

ÖZEL SAYI (SPECIAL ISSUE) (4) EYLÜL (SEPTEMBER) 2022



sineFİLOZOFİ

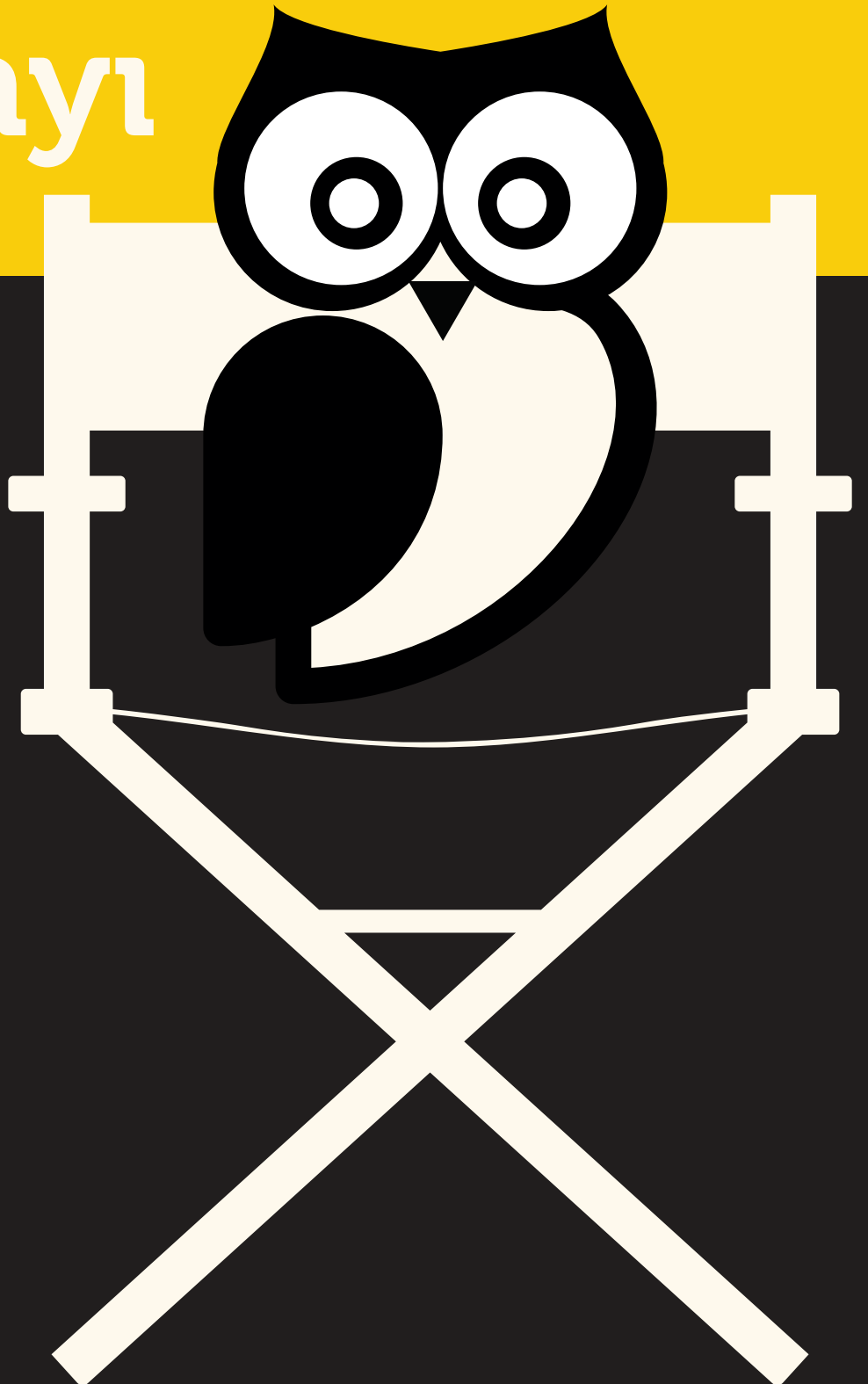
ULUSLARARASI HAKEMLİ E-DERGİ INTERNATIONAL PEER REVIEWED ONLINE JOURNAL



Özel Sayı

Uluslararası
Sinema ve Felsefe
Sempozyumu IV

10-12 Aralık 2021





sineFILOZOFI

Dergi Kurulları ve Ekibi / Editorial Boards and Staff

Yayıncı / Publisher

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

Dergi Sahibi / Owner of the Journal

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

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

Editör / Editor

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

Editör Yardımcısı / Assistant Editors

Dr. Öğretim Üyesi Dilar Diken Yücel, İnönü Üniversitesi, Türkiye

Dr. Fırat Osmanogulları, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

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

Arş. Gör. Aysu Uğur Balcı, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi,

Türkiye Arş. Gör. Aslı Şahinkaya, Başkent Üniversitesi, Türkiye

Arş. Gör. Gülşah Erdoğan, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Türkiye

Mert Can Arık, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Kitap İnceleme Editörü / Book Review Editor

Suna Can Özbulduk, Anadolu Üniversitesi, Türkiye

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü / Legally Responsible Editor in Chief

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

Yayın Kurulu / Editorial Board

Senior Lecturer of Philosophy, Gary Zabel, University of Massachusetts, USA

Prof. Benjamin Thomas - Études Cinématographiques, Faculté des Arts,

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

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

Prof. Adrian Martin, Monash University, Australia

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

Prof. Dr. Nüket Elpeze Ergeç, Çukurova Üniversitesi, Türkiye

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

Doç. Dr. Hakan Erkılıç, Mersin Üniversitesi, Türkiye

Doç. Dr. Gökhan Uğur, Beykent Üniversitesi, Türkiye

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

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

Logo Tasarımı / Logo Design

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

Kapak Tasarımı / Cover Design

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

Sayfa Tasarımı / Page Design

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

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

Web Editörü / Web Editor

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

İngilizce Dil Editörü / English Language Editor

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

Türkçe Dil Editörü/ Turkish Language Editor

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

Sosyal Medya Ekibi / Social Media Team

Ece Yirmibeş, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye
Ata Uysal Özen, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye
Burcu Kanaç, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye
Ceren Aysu Can, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye
Ceren Nazan Tekin, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye
Esmenur Çağlar, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye
Gülşen Altaş, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye
Zehranur Tüter, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Sekreteryay/ Secretariat

Ece Yirmibeş, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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



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

İçindekiler Contents

Editörden:
Esra Güngör Kılıç

- Makaleler . Articles -

- Yürümek Bir Devrimdir: Henry David Thoreau'nun Yürümeye Dair Felsefesi ile Heraklitos'un Ateşe Atfettikleri Bağlamında The Way Filmi (Araştırma Makalesi) 2-24
Walking is a Revolution: The Way in the Context of Henry David Thoreau's Philosophy of Walking and Heraclitus' Attributes to Fire (Research Paper)
Berceste Gülçin Özdemir
- Looking at Cinema through the Perspective of Kant's Ethics (Research Paper) 25-40
Kant Etik Perspektifinden Sinemaya Bakmak (Araştırma Makalesi)
Dimitra Dimou
- Douglas Sirk Sinemasında Moral Ökült ve Maniheizm (Araştırma Makalesi) 41-54
Moral Occult and Manicheism in the Cinema of Douglas Sirk (Research Paper)
Sercan Bozdoğan
- Sinemanın "Yedinci Sanat" Olma Niteliği: Ricciotto Canudo'nun Schopenhauer ve Hegel Felsefelerinden İlham Aldığı Bütüncül Sanat Görüşü Üzerine Bir İnceleme (Araştırma Makalesi) 55-72
The Quality of Cinema as the "seventh art": A Study on Ricciotto Canudo's New Total View of Art Inspired by the Philosophies of Schopenhauer and Hegel (Research Paper)
Tunç Yıldırım
- Tekinsiz Bir Hayaletin Musallat Oluşu: Gelincik (Benli, 2020)(Araştırma Makalesi) 73-86
The Infestation of an Uncanny Ghost: Weasel (Research Paper)
Eda Çekemci
- Tarkovski Sinemasında Düşünceye Dönüşen Resim: Deleuze ve Artaud'nun Görüşleri Üzerinden Yeni Bir Analiz (Araştırma Makalesi) 87-105
Picture Transformed into Thought in Tarkovsky Cinema: A New Analysis on the Views of Deleuze and Artaud (Research Paper)
Ahmet Fatih Yılmaz
- Ontik Olan ile Ontolojik Olan Bağlamında Grierson'un Belgesel Düşüncesi (Araştırma Makalesi) 106-123
The Documentary Thought of Grierson in the Context of the Ontic and Ontological (Research Paper)
Faik Onur Acar
- Borderline Bir Eyleme Vurum Savunması Olarak Aşırı Film/Dizi İzleme: Klinik Bir Olgu Sunumu Üzerinden Sinemaya Çok Yönlü Psikolojik Bakış (Araştırma Makalesi) 124-137
Overwatching Movies/Series As A Borderline Defense of Acting Out: A Versatile Multifaceted Psychological Perspective to Cinema through a Clinical Case Report (Research Paper)
Muhammed Arıkan, Aylin Tutgun Ünal
- "İktidar Duvarlarını Yıkma: Agnès Varda Sinemasında Heterotopya Mekân" (Araştırma Makalesi) 138-154
"Breaking The Walls of Power: Heterotopya Place in Agnès Varda Cinema" (Research Paper)
Esma Sarman

“Herkesin Kutusu” Christopher Nolan Sinemasında Özne Bilgi Meselesi (Araştırma Makalesi) “Everyone’s Box”:The Problem Of Subjective Knowledge in the Films of Christopher Nolan (Research Paper) Ridade Öztürk	155-167
Agnes Varda ve Spinoza’nın Özgürlük Anlayışı: Sans Toit Ni Loi (Yersiz Yurtsuz) Filmi (Araştırma Makalesi) Agnes Varda and Spinoza's Concept of Freedom: Sans Toit Ni Loi Movie (Research Paper) Dilek Çakır	168-183
“YouTube’da Nietzsche Üzerine Bir Kısa Film İzledim”: Dijital Karşılaşmalar Çağında Sinema Deneyimi (Araştırma Makalesi) “I Watched a Short Film about Nietzsche on YouTube”:Cinema Experience in the Age of Digital Encounters (Research Paper) Sinan Vardar, Harun M. Töle	184-210
Comparative Analysis Between the Cinema of Yılmaz Güney and Dariush Mehrjui A Contextual Analysis of two Films: Hope and The Cow (Research Paper) Yılmaz Güney ile Dariush Mehrjui Sineması Arasında Karşılaştırmalı Analiz İki Filmin Bağlamsal Analizi: Umut ve Gav (İnek) (Araştırma Makalesi) Nafiseh Laleh	211-223
Prenses ve Kurbağa Animasyonunun Jungiyen Analizi: Kapitalizmin Gölgesindeki Kolektif Psişe (Araştırma Makalesi) Ghost of Capitalism in The Princess and the Frog Animation (Research Paper) Ayşe Dilara Bostan	224-236
Tekniğe İlişkin Soruşturma’nın Eko-Fenomenolojik İmkânlarıyla Mısır Adası (2014)’ndeki Doğa Kavrayışı Üzerine Düşünmek(Araştırma Makalesi) Thinking About the Understanding of Nature on the Corn Island (2014) with Eco-Phenomenological Possibilities of The Question Concerning Technology (Research Paper) Derya Avcı Dursun	237-252
Hareket İmajın Ötesine Geçmek Christopher Nolan Sineması (Araştırma Makalesi) Going Beyond The Movement-Image: Christopher Nolan’s Cinematography (Research Paper) İhsan Koluçak, Azime Cantaş	253-272
Distopya Filmlerini Neden Severiz? “The Lobster& Idiocracy Filmleri Üzerinden Bir Sorgulama” (Araştırma Makalesi) Why Do We Love Dystopian Movies? “An Inquiry through the Lobster & Ideocracy Movies” (Research Paper) Esra Keloğlu İşler	273-284
The Suffragette Movement:Through Anguish and Resolution Emancipation Was Achieved (Research Paper) Süfrajjet Hareketi: Özgürlüğün Acı ve Azimle Kazanımı (Araştırma Makalesi) Özgün Ataman	285-299
Çavuşesku’nun Hayaletiyle Hesaplaşmak veya Romanya Yeni Dalga Sinemasında Bir Hatırlama Girişimi: Amintiri din Epoca de Aur (Araştırma Makalesi) Reckoning To Ceausescu’s Ghost Or A Remembering Attempt In Romanian New Wave Cinema: Amintiri din Epoca de Aur (Research Paper) Mehmet Aytekin	300-330

Editörden

Sinema ve felsefe üzerine kalıplaşan yargılardan uzak ve düşüncenin kanaatlar altında ezilmediği, “yeni” düşüncelerle mevcut dünyaya alan açmak üzerine 2016 yılında SineFilozofi Dergisi ile başlattığımız yolculuğumuz, bu alandan taşarak 2018 yılında Sinema ve Felsefe Sempozyumlarıyla birleşerek zenginleşti.

Teori ve pratik buluşmalara imkân tanıyan Sinema ve Felsefe Sempozyumları akademisyenler, düşünürler ve alandan üreticilerle, toplumun değişik kesimlerinden çok sayıda dinleyicilerin karşılaşma alanı olarak daha ilk sempozyumda “kendine özgü sinerjisini” yakalamayı başarmıştır. Düzenlediğimiz Sinema ve Felsefe Sempozyumlarının her biri birinden kıymetli. 10-12 Aralık 2021 tarihlerinde Ankara’da gerçekleşen 4. Uluslararası Sinema ve Felsefe Sempozyumu ise diğer sempozyumlarla benzeşen bir üretim alanı olmanın yanında yaşattığı bazı deneyimler açısından farklılaşarak kendine has bir nitelendirmeyi hak etmekte. Öncelikle, 4. Uluslararası Sinema ve Felsefe Sempozyumu pandemi nedeniyle uzun süren mesafeli buluşmaların ardından aynı fiziki mekânı paylaşmanın getirdiği hazın yaşandığı bir coşkunluk alanı olmayı başarmıştır. Özlenen bu deneyime kavuşmanın yarattığı karnavalesk ruh hem biz sempozyum ekibinin hem de bizimle birlikte entelektüel birikimlerini aynı mekânda paylaşan herkes için geçerliydi. Bununla birlikte, pandeminin zorunlu kıldığı kısıtlar bir yönüyle de yeni yaratımlarda bulunmayı, bir nevi yaratıcı gücümüzü geliştirmemizi sağladı. Bu sempozyumda diğerlerinden farklı olarak hibrit bir sempozyum deneyimini yaşadık. Bu yönüyle, uluslararası alanlara uzanan Sinefilozofik yolculuğumuzun düşünsel birliktelikleri aynı anda ve mekânda buluşarak coğrafi sınırları aşmayı başardı. Hem alanın önemli düşünürlerinin davetli konuşmacı olarak katıldığı hem de birden fazla farklı ülkeden entelektüelin buluştuğu bu sempozyumun, yeşeren kültüre katkı sağlaması umuduyla başlattığımız Sinefilozofik yolculuğumuzun tohumlarının atıldığı Ankara’da gerçekleşmesi ise ayrı bir deneyim yaratması bakımından kendine hastır.

Tüm bu düşünsel etkinliğin bir bölümü ise yazıya dökülmüş haliyle bu sayıda sizlerle buluşuyor. Özel Sayımızda, 4. Uluslararası Sinema ve Felsefe Sempozyumu’nda sunulan ve makale olarak hazırlanarak dergimize gönderilen çalışmalar içerisinde yayına kabul edilen 2’si yabancı yazarlardan 3’ü İngilizce toplamda 19 makale yer almaktadır. Sayımızda yer alan tüm makaleler, SineFilozofi Dergisi yayın kurallarına göre düzenlenmiştir ve yayın politikamız gereğince kör hakemlik sistemi ile yayına kabul edilmiştir. Sayıda yer alan her biri kıymetli tüm yazılardan tek tek bahsetmek bu yazının sınırlarını zorlasa da, yürümenin bir devrim olduğundan, iktidar kavramının duvarlarının aşındırıldığı çalışmalarla yaşamın akışında “aşına” olunduğu düşünülen bazı olguların sinema ve felsefe temelinde yeniden değerlendirildiği, resim sanatı ile buluşulduğu ve farklı disiplinlerle birleşerek seyir deneyimlerindeki dönüşümlerin irdelendiği, hayaletlerin musallat oluşlarının ardından onlarla hesaplaşmanın Sinefilozofik hallerine uzanan çalışmalar yer almaktadır. Çalışmalarda yer alan soruşturmalarda Thoreau, Kant, Deleuze, Derrida, Lefebvre ve Foucault olmak üzere birçok filozofa denk gelirken, belgeselden kurmacaya pek çok farklı sinematik evrenle de karşılaşmalar yaşanmaktadır. Özüyle bu sayıda, sinema ve felsefenin hiyerarşik olmayan ilişkisinde, çok boyutlu ve farklılaşan pencerelerden bakarak düşünmeye sevk eden yazılar yer almaktadır.

Bunun için, yazılarını bize emanet ederek Özel Sayımızı ufuk açıcı kılan tüm yazarlarımıza, yazıların değerlendirme sürecinde titiz emek harcayan tüm değerli hakemlerimize, yazıların sayıya hazırlanarak yayınlanabilmesi sürecinde yoğun emek gösteren Eda Arısoy’a, Işkın Özbulduk Kılıç’a, Berna Akçağ’a, Merve Can Maraşlı’ya, Fırat Osmanoğulları’na, Dilar Diken Yücel’e, Aysu Uğur Balcı’ya, Aslı Şahinkaya’ya, Gülşah Altuğ’a ve Mert Can Arık’a sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Bununla birlikte, sempozyum sürecinde büyük bir özveriyle çalışan ve isimleri birkaç sayfa ileride tek tek yer alan sempozyum ekibine teşekkürü borç bilirim. Bana bu sayıda editör olma görevini layık gören hocam, derginin sahibi, yayıncısı ve Sinema ve Felsefe Sempozyumlarının düzenleyicisi Prof. Dr. Serdar Öztürk’e ayrıca çok teşekkür ederim.

Siz değerli okuyucularımızla yeni düşünsel yaratımlar açısından açtığı alanlarla benzeşen ama her biri kendi içerisinde biricik sempozyum serüvenimizin beşincisinde, 9-11 Aralık 2022 tarihlerinde Ankara’da ve hemen ardından Eda Arısoy’un editörlüğünde yayınlanacak olan, büyük bir titizlikle hazırladığımız Aralık sayımızda buluşmak ümidiyle...

Esra Güngör Kılıç

-Araştırma Makalesi-

**Yürümek Bir Devrimdir:
Henry David Thoreau'nun Yürümeye Dair Felsefesi ile Heraklitos'un
Ateşe Atfettikleri Bağlamında The Way Filmi**

Bercesto Gülçin Özdemir*

Özet

Yürümek, filozoflarca ve düşünürlerce yüzyıllardır önem atfedilen bir edimdir. Doğa ile yakın bir bağlantı içinde olan yürüme edimi, insanın anlam arayışında ona sunduğu olanaklarla birlikte devrimci nitelikler taşımaktadır. The Way (Emilio Estevez, 2010) filmindeki baş karakter (Tom), oğlunun yürüyüş sırasında ölümü nedeniyle onun yarım kalan yürüyüşünü tamamlamak üzere yola çıkmaktadır. Henry David Thoreau'nun birçok eserinde yürümenin sarsıcı önemi ve devrimsel niteliği farklı bağlamlarla okurlara tekrar düşündürülmektedir. Bu çalışma, Thoreau'nun yürümeye dair felsefesini oluşturan söylemler çerçevesinde, doğanın insanla yakın ilişkiselliği, insanın yürürken hayatı anlamlandırma çabası gibi durumları ve bu durumlarla bağlantılı olguları, yolculuk kavramıyla birlikte sorgulamaya çalışmaktadır. Doğa felsefecilerinden Heraklitos'un ateş elementine atfettiği önem, bu sorgulamalar altında insanın varoluşunun doğaya içkinliği bağlamında çalışmanın çerçevesini çizmektedir. Heraklitos'un bakış açısıyla, ateşin doğada yarattığı dönüşüm ve devrimsel başkalaşım, yürümenin insan zihninde ve varoluşunda zuhur eden değişimleri anlamlandırmaktadır. Bu bağlamda, yürüme ediminin kendi içindeki diyalektiği ile birlikte film anlatısında odağa alınan konular diyalektik yöntemle analiz edilirken sonsuz düşünce gücünü veren felsefenin filmle ilişkiselliği de ortaya koyulmaktadır. Tom'un yürürken kendisiyle gerçekleştirdiği sorgulamalar ve izleyicinin zihninde gerçekleşen tüm tartışmalar, çalışmanın odağına aldığı yöntemin en temel söylemine okuyucuyu götürerek çalışmanın kendi içindeki diyalektiğini gerçekleştirmekte ve Sokrates'in "Bildiğim tek şey, hiçbir şey bilmediğimdir" söylemini yürüme edimi, yolculuk, doğa ve ateş elementiyle birlikte tekrar düşündürterek tartışmaya açmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Yürümek, doğa, ateş, varoluş, diyalektik, film felsefesi.*

*Doç. Dr. İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon Sinema Bölümü, İstanbul, Türkiye.

E-mail: glcnzdmr.777@gmail.com

ORCID :0000-0002-3742-2739

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1036117

Özdemir, B.G. (2022). Yürümek Bir Devrimdir: Henry David Thoreau'nun Yürümeye Dair Felsefesi ile Heraklitos'un Ateşe Atfettikleri Bağlamında The Way Filmi Analizi. Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı (4) 2022.

Geliş Tarihi: 13.12.2021

Kabul Tarihi: 20.08.2022

-Research Article-

Walking is a Revolution: The Way in the Context of Henry David Thoreau's Philosophy of Walking and Heraclitus' Attributes to Fire

Bercestte Gülçin Özdemir*

Abstract

Walking is an act that has been attached importance by philosophers and thinkers for centuries. Walking is in close connection with nature, and it has revolutionary qualities with the possibilities it offers to human beings in their search for meaning. Based on this framework and questionings, the monologues of the main character (Tom) in the movie The Way (Emilio Estevez, 2019), his dialogues with other characters, his relationality with the concepts of walking and journey in the distance he established with life, are discussed with the dialectical method Socrates based his questionings on. In many of the works of Henry David Thoreau, the shocking importance of walking is presented to readers in different contexts for them to think about it again. This study, within the framework of the discourses that constitute Thoreau's philosophy on walking, questions situations such as the close relationship of nature with human beings, the effort of humans to make sense of life while walking, and the facts related to these situations, together with the concept of journey. The importance attributed to the element of fire by Heraclitus, one of the natural philosophers, draws the framework of the study in the context of the immanence of human existence to nature under these questionings. With the questions it reveals and the ideas it discusses, the study allows other questions to be asked and provides the progress of the discussed ideas, and these ideas are presented with the answers that emerge. Thus, by accessing the existing questioning issues in the focus, the study provides an opportunity to reveal and discuss the issues in its focus. While applying this method, the study aims to return to the essence of speech, which constitutes the essence of the dialectical method, based on Socrates' sentence "I know that I know nothing", to reach this situation, and also to enable the development of questionings that emerge outside the study. Also, the questioning of Thoreau's thoughts on walking and nature and Heraclitus's thoughts on the element of fire with the dialectical method carries integrity and significance in itself.

Keywords: *Walking, nature, fire, existence, dialectic, film philosophy.*

*Assoc. Prof. Dr., İstanbul University, Faculty of Communication, Department of Radio Television and Cinema, İstanbul, Turkey

E-mail: glcnzdmr.777@gmail.com

ORCID :0000-0002-3742-2739

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1036117

Özdemir, B.G. (2022). Yürümek Bir Devrimdir: Henry David Thoreau'nun Yürümeye Dair Felsefesi ile Heraklitos'un Ateşe Atfettikleri Bağlamında The Way Filmi Analizi. Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı (4) 2022.

Received: 13.12.2021

Accepted: 20.08.2022

Extended Abstract

Walking is an act that has been attached importance by philosophers and thinkers for centuries. Walking is in close connection with nature, and it has revolutionary qualities with the possibilities it offers to human beings in their search for meaning. In many of the works of Henry David Thoreau, the shocking importance of walking is presented to readers in different contexts for them to think about it again. This study, within the framework of the discourses that constitute Thoreau's philosophy on walking, questions situations such as the close relationship of nature with human beings, the effort of humans to make sense of life while walking, and the facts related to these situations, together with the concept of journey. Thoreau is a philosopher who thinks by walking for hours, and while attaching importance to nature, he emphasizes that the practice underlying understanding it is the act of walking. Thoreau defines walking as art and indicates that making sense of walking is a sign of genius. Thoreau wants to be with his body in his walks and says that he gets rid of his obligations to life in these walks. Mentioning that sometimes we may have difficulties in finding our way in nature, Thoreau shows walking as a symbol of the road taken in the inner and ideal world, which cannot be walked in the real world. This thought of Thoreau allows the walk in nature to be interpreted together with the walk in the mind and soul of the human being. In this context, the moments when we turn to ourselves while walking and the way and the act of walking in the role of the carrier of these moments are very important to Thoreau. The importance of walking in mental journeys is also indicated by the necessity of following the steps of humanity to examine works of history, art, and literature. Likewise, just as there are ideas that emerge as a result of mental journeys, the effect of walking in the creation of works becomes understandable with the pleasure and happiness of walking in nature. Thoreau mentions the inevitability of the effect of the mountain air that people take when they walk, which nourishes and inspires their souls (Thoreau, 2019, p. 5- 23). In the forest, in the mountains, in the wild nature, the human being goes through the process of making sense of the essence of nature before making sense of their existence, which is why nature creates most purely with principles, and therefore it is wild. For Thoreau, it is necessary to exist in nature to experience the details of life and enjoy life.

*The importance attributed to the element of fire by Heraclitus, one of the natural philosophers, draws the framework of the study in the context of the immanence of human existence to nature under these questionings. In his work *The Fragments*, Heraclitus conveys his thoughts on fire as "...even though gods are made of fire as Heraclitus believes, numbers as Pythagoras believes, and atoms as Epicurus says... some say that God comes from fire and Heraclitus is of this opinion" (Heraclitus, 2020, p. 21). Fire is the real basis of all beings, the unity of all opposites, and the unity in which all opposites dissolve. According to Heraclitus, *panta rei – everything flows –* is explained as his view. Therefore, you cannot bathe in the same river twice, when you enter the river for the second time, the river flows differently.*

*Based on this framework and questionings, the monologues of the main character in the movie *The Way* (Emilio Estevez, 2019), his dialogues with other characters, his relationality with the concepts of walking and journey in the distance he established with life, are discussed with the dialectical method Socrates based his questionings on. The Socratic method has worked to reveal their shallow and inconsistent understandings of others' concepts, but Socrates himself does not necessarily offer an adequate and coherent definition (Edgar, Sedgwick, 2007, p.111). Socrates knew that he knew nothing. Most of the time, it was interesting that he acted as if he was getting the result by receiving training from those around him. This method's attitude is expressed ironically. It is considered important for Socrates to think of starting from the most ordinary things by looking at trivial things and truths (Zeller, 2008, p. 168-169).*

With the questions it reveals and the ideas it discusses, the study allows other questions to be asked and provides the progress of the discussed ideas, and these ideas are presented with the answers

that emerge. Thus, by accessing the existing questioning issues in the focus, the study provides an opportunity to reveal and discuss the issues in its focus. While applying this method, the study aims to return to the essence of speech, which constitutes the essence of the dialectical method, based on Socrates' sentence "I know that I know nothing", to reach this situation, and also to enable the development of questionings that emerge outside the study. Also, the questioning of Thoreau's thoughts on walking and nature and Heraclitus's thoughts on the element of fire with the dialectical method carries integrity and significance in itself.

The progress of the dialectical method with questionings implies the endless thinking process of endless questions in the face of human existence. In this context, while the dialectic of the act of walking and the subjects focused in the film narrative are analyzed with the dialectical method, the relationality of philosophy, which gives the power of endless thought, to the film is also revealed.

Giriş

Doğa felsefecilerinin doğaya atfettiği önemle başlayan yürümenin felsefesi bu çalışmada. Toprakta gelip toprağa dönen insanın hikayesinin içinde doğa, bizim yaradılışımıza ait en önemli kavram. Doğayı tanımaya çalışmanın içinde yer alan en önemli edimlerden biri ise, yürümek. Yüzyıllardan beri, barış için, savaş için, düşünmek için, kendini tanımak için, kaçmak için, var olmak için, hayatı anlamak için, doğaya yakın olmak için, doğayı kutsamak için insanlar yürüdü. Bu yürüyüşler, bazen günlerce, bazen aylarca, bazen yıllarca sürdü. İki bacağımızı kullanarak gerçekleştirdiğimiz bu edimle insanoğlu devrimler yarattı, bu kadar basitti harekete geçmek, sadece yürüyerek başlayacaktı her şey. Yürümeye dair yazılmış edebi eserler, yürüme üzerine yazılmış felsefi kitaplar, çoğu yürümenin basit, sade, öz niteliğinin içinde bulunan ciddi, hakiki ve cesaret verici hissi anlatmaya çalıştılar yıllardır. Yürürken düşünme kanalları açılan birey hayatın anlam arayışındaki düşünen bir hayvana (zoon politikonon) dönüştü zaman zaman.

Felsefenin ortaya çıkışında doğanın filozoflar üzerindeki etkisi çok önemli bir rol oynamıştır. Keza bu etki kaçınılmaz bir durum olarak da görülebilir. Bir bebek dünyaya geldiğinde ilk önce nelere dikkat ediyor ve nelerle dünyayı algılamaya çalışıyorsa, felsefenin ortaya çıktığı dönemde de filozoflar öncelikle dünyayı oluşturan çevrenin özelliklerini algılamaya çalışmışlardır.

Ahmet Arslan, Antik Yunan'da felsefenin ortaya çıkışını anlattığı bölüme Thales'ten giriş yaparak anlatıma başlayacağını belirtir. İ.Ö. 6. yüzyılda Yunan dünyasında ortaya çıkan felsefenin bu coğrafyada neden ortaya çıktığının da önemine değinir. Farklı felsefe tarihçilerini referans alan Arslan, Yunan coğrafyasının toprak, iklim şartlarının önemli olduğuna değinilmesinden bahseder ve Yunan dininin belli dogmaları olan teolojiye sahip olmamasının altını çizer (Arslan, 2006, p. 47). Yunan coğrafyasına ait bu özellikler Yunan felsefenin sadece ortaya çıkışındaki etkili olan özellikler olarak değerlendirilmemeli, felsefenin gelişiminde ve birçok felsefi perspektifin ortaya çıkmasında da değerli olarak görülmelidir. Pek tabii ki Yunan devletinin bu dönemdeki siyasal ve sosyal tarihinin durumu da göz önünde bulundurulmalıdır. Arslan, Yunan dünyasında merkezi bir devlet yapısının olmamasının filozoflara özgürlük sağladığından bahseder, öyle ki yönetimle çatışmaya giren bir filozof, bulunduğu yeri terk edip başka bir şehir devletine geçerek fikirlerini orada sürdürmeye devam edebilmiştir (Arslan, 2006, p. 56). Bu durum, filozofların özgür düşünme süreçlerine olumlu etki yapmakla birlikte düşünce biçimlerinin gelişiminde de etkili olmuştur.

Yunan felsefesinin başlangıcı Milet Okulu ile başlamaktadır. İlk temsilcisi Aristoteles tarafından Thales (MÖ 625/4- 546/5) olarak belirtilmektedir (Arslan, 2006, p. 83). Her şeyin sudan oluştuğunu belirten Thales, Milet Okulu'nun diğer temsilcileri için örnek oluşturmuş

ve farklı düşüncelerin ortaya çıkmasına da ön ayak olmuştur. Thales'ten sonra düşüncelerini ortaya koyarak Yunan felsefesinin temelini atan ve felsefenin gelişimine ışık tutan felsefeciler, doğanın özünü anlamamıza yardımcı olurlar ve evrenle bağlantılılığımızda önemli rol oynarlar. Yürümenin felsefesinin içinde varolan doğaya yakın olma ve doğayı anlama, bireyin kendi benliğini doğa aracılığıyla anlamlandırma süreci açısından doğa felsefesine katkıları olmuş felsefecilerin temel söylemleri önemli hale gelmektedir. Bu bağlamda, Thales'ten sonra gelen ve doğa felsefesine önemli katkıları olan felsefecileri de değinmek gerekmektedir.

Anaksimandros, Thales gibi Milet'li, Thales'in öğrencisi ve halefi olan bir doğa felsefecisi olarak soyut kavramların temel ilkesini apeiron (sonsuz, sınırsız, belirsiz olan) olarak belirler ve nesnelerin başlangıcını apeiron olarak açıklar. Sonsuz kavramını açık olarak belirleyip bunu maddeye yükleyen Anaksimandros'tur. Her belli, belirli şey sonlu ve sınırlıdır, karşıtı ile sınırlanmıştır (Gökberk, 1993, p. 22). Anaksimenes ise Milet Okulu'nun üçüncü ve sonuncu düşünürüdür. Anaksimenes'e göre ilk madde havadır. Havanın yoğunlaşması ve gevşemesiyle, ateş meydana gelir, yoğunlaşmasıyla rüzgâr ve bulut oluşur, bulutlardan su, sudan toprak, yüksek yoğunlaşmayla da taşlar meydana gelir. Hava, özü nedeniyle hep kendisiyle aynı kalan maddedir (Gökberk, 1993, p. 24). Herakleitos ise (540- 480), Milet'e yakın Ephesos'ta doğmuştur. Ona göre evrenin temel maddesi ateştir. Heraklitos'un ateşe ilişkin düşünceleri *Fragmanlar'* da "...tanrılar Heraklitos'un inandığı gibi ateşten, Pythagoras'ın inandığı gibi sayılardan ve Epikuros'un söylediği gibi atomlardan meydana gelse de kimisi ise tanrının ateşten geldiğini söyler, Heraklitos da bu düşüncededir." şeklinde aktarılmaktadır (Heraklitos, 2020, p. 21). Ateş, bütün varolanların en gerçek temeli, bütün karşıtların birliğidir ve içinde bütün karşıtların eridiği birliktir. Herakleitos'a göre panta rei, her şey akar, onun görüşü olarak açıklanmaktadır. Bu nedenle, aynı ırmakta iki kez yıkanılmaz, ikinci kez ırmağa girdiğinizde ırmak bambaşka akmaktadır. Ancak bu değişme kuralsız değildir, belli bir düzen, belli bir ölçü ve belli bir yasaya göre değişim olur ve bu yasaya *Logos* adını vermektedir. Evrende egemen olan yasadır, düzen ve akıldır (Gökberk,1993, p. 26). Xenophanes (aşağı yukarı 569- 477), Elea Okulu kurucusu olan Parmenides'in öğretmeni, filozof olmaktan çok din bakımından öğretici olarak nitelendirilen ancak Heraklitos'un çağdaşdır. Xenophanes, arınmış bir tanrı tasarımı sunmuştur. "Bir Tanrı vardır; bu, tanrılar ve insanların en ulusudur ne biçimi ne de düşünmesi bakımından ölümlülere benzer; bu tek Tanrı baştan aşağı ışitmedir, baştan aşağı düşünmedir: her şeyi düşünceleriyle hiç zahmetsiz yönetir." Bu tasarım tektanrıçılığa atılmış bir adım olarak yorumlanmaktadır. Anthropomorph (insani özelliklerin başka bir varlıkta betimlenmesi, nitelendirilmesi) tanrı görüşüyle mücadele antik çağın sonuna kadar devam etmiştir (Gökberk, 1993, p. 27). Parmenides (doğumu 540 dolayları), Elea'lı devlet adamıdır. Parmenides'e göre, Bir Varlık-Esti gar einai- dışındaki her şey yanılmadır. Bir, Bir olan, kendi içinde kapalı, doğmamış, yok olmayacak, değişmez, bölünmez, yoğunlaşmaz, seyrekleşmezdir. Bunun karşıtı olan her görüş ise, var olmayanı var diye göstermek zorunda kalır, ancak olamaz. Bilginin amacı ve ödevi varolanı düşünmektir. Deney bırakılıp, salt düşünmeyle varlık üzerine düşünmek ve varolanın nitelikleri türetilmeye çalışılmıştır (Gökberk, 1993, p. 28- 29). Zenon (490- 430 dolayları), Aristoteles'e göre diyalektiği bulan kişidir. Zenon, Parmenides'in Bir Olan'ın varlığı öğretisine eleştirel yaklaşmıştır. Zenon'a göre, sonsuz bölünebilen bir uzay ve zamanı kabul etmenin insanları zorluklarla karşı karşıya getirmektedir (Gökberk, 1993, p. 29- 30). Zenon'un, Akhilleus paradoksu ve ok paradoksu, günümüzde hala hem filozoflar tarafından hem fizik teorisyenleri tarafından tartışılmakta, hareket ve zamana dair sorgulamaları gündeme getirmektedir. Pythagoras (580-500 arası), Orphik (bu kelime Orpheus'un isminden türemiştir) kültürün etkisinde kalan, matematik ve müzikle uğraşmış bir filozoftur. Pythagorasçılara göre, varlığın ana maddesi (arkhe) sayılardır. Pythagoras'tan önce öne sürülen ana maddeler; su, hava, ateş gibi maddi şeylerdir. Pythagorasçılarının sayısıyla, maddi olmayan bir şeyin varlıkların ilk nedeni, evrenin temeli yapılmakta olduğu

sanılabilir olarak değerlendirilmiştir (Gökberk, 1993, p. 32). Çok sayıdaki varlıklardan, uzay içindeki hareketin yardımıyla oluş ve değişim açıklanabilmiştir. Doğa felsefesinin başlıca düşünürlerinden Empeklodes'in, Leukippos'un, Demokritos'un, Anaksagoras'ın öğretilerinde temel madde (arkhe) görüşünde çokçu (pluralist) olarak açıklanmaktadır. Ana varlık bir tane değil, birçok olarak görülmektedir, deney dünyasındaki nesnelere, kendileri değişmeyen tözlerden birtakım hareketlerle meydana geldiği de belirtilmektedir (Gökberk, 1993, p. 33).

Anaksimenes, Pythagoras, Xsenophanes, Herakleitos, Parmenides, Zenon, Empedokles, Anaksagoras, Leukippos, Demokritos her biri için evrenin açıklamasının temelinde farklı elementler ve düşüncüler yatmaktadır. Su, hava, ateş, gibi elementlerin yanı sıra sayılarla, varlık kavramları, evrenin temelini oluşturanların ne olduğuna cevap arayan filozoflar ve düşünürler olarak içinde bulunduğumuz dünyayı kavramamızda insanlığa yol gösterici olmuştur. Ancak, tabii ki felsefe geliştikçe ve zihinsel sorgulamalar arttıkça evreni anlamlandırma ve algılama biçimimiz yüzyıllar içinde değişime uğramıştır. Fakat bu noktada önemle üzerinde durulması gereken, doğa felsefesine katkıda bulunan düşünürlerin evrenin anlaşılmasına çalışılmasında insanlık için önemli temel önermeler ortaya attıkları ve düşünce izleklerinin gelişiminde başlangıç noktasını oluşturduklarıdır.

Frédéric Gros, "Yunan bilge iyi bir yürüyüşçü müdür?" diye sorar. Sokrates'in sabahları erkenden dışarı çıkıp gymnasiuma ya da pazar yerine gittiğini, Aristoteles'in peripatosçu (gezenti) lakabını aynı alışkanlığa borçlu olduğunu, Epikürçülerin bahçelerinde gezinerek sohbet ettiklerini belirtir. Gerçek anlamda yürüyüşçü olanların Yunan bilgeleri kinikler olduğuna dikkat çeken Gros, onların hep yolda olduklarını söyler. Kinikler, doğanın en vahşi haliyle karşı karşıya gelenler olarak gündelik yaşantılarında da dış görünüşleri ve üsluplarıyla kaba ve saldırgan görünürler. Gros bu durumu, kiniklerin doğanın ilkeliliği içinde yakın temasta olmalarına bağlamaktadır (Gros, 2017, p. 115-116).

Doğayı anlamak, evreni çözmek için yola çıkan filozoflar ve düşünürler gibi yürüyüşçüler de hayatın anlamını tekrar gözden geçirmeye dair yollara adımlarını atarlar. Birçok filozof, yazar, düşünür fikirlerini, buluşlarını, söylemlerini yürürken oluşturmuştur. Bu denli önemli bir edimin tarihi nedir peki? Yürümenin genel tarihi, yazıya dökülmemiş gizli bir tarihtir, der Rebecca Solnit. Bedensel tarih ise, iki ayak üzerinde duruşun ve insan anatomisinin geçirdiği evrimin tarihi olarak belirtilir (Solnit, 2016, p. 28). Anatomi bilimci ve insan devinimi uzmanı, Owen Lovejoy, 1981 yılında *Science Dergisi'*nde *İnsanın Kökeni* başlıklı makalesinde yürümenin dört milyon yıl kadar önce başladığını çalışmasında belirtmişti. Yaklaşık beş milyon yıl önce Miyosen çağında, insanın ataları davranış biçimlerini değiştirmişlerdir. Erkeklerin, dişiler için yiyecek ve gerekli malzemeleri temin etmeye çalışması, dişilerin çocuklarına bakma yükümlülüğünü arttırmış ve iki ayak üzerinde yürüme ellerin serbest kalması sayesinde ortaya çıkmıştır. Çünkü, erkek, topladığı yiyeceği eşine getirebilmek için ellerini kullanma gerekliliği hissetmiştir (Solnit, 2016, p. 119- 120). Yürüme edimi yüzyıllar içinde kendi içindeki önemini farklı amaçlarla korumaya devam etmiştir.

İlk kuşak romantiklerin yürümeyi, bir kültürel edim, estetik deneyimin parçası olarak gördükleri belirtilmiştir (Solnit, 2016, p. 246). 16. yüzyıl doktorları yürümenin sağlık açısından önemini vurgularken Kraliçe Elizabeth'in Windsor Kalesi'ne yüksek bir teras eklettirerek sağlığı için yürüyüşlerini burada gerçekleştirdiği söylenmektedir (Solnit, 2016, p. 257). Rönesans bahçelerinin ve Barok bahçelerinin hem yürüyüş yapılan hem de doğanın parçası olarak görüldüğü büyük boyutlardaki formlarıyla oluşturulan bahçeler olduğu tarihte bilinmektedir. Platonik bir düzen içindeki barok bahçeler, gayri resmi ve mahrem davranışlara da imkân tanıyan işlevleri ve düzenleriyle bilinmektedir (Solnit, 2016, p. 260). Dolayısıyla, bahçeler, doğa ile insan arasındaki bağlantıyı sağlama noktasında önemli hale gelmiştir.

Yürüyüşlerin, sohbetlerin, egzersizlerin yapıldığı bahçeler devasa boyutlarıyla ve çeşitli form ve düzenleriyle zaman içinde kralların birbirlerine güçlerini göstermek için kullandıkları alanlar haline de gelmiştir.

18. yüzyılın sonlarına doğru, Jardin anglais, İngiliz bahçesi olarak bilinen doğal peyzaj bahçeleri de Batı kültürüne katkıda bulunmuştur. Bahçenin tasarımını, çevredeki doğadan ayırt etmek giderek zorlaşmıştır (Solnit, 2016, p. 264). İngiliz aristokratlarının, kırlarda vakit geçirmeyi sevmeleri, resimlerini doğada yaptırılmaları ve doğa içinde poz vermeleri, bahçelerin ve doğanın önemini giderek arttırmıştır (Solnit, 2016, p. 269). Doğayla insan arasındaki yakın ilişki, sanata da etki etmiştir. Ressamlar, resimlerini doğa içinde üretmişler, yazarlar doğadan ilham alarak yazmışlar, müzisyenler doğanın güzelliği içinde kaybolarak besteler yapmışlardır. Doğada bulunmanın ön şartı tabii ki insanın ayaklarını kullanarak yürüme edimini gerçekleştirmesi ve bu edimle kendini en iyi hissettiği ya da kendine en yakın bulunduğu alanda konuşlanması gerekliliğidir. Bu nedenle, yürüme ile doğa arasındaki yakın ilişki her zaman filozoflar ve düşünürler tarafından göz önünde bulundurulmuştur.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel'in yürüyüş yaptığı rivayet edilen Heidelberg'teki Philosophenweg (Filozof Yolu), Emmanuel Kant'ın akşam yemeklerinden sonra çevresinde yürüdüğü Königsberg'teki Philosophen-damm (Filozof Barajı), Soren Kierkegaard'ın bahsettiği *Filozofların Yolu* hala önemli yürüyüş güzergahlarıdır. Jeremy Bentham, John Stuart Mill ve Thomas Hobbes da yürüyüşe önem veren düşünürler olarak bilinmektedir. Bertrand Russell, arkadaşı Ludwig Wittgenstein için, "Geceyarısı odama gelmeyi adet edinmişti ve saatler boyu, kafesteki kaplan misali bir aşağı bir yukarı yürürdü." diyerek Wittgenstein'in yürüyerek düşündüğünü belirtmeye çalışmıştır (Solnit, 2016, p. 62- 63).

Henry David Thoreau'nun Doğaya İçkinliği Bağlamında Yürümek

Henry David Thoreau, 19. yüzyılda İngiltere'de ve Amerika'da oldukça ilgi çekmiş *transandantalizm* akımının öncülerinden biri olarak kabul edilir. 19. yüzyılda edebiyatta önemli etkisi olan romantik akımın temsilcileri, resimde izlenimciler transandantal akıma ilham kaynağı olmuşlardır. Doğa ve insan arasındaki ilişkinin vazgeçilmez oluşu, insanın doğadan gelip tekrar doğaya dönerek bedenini teslim edişi bu ilişkinin derinliğini en iyi özetleyen durumlardan biridir. Thoreau, insan ve doğa arasındaki ilişkinin bağlantılılığına eserlerinde dikkat çekmiş olmakla birlikte insanların özgürleşmesi ve kendi benliklerini bulmalarında doğanın rolünün önemini her eserinde vurgulamaya çalışmıştır. *Walden* (1854) eseri, milyonlarca insanın doğayı kavramasında öncülük ederken insanın, doğanın bir parçası olduğunu açıkça göstermiştir.

Thoreau'nun eserleri, yürümenin doğa içindeki önemini, insanlığın en gerekli edimlerinden biri olduğunu hatırlatan eserleridir. Yürüyerek kendi benliğini anlayan, varoluşunu anlamlandıran birey, doğayla yakın ilişkisinin de önemini kavrar ve doğaya saygı gösterir. 2010 tarihli Emilio Estevez'in *The Way* filmi, oğlunu kaybeden bir babanın hayatla olan mesafeli ilişkisinde ölümle meydana gelen kırılmaya işaret ederken yürümenin kutsal ve felsefi yönünü de hatırlatmaktadır. Thoreau'nun eserleri yürüme ve doğa arasındaki ilişkinin insanlığın kendini anlamasında önemli referanslar verdiği için çalışmada bu eserlerde geçen söylemler temel alınarak film sorgulanması gerçekleştirilmiştir. İndira Priyadarşini Gandhi, Martin Luther King, Lev Nikolayeviç Tolstoy gibi dünya tarihine iz bırakan önemli şahsiyetlerin Thoreau'nun eserlerini kendilerine temel alarak düşüncelerini geliştirmeleri, Thoreau'nun düşünsel izleğinin ve felsefi çıkarımlarının ne denli önemli olduğunun göstergeleridir.

Thoreau, *Nerede Ne için Yaşadım* adlı eserinde, Thoreau'yu keşif gezisine başlatanların Ellery Channig ve Ralph Waldo Emerson olduğundan bahsedilmektedir (Thoreau, 2016, p.

49). Bu eserde, Thoreau'nun ormana gelip ilk yerleşmesi ve geceleri de ormanda yaşamaya başladığı tarih 4 Temmuz 1845 olarak belirtilmektedir. Thoreau, "Evim henüz kışa hazır değildi, sadece beni yağmurdan koruyordu. Sıvası ve bacası yoktu. Duvarları kabaca yapılmıştı. Geniş aralıklı tahtalarından içeri hava giriyor, o yüzden de geceleri soğuk oluyordu." diyerek ormanda yaşamaya başladığı ilk günleri böyle özetler (Thoreau, 2016, p. 13). Ormana neden gittiğini ise şöyle açıklar Thoreau: "Ormana gittim çünkü bilerek yaşamak istiyordum. Yaşamın asıl gerçekleriyle yüzleşmek ve öğretilerini öğrenip, öğrenemeyeceğimi görmek için. Ve ölüm geldiğinde aslında hiç yaşamadığımı fark etmek için." (Thoreau, 2016, p. 25). Hayatın bize getirdiği zorunluluklar, istemeden yapılan gereklilikler, mecbur kaldığımız için içine girdiğimiz tüm durumlar ve olaylardan uzaklaşmak Thoreau açısından ormana kaçışla mümkün görünmüştür. Hayatın detaylarını yaşayabilmek, hakiki bir yaşam keyfine ulaşabilmek doğanın içinde varolarak olanaklı hale gelmektedir. Bu nedenle, doğayı tanımak ve anlamak önemlidir. İnsanların bu farkındalığı sahip olması için doğayı anlatmayı kendine bir görev bilen Thoreau, "Gelin bir günümüzü doğa kadar incelikli bir şekilde yaşayalım. Bir fındıkkağıdı ve demiryoluna düşen bir sivrisinek kanadı gibi yola fırlatılmışçasına yaşamayalım. Gelin erkenden ve çevik bir şekilde kalkalım. Kahvaltımızı tedirginlik içinde değil, keyifle yapalım." der (Thoreau, 2016, p. 39). Şiirsel bir dille, şairane bir bakışla doğayla ilgili kuran Thoreau, insanların kendilerine ait bu parçasını yaşamın koşturması nedeniyle nasıl göz ardı ettiğini ve bu gerçekliğin içindeki yaşama dair asıl detayları nasıl gözden kaçırdığını anlatmaya çalışmaktadır. Tabii ki doğanın içine girebilmek ve onu anlayabilmek için yürümenin önemine ayrıca değinmektedir. Çünkü, yürüyüş, doğanın ve insan benliğinin anlaşılmasına çalışılmasına çözümleri başlatacak en önemli edim görevi görmektedir.

Thoreau'nun *Yürümek* adlı eseri, "Sadece uygar olan bir özgürlük ve kültüre karşın doğa için, mutlak özgürlük ve yabanılık için bir kelam etmek isterim." diye başlar ve insanın doğanın bir sakini, parçası olduğunu belirtir. Yürümeyi bir sanat olarak tanımlayan Thoreau, yürümeyi anlamlandırmanın bir deha göstergesi olduğunu söyler (Thoreau, 2019, p. 5). Yürüyüşlerinde bedeniyle olmak isteyen Thoreau, hayata karşı yükümlülüklerinden bu yürüyüşlerde kurtulduğunu söyler (Thoreau, 2019, p. 11). İnsan uğraşlarının, devlet, kilise, okul, alışveriş, ticaret, üreticiler, ziraat ve politikanın doğanın bahsettiği manzara içinde çok az yer kapladığını söyleyen Thoreau, millerce yürümenin ona verdiği memnuniyeti beyan eder (Thoreau, 2019, p. 12). Doğada bazen yolumuzu bulmakta zorlanabileceğimizden bahseden Thoreau, gerçek dünyada yürünemeyen, iç ve ideal dünyada çıkılan yolun sembolü olarak yürüyüşü gösterir (Thoreau, 2019, p. 17). Thoreau'nun bu düşüncesi, doğada yapılan yürüyüşle, insanın zihninde ve ruhunda yaptığı yürüyüşün birlikte anlamlandırılmasına izin vermektedir. Bu bağlamda, yürürken kendimize döndüğümüz anlar ve bu anların taşıyıcısı rolündeki yol ve yürüme edimi Thoreau açısından oldukça önemlidir. Zihinsel çıkılan yolculuklardaki yürümenin önemi, tarih, sanat ve edebiyat eserlerini incelemek için insanlığın adımlarının takip edilmesi gerekliliğiyle de belirtilir (Thoreau, 2019, p. 18). Keza, zihinsel yolculukların sonucunda ortaya çıkan fikirler olduğu gibi, doğada yürümenin verdiği haz ve mutlulukla eser yaratımında yürümenin etkisi de anlaşılır hale gelir. Thoreau, insanların yürüdüklerinde aldıkları dağ havasının onların ruhunu besleyen ve ilham veren etkisinin kaçınılmazlığından da bahsetmektedir (Thoreau, 2019, p. 23). Ormanda, dağlarda, vahşi doğanın içinde insan, kendi varlığını anlamlandırmadan önce doğanın özünü anlamlandırma süreci geçirir ki doğa en saf ve en ilkelinde var eder, bu nedenle de yabaniydir.

Atalarını yabani olarak nitelendiren Thoreau, bu yabaniliğin güç ve kudret verdiği üzerinde durarak bu gücün ve kudretin ormandan geldiğini savunur. Yaşam, Thoreau açısından yabani olandan oluşmuştur ve en canlı olan yabani olandır ona göre. Yabanın insana boyun eğmemesi, yabanın insanı dinç tutan özelliğidir (Thoreau, 2019, p. 25- 27). Bu nedenle, doğa korunmalı, anlaşılmalı çalışılmalı ve insan kendine ait, kendini var eden bu parçasına her

zaman saygı göstermelidir. Thoreau, doğaya o denli önem atfeder ki evini bataklık civarında yapabileceğini ilk sırada onaylayacağı seçenek olarak gösterir (Thoreau, 2019, p. 28). Güzel olan her şey Thoreau için güzel ve özgürdür (Thoreau, 2019, p. 34). Bu güzelliğin ve özgürlüğün içinde yürümek de insanın yapabileceği en kolay ve en önemli bir edimdir. Doğada her şey bedelsizce insana sunulur, ancak insanlık yüzyıllardır kendisine bedelsiz sunulan bu güzellikten ve özgürlükten sadece çıkarları bağlamında yararlanır. Doğayı koruyarak, içinde varolarak kendini ve doğayı anlayabilme düşüncesi insanlık tarihi açısından bakıldığında da gelişkinlik göstermektedir ki 21. yüzyılda mevcut olan doğa düzeni insanın doğayı ne denli mahvettiğinin kanıtıdır. Thoreau yaptığı yürüyüşlerden birinden bahsederken doğaya dair güzelliğin görkemini uzun uzun anlatır: “Batan güneşin, ihtişamlı bir çam ormanının karşı tarafına vuran ışığını izledim. Güneşin altın rengi ışınları, sanki asil bir koridordan geçmesine ormanın ara yollarından yayılıyordu...” der (Thoreau, 2019, p. 42). Thoreau’nun yürüyüşleri, onun sadece doğayı içselleştirmesini sağlamaz, insanın kendi varoluşunu, içinde bulunduğu, parçası olduğu dünya ile arasında empati kurmasına da yardımcı olur. Felsefe nasıl doğa felsefecileri ile başlayarak bir bilgelik çabası gerçekleştiriyorsa, doğayı anlamının açılımlarında da insanlığa dair önemli olguları, olayları, kavramları ve insanın özünü anlama çabası yatmaktadır. Bu noktada yürüme edimine önem atfedilir. Çünkü, yürüyerek, sessizlikte kendini ve dışarıyı dinleyen insan, varoluş problemlerine ve yaşamın sorgulanması gereken alanlarına da ulaşmayı başarabilir. Thoreau, doğaya önem atfederken onu anlamının temelinde yatan pratiğin yürüme edimi olduğunu bu nedenle vurgulamaktadır.

Thoreau, anı yaşamamanın göze alınamayacağını söyler. Görüş alanı dahilinde olan her çiftlik bahçesindeki horozların sesi duyulmuyorsa, felsefesinde geç kaldığını belirtmektedir. Horozların sesi, insanların işlerinde, düşünce biçimlerinde paslandığının işaretini vermektedir. Doğanın sağlığının ve esenliğinin ifadesini horozun sesinde bulan Thoreau için bu sesi duyabilmek de hayatı yaşayabilmek anlamına gelmektedir (Thoreau, 2019, p. 45).

