geçmişinin hatırlanmasında ve onunla yüzleşilmesinde ev, bir bellek mekânı olarak sürecin merkezindedir. Ev, içinde yer aldığı nesnelere dolayısıyla kişiyi geçmişe hızlı bir şekilde ulaştırmakta dolayısıyla geçmişle bugün arasında bir bağ görevini üstlenmektedir.

### **Ailenin Travmatik Belleğinin Sinemaya İzdüşümü**

Travmayla baş etmenin etkin yollarından biri olan anlatı aracılığıyla birey, yaşadığını anlatarak rahatlar ve başkalarının travma anlatısı üzerine fikir yorma edimini geliştirir. Bir anlatı türü olan sinemanın başta görsel yönünün özelliğiyle birey, dün ve bugün arasında bir bağ yakalamaya yönelik olarak içsel yolculuğa çıkar. Bu bağlamda sinema ile bireyin bireysel ve toplumsal belleğinde etkinlik yaşanır. Zaman ve mekân sıkışmasını yaşayan günümüz bireyinin gelecekle ilgili tahayyülde bulunabilmesinin yolunun belleğin tazelenmesinden geçtiği aşikârdır. Assman'a göre bellek kültürel, sosyal ve zamansal anlamda etkin bir dizgeye sahiptir. Bu dizge, deneyimlerin canlı kılınıp tekrar inşa edilmesi, şimdiki zamana öyküler ve imajlarla başka bir boyut ekleme, dün ve bugün arasında gevşeyen bağın sıkışmasını sağlamaktadır (2001, s. 21).

Kaydetme, saklama, çağırma, silme gibi bilinçli eylemlerden hareketle sinemanın ontolojisinin belleğe benzerliğinden söz edilebilir. Bellek ile geçmişin saklanması ve gerektiğinde hatırlanarak şimdikiye getirilmesi söz konusudur. Aynı şekilde sinema da şimdinin görüntülerini çok yönlü kaydeder ve bir anlatı inşa etmek amacıyla istenmeyen görüntüleri atar, işine yarayacak görüntüleri seçerek bir araya getirir. Bellek geçmişle bugün arasında bir köprü görevi görerek bireyin yaşamını anlamlandırmaya katkıda bulunurken aynı şekilde sinema, imajlar yordamıyla oluşturduğu kurgusal evren sayesinde yine bireyin yaşamını anlamlandırmasına katkıda bulunur.

Filmin her şeyden önce tarih olduğunu söyleyen Ferro (1995, s. 32), filmin sadece içerik-biçimden ibaret olmadığını aynı zamanda toplumun yapısına dair nüveleri de taşıdığını söylemektedir. Buradan yola çıkarak aileyi temel alan filmlere bakıldığında toplumsal yapıya dair bir fikir de edinilebilmektedir. Abisel (2005, s. 77), Türk sinemasında ailenin yüceltilmesi, korunması gereken bir kurum olarak ele alındığını; ailede sergilenen birlik ve beraberliğin aslında toplumsal düzenin bir göstergesi olduğunu belirtir. Yine sinemamızda aile içi düzenin bozulmaması için gereken her fedakârlığın sağlanması teşvik edilebilmektedir.

Yaşartürk (2014, s. 11-12), Türk sinemasında çekirdek aile krizlerini ele aldığı çalışmasında aile yapısını bozabilecek tehlikeler olarak şu tespitleri yapar: *Kanun Namına* (Akad, 1952) filminde sebepsiz zenginleşme, *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ, 1964) ve *Acı Hayat* (Metin Erksan 1962) filmlerinde hızlı kentleşme, *Umut* (Yılmaz Güney, 1970) filminde yoksulluk, *Anadolu Üçlemesi* (Akad, 1973,1974,1975) filmlerinde göç, *Mine* (Atıf Yılmaz, 1982) ya da *Aaahh Belinda* (Atıf Yılmaz, 1986) filmlerinde kadınların cinsel özgürleşmesidir. 1990'lı yıllarla beraber yaşanan hızlı değişimlerin de etkisiyle ailenin düşmanı bu sefer kendisidir. Yavuz Özkan'ın 1995 tarihli *Yengeç Sepeti* ile Zeki Demirkubuz'un 2002 yapımı *İtiraf* filmleri aile temsiliinde yaşanan değişime dikkat çeken yapımlar olmuştur. Buradan yola çıkarak Türk sinemasında aile kurumunun sarsılmasına sebep olan etmenlerin toplumsal değişimde rol oynayan etmenler olduğu, dış etmenlerden iç etmenlere doğru bir değişimin gözlemlendiği tespiti yapılabilmektedir. Ailenin merkez konular arasında sıkça yer aldığı son dönem sinemamızda aileyi, travmaların, suçların, mutsuzlukların mekânı olarak temsil eden filmler, temsil boyutuyla aynı zamanda birer bellek mekânı olarak işlev görmektedir.

Sinemada bellek mekânı olarak temsil edilen mekânlardan taşra da ev gibi aidiyeti yansıtmaktadır. Taşra sadece sığınak olmasının yanı sıra kimi zaman da tekensiz, huzursuz bir yer olarak da karşımıza çıkabilmektedir. Merkezin dışında kalması özelliğinin yanında taşra, geleneğe vurgu yapan bir yer olarak modernleşmeyle birlikte yitirmeye başlayan toplumsal değerlere de vurgu yapar. Katı, değişime karşı yapısıyla yeni olana karşı bir görünüm arz eder. Türk sineması bağlamında değerlendirildiğinde taşra, genellikle karakterlerin bellek mekânı olarak temsil edilmektedir (Birincioğlu, 2016, s. 96) Diğer taraftan yaşam alanı bakımından aidiyet kurulması beklenen kentlere bakıldığında günümüzde huzur ve anılarla yüklü bir mekân olmaktan hızlıca uzaklaşmaktadır. Tetikte yaşamak zorunda kalınan ve ayakta kalmanın zor olduğu devasa kent İstanbul, tekensizlik, huzursuzluk, acı gibi olumsuz deneyimlerin yaşandığı bir mekân olarak sinemamızda başat mekân olarak yerini korumaktadır. Bu bağlamda gerek kent gerek ev, aidiyetin oluşmadığı mutluluğun olmadığı bir mekân olarak karşımıza çıkmaktadır (Balci, 2019, s. 718-719) Çalışmanın örneklemini oluşturan her iki filmde kent, 2000 sonrası Türk sinemasında yansıtıldığı gibi aidiyetsiz, mutsuz bir yaşam alanı olarak sunulmaktadır. Mekân, belleğin başat unsuru olması dolayısıyla çalışma açısından önem teşkil etmektedir.

Suner'e göre, 1990'larla birlikte sinemada azınlık bellekleri ve kimlik bağlamında bir bellek odaklı anlayış gelişmiştir. Bağımsız ulus aşırı sinema, göçmen sineması, sürgün sineması, diasporik sinema, aksanlı sinema, kültürlerarası sinema gibi farklı kavramlarla tanımlanan bu yaklaşım, sinemada tartışılan ana konulardan biri haline gelmiştir (2006, s.

257). “Aksanlı sinema”nın kuramcısı Hamid Naficy, bu tür filmlerin ortak özelliği olarak nostaljik veya bellek odaklı çok dilli anlatılar, kimlik merkezli politik duruşlar ve tarz anlamında benzerliklerin olduğunu iddia eder. Bu bağlamda ev, özlem, yurt, unutmama, hatırlama gibi öğelerin yanında en önemli tema yolculuktur. Belleği etkin kılan eylem anlamında yolculuk, bir yerden başka bir yere, günümüzden geçmişe veya günümüzden geleceğe imgelemde bulunma adına hatırlayan bireye geniş zaman aralığı sunar. Bu anlamda yolculuk, hesaplaşmanın yoğun olarak yaşandığı bir süreçtir. (Duruel Erkılıç, 2012, s. 74-75). Yolculuklar fiziksel olabileceği gibi hayali de olabilmektedir. Bu anlamda yolculuklar ülkeden kaçış, evi arayış ve içsel yolculuk olarak üç başlıkta ele alınmıştır. Yine yolculukla ilintili olarak otel, liman, havaalanı, bavul gibi aidiyetsizliği simgeleyen ara mekânların altı çizilmektedir (Naficy, 2001, s. 33, 5).

Aksanlı filmlerin önemli metaforlarından bazıları da araç olarak kullanılan mektup, fotoğraf, filmlerdir (Naficy, 2001, s. 24). Ses, görüntü, duyu nesnelere aracılığıyla birey, geçmişle daha somut ve derin bir bağ kurabilmektedir. Böylelikle şimdiki zamanda geçmişe doğru bir yolculuk gerçekleştirilebilmektedir. Belleğin işleyişine benzer biçimde sinema da inşa ettiği evrenle bireyi geçmişe doğru yolculuğa çıkararak şimdinin anlam kazanmasına katkıda bulunmaktadır. Yolculuğu sağlamaya yönelik olarak kullanılan araçların filmlerde etkin bir rol üstlendikleri görülmektedir. Film analizlerinde de görüleceği üzere belleğin öğeleri belirgin olarak kullanılmaktadır.

Film analizlerine geçmeden önce filmlerin yönetmenleri hakkında kısaca bilgi verilebilir. Türk sinemasında 1990’lardan itibaren başlayan değişimin kurucu yönetmenleri arasında sayılan Yeşim Ustaoglu, kimlik bağlamında etnik, kültürel, ekonomik, toplumsal cinsiyet alanından konularıyla dikkati çekmektedir. Ustaoglu’nun sinemasına bakıldığında Arslan şu başlıkları sıralamaktadır: İçe dönen yolculuklar, kişisel hikâyeler, özel mekânlar, ölüm, bellek, baba, açık uçlu son, özgün senaryo, sorgulama ve yüzleşme, kimlikler ve su (2010, s. 26). Kendine özgü dili ve içeriğe sahip olan yönetmenin hemen hemen tüm filmlerinde yolculuk teması vardır. Yönetmenin filmlerinde bitmek bilmeyen yolculukların aslında hep başa döndüğü söylenebilir. Yolculuklar sonrasında karakterlerin fiziksel ya da felsefi olarak dönüştükleri görülmektedir (Arslan, 2010, s. 102).

Yeşim Ustaoglu’nun filmografisine bakıldığında, ilk filmi *İz’de* (1994) yüzünü yok ederek intihar eden bir klarnetçi ele alınır. *Güneşe Yolculuk* (1999) filminde Doğu - Batı etnik kimliklerini, 1990’ların siyasal gündemlerini yolculuk üzerinden anlatılır. *Sırtlarındaki Hayatlar* (2004) belgeselinde Karadeniz kırsalındaki kadınların zorlu coğrafyada yaptıkları yolculuklar konu edilir. *Bulutları Beklerken* (2004) filmi, Karadenizli yaşlı kadının çocukluğunda yaşadığı göç ve mübadele üzerinden geçmişe uzanır. *Araf* (2012) filminde kadınlar ve ara mekânlar üzerinden umutlar, hayaller ve gerçekler işlenir. *Tereddüt* (2016) filminde ise farklı sosyo-ekonomik, kültürel koşullara sahip iki kadının yaşamını birbirine paralel öyküleriyle ortaya koyar (Uçar İlbuğa, 2018, s. 294).

Kuramsal anlamda farklılıkları net olarak ortaya konulmamış ikinci kuşak yönetmenlerin yer aldığı dönem, yakın dönem Türk sineması olarak adlandırılmaktadır. Tolga Karaçelik, Emin Alper, Pelin Esmer, Özcan Alper, Erdem Tepegöz vb. yönetmenlerin

yer aldığı bu ikinci kuşağın sinematografik dili, işledikleri temalar ve işleyiş biçimleri de ilk kuşaktan farklılık arz etmektedir (Velioglu Metin, 2019, s. 5). Karaçelik'in filmografisine bakıldığında ortak temalar olarak "baba temsili üzerinden iktidar ve otorite göndermesi ve yaşanan karşı çıkış ile özgürleşme çabası, anne eksikliği, yol ve yolculuk, iletişim sorunları, yalnızlık, yabancılaşma, yolunda gitmeyen aile ilişkileri, ölüm, intihar ve kimi zaman karakterlerin içine girdiği bir nevi delilik hali" olarak sıralanmaktadır (Velioglu Metin, 2019, s. 19).

Büyülü gerçekçilik akımından etkilendiğini aktaran Karaçelik (Çınar, 2015, para. 11), filmlerinde klasik anlatı ile modern anlatıyı iç içe geçirir. Klasik anlatı ile neden - sonuç yordamıyla seyirciyi beklentiye sokan yönetmen, kimi zaman yabancılaştırıcı gerçeküstü öğelerle seyirciyi anlatıya karşı mesafeli bırakır. Klişeleri kullanarak ama aynı zamanda yapı sökümü uğratarak anlatısını inşa eden Karaçelik, önceki filmlerde olduğu gibi son filmi *Kelebekler'* de de aynı şekilde ilerler. Filmin afişinde yer alan "Garip bir aile komedisi, bir garip aile komedisi, komedisi bir garip aile" ifadelerinin popüler sinema argümanlarıyla popüler sinemayı taşıdığı söylenebilir. Filmde klasik anlatıya uygun olarak örülen öyküde toplumsal cinsiyet kalıplarına göre düzenlenmiş gibi görünüp karakterler aracılığıyla bunu alt üst eder. Suzan, muhtarın eşi ve barda Kenan'ın yanına gelen kadın karakter, sözü edilen duruma örnek oluşturmaktadır. Yine karakterlerden yola çıkarak ana karakterlerden Cemal'in astronot olup uzaya çıkamaması, kendisiyle ve eşiyle garip sorunlar yaşayan Suzan ve normal gibi görünmek istese de travmatik geçmişe sahip Kenan, klasik anlatı evreninde yer alan aykırı karakterler olarak göze çarpmaktadır. Son olarak patlayan tavuklar ile gelmesi beklenen kelebekler de melez anlatının önemli öğeleri olarak yer almaktadır.

### ***Pandora'nın Kutusu* (Yeşim Ustaoglu, 2008) ve *Kelebekler* (Tolga Karaçelik, 2018) Filmlerinin Aile, Bellek ve Yolculuk Bağlamında Çözümlemesi**

2000 sonrası Türk sinemasında ana olarak aile geçmişini ele alan filmler hakkında derinlikli bir bilgiye sahip olabilme adına çalışma, nitel yönteme özgü olarak gerçekleştirilmiştir. Buna yönelik olarak araştırma verileri, betimsel çözümleme yöntemi ile çözümlenmiştir. Bilindiği üzere bu çözümleme yöntemi dört kademe gerçekleştirilmektedir. İlk olarak çözümlemeye uygun bir çerçeve belirlenir. Sonraki aşamada bu çerçeveye uygun olarak çerçeve uygun veriler düzenlenir, çerçeveye uymayan veriler dışarıda tutulur. Tanımlama işleminin gerçekleştiği üçüncü aşamada alıntılardan faydalanılabilir. Son aşamada ise bulgular yorumlanır ve anlamlandırma sağlanır (Yıldırım ve Şimşek, 2006, s. 224). Dey'e atıfla Özdemir, söz konusu analizin betimleme, sınıflama ve ilişkilendirme aşamalarından oluştuğunu, sınıflandırma aşamasında veriler arasında bir karşılaştırma yapılabileceğini aktarır (2014, s. 330). Bu doğrultuda seçilen örneklem filmlerde belli temalara dayanarak yorum yapabilme, alıntılardan olabildiğince faydalanma ve veriler arasında karşılaştırma yapabilme açısından betimsel analiz yöntemine başvurulmuştur. Çalışmanın amacı 2000 sonrası Türkiye'de yaşanan çekirdek ailenin travmatik geçmişinin bellek ve yolculuk yordamıyla sinemada nasıl temsil edildiğini anlamaktır. Çalışmada buna yönelik olarak amaçlı örnekleme yoluyla son dönem Türk sinemasından seçilmiş *Pandora'nın Kutusu* (Yeşim Ustaoglu - 2008) ve *Kelebekler* (Tolga Karaçelik - 2018) filmlerinde aile, bellek

ve yolculuk temalarının öne çıktığı sahneler seçilerek betimsel çözümlenmeye tabi tutulmuş ve karşılaştırmalı bir şekilde analiz edilmiştir.

### ***Pandora'nın Kutusu (2008)***

“...Pandora açınca kutunun kapağını, dağıttı insanlara acıları, dertleri. Bir tek umut kaldı dışarı çıkmadık kapağı açılan dert kutusundan. Umut tam çıkacakken Pandora kapamıştı kapağı, böyle istemişti bulutlar devşiren Zeus (Erhat, 1996, s. 237)”. Ustaoglu, filmin adı olarak mitolojik göndermeye sahip *Pandora'nın Kutusu*'nda aileyi kötülüklerin etrafa saçıldığı mekân olarak yorumlar. Yönetmen bu filmde ailesi dağılmış, köyde tek başına yaşayan Nusret adında yaşlı bir kadın karakterini anlatının merkezine koyar. Önce eşi, daha sonra çocukları tarafından terk edilen Nusret, bir gün ormanda kaybolur. Jandarmanın telefonla en büyük çocuğu Nesrin'i araması sonrası diğer kardeşlerle (Mehmet ve Güzin) birlikte köye yolculuk başlar. Jandarmanın ve köylülerin araması sonrasında bulunan Nusret, çocuklarıyla beraber İstanbul'a gelirler. Burada muayene sonrasında Nusret'e Alzheimer teşhisi konur ve Nusret, çocuklarıyla yıllar sonra tekrar beraber yaşamaya başlar. İstanbul'un farklı yerinde farklı yaşamlar süren üç kardeş ve torun Murat ile Nusret, hem kendisiyle, hem ailesiyle hem de kentle çatışma halindedir. Parçalanmış aile tablosunu çizen bireyler kendi sıkışmış dünyalarında annelerine ayıracak yerleri yoktur. Bu çatışma sonrasında Nusret, torunu ile birlikte köye döner. Film, karakterlerin içsel yolculuklarından, köyden kente, kentten köye, kent içinde ve en sonunda ormana yapılan yolculuklardan oluşmaktadır.

Karakterlere bakıldığında Nesrin, annesini örnek alan disiplinli bir ev kadını olarak resmedilir. Birbirine yabancılaşmış eşler, aile kurumunu ayakta tutmaya yönelik olarak aynı mekânı paylaşan bireyler olarak temsil edilmektedir. Ortanca kardeş Güzin karakteri, bir gazetede yazı işleri müdürü olarak çalışmaktadır. Babasını rol model alan Güzin'in evli bir adamla sancılı bir ilişkisi vardır. Annesiyle ilişkisi hayatla kurduğu bağ gibi sorunludur. Küçük kardeş Mehmet ise aile geçmişinden bihaber, bohem bir hayat sürmektedir. O da küçükken kendisine anlatılan babasının ormanda öldüğüne inanmaktadır. Nesrin'in oğlu Murat ise büyük kentin gerçekliğine daha yakından tanık olabilmiş, Nusret'in en çok yakınlaştığı kişidir. Ailenin ve kentin zorlu koşullarını yaşayarak anlamlandırabilmiş Murat'ın empati duygusu gelişmiştir. Nusret karakteri ise geçmişi simgeleyen, ama sadece geçmişte kalan yani artık bilgi kaydetmeyen biri olarak Alzheimer hastalığıyla ilişkilendirilmiştir. Filmde fiziksel olarak yer almayan ancak etkisi anlamında varlığından sözü edilen bir diğer karakter de babadır. Babanın ölümü, aile üzerinde travmatik bir süreç ve sonrasında yasa dönüşmüştür.

Naficy'nin belirttiği üzere telefon, geçmişle hesaplaşmaya yönelik olarak yolculuk için harekete geçiren bir araçtır (2001, s. 24). Ailenin en büyük kardeşi Nesrin'e gelen telefon sonrasında yolculuğa çıkılır. Bu yolculuk, kardeşlerin birbirleriyle geçmiş üzerinden yaptıkları hesaplaşma mekânına döner. Sancılı geçen hesaplaşma sırasında Mehmet, arabadan inip geri dönmek istese de geçmişle yüzleşme isteği ağır basar ve çocukluk mekânı olan eve gitmeye karar verir. Bir araç olan arabanın, bellek ve yüzleşme anlamında bir



mekâna dönüştüğü görülmektedir. Mekân bağlamında bakıldığında ise köydeki evin ve taşranın, aidiyet bildiren bir geçmiş yani bellek mekânı olarak temsil edilmiştir.

Filmin merkezinde yer alan Nusret ve onun dolayısıyla resmedilen geçmiş, hesaplaşılması gereken bir olgu olarak ortada durmaktadır. Kendi sıkışmışlıkları içerisinde ortalarında yer alan Nusret'e karşı nasıl ve ne yapacaklarını bilemeyecek vaziyettedirler. Bu bağlamda belleksiz kalan asıl Alzheimer hastası Nusret değil çocuklarıdır. Güzin'in annesini evine getirip onunla konuştuğu sahne belleğe vurgu yapmaktadır. İkisi birbirine baktıktan sonra Güzin ağlar ve annesine şu sözleri söyler: "Beni hiç şu kadar sevdim mi? Hep merak ettim, şu haline bak bomboşsun, ha şu cam ha sen, işin tuhaf tarafı şimdi ben de öyleyim. Şimdi ikimiz de aynıyız". Diyalogda geçen "boş" ifadesi, belleğin yokluğuna işaret eder ki bu durum belleğin aynı zamanda bilinci oluşturan temel bir unsur olduğunu kanıtlamaktadır.

Nusret ve Murat köydeki eve vardıklarında Nusret kısmen durulur çünkü üzerinde aidiyet hissettiği yere varmanın rahatlığı vardır. Yine devamında Nusret, torunu Murat'a "Bırak dağıma gideyim, onu da unutacağım" demesi, geçmişle hesaplaşma duygusunun ancak geçmişe yapılan yolculukla yapılabileceğini göstermektedir.

### ***Kelebekler (2018)***

Kelebekler, annelerinin ölümü sonrasında dağılan ve aradan otuz yıl geçtikten sonra babalarının ölümüyle yine bir araya gelip aile olmaya çabalayan kardeşlerin hikâyesini konu edinmektedir. En büyük kardeş Cemal'e gelen bir telefon sonrası geçmişe yolculuğa çıkan üç kardeş, babalarını görmek üzere köye vardıklarında babalarının kendisini çocukları tarafından gömülmek istediğini anlarlar. Geçmişe yolculuğa ikna olmak istemeyen ortanca kardeş Kenan için bu yolculuk sancılı bir süreçtir. Eşiyle ve kendisiyle sorunlar yaşadığı bir döneme denk gelmesi itibarıyla en küçük kardeş için bu yolculuk hem reel yaşamdan uzaklaşma hem de yaşayamadığı aile imgelemine gerçekleştirebilme umudunu taşımaktadır. Babalarının ölümünü ve köyün sıradan görünmeyen haline tanık olan üç kardeş, bu süreçte hem kendileriyle, hem birbirleriyle hem de geçmişleriyle yüzleşmeye başlarlar.

Filmin anlatım yapısına bakıldığında popüler sinema ile sanat sineması arasını tarif eden melez anlatıya sahip olduğu görülmektedir. Filmin afişinde yer alan "Garip bir aile komedisi, bir garip aile komedisi, komedisi bir garip aile" ifadelerinin popüler sinema argümanlarıyla popüler sinemayı taşıdığı söylenebilir. Filmde klasik anlatıya uygun olarak örülen öyküde toplumsal cinsiyet kalıplarına göre düzenlenmiş gibi görünüp karakterler aracılığıyla bunu alt üst eder. Suzan, muhtarın eşi ve barda Kenan'ın yanına gelen kadın karakter, sözü edilen duruma örnek oluşturmaktadır. Yine karakterlerden yola çıkarak ana karakterlerden Cemal'in astronot olup uzaya çıkamaması, kendisiyle ve eşiyle garip sorunlar yaşayan Suzan ve normal gibi görünmek istese de travmatik geçmişe sahip Kenan, klasik anlatı evreninde yer alan aykırı karakterler olarak göze çarpılmaktadır. Son olarak patlayan tavuklar ile gelmesi beklenen kelebekler de melez anlatının önemli öğeleri olarak yer almakta, böylelikle travmatik aile belleği ile ilgili karakter yapıları ve dramatik yapı düzeyi bu anlatıma göre şekillenmektedir.

Cemal'in aile içinde çözemediği, sır küpü kalmış travmatik geçmişinden ötürü uzaya çıkmak istemesi ancak geçmişin yakıcılığı sonucunda köyüne varmasından söz edilebilmektedir. Cemal, babasıyla telefonda konuştuğundan sonra bir hafta boyunca köye - bellek mekânına- gelip gelmemeyi düşündüğünü söyler ve bu yüzden Kenan'a ilk başta gelmek istemediği için hak verdiğini söyler. Bunun üzerine Kenan ve Suzan, Cemal'e bu durumdan dolayı kızarlar çünkü babalarını yıllar sonra canlı görebilmenin umudunu taşımaktadırlar.

Filmde aile ve travmatik geçmişin kesişim yerinde yer alan Kenan karakteri ağırlık kazanmaktadır. Abisinin onu köye gitmeye ikna ederken söylediği "Benim ailem yok, onları unutmak için çok uğraştım ben" sözleri ve yıllardır birlikte yaşadığı sevgilisine ailesinin olmadığını söylemesi belleğin bir ögesi olan unutmaya işaret etmektedir. Buna göre travmayı yaşayan insan, gerçek hayatta vuku bulan olayı görmezden gelme, unutmama, bastırma gibi edimlerde bulunabilmektedir (Becerikli ve Boz, 2019, s. 345-346). Geçmişte yaşadığı travmatik olayla hesaplaşma, yüzleşme sürecine giremeyen Kenan, çözüm olarak geçmişini silme, bastırma seçip yaşamına devam etmek istemektedir ancak geçmişin bugün üzerindeki himayesi devam etmektedir. Herman'a göre "çocuklukta travma sonucu iyi bir ebeveynin inancın kaybolması, temel güven hissini alamamak, yaşanmayan/yaşanamayan çocukluk, insana ruhsal hasar verebilir" (aktaran Becerikli ve Boz, 2019, s. 354).

Babasının cesedinin yanına gittiği sahnede Suzan, babasını hatırlayamamasının sebebinin aradaki örtü olarak ifade eder. Ancak, örtüyü kaldıramaz çünkü bir yabancı görme korkusu taşıdığını söyler. Suzan'ın yaşadığı bu korku, imge olarak inşa ettiği belleği yıkmak istememesi olarak yorumlanabilir. Kelebekler masalı en küçük kız kardeş Suzan'a anlatılır ancak Suzan, masalı algılayacak yaşta değildir. Cemal ve Kenan ise masalı belleğe kazımışlardır. Yıllar sonra buluşma gerçekleştiğinde yine Suzan'ın tam algılayamadığı bir ortamda Cemal, Kenan'a bu bilgiyi verir. Aile belleğinde yine bir sayfa açılmıştır ve ailenin en küçüğü Suzan, aile belleğinin tam katılımcısı olamamaktadır.

Geçmişleriyle yüzleşme amacıyla yola düşen kardeşlerin aile olduklarını anımsamalarıyla birbirlerinden uzaklaştıkları; geçmişini bir figür olarak ele alıp şimdinin arkadaşları olarak hareket ettiklerinde ise birbirlerine yakın oldukları görülmektedir. Bu da aile olmayı beceremeyen ancak dost olmayı becerebilme umudunu taşıyan üç kardeşin hikâyesi olarak yorumlanabilmektedir (Aydemir, 2018). Filmde muhtarın beceriksizce anlatmaya çalıştığı *matruška - patruška* sahnesi, neslin devamını sağlama alanı olan ailenin ve üyelerinin yaşadıkları krizlere vurgu yapmaktadır. Çekirdek aile krizini betimleyen bu sahne, aile içi çatışmanın ve bu çatışmanın sonuçlarının çocuklar üzerindeki etkisini yansıtmaktadır.

Filmde ailenin geçmişi olan ev hem buluşma hem de geçmişle hesaplaşma mekânıdır. Başlangıçta yeri bilinmeyen, köylülere adresi sorulan ev hem bellek mekânı hem de şimdiki anlamda yüzleşme mekânıdır. Üç kardeş 1990'lı yılların popüler şarkılarından Nazan Öncel'in *Gidelim Buralardan* şarkısıyla canlanıp neşelenmeye başlar. Burada kardeşlerin aslında yine de aile olmaya çalıştıkları söylenebilir. Ancak sahnenin sonunda travmayı en ağır yaşayan Kenan'ın hayalden gerçeğe dönüşü geç olmaz: "Ne yapıyoruz burada iki

saattir? Ailecilik oynuyoruz. Beceremiyoruz bu işi. Yarın gömüyoruz, dağılıyoruz; herkes kendi yoluna gidiyor.” Buradan yola çıkarak *Kelebekler* filmi için çarpık geçmişin üzerinden bellek aracılığıyla yeniden aile olmayı hayal eden kardeşlerin gerçeküstü dramı olarak değerlendirmek mümkündür.

Babanın gömülemediği -kelebeklerin geldikleri- sahnede tekrar hesaplaşma başlar. Geçmişte anne intihar etmek için iki ip hazırlar ve ipin birini Kenan’ın başına geçirmek üzereyken Cemal içeri girer ve hiçbir müdahale etmeden oradan kaçır. Kenan, abisi Cemal’in vicdan azabından dolayı kendisini aramadığını iddia eder. İki kardeş hesaplaşırken, en küçük kardeş Suzan, “Yeter” diye bağırır. Çünkü kafasında tasarladığı aile belleği ile kardeşlerinin anlattığı aile belleği farklıdır. Yan yana oldukları bir fotoğrafı bile olmadığını söyler. Daha fazla dayanamaz ve babanın cesedinin üstüne toprağı sererek bellek yolculuğunu kapatmak ister. Son olarak babalarının vasiyetini yerine getirmek isteseler de bir başka gerçekle karşılaşır. İdealize ettikleri vasiyetname sürecinde kör çobanla karşılaşmaları ile bellek yolculukları son olarak bir kez daha duvara çarpmıştır.

### İki Filmin Tematik Konular Etrafında Karşılaştırılması

Filmlerin aile bağlamında öznelere bakıldığında her iki filmde de olmayan baba ve üç kardeş karakterden oluştuğu görülmektedir. Anne karakterine bakıldığında *Kelebekler* filminde olmadığı ancak *Pandora’nın Kutusu* filminde belleğini yitirmiş ve bundan dolayı da aslında olmayan bir annenin varlığından sözü edilebilmektedir. Geçmişe yolculuğun arabayla başladığı sahnelerde arka tarafta oturan karakterlerin (*Pandora’nın Kutusu* filminde Mehmet ve *Kelebekler* filminde Kenan) geçmişle hesaplaşmaya yönelik olarak gönülsüz oldukları ve geri dönmek isteseler de tekrar yolculuğa devam ettikleri görülmektedir. Yine her iki filmin aile üyelerinin ilişkilerinde de yine problemler yaşadıkları yansıtılmaktadır.

Filmlerde hatırlama aracı olarak telefon, mektup, oyuncak gibi duyuşal nesnelere kullanılmıştır. Telefon her iki filmde ailenin en büyük çocuklarına gelen arama amacıyla yolculuğa çıkış için kullanılmıştır.

Anlatı dışı olarak filmlere bakıldığında ise her iki yönetmenin kişisel belleğinin film yapım - yapım anlamında etkiler taşıdığı saptanmıştır. Arslan’a göre Alzheimer hastalığının filme konu edilmesi, yönetmenin belleğiyle ilişkilidir. Ustaoglu, Alzheimer hastalığını yaşayan annesinden ve komşusu ünlü eleştirmen Fethi Naci’den dolayı iyi bilmektedir (2010, s. 104). Yönetmenin filmlerinde dikkat çeken bir başka nokta da babanın olmayışıdır. Bu durum, yönetmenin kişisel belleğiyle bağlantılıdır zira babasının ölümünü hala kabullenememektedir (Arslan, 2010, s. 151). Karaçelik’in kişisel belleğinin *Kelebekler* üzerinde etkisini gözlemlemek mümkündür. *Kelebekler* filminin senaryosuna çok sevdiği amcasını kaybettikten sonra başlaması; kitsch olduğunu ve şarkının da filmin de aynı şeyi anlattığını bilerek Nazan Öncel’in *Gidelim Buralardan* şarkısını, ailelerle tatile çıktığı “kasetli zamanlara” ait dinledikleri şarkının (*Grup Gündoğarken – Bir Yaz Daha Bitiyor*) (Bayer, 2018) etkisinde kalarak bu şarkıları filmde kullanması gibi öğeler yönetmenin kişisel belleğinin film yapımı üzerindeki etkisi olarak görülebilmektedir. Sinemanın bellek mekânı olarak değerlendirilmesine örnek olan bu durum, belleğin sinemada çok yönlü bir etkiye sahip olduğunu kanıtlamaktadır.

Bellek mekânı açısından bakıldığında filmlerde köy evi gibi sabit yerlerin dışında araba, otel, gazino, lokanta gibi ara mekânlar kullanılmıştır. Çocukluk anıların ve dolayısıyla ailenin belleğinin mekânı anlamında ev, aidiyet bağlamında işlenmektedir. Kent mekânlarının tekinsiz, huzursuz; taşradaki evlerin ise huzurlu ve aidiyet dolu mekânlar olarak yansıtılmaktadır. Kentten taşraya ve şimdiden geçmişe uzanan yolculukların araba aracılığıyla gerçekleştirilmektedir. Araba bu yönüyle araç durumundayken, hesaplaşmaların yaşanmaya başladığı yer olması sebebiyle aynı zamanda mekân durumuna dönüşmüştür. Bu yönüyle bakıldığında filmlerde parçalanmış ailelerin bireylerinin bellek mekânları olarak üç mekân öne çıkmaktadır: Bireylerin şimdi yaşadıkları mekân olan kent, geçmişte yaşanan mekân “taşra evi” ve şimdi ile geçmişin ilk karşılaşma mekânı olan “araba”. Her iki filmde de dağılmış, birbirinden kopmuş aile bireylerinin bu yolculuklarda bir araya gelme, geçmişle yüzleşme süreçleri bugün ile geçmiş arasında kurulan köprü gibi yolculuklar üzerinden sağlanmaktadır. Bu yolculuklar aynı zamanda sıkıştırılmış bir bellek mekânı olan arabada başlamaktadır. Söz konusu filmlerde yolculukla başlayan süreç, ailenin bellek mekânı olan evlerde geçmişle hesaplaşmayla devam eder. Sonuç anlamında her iki filmin sonunda, aile bireylerinin birbirleriyle hesaplaşmalarından, başladıkları yolculukların devam ettiğinden, ulaşılmak istenen geçmişe ulaşılmasa da geçmişe temas etmelerinden söz edilebilmektedir.

**Tablo1: Pandora'nın Kutusu ve Kelebekler Filmlerinin Betimsel Analizi**

| FİLM                      | AİLE   | BELLEK   | YOLCULUK  |
|---------------------------|--|--|---|
| <b>PANDORA'NIN KUTUSU</b> | <ul style="list-style-type: none"><li>-Kardeşlerin ikisi kadın, biri erkektir.</li><li>-Ortadan kaybolan ancak yokluğuyla travmatik iz bırakan babanın varlığından söz edilebilir.</li><li>-Anne fiziksel olarak var ancak Alzheimer hastalığından dolayı yok gibidir.</li><li>-Ailenin geçmişindeki travmalar en çok ortanca kardeş Güzin'i etkiler.</li><li>-Kardeşler, taşradan kente giderler ve dağılırlar.</li><li>-Her karakter kendi hayatında kaybolmuş ve sıkışmıştır.</li></ul> | <ul style="list-style-type: none"><li>-Bastırılanın geri dönüşü anlamında geçmişle hesaplaşma çağrısı yapılır.</li><li>-Hatırlama-unutma-kaçma eylemleriyle bellek kendini dayatır.</li><li>-Çekirdek aile, Alzheimer hastalığı gibi fiziksel olarak var ancak ruhsal olarak yok.</li><li>-Bellek mekânı olarak kent, taşradaki ev ve araba.</li><li>-Yönetmenin geçmişlerinin film üretimine etkide bulunmuştur</li></ul> | <ul style="list-style-type: none"><li>-Ailenin en büyüğü Nesrin'e bir telefon gelir.</li><li>-Ailenin en büyüğünün sürdüğü arabada zorla ikna olan Mehmet arkada oturur ve uyur.</li><li>-Mehmet geri dönmek ister ancak vazgeçip kardeşlerinin yanına döner.</li><li>-Yolculuk, geçmişle hesaplaşma zamanına ve mekanına dönüşür.</li><li>-Yolculuk biter ancak başka bir yolculuk başlar.</li></ul> |

|                   |   |  |   |
|-------------------|---|--|---|
| <b>KELEBEKLER</b> | <ul style="list-style-type: none"><li>-Kardeşlerin ikisi erkek biri kadındır.</li><li>-Ortadan kaybolan ancak yokluğuyla travmatik iz bırakan babanın varlığından söz edilebilir.</li><li>-Anne, iki çocuğunun önünde kendini asar.</li><li>-Ailenin geçmişindeki travmalar en çok ortanca kardeş Kenan'ı etkiler.</li><li>-Kardeşler, taşradan kente giderler ve dağılırlar.</li><li>-Her karakter kendi hayatında kaybolmuş ve sıkışmıştır.</li></ul> | <ul style="list-style-type: none"><li>-Bastırılanın geri dönüşü anlamında geçmişle hesaplaşma çağrısı yapılır.</li><li>-Hatırlama-unutma-kaçma eylemleriyle bellek kendini dayatır.</li><li>-Çekirdek aile, Alzheimer hastalığı gibi fiziksel olarak var ancak ruhsal olarak yok.</li><li>-Bellek mekânı olarak kent, taşradaki ev ve araba.</li><li>-Yönetmenin geçmişlerinin film üretimine etkide bulunmuştur</li></ul> | <ul style="list-style-type: none"><li>- Ailenin en büyüğü Cemal'e bir telefon gelir.</li><li>-Ailenin en büyüğünün sürdürdüğü arabada zorla ikna olan Kenan, arkada oturur ve uyur.</li><li>- Kenan geri dönmek ister ancak vazgeçip kardeşlerinin yanına döner.</li><li>-Yolculuk, geçmişle hesaplaşma zamanına ve mekanına dönüşür.</li><li>- Yolculuk biter ancak başka bir yolculuk başlar.</li></ul> |
|-------------------|---|--|---|

## Sonuç

2000 sonrası Türk sinemasında travmatik aile geçmişinin temsilini ele alan bu çalışmada birinci kuşak yönetmenlerden Yeşim Ustaoglu'nun *Pandora'nın Kutusu* ve ikinci kuşak yönetmenlerden Tolga Karaçelik'in *Kelebekler* filmi tematik olarak aile, bellek, ve yolculuk bağlamında çözümlenmiştir. Her iki filmde, konjonktürel değişimin hızlandığı 2000 sonrası dönemle birlikte ele aldığı konu bakımından ortaklaştığı; kişisel üsluplarının farklılaştığı görülmektedir. Yine bu dönemle birlikte ailenin yaşadığı sorunların kaynağının dışarıda aranması yerine ailenin kendisinde arandığı görülmektedir. Çekirdek aile yapısında yaşanan bu dönüşümle birlikte toplumsal zırla örülü ailenin geçmişte ve şimdi yaşadığı sorunlar bir anlatı türü olan sinema aracılığıyla tartışılmaktadır. Travmatik aile geçmişiyle hesaplaşmanın ailenin bireylerine kendini dayattığı günümüz dünyasında sinema, bir bellek aracı ve bellek mekânı olarak işlev görmektedir. İnsanın kendine ve ait olduğu grubun/topluluğun/toplumun geçmişine zorunlu da olsa yapacağı bellek yolculuğunun geçmişin bugün üzerindeki hegemonyayı kırmak ve sağaltım açısından önemli gözükmektedir. Buna bağlı olarak kişisel ve toplumsal bellek konularının temsillerinin tüm dünyada olduğu gibi 2000 sonrası Türk sinemasında sıklıkla kendine yer bulduğu görülmektedir.

## Kaynakça

- Abisel, N. (2005). *Türk sineması üzerine yazılar*. Ankara: İmge Yayınevi.
- Arslan, M. M. (2010). *Yeşim Ustaoglu: Su, ölüm ve yolculuk*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Aydemir, Ş. (2018). Durun! Siz kardeş değilsiniz, <https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2018/03/30/durun-siz-kardes-degilsiniz/> Erişim Tarihi: 05.12.2019)
- Aytaç, A. M. (2007). *Ailenin serencamı*. Ankara: Dipnot Yayınları
- Balcı, Ş. (2019). 2000'ler Türk Sineması'nda Aidiyetsiz Kent İstanbul. *Erciyes İletişim Dergisi* Ocak/January 2019 Cilt/Volume 6, Sayı/Number 1, 713-742)
- Bayer, A. (2018). Ailede yaşanan anlaşmazlıklar ve çözüm önerileri. *ANTAKİYAT/Journal of Social and Theological Studies*, 1(2), 215-234).
- Bayer, B. (2018). "İzlemek istediğim filmleri çekiyorum": Tolga Karacelik ile bir röportaj. <https://www.wannart.com/izlemek-istedigim-filmleri-cekiorum-tolga-karacelikile-bir-roportaj/>, Erişim Tarihi: 11.12.2019.
- Becerikli R. ve Boz, M.(2019). Kelebekler filminin "Travma" ve "Yas" bağlamında incelenmesi. *sinecine*, 10 (2), 341-367
- Birincioğlu, Y. D. (2016). Hafıza mekânın ölü zaman sızıntısı: Mustang. *sinecine*, 7(2), s. 95-122.).
- Çınar, U. (Aralık 2015). Ritimdir benim için film..., *Karga Dergisi*, 99. <http://www.kargamecmua.org/dergi/sayi/99/1449#>, Erişim Tarihi: 08.12.2019.
- Duruel Erkılıç, S. (2012). *Türk sinemasında tarih ve bellek*. Ankara: Deki Yayınevi.
- Erhat, A. (1996). *Mitoloji sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Göle, M. (2007). "Doğru olmadığını biliyorum ama öyle hatırlıyorum" *Cogito*, Sayı 50 (Bahar), Bellek: Öncesiz, Sonrasız. İstanbul: YKY. 23-31.
- Halbwachs, M. (2017). *Kolektif Hafıza*. (Çev: Banu Barış). Ankara: Heretik Yayınları.
- Harvey, D. (2010). *Postmodernliğin durumu*. (Çev: Sungur Savran). İstanbul: Metis.
- Koç, İ. (2014). Türkiye'de Aile Yapısının Değişimi: 1968-2011 - Türkiye Aile Yapısı Araştırması: Tespitler, Öneriler içinde, İstanbul: T.C. Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı Aile ve Toplum Hizmetleri Genel Müdürlüğü.
- Naficy, H. (2001). *An accented cinema: Exilic and diasporic filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.
- Öymen Özak, N. ve Pulat Gökmen, G. (2009). "Bellek ve mekân ilişkisi üzerine bir model önerisi". *İTÜ dergisi/a mimarlık, planlama, tasarım* Sayı:8, Cilt:2, 145-155.

- Özdemir, M. (2014). Nitel Veri Analizi: Sosyal Bilimlerde Yöntembilim Sorunsalı Üzerine Bir Çalışma. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(1), 321-343.
- Özmen, E. (2005). "Tarih ve Travma Üzerine", *Birikim*, Sayı 193-194, 173-174.
- Sancar, M. (2016). *Geçmişle hesaplaşma: unutmama kültüründen hatırlama kültürüne*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Suner, A (2006). *Hayalet ev: Yeni Türk sinemasında aidiyet, kimlik ve bellek*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Turğut, F. (2017). Tarihsel Süreçte Aile Kurumunun Dönüşümü ve Geleceğine Yönelik Çıkarımlar. *Medeniyet ve Toplum / Bahar 2017, Cilt 1, Sayı 1*, 93-117.
- TÜİK, (2018). www.tuik.gov.tr., Erişim Tarihi: 20.11.2019.
- Uçar İlbuğa, E. (2018). Yeşim Ustaoglu sinemasında kadın karakterlerin özgürlük arayışları. *Selçuk İletişim*, 2018, 11 (2): 292-320
- Velioğlu Metin, Ö. (2019). Gerçek ve gerçekdışının sınırlarında: Auteur eleştiri çerçevesinde Tolga Karaçelik sineması. *Egemia Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Medya ve İletişim Araştırmaları Hakemli E-Dergisi*, (5), 4-45.
- Yaşartürk, G. (2014). Çekirdek Ailenin Kabusları: 2000'li Yıllar Türkiye Sinemasında Çekirdek Aileye Değişen Bakış. *Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. 2014, Güz 1(1).
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2006). *Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Zeybekoğlu Dünder, Ö. (2012). "Değişen ve Değiş(e)meyen Yönleriyle Aile". *Değişen Toplumda Değişen Aile içinde der: Nurşen Adak* Ankara: Siyasal Kitapevi ss.39-64.

## Derviş Zaim'in Geleneksel El Sanatları Üçlemesinin Gilles Deleuze'ün Zaman-İmgesi Kavramı Açısından Okunması

Bihter İşler\*

### Özet

*Zaman-imge sinemasında klasik anlatı sinemasının neden-sonuç ilişkisi yoktur. İmgeler arasındaki irrasyonel ilişkiler, yeni sinematografik imgeleri ortaya çıkararak, izleyicide çeşitli düşüncelerin ve duyguların doğmasına neden olur. Bu çalışmada, Derviş Zaim'in geleneksel el sanatları üçlemesi; Cenneti Beklerken (2006), Nokta (2008) ve Gölgeler ve Suretler (2011) adlı filmler, Gilles Deleuze'ün tanımladığı zaman-imge sineması açısından "zaman algısı", "mekân" ve "karakterler" gibi sinemasal öğeler çerçevesinde incelenmiştir.*

*Zaim'in üçleme filmlerinde sıkça karşılaşılan sabit çekimler, hareketsiz ve durağan görüntüler, Deleuze'ün tanımladığı zaman çatlağının açılmasına neden olmakta ve zaman-imgesini görünür kılan bir sinematografik unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Öte yandan, kamera hareketleri ve çekimleri yavaştır, çoğu kez kamera değişmeyen bir açıdadır ya da sabit kamera kullanılır. Bu şekilde günlük yaşamın sıradanlığı içinde görülecek olanın yolu açılır. Geriye veya ileriye yapılan yolculuk, zamanda geçişi sağlayan bir teknik olarak kullanılır. Haftalar, günler ve saatler söz konusu değildir. Cenneti Beklerken'de bir görüntünün minyatüre dönüşmesi ile Gölgeler ve Suretler'de tek planlık bazı sahnelerin fotoğraf çerçevesinde (donuk kare içinde) durdurulması başka bir zamana geçişi sağlayan bir teknik olarak kullanılır. Nokta'nın tek planda çekilmesi ve filmin tek mekânda geçmesi ile zaman algısında süreklilik elde edilir. Sonuç olarak, Derviş Zaim'in geleneksel el sanatları üçlemesinin pek çok açıdan zaman-imge sineması niteliği taşıdığı yargısına varılmıştır*

*Anahtar Sözcükler : Gilles Deleuze, Zaman-İmgesi, Derviş Zaim, Sinema ve Felsefe*

ORCID: 0000-0001-5768-2215

E-Mail: islerbihter@gmail.com

DOI: 10.31122/sinefilozofi.674920

Geliş Tarihi - *Recieved*: 15.01.2020

Kabul Tarihi - *Accepted*: 01.05.2020



---

*Dervis Zaim's Traditional Turkish Art Trilogy Films in the light of Gilles  
Deleuze's The Time-Image*

Bihter İşler\*

**Abstract**

*These films are stories that do not depend on cause and effect chains. The irrational cycle of images releases those that the cinematographic image and gives rise to the varied images for the audience. This study analyses Dervis Zaim's traditional Turkish art trilogy films, Waiting For Heaven (2006), Dot (2008) and Shadows and Faces (2011) within the frame of cinematic elements such as "time perception", "space" and "characters".*

*Fixed shots, motionless and static images frequently encountered in Zaim's trilogy movies cause the opening of the fork defined by Deleuze and appears as a cinematographic element that makes the time image visible. On the other hand, camera movements and shots are slow, the camera is mostly at an unchanged angle or a fixed camera is used. In this way, the way is made for the ordinary everyday life events. The journey backwards and forwards is used as a technique that enables passage in time. In Waiting for Heaven, the transformation of an image into a miniature, and stopping some single plan scenes in Shadows and Faces within the photo frame is used as a technique for a transition to another time. Continuity in time perception is achieved by shooting Dot in one plan and in one setting. The analysis of his above-mentioned films yielded the conclusion that Dervis Zaim's trilogy films have the characteristics of the time-image movies.*

Keywords : Gilles Deleuze, The Time -Image, Dervis Zaim, Film and Philosophy

---

Orcid: 0000-0001-5768-2215

E-Mail: islerbihter@gmail.com

DOI: 10.31122/sinefilozofi.674920

Received - *Geliş Tarihi*: 15.01.2020

Accepted - *Kabul Tarihi*: 01.05.2020

## Giriş

Gilles Deleuze, II. Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa'da yıkılmış, harap olmuş ve terk edilmiş mekânları "öylesine-herhangi-mekân" şeklinde tanımlamıştır (1997, s. xi). Bu mekânlarda hareketin devamlılığı artık söz konusu değildir. Dolayısıyla, hareket-imgesinde etki-tepki ile ortaya çıkan duyu-motor durum bozulmuş, duyu-motor şeması çökmüştür. Duyu-motor şemanın çökmesi ile "saf haldeki zaman" da bir çatlak (*the fork*) açığa çıkar. Zihinde imgeler arasında irrasyonel bir bağlantıya yol açar ve yeni bir sinematografik imge ortaya çıkar. Sabit çekimler, hareketsiz görüntüler, durağan görüntüler gibi sinematografik unsurlar, sinemada zaman-imgesini görünür kılan bu çatlığın açılmasına yol açar (s. 22). Bu çatlakta, karakterlerin geçmişte yaşadıkları bir olay, anı, rüya ya da onlara ait bir fantezi şimdiki zamanda görünür olur (s. 6). Bu bir geriye dönüş değil, "geçmiş" in kronolojik olmayan bir düzen içinde şu anda var olma durumudur (s. xii). Bu noktada, imge görülebilir ve işitilebilir hale gelerek kendini izleyiciye hissettirir. Filmler çözümlenirken, filmlerde "zaman çatlağı" açılmasına neden olan durumlar saptanmaya ve bunun ne anlama geldiği açıklanmaya çalışılmıştır.

Zaman-imgesinin ortaya çıkması karakterlerin yaşamlarındaki bir duruma denk gelir. Saf optik ve ses durumları, yaşamın içinden bir kesittir. Günlük yaşamda aksiyonun olmadığı görüntülerin yerine saf optik ve ses durumları geçmiştir (Deleuze, 1997, s. 15). Deleuze'e göre, savaştan sonra insanlar nasıl tepki vereceklerini bilemedikleri bir durum içinde kendilerini bulur. Onlar savaşın yıkıntılarında sonra karşılaştıkları yeni ortamı donuk bir halde sessizce izlerler. Zaman-imge sineması ile yeni bir karakter tipi ortaya çıkar (s. xi). Onlar gördüklerine karşı cevap vermezler ve tepki göstermezler (s. 2). Onların davranışları, amaçları ya da planları anlaşılabilir. Öte yandan, karakterlerin duyguları açıkça gösterilmez ve arasındaki ilişki tam tanımlanamaz. Onların konuşmalarıyla değil de konuşma biçimleri, davranışları ya da sessiz kalmalarıyla durumu izleyici hisseder. Öte yandan, zaman-imge sinemasında karakterler hatalarının vicdan azabını şimdiki zamanda çekerler, geçmişte yaptıkları ile şimdiki zamanda yüzleşirler. Deleuze de, karakterlerin geçmişinin zamansal bir harita görevi gördüğünü, geçmişin karşısına sanal bir gerçek olarak çıktığını ifade etmiştir. Bu sanal gerçek, "zamanın içinde korunan bir kesit veya devamlılıktır" (1997, s. 123). Bu çalışmada filmler incelenirken, bu özelliklere sahip olan karakterler tanımlanmıştır.

### *Zaman-İmge Sineması*

Sinemayı düşünsel bir yaratım alanı olarak gören Deleuze, *Cinéma 1: L'image-mouvement* (1983) ve *Cinéma 2: L'image-temps* (1985) adlı kitaplarında hareket-imge ve zaman-imge kavramlarını açıklar. "Hareket-imge" kavramıyla II. Dünya Savaşı öncesi sinemasını, "zaman-imge" kavramıyla savaş sonrası *İtalyan Yeni Gerçekçiliği*yle oluşmaya başlayan sinemayı ele alır.

Deleuze, *Sinema 1: Hareket-İmge*'de Bergson'un tezlerinden yola çıkarak "çeşitleriyle birlikte" hareket-imgeyi ele alır. Bergson'un hareket üzerine birinci tezine göre "hareket, katedilen mekânla karıştırılmamalıdır. Katedilen mekân geçmiştir; hareket şimdiki, katedilenin edimidir. Katedilen mekân bölünebilirken, hatta sonsuzca bölünebilirken,

hareket bölünemez ya da her bölünüşünde doğası değişmiş olur. Bu da şimdiden daha karmaşık bir fikri varsaymaktadır: Katedilen mekânların hepsi bir tek ve aynı homojen mekâna aitken, hareketler heterojendir, birbirlerine indirgenemezler” (Deleuze, 2014, s. 11). Öyleyse “sinema bize sahte bir hareket vermektedir; sahte hareketin tipik bir örneğidir sinema” (s. 12).

Bergson’un bir başka tezinden yola çıkan Deleuze, hareketin bir bütünün, yani sürenin hareketli bir kesiti olduğunu ve hareketin, bütünde yaşanan bir değişikliği belirttiğini söyler (2014, s. 19). Bütündeki değişim, parçaların yahut kesitlerin birbirlerine neden-sonuç ilişkileriyle bağlanmış olmalarını gerektirir. İmgeler diğer imgelerle tutarlı halkalar oluşturur ve sinemasal bütünlüğe ulaşılır.

Hareketsiz, durağan görüntüler bir zaman çatlağı açılmasına olanak verir. Sinemada poz veren herhangi bir figür veya varlık yoktur, ama poz terimi sinemadaki çok uzun ve hareketsiz çekimler için de kullanılır. Sözelimi Yasujiro Ozu’nun bomboş ev içlerini ya da Michelangelo Antonioni’nin ıssız manzaraları uzun uzun resmettiği sahneler, salt mekânları görüntüye getirmelerine rağmen poz olarak değerlendirilirler (Baker, 2011, s. 144).

Deleuze, başlangıcında sinemanın doğal algılanımı taklide zorlandığını, sabit bir planda olduğu için mekânsal, biçimsel olarak hareketsiz olduğunu; öbür yandan soyut tek biçimli bir zamana sahip projeksiyon aygıtıyla çekim aygıtının birbirine karıştığını söyler. Sinemanın montajla, hareketli kamerayla ve projeksiyondan ayrılan çekimin özgürleşmesiyle sinemanın evriminin gerçekleşeceğini belirtir. Böylece plan mekânsal bir kategori olmaktan çıkıp zamansal bir kategoriye dönüşecektir; kesit de artık hareketsiz olmaktan çıkıp hareketli bir kesit olacaktır (2014, s. 13-14). Hareket-imege; çekim (*shot*), kadraj (*framing*), kesme (*cutting*) ve kamera hareketiyle gerçekleştirilebilir. Kadrajla izleyiciye iletilmek istenen veri sınırlanır. Kesme ile çekimin belirli hareketleri arasındaki süreklilik sağlanır. Kamera hareketleri ise, kendi içinde bir bütünselliği olan hareketin parçaları arasındaki ilişkiyi ve bütünün değişimini verir. Zamanın geçişi harekete bağlı olarak dolaylı yollardan aktarılır. Hareket eden kamera açıları hareketin dolaysız anlatımını mümkün kılar, düşünce, hayatın hareketliliğini kavrayabilir (Deleuze, 1997, s. 15-16). Eisenstein montajı etkin şekilde kullanan yönetmenlerden biridir. Montajla sağlanan ani etki izleyicinin zihinsel ve ruhsal durumunu dönüştürerek kendi kavrayışının ötesinde düşünce üretimini olanaklı kılar. “Deleuze, kullandığı montajla izleyicide ani etkiyi yaratma kabiliyeti ve hareket imgeyi etkin kullanma kapasitesi sayesinde Rus biçimci Eisenstein’ı övmüştür” (Değirmen, 2016).

Hareket imge, düşünceyi kurgu ve kamera hareketleri ile imgenin kendisinde verir. Hareket-imege, insanın duyu-motor devinimini uyararak algıların duyguları, duyguların duygulanımı, duygulanımların eyleme evrilmesini sağlayabilir. Böylece insanı hareketin merkezindeki bir fail olarak konumlandırır (Elsaesser ve Hagener, 2014, s. 287). Deleuze, klasik Amerikan sinemasında belirginleşen bu dizgesel yapının seyirciyi rasyonel bir etki alanının içerisindeki bir noktaya yerleştirdiğine işaret etmiştir (İpek, 2017, s.287).

### ***Zaman-İmge Sinemasının Ortaya Çıkışı ve İtalyan Yeni Gerçekçiliği***

Neden-sonuç ilişkileriyle biçimlendirilmiş, zaman-mekân bütünlüğüne sahip, kendi içinde tutarlı bir dünya sunan hareket-imege sineması, 1940’lı yılların ortalarına kadar

egemenliğini sürdürür. Savaş sonrası ortaya çıkan İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımı'yla birlikte klasik sinema anlayışı etkinliğini yitirir. Bu yeni akım, yeni bir film anlayışı ve öyküleme biçimi getirir. İtalyan Yeni Gerçekçi yönetmenler Roberto Rossellini, Vittoria de Sica ve Luchino Visconti yanı sıra Japonya'da Akira Kurosawa ve Yashiro Ozu, Hindistan'da Satrajit Ray ve Fransa'da Andre Bazin aynı gerçekçi geleneği savunmuşlardır (Armes, 2011, s. 19-20).

İkinci Dünya Savaşı sonrası insanların hareket ile imge arasında kurduğu ilişki değişmiştir. Savaş sonrası yıkılan, toplama kampları ve çeşitli savaş trajedileriyle dağılan Avrupa'da evsiz, işsiz, sakat kalan insanlar eylemleriyle dünyayı değiştirebileceklerine olan inançlarını kaybederler. Savaş sonrası Avrupa'sında insanlar nasıl tepki vereceğini artık bilemediği durumlar ile karşılaşmış; savaş boyunca yıkılmış, tahrip edilmiş, harabeye dönmüş ve yeniden yapılandırılmaya başlanılan şehirleri nasıl nitelendireceklerini bilememişlerdir (Deleuze, 1997, s. xi).

Öte yandan, " (...) Amerikan Rüyası'nın her yönden istikrarsızlığı, azınlıkların yeni bilinci, hem dış dünyada hem de insanların zihinlerindeki imge enflasyonu, edebiyatın da deneyimlediği sinema üzerinde etkisi olan yeni anlatı tarzları, Hollywood'un ve eski film türlerinin krizi..." (Aktaran Yetişkin, 2011, s. 133) de yeni sinemayı çağırır. Tüm bu nedenlerle, Deleuze, eski kavrayışların terk edilerek yeni sinema ve yeni imge tipiyle insanların dünyaya olan inançlarının yeniden kurulması gerektiğini belirtir (1997, s. 172).

Gerçeklik görünüyorsa sınırlandırılmış demektir. Öte yandan, görünenin ardında yani zihinde kendini gösterdiği zaman, gerçek yeni bir anlam kazanır. Dolayısıyla gerçeğin sınırları kaldırıldığında gerçek, sinemasal bir otonom hakkı elde eder ki bu zaman-imesiyle mümkün olmuştur. "Gerçek" in sinemasal bir otonom hakkı elde etmesi ilk *İtalyan Yeni Gerçekçi Sineması*'nda görülürken, bu gerçekçi sinemayı kuramsal olarak kabul eden öncü kişi Fransız film kuramcısı Andre Bazin'dir. "Kuşkusuz, imgelerin üzerindeki sanatsal kontrolün öğrenilen gücü yerine, mekanik olarak kaydedilmiş imgenin çıplak gücüne olan inanca dayalı bir film geleneği ve film kuramı için yakaran en önemli ve usta ses ona aitti" (Andrew, 2010, s. 226).

Değerlerin zarar gördüğü modern dünyada insanın dünyaya inanmaya ihtiyacı vardır (Deleuze, 1997, s. 172). İnsanın gördüğü ve duyduğu şeyle bağ kurabilmesi için ona inanması gerekir. İnsanın yeniden inanması zaman-imge ile söz konusu olmuştur. Zaman-imge sineması inancı besleyen düşünceyi yaratır, filmde "tinsel" bir düşünce tarzı üretir. Böylece zaman-imge sinemasının düşünce üretmesi düşünceyi salt olmaktan çıkarmıştır. Artık filmde düşünceye, duyumla ulaşılmaya başlanmış ve duyumla inanç beslenmiştir. Bundan dolayı, imgelerle düşünce üreten bir film, bir insanı inandırabildiği için dünya ile insan arasında bağ kuran bir araç haline gelmiştir. Düşünülmeyenin (sıra dışı şekilde) düşünülür olabilmesi "inanç" (*the belief*) duygusu ile kendini gösterecektir. Sinemadaki bu "inanç" yaşama inanmamızı ve yaşamı keşfetmemizi sağlayan, dünya ve insan arasındaki ilişkiyi kuran bir bağıdır ki bu bağın kendisi inancın yerine geçmiştir. Kısacası, sinema insan-dünya arasındaki bağı kurmuş; filmlerde "inanç" kendini gösterebilmiş, dünyaya olan "inanç" filmlerde karşılık bulmuştur (s. 170-172).

Savaş sonrası Avrupa’ında insanların nasıl tepki vereceklerini bilemedikleri mekânları Deleuze “öylesine-herhangi-mekân” (*the any-space-whatever*) şeklinde tanımlar (1997, s. xi, 5). “Öylesine-herhangi-mekân” da, bir hareketin devamlılığını sağlayan bütünlüklü bir yapı için planlı şekilde hazırlanmış bir mekân yoktur, fakat hareket mantığının geçersiz olduğu birbirinden kopuk, parçalanmış ve dağınık mekânlar söz konusudur. Diğer bir deyişle, hareket-imgede etki-tepkiyle yaratılan duyu-motor bağlantısı kesilmiş ve imgedeki hareket birliği sağlanamadığı için duyu-motor şema parçalanmıştır. Duyu-motor şemanın çöktüğü/parçalandığı (*the breaking*) durumda, düşüncede imgeler arasında “saf haldeki zaman” da bir çatlak (*the forking*) açığa çıkar. “O halde, sinemanın önermesi, izleyiciye “bütün”ü düşündürmek değil; izleyiciyi “ayrıştırıcı bir güç” ile düşüncenin merkezine yönelmektir. Zira öznenin kendini geliştirmesi ancak kendinden daha büyük ve aşkın olanı araştırarak ortaya çıkardığı, onu aştığı öznelleşme *processes* (süreçleri ve işlemleri) içinde mümkün olabilmektedir. Bu da zaman-imeyi açığa çıkarmaktadır” (Yetişkin, 2011, s. 134). “Böylece her imge kendi sonsuzluğuna açılmak üzere diğerlerinden ayrılır. Ve bundan böyle bağlantıyı sağlayan şey, bağlantının yokluğudur. (...) Bir imge, ne gördüğümüz şeydir, ne de şeylerin ruhumuz tarafından oluşturulan bir kopyasıdır” (Ranciere, 2016, s. 118-119). Durumların artık eylemlilik üretmediği bu çatlakta eylemsizliğin olduğu ve sadece “gören ve duyan” yeni bir imge; “zaman-imge” bir sinema yapma biçimi olarak ortaya çıkar (Deleuze, 1997, s. 271-272).

### **Bergson’un “Süre” Kavramı ve Özerk Bir Gerçeklik Olarak Zaman-İmge**

Antikçağ felsefesinde “zaman”, şeylerin hareketiyle açıklanır; hareket ve yer değiştirmelerin ürettiği bir kavramdır. O nedenle antikçağ filozoflarının zaman tanımının açıklayıcı gücü, hareketin olmadığı yerde dayanaksız kalmaktadır. Bergson’daki zaman algısı; geçmiş, şimdi ve geleceği kapsayan bir süre (*duration*, Fransızca *durée*) değildir, zaman değişim anlamına gelir. Zaman geçmişten geleceğe uzanırken biz şimdiki an’da bu değişimi algılarız. “Zaman içimizdeki sürede içselleştirilen şey değildir, zaman içinde hareket ettiğimiz, yaşadığımız ve değiştiğimiz yerdir” (Deleuze, 1997, s. 82).

Bergson gerçeğin özünün “süre” olduğunu söyler. Süre nicel değildir, bilimin ölçekleriyle bilinemez, tanımlanamaz; sezgi yoluyla bilinebilir, sezginin bize gösterdiği tek gerçeklik süredir. Bilincimizdeki gerçek zamandır. Bu nedenle Bergson zamanı gerçeğin kendisi olarak görür (1997, s. 9).

Deleuze, içimizdeki sürenin öznel olduğunu (1997, s. 82) ve dışımızdaki sürenin de “uzamın boyutlarına indirgenemeyen zaman” (s. 108) olduğunu ifade etmiştir. Süre, mekân ile düşünüldüğünde zaman algısında kronolojik bir süreklilik meydana gelir, ancak süre parçalanamayan bir olgu olduğu için bundan söz edilemez. Süre ve süreklilik ilişkisi zihinde mekânların hatırlanmasını sağlar. Geçmiş şimdi içinde yaşamayı sürdürür (Bergson, 1998, s. 11). Belleği aracılığıyla bir insan şimdi ile geçmişi birlikte yaşayabilir. Geçmiş kaybolmamıştır, bellekte korunmaktadır (Bergson, 1997, s. 9). Deleuze, modern sinemayı tanımlamak için geliştirdiği zaman-imesini ortaya koyarken Bergson’un işte bu “süre” kavramından yararlanır.

Deleuze, kronolojik olmayan “dış süre” ile filmi bölümlere ayırır. Bu bölümlerin de kartografik (zihinsel haritaları) olduğunu hareket imgesi ve zaman-imgesinin “süre”yi haritalandıran sinematografik imgelerin kendisi olduğunu ifade eder. Sinematografik imgeler kartografların saf hali olmasından dolayı, bu imgeler düşünceyi hareketlendirerek manipüle edebilme yetisine sahiptirler. Sinematografik imgenin bu safhada zamansal perspektif kazanması hareketi, dış dünyadaki gerçeklerden yansıyan düşünceden kendisini koparır ve kişiye özgü olanın ortaya çıkmasına sebep olur. Zaman-imesi burada devreye girerek, dış dünyada kabul görmüş düşünceden kopar ve zihinde düşünülmeeni meydana getirir, zihinde daha önceden var olmayan düşünceyi ortaya çıkarır. Bu yeni düşünce algısal olarak “geçmiş”, “gelecek” ve “şimdi” olarak anlam kazanır. Diğer bir ifadeyle, hareket imgesinde söz konusu olan ampirik dünyanın aksine, zaman-imesi zihinsel bir tarzda devam eden, düşüncenin bizzat kendine başvuran bir imgedir.

Zaman-imgedeki zaman kavramı, kendi içinde parçalandığı, başı ve sonu olmayan, birbirini izlemeyen, devamlılığı olmayan bir biçime dönüştüğü için bilinen zaman kavramını yıkmıştır. Zaman-ime ampirik ya da metafizik değildir; “aşkınlık” söz konusudur; zaman “kendini” saf bir durum olarak gösterir (Deleuze, 1997, s. 271). Zaman-ime “saf optik ve ses durumu”dur (*pure optical and sound situation*): “(...) Duyu-motor ilişkisini kıran, ilişkileri sınırlarından taşıran ve kendisinin artık hareket terimleriyle ifade edilmesine izin vermeyip doğrudan doğruya zamana açılan, saf optik-ses imgesi”dir (s. 272). Saf optik ve ses durumu, filmde karakterin nasıl tepki vereceğini bilememesi, terkedilmiş yerleri deneyimleyen ve sonra yeni mekânlara giden ancak bu mekânların da neredeyse aynı olması ve ne yapacağına karar verememe durumuna karşılık gelir. Karakter sadece, etki-tepki sırasında kaybettiği şeyi “görebildiği” bir durum içindedir. Hareket-ime izleyiciye “bir sonraki imgede ne göreceğiz” sorusunu sordururken, zaman-ime “bu imgede görülecek ne var?” diye düşündürür. Hareket-imgeden farklı olarak zaman-imgede, durum duyguların aracılığıyla eyleme geçmez, eylemlilik üretmez. Tüm uzantılar kesilmiş, tüm aktif uzantılar kendisi olmuştur. Bu bir duyu-motor durum değil, tamamen saf optik ve ses durumudur (s. 272).

Zaman-ime nedensellik bağlantılarının dışında ortaya çıkar. Nedensellik ilişkisiyle açıklanamamasından dolayı zihinde görünen şeyin ne olduğu tamamen anlaşılabilir. Bu süreçte, zihinde görünen şeyi anlamlandırabilmek için önceden var olan “anılardaki imgeler” (*the recollection-image*) hatırlanmaya başlanır (çağrılır). İmgeler zihinde spiral (*circuit*) bir yolla devre oluşturarak çağrışımlar ortaya çıkar ve bir düşünce süreci başlar (Deleuze, 1997, s. 46-47). Düşsel bir bağlantı söz konusudur; imgelerin bu çağrışımı zihinde anı ve düş gibi algılanır.

Başka bir anlatımla zaman-ime, hareket-imgedeki gibi görünen şeye karşı eylem üretmez ve bir duyu ortaya çıkmaz; işlevsel değildir. Artık özerk (bağımsız) bir “gerçeklik” kazanmıştır.

### ***Zaman-İmge Kavramı Perspektifinden Derviş Zaim'in Üçlemesi***

*Cenneti Beklerken* (2006), *Nokta* (2008) ve *Gölgeler ve Suretler* (2011) üçlemesinde geleneksel Türk el sanatları; minyatür, hat ve gölge oyunu konu edilir. Her biri farklı zamanda, farklı coğrafyada ve farklı karakterlere dayandırılmıştır. *Cenneti Beklerken* 17.

yüzyılda geçen bir dönem filmidir. Osmanlı klasik minyatür sanatı ve “Frenk resmi” ön plana çıkarılır. Minyatür ustası nakkaş Eflatun (Serhat Tulumluer) Osmanlı İmparatorluğu’nda yaşayan karısı ve oğlunu kaybetmiş bir adamdır. Filmde, Eflatun’un Osmanlı vezirinden gelen bir emirle, Danyal adındaki şehzadenin idam edilmeden önce Frenk usulü portresini çizmek üzere Anadolu’ya bir yolculuğa çıkması konu edilir.

İkinci film Nokta ise, 13. yüzyıl, 2008 yılı ve 2008 yılından sonra (yıllar sonra şeklinde geçiyor) üç farklı zaman diliminde yaşanan ve suyu çekilmiş durumdaki Tuz Gölü’nde geçen bir filmidir. Nokta’da vicdan azabıyla baş etmeye çalışan Ahmet’in öyküsü anlatılır. Ahmet (Mehmet Ali Nuroğlu) arkadaşı Selim’in (Serhat Kılıç) kendi ailesinden çaldığı tarihi değeri olan Kuran hırsızlığına aracılık eder ve kazara adam öldürür. Hattat olan Ahmet artık yazamamaktadır.

Üçlemenin son filmi *Gölgeler ve Suretler* 1963 yılında Kıbrıs’ta geçen bir öyküdür. Kıbrıslı Rumlar Yunanistan’la birleşmek isterler ve Türkleri yaşadıkları yerlerden sürmeye başlarlar. Ruhsar (Hazar Ergüçlü) ve Karagöz sanatçısı olan babası Salih (Erol Refikoğlu) köylerinden atıldıkları için Ruhsar’ın (başka bir köyde yaşayan) amcası Veli’nin (Osman Alkaş) yanına, köyüne giderler.

### ***Saf Optik ve Ses İmgeleri***

Deleuze’e göre, saf optik-ses imgesi bir tanıma karşılık gelebilir: Bir imgenin kısıtlanması ve net olmaması ya da belirsiz olması. Bu her defasında olaylara önemli bir benzerlik katar, tükenmez olan bir şeyi tasvir eder ve sonsuz şekilde diğer tasvirlerle götürür (1997, s 45). İşte bu, hareketin ötesine geçen, gerçek bir optik görüntüdür.

### ***Eylemin Yitimiyle Kendini Gösteren İmgeler***

*Cenneti Beklerken* filminin açılış sekansında, padişahın adamları bir konağın önünden geçerken, kamera konağın içine geçiş yapar. Eflatun oğlunun cesedine bakarak Frenk usulü portresini yapmaktadır. Ardından, Eflatun’un oğlunun konağın önünden kendi mezarına doğru yürüyüşü ve kendi mezarına girişi gösterilir. Kamera sabit konumdadır, Eflatun mezarın başına oturur. Konuşma yoktur, sadece enstrümantal müziği duyarız. Müzikle birlikte filmin ve oyuncuların ismi görülür ve bu zamana kadar görüntüyü çevreleyen -tablo çerçevesi biçimindeki- çerçeve kaldırılır ve film devam eder. Bu planda, sabit kamera saf optik-ses durumlarını açığa çıkarmak için kullanılır. “Görsel imgenin bir bileşeni olmak yerine, sesin kendisi bir imge haline gelir” (Deleuze, 1997, s. 278). İmgeleşen enstrümantal müzik Eflatun’un yasını bize aktarır. Bu sekansta, kamera olayı takip etmez, hareket etmez ya da yer değiştirmez. Sabit bir çerçeve vardır ve insanlar bu çerçeveye girip çıkarlar. Kamera karakterlerin çerçeveye girmesini beklerken, boşluktaki alanda izleyiciye düşünme imkânı sağlar. Dolayısıyla, izleyici bu durumda pasif değil, aktif konumdadır. Zaman-imgeye dayalı sinemanın temel nitelikleri bu sekansta bir örnek olarak karşımıza çıkar. Bunlar, durumların eylemlilik üretmediği durağan görüntüler ve saf optik-ses imgeleridir.



Görsel 1: Sabit çerçeveye girip çıkan insanlar.

Kervansaraydaki adamlar ile vezirin adamları arasında kavga çıktığı sekansta, müzik eşliğinde düz, yatay ve ters peribacası görüntülerini tekrar görürüz ve ardından yolculukları minyatür resimleriyle gösterilmeye devam edilir. Sonra ters peribacaları arasında ardı ardına hem düz hem de ters atlılar görüntüye gelir. Peri bacalarının ters gösterilmesi ve hem düz hem de ters atlılar yaşamın olağan seyriyle açıklanabilecek bir durum değildir ve burada duyu-motor sistemi çöker ve bu görüntüler saf optik-ses imgesi olarak karşımıza çıkar. Deleuze'e göre bu zamanın kendisidir. Değişikliği üreten, değişmeyen formunu değiştiren şey zaman-imgesidir (1997, s. 17).

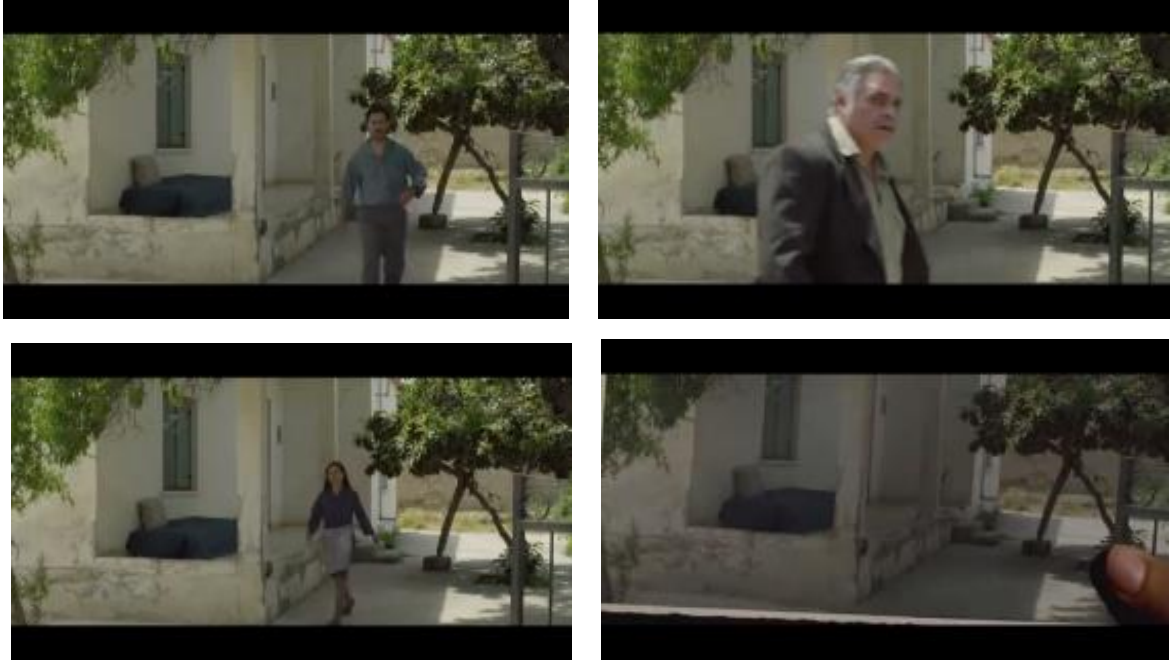


Görsel 2: Eflatun ve vezirin adamlarının çıktığı yolculuk.

### ***Boş Mekânda Ortaya Çıkan İmgeler***

*Gölgeler ve Suretler* filminin bir sahnesinde de, sabit kamera açısına önce Hristo'nun, sonra Veli'nin ve en son Anna'nın yürüyerek girişleri ve çıkışları gösterilir. Üçü farklı yöne giderler. Bu planda üç karakter arasında bir bağ kurulur; bir zaman çatlağı ortaya çıkar. Karakterler gittikten sonra kadraj boş kalır. Sonra kadraj bir fotoğraf çerçevesinde (donuk kare) içinde durdurulur. Boş kalan ve dondurulan kadrajda izleyicinin düşünmesi amaçlanır.





Görsel 3: Sabit çerçeveye önce Hristo, sonra Veli ve en son Anna girer ve çıkar.

Salih ve Ruhsar'ın köye geldikleri ilk gün, Veli, Anna'nın evine gider, onları şehre götürmesini rica eder. Konuşmaları sürerken Anna'nın oğlu Hristo evlerine gelir ve Salih evden çıkar. Anna ve Hristo Rumca tartışırlar. Alt yazı ile Türkçe çeviri yapılmadığı için ne söylediklerini anlayamayız. Filmde Rumca konuşmalar Türkçeye çevrilmez. Tercüme edilmeden verilen Rumca konuşmalar, o dili bilmeyen seyirci için çoğul yorumla açık bir imge haline gelir. Anna ve Hristo tartıştıktan sonra sabit çerçeveden çıkarlar, yan odaya geçerler ve kadraj boş bırakılır. Bu sahneden, Veli'nin evine geçiş yapılır. Ruhsar bir fotoğrafa bakmaktadır. Baktığı fotoğraf bir önceki planda boş bırakılan kadrajdır.



Görsel 4: Anna ve Hristo tartıştıktan sonra sabit çerçeveden çıkarlar.

Ertesi gün, Salih ve Ruhsar şehre gitmek için yola çıktıklarında askerlerle karşılaşır, onlardan kaçtıkları sekansta Salih ve Ruhsar bir mağaraya saklanırlar. İki Rum asker peşlerine düşer ancak Salih ve Ruhsar'ı bulamazlar. Sabit konumdaki kameradan önce iki Rum asker geldiğini görürüz, daha sonra aynı çerçeve askerler olmadan yinelenir. Salih dışarıdaki durumu öğrenmek için, Ruhsar'ı mağarada bırakır. Salih mağaradan çıkarken, kuş sesleri ve müzik duyulur. Kuş sesleri ve müzik özgürlük ve huzur arzusunu çağırır.

Deleuze, “öylesine-herhangi-mekânların iki formdan oluştuğunu; birinin terk edilmiş mekânı, diğersinin ise boş alanları temsil ettiğini” söylemiştir. Karakterin ise kendini, kendisinden olduğu gibi dünyadan da kopardığını ve “bu mekânlar”ın karakterlerin boş boş baktıkları mekânlara dönüştüğünü eklemiştir (1997, s. 9). Bu boşluk ya da boş bakışlar karakter ya da mekândan daha öne çıkararak “burada görülecek ne var sorusunu” bize sordurur.

### ***Kronolojik Zamanın Kırılması***

Filmlerde kronolojinin parçalanmasıyla yeniden başlayan, yenilenen, sürekli bir şimdiki “an” yaşanır. Zaim’in amacının bu yönde olduğunu anlarız, çünkü geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek süreklilik arz eden tek bir zaman gibidir.

*Nokta* tek planda çekilmiş bir filmidir, böylece zaman algısında süreklilik elde edilir. Bu süreklilik, artık mekânla ilgisi olmayan “süreklilik arz eden bir sürenin sürekliliğidir” (Deleuze, 1997, s. 108). Filmin kaç gün sürdüğü, sahneler arasında ne kadar zaman geçtiğini bilinmemektedir. Ahmet’in Hamdullah hocayla birlikte olduğu anlar, Ahmet’in Selim’le karıştığı olayla sürekli kesintiye uğrar. *Nokta*’da kronolojik sırası bozuk, iç içe geçerek sunulan sahneler salt betimlemelerdir. Deleuze’ün de belirttiği gibi “zaman-imesi bir şeyin yerine geçen bir betimlemedir” (s. 44).

*Gölgeler ve Suretler*’de de, Ruhsar kayıp olan babasını aramak için şehre gittiği sekansta, karakolda komutan, babasının ne zaman kaybolduğunu sorar. Ruhsar emin olamamakla birlikte “üç hafta ya da iki hafta” diye cevap verir. Belki de babası sadece bir haftadır kayıptır, ama bu Ruhsar’a üç hafta gibi gelmiştir. İzleyici Ruhsar’ın zamanının ne kadar ağır geçtiğini anlar. Zaman-imeye dayalı filmlerde zamanın akma hızı, zamanın gücü ve baskınlığı ile ilgilidir (Deleuze, 1997, s. 42).

Zaman-ime sineması özelliklerinden biri de karakterin nereye baktığının kendisinden sonra gelen planda gösterilmemesidir (Deleuze, 1997, s. 8). Hareket-ime sinemasındaki neden-sonuç zinciri bu şekilde bozulmuş, neden-sonuç ilişkileriyle biçimlendirilmiş zaman-mekân bütünlüğüne sahip, kendi içinde tutarlı bir dünya sunumu ortadan kalkmıştır. Artık, filmde imgeler birbirini tamamlayan neden-sonuç ilişkisi içinde yerleşik değildir. Mekândaki tüm alanlar filme dâhil edilmez çünkü çerçevenin dışında kalan bölge karakterin bakışına bırakılmıştır (s. 8). *Nokta*’da Selim ve Ahmet’in bulunduğu sahnede, her ikisi aynı yöne doğru kadrajın dışına bakarak konuşmaya başlarlar. Kadraj dışına bakan karakterlerin nereye baktığını göremeyiz. Ahmet ve Selim aynı yöne doğru bakarken, Tuz Gölü üstünde noktası unutulmuş yazı menkıbesi hakkında konuşurlar. Ahmet kadraj dışına bakmaya devam ederken, “insan değişiyor” der. Karakterin kadraj dışına bakması izleyiciye düşünme alanı açar. Tuz Gölü sessizdir, aynı sahnede Selim de birkaç defa Tuz Gölü’nün sessizliğinden bahseder. Deleuze’e göre sessizlik önemli bir şeyin yerini doldurur; hatta önemli olanın vurgulanması için, kadraj dışına bakışlar uzun bir sessizlikle genişletilebilir (1997, s. 14). Ağır ritm ve karakterlerin sessiz kalması izleyicinin durumu düşünmesine fırsat verir.



Görsel 5: Ahmet ve Selim kadraj dışına bakar, baktıkları bölge gösterilmez.

Zaman-imegeye dayalı sinemada eylem birliği yoktur. Olaylar kronolojik sırada ilerlemez. İzleyici bir eylemin gerçekleşip gerçekleşmediğini her zaman göremez, ancak ne olduğunu veya olabileceğini hisseder. *Cenneti Beklerken* filminde *Las Meninas* tablosundaki yanılısma kimin kime baktığı; diğer bir deyişle, bakan ve bakılan üzerinedir. Eflatun, Danyal için gelen bir çobana “Resim hem yapanın hem bakanındır” der. Zaman-imegeye dayalı sinemanın bir özelliği nesnel kameranın bir göz olarak kullanılmasıdır. Bir plan sabit kameranın gözü olarak izleyiciye gösterilir. İzleyici bir süre sonra nesne ya da durağan harekete bakmayı keser, imegyi görmeye başlar ve sıradan görüntüler anlam kazanır.