Walden - Ormanda Yaşam eseri Thoreau’nun Walden’a nasıl yerleştiğini ve bu kararı nasıl aldığını uzun uzun detaylı olarak anlatan eseridir. Ormana, insan benliğine, insanları zorlayan ekonomik sistemlerin onlar üzerindeki olumsuz etkisine, doğaya, yürümeye dair her şeyi anlatan Thoreau, aslında insanın doğanın bir parçası olduğunu hatırlatmaktadır. Doğaya içkin insanın, doğadan koparılışı onun benliğinden de uzaklaşmasının en önemli sebebidir. Taşınmaz mülkler olan evler, Thoreau için insanların barınmaktan ziyade hapsediği mekanlardır (Thoreau, 2020, p. 39). Thoreau düşünceleriyle dünya tarihinde çok değerli insanlara yol gösterici olsa da kendi yaşam biçimini kimseye önermemektedir. Başka bir insan onun yaşam biçimini öğrenene kadar kendisinin farklı bir yaşam biçimini keşfedebileceğini söyler ve bu hayatta herkesin “kendi yolunu” keşfetmesi gerekliliğini vurgular (Thoreau, 2020, p. 72). Bu bağlamda, Thoreau’nun yaşam biçimi insanlara doğaya, yürümeye, düşünmeye dair birçok pencere açsa da aslında kendi içinde bambaşka yolculukların kapılarını da aralar diyebiliriz. Bu noktada, doğanın içinde varolmak tabii ki insan zihnini oldukça açan ve ona çeşitli yollar sunan bir heterotopyadır. Ancak, birey nerede varolursa olsun, mevcut düzeninden farklı düzenlerin olabilirliğini düşünebilme kapasitesine sahip bir varlıktır. Bu durum, bireyin sadece yaşam biçimini düşünmesini değil, herhangi bir problemle karşılaştığı anda hayata dair çözüm bulabilmesinin yolunu da göstermektedir. Thoreau, hem tinsel yaşam sürdürebilmek güdüsüyle, hem de ilkel ve vahşi bir yaşam sürdürme isteği ile ormanda yaşamaya karar verdiğini açıklamaktadır (Thoreau, 2020, p. 203). “Yaşamak için ormana gelmenin çekici yanlarından biri, ilkbaharın geldiğini göreceğim zamanım ve fırsatım olmasıydı.” der Thoreau (Thoreau, 2020, p. 287). Thoreau, aslında hayatı anlamlandırabilmenin bazen en ufak detaylarda yattığı gerçeğiyle insanları yüzleştirmektedir. Yaşam mücadelesi ve koşuşturması içinde çoğu insanın mevsimlerin gelişini, geçişini bile görmediği, göremediği toplumsal düzende hayatı en küçük kılcal damarlarına kadar hissedebilmenin, hayatın detaylarında saklı olduğu hakikatını

bu bağlamda vurgulamaktadır. “Aştan, paradan, ünden ziyade bana gerçeği verin.” cümlesi de Thoreau’nun hayata bakış açısını özetleyen önemli cümlelerdendir (Thoreau, 2020, p. 313). Thoreau’nun açıkladığı tüm düşüncelere açılacak yolda yürüme edimi yatmaktadır. Çünkü, yürüyerek düşünür ve kendine yaklaşır insan. Frederic Gros, *Yürümenin Felsefesi* adlı eserine yürümek, spor değildir, diyerek başlar (Gros, 2017, p. 9). Gros, yürürken manzaranın, tatların ve renklerin, bedeninde demlendiğini belirtir (Gros, 2017, p. 39). Thoreau’dan referans veren Gros, Thoreau’nun, sabah saatlerinde yaptığı yürüyüşlerde ona ağaçların, güneşin, çakıl taşlarının eşlik ettiğinden bahseder ve doğaya dalıp gitmenin insanın dikkatini dağıttığını ekleyerek bedenle, ruh arasında her zaman varolan diyaloga dikkat çeker (Gros, 2017, p. 54). Yüzyıllardır felsefe varolduğundan beri filozofların üzerine düşündükleri doğa, yürüyüş, ruh, beden gibi temel konular, aslında insanlığın kendisi anlamasının ip uçlarını sunmaktadır. Her bir kavramın bir diğeriyle ilişkisi, insanın özüne doğru yapılan yolculuktur bir bakıma. Gros, yürüyüşün Thoreau açısından gerçekliğine dikkat çeker ve bu gerçeklikte insan doğada değil, doğal hisseder, der (Gros, 2017, p. 90). Aslında, insan doğaya o kadar içkin ve onun o kadar ayrılmaz bir parçasıdır ki zaten bu yüzden yürürken doğada hissetmenin ötesinde doğal olduğunu duyumsamaktadır. Yürüyüş ile doğa arasındaki ilintiliğin önemi Gros tarafından da bu bağlamda vurgulanmaktadır. Thoreau’nun farklı eserleri çerçevesinde onu yorumlayan Gros, Thoreau için yürümenin kendine yeniden şekil vermek için imkân yarattığını söyler. *The Journal of Henry David Thoreau* adlı çalışmada, Thoreau’nun “Hakiki yaşam büyük bir yolculuktur.” cümlesine referans verilir. Bu cümleden hareketle Thoreau’nun ölüm döşeğindeyken onu öteki dünyaya hazırlayan rahiple arasındaki diyaloga dikkat çekilir ve Thoreau’nun hafifçe gülümseyerek “Dostum, bir kere de bir dünya yeter.” dediği aktarılır (Gros, 2017, p. 95). Thoreau, doğanın içinde yürüyerek, doğayı alımlayarak, doğaya kendini içkin hissederek yaşamın hakikatlerine, kendi bakış açısına göre ulaşmaya çalışmıştır. Bu nedenle, Gros’un aktarımından, Thoreau’nun fani dünyada yaşantıladıkları ona yeterli gelmiştir, düşüncesine ulaşılmaktadır.

Çalışmanın Yöntemi

Diyalektik kavramı, felsefede köken olarak, Platon’un diyaloglarında bulunan tartışmacı yöntem anlamındadır. Sokrates, filozofları, düşünürleri ve çeşitli uzmanları belli kavramlarla ilgili ne düşündüklerini sorgulamıştır. Sokratik metot başkalarının kavramlarına dair sığ ve tutarsız anlayışlarını açığa çıkarmak amacıyla işlemiştir, fakat Sokrates’in kendisi mutlaka yeterli ve tutarlı bir tanım sunmamaktadır (Edgar, Sedgwick, 2007, p. 111). Diyalektik yöntem felsefe tarihi içinde farklı yaklaşımlarla ifade edilmiş, çeşitli bakış açıları ile sunulmaktadır. Bu nedenle çalışmada, Sokrates’in diyalektik yöntemi temelinde çalışmada felsefi sorgulamaların yapıldığı vurgulanmıştır. Sokrates’in eserlerine direkt ulaşma olanağı bulunmasa da öğrencilerinin onun konuşmalarını aktardığı eserler okurlara sunulmuştur. Selahattin Hilav, Sokrates’in diyalektiği gerçekliğin yasağı değil, herhangi bir şeyi öğretmenin en elverişli aracıdır, demiştir. Sokrates, bilmiyormuş gibi yaparak kendi düşündüğünü saklamakta ve başkalarından bir şeyler öğrenmek ister gibi hareket ederek ustalığını göstermektedir. Konuşmasını bitirirken de karşısındakinden daha fazla bir şey bilmediğini açıkça söyleyerek bitirmektedir. Hilav, Sokrates’in tümevarım yönteminin bütünselliğe ve geçerliğe ulaşmadığını söyler. Ancak, bu yöntemi çağdaş diyalektik açısından değerlendirdiğinde, herkes tarafından kabul edilmiş olmanın toplumsal koşullara baş eğdiğini ve hakikatin, içinde yaşanan toplumun karakterine bağlı olarak sınırlandırıldığını belirtmek gerekir, demiştir. Sokrates’in görüşü, genel ile tikel, tikel ile genel, soyut ile somut, somut ile soyut arasında gidip gelen bir hareket olduğunu ileri sürmesinde yatmaktadır (Hilav, 2020, p. 42).

Öğrencileriyle ve çevresiyle girdiği diyaloglarda sürekli bir soruşturma halinde olan ve düşünen Sokrates, düşünmenin sonsuz olanaklılığını günümüze kadar aktarmıştır. İnsanlığın

ahlaken geliştirilmesini ana hedefi olarak belirleyen Sokrates, bu nedenle insanları kişisel ilişkileri ve kendi üzerlerinde çalışmaya sevk ederek benlik bilgisine ulaşılmasını hedeflemektedir. Kendisi de ilişki kurduğu insanlarla diyalekt yöntem aracılığıyla ideadan daha çok insandaki iyi tarafı açığa çıkarmaya çalışmıştır. Sokrates, hiçbir şey bilmediğini biliyordu. Çoğu kez neticeye çevresindekilerden eğitim alarak ulaşıyor gibi davranması ilgi çekmekteydi. Bu yöntem tavrının ironik olarak hissedildiği aktarılır. En sıradan şeyleri, önemsiz şeylerden, hakikatlerden yola çıkarak başlamayı düşünmesine de dikkat çekilmektedir (Zeller, 2008, p. 168- 169). Keza, aporia çıkış yolu olmayan anlamına gelir. Muhataplar arasında karşılıklı konuşmaya dayalı Sokratik söylem göreneğiyle aporia kavramının bağlantılı olduğu belirtilmektedir. Aristoteles açısından başlangıçtaki bilgisizlik durumu, çeşitli yolların araştırılıp keşfedilmesi olarak diyalektik bir sürecin öğelerini kazanmaktadır. Felsefi öncellerinin, kanularının sorgulanması bir kanıtı ulaşmak için ön hazırlık oluşturmaktadır. "Hem aporia hem de ona eşlik eden merak ile Sokrates'in sık sık tekrarladığı kendi bilgisizliğine ilişkin iddialar ve onun maksada yönelik düşünüp taşıyıcı soruşturmasının yol açtığı nolle contendere arasında koşutluk kurulabilir." denir (Peters, 2004, p. 44- 45). Sokrates'in diyalektiğini açıklayan teorisyenler çerçevesinde düşünüldüğünde, bu çalışmada uygulanacak yöntemle, hem film anlatısının sorguladığı soruları ortaya çıkarmak amaçlanmaktadır, hem de film anlatısının baş karakter ve yan karakterler aracılığıyla direkt olarak sunmadığı sorulara dair ihtimaller düşünülerek film sorgulanmaktadır. Çalışma sorguladığı sorularla, tartıştığı düşüncelerle, başka soruların sorulmasına izin vermekte, tartışılan düşüncelerin ilerlemesini sağlamakta ve ortaya çıkan cevaplarla bu düşünceler sunulmaktadır. Böylece odakta varolan sorgulama konularına erişilerek çalışmanın odağındaki konuların, sonuçta ortaya çıkarılarak tartışılmasına olanak sağlanmaktadır. Bu yöntem uygulanırken Sokrates'in "Bildiğim, hiçbir şey bilmediğimdir." cümlesi temel alınarak diyalektik yöntemin özünü oluşturan konuşmanın özüne dönülmesi ve bu duruma ulaşmak hedeflenmekte, ayrıca çalışma dışında ortaya çıkan sorgulamaların geliştirilmesinin de önünün açılması hedeflenmektedir.

Thoreau'nun yürümeye, doğaya dair düşünceleriyle Heraklitos'un ateş elementine dair düşüncelerinin diyalektik yöntemle sorgulanması, kendi içinde bütünlük ve anlamlılık taşımaktadır. Georg Wilhelm Friedric Hegel, Heraklitos'un karşıtların birliği içindeki döngüde, spekülatif mantık kökenlerini ve sürekli değişim şeklindeki tarihsel mefhumunu bulmuştur. Hegel'in tez ile antitezin sentez arayışındaki savaş kavramı hem Marx'ın diyalektik materyalizmine hem de savaş ve çatışmanın arındırıcı güçleri şeklindeki ideolojiye yol vermiştir (Cohen, 2019, p. 68). Hegel'in ve Marx'ın diyalektik materyalizminin ortaya koydukları çıkarımlar bu çalışmadaki diyalektik yöntemden farklı olsa da Cohen'den alınan referansla ulaşmak istenen, diyalektik yöntemin özünde karşıtların birliğini anlamlandırma çabası ve sorgulama inşası içerdiğiidir. Bu çalışmada da sorgulamalar ve sonsuz cevaplarla süregidecek olan tartışmaların meydana gelmesi öncelenmektedir.

Sokrates'in Diyalektiğiyle Sorgularken: "Hayat Bir Seçim Değildir Onu Yaşarsın"

Film, Amerika'nın sahil eyaletindeki bir kasabanın görüntüleriyle açılır. Görüntüler eşliğinde göz doktoru (Tom) ile hasta arasındaki diyaloga geçilir. Doktorun, hastası ve sekreteriyle kurduğu diyalogdan, onun otoriter, planlı ve titiz bir kişilik olduğu anlaşılır. Arkadaşlarıyla golf oynarken, gelen telefonla oğlunun Pireneler Dağı'nda ölü bulunduğu haberini alan Tom, alanı aniden terk eder ve Amerika'dan Fransa'ya doğru yola çıkar. Bu hareketli başlangıç klasik anlatı sineması izleyicileri için merak duygusunu ayakta tutacak işlev görmektedir. Tom'un Fransa'ya gidişinde, harita görüntüleri üzerindeki güzergahlarla, köprü görselleriyle, dağlar, tepeler, ovalar, bulutlar eşliğinde baş karakterin bir yolculuğa çıkacağıının önceleme yapılr. Ancak, izleyici baş karakter Tom'un nasıl bir yolculuğa çıkacağını tam olarak bilemese de bazı tahminlerde bulunabilir. Tom, yoldayken oğlu Daniel ile yaptığı bir

konusmayı hatırlar. Daniel: "Hayat seçilmez baba hayat yaşanır." cümlesini söyler ve Daniel'ın babasını yolculuğa davet ettiği anlaşılır. Tom, hem üzgündür, hem düşüncelidir, belki o da oğluyla gitmeliydi, belki de kalarak hata yaptı, tüm bu sorgulamalar izleyiciye bırakılmıştır. Film, klasik anlatı sineması uylaşımını sunan bir film örneğini sunsa da izleyiciyi baş başa bıraktığı sorularla zihinlerde düşündürücü birçok kapı aralar. Olay örgüsünün girişi, filmin başlangıcıyla yapılmış olur ve izleyici, Tom ile birlikte yolculuğa çıkacağını önceler.

Fransa'da oğlunun cesedini teşhis eden Tom'a bu konuyla ilgilenen komiser destek vermek ister. Komiser, Tom'a oğlunun cesediyle birlikte bulunan çantasını verir. Çantadan çıkan birkaç eşyayı Tom'a açıklar ve hac yolculuğunun önemine dair onunla konuşur. Gros, hacının (peregrinus) ilk anlamını 'yabancı, sürgün' olarak açıklamaktadır. Hacılar, bir yerlere (Roma, Kudüs) giden değil, yurdundan uzakta yürüyenler olarak nitelendirilirler. Tarih boyunca gidişatları ve nihayetleri belirli kurallara tabi şekillere bürünenler olarak belirtilir (Gros, 2017, p. 99). Keza, tarihte hac yolculuğu yapmış önemli filozofların olduğu bilinir, Rene Descartes'ın kişisel aydınlanmasının ardından Paris'teki Notre Dame de Lorette'e hac yolculuğu yaptığı söylenmektedir (Gros, 2017, p. 103). Tom, hac yolculuğuna dair bu kadar detaylı bilgiyi ilk defa orada öğrenmiştir.

Komiser de Daniel gibi birkaç kere hac yolculuğu yapmış ve bir evladını kaybetmiş, acısı olan bir kişidir. Bu nedenle, Tom ile komiserin arasında derin ve özel bir diyalog gerçekleşmiştir. Tom, her ne kadar insanlara karşı mesafeli ve soğuk olsa da komiser ile olan diyalogunda paylaşımına en açık olduğu anları yaşar. Bir akşam komiserin evine giden Tom, kapıyı çalar ve oğlunun yakılmasını istediğini belirtir. Bunun üzerine oğlunun küllerini alarak Daniel'in tamamlayamadığı hac yolculuğunu tamamlamaya karar verdiğini ve El Camino de Santiago'ya (Fransa'dan İspanya'ya uzanan yol) yürüyeceğini komisere açıklar. Komiser ona bir taş verir, verdiği taşı nerede kullanması gerektiğini öğreneceğini söyler. Gros, hacılar açısından Santiago'ya varmanın sona varmak olduğunu belirtir. Compostela'yı büyüleyici kılanın da coğrafi konumu olduğuna dikkat çeker. Santiago'ya gitmek için güneşle hareket etmenin gerekliliğinden bahseden Gros, yolculuğun insanı daralttığından bahseder ve yolu tamamlayanın takdir gördüğünü ekler (Gros, 2017, p. 107). Compostela mucizesi Gros'a göre büyük azizin keramentini (primus ex apostolis) yol ile nihayete erdirmektir (Gros, 2017, p. 108).

Tom, oğlunun eşyalarıyla baş başa kaldığında onunla olan diyaloglarını hatırlar ve flashbackle izleyici tekrar Daniel ile karşılaşır. Daniel takım elbisesiyle babasının karşısında durmuş, doktora eğitimini tamamlayacağından bahsetmektedir. Babasının sert çıkışmalarına "Hayatı okulda öğrenemem." cümlesiyle yanıt veren Daniel, hem Tom'u, hem de izleyiciyi sorgulamalara tabi tutan bir zaman sürecine sokar. Film hayata, yaşamaya, ölüme, benliğe, varoluşa dair içerdiği beylik cümlelerle ve sunduğu ölüm olgusuyla izleyicileri kendi hayat öyküleri içindeki sorularla baş başa bırakır. İzleyicinin hayatındaki Tom kimdir, Daniel kimdir, ya da böyle karakterler varsa hangisi hayata dair doğruyu ya da yanlış yapıyordur, doğru ya da yanlış kime göre ve neye göre değişiyordur ve bunun gibi birçok soru bu önemli diyalogla birlikte zihinleri kuşatır. Ve "Hayat nerede öğrenilir?" diyerek Sokrates'in metoduyla, Daniel'in sorusunu temel alarak sorgulamalara başlanabilir. Bu minvalde, Thoreau'nun, ormana gittim, çünkü yaşamak istiyordum, cümlesiyle sorgulamaya cevap verilebilir. Hayat, ormandadır Thoreau için. Yaşamak, deneyimlemek, öğrenmek, anlamak ormanda, doğada gerçekleşir. Daniel da yalnız çıktığı hac yolculuğunda, yürüyerek, doğanın içinde hayatı öğrenmeyi seçmiştir. Okullarda verilen teorik bilgilerin, gündelik yaşam pratiğinde insanların gelişiminde eksik kaldığı düşüncesi Daniel açısından geçerlidir. Bu bağlamda, yaşamın gözlem ve deneyle anlaşılabilirliği ve anlamlandırılabilirliği düşüncesi de önemli olmaktadır.

Tom, hac yolculuğu için gerekli olan tüm eşyaları kuşanır ve komiser ile vedalaşarak yürümeye koyulur. İzleyici de Tom ile birlikte yürüyüşe çıkar ve bu yürüyüşte Tom ile birlikte hayatı, benliğini sorgulama olanağı bulur. David Le Breton, *Yürümeye Övgü* (2000) eserinde, “hac Tanrı’ya sürekli ibadettir ve bedenini gerçekleştirdiği uzun bir duadır” der (Le Breton, 2019, p. 121). Bu uzun duada Tom, mesafe aldığı hayata karşı ve kendi benliğine karşı yaklaşma imkânı bulabilecek midir, sorusu da filmsel zaman içinde düşünülecek sorulardan biri olarak ortaya çıkar.

Tom, dağlar, ovalar, tepeler, köyler, nehirler, güneş ve bulutlarla birlikte yürüyerek kilometreler aşmaya başlar, bazen yolcular için dikilmiş levhaları takip eder, bazen yolda gördüğü bir köylüye sorarak yoluna devam eder. Yolculuğunun ilk önemli aşamasındaki yerde Daniel’a ait ilk kül tozunu bırakır ve yürümeye devam eder. Heraklitos’a göre evrenin temel maddesi ateştir. Bütün varolanların en gerçek temeli, bütün karşıtların birliğidir ve içinde bütün karşıtların eridiği birliktir. Daniel’ın bedeni ateşle yakıldıktan sonra küle dönüşerek aslında ateşten özünü alan bir toz yığını haline gelmiştir. Bu da bizi doğa ve evren ilişkisi bağlamında Heraklitos’un bakış açısından bakıldığında Daniel’ın evrenin özüne tekrar döndüğü çıkarımı düşünülebilir. Ateş küle dönüşürken Heraklitos’un söylediği gibi karşıtların birliğinin birbiri içinde eridiği bir hal alır. Daniel’ın bedeni karşıtlıklar içinde bir birlik oluşturmuş, evrenin temel maddesiyle birleşerek erimiştir ve bu eriyen beden Tom aracılığıyla tekrar doğaya döndürülecektir. Belirsizlik ilkesinin mucidi Werner Heisenberg Heraklitos’un düşüncelerinin güncel hale getirilmesi için biraz düzeltmeye ihtiyaç olduğunu belirtmiştir ve ateş elementinin, enerji kavramıyla paralellik taşıdığını ifade etmiştir:

Modern fizik pek çok açıdan Heraklitos’un öğretilerine aşırı derecede yaklaşmıştır. Ateş kelimesini enerji kelimesiyle değiştirirsek onun beyanını modern bakış açımızla kelimesi kelimesine tekrarlayabiliriz. Enerji aslında tüm temel parçacıkların, tüm atomların ve dolayısıyla her şeyin yapıldığı tözdür ve enerji hareket edendir... Enerji, dünyadaki tüm değişimlerin en temel nedeni olarak adlandırılabilir (Cohen, 2019, p. 67)

Heisenberg yüzyıllar önce Heraklitos’un düşüncelerini modern bilime uyarladığında, ateşi, enerji olarak belirtmektedir. Bu bakış açısından hareketle, Daniel’dan kalan toz onun enerjisidir ve bu enerji onun ruhunu işaretlemektedir.

Tom yürürken ne düşünür ne hisseder, neyi önceler sorularının cevabı ise açık bırakılmıştır. Filmde, onun içsel dünyasının anlaşılmasına olanak verecek monolog görülmez, yürüyüş süreci içinde bu soruların cevaplarını izleyici bulmaya çalışır. İzleyici de Tom ile beraber yürümektedir, ancak izleyicinin yürüyüşü zihinseldir, sorulara cevap ararken kendi içinde ortaya çıkan bambaşka soruların cevaplarını bulma durumuyla da karşılaşabilir. Filmsel zamanın içinde gösterilen diyalogsuz yürüyüş anları, non-diegetic müziğin bu anlarda kullanımı, izleyicinin filmle yakınlık kurduğu ve yürümeye dair daha derinlikli düşündüğü anları pekiştirmektedir. Bu bağlamda, Sokrates’in yürürken sorguladığı anlarda olduğu gibi, diyalekt yöntemle Tom’un yalnız başına yürüdüğü uzun yolda neleri sorguladığını bulmaya çalışılabilir. Yürüyüş başladığı andan itibaren Tom, kendisini suçlar mı, pişman mıdır, bu yürüyüşe çıktığı için kendisiyle gurur mu duyuyordur, Daniel o yolları yürürken neler düşünüyordur’u mu düşünmektedir, bilinmemektedir. İzleyici, çeşitli sorularla Tom ve Daniel’a dair düşündükleriyle sorgulama süreci içine girer. İzleyici, kendi kendisine sorduğu sorular karşısında verdiği farklı cevaplarla, diyalekt yöntemin sunduğu sonsuz sorgulama sürecini hissetmektedir. Kendini suçluyorsa, kendi kendini affetme süreci bu yürüyüşte onun için başlangıç olabilir, öte yandan affetmemişse diğer dünyada oğluna karşı özür borçlu olduğunu düşünebilir, diyebiliriz. Thoreau, doğaya içkin insanın doğadan koparılışının kişinin benliğinden uzaklaşmasına sebep olabileceği düşüncesini hatırlarsak, Daniel’ın doğaya

içkinliğine ilişkin, Tom'un hac yolculuğuna karşı çıkış tavrı tartışmalı hale gelir. Daniel'in doğaya gidişine olumlu bakmak bir yana ona hac yolculuğunda eşlik etmeyen istemeyen babası tarafından eleştirilişi belki de Daniel'in hayata dair yaşadığı son üzgün anlardır. Bu noktada, Daniel babasıyla yolculuğa çıksaydı belki de ölmeyecekti, çünkü Tom, belki de Daniel'i o ölüm anında bir tehlikeden kurtarabilecekti. Bunlar varsayımlar, ancak bu varsayımlar, Tom'un kendisine dair pişmanlıklarının veya sorgulamalarının en önemlilerinden biri olarak ortaya çıkmakta ve hayatı sonuna kadar kendisini ve vicdanını sorgulamaya tabi tuttuğu sorular olur. Sorgulanan soruların, cevapların tam karşılığı belki de hiç yoktur, Tom, belki de hiçbir şey düşünmeden yola çıkmış ve kendi benliğiyle yalnızlaştığında ancak düşünmeye başlayacak ve bu yolculukla kendi benliğini affettirecek ve oğluna da kendini affettirecektir de denilebilir. Peki Tom yaşantıladıkları çerçevesinde aynı ırmakta iki kere yıkanacak mıdır? diye sorarak Heraklitos'u referans alıp Sokratik bir soruyla olay örgüsünü devam ettirebiliriz.

Aristoteles, *Doğa Üzerine Kısa Yazıları*'nda (Parva Naturalia) koku almanın ve göğüs kafesini rahatlatmanın doğada soluk almanın iki temel amacı olarak açıklar (Aristoteles, 2019, p. 37). O halde, yürümek sadece bir olayı unutmak veya bir amacı tamamlamak için gerçekleştirilmemelidir, öncelikle doğa, yaşam sebebi olan nefesimizi alabilmenin ve doğaya içkin kokuları duyumsamanın gerçekleştirilmesidir. Dolayısıyla, doğa ile yürümek arasındaki bağlantılılık insanın fiziksel varoluşuna etki eden önemli bir durumdur. Kendi nefesiyle ve doğayla baş başa kalan bir insan, önce kendini, sonra doğayı keşfeder, sonra tekrar kendi doğasına dair detaylara ulaşabilir, böylece varoluşunu da anlamlandırabilir. Tom'un yürüme süreci de böyle bir yolculuğu önceler. Doğa, benlik, yürüme ve varoluş iç içe geçmiş bir çemberin öğeleridir. Her bir öğe bir başka öğenin bağlantısını destekler ve sonsuz bir döngü içinde bireyin kendini bulmasını sağlar, bu da diyaletğin kendi içindeki döngüsünü hatırlatmaktadır. Thoreau'nun yalnızlığa çekilmesinde ona yol gösterenlerden biri olan, Ralph Waldo Emerson'ın *Doğa* adlı eserinde, doğa ve ruhun iç içeliğine ilişkin söylenenler bu bağlamda önemlidir: "Doğa sabit değil akışkandır. Ruh onu değiştirir, ona şekil verir ve onu yaratır. Doğanın hareketsizliği veya kabalığı, ruhun yokluğudur. Doğa, saf ruha akışkandır, ani değişikliklerle bezelidir, itaakârdır." (Emerson, 2019, p. 63). Emerson'ın doğayı betimlemesindeki diyalektik düşünce sistemi bireyin onunla arasındaki yakın ilişkiyi belirtmektedir ve bu ilişkide birbirini döndüren, birbirine hayat veren, karşılıklı etkileşimi apaçık ortaya çıkarmaktadır. Tom, doğanın ve ruhun birleştiği yollarda, doğaya ait hissettiği duyumsalamalarla, tek başına yürüdüğü süreçlerde düşündüğü sorularla aynı ırmakta iki kez yıkanmayacağını belki de anlamış olmalıdır. Çünkü artık ırmak Tom için başka akmaktadır. Irmak bir hayat ise, Tom bu hayatın akışı içinde hiç aklında olmadığı bir yere sürüklenmiş, ateşin bıraktığı izin arkasından yani Daniel'in ruhunun arkasından onu takip ederek doğanın içinde kendini aramaya koyulmuştur. Irmak artık o ezbere bildiği ırmak değildir, Tom da belki o bildiği Tom olmayacaktır.

İlk molasını İspanya'da bir kasabada veren Tom, onlarca yolcunun aynı odayı paylaştığı bir hostelde dinlenmeye karar verir. İnsanlara ve hayata mesafeli, titiz ve düzenli bir karakterin, onlarca insanın uyuduğu bir odada uyumaya çalışması onun hayatla arasına koyduğu mesafeyi kendisine hatırlatır. Keza Tom, horlamaların, seslerin olduğu, rahat olmadığı her halinden belli olan yatağında belki de ilk kez oğluyla empati kurma olanağına kavuşmuştur. Yürüyüşü anlamlandıramayan bir insan için hayatın hakiki detayları da anlamsızdır, Tom 60'lı yaşlarının ortalarına kadar bu bakış açısıyla yaşamış, ancak oğlunun ölümüyle bazı gerçeklikleri görmeye başlamıştır. Hayatın bir anda bir insan için yerle bir olabileceği, yaşama sıkı sıkıya tutunurken yakın ilişki içinde bulunduğumuz insanları kaybedebileceğimiz gerçeği ve daha birçok gerçek bu hostelde Tom'un yüzleşmeye başlayacağı hakikatlerin başlangıcıdır. Bu düşünce sistematigi, insanların dünyevi şeylere sahip olmanın yerine manevi olgulara

vermeleri gereken önemi hatırlatmaktadır. Çünkü, hayata dair detaylar, dünyevi, maddi olgulardan daha çok manevi olguların içinde yatmaktadır. Bu nedenle Thoreau, küçük kulübesinde doğanın içinde yaşayarak hayatı anlama girişiminde bulunmuştur. Thoreau *Walden*'da, sınırlar içinde yaşamının, işe girmeye çalışmanın, borçtan kurtulmaya çalışmanın, korkak ve değersiz hissettirdiği algısını açıklamıştır (Thoreau, 2020, p. 15). Onun için yaşamak, sonbahar, kış gününde şehrin dışından rüzgârı dinlemek, söylediklerini duymak, anlamaya çalışmaktır. Akşam olduğunda tepe üstlerine düşen göğ, dünyanın bilgeliğinin güneşe karıştığı andır (Thoreau, 2020, p. 25). Film anlatısı, doğanın değeri ve özünü sunması açısından önemlidir. Yaşamında devrim niteliğinde karar alan sert mizaçlı bir karakter ile doğa arasındaki konuşma, filmin şiirsel ve felsefi anlamlandırma süreçlerinde önem taşımaktadır. Tom'un sessizce, tek başına yürüdüğü yolda, doğanın insanı içine çeken vahşiliğini algılaması ve buna alışkın olmamasına rağmen ona uyum sağlamaya çalışması, diğer yandan gerçekleştirmek istediği hedefi için oldukça zorlu olduğu kendisine belirtilen yolda direnmesi ve kendisiyle mücadelesi, Tom'u diyalektik sorgulamalar, zorluklar alanına sokmaktadır. Thoreau'nun da dediği gibi "Hayatın sana karşı ne kadar kabalaşırsa kabalaşsın, onu bul ve yaşa" (Thoreau, 2017, p. 138). Tom, bu zorluklara karşı nasıl yaşayacaktır, planları nelerdir, duruşu nasıl olacaktır soruları akıllara gelmektedir. Bu soruların cevaplarını bilememekle birlikte, ihtimaller silsilesi içinde Tom'un karakterinden hareketle öncelemeler gerçekleştirilebilir. Hayatın, Tom'a karşı kabalaştığı en zorlu anda Tom, ölen oğlunun çantasını alıp hac yolculuğuna çıkma kararı alabilmişse, o da hayata karşı direnecek, mücadele edecek, kendinde kalıplaşmış yıllardır varolan çizgilerini biraz daha silikleştirerek yaşamı kendine karşı yumuşatacağı denilebilir. Bu naifleşme içinde aslında yürüme kararı alması, onun için öte yandan devrim niteliğindedir, çünkü attığı adımla, sert çizgilerle belirlediği kurallarını ve kodlarını bir anda yerle bir etmiştir. Bir tarafta doğanın saf güzelliği içindeki vahşiliği ve gerçekliğiyle Tom'un nasıl yüzleşeceği, diğer tarafta Tom'un ilk defa deneyimlediği bu hac yolculuğunda karşılaşacağı insanlarla olan etkileşiminin nasıl olacağı soruları olay örgüsünün ilerleyişinde belirir.

Fransa'da bir kasabada yemek yerken tanıştığı, Hollandalı Joost karakteriyle kaldığı hostelde karşılaşan Tom, Joost ile yürümeye devam eder. Hac yolculuğunun yalnız yapılması gereken bir yolculuk olduğu birçok kaynakta aktarılır. Tom da yürümeye başladığında yalnız yürümeyi kafasına koymuştur, ancak ona eşlik etmek isteyen Joost'u geri çevirmez. Her ne kadar Tom, Joost'u geri çevirmese de her zamanki mesafeli tavrını ortaya koyar ve fazla konuşmaz. Ancak, Tom'a dair bir şeyler kırıldığı, onun Joost ile birlikte yürümeye hayır dememesinin işaretini verir. Müzik eşliğinde, diyalogun olmadığı anlarda, karakterlerin güzergahları üzerinde bulunan yerlere, harita görseli aracılığıyla geçiş yapılır. Harita ile yürünen mesafe gösterilir ve izleyiciye, karakterlerin ne kadar yol yüründüğüne dair bilgi verilir. Tom ile Joost bir kavşakta ayrılırlar ve her ikisi de yalnız yürümeye devam eder. Hermann Hesse'nin *Görkemli Dünya* eserinde, doğaya ve bireyin kendi başına atfettiği değer, Tom ve Joost'un yalnız yürümeye devam etme kararlarıyla kendini hatırlatır. Hesse şöyle der: "...bir gezgin ağacın dibine oturmuştu. Ağacın sarı taçyaprakları omzuna düşmekteydi. Yorgundu. Gözlerini kapadı. Sarı ağaçtan bir düş ona geçti." (Hesse, 2018, p. 85). Doğanın insanlığa sunduğu her şey bir armağandır, ancak insanlar armağanları görmezden gelmeyi seçer ve yalnızlığı anlamlandıramazlar. Tom'un yürüyüşün başından beri aldığı kararda yalnız yürüme hedefi vardır. Tom bu yürüyüşte doğaya dönen oğluna mı armağan sunmaktadır, kendi benliğine mi? Bu yürüyüş kendine bir manifesto mudur, oğlunun ona bıraktığı anılara saygı duruşu mudur? Tom, Hesse'nin doğayı betimlediği gibi doğaya içkinliğini anlamlandırma sürecine girmiş midir? sorularının cevaplarına hem hayır hem evet de denilebilir, bazı sorular için muğlaklık da geçerli olabilir. Ancak, önemli olan, Tom'un bu yürüyüş deneyimi içinde yavaş yavaş başlayan değişimin onun benliğine farklılıklar katmaya başladığı gerçeği ve bu gerçeklikle kendisinin de yüzleşme halidir. Bu durum, filmsel zaman

içinde izleyicilerin de tanıklık edeceği olaylar ve durumlarla somutlaştırılmıştır. Aynı ırmakta iki kere yıkanılmayacağını anlayan Tom, değişimin kuralsız olmadığını, belli bir düzen içinde gerçekleştiği bilgisini de doğanın içinde yaşayarak öğrenir. Heraklitos'un belirttiği gibi evrende egemen olan yasadır, düzendir, akıldır. Bu egemen olan egemen kavramlar ışığında, Tom, ateşin küllerinin izinde, kendi ruhunda yanan ateşle hayatı anlama ve derinden algılama sürecine girmiştir. Deneyimlediği bir insanın yaşamında karşılaşılabileceği en büyük acılardan biridir. Bu acıya karşı dik duruşunun altında yatan nedenler de onun rasyonel bir karakter olmasıdır. Bu rasyonellik onun manevi tarafını bu yaşına kadar geliştirmese de yaşadığı acıyla bu yönünün de gelişimine kendi bakış açısıyla izin vermektedir.

Tom, İspanya'nın Bask bölgesinde bir kasabada mola verir ve dinlenmek için girdiği bir taş evde şenlikli, kakkahalı uzun bir masayla karşılaşır. Samimiyetle karşılanan Tom, masadaki diyaloglara katılmaz, ama mutlulukla yemeğini yer ve onlara eşlik eder. Zaman zaman politika ve tarihten bahseden masada gerginlikler yaşansa da herkes aynı masa etrafında hayatı paylaşanlar olarak günü sona erdirirler. Masada kendisiyle aynı yaşlarda olan Sarah adlı bir kadınla tanışan Tom, onunla biraz sohbet eder, ancak sohbet sırasında Sarah'ın Tom'a dair kırıcı, kibirli ve önyargılı söylemleri düşündürücüdür, keza Sarah, Tom'u hiç tanımıyordur. İnsanların dış görünüşleriyle başka insanları kendi kafalarında yarattıkları kodlarla algılamaları ve bu algı doğrultusunda eleştirmeleri gerçekliğiyle karşılaşılır. Sarah'ın Tom'a yaklaşımı insanların kendi yargılarıyla diğer insanlarla nasıl bağlantı kurduğuna dair önemli göstergeler sunar. Bu bağlamda, bireyin sadece kendi benliğini düşünüşü değil, başkalarıyla olan iletişim biçimi ve tanımadığı insanları algılama şeklinin de önemli bir düşünüş sürecini içerdiği anlamlandırılabilir. Thoreau, *Nerede ve Ne İçin Yaşadım* eserinde, ruhun kutsal bir öğretmen tarafından aydınlanana dek yanılığın içerisinde olduğunu, sonrasında ancak kendisinin Brahma olarak kavrayabildiğini belirtirken bir Hindu filozofun düşüncelerini aktarır. Yüzeyde olanın içindekini sindirmenin ve görmenin yetisine sahip olunmadığını, ancak görünenin var olduğunun düşünülüğünü ekler (Thoreau, 2016, p. 37). Thoreau'nun bakış açısı bağlamında, hayata dair algılarımızın bir öğretici tarafından aydınlanana dek yüzeysel olduğu kanısı, insanları tanımaya çalışırken ve insanlar hakkında kararlar verirken ne kadar yanıltıcı olabileceği gerçeğini hatırlatır. Sokrates'in ölürken dahi bildiği şeyleri bilmediğini söylemesi, hayatın içinde kesin olmayan ve olmaması gereken birçok şeyin varlığını ortaya koyar, bu durum da diyalektiğin aslında bir yaşam biçimi olarak deneyimlenebileceği ihtimalini ortaya koyar. O halde bu bağlamda yine bir soru belirir, Tom'un insanlarla iletişime girdiği anlar, onun değişiminde etkide bulunacak mıdır, hayatındaki sorgulamaların cevaplarını karşılaştığı insanların deneyimleri temelinde cevaplandırabilecek midir?

Tom, Bask'taki kasabadan ayrılır ve tek başına tekrar yürümeye başlar. Altından nehir geçen bir köprüde dinlenmek istediği anda dengesini kaybeder ve çantasını düşürür. Bu sekans, filmin ivme kazandığı ve izleyicinin en çok film anlatısı içinde heyecan duygusu hissettiği sahnelerden biridir. Filmin anlatım stili bu bağlamda klasik anlatı sinemasında izleyicinin filmle arasındaki bağı kuvvetlendirmek amacıyla sunduğu heyecan hissini sunmaktadır, diyebiliriz. Çantasını nehirden alabilmek için nehre atlayan Tom'u öznel kamera ile izleyen izleyici, Tom'a herhangi bir şey olmasından da korkabilir konuma gelir. Hareketli kamerayla Tom'un nehir içindeki debelenmesini, çantanın peşinden gitmesini heyecanla izleyen izleyici, Tom'un çantayı alıp, kıyıya çıkmasıyla katharsis duygusuna ulaşır. Filmin bu sekansına kadar izleyici, Tom'un tek başına yürüyüşü, yürüyüş esnasında karşılaştığı doğayı ve insanları görmüştür. Karşısına çıkan engeli aşan kahramana karşı, izleyici, özdeşleşme duygusunu hisseder. Bu çözülme sonrası Tom'un atlattığı tehlike, onun başka engeller ortaya çıktığında onları da halledebileceğinin güvencesini verir. Böylece, izleyici düz giden anlatım çizgisinde yaşadığı heyecanla bir kırılma yaşar ve tekrar filme yaklaşır. Nehrin kenarında kıyafetlerinin

kurumasını bekleyen Tom, doğanın içinde uyur ve ertesi gün yoluna devam eder. Bu noktada şu soru sorulabilir: “Tom artık doğaya içkin midir?”. Tom adeta birkaç defa hac yolculuğu yapmış bir hacı gibi etrafını yabancılamadan güne uyanır. Doğanın içinde doğa teslim olmuş ve onun aslında insanlığa üstün olduğu duygusunu da hissetmiştir. Doğa hem insanın parçası hem de insan karşısında ona üstün olandır. Thoreau açısından, yabanın insana boyun eğmemesi, yabanın insanı dinç tutan özelliğidir. Doğa saf güzelliği içinde vahşiliği barındıran olarak insana boyun eğdiren ve Tom da doğa karşısında çaresiz kaldığı anda, onun içinde devinerek yaşama tekrar tutunmaya çalışmıştır. Mesele, Tom’un sadece bir çantayı kurtarması meselesi değildir, Tom’un hayata dair belirlediği keskin çizgiler dışında yaşamın içinde varolan ve onun müdahale edemediği daha net çizgilerin ve gerçekliklerin varoluşudur. Bu yaban hayat içinde, dik durmaya çalışan insanlık, hayatı yaşama becerisini kazanmaya çalışır.

Hesse’nin *Ağaçlar* eserinde:

“Esasında hem bizde hem de doğada aynı bölünmez tanrısal varlık faaliyet gösterir, öyle ki dış dünya yıkılsaydı bile içimizden biri onu yeniden kurmaya muktedir olurdu, zira dağ ve nehir, ağaç ve yaprak, kök ve çiçek, doğadaki tüm varlıklar içimizde önceden şekillenmiştir, zira özü sonsuzluk olan, özünü bilmesek de çoğu zaman kendini bize sevme gücü ve yaratma gücü olarak hissettiren ruhtur onların kaynağı. (...)” der (Hesse, 2019, p. 77).

Tom’un doğa içkinliğine ve kendi benliğini anlama çabasına dair Hesse’nin cümleleriyle de cevap verilebilir. Doğanın saf vahşiliği içinde deneyimlediği anlar, onun görkemini Tom’a anımsatır ve Tom’un bu gerçeklikle bire bir yüzleştiği zamanlar sunar. Onu yoran, düşündürülen, değiştirmeye başlayan doğa, Tom’un 60’lı yaşlarına kadar yaşadığı her şeye başka bir açıdan bakmasının kapısını aralar. O halde Tom’un hayata bakışı ve ezbere bildiği kalıpları değiştirmeye başlamış mıdır? Bu bağlamda, Parmenides’in düşünceleri ışığı altında Tom’un değişim yolunda olduğu süreç anlamlandırılabilir. Parmenides’e göre Bir Varlık-
-Esti gar einai- dışındaki her şey yanılmadır. Bir, Bir olan, kendi içinde kapalı, doğmamış, yok olmayacak, değişmez, bölünmez, yoğunlaşmaz, seyrekleşmezdir. Bunun karşıtı olan her görüş ise, var olmayanı var diye göstermek zorunda kalır, ancak olamaz. Bilginin amacı ve ödevi varolanı düşünmektir. Deney bırakılıp, salt düşünmeyle varlık üzerine düşünmek ve varolanın nitelikleri türetilmeye çalışılmıştır (Gökberk, 1993, p. 28- 29). Tom varolanları da varolmayanları da düşünerek benliğine ve hayata yaklaşıma çalıştığı için değişim yolunda olduğu savı ileri sürülebilir. Bir olan da Tom açısından düşünme sürecinde kendi kafasında tartıştıklarındandır. Thoreau’nun dediği gibi, “kendi yolu”nu keşfetme sürecinde Tom düşündükleriyle, gördükleriyle, deneyimledikleriyle bir başkasından aldığı referanslarla değil, kendi benliğinin götürdüğü doğrultuda değişimi geçiren ve ona doğru yol alan bir karakter olarak sunulmaktadır. Sorularla bitirilen paragrafın cevapları olay örgüsünün ilerlemesi ve Tom’un doğayla yüzleştiği anlar bağlamında anlamlı hale gelir. Çünkü, Tom, doğanın vahşiliğine tanık olmakla birlikte, onu algılamaya çalışmakta, mesafeli durduğu insanların da bu anlardaki önemini keşfedebilmektedir.

Navarra’da mola vermek isteyen Tom, yine Joost ile karşılaşır. Bu kez, Sarah da onlarla karşılaşır ve o da yürüyüşe katılır. “Rüzgârın yıldızlarla karşılaştığı yol” olarak bir yazar tarafından ifade edilen yolda durduklarında Tom yine oğlunun küllerinden kalan tozdan bir parça o noktaya bırakır. Tom’un oğlundan bıraktığı her toz parçası, oğlunun o yerlerde varlığını sürdürmesinin ve ruhunun orada kalmasının devamlılığını sağlar. Ateşin yaktığı küllere dönüşen Daniel, izleyiciye Heraklitos’un ateşe atfettiği önemi hatırlatır. Ateş, Heraklitos için, bütün varolanların en gerçek temelini, bütün karşıtların birliğinin ve içinde bütün karşıtların eridiği bir birliktir. Daniel’in küllerinin bırakıldığı her nokta, onun varoluşunun devamını sağlamaktadır. Çünkü Daniel artık, Heraklitos’un belirttiği gibi varolanlarının en gerçek temelinden ortaya çıkmış toz parçalarıdır. Gaston Bachelard da ateşe önem atfeder. Ateşin

temaşasının insanları felsefi düşüncenin kökenlerine geri getirerek kanıtlayabildiğini ifade eder ve evrenin kurucu bir unsuru olarak ele alınıyorsa, düşünce ve hayal için seçme bir unsur olduğunu vurgular (Bachelard, 1995, p. 23). Thoreau, hayatın öğretmesi gereken şeyi öğrenip öğrenemeyeceğini görmek için, ölüme yaklaştığında yaşamamış olduğunu görmemek için ormana kaçtığını belirtir (Thoreau, 2020, p. 89). Yaşamak, Thoreau için ormanda varolmaktır ve oraya içkin halde bu hayattan gitmektir. Daniel da doğanın en önemli elementlerinden birinin dönüştüğü bir toz yığını olarak hem dini, hem de felsefi yolculuğuna doğanın içinde böylece devam eder.

Bu noktadan sonra, yolun bir kısmında kalabalık bir yürüyüşçü ekibi ile karşılaşan Tom, Sarah ve Joost bir süre de bu ekiple yürürler. Tom, bu esnada oldukça yaşlı bir pederle tanışır. Peder, kanser olduğunu ve ölümünün yakın olduğundan bahseder. Tüm bunları söylerken umutsuz, mutsuz ve hüzünlü olmayan Peder'in duruşu dikkat çekicidir. Oldukça zor olduğu bilinen bu güzergahı yürümek için çok yaşlı olan pederin inancı ve söylemleri önemlidir. İzleyiciyi bu kez ölüme yakın olduğu bir insanla yüzleştiren film, ölümün aslında insan hayatındaki sıradan bir durum olduğunu göstermeye çalışır. Yaşama dair fani duyguların ve öğelerin hazzından yaşam sonrasında göremeyen, görmek istemeyen bireyler için pederin yaşamla arasındaki bağlantılılık ve ilişki biçimi izleyicinin zihninde pencereler aralar. Tekrar insanın doğaya içkinliği anımsanır. Thoreau, doğanın sadece insanın üzerine basması, altına gömülmesi için varolmadığını söyler. Doğa, maddenin özü ve insanlığın yazgısının evi olarak nitelendirilir (Thoreau, 2017, p. 54). Keza, Thoreau'ya ait bu düşünce, doğayı çeşitli elementlerle açıklamaya çalışan doğa felsefecilerinde de kendini gösterir. Peder, Thoreau'nun söylemlerini hatırlatır şekilde, doğduğu andan itibaren varoluşunun gerçekleştiği doğaya, yani geldiği yere, tekrar dönmeye yakın olduğu zamanda bundan korkulmaması gerektiğine, hatta insanın kendi özüne dönüşünün değerliliğine dikkat çekmiş olur. Doğum, yaşam ve ölüm, kendi döngüsü içinde, farklı biçimleriyle ve milyarlarca değişik deneyimlerle kendini tekrar eden bir diyalektir. Yaşadığımız hayatın diyalektiği, film anlatısında varolan ölüm olgusuyla ve ölüme yakın bir karakter aracılığıyla sorgulanabilir. Bu bağlamda, her izleyici için yaşamın diyalektiğine dair sorulan sorular ve belki de cevabı olmayan sorgulamalar sonsuz olan bu döngüde daha da sonsuz bir nitelik kazanmaktadır.

Ekipten yavaş yavaş kopan üçlü, bir ovada, çılginca kendi kendine bağırarak bir başka karakterle karşılaşır. Yazar tutulması yaşadığını söyleyen İrlandalı yazar Jack, bir şeyler yazabilmek için yürüyüşe çıktığından bahseder. Camino ile ilgili yazmak istediğini söyler ve hacıların neden yürüdüğüne dair notlar aldığını belirtir. Bu esnada akla, yürüyüşe dair yazan yazarlar, düşünürler ve hac yolculuğunun amacı gelir. Yürüyen hangi amaçla yürürse yürüsün Le Breton'a göre zamana hakimdir (Le Breton, 2019, p. 23). Dünyanın içine girme yöntemi olarak yürümenin önemine değinen Le Breton, katedilen doğanın içine girmenin de bir yoldur. Yürüyüşçü, gündelik yaşamı tanır, algılama tarzlarına kapalı evrenle ilişki kurar, dünyaya bakışını genişletir ve bedenini yeni koşulların içine sokar (Le Breton, 2019, p. 30). Karakterler her şeyleriyle kendilerine dair olan bu yolculukta sürekli bir keşifin izindedirler. Her karakter kendi ateşi içinde yanarken ruhani yolculuğunu kapı aralamaktadır. Logosun farkında olan karakterler, yolculuğa çıkma amaçları bağlamında derin anlamlarla bunu açıklamaları da kendi yolculuklarında derin bir düşünüş süreci içine girmişlerdir.

Sarah, sigarayı bırakmak ve geçmişini untabilmek için, Joost ise şişman göbeğini eriterek kardeşinin düğününe iyi bir takım elbiseyle katılabilmek için yola çıktıklarını Tom'a anlatırlar. Zihinlerini, bedenlerini, ruhlarını toparlayabilmek, kendilerini anlayabilmek, düşünebilmek, sorgulamak için yürüyüşün ne denli önemli olduğu böylece daha da anlaşılır kılınır. Herkesin yürüyüş amacı kendine göre önemli ve değerlidir. Çünkü, herkesin hayatı kendine göre değer taşımaktadır. Jack'in "Camino'yu kimse kazara yürümez" cümlesi

bu bağlamda önem taşır. İnsanın amaçlarını, inançlarını ve hayatın insanlara sunduklarını tekrar düşünebilme olanağının yürüyüşle anlam kazanacağına söylemi somut şekilde Jack aracılığıyla vurgulanır. Amaçları için araçları haline gelen yürüyüş, her karakterin kendi devrimi için bir aşamadır. Kamusal alanlar, özel alanlar her yer onlar için geçici alanlardır, fakat hayatlarında kalıcı değişim yaratacak birçok şeyin de izini barındırır. Karakterler, içine girdikleri heterotopyalarda kendi yok yerlerini yaratırlar. Bir anda varolan, ama sonra ulaşılamayan yerler, karakterlerin zihinlerinde kendilerine dair sorguladığı sorularla birlikte sonsuz bir sürece girerler. Aynı zamanda, film izleme deneyimi içinde izleyicinin zihninde yer alan kodlar, uyuşmaların onlara sunduğu öğelerle birleşerek anlatı mekânları hakkında yorumlama ve sorgulama süreçlerini de üretmektedir (Özdemir, 2018, p. 72).

Üçlü mola vermek için durdukları bir kasabada kalacakları yer bulurlar, ancak evin sahibinin akıl hastası olduğunu anladıkları anda evden giderek doğada kamp yapmaya karar verirler. Olay örgüsü içinde küçük yan öyküyle desteklenerek sorgulamalara ve düşünmelere ara verdiren bu yan olay, izleyicinin de zihnindeki yürüyüşe ara vermesini sağlar. Klasik anlatı sineması, izleyicisinin yoğun düşünüş süreçleri geçirmesini istemez, amaç, izleyiciye katharsis yaşatmak ve yan olaylarla olay örgüsünü destekleyerek anlatımın devam hissini güçlendirerek çözülmeye doğru yol almaktır.

Sarah ile Tom arasında karşılaştıkları andan itibaren yaşadıkları gerginlik, mola verdikleri başka bir kasabada patlak verir. Tom, neden yürüdüğünü Sarah'a hiçbir zaman söylememiştir. Bunun üzerine Sarah, Tom'un çantadan zaman zaman gizlice çıkardığı kutusuyla ne yaptığını öğrenmek ister ve cevap alamaz, aralarında yaşanan çatışma, Sarah'ın Tom'a şiddet kullanmasıyla vuku bulur. Bu olay, film anlatısının ivme kazandığı ikinci durumdur. Karakterler arası çatışmanın doruğa ulaştığı bu nokta, iletişimsizlikten iletişime geçme zorunluluğunun önemi vurgular. Çatışmanın çözülmesinin gerekliliği olay örgüsünün devamlılığını pekiştirmektedir. Jack ve Joost yemek almak için gittikleri anda gerçekleşen bu olay nedeniyle Tom ve Sarah arasında yaşananları bilmez. Keza, Tom da yine konuşmadan yürüyüşüne devam eder. Sarah, yaptığı hareketin yanlısına vararak Tom'dan özür diler ve hayatına dair en önemli acıyı onunla paylaşır. Sarah da Tom gibi mesafeli, güçlü ve dirayetli bir karakter olduğu söylemlerinden ve duruşundan anlaşılabilir bir karakterdir. Aralarında geçen diyalog, insanların birbirini ve birbirine dair acılarını anlayabilmesi açısından oldukça önem taşır. Üçlünün mola verdiği diğer bir mola yerinde Tom, yüksek sesle arkadaşlarıyla tartışması üzerine karakola götürülür. Tüm tartışma boyunca Jack'i eleştiren Tom, onun sayesinde kefaretle karakoldan kurtulur. Tom'un bu yürüyüş boyunca öğrendiği çok şey olduğunu görürüz. Başka insanları anlamaya çalışma, özür dileyebilme, empati kurabilme, insanların hayallerinin gerçekleşmesini anlamlandırabilme gibi birçok önemli olgu ve durum Tom için yürüyüş sürecinde daha anlaşılır hale gelmiştir. Tom'un yürüyüş boyunca hem kendini hem hayatı anlamlandırabilme sürecine dair Oruç Aruoba'nın *Yürüme* (1992) adlı eserindeki bir bölüm akla gelir.

Kişi, kendini başkalarında arayan insandır-
ama, kendini her bulduğu(nu sandığı)nda, hep,
kendini kendine geri dönmüş bulur.
Ama, bu kendini-buluş gibi,
o kendini-kendine-dönmüş-buluş da,
birer sanıdır aslında: -

Kişi, kendini, kendine her geri dönmüş bulduğu(nu sandığı)nda, çoktan, kendini yitirmiştir bile... (Aruoba, 2020, p. 165)

Tom'un kendini arayışında ve sorgulayışındaki bu yolculuk, onun kendine dair eleştirebildiği özelliklerini ona gösterir. Başkalarında yargıladığı birçok şeyin kendine ait yorumlara dayandığını görür. Tom, yine de kendini anlayabilme yolculuğu devam eder ve 60'lı yaşların ortalarına dahi gelse yolculuğunun bitmeyeceğini bilir. Bu yürüyüş ona çok şey kazandırdığı gibi, kesin çizgilerle belirlediği hayatını başka şekillerde değiştirebilme imkanını sunmuştur. Ateşin ruhunu takip ederek yürüdüğü yolda Tom, ateş gibi değişme ve oluş içinde olandır. Kendine dair karşıtlıkları, duyguları, karmaşasıyla ve içinde varolan ateşle değişen ve dönüşendir.

Saint James Kilisesi hac yolculuğunun en önemli, kutsal duraklarından biri olarak karakterlerimizin yolculuğunun sonuna yaklaştıklarının da habercisidir. Kilisenin bulunduğu kasabada çantası çalınan Tom, yine bir kriz yaşar. Çocuğu yakalama sahnesinde tekrar hareketli kamerayla karakterleri takip eder izleyici ve film anlatısı yine ivme kazanır. Kahramanın arkadaşları bu çatışmayı da çözmek için Tom'un yanında olurlar. Çantayı çalan çocuğun babası, çocuğunun yaptığı hatayı telafi etmek ister ve onları akşam eğlencesine davet eder. Çingene olduklarını söyleyen baba karakteri, çingenelerin yanlış bilindiğinden ve bu bilginin böyle süregitmesinden yakını. Tom ve arkadaşları çingenelerle onlar için düzenlenen gecede eğlenirler ve kaynaşırlar. Belli topluluklara ve gruplara olan önyargıların kırılması gerçeği bu bağlamda hatırlatılır. Bu kasabadan da başka öğretilerle ayrılan grup, yürüyüşlerinin sonuna yaklaşmıştır. Tom, bu yürüyüşün son molasının taçlandırılmasını konforlu bir otelde gerçekleşmesi için arkadaşlarının da otel ödemesini yapar ve arkadaşlığa, sevgiye, birlikteliğe dair önemli referanslar verilir. Yürüyüşlerinin son durağına geldiklerinde herkes sakladığı taşını son güzergâh noktasının dibine atar ve söylemlerini yüksek sesle iletirler. Sarah ve Tom yüksek sesle konuşurlar, Jack ve Joost ise sessizlikle bitirirler yürüyüşlerini.

Sonuç

Yürümek bir devrimdir,
Yürümek bakmanın başka halidir,
Yürümek, varolanın içinden geçmek,
Bir evrimleşme halidir,
Yürümek, sonsuza uzanan yolda kendinle karşılaşmak,
Bazen kendine sövmek,
Ve bazen kendinden vazgeçebilmektir,
Yürümek, adına şiirler adanmış doğaya bir saygı,
Bir duruş halidir,
Yürümek, zihinsel labirentlerin çıkış yollarını aramaktır,
Yürümek öncüdür. (Özdemir, 2021)

Thoreau, hayatı anlamak için, tek başına Walden Gölü kıyısında bir evde yaşamıştı uzun yıllar. Yürürken düşünüyor, düşünürken tartışıyor ve bazen de hiçbir şey yapmadan sadece doğayı duyumsamaya çalışıyordu. Thoreau'nun eserlerinde, yürümeye ve doğaya dair okuduğumuz her düşünce, insanın temelde sahip olduğu zenginlikleri ve değerleri göstermekte, ancak varolduğunu bildiklerimize sahip çıkmadığımızı hatırlatmaktadır. Bu çalışmada, Tom'un yürürken düşündüklerine ve yaşadıklarına dair sokratik diyalektik yöntemle içsel dünyasında ve dışsal dünyasında yaşadıkları sorgulanmıştır. Tom'un çıktığı

yolculuğun aslında içsel dünyasına yaptığı uzun ve meşakkatli bir yolculuk olduğu filmin başlangıcında verilmiştir. Film kapanışına dek, izleyici bu yolculukta Tom'a eşlik etmiş, onun kendisiyle ve hayatla olan tartışmalarına katılmış ve bazen izleyici de kendi tartışmalarını filmsel zamanın dışına taşımıştır. Klasik anlatı sineması uyuşumlarını kullanan *The Way* filmi, düşündürdüğü sorularla, içeriksel bağlamda düşünsel anlamda yoğun bir film yapabilmeyin olanaklılığını sunmaktadır.

Tom oğlu Daniel'i kaybettikten sonra yaşadığı kırılmayla hayata karşı mesafesini değiştirmiştir. Daniel'in tamamlayamadığı hac yolunda Tom, onun ateşten kalan ruhunu doğada bırakarak saygı ve minnetle yolu tamamlar. Heraklitos, ruhun ortaklaşa olanın ardından giderse logostan pay alacağını, ayrılırsa logossuz kalacağını belirtmektedir (Gökberk, 2020, p. 108). Tom da Daniel'in kendisine bıraktığı ruhun ardından ve hac yoluna çıkan hacıların ortaklaşa paylaştığı ruhla birlikte logosa ulaşabilmiştir. Ruhani bir yolda çıkmanın hissi, yürüyüşün insana sunduğu sorgulama ve anlamlandırma süreçleri, doğanın insana ait bir parça oluşu, bu bütünlük içinde insanın kendi benliğini sorgulaması, hayatı anlamlandırması, insanları anlama çabası ve daha birçok olgu ve bağlam film anlatısının izleyiciye sunduklarıdır. Film karakterleriyle birlikte yürüyen izleyici için, filmsel zaman dışında akan zamanda da filmin sorguladığı konulardan farklı sorular ortaya çıkar ve birçok tartışma üretilebilir. İzleyici de sokratik yöntemle zihinsel gezintiye çıkarken kendi hayat deneyimi temelinde sorular sorarak filmi alımlamaktadır. Klasik anlatı sinemasının düz ilerleyen senaryo çizgisini temel alan film, izleyiciye bazı şeyleri önceden tahmin ettirebilme hissi yaratsa da sorgulattığı konularla yoğun düşünme süreçleri geçirilmesine de izin verir.

Ölümün anlık oluşu ve yaşamın tutkulu hazzından bir anda kopabilme olasılığının trajik etkisi Tom'un 60'lı yaşlarda karşı karşıya geldiği bir gerçeklik olmuştur. Ölüm, insanların diğer psikolojik duygularla birlikte deneyimlenen, fakat belki de en trajik ve hüzünlü deneyimlediği bir olgudur. Bu olgunun trajedik yanı ağır ve zor olduğu için gündelik yaşam pratiği içinde insanlar bunun gerçekliğinden kaçınırlar. Tom'un, bu gerçeklikle karşılaştıktan hemen sonra aldığı radikal karar, onun hayatla yüzleştigi en gerçek anını yansıtmaktadır. Onun yolculuğu sırasında film anlatısı tarafından verilmeyen, ancak yürürken izleyicinin Tom'un bakış açısıyla seslendirdiği monologları non-diegetictir. Çünkü, Tom'un yürürken düşündüklerine ve sorguladıklarına, pişmanlıklarına zaman zaman erişmek mümkün değildir. Tom yerine izleyici o anlarda diyalektik çözümlemelere girer ve ölümün gerçekliğiyle yüzleşir. Hayata dair bu en acı gerçek, yaşamın bize sunduklarını tekrar düşünme imkânı tanır. Kendimizle, çevremizle ilişkimiz nasıldır, hayatla olan ilişkimizin amacı nedir, bu koşuşturmalı hayat içinde ne yapıyoruz, koşuşturken hayatı alımlayabiliyor muyuz, yaşamın detayları nerede gizli, o gizler aslında bu fani dünyanın en önemli gösterenleri mi ve daha fazla soru film anlatısıyla birlikte açığa çıkar. Tüm bu soruların cevapları sonsuz şekilde birbiriyle bağlantılı başka sorular ortaya çıkararak devam eder ve bu yaşamın içindeki sonsuz diyalektik gerçekliğini hatırlatır. Bu nedenle, çalışmada sorular sorarak kendi içinde başka soruları ve tezleri ortaya çıkaran diyalektik yöntem seçilmiştir. Thoreau, iyi düşünebilmek için, hayatı iyi anlayabilmek için bu nedenle ormanda yaşamıştır. O da kendi diyalektiği üretirken doğada olmayı seçenlerdendir. Hayatın detaylarını anlamaya çalışırken uzun düşünme süreçleri geçirmek ve hayata gelme şansı içinde önem verilmeyen, geçirilen tüm anları algılayabilmek için birey, yalnız kalabilmeli ve yalnız düşünebilmelidir. Yürümek, bu bağlamda çok önemli ve değerli bir edimdir. Yürürken berraklaşan zihin, daha önce beyninde açmadığı kapıların arasını aralar ve başka bir evrene giriş yolu elde eder. Bu yol bireyin bilmediği bir yol olsa da zihinde varolan labirentlerle, hayatın sunduğu diğer zorlu labirentlerde nasıl gezinmesi gerektiğini anlatmaktadır. Yaşam, zordur, engeller çıkarır insanın karşısına ve mücadele ister. Bu mücadele, bireyin hayatta nasıl varolması gerektiğini planlamasından geçer. Bu

plan ancak bireyin kendini ve hayatı tanıması, aynı zamanda algılamasıyla gerçekleşebilir. Zihnin içindeki labirentlerden ulaştığımız çıkış yolları, hayattaki mücadele diyalektiğimizi belirler. Bu nedenle yürümek, düşünmek, yalnız kalmak ve anlamaya çalışmak önemlidir. Bu yüzden yürümek bir devrimdir ve en önemli devrimler bir adımla başlar. Tom, bilmediği bir yola adım atarken hayatla yüzleşmiş ve yaşamın detaylarını, gerçekliğini yürürken anlama olanağına kavuşmuştur. Heraklitos, çokluk için en güzel kosmos (dünya düzeni) rastgele dökülürmüş şeylerin kurduğu bir yığın gibidir” (Gökberk, 2020, p. 110). Tom, ateşin ruhuyla (Daniel), onun arkasından giderek dünyayı algılama kapılarını aralamıştır. Tom’un yürürken kendisiyle gerçekleştirdiği sorgulamalar ve izleyicinin zihninde gerçekleşen tüm sorgulamalar, çalışmanın odağına aldığı yöntemin en temel söylemine okuyucuyu götürerek çalışmanın kendi içindeki diyalektini gerçekleştirir: “Bildiğimiz, hiçbir şey bilmediğimiz” dir.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Aristoteles (2019). *Parva Naturalia (Doğa Üzerine Kısa Yazılar)*. F. Akderin. (Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Arslan, A. (2006). *İlkçağ Felsefe Tarihi 1: Sokrates Öncesi Yunan Felsefesi*. İstanbul: Bilgi Yayınları.
- Aruoba, O. (2020). *Yürüme*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bachelard, G. (1995). *Ateşin Psikanalizi*. A. Yiğit. (Çev.). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Cohen, M. (2019). *Felsefi Masallar*. S. Aktuyun, M. Yalçinkaya. (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Edgar A., Sedgwick P. (2007). *Kültürel Kuramda Anahtar Kavramlar*. M. Kardeşhan. (Çev.). İstanbul: Açılım Kitap.
- Gökberk, M. (1993). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gökberk, M. (2020). *Felsefenin Evrimi*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.
- Gros, F. (2017). *Yürümenin Felsefesi*. A. Ulutaşlı. (Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Heraklitos (2020). *Fragmanlar*. C. Çevik. (Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Hesse, H. (2019). *Ağaçlar*. Z. A. Yılmaz. (Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Hesse, H. (2018). *Görkemli Dünya*. E. Akyel. (Çev.). İstanbul: Sel Yayınları.
- Hilav, S. (2020). *Diyalektik Düşüncenin Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Le Breton, D. (2019). *Yürümeye Övgü*. İ. Yerguz. (Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Özdemir, B. G. (2018). Beş Vakit’in Sonsuz Zamanlarının Heterotopyalarında Gezinen Çocuklar, *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, 28, 63- 89.
- Özdemir, B. G. (2021). Yürümek Bir Devrimdir: Henry David Thoreau’nun Yürümeye Dair Felsefesi ile Heraklitos’un Ateşe Atfettikleri Bağlamında The Way Filmi Makale çalışması için yazılmış şiir.
- Peters, E. F. (2004). *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü*. H. Hünler. (Çev.). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

- Solnit, R. (2016). *Yol Aşkı ve Yürümenin Tarihi*. E. Kıvılcım. (Çev.). İstanbul: Encore Yayınları.
- Thoreau, H. D. (2017). *Modern Dünya İçin Transandantal Doğa*. A. Jacobs. (Der.). E. T. Saka (Çev.). İstanbul: Ganj Yayınları.
- Thoreau, H. D. (2016). *Nerede ve Ne İçin Yaşadım*. C. Selman. (Çev.). İstanbul: Kafe Kültür Yayınları.
- Thoreau, H. D. (2019). *Yürümek*. C. Kaya. (Çev.). İstanbul: Zeplin Yayınları.
- Thoreau, H. D. (2020). *Walden Ormanında Yaşam*. F. Kıyak. (Çev.). İstanbul: Dorlion Yayınları.
- Zeller, E. (2008). *Grekl Felsefesi Tarihi*. A. Aydoğan. (Çev.). İstanbul: Say Yayınları.

Film

- Alexanian, D., Estevez, E. (Yapımcı), Estevez, E. (Yönetmen). (2010). *The Way* [Film]. İspanya, Amerika: Elixir, Filmax.

-Research Article-

Looking at Cinema through the Perspective of Kant's Ethics

Dimitra Dimou*

Abstract

It is rather true that during this postmodern pandemic time, philosophy tends to be considered as counterproductive and is unfortunately not suggested to enter into a tangible link with reality. This is why the search for alternative propagation of philosophical principles is a modern proposal; during this time of total crisis of any moral system, it is imperative that the average citizen as a philosophical agent becomes acquainted with the kantian moral principles. The importance of this case is underlined by the imperative view of philosophy in the overall context of the social sciences, in order to successfully integrate the traditional into the current post-modern philosophical perspective.

On the other hand, the possibility of enrolling ethical philosophy in art is explored as a means of its dissemination and evolution. In particular, when the kind of art is the cinema and the terms of ethics are described through traditional philosophical references, it is not certain whether the classical philosophical conception of ethics can be reconciled with the advanced form of art, that is, whether philosophy can be written in the field of art in the form of a means of "here and now" direct mass communication. And when the framework of moral philosophy is selectively limited to kantian moral philosophy, the required reduction reaches the limit of transcendence: is modern art in the form of cinema able to serve the principles of philosophy of one of the greatest -in objective terms- thinkers of all times, Immanuel Kant? Using a variety of cinematic examples, in order to ensure the objectivity and timelessness of the possible philosophical effect, a practical description of the categorical imperative will be delivered, bringing the viewer in contact with the Kantian theoretical point of view.

Keywords: ethics, duty, autonomy, Immanuel Kant, art, cinema.

*Dr., National and Kapodistrian University of Athens, Cine-Philosophy, Greece.

E-mail: ddimou@uoa.gr

ORCID : 0000-0003-2498-5425

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1055829

Dimou, D. (2022) Looking at Cinema through the Perspective of Kant's Ethics. Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı (4) 2022.

Received:10.01.2022

Accepted: 20.08.2022

-Araştırma Makalesi-

Kant Etik Perspektifinden Sinemaya Bakmak

Dimitra Dimou*

Özet

Bu postmodern pandemi döneminde, felsefenin verimsiz olarak görülme eğiliminde olduğu ve ne yazık ki gerçeklikle somut bir bağa girmesi önerilmediği doğrudur. Bu nedenle felsefi ilkelerin alternatif yayılımı arayışı modern bir öneridir; Herhangi bir ahlaki sistemin topyekün kriz döneminde, felsefi bir fail olarak ortalama vatandaşın kantçı ahlaki ilkelerle tanışması zorunludur.

Bu vakanın önemi, geleneksel olanı mevcut post-modern felsefi perspektife başarılı bir şekilde entegre etmek için, sosyal bilimlerin genel bağlamındaki zorunlu felsefe görüşü tarafından vurgulanmaktadır.

Öte yandan, sanatta etik felsefenin yer alma olasılığı, onun yayılması ve evrimi için bir araç olarak araştırılır. Özellikle sanatın türü sinema olduğunda ve etik terimleri geleneksel felsefi referanslarla tanımlandığında, klasik felsefi etik anlayışının ileri sanat biçimiyle uzlaştırılıp uzlaştırılmayacağı, yani felsefenin bunu gerçekleştirip gerçekleştiremeyeceği kesin değildir. sanat alanında "şimdi ve burada" doğrudan kitle iletişim aracı şeklinde yazılmalıdır. Ve ahlak felsefesinin çerçevesi seçici olarak Kantçı ahlak felsefesiyle sınırlandırıldığında, gereken indirgeme aşkınlık sınırına ulaşır: sinema biçimindeki modern sanat, en büyük -nesnel anlamda- düşünürlerden birinin felsefe ilkelerine hizmet edebilir mi? tüm zamanların, Immanuel Kant?

Çeşitli sinema örnekleri kullanılarak, olası felsefi etkinin nesnelliğini ve zamansızlığını sağlamak için, izleyiciyi Kantçı teorik bakış açısıyla temasa geçirerek, kategorik buyruğun pratik bir açıklaması sunulacaktır.

Anahtar Kelimeler: etik, görev, özerklik, Immanuel Kant, sanat, sinema.

*Dr., National and Kapodistrian University of Athens, Sinema Felsefesi, Yunanistan.

E-mail: ddimou@uoa.gr

ORCID : 0000-0003-2498-5425

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1055829

Dimou, D. (2022) Looking at Cinema through the Perspective of Kant's Ethics. Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı (4) 2022.

Geliş Tarihi: 10.01.2022

Kabul Tarihi: 20.08.2022

Introduction

The problem of recognizing and managing philosophical thought in the age of postmodernism lies in its multifaceted nature and, sometimes, in the multiplicity of concepts that make it up. The deconstruction of authentic concepts and the rejection of the enlightening modern demands for the autonomy of the scientific fields have redrafted the modern postmodern project into a demand in favor of liquidity, multiplicity and diversity - the diffusion of one field into another within the wider sphere of cultural production, makes the boundaries of traditional concepts illegible, often devaluing the philosophical marathon through the centuries to separate and clarify specific concepts (Mouriki, 2005, p. 11). The modern misunderstanding of philosophy and its identification with a vast field of theoretical references that lacks a tangible framework of applications, is probably also based on the "morals" of the post-modern era, which does not train the agent to use the in-depth study and consideration of a specific issue, but usually fragment the cognitive objects in terms of economics. After all, the "postmodern state", as defined by David Harvey (Harvey, 2009) or, years earlier, by the concept rapporteur Jean Francois Lyotard (Lyotard, 2008), brings a kind of fragmented knowledge, impossible to reconstruct into a whole. This fact, although it allows the agents to acquire specialized knowledge in different fields, although it allows us to understand the unique representation of each separate doctrine, prevents us from asking any question on a universal and unified understanding of reality. Traditional philosophical terminology, the concepts of morality or aesthetics, of good or beautiful, are in danger of being exiled as abstractions of "rusty" metaphysics.

The real stake and the modern draft of this research study is the probable proof that Philosophy in general and the classical Kantian view in particular, are not necessarily far removed from our modern age and can be included in the most advanced - in terms of material requirements - form of art. At a time when the in-depth study of Philosophy tends to be characterized as counterproductive and is unfortunately not suggested to enter into a tangible link with reality, the search for alternative propagation of philosophical principles is a modern proposal; during this time of total crisis of any moral system, it is imperative that the average citizen as a philosophical agent becomes acquainted with the Kantian moral principles. The importance of research is underlined by the imperative view of Philosophy in the overall context of the social sciences, in order to successfully integrate the traditional into the current post-modern philosophical perspective. On the other hand, the possibility of enrolling ethical philosophy in art is explored as a means of its dissemination and evolution. In particular, when the kind of art is the cinema and the terms of ethics are described through traditional philosophical references, it is not certain whether the classical philosophical conception of ethics can be reconciled with the advanced form of art, that is, whether philosophy can be written in the field of art in the form of a means of "here and now" direct mass communication (Sinnerbrink, 2016, p. 3-10). And when the framework of moral philosophy is selectively limited to Kantian moral philosophy, the required reduction reaches the limit of transcendence: is modern art able to serve the principles of philosophy of one of the greatest -in objective terms- thinkers of all times , Immanuel Kant?

The stakes are not really so limited: this question is really about the possibility of modern aesthetics and art to host and spread principles of philosophy with which the average citizen - spectator is not familiar. Over the centuries, there have been specific philosophical movements that have raised the question of whether and to what extent art is the place or the instrument of truth, defining the boundaries between intellect and aesthetics. The question in the current era of the development of the cultural industry is, on the one hand, how artistic creation can go beyond the narrow confines of the established reality and, on the other hand, how it will be possible to reintegrate the recipient of the work of art into an educational process and restore his contact with the project in order to seek qualitative differences.

As in life, so in art and so in cinema, ethics is an important issue that determines the work of the creator and affects the character and psychosynthesis of the recipients. Especially in modern cinema, the moral dilemmas that plague film heroes essentially reflect the anguish of the creator and society as a whole over the determination of the moral right and debt, and the judgment of the moral acts in general.

Cinema is a relatively new medium of communication, the wide repercussion of which the great philosophers of the past centuries certainly did not have in mind when formulating their philosophical theories about ethics. The beginnings of cinema could be traced back to the birth of the moving image in the first decades of the nineteenth century, but in reality cinema as a mass and organized phantasmagoria can only be placed a century later and more specifically in the first decades of the twentieth century. It is then that cinema becomes a means of representing both ideology or propaganda, as well as everyday life scenes. Movies are then, for the first time, a massive product of art, making thousands of people around the world to line up in huge queues to get a ticket, fall in love with movie characters, mimic scenes and memorize jokes. Unknown to most of the audience references to classic film masterpieces or even commercial film producers, the unknown references to classic philosophical questions therefore raise the question of whether and to what extent this medium can be a field of application of traditional philosophy.

Basic points of Kantian ethics

Immanuel Kant's contribution to the field of ethics has been fundamental and radical, due to his pioneering approach to the issues of ethical behavior: in the context of his ethical philosophy and in parallel with the Critique of Practical Reason, he presents his major philosophical work of the Metaphysics of Morals; the so-called formula of humanity through the formulations of categorical imperatives (Kant, 1984, pp. 51-105) and seals the moral thought of all later philosophers. Kant launches a new approach that proposes Reason and Logic, and forms an ethical rather than a teleological moral philosophy: the moral debt, the duty, is dictated only by Reason and Logic and not by the results or the feelings, even if they are pure or well-intentioned.

Without reasonable or logic judgement, there is no morality. Morality as a product of logic is according to Kant, the main feature of human nature. Man's ability to comprehend the world through logic is what makes him human. Animals are not able to act with moral criteria, because they are dominated solely by their instincts, without ethics interfering in their actions. In Kantian thought it is not disputed that animals feel pleasure and happiness when they satisfy these instincts, but it is emphasized that happiness and emotions in general have nothing to do with what Kant calls morality. Animals feel, but as they do not have access to speech they cannot be treated as moral agents. (Kant, 2006, p. 44). In the same vein, Kant does not demonize emotion, nor does he believe that its elimination should be sought; he believes that emotions may aid or hinder a moral behavior, but they are certainly not considered a solid basis for his philosophical basis.

For the first time there is a clear distance from naturalistic conceptions, which dictate that morality is a natural property of the human condition; Kant speaks of the dolor of moral debt, since what Practical Reason demands is not always easy or pleasant and certainly not always in harmony with emotion and desire. Making a first contact with Kantian ethics, It is useful to mention the example of the kind-hearted man, who acts out of pure instincts and innate benevolence: he is also recognized as such by Kant, but not necessarily as a moral, since what moves him in action is not devotion to duty but his natural inclination towards good.

The fundamental idea of Kant's ethics is related to the strict distinction between the categorical precept of moral law and the hypothetical precept of purely indirect purposes, with complete clarity and purity. As for the content of absolute moral law, it certainly includes a fundamental moral certainty as an unproven official element: just as good exists or rather

must exist by itself and not by or due to anything else, so pure morality claims as facts and not reducible its fundamental parts. As there is the pure a priori of knowledge, there is also the a priori of morality: morality is rooted in a primary self-action of the mind, in an actus animi of autonomy, detached from every sensory emotion (Kant, 1984, pp. 87-88).

This is a total rupture with any utilitarianistic conception of ethics: satisfaction (but also dissatisfaction) cannot be recorded according to Kant in the field of ethics (Fitzpatrick, 2008, 45-63 and Wood, 2008, 259-268). Pleasure can roughly be described as an impression that varies in proportion to the external stimulus and is therefore infinitely variable. Naturalistic metaphysics is based on the ethics of the principle of pleasure, systematically and deliberately ignoring the above variable property. It is right and generally accepted that all agents own an innate drive for actions that is consistent with pleasure. However, taking all these impulses under serious consideration, one will probably find a chaotic mass of different, intersecting and repulsive tendencies, each of which, even when seemingly directed towards the same object, are qualitatively completely opposite. The desired universality that serves world harmony is obviously not about the universality of the desire for pleasure, but the free will to submit to a universal law.

The concluding proposition of the fundamental principle of critical ethics is the so-called type of categorical imperative (categorical because it refers to nothing but appears as a self-existent claim). The foundation of Kant's moral theory is the categorical imperative, which is defined through several - possibly overlapping in some fields - formulations, from which the following basic ones are selected for the purposes of this article:

- a) The agent of the act must always act on the basis of such a principle, that at the same time he (the agent) may want this principle to become a universal law.
- b) The agent must act in such a way that the guide of his act becomes voluntarily a universal law of nature.
- c) Every act must highlight the will that considers itself at the same time a regular legislator.
- d) Every agent must act in such a way that he always treats humanity never only as a means but also as an end at the same time (it is not bad for someone to be the means to an end, as long as he is at the same time an end).
- e) In this context, the agent must act as if he were always aware of a legislative member of the "state of ends in themselves".

According to this multilateral proposition, the order of means coincides with the order of natural things, while the order of purposes is equated with the order of pure and self-determined minds (Kant, 1984, pp. 80-83). If all rational beings, constituted as personalities, are subject to the law to refer to the moral individuality of all others, that is, to claim from other subjects the fundamental value they attach to themselves, the systematic connection of rational beings will result from common objective laws (Wood, 2005, 142) of which Kant speaks, that is, a "state of ends" (Kant, 1984, pp. 87-88), since individuals as ends are identified conceptually and practically with individuals as means.

Free will is introduced by Kant as the basic principle of the existence of categorical imperative, freedom is comprehended as a capricious kind of causality (Kant, 2006, p. 31), as autonomy, that is, the property of the will itself to be a law for itself: the will is in all acts a law of itself and leads through logic to the principle according to which we should not act with any other guide other than the form of a universal law (Kant, 1984, pp. 121-124).

Herein lies the very essence of categorical imperative and the principle of morality: free will and will complied with moral laws mean the same thing and are absolutely identical (Kant,

2006, pp. 109–110). On the contrary, will and action are not free when they are determined by an individual given object of desire, by a particular material stimulus. The freedom of will and moral act consists in the idea of the totality of the determinations of the purpose and with the claim that they are unified.

Therefore, “good” for Kant is only the good will that come from contemplating duty, moral duty: skills, luck, and even happiness could be used even for evil. Only pure will makes the human freedom possible, the free action of man as a moral agent. His actions are at the same time acts of freedom and commitment to the requirements of Kantian Practical Reason. Instincts are clearly aimed at individual happiness; good will is not only orientated towards this direction but is driven by moral obligation as the universal legislator of humanity (Kant, 1984, pp. 96-97).

Understanding Kantian ethics therefore presupposes the complete separation of the good, with the daily use of the term, from the right. The morality that is dominated by compliance with reasoning and logic seeks the right - moral love is expressed by the concept of duty to humanity. On the contrary, love that springs from emotion is, according to Kant, a pathological kind of love and has nothing to do with any form of moral act (Kant, 1984, pp. 41-42).

Given the Kantian formula of humanity inductively, many commendable and heroic acts of cinematic characters may now be viewed under a different light, with the possible result of the deconstruction of the heroes and the questioning of their morality. Starting with the question of whether Kant’s absolute, super-social, superclass moral law may apply to the contemporary art of cinema, examples of the application of Kantian ethics to cinematic practice through references to classical or modern cinematic creations will be used.

Cases of moral dilemmas in cinematography are not uncommon; in Kantian light they do not even seem accidental. Seen from the point of view of Kantian ethics, the deeds that elevate the heroes and bring about purification could potentially turn into unethical acts that do justify the feeling but, on a macroethical level, if applied as a universal law, would harm humanity. For example, the crushing of the heroes may finally be a classic example of obedience to the categorical imperative, while, on the contrary, the self-sacrifice of the heroes for their personal redemption falls, seemingly paradoxically but in complete agreement with Kant’s ethics, in the field of immoral acts. A relative variety of examples will be used to represent cases of Kantian categorical precepts.

Saving Private Ryan: Kantian aversion to utilitarian theory and ideological shift to action based on duty through war drama.

In the case of the film *Saving Private Ryan* (Spielberg, 1998) the value of sending a military unit under the command of Captain John Miller (Tom Hanks) to Normandy in order to locate and rescue a soldier whose three brothers have been killed during the war, is disputed on the basis of the principle of benefit even by the members of the mission themselves (Doxiades, 2001, pp. 174–175). In harmony with Cavell’s view that according to Kant’s philosophy disobedience in general is a natural tendency of rational beings (Cavell, 2015, p. 161), the soldiers, faced with the growing dangers of the mission, wonder why seven people have to go at risk with their lives for a single stranger. The mission leader -Miller- himself exclaims at one point: “I hope this Ryan is worth it. He ‘d better come back home and cure some disease or invent something unique “. Miller’s reasoning seems purely utilitarian, but we realize that weighing the benefit on a hypothetical basis is not enough for the moral basis that a suicide mission needs in hostile lands. If we assume that Ryan will deliver more happiness compared to the hardships and misery caused by the mission to rescue him, then the mission is considered morally justified. Who can discount this outcome? The practical difficulties of this calculation, the impossibility of quantitative comparison of qualitative quantities (such as happiness and misery) shake the basic argument of utilitarianism, that is, the absolute principle of happiness as a basic moral

principle. In addition, defining the concept of happiness as opposed to the concept of pleasure, creates further obstacles to the practical application of this moral theory to realistic data. But if the mission is approached in terms of its moral part based on different types of questions, such as: “Is a world, in which human life is evaluated numerically in terms of its rescue, moral?” or “Is it a moral state, whenever a person is in danger to be left on his own for fear of collateral loss during his rescue?”

On the basis of similar mental questions and experiments, a multifaceted philosophical dialogue has been developed. Using a well-known paradigm, the ease or obligation to rescue the largest group of potential victims against whom a railway vehicle is headed, directing it to an alternative route where the victim is one innocent person (Foot, 1988, pp. 3–4), is a popular field of philosophical discussion (Trolley Problem) in the context of dual effect theory. The moral agent is called upon to make a choice with a discounted result, that is, to judge on the basis of the consequences, which in this case are given and cannot be disputed: the moral agent has two options, to let the railway vehicle follow its course (costing the life of five people) or to use a lever in order to divert the vehicle from the course and follow an alternative path, which will fatally cost a person’s life. Subsequently, after the moral agent has ruled in favor of one or the other choice, the hypothesis varies: this time the moral subject is placed on a bridge, where a second person is also standing. This time the railway vehicle is moving under the bridge and is directed to the five people tied to the rails. So, the moral agent is given the opportunity to stop the course of the vehicle, by throwing the second person from the bridge to stop the train and avoid the death of five people. This is an inverted type of case that takes place in the Rescue of Soldier Ryan, that tries to make a moral assessment with quantitative criteria. This example of utilitarian rationalism rather complicates than solves the ethical issues that arise in relation to the numerical quantities of each utility.

This, or any other question of a similar nature, could in itself be considered immoral (as a kind of moral provocation); however, this is not the only problem that concerns this question. The state of emergency that is passed on to the moral agent, seems to be placed before the absent critical moral parameters and possibly addicts it to a pseudo-scientific way of moral thinking and argumentation (Vasiloyannis, 2019, p. 154). This is a case of the examples’ misuse and it is opposed to the examples that Kant uses only under certain conditions in his philosophical discourse. The dividing line between the example as a “wheelbarrow of perception” and the example as an arbitrary standard prohibits the invocation of fixed examples to guide behavior:

“In the moral realm there is no imitation at all, and the examples serve only as encouragement; with supervising what the practical rule expresses in general, but can never justify the abandonment of their true original, which exists in Reason, and our guidance according to examples ”(Kant, 1984, p. 47).

If we ignore the irrelevant nature of invoking such mental experiments and enter into the process of further analysis, we realize that the figures are rather disorienting the moral direction of actions, although the moral principle in favor of most has several supporters. However, from the Kantian point of view, and specifically on the basis of the distinction between dignity and price as a replacement value, it is impossible for the person to be reduced to a substitute. In fact, even the case of using at least one as a means of defense or rescue of most, it is doubtful whether it can be distinguished from homicide. If we have to make a distinction in this regard, it will simply be a gradation of the unworthiness of using the face as a means. The consequentialist nature of the question is at odds with the Kantian view, while coercive moral blackmail, on the one hand, attacks our integrity and, on the other, is rejected as untestable, as it presupposes a misleading conflict of duties, based on the Kantian sense of duty Law (Kant, 2013, p. 34).

In the case of this example, there are no conditions for holding duties in this strict but clear sense. The scientific validity of such methodological questions is therefore questioned, as they place the moral judgment at the basis of the result.

The departure from the consequentialist perception

Kant's theory replaces the popular moral approaches and redefines the basis of moral judgment: we are not concerned with further information on the outcome of the present case. Everything needed to examine the morality of the act is already given and anything other than the inner motivation of the act is irrelevant. Captain Miller, whether he hesitates or succumbs to the temptations of utilitarian crises, is doing his duty; kantianly speaking, his acts are already judged as moral.

It is understood that categorical precepts under certain conditions complement each other and usually certify each other's validity. This means that, when the condition of the fundamental expression of the Kantian imperative is not fulfilled, the chances increase that the other imperatives are not generally satisfied.

The difference between the Kantian method and previous ethical evaluation practices is that it does not need to consider unknown or hypothetical parameters in order to render ethical value. The borders are strictly encircled and therefore inviolable. Any act might not be considered moral, but not because it is unpleasant, nor because it causes more misery than happiness (after all, this claim is not at all certain and is obviously subjected to successive hypothesis); this failure to meet the conditions of at least two categorical imperatives is what makes the act immoral and not a vague insult to common sense.

Intertwined Kantian imperatives in movies

However, not all cases are clear and transparent from the outset. In the case of the film *Gone Baby, Gone* (Affleck, 2007) neither the motivation nor the quality of the act is obvious at the first film reading. This film is also an exceptional study of kantian moral theory, without knowing whether the creator's intention was intended to do so; but this is a minor detail. The important element is the ascertainment of the inscription of kantian ethics in the cinematic creation.

The plot of this film takes place in an urban environment plagued by corruption and revolves around the disappearance of the four-year-old Amanda Mc Cready (Madeline O'Brien). Amanda's mother, Helen (Amy Ryan), is a woman addicted to alcohol and various drugs, obviously unsuitable for a mother. Helen's brother's wife, Bea (Amy Madigan), hires private investigator Patrick (Casey Affleck) and assigns him and his wife Angie (Michelle Monaghan) to investigate Amanda's disappearance. From the very beginning, the couple of researchers hesitate to undertake the case of the disappearance, as they realize that the development will probably not be pleasant. However, re-evaluating his moral duty, Patrick realizes that this is not a matter of pleasure or interest; moral obligation arises strictly from internal duty and not from the pressures of external factors. The introductory plot therefore reflects in any case the basic principles of the kantian theory of the unsatisfactory natural momentum of the will in relation to the moral act (Kant, 1984, pp. 39-40); this is a case of coercion related to the concept of duty (Kant, 2013, p. 229). In the course of the film, Patrick is hesitant about whether his job involves circumventing or obeying the law: "Can or should we obey the law to protect someone?" he wonders, when during his investigation he encounters the dangerous pedophile Corwin (Mathew Maher). Patrick kills this person in order not to harm any other child, but at the same time knows that he has violated both criminal law, and also an unidentified kind of moral law, which he detects to be determined by his conscience. Of course, Kant is adamant about this case: acting on duty is not enough. Only the respect for the law enacting the duty gives the action inherent moral value (Kant, 1984, p. 43). So, while Angie praises him for his act, Patrick is aware that he may have acted altruistically in favor of protecting other children from future exposure to danger, but by no means morally towards his victim, in proportion to kantian moral discredit of the act emanating from a charitable disposition (Kant, 1984, pp. 39-40).

Contrary to his unwilling decision to undertake the search for the missing child, where Patrick adheres to the rules of kantian ethics, Corwin's assassination breaks with the spirit that pervades all kantian moral philosophy. A murder could never be raised to a universal principle of conduct, which could be adopted as common practice without exception. Patrick, having committed the act of murder, acknowledges that there is no mitigation depending on the quality of the victim's character. He seems to be gradually moving away from the common feeling that is formed through emotional factors, considering revenge as a performance of justice due to a distorted reading of the moral code. He is absolute in his view of right and wrong, unconsciously highlighting the rule of categorical imperative in every case; when he discovers that his police colleague Pollack has lied to him, he does not simply overcome it as a sign of human weakness, but realizes the kantian reduction by attributing to Pollack the ability to lie whenever he considers it necessary and is therefore unworthy of his trust. Murder and lying in Patrick's reasoning through internal practice become morally impermissible without exception and therefore in no alignment with kantian moral theory.

Throughout the film, the protagonist struggles to identify the moral choice and to act in each case in accordance with the duty and the universal moral law. At the end of the film, an unexpected moral dilemma arises, as despite the ominous predictions that four-year-old Amanda has fallen victim to a criminal, Patrick discovers that the respected police chief Jack Doyle (Morgan Freeman) is the person behind her disappearance. Jack's intentions are really not bad: both he and those around Patrick consider it a great fortune for Amanda to be raised by Jack and his wife, instead of growing up on the same roof as the irresponsible and obviously inappropriate biological mother. The motives of Jack's act are considered by those around him and also by Patrick himself, as pure and honest, and all together they push Patrick to offer the girl a better future, along with bringing happiness to Jack as well as to avoid, among other things, criminal liability corresponding to him for abducting Amanda. But according to Kant,

"Criminal law is an unequivocal principle, and woe to him who crawls among the serpentine maneuvers of the theory of bliss to discover something that, because of the promise it promises, will relieve him of his punishment or even some degree of it. If justice collapses, it has no value for people to live on earth" (Kant, 2013, p. 170).

Even if the criminal case is ignored, a number of questions arise: is the abduction - even if carried out with extreme motives - an expression of goodwill? Jack may have taken into account Amanda's own well-being in addition to his own well-being, so he did not treat her purely as a means of satisfying his desire to become a father, but here is a case of a categorical imperative that does not affirm the rest: is it a moral world where all the good-intended people abduct children from their unsuitable parents and raise them as their own? Can this behavior be universally accepted and applied in the context of the general interest? Patrick weighs the answers to all the above questions, but the promise he made to the mother of the child when he took over the case, despite his desire not to get involved initially, weighs more in his conscience. Patrick promised the mother to return her child. Once the child has been located and is alive, does Patrick have the right to ignore his promise?

Promise is not an accidental act, but according to Aristotle it is a fundamental political act among very few, who support the edifice of human civilization (Arendt, 1986, 330-3). Patrick cannot ignore his inner imperative that dictates him to keep his promise, despite the psychological pressure that exists from external factors and will certainly cost his personal happiness: his wife states that if Patrick returns Amanda to her drug-addicted mother, she will abandon him. However, Patrick is now able to distinguish the fine line between good as self-interest and good as moral. He decides to return the child to his mother applying the rule of the categorical imperative a) as to the fulfillment of his promise, b) despite his urge to act altruistically, leaving the child in Jack's care, and c) not calculating the consequences of his choice on himself or the child.

The plot of the film leads the protagonist to a choice that is an epitome of the categorical imperative, which can be practically unpleasant or incomprehensible in relation to its results. The fact is that if the audience of the film were familiar with the basic rules of kantian ethics, they would certainly treat it differently based on Patrick's unexpected choice, which may disappoint the public's sense of justice. Even so, this film is a great cinematic example of familiarizing the viewers with a different type of moral choice than the one usually sought in film productions to the delight of the audience.

A similar case of research on the cinematic ethics of fulfilling a promise can be found in the film *The English Patient* (Minghella 1996). The film takes place before World War II, in the territories of British colonialism in North Africa. Hungarian Earl Laszlo de Almasy (Ralph Pheinnnes), a cartographer by profession, is asked by the British Royal Geographical Society to map vast areas of the Sahara Desert, with the help of British military officials. Laszlo creates an extramarital affair with the wife of his work partner, Geoffrey Clifton (Colin Firth,) Catherine Clifton (Christine Scott Thomas). Despite Catherine's efforts to end this relationship, as she is tormented by guilt over the disloyalty she is showing towards her marriage, her feelings are beyond reason and the relationship continues until it is revealed to Geoffrey by accident. Blurred by jealousy, Geoffrey takes a vengeful step: he locates the current point of Laszlo's mission and gets on a plane (which he pilots himself) with Catherine. As they approach Laszlo, Geoffrey deliberately crashes the plane, killing himself instantly and seriously injuring Catherine. Laszlo is forced to leave Catherine to seek medical help; but before he leaves, he makes an explicit and unequivocal promise to return at all costs to save her. But on his way to seek help, his British compatriots, in the absence of Laszlo's identification documents, not only do they not help him, but they arrest him, delaying his return and putting Catherine's life in immense danger. Laszlo escapes and commits an act of treason, handing over geographical maps he had drawn on behalf of the British to the enemy German army corps. In return, the Germans give him an aircraft that allows him to return to the place where he was forced to leave his beloved.

Admittedly there is a huge ethical issue, since the national interest must take precedence over the personal one. In strictly kantian terms, however, we must refer to the act, which comes down to the promise: from the moment Laszlo promised Catherine that he would return for her, he was morally obliged to keep his promise. His act could therefore be kantianly interpreted as moral, since the promise is primary to human civilization, a primary social contract. Responding again to the kantian claim to universality, if Laszlo did not keep his promise it would be like admitting that people only have to keep their promises on a case-by-case basis. By his choice, however, he gives an unexpected moral touch to an otherwise blatantly immoral act. Finally, the choice to deliver on the promise may have been a moral one from the beginning, as paradoxical as it may sound: after all, treason was neither the obvious nor the easy choice. On the contrary, it is obvious that the hero is overwhelmed by his decision, in the development of which he even takes into account that Catherine is already dead. This dimension adds an extra moral weight to his act: it is not love, compassion or selfishness that motivate him. Catherine is dead, no amount of happiness whatsoever may be extracted by this action anymore. On the contrary, his choice will stigmatize him as a lifelong dossier and will be a source of constant misery for him. Therefore, in conclusion, the sense of moral duty to fulfill the promise is the driving force behind Laszlo's act and, in this respect, can only be awarded as moral. Love and the rest of Laszlo's emotions are actually irrelevant with moral evaluation.

Related to the content of *Gone Baby, Gone* and also reproductive of kantian morality is the film *The Light Between The Oceans* (Cianfrance, 2016): lighthouse keeper Tom Sherbourne (Michael Fassbender) and his wife Isabel Graysmark (Alicia Vikander) are unique inhabitants of the island of Janus Rock. Isabel has already suffered two failed pregnancies and an equal number of miscarriages in difficult conditions, due to organic problems and forced isolation. Unexpectedly, a boat with an adult dead and a living baby runs aground on their island.

Isabel's automatic reaction is to raise this child as a godsend and convince her husband that probably no one is looking for this baby. Influenced by his love for his wife, Tom agrees to keep the child with them and present it to the local remote community as their own. Years later, the family learns of the case of Hannah (Rachel Weisz), a mother from the wider area, who is mourning the loss of her child, who was just a few months old, at sea; Tom retreats from his original position, that his choice with Isabel to raise the child found on their island as their own, is morally appropriate. In fact, the plot of the drama proves that the child undoubtedly belongs to Hannah, so Tom is trapped in a huge moral dilemma and even blackmail, since Isabel on the one hand presents the choice of returning the child to his biological mother as a consul of misery for the confused infant, on the other hand threatens Tom that if he confesses the truth, their relationship will change permanently.

Tom decides to return the child to his biological mother with very unpleasant consequences for himself, his wife and the child itself, who cannot bond with its biological mother and seeks Isabel. From a utilitarian / teleological point of view, Tom has failed miserably in his moral choice; but from the kantian point of view, he has done the right thing since (a) did not inculcate the lie for the sake of his family benefit; (b) did not calculate the consequences at any level; legitimizes for no reason the adoption of a child by third parties without the consent of the biological parents), d) refused to further use the child as a means of personal and family happiness and completion. It is undeniable that at first Tom falls into a moral slip of first magnitude, since he agreed and concealed his wife's plan. As in the case of Patrick, it seems possible, through inner exercise, for the rational being to mentally process his past behavior and finally choose the path of morality, regardless of desire or emotional cost. Thus, while the protagonist's initial choice does not coincide with the spirit of kantian ethics, his critical final choice is a true example of the kantian model of behavior, which meets the meaning and the very essence of the fundamental categorical imperative.

At the same time, there are cases of didactic films, which lead the viewer to conclude the function of ethics with the power of categorical precepts. For the purposes of this article, the film *Groundhog Day* (Ramis, 1993) will be used. In the case of this particular film, the greedy selfish meteorologist Phil Connors (Bill Murray) finds himself in an inexplicable situation, where under unclear circumstances he constantly lives the same day on and on, which includes the same events, meetings with the same people and generally always faithfully follows the same motif. As soon as Phil realizes the new paradoxical reality, he decides to manage it to his advantage by indulging in physical pleasures and violating basic moral rules: thinking of his own interest, he uses his situation to bring other people under his control: he extracts information that uses the next day to benefit himself personally, manipulates their actions and blackmails their emotions. In addition, he believes that he is lucky not to have to mind about the consequences, because every day all the recipients of his behavior have deleted the previous one and he never has any personal cost for his actions.

And yet, under these ideal conditions for maximum benefit, the film describes every selfish choice of Phil as having mathematically negative consequences that turn each day into a personal failure and overwhelm the protagonist with negative emotions. Only when Phil realizes that he must abandon the hedonistic mentality and make a moral shift that includes the kantian imperatives, abandoning vanity as a perverted form of ambition (Kupfer, 2021, p. 103-4), does his situation begin to improve, initially simply for the better being and finally, when he seems to have internalized the moral code that dictates that he should not use any man simply as a means, he is rewarded with a return to his normal life, which he is supposed to continue with a new perspective. So, even through a comic script, there is again the accuracy of the theory, that dictates moral behavior to be based on certain rules of general acceptance and not on calculating the consequences or maximizing the benefit, is highlighted (Kupfer, 1999, p. 35-60). It is also underlined that, even if human actions did not lead to some kind of punishment or were not subject to any control or evaluation, this would still not be enough to achieve happiness. Because, according to Kant:

“Whatever harm you cause to another fellow citizen without his guilt, you cause it to yourself. If you insult him, you insult yourself; if you steal from him, you steal from yourself; if you kill him, you kill yourself” (Kant, 2013, p. 171).

Realistically, we can only recognize that immoral behavior can not only go unnoticed or even be punished, but there are many examples in everyday life where immoral behavior is rewarded and often constitute a role model. After all, is it the fear of punishment that keeps the average person from committing successive minor or major crimes to serve its purposes? Or is it an inner voice that is not silent even when there is no external consequence, but torments the rational being in the form of guilt and remorse? Human history has unfortunately shown that humanity is not completely - or even satisfactorily - bound by the voice of conscience as to its moral dimension. Therefore, the existence of external laws based on the principle of equality (Kant, 2013, p. 171) is absolutely necessary - Kant himself, as we have seen, considers obedience to the law to be paramount; in kantian ethics, law is understood as the product of the moral agent himself, who, as a rational being, legislates for himself, and does not deviate from its very own observance in any case.

As for the pursuit of happiness, we must take into account the concordance of the kantian with the Platonic theory (at least to some extent) : the whole Republic pursues the question of the usefulness of the existence of morality, as it often does not serve the objective interests. However, as in Phil’s mind, there is a shift in the conflict of morality and interest that, if taken as a whole, puts an end to this very conflict. Our morality does not really oppose our interest, but a false conception of interest (Plato, 2002, pp. 105-173), in analogy to the kantian conception of the unilateral pursuit of individual well-being as a safe point of heteronomy of the will (Kant, 2013, pp. 98-99). Plato explains that he perceives the individual as a three-part system consisting of reason, desire and spirit, which have their own distinct functions. In a balanced existence, reason prevails over the other parts of the personality and with the help of the spiritual part rules and directs the desires. Desires, moving outside the realm of logic/reason, cannot be considered solely credible in the pursuit of one’s own self-interests (I may want to drink a glass of water, but my logic, which knows that water is poisoned, is credible in deciding on my own interest and ultimately preventing me from drinking the water). Reason is responsible and worthy of supervising the overall picture and deciding both the individual and the general good. Therefore, the person who really wants his interest, must be guided by his logic. The inner harmony achieved through the domination of reason and the co-operation of spirit and desire constitutes, according to Plato - and to Kant in general - morality. So, morality is not opposed to the individual interest, but rather benefits the individual (Plato, 2002, pp. 260-336). Being moral, one necessarily has a balanced and harmonious nature that is organized by logic and works for the good of every part of the soul as well as the overall good of the individual. Thus, morality raises to a kind of mental health and balance without which the social agent could not be happy under any conditions. The morality of the self is therefore not only necessary but also desirable, since it is the only one that can offer the person individual benefit in combination with happiness.

Morality is therefore the element that through harmony ensures the real interest, instead of pursuing it, as is the common perception that tends to corrupt moral agents meant. Were it not for this necessary and desirable balance of power, the individual interest could not be served, since the individual was merely a slave to the tyrannical demands of desires, which uncontrollably and beyond any proportion would lead the individual to confusion and loss of contact with the reality.

Symbolically, the repetition of the same day on Groundhog Day could mean the complete loss of selfish Phil’s contact with external reality, which does not revolve around him as he believes, but consists of a dense web of beings, which he owes to recognize and respect, if he wants to return to a normal flow that will allow him to pursue his happiness, this time in the appropriate way.

Apart from the person itself, who would be unnecessarily misled in the midst of its mental imbalance, the other people that he would associate with would also suffer (see Phil's social circle who is unwittingly forced to deal with his behavior every day), since it would be clear to them that he was focused above all on satisfying his desires and would not give them due respect. Persistent desires - without the intervention of logic - would distance the non-moral agent from the desires and needs of others, whom he would classify as objects to be used, since nothing would separate them from simple material anymore: since the social environment exists only as a means to the pursuit of individual ends and is not an end in itself (in all its members separately), it automatically falls into a state of deprivation of dignity resembling that of the simple object.

Platonic theory, like kantian theory, places great emphasis on the universality and objectivity dictated by reason. The concept of prosperity may not be relative but is first of all official and followed by rules: the existence of rules that mathematically lead to virtue is acceptable in both theories. Through perception and knowledge, which are definitely based on the forms that Plato uses to incorporate the timeless essence, logic elaborates the concept of prosperity and real interest. On the basis of this knowledge, as perception, he looks upon the unity of virtues "not as a product of nature but as an object of a direct view" (Arampatzis, 2002, p. 215). Plato's emphasis on logic, however, can be conditionally considered authoritarian and oppressive in terms of human instincts, as well as hostile to human desire. Ascetic morality (which bears many similarities to christian morality, at least as it was dictated during certain periods of time) which presupposes the constant control of desires for the sake of inner harmony, could be the very source of mental health disorder.

This is where the connection between platonic and kantian theory stops: with Kant's theory, the rational mind is introduced as a universal legislator without the need for an external form of ethics that will be better understood in the intellect: here the basis of the moral edifice is only rational thought, the moral rules are identified with the logical rules. The value of moral behavior is not evaluated on the basis of the platonic prosperity approach but is upgraded to indicative of the human personality: morality does not guarantee any kind of happiness, but is essential for the recognition of the moral agent and his or her deserving happiness through fulfillment of duty. A completely different cinematic sample is used as an example to negotiate this very point of Kantian ethics: The film *High Noon* (Zimmerman, 1952) deals with the insistence of a small town sheriff Will Kane (Gary Cooper) to confront a criminal who had previously been imprisoned. While the city is deserted for the fear of the arrival of the dangerous criminal and despite the urgings of his wife, Kane refuses to leave the city at the mercy of the criminal, knowing that his physical integrity is at stake. So, in this case happiness is not sought through self-denial; on the contrary, it is the recognition of the unpleasant task that forces Kane to activate the mechanisms of the categorical imperative that hold him in place: when his wife angrily asks him if he is trying to become a hero behaving as he does, he replies: "I am not trying to become a hero. "If you think I like it all, you're crazy." Neither does the protagonist seek moral justification, whose spontaneous reaction would surely have removed him from danger as well: throughout the film he tries to appease the voice that tells him to leave to be saved, so he is aware of the danger. Having ruled out the other possibilities, it is understood that the task is solely the guide of Kane's act, which has already been judged from a moral point of view, whether the sheriff succeeds in his mission or not. Even if Kane had been killed and had not eventually protected the town he was responsible for, he would have made the moral choice - just as he does not calculate the consequences of his action on himself, so the viewer is called upon to evaluate his action before its happy outcome. The reluctant observance of the law strengthens the moral motivation, since the internal determination of the will alone imposes the moral agent on the duty, where no kind of coercion can be included except self-coercion (Kant, 2013, p. 230). In fact, resisting physical impulses (in this case, the self-preservation instinct), Kane overcomes the psychological obstacles of performing the task (Kant, 2013, p. 230) and throws himself into a double battle, because not only does he

resist a strong and unjust opponent (the criminal), but also conflicts with his spontaneous desire to consolidate his moral mind. In the first case we speak of bravery, while in the second, we speak of virtue, as they are contained in Kantian orthology (Kant, 2013, pp. 229–247). Kane acted morally on duty and is contrasted as a character with his friend and deputy Harvey (Lloyd Bridges), who offers to help him in return for a personal favor and not out of devotion to duty. Consequently, even if he remained to support Kane hoping for some reward and even if he might lose his life, his act is by definition included in the category of non-moral acts, since the acts of interest and the acts to satisfy the desires or natural moments in a certain type of behavior (such as, to show submission but without sincere respect for his superior) from the moral field are excluded - and of course we reiterate that even in this case the consequences of the actions are not taken into account in the moral evaluation. Inductively, a large number of acts are automatically deleted or permanently introduced into the field of ethics: Kane, whatever the outcome of the battle, made the moral choice because he acted with free will based on duty, to no avail and without calculating the consequences; and Harvey, as the story unfolds, remains a negative moral example of character, which promotes selfishness at the critical moment of the choice of the act by not confirming the pure quality of the dignified person, that is, its moral dimension. Coincidentally or not, Kane's character in the film is the representative of the law: according to the kantian view, rational beings obey laws, but these laws are enacted by rational beings themselves through their intellect and are not dictated by external bodies. Next, obedience to the law is essentially a sign of absolute freedom and autonomy of rational beings: Kane enacts the law that binds him and serves him in faith as a free choice. Harvey is not free to choose to help Kane - on the contrary, his backward thinking is a product of heteronomous will and therefore puts him directly out of the moral context.

Conclusion

In view of this presented material, the question of whether philosophical theory finds potential application in any type of film production (Bordwell & Thompson, 2009, pp. 136–138), beyond the “commonly accepted” as quality and respectable cinematic genres, no longer seems to have an easy answer. Certainly, philosophical references find a richer field of application in the category of films that have been supervised by intellectual directors with a similar background. However, this reality encloses rather than excludes a plethora of “mainstream” cinematic creations that paradoxically (?) as well as effortlessly raise a number of the most important philosophical questions of all time. The logically next assertion that perhaps a rudimentary ingenuity would suffice for any film to be connected to philosophy, is not entirely unfounded; in these cases, the extortionate attempt to diagnose a (pseudo) philosophical background is rather obvious (Wartenberg 2007: 25). Of course, it is not necessary to impose a meaning on a film that does not aspire but to visually represent an elementary script; it always takes precedence to read the content of the film itself. In fact, the question of whether the creator intended from the beginning to raise philosophical issues through the film is ultimately minor (Cox and Levine 2012: 14-15).

The real significance and value lies in the fact that, even unintentionally, it seems that it is possible to read traditional kantian philosophy in the often disputed, popular (pop) Hollywood movies. And this opens a double window for both the modernization of philosophy and the future use of cinema, even in education fields.

Conflict of Interest Statement

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

Bibliography

- Arampatzis, G. (Ed.). (2002). *Plato: Ontology, Cognitive Theory, Ethical Political Philosophy, Philosophy of Language, Aesthetics (in Greek)* (pp. 105–215). Athens: Papazisi Editions.
- Arendt, H. (1986). *Vita Activa (in Greek)* (S. Rozidis & G. Lykiardopoulos, Trans.). Athens: Gnosi Editions.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2009). *Film History, an Introduction (in Greek)* (pp. 136–138; K. Kokkinidi, Trans.). Athens: MIET.
- Cavell, S. (2015). *Must We Mean What We Say?: a Book of Essays.* (p. 161). Cambridge University Press.
- Cox, Damien and Michael P. Levine (2012). *Thinking Through Film: Doing Philosophy, Watching Movies* (p.p. 14-15). Malden, Wiley-Blackwell.
- Doxiades, K. (2001). *Sociology, Ideology, Ethics (in Greek)* (pp. 174–175). Athens: Plethron Editions.
- Fitzpatrick, T. (2008). *Applied Ethics and Social Problems* (pp. 45-63), University of Bristol: The Policy Press.
- Foot, P. (1988). *Theories of ethics* (pp. 3–4). Oxford Etc.: Oxford University Press.
- Harvey, D. (2009). *The Condition of post Modernity (in Greek)* (E. Asteriou, Trans.). Athens: Metahmio Editions.
- Kant, I. (1984). *Groundwork for the Metaphysics of Moral (in Greek)* (pp. 39–124; G. Tzavaras, Trans.). Athens-Giannina: Dodoni Editions.
- Kant, I. (2006). *Critique of Practical Reason (in Greek)* (pp. 31–110; K. Androulidakis, Trans.). Athens: Estia Editions.
- Kant, I. (2013). *The Metaphysics of Morals (in Greek)* (pp. 34–247; K. Androulidakis, Trans.). Athens: Smili Editions.
- Kupfer, R.H. (2021). *Virtue and Vice in Popular Film.* New York: Routledge.
- Kupfer, R.H. (1999). *Visions of Virtue in Popular Film.* Perseus Books Group.
- Liotard, J. F. (2008). *The Postmodern Condition (in Greek)* (K. Papagiorgis, Trans.). Athens: Gnosi Editions.
- Mouriki, A. (2005). *Transformations of Aesthetics (in Greek)* (p. 11). Athens: Nefeli Editions.
- Plato. (2002). *The Republic (in Greek)* (pp. 260–336; N. M. Skouteropoulos, Trans.). Athens: Polis Editions.
- Sinnerbrink, R. (2011). *New Philosophies of Film Thinking Images,* London-New York: Continuum Books.
- Sinnerbrink, R. (2016). *Cinematic Ethics: Exploring Ethical Experience Through Film* (p.p. 3-10). London-New York: Routledge.
- Vasiloyannis, P. (2019). *In memory of Thanassis K. Papachristos (in Greek)* (p. 154). Athens: Sakoula Editions.
- Wartenberg, Thomas. 2007. *Thinking on Screen: Film as Philosophy* (p.25). New York/London, Routledge.
- Wood, A. W. (2005). *Kant* (p.142), UK: Blackwell Publishing.
- Wood, A. W. (2008). *Kantian Ethics* (p.p.259-268), New York: Cambridge University Press.

Filmography

Gone Baby, Gone (Affleck, 2007)

Saving Private Ryan (Spielberg, 1998)

The Light Between The Oceans (Cianfrance, 2016)

The English Patient (Minghella, 1996)

Groundhog Day (Ramis, 1993)

High Noon (Zimmerman, 1952)

-Araştırma Makalesi-

Douglas Sirk Sinemasında Moral Ökült ve Maniheizm

Sercan Bozdoğan*

Özet

Melodramatik modu oluşturan en önemli kavramlar Moral Ökült ve Maniheizm'dir. Moral Ökült kavramı geleneklerin nesillerden nesillere tekrarı ile dönüştüğü ahlaki normlar, Maniheizm kavramı ise adını aldığı inancı oluşturan birçok dinsel pratiğin üzerine kuruludur. Melodramatik modun yer aldığı sinema eserleri evrenselleşmiş olup seyirciden yıllardır büyük ilgi görmektedir. Bu ilginin ardında ilkel toplum zihniyeti ile Moral Ökült ve Maniheizm kavramları arasındaki bağlantı yatmaktadır.

*Douglas Sirk filmleri melodramatik modun sinema alanındaki temsilcileridir. Yönetmenin 1950'li yıllara damga vuran *Magnificent Obsession* (Mukaddes Azap, Douglas Sirk, 1954), *All That Heaven Allows* (Her Şey Senin İçin, Douglas Sirk, 1955), *Written on the Wind* (Aşk Rüzgarları, Douglas Sirk, 1956), *Imitation of Life* (Zehirli Hayat, Douglas Sirk, 1959) adlı filmleri Moral Ökült ve Maniheizm temalarıyla öne çıkmaktadır. Bu çalışmanın amacı ilkel toplumların geleneklerinin sürekliliği ile ortaya çıkan ahlak kurallarımızın aynı silsileyle dine dönüşmesi düsturundan yola çıkarak Moral Ökült ve Maniheizm kavramlarını oluşturan orijine göz atabilmektir. Kültürel antropoloji ve teoloji alanlarından faydalanılarak Douglas Sirk'in dört filmi üzerinden yapılacak analiz ile melodram sinemasının seyirci nezdindeki popülerliğine dair cevaplar aranacaktır.*

Anahtar Kelimeler: Moral Ökült, Maniheizm, Melodram, Douglas Sirk, Peter Brooks

*Yüksek Lisans Öğrencisi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, Türkiye.

E-mail: sercanbozdogan@outlook.com

ORCID : 0000-0001-6395-140X

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1057513

Bozdoğan, S. (2022). Douglas Sirk Sinemasında Moral Ökült ve Maniheizm. Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı (4) 2022.

Geliş Tarihi: 13.01.2022

Kabul Tarihi: 01.07.2022

-Research Article-

Moral Occult and Manicheism in the Cinema of Douglas Sirk

Sercan Bozdoğan*

Abstract

Moral Occult and Manicheism are the most important concepts that form melodramatic mode. The concept of Moral Occult is based on moral norms which are transformed with the transfer of the traditions from one generation to another. Likewise, the concept of Manicheism is based on various religious practices forming the belief that names itself. Movies, in which melodramatic mode takes place, has universalized in time and are still getting great attention from the audience. Behind this attraction lies the primitive society mindset and the connection between the concepts of Moral Occult and Manicheism.

Movies of Douglas Sirk are the representatives of melodramatic mode in cinema. Magnificent Obsession (1954), All That Heaven Allows (1955), Written on the Wind (1956), Imitation of Life (1959), all of which can be said to have marked the 1950s, stand out with the Moral Occult and Manicheist themes. By bearing in mind that the moral principles, emerging as an outcome of the continuity of primitive societies' traditions, turn into religions afterwards, the aim of this study is to look at the origin that forms the Moral Occult and Manicheism concepts. By benefitting from cultural anthropology and theology that form the origin of Moral Occult and Manicheism, the reason why melodrama is so popular with the audience will be explained through the readings of four films by Douglas Sirk.

Keywords: Moral Occult, Manicheism, Melodrama, Douglas Sirk, Peter Brooks

*Master Degree Student, Dokuz Eylül University, Graduate School of Fine Arts, İzmir, Turkey.

E-mail: sercanbozdogan@outlook.com

ORCID : 0000-0001-6395-140X

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1057513

Bozdoğan, S. (2022). Douglas Sirk Sinemasında Moral Ökült ve Maniheizm. Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı (4) 2022.