Benzer şekilde, *Gölgeler ve Suretler*'de Ruhsar'ın kimselere haber vermeden amcası Veli'nin evinden ayrıldığı sahnede, Veli Ruhsar'ı aramak için dışarı çıkar. Beyaz çarşafların arkasında önce Veli ve sonra Anna gösterilir. Kamera çarşafların arkasına, karakterleri izleyen bir göz olarak konumlandırılmıştır. Veli'nin flu olarak gösterilmesi, onun çaresizliğini betimler. Filmde, Anna ve Veli arasında gösterilmeyen ancak hissettirilen farklı bir ilişki vardır. İkisi sıklıkla iletişim halindedir, ancak biri Türk diğeri Rumdur. Alanı daraltan iki çarşaf, izleyiciye Anna ve Veli'nin arada kalmışlığını hissettirir. Burada karakterlerin duyguları klasik sinemadaki gibi açıkça sergilenmemiştir.



Görsel 6: Çarşafların arkasında görülen Veli ve Anna.

Zaman-imege sinemasında, kameranın yeri ve hareketi çerçeve ile sınırlandırılabilir ya da görüntü net ya da flu yapılabilir. Sabit kamera açısı ile hareketin ötesine geçilebilir (Deleuze, 1997, s. 22).

### ***Zamanın Zaman İçine Girmesi Mekânın Yeni Bir Mekâna Açılması***

*Cenneti Beklerken* filminde, Eflatun'un Anadolu yolculuğuna çıkacağını öğrendiği sekansta, Gazal Efendi ile konuşmaları sırasında, aynadan aynaya görüntü geçişleri olur. Önce Anadolu'yu bir minyatür resim olarak, sonra Eflatun ve Gazal Efendi'yi ve yine

akabinde Anadolu'yu görürüz. Kamera ayna karşısında sabitlendiğinde, ayna içindeki figürlerin minyatür bir resim gibi perspektifi yoktur. Daha sonra yine ayna ve aynada Eflatun'un yolculuğu, yolculuğun resmedildiği minyatür görülür. Aynada Eflatun'un çıkacağı yolculuğun yansımalarını görürüz. Kamera aynaya, Eflatun'un yüzüne ve Gazal'a, oldukça hareket yavaşlatılarak peşi sıra, tekrar tekrar yakınlaşır, uzaklaşır. Kameranın aynaya, Eflatun'un yüzüne ve Gazal'a tekrar tekrar yakınlaşması, uzaklaşması ve eşlik eden ritmik ses, saf optik-ses imgeleridir ve kaygı içindeki Eflatun'un hızlı kalp atışlarını hissettirmektedir. Deleuze aynadaki geçişlerin gerçekten sanala geçişler olduğunu söylemiştir (1997 s. 75-76). Filmde zaman zaman içine girer, mekân yeni bir mekâna açılır, bunlar sürekli birbirine eklenir.



Görsel 7: Aynada Eflatun'un çıkacağı yolculuk bir minyatürde resmedilir.

Eflatun ve Leyla'nın esir düştükleri kervansarayda yürüdüklerini görürüz. Bu sırada kamera sağa doğru pan hareketi yapar ve arka planda İstanbul görülür. Kameranın pan hareketi bize İstanbul'u gösterir. Bu görüntüyle çiftin eve döndüğünü anlarız. Deleuze, zaman-ime sinemasında kamera çekimlerinin oldukça yavaş olduğundan, hareketin yavaşlatıldığından ve genellikle sabit çekim yapıldığından bahsetmiştir. Sahneler arası kesmeler de basittir (1997, s. 13). Böylece, imgeler arasında saf optik geçişlere yol açılmıştır (s. 13).





Görsel 8: Eflatun ve Leyla'nın İstanbul'a döndüğü sahne.

Zamanın zaman içine girdiği ve mekânın yeni bir mekâna açıldığı benzer bir sahne de *Nokta* filminde görülür. *Nokta* filminde kamera gökyüzüne doğru ağır ritimle kaydırılarak zaman geçişleri yapılır. Geçişin ardından sabit kamera filmdeki ağır ritme katkı sunar. “Ekranın dikey görüntüsü hareket halindeki bir dünyayı görmemizi sağlayan geleneksel bir anlam taşır. Ne zaman bu görüntü karakterlerin ve nesnelerin içinde olduğu, opak bir yüzey (görüntü) haline dönüşürse, bir şeyler gösterilmeye çalışılıyordur” (Deleuze, 1997, s. 266).



Görsel 9: Kamera gökyüzüne doğru ağır ritimle kaydırılarak zaman geçişleri yapılır.

*Gölgeler ve Suretler* filminde de bunun örnekleri vardır. Veli'nin Kıbrıs'taki durumu öğrenmek için kahvehaneye gittiği sekansta, kahvehaneye doğru yürüdüğünü ve kapıya yöneldiğini görürüz. Veli'nin ardından elma yiyen Cevdet kadraja girer. Veli ve Cevdet kahvehanenin içindedir. Kahvehanede cızırtılı radyo haberleri vermektedir. Cızırtılı ses, bir saf ses durum olarak, Kıbrıs'ta yaşayan Türk ve Rum'lar arasındaki gerilimi imler.



Görsel 10: Kahvehaneye doğru yürüyen Cevdet'i bir anda kahvehanenin içinde görürüz.

### ***Olay Zincirinin Eksik Bırakılması***

Zaman-imegeye dayalı filmlerde olay zincirindeki bazı halkalar eksik bırakılarak verilir, durumun ne olduğu belirsizdir. *Gölgeler ve Suretler'* de de köylerin ve şehirlerin isimlerinden bahsedilmez. Karakterlerin geçmişleri hakkında bilgi verilmez. Duygular dile getirilmez ya da gösterilmez, ancak algılanır. Veli ve Anna arasında duygusal bir bağ olduğu hissettirilir ancak bunun nasıl oluştuğu ve geliştiğine ilişkin davranışlar, olaylar gösterilmemektedir. Öte yandan, *Nokta* bir sonuca bağlanmaz. Filmin son sekansında, Tuz Gölü üzerinde ne yaptığını bilmez bir halde yürüyen Ahmet akli dengesini kaybetmiş gibidir. Kısa süre sonra, olduğu yere yığılır. Filmin ilk sahnesinde 13. yüzyılda yaşayan bir Hat çırağının akıbetini bilmediğimiz gibi, filmin son sahnesinde de günümüzde yaşayan Ahmet'e ne olduğunu öğrenemeyiz. Deleuze'e göre, zaman-imege sinemasında, "karakterin geçmişi tarafından emilen şimdiki zaman, belirsizlik içinde akar" (1997, s. 116).

### ***Zamanda Açılan Çatlaklar***

Deleuze'e göre, zamanda açılan çatlaklar ile sürekli olarak aynı olay yeniden dirilir, yok edilir, değişir ve yaratılır. Deleuze bunun zaman-imesinin gücü olduğunu söyler (1997, s. 101). Böylece, geçmişte olan bir olay o anda yeniden ortaya çıkmıştır.

*Gölgeler ve Suretler* filminde geçmişteki olayları çağırın zaman çatlakları sıkça ortaya çıkar. Veli Rum kahvehanesinde telefon etmek ister ancak telefonu kullanamaz. Salih'in kayb olduğu ilk gün de bir Türk kahvehanesinden telefon etmek istemiştir. Her iki sahne tek plandan oluşur, her iki sahnede de Veli'nin arkasında bir kapı görürüz. Türk kahvehanesinde Veli'nin arkasındaki kapı açık, Rum kahvehanesinde Veli'nin arkasındaki kapı kapalıdır. Veli'nin Rumlar arasında daha kısıtlanmış, kısıtlanmış olduğunu hissederiz.



Görsel 11: Kapı sahnesindeki paralellikler.

*Nokta* filminin prologunda hattat Eflatun'un bir anekdotu gösterilir. Bu şekilde, bir zaman çatlağı açılır ve izleyici Eflatun üzerinden *Cenneti Beklerken* filmi ile *Nokta* filmi arasında bir bağ kurar. Deleuze bir "anı"nın geçmişin varlığını açıkladığını veya geliştirdiğini belirtir (1997, s. 117).

### *Rüyalar*

Deleuze'e göre zaman-imge sinemasında rüyaların da bir işlevi vardır. Rüyalar aracılığıyla fanteziler veya çocukluk anıları sanal an'lar şeklinde ortaya çıkar (1997, s. 56).

*Cenneti Beklerken*'de Eflatun, Mehdi'nin resmini çizerken kriz geçirerek bayılır ve uykuyla uyanıklık arasında bir rüya görür. Eflatun'un arkasındaki aynaya doğru kaydırma yapılarak aynanın içindeki mekâna geçilir, yeni bir optik kaydırma ile aynalardan aynalara Eflatun'un rüyasına geçiş yapılır. Rüya, ırmak kıyısında bir çocuk görürüz. Çocuğun yanından arkasındaki aynaya doğru yeni bir kaydırma ile Eflatun'un o anda olduğu odaya geçilir. Çocuk Eflatun'un yanına gelir, elinden tutar ve onu ayağa kaldırır. Eflatun bu çocuğu öper, sarılır. Eflatun'unun elinden tutan çocuk, onu bir eve götürür. Evin önünde kucağında çocuk olan bir kadın vardır. Sonra, çocuk Eflatun'u gerçek zaman-mekâna bırakır ve yanından ayrılır.

Eflatun'un rüyası Eflatun'un belleğini aktif hale getirerek, geçmişi bugün gibi yaşamasını sağlamıştır. Bu çocuk Eflatun'un çocukluğunu imler, Eflatun'un çocukluğu izleyici için görünür olmuştur. Eflatun uyandığında tepkisizdir, hareketsizdir sadece resme uzun uzun bakar ve ağlar. Eflatun kendi zamanını hissetmeye devam etmektedir. Eflatun dünyaya ait hiçbir şeyle bağlantısı kalmamış görünmektedir, sadece bakar. Bu görüntü bize, Deleuze'ün açılan çatlakla geçmişini ilişkilendiren karakter tarifini hatırlatır (1997, s. 52).



Görsel 12: Eflatun'un rüyası.

*Gölge ve Suretler*'de bir gece Ruhsar bir rüya görür. Gölgesi ayağa kalkar, yürüyerek beyaz perdenin arkasına geçer. Perde aydınlanır, Karagöz ve Hacivat konuşmaya başlar.

Ruhsar uykuyla uyanıklık arasında gözlerini açar. Beyaz perdenin arkasını kontrol etmek için ayağa kalkar. Karagöz ve Hacivat suretleri bir gölge tarafından oynatılmaktadır. Rahatsız edici ve yavaş yükselen bir ses ile gölge odanın duvarında büyür, Ruhsar çığlık atarak uyanır. Gölgeler, Ruhsar'ın korkularının yansımasıdır.

Rüya sahnesinin bir rüya olduğunu Ruhsar'ın uyanmasından anlarız. Ancak Ruhsar uyandığında, sırtı perdeye dönük durumda yatakta otururken perde tekrar aydınlanır, Karagöz ve Hacivat suretlerini görmeye devam ederiz. Perde tekrar kararır. Bu sahnenin bir rüya olduğunu izleyiciye anlatan renk, netlik değişimi vb. öğeler kullanılmamıştır. Zaman-imegeye dayalı sinemada, çoğu kez izleyici rüya sahnelerini gerçek öyküden ayıramaz. Klasik anlatı sinemasında da bazen rüya sahnesine dair bir teknik ipucu verilmez. Ancak filmin sonunda bu sahnenin bir rüya olduğu açıklaması yapılır. Zaman-imege sinemasında ise sahnenin rüya mı gerçek mi olduğunun ayrımı izleyiciye bırakılmıştır.



Görsel 13: Ruhsar'ın rüyası.

### ***Karakterlerin "Seyir" Hali ve İçsel Yolculuk Deneyimi***

Deleuze, karakterlerin nasıl tepki vereceklerini bilmedikleri mekânlarda ortaya çıktığını ve karakterlerin yağmalanmış, terk edilmiş mekânlarda seyir halinde olup, ne olduğunu anlamaya uğraştıklarını söylemiştir (1997, s. xi). Zaman-imege sinemasında, bir toplulukta var olan duyguların gösterilmesi ya da karakterlerin içsel olarak gelişen duygularının aktarılması önemli değildir. Önemli olan kendini boşlukta bulan birinin öznel bakış açısıdır (s. 8).

*Cenneti Beklerken* filminde Deleuze'ün tanımladığı karakter tipleri çokça karşımıza çıkmaktadır. Eflatun vezirin adamları ile çıktığı yolculukta, herkesin öldürüldüğü bir köye gelirler, tuhaf bir sesin ardından silahlı saldırıya maruz kalırlar. Tuhaf ses ve silah sesleri, ortamın korkunçluğunu ve karakterlerin kaygısını imler. Silah sesleri sona erer, derin bir



sessizlik içinde kuş sesleri duyulur. Köye geldikleri zaman, karakterler gördükleri karşısında şaşkın, çevreye bakarlar.



Görsel 14: Yağmalanmış köyde Eflatun'un seyir hali.

Benzer bir şaşkınlık sahnesi, Eflatun'un Mustafa ile çıktığı son yolculuk sahnesinde yaşamış, Eflatun, Leyla'yı kurtarmak için isyancılara ateş eder. İsyancılar ateşin geldiği yöne doğru koşmaya başlar, Eflatun sazlıkların arasına gizlenerek izini kaybettirir. Mustafa, Osman ve Leyla'ya ne olduğu gösterilmeden Eflatun'un en son ayrıldıkları kervansarayaya döndüğünü görürüz. Kervansaray yağmalanmış, içindeki tüm insanlar öldürülmüştür. Eflatun dağılmış, harabeye dönmüş bir mekânda ne yapacağını bilemez haldedir. Boş kervansaray normal bir durum olmadığına işaret eder. "Eğer boş mekânlar saf optik ve ses duruma yol açarsa, yaşamlar ters-yüz edilmiş demektir. Ters bir durum var demektir" (Deleuze, 1997, s. 17). Zaman-imge sineması, karakterlerin davranışlarını sınırlandırarak yorum alanı açar (s. 192-193).



Görsel 15: Yağmalanmış kervansarayda Eflatun'un seyir hali.

Eflatun ve Leyla İstanbul'a dönmeden önce, Danyal elindeki tabloda babasının aynadaki görüntüsü yerine Mehdi'nin görüntüsünü yerleştirmesini Eflatun'a emreder. Eflatun tabloyla baş başa kalır, bu sahnede Eflatun'u "seyreden karakter" olarak yeniden görürüz. Eflatun dünyaya ait hiçbir şeyle bağlantısı kalmamış görünmektedir, sadece tabloya bakar. Bu görüntü bize, Deleuze'ün açılan çatlakla geçmişini ilişkilendiren karakter tarifini hatırlatır (Deleuze, 1997, s. 52).

*Gölgeler ve Suretler* filminde ise, açılış sekansında Ruhsar ve Veli'nin köylerinden kovulma sahnesi, Anna'nın Ruhsar ve Veli'nin kovulduğu köyü gördüğü sahne ve son olarak Veli'nin köyünde Türk ve Rum'lar arasında çatışmanın çıktığı sahnede seyir halinde karakterler vardır. Çatışmanın çıktığı sahnede, azınlıktaki Türkler sokaklarda ne yapacaklarını bilmez bir halde kaçırlar. Rastgele açılan ateşle, kimin kimi öldürdüğü belli değildir. Ruhsar ve Ahmet'in içinde olduğu bir grup Türk şehre kaçmayı başarır ve vurulan

bazı yaralılar ölür. Bunlardan biri de Veli'dir. Bir sonraki sahnede, Ruhsar ve Ahmet'i, yan yana dizilmiş mezarların başında görürüz. Burada da bir seyir hali vardır. Bu sahne yine bir fotoğraf karesi içinde durdurulur ve izleyici düşünmeye terk edilir.

Zaman-imegeye dayalı sinemada karakterler arayış halindedir. Deleuze bu tarz bir anlatıda karakterlerin değişiminin "salt betimleme olan tuhaf sahnelerle" iç içe geçerek bir işlev kazandığını belirtmiştir (1997, s. 135). *Nokta* filminde, Ahmet'in iyileşme çabası filmde sunulmuştur. Bu çaba bir eylem şeklinde değil, içsel yolculuğunda sorularına cevap arama biçimindedir. Ahmet'in artık yazı yazamaması onun ruhsal durumunu betimler. Yazmak için ruhsal temizlenmeye ihtiyacı vardır. Ahmet geçmişte yaptığı hatalarının vicdan azabını şimdiki zamanda çeker. Zaman-imege sinemasında, karakterler daimi bir yenilenme ve değişim gösterirler (s. 10). Geçmişte yaptıkları ile şimdiki zamanda yüzleşir. Deleuze de, karakterlerin geçmişinin zamansal bir harita görevi gördüğünü, geçmişin karşısına sanal bir gerçek olarak çıktığını ifade etmiştir. Bu sanal gerçek, "zamanın içinde korunan bir kesit veya devamlılıktır" (s. 123).

*Nokta* filminde tek planlık mekân, Ahmet'e daha çok odaklanmamıza, Ahmet'in tükenmişlik, bitkinlik ve depresif yüz ifadesine dikkatimizi çekmeye neden olmuştur. Karakterlerin; bekleyiş, bitkinlik ya da depresyon gibi yüz ifadeleri onların sunumlarıdır. Film ilerledikçe, karakterler kendi kendilerini inşa ederler, çekimler onları "sunmak" amacıyla yapılır. Film ilerledikçe, onların sunumları filmde asıl "gösterilmek isteneni" ortaya çıkarır. Ve "görüntü" senaryonun yerine geçmiştir. Bu noktada, hikâye daha az anlatılmış ve karakterler daha arka planda kalmış olur (Deleuze, 1997, s. 193).

## Sonuç

Sonuç olarak, zaman algısı, mekân ve karakterler çerçevesinde değerlendirilen Derviş Zaim'in geleneksel el sanatları üçlemesinin pek çok açıdan zaman-imege sineması niteliği taşıdığı kanaatine varılmıştır.

Filmlerde kronolojik bir sürekliliğin olmaması dikkat çekicidir. Yanı sıra, karakterlerin sık sık kadraj dışına bakması ve baktıkları alanın gösterilmemesi de göze çarpmaktadır. Bazen eylemlerin nedeni, bazen sonuçları verilmez. *Nokta* filminin sonunda, Ahmet'e ne olduğu sorusunun yanıtı verilmemiştir. Filmlerde rüya sahneleri transparan ve opak görüntülerden oluşur. Bu üçlemede gerçek ile rüyalar arasında bir bağ kurulur, ikisi tek bir "an" da, sanal anda gösterilerek izleyiciye karakterlerin ruhsal durumu hissettirilir.

Zaman-imegeye dayalı filmlerde karakterler yıkılmış şehirlerden, kasabalardan kaçır ve yeni mekânlara gitmek zorunda kalırlar. Ancak göç ettikleri mekânlar terk ettikleri mekânlardan farklı değildir. Ve karakterler ne yapacaklarını bilemez bir hale düşerler. *Gölgeler ve Suretler* ile *Cenneti Beklerken* filmlerinde, yolculuk esnasında, gördüğümüz yağmalanmış köy ve kervansaray zaman-imege sinemasında anlatılan mekânlara benzerdir. Karakterlerin yağmalanmış mekânları gördükleri zaman, şaşkınlık halleri onların seyir durumunu örnekler. Zaman-imege sinemasındaki karakterlere benzer olarak, Zaim'in bu filmlerinde birçok sahnede karakterler "seyir halinde"dir. Onların terk ettikleri ya da terk edilen mekânlardaki halleri, durumu seyreden ama elinden bir şey gelmeyen karakterleri

imler. Yanı sıra, karakterlerin içsel yolculuk deneyimi üzerinden ilerleyen öyküler zaman-  
imge sinemasının pek çok özelliğini taşımaktadır.

### Kaynakça

- Andrew, J. D. (2010). *Büyük Sinema Kuramları* (Z. Atam, Çev.). İstanbul: Doruk.
- Armes, R. (2011). *Sinema ve Gerçeklik: Tarihsel Bir İnceleme* (Z. Ö. Barkot, Çev.).  
İstanbul: Doruk.
- Baker, U. (2011). *Beyin Ekranı*. İstanbul: Birikim.
- Bergson, H. (1998). *Metafiziğe Giriş* (B. Karacasu, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat.
- Bergson, H. (1997). *Zaman ve Özgür İstenç* (A. Tümertekin, Çev.). *Cogito*, (11), 7-16.
- Değirmen, F. (2016). Gilles Deleuze'ün Sinema Felsefesi: Hareket İmge ve Zaman  
İmge. Erişim: 10 Ekim 2017, Cineritüel,  
[http://www.cinerituel.com/2016/02/gilles-deleuzeun-sinema-felsefesi-hareket-  
imge-ve-zaman-imge.html](http://www.cinerituel.com/2016/02/gilles-deleuzeun-sinema-felsefesi-hareket-imge-ve-zaman-imge.html)
- Deleuze, G. (1997). *Cinema 2: The Time-Image* (5. bs.). (H. Tomlinson ve R. Galeta, Çev.).  
Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (2014). *Sinema 1: Hareket-İmge* (B. Yalım, E. Nahum ve E. Koyuncu, Çev.).  
İstanbul: Norgunk.
- Elsaesser, T. ve Hagener, M. (2014). *Film Kuramı: Duyular Yoluyla Bir Giriş* (B. Yıldırım ve B.  
Soner, Çev.). Ankara: Dipnot.
- İpek, Ö. (2017). Gilles Deleuze Felsefesinde Düşüncenin İmge Hali. *Erciyes İletişim  
Dergisi Akademia* (ISSN:1308-3198), 5(1), (282-294).
- Ranciere, J. (2016). *Sinematografik Masal* (T. Ertuğrul, Çev.). İstanbul: Küre.
- Yetişkin, E. B. (2011). Sinematografik Düşünebilmek: Deleuze'ün Sinema Yaklaşımına  
Giriş. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (40), 123-141.

### Filmler

- Zaim, D. ve Seyhan, B. (Yapımcı), Zaim, D. (Senarist), ve Zaim, D. (Yönetmen). (2006).  
*Cenneti Beklerken* [Sinema Filmi]. Türkiye: Marathon Filmcilik, Sarmaşık Sanatlar,  
Hermes Film, Tivoli Film.
- Zaim, D. ve Seyhan, B. (Yapımcı), Zaim, D. (Senarist) ve Zaim, D. (Yönetmen). (2008). *Nokta*  
[Sinema Filmi]. Türkiye: Marathon Film ve Sarmaşık Sanatlar.
- Zaim, D. ve Odabaşı, O. (Yapımcı), Zaim, D. (Senarist) ve Zaim, D. (Yönetmen). (2011).  
*Gölgeler ve Suretler* [Sinema Filmi]. Türkiye: Marathon Film ve Yeşil Film.

## Black Mirror Dizisinde Nöro-İmge ve Beyin Ekranlar

Ömür Şölen Soykan\*

### Özet

Nöro imge Patricia Pisters'ın Berlin Duvarı'nın yıkılışı ve 9/11'in politik olarak zeminlediği nörobilimsel ve bilişimsel değişimlerin hazırladığı yeni bir sinematografik imgeyi tanımlayıp açıklamak için Deleuze'ün sinematografik yaklaşımı doğrultusunda ürettiği, hareket imge ve zaman imgeyi takip eden bir kavramdır. Zamanın üçüncü sentezine, gelecek zamana ait olan nöro imge nörobilimsel gelişmeler ve çevrimiçi kültürel gelişmelerle paralel ortaya çıkmıştır. Geleceğin önalımsal tasarlanmasının politik etkisi altında gelecek zamanda sentezlenen sinematografik imgedir. 21. yy. sinemasında nörobilimsel ve çevrimsel gelişmelerin yol açtığı temaların bir arada kullanılmasıyla karakterlerin gözünden değil, zihninin içinden, beyin ekranlar aracılığıyla izlediğimiz bir sinematografi ortaya çıkmıştır. Patricia Pisters bu yeni sinematografik ögeyi Deleuze-Guattarici şizoanaliz çerçevesinde ele alarak nöro imge diye kavramsallaştırmış, "beyin ekrandır", beyin ekranlar çerçevesinde incelemiştir. Bu çalışmada nöro-imgeyi bilim alanına tanıtmak amacıyla Netflix, Black Mirror dizisinde zamanın üçüncü sentezinde yer alan nöro imge, beyin ekranlar ve onlara eşlik eden zihin mimarileri bulgulanıp açıklanmıştır. Bu amaç doğrultusunda şizoanaliz yöntem olarak kullanılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Nöro İmge, Black Mirror, Beyin Ekran

---

\*ORCID: 0000-0003-4455-5545

E-Mail: omursoykan@hotmail.com

DOI: 10.31122/sinefilozofi.660791

Geliş Tarihi - *Received*: 05.01.2020

Kabul Tarihi - *Accepted*: 31.04.2020

## Neuro-Image And Brain Screens In Black Mirror Tv Series

Ömür Şölen Soykan\*

### **Abstract**

*Neuro-image is a concept follows movement-image and time-image, generated by Patricia Pisters through Deleuze cinematography in the aim of characterize and clarify the new cinematographic image which has been assembled by neuroscientific and cognitive progresses based on the political occasion of demolition of Berlin Wall and 9/11. It belongs to third synthesis of time, future and formed in parallel neuroscientific and online internet cultural developments. It's a cinematographic image is synthesized at the 3th synthesis under the political effect of pre-emptive design of future. The cinematography appeared in 21th century cinema that we see world within characters minds, not through eyes is assembled by themes which are given a lead by online and neuroscientific progresses. Patricia Pisters approached this new cinematographic component in the frame of Deleuze-Guattari schizoanalysis, researched in the frame of "brain is screen", brainscreens and conceptualized. In this paper, neuro-image at the 3th synthesis of time, brain screens and cognitive architectures in Black Mirror serial, Netflix, detected and explained in the aim of introducing neuro-image concept to Turkey cinema field and schizoanalysis utilized as a practice.*

**Key Words:** *Neuro-Image, Brain Screens, Black Mirror Tv Series*

---

\*ORCID: 0000-0003-4455-5545  
E-Mail: omursoykan@hotmail.com  
DOI: 10.31122/sinefilozofi.660791

Received - *Geliş Tarihi*: 05.01.2020  
Accepted - *Kabul Tarihi*: 31.04.2020

## Giriş

“Çünkü hafıza yaşamak içindir”  
(*Black Mirror*; Rachel, Jack ve Ashley  
Too, Brooker, 2019).

Sinema birçok sanat alanını kuşatan çağdaş zenginliği ve kökenlerinden gelen kendine özgü büyüyle dün olduğu gibi bugün de hem insan öznelliğine hem de kolektif olgulara ışık tutuyor, onlarla beraber gelişiyor. Bu nedenle sinema felsefe ilişkisi gün geçtikçe daha fazla önem kazanıyor. Çağdaş düşünürlerin çoğu sinemayı görüşlerini açıklamak için kullanmıştır. Deleuze ise bir sinematografi yaklaşımı geliştirmiş olması nedeniyle sinema için daha önemli bir konuma yerleşmiştir. Zaman ve sinema arasındaki doğrudan bağı çözüp ortaya koyan Deleuze sinematografisi yarım asırdır sinema alanında çalışma yapanların en değerli felsefi yaklaşımlarından biri, açıkçası en önemlisidir.

Deleuze (2013, 2014) hareket-imge ve zaman-imge kavramlarını kurarak sinema anlayışımıza büyük bir katkı yapmıştır. Hollandalı akademisyen Patricia Pisters (2012) ise bu kavramlara *Nöro-imge: Dijital Ekran Kültürü'nün Delözyen Film Felsefesi* adlı kitabıyla nöro-imge kavramını eklemiştir. Nöro-imge zamanın üçüncü sentezindeki imge türüdür.

Pisters adı koyulmamış örnekleri 20. yy sineması zaman-imgesinde gömülü olmakla beraber, 21. yy sinemasında ortaya çıkan yeni bir sinematografik imgeyi tanımlayan nöro-imge kavramını nörofelsefe zemininde üretirken Deleuze felsefesinden çalışmanın genelinde yararlanmış, şizofreninin süreçsel ve patolojik boyutlarını değerlendirmenin yanı sıra, Deleuze-Guattari'nin (2014) AntiÖdip çalışmasında psikanalize alternatif olarak ortaya koyduğu şizoanalizi yöntem olarak kullanmıştır (nöro-ingenin teknomateryalist ve etik-estetik yönlerine bakarak). Veri tabanları ve software'lere dayalı dijital kültürden nöro-ingenin üçüncü sentezle ilişkisini açıklamakta yararlanmıştır (zamanın birinci sentezi motor-hafıza, ikinci sentezi bellek gibi çalışır, üçüncü sentez yani nöro-imge ise veri tabanı mantığıyla çalışır). Nöroloji alanındaki yeni çalışmaları ise beynin ekran olduğunu ve ekranların beyin gibi işlem yaptığını açıklamanın yanı sıra, nöro-imge'yle psikozlar arasındaki ilişkiyi sergilemek izleğinde ele almıştır (beyin görüntüleme teknikleri, patoloji olarak şizofreni, sinapsisler, nöroplastiti, sağ beyin – sol beyin ilişkisi vs).

Pisters, Deleuze'ün (1998:49) sinema, beyin ve hareket arasındaki ilişkiyi açıklamak için bir röportajında söylediği aşağıdaki ifadeden yola çıkarak beyin ekran kavramına varmış ve nöro-imgeyi üretirken izlediği kavramsallaştırmanın zeminine yerleştirmiştir. Deleuze'ün yaklaşımına göre beyin ekrandır ve ekran beynin prensipleriyle işlem görür.

“Beyin ekrandır... Sinema, imgelere hareket verdiği dahası onlara içsel hareket bahşettiği için beyin devrelerinin izini sürmeyi asla bırakmaz”.

Bu çalışmanın amacı Türkiye için yeni bir kavram olan nöro-imge kavramını bilim alanına tanıtmaktır. Bu amaçla seçilen *Black Mirror* dizisindeki beyin ekranlar aracılığıyla nöro-imge serimlenmiş ve çalışma sırasında bulgularan zihin mimarileri (cognitive

architectures)<sup>1</sup> değerlendirilmiştir. *Black Mirror* dizisi (Charlie Brooker, 2011-günümüz) Birleşik Krallık bilim kurgu dizisidir. Hollywood bilim kurgusundan farklı kendine özgü yönleri olan distopik bir dizidir. Her bölümü birbirinden bağımsızdır. Amaç gereği içerik kapsamı geniş tutulmuş ve ilk bölümünden bildiri tarihine kadar olan tüm bölümler ele alınmıştır, benzer bir çalışmada tek bir bölüm derinlemesine incelenebilir.

Pisters sinematografik nöro-imgenin gelişiminde politik sinemaya önemli bir yer vermiş ve birçok politik filmi incelemiştir. İncelediği filmlerde ortaya koyduğu önemli bir özellik filmlerin şizoanalitik, nomadik karakteristiği, sanal-edimsel devresinin işleyişidir. Nomadik strateji yeni bir zamanı, geleceğin zamanını yaratmaktadır. *Black Mirror* dizisinde de bu tür nomadik stratejiler dizinin anlatısını oluşturmakta, dizi ontolojisi bu stratejiler aracılığıyla gelecek zamanı kurmaktadır. Diziyi Hollywood bilimkurgusundan ayıran en önemli özellik budur. Distopya başlı başına bir nomadik stratejidir, yanı sıra beyin alanındaki yeni bulguların ve nörobilimin dijital kültürle iç içe geliştirdiği ve henüz geliştirmede hayal edilebilir teknolojilerin bir arada işleme biçimi, görünmeyen makinesel rejiminin görünen makinesel rejiminin yerini alışı dizinin ürettiği diğer nomadik stratejilerdir. Bunlar zihin mimarilerine yön verdikleri için Beyin ekranlar ve Zihin Mimarileri bölümünde daha ayrıntılı olarak aktarılmıştır. Her bir bölümde çekim teknikleriyle oluşturulan nomadik stratejiler de vardır ve *Metal Kafa (Metal Head, 2017)* bölümündeki çekim tekniği ve savaş kameraları izlenimi veren Lidar kamera-tarama ve 2d tekniği buna verilebilecek bir örnektir.

Şizoanaliz amaca uygun olarak kullanılmış ve nöro-imge bağlamında beyin ekranlar ve zihin mimarilerinin tekno-materyalist ve etik-estetik yönleri bir arada değerlendirilmiştir.

Algı Lojistikleri 2.0 başlıklı bölümde nöro-imgenin ortaya çıktığı tarihsel koşullar ve ortam açıklanmış, incelenen materyaldeki beyin ekranlarla ilişkisi gösterilmiştir. Ayrıca Pisters'ın ara uğrağı zihin mimarileri kavramı bir kilit olarak çerçevedeki yerine yerleştirilmiştir. Şizoanaliz bölümünde şizofreninin süreç ve patoloji olarak Deleuze felsefesindeki yeri belirtilmiş, özellikle patolojik şizofreninin nöro-imgeyle ilişkisine yer verilmiştir. Zaman Sentezleri bölümünde nöro-imgenin zamanın üçüncü sentezinde yer almasını açıklamak amacıyla, Bergson ve Nietzsche'den yola çıkan Deleuze'ün zaman sentezleri yaklaşımı açıklanmış, Pisters'ın nöro-imgeyi üçüncü sentezde bulgularıyla çözümlenmiştir. Beyin Ekranlar ve Zihin Mimarileri bölümünde daha önceki bölümlerde yapılan açıklamalar ışığında *Black Mirror* dizisindeki zihin mimarileri ortaya koyulmuştur. Sonuç bölümünde bulgular değerlendirilmiştir.

## Algı Lojistikleri 2.0

Deleuze zaman-imge'nin ortaya çıktığı tarihsel koşulları ele alırken birçok olayın eşzamanlı bir aradalığını, bir olaylar demetini (assemblages) vurgulamıştır. Pisters bunu temel alarak nöro-imgenin ortaya çıktığı tarihsel zemine dijital alandaki gelişmeler, internetin ortaya çıkışı, beyin görüntüleme tekniklerini takip eden bilişsel nörolojideki

<sup>1</sup> Bkz: Hauptmann, D., & Neidich, W. (2010). Cognitive Architecture: From Bio-Politics to Noo-Politics; Architecture & Mind Inthe Age of Communication and Information.

gelişmeler gibi birçok gelişmeyi yerleştirmiştir. Politik düzlemde ise iki olayın öne çıktığını ifade etmektedir. Bu olaylar Berlin Duvarı'nın ve İkiz Kuleler'in yıkılmasıdır (9/11). İlk olayda dünyayı ikiye bölen politik yarık komünizm-kapitalizm çelişkisinden, en azından görünüşte, sıyrılmış, yeni bir yön kazanmıştır. İkinci olayda bu yön belirginleşmiştir. İki olayın arasında ise Körfez Savaşı'nın birinci evresi vardır. Pisters algularla savaş arasında, mimari uğrağından da geçerek, doğrudan bir ilişki kuran Virilio'nun (1989) Algı Lojistikleri 1.0 kavramını geliştirmiş, çağımızın nöropolitliğini değerlendirirken Algı Lojistikleri 2.0 kavramını üretmiştir.

Algı Lojistikleri savaşları algılayışımızla doğrudan ilgilidir. 1. ve 2. Dünya Savaşları sırasında savaş algılayışımız bugünkünden farklıydı. Vietnam savaşında savaş ortamından gelen görüntülerin ve haberlerin kamuoyunu yoğun biçimde etkilemesi nedeniyle ABD algı lojistiklerini kontrol edebilmek amacıyla Baudrillard'ın (1995) olmayan savaş (nonwar) diye nitelediği simülasyon algı lojistikleri geliştirmiştir. Virilio'nun Algı Lojistikleri 1.0 kavramsallaştırması bu lojistikleri işaret etmektedir. Özellikle Web 2.0'in gelişmesiyle durum değişmiştir. Dünyanın her yerinden imgeler, metinler internete akmakta, savaş bölgelerinden de en ayrıntılı görüntüler gelmektedir. Savaşın en çarpıcı görüntüleri günlük hayatın bir parçası olmuştur. Sonuç olarak insanlar adrenalini peşinde savaş görüntüleri izler hale gelmiş, video savaş oyunlarının da etkisiyle savaş-oyun arasındaki fark flulaşmıştır. Web 2.0'nin etkileşimi konunun önüne geçiren karakteristiği savaşın bir sorun olmasının önüne internete yağan savaş görüntülerini ve o görüntülere yapılan yorumları taşımıştır. İmge silaha silah imgeye, oyun savaşa savaş oyuna dönüşmüştür. Tüm bunlara eşlik eden teknomateryalist öge ise bu savaş-oyunlarının bağımlılık yapan adrenalini üretimi, toksik üreten nörothrills yönü ve şizoanaliz bölümünde açıklanacak dijital kültür, beyin işlevleri ve psikoz arasındaki ilişkidir.

Öte yandan *Cezayir Savaşı (La battaglia di Algeri, Pontecorvo, 1966)* filmi hem tüm dünyada politik sinemayı ve hem de gerilla hareketlerini etkilemiş, neredeyse bütün gerilla grupları bu filmdeki taktikleri taklit etmiştir. Pentagon düşmanının her yerde, duvarların içinde, kadınların sepetlerinde olduğu bu filmde anlatılan taktiklere karşı taktikler geliştirmiştir. 2003'te filmin Pentagon'da ekrana verildiği resmîlik kazanmıştır. 2004'te film yeniden gösterime sokulmuş, bu gösterim için fragmanı değiştirilmiştir. Fragman ilk fragmandaki görüntülerin yeniden kurgulanmasıyla oluşturulmuştur. Pisters bunu önemli bir gelişme olarak kaydetmektedir.

Veri tabanı mantığını açıklamak için verdiği en dikkat çekici örnek *Redacted* (Palma, 2007) filmidir. ABD askerlerinin savaş bölgesinde bazı kadınlara tecavüz ettiği ortaya çıkınca Palma bu konunun filmini yapmaya karar verir. İnternette yaptığı araştırma sonucunda tahmin ettiğinden çok daha fazla materyalle karşılaşır. Askerlerin savaş günlüğü videoları bile vardır. Tüm malzemeyi kullanması için bunları bir veri tabanı mantığıyla bir araya getirmesi gerekmektedir. Bunu daha iyi açıklamak için *Black Mirror* dizisindeki *Beyaz Ayı (White Bear, 2013)* bölümünü hatırlayabiliriz. Kadın sabah uyandığında karşılaştığı görüntüleri zihninde bir araya getirmek durumundadır. Yere saçılmış ilaçlar, beyaz bir ayı, kendisine sarılmış bir adamın resmi ve o resmin yanında bir çocuk resmi. Aralarında yapısal bir ilişki olmayan bu görüntülere daha sonra sokakta karşılaştığı olaylar eklenir. Zihninin bir



veri tabanını işler gibi işlem yapması gerekmektedir. Bu veri mantığı farklı şekillerde ortaya çıkmaktadır. Zihinler gayrişahsi bir hipertekst gibi işlemektedir; imgelerin, verilerin, metinlerin, ses ve görüntülerin aralarında yapısal bir ilişki olmadan biriktirildiği birer koleksiyona dönüşmüştür. Ve bu tam da Manovich'in (2011) dijital kültürü açıklamakta kullandığı ifadedir.

Algı stratejileri 2.0 dijital kültürün ve çağdaş minör politik mücadelelerin, üretim ve karşı üretim stratejilerinin ve çoklukların değişik boyutlarını barındırır. Pisters'in (2012,298) ifadesiyle "etkili bir dolaşıklıkla yol açan belirli bakış açılarının ve psikolojik etkilerin devasa barok perspektifler ağ"ıdır. Web 2.0 temelli, etkileşimli medyanın baskın üretimi, çoklu ekranlar, ekranın her yerdeliği (omnipresence), Teknodelirium, video oyunu estetiği, adrenalin üreten savaş-oyun yakınsaklığı, yakınsak medya ve savaş günlükleri estetiği, korku filmi estetiği, toksik üreten nörothrills, silahların efekt, efektlerin silah olarak kullanımı, düşmanın ve röntgencinin her yerdeliği, el kameraları, öznel ve kaotikçe yoğun imgeler, efektler ve bunları kuşatan gayrişahsi hipertekstler, Delirium Sineması, simülasyonlar, beyin beden ilişkisi, şizo ekranlar, şizo beyinler, Bedenlenmiş Gösteri'nin ulusötesi ve antidüalist krizi<sup>2</sup>, minör "oluş" sinematografisi, algoritmalar, veri tabanları, veri madenciliği, imgenin ileri geri sarılabilmesi ve remikslenebilmesi, dijital şiirsellik, beyin görüntüleme teknikleri ve bu tekniklerin dijital kültürle ilişkisi gibi birçok özellik Pisters'in nöro-imege kavramını kurarken uğradığı Algı Lojistikleri 2.0 özelliğidir ve *Black Mirror* dizisi bu özelliklerin tümünü barındırmaktadır.

*Bandersnatch* (2018) bölümüne baktığımızda web 2.0'in bir özelliği olarak etkileşimin sinematografik kurguya doğrudan temasıyla karşılaşırız. Farklı algoritmik sorun çözme mekanizmalarını kullanan katılımcıların vardığı yer ise, mesela socius'un sınırındaki şizonun uzattığı ilacı içseler de içmeseler de değişmiyor. Cinnet. Beyin görüntüleme teknolojisinin uyarlanmasıyla zihindeki görüntülerin onları simüle eden ekranlar aracılığıyla izlenebildiği başka bölümlerde de sonuç aynı: *Senin Tüm Geçmişin* (*The Entire History of You*, 2011), *Arttırılmış Gerçeklik* (*Playtest*, 2016), *Arkangel* (2017). Bazı bölümlerde ise kitlesel cinnetle karşılaşırız: *Sosyal Linç* (*Hated in The Nation*, 2016), *Ulusal Marş* (*National Anthem*, 2011), *Beyaz Ayı* (*White Bear*, 2013) Bunun dışında birçok bölümde dijital kültürle etkileşim ve suç içiçe, üstelik bu suçların ortak özelliği Netflix'in *Black Mirror* dizisi tanıtımında ifade ettiği karanlık içgüdüler. Cinnet geçirerek kendimize ya da başkasına zarar vermeden yaşamının tek yolu varmış gibi görünüyor. *Onbeş Milyon Hak* (*Fifteen Million Merits*, 2013) bölümünde karakterler ekranlardan oluşan izole bir arafta yaşamaktadır. İzole bir arafta yaşamak, bu bölümdeki gibi bir fırsat kollamak ve belki de onu da bir anda yeniden içgüdülerimiz nedeniyle kaybetmek. *Black Museum* bölümünde olduğu gibi doğrudan başkasının beyninin içinde yaşamak, dünyayı onun beyin ekranı aracılığıyla görmek mümkün olsa bile karanlık içgüdüler peşimizi bırakmaz.

<sup>2</sup> Bu makropolitik ögeyi en iyi açıklayan ifade ABD Savunma Bakanlığı'nın sponsörlüğünde enformasyon üstünde tam kontrol sağlamak amacıyla 1998 yılında noopolitik stratejiyi yapılandıran Ronfeldt, Arquilla'nın (2018) *The Continuing Promise of the Noosphere and Noöpolitik: Twenty Years After* adlı yayınında yer almaktadır. "... en etkili uygulayıcılar sofistike medya teknolojileriyle donanmış ve küresel ağlarda organize olmuş militan cihatçılar oldu".

İlk bakışta, işin aslı şimdiki zamanın perspektifinden bakınca, bütün bunlar teknolojinin ürettiği sorunlarmış gibi görünse bile aslında insanın çağlardır sorunsallaştırılmış hırsları, içgüdüleridir. Üstelik *Rachel, Jack and Ashley Too* (2019) bölümünde gösterildiği gibi insanın karanlık içgüdüleriyle hapsedilmişken insan tabanlı bir yapay zekanın yardımıyla özgürlüğe ulaşmak mümkün. *Black Mirror* dizisinde ve genelde 21. yy. sinemasında *Delirium* sinemasıyla bu kadar sık karşılaşmamızın nedeni ne? İnsan neden zihnin içinde olup bitenleri bu kadar merak ediyor? Beyin ekranlar, genel olarak dijital kültürle bunun ilişkisi ne? Konu burada gelecek mi? Derrida'nın (1996) ifadesiyle "ve geleceğin indirgenemez deneyimi olarak arşiv" mi?

Dijital kültür ve internet aracılığıyla dünyanın her yerinden gelen imgelerin, verilerin, metinlerin, ses ve görüntülerin biriktirildiği ve dağıtıldığı bu yakınsak çağa ışık tutan önemli bir kavram Derrida'nın Açık Arşiv kavramıdır. Pisters sinemaya dünya hafızası olarak bakarken Açık Arşiv kavramını çağırılmaktadır. Sürekli üretilen arşiv geçmişin kapatıldığı bir yer değildir, şimdiki zamana açıktır ve geleceği ummaktadır. Peki bu arşiv algılarımızı nasıl etkiler? Pisters bunu açıklarken Connolly'ye (2002) başvurur. Bu uğrak Pisters'a iki çıkış sağlamıştır. İlk olarak:

"... Nöropolitik zihnin (bireysel ve kolektif zihnin) mikropolitikleriyle, makropolitik normlarla, ideolojilerle, kurumlarla ve stratejilerle ilişkilidir. Aynı anda birçok boyutu ve yönü tanımaktadır (sadece ideolojik olarak "doğru" olanı değil). Bu politik boyutlarıyla değerlendirdiğimizde nöro-ingenin şizoanalizi hem yaratıcı yetkilendirmesini hem de tehlikeli boyutlarını gösterecektir" (Pisters, 2012:218).

Arşiv algılarımıza hem zihnin bireysel mikropolitikleriyle dolayısıyla beyin çalışma prensipleriyle, hem de kolektif zihnin mikropolitikleri ve bireysel zihnin bunları alımlama stratejileriyle, makropolitiklerden dolaymlanarak etki etmektedir. Nöro-ingenin son derece açık (openness) ve dinamik karakteri üretim ve karşı üretim stratejilerine, adaptasyonlarına, değerlendirmelerine ve bunların çeşitliliğine olanak sağlamakta, yol açmaktadır. Bu onun şizoanalitik karakteridir.

İkinci olarak Connolly'nin temel referansı Nietzsche'dir. Connolly'nin şimdiki zamanı "zaman aralığı" olarak değerlendiren yaklaşımı Nietzsche'nin ebedi dönüş kavramını nöro-ingenin zamansal metafiziğine uygulamamızı sağlayan bir politik çerçeve vermektedir.

"Connolly'nin nöroekranların (beynimizdeki fark edilmez yer değiştirme ve değişimlerin) ve nörofelsefenin (zaman sentezleri kapsamında zamandaki aralıkların) nöropolitiklerle (küçük, büyük ve dünyatarihsel yer değiştirmeler) ilişkili olduğunu gösterdiğini öne sürmek mümkündür" (Pisters, 2012:219).

Bağıntısallığı daha iyi açıklamak için şizoanaliz ve zaman sentezleri kavramlarını gözden geçirmek gerekmektedir. Buna geçmeden önce açıklanması gereken bir ara uğrak vardır; Zihin mimarileri.

Pisters nöro-imeye yön veren beyin dijital kültür ilişkisini, nöropolitikleri algılayışımızla beyin işlevleri arasındaki ilişkiyi göstermek için Neidich'in (2009) *Neuropower* makalesini çağırılmaktadır. Burada eklenmesi gereken önemli bir nokta bilişsel nörobilimin

beyinle yeni bulgular eşliğinde bedenlenmiş bir beyin yaklaşımına yönelmiş olduğudur. Neidich'in yaklaşımına göre beyin kültürel deneyimle şekillenmektedir. "Beynin potansiyeli" sadece nöronlar, nöral ağlar, sinaptikler sinaptik kimyasallar, vs ile değil aynı zamanda "salınımlar ve zamansal imzalarla" şekillenmektedir (123). Peki bunun nöro-imege açısından önemi nedir? Pisters o yöndeki düşünümünü açıklarken Neidich'in değindiği iki noktayı aktarmaktadır. Birincisi "aklın gözünün kurumsal şartlarıyla yarışmak için hassasiyetleri yeniden dağıtan" sanat ki nöro-ingenin sinematografik ortaya çıkışını buna dayandırabiliriz, ikincisi ise nörobilim dijital kültür ilişkisinin "Terörle Savaş" bahane edilerek toplumun davranışsal ve bilişsel denetimini sağlamak amacıyla istismar edilmesinin yaratabileceği olası sonuçlar. Pisters'ın sinematografik nöro-ingenin şizoanalizinde, genel olarak Delirium sinemasında bulguladığı zihin mimarileri psikoza, özellikle patolojik şizofreniye özgü Zamansal Mimarilerdir (Temporal Architecture). Beyin ekranlar ve zihin mimarileri kısmında *Black Mirror* dizisinde bunların ortaya çıkışını ortaya koyacağım.

### Şizoanaliz

Deleuze ve Guattari'nin (2014) ortaya koyduğu yaklaşıma göre ilkel makinenin *socius*'u doğa da dahil olmak üzere *socius*'lar arzu makinelerinden oluşan birer arzu makinesidir. İnsan bu makinesel rejimin kullanıcısı değil bir parçasıdır, bitkilerin polenlerini bir yerden bir yere taşıyarak yeniden üretiminin parçası olan canlılar gibi. Bu makinesel rejimde arzunun rejimi çalıştırıcı bir rolü vardır, aktarım arzu aracılığıyla sağlanır. Arzu üretimi ve toplumsal üretim bir ve aynı şeydir. Temelde makinesel rejimle arzu arasındaki ilişki dolaylıdır. Deleuze-Guattari'nin ifadesiyle "yaşamın kişisel ve özgül birliği bir kez azledildiğinde makine ile arzu arasındaki dolaysız bağ ortaya çıkar", makine arzulamaya başlar, arzu makineleşir. *Hang the dj* (2017) bölümünde yaşamın kişisel ve özgül birliği geri getirilebildiğinde arzunun makineleşmiş halinin dışına çıkmak mümkündür. Şizofreni bir süreç olarak hem üretim rejimine hem de karşı üretim rejimine içkindir. *Black Museum* (2017) bölümünde işlerin bir anda tersine dönmesi gibi. Süreçsel şizofreni ile kapitalizmin sakatladığı şizo, patolojik şizofreni aynı şey değildir ama şizo kapitalist makinenin tam sınırında durur. *Waldo Zamanı* (*Waldo Moment*, 2013) bölümünde olduğu gibi yaratıcı gücünü, sanatsal karşı üretimini kapitalin yeniden üretimi için kullandığı sürece rejimin içindedir, karşı üretimini rejimi değiştirmek için kullanmak istediğinde dışındadır. Psikozun sosyoekonomik ve dünya tarihsel oluşunun başka bir görünümü de belirli mal, hizmet ilişkilerine bağlı habituslarda özgürlük ve yaratıcılık olarak görülen psikozun daha dezavantajlı mal, hizmet ilişkilerine bağlı habituslarda hoşgörülle karşılaşma şansının bile olmamasıdır.

Freud'un yaklaşımına göre nevrozda gerçeklik bozulmamış kalır, şizofrenide ise gerçekliğin yerini beynin içsel gerçekliği, illüzyonların, «görülmeenin» gerçekliği alır. Deleuze çağdaş dünyayı anlamak için nevroz üstüne düşünmenin yetersiz olduğunu, her beyin potansiyel olarak şizofren olduğunu ve dijital kültürü (şizofren beyni) anlamak için şizofreni üstüne düşünmek gerektiğini vurgulamaktadır (zaman=beyin=ekran). Kapitalist makinenin merkezindeki psikanaliz ve ona eşlik eden temsil anlayışı başlangıç noktasından kaynaklanan içkin eksikliğiyle çözüm değil, ihtiyaç üretir hale gelmiştir. Deleuze ve Guattari

şizoanalizi psikoanalize alternatif olarak üretirken şizoanalizin socius'la, psikanalizin aileyle ilişkisine vurgu yapmıştır.

Delirium her zaman sosyoekonomik ve dünyatarihseldir. Pisters bu vurgudan yola çıkarak patolojik şizofreninin nöro-imge sinemasındaki görünümünü inceler ve nöro-imgenin bu karakteristik özelliğini kavramsal düzleme taşır. Bunu yaparken Deleuze - Guattari yaklaşımındaki aile belirleyici değil belirlenmiştir anlayışını geri çağırır. Patricia Pisters psikozun sosyoekonomik ve dünya tarihsel olması bağlamında nöro-imgenin dijital kültürle karşılaşma sonucu oluşan ve 21. yy. sinemasında sıklıkla işlenen deliliğin hem bir semptomu hem de panzehiri olduğunu öne sürmektedir. Nöro imge "(Şizo) akışına" uyar ve potansiyel olarak yeni bir şey yaratır, yaratıcı bir şey, bağlantı kurulacak yeni bir dünya» üretir. Bu kültürün parçası ve aynı zamanda bir direniş. Şizoanalizin süreçsel yönü üretim ve karşı üretim rejimleriyle ilişkilendirilerek birçok kez incelenmiştir, Pisters bunları göz ardı etmeden patolojik yönüne ağırlık vermektedir. Süreçsel yönünü ise şizoanaliz yöntemiyle harekete sokmaktadır. Guattari tarafından psikoanalize alternatif bir tedavi yöntemi olarak geliştirilen ve Deleuze iş birliğiyle felsefi içerikle buluşan şizoanalizin, şizofreninin üretim ve karşı üretim rejimlerine içsel olduğunu gösterebilen niteliği çok önemlidir. Bu nitelik bize patolojik şizofreninin teknomateryalist boyutlarını anlamının Delirium sinemasının etik-estetik boyutlarını anlamamıza yardımcı olabileceğini söylemektedir.

### Zaman Sentezleri

Nöro-imgenin özelliklerini sıralamak gerekirse; şizoanalitik doğası, ekranların her yerdeliği (omnipresence), beyin ekran yakınsaklığı (beyin ekran) ve zamanın üçüncü sentezinde olması sayılabilir.

Zaman kavramını süre (duration) olarak ele alan Bergson'un metafizik yaklaşımına göre «dirim, canlılık (life) en baştan, birbiri üstüne basamaklanan geçmiş, bugün ve gelecek sürelerinde bölünemez bir devamlılık formunda geçmişi korumak ve geleceği ummak, beklemekle görevlendirilmiştir» (Akt: Pisters, 2012, 132). Bu anlamdaki hafıza ve beklenti bilincin ta kendisidir.

Deleuze (2017), Bergson'un zaman kavrayışını Fark felsefesi için ele alırken içkinlik düzleminde yeniden kurar ve sinematografik yaklaşımına da temel olacak şekilde dönüştürür. İçkinlik düzleminde aktüel ve sanal arasında sadece edimsellikte bir ayrım vardır, gerçeklik bağlamında bu iki kavram birbirinin zıttı değildir, aksine aralarında kapalı bir değiş tokuş ve ara bağlantı vardır. Bergson'un zaman yaklaşımı sinemadaki zamanı anlayıp açıklamak için çok daha uygundur çünkü zaman=beyin=ekran. Deleuze bu yönde kavramsallaştırmasına Nietzsche'nin ebedi dönüş kavramını katar:

"Anın diğer anlarla ilişkisini kuran, onun kendisiyle şimdi, geçmiş ve gelecek olarak kurduğu sentetik ilişkidir. Ebedi dönüş bir sentez olarak düşünülmelidir. Ebedi dönüşte özdeşlik, geri dönenin doğasını değil, farklılaşmanın geri dönme olgusunu ifade eder" (Deleuze, 2016:68).

Pisters, Resnais'in filmlerinden bazı örnekleri ele alırken dijital bir mantıkla karşılaşır: geçmişi bir araya getirmek, hatta çeşitli gelecekleri sunmak; görüntü ve nesnelerin, biyografilerin ve yaşların veri tabanı benzeri alternatiflerinin oluşturulması; ve hikayenin

oluşumunu izleyicinin aklına devretmek. Başka filmlerde de rastladığı aralarında bir yapısal ilişki olmadan biriktirilmiş imgeler, metinler, verilerden oluşan zihinler, koleksiyona dönüşmüş zihinler onu Manovich'in dijital çağdaş kültür üstüne düşündürken ürettiği veri tabanı mantığı kavramına götürmüştür.

“Dünya bize sonsuz ve yapılandırılmamış bir imgeler, metinler ve diğer veri kayıtları gibi gözüküyor... Bu sadece onu bir veritabanı olarak modellemek üzere harekete geçeceksek uygun bulunur, halbuki bu veri tabanını poetik, estetik ve etik olarak geliştirmek istememiz de uygundur” (Manovich, 2011:219).

Üçüncü sentez tekrar edilendir. Tekrar edilen ise kendisini sadece çeşitlilik ve farklılaştıranda ifade edebildiğinden, üçüncü sentez fark'ın üretimine tabidir. Tekrar'ın fark'a dönüştüğü yer. Çağdaş kültürde bunu Pisters'in ifadesiyle imgelemin bir tür «veri tabanını ileri sarması» halinde deneyimleriz. Üçüncü sentez yani gelecek zaman Hamlet'in *zaman zıvanadan çıktı dediği zaman'dır*. Patricia Pisters, Deleuze'ün zaman-imgeye örnek olarak ele aldığı Alain Resnais filmlerinde zaman-imgeye gömülü nöro-imeyi incelerken bu filmlerde şimdiki, geçmiş ve gelecek zamanın savaşın ve ölümün ebedi dönüşü halinde gelecek zamanın birer boyutuna dönüştüğünü öne sürmektedir. Aslında Deleuze'ün Fark ve Tekrar 'da belirttiği gibi sadece şimdiki zaman vardır, gelecek zaman ve geçmiş zaman şimdiki zamanın boyutlarıdır ama üçüncü sentez yani gelecek zamanın perspektifinden şimdi ve geçmiş, gelecek zamanın boyutlarından fazlası değildir. Pisters'in adı koyulmamış nöro-ime örnekleri olarak incelediği Resnais filmlerinde dönüşen boyut ölüm ve savaşla ilişkilidir ama bu aynı zamanda yaradılışın ve yeniden başlayışın boyutudur çünkü ebedi dönüşle içiçedir. Bu fimleri incelerken Pisters'in ortaya koyduğu zaman-imgenin belirli anlarda nöro-imeye dönüştüğüdür. «Nöro-imgede gelecek zaman ebedi dönüşün serisel remikslenmiş tekrarlar yapmaya başladığı spekülative olur» (Pisters, 2012:145). Nöro-ime, veri tabanı mantığı özelliğinin yanı sıra ölüm, ölüm sonrası ve kozmik dünya'yla ilişkilidir. Nöro-imeye zamanın üçüncü sentezi özelliğini veren dijital kültürün çevrimiçi internetle ilişkili veri tabanı mantığı, dijital imgenin ileri geri sarılabilme, remikslenebilme özelliğidir ama sadece bu değildir.

### **Beyin Ekranlar ve Zihin Mimarileri**

*Black Mirror* (siyah ayna) dizisinde ekranlar, beyin ekranlar her yerdedir ve çok çeşitlidir. Her bölümde birbirinden farklı birçok ekran olmakla beraber sorunsallaştırılan belli ekranlar vardır. İmplantlar aracılığıyla insan beyninin arayüzü olarak çalışan ekranlardan karakterlerin varoluş ortamını oluşturan ekranlara (bkz: *Beş Milyonluk Hak* bölümünde bir tür arafta yaşayan karakterler), bu ekranların farklı teknik becerilerinin yanı sıra farklı mekansallıkları vardır ve birer makine rejiminin öğelerini oluştururlar. *Ulusal Marş* adlı ilk bölüm bir cep telefonunun yataktan düşmesi ve saatin çalmasıyla başlar. Hemen ardından sorunsallaştırılan beyin ekran, dev bir şantaj ekranına dönüşür. Bu bölüm, Bedenlenmiş Gösteri'nin teknodelirium'a eşlik eden makinesel krizine unutulmaz bir güzellemedir. Geçmiş zaman ve şimdiki zaman gelecek zamanın boyutlarına dönüşmüştür.

*Black Mirror* dizisinin ilk bölümünde duvarları aşarak yatak odalarımıza giren “düşman” “röntgenciye” dönüşmektedir. Düşman - röntgencinin kendisini de imha eden

zaferini Birleşik Krallık ulusal marşı eşliğinde izleriz. Bu aynı zamanda Algı Lojistikleri 1.0 arzu makinesinin gözden kaybolma estetiğine veda edişimiz ve Algı Lojistikleri 2.0'ın her yerdeki (omnipresence) beyin ekranlarına ve vaat edilen Algı Lojistikleri 3.0 4.0 vb. evrenlerine yelken açışımızdır. Panoptikon zıvanadan çıkmıştır.

Pisters nöro-imgenin en önemli özelliklerinden birinin nöro-imge sinemasında kahramanların gözünden değil zihninin içinden görmeye başlamamız olduğunu belirtmiştir. Ekran kavramsallaştırmamızın gözden beyne çekilmesi *Black Mirror* dizisindeki zihin mimarilerinin en önemli özelliklerinden biri, hatta en önemlisidir. Kubrick, Von Trüer, Resnais filmlerinde zaman-imgeden dolayımlanan bu geçiş *Black Mirror* dizisinde doğrudan hale gelmiş, hatta *Black Museum* bölümünün bir sahnesinde beyin fiziksel mekan olarak kullanılmıştır. Beynin ara yüzü olarak çalışan programlar ve bunların kullanımını sağlayan beyin implantlarıyla çağdaş beyin görüntüleme teknolojilerini çağrıştırır biçimde zihin, imgelem görüntülenmekte, simüle edilmekte, dijital teknolojideki geri sar ileri sar özelliği insan hafızasındaki görüntüler için kullanılmakta (*Senin Tüm Geçmişin*), implantlar aracılığıyla zihinsel simülasyonlara bağlanan karakterlerin ortaklaşa ve interaktif olarak deneyimlediği simülasyon evrenler sinemalaştırılmakta (*San Junipero*, *Shrieking Wipers*), çocuğunu tehlikeden korumak isteyen aileler beyne takılan bir çiple, bir tür implantla çocuğun zihninden onun dahil olduğu dünyayı bir ekrandan izlemekte (*Arkangel*), sigorta şirketleri süregiden bir davanın gelişimi için olay yeri etrafındaki kişilerin hafıza kayıtlarındaki olay anı kaydını kullanabilmekte (*Crocodile*), suçu itiraf ettirmeye çalışan dedektif veya psikanalistin, hangisi olduğu son ana kadar belirsizdir, zanlı veya hastayı zihinsel simülasyonda geçmişe götürmesi ve itirafın alınması sağlanabilmekte, bitkisel hayattaki birinin zihnindeki müzik kaydedilip kapitalin yeniden üretimi için müzik piyasasına verilebilmektedir (*Rachel, Jack and Ashley Too*).

*Black Mirror* dizisindeki zihin mimarilerin en önemli özelliği Pisters'ın nöro-imgede bulguladığı psikoza özgü zamansal mimaridir. Zamansal mimarinin Pisters tarafından nöro-imgede bulgulan en bariz iki özelliği *Black Mirror* dizisinde de bulgulanmıştır: Görünmez makinesel rejiminin görünenin makinesel rejiminin yerini alışı ve hem dijital kültüre, hem zamanın üçüncü sentezine hem de şizoid beyne, psikozun zamansal mimarisine özgü veri tabanı mantığı.

Görünmez makinesel rejimi zihnin başkalarına görülmeyen içsel gerçekliğidir ki patolojik şizofrenide bu tek gerçeklik halini alır, dolayısıyla patolojik şizofreniye, genel olarak psikozlara özgü zamansal zihin mimarisinin bir özelliğidir. Pisters incelediği filmlerde beyin-dünya diye ifade ettiği bu normalde göze görünmeyen dünyanın çağdaş sinemanın dolayısıyla nöro-imgenin karakteristiği haline geldiğini serimlemiştir. Bu durum görünmeyen makinesel rejimi'nin görünenin makinesel rejimi'nin yerini alışdır. Sinematografik anlatım açısından bu geçişin gerçekleşmesini çok büyük ölçüde kolaylaştıran dijital efektler olmuştur. Dijital efektlerin bugünkü ölçüde gelişmesi ve yaygınlaşmasından önce sinematografik yaratıcılık gerektiren bu nitelik yeni teknolojiyle sıradanlaşmıştır ama daha önemlisi nöro-imge sinemasında dijital efektler kullanılmasa bile görünmez makinesel rejiminin bir doğrudan anlatım biçimi olarak tercih edilir olmasıdır. Bu nedenle nöro-sinema estetiğinde öne çıkan özellikler; Pisters'ın serimlediği gibi «bir ressamın

yaratabileceği görüntü kalitesi», şizoid yavaş çekimler ve geniş bir anlatım çeşitliliğinde dijital estetik ve bu dijital estetikle ekran anlayışımızın göz'den nöro-imgenin zihinsel dünyası'na kayışıdır.

Görünmez makinesel rejiminin görünenin makinesel rejiminin yerini alışına nöro-ime'ye zamanın üçüncü sentezindeki veri tabanı mantığını veren özelliği eşlik etmektedir. Bu özellik de dijital kültüre ve zamanın üçüncü sentezine olduğu kadar psikozun zamansal mimarisine, şizoid beyne özgüdür. *Kelebek Etkisi (The Butterfly Effect, Bress, E. & Gruber, J. M. ,2004)* filmini incelerken Pisters bunu flashback'ler kavramı eşliğinde açıklar. Klasik flashback'te şimdiki zaman belirlidir, sabittir ve flashback'ler bu şimdiki zamana dönerler, *Kelebek Etkisi* filminde ise bu şimdiki zaman belirli değildir. *Dark* (Baran bo Odar, Jantje Friese, 2017-günümüz) dizisinde nöro-imgenin bu özelliğinin tamamlanmış halini görürüz, *Black Mirror* dizisinde ise bunun en açık örneği özel bir bölüm olarak yayınlanan *Bandersnatch* bölümüdür. Zamanın Sentezleri bölümünde açıklandığı üzere gelecek zamana ait olan nöro-ime bu özelliğe sahiptir ve bunun sinematografik ifadesinde dijital teknolojinin sağladığı imgenin ileri geri sarılabilmesinin, remikslenebilmesinin büyük etkisi vardır. Bölümlerin tümünde zaman kurgusu izleyicinin araları tamamlayabileceği veya zihninde kendisinin kurgulayabileceği bir niteliktedir. *Senin Tüm Geçmişin* bölümünde zamanın bu özelliği dijital imgenin yeniden izlenebilme niteliğiyle vurgulanmıştır. *Waldo Moment* bölümünde çizgi karakter ile yaratıcısını zamanları özdeş değildir, *White Christmas'ta* sorgulayıcının zamanı ve olayın zamanı arasında klasik flashback türü bir ilişki kurmak imkansızdır. *Hated in The Nation* bölümünde de zaman blokları bildiğimiz zaman kurgusunun dışında, veri tabanı mantığıyla dizilmiştir. *Striking Vibes* ve *San Junipero* bölümlerinde gerçek zamana paralel simülasyon zamanları vardır. *Black Museum* bölümünde zamanın bu özelliği çok açıkça görülmektedir çünkü flashback'lerle öyküleri anlatılan karakterler oradadır, o karakterler açısından geçmiş, şimdi, gelecek içindedir ve final bölümüyle gelecek zaman öngörümüz filmin geçmiş zamanına yerleştirilir.

Veri tabanı mantığı zihin mimarilerinde zihnin imgelerin, verilerin, metinlerin, ses ve görüntülerin aralarında yapısal bir ilişki olmadan biriktirildiği birer koleksiyona dönüşmesi haliyle de görülmektedir. Gayrişahsi bir hipertekst halinde zihin. Pisters karakterin zihnindeki dünyalar ve imgeler koleksiyonu aracılığıyla yolculuğa çıktığımız filmlerden bahseder bunun *Black Mirror* dizisindeki en tipik örneği *White Bear* bölümündeki kadın karakterin şizoid zihin mimarisidir. Kadın her sabah kolunda bir sargı beziyle uyanır, olduğu mekandaki ekranlarda belirli bir işaret, yerde intihar denemesinden kalmış gibi görünen saçılmış ilaçlar, bir erkeğe sarılmış kendi resmi ve bu resmin yanında bir çocuk resmi vardır. Resmi her görüşünde aynı çocuğun kadının zihnindeki imgesine gideriz, burada duygulanım bozulur, görüntü efektle bozularak verilir, kadının bedensel tavrı ise acı doludur. Ses-im görüntü-im devresi sinyal sesiyle tamamlanır. Kadın kim olduğunu hatırlayamaz ama her gün yeniden karşılaştığı bu öğeler aslında geçmişte yaşadığı bir öykünün yeniden düzenlenmiş veri tabanıdır. Bu aynı zamanda özelliğın çağdaş dijital kültürde aşırı derecede çözülmüştür ki özelliğın aşırı derecede çözümlenmesi de zamanın üçüncü sentezine özgüdür.

Şizoanaliz şizofreninin hem kapitalizme hem de kapitalizme direnmeye içkin olduğunu göstermiştir. Black Mirror dizisinde ise karakterlerin direnişlerinde Patricia Pisters'in ifadesiyle «ahlaken aşkın veya güvenilir bir direniş noktası» olmadığını görürüz, aksine karakterler sürekli direnişin çoklu formlarını sistemden devşirmek ve keşfetmek zorundadır. Bunu yaparken bir yandan da kapitalizmin mantığına daha fazla kapılma ve ezilme riskinden kaçmak durumundadırlar. Halüsinasyonlar da onlara Delözyen *Powers of false*<sup>3</sup> bağlamında yol gösterebilir. Bilgisayar oyununa veya genel olarak dijital kültüre takıntı yine bir *Powers of false* olarak bu direnişe eklenilebilir (*Striking Vipers* bölümünde evliliğin monotonluğuyla video oyununda deneyimlediği görünmez makinesel rejimine ait tutku sayesinde başeder ve evliliğini kurtarır, alternatifi eşinin yaptığı gibi edimsel bir başka ilişki içine girmesidir). Güvenilir bir direniş noktası olmamasının en aşırı halini *Metalhead* bölümünde izleriz. Bölüm savaşlardaki el kameraları anlatisıyla çekilmiştir. *Shut up and dance* bölümünde olduğu gibi bu bölümde de düşman her yeredir. Konumu kapatmak yetmez sürekli yeni direniş biçimleri keşfetmek gerekir. Filme distopik özelliğini veren karakterlerin bu keşiflerdeki yetersizliğidir. *Rachel, Jack ve Ashley too* bölümünde yapay zekanın karşı üretimi kurtarıcıdır ama başka bir karşı üretim olan Waldo yaratıcısının elinden alınmıştır. Stratejiler karşı üretim yaratabilen nomadik stratejiler değildir. Kaçarak sorunu ertelemek, zarar vererek socius'u yeniden üretmek veya sorunun içinde boğulmak dışında yapabilecek bir şeyleri yoktur. Black Museum bölümündeki çok iyi hazırlanmış nomadik strateji socius'un yeniden üretilmesinin ötesine geçemez. Karşı üretim yaratabilen nomadik stratejiler yetersiz kalmaktadır. *Ashley too*'nun varlığını bir istisna olarak kaydetmek gerekir. İnsan tabanlı bir yazılımın karşı üretimi.

## Sonuç

*Black Mirror* dizisinde zamansal mimarinin özellikleri distopyaya eşlik eden başlı başına bir nomadik stratejidir ve nöro-imgenin özelliklerinden en önemlisi olarak bu çalışmada bulgulanmıştır. Beyin görüntüleme tekniklerinin, genel olarak nöroteknolojinin "terörle savaş" bahane edilerek davranışçı ve bilişsel denetim amacıyla üretimine karşı üretim. Dijital kültürün performans ekonomisinin merkezde olduğu kapitalist makinede insanı kendisini aşmaya kapitali yeniden üretme amacıyla zorlayan baskıcı denetçi üretimine karşı üretim.

Pisters nöro-ingede, genel olarak delirium sinemasında şizoanalitik öğelere bu kadar sık rastlanmasına teknomateryalist yönden iki açı ortaya koyarak bakmaktadır. Bunlardan birincisi sağ beyin-sol beyin işlevleriyle şizofreni arasındaki ilişkidir. Sağ beyin şimdiki zamanın beynidir. Sol beyin ise geçmiş zamanın ve gelecek zamanın. Hatırlayan ve projelendiren odur. Pisters algoritmalar, veri madenciliği vs ile sürekli önalımsal bir geleceği projelendiren, bir yandan da bütün bu dijital öğelerin konuşlandığı davranışsal denetimci rejimden mahremiyetini, zihinsel bütünlüğünü, öznel bütünlüğünü koruyarak kaçınmaya çalışan, bir yandan da geleceği projelendirmek için geçmişi ve bugünü birer veri tabanı gibi işleme tutmak zorunda bırakılan insan beyninin an'ı yaşamak isteyen sağ yarısının isyan

<sup>3</sup> Bkz: Deleuze, Cinema II: the time-image, 6. Bölüm.



ettiğini öne sürmektedir. Delirium sinemasında psikozun bu kadar sık ifade edilmesinin bir nedeni budur.

İkinci açı plastite ile ilgilidir. Çağdaş nöro-bilim şizofreniyi sıradışı sinaps bağlantıları ve sıradışı plastite görülen beyin düzensizliği diye açıklamaktadır. Beyin plastitesi ise basitçe yeni becerilerle karşılaştığında beynimizin kendini yeniden düzenleme becerisidir. Sürekli ve tekrarlayan uyaranlarla karşılaştığında bu düzenlemeler kuşaktan kuşağa aktarılır. Dijital kültür çağında sürekli yeni becerilerle karşılaşmak, performans ekonomisinin merkezde olduğu kapitalist makinenin şartları gereği bunları öğrenip geliştirmek zorunda olmakla yeni beceriler edinip geliştirmekle başa çıkamamanın göstergesi olan psikoz arasında bir bağlantısallık vardır. Bu noktada Pisters'in nörofelsefe açısından hatırlattığı önemli bir mesele kurgunun, tehlikeli ve ilüzyonvari olduğunda bile insan hayatı ve genel olarak insanlık tarihi için vazgeçilmez bir özellik olduğudur. Sinematografik nöro-imde Delirium sineması öğelerinin sanat istenci aracılığıyla bir ifade biçimi olarak ortaya çıkışının nedeni budur.

Sonuç olarak diziye distopik niteliğini veren teknolojik gelişmeler değil, karakterlerin sorunlarla başa çıkmaya çalışırken nomadik stratejiler kurgulamakta, karşı üretimde yetersiz kalışıdır.

*Black Mirror* dizisi Pisters'in nöro-imege kavramsallaştırmasının tüm özelliklerini taşımaktadır. Dahası Pisters'in kavramsallaştırmasında nöro-imegyi kuran dijital kültür ve nörolojideki gelişmeler bu çalışmanın materyali olan *Black Mirror* dizisinde içiçe geçmiştir, aralarındaki ayrımlar belirsizleşmiştir. Bunun nedeni dizinin işaret ettiği Algı Lojistikleri 3.0 olabilir, dizideki nöroloji, dijital kültür bütünleşmesi algı lojistiklerinde nöroteknolojinin baskın hale geldiği bir Algı Lojistikleri 3.0 çağını haber vermektedir. Ancak bu içiçe geçmenin üçüncü bir ögesi psikozdur. Dizi kurduğu distopyayla insanı yeni çağa zihnini rehabilite ederek ve nomadik stratejilerini geliştirerek hazırlanmaya çağırılmaktadır.

### Kaynakça

- Baudrillard, J. (1995). *The Gulf War did not take place*. Indiana University Press.
- Bergson, H. (1920). *Mind-energy: Lectures and essays*. H. Holt.
- Bress, E. & Gruber, M. J. (2004). *Kelebek Etkisi*. BenderSpink, FilmEngine, Katalyst Films. Kanada. ABD.
- Brooker, C. (2011-günümüz). *Black Mirror*. Netflix, Birleşik Krallık.
- Connolly, W. E. (2002). *Neuropolitics: Thinking, culture, speed* (Vol. 23). U of Minnesota Press.
- Deleuze, G. & McMuhan, M. (1998). *The Brain Is the Screen: Interview with Gilles Deleuze on "The Time-Image"*. *Discourse*, 20(3), 47-55. Retrieved from [www.jstor.org/stable/41389498](http://www.jstor.org/stable/41389498)
- Deleuze, G. (2013). *Cinema II: the time-image*. Bloomsbury Publishing.

- Deleuze, G. (2014). *Sinema I Hareket-İmge*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 162.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2014). *Anti-Ödipus, Kapitalizm ve Şizofreni 1*, çev. Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan ve Mustafa Yiğitalp, Ankara: Bilim ve Sosyalizm.
- Deleuze, G. (2010). *Nietzsche ve Felsefe*, çev. Ferhat Taylan, Norgunk Yayıncılık, İstanbul.
- Deleuze, G. (2017). *Fark ve Tekrar*, çev. Burcu Yalım ve Emre Koyuncu, 1.
- Derrida, J. (1996). *Archive fever: A Freudian impression*. University of Chicago Press.
- Hauptmann, D., & Neidich, W. (2010). *Cognitive Architecture: From Bio-Politics to Noo-Politics; Architecture & Mind Inthe Age of Communication and Information*.
- Manovich, L. (2002). *The language of new media*. MIT press.
- Neidich, W. (2009). *Neuropower*. Atlantica Magazine of Art and Thought, 48(49), 119-65.
- Palma, B. (2007). *Redacted*. HDNetFilms. Kanada. ABD.
- Pisters, P. (2012). *The neuro-image: A Deleuzian film-philosophy of digital screen culture*. Stanford University Press.
- Pontecorvo, G. (1966). *La battaglia di Algeri*. Casbah Film. İtalya.
- Ronfeldt, D., & Arquilla, J. (2018). *The Continuing Promise of the Noösphere and Noöpolitik: Twenty Years After*. Available at SSRN 3259425.
- Schalk, R. (2017-günümüz). *Dark (Dizi)*. ABD.
- Virilio, P. (1989). *War and cinema: The logistics of perception*. Verso.

## Sinemanın Özüne Bir Yolculuk: “Saf Sinema” Olgusunu Tartışmak ve Bir Örnek Olarak *Yol Kenarı* Filmi

Mert Can Arık\*

### Özet

İlk olarak 1920’lerde Fransız-Avanguard sinemacılarca önerilen, o zamandan beri de film yapımcıları, yönetmenleri ve sinema akademisi tarafından tartışılan saf sinema kavramı, oldukça belirsiz ve çerçevesi zor çizilen bir kavram olarak karşımızda durmaktadır. Ancak tüm bu tartışmalı noktada dahi saf sinemanın film yapımındaki diğer sanatsal medyumların bilinçli olarak reddedilmesi, özellikle edebiyatın anlatı üzerindeki etkisiyle; tiyatrunun, olay örgüsü ve oyunculuk üzerindeki etkisinin kabul edilmediği bir sinema anlayışı olduğu ortaklaşmış bir noktadır. Bu bağlamda saf sinema, temel olarak sadece sinemanın olanakları ile sinema yapmak anlamına gelen bir kavram olarak karşımıza çıkar. Başka bir deyişle bu sinema sanatının kendine özgü, kendine has özelliklerini kullanarak film yapması anlamına gelmektedir. Bu çalışma felsefi bir yolculukla Bela Balazs’ın sinemayı özgünleştiren anlayışı, Siegfried Kracauer’un sinematik yaklaşım kavramı ve Gilles Deleuze’ün hareket imge ve zaman imge kavramları çerçevesinde betimleyici bir yöntemle saf sinema yaklaşımını tanımlamaya çalışacak ve bu yaklaşımın Türk Sineması’nın son dönemlerinde nasıl görünür olduğunu film analizi yöntemlerinden biçimsel analiz yöntemiyle *Yol Kenarı* (Tayfun Pirseliimoğlu, 2017) filmindeki saf sinemaya özgü sinematografik kodları çözümleyerek tartışmaya sunacaktır. Bu noktada araştırmanın temel amacı saf sinemanın sınırlarını tartışmak ve tanımlanan sinema anlayışının film yapma pratiklerini somut bir şekilde ortaya koymaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Saf Sinema, Sinematik Yaklaşım, Gilles Deleuze, Hareket ve Zaman İmge, *Yol Kenarı*.

---

\* ORCID: 0000-0001-5123-3347  
E-Mail: mertarik1@gmail.com  
DOI: 10.31122/sinefilozofi.672407

Received - *Geliş Tarihi*: 10.01.2020  
Accepted - *Kabul Tarihi*: 30.04.2020

## A Journey To The Essence Of Cinema: Discussing The Case Of 'Pure Cinema' and *Sideway* Film As An Example

Mert Can Arık\*

### **Abstract**

*The concept of pure cinema, which was first proposed by the French-Avant-garde filmmakers in the 1920s, and has since been discussed by filmmakers, directors and film academies, stands as a rather vague and difficult-to-frame concept. However, even at all this controversial point, the conscientious rejection of pure cinema by other artistic mediums in filmmaking is a common point, especially with the influence of literature on narrative, and that theater is an unacceptable understanding of cinema, on the plot and on acting. In this context, pure cinema is basically a concept which means making cinema with only the possibilities of cinema. In other words, this means that the art of cinema is making films by using its own unique features. This study will attempt to define the pure cinema approach by using a descriptive method within the framework of Bela Balazs' understanding of cinema, Siegfried Kracauer's concept of cinematic approach and Gilles Deleuze's motion image and time image will be presented to the discussion by analyzing the cinematographic codes specific to pure cinema in the film *Sideway* (Tayfun Pirselimoglu, 2017). At this point, the main purpose of the research is to discuss the limits of pure cinema and to present the filmmaking practices of the defined cinema understanding in a concrete way.*

**Key Words:** *Pure Cinema, Cinematic Approach, Gilles Deleuze, Motion and Time Image. Yol Kenarı*

---

\* ORCID: 0000-0001-5123-3347  
E-Mail: mertarik1@gmail.com  
DOI: 10.31122/sinefilozofi.672407

Received - *Geliş Tarihi*: 10.01.2020  
Accepted - *Kabul Tarihi*: 30.04.2020

## Giriş

Saf sinema kavramını birçok noktadan ele alabilmek ve kavram hakkında farklı konumlanma noktasından tartışmalar yapabilmek mümkündür. Bunlar sinemanın dışındaki sanat ve estetik alanından dayanaklar olabileceği gibi sinemanın içinden farklı kavramlar ve akımlar da olabilir. Bu haliyle saf sinema olgusu, ilk bakışta sınırları net çizilemeyen ve karmaşık bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak tüm bu belirsizliğe rağmen saf sinema kavramının kendisi bile bize bazı ipuçları verebilmektedir. Saf sinema 'saf olan' ile ilgilidir. Bir 'şey'in safı ise ya onun özünde, ya ilk örneklerinde yatmakta ya da süreç içerisinde bu özün korunmasıyla sağlanmaktadır. Ancak tüm bunların ötesinde saf sinema aslında en genel anlamıyla sinemanın olanakları ile sinema yapmak olarak tanımlanmaktadır. Başka bir deyişle bu sanatın kendine özgü, kendine has özelliklerini kullanarak film yapması anlamına gelmektedir. Bu tanımlama genel anlamıyla doğru ve kapsayıcı olmasına karşın son derece muğlaktır. Muğlak olması: Sinemanın olanakları olarak tanımlanan olanaklar nedir? Sinemanın kendine has özellikleri nelerdir? Çerçevesi çizilmeye çalışılan sinema neden saf olarak nitelendirilmiştir? Saf olarak nitelendirilen sinemaya nasıl bir düşünsel yolla kavramsal olarak ulaşılabilir? gibi birçok soruyu cevapsız bırakmasından kaynaklanmaktadır. Bu çalışma bu eksik sorulardan hareketle yapılan tanımların dışına çıkarak ve bu eksik soruları filozofik bir yolculukla sorarak saf sinema olgusunu tartışmaya açacaktır. Bu anlamda çalışmanın temel konumlanma noktası saf sinemanın ancak sinemanın özüne yapılan ontolojik bir yolculukla tartışılacağı görüşüdür.<sup>1</sup> Bu yolcuğun sonucundan ulaşılacak öz, saf sinemayı tartışırken önemli bir merkez oluşturacak ve tartışmalı bir olgunun netleşmesine olanak sağlayacaktır. Başka bir deyişle sinemanın özü, kilitli duran saf sinema sandığını açan bir anahtar olarak karşımıza çıkacaktır.

Saf sinema üzerine düşünürken bu sinemanın özüne yapılan bir yolculukla ele alınacaksa kavramın ilk olarak nasıl ve ne şekilde tartışıldığı noktasına da değinmek yerinde olacaktır. Saf sinema kavramı ilk olarak 1920'lerde Avrupa'da Fransız Avangard sinemacılar tarafından tartışılmaya başlanmıştır. Deneysel sinemacılar olarak da anılan bu akımın üyeleri saf sinemayı 'cinema pur' olarak kavramsallaştırmıştır. Avangard sinemacılar o dönemde ticari sinemadan bir kopuş göstermiştir. Bunun en büyük nedeni o dönemde sinemaya yavaş yavaş hâkim olan oyun ve roman uyarlamalarıdır. Avangard sinemacılar göre tiyatronun ve romanın hikâye özelliği sinema sanatında hâkim anlayış olmamalıdır. Böyle olması sinema sanatı için dışarıdan yapılan bir zorlamanın ötesine geçemeyecektir. Çünkü bu durum sinema sanatının özüne ters düşmektedir. Saf sinema kavramını ilk olarak tartışan bu grup açıkça hikâyeli filme karşı bir isyan olarak ortaya çıkmıştır (Kracauer, 2015: 363).

Saf sinema kavramı sinemanın özüne yapılan bir yolculukla tartışılmaya açıldığından bu yolda elbette ki bazı duraklarda kaçınılmaz olarak durmak gerekecektir. Saf sinema kavramı tartışılırken ilk olarak Bela Balazs'ın sinemayı özgürleştiren düşünceleri, ardından Siegfried Kracauer'nun *Sinematik Yaklaşım*'ı ve bunun yanında *Kaydetme* ve *İfşa Etme İşlevleri* bir başka temel noktayı oluşturur. Ardından son olarak sinema ve felsefe köprüsü denildiğinde ilk akla gelen isimlerden Gilles Deleuze'ün sinemanın temellerini oluşturan

<sup>1</sup> Metin içinde saf sinemanın tanımlanması yerine tartışılması kavramı bilinçli olarak kullanılmaktadır. Tartışma kavramının, konunun belirsizliği için daha uygun olduğu ve çalışmanın konuyu tartışma amacıyla olmasından ötürü daha yerinde olduğu düşünülmektedir. Ancak tartışmanın sonunda yine de eldeki verilerden kavramın netleştirilmesi adına bir tanımlanma yapılmaya çalışılacaktır.

*Hareket İmge ve Zaman İmge* kavramlarını konu bağlamında ele alınacaktır. Saf sinema tartışılırken çalışmanın kuramsal çerçevesi ve sınırlılığını bu kuramcılar ve onların düşünceleri oluşturacaktır. Bunun yanı sıra Dogma 95 akımının da saf sinema ile ilişkisi irdelenecektir.

Çalışma “saf sinema kavramına sinemanın özü tartışılarak ulaşılabılır” ve “saf sinema kavramında temel nokta görüntü imajlardır” varsayımlarına dayandırılmıştır. Daha sonra elde edilen veriler doğrultusunda saf sinemanın izlerini Türk sinemasının son dönem örneklerinden Tayfun Pirselimoglu'nun *Yol Kenarı* (2017) filmi üzerinden somutlaştırmaktır. Örneklem olarak *Yol Kenarı* filminin seçilmesinin sebebi filmde gerek görüntülerin merkezi konumda kullanılması gerekse sinematik unsurların tutumlu kullanılmasından ötürü ortaya çıkan saf sinema ritmi etkili olmuştur.

Çalışmanın amacı ilk olarak sınırları, çerçevesi net olarak çizilmemiş ve çok az ele alınmış bir konu olan saf sinema kavramını tartışmaya açarak kavramın neye karşılık geldiğini, hangi konumlanma noktalarından ele alınabileceğini ortaya koymak ve mümkünse tartışma sonucunda kavramın sınırlarını netleştirmektir. Tüm bu veriler betimleyici bir yöntemle ele alınacak ardından film analizi yöntemlerinden biçimsel analiz yöntemiyle film analiz edilerek saf sinemaya dair fikirler ortaya koyulacaktır. Ayrıca çalışmaya yönetmen Tayfun Pirselimoglu ile yapılan kısa görüşme eklenerek konuya yönetmenin bakışı açısı da dâhil edilecektir. Bu şekilde konu çok perspektifli bir bakış açısıyla sunulmaya çalışılacaktır. Yönetmenin görüşleri konunun bağlamı dışında kalan saf sinema ve seyirci ilişkisi konusuna da ışık tutması bakımından önem arz etmektedir.

Tüm bu bilgiler ışığında çalışmanın ilk üç bölümünü saf sinemaya ulaşmada kilit önem taşıyan Bela Balazs, Siegfried Kracauer ve Gilles Deleuze'ün sinemanın özüne dair düşünceleri oluşturmaktadır. Ardından gelen iki bölümü ise Dogma 95'in saf sinemayla olan ilişkisi ve Tayfun Pirselimoglu'nun konuya dair düşünceleri oluşturmaktadır. Altıncı bölümde ise örnek olarak seçilen *Yol Kenarı* filmi analiz edilecektir. Son olarak tüm bu veriler sonuç bölümde tartışılarak çalışma sonlandırılacaktır.

## 1. Bela Balazs'ın İzinde Saf Sinemayı Aramak

Sinemanın sessiz döneminin en önemli kuramcılarında olan Alman Bela Balazs *Görünen İnsan* (2013) isimli yapıtında genel olarak sinemanın tıpkı resim, heykel, müzik ve tiyatro gibi bir sanat olduğunu kanıtlamaya çalışmıştır. Bunu yaparken de sinemayı bu yukarıda adı geçen sanatlarla karşılaştırma yoluna gitmiştir. Örneğin resim sanatının veya tiyatronun öne çıkan, kendine özgü özellikleri ile sinemayı karşılaştırmıştır. Bunu yaparak aslında sinema sanatının kendine özgü özelliklerini de ortaya çıkarmayı amaçlamıştır. Sonuç olarak diğer sanatlar ile sinemayı karşılaştırma yoluna giderek sinemayı diğer sanatlardan ayıran özellikleri belirlemiş ve sinemanın bu kendine has özellikleri ile sinemanın kendi başına ayrı bir sanat olduğu kanıtlamıştır. Balazs'ın sinemanın özünü arama çabası ve bu yoldaki fikirleri saf sinema tartışmamız açısından son derece önem arz etmektedir. Ayrıca onun konu bağlamında önemli olmasının bir diğer nedeni sinema sanatının kendine özgü özelliklerini belirlemesi ve bunun hayati öneminden bahsetmesidir. Özellikle saf sinema kavramını tartışmamızda ve bu olguyu temellendirmemizde belki de çıkış noktasını oluşturacak şekilde Balazs, *Görünen İnsan* eserinde şu ifadelerle yer verir; “ Her sanatın meşruiyeti, yeri başka bir şeyle doldurulamaz bir ifade imkânı olmasında yatar” (Balazs, 39: 2013).

Balazs'ın bu düşüncesi aslında hemen hemen eserlerinin çoğunda ifade etmek istediği fikirlerin özeti niteliğindedir. Burada aslında sinema sanatının sadece kendine ait, temel oluşturan, yeri doldurulamaz bir özelliği olmasının zorunlu olduğu anlayışı vardır. Çünkü herkes tarafından kabul gören ve sanat olduğu artık tartışma götürmeyen alanların hepsinde yeri başka bir şeyle doldurulamayan bir ifade biçimi vardır ve bu sebeple bu alanlar kendi başlarına bir sanattır. Dolayısıyla bu ifade hem sinemanın kendi başına bir sanat olarak var olması hem de bu mecranın yani sinemanın özünün sorgulanması ve belirlenmesi için önem arz etmektedir.

Saf sinema tartışmasına bu bağlamda yaklaşacak olursak; sinemada yeri doldurulamaz olan ifade biçimi nedir? Veya başka bir şekilde soracak olursak sinemadan hangi medyum, unsur veya özellikler çıkarılırsa hala sinema yapılmaya devam edebilir? İşte bu soruların cevabı bizi Balazs'ın izinde bir saf sinema yolculuğuna çıkartmaktadır ve bu bağlamda kavramın sınırlarını çizmemiz konusunda bize yol göstermektedir. Buradan hareketle sinemada yeri doldurulamaz dediğimizde aklımıza birçok şey gelebilir. O sebeple ikinci sorudan hareketle ilerlemek yerinde olacaktır. Sinemadan hangi ifade imkânını çıkarırsak yeri doldurulamaz veya hangi ifade imkânını çıkarırsak yeri doldurulabilir? Sorulara cevap arayarak geriye doğru bir sorgulama yaptığımızda birçok medyum karşımıza çıkmaktadır.

Renk konusu bunlardan bir tanesidir. Renk sinemada özellikle günümüzde görüntünün vazgeçilmez unsurlarından biri olarak karşımıza çıkar. Yönetmenler anlam yaratmak için sinemada rengi estetik ve etkisel amaçlarının dışında da kullanmaktadırlar. Ancak sinemanın ilk yıllarında olduğu gibi filmler pekâlâ renksiz -siyah-beyaz- da olabilmektedir. Hatta günümüz sineması da bazı durumlarda anlam yaratmak için siyah-beyaz renk kullanımı tercih edilebilmektedir. Bunun en güncel ve başarılı örneği *Roma* (Alfonso Cuaron, 2018) filmidir. *Roma* filmi 2000'li yıllarda, teknik aksaklıklardan ziyade yönetmenin bilinçli tercihi sebebiyle siyah- beyaz olarak çekilmiştir. Yönetmen bu renk tercihiyle sinematografinin daha çok öne çıkmasını sağlamıştır. Diğer bir taraftan rengin anlam yaratmak amacıyla etkili bir şekilde kullanıldığı bir örnek de Krzysztof Kieślowski'nin *Bleu (Mavi, 1993)*, *Blanc (Beyaz, 1994)* ve *Rouge (Kırmızı, 1994)* filmlerini kapsayan "*Trois Couleurs*" üçlemesidir. Kieślowski bu üçlemesinde renkleri, her bir filmde renklerin yarattığı farklı anlamlarla bağdaştırarak filmin temel noktası haline getirmiştir. Yani hangi amaçla kullanılırsa kullanılsın renk sinemada bir tercih durumuna gelebilmektedir. Bu doğrultuda renksiz -siyah- beyaz- de sinema mümkün görünmektedir. Bu noktada rengin sinemaya dâhil olup olmamasının gerekliliği başka bir konunun tartışma alanını oluşturur. Sonuç olarak renk sinemada yeri doldurabilir bir ifade imkânı olarak karşımıza çıkar.

Ses yine doğal kullanımının haricinde sinemada dramatik etkiyi arttırmak için kullanılan sinemanın kendini ifadesinin başka bir aracıdır. Değindiği gibi ses filmde doğal bir şekilde bulunduğu gibi *Pyscho (Sapık, Alfred Hitchcock, 1960)* filmindeki duş sahnesinde olduğu gibi gerginlik unsuru tetikleyen bir unsur olarak etki yaratılmak için de kullanılabilir. Bunun dışında *Apocalypse Now (Kıyamet, Francis Ford Coppola, 1979)* filminde vantilatörün pervane sesinin helikopter sesine bağlanması yine sesin kullanımı için önemli örnekler arasındadır. Burada sesin farklı kullanımına değinilirken filmlerin tamamen sessiz bir şekilde olabileceği de pekâlâ bilinmektedir. Bunun yine en büyük örneği sinema tarihinin ilk yıllarındaki başyapıtlardır. Veya günümüzde de tamamen sessiz olmasa da sesin çok

minimal kullanımları ile karşılaşmaktadır. O halde sinema sanatında yeri doldurulamaz olan ifade imkânının ses olmadığı da söylenebilir. Diyalog da sinema sanatı için tıpkı ses gibi yeri doldurulabilir bir araçtır.

Dramatik aydınlatma yine sinemanın bir başka ve önemli bir unsurudur. Filmde gözümüze çarpan ışıklar elektronik bir güç kaynağından olabileceği gibi doğal bir aydınlatma kullanılarak da yapılabilmektedir. Burada bahsedilen kapalı veya açık ortam fark etmeksizin kullanılan yapay aydınlatmadır. Sinemada yapay ışık kullanılmadan da sinema yapılabileceği zaten daha önceden de dile getirilmiş ve uygulanmıştır. Bunun izlerini Yeni Dalga sineması ve Dogma 95 sinemasında görmek mümkündür. O halde bahsedilen ışık yöntemleri kullanılmasa da sinema yapmak olanaklıdır.

Sinemada müzik sinemanın ilk yıllarından günümüze kadar uzanan geniş bir kullanım alanına sahiptir. Sinemanın sessiz olarak adlandırılan döneminde de müzik diyaloglara/konuşmalara rastlamasak da sinemada kendine yer bulmuştur. Ayrıca sadece estetik olarak değil anlatımı destekler niteliklerle de sinemada kullanılmıştır. Sinemada müziğin olmayışı tıpkı yukarıda belirttiğimiz sinemanın diğer anlatım olanakları gibi çok büyük ve etkili bir öneme sahiptir. Ancak hiçbiri son tahlilde yeri doldurulamaz bir ifade imkânı değildir. Sinemaya dair daha birçok özellik veya unsur sayılabilir fakat bütün bunlar yukarıda belirttiğimiz gibi çok büyük önem arz etmelerine rağmen en nihayetinde sinema için vazgeçilmez bir ifade imkânı değildir. Burada tüm bu araçların dışında yeri doldurulamaz ifade imkânı olarak görüntü imajların karşımıza çıktığı görülmektedir.

Balazs'ın her sanat için söylediği yeri başka şeyle doldurulamaz ifade imkânı olan şey sinemanın özüne yapılan bir yolculukla sinema sanatı için görüntüler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bahsedilen tüm unsurlar olmasa da olabilir veya onun yeri bir başka sinematik araçla doldurulabilir bir durumdadır. Ancak sinemanın özünü oluşturan görüntüler olmadan sinema olanaksızdır.

Bu tartışılanların en nihayetinde bizi götürdüğü noktalardan biri belgeselvari bir film biçimidir. Tüm bu ifade araçları ve teknik altyapı çıkarıldığında harekete dayalı bir görüntü kalacaktır. Bu da belge niteliğinde *Nonook of the North* (Kuzeyli Nanook, Robert J. Flaherty, 1922) veya *La Sortie des Usines Lumière à Lyon* (Lyon'daki Lumière Fabrikasından Çıkan İşçiler, Lumière Brothers, 1895) benzeri filmlere karşılık gelen bir alan oluşturur. Ancak sinemanın sanatsal boyutu düşünüldüğünde bu tarz filmler bize saf sinema konusunda önemli bir fikir verse de bu kavramı tam olarak karşılamamaktadır. Çünkü sinemanın gelişimiyle kurgusal türler de gelişmeye başlamıştır.

Bakıldığında ortaya atılan görüşlerin tarif ettiği film biçimi aslında sinemanın ilk yıllarında üretilen filmlere denk düşmektedir. Ancak bunun bilinçli bir tercihten öte sinema teknolojisinin o yıllardaki gelişmişlik seviyesi sebebiyle ortaya çıktığı açıktır. Zaten sinema teknolojisinin gelişmesiyle görüşmüştür ki sinema tüm imkânları içine alarak kümülatif bir şekilde yoluna devam etmiştir. Buna rağmen sinemanın ilk yıllarındaki sinema pratiğinin saf sinema anlayışına uygun bir çizgide olduğu ve ilk yıllardaki bu pratiklerin saf sinemanın ilk ve köklü örnekleri olduğu düşüncesi de yanlış olmayacaktır. Ayrıca bu düşünce şu soruyu sormamızı da zorunlu kılar; acaba sinema gelişim gösterdikçe aynı zamanda saflıktan uzaklaşmakta mıdır? Bunun dışında Rudolf Arnheim gibi sinemanın ilk kuramcıları da "... çok boyutlu aracını kontrol etmekte yetersiz kalan renkli film haz veren 'renk uyumlarının' ötesine



*geçememiştir*” (2010: 12) ifadeleriyle ses ve renk gibi gelişmeleri eleştirmişlerdir. Ancak daha sonra bu gelişmeler sinemanın önemli ifade araçları olarak yerini almıştır ve tarih ilerledikçe meca yeni ifade araçlarını içine alarak yoluna devam edecektir.

Son olarak Balazs’ın şu sözleri mecranın kendi özelliklerini başka deyişle kendi ifade imkânını dışlayan bir sinema anlayışını -saf sinemanın dışında kalan sinema anlayışı- özetler niteliktedir;

*“Edebi yanı uydurulmuş, görüntüleri hareketli illüstrasyonların art arda sıralanmasından ibaret, içeriği zaten başlıkta verili bir metinden oluşsan filmler vardır. Asası teşkil eden dışsal ve içsel olayların her birini başlıktan çıkarabiliriz ve sonra, olay örgüsü kendi ifade aracı ile gelişmeden, söz konusu olayları görmeye başlarız. Bu tür filmler kötüdür, çünkü salt olarak filmle ifade edebilecek olan hiçbir şeye sahip değildirlir. (2013: 38)*

Bela Balazs’ın düşünlerinden hareketle ilerlediğimizde ulaştığımız nokta sinemanın özünün daha çok veya en nihayetinde görüntü- imajlara dayandığıdır. Her ne kadar diğer ifade araçları da sinema sanatı için çok önemli bir konumda olsa da görüntü bunun temelini oluşturmaktadır. Sinema sanatı göz önüne alındığında bu hareketli bir görüntüdür.

## 2. Siegfried Kracauer’ın ‘Sinematik Olan’ Kavramından Saf Sinemaya

Sinematik kavramı kelime anlamı olarak sinemaya özgü olan, sinema özelliği taşıyan ve sinemayla ilgili anlamlarına gelen bir kelime olarak karşımıza çıkar. Kracauer’da zaten ‘sinematik olan’la sinemaya özgü olan şeyi işaret etmeye çalışmıştır. Bu anlamda Kracauer’un bu kavramsallaştırması, yukarıda Bela Balazs’ın fikirlerinden yola çıkarak saf sinemaya ulaşmaya çalıştığımız yola benzerlik göstermektedir. Bu anlamda Bela Balazs’ın sinema için söylediği yeri doldurulamaz ifade biçimi sözü Kracauer’da sinematik olan olarak karşılık bulur. Zaten Kracauer’un kuramını oluşturma yolculuğuna Balazs’ın açtığı yoldan başladığı düşünülürse bu anlaşılabilir bir durumdur.

Kracauer’a göre film fiziksel varoluşu tesis ederken bunu fotoğraftan farklı olarak iki şekilde yapar. Bunlar varlığı zaman içinde evrilirken sunması ve sinemanın olanakları ile yapmasıdır (2015: 124). Kracauer’a göre bu varlığın zaman içinde evrilirkenki durumu sinemada iki şekilde görülür. Bunlardan biri ‘kaydetme’ bir diğeri ise ‘ifşa etme işlevi’dir. Bunlardan kaydetme işlevi olağan ve kolay olanken ifşa etme işleminde sinema tekniklerinin müdahalesi olmadan gerçekleşmesi güçtür. (124) İfşa etmenin ise üç işlevi vardır: normalde görünmeyen şeyler, bilinci afallatan fenomenler ve gerçekliğin özel tarzlarıdır (Kracauer, 2015: 130-149). Burada özellikle ‘kaydetme’ ve ‘ifşa etme’ olarak adlandırılan işlevler saf sinema arayışında sinemanın özüne yapılan karanlık yolculukta yol gösterici bir ışık olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü kaydetme işlevi fiziksel varoluşun kaydedilmesi anlamına gelir. Yani bizim dışımızdaki hayatın, görüntülerin kayıt altına alınması. Bu sinema mecrasının temel medyumu olan kameranın ve doğal olarak sinemanın en temel özelliğidir. Kaydetme işlevi kayda alınmış ham görüntülere karşılık gelir. Buna ifşa etme işlevi de eklendiğinde sinematik operasyonlar da dâhil olur ve gündelik hayatın içinde fark edemediğimiz, kaçırdığımız nüanslar fark edilebilir bir hale gelir. Ayrıca bahsi geçen görüntüler bu şekilde fiziksel gerçeklik içindeki anlamlarından çıkarak farklı bir anlama bürünür ve seyirciye bir şeyleri ifşa etmeye başlarlar. Başka bir deyişle görüntülerin kendisi anlam üretir hale gelir. Bu iki işlevden ilkinde görüntünün kayıt altına alınması durumu

varken ikincisinde kayıt altında alınan görüntülerin bir şeyler anlatması durumu ön plana çıkar. Bu da aslında sinematik yaklaşım ile birlikte bize Kracauer tarafından sinema özüne açılan bir pencere sunmaktadır.

Bunların yanı sıra Kracauer'nun Bela Balazs'ın görüşüyle yakınlık gösteren şu sözleri yine sadece sinemanın olanakları ile sinema yapmak anlamını taşıyan saf sinemanın sınırlarını çizmek adına bize fikir vermektedir; *“filmler temel özellikleri üzerinde yükseliyorsa estetik açıdan meşruiyet iddiasında bulunabilir”* (Kracauer, 2015: 119). Bu görüş bizi yukarıda Balazs'dan hareketle tartışılan vazgeçilmez ifade aracı en nihayetinde görüntüyse bu bize yine belgeselvari bir düzleme mi götürür? sorusuyla buluşturur. Ancak bu yaklaşım ve işlevlerin yanı sıra Kracauer filmin en genel ve en olmazsa olmaz özelliklerinden birinin de kurgu olduğunu ifade eder (2015: 108). O halde iki görüş harmanlanırsa saf sinema tartışmasında ilk olarak ortaya atılan ve sinemanın ilk yıllarına benzetilen hayatın düz bir kaydı geçerliliğini yitirecek ve yine saf görüntülere dayalı ancak aynı zamanda içinde sinematik kurgu ögesinin de bulunduğu kurgusal bir yapı olarak da bakılabileceği görülecektir. Görüldüğü gibi saf sinema kavramı bu adımlarla farklı açılardan bakılabilen bir kavram olarak çıkar. Ancak iki düşünürden hareketle ortaklaşan bir nokta gözden kaçırılmamalıdır: film kurgusal veya belgeselvari de olsa ikisinde de görüntü imajlar merkezi bir yer oynar. Kracauer'nun bu düşüncesini destekler nitelikte Rudolf Arnheim'da *Sanat Olarak Sinema* eserini tanımlamak için aynı kitapta *“Bu kısacık inceleme, biçim, içerik ve işlevlerindeki tüm değişikliklere rağmen filmlerin en hakiki biçimde etkili olmayı hala görsel ortamın temel özelliklerine dayanarak başardıklarını, halen okunuyor olmasıyla kanıtıyor gibidir”* (Arnheim, 2010: 7) ifadelerine yer verir. Arnheim'ın bu düşünceleri sadece eseri hakkında bilgilere yer veriyor gibi görünse de içeriğine dikkatli bakıldığında sinemadaki tüm değişikliklere rağmen hala filmlerin etkili olabilmesini tıpkı Kracauer'da olduğu gibi mecranın temel özelliklerine dayanması olarak tanımlamaktadır.

Film Teorisi eserinde Kracauer sinematik yaklaşım kavramını sinemanın diğer tüm araçlarını kullanarak tartışmıştır. Tüm araçların hangi kullanımının mecraya uygun yani sinematik olduğu konusunda kapsamlı bir çalışma yürütmüştür. Bunlar arasında diyalog, ses, müzik, oyunculuk, hikâye ve olay örgüsü gibi sinemayla iç içe geçmiş birçok ifade aracı vardır. Diyalog örneği üzerinden başarılı ve sinematik bir kullanımı ele alacak olursak *“bu konuda başarılı girişimlerin ortak bir noktası vardır: görsellerin hakkını vermek için diyalogun rolünü azaltmak”* (Kracauer, 2015:209). Diyalog ancak bu şekilde görselleri öne çıkarmak adına, görsellerin bir adım ardında olacak şekilde kullanılması şartıyla sinematik olur. Dolayısıyla diyalog görüntülerin önüne geçerek baskın bir karaktere dönüşmemelidir. Bu durum diğer tüm araçlar için de geçerlidir. Eğer sesin, müziğin, hikâyenin ve olay örgüsünün sinematik bir kullanımından bahsedeceksek bu araçların kullanımının görüntünün önüne geçmemesi, onu destekleyen, besleyen bir unsur olarak kullanılması gerekir. Bu durum saf sinema içinde geçerlidir. Oyunculuk ise tiyatralıktan ne kadar uzak olursa o kadar sinemaya özgü yani sinematik olur (Kracauer, 2015: 195-210- 363). Çünkü sinema ve tiyatro sanatları ifade biçimleri açısından farklı mecralardır. Dolayısıyla oyunculuk biçimleri de bu bağlamda farklılık gösterecektir. Tiyatro sahnesinin doğası gereği oyuncu sesini, jest ve mimiklerini 'abartılı' kullanmak zorundadır. Çünkü seyircinin sahneye olan konumu sabittir ve oyuncu sesini ve beden hareketlerini tüm seyirciye ulaştırmak zorundadır. Oysa sinema oyunculığında kamera ve kameranın hareketleri (yakın çekim, ağır çekim vb.) ve sesin kayıt altına alınarak seyirciye ulaştırılabilmesi özelliklerinden ötürü tiyatrodakine benzer bir

tarz izlenmesi gerekmez. Hatta bir sinema filminde gördüğümüz tiyatrovvari bir oyuncuk tarzı tam da bu sebeplerden dolayı sinematik değildir. Bu konu sinemanın ortaya çıkışından bu yana sinema ve tiyatro sanatları sürekli karşılaştırılma yoluna gidilerek zaten tartışılmıştır. Özellikle sinemanın ilk kuramcıları bu konuyu sürekli tartışmışlardır ve sinemanın tiyatrodan tamamen farklı, kendi başına bir sanat olduğu ifade etmişlerdir. Ancak sinemadan çok önceleri ortaya çıkmış bir sanat olan tiyatronun sinemayı etkilemediği veya sinemanın bazı özelliklerle de ilk örneklerinde tiyatronun etkilerinin görülmediğini söylemek son derece yanlış olacaktır. Sinema ilk yıllarında tiyatrodan etkilendiği gibi tiyatro da günümüzde büyük gelişimler kaydetmiş sinemadan etkilenmektedir. Konuya Kracauer'nun sinematik oyunculuk düşüncesi tarafından bakacak olursak sinema oyuncuları izleyiciyi, karakterin yaşadığı olayın maddi varoluşun bir parçasında yaşıyormuş izlenimi yarattığı taktirde yani seyirciyi bu şekilde etkilediği taktirde gerçekten sinematik olabileceğini savunur (2015: 195).

Kracauer'nun sinematik yaklaşımı ile kaydetme ve ifşa etme işlevleri ve bunun dışındaki film teorisini oluşturan tüm fikirlerinin ortaklaştığı bir nokta vardır: Görüntülerin merkezi konumu. Görseller veya görüntüler sinemanın diğer tüm temel özelliklerinin üzerinde tutulmuş ve mecranın temelini konumlandırılmıştır. Bu görüşler aslında genel bir ifade olan 'sinema görsel bir sanattır' ifadesiyle de paralellik gösterir. Buradan hareketle sinemanın özüne yapılan bu yolculukta Balazs'dan sonra Kracauer'da da bu özün görüntü imajlar olduğu sonucuna ulaşılabilir. Bu ses, diyalog, müzik, hikâye ve oyunculuk araçlarının hepsinin görüntü imajları destekleyecek şekilde kullanılmasından açıkça ortaya çıkmaktadır. Bu durumda ortaya çıkan görüşler saf sinemayla ilişkilendirildiğinde, bu düşüncelerin aynı zamanda saf sinemanın çerçevesini de belirlediği ortaya çıkmaktadır. Tüm bunların dışında Kracauer'un fiziksel varoluş, maddi varoluş veya fiziksel gerçeklik olarak tanımladığı gerçek hayat vurgusu atlanmamalıdır. Kracauer bu kavramlarla sürekli olarak gerçekliği ve filmlerin gerçeklikle olan ilişkisini vurgulamakta ve sinemanın tüm araçlarının gerçeklikle bağının korumasına azami özen gösterilmesini dile getirmektedir. Bu bağlamda Kracauer'dan hareketle filmlerin geçklikle bağını koruduğu sürece saf kalabileceği varsayımı çıkarılabilmektedir. Kracauer'un kuramının gerçeklikle olan bu bağı *Film Teorisi* kitabının yazıldığı dönemle de yakından ilgilidir. Çünkü kitabın yazıldığı 2. Dünya Savaşı sonrası dönem, İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalgası gibi sinema alanında yeni akımların ortaya çıktığı bir döneme karşılık gelmektedir (Özarlan, 2015: 218).

### **3. Gilles Deleuze'ün Hareket ve Zaman İmge Kavramlarında Sinemanın Özünü Aramak**

Gilles Deleuze'ün izinden özellikle hareket imge ve zaman imge kavramları üzerinden sinemanın özüne bir yolculukla saf sinemayı tartışmaya açmak için Deleuze'ün sinemanın temelini oluşturan bu iki kavramının genel tanımlarının dışında özgün bir değerlendirmesi yoluna gidilmiştir. Bu bağlamda hareket ve zaman imge kavramları sürekli yapılan tanımlamaların dışında görüntülerin farklı şekillerde kullanımları olarak değerlendirilecektir. Bu bağlamda hareket imge kavramı görüntülerin veya görüntü bloklarının mantıksal, zaman-mekân bütünlüğüne sahip ve neden sonuç ilişkisi içinde bir araya gelmesi anlamı taşır. Görüntülerin bu şekilde bir araya gelmesi belli bir sinema anlayışına karşılık gelmektedir. Bu karşılık kendini Hollywood veya klasik anlatının hâkim olduğu tüm filmlerde bulmaktadır. Zaman imge ise hareket imgenin aksine görüntülerin

neden sonuç bağlantısının dışında daha kristalize, muğlak bir şekilde titreşimler yaratarak bir araya gelmesi anlamı taşır. Bu iki yorumdan çıkarılacak temel nokta iki imge türü için de kavramın kendisinden de çok iyi anlaşıldığı gibi görüntünün yine merkezi bir şekilde konumlandırılmasıdır. Başka bir deyişle Deleuze'ün sinemanın en temelini yerleştirdiği hareket imge ve zaman imge kavramları, merkezi konuma imgeleri yani görüntüleri yerleştirmiştir. Buradan hareketle Deleuze tarafından sinemanın özünün görüntü merkezli bir anlayış olduğunu ifade etmek olası görünmektedir. Bu noktada Deleuze ve onun sinemaya ait düşüncelerinin saf sinemayla olan ilişkisi ortaya çıkmaktadır.

Bu görüş Deleuze'ün ifadelerinde de karşılık bulur. Deleuze sinemanın hareket ve zaman blokları ürettiğini ifade eder. Burada harekete ve zamana dayanan imgeler ve görüntülerin mecranın özünü oluşturduğu anlamı yatar. Deleuze bunu kendi sorduğu soruya verdiği cevapla net bir şekilde ortaya koymaktadır;

*“Ben felsefe yaptığımı söylüyorum, yani kavramlar icat etmeye çalışıyorum. Peki sorsaydım, siz sinema yapanlar, siz ne yapıyorsunuz? Siz, sinema yapanlar kavramlar icat etmiyorsunuz –sizin işiniz değil bu - ; siz, hareket- süre blokları yaratıyorsunuz. Başka bir deyişle, eğer hareket- süre blokları imal ediyorsanız sinema yaptığınızdan söz edilebilir ancak” (Deleuze, 2003: 20-21).*

Sinemanın kendine has ifade biçimini yine mecranın özü şekillendirmektedir. Bu farklı mecralar veya disiplinler için farklı medyumlar olabilir. Bu anlamda sinemanın özü Deleuze'den harekete ve zamana dayalı bloklar, görüntülerdir. Burada önemli olan nokta zaten her mecra veya disiplinde olan hikâye anlatmak değildir. Çünkü hepsi zaten bizlere bir hikâye anlatmaktadır. Tek fark felsefe hikâyesini kavramlar yoluyla, resim çizgi bloklarıyla, müzik nota bloklarıyla ve bilim ise fonksiyonlar yoluyla hikâyesini anlatır. Sinema ise bunların hepsinden farklı olarak duyular yoluyla hareket- süre bloklarıyla hikâyesini anlatır (Deleuze, 2003: 21). Benzer şekilde saf sinemanın izlerinin aranacağı bir yer olarak karşımıza çıkan yönetmen Robert Bresson'nun da sinemanın diğer sanatlarla ilişkisi konusundaki *“sinematografin doğrusu, tiyatrunun, romanın ya da resmin doğrusuyla bir olamaz. (Sinematografin kendi imkânlarıyla yakaladığı şey, tiyatrunun, romanın ya da resmin kendi imkânlarıyla yakaladığı şeyle bir olamaz.)”* (Bresson, 2012: 18) ifadeleri Deleuze ile paralellik gösterir. Bunlar sinemanın özüne yapılan bir yolculukla saf sinemayı tartışırken kullanılan 'sinemanın kendi araçları ile sinema yapmak', 'yeri doldurulamaz ifade aracı' ve 'mecranın temel özellikleri' ifadeleri gibi bizi bir yol göstermektedir. Bu yol sinemanın özüne giden yolun Kracauer ve Balazs' da olduğu gibi görüntüye dayandığını farklı bir yolla söyler. Ama ortak nokta sinemanın diğer sanat ve disiplinlerden farklı yollarla kendini ifade ettiğidir. Deleuze bir fikrin resimde, romanda, felsefede veya bilimin içinde olabileceği gibi her alanda var olduğunu fakat boşlukta, genel geçer bir yapısının olamayacağını ve ancak bir tekniğin içinde kendini var edebileceğini söyler. Bu anlamda fikirler mecralarının ifade tarzlarından katıyen ayırt edilememektedir. Başka bir deyişle fikir kendi başına var olamaz ancak felsefenin içinde bir fikir veya sinemanın içinde bir fikir ayakları üzerinde durabilir. (Deleuze: 2003: 18) Burada hiyerarşik olmayan bir ilişki söz konusudur. Sinema bu anlamda ne felsefenin kavramlarına, ne bilimin fonksiyonlarına ihtiyaç duyar. Sinema kendi hikâyesini kendi alanı ve yine kendine ait ifade araçlarını kullanarak anlatır (Öztürk, 2018: 127). Bu durum farklı disiplinlerde olduğu gibi farklı sanatlar için de geçerlidir. Bir filmde gerçekliğin ve yalınlığın

yanı sıra bahsedilen kendi ifade araçlarını kullanma noktasına ne kadar bağlı kalırsa o kadar saf sinemaya yaklaşmış olur.

Bu bağlamda Deleuze'e göre her sanatın ve disiplinin kendi ifade biçimi olduğu gibi sinemanın da kendine has bir ifade ve üretim biçimi vardır. Bu hareket ve süre bloklarının yani hareket ve zaman imgelerin üretilmesi yoluyla olur. Deleuze'e göre hareket imgenin bu üretimi temelde iki şekilde olur. Bunlardan biri kamera hareketi ikincisi ise montajdır. "Montaj, uyuşumlarla, kesmelerle, uyuşumsuzluklarla bütünü belirlenmesidir" (Deleuze, 2014: 47). Deleuze'ün sinema anlayışını oluşturan bu iki temel kavram bize bu anlamda bir yol gösterir o da harekete ve zamana dayanan görüntüler, imajlardır. Böylelikle Balazs'dan başlayıp Kracauer ile devam eden ve Deleuze'de sonuna yaklaşılacak sinema özüne yapılan yolculukta görüntünün merkezi konumunun bir kez daha ortaya çıktığı görülmektedir. Ayrıca Deleuze'ün sinema felsefesi üzerine tüm bu fikirlerini bir sinema teorisinden öte düşüncenin çağımızdaki bu yeni sunumunu anlama ve anlamlandırma çabasındaki felsefi bir yolculuk, oluş halindeki felsefi bir çalışma olarak görmek daha doğru olacaktır (Sütcü, 2015: 14).

#### 4. Dogma 95 Bir Saf Sinema Çabası Olarak Görülebilir Mi ?

Dogma 95 Paris'te sinemanın 100. yılının kutlandığı bir günde Lars von Trier ve arkadaşları Thomas Vinterberg, Kristian Levring ve Søren Kragh-Jacobsen tarafından bir manifesto ile ortaya çıkan sinema akımıdır. Dogma 95 sinemanın 1960'larda öldüğünü Fransız Yeni Dalga'nın bunu tekrar yeşertmeye çalıştığını söyler. Bunu kendilerine görev edinseler de belli bir ilerleme sağlamasının dışında onlar da bu konuda başarılı olamamıştır. Artık sinema alanında çok büyük ve etkili akımlardan sonra bu tür bir oluşumun bir daha ortaya çıkmasının beklenmediği bir dönemde Dogma 95 sinemaya bir protesto halinde giriş yapmıştır. Dogma 95 tüm bunları bir manifesto ile yapmıştır. Akım bu manifestodaki kurallara uymayı gerektirmektedir. Kurallar genel olarak günümüz sinema anlayışına bir tepki olarak ortaya çıkmış ve yeni bir sinema anlayışı getirmeye çalışmıştır. Akımın başlıca yapıtları arasında Lars von Trier'in *Riget* (Krallık, 1994), *Breaking The Waves* (Dalgaları Aşmak, 1996), *Idioterne* (Geri Zekalılar, 1998) ve Thomas Vinterberg'in *Festen* (Şölen, 1998) gösterilebilmektedir.

Dogma 95 temelde illüzyon sineması olarak adlandırılan sinema anlayışına karşı bir duruş olarak ortaya çıkmıştır. Yalnız burada illüzyon sineması ile kurgusal sinema anlayışını dile getirmez. Dogma 95'in ortaya koyduğu filmlerde kurgusal bir yapıya sahiptir ancak Dogma 95'in buradaki farkı müzik, efekt, yapay aksiyon gibi araçlara izleyiciyi yönlendirdiği gerekçesiyle karşı çıkmasıdır. (Topçu, 2013: 208) Dogma 95'in burada karşı çıktığı sinema pratiğinin Hollywood tarzı üretimler olduğu açıktır. Dogmanın manifestosundaki kurallar üzerinden giderek bu akımın saf sinema anlayışına ne kadar uyduğunu tartışmak daha yerinde olacaktır;

1-Çekimler stüdyo dışında yapılmalıdır. Sahne donanımı ve setler içeri taşınmamalıdır. (Hikâye özel bir sahne donanımı gerektiriyorsa, stüdyo dışında bu donanıma uygun bir mekân seçilmelidir.)

2-Ses, kesinlikle görüntülerden ayrı olarak üretilmemelidir ya da tersi. (Sahne içinde üretiliyor olmadığı sürece müzik kullanılmamalıdır.)

3-Kamera, elde taşınıyor olmalıdır. Elde taşınan kamera ile elde edilecek hareketlilik ya da hareketsizlikler serbesttir. (Film, kameranın durduğu yerde çekilmemeli; kamera filmin olduğu yerde olmalıdır.)

4-Film, renkli olmalıdır. Özel ışıklandırma kullanılamaz. (Eğer çekilecek olan sahnede filmin pozlandırması için çok az bir ışık söz konusuysa, sahne kesilmeli ya da tek bir lamba kameraya ilâştirilmelidir.)

5. Optik numaralar ve filtreler kesinlikle yasaktır.

6-Film, gelişigüzel aksiyon içermemelidir. (Öldürme, silahlar, vs. bulunmamalıdır.)

7-Zamansal ve coğrafi yabancılaştırmalar yasaktır. (Kısaca film, şimdi ve burada geçmelidir.)

8-Tür filmleri kabul edilemez.

9-Film formatı 35 mm olmalıdır.

10-Yönetmen, jenerikte belirtilmemelidir. ( Topçu, 2013: 221)

Ayrıca yönetmen olarak, kişisel üsluptan kaçınacağıma ant içerim. Ben artık bir sanatçı değilim. Anları bütünden daha önemli gördüğüm gibi, bir 'eser' yaratmaktan kaçınacağıma ant içerim. En büyük hedefim karakterlerimden ve ortamdan gerçeği açıkça çıkarmak olacaktır. Tüm bunları elimden geldiğince, iyi üslup ve estetik kaygılar pahasına yapacağıma ant içerim.

Dogma 95 akımı bu kurallara uymayı gerektirmektedir. Bu kurallar dâhilinde katılmak isteyenler bu kurallara sadık kalacağına dair yemin ederler. Bu kurallara baktığımızda çekimlerin stüdyo dışı ortamlarda geçmesi, özel ışıklandırma kullanılması istenmemesi, optik numara ve filtrelerin kullanılmaması ve filmin gelişigüzel aksiyon içermemesi gibi kurallardan yola çıkılırsa aslında Dogma 95'in saf sinemaya ulaşma yolunda yol gösterici bir yanı olduğu kuşkusuzdur. Örneğin stüdyo dışında yapılan çekimler sinemanın gerçeklikle ilgisini arttıran ve bizi daha az illüzyonvari bir dünyaya maruz bırakan bir etkiye sahiptir. Gelişigüzel aksiyon içermemesi maddesi bize Hollywood'un hareketli kurguya dayalı ve filme herhangi bir yabancılaşma yaşamadığımız klasik filmlerini çağırıştırır. Bu filmlerin saf sinema anlayışına tam tersi bir istikamette durduğu düşünülürse bu maddenin saf sinema arayışında en etkili maddelerden biri olduğu söylenebilir. Özel ışıklandırma kullanılması yerine daha çok doğal ışıkların kullanılması kuralı ve optik numaralar ve filtrelerin kullanılmaması yine bizi saf sinemanın sınırlarına taşıyan bir unsur olarak görülebilir. Ancak burada bağlam yukarıda Bela Balazs tarafından baktığımız bağlamdan farklıdır. Dogma 95 Manifestosu'nda sayılan kurallar sinemanın illüzyonvari yapısından bizi uzaklaştırması ve gerçeklikle bağının korunması anlamında bizi saf sinemaya götürebilmektedir.

Dogma'nın yukarıda ele aldığımız kuralları dışında kalanlar ise saf sinema olmanın dışında daha çok bir farklılık yaratmak adına konulan kurallar gibi görünmektedir. Örnek verecek olursak; yönetmenin isminin jenerikte geçmemesi, zamansal ve coğrafi yabancılaşmayı yasaklaması gibi maddeler saf sinema arayışından oldukça uzaktır. Çünkü saf sinema sinemanın özü, sinemanın kendine has ifade araçları, medyumları ile ilgilidir. Bahsi geçen maddeler ise bu konulara değinmekten son derece uzaktır. Ancak Dogmacılar tarafından da vurgulandığı gibi, kuralların biçim yaratan yaratıcı öğeler olduğu ve bu kuralları asıl odak noktası haline getirilmemesi gerektiği vurgulanmıştır. Kurallara sinema

aracını ağırlaştırarak ve aynı tür filmlerin ortaya çıkmasına engel olup, iyi bir öykü ve oyunculuktan meydana gelen saf bir sinema anlayışı ile gerçeğin peşinden koşmak olarak da bakmak mümkündür (Topçu, 2013: 212). Ancak Dogma akımı ne burada bahsedildiği gibi büsbütün bir saf sinema arayışı ne de saf sinema arayışının tamamen dışında bir oluşum olarak görülebilir Bununla birlikte saf sinema kavramının sınırlarını çizirken büyük katkılar sağlayacağı açıktır.

## 5. Yönetmen Tayfun Pirselimoglu'nun Saf Sinemaya Bakışı

Saf sinemanın sınırlarını çizmek, onu sıvı bir halden katı bir hale getirerek elle tutulur bir özellik kazandırmak için nasıl ki ilk kuramcılar ve sinema akımları gibi kuramsal unsurlara başvurmak gerekli ve zorunlu bir yönelimse aynı şekilde bu işi icra eden yönetmenlerin fikirleri de bizim için önem arz etmeli ve başvurulması gereken bir kaynak olarak anlaşılmalıdır. Bu anlamda örnek film olarak seçilen *Yol Kenarı* filminin yönetmeni ile saf sinema konusunda 2018'in Kasım ayında gerçekleştirilen görüşmeden bazı anekdotlar aktarılacaktır.

Tayfun Pirselimoglu'nun konu hakkındaki ifadeleri şu şekilde; *"Bence saf sinema 'numara yapmayan' anlamına geliyor; yani izleyici ile ilişkisini bir illüzyon gösterisi haline getirmemesini kast ediyorum"*. Yönetmenin buradaki ifadelerine bakıldığında saf sinemaya bakışımızda bize yeni bir yol göstermektedir. Saf sinema gerek biçimsel özellikleri gerekse içeriksel özellikleri ile yönetmenin değimiyle 'numara yapmayan' bir şekilde kendini var etmelidir. Örneğin ana akım filmlerin içerik ve tekniğinin biçimlenmesi gözler önüne getirilirse bu ayrım daha iyi anlaşılacaktır. Hollywood sineması veya klasik anlatı filmleri seyircinin, sinema salonuna girdiği ve çıktığı zaman arasındaki dilimde aksiyon ve hızlı bir kurguyla kendinden geçmesine hatta düşünce durumundan çıkmasına sebep olmaktadır. İşte illüzyon tam da burada gerçekleşmektedir. Seyirci düşünce durumunun dışına çıkmış ve sadece haz amaçlı bir eylem içinde hapsolmüştür. Zaten sinema salonundan çıktığında zamanın nasıl geçtiğini anlamadığı bir durumun yanı sıra kendini rahatlamış bir şekilde bulmaktadır. Bu alana karşılık gelen filmler saf sinemanın dışında konumlanmaktadır. Bunun tam tersinde konumlanan ve sanat filmi olarak tanımlanan film örneklerinde ise seyirci film sırasında sürekli sorular soran bir düşünce dalgalanması yaşar. Sinema salonundan çıktığında düşünceli, yorgun ve 'huzursuz' dur. Yönetmen Tayfun Pirselimoglu'nun bu konudaki yaklaşımı anlatılanları özetler niteliktedir: *"Ben her anlamda olağanın peşindeyim. Hikâyenin kendisi olağanüstü olabilir ama bunun aktarımı bir illüzyon yaratma biçimi olmamalı"*. Buradan hareketle zaten saf sinemanın saflığı da görüntünün merkezi konumun ve gerçeklikle bağının dışında bu 'olağan' durumdan gelmektedir. Bu sinema anlayışında illüzyon, hız, katarsis dışarıda bırakılmalı ve görüntünün egemenliği dışında, 'olağan', sadelik, minimalizm ve yabancılaşma unsurlarına kapı açılmalıdır. Başka bir deyişle 'sinema araçlarının tutumluluğu' (Tarkovski, 2018: 169) gözetilmelidir. Bu olağanlık, sadelik veya ifade araçlarının tutumluluğu kavramlarını yönetmen şu şekilde ifade etmektedir: *"Görüntü ve ses tasarımından, müzik kullanımına, oyunculuk performanslarına kadar geniş bir yelpazede 'olağanın' peşindeyim. Hikâyenin kendisi 'olağan üstü' olabilir ama bunun aktarımı ve anlatımı bir illüzyon yaratma biçiminde olmamalı. Yol Kenarı da diğer filmlerim de bu anlayışın ürünleridir diyebilirim"*.

Görüldüğü gibi saf sinemanın gerçeklikle bağının korunması ve görüntülere dayanması özelliğinin yanına son olarak 'illüzyon' yapmayan daha çok gerçeğe ve olağana hizmet eden bir özellikte eklenebilmektedir. Bu noktaya saf sinemanın bağımsız- düşünceli sineması içinde bir yerde konumlandığı ve burada aranması gerektiğine dair bir iz olarak bakılabilmektedir.

## 6. Saf Sinemaya Bir Örnek Olarak *Yol Kenarı* Filmi

*Yol Kenarı* Tayfun Pirselimoglu'nun yazıp yönettiği 2017 yılı yapımı dram-gerilim türündeki Türk filmidir. Film bir tarafında denizin diğer tarafı ise tehlikeli bir ormanın olduğu bir sahil kasabasında geçmektedir. Kasabada uzun süredir yaşanan tuhaf olaylar kasabalılarca kıyamet alameti olarak değerlendirilmektedir. Bu olaylar sahile demirlemiş bir gemi, çıkış sebebi anlaşılmayan yangınlar, anlamsız cinayetler, nerden geldiği belli olmayan garip ses ve bir türlü gelmeyen bir devlet büyüğü şeklinde sıralanmaktadır. Daha sonra kasabaya iş bulmak için gelen bir gence tüm olaylar ışığında kasabalılar tarafından çok farklı anlamlar yüklenir. İsmi ve nerden geldiği bilinmeyen genç kasabalılarca tüm bu kıyamet alametlerinden onları kurtaracak mehdi olarak görülür. Sirtında tıpkı İslam dininde mehdinin işareti olan bir iz vardır. Bu seyirciye gösterilmez ancak tüm kasabalı tarafından konuşulan bir olay haline gelmiştir. Film kasabalının gençten kurtuluş beklediği, gencin ise tüm bunlara anlam vermeye çalışması ile ilerler. Filmin sonuna doğru kasabalıyı tedirgin eden gemi kaybolur. Denizden gelen ve öldürülen adam dirilir. Tek gözünün takma olması sebebiyle yine İslam dinindeki Deccal'e benzetilebilecek karakter kasabaya iş aramak için gelen ve Mehdi olduğuna inanılan karakter tarafından öldürülür. Bu anlamda filmin çok katmanlı bir yapısı olduğu söylenilebilir. Filmin sonu izleyen kişiye göre farklı yorumlara açıktır.

Filmde kasabanın adı, nerde olduğu ve kasabada yaşayan insanların isimleri bilinmemektedir. Bu anlamada film zamansız ve mekânsız bir yapıya sahiptir. Ayrıca kurulan bu yapı aynı zamanda tam tersi olarak her zamanda ve mekânda gerçekleşebilir izlenimi verir. Film bir kıyamet filmi olarak yorumlanmaktadır. Ancak kıyametin ileri bir zamanda yaşanılacağı düşünülen kıyamet mi yoksa daha önceden yaşanılmış kıyamet olarak adlandırılan bir zaman veya dönem mi olduğu veya şu an içinde yaşadığımız zamanın bizzat kıyametin kendisi mi olduğu konusu film boyunca sürekli sorgulanmaktadır. Özellikle şu an içinde yaşadığımız gündelik yaşama atıfta bulunması yani 'artık insanlık olarak dünyada yaşanan bunca kötü olayla gerçek dünyada kıyameti yaşamaktayızdır' düşüncesi önem arz etmektedir. Tüm bunlar tam da bu zamansızlık ve mekânsızlık durumunun filme kattığı bir zenginliktir. Film aslında anlamsızlıklar üzerine kurulu, anlamsızlığın anlamlı bir hale geldiği bir evren kurar. Karakterlerin davranışları, diyalogları, ilişkileri, mekân kullanımlarının hepsi izleyiciyi bir anlamsızlığa sürükler. Filmde anlamsızlığın kendisi bir anlam olarak karşımıza çıkmaktadır. Belki tüm bunların sonucunda görüntüler daha fazla anlam kazanmaya başlar.

*Yol Kenarı* filmi zamansızlığının bir parçası olarak günümüz dünyası ve içinde yaşadığımız ülkeye dair de bazı saptamalar ve eleştirilerde bulunur. Kadın cinayetleri, çocuk tecavüzleri, sır ölümler, kitapların yakılması gibi konular filmde ele alınmaktadır. Filmin bu gibi konulara yer vermesi bakımdan bir tarafıyla da politik bir yanının olduğunu söylemek



önemlidir. Filmde mekânların, diyalogların, müziğin minimal şekilde kullanılması başka bir deyişle film boyunca kendini belli eden sadelik hali bizi görüntüler ve buradan hareketle saf sinema üzerine düşünmeye sürüklemektedir. Bu durum zaten görüntülerle bir şeyler anlatma derdinde olan filmi beslemektedir. Filmde siyah-beyaz renk tercihi bile bizi sezgisel bir anlamda sinemanın ilk yıllarındaki o saflığa götürür. *Yol Kenarı* filminin saf sinema ile bağının kurulması noktasına gelecek olursak öncelikle filmin Bela Balazs, Kracauer ve Deleuze'den hareketle vardığımız görüntü-imağ temelli anlayışa uyumlu bir çizgide ilerlediği görülmektedir. Filmin imajlar üzerine kurulu bir yapısı vardır ve bu yapı film boyunca devam etmektedir. Bunun dışında ifade araçlarının tutumlu kullanılması durumu da filmi diğer filmlerden ayırır ve bize saf sinemaya ait bir dünya sunar.



*Görsel 1 : Kasabalı açıktaki gemiye bakmaktadır.*

Film kasabalının taştan rıhtımın ucunda toplanarak uzaktaki gemiye baktıkları sahneyle açılır. Kasabalı meraklı bir şekilde ve hiç konuşmadan açıktaki gemiye uzun uzun bakmaktadır. Sadece kıyamet habercisi İsrail'in Sur'u üflemesini çağrıştıran gemi düdüğü sesi ve doğal sesler duyulur. Bunun dışında konuşma veya hareket yoktur. Bu bizi görüntüler üzerine düşünmeye itmektedir. Acaba kasabalı neden gemiye bakmaktadır? Bir şey mi beklemektedir? Ne görmektedirler? Yönetmen özellikle de filmin açılışında neden böyle bir görüntü tercih etmiştir? İşte bu soruları sormaya başladığımızda düşünce devreye girmeye ve karşılıklı olarak görüntü imajlar da bizlere bir şeyler anlatmaya başlamaktadır. Burada İsrail'in suruyla birlikte filmin sonraki gelişmeleri de düşünüldüğünde kasabalının kıyameti, bir çeşit 'sonu beklediği' söylenebilir. Bu sahne kıyamet sonunun bir başlangıcı olarak analiz edilebilir. Merkezdeki görüntü sesle desteklenerek kullanılmış ve anlam yaratılmıştır. Bu sahneden hareketle filmde genel olarak ses kullanımının görüntünün önüne geçmeyen yapısıyla saf sinemaya uygunluk gösterdiği görülmektedir. Film boyunca seslerin sade ve minimal kullanımı dikkat çeker. Ancak bu sahnede gelen gemi düdüğü sesinin akış içerisinde kısmen baskın ve görülen sahnenin doğallığına aykırı kullanımı sebebiyle yer yer saf sinema dışı bir kullanıma sürüklendiği de görülmektedir.



*Görsel 2 : Kasabaya iş aramaya gelen adam büyük gemilerin arasında küçük görünür.*

Kasabaya iş aramak amacıyla sonrada gelen karakter kasabada huzursuz bir hayat sürmektedir. Kasabalı ona bazen sanki tüm bu olayların sorumlusuymuş gibi bazense tüm bu olaylardan onları kurtaracak tek kişiymiş gibi davranmaktadır. Aslında kasabada farklı işlerde çalışıp farklı kamusal alanlara girse de o yalnız bir karakterdir. Bir çeşit ötekidir. Aynı zamanda da hastadır. Bu durum gemilerin olduğu sahnelerde seyirciye hissettirilmeye çalışılır. Kıyıdaki büyük devasa gemilerin arasında küçük kalmıştır. İçinde bulunduğu tüm bu durumlarla düşünüldüğünde karakterin içinde bulunduğu fiziksel durum ve ruhsal dünyası bu şekilde görüntülerle aktarılmaya çalışılır. Zaten genel çekimlerin çoğunlukla karakterin dışında ve nesnel bir şekilde verilmesi ve seçili görüntülere toplumsal ve fiziksel hayatın eklenmesiyle ve bunun öne çıkarılmasıyla bu anlam yaratılmaktadır (Ryan & Lenos, 2012: 68). Görüntü imajlar film boyunca altı çizilen durumları tek bir sahnede iletme gücüne sahip şekilde kullanılmıştır.

Ayrıca yukarıdaki tartışmalar ışığında filmde kullanılan renk tercihinin tıpkı örneği verilen *Roma* filminde olduğu gibi sinematografik unsurları ortaya çıkaran yapısıyla kullanılması da görüntülerin merkezi konumunu güçlendirmesi bakımından filmi saf sinemaya daha da yakınlaştırmaktadır. Bu kullanımla görüntüye eşlik eden tüm unsurlar ikinci plana itilerek görüntülerin anlamı ve etkisi güçlendirilmiştir. Saf sinema tartışmasında görüntü merkezli bir sinema anlayışı göze alındığında bu durumun saf sinema anlayışını pekiştirdiği görülmektedir. Bunun yanı sıra sinemanın ilk yıllarındaki siyah- beyaz kullanımı çağrıştırmaları açısından da izleyicide saf sinema izlenimi pekişmektedir.



*Görsel 3 : Yanarak koşan adam*

Filmde dikkat çeken bir diğer sahne ise nerden geldiği ve neden yandığı bilinmeyen koşan adamın olduğu sahnedir. Zaten kasabada kimsenin sebebini bilmediği yangılar çıkmaktadır. Bu yangın metaforu filmin bir kıyamet filmi olduğu düşünülürse anlamlı hale gelmektedir. Ayrıca bir gözünün takma olduğunu bildiğimiz karakterin itfaiyede çalıştığı bilinmektedir. Aslında kötü olan bu karaktere yani Deccal'e ateşle ilgili bir görev verilmiştir. Ayrıca benzin bidonlarının Deccal tiplemesinin evinde görülmesi onun yangın ve ateşle olan ilişkisini güçlendirmektedir. Dolayısıyla bu görüntülere filmin çok katmanlı yapısındaki halkalardan biri olan Mehdi- Deccal hikâyesi üzerinden bakıldığında karşımıza şu denklem çıkmaktadır, başka bir deyişle görüntüler bize şu kelimeleri fısıldamaktadır: Deccal, ateş, kıyamet, cehennem ve sonun yaklaşması. Bunun dışında yanarak koşan adam sahnesi ilk bakışta illüzyon halesi içinde saflığın dışına çıkan bir görünüm sergilese de, görüntülerle bir anlam yaratma amacıyla olması ve saf sinemanın da sinema özüne atıfla görüntünün merkezi konuma karşılık gelmesi sebebiyle saf sinemaya uygunluk göstermektedir. Sahne ancak gerçeklik temelli bir saf sinema anlayışı ile değerlendirildiğinde saf sinemanın dışında bırakılabilir.



Görsel 4 : Dispensere giden adamın sırtında hemşire bir iz fark eder. Bu kasabalı tarafından kurtarıcı olduğunun bir göstergesidir.

Kasabaya sonradan gelen adam ciğerlerinden hastadır. Tedavi için dispensere gider. Ciğer filmi çekilirken hemşire sırtından yaprak gibi bir iz olduğundan bahseder. Bu iz hemşire ve kasabalı için onun kurtarıcı olduğunun çok büyük bir işaretidir. Kasabalı ve devletin üst kademeleri tarafından sürekli konuşmaktadır. Ancak bu sahnede ve film boyunca seyirciye bu iz gösterilmez. Bu noktada adam izi gören tuhaf kasabalı tarafından kurtarıcı olarak görülürken film boyunca izi hiç göremeyen seyircinin kafasında soru işaretleri belirir. Acaba iz var mıdır? O bir kurtarıcı mıdır? Burada dikkat edilmesi ve altı çizilmesi gereken önemli bir nokta vardır. O da görüntüleri merkeze yerleştirerek anlam yaratırken aslında bunun içinde bu görüntülerde bir eksilti yaratılarak da farklı anlamlar yaratılıp farklı sorgulama yollarının açılabilceğidir. Burada izin olmayışındaki eksilti muğlaklık yaratarak farklı sorular sormamıza imkân vermektedir. Başka bir deyişle anlam sadece yoğun bir görüntü akışıyla değil bu görüntülerde yaratılan eksiltilerle de yaratılabilir.

Bu noktada hikâye unsuru içerisinde görüntülerin genel kullanımının dışında da - eksilti yaratılarak- anlam yaratımından bahsederken hikâye unsurunun film bağlamında kullanımının saf sinemaya uygunluğuna da değinmek gerekmektedir. Yönetmenin ifade ettiği gibi hikâye olağanüstü olsa da onu anlatma biçiminin olağan oluşu sebebiyle filmin saf sinemaya uygun düştüğü görülür. Tartışma boyunca görüntülerin merkezi konumda değerlendirilmesinin saf sinemaya uygunluğu düşünüldüğünde bu nokta da hikâyenin görüntüyü destekleyen bir unsur olarak kullanılması filmi saf sinema sınırları içine alan bir başka unsurdur.



Görsel 5 : Kurtarıcı olduğu düşünülen adamın çalıştığı otelde de sorgulanması sürer.

Kasabaya iş aramak için sonradan gelen ve kasabalı tarafından sırtındaki bir izden dolayı sürekli kurtarıcı olduğu düşünülen karakter yatacak yer sorununu çözmek amacıyla bir otelde çalışmaktadır. Bunun karşılığında otel sahibi ona kalması için bir oda verir. Temizlik yapıldığı bu sahnede temizlik için alınan yeni elektrik süpürgesi aniden durur ve çalışmaz. İki de bozulduğunu düşünür. Bu sırada otel sahibi onun kurtarıcı olduğuna inanmadığını söylemektedir. Bunun üzerine tam o an adamın elindeki elektrik süpürgesi çalışmaya başlar. Bu noktada zihinde tekrar kurtarıcı sorgulamaları başlar. Ayrıca önemli bir nokta da plan içerisinde özel olarak yerleştirilmiş elektrik süpürgesinin üzerindeki “idea” yazısıdır. Kasabalı elinde idea yazısı bulan bir süpürge tutan adamdan bir idea-fikir beklemektedir. Makinenin parlaklığına bakılacak olursa beklenenin parlak bir fikir olduğu açıktır. Bunun dışında yukarıdaki saf sinema bağlamında tartışılan oyunculuk konusu filmin genel yapısı ve özelden bu sahne üzerinde değerlendirilecek olursa tiyatroya bir oyunculuk biçiminin tamamen dışlandığı bunun yerine sinemaya özgü doğal ve sade bir oyunculuğun tercih edildiği görülmektedir. Bu anlamda film oyunculuk açısından da saf sinemaya uygunluk göstermektedir.

Filme son olarak geniş bir perspektifle Bela Balazs, Kracauer ve Gilles Deleuze’ün sinemanın özünü aradığımız düşünceleriyle bakacak olursak zaten fiziksel varoluşu hareket halinde kaydetme durumunu her filmde olduğu gibi içinde barındırmaktadır. Ancak bunun yanı sıra sinemaya ait araçları sinematik olan kavramında olduğu gibi kullanmakta ve görüntülerin ifşa işlevini de yerine getirmektedir. Film Kracauer’nun ifadeleriyle normalde görünmeyen şeyleri bize göstermekte ve bilincimizi afallatmaktadır. Ayrıca Balazs’dan hareketle yeri doldurulamaz ifade aracı olan görüntü merkezi bir konuma oturtulmuştur. Deleuze’den hareketle ise filmin hareket ve zaman imge kavramlarının görüntülerin farklı şekillerde kullanımları olarak ele alındığında merkezi noktanın yine görüntüler olduğu düşünülürse bu nokta da filme uyumlu görünmektedir.

Yol Kenarı filmi bunların dışında Tayfun Pirselimoglu’nun deyimiyle ‘numara yapmayan’ seyirciyi kandırma yoluna gitmeyen bir yönü olması sebebiyle de saf sinemanın

bir örneği olarak sayılabilmektedir. Bunun yanında film, hikâye olağanüstü gibi görünse de bunu olağan bir şekilde anlatarak yine illüzyon yapmayı reddetmiş ve gerçekliği açıkça anlatma yoluna gitmiştir. Bu durum ifade araçlarının yalın bir şekilde kullanılması anlamına gelir. Bu yalınlık durumu saf sinema için önemli bir noktadır. Başka bir deyişle saf sinemanın sırrı Tarkovski'nin ifadesi de eklenirse "*ifade araçlarının tutumluluğu*"nda yatmaktadır. Ayrıca filmin siyah-beyaz oluşu saf dokusuna katkı sağlamıştır. Bu siyah-beyazın getirdiği saflık sinemanın ilk yıllarındaki başyapıtlardan gelen bir saflık hissidir. Siyah-beyaz olarak üretilen güncel filmler sinemanın ilk yıllarındaki bu özelliği -renkli imkânlar varken- kullanması dolayısıyla saflık hissiyatı yaratır. Tabii ki siyah-beyaz kullanım sadece bu amaçla kullanılmamaktadır. Bu filmde olduğu ve yönetmenin de ifade ettiği gibi "*hikâye bunu istedi*" durumu da ortaya çıkabilir. Yapılan bu genel değerlendirme sonucunda görülebilir ki Yol Kenarı filmi saf sinemaya özgü kodları içerisinde barındırmaktadır.

Filmin genel itibarıyla saf sinemaya uygunluğu ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Ancak filmin saf sinemaya uygun olmayan yönlerinin de ne şekilde değerlendirileceği ortaya konulmalıdır. Bu bağlamda filmin gerçeklik temelli bir saf sinema anlayışı ile değerlendirilmesi yapıldığında filmdeki bazı gerçeküstü görüntü imajların filmi saf sinemanın dışına taşıyan unsurlar olduğu görülebilir. Ayrıca buradan hareketle bu durumda gerçekliğe ters düşecek tüm sinematik unsurlar sebebiyle film saf sinemanın dışında bir noktaya konumlandırılabilir.

## Sonuç

Sonuç olarak saf sinema kavramının sınırlarını çizmek ve kavram hakkında bir tanımlamaya gitmek zor olsa da saf sinema kavramı bu özelliğinin yanında farklı konumlanma noktalarından tartışılabilir ve bu konumlanma noktalarına göre belli tanımlamalara imkân sağlamaktadır. Bu tanımların ulaşacağı nihai nokta sinemanın kendi olanakları ile sinema yapmak olarak ifade edilebilecek bir noktaya karşılık gelmektedir. Ancak bu tanımlama nihai olmasının yanında bazı muğlaklıkları da beraberinde getirmektedir. Bu sebepten saf sinemayı tartışırken belirli konumlanma noktalarından hareket etmek kavramı netleştirmek adına faydalı olacaktır.

Bu çalışma özelinde bu netleştirmenin ancak sinemanın özü yapılan bir yolculukla mümkün olacağı ortaya konulmuştur. Bu yolculuk Bela Balazs, Siegfried Kracauer ve Deleuze'ün kavramları ve düşünceleri üzerinden felsefik bir çizgide devam etmiştir. Yolculuğun sonucunda Balazs, Kracauer ve Deleuze'ün sinemaya dair düşünceleri konu bağlamı değerlendirildiğinde sinemanın özünün görüntüler, görüntü imajlar olduğu görülmektedir. Bu bağlamda saf sinemanın da görüntüler üzerine yükselen, görüntülerin merkezde olduğu bir sinema anlayışı olduğu ortaya çıkmaktadır. Başka bir deyişle saf sinema, sinemanın özüyle olan bağı - görüntülerin merkezi konumunu- koruduğu sürece saf kalabilir. Görüntülerin merkezde olması düşüncesi, görüntülerin filmdeki diğer tüm araçların üzerinde konumlandırılması anlamına gelmektedir. Bu konumlandırma diğer sanatlarla ait veya ortak medyumlar olan ses, müzik, oyunculuk, olay örgüsü ve hikâyenin görüntüleri destekleyecek şekilde kullanılması anlamına gelir. Ayrıca görüntülerin bu şekilde kullanılması bir şey anlatma derdinde olan filmde bu anlatma rolünün görüntülerin üstlenmesi anlamına gelir. Yani görüntüler bir şeyler anlatma derdindedir. Görüntü merkezli bu anlayışın dışında saf sinemaya gerçeklikle bağın korunduğu bir sinema anlayışla da

bakılabilmektedir. Bu farklı bir konumlanma noktasına karşılık gelir. Filmler gerçeklikle veya Kracauer'un da ifade ettiği şekilde fiziksel varoluşla bağını koruduğu sürece sinematiktir (2015). Ardından saf sinema için önemli olan temel noktalardan biri olan yalınlık gelmektedir. Tarkovski'nin ifade araçlarının tutumluluğu olarak ifade ettiği bu yalınlık saf sinemanın karakteristik bir özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yalınlık sinematik araçların yalın, sade kullanılmasıdır. Dolayısıyla tüm saf sinema tartışmaları göz önünde bulundurulduğunda, saf sinema görüntülerin merkezde olduğu, gerçeklikle bağını koruyan ve bunu yaparken kendine has ifade araçlarını yalın bir üslupla kullanan bir sinema anlayışı olarak karşımıza çıkmaktadır. Saf sinema hikâye anlatan bir sinema değildir; görüntülerin bizzat hikâyenin kendisi olduğu bir sinemadır.

Konuya farklı açılardan bir bakış getirebilmek ve tartışma alanını genişletmek amacıyla saf sinemaya Dogma 95 ve örnek olarak analiz edilen *Yol Kenarı* filminin yönetmeni Tayfun Pirseliimoğlu'nun görüşleri de eklenmiştir. Bunun sonucunda Dogma 95'in saf sinemaya ulaşma yolunda bir çaba olarak görülebileceği ortaya koyulmuştur. Ancak ortaya attıkları manifestonun bazı maddelerinin bu çabaya çok uzak durduğu da görülmektedir. Dogma 95 gerçeklik merkezli bir saf sinemaya dönüş çabası olarak görülebilir. Tayfun Pirseliimoğlu'nun görüşleri ise konuya farklı bir bakış açısı getirmiştir. Pirseliimoğlu, saf sinemayı 'numara yapmayan' bir sinema olarak nitelemiştir. Başka bir deyişle seyirciyi kandırma yoluna gitmeyen bir sinema anlayışı. Bu nokta saf sinema-seyirci ilişkisi bakımından önemli bir nokta olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu tartışmalar ışığında saf sinemanın olanaklılığı konusu da bir soru olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu konuda gelişen küresel sinema endüstrisi koşulları düşünüldüğünde ortaya çıkan şartlar altında filmler rekabetçi bir ortamda üretildiğinden sinema üreticileri saf bir sinema anlayışı yerine genel olarak bu anlayışın tersine sanat tarafı zayıf, ticari tarafı ağır basan filmler yapmayı tercih edebilmektedir. Bu durum sinemanın sanat tarafının yanında bir endüstri olduğu gerçeği de göz önünde bulundurulursa kısmen anlaşılır bir durumdur. Saf bir sinema her zaman olanaklı görünmektedir. Ancak mevcut koşullar altında sinemanın sadece saf bir yapıda üretilmesini beklemek de yanlış olacaktır.

Örnek olarak seçilen *Yol Kenarı* filmi ise Türk sinemasında bir saf sinema örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Yukarıda belirtilen saf sinemaya ait bütün sinematografik kodları içinde barındırması, yalınlığı ve bilinçli olarak tercih edilen siyah-beyaz renk tercihi bu saf sinema izlenimini ortaya çıkarmaktadır. Siyah- beyaz renk tercihi yalınlıkla birleştiğinde kuramsal bir yanı olmasa da bize sinemanın ilk yıllarını sezdirenen bir atmosfer sunmaktadır. Tüm bunlar dolayısıyla *Yol Kenarı* filmi bir saf sinema örneği olarak görülebilir.

Son olarak saf sinema konusunun anlaşılması bakımından hayati öneme sahip bir diğer nokta ise şudur: bugün renk, müzik, ses, hikâye, vs. unsurlarının başarılı bir şekilde yoğun olarak kullanıldığı bir filmin saf sinema olup olmayacağı yönündeki sorulardır. Aslında cevap açıktır. Bu filmler sinemanın başarılı örnekleri olabilirler ancak saf sinema olarak tanımlanamazlar. Başarılı sinema filmi örnekleri sinema sanatı adına çok değerli bir noktadır ancak saf sinema farklı bir noktada konumlanır. Hikâyenin, müziğin merkezi bir konumda olduğu bir film sinemanın başarılı bir örneği olarak sinema tarihindeki yerini alabilir ama bu filmi saf sinema olarak değerlendirmek yanlış olacaktır.

## Kaynakça

- Arnheim, R. (2010). *Sanat Olarak Sinema*, İstanbul: Hil Yayın.
- Balazs, B. (2013). *Görünen İnsan*. Oya Kasap (Çev.) İstanbul: Say.
- Bresson, R. (2012). *Sinematograf Üzerine Notlar*. Nilüfer Güngörmüş (Çev.). İstanbul: Küre.
- Coppola, F, F. (Yapımcı) & Coppola, F, F. (Yönetmen). (1979). *Apocalypse Now* [Sinema Filmi]. ABD: Omni Zoetrope.
- Cuarón, A., Rodriguez, G., Celis, N. (Yapımcı) & Cuarón, A. (Yönetmen). (2018). *Roma* [Sinema Filmi]. Meksika: Participant Media, Esperanto Filmoj.
- Deleuze, G. (2003). *İki Konferans*. Ulus Baker (Çev.). İstanbul: Norgunk.
- Deleuze, G. (2014). *Sinema I, Hareket- İmge*. Soner Özdemir (Çev.) İstanbul: Norgunk.
- Flaherty, J, R. (Yapımcı) & Flaherty, J, R. (Yönetmen). (1922). *Nanook of The North* [Sinema Filmi]. ABD: Pathepicture.
- Hitchcock, A., Reville, A. (Yapımcı) & Hitchcock, A. (Yönetmen). (1960). *Psycho* [Sinema Filmi]. ABD: Paramount Pictures, Universal Pictures.
- Karmitz, M. (Yapımcı) & Kieślowski, K. (Yönetmen). (1993). *Bleu* [Sinema Filmi]. Fransa: Eurimages, France 3 Cinéma, Canal+.
- Karmitz, M. (Yapımcı) & Kieślowski, K. (Yönetmen). (1994). *Blanc* [Sinema Filmi]. Fransa: France 3 Cinéma, Canal+.
- Karmitz, M. (Yapımcı) & Kieślowski, K. (Yönetmen). (1994). *Rouge* [Sinema Filmi]. Fransa: France 3 Cinéma, Canal+.
- Kracauer, S. (2015). *Film Teorisi*. Özge Çelik (Çev.). İstanbul: Metis.
- Lumière, A,M,L,N. & Lumière, L,J. (Yönetmen). (1895) *La Sortie des Usines Lumière à Lyon* [Sinema Filmi]. Fransa.
- Öztürk, S. (2018). *Sinema Felsefesine Giriş*. Ankara: Ütopya.
- Özarlan, Z. (Ed.) (2015). *Sinema Kuramları 1*. İstanbul: Su.
- Özarlan, Z. (2015) (Editör). *Sinema Kuramları 2*. İstanbul: Su.
- Pirselimoğlu, T., Moustakas, N., Ersen, V., Kokolaki, N. (Yapımcı), & Pirselimoğlu, T. (Yönetmen). (1994). *Yol Kenarı* [Sinema Filmi]. Türkiye: Mitra Filmcilik.
- Pirselimoğlu, T. (2018). (Yönetmen) *Yapılan Kişisel Görüşme*.
- Ryan, M., Lenos, M (2012). *Film Çözümlemesine Giriş*. Emrah Suat Onat (Çev.). Ankara: Deki.



Sütçü, Y, Ö. (2015). Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi. Bursa: Sentez.

Tarkovski, A. (2008). Mühürlenmiş Zaman. Füsun Ant (Çev.). İstanbul: Agora.

## Hayali Evrenler: Kadın Kahramanın Fantastik Yolculuğu

Övünç Ege\*

### Özet

Toplumların inançları ve günlük yaşam pratiklerini anlatan mitler toplumları ve bireyleri dolayısıyla da kolektif bilinç ve kolektif bilinçdışını yansıtır. Dış dünyayı anlatan bu mitlerin eril bir şekilde kodlanması kadın ve erkeğin toplumsal olarak konumlandırılmasıyla ilgilidir. Antik mitler çoğunlukla erkek kahramanları konu alırken “modern mitler” ve bu mitlerin üreticilerinden birisi olan sinema, erkek kahramanın yanı sıra kadın kahramanı da konu almaktadır. Yola çıkan kadın kahraman yolculuğu sırasında bir takım dönüşümler geçirir. Geçirdiği bu dönüşümler “erkeğin dünyası” olarak görülen dış dünyada kadının varlığını kanıtlama çabası olarak da görülebilir. Kadın kahramanın çıktığı fantastik yolculuk ve bu yolculukta karşısına çıkan karakterler, olaylar, durumlar ve engeller aslında kadın kahramanın bilinçdışının bir yansımasıdır. Bu yansımanın belirli bir şablon izlediği görüşü de monomit kuramının çıkış fikrini ortaya koyar. Bu nedenle çalışmada Campbell’in ortaya attığı multidisipliner bir kuram olan ve erkek kahramanın yolculuğunu anlatan monomit kuramının kadın kahramana uyarlanmış hali olan Maureen Murdock’ın kadın kahramanın yolculuğu şeması izlenmiştir. Bu şema sayesinde kadın kahramanın yaşadığı dönüşümler daha net bir şekilde görülebilmektedir. Baskıcı rejimin etkin rol oynadığı ve kadın kahramanın tek başına fantastik bir yolculuğa çıktığı filmler olan; *Valerie a Týden Divu* (Valerie ve Harikalar Haftası, Jaromil Jireš, 1970), *El Laberinto del Fauno* (Pan’ın Labirenti, Guillermo del Toro, 2006) ve *Alice in Wonderland* (Alice Harikalar Diyarında, Tim Burton, 2010) filmleri çalışmanın örneklemini oluşturmaktadır.

**Anahtar kelimeler:** monomit, bilinçdışı, mitoloji, kadın kahramanın yolculuğu, fantastik.

---

\*ORCID: 0000-0002-2078-9008

E-Mail: ovunc.ege@gmail.com

DOI: 10.31122/sinefilozofi.675586

Geliş Tarihi - *Recieved*: 15.01.2020

Kabul Tarihi - *Accepted*: 10.05.2020

## Imaginary Universes: The Heroine's Fantastic Journey

Övünç Ege\*

### Abstarct

*Myths, which are traditional stories including the beliefs and practices of daily life of societies, reflect these societies and individuals, and thus collective consciousness and collective unconscious. The masculine tone in coding of these myths describes and reproduces also the social positions of men and women in society. While the ancient myths tell stories where mostly the male heroes are in the center, the female heroes are included in the narratives in the cinema, as one of the producers of "modern myths". In the modern myths, the female protagonist undergoes a series of transformations during her journey. These transformations can be regarded as an attempt to prove the existence of woman in the outer world, which signifies the male's world. The fantastic journey of the female protagonist and the characters, events, situations and obstacles that come across during this journey are actually the reflections of the unconscious of the heroine. The view that these reflections follow a certain pattern also forms the basis of the monomyth theory. In this study, Maureen Murdock's scheme of "the heroine's journey" derived from the monomyth, a multidisciplinary theory formulated by Joseph Campbell, will be followed. In virtue of this scheme, the transformations experienced by the heroine could be seen in a clearer way. From this perspective, in this study, Valerie a Týden Divu (Jaromil Jireš, 1970), El Laberinto del Fauno (Guillermo del Toro, 2006) and Alice in Wonderland (Tim Burton, 2010), in which the oppressive and authoritarian regimes play an active role and where the heroine takes a fantastic journey alone, will be analyzed.*

**Key Words:** Monomyth, unconsciousness, mythology, heroine's journey, fantastic.

---

\*ORCID: 0000-0002-2078-9008

E-Mail: ovunc.ege@gmail.com

DOI: 10.31122/sinefilozofi.675586

Received - *Geliş Tarihi*: 15.01.2020

Accepted - *Kabul Tarihi*: 10.05.2020

## Giriş

Bir sektör olarak sinema farklı coğrafyalardaki farklı toplumların geçmişlerinden, bugünlerinden ve gelecek tahayyüllerinden beslenir. Bu nedenle filmler hem içinde buldukları toplumu yansıtır hem de o toplumu şekillendirir. Martha Wolfenstein, *Movie: A Psychological Study*'de (aktaran Kabadayı, 2014: 76) sinemanın toplumların düşlerini, mitlerini ve korkularını kristalize ettiğini belirtmektedir. Bu bağlamda sinema ve mitoloji sadece birbirlerini beslemekle kalmazlar. Sinema, modern mitolojinin bir üreticisi olmasının yanı sıra kökenini de mitolojiden alır ve aslında mitolojinin ardıdır.

Mitoloji sadece antik dönem halklarına ait, onların hikâyelerini anlatan kültürel bir yapı değildir. Mitosları aynı zamanda modern toplumlarda bireylerin günlük yaşam pratiklerine işleyen hikâyeler olarak da görmek gerekir. Mitosların dini otoritelerce değil, tarihçiler tarafından yazıldığı düşünüldüğünde antik toplumların dini inançlarından çok günlük yaşam pratiklerine ışık tuttuğu söylenebilir. Bu mitler genellikle bir coğrafyaya ait, üstün özellikleri olan, çoğunlukla "erkek" kahramanın kendisini, ülkesini ya da yönetimindeki insanları kurtarmaya çalışmasını anlatır. Bu kahramanın asıl hedefi ideal toplum düzenini kurmak ya da var olan düzeni (ki bu da kendi *hegemonyasıdır*) devam ettirmektir. Erkek kahramanın yolculuğunun anlatıldığı bu mitosların sonunda kahraman gücünü kanıtlar ve *erkini* kuvvetlendirerek vatanına geri döner ya da önce gücünü sonra her şeyini kaybeder. Toplumsal ve kolektif hikâyeler olan mitosların yapılandırılmış olması onları ideolojik birer araç olarak konumlandırabilmemize olanak sağlar. Zaman içerisinde farklı coğrafyalarda ve kültürlerde yayılım göstermesi de egemen söylemin ideolojisini yayan bir propaganda aracı haline gelmelerine neden olur. Erkek kahraman yolculuğu sırasında karşısına çıkan engelleri aşarken aynı zamanda erkeklik inşasını da yapmış olur. Yolculuğunu tamamlayarak başarıya ulaşan erkek (yani egemen olan *eril söylem* doğrultusunda erkekliğini kanıtlayan erkek) inşa sonucu kurduğu *eril hegemonyasını* sağlama alır.

*Monomit* kuramın kurucusu Joseph Campbell'a göre mitoslarda kahraman arketipi de kahramanın yolculuğu da belirli bir kalıp içerisinde. "Olay ve yer bakımından sonsuz çeşitlik göstermesine karşın, dünya üzerindeki tüm mitoslar aynı kalıbı izler" (Tecimer, 2006: 107). Bu nedenle Campbell, kahramanın yolculuğunu evrensel bir arketip olarak inceler ve bunu yaparken de kadın kahramanların yolculuklarını ıskalar. Çünkü genel mitos kalıbında kahraman erkek, mekân "erkeğin dünyası", zaman da "erkeğin zamanı"dır. Homeros eserlerinde *Heroic Age*, Hesiodos eserlerinde ise *Ages of Man* olarak tanımlanan zaman dilimindeki kahramanlar erkektir. Etimolojik olarak eril bir kavrama işaret eden *hero* (erkek kahraman), yine eril olan ve erkeğin hikâyesini tanımlayan tarihin (*his-story*) başkahramanıdır. Kadının buradaki konumlandırılması ise eril özellik gösteren birkaç örnek dışında tamamen edilgendir. Kadının toplumdaki edilgen konumu mitosları şekillendirirken mitoslardaki kadının edilgen konumu toplumdaki kadının yerini meşrulaştırmaktadır. Bu bağlamı modern mitlerin üreticisi olan sinema üzerinden kurduğumuzda da benzer bir sonuç elde ederiz. Fakat kadının söz konusu bu edilgen durumu zaman içerisinde değişmeye başlamıştır ve bu da "güçlü kadın" imgesi üzerinden yeni kadın temsillerine ihtiyacı doğurmuştur. Bu noktada güçlü kadın imgesinin de eril kodlar üzerinden kurulmuş olması aslında kadının konumunun yine erkeğin üzerinden tanımlandığını gösterse de kavramların anlamlandırılma süreçlerinde yapılması gereken değişimleri de göz önüne sermesi açısından önemlidir. Ortaya çıkan güçlü kadın imgesi Maureen Murdock'ın

kahramanın yolculuğunu yeniden okumasına kapı açmış ve bu çalışmanın ana eksenini oluşturmuştur.

Birbirine paralel olarak ilerlemeyen iki şema arasındaki ayrım, kadın ve erkeğin *biyolojik* farklarına referans vermez. Aksine iki şemayı birbirinden ayıran en büyük nokta toplumsal cinsiyet rolleri ve bu rollerin içselleştirilmesidir. Toplumsal cinsiyet kalıpları kültürel olarak şekillenir ve günlük yaşam pratiklerine etki eder. Bu noktada oluşturulan imge -örneğin kadın imgesi- “doğal” değil, *kültürel*dir ve Berger’in *Görme Biçimlerine* referansla söylemek gerekirse de bu imgenin altında bir görme biçimi yatar. Görmenin nesnel bir edim değil, sosyo-kültürel bir belirlenim olması ise aslında toplumsal cinsiyetin, ideolojik bakışın bir sonucu olduğunu bizlere gösterir. “Cinsiyetin doğuştan gelen bir özellik olarak kabul görmesi ve bedensel/fizyolojik farklılıklar üzerinden tanımlanması ise doğrudan erkek-egemen söylemin üretildiği ideolojik bir mevzidir” (Özdoyran, 2019: 63). Temsiller üzerinden sağlamlaştırılan bu konumlar da temsilin ideolojik işlevine işaret eder. Bu bağlamda eril söylem bireyi olduğu kadar bakışı da cinsiyetlendirir ve cinsiyetlendirilmiş bakış yöneltildiği birey üzerinde bir tahakküm kurar. Bakışın erilliği biyolojik erkeğe değil, kültürel olarak kodlanmış erkekliğe dayanır. Bu nedenle eril bakış sadece erkekten kadına doğru değil, kadından erkeğe ya da kadından kadına da yöneltilebilir. Tahakkümün içselleştirilmesi ise kadın kahramanın yolculuğunun büyük bir bölümünde karşımıza çıkar. Kadın kahramanın bakışının eril bir şekilde kodlanması aslında kahramanın karşısındaki en büyük engeldir.

Campbell’in *monomit* kuramında erkek kahramanın yolculuğu gücünü kazanmaya dolayısıyla da egemenliğini kanıtlamaya yönelik sonuç odaklı bir yolculuktur. Murdock’ın yolculuğa çıkan kadın kahramanları ise yolculuğuna bireyselliğini kazanarak bağımlılığı koparmak ve tek başına var olabileceğini kanıtlamak için çıkar. Kısacası kadın kahraman, kendi yolculuğunda “erkeğin dünyasını” inşa eden eril söyleme ve hegemonik erkekliğe karşı durarak erkeğin adı olmadan da var olabileceğini göstermek ister. Bunu yaparken ilk başta düştüğü eril bakış tuzağından kurtulması gerekir.