Recieved: 13.01.2022

Accepted: 01.07.2022

Extended Abstract

The first part of this study presents the melodramatic constituents. The reason why melodrama is not a genre in the general sense, but a type of mode that can blend in the other genres and also why it has been so universally popular since the invention of cinema can be explained with the help of Moral Occult and Manicheism. These two concepts, which were introduced to academic literature by Peter Brooks to define the melodramatic mode, have some strong ties with traditions, morals and religions forming the mindset of humanity. According to Peter Brooks, Moral Occult means the important actions be set on a moral context while being conveyed by gestures and metaphors to create an affect. Writers like Balzac, Henry James and Pixerecourt achieve the moral clarity in their works by virtue's prevailing evil and desire's being satisfied. In the societies enlightened with the French Revolution, melodrama has utilized from Moral Occult to replace the values which were brought into question. Along with Moral Occult, another notion that Peter Brooks uses to define the melodramatic mode is the religion Manicheism. It is a belief system which includes Christian, Buddhistic and Zarathustrian principles and also in which light and darkness take place as two contrast powers. In addition to the bipolar nature of Manicheism's influence on melodrama (on which other academic studies mostly work), one other claim of this study is that the Christian motives in melodramas stem from Manicheism.

In the second part of the study, in accordance with the traditions that take place in the anthropological literature of primitive humans and the reflections of epic events (forming the Christian mythology) on plot, I will present Moral Occultist and Manicheist themes in the movies Magnificent Obsession (1954), All That Heaven Allows (1955), Written on the Wind (1956), Imitation of Life (1959) by Douglas Sirk who is the greatest representative of the melodramatic mode. Magnificent Obsession (1954) presents what 'spirit' means for primitive human mindset and also includes the narration where the possessed being transforms from evil to a messianic one on moral level. All That Heaven Allows (1955) presents what 'death' means for primitive human mindset and also tells the birth of Jesus. In Written on the Wind (1956), Mother Mary's being pregnant with Jesus Christ helps a love triangle to get clarified on moral grounds. Imitation of Life (1959) presents a scattered family's coming together again when a black woman messiah pays for all the sins.

As a consequence, the moments when plots get weird and separated from the main case in the aforementioned movies can be seen as the most important indicators of the fact that Moral Occult and Manicheism play a great role in the production of melodramatic mode. In such sequences, actors and actresses, behaving as if they are religious and mythological characters, gradually gets the melodramatic universe (far from being rational by nature) closer to the irrational. The moments when Moral Occult and Manicheism become apparent are almost like the expressions of the director's unconscious. In the face of the fact that post-Enlightenment society cuts its bonds with the divine and the destruction caused by all its moral values' having become arguable, it turns to the primitive societies' traditional, moral and religious practices like suppressed emotions' coming to surface again.

Giriş

Melodramın kitleler üzerinde oluşturduğu büyük etki, akademik disiplinin her dalından araştırmacının ilgisini çekmiştir. Bunun nedenlerini anlayabilmek için melodram teriminin kökenlerine bakmamız gerekiyor. Brooks (1995)'a göre melodram terimi ilk defa Jean-Jacques Rousseau tarafından 1770 yılında sahnelenen Pygmalion adlı eserinde kullanılmıştır (Brooks, 1995, p. 87). Rousseau, melodramı operanın bir alt türü olarak düşünmüş, operanın İtalyanca karşılığı olan melodramma kelimesinden uyarlamıştır (Brooks, 1995, p. 217). Fransız devrimiyle beraber Kutsal ve kutsalın temsilcisi olan kilise ve monarşi kurumlarının tasfiyesinin getirdiği dönüşüm toplumun ahlaki normlarını tartışmaya açmıştır. Rasyonel ve aydınlanmacı anlayışın hâkim olduğu bu dönem, insanların kutsal sonrası dünyayı zihniyet bağlamında nasıl biçimlendireceklerinin arayışı ile geçmiştir. Bu arayışın sonuçlarından biri melodramın doğuşudur. Melodram, tragedyaaların irrasyonel anlatısını mantık çerçevesine oturtmuş,

erdemini zaferini garanti altına alan bir ahlak üretmiştir. Toplum yaşadığı bu zihniyet krizi karşısında sadece ilerlemeci olarak davranmamış, aynı zamanda kutsaldan uzaklaşılması ve rasyonalizmin dayatılmasına karşı da tepki vermiştir. Devrimin getirdiği yeni ahlaki düzenin yıkıcılığına reaksiyon gösteren insanlar Gotik roman ve melodrama sığınmıştır. Böylece melodramın kutsal sonrası çağda kurulacak yeni ahlaki evren için bir kılavuz görevi gördüğünü söyleyebiliriz (Brooks, 1995, p. 14-15, 17). Melodramın bu derinlikli geçmişi onu sadece bir tür olarak adlandırmayı yetersiz kılmaktadır. Tür, janr gibi tanımlamalar yerine melodram bir mod olarak isimlendirilmektedir. Peter Brooks, 1976 tarihli eseri *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess* ile melodramatik modu Moral Ökült ve Maniheizm kavramları üzerinden açıklamıştır. Böylece melodram çalışmalarına dair yeni bir alan açmış, ayrıca Moral Ökült kavramını akademik literatüre kazandırmıştır. Williams (1998)'a göre Brooks'un melodram terimine katkısı şöyledir:

"Melodram teriminin kültürel bir form olarak rehabilitasyonuna katkıda bulunan belki de en önemli tek çalışma, Peter Brooks'un The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess olmuştur. Brooks, on dokuzuncu yüzyıl melodramatik projenin tarihsel kökenleri hakkında değerli bir takdir sunuyor. Bu takdir, onun yirminci yüzyıl kitle kültürüne taşınmasının anlaşılması için hâlâ en iyi temeldir. Brooks'un gerçek projesi, melodramı kendi başına çalışmak değil, Honoré de Balzac ve Henry James'in kurgusunu bilgilendiren melodramatik unsurları anlamaktır" (Williams, 1998, p. 51).

Film sanatı perspektifinden bakarsak melodram sineması her türü, her konuyu ve neredeyse her tutumu kendi içinde eritebilir (Kolker, 2010, p. 211). Bu özelliği sayesinde tüm ülke sinemaları için vazgeçilmez olmuş, insanların ortak duygularına hitap ederek homojen bir seyirci kitlesi yaratmıştır (Abisel, 1995, p. 45). Melodram filmlerine Amerikan sineması özelinde bakarsak Williams (1998)'a göre:

"Melodram, popüler Amerikan filmlerinin temel modudur. Western ya da korku filmi gibi belirli bir tür değil; klasik gerçekçi anlatının bir "sapması" değil; kadın filmlerinde, "ağlamalarda" ya da aile melodramlarında (onları içerse de) konumlandırılmaz. Daha ziyade, melodram, duygusal ve duygusal gerçeklerin dramatik bir acıma ve eylem diyalektiği aracılığıyla ortaya çıkmasını isteyen, alışılmışın dışında demokratik ve Amerikan bir biçimdir. Klasik Hollywood filminin temelidir" (Williams, 1998, p. 42).

Douglas Sirk yönettiği filmlerle melodramatik modun sinema dünyasındaki en önemli temsilcisidir. Sirk, 26 Nisan 1900 tarihinde Hamburg'da Hans Detlef Sierk ismiyle doğmuştur. Ailesi Danimarkalıdır. 1922'de ilk tiyatro oyununu yönetir, 1935 yılında ilk uzun metrajlı filmi *April, April!*'i çeker. 1941 yılında Nazi yönetiminden kaçarak Amerika'ya gitmek zorunda kalır. Sirk'in yıldızı yapımcı Ross Hunter ve Albert Zugsmith ile gerçekleştirdikleri filmler sayesinde parlamıştır (Ryan, 2004). Sirk'in eserleri melodram sinemasının gündelik sıradanlığını reddeder. Filmlerinin estetik ve sanatsal derinliği Sirk sinemasını Amerikan melodramının mihenk taşı haline getirmiştir (Brooks, 1995, p. preface ix). *Magnificent Obsession* (1954), *All That Heaven Allows* (1955), *Written on the Wind* (1956) ve *Imitation of Life* (1959) adlı Douglas Sirk filmleri Universal yapım şirketinin on yıl boyunca en fazla gişe hasılatı getiren eserleri olmasının yanında Sirk'in Amerikan ideolojisini en çok eleştirdiği filmler olarak görülür. Sirk'in filmografisinin zirve işleri olarak anılan bu dört film aynı görüntü yönetmeni, sanat yönetmeni, set tasarımcısı ve müzik direktörü tarafından yaratılmıştır. Rock Hudson ve Jane Wyman'ın başını çektiği küçük bir oyuncu kadrosu ile kotarılan bu dört eser, konu ve temaları açısından da benzerlik göstermektedir (Schatz, 2021, p. 74-75). Melodram sinemasında o zaman kadar görülmeyen çok katmanlı ve pek çok okumaya açık filmlere imza atan Douglas Sirk'in auteur bir yönetmen olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz.

Bu çalışmanın metodu Peter Brooks (1995)'un melodramatik modun yaratılmasını sağlayanın Moral Ökült ve Maniheizm olduğu teorisini esas alarak, Douglas Sirk'in *Magnificent Obsession* (1954), *All That Heaven Allows* (1955), *Written on the Wind* (1956), *Imitation of Life* (1959) adlı filmlerinde yer alan Moral Ökült ve Maniheizm temaları kültürel antropoloji ve teoloji alanlarından faydalanarak analiz edilmesidir. Elde edilen sonuçlar ışığında melodram sinemasının seyirci nezdinde nasıl bu kadar evrenselleşebildiğine dair cevaplar aranacaktır.

Moral Ökült ve Maniheizm

Moral Okült ve Maniheizm'in çağrıştırdığı geniş anlam havuzu ister istemez bir muğlaklık yaratmaktadır. Akademik literatür gözden geçirildiğinde akademisyenlerin melodramatik modu anlamlandırabilmek adına ilgili kavramlara çok farklı açılardan yaklaştıkları görülmektedir. Moral Ökült kavramını akademik literatüre taşıyan isim olan Brooks (1995)'un tanımı şöyledir:

"Moral Ökült, metafizik bir sistem değildir; daha ziyade kutsal mitin parçalı ve kutsallığı kaldırılmış kalıntılarının deposudur. Bilinçdışı akılla kıyaslanır, çünkü en temel arzularımızın ve yasaklamamızın yattığı bir varlık alanıdır, gündelik varoluşta bizden kapalı görünebilir, ancak anlam alanı olduğu için kabul etmemiz gereken bir alandır" (Brooks, 1995, p. 5).

"Melodramatik mod büyük oranda Moral Okült'ü saptamak ve detaylarıyla incelemek adına vardır" (Brooks, 1995, p. 5). Melodramatik hayal gücü, önemli şeyleri ve jestleri başka bir şeye gönderme yapmak için metaforik olarak kullanır. Henry James ve Balzac'ın metinlerindeki zengin metafor kullanımı ahlaki bir bağlam oluşturur (Brooks, 1995, p. 9). "Balzac ve James'de olduğu gibi, Moral Okült'ün dili genellikle bilinçdışında bulunur ve sessizlikle yüzeye çıkar" (Brooks, 1995, p. 80). Bu tarz yazarlar melodrama duydukları ihtiyacın sonucu olarak yarattıkları dramın odağına Moral Okült'ü yerleştirmişlerdir. (Brooks, 1995, pp. 20-21). Brooks (1995), Pixerecourt'un yazdığı *'Le Belvedere'* adlı oyunun finaline atıfta bulunarak, erdemin kötülüğe galip gelmesi, arzunun doyuma ulaşmasının ahlaki maniheizmi temsil ettiğini, böylelikle evrenin tekrar ahlaki netliğe kavuştuğunu söyler. Fransız devrimi ile aydınlanan toplumun tüm ahlaki değerlerini tartışmaya açtığı 'kutsal sonrası' evrende, melodramın Moral Okült sayesinde bu değerleri yeniden konumlandığını ifade eder (Brooks, 1995, p. 43). Bean'e göre dönemin devrimci şiddetine tepki olarak ortaya çıkan melodramatik mod, Moral Ökült'ün yardımıyla sekülerleşen orta sınıfın artık kabul etmediği Kutsalın ahlakı yerine başka bir ahlaki alan sağlamıştır (Bean, 2018, p. 25). Peter Brooks'un kutsal mit terimi ile ifade etmek istediği ilkel toplumların gelenekleri ve inançlarıdır. Adanır (2012)'a göre modern topluma ait bireylerde ilkel topluma ait özellikler tamamen silinip gitmemiştir. İzleyicinin melodram sinemasında gördüğü ilkel topluma ait duygusal ve zihinsel süreçlerin temsili seyirciye tanıdık gelmekte ve bundan keyif almaktadır. Melodram sinemasının evrenselleşebilmesinin sebebini ilkel toplum ile olan bağlantısında bulabiliriz (Adanır, 2012, p. 83, 85, 91). Brooks (1995)'a göre en sofistike sanat ve edebiyat eserlerinin temelleri ilkel toplumların mitlerine dayanmaktadır (Brooks, 1995, p. preface xiv). Frazer (2021)'e göre ilkel topluma ait bir insan doğa ve doğaüstü arasındaki çizgiyi ayıramaz. Ona göre dünya ve kendisi doğaüstü varlıklar tarafından yönetilmektedir (Frazer, 2021, p. 19).

Peter Brooks'un Moral Okült ile beraber melodramatik modu tanımlamak için kullandığı bir diğer kavram ise Maniheizm'dir. Bu inanç Hıristiyan, Budist ve Zerdüş prensiplerini içeren, iyilik ve kötülüğün simgelediği ışık ve karanlığın iki zıt kutup olarak yer aldığı, bu kutupların birbiriyle ilişkisinin üç zaman periyodu üzerinden tasavvur edildiği gnostik ve senkretik bir din olarak yorumlanmaktadır (Zeren, 2015, p. 55). "Melodramatik yapıların herhangi bir değerlendirmesinde en çok muhafaza ettiğimiz şey, temel iki kutuplu kontrast ve çatışma duygusudur. Melodrama göre dünya, indirgenemez bir maniheizm, uzlaşmaya tabi olmayan karşıtlar olarak iyiyile kötü arasındaki çatışmanın üzerine inşa edilmiştir" (Brooks,

1995, p. 36). İki kutuplu çatışmanın Maniheizm açısından kökeni Işık Tanrısı ve Karanlık Tanrısı'nın mücadelesine dayanmaktadır. Karanlık Tanrısı tarafından yaratılan insan maddi bedeni yüzünden kötüdür. Ancak maddi istek ve arzularından vazgeçerek kurtuluşa ulaşabilir (Zeren, 2015, pp. 55-56). Dalton (2015)'a göre kurmaca eserler protagonistlerini tamamen iyi, antagonistlerini ise tamamen kötü olarak sunduklarında Maniheist olarak etiketlenirler. Bu etiket antagonistin ölümünü yahut tamamen yok edilmişinin adil olduğunu söylemektedir (Dalton, 2015, p. 396). Sadece sinemayla sınırlı kalmayıp tüm sanat dallarına sirayet etmiş olan iyi ve kötünün mücadelesi, erdemin zaferini sağlayarak ahlaki netliği keskinleştirmek için yaratılmış bir anlatıdır. İyi ve kötünün temsili ne kadar abartılı olursa ahlak ve erdem temaları o kadar güçlenir. Melodram, rasyonel bir evrende yer aldığı için kendinden önceki dönemin epik, doğaüstü karakterlerini kullanamaz. Bunun yerine iyilik tarafında Mesihi, kötülük tarafında şeytanı çağrıştıran, onların alegorisi olan temsillere başvurur. Levine (2018)'ye göre "Brooks için melodram, trajedinin ıstıraba ve iyi ile kötü arasındaki agonistik ilişkilere yaptığı vurguyu korurken, ontolojik ve ahlaki karakterlerini değiştirir. Melodramda politik-ruhsal düzen, dünya dışı düzeninin en azından bir kısmından arındırılmıştır" (Levine, 2018, p. 7). Melodramın yer verdiği Mesihvari karakter şablonunun orijini Maniheizm'den gelmektedir. Maniheizm dininin kurucusu Mani'nin iddiası kendisinin Hristiyanlığı oluşturan kavramlardan Kutsal Ruh, İsa peygamberin havarisi hatta İsa peygamberin ilahi ikizi olduğudur. (Zeren, 2015, p. 64). Tunalı (2006)'ya göre "Özetle 'melodram', tarihsel süreç içinde temel klasik anlatıyı oluşturan tragedyanın bozulmuş ve popülerleşmiş bir biçimi olmasının yanı sıra, ideolojik anlamda Hristiyanlık öğretisinin dinsel motiflerini birer şablon niteliğinde günümüze kadar taşımıştır" (Tunalı, 2006, p. 29). Maniheist anlatının melodram sinemasına nasıl uygulandığını Anker (2005) şöyle yorumlar:

"Ahlaki netliği yaratmak ve geliştirmek için, söylemsel amacı çok önemli olan melodramatik anlatı, görkemli olayların olay örgüsünü, kıskırtılmamış eylemleri, hiperbolik dili ve ıstırap gösterilerini kullanır. Melodramatik kompozisyonun bu uygulamaları, iyi ve kötüyü sözsüz biçimler aracılığıyla gösterir ve bu nedenle ahlaki gerçeği konuşma yerine duygulanım yoluyla iletmek için dramatik jestler, ortam müziği, tematik tekrar ve ilişkilendirici montaj kullanır. Bu hayalperest, işitsel ve anlatı uygulamalarının şeffaflığı ve gösterisi, melodramın temel Maniheist temellerini geliştirmeye hizmet eder" (Anker, 2005, p. 24).

Maniheizm, iyi ve kötüyü karşı karşıya koyarak yalnızca dramatik çatışmayı değil ahlaki bir netleşmeyi de sağlamaktadır. İsa Peygamberin geçtiği çileli yolların bir benzerini kat eden, Onun mucizevi doğumunu anımsatan film karakterleri, ahlaki keskinleşmeyi Mesih alegorisi üzerinden daha da yoğunlaştırmaktadır.

Arkaik dönem toplumlarının gelenekleri nesiller boyunca tekrarlanarak ahlak kurallarına dönüşür, bu ahlak kurallarının da tarihsel süreç içinde dini oluşturan prensiplere dönüştüğünü görmekteyiz. Çınar (2005)'a göre dini sembol ve ritüellerde insanlığın kültürü, ahlaki, estetiği ve hayatı kavrayış biçiminin bir sentezi gizlidir (Çınar, 2005, pp. 78-79). Tunalı (2021)'ya göre:

"Diğer yandan melodramın coğrafyaya ve zihniyete göre biçimlenerek ulaştığı her yerde o kültürel dokuyu içselleştirdiği gibi moral okült kavramı da kültürün ve zihniyetin şeklini alır. Hollywood sinemasında Hristiyanlık stereotiplerinin; İsa'nın acısının, Meryem'in masumiyetinin ya da filmlerdeki karakterlerin ruh haline uygun bir şekilde değişen mizansen, müzik ve atmosferin Yeşilçam sinemasındaki karşılığı daha yerel, daha tasavvufi ölçütlerde olacaktır" (Tunalı, 2021, p. 27).

Brooks (1995)'a göre modern dünya, ilkel dürtülerimizi yasaklar ve baskılar, bizler ise bu dürtüleri melodramatize edilmiş bir gerçeklikle tatmin etmeye çalışırız. Melodram bize ihtiyaç duyduğumuz çatışma duygusunu verir. Bu duygu arkaik dönemlerde evreni yöneten ilkel, yoğun ve kutuplaştırıcı varlıkların karşısında yaşadıklarımızı bizlere hatırlatır (Brooks, 1995, p. 205).

Douglas Sirk Sinemasında Moral Ökült ve Maniheizm Temaları

Arkaik Gelenek ve İnançların Temsili

1954 tarihli *Magnificent Obsessions* filminde Bob Merrick karakteri sürat botu ile kaza yapar. Kazanın ardından sağlık görevlileri kasabada bulunan tek solunum cihazı ile Merrick'in hayatını kurtarırlar. Solunum cihazının sahibi kasabanın yerel kahramanı olarak adlandırılan Dr. Wayne Phillips'dir. Tesadüf eseri Merrick'in geçirdiği kazanın ardı sıra Dr. Phillips kalp krizi geçirir, kurtulması için solunum cihazına ihtiyaç vardır fakat cihaz Merrick'in kaza mahalline götürüldüğü için hayatını kaybeder. Film ilerledikçe Merrick yine tesadüfler eseri Dr. Phillips ile bağıntılı kişiler ile ilişkiye girmeye başlar. Bu tesadüflerin yoğunluğu korkutucu bir hal almaya başlar. Adeta Dr. Phillips'in ruhu Merrick'i ele geçirmektedir. Dr. Phillips'in Merrick'e hediye ettiği solunum cihazı, Dr. Phillips'in ruhundan bir parça taşımaktadır. İlkel toplumların geleneklerine göre verilen nesnelere ruhu vardır. Mauss (2018) bu durumu Maori toplumu üzerine yaptığı araştırmalarda şöyle açıklar;

"Alınan, değiş tokuş edilen hediye zorunluluk getiren, alınan şeyin atıl olmamasıdır. Hediyeyi veren bırakıp gitmiş olsa da, o şey hâlâ ondan bir parçadır. Hediye aracılığıyla, hediye verenin bundan yararlanana müdahale hakkı olur, aynen mal sahibinin malı aracılığıyla hürsüz müdahale hakkı olduğu gibi" (Mauss, 2018, p. 89)

Bu müdahale hakkının etkisini Merrick'in karakterinin dönüşümünde adım adım görmekteyiz. "Ortada olmayan ve bir kaza sonucunda ölmüş olan (yine toplumsal saygınlığı olan) Dr. Phillips, görünmeyen ataerkil bir özne olarak tüm ilişkilere biçim veriyor gibidir" (Tunalı, 2021, p. 27). Merrick'in Dr. Wayne Phillips'in eşi olan Helen karakteriyle ilişkisi film boyunca giderek ilerler. Helen'in tedavisi için gittiği İsviçre seyahatine Merrick de eşlik eder. Yönetmen Douglas Sirk, açık bir sebep göstermeden çiftimizi bir dağ köyünde düzenlenen yerel bir festivale götürür. Bu festivalde yer alan temsili cadı yakma seremonisinin anlamını soran çiftimiz bunun iyi bir hasat elde edilmesi için yapıldığını öğrenir. Seremoni başladığında Merrick, temsili cadı yakılışının bütün detaylarını Helen'e anlatır. Burada yer alan cadı yakma töreninin anlamı iki yönlüdür. Birincisi ilkel toplumların uyguladığı ve günümüze kadar gelen arkaik bir gelenektir. Toprakta alınan hasat eğer beklenenden az ise bunun sorumluluğu cadılık ile suçlanan kadınlara yüklenir. Karaküçük (2010)'e göre "Tanzanya'da, 1999 yılı istatistiklerine göre, üç yüz elli kadın, kötü hasat ve hastalıkların sorumlusu sayılarak cadılıkla suçlanmış ve linç edilmiştir" (Karaküçük, 2010, p. 54). İkinci anlamı ise Maniheizm'le bağlantılı olarak Helen'in gözlerinin sağlığına kavuşabilmesi için verilen sadakadır. Maniheistler beş emir ve üç mühür kuralına uymak zorundadırlar, oruç tutmak, dua etmek, sadaka vermek, canlıları öldürmemek, temiz kalmak beş emirdir, eline, beline (gönlüne) ve diline sahip olmak üç mühürdür, bir başka Maniheist günah çıkarma metninde on emir, yedi sadaka ve üç mühürden bahsedilmektedir (Zeren, 2015, pp. 72-73). Cadı yakma geleneğinin bir başka dikkat çekici bağlantısı mülkiyet kavramına da aittir. Berktaş (2018)'a göre cadılık suçu ile yargılanan kadınların büyük bir çoğunluğunun erkek kardeşleri yahut oğulları yoktur. Bu yüzden mülkiyete doğrudan varis olan bu kadınlar babasoylu miras düzenine tehdit oluştururlar (Berktaş, 2018, p. 228). Filmin dokusu ile bir türlü uyuşmayan cadı yakma sahnesinin, Dr. Phillips'in mülkiyetinin Helen aracılığıyla Merrick'e geçişini sağlayan bir ritüel olarak okunması mümkündür. Çünkü filmde Dr. Phillips'in erkek kardeşi yahut oğlu yoktur. Böylelikle Bob Merrick karakteri filmin sonunda Dr. Phillips'in hem maddi hem de manevi mülkiyetini devralmış olur.

1955 tarihli *All That Heaven Allows* filminde Cary Scott karakteri randevusuna hazırlanırken kızı Kay Scott karakteriyle sohbet etmektedir. Kay Scott karakteri annesinin giydiği dikkat çekici kırmızı elbise üzerinden Cary'nin artık ölen kocasının yasını tutmadığını ima ederek eski Mısır'a ait bir geleneğe bahseder. Bu geleneğe göre ölen kişilerin mallarıyla beraber dul kalan eşleri de canlı olarak mezara kapatılmaktadır. Kadın, ölen kocanın mallarından biri

olarak sayılmakta ve bu ritüel ile yörenin halkı ilgilenmektedir. Kay karakteri artık bu geleneğin uygulanmadığını söylerken, annesi ise uygulanmıyor mu diye sorar ve ardından “en azından Mısır’da” diyerek yaptığı ironiyle yaşadığı kasabanın zihniyeti hakkında ipucu vermektedir. İlkel toplumlara ait bu geleneğe göre ölen kişi semavi dinlerde olduğu gibi bir başka evrene geçmez, bizimle aynı dünya üzerinde, bizlerin göremediği bir düzlemde yaşamaya devam eder. Bu sebeple ölen kişinin yaşamı boyunca sevdiği kişileri yahut ona hizmet edenleri yanında götürmesi için onların da öldürülmesi gerekir (Adanır, 2013, p. 288). Antik Mısır’da yaşanan geleneğin benzeri Fiji adalarında da görülür. Dullara kocalarının bir uzantısı gibi davranıldığı için koca son nefesini vermeden dullar boğularak öldürülmektedir (Levy-Bruhl, 2006, p. 265). İlkel toplum geleneklerinin dünyanın çok farklı coğrafyalarında birbirine çok benzer biçimde yaşanmış olması, geleneklerin evrenselliğine dair en büyük kanıttır.

Cary ve Ron karakterinin birlikteliği kasaba halkından kabul görmez. Ron’u çocuklarıyla tanıştıran Cary, bu buluşmadan önce ölen kocasının kazandığı ödül kupasını şöminenin üzerinden kaldırmıştır. Bunu fark eden Cary’nin oğlu Ned Scott karakteri annesine sert bir tepki gösterir. Ardından Cary’nin Ron ile evlenip Ron’un evine taşınma kararına karşı annesiyle yüzleşen Ned, annesine bu evin satılmasının geleneklerine, Ron ile evlenmesinin ise inançlarına aykırı olduğunu söyler. Ned’in gelenek ve inanç adı altında aslında işaret ettiği ödül kupasının ve yaşadıkların evin halen ölen babasının ruhunu taşıdığı, bir uzantısı olduğudur. Mauss (2018)’a göre Tlingitlerde evde her şeyin konuştuğu kabul edilir. Ruhlar evin direkleriyle ve kirişleriyle konuşurlar, direkler ve kirişler de cevap verirler. Böylelikle diyalog totemik hayvanlar, ruhlar, insanlar ve evin eşyaları arasında dolaşır (Mauss 2018: 178).

1956 tarihli *Written on the Wind* filminde Hadley petrol imparatorluğunun sahibi Jasper Hadley’in ölümünün ardından gelen sekans, yönetmen tarafından dikkat çekici bir biçimde uzun tutulmuştur. Jasper karakterinin yası için Hadley konağının kapısına asılan çelenk, konağın siyahi hizmetçisi tarafından kaldırılırken çelenge bağlanmış olan siyah kurdele rüzgârın gücüyle (fizik kurallarına pek uymayarak) çözümlenerek uçup gider. Çelenk geleneğinin anlamlarından birisi de Tetrault (2022)’a göre “Hristiyanlıkta yaprak dökmeyen çelenk, Mesih’in acı çekmesinin ve ölüme karşı zaferinin bir sembolüdür. Görünüşü İsa Peygamberin çarmıhta taktığı dikenlerden yapılan taca benzer” (Tetrault, 2022). Çelengin üzerinden çözümlenip giden siyah kurdele ise Yahudilerin kriaah olarak adlandırılan adetini akıllara getirir. Kriaah geleneğinin özü yas tutan aile mensuplarının kıyafetlerinin spesifik bir bölümünü yırtmalarıdır. Günümüzde ise yas tutan aile mensuplarının kıyafetlerini yırtma adeti yerini elbiselerine siyah bir kurdele takmaya bırakmıştır. (“My Jewish Learning”, t.y.). Bu sahneyi Moral Ökült ve Maniheizm üzerinden okumaya çalışırsak, Jasper karakterinin maddi mülkiyeti oğlu Kyle karakterine geçemeyecektir. Çünkü Kyle tıbbi açıdan çocuk sahibi olamamaktadır. Bu yüzden Hadley petrol şirketi Jasper’ın kızı Marylee karakterine kalacaktır. Siyah kurdelenin çelenkten çözümlenip gitmesi, Jasper karakterinin maddi ve manevi mülkiyetini oğul evlada aktaramaması sebebiyle Jasper’ın ruhunun sahip olduğu tüm varlıklardan silinmesini simgelemektedir.

Mesihvari Karakter Temsili

1954 tarihli *Magnificent Obsessions* filminde Merrick karakteri ruhunun Dr. Phillips tarafından ele geçirildiği paranoyasını Randolph karakterine anlatır. O gecenin sabahı bu kez Randolph, Merrick’e Dr. Phillips’in gizli öğretilerinden bahseder. Bu öğreti insanların işe yarar bir varlık olmaları için sonsuz güçle nasıl bağlantıya geçebileceklerinden bahsetmektedir. Öğretinin prensipleri ise yardıma muhtaç insanları bulmak, onlara yardım etmek, bu yardımı kimsenin bilmemesi ve asla yardımın karşılığını beklememektir. Bu prensipleri birebir olarak İncil’de görebiliriz;

“Mat.6: 1 Doğruluğunuzu insanların gözü önünde gösteriş amacıyla sergilemekten kaçınınız. Yoksa göklerdeki Babanız’dan ödül alamazsınız.

Mat.6: 2 Bu nedenle, birisine sadaka verirken bunu borazan çaldırarak ilan etmeyin. İkiyüzlüler, insanların övgüsünü kazanmak için havralarda ve sokaklarda böyle yaparlar. Size doğrusunu söyleyeyim, onlar ödülleri almışlardır.

Mat.6: 3 Siz sadaka verirken, sol eliniz sağ elinizin ne yaptığını bilmesin.

Mat.6: 4 Öyle ki, verdiğiniz sadaka gizli kalsın. Gizlice yapılanı gören Babanız sizi ödüllendirecektir” (İncil, Matta 6)

Merrick, bu öğretiyi Dr. Phillips’in eşi olan Helen Phillips karakterine olan vicdani borcunu ödemek için kullanacağını söylediğinde Randolph onu uyarır. Merrick’in bu prensipleri gerçekleştirmek için yeterli olgunluğa sahip olmadığını, öğretiyi uygulayan ilk insanlardan birinin 33 yaşında çarmıha gerildiğini söyleyerek açıkça İsa Peygambere atıfta bulunur. Tunalı (2006)’ya göre;

“Aslında Sirk’ün doğal olarak melodramın gerektirdiği tarzda ilerlettiği öykü, bir bakıma karşılıksız iyilik yaparak çarmıha gerilen İsa simgesi yerine Bob Merrick’i koyup, onun sonsuza dek acı çekmesini gerektiren bir finale hazırlar. Dolayısıyla bu noktada İsa aracılığıyla evrenselleştirilen acı ve aşk düşüncesinin kritiğini yapar” (Tunalı, 2006, pp. 74-75).

Randolph’un uyarılarını dikkate almayan Merrick, öğretinin ‘yardım ettiğini kimse bilmemeli’ kuralını Helen’in gözüne girebilmek için çiğnediği an ilahi bir cezayla karşı karşıya kalır. Helen, bir arabanın çarpması ile görme yeteneğini kaybeder. Bu süreçten sonra Helen’e iki kat borçlanan Merrick, Helen’in kocasına dönüşerek doktor olmalı ve kaybetmesine sebebiyet verdiği gözleri tedavi etmelidir. Yine ne tesadüftür ki geçmişte yarım bıraktığı tıp eğitimine geri dönerek İsa Peygamber benzeri çileli yolcuğuna adım atar. Merrick önce Dr. Phillips’e ardından da İsa Peygambere dönüşmek için benliğinden vazgeçer ve kendisini Helen’e Robbie Robinson ismiyle tanıtır. Merrick, yıllardır kendisinden haber alamadığı Helen’in çok hasta olduğunu Randolph karakteri sayesinde öğrenir. Artık dönüşümün ikinci aşamasına geçilecektir. Bunun için İsa Peygamber gibi bir mucize gerçekleştirmesi gereken Merrick, tecrübesi olmadığı halde yardıma muhtaç Helen’in gözlerini sağlığına kavuşturarak ona karşı olan borcunu öder. Randolph’un daha önce Merrick’e söylediği ve filmin ismine de atıfta bulunan ‘inancın muhteşem bir takıntı olduğu’ sözlerini duymamızın paralelinde hastanenin dışarıya bakan penceresi, yani filmin son planı bizleri karşılar. Phelps (2009)’e göre Sirk, pencereleri Rönesans ressamı gibi kullanır. Çölün ortasında bir cennet tiyatrosu yaratarak sıradan bir dramayı dünyanın merkezine yerleştirir. Sirk’ün istediği seyircilerin iki kişinin romansını izlemesi değil bir kozmos romantizmine şahit olmasıdır (Phelps, 2009).

1955 tarihli *All That Heaven Allows* filminde Cary karakteri evinin ağaçlarını budarken tanıştığı bahçıvan Ron Kirby karakteriyle yakınlaşmaya başlar. Ron, Cary’i yaşadığı eve davet eder. Ron’un evi ailesinden kalan eski bir değirmendir. Cary’nin ilk gelişinde yaşanmayacak bir halde olan değirmen ikinci gelişinde ise sıcak bir aile evine dönüşmüştür. Cary, Ron’un ahşap üzerine olan ustalığını takdir eder. Filmin ilerleyen bölümlerinde birçok kez Ron’un marangozluk yeteneğine dair referanslar görürüz. İncil’de İsa Peygamberin marangozluğu şöyle geçer: “Mat.13: 55 Marangozun oğlu değil mi bu? Annesinin adı Meryem değil mi? Yakup, Yusuf, Simun ve Yahuda O’nun kardeşleri değil mi?” (İncil, Matta 13). Filmin geçtiği zaman aralığı ise İsa Peygamberin doğumunun kutlandığı Noel sezonudur. Film boyunca Noel’in simgelerinden olan gümüş uçlu ladin ağacına birçok kez atıfta bulunulur. Ron’u Noel’in bir diğer simgesi olan geyiği beslerken izleriz. Bunları bir araya getirdiğimizde Ron karakterini İsa Peygamberin temsili üzerinden okuyabiliriz. Bu durum bizleri melodramatik modun Maniheizm temellerine götürmektedir.

Cary, çocuklarının ve kasabanın baskılarına dayanamaz ve Ron’dan ayrılır. Noel’i kutlamak için çocuklarının gelmesini beklerken bir yandan da Noel ağacını süslemektedir.

Dışarıdan küçük çocukların koro halinde söylediği bir şarkı dikkatini çeker. Küçük çocuklar yine Noel'in simgelerinden biri olan atların çektiği kızak üzerinde Joy to the World adlı Hıristiyan ilahisini söylemektedirler. İlahinin sözleri şöyledir;

“Dünyaya sevinç, Rab geldi
Dünyanın kralını almasına izin ver
Her kalp O'na oda hazırlasın
Ve cennet ve doğa şarkı söylüyor
Ve cennet ve doğa şarkı söylüyor
Ve cennet ve cennet ve doğa şarkı söylüyor” (“Hymnary”, t.y.).

Cary'nin kendisi görmek için geldiği sırada, Ron evinin çevresinde avlanmaktadır. Ron uzak mesafeden hem Cary'e seslenmeye çalışıp hem de arabasını durdurmak için koşarken uçurumdan aşağı düşer. Yönetmen Douglas Sirk'in burada uyguladığı kurgu kararı oldukça dikkat çekicidir. Ron'un karlar içinde yattığı plandan, filmde sadece üç kere gördüğümüz saat kulesi planına geçeriz. Sirk, ilk defa kulenin tepesinde haç olduğunu bizlere gösterir. Gecenin devamında Cary, Alida Anderson karakterinden Ron'un kaza geçirdiği haberini alır. Görüldüğü gibi *All That Heaven Allows*'un finali ile *Magnificent Obsessions*'un finali birbirlerine tıpatıp benzemektedirler. Sadece oyuncular yer değiştirmiştir. Dışarıya bakan pencerenin önünde Cary ve pencerenin dışındaki geyik, Ron'un uyanmaya başlamasıyla beraber aynı anda kafalarını Ron karakterine doğru çevirirler, adeta Noel sabahı İsa Peygamberin doğuşunu bekler gibidirler.

1956 tarihli *Written on The Wind* filminde Mitch Wayne karakteri en yakın arkadaşının eşi olan Lucy Moore Hadley karakterine aşkı itiraf eder. Bunun üzerine Lucy ise kocasının tıbbi açıdan çocuk yapamayacağını ama kendisinin kocasından hamile olduğunu söyler. Bu doğaüstü durum İncil'de yer alan Meryem'in İsa Peygambere hamile kalmasını çağırıştır:

“Mat.1: 18 İsa Mesih'in doğumu şöyle oldu: Annesi Meryem, Yusuf'la nişanlıydı. Ama birlikte olmalarından önce Meryem'in Kutsal Ruh'tan gebe olduğu anlaşıldı.

Mat.1: 19 Nişanlısı Yusuf, doğru bir adam olduğu ve onu herkesin önünde utandırmak istemediği için ondan sessizce ayrılmak niyetindeydi.

Mat.1: 20 Ama böyle düşünmesi üzerine Rab'bin bir meleği rüyada ona görünerek şöyle dedi: “Davut oğlu Yusuf, Meryem'i kendine eş olarak almaktan korkma. Çünkü onun rahminde oluşan, Kutsal Ruh'tandır.

Mat.1: 21 Meryem bir oğul doğuracak. Adını İsa koyacaksın. Çünkü halkını günahlarından O kurtaracak” (İncil, Matta 1).

Lucy karakteri para ve refah için Kyle ile evlenir. Kyle karakteri alkolik ve yozlaşmıştır. Mitch ise en yakın arkadaşının eşi olan Lucy karakterine aşıktır. Doğacak çocuk ile ilişkili üç karakter ahlaken yeterli olmadıkları için bu mucize bebeği hak etmezler. Lucy kocasının uyguladığı şiddet ile bebeğini kaybeder. Lucy'nin, yaratılışıyla İsa Peygamberi anımsatan ve doğamayan çocuğu yine Mesih anlatısına bir referanstır. Yönetmen Sirk, incelenen diğer üç filmde Mesihvari karakter temsiline ve bunun sonucu olarak Noel sezonuna muhakkak yer verirken, Mesih temsil eden Lucy'nin çocuğunun ölmesiyle bu filmde İsa Peygamberin doğuşunu simgeleyen Noel sezonunu görmemekteyiz.

Filmin dört karakteri, Maniheist anlatıyı destekleyen çift kutuplu karakter temsilini karşılamaktadır. Alkolik ve yozlaşmış Kyle'nin karşısında Mitch karakteri, nemfomanyak

Marylee'nin karşında Lucy karakteri yer alır. Böylelikle filmin finalinde yer alan Lucy ve Mitch beraberliğiyle Moral Ökült ve Maniheizm'in ilkelerinden olan erdem zafiri gerçekleşmiş olur.

1959 tarihli *Imitation of Life* filminde Annie Johnson karakteri filmin siyahi mesihidir. Bu anlatıyı destekleyen iki adet açık referans mevcuttur. İlki Annie'nin Susie ve Sara Jane karakterine İsa peygamberin doğum meselini anlatmasıdır. Anlatımın ardından Susie ve Sara Jane, İsa Peygamberin ten renginin ne olduğuna dair bir sorgulamaya girerler. Sorgulamanın hedefi meseli anlatan Annie karakteridir. İkinci referans ise İsa Peygamberin insanlığın tüm günahlarının affedilmesine karşılık kendisini feda etmesi gibi Annie'nin filmin diğer karakterlerinin tüm günahlarının sorumluluğunu üstlenmesidir. Annie ölümüyle birbirine dargın olan karakterlerin tekrar bir araya gelmesini sağlar. İsa Peygamber insanlığın tüm günahı için ilk ve son kez kendisini çarmıhta feda etmiştir (Küçük, 2016, p. 257). Annie'nin ölümünün ardından yapılan cenaze töreninde gördüğümüz bembeyaz tabut, beyaz çiçeklerin kapladığı cenaze arabasını çeken dört beyaz at bizlere adeta mesihin uğurlama merasimini hatırlatmaktadır. Annie, siyah ten rengi ile yaşadığı hayatı beyazlar içinde tamamlarken mensubu olduğu siyahi topluluğu aydınlatır. Zeren (2015)'e göre;

"Gerçekten Hz. İsa'nın Maniheizm'deki yeri oldukça baskındır. Bu konuyu inceleyen uzmanlar, Maniheist metinlerden yola çıkarak Hz. İsa'nın farklı görünüm ve rolleri olduğunu ortaya koymuşlardır. Bunlardan ilki Işık Elçisi İsa, diğer bir deyişle Işıklı İsa (Jesus the Splendor)'dır. Işıklı İsa, Hz. Adem'e ve dolayısıyla ardından bütün insanlığı kurtuluşa götürecektir olan gnosis'i getiren ruhani varlıktır" (Zeren, 2015, p. 65).

Ölüm ile maddi dünyadan kurtulmanın arınmayı getirmesi, ölümün yaratıcıya kavuşmanın bir yolu olduğu için mutlulukla karşılanması ile ölümüyle herkesin günahını üstlenme temaları önceki filmlerde olduğu gibi Moral Okült ve Maniheizm kavramlarına denk düşmektedir.

Filmin Maniheist anlatıyı destekleyen çift kutuplu karakter temsili oldukça güçlüdür. Mesahi temsil eden Annie Johnson karşısında tiyatro camiasında cinselliğini kullanarak yükselen ve kariyeri uğruna iyi bir anne olamayan Lora Meredith yer alır. İffet ve saflığıyla ön plana çıkan Susie Meredith karşısında ise revü dansçısı olarak çalışan Sara Jane Johnson karakteri yer almaktadır.

Sonuç

Douglas Sirk sinemasının en önemli dört eseri üzerine yapılan bu analiz, yönetmenin melodramatik modun inşasında arkaik gelenek ve inançlar ile mesihvari karakter temsillerine sıklıkla başvurduğunu göstermektedir. *Magnificent Obsessions* (1954) ve *All That Heaven Allows* (1955) filmleri ilkel toplumların ölüm, ruh, bereket ve iyileşmeye dair birçok inancını çağrıştıran anlatıya sahiptir. *Written on The Wind* (1956) filmiyse Yahudi ve Hristiyanlara ait yas geleneklerini içerir. İncelenen dört filmin ortak noktası ise İsa Peygamberin yaşamı ve öğretilerini anımsatan mesihvari karakter temsilinin yoğunlukla işlenmesidir. Sirk sinemasının karakterleri çağdaş topluma ait kentli bireylerdir ama ilkel toplumun gelenek ve inançlarını çağrıştıran davranış normları göstermektedirler. Bu karakterler Püriten Hristiyan ahlakından uzak, seküler yaşam biçimine sahiptirler fakat mesihvari erdem gösterileri sergilerler. Modern Amerikan toplumunu fon olarak kullanan Sirk filmleri dramatik çatışma bağlamında dönemin rasyonel aklından uzaktır. Karakterlerin önüne çıkan engeller gündelik yaşam içinde akılcı çözümler ile bertaraf edilecek basitliktedir. Fakat karakterler mantıklı davranışlar ile çatışmayı sonlandırmak yerine çok daha irrasyonel çözüm yollarına başvurmuşlardır. Böylelikle dramatik çatışmanın tansiyonu yükseltilerek sürdürülmektedir. Bu anlatıların bütünü Moral Ökült ve Maniheizm kavramlarını karşılamaktadır. Moral Ökült ve Maniheizm'in melodram sineması içindeki başlıca görevi filmin ahlaki açıdan netleştirilmesini sağlamaktır. Filmlerin

olay örgüsüne Moral Ökült ve Maniheizm temaları aksettiği anda filmin politik-ruhsal düzeni ahlaki çizgiye doğru çekilmektedir. Ahlaki keskinleşmeyi sağlayan bir diğer kavram ise Maniheizm'den kökenini alan çift kutuplu çatışmadır. Çift kutuplu çatışma anlatısı neredeyse her kurmacanın başvurduğu iyi ve kötünün mücadelesini içerir. Bu çalışmanın diğer Maniheist anlatıları inceleyen araştırmalardan ayrıldığı nokta mesihvari karakter temsiline ağırlık vermesidir. Mesihvari karakter temsili ile amaçlanan protagonistin ahlaken bir mesih seviyesine getirilerek antagonist ile yaşanan çatışmayı ve ardından elde edilen zaferin erdemini olabildiğince büyütebilmektir. Maniheist anlatı sadece iyi ve kötüyü karşı karşıya getirerek dramatik çatışmayı sağlamakla kalmaz, dramatik yapı içinde kahramanın ahlaken yüceltilmesi görevini de görür.

İlkel dürtülerini sürekli baskılayan rasyonel insan, çatışma duygusuna ihtiyaç duyar. Çünkü zihin dünyası bugüne kadar ilkel ve kutuplaştırıcı güçlerin dayattığı inançlar üzerinden evrilmiştir. Modern yaşamla beraber çatışma duygusu elinden alınan insan, çareyi kurmaca eserlerde arar. Bu kurmaca eserlerin dramatik çatışma bağlamında en başarılısı melodram sinemasıdır. Melodramın bu başarısının ardında dramatik çatışmayı tesis eden ilkel topluma ait gelenek ve inançları çağrıştıran bir anlatı yatmaktadır. Arkaik gelenek ve inançların farklı coğrafyalarda benzer şekilde tatbik edildiği bilinmektedir. Melodram sinemasının evrenselliğini bu noktadan irdeleyebiliriz. Melodramatik mod, Hollywood'dan Yeşilçam'a birçok toplumun sinemasına uyarlanabilmiştir. Buradaki adaptasyon yeteneğinin başarısı anlatının evrenselliğine işaret etmektedir. Aynı perspektiften bakarsak melodram sinemasının seyirci nezdindeki popülaritesine dair cevaplar da bulabiliriz. İzleyicinin melodram sinemasına diğer film türlerinden daha çok rağbet etmesini iki şekilde açıklayabiliriz. Bunlardan birincisi duygu manipülasyonudur. Sinema eserlerinin seyirci nezdinde karşılık bulması için kullanılan en önemli araç duygudur. Filmin duygusunun seyirciye geçmesi yahut eserin, izleyicinin duygu dünyasında bir karşılığı olması gerekir. Moral Ökült ve Maniheizm'in melodramatik modu yaratırken sağladıkları ahlaki anlatı izleyicinin duygularının en kolay yoldan manipülasyonunu sağlamaktadır. Yoğun dramatik çatışma ve ardından elde edilen erdem zaferi seyircinin adalet duygusunu tatmin eder. İzleyicinin gündelik hayatında çoğunlukla tatmin edemediği adalet duygusu melodram sinemasının şiirsel adalet anlayışıyla karşılaşır. Bu duygusal tatmin seyircinin giderek daha fazla melodram sinemasını tercih etmesini sağlar. Bu sebeplerden ikincisi ise izleyicinin zihniyet bağlamında melodram sinemasını tanıdık bulmasıdır. Melodram filmlerinde görülen arkaik gelenek ve inanç temsilleri seyircinin baskıladığı ilkel dürtüler ile aynı kaynaktan beslenmektedir. İnsanlık, modern yaşamın dayattığı rasyonel zihniyet kalıplarından çok daha uzun bir süre irrasyonel zihniyet dünyası içinde yaşamıştır. Bunun getirisi olarak arkaik gelenek ve inanç temsilleri izleyiciye tanıdık gelmekte, film evreni ile duygusal açıdan yakınlık kurmaktadır. Bu kurulan yakınlık seyircinin melodram sinemasına gösterdiği rağbetin bir diğer açıklaması olabilir.

Moral Ökült ve Maniheizm'in melodramatik modun yaratımında üstlendikleri işlevin araştırılması sayesinde melodram sinemasının çok katmanlı yapısını görebilmekteyiz. Bugüne kadar genel-geçer gözyaşı filmleri olarak tanımlanan melodram sinemasının bu yeni perspektif ile yorumlanması yeni çalışmalara imkân verecektir. Sanat eserlerinin nitelikli analizleri yalnızca onları anlayıp algılamamıza yaramaz, sonraki süreçlerde üretilecek yapıtların başarısına da katkı sağlar.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

Abisel, N. (1995). Popüler Sinema ve Türler, Alan Yayıncılık, İstanbul.

- Adanır, O. (2012). İlkel Toplumlardan Melodramlar Evrenine, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Adanır, O. (2013). Osmanlı ve Avrupalılar, Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- Anker, E. (2005). "Villains, Victims and Heroes: Melodrama, Media, and September 11", *Journal of Communication*, vol. 55, issue. 1, pp: 22-37.
- Bean, J. M. (2018). Disciplinary Descent: Film Studies, Families, and the Origins of Narrative Cinema. In. Charlie Keil (Ed.), *A Companion to DW Griffith*, pp. 17-33.
- Berktaş, F. (2018). Tarihin Cinsiyeti, Metis Yayınları, İstanbul.
- Brooks, P. (1995). *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven, Yale University Press.
- Çınar, A. (2005). DİN, AHLAK ve GELENEK . Muhafazakar Düşünce Dergisi , 1 (3) , 73-88.
- Dalton, R. W. (2015). (Un)Making Violence Through Media Literacy and Theological Reflection: Manichaeism, Redemptive Violence, and Hollywood Films, *Religious Education*, 110:4, 395-408, DOI: 10.1080/00344087.2015.1063963
- Frazer, J. G. (2021). Altın Dal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Hymnary (t.y.). Joy to the world! the Lord is come!, Erişim adresi: https://hymnary.org/text/joy_to_the_world_the_lord_is_come
- Karaküçük, S. A. (2010). "Korkunun Kadınları": Cadılar ve Cadıcılık, *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, cilt. 13, sayı. 2, s: 38-64.
- Kolker, R. P. (2010). Değişen Bakış, (çev. Ertan Yılmaz), DeKi Basım Yayın, Ankara.
- Küçük, M. A. (2016). İKONOGRAFİDEN İNANCA "İSA MESİH'İN DİRİLİŞİ/PASKALYA" SÜRECİ . Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi , Cilt: 3 Sayı: 8 , 230-274
- Levine, D. J. (2018). After tragedy: Melodrama and the rhetoric of realism. *Journal of International Political Theory*, online first, 1-16. <https://doi.org/10.1177/1755088218790987>
- Levy-Bruhl, L. (2006). İlkel İnsanda Ruh Anlayışı, (çev. Oğuz Adanır), Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- Mauss, M. (2018). Armağan Üzerine Deneme, (çev. Nihan Özyıldırım), Alfa Yayınları, İstanbul.
- My Jewish Learning (t.y.). The Basics of Kriah, or Tearing a Piece of Clothing, Erişim adresi: <https://www.myjewishlearning.com/article/the-basics-of-kriah-or-tearing-a-piece-of-clothing/>
- Phelps, D. (2009). Two Recent Releases: "Magnificent Obsession", Erişim adresi: <https://mubi.com/tr/notebook/posts/two-recent-releases-magnificent-obsession>
- Ryan, T. (2004). Sirk, Douglas, Erişim adresi: <http://www.sensesofcinema.com/2004/great-directors/sirk/>
- Schatz, T. (2021). "Aile Melodramı", *Sinemasal Melodram*, cilt 4, (çev. Dilek Tunalı), (ed. Dilek Tunalı ve Zehra Cerrahoğlu), Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- Tetraul, S. (2022). Why Does a Wreath on a Door Mean Death or Mourning? Erişim adresi: <https://www.joincake.com/blog/wreath-on-door-meaning-death/>

Tunalı, D. (2006). Batıdan Doğuya, Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram, Aşina Kitaplar, Ankara.

Tunalı, D. (2021). "Moral Okült ve Melodram Sinemasında Aşk'ın Haller", Sinemasal Melodram, cilt 4, (ed. Dilek Tunalı ve Zehra Cerrahoğlu), Doğu Batı Yayınları, Ankara.

Williams, L. (1998). Melodrama revised. In N. Browne (Ed.), *Refiguring American film genres*, pp. 42-88, Berkeley, University of California Press.

Zeren, M. E. (2015). "MANİHEİZM VE BUDİZM'İN UYGURLAR'IN KÜLTÜR HAYATINA ETKİLERİ", Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Filmler

Hunter, R. (Yapımcı), & Sirk, D. (Yönetmen). (1954). *Magnificent Obsession* [Sinema Filmi]. ABD: Universal International Pictures.

Hunter, R. (Yapımcı), & Sirk, D. (Yönetmen). (1955). *All That Heaven Allows* [Sinema Filmi]. ABD: Universal International Pictures.

Zugsmith, A. (Yapımcı), & Sirk, D. (Yönetmen). (1956). *Written on the Wind* [Sinema Filmi]. ABD: Universal International Pictures.

Hunter, R. (Yapımcı), & Sirk, D. (Yönetmen). (1959). *Imitation of Life* [Sinema Filmi]. ABD: Universal International Pictures.

-Araştırma Makalesi-

**Sinemanın “Yedinci Sanat” Olma Niteliği:
Ricciotto Canudo’nun Schopenhauer ve Hegel Felsefelerinden
İlham Aldığı Bütüncül Sanat Görüşü Üzerine Bir İnceleme**

Tunç Yıldırım*

Özet

1907 gibi çok erken bir tarihten itibaren film eleştirileri yazmaya başlayan gazeteci, edebiyat eleştirmeni, müzikolog, romancı ve senarist Ricciotto Canudo, 1900’lerin başında modern sanatın beşiği Paris’e yerleşen İtalyan kökenli bir avangart sanat düşününü entelektüel olarak sinemaya “yedinci sanat” payesini vermiş seçkin bir sinema estetikçisi olarak kabul edilir. Bu denemecinin özgün düşüncesinde sinema bir sanat biçimi olarak kendinden önceki altı geleneksel sanata (mimari, müzik, resim, heykel, şiir ve dans) eklenir çünkü sinema aynı anda plastik sanatların, ritmik sanatların, bilimin ve sanatın füzyonudur yani birleşimdir.

Club des Amis du Septième Art (Tr. Yedinci Sanatın Dostları Kulübü) isimli öncü sinema kulübünü Paris’te kurarak yeni bir sanat olarak kabul ettiği sinemanın misyonerliğine ve propagandacılığına soyunan Canudo’nun ismi bu davası için radikal manifestolar (*La naissance d’un sixième Art: Essai sur le cinématographe, Manifeste des sept arts*) kaleme alan, bu uğurda uzman dergi çıkaran (*La Gazette des Sept Arts*) ve sinema estetiğini önemli makalelerinde açıklamaya girişen (*L’esthétique du Septième art*) büyük sinema düşünürü hatta kuramcısı olarak anılır. Peki, sinemanın özgül estetiğini tutkulu şekilde savunan ve söz konusu yeni ifade aracını saf bir sanat şeklinde yücelten bu Latin milliyetçisi sanatseverin tefekküründe yer bulan yedinci sanat fikrinin oluşumunda Schopenhauer ve Hegel felsefesi hangi rolleri oynamaktadır? Canudo’nun kültürel bagajında bu filozofların etkili yeri nedir? Sinema ya da Canudo’nun özgül deyişiyle “sinegrafi” neden modern zamanların olmazsa olmaz yedinci hatta total (tam, toplam, bütüncül) sanattır?

Bu makalede; sinema estetikçisi, kuramcısı, denemecisi ve eleştirmeni kimliklerine sahip Canudo’nun sinemaya adanmış yedinci sanat söylemi ile sinema sanatı hakkındaki felsefi düşüncesi, Schopenhauer ve Hegel gibi iki filozofun sanat felsefesi ile olan yakın ilişkileri bağlamında, tarihsel ve karşılaştırmalı bir okuma yöntemi çerçevesinde hareket edilerek çözümlenecektir.

Anahtar Kelimeler: Canudo, yedinci sanat kuramı, sessiz sinema estetiği, Schopenhauer, Hegel, Wagner, Romantizm.

*Doç. Dr., Düzce Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Düzce, Türkiye.

E-mail: tuncyildirim@duzce.edu.tr

ORCID : 0000-0003-2546-4517

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1062427

Yıldırım, T. (2022). Sinemanın “Yedinci Sanat” Olma Niteliği:

Ricciotto Canudo’nun Schopenhauer ve Hegel Felsefelerinden İlham Aldığı Bütüncül Sanat Görüşü Üzerine Bir İnceleme. Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı (4) 2022.

Geliş Tarihi: 24.01.2022

Kabul Tarihi:02.05.2022

-Research Article-

The Quality of Cinema as the “seventh art”: A Study on Ricciotto Canudo’s New Total View of Art Inspired by the Philosophies of Schopenhauer and Hegel

Tunç Yıldırım*

Abstract

Ricciotto Canudo is a journalist, literary critic, musicologist, novelist and screenwriter who began writing film reviews as early as 1907. He is also an Italian-origin avant-garde art-loving intellectual who settled in Paris, the cradle of modern art, in the early 1900s. Canudo is considered an outstanding cinematic aesthetician who had given cinema the honor of the “seventh art”. In the original thought of this essayist, cinema, as an art form, is added to the six traditional arts (architecture, music, painting, sculpture, poetry and dance) because this new expression is the fusion of plastic arts, rhythmic arts, science and art at the same time.

By founding the pioneering cinema club Club des Amis du Septième Art (Club of Friends of the Seventh Art) in Paris, Canudo, as a propagandist of cinema, embarked on the missionary of cinema, which he accepted as a new art. Canudo’s name is also known as a great cinema thinker, even an elite theorist, who wrote radical manifestos (La naissance d’un sixième Art: Essai sur le cinématographe, Manifeste des sept arts) for his cause, published a specialist magazine (La Gazette des Sept Arts) for this cause, and attempted to explain cinema aesthetics with some important essays (L’esthétique du Septième art). Well, what roles do the philosophies of Arthur Schopenhauer and Georg Wilhelm Friedrich Hegel play in the formation of the idea of “seventh art”, which took place in the conception of this Latin nationalist art lover, who passionately defends the specific aesthetics of cinema and glorifies this new expression as pure art? What is the influential place of these philosophical figures in Canudo’s cultural background or cultural baggage? Why is cinema or, in Ricciotto Canudo’s specific words, “cinégraphie” the indispensable seventh or even total (holistic) art of modern times?

In this study; the seventh art discourse of Canudo, who is at the same time a cinema esthetician, theorist, essayist and critic, and his philosophical thought about the new art of cinema will be analyzed in the context of his close relations with the art philosophies of two German philosophers such as Schopenhauer and Hegel. In order to do this, it will be acted within the framework of a historical and comparative reading method.

Keywords: *Canudo, theory of seven arts, silent cinema aesthetics, Schopenhauer, Hegel, Wagner, Romanticism.*

*Doç. Dr., Düzce Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Düzce, Türkiye.

E-mail: tuncyildirim@duzce.edu.tr

ORCID : 0000-0003-2546-4517

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1062427

Yıldırım, T. (2022). Sinemanın “Yedinci Sanat” Olma Niteliği:

Ricciotto Canudo’nun Schopenhauer ve Hegel Felsefelerinden İlham Aldığı Bütüncül Sanat Görüşü Üzerine Bir İnceleme. Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı (4) 2022.

Geliş Tarihi: 24.01.2022

Kabul Tarihi:02.05.2022

Extended Abstract

This article, which was first presented as a paper, at the fourth International Symposium on Cinema and Philosophy, organized in Ankara by *Sinefilozofi* journal, an expert and institutional medium where cinema-philosophy relations have been scrutinized for years, is designed as a definitive critique. In fact, I wrote this study to refute an archaic view towards the art of cinema, which rejects it with a conservative as well as anachronistic and retrospective stance. This archaic view in question presents the unilateral and prejudiced ideological representations of *Hollywood Accomplice*, which represents the mainstream of popular American cinema, and the collaboration of imperialism as evidence. Alev Alatlı (2021, p. 16) as an intellectual, writer and distinguished figure, who was also educated in the discipline of philosophy, received a prestigious academic formation in some American universities, and is cherished today in accordance with the zeitgeist, writes the following lines in the second edition of her polemical book:

“At the time, respectable people may have dictated that cinema was an art to be taken seriously. But to me, there is no such thing as the seventh art of cinema.” Italics are by the author.

However, acknowledging and explaining the theoretical views of Ricciotto Canudo more than a hundred years ago is essential in this text to defend the “aesthetic legitimacy” and “intellectual gains of cinema”, which it has achieved during the silent period of film history. Because Canudo’s thought defines cinema as a total synthesis art that covers, summarizes and surpasses all previous branches of art in.

I prepared my work by opposing this preconceived ideological view that equates cinema with Hollywood, one of the major representative forms of popular art, but without entering into polemics with it. According to Alatlı, the dangerous Hollywood cinema should be shut down or at least rebooted. However, in the 1920s, Canudo’s theory showed how cinema was designed as an holistic art by utilizing and developing the aesthetic doctrines of some great western thinkers like Georg Wilhelm Friedrich Hegel (quintuple fine arts system), Arthur Schopenhauer (bi-polarization between the arts of time and space) and Richard Wagner (concept of *Gesamtkunstwerk*). Exactly in this post-romantic context, cinema became the seventh art and reached a synthesis of fine arts including the arts of time and space.

Moreover, while Canudo lays the aesthetic foundations of the seventh art, he emphasizes the importance of the genius of cinema like Charlie Chaplin, the eminent master of comedy and slapstick, two dominant genres in Hollywood that Alatlı despised. In addition, unlike the theatrical-influenced European films, he mainly included the aesthetic of “visual drama”, which he showed was unique technique to the silent American cinema of the period. In Canudo’s concept of *visual drama*, which stems from Wagner’s idea of *total work of art*, cinematic aesthetics stands out with its originality and completely rejects all theatrical effects. On the other hand, according to him, cinema as a newly born art unites with painting, which is essentially a plastic art, and music, which is an abstract art of time.

Sharp ideological critiques of various popular movies that have turned into box-office hits in Hollywood cinema, which propagate the American dream, individualism and way of life, that is, the *American official ideology*, have already been made and are being made on the axis of gender and cultural studies (See Dubois, 2008, pp. 13-135). However, criticizing some of the status quo films (which spread conservative ideas) produced by Hollywood in its long historical process should not mean rejecting (even contemptuously) the cinema in general and American cinema in particular. This false attitude cannot be explained by an oppositional intellectualism or artistic and philosophical elitism, because behind the invention of the idea of the seventh art there is an intellectual, artist and theorist such as Canudo, who is highly cultured and elite in art philosophy.

As a result, this article aims to understand and analyze the idea of cinema art of a pioneering theorist like Canudo, who left his mark on early cinema theory with his original writings.

Giriş

“Tapınaklarda, tiyatrolarda ve her neslin panayırlarında gerçekleşen antik Şölenin son evrimi, Şölenin görkemli vaadi, bilinçdışı bekleyişi.”¹

Uluslararası üne sahip sinema kuramcısı Francesco Casetti, sinema araştırmaları disiplininin klasikleşmiş bir çalışmasına dönüşen *Teorie del cinema* eserini 1993'te Milano'da neşrederken Batı'da (bilhassa İtalya, Fransa ve ABD'de) sinema fenomenini “düşünen, tanımlayan, inceleyen ve gözlemleyen” kuramları 1945-1990 arasını kapsayacak şekilde dönemselleştirmişti (Casetti, 2000, p. 5). Sinema araştırmalarına büyük önem veren Fransa ve Birleşik Devletler'in en meşhur üniversitelerinde kariyer yapan bu İtalyan uzmana göre Ricciotto Canudo'nun da katkılarıyla karakterize edilen “klasik teorilerin mevsimi” artık geçmişte kalmıştı (Casetti, 2000, p. 6). Casetti'ye göre sinema teorisi sahasında İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yeni bakış açıları ile yeni çözümleme tipleri ortaya çıkmıştı ve bu dönem öncekini karmaşıklıkla birçok yönden aşıyordu².

Ancak sinema düşünürü ve araştırmacısı olarak “sinemanın bugünkü durumu” ve “daha önemlisi nerede olduğu” hakkında tefekkür eden Casetti, “temel bileşenlerini kaybettiği ve benzeri görülmemiş fırsatlar kazandığı bir çağda sinemaya ne olmaktadır?” sorusuna kuramsal cevaplar aradığı yakın tarihli bir makalesinde mecburen yirminci yüzyılın ilk yıllarındaki film teorilerine başvurdu. Böylece, bir çeşit *deneyim* olarak kabul ettiği sinemanın her zaman bir görme biçimi, bir yaşam biçimi, bir duyarlılık biçimi ve bir anlayış biçimi olduğunu ifade etti (Casetti, 2021, p. 176). Casetti'nin “her şeye rağmen sinema” deyip sinemayı yeniden konumlandırma çabasında deneyim kavramına geri dönüşü onu, aynı zamanda Canudo'nun sinema zaviyesine başvurmaya zorunlu bıraktı. Casetti'ye göre Canudo yazılarında devamlı olarak sinemanın izleyenler tarafından “denenen” ve “deneyimlenen” yeni hissetme biçimlerini ve yeni sosyal bütünlükleri nasıl mümkün kıldığına odaklanmıştır (2011, p. 83).

Realist bir teorik perspektiften “filmsel görüntü bizi gerçeklikle hatta yaşamla temasa geçirir” diyen Casetti bu görüşüne dayanak olarak ilk sırada Canudo'nun düşüncesine başvurur ve Canudo'nun sinemanın sanatsallığını savunarak onu Güzel Sanatlar Sistemi ile bütünleştirdiği “Altıncı Sanatın Doğuşu³” manifestosu ile estetik meşruyetini ispatlamaya giriştiği “Yedinci Sanat Üzerine Düşünceler⁴” gibi temel kuramsal yazısı Casetti'ye göre sinemanın gerçekliği bütünlüğü içinde yakalama yeteneğinin altını çizer, sinemayı hayatın mükemmel bir şekilde yeniden üretimine iter ve sinemanın esasen yeni bir yazı biçimi olduğunu iddia eder (Casetti, 2021, p. 180). Casetti'nin İtalya'daki erken sinema kuramcılarına yönelik sonraki antoloji çalışması, Canudo'nun henüz 1908'de yazdığı bir metinle sinemayı, modernitenin örnek bir nesnesi olarak geliştirdiğinden bahseder (Casetti, 2017, p. 15).

Casetti'nin 2015 tarihli “Sinemanın Yeniden Konumlandırılması” adlı teorik denemesinde erken dönem sessiz sinema teorisinin ana figürü Canudo'ya dönmesi, 1926'da yayımlanan kuramsal kitabı *Le cinématographe vu de l'Etna* içinde Canudo'nun sinema teorisindeki özgün yerini vurgulayıp, bu öncüye saygı duruşunda bulunan genç film yönetmeni, sinema kuramcısı ve İzlenimci sinema hareketi temsilcilerinden Jean Epstein'i hatırlatır. Epstein'e göre henüz 1911'de film, uygulamada ve kuramda okullu çocuklar için bir eğlenceyken,

¹ Ricciotto Canudo'nun sinemayı tanımlaması (Akt. Pezzella, 2006, p. 27). *İtalik* vurgular benim.

² Keza Atlantik ötesinde Batı kökenli sinema teorilerini derinlemesine tahlil etmeye 1976'da başlayan Dudley Andrew (2010, p. XXXVII), Canudo'nun sinema kuramını yeterli derinlikte bulmadığı için yoğun biçimde işlemeyi uygun görmez. Andrew (2010, p. 56), içlerinde ilk adımları atan Canudo'nun da olduğu Fransız sinemasever entelektüel çevresi hakkında sadece şu saptamayı yapmakla yetinir: “[...] bu film tutkunu insanlar sinemanın yalnızca bir sanat dalı olduğunu düşünmekle yetinmiyorlardı, aynı zamanda filmin bağımsız bir sanat dalı olduğunda ısrar ediyorlardı.”

³ Canudo, 1911, pp. 169-179.

⁴ Canudo, 1927, pp. 29-47.

Canudo sinemanın harika bir yeni lirizm aracı olabileceğini ve olması gerektiğini anlamıştır (Akt. Agel, 1966, p. 8)⁵. Bu tarihsel tespitini ileriki yıllara taşıyan Epstein için (1955, p. 84) Latin şair Ricciotto Canudo, hiç şüphesiz ki, 1910 veya 1911'den itibaren "yedinci sanat" kelimesini telaffuz etmiştir⁶. Bu kavramı "göz kamaştırıcı bir kehanet" olarak niteleyen ancak birkaç yıl boyunca çok belirsiz kaldığının da özellikle vurgulayan Epstein, Canudo'nun kurduğu ve başkanlık ettiği *Yedinci Sanatın Dostları Kulübü'*ndeki⁷ toplantılarda bir araya gelen çok az sayıdaki yardımcının 1920'de bile sinemanın neden ve nasıl olağanüstü kudretli bir yeni şiir aracına dönüştüğünü belirtebilecek durumda olmasından yakındır.

Peki, Ricciotto Canudo gibi seçkin bir Frankofon entelektüelin, yazarın, şairin, sanat erbabı, edebiyat eleştirmeni ve müzikoloğun kuramsal düşüncesinde (yani estetik öğretisinde) "yedinci sanat olarak sinema" fikri nasıl şekillendi? Bu mefhumun oluşumundaki Hegel estetiğinin alametifarikası Güzel Sanatlar Sistemi sınıflandırmasının etkisi nedir? Kendisini önceleyen güzel sanatların hepsini içeren ama bu eski sanatlardaki noksanları mükemmelleştirerek zirveye çıkaran sinema sanatı ideali, Schopenhauer estetiğindeki zaman sanatları ile uzam sanatları ayrımını nasıl yeniden kullanır? Nihayetinde, güzel sanatlar panteonunun yedincisi sinema, nasıl ve neden Wagner tarzı bir total sanat eseri sentezine dönüşür? Sinemanın yedinci sanatlaşma sürecinde adı geçen Romantik filozof ve düşünür grubunun estetik öğretisinin, kuramının ve sanat felsefesinin tam etkisi nedir? Canudo, sinemayı yirminci yüzyılın başlangıcında modern bir sanat olarak vaftizlerken önceki çağın Romantik⁸ estetiğinden nasıl faydalanır? Çalışmada bu tarz sorulara cevaplar aranacaktır⁹.

Çalışmanın Kapsamı ve Yöntemi

Araştırmada kullanılacak yöntem, Canudo'nun sinema kuramını meydana getiren temel metinlerin belirli *post-romantik* bağlam içinde tarihsel ve karşılaştırmalı tematik okuma çerçevesinde çözümlenmesidir. Burada amaç Canudo'nun erken sinema kuramının felsefi, estetik kökenlerini göstermek ve ispat etmek olduğu için birincil kaynak olan seçilen yazıları ile makaleleri zamandizinsel olarak sınıflandırılmayacak fakat Hegel, Schopenhauer ve Wagner estetiğiyle tematik olarak kümelendirilip mukayeseli yaklaşımdan üç aşamada tahlil edilecektir. Neticesinde, "Canudo'nun tefekkürü ancak içinde bulunduğu tarihsel perspektife bağlı biçimde anlaşılabilir (Plasseraud, 2011)."

⁵ Canudo için sinemanın, öteki altı sanatın doruk noktası olduğunu söyleyen Agel'e göre Canudo'nun tefekküründe sinema, diğer sanatların yöneldiği toplam (yani bütüncül, total) sanattır. Sinemada bütüncül yaşam sanatını gören Canudo'nun bakış açısından sinema, hayatın anlamını ifade etmesi gereken sanattır (Agel, 1966, pp. 5, 9).

⁶ Robert Stam'a göre (2014, p. 42) "sinemanın yedinci sanat olarak nitelenmesi, benzer bir biçimde, üstü örtülü olarak sinema sanatçılarına yazarlarla ve ressamlarla aynı statüyü vermiştir." İleride görüleceği gibi "yedinci sanat olarak sinema" ifadesi Canudo'nun yazılarında 1919 senesinden itibaren ortaya çıkar.

⁷ Sinema kulübü CASA'nın kurucusu Canudo, ekranın sanatı olan sinemaya devletin destek vermesi gerektiğinin altını çizen bir söylem ile sinema davasını açıklar: "Estetik ve ticari amaçlarla sinema üretiminin entelektüel seviyesini yükseltmek." (Bkz. *Paris-Midi*, 1921, p. 1). Paris'te CASA'nın kültürel işleyişi ve entelektüel faaliyetleri hakkında bkz. Ian Aitken, 2015, pp. 178-179.

⁸ Emmanuel Plasseraud'nun altını çizdiği gibi (2011), "Romantizmle birlikte toplumda merkezi bir rol almaya başlayan sanatın kendisidir." Plasseraud sanatın Batı'da bu yükselişine sebep olarak "ruhaniyet" vurgusu yapar çünkü Fransız Devrimi'nden sonra kilise ile ruhban sınıfının temsil ettiği Hristiyanlığın gözden düşmesiyle (hatta dinin ölmesiyle) birlikte Romantik düşünürler modern Batı toplumunda "ruhu" artık sanatın temsil edeceğini ileri sürmüştür.

⁹ Canudo'nun sinema estetiği ile kuramının sanat felsefesindeki kökenlerine uzanan böyle bir çalışma özgündür çünkü Türkiye'de sessiz sinema dönemi teorisyenlerinden Canudo'nun temel yazılarının çevirileri kısmi olarak ve kopuk kopuk yapılmıştır. *Türk Dili'nin "sinema özel sayısı"* Canudo'nun sinema sanatını tiyatrodan üstün tutan görüşlerine *L'Usine aux images* kitabından aldığı kısa bir pasajla ancak yer verir (Canudo, 1968, pp. 298-300). Canudo'nun bir kısım makalelerinin Türkçe çevirilerini görmek için 1990'ları beklemek ve Boğaziçi Üniversitesi Sinema Kulübü'nün sinemasever yayın organı *Görüntü'yü* okumak gerekecektir. İşte bu amatör-sinefilik bağlamda "Altıncı Sanatın Doğuşu" Türkçeye nihayet çevrilir (Canudo, 1994, pp. 61-67).

Canudo'nun sinema hakkında 1927'de yayımlanan biricik kitabı *L'Usine aux images*, ölümünden dört yıl sonra basıldığı ve esasen bu yazıda ele alınacak uzman ile genel basında çıkan yazılarından oluşan bir derleme eser olduğu için örneklem dışı bırakılmıştır. Canudo'nun kaleminden çıkan birincil teorik kaynaklara (esasen 1908, 1911, 1919 ve 1923 tarihli makale ile manifestolara) ek olarak sinemanın sanatsallığı, sinemanın güzel sanatlara tekabülü ve Canudo'nun bu kapsamdaki özgün kuramsal düşünceleri konularında referans olmuş eserler veren, biri felsefe uzmanı Jean-Yves Chateau (2008), öteki sinema estetiği uzmanı Luc Vancheri (2018) de ikincil kaynak olarak kullanılacaktır. Fransızca *écraniste*, adını verdiği film yönetmenini apayrı bir yaratıcı olarak gören ve filmi, tıpkı müzikte romantizmin ustası Wagner'in operayı yalnız bir yaratıcının yapıtı olarak görmesi gibi, tek bir bireyin eseri olarak kabul eden Canudo'nun doğrudan film eleştirilerine odaklanan yazıları da değerlendirmeye alınmamıştır¹⁰.

Bu makalenin amacı beşerî bilimlerin iki ana disiplini felsefe ile sinema arasındaki yakın ilişkiyi yalnızca sinemada felsefi temsiller sorununa yönelik film okumalarının dar ekseninden çıkararak asıl sanat felsefesi¹¹ özüne yani sinemanın neden, niçin ve nasıl bir sanat olduğu meselesine geri getirmektir. İşin paradoksal tarafı sinemanın sanat olduğunu göstermek için Canudo, sanatın ne olduğunu sorgulamaz (Chateau, 2008, p. 36). Ancak, Canudo'nun formüle ettiği şekilde sinema, Jean-Yves Chateau'ya göre (pp. 12-13) muazzam ve eski bir teorik ve felsefi sorunu uyandırır: "Acaba, tüm sanatların aynı eser içinde sanatsal bir şekilde ilişkilendirilmesi mümkün müdür?"¹²

Hegel'in Güzel Sanatlar Sınıflandırmasının Revizyonu ile Modifikasyonu

"Sanat, ruhun madde içinde görünüşüdür."¹³

Romantik filozof Schelling ile birlikte idealist estetiğin kurucusu olan diğer isim elbette ki Hegel'dir (Farago, 2017, p. 120). Felsefeci Farago'nun (p. 126) Hegel'in sanat ilgisini özellikle belirtmesi önemlidir:

"Hegel, galerilere ve müzelere giden, sanat ve sanat tarihi üzerine kafa yoran ve görüp anladığı şeyleri başkaları için aydınlatmayı bilen bir sanat meraklısı olmuştur." İtalik vurgular benim.

Estetik deneyimi, büyük ölçüde, doğanın güzelliği deneyimiyle bağlantılı olarak ele alan Kant'ın düşüncesinden farklılaşan Hegel için estetik, öncelikle sanatla ilgili hale gelmiştir (Redding, 2021, p. 59). Sanatsal güzelliği açıklamaya filozofça çabalayan Hegel'in üniversitede verdiği estetik üzerine dersleri en ünlü ve katılımcısı en çok derslerden biri olmuştur (Pinkard, 2020, p. 587). Hegel'in estetik düşüncesinde büyük sanat formları üçlemeyle (*sembolizm/klasisizm/romantizm*) ele alınırken, farklı sanatların kronolojik kademelendirilme çabası (*mimari, heykel, resim, müzik, şiir*) filozof Luc Ferry'e göre oldukça öğreticidir (Bkz. 2012, pp. 187-190). Bilindiği gibi Hegel'de mimarlıktan şiire doğru yükseldikçe maddenin hafiflediği, ruhun derinleştiği görülür (Yetkin, 2007, p. 110). Peki, Hegel estetiğinin tarihsel olarak beşli tasnifle sıraladığı Güzel Sanatlar Sistemi Canudo'nun yazılarında nasıl bir değişikliğe uğrar? Canudo, sinemayı yeni bir sanat dalı olarak güzel sanatlar panteonuna çıkarmada ve yerleştirmede Hegel'in "beşli dizgesini"¹⁴ nasıl geliştirir? Öyle ki; bir görüşe göre Canudo'nun yedinci sanatı diğer altısının en büyük zaferidir, onların aşılmasıdır ve onların sentezidir de (Château, 2006, p. 77).

¹⁰ Fransız sinema tarihçisi Noël Herpe'e göre (1996) eleştirmen Canudo, 1921'den itibaren *auteur* sinemasının savunucusudur.

¹¹ "Sinema nedir ve neden sanattır?" soruları doğrudan sanat felsefesi disiplini ilgilendirir çünkü Genin'e göre (2007, p. 7) sanat felsefesi, "ti esti" diyen Aristoteles'ten beri, "bu nedir?" sorusuna cevap vermeyi hedefler.

¹² Chateau'nun belirttiği gibi felsefe alanında güzel sanatların tek bir eser bünyesinde mezcilmesi olasılığına açıkça destek veren Kant'ken buna kesinlikle karşı çıkan Lessing'dir (2008, pp. 13-14).

¹³ Hegel'den akt. Yetkin, 2007, p. 110.

¹⁴ Hegel (2011, p. 114) tikel sanatların eklemli bütünlüğünden bahseder: Mimarının dışsal sanatı, Yontunun nesnel sanatı ve Resmin, Müziğin, Şiirin öznel sanatları. Hegel estetiğinde mimarlık, *Sembolik* formun baskın sanatıdır. Sanatın ikinci çağı olan *Klasik* dönemde baskın olan sanat biçimi ise heykel yani yontudur. *Romantik* sanatta ise resim, musiki ve şiir imtiyazlı konuma yükselen öteki sanat formlarıdır.

Öncelikle şunu belirtmek gerekir ki titiz bir felsefi inceleme ile güzel sanatları beş kategoride sistemleştiren Hegel kendi estetik idealini, on sekizinci yüzyıl Fransız sanat kuramından faydalanarak ve bu poetika modelinin kurucusu olan selefi Charles Batteux'ü takip ederek oluşturmuştur (Bkz. Vancheri, 2018, pp. 249-250). Hegel kendi estetiğinde bu beş sanatın (1-Mimari, 2-Heykel, 3-Resim, 4-Müzik, 5-Şiir), gerçek sanatların kesin ve eklemli sistemini oluşturduğunu iddia eder. Canudo'nun da önce bir konferansta sözlü olarak sunulan sonra da 1911'de yayımlanan "Altıncı Sanatın Doğuşu" makalesiyle, on dokuzuncu yüzyılda sanat sistemini dayatan Hegel modelinden hareket ederek sinemayı güzel sanatlar içine yerleştirmesi tamamen sanatsal yönünü savunduğu sinemanın estetik meşruiyeti için sağlam bir dayanak bulma girişimidir. Canudo'nun kuramsal davası sinemanın sanat şeklinde tanınmasına ve eşzamanlı olarak sinemanın sanatsal potansiyelinin geliştirilmesi stratejisine dayanır. Bu öncü çalışması, modern şair Apollinaire'in çıkardığı sanat ve felsefe dergisi *Les Entretiens idéalistes*'de yayımlanmıştır. Zaten daha 1908'de İtalyanca yazdığı makalesi "Sinematografin Zaferinde" ilk kez sinemayı önceleyen sanat türlerini teker teker saymış, Hegel'in adını vermeden veya onun sanatsal modeline doğrudan referans yapmadan beş sanat ifadesine varmıştır: "Müzik ve onun tamamlayıcısı şiir. Mimari ve onun iki tamamlayıcısı resim ile heykel." Canudo'ya göre (2017, p. 67) dünyanın estetik ruhunun her zaman kendini gösterdiği ve hâlâ tezahür ettiği beş sanat ifadesi bunlardır. Onun için altıncı sanat olasılığı "hareket halindeki plastik sanattır" ve bu da kendisini "sinematografik tiyatrodan" icra etmektedir (Canudo, 2017, p. 74).

"Altıncı Sanatın Doğuşu" yazısında Canudo yine sinemayı önceleyen sanatları teker teker sayar ama ilk kez sinemayı yeni doğmakta olan bir altıncı sanat olarak ve sanatın yeni ifade biçimi olarak doğrudan tanımlayarak Hegelci Güzel Sanatlar Sistemi'ne sokar. Böyle yaparak sinema-odaklı estetik teorisine meşruiyet kazandırır. Ona göre altıncı sanat, mekânın ritimleri (plastik sanatlar) ile zamanın ritimlerinin (müzik ve şiir) muhteşem şekilde uzlaştırılması olacaktır. Canudo'nun güzel sanatlar arasında sentez yapan bu yaklaşımına göre yeni sanat ifadesi; zamanda, müzik ile şiir tarzında gelişen resim ve heykel olmalıdır (1911, pp. 169-170). Sinema(tograf) da aynı zamanda hareketli plastik sanat, yeni bir pantomim tiyatrosu, hareketli resim ve yeni bir dans şekli olduğundan altıncı sanat ismiyle anılmaya layık yegâne sentetik ifade aracıdır (1911, pp. 170, 173, 179). Aslında bu önemli makale altıncı sanatta ontolojik olarak tanımlanan zamanın ve mekânın birleşimi meselesine eğildiğinden ve görüntülerle temsil edilen farklı ritimlerin birleşimini içerdiğinden Canudo'nun daha sonra imza atacağı kuramsal metinlerin temellerini oluşturur (Gauthier, 2008, pp. 64-65). Canudo'nun teorik çıkarımlarının alametifarikası sinemanın sanatsal olasılıklarını bizzat sanat tarihinin evrimi içerisinde görmesinden kaynaklanır. Daha en başından beri sinemanın yeri, itibarlı güzel sanat dallarının arasındadır.

Canudo, 1919 itibarıyla sinemayı, başka bir zaman sanatı olan dansla¹⁵ özdeşleştirmeye başlayacağı altıncı sanat basamağından çıkararak yedinci sanat mertebesine taşıyacaktır. Bunu yaparken sanatı Romantik kavramsallaştırma aracı olarak Hegel'in kadar Schopenhauer'in estetik doktrininden faydalanacaktır. Üstelik bunu Hegel'dekin aksine şekilde, yani örtük biçimde değil de, ikinci filozofun adını ve sanat sistemi ile zaman-mekân ikiliğine dayanan tasnifini doğrudan anarak gerçekleştirecektir. İşte yedinci sanatın estetiğini ince ince tetkik eden Canudo'ya göre (1922, p. 222) "sinema, tüm sanatsal yaratım tarzlarının yenileyicisi olarak gelmektedir." Hegel'in beşli dizgesini kullanıp geliştiren Canudo, sinemayı sanat olarak çıkarmak istediği doruk noktasına Schopenhauer estetiğinin sentezinden geçerek ve (Schopenhauer'in sanat felsefesinden bir hayli etkilenen) Wagner'in tam sanat eseri kavramına (*Gesamtkunstwerk*) post-romantik¹⁶ bir esinle ulaşarak gerçekleştirebilecektir.

¹⁵ Luc Vancheri'ye göre Canudo'nun 1919'da dansı, müzik ile şiirin yanına yeni bir zaman sanatı olarak yerleştirmesi aslında üç mekân sanatı ile bir denge yaratmak istemesinden kaynaklanır. Canudo'yu on sekizinci yüzyıl sanat kuramlarının mirasçısı olarak kabul eden Vancheri'ye göre dansın gecikmeli tanınması, aslında Canudo'nun sinemada yaptığı bir keşfe yani Charlie Chaplin'in pantomimine bağlıdır. Böylece dans haklılığını bulur (2018, p. 257).

¹⁶ Bu terim Emmanuel Plasseraud'an (2011) ödünç alınmıştır.

Schopenhauer'in Zaman-Uzam Sanatları Ayrımının Yeniden Kullanımı

"Gelgelelim en yüksek görsel sanatlar, insan formuyla ilgili olanlardı ama medyalarının -resim, heykel, vb.- statik yapısı yüzünden bu sanatların insan hayatının karmaşıklığını ifade etme yetenekleri sınırlı oluyordu¹⁷."

Canudo'nun sinemanın kendi sanatsal bünyesinde zaman ve mekân sanatlarını sentezlediğine dair estetik görüşleri 1908'de basılan "Sinematografin Zaferi" makalesinde ve 1911'de yayımlanan "Altıncı Sanatın Doğuşu" isimli manifestosunda ilk olarak kendisini alttan alta göstermişti. 1919'da çıkan "Sinema Dersi" yazısı ise açık şekilde Schopenhauer'in sanat felsefesine başvurarak sanatları zaman-mekân ikileminde nasıl bölüştürdüğünü ve artık rahatça *yedinci sanat* olarak tanımladığı sinemanın bu iki grupta sıralanan altı güzel sanatı nasıl sentezlediğini açıkladığı en anlamlı teorik girişimidir. Peki, Canudo'nun Hegel estetiğinden olduğundan belki de daha fazla etkilendiği Schopenhauer'in sanat hakkındaki düşünceleri nelerdir ve daha önemlisi, bu filozof sanatları nasıl bir hiyerarşide tasnif eder?

Luc Vancheri'nin (2018, p. 260) de tespit ettiği gibi Canudo'nun aklında olan Schopenhauer'in İsteme ve Tasavvur Olarak Dünya isimli başyapıtının üçüncü kitabındaki XXXIX. başlığın içeriğidir. Schopenhauer (1912, pp. 1362-1363), "Müziğin Metafizigi Üzerine"¹⁸ başlığını verdiği bu ek kısmında şöyle yazar:

"Kurduğum sanatlar dizgesinde mimarlık ve müzik iki uç noktayı oluşturur. [...] Mimarlık sadece mekânda var olur, zamanla hiç ilişkisi yoktur. Müzik sadece zamanda var olur, mekânla en ufak bir bağlantısı yoktur." *İtalik* vurgular benim.

Schopenhauer'e göre sanat hiyerarşisinde müzik başlı başına bir yer kaplar çünkü mimarlık, plastik sanatlar ve şiir mekânın varlığını içerirken, müzik sadece zamanda var olur (Fauconnet, 1913, p. 405). Diğer bütün sanatlar görüngüler düzeyinde kalır (Cartwright, 2014, p. 474). Schopenhauer (2020, p. 387), sanat panteonunda en yüksek mertebeye çıkardığı müziğin estetiğini yüceltirken, "ona dünyanın ve bizlerin en derinine işaret eden daha öz ve ciddi bir anlam atfedilmelidir" der. Aynı şekilde insanların düşünce, heyecan ile davranışlarını konu edinen şiir, görsel sanatlardan üstündür çünkü görsel sanatlarda eksik olan şeyi yani ilerleyen hareketi kullanabilmektedir (p. 372). Bu filozofun biyografisini kaleme alan David E. Cartwright'ın (p. 280) gösterdiği gibi "Schopenhauer'in sanatı hiyerarşik sınıflandırması belli bir sanatın metafizik hakikati ifade etme derecesine bağlıydı." Bu sebepten şiir dediği tüm sözel sanatlar insan hayatının ve insanlığın İdeasının en etkili ifadesi de olsa; müziğin hakikati nakletme derecesi öteki sanatlardan daha yüksek olduğundan Schopenhauer müziği kendi sanat hiyerarşisinde zirveye oturtturarak, ona felsefeyle özdeş olan hakikatin nakli yeteneğini atfetmiştir (Cartwright, pp. 281-282).

"Sinema Dersi" makalesinde sinemanın doğuşunu kesin şekilde Yedinci Sanat'ın doğuşu olarak kabul ettiğini henüz ilk cümlesinde yazan Canudo (1919, p. 2), sanat dallarının Schopenhauer'den beri zaman ve mekândaki tezahürlerine göre gruplandırıldığını belirtir. Canudo'nun yedinci bir sanat geldiği şeklinde yaptığı estetik ve tarihsel tespit, Schopenhauer estetiğinde iki ana odak olan mimari ile müziğin işgal ettiği konuma tamamen bağlıdır. Peki, neden? Çünkü zaman sanatları gözün ve kulağın önünde cereyan eden musikiden, mekân sanatları da bakışlara bir vuruşta kendini dayatan mimariden ileri gelir. Canudo'ya göre; artık Mimarlık ve Müzik ile takipçileri olan Resim, Heykel, Şiir ve Dans "görüntünün yeni ifadesi" olan Sinemayla özetlenir. Sinemayı sadece zamanla gelişen bir görüntü olarak niteleyen Canudo'ya göre sinema bütün her şeyi karıştırmıştır (1919, p. 2). Canudo'nun teorisinde sinema, tüm sanatların (yani zamanın ve mekânın ritimlerinin) bir sentezi olarak sunulur ve

¹⁷ Cartwright, 2014, p. 281. *İtalik* vurgulamalar benim.

¹⁸ Ne yazık ki eserinin en güncel Türkçe çevirisinde bu ek yoktur. Bkz. Schopenhauer, 2020, pp. 320-328; 386-402.

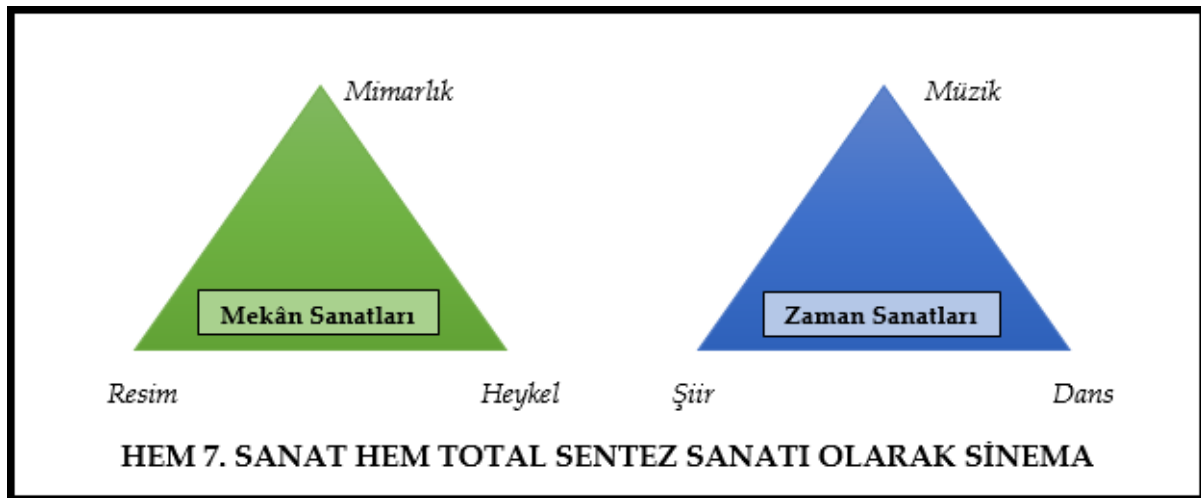
geleceğe doğru eğilir. Çünkü plastik sanatlardan daha eksiksiz biçimde giderek daha fazla (şimdiye kadar yalnızca sese, müziğe veya konuşmaya katılan) duygu uyandırabilecektir (1919, p. 2).

Canudo'nun 1919'daki makalesinden 1923 tarihli manifestosuna geçişi aslında radikal bir adımdır. Yedinci sanat biçiminde sinemanın popülerliğini misyonerce arttıran saf bir teorik teşebbüstür. Canudo, "Yedi Sanatlar Bildirisi"nde Hegel estetiğinden aldığı beş ögeli Güzel Sanatlar Sistemi'ne altıncı olarak *dansı*¹⁹ ve yedinci olarak da *sinemayı* eklemişler. Hegel'in pek ilgilenmediği, Schopenhauer'ın da sanat felsefesinde özel bir paye vermediği dans, Canudo'ya göre müzik ile şiirin buluştuğu ritmik bir sanat olarak altıncı sırayı işgal eder. Ayrıca Canudo, Schopenhauer estetiğinin musiki ve mimarlık sanatlarından türettiği ikili zaman-mekân sanatları ayrımını/karşıtlığını yeniden kullanır. Öteki dört sanat, üçgen formundaki şemanın en üst noktalarını tutan bu başat ikiliden ileri gelir.

Demek ki; Canudo güzel sanatları sadece birden yediye kadar hiyerarşi içinde numaralandırmaz ama altısını kendi içlerinde zaman (ritim) ile mekân (form) farklılıkları üzerinden ikiye ayırır. İşte tam da bu kapsamda yedinci sanatın öznesi sinemayı, kendinden önceki hem zaman hem de mekân sanatlarını uzlaştıran "total sentez sanatı" olarak niteler (Canudo, 1923, p. 2). Jean-Yves Chateau'ya göre (p. 33) Canudo, sinemayı bu ikili bölünmenin dışında konumlandırır çünkü sinema dünyanın zamansal ve uzamsal gerçekliğini ritmik ve plastik olarak ifade eder. Canudo'nun manifestosu (1923, p. 2), sinemanın paha biçilmez önemini ise zaruri işlevselliğine bağlı kalarak şöyle açıklar: "Diğerlerinin her zaman için yöneldiği total sanatı yaratmak için sinemaya ihtiyacımız var."

Bu kısa alıntıdan Canudo'nun modern sanat kuramı içinde esas konumdaki sinemaya atfedilen total (bütüncül) rolün Wagnerci romantik estetik doktrinden ileri geldiği rahatça anlaşılmaktadır. Canudo bu pek ünlenen 1923'teki manifestosunda bir şema çizerek, aslında 1919'da çıkan ama pek değinilmeyen "Sinema Dersi" makalesinde ilk kez yazıya döktüğü görüşlerini "Yedi Sanatlar" şeklinde görselleştirmiştir. Aşağıdaki görsel, Canudo'ya ait bu şemanın benzer uyarlamasıdır.

Görsel-1: Canudo'nun Güzel Sanatlar Teorisinin Şeması²⁰



¹⁹ Canudo; pantomimin jestlerle, dansın da vücut ritimleriyle (sinemanın tam manasıyla başardığı) sessizliği çağrıştıran bu sanatı aradıklarını 1919'da yazmıştır. Onun Charlie Chaplin'i tek gerçek deha olarak kabul etmesi de bu sanatçının sinemada "jest sözlüğü" yaratabilmesine bağlıdır (Canudo, 1919, p. 2).

²⁰ Canudo, 1923, p. 2.

Canudo'nun sinemayı yüceltirken 1923'te ulaştığı estetik sentezi, Schopenhauer'in müzik kuramından doğrudan etkilenen on dokuzuncu yüzyıl meşhur opera bestekârı, tiyatro yönetmeni ve müzik teorisyeni Richard Wagner'in sanatları birleştirme yani sentezleme yaklaşımıyla birlikte ele almak gerekir.

Wagner'in Total Sanat Eseri Sentezine Yedinci Sanatla Geçiş

"Bazin'in daha sonraki 'toplam sinema miti'nden ziyade Canudo 'topyekûn sanat formu mitini' destekler²¹."

Schopenhauer'in müzik felsefesi, derin felsefi tutkuları olan bestecilerin ilgisini çekecek, onlara aynı şeylerin bir filozofun yaptığı gibi ama daha dolaysız, etkili ve net ifade edilebileceğini düşünecekleri araçlar sağlayacaktı (Cartwright, p. 282). Onun müziğe hakikati daha etkili ifade etme gücü affettiği "Müziğin Metafiziği Üzerine" denemesi, Schopenhauer felsefesini 1849'da gittiği gönüllü sürgünde keşfeden Richard Wagner'in tarihsel operaları bırakmasına yardımcı olur (Bkz. Cartwright, pp. 448, 472). Cartwright (p. 474) tam da bu noktada ince bir karşılaştırmalı tahlil yapar ve Wagner'in opera sanatı içinde farklı sanatları mezcetme fikrini açıklar:

"Wagner'in tüm sanatsal çalışmaları, söz ve görüntüyü gerektiriyor, şiire öncelik tanıyor, müzik, söz ve sahnenin karşılıklı etkileşimine dayanıyordu. Bu birleştirme, sanatları sentezleme işi, Romantiklere kadar uzanıyordu." İtalik vurgular benim.

1908'de *Psychologie musicale des Civilisations* [Tr. *Uygurlukların Müzikal Psikolojisi*] isimli telif bir kitap yazan müzikolog Canudo, sinemanın estetik meşruiyetini kanıtlamaya giriştiği yazılarında ilk önce bu yeni doğan görsel ifade aracının, zaman (müzik, şiir, dans) ve mekân (mimari, resim, heykel) sanatları tasnifini içinde barındıran yetkin bir yedinci sanat olduğunu ileri sürmüştü. "Yedinci Sanat ve Estetiği" isimli makalesinde Canudo (1922, p. 158), hem ressamı hem müzisyeni hem de şairi kapsayan yönetmeni (onun kullandığı tabirle ekranisti) bir sanatçı olarak görür ve kafasındaki üstün nitelikli sinema yönetmenini meşhur Romantik bestekâr Wagner'le karşılaştırmaktan çekinmez: "Aynı anda hepsi olabilen Ekranın Wagner'ini beklerken."

Canudo için ekranist, yani bir nevi ışık ressamı, yepyeni ama hiç bilinmeyen bir sanatçı olarak, aynı anda Raffaello ile Mozart'ı, Michelangelo ile Beethoven'i, Watteau ile Berlioz'u incelemeyi bilenlerin dikkatini çekecektir (Bkz. Canudo, 1921-a, p. 28). Canudo'nun resim ile müzik arasında yaptığı bu sanatsal *paragone* çok anlamlıdır çünkü sinema sanatçısı, ancak ressamla müzisyeni aynı anda etüt etmeyi bilen eğitilmiş bir göz tarafından fark edilebilecektir. Jean-Yves Chateau'nun (p. 35) da iyi tespit ettiği gibi Canudo için sanat her zaman aristokratiktir, sanatçı yalnız bir bireydir ve sanatta tasarım tek bir insana aittir²². Canudo'nun Wagnerci perspektifinden sinemada yönetmen (yani ekranist); şiir, resim ve müzik sanatlarını de kapsayan bir yaratıcı işlev ve estetik rol üstlenmektedir.

Schopenhauer'in müzik felsefesinden etkilenerek kendi sanat teorisi "total sanat eserini" yaratan müzik kuramcısı Wagner'in sanatsal estetik sentezi, Canudo'nun sinema estetiği teorisine nüfuz eder. Canudo'nun 1923'te kendi dergisinde yayımlayacağı "Yedi Sanatlar Bildirisi"nde Wagner'in Romantik sanattan feyz alan estetik rüyası *Gesamtkunstwerk*²³ kavramı, "total sentez sanatı şeklinde özetlenen sinemada" kendi yansımaları bulacaktır.

²¹ Stam, 2014, p. 37. İtalik vurgulamalar benim.

²² Canudo'nun eserine tek başına nüfuz eden ve sahip çıkan sanatçı yaklaşımı da Wagner'in opera sanatı ve sanatçısı arasındaki girift ilişki hakkındaki düşüncesiyle tamamen uyumludur çünkü "Wagner düşüncelerini topluma mesaj olarak aktarmanın aracı olarak gördüğü opera sanatının yaratıcı tarafından tam denetim altında tutulması gerektiğini düşünüyordu." Bkz. Boran & Şenürkmez, 2018, p. 227. İtalik vurgulamalar benim.

²³ "Wagner'in opera biçimini ideal biçim olarak kabul etmesi de birçok sanatı bir arada barındırmasından kaynaklanıyordu. Müzik, şiir, edebiyat, sahne tasarımı ve tiyatroyu iç içe bulandıran opera için Wagner *Gesamtkunstwerk* (toplu sanat yapıtı) terimini kullanıyordu." Bkz. Boran & Şenürkmez, 2018, p. 227. İtalik vurgulamalar benim.

Böylece, Wagner'in Alman Romantizmi bağlamında ürettiği total sanat eseri yani bir nevi müzikli drama projesini Canudo'ya göre "görsel drama" olarak sinema sanatı, yirminci yüzyılda hayata geçirecektir²⁴. Canudo, sinemaya tiyatrodan gelen her tür etkiye karşıdır. Hatta sinema ile tiyatro arasında hiçbir ortak öge olmadığını ve analoji de olamayacağını not düşer. Canudo için sinema, geleneklerle çürümüş Avrupa kıtasında tiyatronun absürt bir kölesidir. Onun yarattığı *görsel drama* terimi, teknik manada Avrupa yapımlarına tamamen üstün gelen, Amerikan filmlerini işaret etmektedir. Bu bağlamda, görsel drama, Amerika'dan yani entelektüel bir geleneği olmayan ama estetik olarak Canudo'nun tam olarak "ekran sanatı" şeklinde tanımladığı sinema içinde doğan Amerikalılardan ileri gelir (Bkz. Canudo, 1921-b, pp. 34-36).

Wagner'in sanat ile devrimi yakınlaştıran politik ilhamından tamamen sıyrılmış Canudo, sinemayı, sanatları en büyük mükemmelliklerinde birleştirmek zorunda olan Wagner'in "geleceğin eseri" kavramını anımsatan yeni bir operayla kıyaslamaktan geri durmaz (Vancheri, 2018, p. 263)²⁵. Vancheri (p. 264), 1921'den beri Canudo'nun sanat teorisinde filmin; "şiirin, tablonun ve senfoninin sentezi" olarak tasvir edildiğini de hatırlar. Zaten 1920'lerin avangart estetik tartışmaları, sinemanın sanat formu olarak tanımlanması sürecinde müziğe başrol vermiştir. Bunun sebebi, müzik sanatının "taklitten" (yani *mimesisten*) özgürleşmesi ve soyutlamayı örneklemesidir. Canlı resim olan sinema, fiziksel olarak müziğin özelliklerini içeren ve bunları resmin özelliklerine ekleyen sanattır (Bkz. Château, 1992, pp. 82-83). Ancak, böyle bir sanat eserini sadece insanlığın büyük devriminin verebileceğini ileri süren Wagner'in politik-estetik projesine karşı Canudo'nun esinlenmesi özünde estetik bir devrimin coşkusunu kapsamaktadır (Vancheri, p. 265).

Sonuç

Sinemanın neden ve nasıl bir sanat olduğu ve niçin "yedinci sanat" lakabını aldığı meselelerini irdelemek isteyen bu çalışma, sanat olarak sinema fikrinin özündeki felsefi temellerini göstermek amacıyla kaleme alınmıştır. Araştırmada; aşağı yukarı 1920'lerden beri sinemayla hemen hemen eşdeğer görülen yedinci sanat teriminin basit bir sıralama numarası olarak verilmediği, izlenimci eleştirilen bakış açısıyla üretilen modası geçmiş bir kavram olmadığı, aksine felsefi, estetik ve tarihsel arka planında Hegel, Schopenhauer gibi ciddi düşünürlerin ve Wagner gibi Romantik müzik dehasının olduğu belirlenmiştir.

Riccio Canudo estetik, roman yazarı, müzikolog, sanat erbabı, edebiyat eleştirmeni, şair gibi yakıştırmaların hakkını vermiştir. Yirminci yüzyıl başında modern sanatı yenileyen tüm avangart estetik hareketlerin yılmaz destekçisi Canudo'nun güzel sanatlar kuramı ile yedinci sanat olarak sinema bakış açısını ele almanın ve bunu post-romantik bir düşünsel çerçeveden analiz etmenin, aradan yüzyıl geçtikten sonra neden yapıldığı aşağıdaki anlatımlarda yeniden açıklanmıştır.

Canudo'nun yaklaşık bir asır önceye dayanan görüşlerini açıklamak, kendinden önceki tüm sanat dallarını kapsayan, özetleyen ve aşan total bir sentez sanatı olarak sinemanın henüz sessiz dönemde elde ettiği estetik meşruiyet ile entelektüel kazanımlarını ortaya koyma açısından değerli bir çabayı ifade etmektedir. Bu makalede, Canudo'nun kuramında sinemanın Hegel (beşli güzel sanatlar dizgesi), Schopenhauer (zaman ve uzam sanatlarının füzyonu) ve Wagner'in (tam sanat eseri) estetik öğretilerinden faydalanılarak nasıl bütüncül

²⁴ Tıpkı Canudo gibi müzikolog olan Adorno (2018, p. 260), Wagner'in düşünce yapısının iki Romantik Alman filozoftan nasıl etkilendiğini şöyle gösterir: "*Schopenhauer'e yönelmeden önce gençliğinde Feuerbach'tan derinden etkilendiği bilinen Wagner, tam anlamıyla devrimci bir genç Hegelcidir.*" İtalik vurgulamalar benim. Alman Romantik opera geleneğinde Wagner'in yenilik yaparak, nasıl "müzikli drama" denen melez bir tür yarattığını anlamak için bkz. Boran & Şenürkmez, 2018, pp. 218-229.

²⁵ Sanat felsefecisi Arthur C. Danto (2017, p. 149), "*müzik estetiği*, bazı durumlarda mimari estetiği ve sıklıkla filmlerin estetiği bizi türlü ruh hallerine sokar" demektedir. İtalik vurgulamalar benim. Müzik ve sinemanın çeşitli "ruh hali" yaratma potansiyeli ile "soyutlama eğilimi" çağdaş estetikçilerin dikkatini çeker.

sanat şeklinde tasarlandığı ve zaman ile uzam sanatlarını kapsayan güzel sanatların sentezine ulaştığı belirlenmiş ve söz konusu hususlar gözler önüne serilmiştir. Üstelik Canudo yedinci sanat davasını savunurken sadece dönemin Amerikan sinemasına özgü olduğunu iddia ettiği ve yaşlı Avrupa kıtasında çevrilen teatral üslup yanı ağır basan filmlerde olmadığını gösterdiği bir teknik unsur olan görsel drama estetiğine asıl ağırlık ve vurguyu yapmıştır. Ekranist adını verdiği yönetmenin sanatını Wagnerci bir tarzla savunan Canudo, daha o dönemde *auteur* sinemasının yani yaratıcı/yazan yönetmenin savunusunu yapmıştır.

Son tahlilde Canudo'nun gözünde sinema, insan ruhunu az ya da çok yansıtan zaman sanatları ile mekân sanatlarını birleştirmeyi, iç içe geçirmeyi hatta birlikte yaşatmayı başaran potansiyel bir senteze yani güzel sanatların yedinci basamağına -daha doğru tabirle zirvesine- ulaşmıştır.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Adorno, T. W. (2018). *Müzik Yazıları: Bir Seçki*, (Çev. Şeyda Öztürk), İstanbul: YKY.
- Agel, H. (1966). *Esthétique du cinéma*, Paris : PUF.
- Aitken, I. (2015). *Avrupa Sinema Kuramları*, (Çev. Zahit Atam, Selin Akgül & Başak Erzi), İstanbul: Doruk.
- Alatlı, A. (2021). *Suç Ortağı Hollywood*, İstanbul: Turkuvaz Kitap.
- Andrew, D. (2010). *Büyük Sinema Kuramları*, (Çev. Zahit Atam), İstanbul: Doruk.
- Boran, İ. & Şenürkmez, K. Y. (2018). *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği*, İstanbul: YKY.
- Canudo, R. (2017). "The Triumph of the Cinema", (Çev. Siobhan Quinlan), *Early Film Theories in Italy, 1896-1922: The Little Magic Machine* (Ed. Francesco Casetti, Silvio Alovio & Luca Mazzei), Amsterdam: Amsterdam Üniversitesi Yayınları, pp. 66-74. [orijinal ilk basım 1908] <https://doi.org/10.1515/9789048527106-001> Erişim Tarihi: 8.12.2021.
- Canudo, R. (1911, 25 Ekim). "La naissance d'un sixième art. Essai sur le cinématographe", *les Entretiens idéalistes*, cilt: X, sayı: LXI, pp. 169-179.
- Canudo, R. (1919, 23 Ekim). "La Leçon du Cinéma", *L'Information financière, économique et politique*, sayı: 286, p. 2.
- Canudo, R. (1921-a, Nisan). "L'Esthétique du septième art", *Le Film*, sayı: 180, pp. 27-28.
- Canudo, R. (1921-b, Mayıs-Haziran). "L'Esthétique du septième art-II. LE DRAME VISUEL", *Le Film*, sayı: 183, pp. 26-27.
- Canudo, R. (1921-c, Kasım). "Esthétique du septième art : Le ciné-roman en épisodes", *Le Film*, sayı: 183, pp. 26-27.
- Canudo, R. (1922, Mayıs) "Le septième art et son esthétique", *L'Amour de l'Art*, sayı: 5, pp. 158-159.
- Canudo, R. (1922, Temmuz). "Le septième art et son esthétique. Du langage cinématographique", *L'Amour de l'Art*, sayı: 7, pp. 221-222.
- Canudo, R. (1923, 25 Ocak). "Manifeste des SEPT ARTS", *Gazette des Sept Arts*, sayı: 2, p. 2.
- Canudo, R. (1927). "Réflexions sur le septième art", *L'Usine aux images*, Paris: Etienne Chiron, pp. 29-47. [orijinal ilk basım 1923]

- Canudo, R. (1968, Ocak). "Sinema", (Çev. Tahsin Saraç), *Türk Dili*, sayı: 196, pp. 298-300. [orijinal ilk basım 1927]
- Canudo, R. (1994, Mart). "Altıncı Sanatın Doğuşu", (Çev. Müge Özbay), *Görüntü*, sayı: 2, pp. 61-67. [orijinal ilk basım 1911]
- CASA. (1923, 1 Kasım). "Le septième art et les intellectuels", *Gazette des Sept Arts*, sayı: 9, p. 8.
- Casetti, F. (2000). *Les Théories du cinéma depuis 1945*, (Çev. Sophie Saffi), Paris: Nathan.
- Casetti, F. (2011). "Sinemasal Deneyim", (Çev. Defne Kırmızı), *Sinecine*, sayı: 2(2), pp. 81-93.
- Casetti, F. (2017). "The Throb of the Cinematograph". *Early Film Theories in Italy, 1896-1922: The Little Magic Machine*, (Ed. Francesco Casetti, Silvio Alovio & Luca Mazzei), Amsterdam: Amsterdam Üniversitesi Yayınları, pp. 11-32. <https://doi.org/10.1515/9789048527106-001> Erişim tarihi: 5.12.2021.
- Casetti, F. (2021). "Sinemanın Yeniden Konumlandırılması", (Çev. Pınar Fontini), *Post-Sinema. 21. Yüzyıl Sinemasının Kuramsallaştırılması* (Ed. Shane Denson & Julia Leyda), İstanbul: Nota-Bene, pp. 173-210.
- Cartwright, D. E. (2014). *Schopenhauer*, (Çev. Sibel Erdurman), İstanbul: TİBKY.
- Château, D. (1992). "Le rôle de la musique dans la définition du cinéma comme art : à propos de l'avant-garde des années 1920", *Cinémas*, sayı: 3(1), pp. 78-94. <https://doi.org/10.7202/1001181ar> Erişim tarihi: 10.12.2021.
- Château, D. (2006). *Esthétique du cinéma*, Paris: Armand Colin.
- Chateau, J-Y. (2008) *Pourquoi un septième Art ?*, Paris: PUF.
- Danto, A. C. (2017). *Sanat Nedir*, (Çev. Zeynep Baransel), İstanbul: Sel.
- Dubois, R. (2008). *Hollywood, cinéma et idéologie*, La Rochelle: Sulliver.
- Epstein, J. (1955). *Esprit de Cinéma*, Cenevre-Paris: Jeheber.
- Farago, F. (2017). *Sanat*, (Çev. Özcan Doğan), Ankara: Doğu Batı.
- Fauconnet, A. (1913). *L'Esthétique de Schopenhauer*, Paris: Librairie Félix Alcan.
- Ferry, L. (2012). *Homo Esteticus. Demokrasi Çağında Beğeninin İcadı*, (Çev. Devrim Çetinkasap), İstanbul: Pinhan.
- Gauthier, C. (2008). "L'introuvable critique. Légitimation de l'art et hybridation des discours aux sources de la critique cinématographique", *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, sayı : 26, pp. 51-72.
- Genin, C. (2007). "Présentation: L'esthétique". *Images et Esthétique*, (Ed. Christophe Genin), Paris: Sorbonne Yayınları, pp. 5-15.
- Hegel, (2011). *Estetik Üzerine Dersler/Giriş*, (Çev. Aziz Yardımlı), İstanbul: İdea.
- Herpe, N. (1996, 20 Şubat). "Canudo revient au premier plan", *Libération*. https://www.liberation.fr/culture/1996/02/20/canudo-revient-au-premier-plan_162432/ Erişim tarihi: 7.12.2021.
- Les Amis de Canudo (1924, Mart). "L'invitation", *Gazette des Sept Arts*, sayı: 10, p. 8.
- Pezzella, M. (2006). *Sinemada Estetik*, (Çev. Fisun Demir), Ankara: Dost Kitabevi.
- Pinkard, T. (2020). *Hegel*, (Çev. Mehmet Barış Albayrak), İstanbul: TİBKY.

Plasseraud, E. (2011). *L'art des foules. Théories de la réception filmique comme phénomène collectif en France (1908-1930)*, Villeneuve d'Ascq: PUS. <https://books.openedition.org/septentrion/46085#ftn35> Erişim tarihi: 4.12.2021.

Redding, P. (2021). *Hegel'in Felsefesi*, (Çev. Ahmet Fethi Yıldırım), İstanbul: Beyoğlu Kitabevi.

Schopenhauer, A. (2020). *İsteme ve Tasavvur Olarak Dünya*, (Çev. A. Onur Aktaş), Ankara: Doğu Batı.

Schopenhauer, A. (1912). *Le Monde comme volonté et comme représentation*, (Çev. Auguste Burdeau), Paris: Librairie Félix Alcan. <https://www.schopenhauer.fr/oeuvres/fichier/le-monde-comme-volonte-et-comme-representation.pdf> Erişim tarihi: 9.12.2021.

Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş*, (Çev. Selda Salman & Çiğdem Asatekin), İstanbul: Ayrintı.

Vancheri, L. (2018). *Le cinéma ou le dernier des arts*, Rennes: PUR.

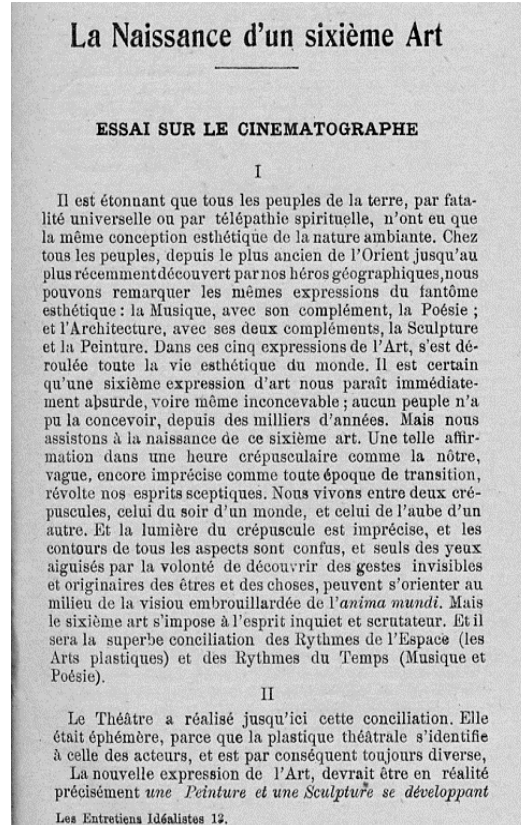
Yetkin, S. K. (2007). *Estetik Doktrinler*, Ankara: Palme.