Bu çalışmada kadın kahramanın yolculuğu üç farklı coğrafya, dönem ve kültüre ait filmler üzerinden ele alınmıştır. Üç filmde de başroldeki kadın kahramanlar çevrelerindeki baskıcı rejimden kaçmak için oluşturdukları hayali evrenlerde bir yolculuğa çıkmaktadır. *Valerie a Týden Divu*, Nazi ve Stalin rejimleri arasında sıkışmış Çekoslovakya’da, kültürel kırılma noktalarının yaşandığı bir dönemde dini baskılar içerisinde sıkışan, ergenliğe yeni girmiş Valerie’yi (Jaroslava Schallerová); *El Laberinto del Fauno*, İç Savaş dönemi sonrasında İspanya’da yıkımı, fakirliği ve ölümü yaşayan bir çocuk olan Ofelia’yı (Ivana Baquero) ve *Alice in Wonderland* ise kadına yönelik baskının hat safhada olduğu Viktorya Dönemi İngilteresi’nde, evlilik çağındaki Alice’i (Mia Wasikowska) anlatır. Çek Yani Dalga, İspanyol ve Hollywood sinemasına ait olan üç örnekte de kadın kahramanın yolculuğu karşılaştırmalı olarak analiz edilmiştir.

### Monomit Ve Kadın Kahramanın Yolculuğu

Joseph Campbell, *The Hero With A Thousand Face* (Kahramanın Sonsuz Yolculuğu) kitabında detaylandığı *monomit* kuramını Alman antropolog Adolf Bastian ve analitik psikolojinin kurucusu Carl Gustav Jung’un görüşlerini sentezleyerek oluşturmuştur. Bu yolculuk farklı coğrafyalardaki farklı kültürlerin mitoslarını analiz etme açısından önemlidir.

Fakat Campbell kahramanın kendisini ve yolculuğunu evrensel bir arketip olarak ele alırken kadın kahramanın yolculuğunu ıskalamaktadır. *Monomite* göre ortada tek bir mit vardır ve bu mit erkek kahramanın hikâyesini anlatır. Bunun sebebi ise dilin, dolayısıyla da dil tarafından oluşturulan mitolojinin eril yapısıdır. Eril olarak yapılan dil, kendi söylemi olan eril söylemi yeniden üretir. Mitlerde gördüğümüz az sayıdaki kadın kahraman da aslında *maskülen* özellikleri ile bu söylemin yeniden üretilmesine imkân sağlar. Kadınlar, kadına atfedilen geleneksel özelliklerinden arınmış; güçlü olma, cesur olma, savaşçı olma ve kurtarıcı olma gibi *erkeğe atfedilmiş* özellikler ile bütünleşmiş kahramanlar olarak; aslında birer “erkek” olarak karşımıza çıkarlar. Bu nokta kadın ve erkek kahramanın yolculuğunun en büyük ayrımlarından birisidir. Çünkü eril söylem kadın tarafından o kadar içselleştirilmiştir ki yolunda başarılı olabilmek için ilk olarak *feminen* olarak tanımlanan geleneksel kadın özelliklerinden feragat etmesi gerektiğini düşünür.

Mitosların dönemin erk sahibi kişilerince yazdırılmış, bu kişiler tarafından kendi görüşleri ile şekillendirilmiş ideolojik hikâyeler olduğunu iddia etmek yanlış olmayacaktır. Bu bağlamda günümüze ulaşan mitosların “gerçek” olmadığı, eril bir şekilde *kurgulanmış* metinler olduğu söylenebilir. Tarıma dayalı toplumların kadına verdiği değer hakkındaki bilgilerimiz arkeologların buluntuları yorumlamasına dayalıdır. Örneğin; doğanın yenilenmesi kadının doğurganlığı ile denk görülmüş ve tarımsal üretimin yani bereketin ilişkili olduğu kişiler kadınlar olmuştur. Bu da kadına tanrısal bir anlam atfetmiştir. Femeninlikle doğrudan ilişkili olan tanrıçalar *Pantheon*'da kendilerine yüksek bir yer bulamamıştır. Orta Çağ ise kadınlar üzerine uygulanan fiziksel ve psikolojik şiddetin kutsallaştırılarak meşrulaştırıldığı bir dönem olarak karşımıza çıkar. Kimliksizleştirilen kadın evin içinde konumlandırılır ve ev işlerinden sorumlu tutulur. Viktorya Döneminde “ideal kadın” kendisini eve hapseden, iyi bir eş ve anne figürüdür. Orta Çağ'daki “günahların sorumlusu olma” suçundan arındırılmış olan kadınlar bu dönemde “evdeki melek” olarak tasvir edilmişlerdir. Bu evdeki meleği Virginia Woolf (1966: 285) “yapısı, kendi düşünceleri ve istekleri olmasına engeldi, daha çok başkalarının düşüncelerine ve isteklerine boyun eğdi” şeklinde tanımlamıştır. Sanayi Devrimi ile birlikte “erkek gücüne” dayalı üretim sistemine kadınlar da dâhil olmaya başlasa da hem düşük ücretler hem de kendilerine yüklenen “kutsal annelik” sıfatıyla baş etmek zorunda bırakılmışlardır.

Aynı şekilde sinemada gördüğümüz edilgen kadın temsiller de eril hegemonyanın pekiştirilmesine katkıda bulunur. Kadının bu edilgen konumunun değişim geçirmesi ise maalesef ki söylemi yeniden üretmektedir. “Erkek egemen toplumlarda, üretim araçlarının ve medya sahipliklerinin tamamını elinde tutan güçler ötekisini yani kadını yeniden inşa etme ve özgürlüğünü ona geri verme vaadiyle ona yeni roller sunar ve bu roller aracılığıyla tahakkümünü daha da güçlendirir” (Aşçı, 2019: 91). Çünkü “erkeğin dünyasını” anlatan erkek, kadını güçlü gösterirken aynı zamanda ona kendisine ait olan özellikleri yüklemiştir. Jung, kadınların içinde bulunan erkek arketipine *animus* der. “Bu arketip stereotipik olarak cesaret, liderlik, entelektüel akıl ve fiziksel güç gibi erkeksi özellikleri temsil eder” (Indick, 2011: 146). Bu nedenle “güçlü kadın” temsilleri aslında bir noktada “erkek temsilleri”nin bir tezahürü haline gelir.

### Monomit Kuramının Evreleri

Kadın kahramanın yolculuk şeması lineer bir şekilde ilerlemez. Murdock'a göre (1990: 4) “kadın kahramanın yolculuğu, sürekli bir gelişim, büyüme ve öğrenme

döngüsüdür". Erkek kahramanın yolculuğu başarıya ulaştıktan sonra son bulurken kadın kahraman yolculuğuna hayatı boyunca devam eder. Bu noktada aslında kadın kahramanın karşısına çıkan engellerin sürekli olarak onu yeniden eril sistem içerisine dâhil etmeye çalışan kısıtlayıcı kodlar ve kişiler olması dikkat çekicidir. Yolun sonunda içindeki eril ve dişil sesleri dengeye koyup başarıya ulaştığını düşünen kadın kahraman çıktığı diğer yolculukta yine aynı engellerle ve kısıtlayıcı unsurlarla karşılaşır. Yolculuğun ilk evresi olan "Geleneksel Kadın Kodlarından Kopuş" evresinde sistemin eril kodları karşısında kadın kahramandan ilk olarak *feminen* özelliklerini bırakması yani, geleneksel kadın kodlarından kopması beklenir. Bu nedenle "yolculuğun bu başlangıç aşaması genellikle pasif, manipülatif veya üretken olmayan olarak tanımlanan dişiliğin reddi ile başlar" (Murdock, 1990:6). Bu noktada kadına atfedilen bu özelliklerin aslında tüm insanlığa atfedilebilecek özellikler olduğu unutulmamalıdır. Fakat bu geleneksel "kadınsı" özelliklerin zayıf, değersiz ya da bağımlı olarak görülmesi doğalmış gibi gösterilmekte ve bu durum kadınlar tarafından da içselleştirilmektedir.

"Sinema, kadınlar ve dişillik ile erkekler ve erillik, kısacası cinsel farklılıklar üzerine mitlerin üretildiği, yeniden üretildiği ve bunların temsil edildiği kültürel bir pratiktir" (Smelik, 2008: 1). Bu pratik, bireylerin toplum normları çerçevesinde nasıl "normal" olacaklarını göstermesinin yanı sıra bu durumu içselleştirmelerini de kolaylaştırmaktadır. Buna göre sinema temsilleri "makbul olan" kadınlık ve "makbul olan" erkeklik rollerini göstermekte, başarıya ulaşmanın birincil koşulunun *erkeklik* ya da *maskülen* duruştan geçtiği mitini yeniden üretmektedir. Bu noktada yolculuğa başlayan kadın çevresini saran eril kodlardan arınmaya daha başlamamış, *maskülen* olarak atfedilen özelliklerin aslında kendi içinde insana ait özellikler olarak bulunduğunu farkına varmamıştır. Çünkü "kadın kendisini temsil edebilecek mitsel bir figürden yoksundur. Anne rol modelini zayıf kadından alır. Kız çocuk da anneden" (Cavarero, 1995: 3). Anne figürü kız çocuk için bir nevi rol modelidir. Aynı zamanda Adrienne Rich, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution* kitabında "anne, kendimizdeki kurbanı, özgür olmayan kadını, şehitleri ifade eder" (aktaran Murdock, 1990: 13) diyerek anne figürünün bireyde ifade ettiği edilgen konumu da tanımlamaktadır. Buna karşı geliştirilen "güçlü kadın" motifi ise *maskülen* duruşu ile *patriyarkayı* yeniden üreten bir konumda görülebilir.

Filmlerin kadın temsilleri konusundaki ana sorunu toplum içerisindeki "gerçek" ve birbirinden farklı olan kadınları değil, ideolojik olarak yapılandırılmak istenen tek tip kadını göstermeleridir. Klişeler ile şekillenen kadının sinema perdesi aracılığıyla filmdeki karakter ile özdeşleşmesi eril söylemi içselleştirmesini kolaylaştırır. Böylece zayıf, bağımlı, duyarlı ve duygusal olma özelliklerini kendisine atfeder ve "zayıflık, bağımlılık, duyarlılık ve duygusallığa dair kadınsı stereotipler olumsuz ve küçük düşürücü özellikler olarak algılanır" (Indick, 2011: 198). Bu "doğallaştırılmış" kadınsı *stereotipler* her ne kadar modern mitoslarda kırılarak "güçlü kadın" kahramanı üretse de kadın kahramanın zayıf olarak görülen kalıplardan sıyrılarak yolculuklarına başlamaları onların maskülenleştiklerini yani söylemi yeniden ürettiklerini de göstermektedir.

Yolculuğun birinci evresinde geleneksel kadın kodlarından kopan kadın kahraman, ikinci evresi olan "Geleneksel Erkek Kodlarıyla Özdeşleşme" evresinde klasik anlatıda erkek tarafından işgal edilmiş alan olan dış dünyaya adım atar ve kendisine bir yol gösterici bulur. Bu yol gösterici aslında geleneksel erkek kodlarını içselleştirmesi olarak görülebilir. Indick'e

göre (2011: 199) “bu yol gösterici erkek olmalı, geleneksel *Yaşlı Akıllı Adam* arketipinin işlevini yerine getirmelidir”. Bu kişi “erkeğin dünyası”na adım atan kadın kahramanın akıl hocası olarak görülür ve bu noktada kadın kahraman dünyayı akıl hocasının yani bir erkeğin gözünden görmeye, anlamlandırmaya başlar.

“Denenmeler Yolu” olarak adlandırılan üçüncü evrede kadın kahraman bir takım sınavların üstesinden gelmelidir. Arketipik/geleneksel erkeksi özellikleri içselleştirerek “geleneksel kadınsı zayıflıklarını” tamamen baskılar. Kendini aramaya başlayan kadın kahraman kendi güvenli alanından bu evre ile beraber tamamen çıkar. Bu yeni alanda kadın kahramanın yerine getirmesi gereken üç görevi vardır. Bu görevler, aslında toplumda ona yöneltilen yanlış mitlerdir ve kendi sesini bulabilmesi için bu mitleri çürütmesi gerekir. Bu mitler: *Bağımlılık Miti*, *Kadının Değerce Aşağıda Olduğu Miti* ve *Romantik Aşk Mitidir* (Indick, 2011: 199). Metaforik iki başlı ejderi öldüren kadın *bağımlılık mitini* çürütmüş sayılır. Ejderha kadının etrafını saran eril söylemin kendisidir. *Bağımlılık miti* bir kadının otorite figürü (yani ejderha) olmadan var olamayacağıdır. Onun isteklerini yaptığı sürece özgürmüş gibi hisseden kadın özgür olabilmek için üretilen bu kodun yanlışlığını kanıtlamalı, tek başına ayakta kalabileceğini görmeli ve göstermelidir.

“Acımasız erkek dev”, “kötü kadın cadı” ya da her ikisini de öldürdüğü ikinci sınavda kadın, değerce aşağıda olmadığını kanıtlayarak *patriyarkanın* söylemi karşısında eril dayatmalara karşı çıkarak iç sesini bulmalıdır. “Değerce aşağıda olma mitini yok etmek için kadın, kendi hakikat kılıcını taşımalı, bıçağını taş üzerinden keskinleştirmelidir” (Murdock, 1990: 56).

Son mit olan *romantik aşk miti*, kadının zorlukları aşip kendini değerli olarak görmesinden sonra bir erkeğin varlığına ya da adına ihtiyaç duymadığını kanıtlaması için bir şanstır. Çünkü “kadınlık” erkekliğin karşısında, ona tezat olarak var olan bir kategori değildir ve kadının var olabilmesi için erkeğe ihtiyacı yoktur. Fakat kadın eril söylem tarafından çoğunlukla güçsüz ve bağımlı olarak gösterilir. Söylem “bağımlı ve bağımsız kadın temsillerini içerirken bağımlı olana olumlu, bağımsız olana ise olumsuz vurgu yapılmaktadır” (Atay, 2019: 266). Bu durumu çürütmek için ise kadın karşısındaki bu yanlısımayı aşmalıdır. Çünkü kadının serbestliği ve özgürlüğü erkeğin elinde değildir. Bu noktada korumacı ve kurtarıcı erkek karaktere karşı çık(a)mayan kadın kahraman yolun başına döner ve ilk başta reddettiği geleneksel kadın stereotipine yeniden bürünür. “Modern bir kadın kahraman olmaya son verir ve kendisini kurtarması için üzerinde güllerin olduğu yatakta cesur erkek kahramanı edilgince bekleyen geleneksel *zor durumdaki genç kız* halini alır” (Indick, 2011: 200-201). Bu miti çürüten kadın kahraman ise toplum tarafından ona dayatılan *hegemonik erkekliğin* üstesinden gelir ve kendi ayakları üzerinde *patriyarkaya* karşı durabilir.

Dördüncü evre, “Yanılsatıcı Başarı Hediyesi” dir ve bu evrede yanlış mitleri çürüten kadın kahraman kazandığı başarılar sayesinde Murdock’ın “The Superwoman Mystique” olarak tanımladığı bir yanılsama yaşar. “Kadın kahraman kendisinde ‘kahramanca olana dair yanlış anlayışları’ barındırır ve aynı anda hem erkek dünyasının bir şampiyonu hem de kadın dünyasının kraliçesi olabileceğine inanır” (Indick, 2011: 201). Buradaki “erkek dünyasının şampiyonu” olmak erkeğe atfedilen “dış dünya”da başarılı olmak, “kadın dünyasının kraliçesi” olmak ise dış dünyada ayakta kalarak kadınlar arasında da gücünü kanıtlanmasını tanımlamaktadır. Bu durum da aslında eril söylemin kadın kahraman



tarafından yeniden inşa edildiğini göstermektedir. Kadın kahraman her ne kadar karşısındaki eril tahakküme karşı koysa da bunu yaparken eril söylemi yeniden üretmeye devam eder. Hem “dış dünya”da kendisini kanıtlarken geleneksel erkeklik kodlarıyla bütünleşir hem de kendisine dair her şeyi başaracağına yönelik yanlış bir izlenime kapılır. “Modern kadın erkeklere özgü değerleri kabul eder; erkeklerle aynı koşullarda düşündüğü, eylem gerçekleştirdiği, çalıştığı yarattığı için kendisiyle gurur duyar” (Walters, 2009: 138 akt. Aşçı, 2019: 91). İçselleştirilmiş erkeklik sonucunda da dördüncü evrede yanılısama yaşar ve bu durum da yine kadın kahramanın kendisini çevresindekilerden üstün görmesine ve bu üstünlükle birlikte kendi eril hegemonyasını kurmasına neden olur. “Geleneksel rollerinden kopmadan genç, güzel, eşi ve çocuklarıyla mutlu olarak sunulan özverili kadın imgesi aynı zamanda kamusal alanda kendini gösteren, iş hayatında başarılı olarak da sunulmaktadır” (Aşçı, 2019: 92). Fakat toplum tarafından ev dışında başarılı olan kadının bu sefer de *anneliği* sorgulanır. Kendisine karşı yöneltilen bu tepkiler karşısında kadının tavrı çoğu zaman pasiftir. Murdock’a göre (1990: 63) 1980’lerin *süperkadın kültürü* ile kadınlara her şeyi yapabilecekleri vad edilmiş; iyi bir kariyer, eşitlik ve sevgi dolu bir evlilik, neşeli bir annelik sözü verilmiştir. O zamana dek kendisine rol model olarak aldığı annesinden öğrendiği edilgenliği kıran/kırdığını düşünen kadın kahraman aslında kendi içinde de çok fedakârlık gösterir ve bu fedakârlıklar sonucu büyük bir tükenmişliğe sürüklenerek kontrolden çıkar. Dünyayı yol gösterici erkek figürünün gözünden gören kadın kahramanın tükenmişliğinin kaynağı aslında *Büyük Sahtekâr*’dır. Kendisine karşı da dürüstlüğünü kaybeden kahramanın “büyük sahtekâr rolünden feragat etmeden önce kendisini bu yıkıcı baba imajından kurtarması gerekir” (Murdock, 1990: 67). Fakat bu durum, geleneksel erkek kodlarıyla bütünleşmiş olan ve dünyayı eril bir gözle gören kadın kahraman için oldukça zordur. Bu durum da beraberinde kadın kahramanın yolculuğundaki “asla yeterli olmama miti”ni getirir. Tüm inisiyatifi bilinçdışındaki erile veren kadın kahraman yetersiz olduğunu düşünür. Ruhsal uyanışına giden anahtar ise bu mitin yanlış olduğunu kavraması, içinde var olan cesaretin yeterliliğini fark etmesi ile gerçekleşir.

Dördüncü evrede yaşanan bu acı sonrasında kadın kahraman beşinci evrede erkeğe “hayır” diyerek gücünü kanıtlama çabasına girer. Burada karşı çıkılan erkek kral temsilidir ve içsel ya da dışsal bir faktör olabilir. Yolculuğun başında özdeşleştiği *akıllı yaşlı erkek* arketiplerinden birisi olan kral bu sefer karşı çıkılması gereken bir figürdür. “Jungcu ikiliğe uygun olarak gölge baba figürü de çoğu kez *yanlış yol gösterici* ya da *olumsuz baba figürüyle* temsil edilir” (Indick, 2011: 144). Kadın kahraman karşısındaki eril gücün kurbanı olmak zorunda kalmak yerine hayatını kendi eline almayı tercih eder. Murdock’a göre burada “hayır” demek aynı zamanda kralın ölmesi anlamına da gelir. Bunun sonunda kadın kahraman altıncı evrede reddettiği kadınsı özellikler ile tekrar karşılaşır, anne arketipi ile yeniden ilişki kurar. Fakat bu seferki anne *Ana Tanrıça* arketipi olarak karşımıza çıkar. Bu arketip, yaratıcı ve yok edici gibi iki farklı özeliği içinde barındırır. “Bu olay mitolojik bağlamda iki zıt gücün savaşı olarak değil, daha çok iki karşıt kutbun zararsız ilişkisi olarak görülür” (Dunn Mascetti, 2000: 36). Jung’un ikilikleri açısından bakıldığında bu iki tanrıça aslında birbirinin tamamlayıcısıdır.

Altıncı evre olan “Tanrıça’yla Karşılaşma” evresi içerisinde ruhsal uyanışı, yani *inisiyasyonu* barındırır. Buradaki tanrıça arketipi dişil gücü imler. Yolculuğun başında reddedilen anne ve geleneksel kadınlık ikiliğinin kötü figürüyken tanrıça iyi tarafıdır ve aslında kadın kahramanın yol boyunca kaybettiği parçalarını arama mücadelesini gösterir.

Bu arketip sayesinde anne/kız çocuk bölünmesi giderilmeye başlanır ve kadın kahraman içindeki *anima* ile *animus*<sup>1</sup>u dengeleyerek bir değişim geçirir. Bu sayede *büyük sahtekârın* verdiği acıdan kurtulmaya başlar. Bazı durumlarda ise yaşadığı bu düşünüş ile kadın kahraman depresyon dönemine girebilir. Bu dönemin aşılması için ise başarılı bir *inisiyasyon*<sup>2</sup> sürecinin geçirilmesi gerekir. “İnisiyasyon bir varlık durumundan bir başka varlık durumuna geçiştir” (Tecimer, 2006: 49). Bunun sonucunda bireyin statusünde bir değişim olduğu görülür. Kadının *inisiyasyon* süreçleri genellikle ilk *menstrüasyon* döneminden sonra görülür. Tecimer’e göre (2006: 57), kadınların yaşadığı bu *inisiyasyon*da toplumdan bir tecrit söz konusudur. Freud’un (1998: 43) da geçici tabular olarak tanımladığı *menstrüasyon*, hamilelik, doğum ve menopoz gibi deneyimlerin inisiyasyon süreçlerinde uygulanan tecridin altında yatan sebep ise kanaatimce korkudur. Korkulan kişiyi toplumdan uzaklaştırma ve ortada korkacak bir durum kalmadığında geri topluma kabul etme durumu inisiyasyon rituslarının işleyişini açıklamaktadır. Bu tecritlerden geçici olan soyutlanma çeşidi ise kadın *inisiyasyon*unda görülen durum ile benzerlik gösterir.

“İçindeki Kadımla Acilen Yeniden Bağlantı Kurma Arzusu” yolculuğun yedinci aşaması olarak karşımıza çıkar. Yolculuğun bu evresi kadın kahramanın bilinçdışına, ruhuna ve ruhani ihtiyaçlarına yöneliktir. Modern toplumlarda kadınların “geleneksel kadın” özellikleri taşıması aynı zamanda da “erkekler gibi” üretim ilişkilerine dâhil olması beklenir. Her ikisini de başarmak zorunda hissedilen kadın bu durum karşısında *maskülen* özellikleri ile ayakta kalmaya çalışarak *anima* ve *animus* arasındaki dengeyi bozar. Beden ve ruh arasındaki bu bölünmeyi gidermek bu evrenin ana problemidir. Hemen sonrasında gelen “Anne/Kız Çocuk Bölünmesini Gidermek” evresi aslında kadın kahramanın kendisiyle barıştığını gösterir. Örümcek Büyükanne<sup>3</sup> arketipi bu evrenin bütünleşmeyi kolaylaştırıcı figürüdür. Bu arketip kadın kahramanın Ana Tanrıça ile son yeniden bağlantısıdır.

Dokuzuncu evre “İçindeki İyi Kalpli Erkeği Bulmak” yani tüm karşıtlıkları birleştirmektir. Bu evrede görülen *Hieros Gamos*<sup>4</sup> yoluyla kadın kahraman tüm karşıtlıkları birleştirir, hem *feminen* hem de *maskülen* özelliklerini kabullenir. Murdock’ın (1990: 160) bahsettiği üzere “kutsal evlilik ego ve özün evliliğidir”. Kadın kahraman yol boyu edindiği deneyimlerden kazandığı bilgelik ile bir değişim geçirir. Bu deneyim ve değişim sonucu kadın kahraman ateşi insanlık ile paylaşan Prometheus gibi kazandığı bilgeliği dünya ile paylaşmak adına yolculuğunu tamamlar. Böylece “dünyadaki kadın, erkek ve çocuklar onun yolculuğuyla dönüşüm geçirir” (Murdock, 1990: 168).

Son evre olan “İkiliğin Ötesi”, özünde yolculuğunun sonunda ruhani çift cinsiyetli olan kahramanı tanımlar. “Ta eski çağlardan beri mitoslarda aynı beden içinde, erkek ve kadını birlikte yaşadığı fikri görülmektedir” (Jung, 2006: 258). Jung’a göre ruhani çift cinsiyetli olmayı temsil eden mitolojik arketip ise *Hermafrodit*<sup>5</sup>’tir. “Aristophanes, insanların

<sup>1</sup> Jung’a göre *anima* erkeğin bilinçdışının feminen yanı, *animus* ise kadının bilinçdışının maskülen yanıdır.

<sup>2</sup> “Birtakım gizemlerin öğretildiği, gizli bilgilerin aktarıldığı rituslar bütünü” (Tecimer, 2006: 48). *Inisiyasyon* evresinin amacı bireye yeni bir yaşama doğmak için öldüğünü hatırlatmaktır. Bu nedenle filmlerde *inisiyasyon* yeniden doğuş ile gösterilir.

<sup>3</sup> “Kızılderi mitolojisinde sık sık karşımıza kurnaz, anaç, iyi huylu bir büyükanne karakteri, Örümcek kadın çıkmaktadır” (Tanpolat, 2016: 108). Örümcek kadının Dünya’ya güneşi getirdiği düşünülür.

<sup>4</sup> Tanrı ve tanrıça arasında gerçekleşen kutsal evlilik/birleşme törenine verilen isim.

<sup>5</sup> “Hem erkek hem de dişi gametleri bulunan (birey), erselik, hünsa” (Türk Dil Kurumu, 2019). Yunan mitolojisinde Aphrodite ve Hermes’in çocuğu, hem erkek hem de dişi özelliklerine sahip olan tanrı.

en ilkel çağlarda hem erkek, hem de dişi olduklarını, sonra bu yüzden fazla güç kazandıkları için tanrılarca ikiye bölündüklerini anlatır” (Erhat, 2011: 140). Kendi içindeki eril ve dişi arasında denge kuran kadın kahraman Aristophanes’in de dediği gibi büyük bir güç kazanmış olur ve yolculuğunun sonuna gelir.

### Bulgular

*Alice in Wonderland*, *El Laberinto del Fauno* ve *Valerie A Týden Divu* örneklerindeki ortak nokta kadın kahramanın tek başına yola çıkıyor oluşudur. Üç kadın kahraman da fantastik bir yolculuğa çıkar ve bu yolculuklar üçünün de içinde buldukları baskıcı toplumlara karşı bir savunma mekanizması olma özelliği taşır. Bu açıdan üç karakter de fantastik yolculuklarında başarılı olduklarında kendilerini tamamlanmış hissedecek, kendi gerçekliklerinde ki eril tahakküme karşı gelerek *kahraman* olabilecektir.

Üç karakterin de hayali evrenleri birbirlerinden farklıdır. Alice ve Ofelia’nın hayali evrenleri içinde yaşadıkları gerçekliklerinden bağımsız, farklı bir coğrafyada ya da görünümündedir. Valerie’nin hayali evreni ise kendi yaşadığı çevrede, gerçekliğinin içine yedirilmiştir. Üç karakterin de hayali evreni bir oyun gibi kurgulanmış ve gerçeklikten bir kaçış olması için oluşturulmuştur. Kadın kahramanın döngüsel yolculuğunu tasvir eden bu evrenlerden her biri farklı bir savunma mekanizması olarak karşımıza çıkar. Alice’in hayali evreni; orada bir süre vakit geçirmesi, kaçtığı gerçeklikteki kişiler ile bu evrende karşılaşmaması gibi durumlardan ötürü *rüya*<sup>6</sup> kategorisine dâhil edilebilir. Ofelia ise günün farklı zamanlarında ve farklı mekânlarda, yalnız kaldığında Fauno (Doug Jones) ile iletişim kurar. Bu açıdan onun hayali evreni bir *gündüz düşüne*<sup>7</sup> benzemektedir. Valerie ise günlük yaşam pratiklerine hayali evrenini entegre ederek diğer iki örnekten farklı bir savunma mekanizması geliştirmiştir. Meydanda geçen eğlence sahnesi, kilise sahnesi ya da sokakta tek başına yürüdüğü sahne gibi sahnelerde anlık ya da sürekli olarak Sansar’ı (Jirí Prýmek) görmesi, onun yaşadığı deneyimin *halüsinasyon*<sup>8</sup> olabileceğine dair ipuçları verir.

*Rüya*, *gündüz düşü* ve *halüsinasyon* arzularımızın bir yansımasıdır. Bu açıdan bakıldığında rüyalarımızda, gündüz düşlerimizde ya da halüsinasyonlarımızda peşine düştüğümüz şey arzu nesnemiz, yani *objet petit a*<sup>9</sup>’dır. Savunma mekanizması olarak kabul ettiğimiz hayali evrenlerde kahramanın karşısına çıkan zorluklar da arzusunun nesne nedenine ulaşmamak için kendi önüne koyduğu bilinçdışıdaki engellerdir. Alice’in Jabberwocky’yi (Christopher Lee) öldürmeden önce karşısına çıkan engeller ve Jabberwocky’yi öldürdükten sonra diğer gerçeklikte kendisine başka bir hedef koyması da arzusunun ulaşamaz oluşundan kaynaklıdır. Aynı şekilde Fauno’nun Ofelia’nın karşısına koyduğu engellerin sebebi de budur. *Valerie a Týden Divu*’da ise Valerie’nin ilk kez regl olduğunu gördüğümüz sahne aynı zamanda üzerindeki toplum baskısının da yön değiştireceğini göstermektedir. Çünkü Valerie ilk *menstrüasyonu* ile birlikte toplum için “kadın” olmuştur. Valerie’nin

<sup>6</sup> Freud (2014: 13) uykuyu “uyuyan kişinin dış dünyada neler olup bittiğini bilmek istemediği, bütün ilgisini bu dünyadan kopardığı bir durum” olarak tanımlar. Bunun sebebi de rahim içine geri dönme isteğidir. Rank’e göre (2001: 76) uyku durumunda görülen rüyalar doğum travmasının aşılammış olmasıyla ilgilidir.

<sup>7</sup> Uyanık durumda görülen rüyalar. Bu fenomeni rüyadan ayıran ikinci durum ise bireyin gündüz düşünün bir fantezi olduğunu farkında olmasıdır.

<sup>8</sup> Bireyin duyuları, orada olmamasına rağmen gördüğü nesnelere nedeniyle hareket halindedir. Halüsinasyon birey için oldukça canlı ve dış dünyada görünürdür.

<sup>9</sup> Lacan’ın imkânsız arzu nesnesini *objet petit a* olarak tanımlar. Yani *objet petit a* “gerçek” bir nesne değil, bir fantezi nesnesidir.

halüsinasyonlarında Sansar adındaki vampiri görmesi ise yaşadığı bu değişim ile birlikte toplum ve toplumsal kurallar tarafından sömürülmekten korktuğunu göstermektedir. Koruyucu özelliği olduğunu düşündüğü inci küpelerini kaybetmesi ve ardından da regl olması Valerie'nin büyümeye karşı duyduğu korku ve çekincelerini gösterir.

Bilinçdışının dışavurumu olan bu üç mekanizma arzuların bir yansıması olduğu için hayali evrendeki bu yolculuklar aslında *obje petit a*'nın peşinde koşan kadın kahramanları anlatmaktadır. *Objet petit a*'nın ulaşılamazlığı, kadın kahramanın yolculuğunun sonsuzluğunu da açıklar. Yolculuğu boyunca aslında dürtü tatmini için uğraşan kadın kahraman yolculuğunun sonunda *jouissance*<sup>10</sup>'ın imkânsızlığı nedeniyle farklı bir yola girer ve hayatı boyunca *jouissance*'ı tatmin etmek için çabalar. Sadece travmaların çözümü için değil, aynı zamanda bilinçdışı düzeyde arzu nesnesini aramak ve dürtü tatminini sağlamaya çalışmak için kurulan savunma mekanizmaları kadın kahramanın yolculuğunun hem sebebi hem de engelidir.

Kahramana tatmin hissini veren *jouissance*'ın imkânsızlığıdır. Film boyunca sürekli bir şeyleri başarmaya çalışarak sona ulaşmaya çalışan kahraman, filmin sonunda yine tatmin hissini tam olarak yaşayamaz. Kadın kahramanın döngüsel olan yolculuğunun sonu, bir başka yolculuğunun başlangıcıdır ve her yolculuğunda aslında tatmin edilmesi imkânsız olan *jouissance*'ı tatmin etmeye çalışır.

Üç örnekteki savunma mekanizmalarının hepsi aslında kadın kahramanların üstesinden gelmek zorunda kaldıkları durumların üzerini örter. Bu zorlu durum ise karşısındaki tahakküm kurucu yapı olan *patriyarkadır*. Kadın kahramanların çıktıkları hayali evrenlerdeki bu fantastik yolculuklar onların toplumsal kalıpları reddederek kendilerini gösterme çabalarını yansıtır.

Kadın kahramanın yolculuğunu önemli kılan nokta toplumsal cinsiyet rolleri tarafından şekillenmesidir. Kadın bir süre buna karşı çıktığını varsayarak ilerlemesine rağmen aslında eril söylemi yeniden üretmektedir. *Feminen* özellikleri ile yeniden bağlantı kurduğu evreye kadar aslında içindeki eril tarafından yönlendirilerek farkında olmadan cesur, koruyucu, güçlü olma gibi özellikleri erkeğe; duygusal, çaresiz ve korunmaya muhtaç olma özelliklerini ise kadına atfeder. Tüm bunları aynı anda içerisinde barındırabildiğini anladığında ise aslında bu tip ikili cinsiyet sistemine dayalı toplumsal kodların biyolojik cinsiyetlere bağlı olmaksızın herkesi kapsayıcı olduğunu fark eder.

Alice ve Ofelia kendi biyolojik annelerini kötü anne arketipi olarak kodlarken Valerie büyükannesini (Helena Anýzová) bu arketipe dâhil eder. Bunun sonucunda üçü de anne arketipinden edindikleri edilgen kadın bilgilerinin kötülüğünü farkına vararak onlara karşı gelir, geleneksel kadın kodlarından uzaklaşır ve içlerindeki *maskülen* yön ile bütünleşirler. Buradaki anne figürleri şeytani özellikler sergilemese de kadın kahramanların üzerlerinde kurdukları tahakküm nedeniyle bu arketipe dâhil edilirler. Üç örnekte de buldukları kültürel ve sosyal çevreden kaçmak ister ve üç kahramanın da yola çıkış itkisi bu kaçma isteğidir.

<sup>10</sup> Freudyen paradigmada haz, gerilimin boşalması ve tatmin ile ilgilidir. Fakat Lacan'ın *jouissance* olarak tanımladığı kavram Freud'un haz ilkesinin ötesinde konumlanır. *Jouissance* hazzın tatmini değil, dürtünün tatminidir. Haz benliğin iç dengesini korurken *jouissance* ulaşılamaz oluşuyla bu dengeyi bozmaktadır.

“Geleneksel Erkek Kodlarıyla Özdeşleşme” evresinde Alice Çılgın Şapkacı (Johnny Depp) ile, Ofelia Fauno ile ve Valerie Orlík (Petr Kopřiva) ile karşılaşır; onlarla özdeşleşir. Bu noktada kadın kahraman aslında her ne kadar güçlenmeye başladığını düşünse de erkeğin “kurtarıcılığına” muhtaç olarak temsil edilmektedir. Kadın kahramanın kendinde eksik olarak gördüğü şeyleri tamamlayan bu karakterler Alice için özgürlüğü, Ofelia için gücü, Valerie için ise sevgiyi tanımlar. Alice ve Şapkacı arasındaki ilişki eğlenceliyken Fauno, Ofelia için sahip olmadığı otoriter baba figürüdür. Valerie ve Orlík ise ensest ilişkiyi göstermektedir ve diğer örneklerle benzer bir şekilde Orlík koruyucu karakterdir. Hem yol gösterici hem de koruyucu olan bu karakterler gözünden dünyayı görmeye başlayan kadın kahramanlar *geleneksel kadınsı* özelliklerinden sıyrılarak erkeğe atfedilen; cesaret, gözü pek olma ve zorluklarla başa çıkabilme gibi özelliklerini ortaya çıkarırlar.

Kadın kahramanların çıktıkları fantastik yolculuklar bilinçdışı tarafından yapılandırılır. Bir çeşit savunma mekanizması olarak görülebilecek olan bu yolculuklar ve engellerle başa çıkma yolları üç karakter için farklı olsa da engellerin oluşum nedenleri ile kahramanların bu engelleri aşarak söylemek istedikleri aynıdır.

Üç kahramanın da karşısında yenmesi gereken, kendi gerçekliğinin bir yansıması bulunur. Bu yansımalar aynı zamanda kahramanın üzerinde otorite kurmaya çalışan figürlerdir. Alice’in karşısında Hamish (Leo Bill), Hamish’in ailesi ve kendi ailesi dolayısıyla; Viktorya Dönemi İngiltere’si bulunur. Ofelia ise Franco’nun bir yansıması olan Vidal’e (Sergi López) karşı durur. Valerie’nin durumu ise farklıdır. Onun yolculuğu ilk *menstrüasyonu* ile birlikte çocukluktan ergenliğe geçiş anlamı da taşır. Karşısında durduğu şey ise Çekoslovak toplumunun baskıcı yapısının vücut bulmuş hali olan Sansar karakteridir.

Çözülmesiyle birlikte kahramana kurtarıcı olma özelliğini getiren *bağımlılık mitini* Alice Şapkacı’yı Salazen Grum’dan kurtardığında aşar. Ofelia Fauno’nun verdiği görevlerden ilki olan incir ağacını dev kurbağadan kurtarma görevini başarılı bir şekilde yerine getirerek, Valerie ise Orlík’i Sansar’ın elinden kurtararak aşmaktadır. Bu üç görev de aslında gerçek düşmanı öldürmeye giden yolda kadın kahramanın geçmesi gereken engelleri anlatmaktadır. Buradaki asıl düşman *Alice in Wonderland*’de ejderha Jabberwocky ve Kızıl Kraliçe (Helena Bonham Carter), *El Laberinto del Fauno*’da Vidal, *Valerie A Týden Divu*’da ise Sansar’dır. Bu üç düşmanın ortak özelliği ise aslında kadın kahramanın kaçtığı eril söylem tarafından inşa edilmiş olan toplumun yansımasıdır.

*Kadının değerce aşağıda olduğu miti* çürütüldüğünde kadın kahraman güçlü olduğunu kanıtlamış olur. Bunun için Alice, bir *phallus* imgesi olan Vorpál kılıcını ele geçirerek gücünü kanıtlar ve Bandersnatch’in saldırgan yapısını tersine çevirerek metaforik olarak acımasız erkek devi öldürür. Ofelia’ya Fauno tarafında verilen ikinci görev onun ikinci miti çürütmesini sağlar. Alice ile benzer bir şekilde *phallus* imgesi olan altın saplı hançeri ele geçirerek Pale Man (Doug Jones) görevini tamamlar. Perilerin onun için kendilerini feda etmeleri de Ofelia’nın aslında değerce aşağıda olmadığını anlamasını sağlar. Valerie ise Elsa (Helena Anýzová) tarafından kaçırıldığında aslında gençliğin sırrının kendisi olduğunu öğrenir. Elsa’nın sandığı gibi değerce aşağıda olmayan Valerie bu miti çürütmüş sayılır.

Son mit olan *romantik aşk mitini* Alice, Salazen Grum’da Stayne (Crispin Glover) tarafından sıkıştırıldığında onu reddederek çürütmüş olur ve bir erkeğin varlığı olmadan var olabileceğini kanıtlar. Ofelia’nın son görevi erkek kardeşini Fauno’ya kurban vermektir.

Kahramanın Fauno'ya karşı çıkışı aslında parlak zırlı şövalyeyi öldürdüğünü gösterir. Çünkü bu şekilde erkek karşısında pasif konumda olmadığını, onun isteklerine boyun eğmeden de var olabileceğini gösterir. Valerie'nin bu miti çürütmesi ise Orlık'in ağabeyi olduğunu öğrendikten sonra onu reddederek ondan uzaklaşması ile olur.

Başarılı bir şekilde mitleri çürüten Alice, Ofelia ve Valerie yolculuğun bir bölümünde kendilerini yetersiz görmeye başlarlar. Alice Vorpall kılıcını Beyaz Kraliçe'ye (Anne Hathaway) teslim ettikten sonra aslında ondan beklenenin farklı bir şey olduğunu öğrenir ve kendisini bu konuda yeterli görmez. Ofelia ise ikinci görevde başarısız olmuş olmaktan korkar. Fauno'nun ona kızmasından sonra kendisine yeraltı dünyasının kapılarının kapatıldığını ve yetersiz olduğunu düşünür. Valerie ise Sansar'ın babası olduğunu öğrendiğinde onu iyileştirici gücü olan öpücüğü ile kurtarabileceğini düşünür ve başaramadığında aynı şekilde kendisini yetersiz hisseder.

Beşinci evrede gördüğümüz karşı çıkış sadece erkek karakterlere değil eril güce karşı bir duruş olma özelliği taşır. Bu açıdan Alice'in savaşıma konusunda Beyaz Kraliçe'ye karşı çıkması eril güç olarak iktidara karşı çıkması anlamına gelir. Ofelia'nın annesinin yatağının altına iyileşmesi için Fauno'dan aldığı adamotunu yerleştirdiğini fark eden Vidal'in adamotunu atmak istemesi üzerine Ofelia ona karşı çıkar. Valerie'nin karşı çıktığı eril güç de Sansar yani baba karakteridir. Kendisine saldıran babasına "hayır" diyerek ona karşı çıkan Valerie bir sonraki evreye geçmeyi hak eder.

Uyanışın gerçekleştiği altıncı evrede kadın kahramanlar değişim geçirerek yolun başındaki kadından farklı biri haline gelirler. Absolem (Alan Rickman) ile konuşması sırasında kendi iç sesini farkına varan Alice, zırhını giyerek Vorpall kılıcını eline alır ve ana tanrıça figürü olan Beyaz Kraliçe'nin yanında yer alarak "bir savaşçı olarak" yeniden doğar.

Ofelia için tanrıça figürü onu koruyan karakter olan Mercedes'tir (Maribel Verdú). Mercedes'in kaçtıktan sonra Ofelia için geri dönüşü kadın kahramanın Ana Tanrıça ile son karşılaşmasını temsil eder. Ofelia kardeşini de alarak labirente kaçtığına Vidal tarafından takip edilir ve labirentin içinde öldürülür. Bu gerçeklikte ölen Ofelia'nın yolculuğu sona erse de aslında farklı bir gerçeklikte farklı bir yolculuğa devam ettiği görülür. Bu evrede karşımıza çıkan yeniden doğuş, *El Laberinto del Fauno*'da bizzat ölüm ve doğum üzerinden gösterilmektedir. Ofelia'nın yeraltı ülkesinde yeniden doğuşu başarılı bir *inisiyasyon* yaşadığını gösterir.

Valerie Sansar'a karşı çıktıktan sonra uyandığı bodrumdan kaçır ve Orlık'ten gelen veda mektubunu okurken vampir büyüü altındaki arkadaşı Hedvika (Alena Stojáková) ile karşılaşır. Elsa'nın aksine Valerie'ye iyi davranması Hedvika'yı Ana Tanrıça arketipine uygun hale getirir. Ana Tanrıça arketipinin kahramana gösterdiği dişil güç, kahramanın anne/kız çocuk bölünmesini gidermesini sağlarken aynı zamanda yeniden doğuşa giden kapıyı aralar.

Ana Tanrıça ile karşılaşma sonrasında yolun başında *zayıflık* olarak kodladığı geleneksel kadın kodlarının yokluğunu hisseden kadın kahraman yedinci evrede içindeki eril ve dişil arasında denge kurması gerektiğini anlar. Yeniden doğuş sonrası daha da güçlenen kadın bu dengeyi kurduğunda gücünün sınırlarına ulaşır.

Alice Absolem ile yaptığı konuşmasında aslında kim olduğunu ve ne yapması gerektiğini anlar. “Ben Alice Kingsleigh’yim” (Burton, 2010) cümlesi yolculuğun başında koptuğu “güçsüz” görülen özellikleri ile bir barışma anlamı taşır. İçindeki kadınla acilen yeniden bağlantı kurma arzusu kadın kahramanın kendi yolunu çizebilmesi için önemlidir. Mitlerde kadın sembolü değiştirici ve yaratıcıdır. Bu açıdan bakıldığında Alice’in kendisi bir değişim yaşarken aynı zamanda Wonderland’in Kızıl Kraliçe’nin elinde kötüye giden kaderini de değiştirmektedir ve yaşanan değişim filmde Absolem’in ördüğü koza üzerinden gösterilir.

Ofelia’nın özellikle annesinin ölümünden sonra kendisini kardeşinin koruyucusu olarak görür ve yeraltı dünyasına onu da beraberinde götürmek ister. Ofelia’nın kardeşini Vidal’dan kurtarmak istemesi kurtarıcı kahraman olmak istemesi ile ilişkilidir ve arketipik olarak içindeki eril yönü temsil eder. Kardeşine duyduğu sevgi ve onun için kendi hayatından vazgeçme vefakârlığını göstermesi ise arketipik dişil yönünü göstermektedir. Bu açıdan Ofelia’nın içindeki eril ve dişil yön birleşmiştir.

*Valerie a Týden Divu* örneğinde içindeki kadınla bağlantı kurma Valerie’nin yakılma sahnesinde gösterilir. Cadı/büyücü imgesi, özellikle antik inanç sistemlerinde önemli yer tutar. Tanrısal gücün bahsedildiği bu karakterler tek tanrılı inanç sisteminin gelişmesi ile kötü karakterler haline gelmiş, bu nedenle de cezalandırılmışlardır. Özellikle Orta Çağ Avrupası’nda cadılık ile ilişkilendirilen kadınların yakılarak cezalandırılması, Orta Çağ Kilisesinin kadınlar üzerinden meşrulaştırdığı *eril hegemonyası* olarak görülebilir. Doğa, dolayısıyla da *feminen* güçler ile özdeşleştirilen cadılık, aslında Valerie’nin içindeki kadınla yeniden bağlantı kurma isteğini gösterir. Yakılma sahnesi ise yeniden doğmak için aşması gereken bir engeldir. Valerie’nin yakıldıktan sonra incisi sayesinde kurtulması ve bir kez daha yeniden doğuşu ise bu isteğinin gerçekleştiğini gösterir. Valerie, yaşadığı değişimi sürekli bir yeniden doğuş olarak görür. Bu nedenle *Valerie a Týden Divu*’da kadın kahraman kendisindeki değişimleri her farkına vardığında bir başka uyanış gerçekleştirir. Filmin sonundaysa Valerie, “umarım tüm büyüler kaybolmuştur” (Jireš, 1970) diyerek de son uyanışını gerçekleştirir. Çıplak bir şekilde yatağa uzanması kendisini anne karnındaki cenin gibi görmesi ve değişimlerini kabul ederek yeniden doğmak istemesi ile ilgilidir.

İçindeki kadınla yeniden kurulan bağlantı anne/kız çocuk bölünmesinin giderilmesini sağlar. Alice, Absolem ile konuşması sırasında Wonderland’e daha önce geldiğini hatırlayarak “gerçek Alice” olduğunu farkına varır ve bu noktada Wonderland ile yeniden bağ kurar. Wonderland filmdeki anne rahmini simgeleyen bir mekândır ve Alice’in filmin başında Wonderland’e düşüşü, anne rahminin konforlu alanına geri dönme isteği ile ilgilidir. Bu bağlamda filmde gördüğümüz anne ve kız çocuk bölünmesi aslında Alice’in Wonderland’in “gerçek” olduğunu fikrini kabul etmesi ile gerçekleşir. Bu evrede kadın kahramanın başarıya ulaşması için tanrıçanın kendisi olması gerekir. Zırhını kuşanarak Vorpak kılıcını taşıyan Alice gücün sahibi olan tanrıça konumuna erişir.

Ofelia ise labirentte kardeşini korumak adına yeraltı dünyasına inme teklifini reddeder. Bu durum da onu hem cesur hem de fedakâr bir kahraman yapar ki onun asıl gücü de budur. Benzer şekilde labirent, Ofelia’nın anne rahmine geri dönme isteğini yansıtır ve kardeşi adına bu *konfordan* vazgeçmeye hazır olduğunu göstererek “kadın ile özdeşleştirilen” fedakarlık özelliği üzerinden tanrıça olduğunu gösterir.

Valerie'nin karşılaştığı örümcek büyükanne figürü vampir büyüsünden kurtulmuş olan kendi büyükannesidir. Valerie kaybettiği içindeki kadın ile bağını büyükannesi vasıtasıyla yeniden kurar.

Kadın kahraman yolculuğun dokuzuncu evresinde kutsal evliliği hak eder. Bu evlilik *ego* ve *özün* evliliğidir. *Alice in Wonderland*'de gördüğümüz *Hieros Gamos, id* olan Şapkacı ile *ego* olan Alice'in birlikteliğidir. Şapkacı aslında Alice'in içindeki iyi kalpli erkeği gösterir. Onun varlığı ile dengelenen kadın kahraman yolculuğundan çıkardığı dersler ile hayatına (yani diğer yolculuklarına) yön verebilir. Tüm karşıtlıkların birleşimi olarak görülen *Hieros Gamos, El Laberinto del Fauno*'da Ofelia'nın yeraltı dünyasında ailesi ile birleştiği sahnede görüntülenir. Hedefine ulaşan kadın kahraman yerin üstünde ve altında olan birbirine zıt iki gerçekliğin birleşimi ile yolculuğunun sonuna yaklaşır. Valerie için ise iyi kalpli erkek Orlik'tir. Bu filmde görülen kutsal evlilik filmin sonundaki buluşma sahnesidir. Orlik buluşma isteğini Christopher Marlowe'un *Dr. Faustus* oyununun davetiyesinin üzerine yazdığı gizli bir mesaj ile kadın kahramana iletir. Valerie'nin Sansar'ın çekiciliğine kapıldığını ve bu nedenle kendisini terk ettiğini düşünen Orlik'in gözünde Valerie, ruhunu şeytana satan Faustus'un kendisidir. Faustus hikâyede hatasını anlayarak çevresindekilere yaptığı anlaşmadan pişman olduğunu söyler. Valerie'de benzer bir pişmanlık duymaktadır ve kutsal birleşme isteğindeki bu ironi aslında kadının içindeki erkeğin, kadına olan bir sistemi olarak görülebilir.

Kadın kahraman yolculuğunun son evresinde içindeki dişil ve eril özellikler arasında denge kurarak ikiliği gidermiş olur ve bu da gücünü sadece *maskülen* yönlerinden değil, aynı zamanda *feminen* yönlerinden de aldığını anlaması anlamına gelir. Bu yolculuk sonunda kadın kahramanın kazandığı en önemli şey psikolojik dengesidir. Bu denge kahraman olmanın sadece erkek karakterlere has bir özellik olmadığını, kahraman olmak için de sadece eril özelliklerin değil, dişil özelliklerin de var olması gerektiğini göstermektedir.

Jabberwocky ile karşılaşan Alice savaşırken kahvaltıdan önce inandığı altı imkânsız şeyi saymaya başlar -ki bunu yapmayı babasından öğrenmiştir-. Bu kahramanın iki gerçekliği de içselleştirdiğini gösterirken aynı zamanda kurduğu dengeye de işaret eder. *Wonderland*'de tamamladığı yolculuğu sonunda diğer gerçekliğe dönen kahramanın kendisine başka bir yol çizmesi ise kadın kahramanın yolculuğunun sonsuz ve döngüsel olduğunu gösterir.

Ofelia'nın labirentte öldükten sonra yeraltı dünyasına gidişi sonraki yolculuğunun başladığını gösterir. Bu yolculuğunda diğer gerçeklikte kaybettiği annesi, babası ve kardeşine kavuşarak iki gerçekliği birleştirir. Her iki yönü ile denge kurmayı başaran Ofelia'nın ödülü bir yolculuğu sonlandırarak yeni bir yolculuğa başlamaktır.

Valerie'nin büyükannesi filmin sonunda ona anne ve babası hakkındaki gerçekleri anlatır. Anne ve babasına kavuşan Valerie ise kendi içsel dengesini bulur. Yolculuğu boyunca karşılaştığı karakterlerin hepsini gölün etrafındaki ormanlık alanda gören Valerie aslında hepsi ile bütünleşerek yolculuğunu tamamlar. Bunun verdiği güç ve huzurla birlikte de ağaçların ortasında duran beyazlar içindeki yatağına uzanır ve film boyu süren yolculuğu bu şekilde sonlanır.



## Sonuç

Tim Burton'ın *Alice in Wonderland*'i Lewis Carroll'ın *Alice's Adventures in Wonderland*'inin sadece uyarlaması değil, aynı zamanda kendi görme biçimiyle birlikte yeniden okumasıdır da. Kitabından farklı olarak Alice filmde 19 yaşındadır ve Burton bu durumu şu şekilde açıklar: "Çünkü o yaş bana tam bir dönüm noktası gibi geliyor. O yaşta toplum içine girmeye veya evlenmeye ya da başka şeylere yöneliyorsunuz" (Ekince, 2010). Bu nedenle filmdeki Alice kitaptaki Alice'in büyümüş halidir ve sadece Wonderland'e seyahat eden bir kadın kahraman değil, dönemin sosyo-ekonomik ve toplumsal olaylarını da yansıtan bir kadın kahramandır. Wonderland ise aslında döneminin izlerini yazarın, sonrasında ise yönetmenin bakışından izleyicilere yansır.

*El Laberinto del Fauno*, *The Devil's Backbone*'da olduğu gibi Guillermo del Toro'nun İspanya'nın hiçbir zaman iyileşmediğini düşündüğü bir yarasına bakma şeklidir. Yetişkinler İç Savaş ile uğraşırken Ofelia'nın masallara tutunması arasındaki zıtlık aynı zamanda kadın kahramanın fantastik yolculuğunun da sebebidir. Del Toro iç savaşın İspanya'da bir hayalet gibi hala daha dolaştığını düşünmektedir. Bu tarihsel süreci masalsi bir anlatımla aktarmayı seçmiş yönetmen bu seçimin sebebini şu şekilde açıklar: "Çünkü ben hikâyelere politik konuşmalara inandığımdan daha fazla inanıyorum" (Spelling, 2006). Savaş sonrası yıkılan bir şehirden Franco'nun askerlerinin bulunduğu bir karakola sürüklenen Ofelia; annesinin, Vidal'in ya da toplumun istediği birey değil, kendi iç dünyasında olmak istediği kahraman olmak için uğraşır.

Jaromil Jireš'in gerçeklik ve hayal, inanç ve özgürlük, masumiyet ve cinsellik, korku ve zevk gibi karşıt kavramları bir arada işlediği *Valerie a Týmén Divu* da; Alman işgalinden kurtulduktan sonra Stalinist sansürü yaşayan, iki taraf arasında sıkışmış Çekoslovakya halkının yaşadıklarını sembolik bir dille gösterir. Valerie'nin yolculuğu da diğer iki örnekte olduğu gibi toplumun izlerini taşır ve yolculuğun çıkış sebebi de benzer bir şekilde toplumun baskısıdır.

Toplumun geçmişi, bugünü ve geleceği olan mitosların her zaman anlatmak istediği bir takım şeyler vardır. Mitosları kurgulayanlar, oluşturdukları bu hikâyelerde deneyimleri ve toplum analizlerini kendi görme biçimleri ile harmanlayıp hayal güçlerini de kullanarak toplumu yansıtmaya çalışırlar. Zaman içerisinde bu çabanın eril söylemin bir aracı haline gelmesi ise mitosu oluşturan kişinin de ideolojik olarak yapılandırılmasından ileri gelir.

Kadın kahramanlar toplumsal cinsiyet kodlarını yıkarak erkeğin dünyasına adım atmak, bu dünyada başarılı olarak kendi ayakları üzerinde durabildiklerini kanıtlamak isterler. Bu bakımdan örneklerdeki kadın kahramanların istediği şey aslında toplumdaki bireylerin de istediği bir şeydir. Ne var ki kadın kahraman yolculuğunun başında erkek kahramandan farklı olarak üzerine yüklenen negatif anlamlardan kurtulması gerektiğini düşünür. Bunu yaparken de aslında erkek ile ilişkilendirilmiş *güçlü* özelliklerini kadın ile ilişkilendirilmiş *zayıf* özelliklerine tercih eder. Yolculuğu boyunca aslında kavramları cinsiyet kalıplarına sokarak *patriyarkanın* eril kodlarını farkında olmadan yeniden üretir. İçindeki *dişil* yönü geri istemeye başladığında ise onu *eril* yön ile birleştirerek başarıya ulaşabilir. Bu noktada kadın kahraman cesur, koruyucu, güçlü bir karakter olmak için erkeğe ya da erkeğin adına ihtiyacı olmadığı, bu kavramların erkeğe değil insanların hepsine ait olduğunu farkına varır.

Siyasal ve sosyo-kültürel anlamda dönemin şartları ile harmanlanan üç filmde de kadın kahramanların çıktıkları yolculuklar “kadın kahramanın yolculuğu” evrelerini yerine getirir. Her biri kendi kültürel kodları ile bu yolculuğu tamamlasa da şablon, arketipler ve yolculuğun içerisinde barındırdığı mitler benzerlik gösterir. Kadın kahramanın yolculuğu içsel dönüşüm ve deneyim kazanma ile ilgilidir. Kadın kahraman, hayatı boyunca süren bu yolculuğunda kendisini kanıtlayarak başarıya ulaşır. Çevresindeki insanlar ona iyi ya da kötü etkide bulunabilir. Fakat kadın kahramanın başarması gereken ana şey erkek kahraman gibi gücünü kanıtlamak değil, içsel gelişimini tamamlamaktır. Bu yüzden de kadın kahramanın yolculuğu tek seferlik değil, ömür boyudur. Yolun sonunda Alice, Ofelia ve Valerie başarılarından elde ettikleri deneyimleri ile yeni bir yolculuğa başlarlar. Alice Wonderland’den çıkarak kendi gerçekliğine döner ve babasının izinden giderek kadınların ait olmadığı düşünülen ticaret dünyasına adım atar. Ofelia yeraltı dünyasında ailesi ile buluşur ve Prenses Moanna olarak başka bir gerçeklikte başka bir yolculuğa başlar. Valerie’de ailesine kavuşur ve filmin sonunda Gracián (Jan Klusák) gibi kötüler cezalandırılır. Onu da bambaşka bir yolculuk beklemektedir.

Fantastik anlatılarda çeşitli zorluklarla başa çıkan kahramanların yol boyunca yaşadıkları tüm zorluklar mükâfatlandırılır. Kötü ve iyi arasındaki mücadelenin konu alındığı bu anlatı tarzına sahip hikâyeler ya da mitlerin geneli mutlu sonla biter. Bu mutlu sonlar ise okuyuculara, dinleyicilere ya da izleyicilere kötülük karşısındaki çabaların anlamsız olmadığı, her geçen gün daha da kötüye giden dünyanın çaba gösterildiği sürece iyileşebileceği izlenimini uyandırır.

### Kaynakça

Aşcı, D. (2019). Reklamlarda Bağımsız Kadın Temsiline Eleştirel Bir Yaklaşım: 8 Mart Dünya Emekçi Kadınlar Günü Reklamlarının Marksist Feminist Analizi. Mehmet Yakın (Ed.), *Reklamı okumak, reklamı anlamak* içinde (s. 43 - 74). İstanbul: Urzeni Yayınevi.

Atay, A. (2019). Feminist Kuram Bağlamında Masallarda Toplumsal Cinsiyet. 5. *Uluslararası İletişim Öğrencileri Sempozyumu E-kitabı*, 261-267.

Becka, J. (Yapımcı), Jireš, J. (Yönetmen). (1970). *Valerie a Týden Divu* [Film]. Çekoslovakya: Barrandov Stüdyoları.

Cavarero, A. (1995). *In Spite Of Plato*. New York: Routledge.

Cuarón, A.; del Toro, G.; Navarro, B.; Torresblanco F. (Yapımcılar), del Toro, G. (Yönetmen). (2006). *El Laberinto del Fauno* [Film], İspanya: Wild Bunch.

Dunn Mascetti, M. (2000). *İçimizdeki Tanrıça: Kadınlığın Mitolojisi*. B. Çorakçı (çev.). İstanbul: Doğan Kitapçılık.

Ekinci, A. (23 Mart 2010). “Hepimizin İçinde Bir Alice Var”. **Hürriyet Kelebek**, Erişim adresi: <http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/hepimizin-icinde-bir-alice-var-14189731> Erişim tarihi: 7 Mart 2019.

Erhat, A. (2011). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Freud, S. (1998). *Totem ve Tabu I*. N. Berkes (çev.). İstanbul: Yeni Gün Haber Ajansı Basın ve Yayıncılık.

- Freud, S. (2014). *Psikanalize Giriş: Rüya*. A.C. İdemen (çev.). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Indick, W. (2011). *Senaryo Yazarları İçin Psikoloji*. E. Yılmaz & Y. Karaarslan (çev.). İstanbul: Can Matbaacılık.
- Jung, C. G. (2006). *Analitik Psikoloji*. E. Gürol (çev.). İstanbul: Payel Yayınları.
- Kabadayı, L. (2014). *Film Eleştirisi: Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Murdock, M. (1990). *The Heroine's Journey*. Massachusetts: Shambhala Publications, Inc.
- Özdoyran, G. (2019). John Berger'de Bakış, Kadın Temsili ve Reklam: Bir İmge Nasıl Okunur? Mehmet Yakın (Ed.), *Reklamı okumak, reklamı anlamak* içinde (s. 43 - 74). İstanbul: Urzeni Yayınevi.
- Rank, O. (2001). *Doğum Travması*. S. Yücesoy (çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Roth, J. (Yapımcı), Burton, T. (Yönetmen). (2010). *Alice in Wonderland* [Film]. ABD: Walt Disney Pictures.
- Smelik, A. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi: ve Ayna Çatladı*. D. Koç (çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Spelling, I. (25 Aralık 2006). "Guillermo del Toro and Ivana Baquero escape from a civil war into the fairytale land of Pan's Labyrinth". Erişim Adresi: <ftp://asavage.dyndns.org/Literature/scifi.com/www.scifi.com/sfw/interviews/sfw14471.html> Erişim tarihi: 7 Mart 2019.
- Tanpolat, C. (2016, Ağustos). *Doğu ve Batı Kültürlerinde Başlıca Hayvan Mitleri*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Işık Üniversitesi.
- Tecimer, Ö. (2006). *Sinema: Modern Mitoloji*. İstanbul: Plan B.
- Türk Dil Kurumu. (b.t.). Türk Dil Kurumu: Erişim adresi: [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelimesec=114524](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelimesec=114524) Erişim tarihi: 15 Mart 2019.
- Woolf, V. (1966). Professions for Women. *Collected Essays* (s. 284 - 289). New York: International Labour Office.

## Arketipsel Eleştiri Bağlamında *Tender Mercies* Filminde Bireyleşme

Murat Küçükhemek\*  
Meral Serarslan\*

### Özet

Jung'a göre, arketip terimi, Platon'un 'idea'sıyla benzerdir ve mitolojik imgelerin anlaşılmasında anahtar bir rol üstlenir. Beden ve psişeyi bir araya getiren özel ruhsal olgular olan arketipler, bir insanın geçmiş yaşantılarının ürünü olan bellek imgeleri gibi canlı görüntüler değildir. Kendilerine özgü enerjileriyle insanın psişesinde bekleyen arketipsel biçimler, yaratıcı edimler, semboller, mitler, düşler ve filmler gibi formlarla serbest kalırlar. Bir arketip biçimi, özgür kalması durumunda, sembol ve görüntü biçimini alır ve karşıtlıkların birleşmesiyle hareket eder. Sinemanın etkili bir ruhsalimsel araç sayılmasının sebeplerinden biri de bu olabilir. Kurgusal bir düşünme dayanan sinemada, biçimsel ve yapısal konumda sembolik bir durum, psişik durumumuza eşdeğer bir anlam yaratabilir. Kişiliğin oluşumunda çok önemli işlev üstlenen, kişileştirme eğilimli persona, gölge (shadow), anima-animus ve Benlik (the Self)'ten oluşan bireyleşme arketiplerinin ve bireyleşme kavramının Jungian kuramda merkezi bir yeri vardır. Jung, 'bireyleşme' terimini, kişinin psikolojik olarak bölünmez bir birliğe ya da bütünlüğe dönüştüğü süreci göstermek için kullanır. Bu çalışmanın amacı, Bruce Beresford'un *Tender Mercies* filminde arketiplerin görünümünün ve bunların bireyleşme sürecindeki rollerinin tespit edilmesidir. Arketipsel eleştiri metoduyla analizi yapılan filmde, ana karakter Mac Sledge'in anlam arayışının ve yaşamaya başladığı ruhsal dönüşümün Jung'un bireyleşme kavramıyla örtüştüğü görülmüştür.

**Anahtar Kelimeler:** Carl G. Jung, Arketip, Anima, Animus, Bireyleşme, *Tender Mercies*.

---

\*ORCID: 0000-0002-5488-4206 & 0000-0003-2059-5585E-Mail:  
mkucukhemek@yahoo.com & meralserarslan@selcuk.edu.tr  
DOI: 10.31122/sinefilozofi.682594

Geliş Tarihi - *Received*: 15.01.2020  
Kabul Tarihi - *Accepted*: 10.05.2020

## Individuation In The Film *Tender Mercies*: An Archetypal Approach

Murat Küçükhemek\*  
Meral Serarslan\*

### **Abstract**

*According to Jung, the term archetype is synonymous with Plato's 'original ideas' and plays a key role in understanding mythological images. Archetypes, which are special psychic phenomena that bring body and psyche together, are not vivid images, such as images of memory, the product of a person's past lives. With their unique energies, archetypal patterns wait to be released in the psyche, and they are released in the form of creative acts, symbols, myths, dreams, and films. An archetypal form, if it is released, takes the form of symbols and images, and acts through the unifying opposites. This may be one of the reasons why cinema is considered an effective the analytical psychology tool. In cinema based on a fictional fantasy, a symbolic state in a formal and structural position can create a meaning equivalent to our spiritual state. The archetypal images of individuation, which are persona, shadow, anima-animus, and the Self, and which play a very important role in the formation of personality, have a central place in Jungian analytical psychology. Jung uses the term 'individuation' to illustrate the process by which a person becomes a psychologically indivisible unity or wholeness. The aim of this study is to determine the appearance of archetypal images within Bruce Beresford's *Tender Mercies* and their role in the process of individuation. In *Tender Mercies*, which was analyzed by archetypal criticism, it was seen that the main character Sledge's search for meaning and the psychological transformation that he began to live in coincided with Jung's concept of individuation.*

**Key Words:** Carl G. Jung, Archetype, Anima, Animus, Individuation, *Tender Mercies*.

---

\*ORCID: 0000-0002-5488-4206 & 0000-0003-2059-5585E-Mail:  
mkucukhemek@yahoo.com & meralserarslan@selcuk.edu.tr  
DOI: 10.31122/sinefilozofi.682594

Received - *Geliş Tarihi*: 15.01.2020  
Accepted - *Kabul Tarihi*: 10.05.2020

## Giriş

Shakespeare oyunlarında kişilik gelişimi ya da dönüşümü, karakterin gerçekçi duygusal tepki aşamalarından geçmesiyle sağlanır. Oyunun başlarında ve sonlarında dönüşüm geçiren karakterin cümlelerdeki anlam değişimi, bize karakter eğrisindeki gelişimi verir. Bunun bir çarpıcı örneği de *Kral Lear* oyununda görülür.

Oyunun başında Kral Lear gibi kendi çocuklarının gerçek karakterlerini göremeyen, yanlış kararlar vererek büyük yıkımlar yaşayan Gloucester karakteri, Shakespeare tarafından geliştirilmeden önce şu düşüncededir: "Sinekler neyse yaramaz oğlanlara, biz de oyuz tanrılara./Öldürüyorlar bizi keyifleri için." (Shakespeare, 2014: 107). Ruhsallıktan uzak, ego odaklı bir bakış açısına sahip olan Gloucester, hayatın getirdiği olumsuzluklara karşı sakinliğini koruyamaz ve isyan eder. Olayların ötesini göremeyen, gelişmemiş bir karakter olan Gloucester'in asıl sorunu, Nietzsche'nin eserlerinde sıklıkla kullandığı ifadeyle, kader sevgisinden (*amor fati*) yoksun olmasıdır.

İlerleyen sahnelerde oğlu Edgar'ın gayretleri ve rehberliği sayesinde geçmişe doğru bir farkındalık yaşayan Gloucester, dile getirdiği yeni düşünceleriyle önceki düşüncesini ters yüz ederek eksikliğini üstesinden gelir: "Siz her zaman müşfik olan Tanrılar, alın bu soluğu benden:/Kötü ruhumun beni ayartmasına izin vermeyin./Ölmeyi istetmesin bana henüz siz ölmemi istemezken!" (Aktaran: Lings, 2001: 10).

*Kral Lear*'in son sahnesinde, Lear ve Cordelia'nın esir alındığı haberi gelince, Gloucester, Edgar'ın ifadesiyle; "hastalıklı düşünceler"ine bir kez daha dalar. Edgar, doğumla dünyaya geliştiki gibi ölümle dünyadan ayrılıştaki da Tanrı'ya boyun eğmesi gerektiğini hatırlatarak babasının bu düşüncelerinden çıkmasına yardımcı olur: "İnsan göğüs germelidir göçüp gitmeye, dünyaya gelmeye nasıl göğüs gerdiyse. Olgunlaşmaktır tüm gereken." (Aktaran: Lings, 2001: 12). Edgar'ın bu ifadeleri ile Shakespeare, kadere yönelik gelişmiş bir ruhsal tutumunun olgunlaşma ile sağlanacağına işaret eder.

Bir kişi iç ve dış dünyasıyla ne kadar bütünleşmişse duygusal dürtüsellliği o denli azalacaktır. Çünkü, ancak olgunlaşmış kişi duygu, düşünce ve istekler belirli düzenlemelere göre ortaya çıkarlar (May, 2013: 108). Jung'a göre, her birey için olağan, uygun bir gelişme yolu vardır; her bireyde bölünmenin yerine tutarlılığın geçmesini, karşıtlıkların dengelenmesini, bilincin bilinçdışı ile ilişki kurmasını sağlayan birlik oluşturma yönünde bir uğraş vardır. Bütünlük ya da olgunlaşma kişiliği gösterir. Jung, bütünleşme yolculuğunu, 'bireyleşme süreci' olarak adlandırırken (Storr, 2006: 13), bireyleşmenin tümüyle simgesel bir durum olduğunu söylemesi, sinemanın ne denli etkili ruhsal bir araç olduğunu ortaya koymaktadır. Sinemada her şeyin bir düşleme dayandırılması, biçimsel ve yapısal konumda simgesel bir durumun kendi kişisel ruhsal durumumuza bir anlayış getirmesini sağlayacaktır (Hockley, 2004: 289).

Bu çalışmada, *Tender Mercies* (*Şefkat*, Bruce Beresford, 1983) filminde ana izlek olan 'bireyleşme' kavramı ve bu kavrama ait arketiplerin görünüşleri, mitsel motif ve simgelerle ele alınarak Jungcu arketipsel eleştiri metoduyla çözümlenmiştir. Bu çalışma, filmin hikayesinde karakterlerin bireyleşme sürecindeki rollerini ve karakteristik yazgı değişimlerini, metoda temel teşkil eden; kolektif bilinç dışına ait olan ve eserlerde geçmişten günümüze tekrarlanan arketiplerin bize derinden seslenen ruhsal davranış biçimleri olduğu tezi üzerinden ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bunun için ilk bölümde bireyleşme sürecinin felsefik ve psikolojik kuramsal kısmı verilecek, ikinci bölümde ise bireyleşme arketiplerinin görünüşleri ve bireyleşme sürecindeki rolleri filmin anlattığı ile birlikte ele alınacaktır.

## Bütünleşme Arzusu ve Bütünlük Arayışı: Bireyleşme Süreci

Platon'un *Sempozyum* adlı yapıtında, insan, sürekli olarak tamamlanma ve bütünlük arayışı içinde, yarım bir varlık olarak tanımlanır. Aristo'ya göre, bütünleşmeye duyulan arzu ve bütünlük arayışına verilen isim, 'aşk'tır (Storr, 2011: 221, 222). Filozofların bu düşünceleri, insanın aslında en değerli nihai amacının tarihsel ya da dünyevi değil; tarih öncesi, sonsuzlukla ilintili ama bilinç tarafından kavranması belki de mümkün olmayan ezeli durumuna atıf yapmaktadır. Kolbe'ye göre, her ne kadar Aristoteles'ten Spinoza'ya birçok filozof, Platon'un işaret ettiği benzer tarzda bütünleşme kavramını çağrıştıracak bazı prensipler üzerinde durmuşlarsa da, kavramı insanların yanı sıra tüm canlılarda temelde biyolojik bir prensip kimliğiyle ele alan ve psikoloji bilimine 'bireyleşme süreci' olarak aktaran Jung olmuştur (Aktaran: Bahadır, 2010: 158).

*Yeryüzünde en büyük mutluluk  
Kişiliğin sevinci olacaktır!*

Jung'a göre, sık sık alıntılanan Goethe'nin bu dizesi, tüm insanlığın en son amacının, en güçlü isteğinin, kişilik adı verilen yaşamın tamlığını geliştirme görüşünü dile getirir. Kişilik, canlı varlıkların doğuştan gelen özelliklerinin en üst düzeyde gerçekleşmesi, bireyi kuran her şeyi kesin bir onama; varoluşun evrensel koşullarına en başarılı uyum sağlamadır. Çünkü, 'büyüme' psikenin nesnel bir etkinliğidir; psike, bilinçli istençten bağımsız olarak, iç ses aracılığı ile bilinçli usa seslenmeye çalışmakta ve onu bütünlüğe yöneltmektedir. Diğer taraftan, insanın kişiliğini geliştirmesi, gözde olmadığı gibi toplumun hiç hoşuna gitmeyen bir sapma, dünyadan el çekme kokan bir tuhaftır. (2006a: 165, 166, 169, 172, 179). Jung, kişiliğin daha ileri gelişimini 'bireyleşme süreci' olarak adlandırır. Bu, onun psikolojisinin merkezindeki kavramdır ve psikolojiye başlıca özgün katkısı da budur (Storr, 2006, 184). Jung, bireyleşmeyi bir psikolojik gelişim süreci olarak ele alır ve kişinin, kendini diğer kişilerden farklı kılan özelliklerini keşfederek bir birey olacağını ifade eder. Bireyleşme bir 'kendini tanıma', kendi özelliklerinin bilincine varma ve bunları benimseme, özümseme sürecidir (Tecimer, 2006: 99). Jung'a göre bireyleşme, kişinin psikolojik bakımdan ayrı, bölünmez bir birliğe ya da 'bütün'lüğe dönüştüğü bir süreçtir (2006b: 184).

Kolektif bilinçdışı, varlığını, birbirinden büyük ölçüde farklı halklar ve uygarlıkların mit, simge ve mitolojik figürleri arasındaki çarpıcı benzerliklerde göstermektedir. Jung bu kolektif bilinçdışının içeriklerinin bilince varıldıklarında kendilerini 'arketipler' ya da 'ilkörnekler' olarak adlandırdığı tipik davranış kalıpları, düşünceler ya da imgeler aracılığıyla açığa vurduğunu fark etmiştir (Eliade, 2017: 41). Jung'un Cicero, Plinius, Corpus Hermeticum ve Augustinus gibi klasik kaynaklardan ödünç aldığı belirttiği arketip terimi, mit geleneğiyle birlikte yaygındır ve mitolojik imgelerin anlaşılmasında ve kullanımında anahtar bir rol üstlenir (Campbell, 2017: 353).

Jung, arketip kuramını geliştirme çalışmalarında tarihsel boyuttan önemli katkılar aldığını her fırsatta dile getirir. Bununla, görüntülerin ruhsal anlamını anlayabilmek için mitolojik özdek kullandığını kasteder. Jung'un arketip ilkesi kendisinden önce geliştirilen 'yapılandırma kudreti'nin evrende var olmasıyla ilgili bir çok kuramda görülür. Bu kuramların ilk örneklerinden biri Platon tarafından geliştirilmiştir (Hockley, 2004: 101). Jung'a göre, Platon'un 'idea'sıyla eş anlamlı bir kavram (2015a: 17) olan, bilinçten önce de var olan ve onu biçimlendiren arketipler asıl rollerinde, yani bilinç malzemesinden önceki yapısal biçimlerinde ortaya çıkarlar ve daha çok algılama ve anlama biçimlerini tanımlarlar. Sahip oldukları enerji, belirli davranış ve dürtüleri zorunlu hale getirir. Bu da, belirli koşullarda, sahip çıkıcı ve saplantılı bir güç (numenlik özelliği) kazanmalarına neden olur (Jung, 2016a: 400, 401). Arketipler, içerikleri yani görünümleri bakımından değil, yalnız

biçimleri bakımından belirlenirler. Arketipsel bir imge, ancak bilincine varıldığında, bilinçli deneyin materyali ile doldurulduğunda içeriği bakımından belirlenir. Arketip kendi başına boşdur, saf kalıptır, *a priori* verilen bir anlatım olanağıdır. Anlatımların kendileri kalıtımla aktarılmaz, yalnızca formlar aktarılır, bu bakımdan içgüdülere benzerler, çünkü yalnızca biçimce belirlenmişlerdir (Jung, 2006c: 74). Jung'a göre, arketip, her insanca yaşamın bilinçdışı ön koşuludur. Bu yüzden arketipin yaşamı, açığa vurulması saklı olanı, yani her bireyin bilinçdışı temel yaşamını da açığa vurur. Temelde bütün ruhsal olgular, derinlemesine arketiplerde temellenmiştir. Sıradan insan da bilmeden arketipsel biçimleri yaşar; ve hiç bilmediği mitolojik düşüncelerle bağlantısı insanı derinden etkiler (2006d: 217).

Jung, arketiplerin, zaman ve uzamın dışında, bu gerçeklikte var olan şeyler olduklarını, ama tek tek psikelerde örgütleyici olarak belirdiklerini düşündü. Jung'a göre arketipler, kendilerini düşünce ve imgeleri örgütleme becerileri ile açığa vururlar. Bu da, her zaman, bilinçsiz bir süreçtir ki yaşandıktan sonra kavranır. Diğer taraftan, görüngü dünyasından çıktıkları kesindir ve maddeyi özümseyerek gözle görünür hale gelir ve ruhsal olurlar. (Storr, 2006: 20). Arketip ve simge birbiri ile yakın ilişki durumundadır. Simgeler, arketiplerin dıştan gözlemlenebilen belirtileridir. Jung'a göre simgeler, içgüdüsel enerjiyi manevi ve kültürel değerlere kanalize eden; edebiyat, sanat ve din gibi biyolojik içgüdülerin değişime uğramış anlatımlarıdır (Geçtan, 2014: 184).

Bilinçdışının imgeleri, kişinin kendi iç dünyasından kendine simgesel iletişimi olduğu için büyük sorumluluk gerektirir. Onları anlamayı başaramamak insanı bütünleşmeden yoksun bırakır ve yaşamında acı verici bölünmelere neden olur (Jung, 2016b: 230). Arketipsel imgelerin kendilerine özgü görevleri vardır; genel ve bireyüstü bir çerçeveye, tek ve çözümlenemez görünen bireysel türde bir olgu oluştururlar, bunun sonucu olarak da, bireyin sıkıntısını herkesin sıkıntısı gibi, özel durumları insana özgü genel sorunlar gibi gösterirler. Bundaki belirli kazanç, ayrıcalıklı durumların yarattığı iğneleyici acılar, yalnızlık izlenimleri ortadan kalkar ve birey topluma bağlanmış olur (Henderson, 2016: 270). Arketipler, içerdikleri tek ortak öz içinde dinamik ve biçimsel enerjiler vardır. Gerçekte bu özün içinde -birbiriyle ilişkilendirildiğinde- gerçek arketip özelliklerini tek tek barındıran bireysel arketipler vardır. Jung, bu tek tek arketiplerin kişileştirme eğilimleri olduğunun ayırdına varmıştır (Hockley, 2004: 120, 121). Kişileştirme, daima bilinçdışının özerk bir etkinliği olduğunu gösterir. Eğer kişisel bir şekil beliriyorsa bilinçdışının harekete geçtiğinden emin olabiliriz (Jung, 2015b: 149).

Jung'a göre, insanın bütünlüğüne dair arketipler, en önemli arketiplerdir. Jung bütün uygarlıklarda insanın 'Benliği' gerçekleştirmeye çalıştığına inanır (Eliade, 2017: 41). Arketipler, bireyin bilincinden bağımsız olarak davranışları sürekli olarak etkilerler ve yön verirler. Jung'a göre, simgeler; gölge, anima ve animus gibi arketipleri bireyleştirme ve bütünleştirme çabalarıdır (Geçtan, 2014: 184, 185). Tarih ve kültürlere göre değişen arketipsel kalıplar, yine dönemden döneme ve kültürden kültüre ayrı ayrı biçimlerde anlatım bulur. Bu anlatım için bir arketip izleği seçip çevresindeki çeşitli görüntülerin nasıl yer aldığını incelemek ve oluşumlarını açıklamak üzere çözümlemeleri yapılmalıdır. Çözümlemede birbiriyle ilişki içinde olan arketipler, mit ve simgeler, filmlerin gizli mitsel ve ruhsalimsel izleklerinin ortaya çıkarılmasını sağlayabilecektir (Hockley, 2004: 97, 120).

### **Tender Mercies Filminde Bireyleşme**

Filmin açılış sahnesinde, bir motel odasını paylaşan iki arkadaşın pencereden yansıyan silüetlerini görürüz, içki yüzünden dışarıya taşan tartışmaları duyulmaktadır. Bu tartışma sonrasında Mac Sledge (Robert Duvall), arkadaşı tarafından motelin borcunu ödemediği terkedilir. Eski bir country şarkıcısı, ailesini ve kariyerini alkol yüzünden kaybetmiş, beş



parasız Mac'i yaşama bağlayan ne bir bağ ne de geleceğe dair bir inancı vardır. Yol kenarında ıssız bir yerde tek başına küçük Maripasa moteli ve akaryakıt istasyonunun işletmecisi Rosa Lee'den (Tess Harper) borcu karşılığında çalışmak ister. Bu isteği kabul eden Rosa Lee, kocasını Vietnam savaşında kaybetmiş, 11 yaşındaki oğlu Sonny (Allen Hubbard) ile yaşayan genç bir kadındır. İkili arasındaki ilişki bir süre sonra evlilikle sonuçlanır. Mac'ın hayatı bir düzene girer ve Rosa'yla ilişkilerindeki sevgi ve tinsellik, onun zamanla önemli bir dönüşüm geçirmesini sağlar. Alkolü bırakan ve yıllar önce ünlü olduğu zamanlardaki gibi müzik yapmaya başlayan Mac, bireyleşme sürecinde geçmişindeki sorunlarla yüzleşir ve kızı Sue Ann'in (Ellen Barkin) trajik ölümüyle önemli bir testten geçer.

1984 yılında en iyi özgün senaryo ve en iyi erkek oyuncu Oscar ödülleri alan *Tender Mercies* filminde, Mac ve Rosa Lee, klişe bir romantik aşk filmindeki karakterlerden oldukça farklı, arketipsel karakterlerdir. Filmde Mac'ın Rosa Lee'ye kur yaptığını görmeyiz, onları koroda şarkı söyledikleri kilisede iki kez görmemize rağmen düğün sahneleri yoktur. Genelde az ve saygılı bir mesafede konuşurlar. Filmde bir arada geçirilen sessizlikler sevgi ve şefkat doludur. Senarist Horton Foote ve yönetmen Bruce Beresford, izleyiciye sadece bilmeleri gerekenleri verirler (Ebert, 2009). Filmin odaklandığı konuyla ilgisi olmayan, dikkatleri konunun dışına çeken hiçbir şey yoktur.

Filmde Mac'i ilk olarak motel odasında karanlık bir ortamda görürüz. Oda dağınık ve içki kutuları etrafa dağılmış durumdadır (Görsel 1). Filmde, Mac'ın karakter eğrisi, yaşamın anlamsızlığı ya da amaçsızlığının kötü yönde etkilemesinden, anlamlı ve yaşamaya değer bir hayata doğru gelişir. Filmin kapanış sahnesinde ise Mac'i dışarıda güneşli güzel bir günde üvey oğlu Soony ile oynarken görürüz (Görsel 2).



Görsel 1: Filmin açılış sahnesinde Mac



Görsel 2: Filmin kapanış sahnesinde Mac

Bu iki sahne arasındaki zıtlık, Mac'ın yaşadığı bireyleşme ya da dönüşüm hikayesinin sinematografik olarak vurgulanması olarak okuyabiliriz. Bu bağlamda, *Tender Mercies*, filmin bütünselliği de dikkate alındığında, karanlığın gücünü yenen değerlerle gerçekleştirilen simgesel bir 'yeniden doğuş' hikayesini konu edinir.