(1921, 4 Nisan), *Paris-Midi*, sayı: 3355, p. 1.

(1923, 25 Ocak). *Gazette des Sept Arts*, sayı: 2, p. 1.

Ekler

EK-1



Canudo'nun "Altıncı Sanatın Doğuşu. Sinematograf Üzerine Deneme" adlı uzun manifestosu itibarlı bir sanat ve felsefe dergisinde yayımlanır. İdealist estetiğin kurucularından Hegel'in Beşli Güzel Sanatlar Sistemi'ni takip eden Canudo'nun kuramında, dünyanın tüm estetik yaşamı sanatın bu beş ifadesinde (*Müzik, Şiir, Mimarlık, Heykel ve Resim*) gözler önüne serilmiştir. İnsanlığın Altıncı Sanat'ın doğuşuna tanıklık ettiğini iddia eden Canudo için bu yeni sanat, mekânın ritimleri (Plastik Sanatlar) ile

zamanın ritimlerinin (Müzik ile Şiir) muhteşem şekilde uzlaştırılması olacaktır. Aynı zamanda Canudo, Schopenhauer estetiğinde ikili gruba ayrılan zaman ile mekân sanatlarının sinemada birleşeceğini düşünmektedir.

Kaynak: Canudo, 1911, p. 169.

EK-2

M. Canudo dont on connaît l'esprit remuant et chercheur vient de fonder : *Le club des amis du 7^e art*. Il s'agit du cinéma bien entendu.

M. Canudo lance une ardente proclamation où il affirme qu'il faut :

1^o Relever le niveau intellectuel de la production cinématographique et ce dans un but esthétique et commercial. Car il ne faut pas oublier que la littérature française ne s'est imposée au monde entier que par sa « qualité » ;

2^o Agir par toutes voies de propagande auprès de l'Etat, afin que des lois équitables et des appuis raisonnables soient par lui fournis à l'art de l'écran.

Canudo'nun "Le club des amis du 7^e art" isimli sinema kulübünü kurduğunu ve amacının film üretiminin entelektüel seviyesini ilerletmek olduğunu yazan gazete haberi. Sinemanın estetik seviyesi Canudo'nun düşüncesindeki problemlerin başında gelir.

Kaynak: Paris-Midi, 1921, p. 1.

EK-3



Sinema kulübünde Canudo'nun başkanlığında yapılan entelektüel bir sanat toplantısı. Merkezde ön planda oturan ve doğrudan fotoğraf makinesine bakan kravatlı kişi Canudo'dur.

Kaynak: Canudo, 1921-c, p. 27.

EK-4



Canudo'nun "Sinema Dersi" isimli makalesinde filozof Schopenhauer'e doğrudan referans yapılır. Sinemanın doğuşunu *Yedinci Sanat*'ın doğuşu olarak kabul eden Canudo, sanatın Schopenhauer'den beri zaman ve mekândaki tezahürlerine göre gruplandırıldığını belirtir. Zaman sanatları gözün ve kulağın önünde cereyan eden musikiden, mekân sanatları da bakışlara bir vuruşta kendini dayatan mimariden ileri gelir. Canudo'ya göre; artık Mimarlık ve Müzik ile takipçileri olan Resim, Heykel, Şiir ve Dans görüntünün (yani imajın) yeni ifadesi olan sinemayla özetlenir. Sinemayı sadece zamanla gelişen bir görüntü olarak niteleyen Canudo'ya göre sinema her şeyi karıştırmıştır.

Kaynak: Canudo, 1919, p. 2.

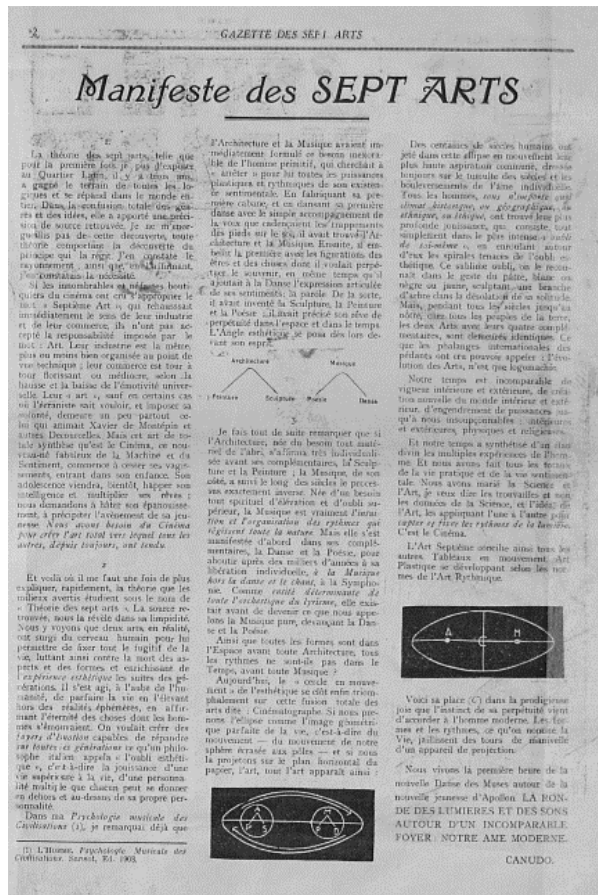
EK-5



Canudo, "Yedinci Sanat ve Estetiği" isimli bu ufuk açıcı makalesinde hem *ressamı* hem *müzişyeni* hem de şairi kapsayan *yönetmeni* (onun kullandığı tabirle *ekranisti*) bir sanatçı olarak görür. Kafasındaki üstün nitelikli sinema yönetmenini de Wagner'le karşılaştırır: "Aynı anda hepsi olabilen Ekranın Wagner'ini beklerken" Schopenhauer felsefesinden etkilenerek kendi müzikal sanat teorisi "total sanat eserini" yaratan Richard Wagner'in estetik sentezi, Canudo'nun sinema estetiğine nüfuz eder.

Kaynak: Canudo, 1922, p. 158.

EK-6



Canudo'nun hem Hegel'in Besli Güzel Sanatlar modelini izleyen ve onu yediye çıkartarak değiştiren hem de Schopenhauer'in zaman ve mekân sanatları birleşimini Wagnerci tarzda total sanat olarak sinema içinde eklemleyen tek sayfalık "YEDİ SANATLAR Manifestosu". Bu estetik bildiri esasen 1919'da yazdığı "Sinema Dersi" makalesinde sergilediği fikirleri sistematikleştirir.

Kaynak: Canudo, 1923, p. 2.

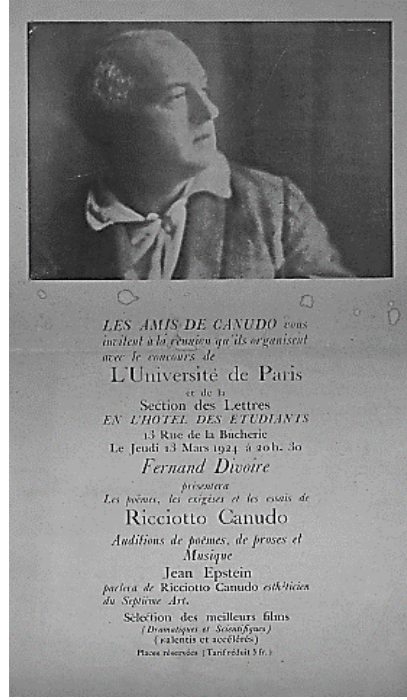
EK-7



CASA'nın yani Yedinci Sanatın Dostları Derneği'nin büyük bir entelektüel başarısının reklamı: "Yedinci Sanat ve Entelektüeller" isimli konferans Louvre Müzesi'ndeki Sonbahar Salonu'nda 21 Kasım ve 5 Aralık 1923 tarihlerinde düzenlenecektir. Aynı zamanda, Yıllık Film Salonu'nda sezonun en güzel filmlerinden parçalar gösterilip yorumlanacaktır. Genç bir sanat olarak sinemanın Avrupa'nun en itibarlı müzelerinden biri ile buluşması bu yedinci sanatın kurumsal meşruiyet kazanma sürecinde dönüm noktası olmuştur.

Kaynak: CASA, 1923, p. 8.

EK-8



1923'te hayatını kaybeden Canudo'yu vefalı sanatçı dostları unutmaz. Paris Üniversitesi'nin desteğiyle, bu büyük sanat adamı için 13 Mart 1924 düzenlenen anma gecesinde ona ait şiirler, denemeler ve eleştiriler kendisi de yazar, gazeteci ve şair olan arkadaşı Fernand Divoire tarafından takdim edilir. Fransız İzlenimci sinema hareketinin önemli bir yönetmeni olduğu gibi sinema üzerine kuramsal denemeler de kaleme alan Jean Epstein ise "Ricciotto Canudo, Yedinci Sanatın Estetikçisi" adlı konuşma yapar. Bu duyuruya merhum Canudo'nun bir hayli artistik portre fotoğrafı eşlik eder.

Kaynak: Les Amis de Canudo, 1924, p. 8.

EK-9



Canudo'nun kendi imkânlarıyla çıkardığı itibarlı güzel sanatlar dergisi *Gazette des Sept Arts*'ın kapağında yedi sanatlar mekân-zaman ikiliğine göre sıralanır: Mimari-Resim-Heykel-Müzik-Şiir-Dans-Sinegrafi (yani sinema).

Kaynak: *Gazette des Sept arts*, 1923, p. 1.

-Araştırma Makalesi-

**Tekinsiz Bir Hayaletin Musallat Oluşu:
Gelincik (Benli, 2020)**

Eda Çekemci*

Özet

Varlık ve yokluk, bireyin öteki üzerinden ölçtüğü durumlardır. Mevcudiyetini öteki üzerinden anlamlandıran ve konumlandıran birey, kendi sınırlarını ve potansiyelini fark ettiğinde gerçeklikle yüzleşmeye başlar. Gerçeklikle yüzleşmek ve gerçekliğin ötesine bakmak, bireyin kendi içerisinde taşıdığı hayaletlerin musallat olmasıyla gerçekleşir. Hep orada olan ama yalnızca görüldüğünde varlığını ortaya çıkaran, görülene dek aynı taleple musallat olan bu hayaletler, zamansız ve tekinsiz mevcudiyetleriyle rahatsız edici bir oluşa sahiptirler. Jacques Derrida, bireyin kendiyle yüzleşmesinde içeriden dışarıya doğru çıkmaya çalışan bu gücü ve musallat olma halini, bastırılmış mevcudiyetlerin kendini göstermeye çalıştığı bu yüzleşme anlarını musallatbilim ile açıklar. Sigmund Freud'un unheimlich kavramıyla tanımlanabilen tekinsiz olma hali, Derrida'nın musallatbilim, iz ve hayalet yorumlamalarıyla birleştiğinde bireyin kendi mevcudiyetini öteki üzerinden tanımlama hali farklılaşır. Bu tanımlayışta öteki, mutlak gereklilik olmaktan çıkar; öteki, yalnızca bir aracı haline gelir. Çalışmada, Orçun Benli'nin yönetmenliğini üstlendiği 2020 yapımı filmi Gelincik, musallatbilim, tekinsizlik ve hayalet teorileri üzerinden incelenmiştir. Musallat olmanın, hayaletin ve tekinsizlik halinin sınırları tartışılmış, tekinsiz atmosferin anlatıda hangi yöntemlerle sağlandığı bulgulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: musallatbilim, hayalet, tekinsizlik, Gelincik, Jacques Derrida

*Arş. Gör., İstanbul Gelişim Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, İstanbul, Türkiye.

E-mail: ecekemci@gelisim.edu.tr

ORCID : 0000-0002-0225-2653

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1062206

Çekemci, E. (2022). Tekinsiz Bir Hayaletin Musallat Oluşu: Gelincik (Benli, 2020), Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı (4) 2022.

Geliş Tarihi: 24.01.2022

Kabul Tarihi: 02.07.2022

-Research Article-

The Infestation of an Uncanny Ghost: Weasel

Eda Çekemci*

Abstract

Presence and absence are the situations that the individual determines through the other. The individual, who makes sense of and positions her/his existence through the other, begins to face reality when she/he realizes her/his own limits and potential. Facing the reality and looking beyond the reality takes place with the haunting of the ghosts that the individual carries within herself/himself. These ghosts, always there but revealing their existence only when seen, haunting with the same demand until seen, have a disturbing being with their timeless and uncanny presence. Jacques Derrida explains this power that tries to come out from the inside in the individual's confrontation with herself/himself, these moments of confrontation where suppressed presences try to show themselves, with haunting. When the state of being uncanny, which can be defined by Sigmund Freud's concept of unheimlich, is combined with Derrida's interpretations of haunting, traces and ghosts, the individual's state of defining her/his own existence through the other becomes different. In this definition, the other ceases to be an absolute necessity; the other becomes only an intermediary. In the study, the movie Weasel (Gelincik, Orçun Benli, 2020) is examined through the theories of haunting, the uncanny and ghost. The limits of being haunted, ghostly and uncanny were discussed, and the methods in which the uncanny atmosphere was achieved in the narrative were found out.

Keywords: hauntology, ghost, unheimlich, Weasel, Jacques Derrida

*Res. Asst., İstanbul Gelişim University, Faculty of Fine Arts, Department of Radio Television and Cinema, İstanbul, Turkey.

E-mail: ecekemci@gelisim.edu.tr

ORCID : 0000-0002-0225-2653

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1062206

Çekemci, E. (2022). Tekinsiz Bir Hayaletin Musallat Oluşu: Gelincik (Benli, 2020), Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı (4) 2022.

Received: 24.01.2022

Accepted: 02.07.2022

Extended Abstract

Presence and absence are the situations that the individual determines through the other. While the individual creates herself/himself, she/he also enters into a struggle with an inner other. This inner other is the ghost that haunts in different ways until one sees it. In this study, it will be examined how the concept of ghost, which haunts the individual, is transferred to the cinema narrative through the movie Weasel (Orçun Benli, 2020). While doing this analysis, Jacques Derrida's theory of haunting, the concepts of ghost and trace, deconstruction technique and Sigmund Freud's concept of the uncanny will be used. Jacques Derrida theorizes the state of haunting that occurs when the individual confronts herself/himself with haunting. When the state of being uncanny, which can be defined by Sigmund Freud's concept of unheimlich, is combined with Derrida's interpretations of haunting, traces and ghosts, the individual's state of defining his own existence through the other becomes different. The different meanings and missions of the "other" will be interpreted through the confrontations in the film. In the way of self-discovery, it will be tried to reveal the differences between the bond that the individual establishes with herself/himself as an other and the bond she/he establishes with an external other.

Research Questions

What traces does the metaphorical narrative carry with it in cinema? How is the metaphorical narrative established in the movie Weasel?

What is the effect of the state of being haunted in the process of the individual's confrontation with the other and herself/himself? Is hauntology a theory that can be used to explain all processes of individuation and confrontation? When the narrative of confrontation in the movie Weasel is examined through hauntology, how does it explain the transformation of the character?

What is the role of the concept of the "other" in the individual's confrontation with herself/himself? What does the movie Weasel say about the mission of the inner other that haunts the individual in the process of individuation?

How is the uncanny atmosphere provided in the film and what is the equivalent of this atmosphere in the narrative?

Is there a connection between the haunting being invisible, unheard and ignored, and being called a "ghost"? How did the connection between the state of being ignored and the notion of ghost take place in the narrative of the film?

Literature Review

In the study, primary and secondary sources in the literature on hauntology, ghost and uncanny will be used. Jacques Derrida's *Spectres de Marx, Marx and Sons*, and Sigmund Freud's article *The Uncanny* will be the main sources. The works of people who have looked at these areas from different perspectives such as migration, borders, architecture and cinema will be used. Although there are master's thesis and articles that deal with these topics directly in the field of cinema in the literature, they are few in number. Based on the assumption that the notion of hauntology, the uncanny, and the ghost are frequently involved in cinematic narratives, it is thought that it is necessary to think about these fields and to bring different perspectives on these fields to the literature.

Methodology

In the study, the limits of hauntology, the notion of ghosts and the state of uncanny

will be discussed through the movie *Weasel*, and it will be determined by which methods this atmosphere is provided in the narrative. Derrida's theories and concepts of deconstruction, hauntology, ghost, trace and Freud's concept of *unheimlich* (uncanny) will be used. Descriptive analysis method will be used while accessing the findings. The scenes in the movie will be classified on the conceptualizations of hauntology, the uncanny, and the ghost, and the findings will be summarized and interpreted.

Results and Conclusions

In the study, in which the *Weasel* movie will be based on the haunting narrative, it is expected to reach the conclusion that the narrative is developed within the framework of the concept of the "other". It is expected that by examining the scenes in the movie with the deconstruction technique and descriptive analysis method, the assumptions that an abstract narrative is embodied and that deconstruction is applied on the character's self will be grounded.

Giriş

Ötekiyle kurulan ilişki herkes için farklı bir bakış ve kimlik inşası ortaya koyar. Jacques Derrida, aynı ve tek bir bakışın, kimliğin mümkün olmayacağını ve her koşulda tekliğin, aynılığın ötesini görmek gerektiğini savunur. Her bir sisteme, yapıya, oluştaya bu perspektiften yaklaşır ve bu yaklaşımıyla yapıbozum felsefesinin çerçevesini oluşturur (Richards, 2014, pp.41-42). Derrida'nın yapıbozum felsefesi içerisindeki yaklaşımı ikilikler ve çelişkilerle yüzleşmek üzerinedir. Gerçekliğin her zaman bir çelişki ve belirsizlik barındırdığını, ancak bu çelişki ve belirsizliklerle yüzleşerek gerçeğe erişilebileceğini savunur (Saybaşı, 2011, p. 26). Gerçekliğin içerdiği çokluklarla yüzleşmek, modern dönemin teklik, aynılık, sabitlik odaklı yapılarında sözü edilmeyen bir durumken, modernizm sonrası süreçte artan seçenekler ve çeşitlenen bakış açılarıyla zaruri bir duruma dönüşmüştür. Yüzleşmelerden kaçma eğiliminde olan ve bildiği, tanıdığı, güvenli alanlarında kalmayı tercih eden insanların sosyal yaşantılarını sürdürmekte zorlandıkları bir ortam oluşmuştur. Sistemlerin yıkılması, yapıların bozuma uğratılarak kurulu düzenlere alternatiflerin üretilmesi hem bireysel hem de toplumsal yaşantıya sirayet etmiş, yüzleşme isteyen gerçeklikler tüm yapılara musallat olmaya başlamıştır. Derrida, bu yüzleşme anlarını incelemek için varlıkbilimi¹ referans alarak musallatbilim teorisini geliştirir. Somut bir şekilde mevcut ve işler olanın yanı sıra zamansız ve belirsiz bir mevcudiyetten daha söz eder. Kendini izler (trace) ile gösteren bu namevcut belirleyicileri musallatbilim çerçevesinde inceler (Derrida, 2001, p.51).

Musallatbilim var olan ama görülmeyen hayaletlerin kendilerini var etme çabalarını kapsar. Derrida, hayalet teorisini Karl Marx'ın manifestoda² sözünü ettiği komünizm hayaletinden yola çıkarak oluşturur. Marx'ın ve komünizmin eleştirel ruhunun bugünü anlamlandırmada ve açıklamada daha uygun olduğunu öne sürerek, bugün bu hayaletin dolaştığını ifade eder³ (akt. Saybaşı, 2011, p.17). Hayalet kendini, musallat olduğu benliğin

¹ Varlıkbilim, varlığın anlamını, yapılarını, var olanın içindeki özü araştıran felsefi yaklaşımdır. Martin Heidegger, 1927 yılında yazdığı *Varlık ve Zaman* kitabında konuyu derinlemesine ele almıştır (Heidegger, 2006).

² *Komünist Manifesto*, 1848 yılında, Karl Marx ve Friedrich Engels'in uluslararası işçi örgütü Komünistler Birliği'nin talebi üzerine hazırladıkları parti manifestosudur. Manifesto hem yayınlandığı dönemde örgütlenen kesimleri hem de sonrasında kurulacak olan partileri etkilemiştir (Marx & Engels, 2008).

³ Manifesto 1848 yılında kaleme alınmıştır. Jacques Derrida'nın manifesto üzerine görüşlerini aktardığı ve manifestonun günümüzü anlamlandırdığını söylediği tarih, *Marx'ın Hayaletleri* kitabının ilk yayınlanma tarihi olan 1993 yılına denk düşer. Derrida'nın yorumlamasında öne çıkan eleştirel ruhun hayaleti, her olay ve yapı için söz edilebilir olduğundan zamansız bir nitelik kazanır. Modernizm sonrası dönemde giderek kendini gösteren bu eleştirel ruhu bütüncül bir şekilde yorumlamak mümkün değildir. Bu bakışla, Derrida'nın tespiti de zamansızlığını

kabulüyle tanımlar; varlığı kabul edilene dek musallat olmaya devam eder. Hayaletin kendini var kılmaya çalıştığı tüm bu sürece tekinsiz bir duygu durumu hâkim olur. Tekinsizlik, Sigmund Freud tarafından ele alınmıştır. Freud, bireylerin bastırıldığı, yok saydığı, ihmal ettiği duygular üzerinde çalışmış, bu duyguları yok saymanın nedenlerini ve sonuçlarını incelemiştir (Freud, 1964, p.219). İncelemeleri neticesinde, bastırma süreçlerinin ardından ortaya çıktığını ileri sürdüğü tekinsizlik duygusu, 1919 yılında yazdığı makalesinin konusu olmuştur.

Derrida'nın, Marxizm üzerinden ele aldığı musallatbilim ve hayalet teorileri ile Freud'un 1919'da kaleme aldığı tekinsizlik makalesi çalışmanın kuramsal kavramsal çerçevesini oluşturmaktadır. Derrida'nın *heterodidactique* (ötekinden öğrenme) kavramından yola çıkarak, bireyin kendiyile yüzleşme sürecinde ötekiyle kurduğu ilişkiler bir inceleme alanı olarak ele alınabilmektedir. Bu yüzleşme sürecinin barındırdığı hayaletin musallat olma hali ve bu halin yarattığı tekinsizlik, Derrida ve Freud'un kavramsallaştırmaları üzerinden sorgulanacaktır. Pek çok yapı üzerinden yoruma açık bir alan sunan musallatbilim teorisi, hayaletin misyonu, motivasyonu ve tekinsizliğin etkileri ile birleştirilerek, kurmaca bir dünya üzerinden yorumlanacaktır. Tekinsiz bir hayaletin musallat oluşunun etkilerini bir yapı ya da olay üzerinde görmek daha uzun soluklu ve sözsüz bir süreç içerdiğinden, süresi sınırlı olan kurmaca bir hikâyede yer alan karakterin dönüşümünü takip etmek tercih edilmiştir. Doğrudan musallatbilim anlatısını içeren *Gelincik* (2020) filmi örneklem olarak belirlenmiştir. Film, betimsel analiz yöntemi ile irdelenecek; musallatbilim, hayalet ve tekinsizlik teorilerinin arasındaki neden - sonuç ilişkileri filmin çıktuları üzerinden ortaya konmaya çalışılacaktır.

Çalışmada, sinemada kullanılan metaforik anlatının beraberinde ne gibi izler taşıdığı üzerinde durularak filmdeki metaforların hikâyeyi ne şekilde desteklediği araştırılacaktır. Musallatbilimin tüm bireyleşme ve yüzleşme süreçlerini açıklamak için kullanılacak bir teori olup olmadığı sorgulanarak filmdeki yüzleşme anlatısının sınırları ele alınacaktır. Yüzleşme sürecinde ve sonrasında karakterin geçirdiği dönüşüm incelenecektir. Bireyin kendiyile yüzleşmesinde "öteki" kavramının rolü üzerinde durulacaktır. İçsel ve dışsal öteki ayrımı yapılarak filmde karaktere musallat olan içsel ötekinin misyonu açıklanacaktır. Tekinsiz atmosferin filmde biçimsel olarak ne şekilde sağlandığı ve bu atmosferin anlatıdaki karşılığı üzerinde durulacaktır. Musallat olanın görülmemesi, duyulmaması ve görmezden gelinmesi ile "hayalet" olarak adlandırılması arasında bir bağlantı olup olmadığı sorgulanarak göz ardı edilme durumu ile hayalet kavramı arasındaki ilişkinin filmin anlatısında nasıl yer aldığı bulgulanacaktır.

Bir Hayaletin Musallat Oluşu: Hayalet ve Musallatbilim Teorileri Üzerine

Jacques Derrida, her konuda tekilliklerden sıyrılmak, mevcut olanın ötesine bakmak gerekliliğini savunur. Tüm yapılarda farklara, görünenin ardındakine, gizlenene, doğrudan işaret edilmeyene odaklanarak daha bütüncül bir yaklaşım sergilemeyi tercih eder. Bu tercihinin en görünür olduğu musallatbilim teorisi, onun hayata ve felsefeye olan yaklaşımını da ortaya koyar. Derrida için her yer ve her şey, yüzleşilmesi gereken ikilikler ve çelişkilerle doludur. Herkes için tek bir doğrunun, tek bir bakışın ve tek bir kimliğin mümkün olmadığını, arayışın tekliğin ve aynılıkların ötesinde sürdürülmesi gerektiğini düşünür. Bu görüşünü her sistem ve yapı üzerine uygulayan Derrida, yapıbozumcu olarak tanınır ve yorumlanır.⁴ Genel

korumaktadır. Dolayısıyla "bugün / günümüzde" gibi belirsizlik taşıyan kavramlar, bu tespit özelinde her dönemi karşıladıklarından, metin içinde kullanılmasında bir sakınca görülmemiştir.

⁴ Derrida kendisini yapıbozumcu olarak tanımlamaktan, herhangi bir tanımlamanın içerisine dahil olmaktan imtina eder (Derrida, 2004).

yaklaşımını çelişkilerle yüzleşme üzerine kurar. Gerçeğin her zaman çelişki barındırdığını ve ancak bu çelişkilerle yüzleşilirse gerçekte temas edilebileceğini düşünür. Musallatbilim teorisinde de bir tersinden bakma, görünmeyeni görme dürtüsü ön plandadır. Musallatbilim, somut bir şekilde var olanın ötesindeki, kendilerini izler ile göstererek varlıklarını ifade eden zamansız mevcudiyetleri kapsar (Saybaşılı, 2011, p.16).

Derrida, Karl Marx ve Friedrich Engels'in manifestosundan yola çıkarak musallatbilimi hegemonyanın aracı olarak yorumlar. Baskılayanlar ile baskılananlar arasındaki mücadele ve baskı altındakilerin ne zaman, hangi noktada karşı çıkacaklarına dair belirsizlik, musallat olmanın zamansızlığını ve bu halin yarattığı tetikte olma hissini destekler. Bu benzerlikle Derrida, orada olmayan ama gelecek olan, her an ortaya çıkma potansiyeli taşıyan komünizm hayaletinin yarattığı hissiyatı vurgular (2001, p.66). Hayalet teorisini de Marx'ın manifestoda sözünü ettiği komünizm hayaletinden yola çıkarak ortaya koyar.⁵ Marx'ın ve komünizmin eleştirel ruhunun bugünü⁶ anlamlandırmada daha uygun olduğunu öne sürerek bu eleştirel ruhun ve komünizm hayaletinin dolaştığını söyler. Buradan ele aldığı hayalet kavramını, bireyin kimliği üzerinden inceler. Kişinin kendi benliğini kabulünün ve yaşamı bu bilinçle sürdürmenin tek koşulunun ötekiyle ya da ölümle ilişki kurmaktan geçtiğini söyler ve bunu *heterodidactique* (ötekinden-öğrenme) şeklinde kavramsallaştırır. Öteki ile ilişkinin tam anlamıyla kurulamaması durumunda hayaletlerden söz eder; hayaletler bu ilişkinin üzeri örtülen noktalarının ortaya çıkmasında zamansızca hareket eden oluşlardır (Derrida, 2001, pp.10-12). Hayalet, bir metafor olarak şu anda hem olan hem olmayan şeyleri karşılar. Burada var olan ama tam bir oluş sergileyemeyen, bastırılan şeyleri temsil eder (Saybaşılı, 2011, p.15). Hayalet, ruhun somutlaşmış bir versiyonu olarak da yorumlanabilir.

Hayalet teorisi, musallatbilimden ayrı ele alınması pek mümkün olmayan bir teoridir. Hayalet, musallat olandır. Yok sayılan, görülmeyen, görmezden gelinen tüm gerçekliklerin hem somut hem soyut bir imgesidir. Hayaletin musallat oluşu, onun geri gelişyle başlar (Derrida, 2001, p.30). Ne zaman dirileceği belli olmayan ama her an için böyle bir potansiyel taşıyan geri gelme hali, şimdiyi de geleceği de ve hatta geçmişi de hayalete ait kılar (Derrida, 2001, pp.64-65). Bu anlamıyla kontrolü kendi elinde olan, denetlenemeyen bir yapıdır.

Hayalet metaforuna ve beraberinde taşıdıklarına hem psikoloji hem de sosyoloji perspektifinden bakmak mümkündür. Hayalet varoluşu gereği kendini kabul ettirene dek bilince musallat olur. İçeriden gelen, tanıdık olan hayalet, beraberinde geçmişin mirasını taşır ve hesaplaşma içerir (Derrida, 2001, p.165). Hayaletle beraber bastırılan tüm duygu ve travmaların geri dönüşü psikolojinin alanına girerken, toplumsal ve kültürel travmalar ile bastırılmışlıkların geri dönüşü ve bu durumun kolektif hafızaya etkisi sosyolojinin alanına girer. Hayalet hep oradadır, her şeyi izler, herkesin içindedir ama görülmez, yok sayılır. Derrida, belirgin bir şekilde kendini var kılan, herkesin içinde bir yere sahip olan hayaletin görülmemesi durumunu *siperlik etkisi* olarak kavramsallaştırır (2001, pp.23,25,155). Derrida'nın bu yorumuyla hayaletin varlığının bilinen bir şey olduğu netleşir. En temelde, bir şeyi yok saymak için onun varlığını onaylamak gerekir. Bastırılan duyguların her biri tanınan, bilinen fakat yüzleşmekten kaçınıldığı için üzeri örtülen meseleler olarak birikir. Hayalet, bir siperin ardından bakılan bu bastırılmış duyguları yüzeye çıkarmakla yükümlüdür, hiçbir şey tam anlamıyla kayıp değildir. Musallatbilim tam da buradan varlıkbilimin alanını da içerir.

Hayalet, musallat olan olarak, çok fazla söylem içerir. İnkâr edilebilirliği görecelidir çünkü varlığı kabul edilene dek musallat olmaya devam eder. Bu anlamda musallatbilim, bireylerin

⁵ Manifesto şu cümleyle başlar: "Avrupa'ya bir heyula korku salıyor: Komünizm heyulası." (Marx & Engels, 2008, p.1).

⁶ Bkz. 4 numaralı dipnot.

sınırlarını da gösterir. Hayalet karşısında ne kadar dirençli durulduğu, bireyin gerçeklerden kaçma potansiyelini ortaya koyar. Musallat olan sınır dışında bırakıldır (Saybaşı, 2011, p.52). Sınır dışında bırakılanın musallat olmasıyla ya içsel bir yok sayma savaşı ya da yüzleşme gerçekleşir. Musallat olma gerçekleştiği andan itibaren hiçbir şey aynı değildir. Musallat olmayla beraber bir yıkım yaşanır. Derrida, tüm bu içerisi ve dışarıyı ayırmlarını, sınırları ve yıkımları, bireyin kendi benliğini ve öznelliğini keşfetme yolunda gerekli görür.

Hayaletin yeri belirsizliğin ve beklentisiz bir bekleyişin olduğu yerdir (Derrida, 2001, p.106). Derrida hayaleti, “orada değilken orada olan” olarak tanımlar, orada olma halini hayaletin tuhaf tanıdıklığı ile açıklar. Geri gelişle hakimiyetin hayalette oluşu ve geliş anına dek gözetleme hissiyle sürekli varlığını hissettirmesi tedirgin edici bir hissiyat yaratır (2001, pp.154-155). Tanıdık olanın tedirgin ediciliği ve hayaletin özünde olan korkutucu oluş birleştiğinde tekinsizlik doğar.

Duygu Durumu ve Atmosfer Olarak Tekinsizlik

Tekinsizlik kavramı, Sigmund Freud’un 1919’da yazdığı *Unheimlich* makalesinde ele alınmıştır⁷. Freud, psikanalistlerin duyguları derinlemesine incelemekle yükümlü olduklarını düşünür. Özellikle de bastırılan ve engellenen duyguların insanlar hakkında çok fazla şey söylediğine inanmaktadır⁸. Bu düşünceden yola çıkarak makalesinde tekinsizlik duygusunu inceler. Tekinsizliğin tam olarak tanımlanabilir bir duygu olmadığını söyler ve korku duygusuyla karıştırılmaya çok müsait olduğunun altını çizer. Tekinsizlik ve korku birbirini içeren ama ayrı duygulardır. Benzerlik yalnızca duygunun niteliği ile alakalıdır; tıpkı güzel, çekici, yüce gibi pozitif nitelik taşıyan duyguların ve nefret, memnuniyetsizlik, kaygı gibi negatif nitelik taşıyan duyguların iç içe olması gibi (1964, p.219).

Makalede Freud, tekinsizliği anlamak için duygunun oluştuğu, hissedildiği durumlar üzerinde durur. İncelemesini kelimenin anlamından başlatır. Kelimenin Almanca karşılığı olan *unheimlich*, “ev gibi” anlamına gelen *heimlich* kelimesinin olumsuz ön eki almasıyla oluşur. *Unheimlich*, “ev gibi olmayan” anlamını taşır. En temelde tekinsizlik; aitlik hissi içeren, tanıdık olan, ev hissiyatı taşıyan bir şeyin yabancı gelmesini karşılar (1964, p.221). Tekinsizliğin tanıdık olanla, aitlikle, evle ilişkisine benzer şekilde, musallat olma da ilk olarak bir ev çağrışımı yapar. Edebiyatta ve sinemada sıklıkla rastlanan musallat olunmuş ev, hayaletli, perili, tekinsizdir (Saybaşı, 2011, p.28). Yine benzer şekilde korku, kaygı ve endişe gibi duygular, bilinmeyen durumlardan değil aksine bilinen durumlardan doğar. Burada duyguyu biliyor ve tanıyor olmanın, duyguyu yaşıyor olmaktan ayrıldığını belirtmek gerekir. Varlığı bilinen ama deneyimlemek için yeterli cesaretin bulunmadığı durumlarda doğan korku, kaygı gibi duygular beraberinde tekinsizlik hissiyatını da taşır. Tanıdık olmasına rağmen tekinsizlik hissiyatını oluşturan duyguların temelinde bastırılan duygular yatar. Tekinsizliği doğuran asıl etken, orada olmalarına rağmen yok sayılan, görmezden gelinen ve ihmal edilen duyguların bir gün ortaya çıkma, kendini hatırlatma ihtimalleridir (Freud, 1964, pp.222,223). Bu anlamda tekinsizlik; tetikte olmak, her an, nereden geleceği belli olmayan herhangi bir saldırıya daima hazır bir şekilde beklemek demektir. Algılar ne kadar açık olursa olsun, doğru anları ve boşlukları yakalayarak hafızaya doğrudan etki eden hayalet, tekinsizliği beraberinde taşır.

⁷ Tekinsizlik üzerine Sigmund Freud’dan önce Ernst Jentsch tarafından yazılmış bir başka çalışma daha vardır: *Zur Psychologie des Unheimlichen* (1906). Freud, Jentsch’ten farklı olarak kendi çalışmasının bir bibliyografya ya da literatür araştırması içermediğini, yalnızca duyguyu anlamak için bir inceleme yaptığını, herhangi bir iddiada bulunmadığını belirtmiştir (Freud, 1964, p.220).

⁸ Freud ile Derrida, gerçekliğe ancak gizlenenin, bastırılanın görülmesiyle erişilebileceği konusunda benzer düşüncelere sahiptirler.

Tekinsizlik, arada kalmış durumlarda oluşur. Var olanla yok olanın belirsizleştiği, olaylar ve durumlar arasında soyut ya da somut boşlukların oluştuğu zamanlar, tekinsizlik için uygun bir atmosfer yaratmaktadır. Freud, herhangi bir edebi formda ya da sanat eserinde, tekinsiz bir atmosfer yaratmak için yapılması gerekenin tüm kesinliklerden uzak durarak belirsizliklerin hakim olduğu bir yapı kurmak olduğunu söyler. Tekinsizlik, doğrudan bir nesneye karşı duyulan hissiyat değil, o nesneye karşı oluşan düşünce yapısına duyulan bir hissiyattır. Bu yüzden belirsizlik ve arada olma hali, birden fazla ve bulanık düşünceler doğuracağından tekinsizlik için en uygun ortamı oluşturmaktadır (Freud, 1964, pp.227-230).

Tekinsizlik, gerçek ile hayal karıştırılmaya başlandığında da ortaya çıkan bir duygudur. Hayali olan bir şeye gerçeklikte denk gelindiğinde tekinsiz bir hissiyat hissedilir; o an büyüme ve uhrevi bir andır (1964, p.245). Maddesel dünya dışında karşılaşılan her şey, somut ve bilinen alana yönelik güveni kırdığından tekinsiz bir durum oluşur. Günlük akışın dışında gerçekleşen olaylar da benzer şekilde anlık bir şok ve yeniden adaptasyon süreci gerektirdiğinden, bu gibi sarsılma anları hayaletin musallat olması ve tekinsizliğin yaratılması için uygun zayıf anlardır.

Hayatın içerisinde, belirsiz anların ve boşlukların çokluğu düşünüldüğünde tekinsizlik için uygun atmosfer her daim bulunmaktadır. Sürekli bu hissiyat içerisinde yaşamın zorluğu düşünülürse, din, sanat, eğlence sektörü, astroloji, psikolojik destek gibi farklı alanlar tekinsiz durumlarla baş etmek için kendilerine özgü yöntemler üretirler. Anlamlandırılmayan ya da üzerinde fazlaca sorgulama yürütülen olaylar ve durumlar da tekinsizliğin oluşmasına neden olur. Ölüm, dünyanın sonu gibi belirsizliğini koruyan durumlar örnek olarak verilebilir. Freud, ölüm ve son düşüncesine dair gösterilen duygusal reaksiyonların ölümün bilinemezliği karşısında anlamlandığını söyler. Ölüm, varlığı bilinen bir olgudur fakat sonun ne zaman ne şekilde yaşanacağını belirsizliği ona hazır olmayı mümkün kılmaz. Freud, ölüme dair duyulan hissiyatın ilkel olduğunu, dönüşmediğini iddia ederken ölüm ve son düşüncesinin bilinemezliğinin ve zamansızlığının doğurduğu tekinsizlik duygusunun bertaraf edilmeye çalışıldığını da ifade eder. Dinler, ölümün bir son olmadığını iddia ederek ölümden sonra yaşam olduğuna dair varsayımlar sunarlar. Böylece, ölümün tekinsizliğinin yarattığı korkuyu yaşamın akışı içerisinde sürekli bir şekilde hissetmemek için inananlara bir yol çizilmektedir (1964, pp.243-244).

Hayatın içerisinde sıklıkla rastlanan ve bir temele oturmadan tekrarlayan tesadüfler de tekinsizlik duygusu yaratır. Bireyin belirli aralıklarla, bir karşılığı olmadan hep aynı anı yaşaması ve bir döngü içerisinde sıkışıp kalması tekinsizlik için uygun bir ortamdır (Freud, 1964, p.241). Sıkışılan döngülerden sıyrılmak için bireyin tekinsizlik hissiyatından kendini kurtarması; aralıklarla musallat olan ve onu yüzleşme yaşayana dek bir aynılığa hapseden hayaletlerle hesaplaşması gerekmektedir.

Tekinsizliğin aradalık, tekrarlar, son ve belirsizlik korkusu, tedirginlik gibi kavramlar çerçevesinde gezinmesine benzer şekilde musallatbilim de aidiyetsizlik, yabancılaşma, belirsizlik, zamansızlık, yersizyurtsuzluk gibi kavramlara yaslanır (Saybaşı, 2011, p.23). En genel çerçevede sözü edilen bu kavramlar, Yeni Türk Sineması⁹ dönemi anlatısında tekrarlayan kavramlarla da benzerlik taşır. Türk Sineması dönemleri düşünüldüğünde, bireyin ön planda olmasıyla kendinden önceki dönemlerden ayrılan Yeni Türk Sineması, varoluşsal çıkmazlara,

⁹ Yeni Türk Sineması, Türk Sineması dönemleştirmeleri içerisinde Yeşilçam Dönemi'nden sonra geldiği kabul edilen dönemdir. Dönemin başlangıcı, Zahit Atam'a (2011) göre 1994, Asuman Suner'e (2005) göre 1996, Nezih Erdoğan ve Deniz Göktürk'e göre (2001) 1980 sonrası, Engin Ayça'ya göre (2016) 1970 sonrasıdır. Yeşilçam'ın içinde gelişen ve "Yeşilçam olmayan" bir sinema oluşturan, Yeşilçam'ın ötekisi konumundaki Yeni Türk Sineması anlatısı, daha bireysel ve varoluş temelli bir anlatıdır.

kişilik krizlerine sıklıkla yer verdiğiinden bu dönemde musallatbilim anlatısı gözlenmektedir.¹⁰

Musallatbilim ve hayalet teorileri doğrudan tekinsizlik duygusunu doğurduğundan bu üç teori birbiriyle iç içedir. Hayaletin musallat oluşuyla hiçbir şey eskisi gibi olmaz, musallat oluş kırılmanın yaşandığı andır. Tekinsizlik hissiyatı ile bir döngüye sıkışmış olan bireyin tek çıkış yolu bir hesaplaşmadır. Bu hesaplaşmayı doğrudan konu edinen ve üç teorinin de izlerinin bulunduğu *Gelincik (2020)* filmi, Yeni Türk Sineması dönemindeki musallatbilim anlatısına sahip filmlere örnek olarak verilebilir.

Yüzleşme ve Hesaplaşma: *Gelincik (2020)*

Yönetmenliğini Orçun Benli'nin yaptığı, 2020 yapımı *Gelincik* filmi, eski polis Ayhan'ın şehirden uzakta bir orman evine yerleşmesini, orada Karadayı ile tanışmasını ve Karadayı aracılığıyla kendi geçmişiyle bir yüzleşme yaşamasını anlatmaktadır. Mekân olarak kasabanın dışında bir orman evinin seçilmesi, hikâye boyunca Ayhan'ın ormanın çevresinde Karadayı dışında kimseyi görmemesi, izleyicinin odağının ikili arasındaki ilişkide kalmasına olanak sağlayan bir tercihtir. Karadayı hikâye boyunca Ayhan'a yardım eder gibi görünür. Başlangıçta ortama alışmasına, aç kalmaması için avlanmasına destek olur. Kasabadan ihtiyaç duyabileceği malzemeler taşır. Karadayı'nın karşılık gütmeyen yapar görüldüğü bu iyilikler, zamanla Ayhan için bir sorgulama alanına dönüşür. Karadayı, tıpkı Ayhan gibi, yalnızdır. İzleyici, Ayhan'ın da bu iyilikleri ve Karadayı'nın yaklaşımını garipsemesiyle beraber, Ayhan'ın sorgulama alanına ortaklık etmeye başlar. Ayhan, varlığıyla Karadayı'ya eşlik eden ve onun yalnızlığını gideren biri midir? Ayhan'ın güvensizliği ve Karadayı'nın tekinsizliği göz önünde bulundurulduğunda, Karadayı Ayhan'a zarar vermek isteyen biri midir? Yoksa, Ayhan'ın hissiyatı bir paranoyadır ve Karadayı yalnızca yardımsever biri midir? Filmin ana karakteri Ayhan'la beraber bu sorgulamaları yürüten izleyici, hikâye içerisindeki ipuçlarını toplayarak gerçek bilgiye erişir. Filmde yüzleşme hikayesine paralel olarak bir operasyon hikayesi yer alır. İzleyici, bu paralel hikâye sayesinde, Ayhan ve Karadayı'nın aynı kişi olduklarını, Ayhan'ın kendisiyle somut bir yüzleşme yaşadığını anlayabilmektedir. Bu perspektiften bakıldığında Karadayı, yabancı / dışsal bir öteki olarak değil tanıdık / içsel bir öteki olarak hikâyede yer almaktadır. Burada, Derrida'nın ötekenden öğrenme şeklinde kavramsallaştırdığı ve kişinin kendi benliğini kabulünün tek koşulunun ötekiyle girilen ilişki olduğu yönündeki söylemine başvurulabilir. Bu kavramsallaştırma, "kişinin kendi benliğini kabulünün koşulu ötekiyle ve kendi içindeki ötekilerle girdiği ilişkilerdir" şeklinde genişletilebilir. Karadayı, Ayhan'ın daha ileri, deneyim sahibi versiyonu olarak, Ayhan'ın içsel ötekisi konumunda yer alır. Her yeni gün değişen ve bir gün önceki benliğine yabancılaşan birey, kendi içerisinde ötekiler doğurur. Bireyin belirli oranda yabancılaştığı bu tanıdık ötekiler, bir noktadan sonra reddedilir, görmezden gelinir olursa yüzleşme için harekete geçerler. Kişinin kendi içindeki ötekilerle yüzleşmesi, kendisinin farklı versiyonlarını görmesi, kabul etmesi kendiliğinden gerçekleşmez. Kişiye musallat olan, kendisinin kabul etmediği yanları, kişi kabul geliştirene dek oradadır. Filmde bu durum, Ayhan'ın vücudunda yüzleşme yaşadıkça giderek yayılan yaralarla kendini göstermektedir. Hayaletin varlığının göstergesi olarak iz, yara ile karşılık bulur. İz, bir şeyin yokluğunu gösterirken aynı zamanda kişiye kimlik kazandıran bir şeydir (Richads, 2014, p.145). Yara, içeride başlayan yıkımın dışarıya yansıması olarak da yorumlanabilir. İzin silinebilirliği ve yaranın iyileşebilirliği göz önünde bulundurulduğunda,

¹⁰ Yeni Türk Sineması dönemi anlatılarında bunalım atmosferi hakimdir. Bu atmosferin bir çıktısı olarak intihar anlatılarına sıklıkla yer verilir. Bunalım içerisindeki yalnız karakterler, varoluş problemleri, intihar düşünceleri gibi kaygı temalarının hâkim olduğu dönemde, kendisiyle ve gerçeklikle yüzleşen karakterlerin süreçle baş edememeleri aktarılır. Bu yüzleşme anlatıları, musallatbilim ve hayalet teorileri üzerinden okunmaya açıktır. Dönem içerisinde üretim yapan Ömer Kavur, Derviş Zaim, Tayfun Pirselimoglu, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoglu, Pelin Esmer gibi yönetmenlerin filmlerinde arayış, yüzleşme ve hesaplaşma temalarıyla karşılaşılır.

söz konusu var - yok hali, hayalet kavramıyla da doğrudan ilişkilendirilebilir. Görülen, kabul edilen, dikkat yöneltilen yara iyileşir; görülen, kabul edilen, dikkat yöneltilen hayalet hesaplaşmanın ardından bireyi özgür bırakır.

Hayalet musallat olduktan sonra her şey değişmeye başlar. Dışarıda bırakılan, içerinin bozulmasına sebebiyet vermiştir (Saybaşı, 2011, p.32). Bu bakışla hayaletin isyankâr bir tutumu olduğu da söylenebilir, yıkıcı bir yapısı vardır. Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer da ölüm ve yas ilişkisi üzerinden, tıpkı Derrida gibi, bütünlükten ziyade parçalanmanın, yıkımın ve yüzleşmenin tamamlanmayı getirdiğini ifade ederler (2014, pp.282-284). Filmde, ava çıkan Ayhan, Karadayı ile karşılaşır ve o andan itibaren yüzleşme başlar; hayalet musallat olmuştur. Ayhan bir gelincik vurur ve Karadayı tam o anda belirerek Ayhan'a, gelincik vurarak başına iş aldığını, gelinciğin zeki, atik ama en önemlisi de kindar olduğunu ve ailesinin ona musallat olacağını söyleyerek filmin temelinde yatan musallat olma ve hayalet anlatısını sözel olarak da aktarır.¹¹ Peşinden buldukları ormanda geçmişte bir savaş yaşandığından söz eder. Savaşta, ordulardan birinin buldukları bölgede konuştuklarını ve uyurken katledildiklerini anlatır. Eski Türk inanışındaki uyurken öldürülenlerin hortlak olarak geri geldikleri musallat oldukları inancına sahip bölge halkının, ormanın o bölgesine uğramadıklarını söyler. Musallat olmanın sabitliği, inançlarda da karşılık bulmaktadır. Sonrasında, Ayhan ve Karadayı, Ayhan'ın evine dönerler ve Karadayı, Ayhan'a yönelik fazla ilgili ama aynı zamanda da üstten bakan tavırlarıyla tekensiz hissiyatın sürmesine neden olur.

Filmde Ayhan ve Karadayı'nın aynı kişi oldukları bilgisi bir takım ipuçları verilerek son ana kadar gizlenmektedir. Karadayı, Ayhan hakkında çok fazla şey bilmektedir fakat bu, aynı kişi oldukları bilgisinin işaret edilmesinden ziyade, Karadayı'nın tekensiz bir karakter oluşunu kuvvetlendiren bir noktada durmaktadır. Yine av sahnesinde, ikilinin kıyafetleri birebir aynıdır. Bu aynılık filmde, bir ipucu olarak yer alsa da ilk izleyişte av kıyafeti seçeneklerinin azlığı sebebiyle sorgulanmaz. Film, anlatısını son ana kadar açık etmeyen ve hikâye içerisinde pek çok ipucu bırakan yapısıyla atmosferi desteklemektedir. Hayaletin kendini izlerle ifade etmesi gibi filmin anlatısı da ipuçları birleştiğinde açığa çıkmaktadır. Karakterin yaşadığı yıkım ve yüzleşme ile sonrasında yaşadığı yeniden doğuş, varoluşsal bir krizin ötesinde bir şeyler aktarmaktadır. Bu aktarım, iç içe geçen hikayeler ve sorgulamalar, soyut öğelerin somutlaştırılarak verilmesi, terör ve intihar anlatılarının yan hikâye olarak kullanılması gibi tercihlerle bütünlüklü bir şekilde sağlanmaktadır.



Görsel 1: Karadayı ve Ayhan, aynı av kıyafetleriyle balık avlamaktadırlar.

¹¹ Filmde paralel hikâyede anlatılan operasyonun adı da Gelincik Operasyonu'dur. İki hikâyeye, musallat olan gelincik metaforuyla birbirine bağlanır.

Filmde kullanılan paralel hikâye yöntemi ile Ayhan'ın içinde bulunduğu operasyonlar, eşi doğumdayken onun yanında olamayışı, yanında ekip arkadaşının ölmesi, soğukkanlılıkla insanları kafalarına sıkarak öldürmeleri, eşinin bu cinayetlerden birine şahit olması ve bu olaydan sonra intihar etmesi gibi zihninde dönüp dolaşan görüntüler izleyiciye sunulur. Tüm bu görüntüler Ayhan'ın zihninde belirirken, Ayhan gerçek zamanlı olarak ardiyede ölü fareleri bulur. Hem zihnine musallat olan hayaletin gün yüzüne çıkardığı sorgulamalarla hem de musallat olan gelinciğin bıraktığı izlerle uğraşırken yanında yalnızca Karadayı vardır. Ayhan, kendisiyle baş başadır ve yüzleşme başlamıştır.



Görsel 2: Ayhan kendisiyle baş başadır ve yüzleşme başlamıştır.

Karadayı, av sahnesinde Pers Kralı Zerzeks'in hikayesinden¹² yola çıkarak Ayhan'ı sıkıştırır. Ayhan'ın bu kadar operasyonun, cinayetin içinde ölümden korkup korkmadığını sorgular. Bir tilkiyi avlama hikayesini anlatırken eş zamanlı olarak Ayhan'ın içinde bulunduğu operasyon görüntüleri aktarılır. Burada hafızanın geriye dönük hikayeleri şekillendirmesi ve karakterin geçmişinde yaşadıklarıyla bugünkü yüzleşmesinin paralel sahneler şeklinde aktarılması, hayaletin musallat olduğu zaman zihinde bıraktığı etkiyi somutlaştırır. İki farklı hikâye anlatılır gibi olsa da hikayelerde hissedilen sorgulamalar ve duygular aynıdır. Paralel hikayeler ayrı ayrı ele alındığında, Karadayı Ayhan'ın öteki benliği olarak, sorgulamalara daha az kapılan, ölümü ve öldürmeyi doğanın kanunu olarak gören tarafı yansıtır. Ayhan, yüzleşmenin de etkisiyle vicdani sorgulamanın daha da içerisinde. Karadayı olan bitene daha fazla kabul geliştirmiş ve gerçekliğin acısıyla yüzleşmiş bir konumdadır. Bu anlamda Ayhan'a musallat olan, hayatı boyunca reddettiği gerçekliğin acı boyutudur denebilir. Karadayı, Ayhan'ın hem yüzleştiği benliği hem de yüzleşme yolculuğundaki eşlikçisidir.

Filmde, biçimsel olarak gerilim türüne ait öğelerden sıklıkla faydalanılmıştır. Eski ahşap bir ev, sallanan sandalyeler, ses çıkaran merdivenler ve ziller, kafası koparılmış oyuncak

¹² Karadayı, Yunan kıyılarından kaçarken gemisinin yükü hafiflesin diye askerlerine denize atlamaları yönünde emir veren Pers Kralı Zerzeks'in hikayesini anlatır. Kralın kudretini vurgulayan Karadayı, tüm askerlerinin onun sözünden çıkmayarak denize atladıklarını ve kralın gemide tek başına kaldığını aktarır. Bu hikâyeyi kızına anlatırken kızının ona söylediği cümleyi ekler: "Zerzeks işte o gün kaybetti." Sonrasında düşündüğünü ve kralın bu kararı kudretinden değil korkusundan verdiğini anladığını söyler. Bir daha kimsenin onun yanında savaşmadığını çünkü kimsenin onun Tanrı Kral olduğuna inanmadığını belirtir ve Ayhan'ı sorgular: "Ya sen amirim, sen korkmuyor musun; bunca operasyon, bunca ölüm?"

bebekler gibi sanat öğeleri ve ses efektleri filmin tekinsiz atmosferini desteklemektedir. Tercih edilen çekim planları ve açıları da, Ayhan'ın Karadayı'nın kınına soktuğu bıçağı takip eden bakışları gibi, tekinsizlik hissiyatını kuvvetlendirmektedir. Sorulan kilit sorulara cevapların verilmemesi¹³, daha önce sözü edilen konuların hiç konuşulmamış gibi davranılması¹⁴, birbirlerine ve geçmişlerine dair karşılıklı korudukları mesafe ve temkinli hal gerilimi arttırmaktadır. Her an yeni bir bilgiyle tüm hikâyenin alt-üst olabileceği hissiyatı, hayaletin ne zaman musallat olacağına bilinemezliğinde olduğu gibi izleyiciyi tetikte tutar.

Filmde kullanılan metaforlar, filmin musallat bilim temelli anlatısını kuvvetlendirmektedir. Metafor, bir iz taşıyıcısı görevindedir. İki paralel hikâye arasında benzerlikler kurulmasını sağlayarak izleyiciye ipuçlarını üstü kapalı bir şekilde aktarır. En belirgin metaforik kullanım, filme adını da veren, gelincik metaforudur. Gelincik hikayedeki misyonu Karadayı tarafından sözel olarak da aktarılır. Ne zaman geleceği belli olmayan, hareketlerinde atik, doğru zamanı bilen ve zeki olan gelincik, musallat olmasıyla ön plana çıkar ve hayaleti temsil eder. Bir diğer metafor olan, Ayhan'ın vücudunda yer alan ve giderek yayılan yaralar, musallat olan hayaletin kendi varlığını somutlaştırmasını ifade eder. Filmde avlanmanın kullanımı, Ayhan'ın hayalet tarafından avlanıyor olmasını karşılar. Avlanma, doğada yalnız ve zayıf olan canlılara yönelik bir saldırdır. Ayhan'ın ailesinin ve ekip arkadaşlarının yokluğunda, yalnız ve sorgulamalara açık, tekinsiz bir oluş içerisinde olması, hayaletin avına yaklaşması için uygun ortamı sağlamıştır.



Görsel 3: Filmde avlanmanın kullanımı, Ayhan'ın hayalet tarafından avlanıyor olmasını karşılar.

Karadayı, Ayhan'a musallat olan tekinsiz bir hayalet olarak konumlanmaktadır ve Ayhan ona karşılık verene dek onun peşini bırakmaz. Ayhan yüzleşmeyi seçtiğinde önce kendiyile

¹³ Karadayı'nın bir hayalet olarak zamansızlığı ve her yerdeliği sık sık gözlenir. Ayhan, kendisi yokken kulübeye girmiş olan Karadayı'ya kilidi nasıl açtığını sorduğunda cevap alamaz.

¹⁴ Filmin başlangıcında Ayhan'ın gelincik vurmasıyla birden beliren ve Ayhan'a gelinciklere dair birçok bilgi veren Karadayı, filmin sonlarında Ayhan'ın gelinciklerin kulübeye dadandığını söylemesi üzerine, "Gelincik? Burada gelincik olmaz amirim, hiç olmaz." şeklinde cevap verir.

ve geçmişle yüzleşir. Film boyunca Karadayı'yla kurduğu iletişimin etkisinde geçmişine dair anları hatırlayan, mesleğiyle, öldürdüğü insanlarla, yaptığı tercihlerin ailesine etkisiyle yüzleşen Ayhan için yüzleşmeyi tamamlayan olay, sürdürdüğü operasyonlardan birinde kızıyla karşılaşmasıdır. Bu karşılaşmada kızının öfkesiyle ve eşinin intiharının sorumluluğuyla da somut bir şekilde yüzleşen Ayhan, kendi payına düşen kısmı tamamladıktan sonra yaşadıkları üzerinde etkisi olan diğer insanlara yönelir. Kendi yüzleşmesinden güç alan Ayhan, bir hayalet olarak beraber çalıştığı ve operasyonlar yürüttüğü ekip arkadaşlarına musallat olur. Ayhan, bedel öder ve bedel ödeten bir hayalet dönüşür.