Mac, hayatının ikinci yarısında, yaşamın anlamsızlığı içinde boğulan, alkole sığınarak dış dünyanın gerçekliğinden kopmuş ve geleceğe dair umutsuz bir karakterdir. Jung'a göre, bir erkeğin 'persona'sının yani dış tutumun baskın nitelikleri genellikle mantık ve nesnellik iken ruhta, iç tutumda ise duygulu olmasıdır. Bu durum, erkeğin toptan yılgınlığa eğilimli olmasına, alkolizm veya başka kusurlar kılığında bilinçdışından gelen güdülere kurban gidebilmesinin de temelidir (2006e: 88). Filmin başında Mac'ın bu şekilde tasvir edilmesi, izleyiciye herhangi bir neden sunmayı ya da açıklama yapmayı gerektirmeyen herhangi bir insanın yaşamında olabilecek arketipsel bir durumdur. Çünkü, Jung'a göre, bireyin yazgısı genellikle bilinçdışı etkenlere bağlıdır (2006b: 190). Yaşamımızda yazgımızı değiştirebilen

bazı önemli değişim ya da krizlerin gerçekte çok uzun bir bilinçdışı geçmişi vardır. Çünkü bilinçli düşüncelerimiz gelecekle ve gelecek olasılıklarıyla nasıl meşgul oluyorsa, bilinçdışımız da meşgul olur, hatta bazen krize yol açan durumları ustalıkla hazırlar. Aslında onlara doğru adım adım yaklaşırız ama fark edemeyebiliriz. Bilinçdışımızın zaten bilmekte olduğu bu tür şeylerden haberi olmayan bilincimizdir (Jung, 2016b: 47, 73).

Filmde, arkadaşı tarafından terk edilen Mac'in motel için ödeme yapacak parası yoktur. Bu durum onun borcunun karşılığı olarak bu motelde çalışmasını zorunlu hale getirir. Ancak bu zorunluluk, aynı zamanda, Mac için hem bir yalıtım hem de onu kendi yolunda yürümeye zorlama anlamına gelir. Jung'a göre, doğayı hareket ettiren tek şey olan nedensel zorunluluk, insan doğası için de geçerlidir. Kişilik gelişimi, iç ya da dış uğursuzlukların, kazaların devindirici gücüne gerek duyar. "Çok kişi çağrılır ama az kişi seçilir" (2006a: 170) sözü, filmin bütünselliği dikkate alındığında, Mac için uygundur. Diğer bir deyişle, Mac'in içinde bulunduğu bu zorunluluk, mitsel olarak onun 'yeniden doğuş'unu ya da bireyleşmesini sağlayacaktır.

Bireyleşmenin ilk aşaması ve ödülü, bireyin ayrılaşmamış bilinçsiz kalabalıktan ayrılmasıdır. Bu yalıtım demektir. Ruhsal bir zorunluluk olarak iç sese kulak veren birey, ona içinden buyuran yasaya boyun eğmeye kararlı olduğu için, bir anda ayrı tutulur, yalıtılır. Çünkü 'büyüme' psikenin nesnel etkinliğidir (Jung, 2006a: 171, 176). Mac'in bu yalıtımı, çalışmaya başladığı motelin ıssızlığı ile sinematografik olarak vurgulanır (Görsel 3). Bu yalıtılmış mekan, metaforik olarak Mac'i temsil etmekte ve onun iç sesine kulak vereceği yerdir. Diğer bir deyişle, Mac, ruhsal enerjisini dış dünyadan çok kendi psikesinin iç derinliklerini bulgulamaya verebileceği bir yalıtım içindedir.



Görsel 3: Mac'in dış dünyadan yalıtılmış yeni yaşam mekanı

Mac'in yaşadığı bu yalıtım, kendi bilinçli tercihinden çok bireyleşme sürecindeki karakteristik yazgı değişimleri ile ilgili görünmektedir. Mac'in bu yalnızlık deneyimi, belki de kendini bulması için ihtiyaç duyduğu bir yalnızlıktır. Böylece Mac, içsel sesini dinleyerek kişiliğinin ihmal ettiği yönlerinin farkına varması ve benliğini bu farkındalıklarına göre yeniden kurmasına imkan bulabilecektir.

Filmin başında ayna imgesinin yer aldığı planda, ana karakterin bir yüzleşme yaşayacağı ima edilir (Görsel 4). Bu yüzleşme, karakterin henüz bilinç seviyesinde olmayan, bilinçdışında yitik durumda bulunan değerleriyle ilgili olabilir.



Görsel 4: Mac Sledge ve ayna

Jung'a göre, bu değerlerin yer aldığı bilinçdışı, potansiyel bir gerçekliktir. Gelecekteki düşüncemiz, yapacağımız iş ve yazgımız bugünümüzün bilinçdışında yatar. Bilinçdışı görüngüler kendilerini bireyin davranışlarında belli ederler. Dikkatli bir gözlemci onları kolayca görebilir (2006b: 184, 187). Mac'in gitarıyla söylediği şarkı sözleri, onun bilinçdışının yansımalarıdır. Şarkı sözlerinde özellikle 'sevgi' teması dikkatimizi çeker. (Görsel 5).



Görsel 5: Mac'in şarkılarındaki düşlemleri bilinçdışını yansıtır

Sevgi, Mac'in yitik durumdaki değerlerinin başında gelmekte ve hayata tutunmasındaki en temel ihtiyacı ifade etmektedir.

### ***Tender Mercies Filminde Bireyleşme Arketipleri***

Mac Sledge: *Meteliksizim, fakat borcuma karşılık çalışmaktan memnun olurum.*

Rosa Lee: *Tamam, fakat burada çalıştığın sürece içmek yok.*

Mac Sledge: *Peki bayan.*

Rosa Lee: *Aç mısın?*

Mac Sledge: *Bir şeyler yiyebilirim (Tender Mercies, 1983)*

Rosa Lee'nin, Mac'e yemek ikram etmek istemesi sembolik olarak önemlidir. Yemek, Mac'in ruh durumunun açıklığını simgeler. Mac, bireyleşme sürecinde başarılı olmak için beslenmek zorundadır. Ruhun beslenmesi, insanın maddi beslenmesiyle koşuttur ve sık rastlanan kolektif bir mite dayanır. Yunanlıların yıllık törenlerinde, yeraltından eski yaşadıkları yere dönen ruhlara yemek verilir. Mitolojide insanı besleyen şey simgeseldir. Yemek yeme anı, değişimin başladığı andır (Hockley, 2004: 258, 259). Filmde mutfağın sıkça kullanımı ve yeme içme sahneleri simgesel olarak bu ruhsal beslenmeyi vurgular.

Jung'a göre, kişisel bilinçdışı bireyin yaşam süresince edinilir, oysa kolektif bilinçdışının içerikleri, değişmez biçimde, daha baştan vardır. Görgül açıdan en açık betimlenen arketipler, en sık rastlanan, egoyu en çok altüst eden; gölge, anima ve animustur. Bunların yüzeyde, en ulaşılabilir ve en deneyimlenebilir olanları, doğaları büyük ölçüde kişisel bilinçdışının içeriğinden türetilbilir olması nedeniyle persona ve gölgedir (2006f: 79). Bireysel arketiplerin sınıflandırılmasında ilk karşılaşılan arketip, 'persona'dır.

### *Persona*

Maske anlamındaki persona'yı, dış kişilik tutumu olarak adlandıran Jung'a göre, dünya, insanları belirli bir davranışa zorlar ve insanlar bu beklentileri yerine getirmek için çaba harcarlar. Bireyleşmenin daha ilk basamağında tehlikeli olan, kişinin 'persona'sıyla özdeşleşmesidir. Bu durumda en basit iş bile doğallıkla yapılamaz (2015a: 55). Filmde persona arketipi, bireyleşme sürecindeki olumlu ve olumsuz yönleriyle, Mac ve eski karısı Dixie üzerinden ele alınmaya uygundur. Borcuna karşılık olarak motelde çalışmaya başlayan Mac, tamirat işlerini (Görsel 6) ve etraftaki çöp toplama işlerini doğallıkla yapar. Mac, yeni 'persona' rolünün bilincinde ve bu rolünü benimsemiş durumdadır.



Görsel 6: Mac tamirat işlerini doğallıkla yapar

Mac, bu yeni persona rolüyle 'amor fati'sine (kader sevgisi) sahip bir kişilik sergiler. Çünkü, bir röportaj için gelen birisinin "Siz şarkıcı Mac Sledge misiniz?" sorusuna "Eskiden şarkıcıydım. Ben Mac Sledge'im" şeklinde verdiği cevap Mac'in eski şarkıcı rolüyle herhangi bir özdeşleşme içinde olmadığını gösterir. Nitekim Rosa Lee'nin Mac'in eskiden ünlü bir şarkıcı olduğunu kendisinden değil de hayranlarından öğrenmesi bu özdeşleşmemeyi doğrular. Bu özdeşleşmeme ve yeni yaşamı kabullenme durumu, Mac'in 'persona'sını geliştirmesini ve bireyleşme sürecinde ilk aşamayı geçmesini sağlar.

Mac'in bireyleşme sürecinde ilk sorunu çok zorlanmadan aşıyor olması, onun ruh durumunun derinliklerine inebilme potansiyelini gösterir. Bu durum, Mac'in 'persona'dan sonraki bireyleşme aşamalarını da aşabileceğinin habercisidir. Bu 'aşma' durumu, Mac için bilincin yeni bir düzeyidir. Mac, şayet yaşadığı çatışmaların ve olumsuz duyguların etkisini duysa ve bunların acısını çekse de artık bunlardan sıyrılacak daha yüksek bir bilinç geliştirmektedir. Bu bilinç, Mac'i etki ile özdeşleşmekten alıkoyan ve etkiye artık bir nesne olarak bakmasını sağlayan bir bilinçtir. Bu anlamda, Mac, "acı çektiğimi biliyorum" diyebilecek bir aşamaya geçmektedir. Mac'in içinde bulunduğu bu yeni bilinç düzeyinin bir faydası da, alkolle olan ilişkisinde görülmektedir. İlk zamanlarda Rosa Lee'den gizli içtiğini itiraf eden Mac, alkolün kontrolü altından çıkabilmekte ve eskisi gibi sıkıştırılmamaktadır.

Personası, bireyleşmesinin önünde engel olan ve onu aşmayı önemsemeyen insanlar kaba, huzursuzluk yaratan ve dünyadaki yerini bulmada zorluk çeken eğilimler sergilerler (Fordham, 1997: 60). Filmde, eski eşi Dixie'ye yazdığı şarkı sözlerini vermek ve kızını görmek için giden Mac, geçmiş yıllardaki öfke ve şiddet eğilimlerinin bıraktığı izler nedeniyle Dixie'nin tepkisel davranışları ile karşılaşır (Görsel 7). Diğer taraftan Dixie, kavga çıkarmaya çalışır; kendisinin başarılı olduğunu ve bu yüzden Mac'in kendisini kıskandığını söyleyerek gölge yansıtmasını ona yönelir. Dixie, kör bir düşüncesizlik içinde olduğunun farkında olmayan, persona aşamasında takılı kalmış bir kişiliktir. Dışarıdaki bu hoşgörüsüz ve yaklaşılmaz tutumu onun içerideki güçsüzlüğüne işaret etmektedir. Dixie'nin sergilediği ve Mac açısından katlanılması zor hoşgörüsüzlük ve kabalık, onun nevrotik güçlükler içinde olduğunu da gösterir.



Görsel 7: Mac'ın eski eşi Dixie

Dixie'nin bu tutumu, kişinin yanlış bir değer dizgesi benimsemesi, sorumluluktan kaçması ya da entelektüel bir kibir nedeniyle kendi doğru yolundan sapmasına bir örnektir. Bu durumda nevrozlar, düşler ve bilinçdışının öteki belirmeleri bireyin kendine uygun yoldan saptığını gösteren uyarıcılardır. Öyleyse her bireyde bölünmenin yerine tutarlılığın geçmesini; karşıtlıkların dengelenmesini; bilincin bilinçdışı ile ilişki kurmasını sağlayan, birlik oluşturma yönünde bir uğraş vardır. Jung'a göre, bütünlük ve olgunluk kişiliği göstermektedir. O, kişiliği verili bir şey saymaz; ona göre kişilik, özellikle yaşamın ikinci yarısında çok büyük önem taşıyan bir başarıdır (Storr, 2006: 13, 14). Filmde, tek yanlı ve basmakalıp bir kişiliğe sahip olan Dixie, kendi gerçekliği ile ilgili bir anlayış geliştirmekten uzaktır. Bu durumu, onun, kızları Sue Ann'in ölümüyle altından kalkamayacağı bir çöküş yaşamasına neden olacaktır.

### *Gölge (Shadow)*

Bireyleşme süreci, çaba gerektiren ve tehlikelerle dolu içsel bir yolculuğa benzetilebilir. Bazen fasit bir daire içinde defalarca dönüp durulabilir. Yolculuğa çıkan kişinin önce kendi kişisel bilinçdışında bulunan 'persona', sonrasında 'gölge'siyle tanışması gerekir. Gölge, kişiliğin olumsuz yanları, yeterince gelişmemiş işlevleri, kişisel bilinçdışı içerikleri ve hoş olamayan niteliklerin toplamıdır. İnsan geçmişini bir gölge gibi sürekli yanında taşır. Bu ilkel aşağı insanı da taşıdığı anlamına gelir. Böyle bir yükten ancak ciddi bir çaba ile kurtulmak mümkün olabilir (Jung, 2006d: 77). Bu çaba, ürkütücü ve güçlü yönü olan gölge ile uzlaşma ve onunla birlikte yaşamayı öğrenmeyi gerektirir. Çünkü bütünleşme, karşıtlıkların uyumu ile sağlanabilir. Ancak bu süreçte birçok tehlikeler vardır (Fordham, 1997: 101, 102).

Mac'in anlamsız bir hayat içinde geleceğe dair bir inancının olmaması, eski eşi ve kızıyla yolunda gitmeyen bir ilişkiye bağlı çözüme kavuşmamış çatışmaları ile alkol

bağımlılığı onun gölge kısımlarıdır. Mac, kızının kendisini görmeye geldiğinde, “Annem bir keresinde onu öldürmeye çalıştığını söylüyor.”, dediğinde “Yaptım. Bir şekilde beni çıldırttı. Sarhoştum, hatırlamıyorum.”, der. Mac’ın bir duygunun etkisinde yaşamış olduğu böylesi bir öfke nöbetinde kabullenmediği bu yabancı kişilik, aslında onun gölge tarafıdır. Jung’a göre, gölgeyi tümüyle bastırmaya çalışmak kadar, onu yadsımak da yararsızdır. Kişi, bu karanlık yüzüyle bir arada yaşamının kendine göre bir yolunu bulmak zorundadır (Fordham, 1997: 63). Gölgenin bilincine varmak, kişiliğin karanlık yönlerinin var olduğunu, bunların gerçek olduğunu belirlemeyi içerir ki bu da kendini bilmenin özündeki bir koşuldur ve normalde bu belirleme önemli bir dirençle karşılaşır. (Jung, 2006f: 79). Mac de, kabullenmek yerine bu direnci gösterir. Bu anlamda Mac’ın ‘kendini bilme’si, uzun bir döneme yayılan özenli bir çalışma yapmasını gerektirecektir.

Gölge tarafımız, ilkel, denetimsiz ve hayvansal yanımızın ortaya çıkmasıdır. Mac’ın bir barda tartıştığı ve trafikte kaza atlattığı sahneler, kızıyla ilgili çözüme kavuşmamış sorunların bilinçdışında baskılanmasıyla gelişen öfkenin dışavurumu olarak okunabilir. Bu sahnelerde Mac, bir öfke duygusu ve alışkanlığı ya da öfke duygusu tarafından ele geçirilmiş durumdadır. Duygu patlaması, Jung’a göre, bireyin bir etkinliği değil, onun maruz kaldığı bir şeydir. Duyguların açığa vurulması, genellikle uyum sağlamanın en zayıf olduğu yerde açığa çıkar. Bir ölçüde kişiliğin daha alt düzeyinin varlığını da ortaya çıkarır (2006f: 79). Mac’ın duygularını denetleyemediği bu düşük düzey de onun kişiliğinin gölge tarafıdır. Mac, eve döndüğünde Rosa Lee’ye içkiyi aldığını ama içmeyi döktüğünü söyler. Bu durum Mac’ın bilinçli bir kişilik, içgörü ve iyiyi istemenin yardımıyla, gölgeyi bir ölçüde özümseyebildiğini (Jung, 2006f: 79) göstermektedir. Mac, böylece, denetim sağlayan kişiliğini alkolizmin şiddetinden korumayı başardığı gibi, alkol bağımlılığını yenmede, filmin başına göre, büyük ölçüde bir mesafe almış durumdadır. Diğer taraftan, Mac’ın Dixie için kullandığı “O bir zehirdir” cümlesi, Dixie’ye olan nefretinin boşanma sonrası kızı Sue Ann ile görüşmesine engel olmasından kaynaklandığını anlarız. Mac’ın farkındalığı arttıkça ve gölge yönünü benimsedikçe, alkolün egemenliğinden kurtulmaktadır.

Mac, persona ve gölge’yi bilincine taşıyarak bireyleşmesinde sorun olmaktan çıkardıkça, kolektif bilinçdışı arketipi animayla karşılaşmaya hazır hale gelmektedir. Sessiz, sakin ama güçlü bir karakter olan Rosa Lee, filmin başından bu yana, kendine çekme ve bilinçaltına yönlendirme ile Mac’ın gölge evresinden aşama aşama çıkmasına yardımcı olmuştur. Mac’i bilinçaltına doğru yönlendirmesi, onun kendi yolunu bulması için yeterlidir. Rosa Lee’nin Mac için salt bir düzen ya da aşktan daha fazla bir şeyler sunduğu açıktır; hem şefkatli bir anne, hem de bir sevgilidir. Mac, yaşadığı bireyleşme sürecinde ruhunun derinliklerine indikçe bilinçaltındakiler bilince çıkmaya başlamış ve böylece bilinç zenginleşmekte ve güçlenmektedir.

### *Anima ve Animus*

Gölge, mitolojide anima ile animus ölçüsünde iyi bilinen bir motif olsa da, o, ilkin, her şeyden çok kişisel bilinçdışını temsil eder. Bu yüzden, onun içeriğinin bilincine pek güçlük çekmeden varılabilir. Gölge bu bakımdan anima ile animustan ayrılır. Çünkü gölge, bilince anima ve animusa göre daha yakındır (Jung, 2006f: 81). Bireyleşme yolcusu, kolektif bilinçdışının anima/animus ve Benlik arketipleri ile de karşılaşacak ve bunların ilginç çekimine kapılma tehlikesine karşı mücadele verecektir. Eğer şanslıysa, sonunda ‘ele geçirilmesi güç olan hazine’yi, ‘öz’ü ya da hangi ad ya da simge verilmişse onu bulacaktır. Ancak amaca ulaşacağından kimse emin olamaz. Yol üzerinde birçok tehlikeler olacaktır (Fordham, 1997: 101, 102).

Filmde, Rosa Lee'nin Mac'in bilinçdışı düşlemlerini alabilen bir işlevi vardır. Mac'in bu etkisiyle Rosa Lee'yi harekete geçiren -içsel eril imgesi- animus; onun yakınlaşma, duyumsama ve tutkuya olan özlemini özgür bırakmasını sağlar ve Mac'in teklifini kabul ederek onunla evlenir. Mac, Rosa Lee'le karşılaştıktan sonra değişmeye başlamıştır.

Persona nasıl dış kişilikse, anima da bir içsel kişilik tutumudur (Jung, 2006e: 87). Animanın olumlu yönü, bilinçdışındaki imgeleri bilinçli zihne taşınması (Jung, 2016a: 223), ego ve Benlik arasında aracı olmasıdır. Bir erkeği bilinçdışına yöneltmek, böylece onu bilinçliliğini yükseltmeye ve daha derin bir kişilik kazanmaya zorlamak, animanın görevidir (Von Franz, 2016: 181, 295). Rosa Lee'nin, Mac'i bilinçdışına yöneltmesinde, öncelikle iyi ve usta bir dinleyici olması büyük rol oynar. Bu etkin dinleyiş, Mac'in ruhunda potansiyel olarak var olan düşünce ve değerlerin doğal olarak aktif hale gelmesini sağlar. Bunun yansımalarını yazdığı ve söylediği şarkılarda görürüz. Rosa Lee'nin, gelişmiş bir ruhsallık gerektiren empati yeteneğiyle, Mac'in geçmişindeki ilişkilerinde nelerin yolunda gitmediğini anlamaya yönelik çabası ve küçük dokunuşlarla ona olan desteği, ikili arasında daha canlı ve doyumu yüksek bir ilişkiye zemin hazırlar.

Aşkılık yoluyla kurtuluş, bir tür şefkatle beslenen bırakma ve kefarete yolculuğudur. Bu ruh, inisiyasyonun 'erkek usta'sından daha çok 'kadın ustası' tarafından temsil edilir: Bu Hıristiyan Gnostik öğretilerde Sophia ya da Yunan bilgelik tanrıçası Athena gibi üst düzey bir dişi figür, yani animadır" (Henderson, 2016: 145, 147). Mitolojinin resim dilinde kadın, bilinebilenin bütünü temsil eder. Kahraman ise bilmeye gelen kişidir. Yaşam denen yavaş erginlenmede ilerledikçe, tanrıçanın biçimi onun için bir dizi değişimden geçer; kahramanın kavrayabileceğinden daha çoğunu vaat edebilir. Cezbeder, rehberlik eder ve zincirlerini kırmasını sağlar. Eğer kahraman onun arzusuna uyabilirse, ikisi, bilen ve bilinen, her türlü sınırlamadan kopacaktır. Kadın duyusal maceranın yüce zirvesine götüren rehberdir (Campbell, 2017: 109). Animanın iç dünyaya götüren rehber olması pratikte; erkeğin kendi aramasından gelen duyguları, ruh hallerini, beklenti ve fantezileri dikkate almasıdır; örneğin bunları yazı, resim ve müzik gibi bir biçimde ortaya koyarsa olumlu anima işlevi kendini gösterir. Sonra onun üzerinde sabırla çalışır ve derinlerden gittikçe daha çok bilinçdışı içerik bilince çıkar ve daha önceki içerikle bağlantı kurar. Bilinçdışı üzerinde böyle yeterince bir süre özveriyle çalışılırsa, bireyleşme süreci yavaş yavaş tek gerçeklik haline gelmeye başlar ve bütün yönlerini açarak ortaya koyar (Von Franz, 2016: 182). Filmde, Mac'in olumlu anima figürünü temsil eden Rosa Lee ile karşılaşması, onun kendi içinde kendi kişiliğinin doğması; dönüşüm, özgürleşme ve kurtuluş gibi iyileştirici etkilerle ilgilidir. Anima ile animus, dış dünyadan zamanın yüreğinin alabildiğine yavaş attığı başka bir dünyada yaşarlar (Jung, 2006b: 194).

Jung'a göre, insanın içinde kendi bilmediği zamanlardan sonsuza dek ve kuşakları aşan simgeler, insanlığın ruh durumunun temelidir. Hayatı tümüyle yaşayabilmek, bu simgelerle uyum içinde bulunmakla mümkün olur (Aktaran: Hockley, 2004: 143). Bu simgeler bilinçten ve kişisel bilinçaltından bağımsız olan kolektif bilinçdışı aracılığıyla özgür bırakılırlar. Özgür bırakılan simgeler de ruh durumuna nesnel bir yönlendirme sağlarlar. Bunların bilincine varılmasıyla, simgeler bireyleşme sürecine yardım ederler (Hockley, 2004: 160).

Mac ve Rosa Lee'nin mitolojik düşünce ve simgelerle bağlantıları, filmin hikayesini etkileyici bir evrenselliğe ulaştırarak bu ikiliyi aşar. Bu onların arketipsel kişilikler olduğunu da gösterir. Filmde, Mac'in bireyleşmesi mitsel simgeler üzerinden verilir. Bu simgelerin karakterlerin ruhsal durumlarıyla bağlamsal olarak ele alınmaları, Mac'in bireyleşme sürecindeki tamamlayıcı ve bütünleyici rollerini anlamamızı sağlayacaktır.

*Tender Mercies* filminde simgeler kendini açıklayan diyaloglarla değil, Mac'in düşlemlerini, diğer bir deyişle, iç dünyasını yansıtan yazdığı şarkı sözlerinde vermiştir. Bu yüzden Mac'in söylediği şarkılar hem diğer karakterle olan ilişkisini hem de bireyleşme sürecindeki yaşadığı aşamaları ve ruhsal düzlemleri anlamamıza yardımcı olur. Filmde mitsel izlekleri, simge ve motifleri birbirine bağlayan süreç, Mac'in bireyleşme sürecidir.

### **İsa ve Güvercin Sembolleri**

Babasının kendisini aradığını öğrenen Sue Ann, motele Mac'i görmek için gelir. Sue Ann babasıyla ilgili hatırladığı güzel ve olumlu anılarından bahseder. Birbirlerine olan sevgilerini doğruladıkları konuşmalarının sonunda babasına; *"Sanırım küçükken bana çaldığın bir şarkı vardı. Bir güvercin hakkındaydı. Annem bana söylerken hiç duymadığımı söyledi ama sanırım şöyle bir şeydi; Kar beyazı bir güvercinin kanatlarında Ona bir şey sevgisini gönderdi."* şeklinde küçüklüğü döneminde babasının kendisine söylediği bir şarkıyı sorar fakat Mac sözlerini hatırlamadığını söyler. Fakat kızı evden ayrıldıktan sonra pencereden kızının gidişini izlerken hatırlamadığını söylediği şarkıyı söylemeye başlar: *"İsa o gün nehre gittiğinde / Vaftiz edildi usulünce / Olup bittiğinde Tanrı ruhunu kutsadı / Ona sevgisini gönderdi / Bir güvercinin kanatlarında / Kar beyazı bir güvercinin kanatlarında / Ona saf, temiz sevgisini gönderdi / Göklerden bir işaret / Bir güvercinin kanatlarında..."*

Jung'a göre en önemli arketip, Benlik, yani insanın bütünlüğüne dair arketiptir. Jung bütün uygarlıklarda insanın Benliği gerçekleştirilmeye çalışıldığına inanır ve bu çabayı bireyleşme süreci olarak adlandırır. Batı uygarlığında Benlik simgesi İsa'dır ve benliğin gerçekleştirilmesi 'kurtuluş'u ifade eder (Eliade, 2017: 41). İsa kutsal bir simge olarak; biricik anlamlı yaşamın; birey olarak kendi özel yasasını -kesin koşulsuz biçimde- gerçekleştirilmeye çalışan bir yaşamın psikolojik ilkörneğidir (Jung, 2006a: 177, 178). Kutsal Ruh'u simgeleyen güvercin ise, Nuh ve Gılgamış mitlerinde yeniden yaratılış düşüncesidir. Bu düşünce vaftiz olgusunda da vardır (Hockley, 2004: 147). Bir takım belirsiz bir idea ya da bilinçsiz eğilimler, bilinç düzeyine ulaşmadan çok önce, varlıklarını simgelerle ele verirler. Bunlar genellikle düşlerde görülür ama uyanık olduğumuz zamanki düşlemlerde, simgesel eylemlerde de ortaya çıkarlar. Biz de bilinçdışının çeşitli sezdirme ve benzeşimler aracılığı ile bilince girmeye çalıştığı izlenimini ediniriz (Jung, 2006g: 260). Filmde, İsa ve güvercin sembolleri, Mac'in vaftiz sahnesi için bir ima (foreshadowing), bir ön hazırlık konumundadır. Diğer taraftan, ilk iki eşyle başarısız ve mutsuz evlilikler yapan ve yıllarca alkolik olarak yaşayan Mac'in, ancak üçüncü evliliği ile gelen bireyleşme sürecinde Kutsal Ruh'a ya da Tanrı'nın inayetine açık hale gelebildiğini söyleyebiliriz. Filmde, İsa ve güvercin sembolleri, Mac'in onu gerçek anlamda insan yapacak potansiyel ruh durumunun pek çok yönlerini benimseme gereksinimini temsil eder, diyebiliriz.

### **Vaftiz Sembolü**

Vaftiz, kişinin İsa kimliğiyle 'yeniden doğma'sı için eski yaşantısından arınmasıdır. İsa'nın vaftizinde Kutsal Ruh, güvercin biçiminde ona görünmüştür. İsa sudan çıkar çıkmaz gökler önünde açılmış, İsa Tanrı'nın Ruhunun bir güvercin biçiminde ona doğru geldiğini ve ona ışık tuttuğunu görmüştür (Aktaran, Hockley, 2004: 141). Su ile yapılan ayinsel parlatma ve saflaştırmaların amacı, yaratılışın meydana geldiği zamandışı anın geçici olarak güncelleştirilmesidir; vaftiz, 'yeni insan'ın doğumunun simgesel tekrarıdır. Yazar Jean Chrysostome'a göre vaftiz; ölüm ve mezarı, hayat ve ölümden sonra dirilmeyi temsil eder. Kafamızı tıpkı bir tabuttaymış gibi suya daldırdığımızda, yaşlı adamın bütünüyle gömülmesindeki gibi oluruz; sudan çıktığımızda yeni insan hemen belirir." (Eliade, 2017: 171-173). Bu bağlamda filmde Mac'in vaftiz sahnesi (Görsel 8), mitsel anlamda onun yeniden



doğması için eski ego benliğinin ölmesini vurgular. Mac'in sudan çıkışı, bireyleşme sürecinin ancak eski benliğinden arındıktan sonra başlayabileceğine işaret eder.



Görsel 8: Mac'in vaftizi



Görsel 9: Mac'in vaftizini izleyen Rosa Lee

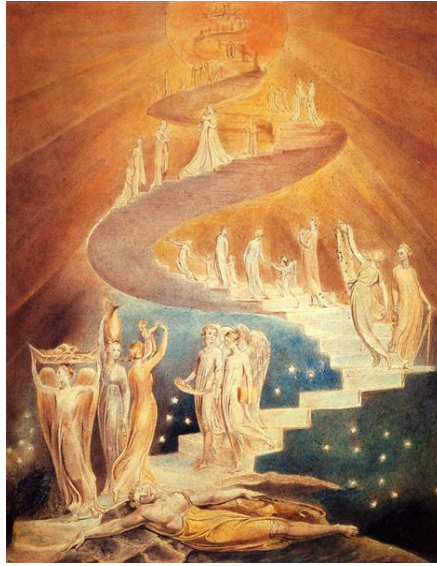
Jung'a göre, bireyleşme, özünde tinsel bir yolculuktur. Bu yolculuğa çıkan kişi, saptanmış bir inanca sahip olmasa bile, dinsel bir arayışın peşindedir (Storr, 2006: 199). Vaftiz sahnelerinde Mac'ten Rosa'ya yapılan yakın plan çekim kesmelerle (Görsel 9), onun bu süreci hazırlayan bir rehber işlevi üstlendiği ve bu sonuçtan da memnun kaldığı vurgulanır.

Vaftiz sonrasında Mac, Rosa ve Soony evlerine dönerken, Mac'in Soony'e "Sence ben farklı görünüyor muyum?" sorusu, Mac'in bilinciyle bilinçdışı arasında yeni bir bireşime ulaştığını, bunu benimsediğini ve böylece duygu olarak sıradan bir varoluştan ontolojik bir varoluşa kopuş hissi içinde olduğu söylenebilir. Mac, tutum ve davranış değişimleri yaşamaktadır. Alkol bağımlılığından kurtulan, yıllardır görmediği kızıyla iletişim kurmaya çalışan ve Rosa'nın vaftiz töreni önerisini kabul eden Mac, anlamlı bir yaşamın parçalarını bir araya getirmektedir. Mac'teki bu değişimin yönü, ego odaklı bir durumdan, bütünleştirici bir etken olarak Rosa Lee'nin rehberliğinde, kendi varoluşunu kurduğu bir düzleme doğrudur. Bu rehberlik, benliğin gelişiminde bütünleştirici etken olarak, mitsel simgeler ya da motiflerle açığa vurulur. Filmde bu mitsel motif 'merdiven'dir.

### ***Merdiven Sembolü***

Bilinç ile bilinçdışının birliği sembollerde tamamlanır. Yeni durumlar ve yeni bilinçli tutumlar bu birlikten doğar. Bir sanatçının ortaya koyduğu yapıtlar, birey olarak iç dünyasının gelişiminin dış dünyada görülen işaretleridir (Jung, 2006b: 195, 196). Filmde country şarkıcısı Mac'in uzun bir aradan sonra ilk kez verdiği konserde büyük ilgi gören şarkılarından birinin sözleri, onun tinsel gelişiminde geldiği düzeyi göstermektedir: *Ve merdiveni sen tutarsan bebeğim / En tepeye kadar giderim / Her şey değişmeye başladı senin dokunuşunla / Dün ve yarın bu kadar anlamlı değildi / Bir adamın olabileceği her şey olacağım.*

Bireyleşme özünde tinsel bir yolculuktur ve yalnızca iç sesinin gücünü bilinçle onaylayan insan, bir kişilik olabilir (Storr, 2006: 14, 15). Filmde verilen bu şarkı sözleri Mac'in bireyleşme sürecindeki aşk ve kurtuluş fikirlerinin simgesel ifadesidir. Mitsel merdiven motifiyle (Görsel 10) anlatılan aşk, yükseliş ve oluş varlık tarzlarının her biri, vaftizle somutlaşan ve ontolojik düzeyde bir kopuş yaşayan Mac'in profan durumunun kalkmasını temsil etmektedir. Mac, aşk aracılığıyla, bilinç ile bilinçdışı arasındaki yeni bir bütünleşmeyle yaşamın anlamını kavramaya, diğer bir ifadeyle, "gerçek olmayandan gerçekliğe" doğru geçmektedir (Eliade, 2016: 56-62).



Görsel 10: *Yakup'un Merdiveni*, William Blake, c.1799 - c.1806

Mac'in şarkısındaki sembolik 'göğe yükselme' durumu, onun bir üst bilince erişimi göstermektedir. Jung, olumlu anima arketipine kişisel niteliklerden tanrısallığa kadar büyük bir genişlik içinde, zengin bir içerik ve fonksiyon yükler (Bahadır, 2010: 175). Mac, sahnede şarkı söylerken kameranın sıkça Rosa Lee'ye yaptığı kesmeler, onun bu ruhsal yükselişteki önemli rolünü vurgulamaktadır. Burada işaret edilen bir husus da; bir değer dönüştürme sürecindeki güçlüğün ancak arketipal bir kadın-erkek ilişkisi yaşayan Rosa Lee ve Mac gibi bireylerin aşabileceğidir. Çünkü, göğe yükselme ve bunun farkedilmesi, dönüştürülen değer için öncesinde önemli bir zorluk ve acı yaşanmasını gerektirir. Filmde, olumlu anima figürü konumundaki Rosa Lee ve olumlu animus figürü Mac, birbirlerinde kendilerinin bir yönü olan ideal adam ve ideal kadınla bir bütünleşme süreci içindedirler. Nitekim, bireyleşmesini sağlamış kişi, kendi özgün kişiliğinin farkında olmasıyla ve bilinçdışını kabullenmesiyle tüm canlılarla, hatta inorganik madde ve evrenle olan kardeşliğini de gerçekleştirmiştir (Fordham, 1997: 99). Filmde, Mac, kutsal figürler ile kendi ruhu arasında bağ kurabilen, kendi bilinçdışında uyuklayan imgeyi görebilen ve bu imgenin bilinçdışına dokunmasıyla harekete geçebilen arketipsel bir karakterdir.

### ***Benlik (the Self)***

Çalışmamızın başında, bireyleşme sürecindeki bir yolcunun amaca ulaşacağından emin olamayacağını çünkü yol üzerinde birçok tehlikelerin bulunduğu bahsetmiştik. Bu yolculukta, Jung'a göre, her ne kadar her şey imajlar biçiminde yani simgesel olarak yaşanmakta ise de, ortada hiç de hayali tehlikeler değil, bir yaşamın yazgısına bağlı gerçek riskler bulunmaktadır (Aktaran: Fordham, 1997: 102). Filmin sonuna doğru, Sue Ann'in trajik ölümü, Mac'in bireyleşmedeki kazanımlarını ciddi bir şekilde tehlikeye atabilecek bir test konumundadır. Senaryo tekniği açısından da, Mac'in anlam arayışının kendi iç dünyasında etkili bir dönüşüm sağlaması, bu dönüşümün karakteri baskı altında bir seçime zorlayan bir olayla testini gerektirir. Senaryo tekniğinde 'zorunlu sahne' ya da 'kriz' olarak ifade edilen bu test aynı zamanda filmin son bölümün zirvesini oluşturur (McKee, 2011: 160).

Kızlarının ölümünde, Mac, tam bir metanet içindeyken yatağa düşen Dixie, uyuşturucu kullanmaya başlamıştır. İkili arasındaki bu zıtlık, aynı zamanda, bütünleşme yolunda bireyleşen bir karakter ile bencilce tutum ve davranışlar geliştiren ego-odaklı

bireysel (Fordham, 1997: 99) karakter arasındaki farklılığı vurgulamaktadır. Bu sahnelerde ikilinin ayrı planlarda verilmesi, sinematografik olarak, hem aralarındaki ilişkinin sorunlu olmasını hem de ontolojik olarak farklı düzlemde olduklarına işaret etmektedir. Dixie, kendisini ziyarete gelen Mac'e, "*Tanrı bunu bana neden yaptı? Onu [Sue Ann] durdurmak için elimden geleni yaptım, yalvardım yakardım. Ona dünyada istediği her şeyi verdim.*", der. Dixie'nin bu sözleri giriş bölümünde bahsettiğimiz *Kral Lear*'deki Gloucester karakterinin ego-merkezli sözleri ile benzerlik göstermektedir. Dixie, Tanrı'yı suçlar ama kendisiyle bir yüzleşme yaşamaktan oldukça uzaktır. Halbuki insanın doğasında ve özellikle yaşamın ikinci yarısında ruhsal dürtüler, 'kendini kanıtlama'dan daha önemlidir (Fordham, 1997: 112, 113). Dixie'nin, şarkıcı personasının çekiciliğine direnememesi ve onunla özdeşleşmesinin tehlikeli olabileceğinden bahsetmiştik. Bu olayda ise, benzer şekilde, Dixie'nin bilinçdışının etkisine karşı da bir direnç geliştiremediğini görmekteyiz. Bu anlamda, kızını görmeye gittiğinde Dixie'nin olumsuz bilinçli tutumları ile karşılaşan Mac, kızlarının ölümü sonrasında onun bilinçdışı tutumu ile karşılaşmıştır.

Dixie'nin farkında olmadan kimi zaman bilinçli, kimi zamansa bilinçdışı tutumlarını öne çıkardığı bu tutumlar, Jung'a göre, nevrotilerdeki kişiliğin çözülmesi ile ilgilidir ve insanın yargısını bulandırır. Bu tip kişiliklerle yaşamı aşırı derecede güçleştiren de budur (2006: 129). Dixie, dışarıya karşı güçlü bir rol oynarken, içeride bilinçdışından gelen etkiye karşı bir zayıflık geliştirmiş, böylece, yazgının sert bir vuruşu olan kızının trajik ölümüyle tamamen etkiye açık bir bilinçdışı tutum sergilemiştir.

Mac'in, Dixie'nin tersine, bu çok zor anda sağduyusunu ve kontrolünü yitirmemesi, alkole yönelmemesini de sağlamıştır. Hayatın bu sert darbesinden sakin bir ruh ile çıkabilmesi, onun stabil ve geri dönüşü olmayan bir kişilik kazandığını gösterir. Filmde, Mac, ancak üçüncü evliliğinde Rosa Lee'nin derin ve iyileştirici sevgisi ile kendi potansiyelinin peşinde ve aradıklarını kendi ruhsalığında bulan bir birey haline gelebilmiştir. İzleyici de bu kriz sahnesinden sonra Mac'in geri dönüşsüz bir dönüşüm yaşadığına tamamen ikna olur. Bu noktada şu soru aklımıza gelir: Mac'in bireyleşme süreci tamamlanmış, diğer bir deyişle, Mac 'olmuş' mudur?

Yaşamda başarabileceğimiz her şey, önce duygular ve imgeler olarak ortaya çıksalar da, asıl şey onların içeriğinde saklıdır. Her bir imge, kişinin kendi ruhsalığında anlamlandırılmayı ve onu gerçek yaşama geçirmeyi gerektirir. İmgelerin dünyasına girebilmeyi ahlaksal bir zorunluluğa dönüştürmek gereklidir. Bunu yapmamak, güç prensibine yem olmak demektir. Bilinçdışının imgeleri, bir insana büyük sorumluluklar yükler. Onları anlamayı başaramamak ya da ahlaksal sorumluluktan kaçmak, insanı bütünleşmeden yoksun bırakır ve yaşamında acı verici bölümlere yol açar (Jung, 2016a: 230).

Filmin sonunda, bahçede çalışan Mac'in yanına gelen Rosa Lee ile diyalogunda onu bir sorgulama içinde görürüz; "*Dün gece onun (Sue Ann) neden öldüğünü benim yaşadığımı öğrenmek için dua ettim ama dualarıma cevap alamadım. Hala neden onun ölüp benim yaşadığını bilmiyorum. Hiçbir şeyin cevabını bilmiyorum. (...) Neden Texas'ın bu tarafına sarhoş bir şekilde geldiğimi, senin beni yanına alıp bana acıdığını, yardım edip beni adam ettiğini ve benimle evlendiğini bilmiyorum. Neden, bu neden, bir nedeni var mı? Sonny'nin babası bir savaşta, kızım bir otomobil kazasında öldü, neden? Anlıyorsun ya, mutluluğa güvenmiyorum. Asla güvenmedim, asla da güvenmeyeceğim.*" Mac, bu düşünceleriyle Tanrı'ya bir kişilik yükleyerek 'yüz yüze' gelmeyi somutlaştırır. Nefret ve sevgi, korku ve saygı yüz yüze gelmede rol alır. Bu durumda bireyin bütünlüğü zorlanmaya başlar ve tüm gerçeğiyle bir karmaşanın içinde yer alır. İşte ancak bu olursa, kişi bütünleşebilir ve 'Tanrı doğabilir' yani insanlık gerçeğine girebilir ve insanlarla

'insan' olarak ilişkiye geçebilir. Bu 'yeniden doğuş', içsel bağlamda egonun yerini Tanrı'nın almasını sağlar, dışsal bağlamda da Tanrı insan olur (Jung, 2016a: 390). Rosa Lee, Mac'i ilgiyle dinler, düşüncelerin akışını engellemez, bir şey de söylemez. Doğru ya da yanlış olsa da düşüncelerin varoluşu öznel değerlendirmelerden daha önemlidir (Jung, 2016a: 347). Mac'in buradaki sorunu, kişinin kendi kaderini onaylayabilmesiyle ilgili görünmektedir ancak henüz bunun önemini anlayabilmiş değildir. Mac örneğinde olduğu gibi tüm yakıcı sorular ve sorgulamalar günlük yaşantıyla ilgili değil, insanüstü her şeyi içeren Tanrı'nın dünyasıyla ilgilidir. İnsanın anlaşılabilir olaylarla karşılaştığında yıkılmayan ve gerçeklere dayanabilen bir ego oluşturabilmesi, kendi yazgısını onaylayabilmesine bağlıdır. Böyle bir durumda, yenilgi aynı zamanda zafer olur. İnsanın yaşadığı süreç, yaşamın ve zamanın akıntısına kapılmadığı için ne içsel ne de dışsal bir zarar görür (Jung, 2016a: 99, 346). Mac'i dinleyen Rosa Lee, hiçbir şey söylemeden sessiz ve sakin şekilde ayrılır.

Rosa Lee'nin bu sözlerden sonra Mac'in yanından sessizce ayrılışı dikkat çekicidir. Çünkü çift arasındaki en belirgin fark; her insanın ruhunda bulunan Tanrısal-imgenin Rosa Lee için ruhunun en derin mülkü konumundayken, Mac için bu imgenin dışarıda olması, diğer bir deyişle, Tanrı'yı kendi ruhunda yaşamamasıdır, diyebiliriz. Nitekim Tanrı imgesinin arketipini ya da onun ışıklarını ve etkilerini bilinçli usa aktarmanın her türlü yetişkin eğitiminin ilk ödevi sayan Jung'a göre, bireyin mutlu ve sağlıklı olabilmesi, kendi egosundan daha yüksek bir iradeye güvenmesini ve güvenle bağlanmasını gerektirir (2006h: 229).

Filmin ismi, *Tender Mercies*, Rosa Lee'nin gündelik hayatının içine işlemiş bir dinsel adanışını ifade eden; "*Her gece dua ederken ve Tanrı'ya bana bahsettikleri [tender mercies] için şükrederken sen [Mac] ve Sonny listenin başındasınız.*" cümlesinde geçmektedir. 'Tender Mercies' iyilik, ihsan, lütuf ve inayet anlamlarını içerir. Tanrı'nın inayetine de ancak O'nun iradesini tümüyle yerine getirenler sahip olabilir. Tanrı'nın iradesi konusu gerçekten anlaşılabilir, hiç beklenmedik bir zamanda insanı şaşkına çeviren ya da bazen ürkütücü gücünü gösteren Tanrı'dan -sadece korktuğumuz için olsa bile- yaşanan sorunu kutsal bir huşu içinde değerlendiririz. Kuşkusuz ego anlamında 'ben' ve onun iradesi yaşamda çok büyük rol oynar ama 'ben'in iradesinde büyük oranda, farkında olunmayan arketipsel işlevlerin bağımsız ve doğüstü müdahaleleri rol oynar.

Jung'a göre, bilinçdışının bulgulanması, bilinçli usu belli bir arketipi deneyimlemeye götürür. Bu olduğunda birey, insan doğasının derin karşıtlıkları ile yüz yüze gelir. Karşıtların deneyimi olmadan bütünlüğün deneyimi yoktur. Diğer taraftan, yaşamın tamlığının kavrandığı yere ancak paradokslar yaklaşır. Hiçbir belirsizlik, hiçbir çelişki tek boyutlu değildir, kavranamayanı dile getirmeye uygun olmaları bundandır. Paradoksların iç yüzünü anlamadığımız için onların usdışılığına kızıyoruz. Bu yola sıkışan biri tinsel yitiğinin boyutunu kestiremez (2006h: 232, 235, 236). Bu bağlamda, Rosa Lee'nin tinsel gücü Mac'e göre, bu paradoksları taşıyacak ölçüde daha güçlüdür. Mac'in tinsel zayıflığı, paradoksların kendisi için tehlikeli olmasına açık olabilecek bir durum oluşturmakta iken; bu paradokslar, Rosa Lee'ye üst düzeyde dinsel bir kesinlik ve mutlu bir evlilikteki gibi ruhsal açıdan bir doluluk sağlamış görünmektedir.

Mac'in bireyleşme sürecini tamamlaması için, kendini, kendine yeten bir varlık özelliğiyle görmesinden vazgeçerek Benliğini (the Self) yaratması gerekmektedir. Diğer bir ifadeyle, 'yaşam ve ruh' olmak durumundadır. Bunun için Benliğiyle ilişki kurup üstün bir deneyime girmek zorundadır. Çünkü, bireyleşmenin son aşamasında, kişiliğin ego-merkezli olmaktan kurtulup ruhsal bir merkez kazanıldığı 'Benlik' düzeyi, tam anlamıyla ve tümüyle insan olmak anlamına gelmektedir (Aktaran: Hockley, 2004: 292). Ruhsal gelişimin amacı olan 'Benlik', biçimlendirme, değiştirme ve ölümsüz zihnin sonsuza dek sürecek yeniden

yaratılışı anlamına gelir. İnsanın, her şey yolunda gittiği sürece uyum içinde olan ama kendini aldatmaya hiç dayanamayan Benliği, kişiliğinin de bütünlüğüdür. Bilinçdışı bütünlük, tüm fiziksel ve ruhsal olayların arkasındaki gerçektir. Bu öge, tam bir gerçekleşmeyi sağlamaya çalışır ve bu gerçek, insanın tümüyle bilinçli olabilmesidir. Bu sürecin özü insanın kendini tanıyabilmesidir. Doğu felsefesi Benliği kutsal varsayar; eski Hristiyanlığa göre de kendini tanıma, Tanrı'yı tanımaya giden yoldur (Jung, 2016b: 234, 235, 375). Diğer taraftan, *Tender Mercies* filminin sonunda, bireyleşme sürecinde belli bir düzeye ulaşan ve daha anlamı bir hayat yaşamaya başlayan Mac'in yaşadığı bu sorgulama, her insanın hayatında karşılaşılabileceği arketipsel bir sorgulamadır. Bu bağlamda, film, bittiğinde izleyiciyi hem bir belirsizlik içinde bırakır hem de kendi varoluşu üzerine düşünmeye sevkeder.

### Sonuç

Jung'un, kolektif bilinçdışı içerikleri oluşturan ilkörnekler ya da arketip olarak adlandırdığı kavramla, Platon'un evrensel ve ilksel formları ifade eden 'İdea' kavramı arasında büyük benzerlikler bulunmaktadır. Ancak Jung'a göre, geliştirdiği arketip kavramı, yüce tamlık örnekleri olarak sunulan 'İdea'lardan, dinamik davranışları belirleme ve ortaya çıkarma özellikleri ile aydınlık ve karanlık yönlere sahip çift kutupluluklarından dolayı farklılaşırlar. Bilincin öncesine ait olan arketipler, her insanda bir kalıp olarak ruhtan kaynaklanan bir sonsuz hazır oluşu ifade ederler. Bu yönüyle de 'apriori' bir yapıya sahiptirler. Arketiplerin sadece bir kısmı, insan kişiliğiyle doğrudan ilgilidir. Jung, kişiliğin daha ileri gelişimini 'bireyleşme süreci' olarak adlandırır. Bu, onun kuramının merkezindeki kavram durumundadır. *Persona, gölge, anima, animus* ve *Benlik*, Jungien kuramda bireyleşme arketipleri olarak ifade edilirler.

Varoluşun evrensel koşullarına en başarılı uyum sağlama, bireyin doğuştan getirdiği potansiyelinin en üst düzeyde açığa çıkması ile ilgilidir. Bu anlamda insanın ruh durumu, kendini gerçekleştirme ve kendini bilme gereksinimindedir. Bir yetişkin, bütünlük duygusuna, bilinçdışı ruhsal içerikleriyle birleşen bilinci sayesinde ulaşır. Bu birlikten doğan aşkın işlevle bireysel benliğin potansiyeli tam olarak gelişir ve insan en yüksek amacına erişir.

Bireyleşme arketiplerinin görülebildiği *Tender Mercies* filminde, Mac Sledge ve Rosa Lee karakterleri arasındaki etkileşimdeki karakteristik özellikler, mitsel motif ve simgelerle birlikte arketipsel bir nitelik sergilemektedir. Filmde, arketipsel kalıpların özellikle ana karakter Mac'in bilinçdışı görüngülerini oluşturan müzikle açığa vurulduğunu görürüz. Burada açığa vurulan, Mac'in kalbinin derinliklerinde yer alan bütünleşme arzudur. Mac, yaşamış olduğu simgesel 'yeniden doğuş'la bireyleşme arketiplerini yansıtır. Rosa Lee ise, ruhsal olguların derinlemesine temellendiği arketipik biçimleri yaşayan, Mac'e olan inancı, derin ve iyileştirici sevgisi ile tinsel olarak güçlü ve kişilik olarak gelişmiş bir bireydir.

Mac karakteri örneğinde olduğu gibi, insanlar hayatlarında, benzer düşünce ve davranışlar nedeniyle genelde olumsuz anlamda şikayet ettikleri benzer senaryoları deneyimlerler. Bu düşünce ve davranışların temelindeki imajlar değişmedikçe, kişi hayatında benzer senaryoları yaşamaktan kurtulamaz. İlk iki evliliğinde benzer sorunlar ve mutsuzluklar yaşayan Mac, alkol, öfke ve şiddet nedeniyle hem ailesinden hem de kariyerinden olmuştur. Diğer taraftan, Mac'in iki kez boşanması örneğinde olduğu gibi, insanlar, her şeye rağmen, doğru insanı ve ideal ilişkiyi bulabileceklerine dair bir umut içinde de olabilirler. Bunun altında da, bilinçdışı bir arzu olarak, anlamlı bir hayat arayışı, birlik ve bütünlük arayışı gibi motive edici bir güç olabilir. Bu anlamda, *Tender Mercies*, imajlara bağlı benzer ilişkilerin değişimi ve gelişimi ile ilgilidir. Filmde bu değişim, derin bir

sevginin iyileştirici gücüyle yaşanan simgesel bir yeniden doğuşla, diğer bir deyişle, ruhsal anlamda olgunlaşmayı ifade eden bireyleşme ile gerçekleşmektedir.

*Tender Mercies*, her ne kadar Mac ve Rosa Lee'ye ait bir öykü gibi görünse de, bireyleşme sürecindeki karakteristik yazgı değişimleri ile onları aşan yarı mitolojik bir öyküyü de özgülemiştir. Bu da, yaşamında anlam sorunu olan bir bireyin bir arayışa girmesi, persona ve gölge özelliklerini geliştirerek animasıyla bir bütünleşme içinde olma isteğidir. Rosa Lee, olumlu bir anima figürü olarak, Mac'in bilinçaltı izdüşümlerini ve düşlemlerini alırken, Mac de ona kendi içsel animasının bir izdüşümü niteliğiyle ilgi duyar. Yaşadığı bireyleşme süreciyle, Mac, düşünce ve davranışlarında kendisine ve yaşama yönelik derin ve kalıcı bir dönüşüm yaşar.

### Kaynakça

- Bahadır, Abdülkerim, (2010). *Jung ve Din*, (2. Baskı), İstanbul: İz Yayınları.
- Campbell, Joseph, (2017). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, (Çeviren: Sabri Gürses), İstanbul: İthaki Yayınları.
- Ebert, Roger, (2009). "Tender Mercies", <https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-tender-mercies-1983>. Erişim Tarihi: 13.01.2020.
- Eliade, Mircea, (2016). *Doğuş ve Yeniden Doğuş*, (Çeviren: Fuat Aydın), İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Eliade, Mircea, (2017). *Arayış*, (Çeviren: cem Soydemir), İstanbul: Doğubatı Yayınları.
- Fordham, Frieda, (1997). *Jung Psikolojisi*, (4. Baskı), (Çeviren: Aslan Yalçın), İstanbul: Say Yayınları.
- Geçtan Engin, (2014). *Psikanaliz ve Sonrası*, (16. Baskı), İstanbul: Metis Yayınları
- Henderson, Joseph Lewis, (2016). Kadim Mitler ve Modern İnsan. (Çeviren: Hatice Mukaddes İlgün), Carl G. Jung (Ed.), *İnsan ve Sembolleri* içinde (s. 100-153), İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Hockley, Luke, (2004). *Film Çözümlemesinde Jungcu Yaklaşım*, (Çeviren: Simten Gündeş), İstanbul: Es Yayınları.
- Jung, C. Gustav, (2006a). Kişiliğin Gelişimi. (Çeviren: Levent Özşar), Anthony Storr (Derl.), *Jung'dan Seçme Yazılar* içinde (s. 165-182), Ankara: Dost Yayınları.
- Jung, C. Gustav, (2006b). Bilinç, Bilinçdışı, Bireyselleşme. (Çeviren: Levent Özşar), Anthony Storr (Derl.), *Jung'dan Seçme Yazılar* içinde (s. 184-196), Ankara: Dost Yayınları.
- Jung, C. Gustav, (2006c). Ana Arketipinin Psikolojik Yönleri. (Çeviren: Levent Özşar), Anthony Storr (Derl.), *Jung'dan Seçme Yazılar* içinde (s. 74), Ankara: Dost Yayınları.
- Jung, C. Gustav, (2006d). Psikoloji ile Din. (Çeviren: Levent Özşar), Anthony Storr (Derl.), *Jung'dan Seçme Yazılar* içinde (s. 210-218), Ankara: Dost Yayınları.
- Jung, C. Gustav, (2006e). Tanımlamalar. (Çeviren: Levent Özşar), Anthony Storr (Derl.), *Jung'dan Seçme Yazılar* içinde (s. 84-91), Ankara: Dost Yayınları.
- Jung, C. Gustav, (2006f). Gölge. (Çeviren: Levent Özşar), Anthony Storr (Derl.), *Jung'dan Seçme Yazılar* içinde (s. 79-81), Ankara: Dost Yayınları.
- Jung, C. Gustav, (2006g). Kavuşma. (Çeviren: Levent Özşar), Anthony Storr (Derl.), *Jung'dan Seçme Yazılar* içinde (s. 251-260), Ankara: Dost Yayınları.

Jung, C. Gustav, (2006h). *Simyanın Dinsel, Psikolojik Sorunlarına Giriş*. (Çeviren: Levent Özşar), Anthony Storr (Derl.), *Jung'dan Seçme Yazılar* içinde (s. 221-251), Ankara: Dost Yayınları.

Jung, C. Gustav, (2006ı). *Bilinçdışının Psikolojisi Üzerine*. (Çeviren: Levent Özşar), Anthony Storr (Derl.), *Jung'dan Seçme Yazılar* içinde (s. 127-145), Ankara: Dost Yayınları.

Jung, C. Gustav, (2015a). *Dört Arketip*, (5. Baskı), (Çeviren: Zehra Aksu Yılmaz), İstanbul: Metis Yayınları.

Jung, C. Gustav, (2015b). *Rüyalar*, (Çeviren: Aylin Kayapalı), İstanbul: Pinhan Yayınları.

Jung, C. Gustav, (2016a). *Anılar, Düşler, Düşünceler*, (8. Baskı), (Çeviren: İris Kantemir), İstanbul: Say Yayınları.

Jung, C. Gustav, (2016b). *Bilinçdışına Yaklaşım*. (Çeviren: Hatice Mukaddes İlgün). Carl G. Jung (Ed.), *İnsan ve Sembolleri* içinde (s. 14-99), İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Lings, Martin, (2001). *Shakespeare'in Kutsal Sanatı*, (Çeviren: İhsan Durdu), İstanbul: Ayışığı Kitapları Yayınları.

May, Rollo, (2013). *Kendini Arayan İnsan*, (4. Baskı) (Çeviren: Kerem Işık), İstanbul: Okuyanlar Yayınları.

McKee, Robert, (2011). *Öykü*, (Çeviren: Nuray Yılmaz, Ertan Yılmaz, Fatih Kınalı), İstanbul: Plato Film Yayınları

Shakespeare, William, (2014). *Kral Lear*, (5. Baskı) (Çeviren: Özdemir Nutku), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Storr, Anthony, (Ed). (2006). *"Jung'dan Seçme Yazılar"*, (Çeviren: Levent Özşar), Ankara: Dost Yayınları.

Storr, Anthony, (2011). *Bir Başına*, (Çeviren: Yusuf Eradam ve Misbah Erbaş Şengül), İstanbul: Apollon Yayınları.

Tecimer, Ömer, (2006). *Sinema Modern Mitoloji*, (2. Baskı), İstanbul: Plan B Yayınları.

Von Franz, Marie-Louise, (20169). *Bireyleşme Süreci*. (Çeviren: Hatice Mukaddes İlgün). Carl G. Jung (Ed.), *İnsan ve Sembolleri* içinde (s. 154-225), İstanbul: Kabalcı Yayınları.

## Mizantrop Bir Auteur : Zeki Demirkubuz

Eşref Akmeşe\*

### Özet

İnsanlardan nefret eden veya insanları sevmeyen kimseler mizantrop, insanlardan nefret etme durumu ise mizantropi olarak tanımlanmaktadır. İnsanlığın doğasına ve eylemlerine karşı nefretin ifadesi olan mizantropi sadist bir eğilim olan başkalarına acı çektirmek, başkalarının acı çektiklerini görmek, onları aşağılamak ve zayıflıklarını ifşa etmek isteği ile ilişkilidir. İnsanın ontolojik olarak kötü olduğu düşüncesini temel alan ve bu ekseninde filmlerinde "bireylere" acı çektiren, insanları utanç verici hallere düşüren, onları alçaltan Zeki Demirkubuz'un sinema anlayışı bu çerçevede anlam kazanmaktadır. Auteur yönetmenler kategorisinde değerlendirilen Demirkubuz, çeyrek asrı aşan sinema kariyerinde C Blok (1994), Masumiyet (1997), Üçüncü Sayfa (1999), Yazgı (2001), İtiraf (2002), Bekleme Odası (2003), Kader (2006), Kıskanmak (2009), Yeraltı (2012), Bulantı (2015) ve Kor (2016) adlı filmlere imza atmıştır. Demirkubuz'un filmlerinde erkek "karakterler" için alçalmanın sınırı yoktur ve aşağılanmaları süreklilik gösterir. Kadın "karakterler" ise femme fatale olarak kurgulanır ve mizojinin dışavurumu için araçsallaştırılır. Demirkubuz'un filmlerinde acı, aldatma, alçalma, aşağılanma, bunalım, hınç, sevgisizlik, sözlü şiddet, fiziksel şiddet ve kötülük konuları sürekli işlenmektedir. Albert Camus, Fyodor M. Dostoyevski, Jean-Paul Sartre gibi Varoluşçu isimlerin eserlerini "uyarlayan" Demirkubuz, yazılı felsefede tartışılan, nihilizm, kötülük, yazgı, bunalım ve saçma gibi konuları filmlerinde odağa alma iddiası taşımakta ancak asıl olarak insana yönelik mizantropik tutumunu hareket-zaman bloklarından oluşan sinema ile dışavurmaktadır. Her artistik imajın yaratıcısının düşüncelerini yansıttığı ve her sanatçının yarattığı imajlardan ayrı düşünülemeyeceği gerçeğinin benimsendiği bu çalışmada Demirkubuz'un insan anlayışı, filmlerindeki asal motifler üzerinden mizantropi kavramı bağlamında tartışılmaya açılacaktır

**Anahtar Kelimeler :** Mizantropi, Mizantropist, Mizojini, İnsan, Zeki Demirkubuz

\*ORCID: 0000-0003-0906-8928

E-Mail: esrefakmese@gmail.com

DOI: 10.31122/sinefilozofi.674970

Geliş Tarihi - Received: 15.01.2020

Kabul Tarihi - Accepted: 10.05.2020



## A Misanthrope Auteur: Zeki Demirkubuz

Eşref Akmeşe\*

### **Abstract**

*A person who hates or dislikes human beings is defined as a misanthrope and the case of hatred felt towards human beings is called as misanthropy. The misanthropy which is the expression of hatred towards the nature and actions of humankind pertains, as a sadistic inclination, to the willingness to inflict pain on others, to see them suffer from pain, to humiliate them and to reveal their weaknesses. Based on the idea that the human being is ontologically ill-mannered, and, on the basis of this idea, inflicting pain on 'individuals', putting them in humiliating circumstances and demeaning them, Zeki Demirkubuz's understanding of cinema gains its meaning in his films in this framework. Demirkubuz who is appraised in the category of film auteur put his signature on films named Block C (1994), Innocence (1997), Third Page (1999), Fate: Tales About Darkness (2001), The Confession: Tales About Darkness II (2002), The Waiting Room (2003), Destiny (2006), Envy (2009), Inside (2012), Nausea (2015) and Ember (2016) in his cinema career which extended beyond a quarter of a century. There is no limit on the self-abasement for male 'characters' and their debasement persists throughout films by Demirkubuz. On the other hand, female 'characters' are configured as femme fatale and they are used to act as instruments for the expression of misogyny. The pain, deception, debasement, humiliation, depression, grudge, lovelessness, verbal violence, physical violence and mischief persistently dominate films by Demirkubuz. Demirkubuz who 'adapts' works by Existentialist figures such as Albert Camus, Fyodor M. Dostoyevsky and Jean-Paul Sartre is alleged to place the focus on topics such as the nihilism, evil, fate, depression and absurdity in his films, however, he actually expresses his misanthropic attitude towards the human being through cinema which is comprised of blocks of motion & time. In this study which adopts the fact that each artistic image reflects its creator's ideas and each artist cannot be considered individually in separation from images he/she creates, Demirkubuz's understanding of human being will be brought up for discussion through basic motives in the context of misanthropy concept.*

**Key Words:** Misanthropy, Misanthropist, Misogyny, Human Being, Zeki Demirkubuz

\*ORCID: 0000-0003-0906-8928

E-Mail: esrefakmese@gmail.com

DOI: 10.31122/sinefilozofi.674970

Received - *Geliş Tarihi*: 15.01.2020

Accepted - *Kabul Tarihi*: 10.05.2020

## Giriş

Günümüzde küresel düzeyde yaşanan krizler insanlığın geleceği açısından karamsar görüşleri beslemektedir. İnsanlığın içinde bulunduğu kötücül anaför evrensel düzeyde birçok insanı umutsuzluğa sürükleyen ciddi sonuçlara yol açmaktadır. Bu durum kötülüğün insan doğasında mutlak biçimde var olan ve aşılamayacak bir olgu olduğu izlenimini kimi insanlarda kolayca uyandırmaktadır. Söz konusu izlenimle oluşan yaklaşım yaşamın birçok alanında dile getirilmekte ve insan realitesi hakkında egemen bir görüş haline gelme potansiyeli taşımaktadır.

Kitlesel bir sanat olan sinema kendine özgü yapısı ve etkili anlatım olanaklarıyla hayatın yansıtılması ve insanı anlatmanın en etkili yolu olarak görülmektedir. Etkili bir düşünce üretme ve yayma mecrası olan sinema, belirtilen özellikleriyle izlerkitle üzerinde farklı boyutlarda sonuçlar doğurma potansiyeli içermektedir. Bu doğrultuda filmlere yansıyan düşüncelerin niteliğinin yaşam karşıtı mı yoksa yaşamdan taraf mı olduğu ya da insanı yüceltici mi alçaltıcı mı olduğunun irdelenmesi önem taşımaktadır. Bu kapsamda insanın geleceği için olumsuz görüşler taşıyan ve bu görüşleri sinemasal üretime dönüştüren yönetmenler, insana güvenmeyerek ve insanın potansiyelini küçümseyerek yaşam karşıtı bir konumda yer almaktadır. Bu çerçevede insana yönelik kötücül düşünceleri nefrete varacak boyutta filmleştiren kimi yönetmenler uzun tarihsel süreç içinde insanlığın kat ettiği yolu görmeyi red etmekte sadece bardağın boş tarafına bakmaktadır. Bu noktada olumsuz düşüncelerin yayıcısı olan yönetmeler, sığ bir iyimserlik yayıcısı olmadıkları için değil yaşamı bütünselliği içinde yansıtmadıkları ve insanın yapıcı potansiyeline güven beslemedikleri için yaşam karşıtı bir konuma sürüklenmektedir.

Yaşamı olumlu yönde dönüştürmeyi hedeflemeyen, sürekli insanın ve yaşamın sefaletini işleyerek varoluşun olumsuzluğuna dövünen ve bu olumsuzlukları yaşam karşıtlığı formunda estetize eden bir sinema, insana sadece pesimizmi vaaz edebilir. Bu bağlamda Türk sinemasında 1980'li yıllarda asistan olarak çalışmaya başlayan ve ilk filmi *C Blok* ile başladığı yönetmelik kariyerine hâlihazırda 11 film sığdıran Zeki Demirkubuz'un sinema anlayışı insan realitesine bakışı üzerinden irdelenecektir. Bu doğrultuda Varoluşçu düşünce ve Fyodor M. Dostoyevski'nin birkaç argümanını kendine göre yorumlama iddiası içinde olan Demirkubuz'un filmleri kurgusal karakterlerin niteliği ve davranışları üzerinden betimlenerek, yönetmenin filmlerinde dışavurduğu insan anlayışı nitel yaklaşım ile incelenecektir. Bu doğrultuda insanın ontolojik olarak kötü olduğu motivasyonu ile hareket ettiği düşünülen Demirkubuz'un filmleri mizantropi kavramı bağlamında irdelenecektir. Bu eksende makalenin temel amacı, sinema alanında insana yönelik olumsuz yaklaşımın bir boyutu olan mizantropinin Demirkubuz'un filmlerinde temel motif olduğunu açığa çıkarmaktır.

### *Mizantropi Kavramı*

Mizantropi insanları sevmemek, insanlardan nefret etmek, güvenmemek ve insanlığı hor görmek anlamına gelen bir kavramdır. Bu türden düşünce ve duyguları taşıyan kişiler ise mizantrop olarak nitelendirilmektedir. Düşünce tarihinde mizantropinin nedenleri farklı gerekçelere dayandırılarak açıklanmıştır. Batı felsefesinde mizantropinin tartışıldığı ilk yazılı metinlerden olan *Phaedo* adlı diyalogta konuyu Sokrates üzerinden ele alan Platon, insanların nadir olan aşırılıklarının onları korkunç ya da mutlak anlamda kötü yapmadığını sadece insan olduklarını ortaya koyduğunu savunur. Platon açısından, ortalama insanın çok iyi olması gerektiği beklentisi yanlış bir düşüncenin ürünüdür ve bu türden hatalı bir beklenti içine giren kişi ummadığı sonuçla karşılaştığında mizantrop olma ihtimali ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle bir insanın diğer insanlardan nefret etmesinin temelinde, insanlarla ilgili yanlış bilgi ve değerlendirmelere dayanan beklentiler bulunmaktadır (Plato, 2011:82). İnsanı siyasal bir hayvan olarak gören Aristoteles, “Düpedüz bahtsızlığından değil de doğası gereği, şehri, devleti olmayan bir kimse ya fazla iyidir ya fazla kötü , ya insanlığın altındadır ya üstünde” (1975:9), çıkarsamasında bulunarak insanın doğası gereği sosyal ilişkiler kurmak durumunda olduğunu ve bu ilişkiler içinde anlam kazandığını belirtmektedir. Bu durum Aristoteles’in insanı toplumsal bir varlık olarak gördüğünü ve bu çerçevede gelişen yaşam pratikleriyle insanın mizantrop olup olmamasının belirleneceğine işaret etmektedir. John Jowett (2004)’e göre, Aristoteles geleneğinde sosyal örgüt, insan davranışının temel bir parçasıdır. Bu nedenle anti - sosyal insan bir anormallik ve çelişki oluşturmaktadır, dolayısıyla Aristoteles çizgisindeki erken dönem bakış açısına göre mizantropi bir çeşit canavarlık olarak görülmektedir (29). Rasyonalist filozof Immanuel Kant mizantropiyi insanlardan çekinme ve insanlara karşı düşmanlık olmak üzere iki farklı boyutta ele almaktadır. Kant (1997)’a göre, mizantropi birinci haliyle insanlardan çekinmek, hoşlanmamak ve kaçınmak biçiminde gerçekleşmektedir. Mizantropinin bu boyutunda herkesi kendine düşman görmeye dayanan korku bulunmaktadır. Bu korku mizaçla ilintilidir. Bu tür mizantropolar, çekiniktir, kendilerini diğer insanlardan daha aşağı ve eksik gördükleri için toplumsallaşmazlar ve insanlardan kaçarlar. Belirli bir düzeyde onur sahibi oldukları için gizlenmeyi seçerler. Bu mizantropoların insanlardan kaçması kısmen hoşnutsuzluktan kısmen de insana karşı olmalarından kaynaklanmaktadır. Mizantropinin ikinci boyutu ise insandan tür olarak hoşlanmamakla ilgilidir. Bu tip mizantropolar, insandan hoşnutsuzdur, insanları sevmemekte, herkesi kötü saymaktadır. Bu türdeki mizantropolar insanları kendi arzu ve taleplerine uygun görmeyen melankoliklerdir. İnsanlara karşı besledikleri kötü niyet yüzünden insanların kötülüğünü isterler (191). İrrasyonalist düşünür Friedrich Nietzsche (2014), nefretin farklı türleri olabileceğini, kimi insanların sadece kendilerini zayıf ve yorgun hissettiklerinde nefret ettiklerini; diğerlerinin ise sadece intikam olanağı belirlediğinde nefret ettiklerini (224-225) ileri sürmekte, dolayısıyla nefretin güç dengesi ve değişen koşullara bağlı olarak ortaya çıktığını savunmaktadır. Psikanalist Sigmund Freud, politik felsefenin önemli ismi Thomas Hobbes tarafından popülerleştirilen

“homo homini lupus”<sup>1</sup> sözünün yaşam ve tarihin bütün deneyimleriyle geçerliliğini koruduğunu vurgulayarak, insanın yapısı üzerine Hobbes’a benzer karamsar görüşler öne sürmüştür. İnsan insanın kurdudur, sözünün insanın tarihsel pratikleriyle geçerliliğini koruduğunu vurgulayan Freud (2011:69)’a göre,

Bu korkunç saldırganlık, kural olarak, ya bir kıskırtma kollar ya da kendini, hedefine aslında daha yumuşak yöntemlerle de erişilebilecek bir davanın hizmetine koşar. Koşullar elverişli olduğunda, kendisini normalde ketleyen karşıt ruhsal güçler ortadan kalktığında, saldırganlık kendiliğinden ortaya çıkar; insanı, kendi türüne karşı merhamet nedir bilmeyen vahşi bir canavar olarak ortaya çıkarır .

İnsan doğasına bakışındaki karamsar düşünceler Freud’u radikal toplumsal değişmeler olsa dahi insanın kötücül yönlerinin devam edeceği konumunda tutmuştur.

İnsanı sınıf mücadeleleri ekseninde değerlendiren Karl Marx, Feuerbach üzerine yazdığı altıncı tez’de “İnsani öz tek tek her bireyin doğasında bulunan bir soyutlama değildir. Bu öz, kendi gerçekliği içinde, toplumsal ilişkiler bütünüdür” (2013:16), çıkarsamasında bulunarak, insanın salt iyi ya da kötü olmadığını insanın toplumsal ilişkiler içinde şekillendiğini vurgulamaktadır. Bu doğrultuda insanın mizantrop olması toplumsal ilişkiler, özel mülkiyet ve üretim ilişkilerinin belirleyiciliğinde oluşmaktadır. Bu açıdan Marx’ın insan anlayışı insanın mutlak anlamda iyi ya da kötü olduğu yönündeki düşünceleri red etmektedir. Marksist kuramda ileri sürülen özel mülkiyet ve sınıfsallıkla ilgili sava karşı çıkan Freud (2011:71), Marksistlerin savunduğu özel mülkiyetin kaldırılması ve sınıfsız toplum yaratama düşüncesinin insanın yapısına içkin olan mizantropik eğilim ve yaklaşımlarına çözüm üretmeyeceğini ileri sürmektedir:

Maddi nesnelere üzerindeki kişisel hak ortadan kaldırılsa bile, diğer açılardan eşit kılınmış insanlar arasında en güçlü kıskançlık ve en şiddetli düşmanlık kaynağı olarak cinsel ilişki ayrıcalığı varlığını sürdürecektir. Cinsel yas mın tümüyle serbest hale getirilmesi, yani uygarlığın tohumu olan ailenin ortadan kaldırılması ile bu ayrıcalığın da yok edilmesi durumunda, uygarlığın gelişiminin nerelere varacağını önceden kestirmek kolay değildir; ancak, insan doğasının yok edilemez özelliğinin burada da uygarlığın peşini bırakmayacağını tahmin edebiliriz.

İnsan doğası konusunda Freud kadar karamsar olmayan psikanalist kuramcı Erich Fromm’un betimlediği biçimiyle, sadist<sup>2</sup> bir eğilim olan başkalarına acı çektirmek, başkalarının acı çektiklerini görmek onları aşağılamak ve zayıflıklarını ifşa etmek eğilimi

<sup>1</sup> İnsan insanın kurdudur anlamındaki Latin sözüdür. Thomas Hobbes (1588-1679) tarafından popülerleştirilmiştir. Hobbes bu sözlerle insan doğası üzerine karamsar görüşlerini özlü biçimde açıklamıştır. Bu yaklaşım insanın yapısı gereği öteki insanlara düşmanlık beslediğini, mizantropinin insanın doğasına içkin olduğunu ileri sürmektedir.

<sup>2</sup> Georges Bataille *Edebiyat ve Kötülük* adlı eserinde, sadizmi yıkımı izlemekten alınan zevk ve kötülükle özdeşleştirerek tanımlamaktadır. Bkz.(2004 :16).

insanın doğasına ve eylemlerine karşı güvensizlik ve nefretin ifadesi olan mizantropi ile ilişkilidir. Fromm, *The Fear of Freedom* (2001)'da birbirleriyle ilişkili üç çeşit sadist eğilimden söz etmektedir : Bu eğilimlerden ilki diğer insanların üzerinde sınırsız otorite kurma amacıyla onları kendine bağlamaktır. İkinci sadist eğilim kişiler üzerinde otorite kurmanın sınırlarını aşarak onların her şeyini sömürmek biçimindedir ve bu eğilimdeki arzu maddi veya zihinsel olan şeyleri de kapsamaktadır. Üçüncü sadist eğilim ise öteki insanlara acı çektirmek veyahut acı çektiklerine tanık olmak arzusunu içermektedir. Burada söz konusu olan acı çektirme zihinsel ya da bedensel olabilmektedir ancak zihinsel acı çektirme daha çok arzulanmaktadır. Bu eğilimde söz konusu olan amaç diğer insanlara etkili biçimde acı vermek, alçaltmak veya onları utanç verici biçimlerde ve aşağılayıcı durumlarda görmektir (124). Fromm'un görüşlerine ters düşmeyecek biçimde insanın insandan nefret etmesinin nedenlerini açıklayan psikanalist kuramcı Arno Gruen (2010)'e göre insanlar yaşadıkları aşağılanma deneyimlerini tekrar yaşamamak ve kendilerini zayıf hissetmemek için çektikleri acı ve eziyetleri itiraf etmeyi alçaltıcı bulmaktadır. Bu durumu aşmak ya da üstesinden gelmek için ise başka insanları aşağılamak, onlara eziyet etmek ve onları fethetmek zorunlu bir hal almaktadır. Bu doğrultuda itaat ve şiddet kültürünün egemen olduğu toplumlarda yaşanan deneyimlerin birey üzerinde çeşitli tahribatlara yol açabildiğini, belirten Gruen'e göre bu biçimdeki "sosyalleşme, bilinçli veya bilinçsiz, kendilik değerinin başkalarını aşağılayarak ve alçaltarak elde edilebileceği ilkesini öğretir. Yani, ötekini ezmek kendini iyi hissetmenin koşulu haline gelir. İnsanda, kendi varoluşunun, kendi algılayış ve ihtiyaçlarının baskı altına alınmasına tepki olarak müthiş bir nefret potansiyeli gelişir"(79-80). Bu doğrultuda insanın mizantrop olması ve alçalmadan aldığı haz arasında ilginç bir görüş yazar Orhan Pamuk tarafından şöyle yazılmıştır :

Aşağılanmanın zevklerini hepimiz biliriz. Peki, şöyle düzeltelim: Kendi kendimizi aşağılamanın zevkli, rahatlatıcı olduğunu keşfettiğimiz zamanları hepimiz yaşamışızdır. Aşağılık, beş para etmez biri olduğumuzu, kendimizi inandırmak ister gibi, öfkeyle kendi kendimize tekrarladığımızda, bir anda herkes gibi olmanın bütün o ahlaki yükünden, kurallara ve yasalara uymanın boğucu endişesinden, herkese benzemek için dişimizi sıkmak zorunluluğundan kurtulduğumuzu biliriz. Başkaları tarafından aşağılanmak da, başkalarından önce davranıp kendi kendimizi herkesten önce aşağılamak da sonunda bizi aynı yere getirir. Kolayca kendimiz oluverdiğimiz, kendi kokumuz, pisliğimiz, alışkanlıklarımız içerisinde mutlu olduğumuz, kendimizi iyiye doğru değiştirmekten ve insanoğlunun geri kalanı hakkında iyimser düşünceler beslemekten vazgeçtiğimiz yerdir burası. Bu son nokta o kadar rahattır ki, bizi bu özgürlük ve yalnızlık noktasına getiren öfkemize ve bencilliğimize neredeyse şükran duyar, sık sık hatırlarız onları (2007:5).

Pamuk'un bu görüşleri bir acizyet ve alçalma durumu olan mizantropiye self -refleksif yönüne işaret emesi açısından dikkat çekicidir. Bu durum mizantrop insanların kendilerinden de nefret ettiklerine yönelik psikanalitik yaklaşımla örtüşmektedir. Fromm (2001)'a göre, mazoşist sapkınlık acı çekme ya da aşağılanmadan bilinçli ve kasıtlı zevk alma

durumundur. Bu durum psikolog ve yazarların dikkatini, mazoşist karakterden ya da moral alanındaki mazoşizminden önce çekmiştir (127). Bu doğrultuda mizantropi kendisiyle barışık olmayan sağlıklı kimselerin muzdarip olduğu hastalıklı bir olgu olmaktadır.

İnsanlıktan ya da tür olarak insandan nefret etmenin karmaşık ve farklı nedenleri söz konusu olabilmektedir. Bu çerçevede mizantropiyi insanlığın sonunu getirebilecek anti-natalizme kadar vardırıran ancak bunun mizantropi olmadığını tersine filantropi olduğunu savunan radikal görüşler de bulunmaktadır : “Vardığım sonuçlar birçok insana mizantropik gelecek. Hayatın hoşnutsuzluk ve acıyla dolu olduğunu, çocuk yapmaktan kaçınmamız gerektiğini ve insanlığın sonunun mümkün olan en erken zamanda gelmesinin iyi olacağını savundum” (Benatar, 2018:245). Mizantropik düşünceler genel olarak Benatar’ın savunduğu insanın tür olarak yok edilmesi önerisine kadar vardırıılmaz ancak temel olarak anti-hümanist bir öz barındırır ve insana sempati ya da herhangi bir övgü içermez.

### *Zeki Demirkubuz’un Mizantrop Tutumu ve Filmlerine Yansıması*

Dünya görüşü genelleştirilmiş duyarlılıklar ve insanın dünya ile, kendisiyle ve diğer insanlarla kurduğu çok yönlü ilişkiler sistemidir (Spirkin, 2016:29). Vurgulandığı üzere çeşitli psişik ve düşünsel motivasyonlardan kaynaklanan mizantropi, insanın dünya görüşünü oluşturan dinamiklerle ilişkilidir. Bu eksende sinema alanında mizantropinin irdelenmesi için yaratıcı yönetmenlerin insan realitesine ve yaşama bakışlarını oluşturan düşünsel dinamikleri açıklamak gerekmektedir. Bu durum özellikle filmlerin, yönetmenin öznel konumu bağlamında odağa alınarak değerlendirildiği, auteur yaklaşım için önem taşımaktadır.

Auteur nitelmesi, filmlerinde stil ve tema tutarlılığı görülen yönetmenlerin yaratıcı olarak nitelendirilmesi (Buckland, 2013:84) çerçevesinde yapılmaktadır. Bu bağlamda auteur’lük, bütün çalışmalarının arkasında en baskın ve en temel itici güç unsuru, ‘kişisel dünya görüşü’ olan yönetmenleri (Hunt, vd., 2012 : 16), tanımlamaktadır. Söz konusu kategoride değerlendirilen yönetmenler yaratıcı özelliklerinin güçlü olması ve imza attıkları filmlerin oluşumunda temel belirleyici olmaları bağlamında “auteur” statüsünde değerlendirilmektedir. Genel hatlarıyla tanımlandığı biçimiyle Demirkubuz, çeyrek asrı aşan sinema kariyerinde *C Blok* (1994), *Masumiyet* (1997), *Üçüncü Sayfa* (1999), *Yazgı* (2001), *İtiraf* (2002), *Bekleme Odası* (2003), *Kader* (2006), *Kıskanmak* (2009), *Yeraltı* (2012), *Bulantı* (2015) ve *Kor* (2016) adlı filmlerinde ortaya koyduğu tematik süreklilik, oluşturduğu estetik tarz ve farklı yazarlara ait romanları kendine özgü biçimde uyarlamasıyla auteur kategorisi içinde değerlendirilebilecek nitelikleri taşımaktadır. Bu doğrultuda Demirkubuz’un filmlerindeki temel motifleri besleyen insana yönelik tutumu yönetmenin ilişkilendirildiği düşünsel temeller ekseninde irdelenecektir.

Jean-Jacques Rousseau, “Ruh hiç farkında olmadan uğraştığı işlerin düzeyine alçalır veya yükselir” (2007:32), saptamasında bulunmakta; Nietzsche ise “Ucubelerle savaşmanın bu

arada kendisinin de bir ucubeye dönüşmemeye dikkat etmesi gerekir. Uzun süre bir uçuruma bakarsan, uçurumda senin içine doğru bakar” (2016:90), uyarısında bulunmaktadır. Bu bağlamda insanın yaşam pratiği, yaşam tarzını ve kişiliğini belirleme potansiyeli taşımakta ve kişinin uğraştığı meseleler onun yaşama ve insana bakışını belirlemektedir. Bu durum auteur olarak tanımlanan yaratıcı yönetmenler için de geçerlidir. Belli motifler üzerinde yoğunlaşan auteur yönetmenler ele aldıkları konulara yaklaşımlarıyla üzerinde durdukları izlek ve olaylar tarafından etkilenmektedir. Bu çerçevede söz konusu yönetmenlerin ilgi ve deneyimleri yaşama ve insana bakışlarının oluşumunda etkin rol oynamaktadır. Bu doğrultuda denilebilir ki mizantropik bir yaklaşımla filmsel karakterleri kurgulayan yönetmenler yarattıkları karakterler üzerinden kurgusal düzlemde bir çeşit kendini gerçekleştirme, insana dair düşüncelerini açıklama ve arınma yoluna gitmektedir.

Estetik kuramcısı Avner Ziss, “Bir roman kişinin yaşantısı yaratıcısının yaşamından ayrılamaz. Her sanatçı, az ya da çok, yarattığı kişilerin içinde yaşar” (2016:80), biçimde yaratıcı ve eseri arasındaki ilişkiyi açıklayan önemli bir çıkarımda bulunmaktadır. Ziss’in bu çıkarımı auteur yönetmenlerin dünya görüşünün filmlerine yansımaları için de açıklayıcı niteliktedir. Bu ekseninde, Semire Ruken Öztürk (2006), ile gerçekleştirilen bir röportajda, “Bir sinemacı bence kendi özünden, kendi dünyasından çıkarabildikleri ile sinemacıdır” (92), görüşünü benimsediğini açıklayan Demirkubuz, yaşamı ve filmleri arasında olması gereken ilişkiyi kendi sözleriyle ifade etmektedir. Söz konusu röportajda Demirkubuz, “Ben güçlü bir insan olduğum için inançsızlaştım, ideolojilerden, dogmalardan vazgeçtim. Diğerleri zayıf ve çaresiz insanların mecburiyetidir.” (2006:109), diyerek kendisini “sıradan” insanlardan farklı bir yerde konumlandırmaktadır. Bu ekseninde insanın ontolojik olarak kötü olduğu düşüncesini temel alan ve bu doğrultuda filmler üreten Demirkubuz’un kurgusal kahramanlara reva gördüğü, şiddet, alçaltma, aşağılama ve değersizleştirme biçimindeki mizantropik yaklaşım, yönetmenin yaşadığı deneyimlerin dışavurumu ve sağaltımı açısından anlam bulmaktadır. Demirkubuz “iyi” ve “kötü” insanlar ve eylemleri arasındaki ayrımı güç ve zekâyla ilişkilendirerek, “İyiler genellikle böyledir, adamın zaten iyi olmaktan başka bir çaresi yoktur. Kötülük yapamayacak kadar zayıftır, kötü olamayacak kadar zekâ yoksundur, o adam zaten iyi olacak, onun başka çaresi yok, doğası böyle” (2006:118), şeklinde açıklamaktadır. Bu yaklaşımıyla insan fenomenine bakışını kötülük olgusu ekseninde inşa eden Demirkubuz iyiliği zayıf, çaresiz insanların mecbur kaldıkları bir davranış ve savunma mekanizmasına indirgemekte ve filmlerindeki mizantropik konumlanışını bu temel üzerinden savunmaktadır.

Modern kötülük anlayışında, kötülük kategorik olarak yıkıcı ve zarar verici bir niyet ya da istencin varlığına dayanmaktadır. Kötülük, şeylere içkin ve doğal değildir, insan ilişkilerinin sonucunda ortaya çıkmaktadır ve siyasete bağlı olarak üretilen bir kategoridir (Oranlı, 2017:26-29). Kötülük hakkındaki bu önermeler insanla ilgili temel bir gerçekliğe işaret etmektedir. İnsanın eylemleri toplumsal ilişkiler içinde şekillenmektedir, iyilik ve kötülük insanda bulunan potansiyellerdir ve mutlak anlamda iyi ve kötü insan zorlama bir

nitelendirme olmaktadır. Bu bağlamda bir yönetmenin tema olarak kötülüğü seçmesi tek başına mizantrop olduğunu kanıtlamaz ancak kötülüğe yaklaşımı ve insanla kötülük arasında kurduğu ilişkinin yansıtılması, mizantropluğu göstergesi olabilir. Bu doğrultuda Demirkubuz'un insanın "düşürülmesi" yönündeki görüşleri mizantropluğunun bir göstergesini oluşturmaktadır: "Gücün yenilmesini görmek eğlenceli bir şey, insanın kötücül yanlarından biri bu. Mazlum gibi görünen ya da zayıf gibi görünen takımı tuttuğum için falan da değil, sadece gücünün o hale geldiğini görmek eğlenceli geliyor" (2006:121). Bu sözlerden anlaşılacağı üzere Demirkubuz güçlü insana karşı hınç içeren düşünceler beslemektedir. Bu yaklaşımın dışavurumu ise birçok filmde güçlü görünen karakterlerin güçten düşürülmesi, dahası "zayıf" ve "güçsüz" olanların daha da alçaltılması ve acınası hale düşürülmesinde görülmektedir. Bu durum Demirkubuz'un 1994 tarihli ilk filmi *C Blok*'ta yüzeysel biçimde Tülay (Serap Aksoy) ve Halit (Fikret Kuşkan) adlı film karakterleri üzerinden başlamaktadır. Tülay sınıf atlamak için evlenmiş mutsuz bir kadın olarak, bunalım içindedir, eşi Tülay'ı, Tülay da eşini aldatmaktadır<sup>3</sup>. Film aldatmaya doymayan insanların, yapay bunalımları, kasvetli mekanlar ve absürdleşen cinsel fantezilerle ilerlemektedir. Karşılıklı aldatmalar, tecavüzler ve bunalım ekseninde kurulan kopuk kurgu ve derinlikten yoksun anlatı Tülay ile ilişkiye giren Halit'in aklını yitirmesiyle son bulmaktadır. *C Blok* bir ilk film olmanın zaafalarını taşımakla birlikte Demirkubuz'u auteur'lüğe taşıyacak mizantrop yaklaşımı aldatma, kötülük, bunalım ve erkekleri yıkıma götüren kadın imgesi gibi nitelikleri içermesiyle dikkat çekmektedir. *C Blok*'tan sonra 1997'de gösterime giren *Masumiyet* ve devamı niteliğindeki 2006 tarihli *Kader* yönetmenin mizantrop yaklaşımını daha açık biçimde belirginleştirmektedir. Adı geçen filmlerde Bekir (Haluk Bilginer & Ufuk Bayraktar) ve Uğur (Derya Alabora & Vildan Atasever) arasında eşi az görülebilecek bir ilişki üzerinden senaryo kurgulanmaktadır. Bekir orta sınıfa mensup işinde gücünde bir erkektir, Uğur ise aynı mahallede yaşayan bir fahişedir. Bekir, Uğur'a hastalıklı biçimde bağlanmakta ve Uğur tarafından reddedildikçe düşkünleşmektedir. Bekir rasyonellikle açıklanmayacak biçimde Uğur'u önemsemekte, fetiş haline getirmekte ve elde edemedikçe alçalmaktadır. *Masumiyet* ve *Kader* adlı filmlerde Demirkubuz Bekir'e acımamaktadır, karakterini sevmemektedir ve sürekli alçalttığı Bekir'i yozluğun batağındaki bir pezevenk olarak intihara sürüklemektedir.

Nietzsche yozlaşmayı, kişinin içgüdülerini yitirmesi, kendisine zararlı olanı seçmesiyle (2008:12) açıklar. Bu açıdan Demirkubuz'un yarattığı kahramanların yoz oldukları açıktır. Öyle ki, Demirkubuz'un filmlerinde sınıfsallık, eğitim durumu, kültür farkı olmaksızın insanlar kendilerine ya da diğer insanlara zarar vermekte veya anlaşılması zor, saçma eylemlerde bulunmaktadır. Bu açıdan yozlaşmaya doymayan Bekir, Demirkubuz'un yarattığı en yoz erkek karakterdir ancak yozluk Bekir'le ve erkek karakterlerle sınırlı

<sup>3</sup> İnsanların birbirlerini aldatması Demirkubuz'un bütün filmlerinde yer almaktadır. Filmlerde eşler birbirini aldatmaktadır ancak kadınların aldatması daha belirgindir ve yıkıcı sonuçların nedeni olarak işlevseldir.



kalmamaktadır, Uğur, Bekir'in çökmesinde *femme fatale*<sup>4</sup> konumundadır ancak kendisi için de zararlı seçimlerde bulunmakta ve bataklığa sürüklenmesi derinleşmektedir. Bu eksende yozluk Demirkubuz'un yarattığı birçok kahramanın belirgin karakteristik özelliğini oluşturmaktadır.

### *Zeki Demirkubuz, Dostoyevski ve Varoluşçu Düşünce'nin Tersyüz Edilmesi*

Demirkubuz, kendisini Fyodor M. Dostoyevski ve varoluşçu düşünceyle ilişkilendirmekte, bu ilişkiselliğini çeşitli röportajlarda<sup>5</sup> dile getirmektedir. Bu durum Demirkubuz'un filmlerine de yansıtılmaktadır. Demirkubuz *Yazgı*, *Yeraltı* ve *Bulantı* adlı filmlerini sırasıyla Albert Camus, Dostoyevski, Jean - Paul Sartre'in eserlerinden esinlenerek oluşturmuştur. Bu filmlerle birlikte *Üçüncü Sayfa*, *Bekleme Odası*, *Bulantı* ve *Kıskanmak*'ta açık ya da örtük biçimlerde Dostoyevski ve Varoluşçu felsefeye göndermeler bulunmaktadır. Bu doğrultuda varoluşçu düşüncenin temel argümanlarını açıklamak filmlerde söz konusu felsefeye yapılan göndermelerin niteliğini anlamak için yararlı olacaktır.

Varoluşçu düşüncenin insana dair en popüler aforizması "varlığın içine atılmışlık" ifadesidir. Lukacs (1975)'a göre, Martin Heidegger insanın varoluşunu "varlığın içine atılmışlık" olarak betimleyerek bireyin ontolojik yalnızlığını çarpıcı biçimde açıklamaktadır ancak bu yaklaşım insanın anlaşılabilir ve anlamsız olarak dünyada bulunduğunu da ifade etmektedir (23). Böylece insan anlamsız biçimde içine atıldığı dünyada anlam arayışı içine girmektedir. Gaidenko (1966)'ya göre, Varoluşçuluk en genel özelliğiyle bireyin sürü içinde kaybolmasına bir tepkidir. Öyle ki varoluşçular, Hegel felsefesinde "mutlak ruh"un gelişmesinde sadece bir unsur olarak görülen bireyi öne çıkararak tümel karşısında tikeli savunmaktadır (34). Dostoyevski ve varoluşçuluk ilişkisi ise özellikle yazarın *Yeraltından Notlar* romanı üzerinden kurulmaktadır. Walter Kaufmann (1965)'a göre, Dostoyevski'ye varoluşçu demek için hiçbir neden yoktur ancak *Yeraltından Notlar* varoluşçuluk için yazılacak en iyi başlangıç yapıtıdır; varoluşçuluğa ilişkin belli başlı konular, eşsiz bir güçle ve incelikle bu eserde ortaya konmuştur (10). Schaff (1966)'a göre, insanın kendi eylemlerindeki kişisel sorumluluğu, hayatın anlamı ve bireyin dünyadaki yeri ve rolü gibi sorunlara yapılan aşırı vurgu varoluşçuluğu çekici kılmaktadır (24). Varoluşçu düşünce, başka bir felsefi akımda olmadığı kadar bireyle toplum arasındaki çatışmayı anlaşılabilir ve kesin biçimde ortaya koymuştur (Gaidenko, 1966:32). Demirkubuz'un filmlerinde ise birey ve toplum arasında çatışma ya da çelişki söz konusu dahi edilmemektedir. Filmlerde kendileriyle ve öteki kişilerle sorunlu bireyleşememiş insanlar söz konusudur. Birey ve

<sup>4</sup> Femme fatale : Fransızca kökenli bir tanım. İlişkiye girdiği erkeklerle sonunda büyük sıkıntılar yaşatan çekici ve baştan çıkarıcı kadın. Fransızca'da "felakete neden olan kadın" anlamına gelir. Demirkubuz'un filmlerinde kötü kadın imgesi genellikle "güzel" ve "çekici" kadınlarla ilişkilidir ancak *Kıskanmak* ve *Yeraltı*'nda "çirkin" kadınlarda kötülükle ilişkilendirilmektedir.

<sup>5</sup> Zeki Demirkubuz : "Dostoyevski Olmasaydı, Edebiyat Olmasaydı Sinemacı Olmazdım". Bkz.(Pay ve Afat, 2009, s.105-106).

toplum arasındaki çelişkilerin sorun edilmesi söz konusu bile değildir, alt ya da orta sınıfa mensup tüm kahramanlar olumsuz özellikleriyle bunalım halinde gösterilmektedir. Bu çerçevede Demirkubuz'un "kahramanlar"ı bireyden çok "insancıklar"dır ve kişisel sorumluluk alabildikleri tartışmalıdır çünkü filmlerdeki birçok karakter yalnızca "kader"lerinin peşinde sürüklenen yoz "yazgı"lardan memnun olan "bulantı"ya tutulmuş insanlardan oluşmaktadır.

Freud, *Dostoyevski ve Baba Katilliği* adlı makalesinde, Demirkubuz'un alçalttığı, düşkünleştirdiği ve bu yöntemle "iflâh etme" çabası içine girdiği insan tipinin, anlaşılmasına katkı sunacak saptamalar bulunmaktadır. Freud (2001:9)'a göre;

Ahlâkın doruğuna erişilebilmesi için herhangi bir kimsenin korkunç günahlar işlemesi gerektiğini ileri sürerek Dostoyevskinin büyük bir ahlâkçı olduğunu söylemeye kalkarsak, ortaya çıkacak bir şüpheyi görmezden gelmiş oluruz. Ahlâklı kimse, şeytana uyduğunu anlar anlamaz, direnen ve kendini kurtaran kimsedir. Bir yandan günah işleyen, öte yandan pişmanlık duyduğu zaman ahlâksal kurallar ortaya koyan bir kimse işi kolayından alıyor demektir. Çünkü ahlâksal bir davranış her şeyden önce pratik bir insancıl değer taşımaktadır. İş kolayından alan kimse, eski çağların barbarlarına benzer bir davranış tutturmuştur. Eski çağ barbarları, önce adam öldürüyor sonra pişmanlık duyuyorlardı. Böylece, pişmanlık duymak, insan öldürmeyi sağlayan bir teknik haline gelmişti.

Freud'un Dostoyevski ve eski çağ barbarları üzerinden açıkladığı arınma sistemi Demirkubuz'un filmlerinde yapay biçimde taklit edilmektedir. Demirkubuz önce kahramanlarına acı çektirmekte, aşağılamakta, düşüşlerine yol açmakta ya da onları utanç verici eylemlere sürüklemektedir. Alçalma ve yozlaşmada dibe vuran kahramanlar için ise diplerde bir dinginlik söz konusu olmaktadır. Bu durum ise kurtuluş ya da yükselmenin başlangıcı olmamaktadır. Dibe vuran ve alçalmanın hafifliğine teslim olan kahramanlar ile *Kıskanmak* ve *Üçüncü Sayfa'da* olduğu gibi kötücül eylemleriyle hedeflerini bir ölçüde gerçekleştiren karakterler arasında herhangi bir arınma ya da insanı yüceltecek bir değişim söz konusu olmamaktadır. Freud, Dostoyevski'nin bir yöntem olarak kendini rahatlatmak için küçük düşürme yoluna başvurduğunu belirtmektedir.

Dostoyevski, son meteliğine kadar kaybetmeden rahat edemiyordu. Dostoyevski için, kumar da bir çeşit kendini cezalandırma yöntemiydi. Genç karısına artık hiç kumar oynamayacağı sözü ya da belli bir gün kumar masasının yanına yaklaşmayacağı konusunda namus sözü veriyor, ama bu sözünü hiçbir zaman tutmuyordu. Kumar yüzünden parasız kalarak kendini ve karısını feci bir duruma düşürdüğü zaman da, bundan patalojik bir doyunluk sağlıyordu. Karısının karşısında, kendini küçük düşürüp gülünç hale sokuyor; karısının kendini küçümsemesini ve günah işlemekten vazgeçmeyen bir adamla evlenmiş olduğu için acınmasını istiyor ve vicdanına çöken yükü böylece attıktan sonra yeniden eski hayatına dönüyordu (Freud , 2001: 21).

Freud'un net biçimde açıkladığı bu durum hastalıklı bir kişiliğin sağlıksız ve yoz bir çözüm yöntemi olarak Demirkubuz'un filmlerinde görülebilmektedir ancak çoğu kez bir sağaltma yöntemi olarak değil bir alçaltma ve insanı küçük düşürme yöntemi olarak.

Dostoyevski'nin romanlarındaki karakterler genellikle sorunlu ve sıradışı insanlardan oluşmaktadır. Bu durum Dostoyevski'den oldukça etkilendiğini her fırsatta açıklayan Demirkubuz'un karakterlerinin de sorunlu olmasıyla benzer görülmektedir ancak bu benzerlik daha çok biçimsel düzlemde söz konusu olmaktadır çünkü Demirkubuz'un sorunlu, mutsuz, yüzü gülmeyen, sevgisiz insancıklarıyla Dostoyevski'nin ruhani açıdan huzursuz, çoğunlukla yoksul ve teolojik mantık eksenli kefaretle arınan insanları arasında önemli bir yapısal fark söz konusudur. Suçkov (2009)'un da ifade ettiği üzere, Dostoyevski, normal haldeki insan zihni kendisini pek az ilgilendirdiği ve kendisine dramatik gözükmeyi için, çeşitli duygulanım düzeylerindeki insan bilincinin hasta, karanlıkta kalan yanlarını incelemiştir. Ama aynı zamanda, çeşitli toplumsal psikolojiler arasındaki mücadeleyi vermekle de hem çevrenin hem de toplumsal hayattaki ana çatışmaların karakteristik yanlarını ortaya koymuştur (184). Bu açıdan bakıldığında Demirkubuz'un sorunlu kişileri Dostoyevski'nin derinlikli kahramanları karşısında yapay ve toplumsal psikolojileri yansıtmada oldukça yüzeysel kalmaktadır.

Varoluşçular, sorunları ve sorunların çözümünü insanın öznel tutumlarıyla açıklar. Bu yaklaşıma göre, insan özgürleşmek için bedel ödemek, çile çekmek ve bunun için cesur olmak zorundadır (Gaidenko, 1966:51). Demirkubuz'un karakterlerinin çektiği acılar ve ödedikleri bedellerin ise özgürleşmeyle ilgisi yoktur, daha çok rasyonel olmayan tercihler ve alçalmayla ilgilidir. Dostoyevski'nin kahramanları acı çekerek arınmakta bir çeşit kefarete ödemektedirler ancak Demirkubuz'un acı çeken kahramanlarının ödedikleri kefarete alçalma ve dekadans dışında bir şey ifade etmemektedir. *Masumiyet* ve *Kader*'de Bekir yaşadığı acılarla yozluğun batağına sürüklenmekte, *İtiraf*'ta Harun, aldatma ve aldatılmanın verdiği acıyla çöküşü yaşamakta, *Üçüncü Sayfa*'da İsa (Ruhi Sarı) maruz kaldığı acıların yükünü taşıyamayarak intihara sürüklenmektedir. Bu çerçevede yozlaşma ve alçalma Demirkubuz'un filmlerinde neredeyse tüm kahramanların deneyimlediği bir izleği oluşturmaktadır.

### ***Zeki Demirkubuz Tarzı Mizojini***

Demirkubuz'un filmlerinde kadına nefreti ifade eden mizojini unsurları belirgindir. Kadınlar sözlü ve fiziksel şiddete maruz kalmaktadır. Bu durum nerdeyse yönetmenin bütün filmlerinde tekrarlanmaktadır. Şiddete maruz kalan, sevgisiz bırakılan ya da aldatılmaya maruz kalan kadınlar erkeklere karşı bir çeşit negatif direniş içine girmektedir. *C Blok*'ta Tülay, *İtiraf*'ta Nilgün (Başak Köklükaya), *Üçüncü Sayfa*'da Meryem (Başak Köklükaya), *Masumiyet* ve *Kader*'de Uğur, *Kıskanmak*'ta Seniha (Nergis Öztürk) ve Mükerrerem (Berrak Tüzünataç), *Yeraltı*'nda Türkan (Nihal Yalçın), *Bulantı*'da, Özge (Cemre Ebuuzziya) *Kor*'da Emine (Aslıhan Gürbüz), erkekleri aldatmaları, sadakatsizlikleri, komploların içine girmeleri, yalan söylemeleri ve birçok olumsuz eylemleriyle erkeklerin felaketine yol açmaktadır. Demirkubuz'un kadınlara yönelik yaklaşımı kadını özellikle de güzel kadınları,

kötülük ve şeytani düşüncelerle özdeşleştiren çeşitli mitolojik ve teolojik temaların bir çeşit yansımasına dönüşmektedir. Demirkubuz, “Kadın erkek ilişkilerinde bile insanın o kötücül yanlarına ilgi duydum hep, o pis gerçekliğine ilgi duydum. Ama bu çocukluğumdan beri böyledir” (2006:83) diyerek, kötülüğe ilgisinin cinslerarası boyutunu açıklamaktadır. Bu açıdan bakıldığında yönetmenin filmlerindeki sevgisizlik, aldatma ve hastalıklı “aşk” anlayışının nedenleri Demirkubuz’un ilgi duyduğu “pis gerçeklik” kavramı ile açıklık kazanmaktadır.

Demirkubuz genellikle erkek karakterlerini kadın karakterler karşısında yenilgiye uğratar. Yönetmenin tüm filmlerinde kadınlar, erkekler tarafından sözlü ve fiziksel şiddet görür ancak yine de kadınlar erkeklerin felaketine yol açar. Bu durum, filmlerde tekrarlanan temel bir izlektir. Bu bağlamda *İtiraf* ve *Bulanti*’da erkek karakterlerin kadın karakterlerin ayağına kapanması özellikle dikkat çekmektedir. *İtiraf*’ta Harun her türlü çabasına karşı kendisini aldatan eşi Nilgün’den kendisini rahatlatacak bir cevap alamamakta son çare olarak onun ayaklarına kapanarak ağlamaktadır. Demirkubuz Harun’a acımamaktadır, Harun intihar girişimi, itiraflar ve huzursuzluk sarmalında alçaldıkça alçalmaktadır. Demirkubuz *Bulanti*’da Ahmet (Zeki Demirkubuz) karakteri üzerinden insanı alçaltma yönünde daha ileri bir adım atmaktadır. Ahmet eşinin ve kızının bir kaza sonucu ölmesi karşısında üzülmeye belirtisi göstermez. Eşini ve küçük yaşta kızını yitirmeyi sorun etmemesinin sorunlu olduğu bilincinin oluşturduğu bunalımı yaşayan Ahmet bir süre sonra sağlık kontrolünden geçer ancak fiziksel anlamda gayet sağlıklı olduğu anlaşılır. Ahmet içine girdiği bunalım sürecinde kadın arkadaşına<sup>6</sup> karşı duyarsızlaşır, eski öğrencisiyle ilişki kurar. Bu süreçte ilişkiye girdiği kişinin erkek arkadaşı evi basar ve Demirkubuz filmlerinde temel izleklerden bir olan onur kırıcı olaylar yaşanır. *Bulanti*’da Ahmet, ev işlerine yardım eden Neriman adlı karaktere karşı müphem bir yönelim içine girer. Filmin gidişatı Ahmet’in yöneliminin cinsel nitelikte olabileceği doğrultusunda izleyiciyi hazırlar ancak yönetmen bu beklentiyi sonuçsuz bırakır. Ahmet yaşanan bir elektrik kesintisinden sonra Neriman’ın dairesine iner ve kadının ayaklarına kapanarak hüüngür hüüngür ağlar. Neriman filmde anlaşıldığı kadarıyla dul bir kadındır ve küçük yaşta iki çocuğu vardır. Topal olan Neriman’ın bir diğer özelliği ise “güzel” olmasına karşın seksüel açıdan cezbedici olmamasıdır. Neriman’ın masumiyeti, zayıflığı ve içinde bulunduğu yoksulluk Ahmet’in ona karşı cinsel yönelimine ket vurur. Bu nedenle Ahmet Neriman’ın ayaklarına kapanarak rahatlamaya yönelir. Ahmet’in *Bulanti*’da gerçekleştirdiği ayağa kapanma sahnesi *İtiraf*’ta Harun’un gerçekleştirdiği eylemden daha dikkat çekicidir. Harun, eşi karşısında yaşadığı çaresizlik nedeniyle alçalmaktır oysa Ahmet içinde bulunduğu boşluk duygusuna karşı rahatlamak için kültür, statü ve sınıfsal açıdan kendisiyle eşit olmayan “zavallı” bir kadının ayaklarına kapanmaktadır. *Bulanti*’da Ahmet’in gerçekleştirdiği ayağa kapanma davranışı

<sup>6</sup> Demirkubuz’un filmlerinde cinsellik ve cinslerarası ilişkiler merkezi bir konumdadır. *C Blok*, *Kader*, *Kıskanmak* ve *Yeraltı*’nda cinsellik içeren sahneler bulunmaktadır ancak *Bulanti* ve *Kor*’da cinsel ilişki daha açık ve kaba biçimlere bürünmektedir.

Demirkubuz'un karakterlerini "alçaltarak rahatlatması" yaklaşımının yeni bir aşaması olarak dikkat çekmektedir. Demirkubuz'un önceki karakterlerinden İsa ve Bekir aşağılanma ve alçalma yoluyla "iflah" olmayarak intihar etmekte, Harun aynı şekilde intihar girişiminde bulunmakta, *Kor*'da Cemal (Caner Cindoruk) eşiyle ilişkisi olan Ziya (Taner Birsell)'nın atölyesinde çalışmayı seçerek yoz bir tavır içine girmekte, *Yeraltı*'nda arkadaşları ve gündelikçi kadın Türkan tarafından küçük düşürülen Muharrem (Engin Günaydın), evindeki eşyaları kırıp dökerek, uluyarak ve zavallı durumdaki bir hayat kadınına aşağılamaya çalışarak huzur bulmaktadır. *C Blok*'ta Tülay'ın cinsel arayışı, *Üçüncü Sayfa*'da Meryem'in ve *Kıskanmak*'ta Seniha'nın komplolarla insanların yıkımını hazırlayarak huzur bulma çabası genel olarak Demirkubuz'un mizanrop yaklaşımını göstermektedir. Bu ekseninde kadınların yıkım gücü olarak konumlandırılması her filmde mizojininin tezahürü olarak tekrarlanmaktadır ancak gücünü yıkımdan alan kadın karakterler yücelerek arınmak yerine alçalarak ve çoğu kez Uğur örneğinde görüldüğü üzere kendilerini de yıkıma götürecek davranışlar sergilemektedir.

### *Zeki Demirkubuz'un İnsan Realitesine Yaklaşımı*

Demirkubuz filmlerini, karakterlerin sınıfsal konumunu ve sosyo-kültürel statüleri ekseninde farklı<sup>7</sup> iki kategoride konumlandırmaya çalışmaktadır. *C Blok*, *Bekleme Odası*, *Yazgı*, *itiraf*, *Kıskanmak*, *Yeraltı* ve *Bulantı* orta sınıfa mensup "okumuş-yazmış" kişiler ve onların çevresinde gelişen olaylar düzleminde kurgulanırken, *Masumiyet*, *Üçüncü Sayfa*, *Kader* ve *Kor* daha çok işçi sınıfı ve lümpen alt sınıf mensuplarından oluşmaktadır. Biçimsel düzlemdeki ikilik Demirkubuz'un insana yaklaşımını değiştirmemektedir. İlk kategorideki filmlerde Demirkubuz Yeşilçam melodramlarında klişe olan düşkün erkek ya da kötü kadın stereotipini yan karakter statüsünden ana karaktere taşımakta ve Yeşilçam filmlerinde karikatürize edilen bu stereotipleri daha özenli biçimde kurgulamaktadır. İkinci kategori içinde yer alan filmlerde insana bakış özsel olarak mizanrop niteliğini korumakta sadece kullanılan argo ağırlıklı dil yerini görece kitabi bir dile bırakmaktadır. İkinci kategoride tema felsefi görünümlü tartışmalara göndermeler içerse de bunalım, kötülük ve nihilizm olguları derinlikten yoksun biçimde kurgulanarak arabeskleştirilmektedir.

Demirkubuz filmleri doğal - organik bir bunalım ya da kötülük içermemektedir. Kötülüğün en planlı ve "sofistike" biçimde işlendiği *Kıskanmak*'ta bile Seniha, indirgemeci bir yaklaşımın ürünü olan ağabeyini kıskanmak gibi basit psikolojik gerekçelerle kötülük ediminde bulunmaktadır. *Üçüncü Sayfa*'da Meryem'in içine girdiği kötülük edimleri ise filmin adını oluşturan *Üçüncü Sayfa* haberlerindeki mantığı zorlayabilecek nitelikte yapay örüntüler içermektedir. Bu açıdan Demirkubuz filmlerindeki yapay kötülük pratikleri temelde küçük burjuvalara, lümpenlere ve daha çok alt sınıf mensuplarına yönelik kin, nefret ve alçaltma içeren mizanropik dışavurumu açıklamaktadır. Bu durum bir yandan başkalarının acılarına sevinme diğer yandan kendine zarar vermedeki hazla rahatlayan

<sup>7</sup>Söz konusu kategorizasyon mutlak ayrımlara dayanmamaktadır.

ucube bir insan anlayışını dışavurmaktadır. Bu doğrultuda Demirkubuz'un tüm filmlerdeki leitmotif olan mizantropi sınıf ve kültür farkı olmaksızın tekrarlanmaktadır.

Sanat tarihçisi Arnold Hauser (1984)'e göre, insan doğasının değişmez bir nitelik taşıdığını kabul eden görüşler üzerine kurulan insanla ilgili düşünceler akıldışıdır ve tutuculuk ögesi içerir. İnsanın gelişim kapasitesine inanmamak, insanın ve onunla birlikte toplumun değişimini istememektir. Tutuculuk ve karamsarlık burada, karşılıklı olarak birbirlerini koşullandırmaktadır (398). Bu doğrultuda sadece kötülüğe ve insanın "karanlık" yönüne odaklanan Demirkubuz insanın dolayısıyla toplumun olumlu yönde değişebileceği görüşünün karşısında bulunmaktadır. Bu anlayış çağımızda yaşanan dekadans ve insanın yabancılaşması gibi olguları doğru okumayı engellemekte ve insanlığa karşı patolojik bir nefrete yol açmaktadır. Demirkubuz'un yaşamı bütünselliği içinde kavrama ve filmlere yansıtma gibi bir kaygısı bulunmamaktadır. İzleyici ve eleştirmenlerin görüşlerinden etkilenmediğini belirten Demirkubuz ne için film yaptığı sorusuna, "Orası meçhul, yani şunun için, bunun için, kendim için toplum için diye bir şey düşündüğümü hatırlamıyorum hiç..." (2006:115), şeklinde cevap vermektedir. Demirkubuz kötülüğü, yozlaşmayı, bireyin bireye uyguladığı sömürüyü, şiddeti ve çirkinliği mizantrop bir tutumla ele almakta ancak "ne için ve kim için film çektiğini düşündüğünü hatırlamadığını" ifade ederek insana yönelik olumsuz ve tek boyutlu yaklaşımının amacının belirsiz olduğunu iddia etmektedir.

Bir yönetmen en açık biçimde yarattığı kurgusal kahramanlar ile insana verdiği anlamı açıklar. Bu bağlamda *Yazgı*<sup>8</sup> Demirkubuz'un dünya görüşünü doğrudan felsefi göndermelerle en belirgin biçimde yansıttığı film olarak öne çıkmaktadır. Bu eksende Demirkubuz, Musa (Serdar Orçin) adlı karakterin yaşama bakışı ve olaylar karşısındaki anormal tavrı üzerinden yoz nihilistik bir insan portresi inşa etmeye yönelmektedir. Musa üzülmeyen, sevmeyen, kıskanmayan, iradesini her öneri ve seçim karşısında "fark etmez" biçiminde ifade eden edilgin, yoz bir kişiliktir. Modern kapitalist toplumda bir kişinin, annesine yabancılaşması ya da doğal bir şekilde ölen yaşlı annesinin ölümüne kayıtsız kalması anlaşılabilir düzeydedir ancak "aklı başında" bir insanın, eşi tarafından aldatılmaya kayıtsız kalması, üstelik iki çocuğun anneleriyle birlikte öldürülmesi sonucu, kendisinin işlemediği bir cinayet yüzünden idamla yüz yüze kalmasına karşın, suçlamalara karşı duyarsız kalması en basit ifadesiyle yapay ve zorlama bir nihilist karakter yaratma çabasıdır. Musa gibi oldukça yapay bir karakter üzerinden işlenen düşünsel yaklaşım insanı ruhsuz, duygusuz kılmak dolayısıyla insanı karaktersizleştirmektir. Bu açıdan Musa karaktersiz bir karakterdir. Bu eksende filmde savunulan dünya görüşü dolayısıyla etik anlayış, savcının Musa'ya yönelttiği "Çocuk öldürmek iyi bir şey o zaman ?" Sorusuna Musa'nın "Çocuklar için iyi değildir ama yapan için iyidir", biçimindeki cevapta saklıdır. Bu cevapla Demirkubuz

<sup>8</sup> Demirkubuz, *Yazgı* için "Türk sinemasında yüz yıl geçse öyle bir film çekilmez" (Demirkubuz ve Öztürk, 2006, s.115) diyerek söz konusu filme attığı değeri vurgulamaktadır. Bu açıdan *Yazgı* yönetmenin filmografisinde özel bir konumda bulunmaktadır.

insana ve yaşama bakışını yarattığı Musa karakteri üzerinden yoruma gerek bırakmadan açıklamaktadır.

Ernst Fischer (2012) , bir ideoloji ya da dünya görüşünün dolaysız övgüsünün etkisiz olma riski taşıdığını, buna karşın nihilistik kınamalarda devrimci bir yankının bulunduğunu, bu yönüyle karşı çıkma, isyan etme potansiyelinin amaçsızlığa yöneltilip edilgin bir karamsarlık doğurabildiğini, nihilist sanatçının her şeyi suçlayıp yadsımakla gerçekte egemen düzenin kucağına düştüğüne (109) dikkat çekmektedir. Fischer'in bu saptaması nihilizme yol açan bir yaklaşım olan insandan nefret etme durumu ve insanın doğası gereği kötücül olduğu biçimindeki ideolojik yaklaşım için de geçerlidir. Mizantropinin açık biçimde savunulması yerine estetik bir formda sinema sanatının olanaklarından yararlanılarak estetize edilmesi, egemen sistemi ve bu sistem içinde şekillenen insanı değişmez kabul edip yeniden üretmekte ve insanı umutsuzluğa sürüklemektedir. Nietzsche (2016), "Bir insanın yüksekliğini görmek *istemeyen*, onda alçakta ve ön planda olan şeylere daha keskin gözle bakar - Böylelikle kendini ele verir" (219), demektedir. Bu durum bütün filmlerinde kötülüğe odaklanan, insana mizantropik bir perspektifle yaklaşan Demirkubuz'un yaklaşımını anlamak için açıklayıcı niteliktedir. İnsan ve insanın geleceği için olumsuz görüşler taşıyan ve bu görüşleri sinemasal üretime dönüştüren Demirkubuz, insana güvenmemekte ve insanın potansiyelini küçümsemektedir. Mizantropik görüşler taşıyan Demirkubuz insanlığın kat ettiği yolu görmeyi red etmekte sadece bardağın boş tarafına bakmaktadır. Bu noktada karamsar düşüncelerin yayıcısı olan yönetmeni sıg bir iyimserlik saylavı olmadığı için değil, yaşamı bütünselliği içinde anlatmadığı için eleştirmek gerekmektedir çünkü yaşam eninde sonunda karanlık ile aydınlığın diyalektiğiyle işlemektedir.

## Sonuç

Demirkubuz, filmlerinde insan sosyal bir varlık olmaktan ziyade, diğer insanlar için kötülük tasarlayan bir düşmandır. Akıl, moral, dayanışma, empati, vefa, vicdan gibi insana özgü şeyler filmdeki kişilerin yabancı oldukları durumlardır. Yoz film kişileri davranışları ve içine girdikleri ruh halleriyle kendilerine veya diğer kişilere zarar verecek "amaçlar"ın peşinde sürüklenmektedir. Demirkubuz insanlara tiksinti ve düşmanlıkla yaklaşmaktadır. Filmlerdeki kişiler sevgisizdir, tutkuları olanlar bile sağlıksız biçimlerde hareket etmektedir. Bu açıdan Demirkubuz insanı alçaltır ve diplere doğru sürükler, insanın direnmesini, yücelmesini istemez ve film kişilerine el uzatmaz, onlara herhangi bir çıkış imkanı tanımaz. İnsanın yozlaşma ve çöküşe karşı yapacağı manevraları boşa çıkarır, insanın "insan" olabilmesine olanak tanımaz. Demirkubuz insanın sadece "karanlık" yönlerini öne çıkarır, insan iyi bir şey yapıyorsa çaresizliğinden ya da aptallığındandır. Bu eksende Demirkubuz'un filmleri sinemadaki yozlaşmanın tipik örneğidir, soğuk ve umutsuzluk yüklüdür. İnsanı bataklığa mahkum etmektedir. Filmlerinde insanın ve dünyanın değişeceğine dair inancın kırıntısı yoktur. Demirkubuz'un insan kavrayışı, insanı toplum ve

toplumsal ilişkilerden soyutlamak, insanın kişiliğini tahrip edip insanı alçaltmak, insanı en dibe sürüklemek ve oradan tekrar yükselebileceğini ima etmek üzerine kuruludur. Bu yaklaşım, boşluk duygusu yaratmaktan öte insan için tahripkar bir dekadans dışında bir yol bırakmamaktır. Toplumsal bir varlık olduğunu unutan yaşamı diyalektik ilişkiler temelinde tarihselliği içinde kavramayan bir insan bir sürüngene dönüşme riski taşır, Kafka'nın böceği gibi olur. Bu durum realitenin çarpıtılması, insanın metamorfoza uğraması ve yoz bir varlığa dönüşmesi demektir.

Demirkubuz'un mizantropik insan anlayışı yaşamı olumsuzlamaktadır. Filmlerde insan yaşamındaki dramatik çatışmalar ve çeşitli olumsuzluklar, tek yönlü ve genellikle tarihi ve toplumsal ilişkilerden soyutlanarak verilmekte insanın doğasına içkin olan kimi olumsuzluklar mutlaklaştırılarak kötülük estetize edilmektedir. Demirkubuz akla gelebilecek birçok olumsuzluğu ve insanın karanlık yönünü tek boyutlu ve indirgemeci biçimde öyküleştiren insan realitesine dair mizantropik yaklaşımını ortaya koymaktadır. Demirkubuz filmlerinde insan, adeta alçalmak için vardır ve alçalma en diplere doğru sürekli bir akıştır.

Sinemada negatif olanı göstermek yoluyla olumlu olana işaret edilebilmektedir ancak yönetmenin seçilen konuya biçim ve içerik düzlemindeki yaklaşımı anlam üzerine belirleyici olmaktadır. Bu ekseninde Demirkubuz filmlerindeki mizantrop içerik, biçimi de belirlemekte bu yönüyle mizantrop bir film estetiği ortaya çıkmaktadır. Bu temelde filmler içerik ve biçim düzlemlerinde insanın düşürülmesine ve alçaltılmasına hizmet eden imajlarla örülmektedir. Bu çerçevede Demirkubuz negatif insan anlatıları ve pesimistik imajlara dayalı film estetizasyonu mizantrop söylemi inşa eden bir auteur olmaktadır. Filmlerinde insanı sürekli alçaltan dahası insanın doğasını değişmez kötücül bir öze indirgeme çabası içinde olan Demirkubuz kimi filmlerinde göndermeler yapmaya çalıştığı felsefi düşünceleri de kendi mizantropik süzgecinden geçirmektedir. Kafka'nın böceğine dönüştürmeye çalıştığı insana ve insan realitesine tek boyutlu yaklaşan Demirkubuz, *Yeraltı*'nda Nietzsche'ye gönderme yapar. Muharrem'e *Zerdüş'tü* okutur ancak *iyinin* ve *kötünün* ötesine geçemez, kötülükte takılıp kalır.

Sonuç olarak, yaşamı dönüştürmeyi daha iyi hale getirmeyi hedeflemeyen, bu konuda sözü olmayan, sürekli yaşamın sefaletine ve olumsuzluğuna takılıp kalan ve söz konusu edilen olumsuzlukları yaşam karşıtlığı formunda estetize eden bir sinema anlayışı insanı pesimist kılmak dışında bir amaca hizmet etmemektedir. Demirkubuz'un kahramanları üzerinden verdiği yaşam iletisi karamsarlıkla örülüdür. Yönetmen karakterleri için intihar, alçalma ve en dibe vurarak yüklerinden kurtulmak dışında bir çözüm önermemektedir. Bu doğrultuda Demirkubuz daha çok alçalmaya ve yozluğa eğilimli insanların anlatıcısı olmaktadır.



## Kaynakça

- Aristoteles (1975). *Politika* (Çev. M.Tuncay). Remzi : İstanbul.
- Bataille, Georges (2004). *Edebiyat ve Kötülük*. (Çev. A. Sönmezay). Ayrıntı : İstanbul.
- Benatar, David (2018). *Keşke Hiç Olmasaydık Var Olmanın Kötülüğü*. (Çev.C.Ö.Özmen). Doğu Batı : Ankara.
- Buckland, Warren (2013). *Sinemayı Anlamak*. (Çev.T.Göbekçin). Optimist : İstanbul.
- Demirkubuz, Zeki (Yönetmen). (2003) *Bekleme Odası* [Film] Türkiye : Mavi Film
- Demirkubuz, Zeki (Yönetmen). (2015) *Bulantı* [Film]. Türkiye :Mavi Film
- Demirkubuz, Zeki (Yönetmen). (1994) *C Blok* [Film]. Türkiye : Mavi Film
- Demirkubuz, Zeki (Yönetmen). (2002) *İtiraf* [Film]. Türkiye : Mavi Film
- Demirkubuz, Zeki (Yönetmen). (2006) *Kader* [Film]. Türkiye : Yerli Film – Mavi Film
- Demirkubuz, Zeki (Yönetmen). (2009) *Kıskanmak* [Film]. Türkiye - Yunanistan : Mavi Film – Inkas Film
- Demirkubuz, Zeki (Yönetmen). (2016) *Kor* [Film]. Türkiye : Mavi Film
- Demirkubuz, Zeki (Yönetmen). (1997) *Masumiyet* [Film]. Türkiye : Mavi Film
- Demirkubuz, Zeki (Yönetmen). (1999) *Üçüncü Sayfa* [Film]. Türkiye : Mavi Film
- Demirkubuz, Zeki (Yönetmen). (2001) *Yazgı* [Film]. Türkiye : Mavi Film
- Demirkubuz, Zeki (Yönetmen). (2012) *Yeraltı* [Film]. Türkiye : Mavi Film
- Freud, Sigmund (2011). *Uygarlığın Huzursuzluğu*. (Çev.H.Barışcan). Metis : İstanbul.
- Freud, Sigmund (2001). *Dostoyevski ve Baba Katilliği* (Çev.S.Hilav). (9-24). Dostoyevski, Fyodor (2001). *Karamazov Kardeşler*. (Çev.E.Altay). İletişim : İstanbul .
- Fischer, Ernst (2012) *Sanatın Gerekliliği*. (Çev. C. Çapan). Sözcükler : İstanbul.
- Fromm, Erich (2001). *The Fear of Freedom*. Routledge : UK.
- Gruen, Arno (2010). *Demokrasi Mücadelesi Radikalizm Şiddet ve Terör*. (Çev. İ.İğan). Çitlembik : İstanbul.
- Hauser, Arnold. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*. (Çev. Y. Gölönü). Remzi : İstanbul
- Hunt, Robert Edgar; Marland, John ; Rawle, Steven (2012). *Film Dili*. (Çev.S.Aytaç). Literatür : İstanbul.
- Jowett, John (2004). *The Oxford Shakespeare : The Life of Timon of Athens*. Oxford University Press : USA.
- Kant, Immanuel (1997). *Lectures on Ethics*. (Çev. P. Heath). Cambridge University Press: UK.
- Kaufmann, Walter (1965). *Dostoyevski'den Sartre'a Varoluşçuluk* (Çev.A.Göktürk). De : İstanbul.
- Lukacs, György (1975). *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı* (Çev. C. Çapan). Payel : İstanbul.
- Marx, Karl ; Engels, Friedrich (2013). *Alman İdeolojisi*. (Çev. T.Ok ve O. Geridönmez). Evrensel : İstanbul.
- Nietzsche, Friedrich (2008). *Deccal Hıristiyanlığa Lanet*. (Çev.O .Aruoba). İthaki :İstanbul.

Nietzsche, Friedrich (2016). *İyinin ve Kötünün Ötesinde – Gelecekteki Bir Felsefeye Giriş* – (Çev. M. Tüzel). Türkiye İş Bankası : İstanbul.

Nietzsche, Friedrich (2014). *Tan Kızılığı Ahlaksal Önyargılar Üzerine Düşünceler*. (Çev. H. Salihoglu ve Ü. Özdağ). İmge : Ankara.

Pamuk, Orhan (2007). Önsöz : *Aşağılanmanın Zevkleri*. (5-13). Dostoyevski, Fyodor (2007). *Yeraltından Notlar*. (Çev.M.Özgül). İletişim : İstanbul.

Plato (2011). *Meno and Phaedo*. (Çev. A.Long). Cambridge University Press : UK.

Rousseau, Jean Jacques (2007). *Bilimler ve Sanatlar Üstüne Söylev*. (Çev. S.Eyüboğlu). Türkiye İş Bankası : İstanbul.

Oranlı, İmge (2017). *Kötülük*. Cogito Sayı 86 : Kötülük -2017 (26-30). Cogito : YKY

Öztürk, Semire Ruken (2006). *Kader : Zeki Demirkubuz*. Dost: Ankara.

Pay, Ayşe; Afat, Ebru (2009) *Zeki Demirkubuz : “Dostoyevski Olmasaydı, Edebiyat Olmasaydı*

*Sinemacı Olmazdım”*. Pay, A. (Ed.). Yönetmen Sineması : Zeki Demirkubuz. Küre : İstanbul.

Shaff, Adam; Gaidenko, Pyama (1966) . *Marxizm Varoluşçuluk ve Birey*. (Çev. E Dinçer). İstanbul :De

Spirkin, Aleksandr (2016). *Felsefenin Temel İlkeleri*. (Çev.E.Kıroğlu). Yazılama : İstanbul.

Suçkov, Boris (2009). *Gerçekçiliğin Tarihi*. (Çev. A. Çalışlar). Doruk : İstanbul.

Ziss, Avner (2016). *Estetik - Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi*. (Çev. Y. Şahan). Hayalperest İstanbul

## Melodram'dan Anti-Melodram'a; Popüler Türk Sineması'nda İktidar, Arzu ve Kaygı Söyleminin Dönüşümü, Recep İvedik Örneği

Doğan Aydoğan\*

### Özet

*Toplumların yaşadığı önemli dönüşüm anlarında kültürün, ürettiği simgesel nesnelere ve kodlarla ilişkisi yeniden şekillenir. Bu durum iktidarın yeniden şekillenmesi, müzakere, direnç ve oluşan yeni kamuoyu ile ilgilidir. Bu bağlamda popüler kültür ürünleri ve yaşadıkları dönüşüm bir toplumun yaşadığı dönüşümlere yönelik önemli veriler sağlamaktadır. Popüler kültür ürünlerini salt bir yabancılaşma ürünü olarak ele almak, toplumun bu nesnelere ve kodlarla kurduğu ilişkiyi gözden kaçırma riskini taşır.*

*Türkiye toplumunun, Tanzimat'tan beri yaşadığı kapitalistleşme süreci boyunca ürettiği kodlarda bir süreklilik ve dönemsel kopuşlar söz konusudur. Bu kodların kültüre yansıdığı alanların en başında arzu ve gelenek arasında var olan gerilim tarafından şekillenen melodram dilinin ürettiği metinler gelmektedir. Sınıfsal arzu ve çatışmaların, bireysel bir yaşam ve özellikle romantik aşk üzerinden dolaymlandığı melodram geleneği gerek Tanzimat sonrası edebiyatı gerekse 1950 sonrası popüler sinema metinlerini şekillendirmiştir.*

*Bu çalışma melodram geleneğinin yarattığı uzlaşının üzerine yerleştiği ideolojik zemini, tarihsel bir bağlam içinde ele almaya çalışmaktadır. Toplumsal rekabet, arzu ve geleneğin aşınmasına yönelik kaygının şekillendirdiği melodram, bu nedenle hegemonya ve direnişin popüler mücadele alanı olarak ele alınmaktadır. 1990 sonrası yaşanan sosyo-ekonomik dönüşüm; gündelik yaşam gibi ideoloji ve buna bağlı olarak melodram dilinde de radikal kırılmalara yol açmıştır. Simgesel alanın boşluğunu toplumsal cinsiyet bunalımı ile birleştiren kara-melodrama dayalı anlatılar bu kırılmanın en belirgin dışavurumudur. Bu çalışma Recep İvedik film serisinin üçüncü bir gelenek oluşturduğunu ve melodramın kapatmaya çalıştığı toplumsal ayrımları açığa çıkaran, özellikle vurgulayan ve romantik aşkın ideolojik konumunda radikal bir dönüşüm yaratarak anti-melodram olarak adlandırılacak bir söylem ürettiğini ifade etmektedir. Çalışma bu bağlamda Nesne-İlişkileri Kuramı, Lacan psikanalizi ve Pierre Bourdieu'nun kültürel sermaye kavramından yararlanarak, sosyolojik bir okumayı barındırmaktadır.*

**Anahtar Kelimeler:** Popüler Kültür, Melodram, Psikanaliz, İdeoloji, Kültürel Sermaye

\*ORCID: 0000-0002-6808-9107

E-Mail: doganaydogan@karabuk.edu.tr

DOI: 10.31122/sinefilozofi.675224

Geliş Tarihi - *Received*: 15.01.2020

Kabul Tarihi - *Accepted*: 15.05.2020

## From Melodrama to Anti-Melodrama; Transformation of Discourse of Power, Desire and Anxiety in Popular Turkish Cinema, Case of Recep İvedik

Doğan Aydoğan\*

### Abstract

*In important moments of transformation experienced by societies, the relationship of culture with the produced symbolic objects and codes is reformed. This situation is related to the reconstruction of power, negotiation, resistance and new public opinion. For this reason, popular culture products and their transformation provides important data for the transformations of a society. Considering the products of popular culture as only as a product of alienation, contains risks the overlook of society's relationship to these objects and codes.*

*Codes generated by society during the process of capitalization since the Tanzimat Era, includes continuities and periodic splits. The texts produced by the melodrama language, which is shaped by the tension existing between desire and tradition, come first among the areas where these codes are reflected in the culture. The melodrama tradition, where class desires and conflicts are mediated by an individual life and especially romantic love, shaped both post-Tanzimat Literature and popular cinema texts after 1950.*

*This study tries to address the ideological ground on which the reconciliation created by the melodrama tradition is located within a historical context. The melodrama shaped by anxiety about social competition, desire and the wear of tradition is therefore considered as a popular field of struggle for hegemony and resistance. Socio-economic transformation after 1990 caused a radical transform in melodrama language in relation with the changes in daily life and ideology. The narratives based on black-melodrama, which combines the emptiness of the symbolic order with the gender crisis, is the most obvious manifestation of this break. This study states that the Recep İvedik film series constitutes a third tradition especially emphasizes and creates a radical transformation in the ideological position of romantic love and produces a discourse that reveals the social distinctions that melodrama tries to close so which can be called anti-melodrama. In this context, the study includes a sociological reading by making use of the Object-Relations Theory, Lacan psychoanalysis and Pierre Bourdieu's concept of cultural capital.*

**Keywords:** Popular Culture, Melodrama, Psychoanalysis, Ideology, Cultural Capital

---

\*ORCID: 0000-0002-6808-9107

E-Mail: doganaydogan@karabuk.edu.tr

DOI: 10.31122/sinefilozofi.675224

Received - Geliş Tarihi: 15.01.2020

Accepted - Kabul Tarihi: 15.05.2020

## Giriş

Osmanlı Devleti, Türkiye çizgisinde hem kültür ürünleri hem de siyasal alan “Batı” olarak adlandırılan *-muğlak anlamlı ve kapsayıcı bir-* kavramla kurulan ilişki konusunda bölünmüş bir kişilik sergilemektedir. Batı'nın üstünlüklerini oluşturan maddi mallara yönelik arzu kendini belli ederken, bu arzunun gelenek ve kültür üzerinde yaratacağı etki belirgin bir kaygıyı yükseltmektedir. Batı'yı maddi anlamda üstün yapan kapitalizme yönelik arzu ile kapitalizmin bireylerin geleneksel toplumsal konumları üzerinde yaratacağı etki kökensel bir sorun olarak belirlemekte, bu durum hem erkek özneyi hem de erkek öznenin ürettiği kültür ürünlerini çelişkili bir konuma sürüklemektedir. Bu arzu ve kaygının üzerinde yükseldiği pratik alan Tanzimat dönemi edebiyat eserlerinden beri *kadın* üzerinden ifade edilmektedir.

Tanzimat devri edebiyatında beliren bu ayrımların giderek kültürel ve politik bir hal aldığı ve zamanla modernlikle kurulan ilişkiyi tanımlayan bir siyasal dışavuruma dönüştüğü görülmektedir. 1950 sonrasında ortaya çıkan popüler kültür ürünleri ve özellikle sinemanın bu kodlar eşliğinde şekillendiği görülmektedir. Bir tarafta kente göç etmekte olan, ekonomik olanakları sınırlı ancak ekonomik iştahı yüksek bir kitle söz konusudur. Diğer tarafta aynı kitlenin gelenekle bağının güçlü olduğu görülmektedir. Bu noktada arzu ve gelenek arasında sıkışan öznenin, psikanalitik bir savunma mekanizması üreterek arzusunun inkâr ettiği ve acı çekmeye dayalı bir melodram dili ürettiği görülmektedir.

1980 sonrası süreçte ise kentleşmenin belirli bir olgunluk evresine ulaşması, gündelik hayatın parasallaşması ve ekonomik birikimin belirli bir seviyeye gelmesi bu kitlelerin arzularını inkâr etmek yerine açıkça ifade ettikleri bir süreci doğurmuştur. Ancak bu süreç toplumsal aidiyet bağlarının aşındığı ve iktidarın akışkanlaştığı yeni bir pratik üretmiştir. Ortak kamusal alan, özel alanın işgali ile sonuçlanmıştır. Bu süreçte ortaya çıkan gelişmeler sınıfsal ayrımların kendini bireysel beğeni farkları üzerinden şekillendirdiği bir popüler kültür üretmiştir. Kente belirli oranda eklenmiş orta sınıfların, dışlama ve aşağılanma gerilimlerinin bu beğeniler üzerinden şekillendiği görülmektedir. Beden, beslenme ve kültürel malların tüketimi ile bireysel, sembolik sermayenin gerçek ya da dijital agorada diğerlerine sunumu, politik ve toplumsal dayanaklardan yoksun atomize bireylerin ürettiği ayırım ve benzeşme gerilimlerini yeniden üretmekte ve şiddetlendirmektedir. Orta sınıfların arzularının da kültürel sermayeye yönelik tüketim alanlarında belirginleştiği görülmektedir. Bu çalışmada orta sınıfların yaşadığı iktidar ve dışlama pratiklerinin yarattığı hınç ve haset söylemi; kitleler tarafından video paylaşım sitelerinde popüler hale getirildikten sonra film serisi haline gelen Recep İvedik figürü üzerinden ele alınmıştır.

Çalışma sosyolojik bir dönüşümü, psikoloji ve sınıfsal ayırım boyutlarıyla birlikte ele almakta ve bunu popüler kültür kavramı ile ilişkilendirmekte ve dönemselleştirmektedir. Çalışma içinde ele alınan eserler popüler Türk Sineması'nı temsil etmek üzere değil, belirli bir dönüşümü ve dönemselliği açıklamak üzere ele alınmıştır ve temsil niteliği taşımamaktadır.

## İktidarın Ya Da Direnişin Alanı Olarak Popüler Kültür

Popüler kültür, modern toplumu ele alan sosyolojik bakış açısına göre farklı bir bağlam edinir. Marksist toplum görüşü kapitalist modernliği bir yabancılaşma olarak ele aldığı için üretilen popüler kültürü de bu yabancılaşmanın bir uzantısı olarak ele alır. Weber ve Simmel'den kaynaklanan toplum görüşü ise topyekûn bir yabancılaşma söylemi üretmek yerine insanlar arası etkileşime odaklanır. Popüler kültür de bu etkileşimin yaşandığı ve kendini ifade ettiği bir alan olarak belirir.

Marksizm kaynaklı kültür eleştirisi Frankfurt Okulu tarafından üretilmiş, kitle kültürü ve kültür endüstrisine yönelik incelemeler de okulun öncülerinden Theodor Adorno tarafından kuramsallaştırılmıştır. Adorno (2009: 109), endüstriyel kapitalizm koşullarında kitle kültürünün özgün bir dinamik olduğunu reddetmek maksadıyla *kültür endüstrisi* kavramını öne sürmüştür. Adorno, kültür endüstrisinin sanayinin diğer alanlarında olduğu gibi bütünleşmiş ve kaçışa izin vermeyen bir yapı arz ettiğini belirtir. Ek olarak kültür endüstrisi endüstriyel yaşamın tamamlayıcısıdır; iş dışı boş zamanı ele geçiren, yabancılaşmış bireyi yeniden üreten, düşünceyi değil üretilmiş statükocu değerlere uyumu yaratan ve bu yönüyle demokrasinin ihtiyaç duyduğu düşünen özerk bireye karşı olan bir yapıdır (Adorno, 2009: 119). Nihai aşamada kültür endüstrisi alt ve üst sınıflar arasında var olan makro gerilimde ideolojik bir işlev üstlenerek, alt sınıfların yaşamlarını düzenleyen ve tekrar üreten bir yapı arz eder. Kültür Endüstrisi'nin önemli enstrümanlarından biri olan sinema da tüketiciye üst sınıflar lehine düzenlenmiş dış gerçekliği doğallaştırarak kabul ettirme eğilimi sergiler (Özden, 2004: 170).

Max Weber ve Georg Simmel ekonominin sosyal düzen üzerindeki etkisini reddetmemekle birlikte toplumsal tabakalaşmayı ekonomik bağlamdan ayrı olarak ele alırlar. Weber (2011: 290) sosyal düzenin *sınıflar, statü grupları ve siyasi partiler* tarafından kurulan etkileşime dayalı bir hiyerarşi oluşturduğunu belirtir. Toplumsal onurun bir işareti olarak statü, Weber sosyolojisi açısından çok önemli bir kavramdır ve sınıfsal konumla eş anlamlı değildir. Statü onuruna sahip olmak isteyen herkesten, her şeyden önce bir *hayat tarzı* beklenir ve bu çerçevede sosyal ilişkilere belirli kısıtlamalar dahi getirilir (Weber, 2011: 300). Bu bağlamda statü, sınıfsal konumdan kaynaklanan bir farklılık değil, sosyal konumdan kaynaklanan bir farklılık arayışıdır; *kasıtlı olarak üretilir* ve sürdürülür. Weber, Marx'ın ekonomik sınıflara dayandırdığı yaşam tarzı farklılığını, toplumun doğal bir ürünü olarak ele alır. Bu nedenle statüye dayalı yaşam tarzı farklılıkları bir yabancılaşmanın değil, toplumsal yaşamın doğal bir sonucu olarak belirir<sup>1</sup>.

Georg Simmel, Weber sosyolojisinin kavramsal çerçevesini kullanırken, popüler kültüre yönelik önemli argümanlar üretir. Simmel'e göre toplum *birliktelik* ve *ayrışma* dinamiği üzerine kuruludur. Bir kültür ürünü olarak moda bu dinamiğin en basit

<sup>1</sup> Rene Girard'da etnografik çalışması Şiddet ve Kutsal'da *ayrım ve farklılığın*, iktidar oluşumu ve toplumsalın kuruluşunda temel bir pratik olduğunu belirtir. Ayrım ve farklılığın belirsizleştiği durumlarda şiddet belirir (Girard, 2003: 407). Girard'a göre modernitenin huzursuzluğu tam olarak buradan kaynaklanmaktadır. Ayrım ve farkların belirsizleştiği *-geleneksel statü farklarının yok olduğu-* modernite koşullarında *haset* ve *kıskançlık* yükselen duygulardır. Bunun nedeni öteki özneye fazla yaklaşmış olmak ve ötekinin arzusunu arzulamaktır (Girard, 2007: 33).

göstergesidir (Ritzer ve Stepnisky, 2014: 158-188). “Yüksek tabakanın modaları, kendilerini alt tabakaların modalarından ayırır; ne zaman ki alt tabakalar yüksektekilerin modalarını devralmaya başlar, o zaman yüksek tabaka bundan vazgeçer. O halde moda, toplumsal eşitleme eğilimi ile bireysel farklılaşma ve değişim eğilimini tek bir eylemde birleştirmemizi sağlayan çok sayıdaki hayat formunun özgül bir örneğinden başka bir şey değildir (Simmel, 2005: 106).” Moda keyfi olarak üretilir, dolaşıma sokulur, birleşme ve ayrışma dinamiklerini üretir ve nihai aşamada kendini yenileyerek tekrar var olur. Aslında var olan birliktelik ve ayrışma dinamiğinin sürekliliğidir. Modernite ise ortaya çıkardığı kentleşme ve parasallaşma dinamiği ile toplumsal geometriyi genişletirken, birey ve arzu nesnesi arasındaki mesafeyi kısaltır, nesnenin ulaşılabilirliğini mümkün hale getirir (Simmel, 2014: 34). Nesneye yönelik arzuyu kışkırtan bu süreç tatminsizliği ve haseti de içinde barındırır. Bu gelişme birliktelik ve ayrışma dinamiğinde bir hızlanmaya yol açar<sup>2</sup>. Bu çerçevede popüler kültür; statüye dayalı sermaye göstergeleri üzerinden şekillenen dinamik bir mücadele ve gerilim alanıdır. Bu nedenle popüler kültür egemen sınıfların ürettiği hegemonya ile buna karşı üretilen inkâr ve hınc mekanizmalarını dışa vuran, dolayısıyla bu gerilimin göstergelerini üreten verimli bir okuma alanıdır.

John Fiske, Simmel’in toplumsal çerçevesine yakın bir popüler kültür paradigması öne sürerek, kültür ve ideoloji pratiğini sınıflar arasındaki bir hegemonya ve direniş etkileşimi ile açıklar. Hegemonya daimî ve istikrarlı olmadığı için her an direnişle karşılaşabilir (Fiske, 2013: 313). Popüler kültür, kitlelerin hegemonya ile mücadele etme biçimleri tarafından şekillendirilen verimli ve yaratıcı bir alandır. Hâkim kültür belirli bir değerler sistemi üretirken, popüler kültür bu değerlerle mücadele etme, bu değerleri yerinden etme girişimleri etrafında şekillenir (Fiske, 2012: 65-128). Fiske bu yorumunu Pierre Bourdieu’nun (2015) üst sınıfların farklılaşma arayışı ve alt sınıfların bu ayrımlarla mücadelesinin ürettiği *ayrım* kavramı üzerinden geliştirir. Fiske’e göre iki tür haz mümkündür; bir tarafta toplumsal sermaye biçimlerine sahip olanların ürettiği hegemonyacı kültür ve buradan elde edilen toplumsal onurun yarattığı tatmin (pleasure), diğer tarafta tabi olanların üretilmiş söylemlerle mücadele ederken hâkim ideolojiden sıyrılarak elde ettikleri tatmin (jouissance) bulunmaktadır<sup>3</sup>. Hegemonyacı kültürün ürettiği söylemler, popüler kültür içinde yerinden edilerek karnavalesk bir biçime dönüştürülür, yerinden edilir ve kirletilir<sup>4</sup>. Fiske aradaki dinamik süreci Mihail Bahtin’in (2005) karnaval kavramı ile açıklar. Bahtin’de (2005: 49) karnaval, üst sınıfın, hakim kültürün ciddi ve entelektüel olan değerlerinin aşağı çekildiği, göksel olana karşı yere yaklaştırıldığı, tinsel ve ruhsal olanın maddeye, yağa ve zevke dönüştürüldüğü kamusal bir olaydır ve neşelidir; gülme eylemi hakim kültürün ciddi kavramlarını bozan ve yerinden eden güçlü bir tavidir. Hegemonyacı kültür; karşı doğadır, doğaya yakın zevklerin ve davranışların kültüre doğru yerinden edildiği mesafeli, akla

<sup>2</sup> Nesnelere ulaşmak üretime bağlı olarak hızlanacağı gibi, nesnelere simgesel değerini kaybedişi de ayrışma dinamiği gereği hızlanacaktır. Kaldı ki modernitenin ulaştığı süreç her türlü tüketim sürecinin hızlandığı bir kullan-at kültürü üretmiştir.

<sup>3</sup> Fiske’in burada yaptığı haz ayrımını Lacan’cı modele uygun olarak Simgesel Efendi ve simgesel efendi ile birlikte işlerlik gösteren Müstehcen Efendi’nin (Zizek, 1996) yarattığı haz ayrımları eşliğinde değerlendirmek mümkündür.

<sup>4</sup> Kirletme, Klein’in nesne ilişkileri teorisinde ifade ettiği gibi hasetli öznenin arzu nesnesini değersizleştirmesini, böylece yoksunluğu aşma girişimini ifade eder (Klein, 2018: 27).

dayalı ve soğuk kanlı bir yapıdadır. Buna karşı popüler kültür üretilen bu hâkim söylemi yerinden ederek kavramları ve mitleri doğaya yaklaştırır, egemen sınıfın bu kavramlara atfettiği estetik değeri yok eder. Böylece popüler kültür, doğaya karşı üretilmiş hegemonyacı karşı doğanın keyfilliğini ve yapaylığını ortaya çıkaran yaratıcı bir eylem olarak belirir.

### **Modern Arzu, Geleneksel Kaygı; Popüler Kültürde Bölünmüş Özne ve Melodram**

Popüler Türk Sineması'nda arzu ve ayrımların şekillenmesini ele alabilmek için, popüler kültürün devraldığı kültürel mirası ortaya koymak gerekmektedir. Bunun nedeni sınıflı bir toplumun ortaya çıkışına yönelik ilk adımda yani özel mülkiyetin belirliği esnasında arzu ve simgesel alan arasında oluşan ve özneyi belirleyen bir gerilimin tarihsel süreci belirlemiş oluşudur. İkinci önemli neden, bu gerilim ve yorumun, popüler metinleri de belirleyecek şekilde *erkek diline* göre kodlanmış oluşudur.

Zaman zaman gündelik dile de yayılan geniş bir kullanımla Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyılda Batı karşısında bir kültür ve dolayısı ile kimlik krizine girdiği ifade edilmektedir. Ancak bu kullanım sorunlu ve yetersiz bir kullanımdır. Türkiye toplumu ve Avrupa karşılaşması, Osmanlı Devleti'nin kuruluşundan öncesine dek uzanan uzun bir tarihsel geçmişi barındırmaktadır. Bu durumda 19 yüzyılda belirginleşen kültür ve kimlik krizi Avrupa ile karşılaşmadan değil, Batı<sup>5</sup> adı verilen kavramın 19. yüzyılda ortaya çıkardığı toplumsal ve psikolojik gelişmelerden kaynaklanmaktadır.

19. yüzyıla kadar askeri ve toplumsal bazı sorunlar hissedilse de 19.yüzyılda kültür dünyasını etkileyen ve yeni bir toplumsallaşmayı başlatan kırılma anı Tanzimat Fermanı'dır. Tanzimat Fermanı özel mülkiyetin hukuksal kabulü ile var olan hiyerarşik yaşam tarzı ve geleneksel statüye bağlı toplumsal konumlanmaları teorik olarak sonlandırmıştır. Geleneksel Osmanlı toplum yapısı kapitalizm öncesi değil, sınıfsal hiyerarşik yapılanmanın kasıtlı olarak engellendiği kapitalizm dışı bir yapı arz eder (Tabakoğlu, 2017). Tanzimat Fermanı, Weber'ci (2011: 409) anlamda geleneksel otoritenin, kişiselikten arındırılmış rasyonel yasal otoriteye dönüşümünü başlatan kapitalistleşme ve bürokratikleşme sürecinin ilanıdır. Bu durum toplumsal düzenin gelenek ve hiyerarşi tarafından katı kurallarla düzenlendiği bir toplum modelinden, sınıfsal güzergahlarda hareketlerin mümkün olduğu bir toplum modeline geçişi barındırır.

Bu bağlamda Tanzimat, mülkiyetin ve dolayısıyla arzunun gelenek ve devlet kontrolünde olduğu ve kışkırtmaya/eksikliğe<sup>6</sup> yönelik herhangi bir olanağın olmadığı bir toplum biçiminden, arzunun mümkün olduğu ancak arzulayan benliğin kaygılı olduğu bir toplum tipine geçişin tarihsel kırılma anıdır. Bu kaygı durumunun iki sebebi bulunmaktadır.

<sup>5</sup> Batı kelimesi Avrupa kıtasını ve temsilcisi ülkeleri temsil edebileceği gibi kapitalizm ve demokrasi gibi kavramları da işaret edebilmektedir. Batı kelimesi "gelişmişlik" veya "yozlaşma" gibi kavramları işaret edecek şekilde farklı ve zıt anlamlara da bürünebilmekte ve kelimeyi kullanan öznenin ideolojik tercihine göre şekil almaktadır. Bu çalışmada "Batı" kavramının kullanılması tam olarak bu bölünmüşlük ve bu bölünmüşlüğün Melanie Klein'in (2018: 39) işaret ettiği ben ve bölünmüş nesne ilişkisine işaret etmesinden kaynaklanmaktadır.

<sup>6</sup> Arzu, gerek Freud gerek Lacan açısından bilinçaltından kaynaklanan bir eksiklik ile ifade edilir (Bakır, 2008: 26). Eksiklik olmadan arzu olamaz. Toplumsal konumların geleneksel statülere bağlı olduğu bir toplumda sınıfsal arzular Simmel'ci anlamda görüş ufkunun ötesindedir, dolayısıyla arzulanamaz. Ancak sınıfsal konumların maddi malların sahipliği ile mümkün hale gelişi arzuyu ve arzuya bağlı bir yoksunluğu beraberinde getirir.



İlk olarak Osmanlı Devleti gecikmiş modernlik yaşayan bir toplum biçimi olarak süreci, pratik bunalım ve yıkımlarla yaşamaktadır. Modernlik denilen “nesne” ile ödül eksikliğinden dolayı olumlu bir ilişki kurulamamakta ve arzulama süreci; *haset* ile geleneksel hiyerarşilerin aşılmasına yönelik *kaygı* tarafından belirlenmektedir. Geleneksel üstünlüklerin kaybı ve kaygı ile işaret edilen özne erkek öznedir. Gerek politikada gerek edebiyatta konuşan özne erkektir ve erkeklığe göre konuşmaktadır. Bu nedenle bu tarihsel metinlerin cinsiyeti Fatmagül Berktaş’ın (2010: 17-24) işaret ettiği bağlamda erkektir ve erkeklığın kaygılarını barındırır.

Sınıfsal arzu, kaygı ve gerilimlerin bireysel yaşam üzerinden dolayım olarak ifade edildiği popüler metinler melodram dilini üretmektedir. Melodram bir tür olmanın ötesinde alt sınıflarla ilişkili bir düşünce tarzı, bir üsluptur (Yüksel, 2016, 12-25) (Akbulut, 2005). Avrupa’da geleneksel toplumun aşılıp, sınıfsal hareketliliğin belirdiği Fransız İhtilali ile ortaya çıkan melodram üslubu; Osmanlı Devleti’nde de benzer koşulların ortaya çıktığı Tanzimat Devri ile belirmiş ve anlatıları şekillendirmiştir (Güçbilmez, 2002). Tanzimat Edebiyatı’nın tekrarlayarak ürettiği motif; Batılı *-kentli-* bir kadın figürüne yönelik arzusu ile geleneksel aile yaşantısını yıkıma sürükleyen oğul figürüdür. Arzu’nun temsilcisi Batılı kadın figürü ile geleneksel değerlerin temsilcisi “Baba” arasında yaşanan gerilim bu edebiyatın erkeklerini şekillendirir (Parla, 2009: 5-19). Bu dönem edebiyatında sınıfsal arzular ile kültürel kaygılar bireysel bir yaşam üzerinden dolayım olmakta ve melodrama uygun bir zemin üretmektedir. Melodram üslubu edebiyat gibi tiyatro anlatılarına da Tanzimat Dönemi’nde girmiştir (Güçbilmez, 2002). Arzuya kapılma, kapılmadan kaçınma ve bu gerilimin melodram üslubu ile ifadesi tiyatro eserlerinde de belirgindir (Güçbilmez, 2009).

Ancak melodrama dayalı metinlerde bir kavram kargaşası bulunmaktadır. Bölünmüş öznenin ürettiği bu karmaşa, anlatılarda kent ve Batı kavramları ile temsil edilmektedir. Bu metinlerde devlete ve geleneğe pratik olarak saldıran Avrupa (Batı) ile geleneksel statülere dayalı bariyerleri yıkarak arzuyu sınırsızlaştıran kapitalizm (Batı) birbirine karışmaktadır. Kaygılı bir arzulama süreci ile modern Avrupa’nın ortaya çıkardığı pratik yıkımlar birbirine karışmakta ve kavramlar arasında sık sık yer değiştirmeler ve aktarımlar olmaktadır. Avrupa’nın ürettiği maddi kültür arzulanırken, bu maddi kültürü yaratan kapitalizm ve demokrasi gibi kavramlar öz kültüre yönelik bir saldırı olarak algılanmakta ve bölünmüş öznenin böldüğü nesne sağlıklı olarak tekrar birleştirilememektedir<sup>7</sup>. Erkek özne açısından geleneğin ve arzunun en belirgin çatışma alanı ve göstereni “kadın” figürüdür. Geleneği ve arzuyu kadında birleştiremeyen bu metinler; kadını ikiye bölmüş ve anlatılar kadın üzerinden ifade edilen bu ayrım tarafından şekillendirilmiştir.

<sup>7</sup> Batı adı verilen bu çift anlamlı değerler sistemi, 1950 sonrası Popüler Türk Melodramları’nda “kent” kavramı ile ilişki üzerinden şekillenmiştir. Bu metinlerin özneleri genel olarak geleneksel yaşamdan zorunlu olarak ayrılan, kente karşı aynı anda hem arzu hem de kaygı üreten kişilerdir. Hasetli öznenin savunma stratejilerinden biri arzu nesnesini reddetmektir (Klein, 2018: 74-75). Arzu nesnesine ulaşamayan ve bu nedenle zorunlu olarak reddeden hınca dayalı özne, arzunun şiddetini egoya yönelterek mazoşist bir acı çekme söylemi üretir. Güç istencinden kaynaklanan “Mazlumluk söylemi” (Açıkel, 1996), bu metinlerin gizlemeye çalıştığı güç arzusunun yaygın bir dışavurumudur. Popüler sinema metinlerinin ürettiği güç arzusu, melodram ve mazlumluk mekanizmasını; kentleşmeye dayalı gelenek ve kapitalizm karşıtlığında şekillenen “arabesk” müzik türünde de görmek mümkündür.

Batı ile karşılaşma esnasında metinleri ele geçiren temanın; düşman bir grup ve onun temsili olması yerine beden ve ruh karşıtlığı tarafından şekillenmesi, yaşanan kaygının *geleneksel ve aşkın* bir yaşam anlayışından, kapitalist arzuya dayalı bir yaşam pratiğine geçişin yarattığı tedirginlikten kaynaklandığını göstermektedir. Kapitalizm özü itibariyle özgür yurttaşların emek satışına ve emek piyasasına ihtiyaç duyduğu için bireylerin yurttaşlık ve eşitlik ilkesi etrafında yeniden şekillendirilerek, piyasaya doğru baskılanmasına dayanır. Kâr ancak emeğin ürettiği artı değere el koymakla mümkündür. Bu nedenle kapitalist modernliğin eşit yurttaşlığı ile ataerkil dünya görüşü arasında “kadın” konusunda kökten bir çatışma söz konusudur. Tanzimat Dönemi edebiyatında da kadının ve arzunun peşine düşen şehvi erkek karakterin yıkıma sürüklediği ev ve hane halkı arasında birliktelik arz eden bir söylem oluşur. Kadın kavramı, arzu konusunda çatışan kapitalizm ve gelenek politikalarının üzerine yerleştiği pratiği de olan bir gerilim ve hegemonya alanıdır. Ataerkil erkekliğin ürettiği kaygılar siyasallaşırken bağlamından koparılarak aktarıma tabi tutulur ve Avrupa Emperyalizmi ile ilişkilendirilir. Bu durum birçok İslam ülkesinin modernleşme sürecine şekil vermiştir. 20. yüzyıla yaklaşırken kadının toplumsal konumu tartışmalarında muhafazakârlar, bu tartışmaların İslam Devleti’ne saldırı ve Batı emperyalizmine teslimiyet anlamı taşıdığını ifade etmektedir (Kandiyoti, 2015: 95). İkinci Meşrutiyet’ten sonra yükselen kadın tartışmalarında da kadının bireysel özgürlüğü, Batı Emperyalizmi ile ilişkilendirilmiş ve siyasal bir vurgu kazanmıştır. Bu metinlerin yıkıcı bir kadın figürü ile tamamlanması öznenin dönüşümünün ideolojik semptomlarını ele verir. Gelenek ve modernlik arasındaki bölünmeye yerleşen melodrama dayalı bu metinleri üreten simgesel Efendi *ataerkil ideoloji*, dolayısıyla semptomların temsil edildiği fantezi *kadın* figürüdür.

Tanzimat dönemi metinlerinde ortaya çıkan sembollerle, psikanaliz arasında bir koşutluk kurulabilir. Elbette rüyalarındaki semboller ve dışavurumlar kültüre ve bağlama özgüdür (Freud, 2019: 378). Benzer şekilde edebiyat ve kültürdeki semboller de kültüre ve bağlama göre ele alınmalıdır. Yine de Freud’un bilinçdışının kendini ifade ediş biçimi ile melodrama dayalı metinlerde yer alan ev motifi arasında bir benzerlik göze çarpmaktadır. Freud (2019: 381-382) rüyada görülen merdiven, duvar, oda ve ev gibi kavramlarla bilinçdışı arzular arasında bir ilişki tespit eder. Tanzimat sonrası kültür ürünlerinde de ev, baba, arzulayan oğul psikanalitik simgeleştirmeleri ifade ediyor gibidir. Elbette burada psikolojik olan ile siyasal olan arasında yapılan aktarım okumayı zorlaştırır ya da çift anlamlı hale getirir. Bu bağlamda baba-oğul-ev kavramları siyasal bir sembol olarak okunabileceği gibi; arzulayan oğul (id), arzuları düzene sokan baba (süper ego) ve üstbenliğin düzenleyici otoritesinin yokluğunda yıkıma sürüklenecek olan ev (ego) üzerinden psikanalitik bağlamda da okunabilir.

Bu dönem metinlerinde ortaya çıkan Baba figürünü Jung’un kültürel bilinçdışına atfettiği bağlamda okumak da mümkündür. Jung’a göre öğretmen veya baba şeklinde beliren yaşlı adam imgesi, tarihsel dönüşüm anlarında yükselişe geçen bir ifade şeklidir ve kültürel ruhu işaret eder. “...Yaşlı adam, bilinçli bir düşünce henüz ya da artık mümkün olmadığına, bilinçdışı psişik alanda kendiliğinden gerçekleşen maksatlı düşüncelerin ve ahlaki ve fiziksel güçlerin yoğunlaşmasının ta kendisidir (Jung, 2019: 88).” Bu bağlamda bu

dönem metinlerinde beliren Baba figürünün, değerlerin hızla değiştiği bir toplumsal dönüşüm anında özneye yön veren bir kolektif bilinç dışının ifadesi olduğu söylenebilir.

Kandiyoti (2015: 190), Orta Doğu ülkeleri ve birçok üçüncü Dünya ülkesinde modernleşme sürecinde ortaya çıkan aydın erkekler feminizminin altını çizer. Bu hareketlerin ortak noktası milliyetçi bir uluslaşma sürecini inşa ederken, aynı zamanda alt sınıflar ile mücadele etmesidir. Bu sınıflar kadınların özgürleşmesini modernleşmenin bir gereği olarak savunurken, alt sınıflar bunu bir tehdit olarak algılar. Kandiyoti bu durumun açıklanması gerektiğinin altını çizer.

Sosyo-ekonomik olarak şekillenmiş ya da çevresel faktörlerle birlikte gözden geçirilmiş bir psikanaliz<sup>8</sup>, sınıflar arası ayrımın kadın ve kapitalizm konusunda yarattığı bu söylem farklılığına ışık tutabilir. Orta üstü sınıflar kapitalizmin yarattığı arzu politikalarına özgüvenle yaklaşırlar, nesne ile kurdukları ilişkide özgüven ön plandadır. Bu tabaka erkekleri, sınıflar ve cinsiyetler arasındaki ayrımların serbestleşmesi halinde süreçten kazançlı çıkacaklarına ya da nitelikli bir zarar görmeden çıkacaklarına emindirler. Oysa alt sınıflar geleneğin kendilerine sağladığı garantileri kaybetmeleri halinde kendilerini oldukça istikrarsız bir konumda bulacaklardır. Bu nedenle gecikmiş modernlik yaşayan toplumlarda kadın konusu erkeklerin sınıfsal konumuna göre şekillenmektedir. Sınıfsal arzuların bireysel bir yaşam üzerinden ifade edildiği melodrama dayalı anlatılarda, erkekliği tehdit eden kadın figürlerinin olmayışı ya da varsa bir şekilde cezalandırılması; metne şekil veren kaygının ürettiği bir zorunluluktur.

Tanzimat dönemi edebiyat ve tiyatro eserlerinde belirginleşen bu eğilimlerin, Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemleri boyunca kendi kanonlarını üreterek politikleştiği ve bir gelenek oluşturduğu görülmektedir. Yine de bu metinler toplumun dahil olduğu bir popüler kültüre işaret etmez. Birinci neden bahsedilen dönemde okur-yazar oranının düşüklüğü, ikinci neden ise popüler kültür ile ilişki kuracak bir kentli nüfusun ortaya çıkamayışıdır. Popüler kültürün kendi ürünlerini ortaya koyabilmesi için pazar bütünlüğünün sağlandığı ve kentleşmenin bir pratik olarak ortaya çıktığı 1950'li yılları ve görsel iletişim araçlarını beklemek gerekecektir. Melodram üslubu bu nedenle en belirgin etkisini kentleşme sürecinin ortaya çıktığı 1950 sonrası popüler sinema metinlerinde göstermiştir.

### **1950 Sonrası Popüler Türk Sineması'nda Özne ve Arzu**

Nesne ile kurulan ilişkinin kaygılı bir haset ile dolması aç gözlülük ve zulmedilme kaygısını birlikte yükseltir (Klein, 2018: 32). Böyle bir özne nesneye karşı sevgi ve şefkat geliştiremez. Pratik koşullar altında kendini sürekli zulmedilme kaygısı altında hisseden özne "mazlumluk" söylemini yükseltir, bu bağlamda mazlumluk nesne karşısında hasete kapılan alt sınıf öznenin kendini ifade ediş şeklidir. Klein, benliğin kendini hasete karşı

<sup>8</sup> Narsist Schreber ile Freud arasındaki pratik benzerliğe dikkat çeken Bloch (1989) Freud'un özel sebeplerle çevresel faktörlerden ve Baştan Çıkarma Kuramı'ndan uzaklaştığını ve bireysel mekanizmaları çevresel faktörleri sansürleyerek yorumladığını belirtir. Bu nedenle Freud, Schreber vakasında çevresel zulmü sansürleyip öznel narsizme odaklanmıştır. Bloch bu nedenle, Freud'un teorisinin çevresel faktörlerin Freud üzerindeki etkilerini de göz önüne alarak gözden geçirilmesi gerektiğini savunmaktadır.

savunması noktasında ürettiği politikaları özetler; nesneyi değersizleştirme, benliğin değersizleştirilmesi, açgözlülük, başkasında haset uyandırma arzusu, sevgiyi yok etme ve yapay bir bağımsızlık hali hasetli öznenin başlıca savunma politikalarıdır (Klein, 2018: 74-75). Hasetli özne, nesne karşısındaki tutarsızlığını benliğini değersizleştirerek ve sorunların merkezine bir başka özneyi alarak, korumaya çalışır. Batı, bu nedenle mazlum özne için işlevsel bir rol üstlenir. Hasetli özne bir taraftan Batı denilen öznenin donanımlarına kavuşmak isterken diğer taraftan kendini Batı'ya karşı konumlandırır. Mazlum öznenin öz ve Batı ayrımı, ülke içinde kır ve kent ayrımı şeklinde kendini gösterir. Türkiye'de bu ayrım melodrama dayalı anlatılarda İstanbul ve Anadolu üzerinden şekillenmiştir. Kent parasallaşmanın, kontrol edilemeyen arzuların, şehvetin ve günahın mekânı olarak belirirken; Anadolu yapay olarak üretilmiş bir öze işaret eder. 1950 sonrasında gelişen melodrama dayalı popüler sinema anlatıları içinde mazlum özne kendisini sürekli kente karşı mücadele içinde bulur. Kent ve kentle ilgili kavramlar, Anadolu'dan gelen mazlum öznenin doğrudan karşısındadır. Mazlum özne ise kendisini sürekli bir zulmedilme duygusu içinde bulur, kent bu zulmeden öznenin kendisidir.