Sonuç

Sabitliğin yerini değişim, netliğin yerini belirsizlik aldığı anda musallat olma halinden söz edilmeye başlanır. Musallat olma sınırlarla doğrudan ilişkilidir çünkü birey kendini tanıırken ve tanımlarken sınırları kullanır. Yok sayılan, bastırılan, reddedilen her şeyi beraberinde taşıyan hayalet, sınırları yerinden eden, tüm işleyişi aksatan ve yapı bozan bir tutum sergileyerek musallat olur. Hayaletin musallat olduğu an kırılma noktasıdır. Ne zaman görünür olma talebiyle geleceği belli olmayan, düzensiz aralıklarla kendini hatırlatan ve bu anlamda denetlenemeyen bir yapıya sahip olan hayalet, musallatbilimin doğrudan öznesidir. Jacques Derrida tarafından ele alınan musallatbilim teorisi, hayaletin zamansızlığını içerdiğinden evrensel bir içerik ve biçime sahiptir. Soyut ya da somut her konuya, nesneye, yere, yapıya musallat olma durumunu içeren teori, çalışmada *Gelincik* (Orçun Benli, 2020) filmi özelinde, bireye musallat olma perspektifinden ele alınmıştır. Hayaletin musallat olmasının bir çıktısı olarak yorumlanan tekinsizlik, Sigmund Freud'un tekinsizliği ele aldığı makalesinden yararlanılarak, filmin anlatısında ve biçimsel yapısında aranmıştır.

Filmde yer alan musallatbilim anlatısı, içerikte metaforik bir şekilde yer almış, kurulan tekinsiz atmosferle desteklenmiş ve gerilim türüne ait öğelerin kullanılması gibi biçimsel tercihlerle kuvvetlendirilmiştir. Bireyin kendisiyle ve geçmişle hesaplaşması, bastırılan tüm duyguları beraberinde taşıyan hayaletin musallat olmasıyla gerçekleşir. Filmde bu, tek bir karakterin farklı benliklerinin iki ayrı karakterle temsil edilmesiyle somutlaştırılmıştır. Terör ve intihar anlatısıyla desteklenen sınıfsal, politik, duygusal, psikolojik farklılıklar ile öteki oluşun tayin ettiği tanımlamalar ve yargılar, musallatbilimin ortaya çıktığı belirsiz bir yer ve zaman çizgisinde aktarılmıştır. Aidiyeti kıran, varlığı yıkım ile başlatan tekinsiz karşılaşmalar, yeni bir bakışın doğacağına göstergeleri olarak filmde yer almıştır.

Ayhan'ın karşısında içsel bir öteki olarak konumlanan Karadayı, Ayhan'a musallat olan tekinsiz hayalettir. Ayhan'ın kendi mevcudiyeti ile yüzleşmesi ve bu yüzleşmenin bir zaman kayması ile verilmesi, hayaletin zamansız ve sabitlenemeyen oluşuyla açıklanmaktadır. Hayaletin musallat olması ve varlığının kabulüyle gelen yüzleşme, Ayhan'ın kendini bulmaya başladığı ve ötekiler üzerinden tanımladığı benliğinden ziyade kendi mevcudiyetini görmeyi seçtiği anı karşılar. Kendiyle yüzleşmesini tamamlayan Ayhan, filmin sonunda hayatla ve dışsal ötekilerle yüzleşmeye başlar.

Filmde kullanılan metaforik anlatı, filmin tekinsiz atmosferinin kuvvetlenmesini sağlayan hayalet bir dil oluşturmuştur. Gelincikler üzerinden aktarılan musallat olma ve Ayhan'ın içsel mevcudiyetini dışa vuran, vücudunda iz bırakan yaralarla, sözsüz ve yapıbozumcu bir anlatı ortaya koyulmuştur. Filmde kullanılan çekim açıları, ses efektleri ve sanat öğeleri de tekinsiz atmosferi desteklemektedir.

Musallatbilimin her yapıya uygulanabilirliğinden doğan sınırsızlığı, filmin anlatısında da karşılık bulmaktadır. Filmdeki yüzleşme anlatısının sınırları belirsiz ve geçirgendir. Paralel hikâye yönteminin kullanılması bu geçirgenliği sağlayan en önemli etkidir. Filmin finalinde musallat olan hayaletin etkisinden sıyrılan Ayhan'ın bir hayalete dönüşerek ötekilere musallat olmasıyla aktarılan döngü, yüzleşmenin nerede başlayıp nerede bittiği, her yeni eylemin beraberinde bir hesaplaşma taşıyıp taşımadığı ve kimin hangi noktada hayaletin etkisi altında olduğu ya da hayalete yön verdiği gibi birçok cevabı net olmayan sorgulama doğurmaktadır. Bu anlamda, musallat olanın görülmemesi, duyulmaması ve görmezden gelinmesi ile "hayalet" olarak adlandırılması arasında bir bağlantı olduğundan söz edilebilir. Hayalet, zamansızlığıyla her anı kendine ait kılmıştır. Her an, her yerdedir ve bu sonsuz etki alanına sahip hayalet, varoluşu itibariyle tekinsiz ve belirsizdir.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

Adorno, T. W. Horkheimer, M. (2014). Aydınlanmanın Diyalektiği. Nihat Ülner, Elif Öztarhan Karadoğan (Çev.) İstanbul: Kabalcı.

Atam, Z. (2011). Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması. İstanbul: Cadde Yayınları.

Ayça, E. (2016). Şu Sinema Dedikleri. İstanbul: Artshop.

Derrida, J. (2001). Marx'ın Hayaletleri: Borç Durumu, Yas Çalışması ve Yeni Enternasyonal. Alp Tümertekin (Çev.) İstanbul: Ayrıntı.

Derrida, J. (2004). Marx ve Mahdumları. Alp Tümertekin (Çev.) İstanbul: Ayrıntı.

Erdoğan, N. Göktürk, D. (2001). "Turkish Cinema", Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film. https://www.academia.edu/36680242/Turkish_Cinema

Freud, S. (1964). The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. (J. Strachey, Ed.). London: The Hogart Press.

Heidegger, M. (2008). Varlık ve Zaman. Kaan H. Ökten (Çev.) İstanbul: Agora.

Marx, K. Engels, F. (2008). Komünist Manifesto. Celal Üster, Nur Deriş (Çev.) İstanbul: Can.

Richards, K.M. (2014). Yeni Bir Bakışla Derrida. Zeynep Talay (Çev.) İstanbul: Kolektif Kitap.

Saybaşı, N. (2011). Sınırlar ve Hayaletler: Görsel Kültürde Göç Hareketleri. İstanbul: Metis.

Suner, A. (2005). Hayalet Ev: Yeni Türk Sineması'nda Aidiyet, Kimlik ve Bellek. İstanbul: Metis.

Film

Benli, O. & Benli, Y. & Üçpınar, Ş. (Yapımcı), & Benli, O. (Yönetmen). (2020). Gelincik [Sinema Filmi]. Türkiye: Uzak Yakın.

-Araştırma Makalesi-

**Tarkovski Sinemasında Düşünceye Dönüşen Resim:
Deleuze ve Artaud'nun Görüşleri Üzerinden Yeni Bir Analiz**

Ahmet Fatih Yılmaz*

Özet

Bu çalışmada, Andrey Tarkovski'nin filmlerinde karşılaşılan resimler, Gilles Deleuze'ün "Zaman-İmge" kavramı ile Antonin Artaud'nun "vahşet tiyatrosu", "titreşim" ve "şok etkisi" kavramlarının ışığı altında tartışılmaktadır. Sinema tarihini İkinci Dünya Savaşı öncesi ve sonrası olmak üzere yeni bir taksonomiye tabi tutan Deleuze, savaş sonrası sinemanın Zaman-İmge sineması olduğunu savunur. Sinemanın ilk döneminde zaman harekete bağımlıyken, savaştan sonra hareketin zamana tabi olduğu bir sinema anlayışı gelişmiştir. Deleuze'ün zaman öncelikli sinema düşüncesi, Henri Bergson'dan olduğu kadar Tarkovski'nin fikirlerinden de kaynaklanır. Zaman-İmge dönemi Hareket-İmge Krizi ile başlar ve ardından yeni yönetmenlerin yapımlarıyla sürekli bir dönüşüme uğrar. Tarkovski'nin filmleri Zaman-İmge döneminde. Onun sinemasında savaştan söz edilecekse, silahlar değil, savaş karşıtı düşünceler ateşlenmelidir. Bunu İvan'ın Çocukluğu'nda Albrecht Dürer'in "Kıyamet" gravürleriyle yapar. Resimlerle karşılaşmalar izleyicinin duyu-motor alışkanlıklarını kırma işlevine sahiptir. Tarkovski'ye göre, insan bir yapıyla karşılaştığında, sanatçıya ilham veren o sesi de duymaya başlar. İzleyicinin derin bir sarsıntı ve şok yaşadığı böylesi anlar, adeta ruhsal bir temizlenme sağlar. Örneğin Leonardo Da Vinci'nin resimleri de böyledir. Onun resmettiği yüzler, yüce düşüncelerin izlerini taşır. Tarkovski, kariyerinin başından sonuna kadar filmlerinde, özellikle Rönesans dönemi Avrupa sanatçıları olmak üzere, farklı sanatçıların resimlerine yer vermeye devam eder. Resimleri sırasıyla Andrey Rublev, Solaris, Mirror, Nostalghia, Stalker ve Kurban filmlerinde, "düşündürücü şok" etkisini yaratmak için kullanır. Resimler, dünyaya inanmayı bırakan insanoğlunun yeniden inanmasını sağlamaktadır. Deleuze'e göre modern sinemanın en belirgin vasıflarından biri de budur.

Anahtar Kelimeler: Tarkovski, Deleuze, Artaud, Düşünce, Resim, Sinema

* Öğr. Gör., Çankırı Karatekin Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Çankırı, Türkiye.

E-mail: ahmedfatihyilmaz@gmail.com

ORCID : 0000-0002-1085-8882

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1063157

Yılmaz, A. F. (2022). Tarkovski Sinemasında Düşünceye Dönüşen Resim: Deleuze ve Artaud'nun Görüşleri Üzerinden Yeni Bir Analiz. Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı (4) 2022.

Geliş Tarihi: 26.01.2022

Kabul Tarihi: 13.06.2022

-Research Article-

Picture Transformed into Thought in Tarkovsky Cinema: A New Analysis on the Views of Deleuze and Artaud

Ahmet Fatih Yılmaz*

Abstract

In this study, the paintings encountered in Andrey Tarkovsky's films are discussed in the light of Gilles Deleuze's concept of "Time-Image" and Antonin Artaud's concepts of "violence cinema", "vibration" and "shock effect". Deleuze, who has subjected the history of cinema to a new taxonomy as before and after the Second World War, argues that the post-war cinema is the Time-Image cinema. While time was dependent on motion in the first period of cinema, after the war a cinematic understanding developed in which motion was subject to time. Deleuze's idea of time-first cinema derives from the ideas of Tarkovsky as well as from Henri Bergson. The Time-Image period begins with the Movement-Image Crisis and then undergoes a continuous transformation with the productions of new directors. Tarkovsky's films are in the Time-Image period. If war is to be talked about in his cinema, anti-war ideas should be ignited, not guns. He does this with Albrecht Dürer's engravings of "Apocalypse" in Ivan's Childhood. Artaud's brutal cinema is exactly like that. Encounters with pictures have the function of breaking the sensory-motor habits of the viewer. According to Tarkovsky, when one encounters a masterpiece, one begins to hear that voice that inspired the artist. Such moments, when the audience is deeply shaken and shocked, almost provide a spiritual cleansing. For example, the paintings of Leonardo Da Vinci are like this. The faces he paints bear the traces of lofty thoughts. From the beginning to the end of his career, Tarkovsky continued to include paintings by different artists, especially Renaissance European artists. He uses the paintings to create the "reflective shock" effect in the films Andrey Rublev, Solaris, Mirror, Nostalghia, Stalker and Kurban, respectively. Pictures make people who stopped believing in the world believe again. According to Deleuze, this is one of the most distinctive features of modern cinema.

Keywords: Tarkovsky, Deleuze, Artaud, Thought, Painting, Cinema

*Lecturer, Çankırı Karatekin University, Faculty Of Arts, Design And Architecture, Department Of Cinema And Television, Çankırı, Turkey.

E-mail:ahmedfatihyilmaz@gmail.com

ORCID : 0000-0002-1085-8882

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1063157

Yılmaz, A. F. (2022). Tarkovski Sinemasında Düşünceye Dönüşen Resim: Deleuze ve Artaud'nun Görüşleri Üzerinden Yeni Bir Analiz. Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı (4) 2022.

Received: 26.01.2022

Accepted: 13.06.2022

Extended Abstract

In this study, the still images used in Andrey Tarkovsky's films to give a sense of time and rhythm to various shots and the different aspects of Time-Image, which Gilles Deleuze discussed in his book Cinema 2, are discussed comparatively with the qualitative method. Dividing the history of cinema into two as before and after the Second World War, Deleuze argues that post-war cinema is "Time-Image" cinema. While a movement-oriented cinema concept was common in the first period of cinema, a cinematic attitude that prioritized time developed after the war. The Time-Image period begins with the Crisis of the Movement-Image and then undergoes a continuous transformation with the productions of new directors. So much so that this period has neither a definite beginning nor an end. It is an ongoing process.

Although Tarkovsky is one of the post-war Russian directors produced by Soviet cinema, his films are different from the films of his predecessors, such as Eisenstein, Vertov, Pudovkin, who are the well-known names of the generation that emerged after the 1917 October Revolution. The films of the Soviet pioneer generation are in the Movement-Image period, while Tarkovsky's films are in the Time-Image period. Tarkovsky does not engage in the propaganda of the revolution. He wants to stay away from battle scenes that glorify the heroes of the Revolution. If war is to be spoken of, the thought of war must be ignited, not weapons. He does this with Dürer's engravings in Ivan's Childhood. He then uses the paintings to create the "thought-provoking shock" effect that Deleuze expresses in Andrey Rublev, Solaris, Mirror, Nostalghia, Stalker and Kurban, respectively.

He has had his share of the problems created by the cinema industry under the domination of the state, but the fact that he received the attention of Europe with his first film relieves him. For this reason, Tarkovsky has tried to reflect his cinematic attitude that has developed over the years as much as possible in his films. According to him, Eisenstein drags the audience into Pavlovian conditioning with dialectical fiction. It's all about time and rhythm. Rhythm is the rhythmic connections between the plans and each plan must have a dynamic rhythm within itself.

Tarkovsky's films fit into Deleuze's distinction in the history of cinema. On the other hand, the different aspects of Time-Image in his films allow for a Deleuzian reading. Paintings open a gap in Tarkovsky, just as Deleuze expresses, and thoughts break away from their normal course. Deleuze also benefits from Antonin Artaud's thoughts on cinema while shaping his Time-Image philosophy. In the study, with the literature review, Artaud's concepts and Deleuze's inferences are re-read with pictures that turn into thoughts in Tarkovsky films.

Results of the study

Tarkovsky films meet the form, style and aesthetic suggestions of post-World War II cinema, which Deleuze conceptualized as Time-Image. The paintings and engravings that Artaud prefers to use especially in some scenes in his films, which are in harmony with the concept of "violence", transform "violence" into thought in general. When we look at what kind of images war is presented in classical dramatic narratives, it is seen that Tarkovsky does not participate in almost any of these uses.

Giriş

Bu çalışmanın amacı, Andrey Tarkovski'nin filmlerinde perdeye yansıyan ünlü resamlara ait tabloları, Gilles Deleuze ve Antonin Artaud'nun görüşleri bağlamında değerlendirerek resim-sinema ilişkisi üzerine yeniden düşünmektir. Çalışmayla şu sorulara cevap aranmaktadır: Bir resmin filme kaydedilmesi ne anlama gelir? Filmlerde görünen her resim düşünceyle ilişkilendirilebilir mi? Tarkovski filmlerinde karşılaşılan resimlerin düşünceyle ilişkisi nedir? Resimler, sinemasal anlatıya ve felsefeye nasıl katkı sağlar? Tarkovski, hareketli imge ve hareketsiz imgenin birliğinden hangi düşüncelere kapı aralamak istemektedir? Tarkovski'nin seçtiği ressamın, seyircide harekete geçirmek istediği düşüncelerle bağı var mıdır?

Bu soruları cevaplamaya geçmeden önce, son yıllarda daha fazla kabul görüyor olsa da halen tartışmalı olan ve sinemanın başlangıcından bu yana hakkında mutabakat sağlanamayan düşünce-sinema ilişkisi üzerinde durmakta fayda olduğunu düşünmekteyim. Konuyla ilgili son yıllarda Türkçede yayınlanan eserler arasında en dikkat çekici olan, Daniel Frampton'un *Filmozofi* adlı kitabı olsa gerek. Frampton kitabında, düşünce-sinema ilişkisiyle ilgili sinema tarihi boyunca farklı fikirler öne sürmüş pek çok düşünür ve bilim insanının görüşlerini eleştirel olarak sıralamaktadır. Bunlar arasında, çok parlak şekilde yaşamaya devam edenler olmakla birlikte, unutulup gitmiş olanlar da mevcuttur. Bazin, Balazs, Bergson gibi filozoflar, sinemanın insan düşüncesi gibi işlediğini kabul etmekle birlikte, sinemanın insan düşüncesine ne yaptığı konusunda ayrılırlar. Frampton'un Bergson'dan yaptığı bir alıntı (2013, p. 36) bu anlamda önemli görünmektedir. Bergson, 1914 yılında Le Journal gazetesine verdiği bir röportajda şunları söylemektedir:

Doğumuna tanık olduğum sinemanın, bir filozofa yeni şeyler sunabileceğini fark ettim. Belleğin, hatta düşünme sürecinin sentezine katkıda bulunabilir. Nasıl ki dairenin çevresi bir dizi noktadan oluşuyorsa, bellek de, aynen sinema gibi, bir dizi imajdan oluşuyor. Hareketsizken silik ve bir nitelikten yoksun; ama hareketliyken, hayatın ta kendisi.

Bergson, bu heyecanlı konuşmanın arkasından ortaya atacağı "sinematografik yanılısama" fikri ile sinemanın hareketi parçalayabiliyor olmasına karşı çıkar. Bergson'un fikirlerindeki gizli cazibeyi keşfeden ise ondan yıllar sonra Deleuze olur. Deleuze, sinema yapmanın da felsefe yapmak gibi olduğunu savunur, sinemanın düşünce ve kavram üretimine sağladığı büyük katkının farkına varır ve bu anlamda üretim yapan filozof yönetmenleri destekler. Deleuze için sinema ve düşünce arasında sıkı bir bağ bulunmaktadır. Ki Antonin Artaud'nun önemi de bu noktada ortaya çıkmaktadır. Artaud'nun, sinemanın "nöro-fizyolojik titreşim"lerle ilişkili olduğunu öne sürüyor olması, Deleuze'ün sinema felsefesi açısından önemli bir işlev üstlenmektedir. Hatta Frampton (2013, p. 111), Artaud olmasa Deleuze'ün düşünce-sinema ilişkisi konusunda bu derece ileri gidemeyeceğini savunur. Artaud'ya göre, sinema yoluyla üretilen her imge düşünce doğurmaz, fakat imgelerin mutlaka düşünceyi doğuracak bir "şok" etkisi ya da sinir dalgası yaratması gerekir. Gerçeküstücülerin bile sinemanın bu gücünü çok yanlış anladığını savunan Artaud, yeni bir rüya-sinema ileri sürer (Deleuze, 2021b, p. 203). Artaud, Germaine Dulac'la başladığı sinema serüveninde savunduğu tezin pratik örneklerini de vermeye çalışır ancak talihsizlikler peşini bir türlü bırakmaz. Neticede sinemayı bırakmak zorunda kalır.

Sinemanın düşünce üretebileceğini savunan düşünürlerle göre, sinemada düşünceye ulaşmanın birden fazla yolu vardır ve her yönetmen kendine özgü yöntemlerle düşünceye yön vermekte ya da yeni düşünceler doğurtmaktadır. Tarkovski'nin düşünce doğurtma yollarından biri de izleyiciyi resimle karşılaştırmaktır. Sinemada resimle karşılaşmalar birçok varyasyona sahiptir. Alman Dışavurumcu sineması, perspektifle, formlarla ve algıyla oynayarak oluşturdukları canlı resim örnekleriyle bu düşünceyi çok ileri noktalara taşımışlardır. Eisenstein, altın oranın sinematografik imge üzerindeki etkisini araştırmış; Dreyer ise yatayları, dikeyleri, simetrisi, yukarıyı ve aşağıyı, siyahın ve beyazın dönüşümlerini incelemiştir. John Ford'un filmlerinde doğanın büyük unsurlarını birbirinden ayıran çizgiler temel bir role sahiptir (Deleuze, 2021a, p. 26). Resim sanatından sinemaya aşılana bu geleneksel teknikler, hareketli ve hareketsiz-imgelerle dolaylı veya dolaysız olarak düşünceyle bağ kurmanın birçok yolu olduğunu ortaya koymaktadır.

"Sinema, düşüncede düşünülme-yene ve görmede görülmeyene yönelir" (Deleuze, 2021b, s. 207) diyen Deleuze, sinema felsefesini temellendirirken başta Henri Bergson olmak üzere birçok sinema ve felsefe insanının görüşlerinden destek alır. Tarkovski ve Artaud da bu isimler arasındadır. Deleuze'ün, modern sinemanın "zaman" öncelikli bir sinema olduğu düşüncesi, Bergson'la birlikte Tarkovski'ye dayanmaktadır. Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman* adlı kitabında, müzikteki ses ya da resimdeki renk gibi sinemada da zamanın temel esas

olduğunu belirtir. Şiirsel *Sinema*'da, sinemanın diğer bütün sanat formlarından farkının, zamanın akışını yakalayıp koruma becerisine sahip olması olduğunu söyler (2009, p. xiii). Deleuze de Tarkovski'nin bu ifadesini *Sinema II: Zaman-İmge* kitabında alıntılıyarak (2021b, p. 58) onunla hemfikir olduğunu ilan eder. Çalışma kapsamında bu isimlerin çelişen değil, kesişen düşünceleri üzerinde durulmaktadır. Birbirini karşılayan ve örtüşen kavramlar üzerinden bir güzergâh belirlenmekte ve bu güzergâhın çatısını Tarkovski filmleri kurmaktadır. Filmlerin ilgili bölümlerinden kısa özetler verilerek, adı geçen yazarların görüşleri bu çerçevede tartışılmaktadır. Çalışmada, Deleuze'ün *Francis Bacon-Duyumsamanın Mantığı* kitabında temellendirdiği resim kuramına değinilmemektedir. Yapılmak istenen, hareketli ve hareketsiz imgelerin tek tek çözümlenmesi değil, resim-imgelerin türleri ve aralarında ilişkileri belirleyerek bunların doğurduğu düşünceleri ortaya koymaktır. Konunun kapsamı, Tarkovski filmlerinde karşılaşılan resimlerle sınırlandırılmıştır. Deleuze'ün imgeye bakışını şekillendiren düşünür Bergson'a göre her şey imgedir. Bergson'un düşünceleri üzerinden ilerlendiğinde neyin imge olduğunu tartışmak için bir sebep de kalmaz. Önemli olan neyin imge olduğu değil, imgelerin türü ve imgeler arasındaki ilişkidir. Hakan Yücefer'in *Bergsonculuk* için yazdığı girişteki şu cümleler, çalışmanın amacı açısından da önemlidir: "Deleuze Bergson'u ne amaçla, hangi felsefi ihtiyacı karşılamak için 'kullanır'? Deleuze'ün temel problemi, baştan beri, kavram ile yaşam arasındaki uzaklığın aşılması; düşüncenin olayla, olayın hareketiyle birleşmesi olmuştur" (Deleuze, 2021c, p. 9). Tarkovski ve Artaud için de kavramlarla hayat, sanatla hayat arasında kurgulanan yapay uzaklığın aşılması; sanatın, düşüncelerin daha dokunulabilir, hissedilebilir hale gelmesi merkezi önemdedir. Resimlerin de Tarkovski'nin düşünceleriyle izleyici arasındaki aşılmaz görülen uçurumları aşmak yolunda benzer bir işlev üstlendiği değerlendirilmektedir.

Görmek düşünmeye - mutlaka - zemin hazırlar (Sütcü, 2021, p. 117). Bir film izlemek, film boyunca art arda sıralanan imgelere maruz kalmak ve bu imgelerin birliği üzerine pek çok şeyi düşünmek demektir. Her imge bir otomat işlevi görmekte, imgelere bağlı düşünceler de birbiri ardına sıralanmaktadır. Ancak insanın bu sınırsız düşünme eylemi, her zaman bir "düşünce" doğurmamaktadır. Hangi tür film izleniyor olunursa olunsun düşünme eylemi kaçınılmaz olarak vardır ancak aslolan bu düşünüşler neticesinde alınan sonuçtur. Bu noktada, her filmin düşünce doğurup doğuramayacağı konusu da tartışmalı hale gelmektedir. Sıradan düşünüşler "kafadan geçenler" şeklinde nitelendirilebilir. Deleuze'e göre, izleyicinin kafasından geçen her şey, karşılaştığı imgenin karakterinden gelmektedir (2021b, p. 129). Kafadan geçenlerin düşünceye evrilmesi, imgenin karakterine, nerede ve ne zaman görüldüğüne bağlıdır. Diğer yandan yönetmenlerin özel niyetleri ve seyircinin bilgi düzeyi de bu noktada etkilidir. Tarkovski filmlerini, onun sanat ve insanlık üzerine düşüncelerinden habersizce izlemek, imgeleri amaçlanan işlevinden uzaklaştırır. Dolayısıyla böyle bir durumda düşünceler, kafadan geçenler olarak kendi mecrasında akmaya devam edecektir.

Sinemadan beklenen, düşüncenin doğal akışına müdahale etmesidir. Felsefenin bilerek veya bilmeyerek görmezden geldiği günlük hayatı, günlük hayatın içindeki nesnelere, ilişkileri sinema görünür hale getirir (Öztürk, 2018, p. 139). Düşünce-resim-sinema ilişkisi, sinemanın icadından itibaren hep var olmuştur. Sinemanın atası olarak bilinen Büyülfener de temel olarak hareketsiz resimlerin, hareketli hale getirilmesi ilkesine dayanır. Resimsel ilkeler, kompozisyon, perspektif, derinlik, ışık, renk vb. kimi yönlerden sinemacılar için de göz önünde bulundurulması gereken öğelerdir. Bordwell, *Film Sanatı* kitabında, renklerin ve biçimlerin düzenini sunmasıyla, bir filmin birçok açıdan resme benzediğini savunur (Bordwell & Thompson, 2012, p. 148). Filmlerde de çerçeve, sınırları belirler. Kapılar, pencereler, aynalar birer çerçeve içinde çerçevedir (Deleuze, 2021a, pp. 25-26). Aksi durumlar söz konusu olsa da, tablonun perdeyi tamamen kapladığı durumlar gibi, tablolar da bu çerçeve içi çerçevelerendir. Resmin sinemada görünmesi, sinemanın sahip olduğu düşünsel potansiyelin (düşüncenin imgeye ve kavrama bağlanması) aktarımıdır/transferidir. Bu, resmin doğal algılanımdan kurtulmasıdır. Doğal algı, sinemanın erken dönemde öykündüğü bir tekniktir (Sütcü, 2005, p.

86). Resim böylelikle, doğal algılanımdan kurtulmakla, sinemanın sahip olduğu potansiyelden pay alır. Tarkovski, filmlerinde yer verdiği resimlere, zamansal, tarihsel, mekânsal anlamlar yükler, bir anlamda “tinsel otomatı” devreye sokarak bir operasyon yapar.

Tinsel otomatı resimler ya da tablolar da işlevsel kılar. Resimler, “içkinlik düzlemi”nden¹ geçerek hareketi ve zamanı düşünceye bağlar. Sütçü (2005, p. 35), içkinlik düzlemi üzerine, Deleuze’ün ifadelerinden yola çıkarak şu değerlendirmeyi yapmaktadır:

Deleuze’e göre, antikçağın filozofu, her nasılsa evren ile kendi arasında bir düzlem yaratmıştır. Bu açıdan, ilk felsefenin özü, bir düzlem tasarımıyla başka bir şey değildir (...) Yunan dünyası, düşünce için, kaosa ilişkin bir taslak oluşturarak ve onu belli bir biçimde düzenleyip sınırlayarak bir plan elde etmiştir. Bu tür bir yaratım sadece kaosu sınırlamanın değil, genel olarak düşünce eyleminin de özünü oluşturur. Bu düşünce eylemiyle filozof; rahip, din adamı ve bilgelere ayrılarak düşünsel anlamda büyük bir dönüşüm gerçekleştirmiştir.

Tarkovski’nin seçtiği resimler, seyirciye bu kavrayış gücünü yakalama, düşüncenin önündeki engelleri aşma kudreti sağlar. İçkinlik düzlemi, düşüncenin imgesi olarak bu kudretin cisimleşmesidir. Birbiri ardına sıralanan imgeler serisi içinde, kameranın zaman duygusu ve hareket kazandırdığı tek bir hareketsiz-imge, seyirciyi düşünceye sevk eder. Bu süreç, kurulan çok basit bir bağlantının keşfedilmesi, içselleştirilmesi şeklinde işler. Bütün büyük yönetmenler gibi Tarkovski de bu “basit” bağlantılarla ilgilenmektedir. Hayatı, gerçekte olduğu gibi basit şekilde ele almaya, seyirciyi de buna inandırmaya çalışır. Günümüz insanı için basit bağlantıları yakalayabilmek zordur. Günlük hayatın koşturmacası içinde akıl çelen, algıyı manipüle eden, duyu-motor alışkanlıkları kronik saplantı haline getiren pek çok düzenekle baş etmek zorunda kalınmaktadır. Bir tinsel otomatlar zinciri olan insanın (Aktaran Sütçü, 2005, pp. 111-112), birbirini takip eden sıradan fikirlerine değişim ve yenilik getirecek olan, modern sinemanın devrimci operasyonlarıdır. Sinemada tinsel boyuta ulaşmak için Dreyer şöyle bir formül önerir: İmge mekânsal olarak ne denli kapalı, hatta iki boyuta indirgenmiş olursa, dördüncü bir boyuta, ki o da zamandır, ve beşinci bir boyuta ki o da Tin’dir, açılmaya o denli uygun olacaktır (Aktaran Deleuze, 2021a, p. 31). Bu formülden her filmin farklı katmanlardan oluştuğunu öğrenmekteyiz. Buna göre, filmlerin bir görünen bir de görünmeyen boyutu vardır. Çoğu zaman seyirci, dış katmanda ilerler. Bir hikâye ve bu hikâyenin içinde çeşitli karakterler bulunur. Bu dış yüzeyde ilerlemek yorucu değil, aksine kolay ve eğlendiricidir. Günlük hayatın realitesinden uzaklaşmak için kurulan düzenekler bu birinci katmanda ya da dış yüzeyde akmaktadır. Ancak filmin salt dış gerçekliğe hapsedilmesi demek, Frampton’ın deyimiyle, film üslubunun ve dünyasının güzergâhlarını kavramsal olarak kısıtlamak, filmin şiir olanaklarını yok etmek demektir (2013, p. 17). Dreyer’in perspektif algıya dayalı yukarıdaki formülünden ilerlenirse, imgenin mekânsal perspektif içinde hapsedildiği, sıkıştırıldığı anda ortaya çıkan dördüncü ve beşinci katmanlar ise, seyirciden bedensel, zihinsel ve tinsel çaba bekler. Bu, yorucu ve zahmetli bir süreçtir. Daha sonra Zaman-İmge bahsinde değinileceği üzere, bazı yönetmenler ve onların filmleri duyu-motor bağların çözülmesini sağlayarak seyirciyi tekdüze/bağımlı bir sinema anlayışından kurtarmıştır. Tarkovski de bu yönetmenler arasındadır.

¹ “İçkinlik düzlemi, başlı başına, karmaşık, çok-bileşenli bir felsefi kavramdır” (Jones & Roffe, 2014, p. 229). “(...) bu, oluş içindeki değişimleri ifade eden hareketlerin durmaksızın ortaya çıkıp çoğaldığı bir düzlemdir. O halde, zamanı içermektedir. Hareketin değişkeni olarak bir zamana sahiptir. Dahası, Bergson düzlemin kendisinin hareketli olduğunu söyler” (Deleuze, 2021a, p. 86). “Kavramlar tıpkı yükselip alçalan sayısız dalgalar gibidir, ama içkinlik düzlemi onları katlayıp açan yegâne dalgadır (...) İçkinlik düzlemi düşünülmüş ya da düşünülebilir bir kavram değil, ama düşüncenin imgesidir; düşünmenin, düşünceyi kullanmanın, düşünce içinde yol almanın ne anlama geldiğine ilişkin olarak düşüncenin kendine verdiği imge...” (Deleuze & Guattari, 2001, pp. 39-40). “Eğer felsefe kavramların yaratılmasıyla başlıyorsa, içkinlik düzleminin felsefe-öncesi bir şey gibi düşünülmeli gerekir (...) içkinlik düzlemi felsefe-öncesi’dir ve henüz kavramlarla iş görmez, bir tür el yordamıyla ilerleyen deneylemeyi içerir ve izlediği yolda pek itiraf edilemeyen, fazla akılcı ve akla yakın olmayan araçlara başvurur” (2001, p. 43). “İçkinlik düzlemi sanki, aynı zamanda hem düşünülmeli gereken, hem de düşünülmeyen şeydir. Düşüncenin içindeki düşünce olamayan o olsa gerektir (...) Düşüncedeki en mahrem olandır, bununla birlikte mutlak dışarıdır” (2001, p. 58).

Tarkovski filmlerinde karşılaşılan resimlerin, çoğunlukla optik değil “haptik” bir işlev yüklediği söylenebilir. Yunanca “apto-dokunmak” fiilinden gelmektedir. Haptik kelimesi, gözün dokunmayla dışa bağlı bir ilişkisini değil, bir bakış imkânını, optikten ayrı bir görüş tipini ifade eder. Örneğin Mısır sanatı bakışa dokunur, yakından görülmek için tasarlanmıştır. Deleuze bu noktada Fransız filozof Henri Maldiney’in “dokunma duyusu olarak işleyen bakış” ifadesine başvurmuştur. Avusturyalı sanat tarihçisi Alois Riegl, Maldiney’in kavramsallaştırdığı dokunma duyusu olarak işleyen bakışı, şu şekilde tanımlamaktadır: Haptik işlev, göz ile el arasında zorlu bir bağlantı meydana getirir. Bu durum, gözün dokunma duyusu gibi işlemesini sağlamaktadır (Aktaran Deleuze, 2020, pp. 105-106). Dokunma duyusu olarak işleyen bakış, Tarkovski’nin de *Andrei Rublyov (Andrey Rublev, 1966)*’de uygulamaya çalıştığı bir bakıştır. Bakan, gören, algılayan izleyiciye, dokunma duyusunun intikal etmesini ister. Rublev’in ikonlarının bu görüş-bakış içinde kavranmasını bekler. İkonlar olabildiğince yakından ve ağır hareketlerle görüntülenmekte, Artaud’nun sindirim ve düşünce arasında kurduğu bağın tersine bir düzenek işlevsel hale gelmektedir. Bu neredeyse gözün dokunma duyusundan rol kaparak elde ettiği bir sindirimdir.

Bakma, görme, algılama arasındaki ilişkiler ve resim sanatının sinemayla ilişkisi gündeme geldiğinde bazı ressamlar ve onların eserleri daha fazla ön plana çıkmaktadır. Rembrandt ve Caravaggio gibi ressamlar, “ışığın ressamları” olmaları dolayısıyla, yaşadıkları dönemde henüz sinema icat edilmemiş olmasına rağmen, “ilk sinemacılar” olarak da anılmaktadır. Görsel bir sanat dalı olan sinemada düşüncenin somutlaşması da görsel düzenlemelerle sağlanmaktadır. Kompozisyon ilkeleri, aydınlatma yöntemleri, kamera hareketleri ve bunlarla ortaya konulan yaratıcı hileler. İçerik, oyuncuların yetkinliği, kurgu, diğer dramatik unsurlar (Mükerrem, 2012, p. 14) ve tablo olarak resim. Resim sanatı halen sinemaya yol göstermeye devam etmektedir. Kadim ilkeler, resimde olduğu gibi sinemada da geçerliliği korumaktadır. Büyük yönetmenler de resmin bu büyük gücünden faydalanmak, onları sinematik hale getirmek için çaba sarf etmektedir.

Tarkovski söz konusu olduğunda sinemayla ilişkilendirilen ressamlar Vittore Carpaccio, Pieter Bruegel, Albrecht Durer, Caspar David Friedrich, Leonardo Da Vinci, Flaman ekolünden Jan Van Eyck gibi isimler sayılabilir. Deleuze ise Francis Bacon, Rembrandt van Rijn, Vasili Kandinsky, Paul Klee, Fernand Leger gibi resamlara atıf yapar (Deleuze, 2021b, p. 262). Tuvallerinde hareket izlenimi uyandırmaya çalıştığının altını özellikle çizen (2014, p. 69) Leger, Abel Gance’a övgü getirir. Gance’ın *La Roue (Tekerek, 1923)* filmiyle, sinema sanatını plastik sanatlar seviyesine yükselttiğini savunur:

Görüntüyü sadece perdeye yansıtmak bile nesneyi niteler ve nesne gösteri olup çıkar. Ustaca çerçevlenmiş bir görüntü sadece bu nedenle bile değerlidir. Hareketli görüntüler tıpkı bir ‘tablo’ halini alır. Hareketli ve hareketsiz kesimlerin dengesi özenle kurularak (etkiler arasındaki kontrast) perde tam ortalanır; hareket eden bir makine üzerinde hareketsiz duran bir figür, eğri ve doğru çizgilerin (çizgiler arasındaki kontrast) yarattığı etki, geometrik biçimlerden, çemberlerden, soyut biçimlerden oluşan bir yığınla karşıtlık kuran, eğrileri belirginleştirilmiş yumuşak çizgili bir el; gözalıcı, hayranlık verici hareketli bir geometri karşısında şaşkınlık içinde bırakır (2014, p. 34).

Leger, resimleri sadece kameraya kaydetmenin bile onları birer gösteriye dönüştürdüğünü savunurken, Tarkovski, gösteriden çok daha fazlasını vadeder. Onun filmlerinde Da Vinci, Bruegel, Durer gibi büyük ressamların resimleri tinsel boyuta ulaşarak adeta ruha işlemektedir.

Sinemanın yegâne özgüllüğü, Zaman-İmge² döneminde, kendisi için yaratılmış olmayan

² Hareket-İmge ve Zaman-İmge kavramları sinemanın farklı dönemlerine işaret etmektedir. Hareket-İmge dönemi İkinci Dünya Savaşı öncesi, Zaman-İmge dönemi ise savaş sonrası sinemasıdır. Deleuze, kanonik bakış açısının dışında yeni bir klasik sinema-modern sinema ayrımı yapar. Bu kavramsallaştırma içerisinde Tarkovski sineması tarihsel ve sinematografik olarak Zaman-İmge döneminde yer alır. Tarihsel olarak Zaman-İmge döneminde yer alır, çünkü Tarkovski’nin ilk filmi çektiği yıl 1962’dir. Bir filmin İkinci Dünya Savaşı sonrasında çekilmiş olması, Zaman-İm-

imgeleri almasıdır. Bunlar fotoğraf, televizyon imgesi [veya resim] olabilir (Deleuze, 2021b, p. 226). Ancak sinema hareket-zaman blokları kullanarak hikâyeler anlatırken resimde çizgi-renk blokları vardır (Deleuze, 2003, p. 21). Sinema, Deleuze'e göre, resimden daha dolaysız bir şekilde zamanda bir rölyef, zamanda bir perspektif vermektedir. Sinema, zamanın kendisini perspektif ya da rölyef olarak ifade eder. Bu nedenle hareket nasıl yavaşlayıp hızlanma gücüne sahipse zaman da özü itibarıyla daralma ya da genişleme gücüne sahiptir (Deleuze, 2021a, pp. 38-39). Deleuze'ün vurguladığı bu durumlar da her şeye rağmen fotoğrafın ya da resmin sinema dolayımıyla farklı bir şeye dönüştüğü gerçeğini değiştirmez. Deleuze'ün romandan yola çıkarak verdiği örnek, resim için de düşünülebilir. Romanda mükemmel olan bazı fikirler, sinemada da mükemmel olabilirler. Ama kesin olarak havaları birbirinden farklı olur. Sinemanın kendine mal ettiği bir resim artık sinematografik sürece adanmıştır, ona aittir. Bu, sinemanın resimle girdiği "titreşim"den kaynaklanmaktadır (2003, p. 25). Fernand Leger'in *Ballet Mecanique (Mekanik Bale, 1924)* filminde ortaya koyduğu gayret bu noktayla ilgili görülebilir. Resmin hangi düşüncelere yol açabileceği sorusunun cevabı, nerede, nasıl, hangi zaman diliminde, olay örgüsünün hangi noktasında, hangi karakter eliyle görüldüğüne göre değişiklik gösterebilir.

Deleuze'ün Zaman-İmge olarak kavramsallaştırdığı sinema, duyu-motor şemayı çeşitli operasyonlarla bozmaktadır. Duyu-motor alışkanlıklar, seyirciyi verili durumlar karşısında savunmasız hale getirir. Deleuze, bu durumu öncelikle eylem (hareket) sinemasından çıkarak çözümler. Burada karşılaşılan durumlar verilidir, seyirci bu verili durumları edinerek işe başlar ve uygun tepkiyi bulur. Enformasyonun verili olması durumu, duyu-motor şemaların sürekli olarak tekrarlanması ve yeniden üretimine bağlıdır. Seyirci kendisi için "yararlı" olanı bilir ve alımlar. Deleuze'ün gözünde bu akış başarısız olmaya mahkumdur.³ "Klişelerin başarısızlığı", İkinci Dünya Savaşı'nın ardından ortaya çıkan İtalyan Yeni Gerçekçiliği ile birlikte yeni bir dönemi başlatır. İnsan ile dünyanın organik bağını garanti altına alan duyu-motor alışkanlıklar kırılır. Kaosu kesip atan bir düzlem, içkinlik düzlemiyle birlikte seyircinin düşünmesinin önündeki engeller de ortadan kalkar (Zourabichvili, 2011, pp. 72-74). Zaman-İmge sinemasıyla birlikte varlığını sürdüren klasik dramatik anlatı biçiminde, seyircinin beklentileri eninde sonunda karşılanmakta ve uyuşuklukla alışkanlıklar beslenmektedir. Duyu-motor evrenin verili koşulları içinde iyiler ve kötüler bellidir. Karakterler çeşitli engellerle karşılaşır, bu engeller karşısında çeşitli çözüm yolları geliştirir, neticede bu engelleri aşar veya aşamaz. Seyirci, başından itibaren bu verili dünyanın kodlarına göre düşünmeye zorlanır. Ancak alışkanlıklar onu bir süre sonra kolaycılığa (düşünmemeye) iter. Duyu-motor şemanın bozulması ise Deleuze'e göre düşünceyi başlatan bir operasyondur. Bunu temsil sinemasıyla yapmak mümkün değildir. Sinema temsile yaklaştığında, kendi ürettiği zenginliklerin boşluğunda boğulabilir. Temsil edilenin şiddetiyle kana boyanmış bir keyfiliğe düşülür. Mizansenin ya da sinematografinin ihtişamı, temsil edilenin ihtişamına dönüştüğünde beynin uyarılması ya da düşüncenin doğması da imkânsız hale gelir. Sinema ölse ölse bu "nicel vasatlık"tan ölür (Deleuze, 2021b, pp. 201-202). Peki, Deleuze'ün şeytanlaştırdığı bu "temsil" nedir ve düşüncenin önünde nasıl bir set oluşturmaktadır?

18. yüzyıldan bu yana imge, maddenin bir temsili olarak düşünülmüştür. Temsil, bir anlamda, insan bilincinin dışında mevcut olan şeylerin içsel ve ikincil işlenmiş bir halidir. Temsil yoluyla insan zihni maddi dünyadan koparılır, bilinç maddi dünyadan ayrı bir şey

ge sineması olabilmesi için yeterli midir? Deleuze, Zaman-İmge sineması olabilmeyen kriterlerini kitabında sunar. Bunu temellendirirken de Bergson'un fikirlerinden faydalanır. Sinema ilk ortaya çıktığında Hareket-İmge sinemasıdır. Çünkü durağan resimlerin cinematografla birlikte hareketli hale gelmesi yenidir. Filmler harekete odaklıdır. İzleyici hareketten zamanı çıkarır. Yani zaman harekete bağlıdır. Algılanan, hissedilen, düşünülen her şey bir anlamda "eylem" için vardır. Bu dönemde hiçbir imge kendi kendine "zaman"ı ifade edemez. Zaman, imgeler arasındaki bağıntıdan "dolaylı" olarak çıkartılır (Sütcü, 2021, p. 194).

³ Eylem-imge bir krize yakalanır, artık anlatacak bir hikâyesi de kalmaz. Sinema kendi kendisini nesne olarak almaya başlar ve Wenders de olduğu gibi kendi hikâyesinden başka bir şey anlatamaz hale gelir (Deleuze, 2021b, p. 97).

olarak düşünülür (Rodowick, 2018, pp. 50-51). Sinematik imgeler, kendinden önceki sanatlar olan tiyatro, müzik, heykel, resim, şiir ve romandan farklı olarak dolaysızdır. Bu dolaysızlığın henüz keşfedilemediği sinemanın ilk döneminde filmler sabit kamerayla tek plan olarak çekilmiştir. Ortaya çıkan sonuç ise seyircinin tiyatro sahnesinde gördüklerinden farksız olmuştur. Kameranın özgürlüğüne kavuşması ve hareket etmeye başlamasıyla birlikte sinema temsil aracı olmaktan kurtulmuş, gerçek potansiyeli ortaya çıkmış ancak temsil anlayışı devam etmiştir. Temsil, sinema haricinde hemen tüm sanatların temel ilkesidir. Hepsi de belirli bir merkeze sahiptir ancak sinema, kameranın “merkezsizliği”, birden fazla merkeze sahip olması nedeniyle diğer sanatlardan farklı şekilde konumlanmaktadır. Bogue'nin ifadesiyle (2021, p. 103), sinema dışındaki sanatlar için bu durum genel anlamda “heykelsi”, “plastik” ya da “tiyatral” şeklinde değerlendirilmektedir. Tiyatral sahne, gelecekteki bir eyleme vekâlet eden eylemler sekansıdır. Temsil, bir sözcüğün yerine bir sözcük grubunun ikame edildiği alegoride, mübalağada ya da ironide olduğu gibi bir kişinin yerine başka bir kişinin ya da bir nesnenin yerine başka bir nesnenin ikame edilmesidir. Sinema perdesinde gördüklerimiz “ne ise o”dur. Deleuze'e göre (2009, p. 221) sinematik imgeler varsayılan gerçekliği temsil etmez, kendileri tamamen gerçekliktir. Temsili reddeden modern sinemanın İtalyan Yeni Gerçekçiliği sonrasındaki yeni konumunu tarif ederken Deleuze, filmlerdeki karakterlerin ve dolayısıyla seyircinin çöken duyu-motor bağlarının yerini saf optik ve sessel durumların aldığını belirtir. Bunlar belirlenemez, ayırt edilemez durumlardır. Artık neyin hayali neyin gerçek, neyin fiziksel neyin zihinsel olduğunu anlamak zordur ve hatta bunları bilme/anlama ihtiyacı da duyulmaz (2021b, p. 16). Saf optik veya sessel durumlar Deleuze'ün “herhangi mekân” olarak tarif ettiği mekânda kurulur. Bunlar bazen bağlantısız, bazen boşalmış bir mekânlar olur (2021b, p. 14). Deleuze'ün Antonioni, Ozu, Fellini gibi yönetmenlerin filmlerinden örnekler vererek açıkladığı Zaman-İmge sinemasında Tarkovski'nin *Zerkalo/Mirror* (*Ayna*, 1975) filmi özel bir yer tutmaktadır. *Ayna*'da filmin bütününün bir rüya gibi algılanmasında, seçilen mekânların, Deleuze'ün tarifleriyle örtüşen şekilde “herhangi mekân”lar olması dikkat çekicidir. *Ayna*'da resimlerle karşılaşmalar da mekânsal ve tarihsel/zamansal olarak belirlenemez, ayırt edilemez durumdadır. Başkarakterin hayatının hangi aşamasında olduğunu anlamak, şimdiden mi yoksa geçmişten mi bahsedildiğini ayırt etmek seyirci için giderek güçleşir. Zaman-İmge sinemasının karakteristik özelliklerinden biri olarak öne sürülen “ölü doğa” da resimden alınan bir formdur. “Ölü doğa zamandır” (Deleuze, 2021b, p. 28). Tarkovski filmlerinde ölü doğa, zamanın sadece geçip gitmesi olarak değil, geçmiş-şimdi-gelecek arasında bir bağ kurmak, zamanın akışkanlığını seyircinin ruhuna işlemek için tercih ediliyor gibidir. Deleuze'ün deyimiyle (2021b, p. 54) şimdiki imgeyle birlikte varolan geçmişi ve geleceği yakalar, önceyi ve sonrayı filme çeker. *Solaris* (*Solaris*, 1972) filminde Kris karakterinin dünyadan ayrılmadan önce evin verandasında yağmur altında görüldüğü sahne, ölü doğanın modern sinemadaki eşsiz kullanımlarından biridir. Yavaşlatılmış kurguyla oluşturulan bu uzun plan çekim, tinsel otomasyonun anlaşılması açısından da önem taşımaktadır.

Bu noktada Deleuze'ün temsil yaklaşımıyla bağlantılı aktüel ve virtüel tanımına da değinmekte de yarar bulunmaktadır. Buna göre, gerçek olan aktüel nesnelere ve sanal olan virtüel imgeler birlikte var olurlar. Aktüelle virtüelin ilişkisi her zaman döngüselidir (Deleuze ve Parnet, 2016, pp. 177-179). Bu iki kavram sinemada gerçeklik, imge ve düşünce arasındaki ilişki bağlamında ele alınmaktadır. Sinemanın, kendisinden önceki sanatlardan farklı olarak dolaysız bir sanat olduğuna yukarıda değinilmişti. Deleuze burada da, sanatta gerçeklik üzerine bilinen tartışmalardan farklı bir yaklaşımla dünyanın gerçekliği ile sinemanın gerçekliği arasında bir ayırım kalmayana dek ilerler. Hatta sinemanın gerçekliğini, dış dünyanın gerçekliğinden daha üstün tutar. Sinemada virtüelin (imge) aktüele dönüştüğünü, bununla da kalmayıp sürekli olarak birbirlerinin yerine geçtiklerini ve belirli bir aşamadan sonra ayırt edilemez hale geldiklerini ileri sürer. Virtüel olan, bir yönüyle de düşünceyi temsil etmektedir ancak olanak ya da gerçekleştiribilirlik olarak düşünce değil, henüz belirlenmemiş, ne olacağı belli olmayan bir düşüncedir (Er, 2012, p. 132). Aktüel nesnelere, virtüel imgelerle çepeçevre kuşatılmıştır ve her an virtüellikten sıyrılarak aktüelleşebilirler. Tarkovski'nin *Stalker*

(İzsürücü, 1979) filminin finalinde, engelli kızın yürüyormuş gibi görüldüğü sahne, virtüel olan durumun nasıl aktüelleştiğini göstermektedir. Kadraj genişleyip İzsürücü görünür hale geldiğinde engelli kızın aslında yürümediği, babasının onu omuzlarında taşıdığı anlaşılır. *Ivan's Childhood* (İvan'ın Çocukluğu, 1962) filminde bir sanat katalogunda görülen Albrecht Durer'in kıyamet gravürleri ile savaş, Almanlar ve Naziler üzerine düşüncelerin virtüellikten kurtulup aktüel hale geldiğini söylemek mümkündür.

Avangart Dönem ve Resim-Sinema İlişkisi

Avangart dönem, resim-sinema ilişkisi yönünden oldukça zengin düşünsel bir zemine sahiptir. Örneğin Bertold Bartosch'nun animasyon filmi *L'idee* (Düşünce, 1932)'de düşünce çıplak bir kadın bedeniyle özdeşleştirilir. Bürokratlar, askerler, hâkimler düşünceye saldırırlar ama onu ele geçiremezler. Bu bir yanıyla temsildir. Düşünce, kadın bedeninde cisimleşmiştir. Deleuze'un Hareket-İmge dönemi olarak adlandırdığı, sinemanın savaş öncesi döneminde gerçekleşen bu deneyler, temsil sinemasının yansımalarıdır. Deleuze, temsile dair yaklaşımını, Bresson'un *Sinematograf Üzerine Notlar* kitabından yaptığı bir alıntı ile ortaya koymaktadır: "Eğer TEMSİL'e düşülmek istenmiyorsa FRAGMENTASYON olmazsa olmazdır. Varlıkları ve şeyleri ayrılabilir parçaları içinde görmek. Bu parçaları yalıtımak. Onlara yeni bir bağımlılık vermek için onları bağımsız kılmak"⁴ (Aktaran Deleuze, 2021a, p. 147). Bartosch'un ve avangart dönemden burada isimleri anılacak diğer sinemacıların çalışmaları, Zaman-İmge döneminde yapılanlardan bu nedenle ayrılmaktadır.

Yine aynı dönemden Jean Cocteau, sinemayı, "düşünceleri aktaran en güçlü silah" olarak görür. Cocteau, *Le Sang D'un Poete* (Bir Şairin Kanı, 1932), *Orphee* (Orfe, 1950) ve *Le Testament d'Orphee* (Orfe'nin Vasiyetnamesi, 1960) filmlerinde resim, şiir, felsefe ve sinema arasında farklı düşünsel bağlar kurmaya çalışır. *Orfe'nin Vasiyetnamesi* filmi, Yeni Dalga için de çığır açıcı bir film olmuştur. Truffaut ve Godard bu filme maddi destek de vermiştir. Filmin çekildiği tarih, aynı zamanda Yeni Dalga'nın da ilk filmleri olan *Les Quatre Cents Coups* (400 Darbe, François Truffaut, 1959) ile *A Bout de Souffle* (Serseri Âşıklar, Jean-Luc Godard, 1959)'ın çekildiği tarihe denk gelmektedir.

Yeni Dalga akımına fikirleriyle öncülük eden isimlerden Alexander Astruc, "Düşüncenin ifadesi sinemanın temel problemidir" demektedir (Aktaran Deleuze, 2021b, p. 213). Düşünceler sinema yoluyla ifade edilebiliyorsa eğer, bunun farklı yöntemleri olabilir. Tarkovski ve diğer başka yönetmenler, düşünceleri ifade edebilme gücüne sahip olduklarını gördükleri için resimlerden yararlanmışlardır.

Avangarde dönemden bir başka isim, bu çalışmanın da konusunu oluşturan Zaman-İmge sineması ve Deleuze açısından daha fazla önem taşımaktadır. Fernand Leger, Deleuze'e göre "sinemaya en yakın resamlardan"dır (Deleuze, 2021a, p. 39). Dudley Murphy ile birlikte yönettikleri, 1924 tarihli *Ballet Mecanique* adlı filmlerinde resim, heykel, fotoğraf, grafik gibi farklı sanatların ürünlerinden de faydalanarak hareketli görüntüler meydana getirir. Kimi yönetmenler, çerçeve düzenlenmesi yaparken, büyük ressamın resimlerinden esinlenmişlerdir. Estetik ve stilistik açıdan yapılan bu düzenlemeler, film evreninde mutlak anlamda olmasa da seyirciye farklı açılardan düşünme imkânı tanımaktadır.

Sinemanın ilk kuramcılarında Hugo Münsterberg, "resim göze, müzik kulağa, sinema zihne hitap eden bir sanattır" der fakat günümüzde sanatlar arasında bu kadar keskin ayrımlar yapmak mümkün değildir. Sinema, daha önce de ifade edildiği gibi, kendisi için yaratılmamış

⁴Tarkovski, Deleuze ve Artaud'nun - nüans farkları olsa da - temsil hakkındaki görüşleri genel anlamda uyumludur. Tarkovski'nin "Sinematografik figür üzerine" başlıklı yazısına Deleuze özel önem vermektedir. Resim sanatına ait kavramlardan olan "figür" de sinema söz konusu olduğunda en az temsil kadar tartışmalı hale gelir. Tarkovski, "tipik olanı ifade eden ama bunu saf bir tekillik içinde, eşsiz bir biçimde yapan şey"e figür demektedir. Deleuze'e göre "gösterge" ve onun fonksiyonu da tam olarak budur. Bu fonksiyonun yerine gelmesi motor çağrışımlardan uzaklaşmaya bağlıdır. Tarkovski'nin dileği ancak bu yolla gerçekleştirilebilir ve sinematograf zamanı duyular yoluyla algılanabilir belirtileriyle sabitlemeyi başarır (Deleuze, 2021b, p. 59).

olan imgeleri alır ve dönüştürür. Tarkovski, bunu farklı bir şekilde ifade etmektedir: “Sinema, tüm sanatların toplamıdır”. Sinema, tek başına resim ya da tek başına tiyatro değildir ancak bunların hepsini içine alarak, önce yersiz-yurtsuzlaştırır sonra tekrar yerli-yurtlu hale getirir ve dönüştürür. Bu durumu belki de Artaud’ın ifadesiyle açıklamak yerinde olur. Artaud, Marx Kardeşler’in *Animal Crackers* (*Hayvan Krakerleri*, Victor Heerman, 1930) filmiyle ilgili “büyülü” bir durumdan bahsederken şöyle yazmaktadır: “Bu tür bir büyüün neye dayandığını söylemek zor, ne olursa olsun, sinemaya özgü bir şey değil belki, ama tiyatroyla da ilgili değil” (Artaud, 2021, p. 123). Artaud, düşünsel akışın yönünü değiştiren bir büyüden bahsetmektedir aslında ve bu durum bir “ikiz” yaratır. Sinema perdesinde aniden ortaya çıkan “resim” de düşünsel bir “ikiz” yaratmaktadır denilebilir. Bu ikizlik durumu, eşiyile aynı olan/özdeş olan bir ikizlik durumu değildir elbette. Ama aynı özden doğan bir ikizliktir.