Kentleşmeye dayalı popüler kültür ürünlerinde acı çekmeye dayalı iki eğilimin - *melodram filmleri, arabesk müzik*- belirgin bir eğilim olarak varlıklarını korudukları görülmektedir. Her iki tür de kente göç eden, ekonomik ve kültürel anlamda tahakküm altında olanların kendini ifade ediş biçimi olarak yükselmiştir. Acı çekmeye dayalı bu eğilimin karşısında yükselen diğer eğilim ise toplumun güldürüye olan yatkınlığıdır. Özellikle Kemal Sunal ile özdeşleşen ve kente eklenme sorunu yaşayan kitlelerin hayatlarının konu edildiği filmlerde güldürü, hâkim kültüre karşı yükselen bir direniş ve onu aşağı çekme girişimi olarak yükselmiştir.

Bu noktada güldürü ve mazlumluk arasındaki ilişkiye ve farklılığa değinmek gerekmektedir. Güldürüye dayalı metinlerde arzu nesnesi belirgindir, arzu inkâr edilmez; sadece nesneyi ele geçirme noktasında var olan imkansızlıklar güldürünün imkanlarıyla aşılır ya da aşılamadığı durumlarda hâkim olan unsurla dalga geçilir, küçük düşürülür ve aşağı edilir. Böylece güldürü popüler kültüre yerleşen ve sınıfsal çelişkileri açığa vuran, bunlardan beslenen ve bunu alt sınıflar lehine ele alan bir tür olarak belirir.

Arabesk veya melodram söyleminde var olan mazlum özne ise daha farklı bir strateji izler. Burada beliren mazlumluk söylemi, güldürüdeki gibi hâkim rakibi ve arzuyu belli etmez. Bunun yerine kendisini oluşturan yapay bir değerler sistemini kutsayarak, rakibi yok sayar. Böylece mazlumluk söylemi, Scheler'in (2004) *ressentiment* kavramına tekabül eder<sup>9</sup>. Scheler'in hınç (*ressentiment*) ile tanımladığı süreç, hınçlanan öznenin rakibin sahip olduğu nesneyi değersizleştirmek için yeni bir değerler sistemi üretmesi ve buna inanmasıdır. Melodramda da arzusunu kabul etmeyen, edemeyen özne kendini sürekli bir yoksunluk ve acı çekme halinde bulmakta ve nesneyi bölmektedir. Arzuladığı nesnelere ulaşamayan hasetli özne nesneyi kötü bir değerler sistemi ile örerek değersizleştirmeye çalışmaktadır.

<sup>9</sup> Max Scheler'in kullandığı *Ressentiment* kavramının Türkçe karşılığı hınç, kavramın içsel dinamiğini tam olarak ortaya koymaz. *Ressentiment*, tahakküm altında olanların ürettiği bir duygu durumudur. Dışsal bir tahakküm öznesine tepki veren hınçlı özne, melankolik bir şiddet üretir (Scheler, 2004: 6-7). *Ressentiment* denilen durumun en önemli özelliği hâkim değerler sistemini reddetmesi ve alternatif bir değerler sistemi üretmesidir.

Ancak hasetli özne, nesneyi ele geçirilmesi imkânsız olacak şekilde idealize ettiği için sürekli bir yoksunluk hisseder ve şiddeti egosuna yöneltir (Klein, 2018: 33-34). Bu nedenle mazlum öznenin en önemli göstergelerinden biri sürekli acı çekmesi ve acı çekmenin kişiliğinin bir parçası olmasıdır.

Popüler melodram filmlerini belirleyen bir diğer önemli unsur kadın kavramının net olarak ikiye bölünmüş olmasıdır. Kentlilikle ilişkilendirilen kadın karakterler genel olarak kötü ve yıkıcı etkilerle ele alınırken, Anadolu ve öz kültürle ilişkilendirilen kadınlar annelik, olumlu duygu ve düşüncelerle birlikte ele alınmıştır. Erkek öznenin Batı ve kapitalizm karşısındaki bölünmüşlüğü kendisini sürekli kadın ve kadının bölünmüşlüğü üzerinden ifade eder. Bu noktada yapay çözümler üretilmiş ve cinsiyetten arındırılmış, *star kadın* karakterler üretilmiştir. Özellikle Arzu Film geleneğinin melodram filmlerinde üretilen Emel Sayın imgesi; batılı modern kavramlarla donatılmış, ancak ailenin, mahallenin ve geleneğin taşıyıcısı, cinsiyetten ve öznellikten yoksun bir kadındır. Üretilen bu yapay karakterler, kentleşme bunalımlarını anlatan melodrama dayalı anlatıların *mutlu sona* ulaşmasını sağlar<sup>10</sup>.

### 80'li Yıllarda Popüler Sinema'da Melodram Dilinin Dönüşümü

Seksenli yıllarda ortaya çıkan küresel ve ulusal gelişmeler arzusunun inkâr edildiği söylemlere daha fazla izin vermemiştir. Liberal ekonomi ve parasallaşan yaşam, kitle iletişim araçlarının etkisi ile kitleleri artan oranda arzularını kabul ve ifade etmeye yöneltmiştir. 1980 sonrasında yaşanan liberalleşme ve parasal ekonominin genişlemesi tüketici kentli sınıfın genişlemesini sağlamıştır. Kapitalist arzulara yönelik bu gelişmeyi sağlayan ikinci faktör, popüler kültürün birinci kuşak göçmenler yerine kent içinde doğan ve belirli ölçüde kente eklenmiş bir orta sınıf tarafından şekillendirilmesidir. Özel televizyonlar ve ardından internetten yayılan tüketim imgeleri kent içinde temel seviyede eklenmiş olan kitlelerin kültürel ve sembolik sermaye talepleri doğurmasına ve popüler kültürün bu kavramlarla şekillendirilmesine yol açmıştır.

Bütün bu gelişmeler melodramın acı çeken karakterinin inkâr ettiği arzusunun, ufukta belirmesine ve kabul edilmesine yol açmıştır. Artık melodramın hınca dayalı inkâr politikaları ve mazlumluk söylemi işlerlik kazanabilecek durumda değildir. Bu nedenle melodram da ya söylemini değiştirmeli ya da yok olmalıdır. Bu sürecin miladını 1988 yapımı Arabesk (*Ertem Eğilmez, 1988*) filmi ile ele almak mümkündür (Duman, 2018). Arabesk filmi melodram türü açısından bir milattır çünkü o güne kadar melodram türünün ürettiği bütün masumiyet ve mazlumluk söylemleri ile bu söylemlerin etrafında durduğu fantezinin yapaylığını dışa vurur. Arabesk filmi taşra, kent, ahlak, kader ve rasyonalite gibi karşıtlıkları aynen ancak parodileştirerek kullanır. 80'ler ortaya çıkardığı sosyo-ekonomik dönüşümle melodramın dilini imkansızlaştıran bir toplumsal bağlam üretmiştir. Ortak olanın yok olarak, bireysel çıkar ve rekabetin gündelik hayatı ve popüler kültürü şekillendirdiği neo-

<sup>10</sup> Melodramın ve popüler metinlerin muhafazakarlık bu eğilimden kaynaklanır; sınıfsal ve toplumsal gerilimleri romantik aşk üzerinden dolaylı olarak hayali mutlu sonlar üretmesi ve bu tatminin alt sınıflarda bir yanlış bilinç ve duygusal *katharsis* sağlaması. Ancak popüler metinler ve melodram ifade ettiği gerilimler ile aynı zamanda bir tatminsizliği, hegemonya ile girilen mücadelenin kapsadığı alanı ve gerilimin dönemseldir kodlarını ele verir.

liberal küresel bağlam; bireysel rekabetin dışavurumu olarak var olan sermayenin tüketim üzerinden gösterilmesini zorunlu hale getirmiştir. Melodramın dili ve ortaya çıkan toplumsallık arasında temel bir karşıtlık söz konusudur. Melodramın arzusunu inkâr eden öznesi; arzu nesnelere bu denli yakın ve sahip olduğu nesnelere gösterdikçe toplumsal basamaklarda konumlanan bireyler açısından, işlerliğini hızla kaybetmiştir.

80'ler darbe nedeni ile sözün bastırıldığı bir dönem olduğu kadar dağınık, merkezsiz ve kendiliğinden görülen bir söz patlamasının yaşandığı bir dönemdir. Özel ve mahrem kabul edilen birçok konu kamusal alana açılmış ve kamusal olarak tüketilen bir "pop tarih" kurulmuştur (Gürbilek, 2007: 21-24). Özel alanın kamusal alanı işgal edişi aslında iki modern kavramın akışkan modernlik koşullarında edindikleri yeni konumla ya da yok oluşla ilgilidir. İlki ortak bir iyi etrafında şekillenen yurttaşın geri çekilmesi ve yerini kendi arzu ve çıkarları ile şekillenen bireye bırakmasıdır. Bu noktada ortaya çıkan diğer önemli gelişme ise iktidarın küreselleşme koşullarında, Bauman'ın dış uzay adını verdiği alana kaçması ve *agora*'nın müzakere yapılan yer olmaktan çıkmasıdır (Bauman, 2017: 73). Bu nedenle olayları düzene sokabilecek bir fail söz konusu değildir, dünya kontrolden çıkmış değildir, kontrol edilemez haldedir (Bauman, 2000: 153-154). Bunun sonucunda kamusal alan, ortak iyi ve yurttaşlık gibi kavramlardan yoksun bir bireyselliğin sömürgeci haline gelmiştir (Bauman, 2017: 70).

Özel alanın dışı doğru patlaması arzunun inkâr edilmesi yerine arzunun her halükârda açıkça beyan edildiği bir bağlam üretmiştir. Mazlum ve nedensizce acı çeken öznenin yerini arzularını ve bireysel çıkarlarını kovalayan bir birey devralmıştır<sup>11</sup>. Ancak özel alanın kamusal işgali bir özgürlük değil disiplin ortamı doğurmuştur. Söze dökmek iktidarın gözetimine ve denetlenmeye razı olmaktır (Gürbilek, 2007: 44). Bu nedenle sermaye tiplerine dayalı ayrımlarla stilize edilen özel alan ve en önemlisi *beden*, artan oranda bu rekabetin şiddetinin yaşandığı alan olmuştur. *Beden*, özne ve tüketim; sermaye kavramı ile bu kadar yakından bir ilişki kurarken arzunun inkârına dayalı melodram anlatıları nostaljik bir yapı arz etmeye başlamıştır. Arabesk filmi, melodramı parodileştirerek, nostaljik bir yapıya dönüştüğünü ilan eder.

Süreç içinde melodram geleneğinin karşıtlıkları ve duygusal çözümleri televizyon dizileri tarafından devralınmıştır (Unur, 2018). Sinema anlatılarında yükselen eğilim ise Suner'in (2005: 188) tanımlaması ile kara-melodram olmuştur. Melodramın aksine kara-melodramda edilgen, çaresiz ve kurban konumunda olan erkek karakterdir. Popüler dizi ve filmler melodramın nostaljik çözümlerine yönelirken, toplumsal olanı ifade etmeye çalışan Yeni Türk Sineması ürünleri kara-melodramın çözümsüzlüklerine odaklanmış ve melodramın hayali çözümlerinden kaçınmışlardır. Ancak her iki gelenekte arzu, kaygı, haset gibi kavramları gündelik yaşam ve cinsiyet kodları üzerinden ele almıştır.

<sup>11</sup> Bu konudaki en önemli filmlerden biri 1990 yılında gösterime giren *Boynu Bükük Küheylan* (Erdoğan Tokatlı, 1990) filmidir. *Boynu Bükük Küheylan* filminde Kemal Sunal sınıfsal arzularını kendi geleneğine uygun olarak güldürü yoluyla ifade etmez ya da mazlumluğa dayalı bir inkâr politikası üretmez. Filmdeki bir diğer önemli dönüşüm Baba ve oğul Küheylan karakterleri içinde, arzularının peşinden koşan ve bu uğurda yuvayı yıkan figürün Baba Küheylan olmasıdır. Bu durum Tanzimat'tan beri metinleri belirleyen psikanalitik çatının değiştiğini ve arzuya karşı çıkan Büyük Öteki'nin artık arzudan yana olduğunu göstermektedir.

Bu noktada toplumu ve dolayısıyla popüler kültürü belirleyen iki önemli değişim daha göz önünde tutulmalıdır. Bunlardan ilki kentleşmiş ve belirli ölçüde kente eklenmiş kitlelerin iktidar ve direniş pratikleri artık yalnızca ekonomik kavramlar etrafında dönmemektedir. Özel hayatın estetize edilerek kamusallaşmasının da etkisi ile tahakküm altında olanlara yönelen popüler filmler, gündelik yaşamın ve bedenün üst sınıflar gibi stilizasyonuna, boş zamana, eğlenceye ve özgürlüğe<sup>12</sup> vurgu yapmaya başlamıştır<sup>13</sup>.

Süreç içinde özel hayatı kamusalılaştıran, baskı ve direniş mekanizmalarını özel hayat ve beden üzerinden yapılandıran önemli bir gelişme de internet ve mobil cihazların gelişmesi olmuştur. Tüm toplumsal failerin geri çekildiği ve gözden kaybolduğu bir ortamda, özel hayat dışı doğru taşarken, mobil iletişim cihazları özel hayatın zaman ve mekândan bağımsız olarak sunulabilmesini beraberinde getirmiştir. Özel hayat, beden, tüketim alışkanlıkları ve ilişkili tüm kavramlar artık rekabeti ve arzuyu kışkırtan diğerlerinin gözetimi altındadır. Sunulacak bedenler disiplin altına alınmalı ve düzene sokulmalıdır. Boş zaman sadece işin uzantısı olarak eğlenilen bir zaman dilimi olarak kalmamalı aynı zamanda eğlence ve stil ile birleşerek yarışın ve arzunun nedeni olan akışkan bir kitleye sunulmalıdır. Bu durum özel yaşamın tüm boyutlarıyla disiplin altına alınması ve bir gösteriye dönüşmesi ile sonuçlanmıştır. Toplumsal sorunların agorada, failer aracılığı ile temsil edilemediği ve müzakerenin imkansızlaştığı koşullarda kamusal alanı işgal eden birey kendini sonu ve amacı olmayan bir yarış içinde bulur. Amaçsız ve durdurulamayan bu yarış bireye yönelik bir şiddet olarak belirir. Agoradan uzaklaşan ve talepleri belirsizleşen iktidar bir şiddet unsuru olarak belirmeye başlar. Sermaye taleplerini otomatlaşmış bireyler aracılığı ile yaratır. İktidarın gücünü üreten fail yoktur; dijital ağlar, çokluk ve imparatorluk failsiz bir süreç yaratmaktadır. Bu iktidar yapılanmasında bireyler kendilerine dönük bir bakış açısı üretirler, kişinin dış bir fail tarafından ödül ya da skala ile sınırlandırılmadığı durumda kişi, aşırı ısınmaya dayalı bir iç şiddete maruz kalır (Han, 2015: 45). Bir fail tarafından sınırlandırılmayan, sosyalizasyonu şekillendirilmeyen birey kendini yönsüz bir hızlanma içinde bulur. Zaman bir öykü yaratacak şekilde bir araya gelmez, içinde bulunulan durum yan yana gelen anların hızlı ve yönsüz bir şekilde bir arada oluşudur (Han, 2017: 39-45).

Farklı sermaye varlıklarının tüketimi ve beden üzerinden sergilenmesi, bireysel rekabete dayalı gündelik yaşamın önemli bir parçasıdır. Bu noktada kültürel sermaye sahipliği ve gösterimi önemli bir sınıfsal ayırım olarak belirlemiştir. Bunun nedeni yeni kentli orta sınıfların bireyler arası rekabette kültürel ve sembolik sermayeden yoksun olmalarıdır. Kente maddi anlamda belirli ölçüde eklenmiş olan bu kitleler iktidarın pratiğini kültürel ve sembolik sermaye yoksunluğu üzerinden hissetmektedir. Beğeni, stil ve eğlence bir araya gelerek kentli orta sınıfları şekillendiren bir iktidar, farklılık ve taklit aracına dönüşmüştür. Popüler kültürde haset, arzu ve hınc bu kavramlar etrafında şekillenmiştir.

<sup>12</sup> Aslında ilgili bütün kavramlar, çalışma zorunluluğundan azade üst sınıfları işaret eden ve beğeniye dair kavramlardır. Popüler kültürde ortaya çıkan yeni eğilim bunların radikal ve uzak varlıklar olarak ele alınmasını değil, genel ve meşru arzular olarak belirmesini içermektedir.

<sup>13</sup> Bu temanın işlendiği ilk örneklerden biri 1998 yılında gösterime giren *Her Şey Çok Güzel Olacak* (Ömer Vargı, 1998) filmidir. Nuri ve Altan kardeşler etrafında şekillenen öykü kente ekonomik olarak eklenmeye çalışan bireylerin öyküsü değildir. İşi olan ancak lüks arabalarda temsil edilen sınıfsal arzuları olan Nuri ile sıradan bir işi beğenmeyip estetize edilmiş bir yaşam biçimini arzulayan Altan'ın öyküsüdür.

En basit hali ile yemek yeme ve yeterli beslenme sorunu<sup>14</sup> yerini yemekte üslup arayışlarına ve stilizasyona bırakmıştır. Televizyonlarda değişik biçimlerde yer alan yemek ve stile yönelik programların popülerliği, buna yönelik kültürel talebin bir sonucudur. Kültürel sermaye edinmeye yönelik örnekler *-yurt dışı seyahatler, dünya mutfağı ve moda tüketimi-* çoğaltılabilir. Kültürel sermaye varlığı ve talebi üzerinden şekillenen bu sürecin orta sınıflar üzerinde yarattığı bir baskı ve dışlama söz konusudur. Bu süreçte kültürel sermayeden payını almış figürlerin konu edindiği birçok dizi ve film *-doktorlar, mimarlar, modacılar, reklam ajansı çalışanları vb.* -popüler metinlerde dolaşıma girmiştir. Orta ve üst sınıflar sınıfsal bir ayrım olarak kültürel ve sembolik sermayeyi ön plana çıkardığı için daha çok beden ve tüketim üzerinden şekillenen bu ayrım, hem maddi sermayeden yoksun geçmişi uzak olmayan orta sınıfları hem de bu tür tüketim pratiklerine ulaşamayan alt sınıfları pratik karşılıkları olan simgesel bir baskı altında tutmaktadır.

### **Arzuların İlanı ve Anti-Melodram: Recep İvedik**

Bu süreçte talep edilen sermayeyi inkâr etmeyen ve hatta bu sermayeye yönelik arzusunu açıkça ifade eden popüler bir figür olan Recep İvedik haset ve hıncı sergileyerek ve egemen kavramları alaşağı ederek toplumdan önemli bir karşılık almıştır. Recep İvedik'in saldırdığı kavramlar ve yaşadığı dışlanma mekanizmaları, Türkiye toplumunun kapitalizmle girdiği ilişkide yeni bir evreyi işaret etmektedir. Recep İvedik'in bu noktada önemli bir vaka olarak ele alınmasının sebebi, serinin ortaya çıkış şeklidir. Recep İvedik bir film olarak değil, yapımcı Şahan Gökbakar'ın yaptığı *Dikkat Şahan Çıkabilir* isimli televizyon programında ürettiği bir tiplere olarak ortaya çıkmıştır. Bu tiplere internette yer alan video paylaşım platformlarında popüler hale geldikten sonra yapımcı tarafından filmleştirilmiştir. Bu bağlamda filmi davet eden ve popülerleştiren toplum olmuştur denebilir. Bu noktada ele alınması gereken bir diğer önemli gösterge ise bu tiplere popüler hale getirenin internet kullanan ve eğitilmiş genç kuşaklar olmasıdır. Bu bağlamda Recep İvedik alt sınıflara mensup bireylere değil, orta sınıfa daha yakın, internet kullanan, kentli, genç kitlelere seslenmektedir. Recep İvedik'i orta ve alt sınıflar için değerli yapan unsur ise karakterin bu sınıflara simgesel bir şiddet uygulayan iktidar ve kültürel sermaye unsurlarına saldırması ve bu göstergeleri yerinden etmesidir. Recep İvedik kentle maddi anlamda eklenme sorunu yaşayan kitlelerin maddi sorunlarını işlemez. Kendisine miras kalan bir reklam ajansında dahi kültürel sermaye yoksunluğu nedeni ile dışlanan bir kişiliği sergiler. Ancak Recep İvedik sınıfsal yükselme arzusunu açıkça ifade ederken, kadın konusunda açıkça baskıcı ve şiddet doludur. Bu nedenle kapitalist arzularını kabul eden ancak kadının toplumsal konumu noktasında belirgin bir çözüm ve müzakere üretemeyen geleneksel anlatılarla uyum içindedir. Ancak ürettiği söylem sınıfsal sorunları, arzuları ve yoksunluğu romantik aşk aracılığı ile alt eden melodramdan önemli oranda farklılıklar sergiler. Ek olarak Recep İvedik figürü kara-melodram anlatılarında olduğu gibi çaresiz ve edilgen bir erkek özne de üretmez; açıkça beden ve özel yaşam üzerinden sergilenen kültürel sermayeyi talep eden,

<sup>14</sup> Sinema müşterisi olmayan alt sınıflar sinema metinlerinden dışlanmıştır. Kendini göstermeye yönelik mobil internet teknolojileri benliğin ve yaşamın stilizasyonuna dayandığı için alt sınıf gerçekliği bu platformlardan da dışlanmıştır. Kitle İletişim Araçları üzerinden üretilen popüler kültürün orta sınıf ile ilişkili bir söylem ürettiğini göz önünde tutmak gerekmektedir.



egemen değerlerle çatışan ve onları yerinden etmeye çalışan aktif bir tiplemedir. Melodram; sınıfsal arzuların romantik aşk ile çözüldüğü bir söylem tipi ise Recep İvedik'in ürettiği söylem bunun tersidir. Kadın ve aşk konusunda arzulu ve kaygılı olduğunu belli eden Recep İvedik'in ürettiği söylem romantik bir aşkla sonlanmaz; aşk ve kadın, kültürel sermaye, haset ve güç arzusunun yaşandığı pratik bir zemindir. Recep İvedik'in asıl istediği ya da saldırdığı kültürel sermaye ve beden tarafından üretilmiş toplumsal sermaye, sembolik statüdür. Bu nedenle aşk melodramda sınıfsal ve toplumsal ayrımları ne kadar aşıyor ve yatıştırıyorsa Recep İvedik tarafından üretilen söylemde o derece kışkırtır ve belli eder. Sınıfsal ve toplumsal ayrımları, gündelik yaşam ve aşk üzerinden çözüme ulaştıran melodramın aksine gündelik yaşamı ve aşkı, sınıfsal ve toplumsal ayrımlar üzerinden sorunsallaştıran Recep İvedik söylemi, bu nedenle anti-melodram olarak adlandırılabilir. Ancak melodram gibi üretilen bu söylemde de sınıfsal arzular ve cinsiyete dayalı kaygılar bir aradadır, bu nedenle melodram merkez kavramı üzerinden adlandırılmıştır.

Recep İvedik'in haset ve hınç ile karşısına aldığı kavramların tamamı kültürel sermayeye yöneliktir. Bu bağlamda ekonomik bir sınıfsallıktan değil, tüketim toplumunun statü ve göstergeye dayalı ayrımlarından etkilenir. Bu ayrımlara odaklanmadan önce Recep İvedik figürünü belirleyen bazı önemli unsurlara eğilmek gerekmektedir. Recep İvedik arzularken onu sınırlayan herhangi bir Baba kavramı söz konusu değildir<sup>15</sup>. Recep İvedik arzuları konusunda kendisi ile çelişen bir kolektif bilinç ya da süper ego'ya sahip değildir. O sadece arzulayan ancak kültürel ve sembolik sermaye biçimlerinden yoksun bir Benlik'tir. Recep İvedik filmlerinde dünya melodrama uygun olarak iyi ve kötüler arasında bölünmez - *hatta çoğu kez kötü Recep İvedik'in kendisi olabilmektedir*-; melodramın toplumsal ayrımları, ahlaki ayrımlara dönüştürürken yaptığı çarpıtmayı geri çevirir. Recep İvedik anlatılarında dünya kültürel sermaye sahipleri ile dışlananlar, güçsüzler olarak bölünür. Bu bağlamda melodramın yarattığı psikanalitik çarpıtmayı düzeltir, arzusunu ilan eder, kendisi acı çekmeye dayalı bir mazoşist ahlak ile tanımlamaz.

Recep İvedik için önemli olan bir diğer faktör, film serisinin ve Recep İvedik figürünün anlamlı bir öykü oluşturmamasıdır, yönüzlük ve rastgele olayların arka arkaya sıralanışı onu güncel iktidar yapısının ürettiği özne konumuna yerleştirir. Recep İvedik'i belirleyen bir diğer önemli durum ise kadın ile kurduğu ilişkidir. Recep İvedik'i yıkıma, mutsuzluğa sürükleyen bir kadın söz konusu değildir. Aşk melodramdaki gibi bir amaç değil, sınıfsal ve toplumsal çelişkiyi ifade eden bir araç konumundadır. Nihai olarak Recep İvedik arzuları konusunda hasetli bir doğaya sahip, ulaşamadığı üst sınıf değerleri ile dalga geçerek onları bir güldürü nesnesine dönüştüren, kendinden güçsüz olanları ise rahatlıkla ezen ve aşağılayan otoriter bir figürdür. Bütün bunlar bir araya geldiğinde Recep İvedik; kentle ve kapitalist arzularla tanışmış, özdeşleşecek herhangi bir Simgesel Efendi'si olmayan, bireysel rekabet ve sunuma dayalı gündelik yaşamda varlığını ortaya koyacak kültürel sermayeye dayalı göstergelerden yoksun otoriter bir erkekliğin hasetli bir temsilini üretmektedir.

<sup>15</sup> Kemal Sunal gibi Recep İvedik'de mazlum, arzusunu inkâr eden, idealize edilmiş tiplmeler değildir. Her ikisi de arzulayan, belirgin dezavantajları olan, rakip ile oynayan, onu güldürü haline getiren, çıkarıcı bir gündelik hayat ahlaki üreten böylece sınıfsal arzuların ifade edilmesine imkân tanıyan karakterlerdir. Bu tiplmelerin arzuyu ifade edişi mümkün kılışı ve egemen değerlerle kurdukları direniş ilişkisi, yarattıkları popüler hazzın kaynağı gibi görünmektedir.

Recep İvedik'in talep ettiği ve saldırdığı arzu ve sermaye biçimini anlamak için, kültürel sermayeyi tüketim, kültür ve beğeni ile ilişkilendiren Pierre Bourdieu sosyolojisinden yararlanmak gerekmektedir. Pierre Bourdieu, *Ayrım* (2015: 263-270) adlı eserinde toplumsal sınıfların egemenler ve tabi olanlar şeklinde biçimsel ayrışmasını açıklar. Egemen sınıflar biçimsel ayrım üretirken, zorunlu olmayan tüketim mallarına yönelir ve doğadan uzaklaşma eğilimi sergilerler. Tabi olanlar ise işlevsellik, zorunlu malların tüketimi ve doğal konuma yakınlık üzerinden şekillenir. Tüketim ideolojisi ise en fazla bu kategorilerden beslenerek orta ve alt sınıflar üzerinde baskı oluşturmaktadır. Bourdieu toplumsal gruplar arasındaki farklılaşmanın beden ve kendini takdim, beslenme ve kültür üzerinden şekillendiğini ifade eder. Bütün bu kavramlar biçimsellik -doğadan uzaklaşma- ve işlevsellik -doğaya yakınlık- üzerinden şekillenir. Recep İvedik, ifade edilen bu üç alanı da sorunsallaştırır, bu ayrımlarda üretilen estetik kodları yerinden eder; ancak bunu yaparken merkezi imgeyi inkâr etmez, ona ulaşamamanın hasedini açıkça ve herhangi bir dil oyununa başvurmadan ifade eder.

Recep İvedik'i belirleyen ayrımların başında bedensel olanlar gelir. Recep İvedik her şeyden önce bedendir. Beden olarak insan, burjuva sanatın kafa ve beyin ile şekillendirdiği insan imgesinin tersidir. Avrupa merkezli rasyonalist anlayış sanatsal estetikte vücudun doğaya yakın uzuvlarını gittikçe silerken, kafa ve beyne artan oranda yer vermiştir. Örneğin bilim ve aklın bir göstergesi olarak Einstein sıklıkla sadece kafasını gösteren bir görselle temsil edilir (Barthes, 1998: 84). Bu temsillerin en önemli özelliği vücudun doğaya ve hayvana en yakın olan unsurlarını, beden ve ayakları yok etmesidir. Sinemada ve fotoğrafta çekimler adlandırılırken kafa merkezi konumdadır, kamera insana yaklaşılmaya başladıkça ayaktan kesmeye başlar ve nihai aşamada kafa kalır. Recep İvedik ise kafa merkezli bu estetiğe saldırır ve vücudunu, özellikle ayaklarını sık sık çekimin konusu haline getirir.

Beden konusunda bir diğer önemli ayrım iki farklı gelenek tarafından şekillendirilmiştir. Avrupa rasyonalizminden kaynaklanan estetik, küçük vücut ve büyük beyin imajını beslemiştir. Görsel kültürün beden politikaları ise kaslı ve düzene sokulmuş bir beden motifini yükseltmektedir. Recep İvedik ise her iki beden imajına da saldırır. Küçük beden büyük beyin mitinin karşısına devasa ve yağlı bir vücut olarak çıkar. Yağlılık aynı zamanda kaslı ve şekilli bir vücutla da karşıtlık oluşturur ve beslenme konusunda düzen oturtamayan ve spor yapamayan alt sınıf bedenlerini işaret eder.

Recep İvedik'in beden konusunda ürettiği bir diğer karşıtlık bedeninin pürüzsüzlüğü üzerinden şekillenmektedir. "Günümüzde güzelin içinden negatifliğin, her tür sarsılmanın ve yaranın alınmasıyla güzel pürüzsüzleştirilmiştir (Han, 2019: 8)." Bedendeki her tür zaman işareti, yaşam işareti ve yaşamsal dışavurum olarak renkler yok edilerek kozmetik bir pürüzsüzlük yaratılmalıdır, bu tür makyaj gündelik dilde *porselen makyaj* olarak adlandırılmaktadır. Porselenin pürüzsüzlüğü ve zamana direnişi, insan yüzünden beklenmektedir. Zaman yaşam ve ölümdür, oysa tüketim kültürü sonsuz bir şimdiki zamanı arzular. Bedene yönelik pürüzsüzlük beklentisi vücutta *kılsızlık* olarak belirir (Kahraman, 2010: 62). Lazer epilasyon, spor salonları, kozmetik ve plastik cerrahi bu ideal imge bedeni yaratmaya çalışmaktadır. Recep İvedik ise kasıtlı olarak abartılmış ve kılındırılmış bir vücut sunumu ile var olmaktadır. Böylece Recep İvedik, egemen sınıfların ürettiği ve dışlayıcı

beden pratiklerinin tamamına saldırarak var olan bir tiplene olarak belirir. Recep İvedik bu tür bedenleri arzulanı inkâr etmez, bu tür bedenlere yönelik arzusunu ve hasedini de açıkça ortaya koyar. Ada'da geçen bölümde (*Recep İvedik 4, Togan Gökbakar, 2014*), bedenler açıkça bu merkez-çevre karşıtlığı içinde ele alınır. Merkezi beden imgesine sahip olanlar karşı tarafta birikirken, Recep İvedik yaşlılar, şişmanlar, sıskalar, gözlüklüler ve güçsüzlerle bir arada kalır. Recep İvedik ideal bedenlilerin takımında olmak istediğini belli eder, ancak oraya, imgesel merkeze dahil olamaz. Recep İvedik dışında kaldığı merkez imgeye, mükemmel bedenlere teslim olmaz, hasetle dolar ve bu arzu nesnesini kirletmek ister. Bu esnada kendi takımında yer alan güçsüzleri mazlumlaştırılmaz, sempatikleştirmez, arzusunu inkâr edip yapay bir ahlak ideali üretmez; onlara karşı otoriter ve acımasızdır. Hasetli özne içindeki hasedi nesneye yansıtarak nesneyi değersizleştirmek ister. Adada geçen bölümde ideal bedenlerden oluşan karşı gruptan Recep ve arkadaşlarına yönelik hiçbir saldırı ya da hakaret gelmemiş olmasına rağmen, Recep İvedik ilginç bir girişimde bulunur ve bir oyun esnasında karşı tarafı *dışkı* ile kirletmek ister ve kovalara dışkı doldurulmasını sağlar. Recep İvedik hiçbir nesnel saldırı yokken, simgesel ve gözle görülmeyen ancak göz ile işleyen bir şiddet altında kalmış hasetli bir öznedir. Burada sermaye ve nesne açıkça bedendir ve Recep İvedik egemen kültürün yarattığı beden imgesinin dışında kalmaktadır. Güncel egemen kültürün beden üzerinden yarattığı ayrımlar böylece Recep İvedik tarafından saldırı altına alınır ve hasetle doldurulur. Recep İvedik, bedeni metalaştıran görsel-kültürel sermayenin hegemonyasına karşı koymaya çalışmaktadır.

Recep İvedik'in saldırdığı ikinci ayırım beslenme üzerinden gerçekleşir. 1990 sonrasında gündelik yaşam hızla tüketim unsurları ile dolmuş ve beslenme giderek estetize edilmiştir. Kentleşen ilk kitleler açısından beslenme pratik bir sorunken, tüketim kültürü içinde şekillenen ikinci kuşaklar beslenmeyi estetik ve kültürel bir statü unsuru olarak ele almaktadır. Televizyonlarda yemek hazırlama ve sunum programları oldukça popüler hale gelmekte, et ve yemek restoranları büyük markalara dönüşmektedir. Beslenmeye yönelik bu incelmış zevkin temsilcisi olarak *Vedat Milör* gibi gurmeler popüler bir figür haline gelmiş, beslenmeyi bir statü göstergesi ve gösteriye dönüştüren *Nusret Gökçe* gibi isimler ulus üstü birer markaya dönüşmüştür. Dünya mutfağının değişik örnekleri kentlerde hızla yayılmakta ve yemek yeme üslubu sınıfsal bir kategoriye dönüşmektedir. Recep İvedik bütün bu ayrımlara saldırır. Her şeyden önce az az ve zamana yayılmış egemen yemek yeme şekline karşı, alt sınıflara uygun biçimde hızlı ve mümkün olduğunca çok yemek yeme anlayışına sahiptir. Türkiye toplumu da çok dar bir kitle dışında yemek ile işlevsel bağını sürdürmektedir. Ancak yemek yemenin simgesel bir değer arz ettiği kamusal mekanlarda, aşırı bir stilizasyonun olduğu görülmektedir. Kapitalizme karşı maddi bir eklemlenme sürecinin yaşandığı yıllarda oturma odası ve salon mobilyaları arasında yapılan ayırımın; eklemlenmenin kültürel sermaye üzerinden gerçekleştiği yıllarda yemek yeme tarzları üzerinden üretilen bir ayırma dönüştüğü görülmektedir. İnsanlar özel alanda bilindik yemek yeme usullerini sürdürürken kamusal alanlarda ya da evin kamu ile buluştuğu anlarda - *misafirlik ya da sosyal medya*- estetize edilmiş bir beslenme kültürüne yönelmektedir. Recep İvedik tüm bu dinamiklere saldırır. Egemen sınıflar gibi yavaş yemek yemez, hızlı ve bol yer. Her zaman beslenme olasılığı olan egemenler gibi faydalı ve hafif şeyler yemez, güç veren işlevsel ve yağlı yiyecekler tüketir. Dünya mutfağını tanımaz, Suşi yerken acı soston ağzı

yanar, bir kahve zincirinin şubesine girdiğinde kahve almayı beceremez, oradaki isimlere aşına değildir.

Recep İvedik'in saldırdığı üçüncü ayırım kültür ve kültür ürünlerine yönelik tüketimden kaynaklanan statü sermayesidir. Recep İvedik yaşadığı mahallede alt sınıfların kolektif sporu futbolla uğraşırken, olaylar gelişirken karşıtlık içine girdiği sporlar bireysel ve üst sınıfa dayalı sporlardır. Recep İvedik'in saldırdığı sportif faaliyetler yoga yapmak ya da dalgıçlık gibi bireysel farklılığın ön plana konduğu ve gündelik hayatın estetize edilmesine hizmet eden sporlardır. Recep İvedik bu tür sporların araçsallığını ve stilizasyona yönelik olduğunu ifşa eder; bu sporla uğraşanlarla dalga geçer ama sürekli bu tür toplumsal grupların arasında yer almak ister, arzusu ve saldırdığı unsurlar sürekli kültürel sermaye sahipliğine yöneliktir.

Recep İvedik'in saldırdığı bir diğer kültürel gösterge üniversite hocasıdır. Kültürel sermayenin en önemli göstergelerinden biri olarak *profesör*, Recep İvedik'in saldırısına maruz kalır. Recep İvedik profesörü işlevsizlikle ve para konusunda açgözlü olmakla itham eder. Aslında bu durumun politik bir altyapısı da söz konusudur ve Tanzimat'tan beri var olan elitler ve halk ayrışmasına işaret eder. Sorunlarına pratik ve kısa yoldan çözümler arayan halk tabakaları ile elitler arasında süreklilik arz eden yabancılaşma ve çatışma burada tekrar üretilir. Recep İvedik açıkça pratik ve işlevsel çözümler istemekte ve halk tabakalarının yanında durmaktadır. Recep İvedik'in kültüre yönelik yarattığı diğer saldırı noktaları egemen sınıfların kendini tanımlama biçimi olan yönetmen sineması ya da yapay bir ayırım üretmek üzere kasıtlı olarak kullanılan plaza dilidir. Ancak Recep İvedik'in yarattığı en önemli kültürel saldırılar, egemen duyu organları ve duyuş biçimine yöneliktir.

Egemen estetik düşünsel hazza odaklanır, bu nedenle kültürel mallara ve mesafeli bir kavrayışa önem verir. Tabi olanların estetiği ise duygusal olana, doğaya ve barbarlığa yakındır (Bourdieu, 2015: 706-710). Bu ayırım egemen estetik içinde duyu organlarının hiyerarşisini etkiler. Düşünsel hazlar ancak mesafeli duyularda mevcuttur bunlar ise görme ve duymadır. Dokunma, tatma ve koklama ise mesafeli değildir, bedenın doğrudan tepki verdiği, daha *barbar* duyu organlarıdır. Bu nedenle egemen estetik duymaya ve görmeye dayalı hazlardan hoşlanır; kültürel sermaye bu duyuların incelmış zevklerinden oluşur. Alt sınıflar ise incelmemiş zevkleri ile dokunma, tatma ve koklama duygularına odaklanırlar. Recep İvedik tam da bu noktada görme ve dokunma gibi elit duyulara saldırır, zevkleri incelmemiş bir çocuk gibi her şeye dokunur, tadına bakar. Recep İvedik'in üst sınıfların mesafeli ve dingin sanatsal anlayışı ile ilişkisi yoktur; o alt sınıflara yönelik katılımcı bir seyretme pratiğine sahiptir. İzlediği tiyatro oyununu izlemekten zevk almaz, oyuna girip kendi duygularını katınca tatmin olur.

Böylece Recep İvedik'in kültürel sermayenin beğeni üzerinden yarattığı üç ayırım kategorisine de saldırdığı ve oluşturulan egemen kavramları bunları arzuladığını *inkar etmeden* karşısına aldığı ve bunlarla karnavalesk bir oynama, kirletme ilişkisi kurduğu görülmektedir. Böylece Recep İvedik, gündelik hayatı ve tüm dijital ekranları kaplayan *stilizasyonun* simgesel efendiliğine karşı müstehcen bir zevke izin verir. Bu bağlamda Recep İvedik 1990'lı yıllara kadar maddi mallara ulaşmak ya da bu malların inkarına yönelik sosyolojik gerçekliğin dışavurumu olarak mazlumluk söyleminin çok uzağındadır. Recep

İvedik, orta sınıfların talep ettiği kültürel sermaye mallarına yönelik açık bir hasedi ifade etmektedir. Ancak hasetli özne Recep İvedik, kadın konusunda oldukça baskıcı, cinsiyetçi ve şiddet doludur. Melodram, aşk için her şeyden ve her türlü ayrımdan vazgeçerken; Recep İvedik serisinin ürettiği anti-melodram, aşk için her şeyi ve daha çoğunu ister; Aşk toplumsal ayrımları aşmaz, aksine onları belirginleştirir ve derinleştirir.

### Sonuç

Popüler kültüre yönelik Marksist bakış açısı makro düzeyde bir yabancılaşmayı ele alırken, mikro düzeyde var olan etkileşim ve ifade ediliş biçimlerini ıskalama riski ile karşı karşıya kalmaktadır. Mikro düzey etkileşime odaklanan bakış açılarının ise makro yapısal sorunları görmezden gelme riskini barındırdığı öne sürülebilir. Bu nedenle popüler kültürün yapı ve fail ilişkisini ele alan psikanalitik bir dolayım ile ele alınması gerekli ve faydalı görünmektedir.

Çalışma özelinde Osmanlı-Türkiye çizgisinde yaşanan yapısal bir dönüşümün, metinlerde ortaya çıkan ifade biçimleri üzerinden, öznenin ve kültürün dönüşümünün dönemsel bağlamlarını açıklamak amaçlanmıştır. Popüler metinler geleneksel ve hiyerarşik bir toplum biçiminden, rekabete dayalı bir kapitalizme geçişin özellikle erkek özne üzerinde yarattığı haset ve kaygının kültürel ifadesi olarak incelenmiştir. Kapitalizmle yetersiz bir ekonomik sermaye ile tanışan erkek öznenin ürettiği metinlerde kapıldığı arzu ile içine düştüğü kaygı arasında sıkıştığı ve bu bölünmenin kültürel bir bölünmeyi ya da bunalımı da ifade ettiği görülmektedir. Bu nedenle kültür ürünlerinde kapitalist arzular ile gelenek arasında süreklilik arz eden bir çatışma varlığını sürekli korumuştur. Bu çatışmanın üzerinde yükseldiği alan ise sürekli kadın olmuştur. Ancak kapitalizmin ürettiği ve imkansızlaştırdığı ayrımları aşmaya yönelik arzu inkâr edilememekte ve özne, arzu ile kaygı arasında bölünmektedir.

Kapitalizme karşı sürüklenme, arzulama ve kaygı arasındaki bölünme Tanzimat Devri Edebiyatı ve tiyatro oyunlarından beri varlığını korumaktadır. Arzu ve kaygı arasındaki gerilimin romantik bir aşk deneyimi ile şekillendirdiği melodrama dayalı metinler, 1950 sonrası popüler sinema anlatılarını da şekillendirmiştir. 1980 sonrası ulusal ve küresel ölçekte yaşanan gelişmeler melodramın yarattığı uzlaşma ve çözüm olanaklarını imkansızlaştırmış ayrıca kentsel mekânda sınıfsal ayrımların özel hayat üzerinden sunularak tekrar üretildiği koşullarda üretilen metinler, melodram dilini gittikçe nostaljik bir konuma taşımıştır.

Sınıfsal, toplumsal ve cinsiyete dayalı sorunları aşamayan, özdeşleşecek bir simgesel Efendi'den yoksun 90 sonrası Türk Sinema anlatıları ise tüm çatışmaların edilgenleştirdiği bir erkek özneyi merkeze alan kara-melodram geleneğini üretmiştir. Erkeklik sorunu etrafında şekillenen bu anlatılar, sınıfsal ve toplumsal ayrımları hızla ve şiddetli bir biçimde şekillendiren gündelik hayatın rekabete açılışının yarattığı bunalımı ifade etmezler. Melodramın kaygıyı yatıştıran dili yerine, kaygıyı vurgulayan bir dile yönelmişlerdir.

Bu süreçte orta sınıflar tarafından dolaşıma sokulan ve popüler bir metin olarak davet edilen Recep İvedik ise melodram, aşk ve kaygı konularında radikal bir dönüşüm yaratır. Aşk ve arzu sınıfsal ayrımlar tarafından belirlenmiş ideolojik konular olarak belirir.

Öznenin öteki tarafından belirlenmişliğini, aşkın ise öteki ile girilen mücadele de olmayan bir nesne oluşunu dışa vurur. Melodram, aşkı aşkın bir *jouissance* konumunda ele alırken, Recep İvedik söylemi tarafından üretilen söylem aşkı öteki ile girdiği ilişkide araçsal bir -*objet petit a*- olmayan nesne olarak ele alır, vurgu aşka değil ötekinin sahip olduğu nesneye yöneliktir. Ötekinin ve ötekinin sahip olduğu nesneye yönelik arzusunu gizlemeyen Recep İvedik, arzusunun ve hıncının sebebinin öteki olduğunu ve bunun aşkla aşılamayacağını ilan ederek, melodramın dilini tersine çevirir. Olmayan bir nesne olarak aşk, mutlak bir haz kaynağı -*jouissance*- değil, öteki ile girilen mücadelenin sebepsiz nesnesidir, aslanan ötekinin görüş alanına girebilmektir. Ötekinin görüş alanına girebilmek, bakışın nesnesi olmak, önemsenmek ve varoluşunu hissetmek; geç kapitalist kent koşullarının gündelik gerçekliği olarak özel hayat ve bedene yönelik baskı ve saldırının dışavurumlarıdır. Gündelik hayatın şiddeti, bakışın nesnesi olabilmenin tüketime bağlı göstergelerini kullanabilmekten geçmektedir ve bakış ideolojik ve sınıfsal bir konum arz etmektedir. Herkesin kendi bedenini metalaştırarak gösteriye dahil olmaya zorlandığı koşullarda bedene yönelik karnavalesk bir söylem üreten, bu esnada haset ve kaygı konusunda radikal bir dönüşümü ifade eden Recep İvedik ya da anti-melodram söylem bu nedenle kentli, genç orta sınıflarla istikrarlı bir ilişki kurmuştur. Bu bağlamda Recep İvedik simgesel alanın radikal boşluğunun şiddetini, bedeni üzerinden yaşayan otoriterliğe yatkın atomize bireyleri -özellikler erkekleri- kapitalizme sırtını dönmüş *ideal* bir dil ile değil sosyolojik dönüşüme uygun olarak kapitalizme tamamen kapılmış popüler bir figür olarak ifade etmektedir.

### Kaynakça

- Açıkel, F. (1996). Kutsal Mazlumluğun Psikopatolojisi. *Toplum ve Bilim*(70), 153-198.
- Adorno, T. (2009). *Kültür Endüstrisi*. (N. Ü.-M.-E. Gen, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Akbulut, H. (2005). Cennetten Çok Uzakta: Metinlerarası Bir Yolculuk. *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, 4(1), 42-57.
- Bahtin, M. (2005). *Rabelais ve Dünyası*. (Ç. Öztekin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bakır, B. (2008). *Sinema ve Psikanaliz*. İstanbul: Hayalet Kitap.
- Barthes, R. (1998). *Çağdaş Söylenler*. (T. Yücel, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Bauman, Z. (2000). *Siyaset Arayışı*. (T. Birkan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Bauman, Z. (2017). *Akışkan Modernite*. (S. O. Çavuş, Çev.) İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Berktaş, F. (2010). *Tarihin Cinsiyeti*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bloch, D. (1989). Freud'un Baştan Çıkarma Kuramını Geri Çekmesi ve Schreber Vakası. *Freud's retraction of his seduction theory and the Schreber case.*, 76(2), 185-201.
- Bourdieu, P. (2015). *Ayrım*. (D. F. Şannan, & A. G. Berkkurt, Çev.) Ankara: Heretik Yayınları.

- Duman, O. A. (2018). Ertem Eğilmez'in Son Yeşilçam Filmi: Arabesk. D. Bayrakdar içinde, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler* (s. 105-114). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Eğilmez, E. (Yöneten). (1988). *Arabesk* [Sinema Filmi].
- Fiske, J. (2012). *Popüler Kültürü Anlamak*. İstanbul: Parşömen Yayıncılık.
- Fiske, J. (2013). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. (S. İrvan, Çev.) Ankara: Pharmakon Yayınevi.
- Freud, S. (2019). *Rüyaların Yorumu*. (D. Muradoğlu, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Girard, R. (2003). *Şiddet ve Kutsal*. (N. Alpay, Çev.) İstanbul: Kanat Kitap.
- Girard, R. (2007). *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*. (A. E. İldem, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Gökbakar, T. (Yöneten). (2014). *Recep İvedik 4* [Sinema Filmi].
- Güçbilmez, B. (2002). Melodram, Beden ve Gülnihal. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 14(14).
- Güçbilmez, B. (2009). Türk Tiyatrosunun Huzursuz Rahmi Yahut Namık Kemal Melodramında Histeri. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*(28), 41-60.
- Gürbilek, N. (2007). *Vitrinde Yaşamak*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Han, B. C. (2019). *Güzeli Kurtarmak*. (K. Filiz, Çev.) İstanbul: İnsan Yayınları.
- Han, B.-C. (2015). *Şiddetin Topolojisi*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Han, B.-C. (2017). *Zamanın Kokusu*. (Ş. Öztürk, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Jung, C. G. (2019). *Dört Arketip*. (Z. A. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Kahraman, H. B. (2010). *Cinsellik Görsellekik Pornografi*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kandiyoti, D. (2015). *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Klein, M. (2018). *Haset ve Şükran*. (O. Koçak, & Y. Erten, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Parla, J. (2009). *Babalar ve Oğullar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ritzer, G., & Stepnisky, J. (2014). *Sosyoloji Kuramları*. (H. Hülür, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Scheler, M. (2004). *Hınç*. İstanbul: Kanat Kitap.
- Simmel, G. (2005). *Modern Kültürde Çatışma*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Simmel, G. (2014). *Paranın Felsefesi*. (Y. Alogan, & Ö. D. Aydın, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.
- Suner, A. (2005). *Hayalet Ev*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Tabakoğlu, A. (2017). Osmanlı İçtimai Yapısının Ana Hatları. M. Zencirkıran içinde, *Türkiye'nin Toplumsal Yapısı* (s. 19-40). Bursa : Dora Basım-Yayımları.
- Tokatlı, E. (Yöneten). (1990). *Boynu Bükük Küheylan* [Sinema Filmi].
- Unur, A. K. (2018). Yeşilçam Sineması ve Yerli Televizyon Dizileri İlişkisi. D. Bayrakdar içinde, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 14* (s. 223-240). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

- Vargı, Ö. (Yöneten). (1998). *Her Şey Çok Güzel Olacak* [Sinema Filmi].
- Weber, M. (2011). *Sosyoloji Yazıları*. (T. Parla, Çev.) İstanbul: Deniz Yayınları.
- Yüksel, S. E. (2016). *Travma Anlatıları: Türk Sineması'nda Melodram ve Toplumsal Fantazi*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Zizek, S. (1996). Müstehcen Efendi. *Toplum ve Bilim*(70), 63-77.



## Sanatta Gerçeğin Sinemasal Olanaklılığı ya da Olanaksızlığı: Otto e Mezzo (1963), Andrei Rublev (1966) Synecdoche, New York (2008)

M. Ceren Arslan \*

### Özet

*Otto e Mezzo, Andrei Rublev, Synecdoche, New York* filmleri ilk bakışta çok farklı filmler gibi görünse de üç filmi birbirine bağlayan önemli bir ortak nokta vardır: Yaratma sürecindeki sanatçının krizinin, gerçeğin sanatsal yaratımına dair estetik bir çıkmazdan kaynaklanması. Üç film de yönetmenleri olan Federico Fellini, Andrei Tarkovski ve Charlie Kaufman'ın gerçeğe yaklaşımlarının yoğun özneliğini taşır. Çalışma kapsamında, estetik teorisini çıkış noktası olarak alınacak Oscar Wilde, sanatın yalnızca kendini ifade ettiğini söylemiş ve sanatın hayatı taklit etmesinden daha çok hayatın sanatı taklit ettiğini iddia etmiştir. Sinema da tarih sahnesine ilk çıktığı andan itibaren gerçekliğe dair başlı başına bir tartışma alanı oluşturmuştur. Ele alınacak üç film, gerçekliğe karşı farklı yaklaşımları ortaya koyar. Çalışmanın kapsamı sinemayı bir sanat disiplini olarak kabul ettikten sonra Oscar Wilde'in görüşlerinden yola çıkarak, yaratma krizindeki sanatçı karakteri ve yaratıcısı olan yönetmenlerinin yaklaşımlarını filmleri üzerinden incelemektir. Bunu yaparken, biçim ve içerik düzeyinde, sanatta gerçeğin sinemasal yeniden yaratımının olanaklılığını ya da olanaksızlığını, sanatta sinemasal anlatım olarak tartışmaktır. *Otto e Mezzo* ve *Andrei Rublev* filmlerinde sanatçının, yaratma krizini aşması, sanatın dışsal değil içsel bir özü olduğunu kabul etmesi ile mümkün olur. *Synecdoche, New York*'ta ise bunu kabul edemeyen sanatçı kendi eserinin içinde kaybolur fakat yaratıcısı olan yönetmeni Kaufman, eseri yaratarak krizi aşar ve gerçeğin, gerçek-ötesi yorumunu sunan bir film çeker. Oscar Wilde'in estetik teorilerinden de yola çıkarak, üç filmin karşılaştırılmasından varılan sonuca göre, sanat eseri kendi gerçekliğini oluştururken dışsal gerçeğe bağlıdır ve bunu yaparken de kendi hakikatini yaratır.

**Anahtar Kelimeler:** *Otto e Mezzo, Andrei Rublev, Synecdoche, New York, gerçeklik, temsil*

\*ORCID: 0000-0001-7981-096x

E-Mail: mceren.1408@gmail.com

DOI: 10.31122/sinefilozofi.673205

Geliş Tarihi - *Recieved*: 15.01.2020

Kabul Tarihi - *Accepted*: 10.05.2020

## Cinematic Possibility or Impossibility of Truth in Art: Otto e Mezzo (1963), Andrei Rublev (1966) Synecdoche, New York (2008)

M. Ceren Arslan\*

### **Abstract**

*Although the films Otto e Mezzo, Andrei Rublev and Synecdoche, New York appear to be very different at first glance, there is one important common point that connects the three films: This crisis of the artist in the process of creation stems from an aesthetic impasse about the artistic creation of reality. All three films feature intense subjectivity of their directors Federico Fellini, Andrei Tarkovski and Charlie Kaufman's approach to reality. Oscar Wilde, whose aesthetic theory we will take as the starting point in the study, said that art expresses only itself and claims that life imitates art rather than art imitates life. Cinema also has been an area of debate about reality from the moment it first appeared on the stage of history. The three films to be discussed present different approaches to reality. The scope of the study is to analyze the character of the artist in the crisis of creation and the approaches of the directors who are the creators, based on the views of Oscar Wilde and through the movies, after accepting cinema as an art discipline. In doing so, the aim is to discuss the possibility or impossibility of the cinematic re-creation of reality in art, in terms of form and content, within the light of cinematic expression in art. Yet another aim is to discuss the possibility or impossibility of cinematic re-creation of art as cinematic narration at the level of form and content. In the movies Otto e Mezzo and Andrei Rublev, it is possible for the artist to overcome the crisis of creation by accepting that art has an inner essence, not an external one. In Synecdoche, New York, the artist disappears into his own work, but his creator, director Kaufman, overcomes the crisis by creating the work and makes a film that offers a fictitious interpretation of reality. Based also on the aesthetic theories of Oscar Wilde, the comparison of the three films concludes that the work of art is independent from external reality while creating its own truth and makes its own actuality in doing so.*

**Keywords:** Otto e Mezzo, Andrei Rublev, Synecdoche, New York, reality, representation

---

\*ORCID: 0000-0001-7981-096x

E-Mail: mceren.1408@gmail.com

DOI: 10.31122/sinefilozofi.673205

Received - Geliş Tarihi: 15.01.2020

Accepted - Kabul Tarihi: 10.05.2020

## Giriş

*Otto e Mezzo* (Sekiz Buçuk, Federico Fellini, 1963), *Andrei Rublev* (Andrei Tarkovski, 1966) ve *Synecdoche, New York* (New York Yanılsamaları, Charlie Kaufman, 2008) filmlerinde gerçekliğin bir sanatsal tercih olarak temsil edilme biçimi ve yaratıcısıyla kurduğu ilişkinin, yaratma krizindeki sanatçıdan yola çıkarak incelemesi amaçlanmaktadır. Çalışmada seçilen filmlerden yola çıkarak sanatın, sanatçısıyla kurduğu ilişki, biçimsel düzeyde; sinematografik araçlarla temsili ve içerik düzeyinde; sanatçı karakteri aracılığıyla gerçekte kurduğu farklı yaklaşımlar karşılaştırılacaktır.

Üç filmin ortak noktası, bir krizin içindeki sanatçının yaratma krizinin kaynağının estetik-etik bir çıkmazdan kaynaklanmasıdır; bu çıkmaz gerçeğin sanatsal temsilinin olanaksızlığıdır. *Otto e Mezzo* filminin ana karakteri yönetmen Guido, dürüst bir film yapma isteğiyle yola çıkmış ama hiçbir şey söyleyemez hale gelmiştir. *Andrei Rublev*'de, 14. yüzyılda yaşamış ünlü ikon ressamı olan Andrei, ikonlarında canlandıracağı ilahi bir yüz arar ama bu yüzü bulamadığı için hem resmi bırakır hem de sessizlik yemini eder. Günümüzde geçen *Synecdoche, New York*'ta ise oyun yönetmeni Caden, doğru, gerçek ve dürüst bir tiyatro oyunu için hazırlanmaya başlar ama yıllar süren yaratım sürecinin sonucunda kendi yarattığı gerçekliğin içinde kaybolur. Bu bağlamda gerçeğin sanatsal olarak temsil edilmesi, yeniden üretilmesi, yaratılması, canlandırılması, ya da gerçeğin herhangi bir şekilde sanatsal bir yöntemle imlenmesinin olanağı ya da olanaksızlığı sorgulanacaktır.

Üç filmin gerçekliğe yaklaşımını sinema alanında çok tercih edilmeyen bir isimle bir araya getirmeyi umuyoruz. Çalışmanın görüşleri doğrultusunda sanatın gerçekte kurduğu ilişkiyi en 'güzel' biçimde ortaya koyan ve eserleriyle de bunu dile getiren, Estetizmin önde gelen temsilcisi, eleştirmen, oyun yazarı, romancı, kısa öykücü, şair, güzelliğe âşık dandy Oscar Wilde'in estetik teorileri. Wilde'in *Yalanın Gözden Düşüşü: Bir Gözlem* yazısına göre incelediğimizde üç filmin beklenmedik bir ortaklığa kavuştuğunu düşünüyoruz.

## 1. Sanatın Gerçeklikle Muharebesi: Estetik ve Etik

Bizim, ya da herhangi başka birinin sanatın net ve kesin bir tanımını yapmasının imkânsız olduğu, sanatın bu tanımlanabilir sınırlamaların ötesinde bir varlığı olduğu ön kabulüyle, sanata dair, çalışmamız kapsamında nasıl bir yaklaşım getirileceğinden kısaca bahsederek:

*“Sanat etkinliği en geniş anlamıyla benliğin kişiliğe dönüştürülmesi eylemi olup, dışımızdaki dünyalara duyulan ilgi ve bilinmeyenlerin çekiciliği de bu eylemimizi besleyen ana damarlardır. Varolanla varolmayan arasında bir yerlerde bulunan sanatsal süreç, bu iki alanı bir araya getirmeye çalışır. (...) sanat, insanın gerçekliği aşması ya da kendine özgü başka bir gerçeklik yaratmasıdır. Düşle gerçek arasında kurulan bir köprü olarak sanatsal etkinlik, ussal ile usdışı, düşünle ile gerçek, imgeler ile nesnelere arasında bir bağ kurma eylemidir”* (Bozkurt, 1995: 9-10).

Alıntıda da öne çıktığı gibi sanatın temel çatışması, doğa-ötesi bir gerçek yaratması olarak, gerçekte giriştiği çatışmadır. Bir anlamda sanatsal biçimleri, yöntemleri, stilleri belirleyen de bu çatışmadan, çarpışmadan ya da savaştan çıkan sonuç ya zafer ya da yenilgidir.

Sanat yalnızca sanat eseri yoluyla anlaşılabilir: Heidegger ise sanatın kökenini açıklarken, sanat eseriyle sarmal bir ilişki kurarak, “Sanat eserinin kökeni sanattır. Peki, sanat nedir? Sanat, gerçek sanat eserindedir. Bu yüzden eserin gerçekliğini arıyoruz” (Heidegger, 2011: 35) der ve sanatı hakikate bağlar: “Sanat hakikatin işe koyulmasıdır. (...) Sanat tarihseldir ve tarihsel olarak eserdeki hakikatin yaratıcı korunumudur. (...) Sanat, hakikati ortaya çıkarır. Sanat kurucu koruma olarak, eserde var-olan hakikati çıkarır (Heidegger, 2011: 73).”

Sanatın, sanatta temsilin ya da mimetik sanatların gerçekle kurduğu bu ilişki sanata dair tartışmalarda hep başat bir konumda olmuştur. Sanat tarihi bir anlamda temsillerin değişiminin, evriminin tarihidir. Belirlediği ilk estetik tartışmalarda, sanatçının toplumdaki yerini sorgulayan Platon, sanatçının taklitçi olarak gerçeği yansıtamayacağını o yüzden bu beyhude çabanın topluma zarar olarak geri döneceğine inanmış, ama onun görüşleri Neo-Platon’cular tarafından başka bir alana kanalize edilerek, idealin gerçekliğinin arayışına dönüşmüştür. Modernizm ile beraber Empresyonistler ise eserin kendisinin vurgulayıp öz göndergesel yapıtlarla gerçekliğin değil sanat eserinin gerçekliğini vurgulamaya başlamışlardır.

Ama sanatın etik ile ilişkisi, gerçekliğin sanatta temsiline etik tartışması hiç son bulmamıştır. Estetik, bir disiplin olarak ilk ortaya çıktığında neredeyse etik’le eşdeğer olarak ele alınırken Immanuel Kant, onu etik’ten ayırıp ayrı bir alan olarak tanımlayan ilk filozof olmasına rağmen, üçüncü ve son krtığı olan *Yargıgücünün Kritiği’nde* “teleoloji, ahlaki vazifelerimizle ahenk içinde bir doğa vizyonu oluşturmak suretiyle, teorik doğa bilimlerini ahlaki amaçlar sistemine nihaî olarak bağlar. Böylelikle teorik akıl ile pratik akıl, özgürlük ile doğa arasındaki uçurumu kapatmış olur” (Wood, 2009: 93-194) ve “yüce”nin tanımının yine moral değerlerle tanımlayarak etik’le estetik bir ilişki kurmuş olur.

Öyleyse, üç filmde de gerçekliğin yeniden üretiminin etik sorumluluğunun yarattığı estetik krizin dayandığı şey gerçeğin ele geçirilemezliğidir. Bu noktada, öyleyse gerçek nedir, diye kendimizi yanıltanması olanaksız olan başka bir sorunun eşliğinde buluruz. Gerçeklik, tıpkı sanat gibi, fenemolojik, estetik, ontolojik... yaklaşımlarla ele alınabilir. Bu çalışmanın kapsamında, gerçekliğin ele alınma biçimlerine dair ihtimallerden sadece birini göz önünde bulundurulacaktır: ‘Gerçeklik ilkesi’ ya da gerçeklik, modern toplumlara ait bir duygudan, bir tür metafizik, neredeyse zihinsel bir süreçten ibarettir (Adanır, 2008: 75).

Oscar Wilde ise Modernist sanat içinde geliştirdiği doğal gerçekliğe dair ters yüz edilmiş bakışında, bir gerçeklik kaynağı olarak doğanın insan beyninde hayat bulduğunu söyler:

“Doğa nedir aslında? Doğa bizim beynimizde hayat bulur. Bizi doğurmuş olan bir tabiat anadan bahsedemeyiz, çünkü tabiatı yaratan biziz. Doğanın bize hayat verdiği söyleniyor; boş bir laftır bu. Şeyler, biz onları gördüğümüz için orada dururlar; ne gördüğümüz, o gördüğümüz şeyi nasıl gördüğümüz, bizi etkilemiş olan sanatlara bağlıdır yalnızca” (Wilde, 2008: 192).

İlk bakışta provoke edici olmak için söylenmiş gibi duran bu cümleler, onun ifadesiyle “metafizik ya da biçimsel bir bakış açısıyla bakılan” (Wilde, 2008: 192) Wilde’in estetik teorisiyle beraber düşünüldüğünde anlam kazanır. Yaşamını da tamamlanmamış külliyatının bir

fragmanı olarak gören Wilde, estetik kuramlarında temel olarak John Ruskin ve Walter Pater'den etkilenerek kurar ve sanata fenomolojik bir boyutu olduğu kadar etik bir mesele olarak bakar. Ona göre toplumla ilişkili olarak birey, kendini gerçekleştirmek için sanat'a ihtiyaç duyar<sup>1</sup>. Wilde, aynı zamanda bütün eserlerini, sanat teorilerini kurgusal evrenine yansıtarak kurmuş bir sanatçıdır. *Dorian Gray'in Portresi, Bay W.H.'nin Portresi, Ciddi Olmanın Önemi* gibi kurgusal eserlerinde karakterler belli bir kurgu-gerçek çatışmasının içinde kalırken, özellikle *De Profundis* gibi kurgusal olmayan çalışmalarında da estetiği, etik hatta ruhani bir mesele olarak ele almıştır.

*Yalanın Gözden Düşüşü: Bir Gözlem* başlıklı yazısında Wilde, meşhur, sanatın hayatı değil, hayatın sanatı taklit ettiği fikrini açıklar:

*“Sanat, soyut süslemelerle, gerçek dışı, var olmayan şeylere yönelik, tamamen hayal gücünün ürünü ve hoş işlerle başlar. Bu ilk evredir. Sonra, hayat, gözlerinin önünde vuku bulan bu mucizeden büyülenerken, kendisi de bu güzel, cazip dünyaya kabul edilmeyi ister. Sanat, hayatı ham maddesi olarak alır, onu yeniden yaratıp yeniden biçimlendirir; bu esnada, gerçeklere karşı tamamen kayıtsızdır. Sanat, icat eder, hayal eder, düş kurar ve öylesine güzel bir üslupla, öylesine süslü bir biçimde konuşur ki, gerçek bu engelleri aşıp da onun yanına dahi yaklaşamaz” (Wilde, 2008: 177).*

Diyalog şeklinde yazdığı yazısında, *“O zaman sen, bana, doğanın manzara resimlerini taklit ettiğini, her türlü efekti ressamdan aldığını mı söylüyorsun?”* (Wilde, 2008: 192) sorusunu, empresyonist ressamların kahverengi sisi tablolarına eklemeyen Londra'nın ikliminin sisli olmadığını iddia ederek yanıtlar<sup>2</sup> ve kendisine gelen itirazlar için hayatın sanatı taklit ettiği örnekleri vererek sürdürür (Wilde, 2008: 191).

Bu bağlamda üç filmin gerçekle (sanatsal gerçeğin yaratıcısı olan sanatçısı aracılığıyla) kurduğu ilişki incelenmeden önce kısaca, bir sanat dalı -belki de yaşayan sanatların en büyüğü olarak gördüğümüz sinemanın gerçekle kurduğu ilişkinin gelişimine bakacağız.

## 2. Sanatın Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Gerçeğin Yeniden Üretimi?

Rudolf Arnheim, 1933 yılında yazdığı *Film'den Uyarlanmış Seçmeler* makalesini, 1957 yılında kişisel bir notla *Sanat Olarak Sinema* kitabının Amerika baskısında yeniden yayınladı. Arnheim, sinemanın yeni doğduğu yıllar sayılabilecek dönemlerde, sinemanın bir sanat olamayacağı, çünkü gerçeği olduğu gibi taklit ettiği görüşlerine yanıt olarak yazdığı makalesinin aradan geçen yıllara rağmen güncelliğini koruduğunu düşünür. Makalesinde,

<sup>1</sup> Wilde'in estetik teorilerinin bir özeti için bkz: “Oscar Wilde” Elizabeth Hollander, *Sanatçı: Eleştirmen, Yalancı, Katil* kitabı içindeki sunuş.

<sup>2</sup>“Öyle diyorum, evet. Sokaklarımızda gezinen, gaz lambalarının ışıklarını karartan, evleri devasa gölgelere dönüştüren o harikulade kahverengi sisler, şayet empresyonist ressamın tablolarından gelmiyorsa, nereden geliyor, doğrusu çok merak ediyorum. Son on yılda Londra'nın ikliminde meydana gelen olağanüstü değişimin arkasında bir sanat akımı bulunmaktadır. (...) insanların, sisi görebilmelerinin nedeni, sisin varlığı değildir; şairlerle ressamlar kendilerine onun esrarengiz güzelliğini öğrettiği için görüyorlar sisi. Londra'nın üstüne yüzyıllardır sisin çöktüğü söylenir. Ama kimse görmemiştir bu bahsedilen sisleri; kimse görmediği için de, onlar hakkında hiçbir şey bilmiyoruz. Sanat onları keşfedene kadar, sis var olmamıştır” (Wilde, 2008: 192). Bu konuyla ilgili olarak çok farklı bir bağlamda olsa da Wilde'in yazısından yıllar sonra yayınlanan John Berger'in “*Görme Biçimleri*”yle bir ortaklık kurulabileceğini, sanatın gerçekle kurduğu ilişkide, özellikle reklamcılık, ya da kadın bedenine dair görsel bir beklentinin oluşması konularında dolaylı bir benzerlikten söz edilebileceğini düşünüyoruz.

materyalin donanımlarıyla elde edilen biçimlendirmeden yola çıktığı, “materialtheorie” ismini verdiği kuramı, Marshall McLuhan’ın ünlü “*the medium is the message (ortam mesajdır)*” ifadesiyle benzerlik taşır ve sinemanın bir sanat olmasının materyalin eksiklerinin sebep olduğu yanılsama sayesinde mümkün olduğunu ifade eder:

*“Bir olayın yalnızca esasları gösterildiğinden yanılsama oluşur. Ekrandaki insanlar, insan gibi davranıp insanca olaylar yaşadıklarından, ne onları elle tutulur canlı varlıklar olarak karşımızda görmemiz ne de gerçek uzamda bulduklarını görmemiz gerekli değildir; onlar oldukları gibi yeterince gerçekler. Bu nedenle nesnelere ve olayları hem canlı hem de hayali, hem gerçek nesnelere hem de ekrandaki basit ışık örnekleri olarak algılarız. Sinemanın sanat olmasını olanaklı kılan da bu gerçektir”* (Arnheim, 2002: 32).

Arnheim’a göre, yönetmen, görüntülemek istediği belirli bir sahne seçer, bu sahne içindeki nesnelere dışarıda bırakabilir, gizleyebilir, dikkat çekici yapabilir... Kısaca filmin teknik olanaklarını kullanarak gerçeği istediği gibi sunabilir ama bunu yaparken “*her şeye rağmen gerçeklikle çatışmayabilir*” ve dünyayı yalnızca nesnel olarak görüldüğü gibi değil, ayrıca öznel olarak da gösterirken “*yeni gerçeklikler yaratır*” (Arnheim, 2002: 46).

Yine sinemanın hızla geliştiği dönemlerde, Sovyet Montaj Sineması’nın önde gelen yönetmenlerinden ve aynı zamanda film kuramcısı olan Pudovkin, filmsel gerçekliği sorguladığı 1926 yılı tarihli *Sinemanın Temel İlkeleri*’ni yayınlar. Bu yapıtta, filmsel malzemenin, “*üzerine çeşitli görüş noktalarının, olgunun ayrı ayrı hareketlerinin saptandığı bu selüloit parçaları*”ndan başka bir şey olmadığını belirtir. Film yönetmeninin “*gerçek uzay ve gerçek zamanda meydana gelen gerçek süreçler değil, fakat bu süreçlerin üzerine kaydedildiği bu selüloit parçaları*” olarak üzerinde çalıştığı filmsel gerçeklikte, gerçekliği, isterse “*zaman içindeki olguyu gereken en yüksek derecede*” yoğunlaştırabileceğini söyler (Pudovkin, 1966: 86-87).

Öte yandan, Arnheim’in karşı çıktığı “*İlk kez dünyanın bir görüntüsü, insanın yaratıcı müdahalesi olmaksızın, otomatik olarak biçimlendiriliyor*” (Aktaran, Kolker: 2010: 44) fikrini 1945 yılında tekrar savunan Bazin ve Yeni Gerçekçiler sinema ile gerçekliğin ilişkisini çok farklı biçimde ele alırlar:

*“Bu görüş çoğu fotoğrafçı ve yönetmen tarafından küçümsenecekti. Ama kuramsal etkisi çok büyüktü. Hem Bazin hem de Yeni-Gerçekçiler dünyayla ilişki kuran ve bizleri bu dünyaya müdahale etmeksizin bu dünya ile ilişkilendiren bir araç olarak sinemasal araç arayışındaydılar. De Sica "gerçeklik orada, onu neden değiştirelim?" dedi. Yeni-Gerçekçiler sinemasal imgenin, eğer yönetmen yalnızca bakar ve mümkün olduğunca az müdahale edip düşüncelerini kendine saklarsa, yönetmenin gördüğü dünyayı açığa vuracağına inandılar”* (Kolker, 2010: 44).

Bazin, “*Tüm Sinema Miti*” başlıklı yazısında, yönetmenleri, “*imgelere inanan yönetmenler*” ve “*gerçeğe inanan yönetmenler*” olarak ikiye ayırır ve “*uygarlık tarihinin yüzyıllardır gerçekliğin arayışı içinde oluşunun, bunun elde edilmesi, kaydedilmesi ve istendiğinde yeniden kullanılabilmesi düşüncesi doğrultusunda sinemayı yarattığını vurgular. Buradaki gerçek, bir süre sonra, başka çalışmalar kapsamında, "yaratılan sinemasal gerçeklik"i işaret etmeye başlayacaktır*” (Kabadayı, 2015: 94).

Bu yazıda, Bazin'in, fotografik görüntüye, dolaylı olarak da sinemaya dair söylediği "her ne kadar sonuç onun kişiliğini yansıtıyor olsa da, bu, ressamın yaptığı ile aynı şey değildir" (Bazin, 2011: 18) görüşüne karşı çıkmaktadır. Sinemanın sinematik duyumsamayı oluştururken kullandığı kendine özgü araçları olan hareket, zaman, ritim, ışık, gölge, doku, renk ve sesi düzenleme, seçilen görüş alanı, kamera ve kameranın optik devinimleri ile gerek nesnel, gerek öznel kamera kullanımı, alan derinliği açısı karşı açılarla, genel plan yakın plan geçişleriyle bir uzamı kurarak ve kurgu aracılığıyla (Gök, 2007: 118) yaratmasının yönetmeni bir ressam kadar özgür kıldığı görüşü benimsenmektedir.

Sinema, dolayısıyla sanatın gerçekle ilişkisi konusunda son sözü, Andrei Rublev filmini inceleyeceğimiz sanatın öznelliğini vurgulayan ve sinemayı "filmsel sanat yapıtı" olarak gören Tarkovski'ye bırakıyoruz:

*"Filmsel sanat yapıtlarının amacı, izlenimlerinde gerçekliğin yalnızca bir yansıması, bir görüntüsü ortaya çıksa da sanatçının bir deneyim bütününi yeniden düzenlenmesini sağlamaktır. (...) Bir film görüntüsünün gerçekliği görünüşte gerçekliktir. Uygulamaya geçirme aşamasında yönetmen tarafından seçilmiş, yani yönetmenin konumunun bireyselliğinden doğmuş özellikleri gözler önüne seren bir düştür, bir arzudan başka bir şey değildir. Kendi gerçeğine ulaşmaya çalışmak (zaten başka 'genel' bir gerçek de olamaz) demek, özgün fikirlerini şekillendirmek için özgün bir dil aramak demektir"* (Tarkovski, 2008: 73).

### 3. Sanatçı ve Sanat Eseri

Tarkovski'nin yaratım sürecinin özneliğiyle kurduğu ilişkiye uygun olarak, üç film, yaratıcısıyla kurduğu ilişki üzerinden ele alınacaktır. Çünkü sanat yapıtı, yaratıcısından yani sanatçıdan bağımsız değildir. Üç filmin ortak noktalarından biri, belirtildiği gibi, sanatçıyı merkezine almalarıdır. Ama bir yanıyla da üç film de kendi yaratıcısından yani yönetmenlerinden izler taşır. S. Moissej Kagan'a göre,

*"Her şiir sanatının altında lirik bir kahraman vardır ve hiç kuşkusuz, bu kahraman da şairin kendi bir suretidir (...) sanatçının kişiliğinin bu iki varlık biçimi arasındaki başkalaşım, çok ya da az olabileceği gibi, (Goethe'de görüldüğü üzere) derin, çatışma dolu çelişmelerden (örneğin, Brecht'te görüldüğü üzere), hemen hemen tam bir uyuşmaya kadar uzanabilir"* (Kagan, 1982: 344).

Bu anlamda, ele alınan üç yönetmen, Federico Fellini, Andrei Tarkovski ve Charlie Kaufman'da bu uyuşmanın, neredeyse tam bir özdeşliğe yaklaştığı söylenebilir. "Kişilik olarak sanatçının nitelikleri, sanatçının yaratıcı faaliyetinin temel anı" olduğu fikrinden hareketle, sanatsal yöntemin, sanatçının dünya görüşü, estetik kanıları, sanatın özü ve belirlenişi üstüne kendi anlayışı, belirli bir toplumsal çevre içinde oluştuğu ve onunla belirlendiği söylenebilir (Kagan, 1982: 342). Bu sebeple, sanatçıların kişiliklerinin Arnheim'in belirlediği teknik olanakları biçimlendiren sanatsal yöntemini, yani sinemasal teknik tercihlerini belirleyen görüşlerine bakılacaktır.

Üç yönetmen de farklı tarihsel, toplumsal, kültürel bir arka plana sahiptir. Fellini ve Tarkovski'de iki büyük Hristiyan geleneğinin yoğun etkisi vardır. Fellini'nin filmlerinde kişiselliğin bütün görkemine karşın toplumsalın da izdüşümünden söz edilebilir. Onun filmleri bir yanıyla en uç sınırdaki kişisel, diğer yanıyla ise kolektif bilinçaltının yansımalarıdır. Tarkovski de benzer biçimde, bireyci görünen filmlerinin arkasında Rus kültürüne dair bir

görü ve anlayışı barındırır. Hatta Ulus Baker'e göre onun filmlerinde, *"dikkat edilirse her imaj, her plan dönen ve sürekli olarak "Rusya Nedir... Rusya Nedir?" sorusunu soran bir kristale benzer"* (Baker, 2011: 106). ABD'de yaşayan Kaufman ise aslen Protestan ağırlıklı bir ülke olsa da çok kültürlü ve günümüzün, 21. yüzyılın her anlamda ifadesini bulduğu bir yer olan filmin de çekildiği New York'a ait materyalist değerleri taşır. Ateist bir yönetmen olan Kaufman'ın filmleri ölüm kaygısının en yoğun hissedildiği filmlerdir. Buna uygun olarak Kaufman'da sanat Varoluşçu bir kaygının, insanın hayattaki varlığına, ölümle yüzleşmesine dair düşüncelerin bir görünümüdür. Fellini ve Tarkovski ise sanatı ve sanatçıyı daha üst bir konumda görür.

Fellini, cüretkâr bir yorumla sinemayı bir tür Tanrıyla yarışma yolu olarak tanımlar (Grazzini, 2006: 74). Onun için sanatçı olarak kendisinin benliği *"bir demiurgos, evreni yaratan tanrı, olma hırsı"* ile doludur (Grazzini, 2006: 74). Tarkovski ise sanatçıyı, Puşkin'in tanımından yola çıkarak bir peygamber yeteneğiyle donanmış olarak görür ve her sanatçının, diğer sanatçılar için bağlayıcı olmayan, kendine özgü yasalarla tanımlandığını söyler (Tarkovski, 2008: 27). Ama onun için sanat daha metafizik bir yerde durur ve daha ilahi bir anlamla kurulur: *"Sanat yaratma kapasitesidir. Yaratıcının aynadaki yansımasıdır. Biz sanatçılar bu jesti tekrarlamaktan, taklit etmekten başka bir şey yapmıyoruz. Sanat, yaradana benzediğimiz belirli bir andır"* (Cosse: 2010). Bir anlamda Tarkovski'nin sineması, insanın doğanın estetik duyumsanması yoluyla kendi içinde aşkınsal olanı görme ve 'yüce'yle yüz yüze gelme anlamında Kant'ın estetik teorisinin sinemasal bir uygulaması gibidir.

Fellini için sinema anılarla, düşsellikle, hayal gücüyle ilişkilidir. Fellini, sürrealist bir yönetmen olmasa da, Birinci Sürrealist manifestoda Andre Breton tarafından açıklanan düşlerin yasalarıyla gerçeğin evrenini birleştirmeyi amaçlayan<sup>3</sup> bir yerdedir adeta:

*"Bizim çabamızın esası, rüya ile hayal gücü arasındaki sınırı yok etmek, her şeyi icad etmek ve bu fantastik işlemleri daha sonra dışarı vurmak, onu keşfedebilmek için hem dokunulmaz hem de tanınmayacak kadar çok değişmiş bir şey gibi onu bizden uzaklaştırmaktır"* (Grazzini, 2006: 126).

Fellini, yaşlandıkça gerçekle olan bağını rasyonalize etmeye ihtiyaç duymadığını ifade eder (Grazzini, 2006: 5) ve gerçek yaşamla ilgilenmediği özellikle vurgular: *"Gerçek yaşam beni ilgilendirmiyor. Gözlemlemeyi severim, ama bunu yalnızca düşgücümü özgür bırakmak için yaparım. Çocukluğumdan beri insanları gördüğüm gibi değil, belleğimde yer ettikleri biçimle çizdim"* (Chandler, 1995: 26). Fellini için tek gerçeklik düşlerdir (Chandler, 1995: 35).

Sanata daha maneviyatçı bir bakışla yaklaşan Tarkovski ise *"film belge olduğu zamanın dışında bir düştür"* diyen Bergman'a göre düşsel mekânlarda bir uyurgezerin güveniyle hareket edip bir açıklamaya bile ihtiyaç duymamasıyla yönetmenlerin en büyüğü itibarını hak eder (Bergman, 1990: 83). Sanatın görevinin maneviyatın diriltilmesi olduğunu söyleyen Tarkovski (Tarkovski, 2009: xv) ise sanat eseriyle karşılaşma adeta bir temizlenme, arınmadır.

<sup>3</sup> Anre Breton'a göre, Sürrealizm sözcüğü yerine Süpernatüralizm sözcüğü de kullanılabilir. Çünkü sürrealizmin aslında Freud'un ortaya koyduğu psikanalitik araştırmaların vardığı rüyalar gerçeğin bir parçası olduğu sonucundan hareketle rüyalar ile gerçeği birleştirmeyi amaçlar (Breton: 2009).



21. yüzyılın yaygın kaygılarını taşıyan Kaufman ise çok daha karamsardır. Kaufman'ın filmografisini en çok belirleyen görüş kuşkusuz Varoluşçuluk'tur. *Synecdoche, New York*'ta sürekli olarak hissedilen "bulantı" kavramı, Sartre'ın Bulantı isimli aynı isimli romanında: "nesne korkusu, fazladanlık, ölüm, varoluşun anlamsızlığı, saçmanın mutlak varlığı, insanın yalnızlığı gibi temalar üzerinde durarak anlatmıştır" (Güvenç, 2013: 55). Kaufman'ın filmlerinin anahtar kelimesi olan bu sözcükleri birleştiren bulantı kavramına daha yakından bakılırsa, "varoluşsal gerçekler karşısında duyulan şaşkınlık, nefret ve tiksinti duygularının genel adı" (Güvenç, 2013: 62) olarak tanımlanabilir. Kaufman'ın filmlerindeki temel varoluşçu sorun ölümün kaçınılmazlığı karşısında duyulan varoluşçu kaygıdır: "İnsanlar doğarlar, ölürler. Hayat süredurur. Evrende fiziksel varlığının esamisi okunmayan insan çabalar durur, yaşama tutunur. Sonra ansızın ölüm gelir, ya da doğal bir afet, belki bir hastalık... İnsan anlar ki; hiçbir şey aslında kendisinin kontrolünde değildir"<sup>4</sup> (Güvenç, 2013: 62). Öte yandan Kaufman'ın karakterleri bunu anlamlandırmakta güçlük çekip saçma ile boğuşurlar.

Senaryosunu yazdığı ya da yönettiği bütün filmlerinde gerçek ve kurgusal dünyalar arasındaki ilişkiyi filmin bir şekilde içine sızdıran Kaufman röportajlarında, sinemayla kurduğu kişisel ilişkiden bahsederken Amerikan sinemasının insanlarda gerçek-dışı beklentiler yarattığı için insanlara gerçekten zarar verdiğini düşündüğünü söyler. Kendi sinemasında ise tıpkı Caden'in *Synecdoche, New York*'taki hedefi gibi dürüst olmayı amaçlar. Sonuç ise bir anlamda ironiktir: Dürüst olmak, gerçeğe yaklaşmak için gerçekten uzaklaşmak. Kaufman'ın filmleri diğer iki yönetmenden çok daha sürreal yanlar barındırmalarıyla ayrılır. Bir anlamda Kaufman, sinemasal gerçeğe, nesnel gerçeğin reddi yoluyla ulaşılabileceğini iddia etmiş olur.

#### 4. "Otto e Mezzo", "Andrei Rublev" ve "Synecdoche, New York" Biçimsel Görünümler

Sanatsal yöntemin yaratıcısının yönelimleriyle belirlendiği varsayımından hareketle yönetmenlerin görüşleri, ele aldığımız üç filmde de biçimsel olarak kolaylıkla belirlenebilir. Üç film kıyaslandığında ilk bakışta dikkati çeken özelliklerden biri, *Otto e Mezzo*'nun ışıkla boyanmış yüksek kontrastlı planları, *Andrei Rublev*'in sonsuza uzanan genel planları ve gri tonlamaları ve *Synecdoche, New York*'un neredeyse monokrom denebilecek yeşil renk paleti olacaktır. Bu anlamda *Synecdoche, New York* özelinde ironik sayılabilecek bir durum vardır, üç filmin arasındaki tek renkli film olmasına rağmen genel karamsarlığı renklere de sinmiştir, adeta en rensiz filmidir.

*Otto e Mezzo* ise Fellini'nin ve modern sinemanın gelişiminde bir dönüm noktasında durur ve tek gerçekliğin düşler olduğunu düşünen Fellini'nin düşlerini izleyicisine sergiler. Andras Balint Kovacs'a göre, *Otto e Mezzo*'nun sinemanın gelişiminde bir dönüm noktası olmasının sebebi: "(...) yeni doğan modernizmin bütün önemli özelliklerini içeren ilk film olmasıdır. Her şeyden önce Fellini burada Yeni-Gerçekçi gelenekten tamamen kopar ve 'gerçekliğin' yalnızca yönetmenin fantezisinin bir nesnesi olarak yorumlanabileceği bir film yapar" (Kovacs, 2010: 338).

<sup>4</sup> *Synecdoche, New York*'un girişinde küçük kızın söylediği şarkı: "Bir yer var, Olmayı çok isterim, Belirli bir kasaba (...) Buna Schenectady denir, Orada doğdum ve, Orada öleceğim, Benim ilk evim, Orada satın almayı umuyorum, Çocuk sahibi olmak, En azından orada denemek, Tatlı Schenectady, Ve gömüldüğümde, Ve ben öldüm, Üzgün solucanlar, Kafamı yiyecek..."

Fellini'nin en büyük duyarlılığı ışık kullanımında görünür. Onun teknik anlamda ışığa verdiği önem düşe yapılan vurguyla ilişkilidir:

"Işık, filmin özüdür. Ve bu yüzden -bunu sık sık söyledim- sinemada ışık ideolojidir, duygudur, renktir, tondur, derinliktir, havadır, öyküdür. Işık, fantastiğe, düşe eklenen, yok eden, sınırlayan, coşturan, zenginleştiren, nüanslandıran, altını çizen, benzeten şeydir, bu şeylere itibar kazandırır, kabul edilebilir hale getirir. Ya da tam tersine, gerçeği fantastik hale getirir, en gri günlük olayı mucizeye dönüştürür, şeffaflık katar, gerilimler, titreşimler önerir. (...) Film denen şey, ışıkla yazılır, form ışıkla ortaya dökülür" (Grazzini, 2006: 113-114).

Fellini'nin düşselliği filmin biçimsel özelliklerinin bütününde hissedilebilir:

(Otto e Mezzo) "Modern film biçiminin üç temel ilkesi çok özel bir karışım içinde sunuldu: üst düzeyde kişisel, hatta açıkça öz yaşamöyküsel öykü biçiminde öznellik; filmin film-yapımının kullanımı ve güçleri ve Fellini'nin film-yapımıyla filmin kendi yapılışına doğrudan göndermeleri de içeren belirsiz ilişkisi anlamında eleştirel kendini yansıtmı. Sahnelerin çok gevşek bir zamandiziniyle, eğer varsa, çok zayıf nedensel düzenle ilişkili olduğu ve gerçekliğe karşı fantezi derecesinin her zaman fark edilebilir olmadığı öykünün tamamen 'zihinsel temelli' olması anlamında soyutlama. Bu nedenle 8 ½ modern sinemanın ne olduğunu gösteren ilk açık örnek oldu" (Kovâcs, 2010: 340).

Özellikle *Zerkalo* (Ayna, Andrei Tarkovski, 1975) filminde *Otto e Mezzo*'nun etkisinde kalan ve anılarla şimdiyi, düşler ile gerçeği bir araya getiren Tarkovski'nin *Andrei Rublev*'inde ise biçimsel anlamda iki temel özellik göze çarpar: Genel planlardaki sonsuz alan derinliği ve doğanın alımlanışına karşı hassasiyet. Bu iki özellik de üstteki bölümde açıklanan Tarkovski'nin maneviyatçı düşünceleri ile uyumludur. Tarkovski'nin sonsuzluk ve sınırsızlık arayışına geçmeden önce, gerçeği sinemada yeniden üretebilmek konusundaki çelişkinsini göstermek umuduyla doğaya karşı yaklaşımından bahsetmek istiyoruz. Üstteki bölümlerde adeta Kant'çı bir doğa tasavvuru içinde olduğunu belirtilen Tarkovski için ilahi bir bakışla gördüğü doğa filmsel görüntüde olabilecek en güzel sonucu verir (Tarkovski, 2008: 9). Ona göre hayattan uzaklaşmamak için filmleri sonradan renklendirmek bile tercih edilmemelidir (Tarkovski, 2012: 120). Oysa Tarkovski, olabildiğince gerçeğe yaklaşmaya dair bir arayış sonucunda, gerçeği çarpıtma noktasına varır: *Andrei Rublev*'in özellikle giriş sahnelerinde, geniş açı lensten kaynaklanan fıçılama etkisini fark etmemek imkânsızdır. Üç keşişin yağmurdan derme çatma kulübeye sığındığı sahnede ve delinin performansı sırasında bu en üst seviyesine ulaşır. Bu görüntü, had safhada stilistiktir, hayata yakın olması söz konusu değildir.

Ama Tarkovski'nin en öne çıkan biçimsel özelliği kuşkusuz Tanrısal bir bakış arayışının eşlik ettiği genel planlar ve alan derinliğinin kullanımınıdır. *Andrei Rublev*'de, sahneler boyunca. Ön planda karakterler görünürken Pieter Bruegel the Elder'den alınan bir perspektifle, arkada hareket devam eder. Tarkovski, sinemasında bütün dünyayı görmek ve anlamak ister. Onun arayışı sonsuza ulaşmaktır (Tarkovski, 2008: 28). Bu sonsuzluk deneyimi ise yalnızca sanat yoluyla yaşanabilir (Tarkovski, 2008: 29).

Kısaca Tarkovski, *Andrei Rublev*'de insanın içindeki maneviyatı kışkırtmaya yönelik bir sonsuzluk duygusu oluşturacak alan derinliği, perspektif, geniş açılar ve mekânlar

kullanır. Filmlerinin ayrılmaz motifi olan doğa, insanın içindeki yüksek ahlakı uyandırmayı hedefleyen aşkınsal ve sonsuz doğadır.

Bu noktada, Kaufman, *Synecdoche, New York*'ta tem tersi bir yaklaşım ortaya koyar. Bütün sahneler, New York gibi bir şehirde geçer ve doğanın gözüktüğü planların sayısı yok denecek kadar azdır. Mekânlar yapay, evren kapalı ve sıkışıktır. Tarkovski'nin Tanrısal sonsuzluğuna karşıt buradan sınırsız sıkışmışlık vardır. Hatta filmin sonunda bu o kadar aşırıya varır ki, New York'un bir simülasyonu haline gelen tiyatro sahnesinin çatısı bütün gökyüzünü kaplar ve şehri tamamen sınırlar. *Synecdoche, New York*'u yine Varoluşçuluk üzerinden açıklamaya devam edilirse: En net ifadesini Sartre'ın felsefesinde bulan Varoluşçuluk, "her şeyden önce dünyada kendimizi var olurken bulmamız ve ardından yaşamımızla ilgili ne yapacağımıza karar vermek zorunda olmamız düşüncesinden gelmektedir" (Warburton, 2015: 292). Filmdeki Caden'in sıkışmışlığı ya da varoluşçu anlamda "iç daralması" denebilecek his de işte bu ne yapacağına karar verememe yani Caden'in "kendini hiçlik yani özgürlük olarak yaratan kendine özgü varlığının bilincine varması"ndan kaynaklanır (Bochenski, 1997: 209). Kendisine ölçsüz bir maddi özgürlük tanıyan ödülünden sonra Caden, özgürlüğünün bilincine varır ama bu bütün eylemlerinden sorumlu olmayı da getirir ki bununla baş edemeyen Caden zamanla yıkılır: "İnsan iç daralmasından kaçmakta ve bunu yaparken de yalnızca özgürlüğünden, yani geleceğinden değil, aynı zamanda geçmişinden de kaçmaya çabalamaktadır" (Bochenski, 1997: 209).

Mekânlardaki bu sınırlılık ve sıkışmışlık beraber, *Synecdoche, New York*'un girişinden itibaren bir melankoli hissini eşlik ettiği bulantı, neredeyse monokrom yeşil renk ile belli olur ve ölüm düşüncesi film boyunca görünen çürüyen, bozulan, yıkılan, yıllanan şeyler ile görünür kılınır.

Yönetmenlerin görüşlerine göre belirlenen estetik stiller, Fellini'de daha kayıtsız bir sirk havası, Tarkovski'de çileci bir iman ve maneviyat, Kaufman'da ise aşılabilir bir kaygı şeklinde görünür. Ama daha önemli bir nokta bu stillerin filmlerdeki krizle bağlantısıdır.

## 5. Etik Estetik Kriz

Girişte de açıklandığı gibi üç filmin ortak noktası bir sanat eseri ortaya koymak isteyen ama yaratıcı eyleme geçmede kriz yaşayan sanatçıdır. Ama önemli olan nokta, krizin çıkış noktasıdır: Dürüst bir sanat eseri koyma isteği. Hepsi de aynı şeyle karşı karşıya kalırlar: "Gerçeği imleyememe hali". Bu fikri en uca götüren *Synecdoche, New York* olur ama *Andrej Rublev* ve *Otto e Mezzo*'da da sanatçı karakteri benzer sorunlarla boğuşurlar.

*Otto e Mezzo*'nun ana karakteri yönetmen Guido'nun, Fellini'nin bir tür personası olduğu kabul edilen bir gerçektir. Fellini film yapım sürecini açıklarken, bir film yapma isteğiyle yola çıktığını ama yapım süreci sırasında kendisine ilham veren fikri tamamen unuttuğunu ve artık ne yapmak istediğini bilmediği için filmi bırakma aşamasına geldiğini söyler. O an aklına yeni bir fikir gelir, tam olarak içinde bulunduğu durumu çekecektir: Bir film çekmek isteyen ama ne çekmek istediğini bilmeyen bir yönetmen (Grazzini, 2006: 114-115). Filmdeki yönetmen Guido, filmin farklı sahnelerinde yalan söylemek istemediğini,

dürüst bir film yapmak istediğini dile getirir<sup>5</sup> ama filmdeki karısı Luisa tarafından sıklıkla belirtildiği gibi o bir yalancıdan başka biri değildir. Fellini bunu özellikle vurgulamak için bir sahnede Guido'ya doğrudan takma bir Pinokyo burnu giydirir. Yaratma krizindeki Guido, esin perisi Claudia'yı görmeden önce kendi kendine konuşur ve yalancının biri olduğunu itiraf eder<sup>6</sup>. Sanat eserini ortaya koymak için dürüst olmak imkânsızdır. Filmin deneme çekimlerini izledikleri sahnede Luisa, Guido'yu filmi çekerken kendi gerçeklerini çarpıtmakla, her şeyi görmek istediği biçimde yansıtmakla suçlar ve "hadi kendi filmini yap" der<sup>7</sup>. Ki Guido yapamasa da Fellini tam olarak bunu yapar, kendi filmini, kendi gerçekliğini yaratır.

Sanatta, gerçeği olduğu gibi aktarmak mümkün değildir, Wilde "*Şayet insan bir hikâyeyi aşırı gerçek kılar, onun gerçekliğini öldürmüş olur*" (Wilde, 2008: 168) der, Fellini için ise "*Gerçeğe ne kadar taklitçi yaklaşırsa, taklit o kadar zorlaşır*" (Grazzini, 2006: 112).

Fellini gerçek hayatında da yalancı tanımıyla karşı karşıya kalmıştır ama onun için sanatçı zaten gerçek ile ilgilenemez:

*"Bizim yalancı olduğumuzu söylüyorlar. Ama bu doğru değil. Bu böyle işte, görünürdeki gerçek bizi ilgilendirmiyor. Ama aslında hangi gerçek gerçekten gerçek? Bize dışarıdan, başkaları tarafından dayatılan mı? Bu daha çok, düşgücümüzün sahnesinde oynayan şu sonsuz hikâyeye değil mi? Asıl gerçek kafalarımızın içinde ve sanatçı olarak ifade etmemiz gereken de o"* (Chandler, 1995: 378).

Fellini için, ressamın gördüğü gerçek, kişisel bir gerçekliği gösterir ve bu kişisel gerçek, en fazla gerçekliği içermesi dolayısıyla onun için mutlak gerçektir (Chandler, 1995: 116).

*Andrei Rublev* de benzer bir sorunu ele alır. Ama *Andrei Rublev*'deki "gerçek" Tarkovski'nin görüşlerine uygun olarak daha çok ilahi bir hakikatin arayışı gibidir. Andrei Rublev filmde ikonları için ahlaki bir destek arar, saf olan, iyi ve doğru olana, tanrısal olana dair bir şey yapmak ister ama hayat acı içindedir:

*(Andrei Rublev) "Dünyada şiddetten, ihanetten, alçaklıktan ve kıskançlıktan başka bir şey bulamadığımı anladığımda tereddüt eder ve korkar. İnsanın eğer 'ilahi bir yüzü' yoksa ilahi sanatı hak etmediği sonucuna varır. Ve Rublev insanları kendi yoz doğalarını yansıtan resimleriyle korkutmak istemediği için, dünyayla bütün ilişkilerini keser. Yalnızca resim yapmayı bırakmaz, aynı zamanda sessizlik yemini de eder"* (Kovács, 2010: 361).

Andrei Rublev, filmde sessizlik yemini etmeden önce, ölmüş ustası Yunanlı Theophanes'in hayalini görür ve bir zamanlar inandığı yüksek ülküyü artık bıraktığını söyler, ustasının bir zamanlar dile getirdiği duyarsız görüşlerin artık gerçek olduğunu kabul eder<sup>8</sup>. Ama Yunanlı

<sup>5</sup> Guido: "*Düşüncelerimin çok açık olduğunu düşünmüştüm. Dürüst bir film yapmak istedim. Hiç yalan olmayacaktı. Söyleyecek çok yalın şeylerimin olduğunu düşünmüştüm. Herkese yararlı olacak bir şeyler. İçimizde taşıdığımız bütün ölmüş şeyleri ebediyen gömmeye yarayacak bir film. Benimse bir şeyleri gömecek cesaretim hiç yok. (...) Ne zaman yanlış yaptım? Gerçekten bir şey söyleyemiyorum... Ama yine de söylemek istiyorum...*"

<sup>6</sup> Guido: "*Esin perileri gelmiyor, ha? Bir tanesi bile geçmiyorsa yani ne olmuş küçük bey? Ne olmuş yani yıkılışıysa özel bir becerisi olmayan iğrenç bir yalancının?"*

<sup>7</sup> Guido: "*Sadece bir film*". Luisa: "*Ben de biliyorum film olduğunu. Bir film, başka bir buluş, başka bir yalan. İçine her şeyi görmek istediğin biçimde koymuşsun. Ama gerçek bambaşka. (...) Haydi yap. Kendi filmini yap*".

<sup>8</sup> Andrei Rublev: "*Hayatımın yarısını kör olarak geçirdim! Yarısını, bu şekilde... İnsanlar için gece gündüz demeden çalıştım. Ama onlar insan değillerdi. Öyleyse söylediklerin gerçektir. Gerçek.*"

Theophanes, tam tersini söyleyerek karşılık verir, ikisi de yanılmıştır<sup>9</sup>. Filmin sonundaki muhteşem çan yapımı sahnesinin ortaya koyduğu düşünce, Tarkovski'nin Puşkin'in sanatçının peygamber yeteneğiyle donanmış olduğunu aktarmasına uygun olarak, sanatın bir vahiy olarak içsel bir özden geldiğidir. Andrei Rublev uzun yıllar sessizlik yeminini tuttuktan sonra grandük için büyük bir çan yapmayı üstlenmiş, ölmüş bir çan dökümcüsünün oğlu Boriska karşılaşır. Genç Boriska ne yaptığını biliyor gibidir ama çan yapımı tamamlandığında Andrei'ye aslında çan yapmanın sırrını bilmediğini itiraf eder. Tıpkı çanın üstündeki Aziz George'un imanın gücünü vurgulaması gibi, Boriska, çanı bir bilgiyle değil içsel bir esinle yapmıştır. Sanatın gerçeğin desteğine ihtiyacı yoktur:

*"Andrei sessizlik yeminini bozar ve resim yapmaya yeniden başlamaya söz verir. Sanatçının dış dünyadan bir şey beklememesi gerektiğini anlar. Sanatı destekleyecek hiçbir şey yoktur. Sanatçının güvenebileceği tek şey içsel tinsel esindir. (...) Sanatın sırrı gerçekliğin nasıl sanat içinde dönüştürülebileceği değil, ama sanatın arkasındaki gerçekliğin sağlam desteği olmaksızın ortaya çıkmasının nasıl mümkün olduğudur. (...) modern sanat yapıtında gerçeklik sanatçının kendi zihinsel ya da ideolojik yaratımından başka bir şey değildir. Bunun arkasında başka bir gerçeklik yoktur"* (Kovâcs, 2010: 362).

Bu düşünce filmin tarihi yorumlama şeklinde de görünür. Wilde, Orta Çağ'ın sadece bir stilden ibaret olduğunu söyler (Wilde, 2008: 196), Tarkovski ise sinemanın "*pratikte kendisinin gücünü sınırlandırmaktan öteye geçemeyen hiçbir tarih anlayışına ihtiyaç*" duymadığını, "*Andrev Rublev'i yaparken de asla tarihsel bir film yapma peşinde*" olmadığını söyler (Ahmedi, 2016: 27). Hatta Orta Çağ'da yaşayan birinin filmi izleyecek olsa garipseyeceğini çünkü tarihsel verilere bağlı kalmamayı tercih ettiklerini ifade eder (Tarkovski, 2008: 64). Wilde'ın "*İyi sanat, herhangi bir çağın simgesi değildir, içinde üretildiği çağ onun simgesidir asıl*" (Wilde, 2008: 195) görüşüne benzer biçimde Tarkovski için: "*Yaşadığımız dönem ile hiçbir ilişkisi olmayan tarihsel filmleri anlamıyorum. Bana göre en önemli şey, tarihi kaynaklardan yararlanarak modern insanın inanç ve düşüncelerine açıklık getirilip yaşadığımız dönemde 'yeni insan şahsiyeti'nin yaratılmasıdır*" (Ahmedi, 2016: 27). Ona göre Rublev'den kalan ikon'lar, Orta Çağ ile günümüz arasında bir bağ kurmaktadır (Tarkovski, 2008: 65). Andrev Rublev'in tarih anlayışı yayınlandığı dönemde de tartışma konusu olmuştur. Dönemin Sovyet Birliği eleştirmenleri, filmi, resmi tarihe karşı olmakla suçlarken<sup>10</sup> aslında tam olarak Tarkovski'nin yapmaya çalıştığını şeyi anlamış olurlar. Wilde'ın dediği gibi: "*(...) biz geçmiş çağlara sanat aracılığıyla bakarız ve sanat, neyse ki, bize hiçbir zaman gerçeği söylemez*" (Wilde, 2008: 198).

Ama üç yönetmen arasında Wilde'ın radikalliğine en çok yaklaşan Kaufman ve *Synecdoche, New York*'tur. Kaufman, ilk filmlerinden itibaren kurgu ve gerçeğin iç içe geçmesinin farklı biçimde işlemiştir ama *Synecdoche, New York*'ta bu bambaşka bir boyuta ulaşır, filmsel gerçek, filmin içindeki kurgusal gerçeği taklit etmeye başlar ya da Wilde'ın ifadesiyle, filmin içindeki hayat, sanatı taklit etmektedir.

<sup>9</sup> Andrei Rublev'e yanıt veren Yunanlı Theophanes: "*Benim ne söylediğim önemli değil. Şu an yanılıyorsun, o zaman da ben yanılıyordum.*"

<sup>10</sup> Film sansüre uğramıştır, 1966 yılında çekilmesine rağmen, 1971'de gösterime girmiştir, 215 dakika yerine 185 ve 146 dakikalık kopyaları gösterilmiştir (Ahmedi, 2016: 305).

Filmin girişinden itibaren sanat ve gerçeğin ilişkisinin irdeleneceğini bellidir, mimesis kavramını imgelercesine bir ayna görüntüsüyle başlar. Caden oldukça depresif halde yatağında uzanmış aynadaki görüntüsüne bakmaktadır. Radyodan sonbaharın ilk gününün başladığı bildirilir ve bir edebiyat profesörüyle sonbaharın ölümle bağlantısı üzerine söyleşi yapılır. Filmin daha girişinde profesörün okuduğu şiir, bir oyun yazarı ve sanatçı olarak Caden'in sanatsal arayışı ve arzusu da dile getirilir: Sert ama gerçek<sup>11</sup>. Hatta Kaufman'ın da filmi çekerken amacının bu olduğu söylenebilir. Ama gerçeklik mümkün müdür? Film boyunca Caden farklı sahnelerde gerçek ve dürüst bir eser koymak istediğini söyler<sup>12</sup> ve kendisine sonsuz bir özgürlük sağlayan ödülü bu gerçekliğe ulaşmak için kullanmaya adar<sup>13</sup>. Yıllar geçer ama Caden bu amacına asla ulaşamaz, o gerçeği oyununa yansıtmak isterken, kendi hayatı tiyatro oyununun bir parçası haline gelir. Filmin sonunda Caden'in yerine geçen Elen'in verdiği direktifler artık gerçeği belirlemeye başlar, kurgusal olan gerçek olanın yerini alır. Elen'in Caden'a yönetmen olarak verdiği "Öl" direktifi sonrasında görüntü aydınlanır ve film biter. Bir anlamda *Synecdoche, New York*'un güncelliği ve gerçeğin sanat üzerine yaklaşımı, diğer iki filme benzese de Wilde'in yaklaşımı bağlamında daha cesurdur. Aslında bu üç filmin de çekilmiş olmaları, yönetmenlerin gerçeği söyleyemeyeceklerini kabul ettiklerini gösterir. Gerçekçiliğin zindandan kurtulmak onları özgürleştirmiştir:

*"Yalancıyı büyük bir mutlulukla karşılayan, halk olmayacak yalnızca. Sanatın kendisi de, gerçekçiliğin zindanından kaçıp kurtulacak, yalancıyı karşılamak üzere koşmaya başlayacak, hakikat dediğimiz şeyin bir stil meselesi olduğunun bilincinde olarak, onu güzel dudaklarından öpecektir"* (Wilde, 2008: 183).

## Sonuç

*Otto e Mezzo* ve *Andrei Rublev*'de sanatçı karakteri, gerçekle muhakemesinin sonucunda, sanatın içsel bir kaynağı olduğunu kabul eder ve bir anlamda gerçeğin hükümranlığından kurtularak özgürleşir. Wilde'in dediği gibi, *"Sanat, aradığı mükemmelliği, dışarıda değil, kendi içinde bulur"* (Wilde, 2008: 184). Oysa *Synecdoche, New York*'ta sanatçı umutsuzca sanat eserinde gerçeği yeniden yaratmaya çalışır ve sanat eserini tamamlayamaz, en sonunda kendisi bu eserin bir parçası haline gelir. Her halükarda çıkan anlam, gerçekliğin yeniden üretiminin olanaksızlığının yarattığı etik krizi aşmanın tek yolu olarak, sanatın gerçeği doğrudan imleyemeceği, onu (gerçeği) çarpıtmasa bile ancak sanatsal materyal (yani film) ile yeni bir gerçek yaratabileceğidir. Heidegger'in dediği gibi, sanatın gerçekliği sanat eserindedir.

<sup>11</sup> Radyo sunucusu: "Hemen konuya girelim. Neden birçok insan sonbahar mevsimi hakkında yazıyor?" Profesör: "Sanırım, genelde sonun başlangıcı olarak görüldüğü için. Eğer hayat bir yıl olarak düşünülürse, o halde sonbaharın başlangıcı Ekim güllerin solduğu ve yaşayan şeylerin öldüğü zamana denk geliyor. Ekim bir melankoli ayı ve belki de onu güzel yapan da bu." R. S.: "Bize okumak isteyebileceğiniz bir şeyler var mı peki?" P: "Seve seve: 'Kimin ki şu anda evi yok, asla da olmayacak. Kim ki yalnız, yalnız kalacak. Okuyacak, oturacak, akşam çökünce uzun mektuplar yazacak Ve volta atacak yollarda, yorulmak bilmeden. Ve etrafında yaprak dökken ağaçlar olacak'." R. S.: "Tanrı aşkına, bu biraz sertti değil mi?" P: "Belki de. Ama gerçek."

<sup>12</sup> Caden: "Çok yalnızım. Acı çekiyorum. Bence Adele haklı. Ben gerçek olan hiçbir şey yapmıyorum..." Psikolog: "Gerçekten kastın ne?" Caden: "Korkarım öleceğim."

<sup>13</sup> Psikolog: "O parayla ne yapacağını biliyor musun?" Caden: "Tiyatrodaki kullanacağım. Büyük, doğru ve güçlü bir şeyler." Yeni tiyatronun ilk toplantısında, Caden: "Amaç çok güzel bir tiyatro oyunu sergilemek. Dik duran, dürüst. İşte sanırım tiyatro bu. Düşüncenin başlangıcı. Dile getirilmemiş bir gerçek."

Sanat eserinin kaynağı, Wilde'ın savunduğu gibi, gerçek değil, sanatın kendisidir, sanat, eserde var olan hakikati ortaya çıkarır. “*Sanat, kendinden başkasını ifade etmez; kendisi dışındaki hiçbir şeye ayna tutmaz. Benim önerdiğim yeni estetiğin en başta gelen ilkesi de budur; bütün sanatları her şeyin temeli, asal unsuru haline getiren de, (...) yine sanatın yalnızca kendini ifade ettiği gerçeğidir (Wilde, 2008: 194)*”.

Sanat eserini yaratırken ister yalan söylensin ister dürüst olmaya çalışılsın sonuçta gerçeği ifade yoluyla yeniden biçimlendirmeden yaratmak mümkün değildir. Arnheim'ın dediği gibi bütün bu biçimsel tercihlere rağmen eser “*her şeye rağmen gerçeklikle çatışmayabilir*” (Arnheim, 2002: 46) ama bu oluşturulan eserin gerçek ya da gerçekçi olduğu anlamına gelmez, sanatın ve bir sanat biçimi olarak sinemanın “*kendine ait bir gerçekliği*” vardır. Fellini de gerçeği çarpıtmadığını ama temsil ederken “*düzenlediğini*” söyler:

*“Ben gerçeği çarpıtığımı hiç sanmıyorum. İsterseniz, onu temsil ettiğimi söyleyelim. Ve gerçeği temsil ederken, ifadeden oluşan bir kategoriye başvuruyorum. İfade, öyküye, anlatıya ait olan dengeyi araştırırken tasfiye eder, seçer, ayırır ve yeniden düzenler. (...) O andan itibaren ifade her zaman için bir çarpıtma olarak yorumlanabilir, belki gerçekten de öyledir. Çünkü ifade, süzülmiş, gösteriminde yeniden düzenlenmiş gerçekliktir. Şiirde, en doğal resimde, müzikte gerçek çarpıtılmıştır. Bu hem sanattır hem de farksızlaştırılmıştan, kargaşadan çıkartılan bir düzendir. Ve estetik duygusu olarak tanımlanan bir iç dinlemeyi içerir” (Grazzini, 2006: 135).*

Fellini'nin de belirttiği gibi, sanat gerçeği çarpıtmayıp temsil etse bile gerçekliği her halükârda değiştirir, sanatın özü bunu gerektirir, estetik etik krizden kurtulmak ancak bunu kabullenmek ile mümkündür. Sanat eseri kendi gerçekliğini oluştururken dışsal gerçekten bağımsızdır ve bunu yaparken de kendi hakikatini yaratır.

### Kaynakça

- Adanır, O. (2008). *Simülasyon Kuramı Üzerine Notlar ve Söyleşiler*. İstanbul: Hayalet Et Kitap.
- Ahmedî, B. (2016). *Kayıp Umudun İzinde Andrey Tarkovski Sineması*. (F. Soysal, & V. Başçı, Çev.) İstanbul: Küre Yayınları.
- Arnheim, R. (2002). Film'den Uyarlanmış Seçmeler. R. Arnheim içinde, *Sanat Olarak Sinema* (s. 14-138). Ankara: Öteki Yayınevi.
- Avcı, İ. B. (2016). Jean-Paul Sartre'ın Varoluşçu Düşüncesinin İzlerini Modern Sinemada Aramak: Çölde Çay Filmi. *İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, 325.
- Baker, U. (2011). *Beyin Ekranı*. İstanbul: Birikim Yayınları.
- Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?* (İ. Şener, Çev.) İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Bergman, I. (1990). *Büyülü Fener*. (G. Taşkın, Çev.) İstanbul: Afa Yayınları.
- Bochenski, J. M. (1997). *Çağdaş Avrupa Felsefesi*. (S. R. Kırkoğlu, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

- Bozkurt, N. (1995). *Sanat ve Estetik Kuramları*. İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Breton, A. (2009). *Sürrealist Manifestolar*. (Y. S. Kafa, A. Günebakanlı, & A. Güngör, Çev.) İstanbul.
- Chandler, C. (1995). *Ben, Fellini*. İstanbul: Afa Yayıncılık.
- Cosse, L. (2010). *Bir Sineastın Portresi: Tarkovski ile Filmleri Üzerine*. (G. Güner, Düzenleyen, L. m. cinema, Prodüktör, & France Culture) Aralık 17, 2017 tarihinde Avrupa Sineması: <http://www.avrupasinemasi.com/2010/07/05/andrei-tarkovski-roportaji/> adresinden alındı
- Gök, C. (2007). Sinema ve Gerçeklik. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 112-123.
- Grazzini, G. (2006). *Federico Fellini*. (C. Akalın, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Güvenç, E. (2013). J. P. Sartre Felsefesinde Bulantı Kavramı. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Bursa: Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Heidegger, M. (2011). *Sanat Eserinin Kökeni*. (F. Tepebaşı, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Kabadayı, L. (2015). Sinemada Felsefe ve Film-Felsefesi Üzerine. *Doğu Batı Üç Aylık Düşünce Dergisi*(Sinema Tutkusu I), 89-117.
- Kagan, S. M. (1982). *Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat*. (A. Çalışlar, Çev.) İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Kolker, R. P. (2010). *Değişen Bakış, Çağdaş Uluslararası Sinema*. (E. Yılmaz, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Kovâcs, A. B. (2010). *Modernizmi Seyretmek*. (E. Yılmaz, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Pudovkin, V. I. (1966). *Sinemanın Temel İlkeleri*. (N. Özön, Çev.) Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Schaper, E. (2005). Beğeni, Yücelik ve Deha: Doğa ve Sanat Estetiği. (A. Kaftan, Dü.) *Cogito Dergi*(41-42).
- Tarkovski, A. (2008). *Mühürlenmiş Zaman*. (F. Ant, Çev.) Agora Kitaplığı.
- Tarkovski, A. (2009). *Şiirsel Sinema*. (J. Gianvito, Dü., & E. Kılıç, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Tarkovski, A. (2012). Film Yönetimi Dersleri. S. Aslanyürek içinde, *Tarkovski'den Sinema Dersleri, Tarkovski'nin Hayatı ve Eserlerine Dair* (s. 1-135). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Warburton, N. (2015). *Felsefenin Kısa Tarihi*. (G. Ateşoğlu, Çev.) İstanbul: Alfa Yayınları.



Wilde, O. (2008). Yalının Gözden Düşüşü: Bir Gözlem. O. Wilde içinde, *Sanatçı: Eleştirmen, Yalancı, Katil, Estetik ve Etik Üzerine* (E. Soğancılar, & K. Genç, Çev., s. 161-205). İstanbul: İletişim Yayınları.

Wood, A. W. (2009). *Kant*. (A. Kovanlıkaya, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

## Film Kartografisi: Sinemasal Mekâna Dair Felsefî Düşünceler<sup>1</sup>

Olgu Yiğit\*

### Özet

*Film araştırmalarının büyük bölümünü içeren anaakım sinema çalışmaları tarih yazımında da çoğunlukla aynı yaklaşımı benimser ve merkezine de anaakım sinema kuramlarını alır. Bu kuramlar genellikle ve çoğunlukla filmin özüne bakma derdindedir ve dolayısıyla film materyalinin kendisini ve/veya yönetmenini merkezine almaktadır. Oysa öte yandan, tam da sinemanın kendine için özellikleri, ona disiplinler arası bir tutumla yani bütüncül bakmayı zorunlu kılmaktadır. Çünkü tekil olarak farklı anlamlar içeren veya kimi zaman hiçbir anlam taşımayan ögeler, filmin tümel anlatısı içerisinde karşılığını bulmaktadır. Tüm bu ögeleri bir araya getiren, bir bakıma inşa eden kişi olarak yönetmen, film anlatısını yapılandırırken zamanı ve hatta mekânı yeniden üretir. Diğer bir deyişle, sinemasal anlatı mekânı, kaynağı fizikî dünyada mevcut ise bir araya getirerek/kurgulayarak; mevcut değil ise varmış gibi davranarak/inşa ederek üretir. Dolayısıyla yönetmen farkında olarak ya da olmayarak sinemasal coğrafyayı anlatıya zemin teşkil edecek salt bir arka plan değil, onun güçlü bir ögesi olarak kullanır.*

*Hem fizikî hem de sinemasal mekânlar, özellikle yöneme dair önermeleri bağlamında anaakım sinema çalışmalarından belirgin bir biçimde ayrılan Yeni Sinema Tarihi çalışmalarında, son derece özgün bir yöntem olan haritalandırma/kartografi ile araştırılmaya başlanmıştır. Bu çalışmada da, yönetmeni salt auteur yani sadece bir yazar veya ressam olarak gören genel geçer yaklaşımdan ziyade, yönetmeni aynı zamanda bir kartograf olarak gören ve sinemasal anlamın üretiminde ve çözümlenmesinde kartografik yöntemi olanaklı kılan sinemasal coğrafya alanındaki yazın derlenecektir. Çalışma kapsamında öncelikle sinema ontolojisini mümkün kılan felsefî bağlam açılmalı ve ardından sinemasal coğrafya çalışmalarının kuramsal çerçevesi ortaya konacak ve dolayısıyla bu çerçeveyi anlamlı kılan kavramlara bakılacaktır. Dolayısıyla sinemasal kartografiyle bakılan sinemasal anlam, anlatıda kullanılan mekânı felsefî bakış ile yeniden değerlendirme fırsatı sunacaktır.*

**Anahtar Kelimeler:** sinemasal mekân, sinemasal coğrafya, sinemasal kartografya, sinema ve mekân, sinemasal mekân ve felsefe

\*ORCID: 0000-0002-5572-1951

E-Mail: olguygt@gmail.com

DOI: 10.31122/sinefilozofi.682577

Geliş Tarihi - Recieved: 15.01.2020

Kabul Tarihi - Accepted: 15.05.2020

<sup>1</sup> \*Bu çalışma, Bilimsel Araştırma Projeleri tarafından desteklenen "Sinemasal Şehri Haritalamak - Yılmaz Güney Filmlerinde Adana" adlı tezin bir parçasıdır.

## Film Cartography: Philosophizing on The Cinematic Spaces<sup>1</sup>

Olgu Yiğit\*

### Abstract

*The mainstream film cinema studies, including film researches, embrace the same approach also in history writing and have the mainstream cinema theories in their center. These theories mostly are at pains to look into the core of the movie and thus have the film material itself and/or its director in focus. However, on the other hand, the inherent properties of the cinema itself are what make an interdisciplinary and thus holistic look necessary, because elements which have specific different singular meanings or even no meaning at all gains its significance in the comprehensive narrative of the film. The director, who gathers or, in one sense, builds all these elements, creates the scape anew in structuring the narrative of the film. In other words, the cinematic narrative creates the space by fictionalizing it, if its source is in the physical world, or by behaving as if its source exists in the physical world, if not. Thus, consciously or unconsciously, the director uses cinematic geography such that it becomes a part of the narrative, rather than just a background.*

*In the studies of the New Cinema History, whose claims about the director are substantially different from the ones of the mainstream cinema studies, both physical and cinematic spaces have just begun to be studied with the extraordinarily original method of cartography. Also, in this study, the literature in cinematic cartography, which deems the director not only a mere auteur, writer, or painter as in the mainstream approach, but also a cartographer, and which enables the cartographic method in creating and analyzing the cinematic narrative, will be overviewed. In the scope of the present study, firstly, the philosophical context rendering the ontology of cinema possible will be explained. Secondly, the theoretical framework of the cinematic cartography will be presented, and the terms necessary to understand this framework will be analyzed. Thus, cinematic meaning studied by cinematic cartography opens the way for reevaluating the space in the narrative with a philosophical insight.*

**Keywords:** *cinematic space, cinematic geography, cinematic cartography, cinema and space, cinematic space and philosophy*

---

\* ORCID: 0000-0002-5572-1951

E-Mail: olguygt@gmail.com

DOI: 10.31122/sinefilozofi.682577

Received - *Geliş Tarihi*: 15.01.2020

Accepted - *Kabul Tarihi*: 15.05.2020

---

<sup>1</sup> \*Bu çalışma, Bilimsel Araştırma Projeleri tarafından desteklenen "Sinemasal Şehri Haritalamak - Yılmaz Güney Filmlerinde Adana" adlı tezin bir parçasıdır.

## Giriş: Sinema Çalışmaları, Seyir ve Sinemasal Mekânlar

Sinema çalışmaları, uzunca bir süre kendi özgün kuramı açısından ve tarihselliği üzerinden varlığını sürdürmüştür. Kendi teorisini oluşturması zorunluluğu ile beraber kavramsal olanın sınırlarını çizmesinin ardından, ögesinin ve yaratıcısının insan olması bakımından, disiplinlerarasılığıyla alışıldık kuramlara alternatif yaklaşımlar şekillenmiştir. Anaakım sinema çalışmaları, yönteminin büyük bir bölümünü sinema kuramları üzerinden oluşturur. Dolayısıyla tarihselliği de bu kuramlar çerçevesinde şekillenmiştir. Öncesinde sadece filmlere bakma ve filmi kendi kuramı içerisinde değerlendirme biçiminde olan bu çalışmalar, dönemsel tartışmaların etkisiyle, filmde ve yönetmenden ziyade sinemaya bütüncül bir deneyim olarak bakma/araştırma biçimini dönüştürmüştür. Bu değişimler, sosyal bilimlerin diğer alanlarında da benzer şekilde yaşanmaktadır. Sinema çalışmalarının da sinemanın özsel yapısı gereği bu değişimlerden etkilendiği görülmektedir. Örneğin, bu değişimin sinema alanına sirayet edecek belirtilerinden bazıları Roland Barthes'in (1979) *Göstergebilim İlkeleri* adlı çalışmasında görülmektedir. Barthes, bu çalışmasında izleyici okumalarının da araştırılması gereken bir mesele olduğu vurgusunu yapar. Çünkü ona göre *şeylerin* kendi başına, numene benzer gibi birer anlamları yoktur ve izleyici okumaları da bu noktada değişkendir. Diğer bir deyişle izleyicinin konumu o döneme kadar zannedildiği gibi doktrinvari bir konumda değildir. Alanda başlayan bu ve benzeri tartışmaların devamında gerçekleşen önemli bir değişim de David Bordwell ve Kirsten Thompson'un 2011'de yayınlanan *Film Sanatı - Bir Giriş* adlı çalışmalarıdır. Bordwell ve Thompson, izleyicinin ve yönetmenin konumlarından özne olarak bahsetmesiyle, öznellik ve nesnellik arasındaki değişimlerle kültürel, politik, ırka ve cinsiyete dayalı baskın kültüre ait öğelerin doktrinleşmesi eleştirilmeye başlanmıştır. Diğer bir deyişle, temeldeki değişim sinemanın yönetmen, yapım şirketleri, seyir mekânları, seyircinin kim olduğu, seyircinin öznel ve toplumsal deneyimleri ve daha birçok ögesiyle beraber bütüncül olarak anlamlandırma çabasıdır. Bu noktada sinemasal coğrafya çalışmalarının önemini vurgulamak açısından dikkat çekilmesi gereken şey iki farklı çalışma disiplininin alanları olmasıdır. Öncelikli olarak anaakım sinema çalışmalarının doğal sonucu sinemaya büyük şehirlerin yani metropollerin, sinemasal anlatıdaki yerine ve sinemasal anlatının bir öyküleme biçimi gibi düşünülmesinin sonucu olarak, yönetmenin anlatısında kullandığı öznel diline odaklanılmasıdır, devamında ise *Yeni Sinema Tarihi* çalışmalarının odağına daha çok seyir deneyimlerini alması olarak görülebilir:

"Yeni Sinema Tarihi yaklaşımı, geleneksel/anaakım sinema tarih yazımının film etrafında şekillenen ontolojik ve epistemolojik sorunlarını aşmak amacıyla 2000'ler sonrasında yaygınlaşmıştır. Bu yaklaşım gösterim pratiklerini, kentsel ya da kırsal sinema mekânlarını, sinemaya gitme deneyiminin sosyal ve kültürel tarihini ve seyir pratiğinin kendisini merkezine alan bağlamsal örnekler sunmaktadır. Birbirlerinden çok farklı analitik boyutları olan bu bağlamlar için ise Yeni Sinema Tarihi yaklaşımı, sinema tarihine bakmak için gösterim mekânlarına ve sinemaya gitme deneyimine dair sözlü tarih çalışmalarını; gösterim programları, sinema bültenleri, yerel arşivler gibi birincil kaynakların analizi; iletişim teknolojileri, Coğrafi Bilgi Sistemi (*Geographic Information System - GIS*) ve veritabanları dolayısıyla analizi mümkün kılacak haritalama ve rotalama gibi geleneksel tarihyazımı

araçlarından çok farklı yeni yeni araştırma yöntemleri önermektedir” (aktaran Çam & Şanlıer Yüksel, 2019, s. 299).

*Kültürel Çalışmalar ve Sinema* (2010) kitabında Serpil Kirel, bilgisayar ekranından deneyimlenen bireysel seyirden ziyade, bir ortak yaşam alanında seyirci deneyimlerini konu edinirken, seyircinin uzun bir süre mekân olarak İstanbul’u izlemesinin ardından, Ömer Lütfi Akad sineması ile dışarı çıktığının vurgusunu yapar. Bu bakış açısıyla benzer şekilde Hakan Aydın, *Sinemanın Taşrada Gelişim Süreci: Konya’da İlk Sinemalar ve Gösterilen Filmler (1910–1950)* (2008), Ali Sait Liman, *Gaziantep’te Sinema, Seyir ve Seyirci (1923–1980)* (2014), Emine Uçar İlbuğa, *1960–1970’li Yıllarda Kent ve Taşra Karşıtlığında Türkiye’de Kadınların Sinema İzleme Pratikleri Üzerine Bir Araştırma* (2017) ve *1960–1970’li Yıllarda Antalya’da Sinema İzleme Deneyimi* (2018), Aydın Çam, *1960–1975 Yılları arasında Adana’da Filmcilik ve Sinemacılık İşi* (2018), Aydın Çam ve İlke Şanlıer Yüksel *Sinema Çerçileri – Toros Dağları’nda Sinema Deneyimi* (2019), gibi çalışmaları gerçekleştirmiştir. Bu örneklerin genel özellikleri, İstanbul’un dışına çıkarak, merkezin dışında kalan coğrafyalarda hangi filmlerin gösterildiğine, izleyicilerin kimler olduğuna ve sinemasal deneyimin nasıl gerçekleştiğine bakma niyetinde olmalarıdır. Dolayısıyla bu çalışmalar Anadolu’da, taşra kentlerine ve sinema ilişkisine odaklanmaktadır. Uluslararası literatürde de benzer şekilde, büyük kentlerin yerine daha alışılmadık kentlerin sinema kent ilişkisine bakılmaktadır. Diğer taraftan şehir ve sinema bağlamında çalışmalar gerçekleştiren Mehmet Öztürk ise *Sine Masal Kentler* (2004) adlı kitabında İstanbul, Berlin, Paris, New York gibi büyük metropollerin sinemasal anlatıda kullanılan örneklerini verir. David B. Clarke da *Cinematic City* (1997) adlı çalışmasında benzer şekilde, Berlin gibi büyük şehirleri ya da popüler filmleri konu edinir. Sinema çalışmalarının yönünün ve kapsamının değişmesi gibi coğrafya çalışmaları alanında da değişiklikler yaşanmıştır. Geleneksel coğrafyanın yani salt fiziksel doğanın bilgisini elde etme çabasında olan bu alanın dışında, beşeri coğrafya ve kültürel coğrafya çalışmaları ortaya çıkmıştır. Geleneksel coğrafyanın çalışma alanları René Descartes’ın, David Hume’un şüpheli yaklaşımından etkilenerek ortaya koyduğu Kartezyen düşünme biçimini içinde barındıran alanlardır; sadece maddî olanı araştırır, insana dair olan soyut düşünme biçimleri ve bu soyut düşünme biçimlerinin sonucu olan üretimlerle coğrafyanın ilişkilmesine bakmaz.

Şehirlerin değişip büyürken bir organizma gibi kendi içsel doğasına uygun bir biçimde şekil aldığını söyleyebiliriz. Antik Yunan’ın polislerle kurulu düzenine baktığımızda, şehrin en korunması gereken merkezi yapının, dönemine uygun bir biçimde ortada ve en yüksekte bulunan akropolis olduğunu görürüz. Diğer bir deyişle, bakış açısı en geniş olan bu şehir devleti, en yüksek tepededir ve kentin gelişimi onun etrafında şekillenmiştir. Coğrafyalar, toplumsal hayatın merkezlerini belirleyen itirici gücüyle beraber, akropolis örneğinde gördüğümüz gibi sosyal ilişkilimelerde de aktif rol oynamaktadır. Bu iki taraflı -insan ve coğrafya- ilişkilmesi göz önüne alındığında, Antik Yunan kentinin sadece bir tepe üzerine kurulu olması biçiminde yorumlanması anlamsızlaşacaktır ve aksine, bugün hala turizmin odak noktalarından biri olan bu tepe ögesi, insanı içeren alanlarla ilişkili bir biçimde değerlendirilecektir. Bu açılardan, salt maddesel bakan Marksist perspektif, salt dil ve nominallerle açıklayan yapısalcılık ve salt öznenen doğru bakan psikolojik bakış açıları da yetersiz kalacaktır. Kültürel coğrafyada, coğrafya ve insan ilişkilerine bakmayı anlamlı

kılacak bakış açısı Martin Heidegger'ininki olacaktır. Heidegger, Edmund Husserl'den alarak eklemlemeler yaptığı yöntemi olan *hermeneutik fenomenolojiyi* ortaya koyar. Dolayısıyla olgusal olanı soyut olandan ayırmadan, bütünsel olarak değerlendiren "insan ve mekân" ilişkisi mümkün olacaktır.

Oysa öte yandan, tam da sinemanın kendine içkin özellikleri, ona disiplinler arası bir tutumla bütüncül bakmayı zorunlu kılmaktadır. Çünkü tekil olarak farklı anlamlar içeren veya kimi zaman hiçbir anlam taşımayan ögeler, filmin tümel anlatısı içerisinde karşılığını bulmaktadır. Tüm bu ögeleri bir araya getiren, bir bakıma inşa eden kişi olarak yönetmen, film anlatısını yapılandırırken zamanı ve hatta mekânı yeniden üretir. Diğer bir deyişle sinemasal anlatı mekânı, kaynağı fizikî dünyada mevcut ise bir araya getirerek/kurgulayarak, mevcut değil ise varmış gibi davranarak/inşa ederek üretir. Yönetmen farkında olarak ya da olmayarak sinemasal coğrafyayı anlatıya zemin teşkil edecek salt bir arka plan değil, onun güçlü bir ögesi olarak kullanır. Sinemasal kent manzaralarının ve şehir coğrafyalarının üretilmesine kaynak sağlaması bakımından, fizikî dünyada varlık bulan şehirler, kültürel coğrafyanın veya daha özeldir sinema coğrafyasının önemli bir alanı haline gelmektedir. Buna bağlı olan bir diğer varsayım ise, sinemasal mekânlar her ne kadar yönetmen tarafından inşa edilen/kurgulanan mekânlar olsa ve sinema anlatısının içinde biçim değiştirse, yeni coğrafyalara dönüşse de sinemasal coğrafyaları araştırmak bize kültürel ve fizikî coğrafya araştırmalarının sağladığından çok daha fazla veri sağlar. Çünkü sinemasal mekânlar, fizikî mekânlarla kıyaslanamayacak biçimde zengin bir içerikle yapılandırılmıştır. Açık ya da örtük biçimde fizikî dünyaya dair ekonomik, kültürel, politik ya da toplumsal veriye sinemasal mekânlar aracılığıyla erişebiliriz.

### **Sinemasal Coğrafyalar ve Film Kartografyası**

Christina Kennedy ve Christopher L. Lukinbeal *Towards a Holistic Approach to Geographic Research on Film* (1997) adlı makalelerinde, bütüncül bir perspektifle yaklaşılması gereken coğrafi film çalışmalarında, hem yönetmenin hem de seyircinin kendi deneyimleri ve dolayısıyla limitleri olması açısından iki uçlu değişimlerle beraber, filmdeki anlatının yapılandırılacağını söyler. Lefebvre'den yaptığı alıntıda sosyal-bireysel, yerel-küresel gibi iki kutuplu kavramların birbirinin zıttı, birbirini nötrleyen iki ayrı şeyler gibi düşündüğümüzü ancak bunun bir mantıksal bir hata olduğunu ifade ederler. Bu iki uçlu gibi görünen nosyonlar, sinemasal coğrafya alanında da bireysel ve toplumsal olarak iki ayrı odaktan bakılmayı meşru kılar. Ancak, tekrar etmek gerekirse bunlar zıt birer çalışma alanı değildir. Aksine, kendi alanlarını anlamlandıran çalışmaların diğer ucundaki alanın önünü açacağı aşıkardır. Sinema çalışmalarında davranışsal yaklaşımın ve bilişsel bilimlerin baktığı birey odaklı perspektif, erken dönem Amerikan sinemasal coğrafya çalışmalarında karşımıza çıkar. Bu çalışmalar insan davranışının karmaşık yapısını açıklamaya çalışır. Bu iki uca sosyal çerçeveden bakan taraf ise filmi üreten ekibi ve izleyiciyi karmaşık birer sistem olarak görür ve onların arasındaki dinamik simbiyotik ilişkinin sonucu olan sosyal yapıya odaklanır.

Amy Lynn Corbin *Cinematic Geographies* (2015), adlı çalışmasında filmin anlatısında tercih edilen fizikî mekânların, belli bir seyircinin bakışı (*gaze*) dikkate alınarak belirlendiğini

vurgular. Bu durumda yönetmen sadece anlamsal imgeleri bir araya getiren bir yazar olmaktan çıkar. Yönetmen, aynı zamanda üç boyutlu bir evrenin hayalini serimleyerek, kendi kurgusu olan yeni coğrafyalara bir seyahat düzenlemektedir. Corbin, devamında Heidegger'in fenomenolojik bakış açısıyla temellendirdiği ünlü makalesini, *Building Dwelling Thinking*'i (1971), hatırlatarak mekânın ve coğrafyanın, seyredenler için mesken olmaktan çıkıp, bazı anlamlar kazanarak tanıdık duygularla ev (yuva) anlamını da taşıyabileceğini açıklar. Bu tanıdık duyguların dolayimsal olduğunu vurgular. Seyir deneyiminin kendisi de birinci elden deneyimlenmez. Yani yine dolayimsaldır ancak Heidegger'in kendi çalışmasında açıkladığı gibi bir turist bakış açısına benzer de değildir. Dolayimsal olmasına rağmen aynı zamanda izleyici açısından kendi bakış açısıyla gerçekleştiğinden, içsel bir deneyimdir.

Benzer şekilde Christopher L. Lukinbeal ve Stefan Zimmerman *Film Geography: A New Subfield* (2006) adlı çalışmalarında John K. Wright'ın *Terrae Incognitae: The Place of the Imagination in Geography* (1947) adlı makalesinden aktararak coğrafyanın, nesnel alanlarının yani geleneksel, merkezi araştırmalarının yanında jeosofi (*geosophy*) olarak adlandırdığı periferik (çevresel) alanların da beraber çalışılmasını önerir. Daha öznel deneyime bağlı olan bu alanlar, keşfedilmemiş yerleri haritalandırma ve anlamlandırma şansı verebilir demektedir. Wright, hatta *estetik jeosofi* adını verdiği bir alt kategori daha önerir ve bu alanın da edebiyat ve sanat gibi tamamıyla öznel perspektife dayalı alanlarla beraber çalışmanın yolunu açacağını söyler. Lukinbeal ve Zimmerman, çalışmalarında aynı zamanda sinemasal coğrafya alanının üç temel alanda incelenmesi gerektiğini vurgular: Jeopolitika, kültürel politika ve küreselleşme. Bu üç kavramla ilişkisini sinematografik açıdan pek de değerli bulmadıkları *The Day After Tomorrow* (*Yarıdan Sonra*, 2004) filmiyle açıklamanın son derece iyi bir örnek olduğunu vurgularlar. Dahası yine sinemasal coğrafya alanı için son derece önemli bir çalışma olan Fredric Jameson'un 1992'de yayınlanan *The Geopolitical Aesthetic* adlı kitabıyla ilişkilendirirler. Bu çalışmasında Jameson, bilişsel haritalamanın jeopolitik tahayyül için kullanılabileceğini söyler ve devamında teknelci kapitalizm içine ne kadar sürüklenirse bireyin dünyaya dair fenomenolojik tanımlarının sosyal gerçeklik içinde bir o kadar sabitleneceğini vurgular. Devamında bireyin günlük yaşam deneyimlerinin, total kapitalist yapı içerisinde son derece önemsiz olduğunu ve artık sosyal gerçekliği açıklayabilir bir konumda olmadığını söyler. Bu gerçekliğin algı alanında asla tam olarak tezahür etmeyeceğini ve hatta aksine bizim onları tekrar edilebilir teknolojiler içerisinde bulunan sembolik kalıntılar arasında bulabileceğimizi söyler. Film, video ve televizyonun görsel medya aracılığıyla bize sunduğu muazzam jeopolitik mekân veya uzamın dejenere görüntüleri, Jameson'a göre bilişsel olarak haritalandırılabilir. Jameson daha önceleri Kevin Lynch'in bilişsel haritalamanın şehir manzaralarını tanımladığı ve meşru kıldığı önermesini hatırlatarak, bireyin sosyal haritalamada kullandığı jeopolitik tahayyül gücünün yeterli olmadığını öne sürer. Lukinbeal, çalışmasının devamında Bunnell'in *Re-viewing The Entrapment Controversy: Megaprojection, (Mis)representation and Postcolonial Performance* (2004) adlı makalesiyle ilişkilendirerek Jameson'un bilişsel haritalama hakkındaki görüşlerinin özü ile bağ kurar ve filmlerin sadece eğlenmekten çok daha fazlası olduğunu söyler. Dahası filmler ticaret, kültürel anlam ve politika arasındaki ilişkileri açıklayan bir konumdadır. Bu durum için verdiği örnek ise kapitalizmin 1970'lerde küresel durgunluk döneminde

ekonomik yeniden yapılandırma arayışındayken ticaret, ticaret istihdamı ve en önemlisi kültürler üzerinde çok etkili olmuştur. Lukinbeal, bu durumun sinema sektöründe küreselleşen üretimle beraber uluslararası şirketlerin daha ucuza çok daha fazla film üretimi yaptığını söylemektedir. Bu açıdan bakıldığında, sinema tarihinin alışıldık araştırma alanlarının dışında ve sinemasal anlatıda son derece önemli olan büyük metropoller haricinde de henüz çalışılmamış sinemasal coğrafyalar olduğunu görürüz.

Lukinbeal, *Cinematic Landscapes* (2005) adlı çalışmasında sinemasal manzaraların ontolojik olarak neye karşılık geldiğini açıklamaya çalışır. Öncelikle 1979'da yayınlanan J. B. Jackson'un *Landscape as Theater* adlı çalışmasına referansla, manzaranın tiyatro sahnesiyle benzerliğini dile getirerek, tiyatro sahnesinin kullanımının sosyal ve sanatsal belirlenmiş bir takım kurallar çerçevesinde şekillenmesi, insanın tiyatro sahnesini tıpkı manzara gibi kontrol ve dizayn etmesi ve son olarak insanın kendisini sahnenin merkezini işgal etmesi açısından ilişkilendirir. Lukinbeal, Jackson'un çalışmasının sinemasal manzara tartışmalarına anlamlı bir başlangıç noktası oluşturduğunu söyleyerek mekân (*space*) olarak manzara, yer (*place*) olarak manzara, temaşa (*spectacle*) olarak manzara ve metafor olarak manzara biçiminde dört başlıkta tiyatro analogisiyle yaklaştığı ilişkileri açıklamaktadır. Mekân olarak manzara, filmin dramasının ortaya çıkacağı bir alan sağlamaktadır ve bu sebepten sürekli bir eylem alanına dönüşmektedir. Diğer bir deyişle, sosyal mekân sinemasal anlatının ortaya çıkmasına izin veren bir imkân sağlamaktadır ve bu bağlamda mizansen (*mise-en-scene*), mekân-yer geriliminin ve dinamiklerinin meydana geldiği alan olması açısından önem kazanmaktadır. Lukinbeal, yer olarak manzara için "hayali olsun veya olmasın, belirli bir yeri ve zamanı duyumsatması açısından anlatımı gerçekçi kılmaktadır," der. Bernard Nietschmann'e (1993) referansla bir filmde, güçlü bir mekânın duyumsanmasının dört yolu olduğunu ileri sürer. Öncelikle sinemasal anlatı, üretim boyunca izleyicinin belirli coğrafik ölçekleri anlayacağı şekilde aktarılmaktadır ve bu sebeple izleyici, anlatı esnasında yerinden edilmemektedir veya kaybolmamaktadır. İkincisi, klişe olandan ziyade birden çok imleyeni olan bir yeri mekân olarak kullanan filmler, mekânın günlük karmaşıklıklarının izleyiciye geçmesine izin vermektedir. Üçüncüsü filmler, manzaraları yalnızca birer arka plan olarak değil ve ön planda birer yardımcı oyuncu olarak kullanabilmektedir. Son olarak da anlatı kendi başına (tekil/tikel) eylemlere veya olaylara değil tümel anlatıya bakılarak anlamlandırılmaktadır. Lukinbeal'in bu açıklamaya verdiği örnekler ise Walter Salles, Robert Redford, Clint Eastwood, Steven Soderbergh, Woody Allen ve John Sayles gibi yönetmenlerin filmleridir ve Lukinbeal bu yönetmenlerin sinemalarında yer olarak kullanılan manzaraların sosyal mekâna etki ettiği anlatıları için, filmlerinde birer ana bileşen haline geldiği vurgusunu yapmaktadır. Temaşa olarak manzara başlıklı bölümdeyken bazen de manzaraların sadece hoş bir görsellik yaratmak için de kullanılabileceğini hatırlatır. Ancak Lukinbeal, elbette bu noktada temaşa olarak manzaranın bir görüntüde birden çok işlevi birleştirdiğini söyler ve Laura Mulvey'in *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* adlı çok bilinen çalışmasını hatırlatır. Temaşa olarak manzaranın bakış (*gaze*) içindeki güç ilişkilerini kodladığını söyler. Bu kodların, güzelliği neyin oluşturduğunu, kime baktığını ve nelere baktığını bilmenin sinemasal manzaraların içine yerleştirilmiş doğal güç ilişkilerini ortaya çıkartan ve hatta yeniden üreten bir etkisi olduğunu söylemektedir. Son bölümde ise, metafor olarak kullanılan manzaraların kültürel ve davranışsal özellikleri hakkında belirli yerlerle ilişki kurduklarını



ve dolayısıyla stereotipleşen yerlerin de sinemasal anlatıda metaforlaşarak kültürel bağlamların anlamlandırılmasını irdelemektedir.

Anton Escher'in, *The Geography of Cinema – A Cinematic World* (2006) adlı makalesinde bahsettiği gibi ilk olarak Eugen Wirth (1952), Antik Yunan tiyatrosundaki mekânların dramaturjik işleviyle sinemasal manzaranın görüntüyü çerçevelemesi arasında analogik bir ilişki kurmakta ve bunu tiyatro sahnesi metaforuyla açıklamaktadır. Buna ek olarak, tiyatro sahnesi metaforuyla ilişkilendirerek, sinemasal manzaranın tıpkı tiyatro sahnesindeki gibi yerleştirilmiş bir düzen içerisinde olduğunu da belirtir. Yani sinemasal manzaralar sadece birer arka plan değildir, kamera açılarıyla da manipüle edilebilmektedirler. Bu bağlamda, sinemasal anlatıda var olan sinemasal manzara, fizikî dünyada karşılığı olsun veya olmasın mekânsal olanın yeniden üretebilmesini mümkün kılmasıyla anlam kazanır. Dahası, sinemasal mekânın kendine özgü deneyimleniş biçimi, fiziksel olandan ayrılır ve mekânın duyumsanmasını (*sense of place*) yaratarak bu özgün deneyimi meşru kılmış olur.

Lukinbeal, *GeoJournal*'da yayınlanan *The Map That Precedes the Territory: An Introduction to Essays in Cinematic Geography* (2004) adlı çalışmasında benzer biçimde metinsel metaforların hegemonik yapısına itiraz eder, filmlerin birer anlamsal numenleri olmadığını ve doğal olarak bu numenleri anlaşılır kılan bir meta anlatı da sunmayacağını söyler. Filmlerde manzaralar ve diğer öğelerle beraber anlam kurulmaktadır ve bu anlamlar metnin kendi içsel bağlamlarında var olur. Sinemasal mekân kültürel öğeler arasında anlam kazanır ve hatta bakışa maruz kalması açısından kültüre dayalı özgün bir deneyimdir. Diğer bir deyişle, sinemasal coğrafyalar, sadece takip edilen sosyal ve politik olayların, ideolojilerin, kimliklerin, inançların ve değerlerin yeniden inşasıyla ilişkili olmayıp aynı zamanda jeopolitik hayali haritalamanın aktif birer katılımcısıdır. Yine derginin aynı sayısında yayınlanan *The Rise of Regional Film Production Centers in North America, 1984–1997* adlı makalesinde Lukinbeal, ekonomik pratiklerin kültürleşmesi ve kültürün dahi bir meta haline gelmesi açısından, kültürel ekonomi ve kültürel endüstrilerin ilişkisinin diyalektik olduğuna dikkat çeker. Dolayısıyla, sinema da bir kültür endüstrisi olarak birçok sembolik anlamın iletişim sürecinde aktarılmasını sağlamaktadır.

Anton Escher *Erdkunde*'de 2006'da yayınlanmış olan *The Georaphy of Cinema* adlı çalışmasında, henüz yeni bir çalışma alanı olan sinema coğrafyasının, tartışmaların çerçevesini belirleyecek biçimde –sinemasal konum, sinemasal dünya gibi–, kavramsal karşılıklarını açıklamaktadır. Escher, bu çalışmasında sinemasal coğrafya çalışmalarının ilkelerini belirlemeden hemen önce, klasik coğrafyanın temel aldığı temaların tarihsel bir konsensüs sonucunda belirli metodolojileri ve prosedürleri olduğunu hatırlatır ve beşeri coğrafya araştırmalarının da geleneksel coğrafyanın konularını genişletirken odağının bu belirlenmiş ilke ve yöntemlerinden uzaklaşmaması gerektiğini söyler. Meselenin diğer disiplinleri desteklemek veya filmlerle ilgilenen diğer disiplinlerle arasındaki boşlukları aramaktan ziyade; coğrafi çalışmaların orijinal perspektiflerini, filmlerin sosyal olgularına uygulamak olduğunu söylemektedir. Devamında ise sinemasal coğrafya çalışmalarının dört ilkesini, sinemasal alanların evrimini, işlevlerini, kompozisyonlarını ve bu alanların toplumsal bağlarını ve sonuçlarını gösteren bir kuramın ana hatlarını çizerek, temel çalışma konularını klasik coğrafyanın temel temalarını vurgulayacak şekilde sinemasal manzaranın

rolünü, işlevini ve inşasını anlaması, sinemasal dünyanın medyadaki kendine referans yaptığı varlığını ve varoluşunu yapı sökümü uğratması ve sinemasal tahayyülün mümkün kıldığı mekânlar ile gerçek mekânların arasındaki etkileşimin analiz edilmesi şeklinde belirler.

Stuart C. Aitken ve Deborah P. Dixon, *Imagining Geographies of Film* (2006) adlı çalışmalarında *Frankfurt Okulu*'nun eleştirel yaklaşımını temel alarak sinemasal coğrafyaları, filmin anlatısındaki bir sinematografik öge olarak görürler. *Erdkunde*'de çıkan diğer makalelerle benzer şekilde, sinemasal mekânların anlatının var olduğu ortamı mümkün kılmakla beraber sinemasal anlatının gerçeklikle ilişkilmesini sağladığını belirtir. Sébastien Caquard ve D. R. Fraser Taylor ise, *What is Cinematic Cartography?* (2009) adlı çalışmalarında Teresa Castro'ya atıfla, yönetmenin fizikî dünyanın seçilmiş öğelerini çizmesi, kaydetmesi ve arşivlemesi bakımından tıpkı bir kartograf gibi görüldüğünü söylemektedirler. Bu bakış açısına göre kamera artık bir sadece kalem değil, aynı zamanda kartografik bir araçtır ve her çeşit coğrafi mekânsal öyküleri (*geospatial stories*) anlatabilmektedir. Bu son derece ilginç ve yeni bakış açısıyla, daha önce sinemasal coğrafya veya mekân tartışmalarındaki temsiliyet yani betimleme sorunu bir nebze aşılmaktadır. Bu bağlamda sinema tarihinde sürekli *auteur* olarak görülen yönetmen, artık sadece yazar ya da ressam değil aynı zamanda mekânı yaratan bir kartografıdır.

### **Sonuç: Sinemasal Mekânı Haritalamak**

Bir yönetmen, sinema sanatının kendine özgü olanaklarıyla ve bu sanatın kendine özgü anlatısının doğal bir sonucu olarak, zaman ve mekânı yeniden-üretir. Yönetmen, fizikî gerçeklikte varlık bulan mekânlardan, örneğin şehir coğrafyalarından yararlanarak yeni sinemasal mekânlar üretir: "Sinemasal mekânlar fizikî ve/veya deneyimlenmiş mekânların sinema sanatı aracılığıyla dolayımalarıyla perdeye ya da ekrana getirilmesiyle vücut bulur. Fizikî mekânlar, sinemasal manzaralar-peyzajlar (*cinematic landscapes*); sinemasal kent manzaraları (*cinematic cityscapes*); sinemasal deniz manzaraları (*cinematic seascapes*) ve benzeri biçimde çerçevelenerek ve kurgulanarak sinemasal mekânlara dönüşür" (Çam, 2016, s. 11). Bu bakımdan yönetmen, çoğu zaman bir yazardan ziyade bir haritacı (kartograf) gibi çalışır ve yeni coğrafyalar yaratır. Bununla beraber sinemasal kent manzaralarının ve şehir coğrafyalarının üretilmesine kaynak sağlaması bakımından -her ne kadar sinema anlatısının içinde biçim değiştirse ve yeni coğrafyalara dönüşse de-, fizikî dünyada varlık bulan şehirler, kültürel coğrafyanın veya daha özelde sinema coğrafyasının önemli bir alanı haline gelmektedir. Bu yüzden sinemasal coğrafyaları araştırmak bize kültürel ve fizikî coğrafya araştırmalarının sağladığından çok daha fazla veri sağlayabilir. Çünkü sinemasal mekânlar, fizikî mekânlarla kıyaslanamayacak biçimde zengin bir içerikle yapılandırılmıştır. Açık ya da örtük biçimde fizikî dünyaya dair ekonomik, kültürel, politik ya da toplumsal veriye sinemasal mekânlar aracılığıyla erişebiliriz. Bu çerçeve etrafında sinema ve mekân, sinemasal coğrafya ve sinemasal kartografya gibi konuların literatür çalışmaları ve onları meşru kılan kavramlar ortaya kondu. Bu araştırma alanları, salt filmin özüne bakmaktan ziyade, filmin ontolojisiyle ve dolayısıyla beşeri coğrafya alanıyla ilişkilendirilerek, sinema çalışmalarını metropollerden çıkarıp hayatın sirayet ettiği ve dolayısıyla sinemasal anlatıya zemin olan diğer coğrafyalarla, kentlerle ilişkilendirme imkânı sağlamaktadır. Bu bağlamda sinema tarihinde sürekli *auteur* olarak görülen yönetmen, artık sadece yazar ya da ressam değil aynı

zamanda mekânı yaratan bir kartografıdır. Bunu iki açıdan değerlendirebiliriz: İlk olarak hâlihazırda diğer sanat biçimlerini içinde barındıran sinemanın, mekânı bozması ve yeniden yapılandırması, dolayısıyla mimariye sirayet eden bir sanatsal yaratımla da anlam kazanmasıdır. Diğeriyse, sinematografik araçların bir yazarın kaleminden ziyade haritacının malzemesi olduğu düşünülüşünde, edebiyatın hâlâ okuyucunun hayal gücüne bıraktığı görsel tahayyül gücünün yönetmenin manipülasyonu altında olmasıdır. Bu durumda Peter Wollen'in *Signs and Meaning in the Cinema* (1969) ve Andrew Sarris *Auteurism is Alive and Well* (1974) çalışmalarında açıkladıkları *auteur* kuramlarının ilkeleriyle çatışmadığı gibi yönetmen odaklı bu yaklaşımların, odak noktası olan yönetmenin yaratıcı gücünü artırır nitelikte olacaktır.

### Kaynakça

- Aitken, S. C. & Dixon, D. P. (2006). Imagining geographies of film. *Erdkunde*, 60(4), 326– 336.
- Aitken, S. C. & Zonn, L. E. (1994b). Re-presenting the place pastiche. Aitken, S. C. & Zonn, L. E. (Ed.). *In place, power, situation, and spectacle: A geography of film* (3–25). Maryland & Londra: Rowman and Littlefield Publishers, Inc.
- Aydın, Hakan. (2008). "Sinemanın Taşrada Gelişim Süreci: Konya'da İlk Sinemalar ve Gösterilen Filmler (1910–1950)". Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 19, 61–74.
- Barthes, R. (1979). *Göstergebilim ilkeleri*. B. Vardar & M. Rifat (çev.). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2011). *Film sanatı – Bir giriş*. E. S. Onat & E. Yılmaz (çev.), Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Barthes, R. (1979). *Göstergebilim ilkeleri*. B. Vardar & M. Rifat (çev.). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Biltreyest, Daniël. & Philippe Meers. (2016). New Cinema History and the Comparative Mode: Reflections on Comparing Historical Cinema Cultures. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, 11, 13–32.
- Biltreyest, Daniël, Richard Maltby & Philippe Meers. (Eds.) (2019). *The Routledge Companion to New Cinema History*. New York: Routledge
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2011). *Film sanatı – Bir giriş*. E. S. Onat & E. Yılmaz (çev.), Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Bunnuel, T. (2004). Re-viewing the entrapment controversy: megaprojection, (mis)representation and postcolonial performance. *Geojournal*, 59(4), 297–305.
- Clarke, D. B. (Ed.). (1997). *The Cinematic City*. Londra & New York: Routledge.

- Çam, A. (2016). *Derviş Zaim: Bir mekân sineması'na doğru* (Doktora tezi). İstanbul: Galatasaray Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çam, A. (2016). Sinemasal mekânlar ve sinemasal mekânların çözümlenmesi. *Sinecine*, 7(2), 7- 37.
- Çam, A. (2018). 1960-1975 Yılları arasında Adana'da filmcilik ve sinemacılık işi. *Galatasaray Üniversitesi İleti-ş-im Dergisi*, 28, 9-41.
- Çam, A. (2018). Sinemasal hodolojik mekânlar - Bir zamanlar Anadolu'da filminin hodolojik mekân bağlamında çözümlenmesi. *Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yeni Düşünceler Hakemli E-Dergisi*, 9, 45-56.
- Çam, A. & Şanlıer Yüksel, İ. (2019). *Sinema çerçileri - Toros Dağları'nda sinema deneyimi*. *SineFilozofi Dergisi*, Özel Sayı, 415-436.
- Escher, A. (2006). The geography of cinema - A cinematic world. *Erdkunde*, 60(4), 307-314.
- Heidegger, M. (1971). *Building Dwelling Thinking*. *Poetry, Language, Thought*. Harper Colophon Books, New York.
- Heidegger, M. (2013). *Being and time*. United States: Stellar Books.
- Jameson, F. (1992). *The geopolitical aesthetic - Cinema and space in the world system*. Londra: BFI Publishing.
- Kant, I. (1929). *Prolegomena to any further metaphysics*. Chicago: Open Court Publications.
- Kant, I., & Smith, N. K. (1958). *Critique of pure reason*. New York: Modern Library Random House.
- Kennedy, C. & Lukinbeal, C. (1997). Towards a holistic approach to geographic research on film. *Progress in Human Geography*, 21(1), 33-50.
- Kırel, S. (2010). *Kültürel çalışmalar ve sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Liman, Ali Sait. (2014). "Gaziantep'te Sinema, Seyir ve Seyirci (1923-1980)". *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 47, 97-123.
- Lukinbeal, C. (1998). Reel -to- real urban geographies: The top five cinematic cities in North America. *California Geographer*, 38(1), 65-77.
- Lukinbeal, C. (2004). The map that precedes the territory: An introduction to essays in cinematic geography. *GeoJournal*, 59(4), 247-251.
- Lukinbeal, C. (2004). The Rise of Regional Film Production Centers in North America, 1984 - 1997. *GeoJournal*, 59(4), 307-321.

- Lukinbeal, C. (2005). Cinematic landscapes. *Journal of Cultural Geography*, 23 (1), 3–22.
- Lukinbeal, C. & Zimmerman, S. (2006). Film geography: A new subfield. *Erdkunde*, 60(4), 315–325.
- Lukinbeal, C., & Zimmermann, S. (2008). *The geography of cinema: A cinematic world*. Stuttgart: Steiner.
- Maltby, Richard, Daniël Biltereyst, & Philippe Meers (Eds). (2011). *Explorations in new cinema history: approaches and case studies*. Chichester, UK: Wiley-Blackwell.
- Öztürk, M. (2005). *Sine-masal kentler – Modernitenin iki “kahraman”ı kent ve sinema üzerine bir inceleme*. İstanbul: Donkişot Yayınları.
- Öztürk, M. (Ed.) (2008). *Sinematografik kentler: Mekânlar, hatıralar, arzular*. İstanbul: Agora Yayınları.
- Ryan, M. & Lenos, M. (2012). *Film çözümlemesine giriş – Anlatı sinemasında teknik ve anlam*. E. S. Onat (çev.), Ankara: De Ki Yayınları.
- Sarris, A. (1974). Auteurism is alive and well. *Film Quarterly*, 17(4), 60–63.
- Şanlıer Yüksel, İ. & Çam, A. (2019). Çukurova’da 1960–1980 Dönemi Sinema Pratiklerinin Özel Bir Örneği: Yörük Filmleri. *Sinecine*, 10(2), 291–320.
- Uçar İlbuğa, Emine. (2017). “1960–1970’li Yıllarda Kent ve Taşra Karşıtlığında Türkiye’de Kadınların Sinema İzleme Pratikleri Üzerine Bir Araştırma”. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 45, 388–402.
- Wirth, E. (1952). *Stoffprobleme des Films*. Diss. Freiburg.
- Wollen, P. (1969). *Signs and meaning in the cinema*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.



ÖZEL SAYI (SPECIAL ISSUE) (2) MAYIS 2020

# sineFILOZOFI

HAYATI SİNEMAYLA KAVRAMAK İSTEYENLERİN HAKEMLİ E-DERGİSİ

ÖZEL SAYIDA NELER VAR

## EDİTÖRDEN

### DEĞİNİ

**Serdar Öztürk** II. Ulusal Sinema ve Felsefe Sempozyumu Açılış Konuşması.

### MAKALELER

Sinemada Korkunun Verdiği Hazzın Yüce Kavramı ile Açıklanması ve Antonio Margheriti'nin Danza Macabra (1964) Filmi *Analysing The Pleasure Of Horror In Cinema With The Concept Of 'Sublime' And Antonio Margheriti's Danza Macabra (1964)*  
Fırat Osmanoğulları

Ölüm Bilincine Yönelik Düşünceler Bağlamında Macbeth'in Sinemadaki İzdüşümüne İlişkin Bir İnceleme  
*A Study Of Macbeth's Reflections In Cinema In The Context Consciousness Of Death*  
Melike Büyü

Bir Mutlak Öteki Örneği: Leos Carax Sinemasında Mösyö Merde  
*An Example For Absolute Other: Monsieur Merde In Leos Carax Cinema*  
Onur Keşaplı

John Rawls ve Robert Nozick'in Adalet Teorilerinde "Hak Ediş": Çılgın Dünya Filmi Aracılığıyla Bölüşüm Problemine Bir Bakış  
*Discussion of "Deserving" in the Justice Theories of John Rawls and Robert Nozick: A Look at the Problem of Distribution via the Movie It's a Mad, Mad, Mad, Mad World*  
Belgin Tarhan

What Is Gone? Moral Dilemma, Moral Choice And Moral Act In Gone Baby Gone  
*Yitik Olan Ne? Gone Baby Gone'da Ahlakî İkilem, Ahlakî Seçim ve Ahlakî Eylem*  
Seda Arıkan

Schindler'in Listesi ve Schopenhauer'in Özgür İnsanı  
*Schindler's List And Schopenhauer's Free Man*  
Furkan Soltekin, Dilek Arlı Çil

Modernliğin Müphem Öznelliği Çerçevesinde Bukalemun İnsan Zelig  
*The Chameleon Man Zelig In The Frame Of The Ambivalent Subjectivity Of Modernity*  
Deniz Kurtyılmaz

Adı Vasfiye Ve Dağınık Yatak Filmlerinin Carl Rogers'in Kişilik Kuramı Bağlamında İncelenmesi  
*A Review On The Films Adı Vasfiye (Her Name Is Vasfiye) And Dağınık Yatak (Unmade Bed) In The Context Of Carl Rogers' Theory Of Personality*  
İrem Onur Akveran

Ekoleştiril Bir Perspektiften Yönetmenin İnsan Dışı Doğayla İlişkisi  
*The Director's Relationship With Non-Human Nature From An Eco-Critical Perspective*  
Özge Nilay Erbalaban Gürbüz

Bağımsız Türk Sinemasında Derin Ekoloji Felsefesi: Koca Dünya (2016) Filmi Üzerine Bir İnceleme  
*The Philosophy Of Deep Ecology In Independent Turkish Cinema: An Analysis Of The Film 'Big World' (2016)*  
Deniz Oğuzcan

Koca Dünya (2016) Filminin Toplumsal Ekoloji Bağlamında Çözümlemesi  
*An Analysis Of The Movie Big World (2016) In The Ecological Discourse*  
Rifat Becerikli

Etnografik Belgeselde Jean Rouch'un Sinema Pratiği: Etno-Kurmaca  
*Cinema Practice Of Jean Rouch In Ethnographic Documentary: Etno-Fiction*  
Bilgen Kuzu

Güzel Sanatların Birer Dalı Olarak Cinayet Ve İmgelerarasılık: The House That Jack Built Örneği  
*Murder And Inter-Imagery As Fine Arts: The House That Jack Built As A Case Study*  
Şükrü Aydın, Emine Uçar İlbuğa

Politik Kuramlarda Tabiat Durumunun Anlamı Üzerinden Mad Max Fury Road Filminin Eleştirisi  
*Criticism Of Mad Max Fury Road Through The Meaning Of The State Of Nature In Political Theories*  
Ali Gürbüz

The Dark Knight Filmindeki Joker Karakterinin Nietzsche'nin Üstinsanı Olarak İncelenmesi  
*An Investigation Of The Joker Character In The Dark Knight Movie As Nietzsche's Overman*  
Çağan Bir

BEN "O"Yum Tayfun Pirselimoglu Sinemasında Arzu Üçgeni  
*I AM "HIM" Triangular Desire In Tayfun Pirselimoglu's Cinema*  
Türker Körük

Çin Resmindeki Boşluk ve Doluluk Düşüncesinin İlkbahar-Yaz-Sonbahar-Kış-İlkbahar Filminde Anlam Yaratımı Üzerine: Boşluk Doluluktur  
*On Creating Meaning Of The 'Empty And Full' Idea In The 'Spring, Summer, Fall, Winter... And Spring' Film: Empty Is Full*  
Dilek Tunalı

Sanal Gerçeklik Anlatısının İzini Sürmek: Trinity VR Ve Selyatağı VR Örnekleri  
*Tracing Virtual Reality Narrative: Trinity VR And Selyatağı VR Examples*  
Hakan Erkiç, Servet Can Dönmez

Görme Biçimleri Ve Video Anlatı  
*The Ways Of Seeing And Video Narrative*  
Tarkan Aylan

Sinema - Bilim - Felsefe Triyalektiği: Kuantumun Çoklu Referans Sistemi ve Sinematik Anlatıya Yansımaları  
*Cinema - Science - Philosophy Triad: Multiple Reference System Of Quantum And Its Reflections On Cinematic Narrative*  
Ezgi Tokdil

Lanthimos'un Kutsal Geyiğin Ölümü (The Killing Of A Sacred Deer, 2017) Filminde Moderniteden Postmoderniteye Düşüncenin Dönüşümünün İzini Sürmek  
*Tracing The Transformation Of Thought From Modernity To Postmodernity In Lanthimos's Film The Killing Of A Sacred Deer (2017)*  
Erdoğan Yılmaz

Bir Film Çözümleme Yöntemi Olarak Oyun Teorisi: Kara Şövalye Filmi Örneği  
*Game Theory As A Film Analysis Method: The Dark Knight Movie Example*  
Azime Cantaş, İhsan Koluçak

Alain Resnais Sinemasında Modernite Eleştirisinin Uzamsal İzleri, Zaman ve Bellekten Arta Kalan: Geçen Yıl Marienbad'da Ve Hiroşima Sevgilim  
*The Spatial Points Of Critique Of Modernism In Alain Resnais Cinema, Remains Of The Time And Memory: L'année Dernière À Marienbad And Hiroshima, Mon Amour*  
Yüksel Doğan

2000 Sonrası Türk Sinemasında Ailenin Belleğine Yolculuk: Pandora'nın Kutusu Ve Kelebekler Filmleri  
*Journey To The Memory Of Family In Turkish Cinema After 2000: Pandora's Box And Butterflies Films*  
Gökhan Evcen

Derviş Zaim'in Geleneksel El Sanatları Üçlemesinin Gilles Deleuze'ün Zaman-İmgesi Kavramı Açısından Okunması  
*Derviş Zaim's Traditional Turkish Art Trilogy Films in the light of Gilles Deleuze's The Time-Image*  
Bihter İşler

Black Mirror Dizisinde Nöro-İmge ve Beyin Ekranlar  
*Neuro-Image and Brain Screens in Black Mirror TV Series*  
Ömür Şölen Soykan

Sinemanın Özüne Bir Yolculuk: "Saf Sinema" Olgusunu Tartışmak ve Bir Örnek Olarak Yol Kenarı Filmi  
*A Journey To The Essence Of Cinema: Discussing The Case Of 'Pure Cinema' and Sideway Film As An Example*  
Mert Can Arık

Hayali Evrenler: Kadın Kahramanın Fantastik Yolculuğu  
*Imaginary Universes: The Heroine's Fantastic Journey*  
Övünç Ege

Arketipsel Eleştiri Bağlamında Tender Mercies Filminde Bireyleşme  
*Individuation In The Film Tender Mercies: An Archetypal Approach*  
Murat Küçükhemek, Meral Serarlan

Mizanrop Bir Auteur : Zeki Demirkubuz  
*A Misanthrope Auteur: Zeki Demirkubuz*  
Eşref Akmeşe

Melodram'dan Anti-Melodram'a; Popüler Türk Sinemasında İktidar, Arzu ve Kaygı Söyleminin Dönüşümü, Recep İvedik Örneği  
*From Melodrama to Anti-Melodrama; Transformation of Discourse of Power, Desire and Anxiety in Popular Turkish Cinema, Case of Recep İvedik*  
Doğan Aydoğan

Sanatta Gerçeğin Sinemasal Olanaklılığı ya da Olanaksızlığı: Otto e Mezzo (1963), Andrei Rublev (1966) Synecdoche, New York (2008) Cinematic Possibility or Impossibility of Truth in Art: Otto e Mezzo (1963), Andrei Rublev (1966) Synecdoche, New York (2008)  
M. Ceren Arslan

Film Kartografisi: Sinemasal Mekâna Dair Felsefi Düşünceler  
*Film Cartography: Philosophizing on The Cinematic Spaces*  
Olgu Yiğit