Tarkovski, sinemanın yavaşlaması gerektiğini düşünür ve onun filmlerinde görünen resimler aynı zamanda bir “hareketi yavaşlatma” ya da “hareketi durdurma arzusu”na bağlı olarak değerlendirilebilir. Hareket, resimle birlikte durduğunda ya da yavaşlatıldığında, “bir motor durumun saf optik bir duruma dönüşmesi” (Aktaran Deleuze, 2021b, p. 128) gerçekleşmektedir. Yavaşlatılmış kurgu, onun filmlerinde sıklıkla kullanılır. Ayna filminin meşhur tavuk kesme sahnesinde, yavaşlatılmış kurgu kullanılmıştır. Tarkovski bu sahnede, karakterin içsel deviniminin izleyici tarafından olabildiğince algılanabilir hale gelmesini arzular. Deleuze, Alain Robbe-Grillet’in filmlerinden yola çıkarak bu kavrama ulaşmaktadır. Hareketi durdurma arzusu, bir karakterin hareketsizleştirilmesi, örneğin ipe, kelepçeyle bağlanması yoluyla veya Vertov’un yaptığı gibi hareket eden görüntülerin durağanlaştırılarak fotoğrafa dönüştürülmesi yoluyla da olabilmektedir (Deleuze, 2021b, s. 128). Bu durum Tarkovski’ye geldiğimizde resimler, ikonlar ve gravürler yoluyla olmaktadır. Hareket, devinim, aksiyon devam ederken, çerçevede giderek büyüyen bir resim ortaya çıkar. Diyalog kesintiye uğramaz, karakterler arasındaki konuşmaları işitmeye devam ederiz. Onlar çerçevedeki resim üzerine de konuşuyor olabilirler, başka bir konu üzerine de. Ama bu noktadan sonra düşüncenin yönü değişir. Bir kırılma yaşanır. Hem diyalogları duymak hem de Tarkovski’nin gösterdiği, işaret ettiği resmi görmek motor bağları devre dışı bırakmaktadır. Jean Renoir’in tiyatro bağlamındaki sorusuna benzer şekilde, (Tiyatro nerede biter, yaşam nerede başlar) (Aktaran Deleuze, 2021b, p. 109) şöyle sorulabilir: Resim nerede biter, sinema nerede başlar?

Resim ve Düşünen İmgeler

Deleuze, İkinci Dünya Savaşı ve faşizmin ardından ortaya çıktığını savunduğu Zaman-İmge’nin, sinemayı yeniden düşünceyle ilişkilendirdiğini vurgular. Savaş öncesinde, Eisenstein gibi yönetmenlerin filmleri dahi faşizme yol açmış ve düşüncenin önünü kesmiştir. Peki, Deleuze “düşünce”yi nasıl tanımlamaktadır? Deleuze için “düşünce nedir?” sorusuna yaklaşmanın en iyi yolu, düşünceyi yargıyla ilişkilendirmektir. Hareket-İmge için düşünme bir yargı meselesiyken; Zaman-İmge için düşünme, yargılamadan kaçınma meselesi haline gelir. Hareket-İmge filmlerini Zaman-İmge filmlerinden ayırmanın başlıca yollarından biri, birincisinin tipik olarak etik bir yargı yoluyla belirlenmesi ve çözülmesidir. Bir Hareket-İmge filmi ilerledikçe, birinin nasıl seçim yapması gerektiğinin farkına varılır (Rushton, 2012, pp. 101-102). Klasik Hollywood filmlerinde, tek bir mekân ve zamanda eylemin kesintisiz ve sürekli sunumunu garanti eden bütünleşik bir pratikler sistemi vardır. Deleuze, İkinci Dünya Savaşı sonrasında Hollywood’un hem içinde hem de dışında duyu-motor şemanın⁵ çökmeye başladığını savunur. Buna ilişkin beş semptom vardır: Eylemler ve ortamlar arasındaki bağlar tamamen kopmamış olsa da gevşemiştir, bağlantılar kasten zayıf kurulmuştur; amaçsız bir avarelik eylemi sarsar; başıboş gezme (balad) ve sürekli yolculuklar vardır; modern dünya parodi olarak ele alınır; yaygın teknolojik gözetlemeler ve dağınık komplolar, anonim olay

⁵ “Duyu-motor şeması, her gün algıladığımız dünyanın ortak mekân ve zaman koordinatlarını verir; klasik sinema-ya ait göstergeler olan hareket-ımağ göstergeleri de esas olarak bu ortak dünyanın koordinatlarına riayet eder. Buna karşın modern sinemada duyu-motor şeması parçalanır ve bu şemanın çöküşüyle birlikte yeni imajlar -zaman imajları- ve yeni göstergeler belirir” (Bogue, 2021, p. 15).

örgüleri yaygınlaşır. Ancak duyu-motor şemasındaki bu değişimler, Zaman-İmge'yi olanaklı kılarsa da tam olarak ortaya çıkmasına uygun şartları doğurmaz. Deleuze, Batı sinemasındaki erken Zaman-İmge örneklerinden birini İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nde görmektedir (Bogue, 2021, p. 118). İtalyan Yeni Gerçekçiliği ile birlikte tamamen çöken duyu-motor bağların yerini saf optik ve sessel durumlar almaktadır. Saf optik ve sessel durum, duyuların özgürleşmesidir. Ortamın gerçekliği ile eylemin gerçekliği arasında kurulan şey artık motor bir uzanım değil, özgürleşmiş duyu organları yoluyla kurulan rüyavari bir ilişkidir: Karakterler ve dekor gerçektir ancak aralarındaki ilişki gerçek değil, rüya ilişkisidir (Aktaran, Deleuze, 2021b, p. 13).

Modern sinemanın operasyonlarından biri de görsel imgeye yazılı öğeleri zerk etmesidir. Bunlar defterler, mektuplar vs. olabilir. Bu, Deleuze'ün Hareket-İmge dönemi olarak tanımladığı klasik sinema döneminde de rastlanan bir durumdur. Ancak sessiz sinema döneminde biri görülen, diğeri okunan (arabaşlık) iki tür imge ile karşılaşılacaktır. Modern sinemada ise görsel imge kendi adına bir arkeoloji, yani bütünüyle onu ama sadece onu ilgilendiren bir okuma keşfeder. Görsel imgenin resim ya da heykelsi nitelikleri, Cezanne'nin kayalarında olduğu gibi, jeolojik, tektonik bir güce bağlıdır. (Deleuze, 2021b, pp. 298-299). Bu durumda, hareketli imgeye hareketsiz imge olarak resmin zerki de mümkün olabilmektedir.

Yeni bir klasik ve modern sinema ayrımı yapan Deleuze, Hareket ve Zaman imge sinemaları ile birlikte "düşünsel beyin" ve "fiziksel beden" sineması da belirlemektedir. Beden ve beyin sineması örnekleri, Zaman-İmge döneminde. Örneğin Godard beden sinemasını, Resnais beyin sinemasını kurarken, Antonioni ise hem beden hem beyin sineması kurmaktadır. Beden ve beyin burada, sinemanın kendisine verilmesini istediği şeydir (Deleuze, 2021b, p. 249). Tarkovski için düşünüldüğünde onun da hem beden hem de beyin sineması kurduğunu söylemek mümkün olabilmektedir. Deleuze, Resnais için şu cümleleri kullanmaktadır ki benzer ifadeler Tarkovski filmleri için de kullanılabilir: "(...) nesne serileri tanık görevi görür. Fakat bu nesnelere her şeyden önce işlevseldir ve işlev de Resnais'in yapıtında basitçe nesnenin nasıl kullanıldığı değil, ona karşılık gelen zihinsel işlev veya düşünce düzeyidir" (Deleuze, 2021b, p. 150). Tarkovski *Offret (Kurban, 1986)* filminde DaVinci'nin "Üç Kralların Tapınışı" resmi, reproduksiyon olarak karakterlerin üzerine konduğu bir nesnedir. Resim gündeme geldiğinde farklı bir düşünsel işlevle birlikte yeniden doğar.

Tarkovski'ye göre, sinemada düşünceleri ileri götüren, imgelerin izleyicide uyandırdığı duygulardır (Tarkovski, 2009, p. xiii). Tarkovski'nin bu ifadesi, Deleuze'ün yeni modern sinema tanımında yer alan "kamera-bilinç" ve "düşünen imge" kavramlarına götürmektedir. Artık kameranın sadece bir şeyleri takip etmesi değil, girdiği zihinsel bağlantılar da önem kazanmıştır. Kamera-bilinç, Godard'ın "Kan değil bu, kırmızı" şeklindeki formülüyle neredeyse özdeştir. Deleuze bu örneği verirken, sinema-resim ilişkisine de vurgu yapar. Kırmızı boya artık sadece resme dair olmayı bırakıp, Zaman-İmge'nin dolaysız kamerasının vizöründen geçerek sinemaya özgü bir zihinsel donanım da yüklenmektedir (Deleuze, 2021b, p. 35). Tüm bu bağlantıların, önem kazanmaları sinema tarihiyle eşdeğer olan rüya ve bellek kavramlarıyla da ilişkili olduğu kabul edilmektedir. Bununla birlikte Deleuze *Sinema II: Zaman-İmge*'de, hangi nedenle olduğu bilinmez, Tarkovski filmlerinin hafıza/bellekle ve rüyalarla olan ilişkisine değinmez. Tarkovski, modern sinema döneminde rüya-bellek ilişkisi üzerinde ısrarla duran sayılı yönetmenlerdendir ancak Resnais, Deleuze için daha önemlidir. Deleuze'ün "bellek-makine" dediği şey, hatırlamaya değil ama daha fazla geçmişin belirli bir anını yeniden yaşamaya ilişkindir (2021b, p. 145). Bu tıpkı, son dönemde sıklaşan tamamı tek plandan oluşan uzun metraj filmlerin gerçeğe dönüştürmeye çalıştığı şeydir. *Victoria (Victoria, Sebastian Schipper, 2015)* filminin yönetmeni, "Bu bir banka soygunu filmi değil, banka soygunu" derken gerçeklikle ilgili derdini de ortaya koymaktadır. Bellek-makine de geçmişte yaşanmış bir olayı, sanki o an yaşanıyor gibi aktarır. Deleuze'ün bu iddiası Zaman-İmge'nin gerçeklik boyutuyla ilgili bağını da kurmaktadır. Örneğin, Resnais, *Van Gogh*'da (*Alain Resnais, 1948*) resimleri sanatçının iç dünyasını da içine alacak şekilde (2021b,

p. 150) belleğe kazırken, gerçeklik zeminini de kurmaktadır. Resimler kimi zaman “kamasız sinema” olabilmektedir.

Bellek meselesi, ilk uzun metraj filmi İvan’s *Childhood* (İvan’ın Çocukluğu, 1962)’dan itibaren Tarkovski’nin gündeminde olmaya devam etmiştir. *Zerkalo/Mirror* (*Ayna*, 1975) bellek konusunda en fazla ilerlediği filmidir. *Ayna*’da resim, babanın savaş sırasında çocuklarıyla kısa bir süre buluştuğu sahnede ortaya çıkmaktadır. Tarkovski, Leonardo DaVinci’nin *Lichtenstein*’lı *Leydi* resmini bu sahnede sonsuzluk boyutu katmak için kullandığını belirtir (Tarkovski, 2008, p. 93). Ona göre izleyici, resimleri kendi hayatı bağlamında ele alarak bazı düşünsel formüllere ulaşabilmektedir. Büyük sanat eserleri doğaları gereği değişkendir ve birbirinden farklı sayısız inceleme imkânlarına açıktır (2008, p. 95). Deleuze, Resnais’in ifadelerinden⁶ yola çıkarak, yazının ve resmin, her ikisinin de bellek olduğunu söyler (Deleuze, 2021b, p. 151). Bu ifade, bir metin ya da bir resim, sinema perdesinde görüldüğünde onların bellekle ilgili olduğunu düşünmeye dairdir. Rüyalar söz konusu olduğunda ise Deleuze’ün başvurduğu temel kaynaklardan biri Artaud’dur. Çünkü Deleuze’e göre, Artaud’da sinema-düşünce ilişkilerinin hepsini alaşağı eden bir şey vardır. Artaud, sinemanın nöro-fizyolojik titreşimler meselesi olduğunu, imgenin düşünceyi doğuracak bir şok ya da bir sinir dalgası ürettiğini söylemektedir. Ancak ona göre rüya, düşünce problemi için fazlasıyla kolaycılıktır (Deleuze, 2021b, p. 203). Artaud’nun senaryosunu yazdığı *The Seashell and the Clergyman* (*Deniz Kabuğu ve Rahip*, *Germaine Dulac*, 1928) filmi, insan düşünmesi üzerinedir. Artaud’ya göre sinema başlı başına bir rüya olmasa da rüya mekanizması olabilir. Sinema “saf bir düşünce işi”dir. İmgeden düşünceye giden bir şok ya da titreşim düşüncede düşünceyi doğurmalıdır (Deleuze, 2021b, p. 204).

Canlı tabloya dönüşen filmin düşünceye karşıt oluşu üzerine iki fikir ve Tarkovski filmlerinde düşünceye dönüşen resimler

Deleuze’ün “canlı tabloya dönüşmüş propaganda” ifadesi (Deleuze, 2021b, p. 202), filmde kullanılan, filme çekilen tablo ile bir filmin tabloya dönüşmesi arasında net bir ayrım yaptığını ortaya koymaktadır. Benzer şekilde Tarkovski de bu ikisi arasında net bir ayrıma gitmektedir. Tablonun sinematografik olarak kopyalanması, yani “canlı tablo” haline getirilmesi, yönetmene aferin getirir ama sinemaya bir şey kazandırmaz (Tarkovski, 2008, p. 64). Düşünceye dönüşen resimle kastedilen, resimsel veya fotografik çerçeve değildir. Kast edilen, duvara asılan, çerçeveli ya da çerçevesiz, kâğıda, çuhaya ya da başka herhangi bir zemine elle çizilmiş, boyanmış resmin kameraya kaydedilmesi ve bunun “şok” ya da “titreşim” yoluyla düşünceye dönüşmesidir. *Ayna* filmi ele alırsak, geçmişe dönmek, hatırlamak üzerinden düşünülebilir. Hatırlayan insan, daha önce yaşadığı, bizzat içinde yer aldığı olayları bellekten alarak, virtüellikten kurtardığı ve aktüel hale getirdiği olaylar karşısında duyarsızdır, bakar ve izler. *Ayna*’da olan da budur. Yangın başlar, ahır yanmaktadır ama hatırlayan karakter ya da hatırlanan olaylar içinde izlenen karakter, sadece izler, bakar. Koşup yangını söndürmeye çalışanlar başkalarıdır.

Ayna filminde Ignat karakteri, bir sanat kitabının sayfalarını çevirirken görülmektedir. Bu kitap, Da Vinci resimlerinin yer aldığı bir katalogdur. Sahne, İspanya ve Rusya savaş görüntülerinin ardından gelmektedir. Art arda gelen bu sahneler, izleyiciye tarih ve sanat, savaş ve sanat üzerine düşünme fırsatı verir. Peşinden gelen bölümde, Ignat, raftan bir defter alır. Bu deftere anılar ve bazı kitaplardan özet bölümler kaydedilmiştir. Önce Rousseau’dan bir alıntı gelir: “Bilim ve sanat insan ahlakını nasıl etkiler?” cümlesi alıntılanmıştır. Sonra okuması gerekenin o bölüm olmadığı söylenir. Başka bir bölüme geçer, orada da *Puşkin*’den Çadayev’e *Mektup*’tan bir alıntı yapılmıştır. Bu, 19.yüzyıla ait bir eserden alıntılanmış bir metindir. Alıntı şöyledir: “Kiliselerin bölünmesi bizi Avrupa’dan ayırdı. Hiçbir önemli olayın içinde yer alamadık.” Bu alıntılar ne anlam ifade eder? Tarkovski, izleyicisini düşünce tarihi,

⁶ Gerçekte Alain Resnais, “bellek” sözcüğüne itiraz etmektedir: “Bellek sözcüğüne daima itiraz ettim ama imgesel sözcüğüne veya bilinç sözcüğüne değil (...) Ben bellekten ziyade bilinç ve imgesel sözcüklerini tercih ediyorum ama bilinç kesinlikle bellektir” (Aktaran Deleuze, 2021b, p. 151).

medeniyetler tarihi, sanat tarihi, Rus tarihi vs. üzerine düşündürmek ister. Buradan öznel tarihe doğru bir yolculuğa, düşünsel bir serüvene çıkmak da mümkündür. Sonra kapı çalar, Ignat kapıyı açmaya gider, kapıda kimse yoktur, odaya geri döner, konuştuğu yaşlı kadın da yoktur. Yaşlı kadının çay bardağının, masanın üzerinde bıraktığı buhar ise hala oradadır. Buhar yavaş yavaş kaybolur, düşünceler gibi. Sonra, savaştan dönen baba ve ardından bir Da Vinci resmi görülür. Bu resim, Da Vinci'nin *Lichtenstein'lı Leydi* resmidir. Bu resim neden oradadır? Tarkovski'ye göre, *Lichtenstein'lı Leydi*, tıpkı *Mona Lisa* gibi farklı katmanları olan bir kadındır. Aynı anda hem güzel hem çirkin olabilmektedir. Onu karısına benzetir. Terekova da aynı anda hem güzel hem çirkin olabilmektedir:

Da Vinci'nin tabloları her zaman iki özelliğiyle insanı etkiler: Sanatçının bir nesneyi dışarıdan, son derece sakin bir bakışla ele alma gibi şaşılacak yeteneğiyle, bunun yanında bu tablolara son derece zıt duygular içinde yaklaşabilmesiyle. Bu tablonun bizde yarattığı nihai etkiyi tanımlayabilmek mümkün değildir. Kaldı ki bu kadının güzel ya da çirkin, cana yakın ya da sıkıcı olup olmadığı konusunda bile kesin bir şey söylemek mümkün değildir. Kadın insanı aynı anda hem çekiyor hem itiyor, hem açıklanamaz bir güzelliği içinde barındırıyor hem de insanı ürküten, sessiz bir şeytanlığı. İnsana hiç de romantik anlamda çekici gelmeyen şeytanca şeyleri. (..) Ayna'da bu tablodan olaya sonsuzluk boyutunu katmak için yararlandık. Ayrıca filmin kadın kahramanına da iyi bir gönderme olacaktı, çünkü bu rolü oynayan Terekova da aynı şekilde hem çekici hem de itici olabiliyordu.(..) Tablo bize, sonsuzlukla aramızda bir ilişki kurma imkânı tanıyor ve bu imkânı yakalamak da önemli bir sanat eserinin en yüce amacıdır. (..) Leonardo'nun resmettiği kadın çehresi yüce düşüncelerin izlerini taşır, ne var ki kadına belli bir sıradanlık da hakimdir, sanki düşük ihtirasların pençesine düşmüş biridir kadın.(..) Otantik bir görüntü düşüncesi, izleyicisinde aynı anda hem son derece karmaşık hem de çelişkili, hatta zaman zaman birbirini tamamen dışlayan duygular yaratır (Tarkovski, 2008, pp. 94-95).

Olağan olana bakılıp geçilir, olağandışı ise dikkati uyanık tutar. Duyu-motor mekanizmanın çökmesi ya da devre dışı kalması, olağandışı olanda gerçekleşir. İnsan bir başyapıtla karşılaştığında, sanatçıya ilham veren o sesi de duymaya başlar. İzleyicinin derin bir sarsıntı yaşadığı böylesi anlar, adeta ruhsal bir temizlenme sağlar. Zaman-İmge'lerin ardından gelen durağan-hareketsiz resim de böyledir. *Ayna* filminde daha sonra kadın karakteri (Nadezha/Larisa Tarkovskaya) baltayla horoz keserken görürüz. Vahşi imajları, Artaud tiyatro için önermiştir. Tarkovski'nin de Artaud'yla bu anlamda yakın bir ilişkisi vardır. Çünkü anılarının yer aldığı *Zaman Zaman İçinde* kitabında Tarkovski, film çekerken yaşadığı sorunlardan dolayı tiyatroya dönmek istediğini ifade eder (Tarkovski, 2011, p. 136). Sinema için üretim yaparken, aynı zamanda tiyatro için de üretim yapar. Artaud da bir dönem sinemaya inanmış ancak daha sonra umudunu keserek tiyatroya dönmüştür (Deleuze, 2021b, p. 202). Tarkovski'nin sineması aynı zamanda tiyatralikler de barındıran bir sinemadır.

İvan'ın Çocukluğu'nda Albrecht Dürer'in *Kıyamet Gravürleri* ile karşılaşmaktadır. Burada akış, filmsel zamanda verilen bir mola gibi yavaşlatılır. İvan sorar: "Ressam Alman mı?" Ruslar, Nazilerle savaş vermektedir. Bu sorunun içinde "Ressam Nazi mi?" sorusu gizlidir. Bu sahnede zihinlere savaş ve sanat üzerine düşünceler hücum eder. Robert Bird, *Sinemanın Elementleri* kitabında Dürer'in gravürlerinin, modernitenin manevî krizini yansıttığı belirtir. Filmde İvan'ın incelediği gravür, kendi yaşadığı savaş gerçekliğini yansıtmaya bile onun travmatik bir yansıması olarak işlev görür. Ve Tarkovski, bu görüntüyü kıyametin anlamı ile donatır (Bird, 2008, pp. 95-96). Resim düşünülebilir, düşünce de resmedilebilir. Alain Badio, Deleuze'ün *Duyumsamanın Mantiği/Francis Bacon* kitabına yazdığı önsözde bu ifadeyi kullanmaktadır: Resim düşünülebilir, düşünce de resmedilebilir. Badio, bir resim felsefesi ya da felsefenin resminden bahsetmektedir. Resim felsefesi, Badio'ya göre, "Philopainture" ya da "pictophilosophie" olarak anılabilir. Bu anlamda düşünce belki vicdan gibidir, düşünce susmaz ancak düşünce bir hedefe yönlenebilir ve yönlendirilebilir. Tarkovski'nin *Andrey Rublev* filmi ise ikonlar üzerinedir. Tarkovski bu filmde bir ikon ressamı olan Rublev'in hayatından kesitler sunmaktadır. Ona göre, "Andrey Rublev'in ikonları, 15.yüzyıl insanı ile 20.yüzyıl insanı arasında bir köprü oluşturur" (2008, p. 65). Tarkovski bu filmin ardından,

tarihsel açıdan eleştiriler alır. Yunan Teophanes'le Rublev çağdaş değildir, nasıl çağdaşmış gibi gösterilir diye itiraz ederler bu bakış açısına ama Tarkovski'nin yapmak istediği de tam budur: Tartıştırmak, düşündürmek. Rublev'in aynı manastırdan arkadaşı olan Kirill'in Teophanes resimleri karşısında dilinin tutulmasından anlayabiliriz bunu. Kirill, Teophanes resimleri için şöyle demektedir:

“Renkler o kadar sakin ki!”

“Kelimeler kifayetsiz kalıyor.”

“Rublev yeteneklidir ama onda bir şey eksik. Sende olup onda olmayan şey korku ve inanç. Kalbinin derinliklerinden gelen inanç yok ve sadelik yok. Senin ki gösterişsiz bir sadelik.”

Sonra Kirill, Hz. İsa ikonuna bakar. Aslında her şey bu ikonun “gözleri” önünde gerçekleşmiştir ve gerçekleşmeye devam etmektedir, bütün bu vahşet ve mezalim. İnsanlar birbirlerine zulmederlerken Hz. İsa da oradadır ve o da onlardan zulüm görmüştür. Film boyunca vahşi imajlar ardı ardına gelir. Her şey Hz. İsa'nın gözleri önünde gerçekleşir. İkonlar, gözleri önünde gerçekleşen bu vahşete bakmaktadır.

Filmin tek renkli sahnesi olan final sahnesinde ise boyanın dokusu, önce yakın plan, sonra açılarak genel planda görülmektedir. Kamera boyaya, boyadaki çatlaklara yaklaştıkça, izleyici tarihin içinde, zaman denizinde yüzüyormuş hissine kapılmaktadır. İmgeler adeta zamandaki bir çatlaktan, içkinlik düzleminden sızıp gelir. Tarkovski, geçmişi şimdiye bağlarken, sinemasının bellekle olan bağını da yeniden kurmaktadır.

Nostalghia (*Nostalji*, *Andrey Tarkovski*, 1983) filminin başlarında kilisenin içinde Meryem Ana figürüyle karşılaşılır. Tarkovski, bu sahnede izleyicisini, “Doğumun Madonnası” töreniyle yüzleştirir. Annelik, anne olma, çocuk sahibi olma ya da olmak istememe üzerine düşündürür. Bu filmde, çalışmanın bağlamı açısından daha dikkat çekici olan “Hasta edecek kadar güzel görüntüler”den bahsedilmesidir. Rusya ve İtalya'daki manzaraların karşılaştırılması filmin melankolisini destekler. Hayat, Tarkovski'ye göre çok basittir. İnsanoğlu, basit bağlantılar üzerine kurulu bir düzenin içerisinde evrilip çevrilir. Da Vinci'nin resmi ya da diğer başka resimler bu ilişkiler üzerine düşünme imkânı verir. *Nostalji*'de harabe içinde görünen Rus evi imgesi, Caspar David Friedrich'in “Eldena Harabeleri” isimli resminden alınan ilhamla ortaya çıkmıştır. Manzara resmi konusunda Tarkovski'nin ilham aldığı ressamların başında Friedrich gelmektedir (Bornstein, 2017, p. 56). *Stalker*'da ise Jan Van Eyck'in “Ghent-Altar” panosunun bir bölümü replika olarak, bir rüya sahnesinde suyun içerisinde görünür. Kamera suyun üzerinde üst-çekimle kayarken bir yandan İncil'den bir pasaj okunmaktadır.

Gaston Bachelard, suyun ve aynaların bir takım “rüya aletleri” olduğunu savunur. Yüzümüzün aynadaki ya da su yüzeyindeki yansımaları her ne kadar gerçek gibi algılsa da aynı zamanda yadırgatıcıdır. Bu nedenle Tarkovski'nin gerçekliği rüyaya dönüştürmek için suyu kullanması, “rüya zamanı” kavramıyla da bağdaşmaktadır (Aktaran Bornstein, 2017, pp. 30-31). Tarkovski sinemasında su sadece maddî değil, aynı zamanda manevî bir malzemedir. Suyun kimi zaman gerçek, kimi zaman gerçeküstü ya da dışavurumcu kullanımlarıyla karşılaşılmaktadır. Onun sinematik evreninde hiçbir şey olduğu gibi algılanmaz. Mutlaka görünen şeylerin arkasında farklı bir bağlantı bulunur. O her ne kadar bunun aksini iddia etse de (Su sudur ya da köpek köpektir gibi) suyun da görünen yüzünün arkasında başka bir âlem gizlidir. Su hem doğanın hem insanın bir parçasıdır. Modern insan doğadan ayrı düştüğü için eksiktir. Onu manevî olarak tamamlayacak şey doğadır. Doğanın tüm yansımaları gibi suyun yansımaları da sanatsal üretime katılmalıdır. Suyun bütün dinlerde geçerli olan arınma mitinden o da faydalanır. Görüldüğü her sahnede su, karakterlerin içsel zamanını da kapsayacak şekilde genişler. Şimdiden geçmişe ve geleceğe kurulan bir köprü görevi görür. Su, sözle ifade edilemeyenleri hiç zorlanmadan aktarır. Her izleyende farklı duygulara yol açmanın, sanatın açık uçluluğunun da bir aracıdır. Bilinçdışına açılan kapıdır. Gerçekliğe açılan boyutunda ise Tarkovski'nin resim sanatıyla olan yakın ilgisi bulunmaktadır.

Su, boya ya da kil gibi gerçek bir maddedir. Deleuze, Tarkovski filmlerindeki su imgesini “Tarkovski’nin yıkaması” olarak kavramsallaştırmaktadır. Bu vurgu, Tarkovski’nin filmlerindeki suyun bolluğuna ve “ressam estetiği”ne dikkat çeker. Tarkovski, bir röportajında *Stalker* (İzsürücü, 1979)’daki olağanüstü renklere sahip sualtı çekimlerinin neyi temsil ettiği sorulduğunda, suyun boyayı andıran görünümü olduğunu doğrulamaktadır (Aktaran Hough, 2019, s. 89). Tarkovski’nin sinemaya resim gibi yaklaştığına inanmak zor değildir zira çocukken resim eğitimi almıştır. Filmlerinde ünlü ressamın bilinen tablolarına atıfta bulunur. *Andrei Rublev*’in tamamı, aynı adı taşıyan ortaçağ Rus ikon ressamı hakkında bir film. *Solaris* (*Solaris*, 1972) ve *Ayna*, Bruegel’in *Karda Avcılar* resminden farklı şekillerde alıntı yapmaktadır. *Kurban*, Da Vinci’nin Üç Kralların *Tapınışı*’nı öne çıkarır. Buna ek olarak David Friedrich’in kuş manzaralarından metinlerarası alıntılar vardır. Resim Tarkovski’nin filmlerinde önemli ve kasıtlı bir rol oynamaktadır (Hough, 2019, pp. 89-90). Diğer yandan özellikle son filmleri *Nostalji* ve *Kurban*’da da izlerine rastlandığı gibi, Tarkovski’nin hayatının son döneminde dine ve inanca ilgisi artmıştır.

Deleuze sinemanın, doğduğu ilk andan itibaren inançla ilişkili olduğunu belirtmektedir. Amerikan sinemasının Katolik bir yanı vardır. Resimler, ikonlar dini mekânları süslemektedir ve tüm bu eserler, insanoğlunun dünyayla olan bağına da kurmaktadır. Modern sinema ise dünyayla bağına yitiren, dünyaya inanmayı bırakan insanlığı yeniden dünyaya inandırmak ister (Deleuze, 2021b, p. 210). Tarkovski’nin resimlerle olan sanatsal ve düşünsel bağının bu noktayla ilgili olması muhtemeldir. Çünkü Tarkovski, ilk filmi *İvan’ın Çocukluğu*’ndan itibaren tüm filmlerinde inanmak ve umut etmek üzerine düşünür ve düşündürür. Filmlerinde yer alan inanç ve umut teması, aynı zamanda kendi inancı ya da inançsızlığı, umutları ya da umutsuzluğu üzerinedir. Son filmleri *Nostalji* ve *Kurban*, onun ülkesi Rusya’yı terk etmek zorunda kaldığı, ailesinden ve sevdiklerinden uzakta yaşadığı bir dönemde çekilmeleri nedeniyle “dua”ya dönüşmüş durumdadır. Yalnızlık ve özlem duygularıyla birlikte gelen “acı çekme” miti de geçerliliğini korur. Özellikle başkarakterler bizzat Tarkovski tarafından, (*Nostalji*’de Gorçakov, *Kurban*’da Aleksandr) dünya üzerinde yaşamaya devam eden acılardan kendilerini sorumlu tutan ve tüm günahları kendi üzerine almaya çalışan birer “holly fool/kutsal aptal” olarak tanımlanır. *Kurban*’da Aleksandr karakteri, *Nostalji* filminde kendini ateşe veren Deli Domenico’nun farklı bir versiyonudur. İnanmak ve umut etmek kadar, insanlığın kurtuluşu için acı çekmeyle de yaygın bir tema olarak karşılaşılmaktadır. Çünkü Tarkovski’ye göre, sanatsal duygu ile dini duygular arasında bir bağ bulunur. Sanatsal duygular Tanrı’ya yöneldiğinde gerçek imgeler ortaya çıkmaktadır. Rönesans dönemi sanatçıların resimleri arasından seçtiği ve filmlerinde kullandığı eserler de insanlığın inanma ihtiyacının karşılanması, bu yolla yapılan “hafıza tazeleme” işlevi görmektedir. Ona göre, bu yüce eserler karşısında insanın dili tutulur, düşünceleri tazelenir ve böylelikle insan dünyaya yeniden inanmaya başlar.

Sonuç

Düşünce-resim-sinema ilişkisi, sinemanın ilk döneminden itibaren var olmuştur. Yönetmenler, resmin perspektif, derinlik, renk, ışık, kompozisyon gibi kendine özgü tekniklerini, filmlerinde dikkate almışlardır. Klasik sinema döneminde de filmlerde resim ve fotoğraf gibi durağan görüntülere yer verilmiştir. Bu dönemde verilen örnekler “temsil” sineması örnekleridir. Ancak sinemada temsil olamayacağını savunan Deleuze’ye göre modern sinema, hareketli görüntülerle birlikte resim, fotoğraf gibi kendisinden önceki sanatsal ürünleri de kendisine ait kılabilir. Deleuze, *Sinema 1: Hareket-İmge* ve *Sinema 2: Zaman-İmge* kitaplarında sinemayı kanonik bakış açısının dışında yeni bir taksonomiye tabi tutarken klasik ve modern sinema ayrımını da yeniden yapmaktadır. Deleuze’ye göre modern sinema (Zaman-İmge) İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki sinemadır ve İtalyan Yeni Gerçekçiliği’yle birlikte başlamaktadır. Andrey Tarkovski filmleri de bu yeni taksonomiye göre Zaman-İmge sineması dönemindedir. Bu dönemde, Deleuze’ün Tarkovski’yle birlikte ismini andığı başka birçok yönetmen de dünyaya olan inancını kaybeden insanlığı yeniden dünyaya inandırmak için farklı sanatların ürünlerinden de yararlanmaktadır.

Deleuze, sinema felsefesini şekillendirirken birçok filozof ve yönetmenin fikirleriyle düşünsel bağlar kurmaktadır. Henri Bergson ve Antonin Artaud ise Deleuze'ün alet çantasında yer alan temel kavramların, argümanların kaynağıdır. Andrey Tarkovski, Deleuze'ün sinemasal "zaman" anlayışını geliştirmesinde etkisi görülen yönetmenlerdendir. Tarkovski, sinemanın zamanı incelemesi gerektiğini vurgulamaktadır. Onun zaman anlayışında planlar önceliklidir. Her planın kendi ritmi ve zamanı olmalı, bu izleyici tarafından da hissedilebilmelidir. Tarkovski, filmlerinde bu duyguyu yaratabilmek için farklı tekniklere başvurmuştur. Bunların başında da resimlerle karşılaşmalar gelmektedir.

Resim, Tarkovski'nin hayatının her döneminde önemli bir yer tutmuştur. Bu nedenle ilk filminden son filmine kadar ünlü ressamın bilinen tablolarını Zaman-İmge'lere aşmaktadır. Resimler, gördükleri planlarda, Deleuze'ün tabiriyle "şok" etkisi yaratır. Tarkovski, bu yolla izleyicinin düşüncelerinin normal akışına müdahale etmektedir. Tarkovski, "görme" ve "dokunma" duyuları arasında, Zaman-İmge'lere aştığı resimler yoluyla bir bağ kurmaya çalışmaktadır. Bu, Maldiney'nin "dokunma duyusu olarak işleyen bakış" veya Riegl'nin yeniden gündeme getirdiği "haptik" kavramına götürmektedir.

Artaud, sinemanın "titreşim" yoluyla düşünceye bağlandığını savunur. Resimler de titreşimler yaratarak, düşüncelerin yönünü değiştirir, yeni düşünceler meydana getirir. Tarkovski söz konusu olduğunda düşünceler çoğunlukla inanmak/inanmamak, umut etmek/umutsuzluk temaları üzerinde yoğunlaşmaktadır. Özellikle son iki filmi *Nostalji* ve *Kurban*'da bu anlamda yoğun bir imge bombardımanı ile karşılaşmaktadır. Bu filmler Tarkovski'nin ülkesinden uzakta olduğu, gönüllü sürgün yaşadığı bir dönemde çekilmiştir. Karakterlerin çektiği acı, Tarkovski'nin acısıdır. Dünyaya yeniden inanmak isterler. Resimler ya da daha genel anlamda sanat eserleri, dünyaya yeniden inanmanın bir yoludur. *Andrey Rublev*'de ikonlar, *Ayna*'da ve *Kurban*'da Leonardo DaVinci'nin resmi, *Nostalji*'de Caspar David Friedrich'in kalbinde vatan imgesi yüklü katedrali, izleyiciyi yüzyıllar öncesinden gelen ilham verici sesleri duymaya çağırır. İzleyicinin derin bir sarsıntı yaşadığı böylesi anlar, adeta ruhsal bir temizlenme sağlar.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Artaud, A. (2021). *Tiyatro ve İkizi*. (Çev. Bahadır Gülmez). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Bird, R. (2008). *Elements of Cinema*. Reaktion Books Ltd.
- Bogue, R. (2021) *Deleuze, Sinema ve Felsefe*. (Çev. Ekrem Ekici). İstanbul: Küre Yayınları.
- Botz-Bornstein, T. (2017). *Filmler ve Rüyalar*. (Çev. Cem Soydemir). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bordwell, D. (2012). *Film Sanatı*. (Çev. Ertan Yılmaz & Emrah Suat Onat). Ankara: DeKi Yayınları.
- Deleuze, G. (2021c). *Bergsonculuk*. (Çev. Hakan Yücefer). İstanbul: Alfa Basım Yayım.
- Deleuze, G. Parnet, C. (2016). *Diyaloglar*. (Çev. Ali Akay). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Deleuze, G. (2009). *İki Delilik Rejimi Metinler ve Söyleşiler 1975-1995*. (Çev. Mahir Ender Keskin). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Deleuze, G. (2003). *İki Konferans*. (Çev. Ulus Baker). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2021a). *Sinema 1 Hareket-İmge*. (Çev. Soner Özdemir). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2021b). *Sinema 2 Zaman-İmge*. (Çev. Burcu Yalım & Emre Koyuncu). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

- Deleuze, G. Guattari, F. (2001). *Felsefe Nedir?* (Çev. Turhan Ilgaz). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Deleuze, G. (2020). *Francis Bacon-Duyumsamanın Mantığı*. (Çev. Can Batukan & Ece Erbay Nahum). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Er, Sadık E. (2012). *Gilles Deleuze'ün Fark Felsefesi*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Frampton, D. (2013). *Filmozofi - Sinemayı Yepyeni Bir Tarzda Anlamak İçin Manifesto*. (Çev. Cem Soydemir). İstanbul: Metis Yayınları.
- Jones, G. Roffe, J. (2014). *Deleuze'ün Felsefi Mirası*. (Çev. Öznur Karakaş). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Hough, A. S. (2019). *The Liquid Eye: A Deleuzian Poetics of Water in Film*, Amy Suzanne Hough, University of California Riverside, Doctor of Philosophy.
- Leger, F. (2014). *Resmin İşlevleri*. (Çev. Alp Tümertekin). İstanbul: Janus Yayıncılık.
- Mükerrem, Z. (2012). *Sinematografi Üzerine Düşünceler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Öztürk, S. (2018). *Sinema Felsefesine Giriş*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Powell-Jones, L. (2015). *Deleuze and Tarkovsky: The Time Image and Post War Soviet Cinema History*. (Dissertation submitted towards the award of Doctor of Philosophy). Cardiff University.
- Rodowick, D. N. (2018). *Gilles Deleuze'ün Zaman Makinesi*. (Çev. Ekrem Ekici). İstanbul: Küre Yayınları.
- Rushton, R. (2012). *Cinema After Deleuze*. London: Continuum International Publishing Group.
- Sütçü, Ö.Y. (2021). *Sinematografik İmge ya da Gerçekliğin Dolaysız Sunumu/Bergsoncu Bir Bakış*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Sütçü, Ö.Y. (2005). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*. İstanbul: Es Yayınları.
- Tarkovski, A. (2008). *Mühürlenmiş Zaman*. (Çev. Füsun Ant). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Tarkovski, A. (2009). *Şiirsel Sinema*. (Der. John Gianvito). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Tarkovski, A. (2011). *Zaman Zaman İçinde*. (Çev. Seda Kervanoğlu). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Zourabichvili, F. (2011). *Deleuze Sözlüğü*. (Çev. Aziz Ufuk Kılıç). İstanbul: Say Yayınları.

Filmler

- Bartosch, B. (Yapımcı). Bartosch, B. (Yönetmen). (1932). *L'idée* [Sinema Filmi]. Fransa.
- Beaugard, G. (Yapımcı). Godard, J. L. (Yönetmen). (1960). *A Bout de Souffle* [Sinema Filmi]. Fransa.
- Bolognini, M. (Yapımcı). Tarkovski, A. (Yönetmen). (1983). *Nostalghia* [Sinema Filmi]. İtalya: Sovinfil.
- Braunberger, P. (Yapımcı). Resnais, A. (Yönetmen). (1948). *Van Gogh* [Sinema Filmi]. Fransa.
- Charlot, A. (Yapımcı). Dudley, M. Leger, F. (Yönetmen). (1924). *Ballet Mecanique* [Sinema Filmi]. Fransa.
- Demidova, A. (Yapımcı). Tarkovski, A. (Yönetmen). (1979). *Stalker* [Sinema Filmi]. SSCB: Mosfilm.
- Dressler, J. (Yapımcı). Schipper, S. (Yönetmen). (2015). *Victoria* [Sinema Filmi]. Almanya: Deutschfilm.

- Dulac, G. (Yapımcı). Dulac, G. (Yönetmen). (1928). The Seashell and the Clergyman [Sinema Filmi]. Fransa.
- Gance, A. Pathe, C. (Yapımcı). Gance, A. (Yönetmen) La Roue [Sinema Filmi]. Fransa.
- Heerman, V. (Yönetmen). (1930). Animal Crackers [Sinema Filmi]. Amerika: Paramounts.
- Mosfilm (Yapımcı), & Tarkovski, A. (Yönetmen). (1962). İvan's Childhood [Sinema Filmi]. SSCB: Mosfilm.
- Noailles, C. (Yapımcı). Cocteau, J. (Yönetmen). (1932). Le Sang D'un Poete [Sinema Filmi]. Fransa.
- Ogorodnikova, T. (Yapımcı), & Tarkovski, A. (Yönetmen). (1966). Andrey Rublev [Sinema Filmi]. SSCB: Mosfilm
- Paulve, A. (Yapımcı). Cocteau, J. (Yönetmen). (1950). Orphee [Sinema Filmi]. Fransa.
- Tarasov, V. (Yapımcı). Tarkovski, A. (Yönetmen). (1972). Solaris [Sinema Filmi]. SSCB: Mosfilm.
- Thuillier, J. (Yapımcı). Cocteau, J. (Yönetmen). (1960). Le Testament d'Orphee [Sinema Filmi]. Fransa.
- Truffaut, F. (Yapımcı). Truffaut, F. (Yönetmen). (1959). Les Quatre Cents Coups [Sinema Filmi]. Fransa.
- Waisberg, E. (Yapımcı), Tarkovski, A. (Yönetmen). (1975). Mirror [Sinema Filmi]. SSCB: Mosfilm.
- Wibom, A. L. (Yapımcı). Tarkovski, A. (Yönetmen). (1986). Sacrifice [Sinema Filmi]. İsveç: Svenskafilm.

-Araştırma Makalesi-

Ontik Olan ile Ontolojik Olan Bağlamında Grierson'un Belgesel Düşüncesi

Faik Onur Acar *

Özet

Belgesel, geçtiğimiz birkaç on yılda büyük bir çeşitlilik göstermesine karşın John Grierson'un belgesele dair yaptığı "gerçekliğin yaratıcılıkla işlenmesi" tanımının geçerliliğini koruduğunu söylemek mümkündür. Belgesel ortaya çıktığı andan itibaren ne gerçeklikten ve varolanlardan kopmuştur ne de varolanlara dair bir hikâye ve anlam dile getirmekten ve tüm bunları belirli bir Varlık anlayışı temelinde yapmaktan geri kalmıştır. Bu bağlamda, her bir belgeselin Heideggerci anlamda bir yandan varolanlara dair içeriği dolayısıyla ontik bir temel içerdiği, diğer yandan ise bir yaratımı gerçekleştiren insanın atılımı olarak onun ontolojik varoluşuna işaret ettiği söylenebilir.

Bu çalışmada, belgesel, Heideggerci bir ifade ile oldum-olasılık ve şimdi tarafından belirlenen insanın kendini tasarlayarak, zamansallık olarak var olma biçimlerinden biri olarak ele alınacaktır. Bu yaratım, insanın Varlığa sahîh olarak açılmışlık halidir. Diğer yandan anlamın geçerliliğini tayin eden hakikati, varolanlardan çekip çıkarmak gerekir. Bu şekilde kendimizi bir kez daha varolanlar arasında yani ontik zeminde buluruz.

Bu bağlamda, bu çalışmada öncelikle (1) Grierson'un belgesel düşüncesi, Heideggerci bir ifade ile ontik-ontolojik bir belirlenime sahip olan insanın kendini Varlığa açma biçimlerinden biri olarak okunacaktır, bu temelde (2) belgesele zamansallıkta ortaya çıkan hakikati açanın tam da belgeselin ontik ve ontolojik zemin arasında süregiden salınımı olduğu gösterilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Belgesel, Ontik, Ontolojik, Varlık, Zaman

*Bağımsız Araştırmacı, İstanbul, Türkiye.

E-mail: onurfaikacar@gmail.com

ORCID :0000-0002-7002-4636

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1063511

Acar, O. F. (2022). Ontik Olan ile Ontolojik Olan Bağlamında Grierson'un Belgesel Düşüncesi. Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı (4) 2022.

Geliş Tarihi: 27.01.2022

Kabul Tarihi: 09.05.2022

-Research Article-

The Documentary Thought of Grierson in the Context of the Ontic and Ontological

Faik Onur Acar *

Abstract

Although the documentary has varied massively in the past decades, almost a century-old definition of "creative treatment of actuality" by John Grierson is still quite valid and explanatory. From the moment documentary has emerged, it has not detached itself from actuality and the existents as well as not avoided narrating a story and a meaning about existence on the base of a certain apprehension of Being. In this regard, the documentary contains an ontic basis due to its (document per se) content, and on the other hand, it indicates an ontological understanding as a manifestation of human being who actualizes a creation.

In this research, the documentary is considered as temporality which is a form of human existence that is defined by "has been" and "present at hand" and exists by projecting itself. This creation is the authentic state of Dasein which is openness to Being, resulting in the truth. The truth, which determines the validity of meaning, should be extracted from the existing. In this manner, we find ourselves once again on the ontic basis in other words, among existence.

Hereby, this article has two different but related objectives. Firstly, (1) Grierson's documentary thought will be considered as an authentic state of a human being that has an ontic-ontological determination to open himself/herself to Being in the Heideggerian sense. On this basis (2) it will be emphasized that the truth and the meaning emerging within the documentaries in temporality should be analyzed as an end of the documentary's own ongoing oscillation in between ontic and ontological.

Keywords: Documentary, Ontic, Ontological, Being, Time

*Independent, Researcher, İstanbul, Turkey.

E-mail: onurfaikacar@gmail.com

ORCID :0000-0002-7002-4636

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1063511

Acar, O. F. (2022). Ontik Olan ile Ontolojik Olan Bağlamında Grierson'un Belgesel Düşüncesi. Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı (4) 2022.

Received:27.01.2022

Accepted: 09.05.2022

Extended Abstract

John Grierson defines documentary as “creative treatment of actuality” in his article The Documentary Producer. Although the documentary has varied massively in the past decades, this almost a century-old definition is still quite valid and explanatory.

From the moment documentary has emerged, it has not detached itself from actuality and the existents as well as not avoided narrating a story and a meaning about existence on the base of a certain apprehension of Being. Thus, actuality coincides with the existence and the rest with the creative treatment. In this regard, it can be argued as the documentary contains an ontic basis due to its (document per se) content, and on the other hand, it indicates an ontological understanding as a manifestation of a human being who actualizes a creation and reaches meaning. This meaning should be evaluated as a result and sign of human beings’ openness to Being in the Heideggerian sense.

Heidegger defines the de facto state of human beings as Dasein and he interprets Dasein as openness to Being. This is the fundamental determination that distinguishes human beings from other existents. The ontic determinations (how and why) of the human being – who cannot avoid a certain attitude, actuality, and mood – form her/his apprehension of Being. From this perspective, the relation of human beings with existing is considered as a starting point to comprehend the apprehension of Being in that era. This leads us to the question of “What is the meaning of Being?”

According to Heidegger, this is the question that human beings cannot rule out whether it is answered in a way preventing the Being from opening itself to the Dasein, or in the openness of Dasein to Being. Meaning, on the other side, is considered both as a base of any activity of human being and as a relationship between human being and Being. Therefore, any meaning and consequently Being gains a temporal character which –without a doubt– has a strong connection with the existence. The human activity that actualizes in the universe of existence is regarded as a manifestation of Being. These manifestations can be qualified as an obstacle to Being or otherwise. Heidegger defines the objective of philosophy and art as means to open human beings to Being in itself, that is to say the authentic.

In this context, I argue that documentaries, utilizing the facts and the existing in their stories can be interpreted as a call to the Heideggerian universe. Further, they can be analyzed as one of the forms of temporality that manifest Being. This creation is the authentic opening state of Dasein to Being; it also reveals the possibilities of Being as a representation. It is conceivable that the story and meaning in the documentary have emerged precisely on this basis. On the other hand, as emphasized by Heidegger strongly, existence should be considered as a source for the truth which determines the validity of meaning. In this manner, we find ourselves once again on the ontic basis in other words, among existence. Hence, Being exists solely in temporality.

Hereby, this article has two different but related objectives. Firstly, (1) Grierson’s documentary thought will be considered as an authentic way of a human being that has an ontic-ontological determination to open himself/herself to Being in the Heideggerian sense. On this basis (2) it will be emphasized that the truth and the meaning emerging within the documentaries in temporality should be analyzed as an end of the documentary’s own ongoing oscillation in between ontic and ontological. Through this analysis, the concepts of actuality and creation would be approached as existing and openness to Being in the Heideggerian sense.

Giriş

Belgesel adına ilk kez kavuştuğu 1930’lu yıllardan günümüze kadar birçok değişim gerçekleştirmiş, nesnel ve güvenilir olduğu kabul edilen arşiv görüntülerinden ve ses kayıtlarından, ele aldığı konunun faileri ile yapılan röportaj görüntülerinden, animasyon kullanımına kadar farklı biçimleri kendi bünyesinde eritmeyi başarmıştır. Buna karşın, John Grierson’un 1933 yılında yazdığı *The Documentary Producer* (Grierson, 1933, p. 7) adlı

makalesinde belgesele dair yaptığı “edimselliğin yaratıcılıkla işlenmesi” tanımının geçerliliğini korumaya devam ettiğini söylemek mümkündür.

Belgesel izleyenler sunulan olguların gerçekliğinden şüphe duymak istemedikleri gibi bu olgulara dair belirli bir yorumun kendilerine iletildiğinin de farkındadırlar. Öyle ki bu ikisinin birbirlerinden görünürde dahi ayrı tutulması (canlandırma, arşiv görüntüler gibi ibarelerle) izleyicide bir tür rahatlama yaratır. Paul Ward’ın da belirttiği gibi hikâye anlatma tarzları ve kurgu biçimleri arasında bazılarının belgesele ya da kurgu filmlere ait olduklarını iddia etmek mümkün değildir. Tam da bu nedenle, kurgu ve belgesel filmler arasında ayırım yapılmasını sağlayan şey, “bir tarz ya da biçim değil, içerik ve amaçtır” (Ward, 2005, p. 79). Bu amaçların ve içeriğin aşikâr kılınması ise izleyicinin kendi konumunu ayırt etmesini sağlar. İzleyicinin bu anlamda kendi yorumunun başka yorumlar üzerinde (amaç) şekillendiği kadar olgulara (içerik) dair olduğundan da emin olma ihtiyacında olduğu söylenebilir.

First Principles of Documentary (Grierson, 1976, pp. 19-30) makalesinde dâhil olduğu eleştirileri ve doğrudan belgesel çalışmalarıyla bu türe hem teorik hem de pratik olarak katkı sunmuş olan Grier; Susan Kerrigan ve Philip McInty’nin de belirttiği gibi ne adı geçen makalesinde ne de diğer çalışmalarında edimsellik ya da yaratıcılık kavramları ile ne kastettiğini net bir şekilde açıklamıştır (Kerrigan ve McInty, 2101, p. 122). Bir başka ifade ile olgular ve yorum ya da yorumlara dair yorum arasında yaptığı ayırımın net bir şekilde belirlenmesi yoluna gitme gereği duymamıştır. Makalede var olan bu belirsizlik, belgesel karşısında olan izleyicilerde de sürmektedir.

Grierson, *The Documentary Producer* adlı makalesinde, belgesel yapımıcısının yeni teknik ve deneylere açık bir teorisyen olması gerektiğini belirtmekle yetinmiştir. Grierson’a göre belgesel yapımıcısı yeni tarzlar meydana getirmek ve bu tarzları öğretmekle mükelleftir (1933, pp. 7-8). Bu sorumluluğun nedeni ise kendisinin de belirttiği gibi makalenin yazıldığı tarihlerde belgeselin kurmaca filmlerin sahip olduğu sahneleme ve hikâye yaratma deneyimine ve tarihine sahip olmamasıdır. Yaratıcılık bu dönemde belirsiz bir talep olduğu kadar belgeselin gelişimi açısından bir ihtiyaçtır da. Yeni ortaya çıkan bu türün geleceği kadar etkisi de henüz bir merak konusudur. Her ikisinin de belirlenmesinde önemli etmenlerden birinin belgeselcinin tavrı ve eylemleri olduğu açıktır. Grierson bahsi geçen tanımda hem yaratıcılığı hem de edimselliği oldukça serbest bir tarzda bu zeminde kullanır. Nihayetinde Grierson, belgeselin “kayıtlı gerçekliği anlatıya dönüştürürken yaratıcılığımızı kullandığımız zaman” (Rabiger, 2020, p. 26) ortaya çıkacağını belirtmiş gibidir. Her ne kadar makalenin yazıldığı döneme kıyasla belgesel bir disiplin olarak varlığını ve etkisini birçok kez kanıtlamış, belgesel üzerine göz ardı edilemeyecek bir literatür oluşmuş olsa da bu tanımın belgesel çalışmalarında ve izleyicilerde örtük olarak hala süren etkisi nedeniyle netleştirilmesi gerektiği düşünülebilir. Nitekim belgesel bu tanım çevresinde genişlemiş gibidir.

Nitekim son birkaç on yılda belgesel alanında yapılan çalışmalar, özellikle sık sık güncel örnekleri ile karşılaştığımız öz-düşünümsel tarz, belgesel ve kurmaca ya da yaratıcılık ve edimsel arasındaki ayrımların üstesinden gelme çabası olduğu kadar bu ayrımların asla kesin olamayacağına dair bir anlayışın izdüşümü olarak da okunabilir. Bu gelişmelere karşın Grierson’un tanımı etkisini sürdürmeye devam etmektedir. Bunun en büyük göstergelerinden biri de öz-düşünümsel tarzın birçok kaynakta Grierson’un tanımı referansı ile tartışılıyor olmasıdır.

Bill Nichols’un de belirttiği gibi öz-düşünümsel tarzda “artık film yapımıcısı yalnızca tarihsel dünya hakkında konuşmamakta, onu nasıl temsil edeceği meselesi hakkında ve bu durumun yarattığı sorunlar üzerine de konuşmaktadır.” Bir başka ifade ile bu tarz filmlerde izleyici “film yapımıcısının izleyici ile ilişkisine” adım atmaktadır. Dolayısıyla bu tarz belgesellerde dolaylı olarak izleyiciye şu soruyu sorulduğu düşünülebilir: “Belgesel nedir?”

Bir yapım mı yoksa bir temsil mi?" (Nichols, 2001 p. 125) sorunun bu sunuluş biçimi bizi bir kez daha Grierson'un tanımına götürür. Öz-düşünümsel tarzın geleneksel diyebileceğimiz belgesellerden farkı ise bu sorunun yalnızca belgeselciler tarafından tartışılmaması, izleyicilerin de bu tartışmaya davet edilmesidir. Bu durumu belgesel tarihini göz önüne alarak değerlendirirsek, belgeselin tartışmalı tanımının belgesel filmler içerisinde de yankı bulduğunu ve bir tarz haline geldiğini iddia edebiliriz. Nihayetinde Grierson'un belirleyiciliği tartışmalı olsa da referans noktası olarak tanımlayıcı gücünün kesin olduğu söylenebilir.

Tam da bu nedenle, bu çalışmada Grierson'un tanımı netleştirilmeye çalışılacaktır. Bu amacı gerçekleştirmek için ise bahsi geçen yaratıcılık ve edimsel kavramlarının tartışılması önceliklidir. Bir başka ifade ile Grierson'n tanımının geçerliliğini ne derece koruduğunu belirlemenin yolu bu kavramlara dair bir yoruma sahip olmaktan geçecektir. Bu tartışmayı gerçekleştirmenin ise üç yolu olduğunu söylenebilir.

Yöntem

Öncelikle belirtilmesi gereken bu çalışmada tercih edilen yöntemin nitel olduğu gerçeğidir. Bu durum makalede kullanılan verilerle olduğu kadar makalenin amacı ile uyumludur. Bu çalışmada daha önce belirtildiği gibi Grierson'un belgesel tanımı yorumlanmaya çalışılacaktır. Bir başka ifade ile elimizdeki ana veri metinlerdir ve bu metinlerde belgesele dair kimi yorumlar dile getirilmiştir.

"Yorum iki düzeyde çalışır. Dünya nesnel bir gerçeklik olarak değil, toplum içindeki insanların kendi konumlarından hareketle yaptığı bir dizi yorum olarak anlaşılabilir; sosyal bilimci de bu yorumları yorumlar" (Della Porta ve Keating, 2019, p. 45). Bu bağlamda bu çalışmada Grierson'un ve Heidegger'in yorumlarının yorumlanacağı söylenebilir. Bu yorumların kaynaştırılmasıdır hedeflenen. Bu kaynaştırma sırasında hem Grierson'un hem de Heidegger'in kullandığı kavramların yorum bilimsel (hermenötik) yöntemle yeniden üretileceğini söylemek mümkündür (Gadamer, 1976, p. 101).

Ancak bu durum, yorumun gizli olan yeni anlamları ortaya çıkarttığı gerçeğini de değiştirmez. Bir başka ifade ile hem üretim hem de keşiftir gerçekleştirilmek istenen. Bu iki görüşün uzlaşımı ise üretilen yeni metnin tutarlılığında aranmalıdır.

Nitekim bu tutum seçilen yönteme de kendisini dayatır. Bu bağlamda çalışmada önceliğin Grierson'un belgesel tanımını belirlemeye verildiği düşünüldüğünde, çalışmanın kapsamı Grierson'un bahsi geçen makalesi ve diğer çalışmaları ile sınırlı tutmak ve Grierson'un kavramlara verdiği anlamı belirlemek için yalnızca bu çalışmalara yoğunlaşmak denenebilir. Tutarlılık öncelikle Grierson'un kendi çalışmalarında aranabilir ve metin analizi bununla sınırlı tutulabilir. Ancak daha önce belirtildiği gibi Grierson'un kendisi çalışmalarında bu yönde bir çaba sarf etmediğinden yani bu kavramlarını detaylıca irdelemediğinden, bu yöntem bu çalışmada tercih edilmeyecektir. Yine de bu durum, yorum bilimsel yöntemden vazgeçilmesi için bir gerekçe oluşturmaz. Yorum bilimsel yöntemi başka biçimlerde uygulamak mümkündür.

İkinci olarak Grierson'un kavramları yorumlanırken bu kavramları tanımlayan ve işlevsel bir şekilde kullanan bir felsefenin ya da düşünce biçiminin yol göstericiliğini benimseyebilir ve Grierson'un çalışmalarını bu temelde yorumlanabilir. Ancak bu yöntem doğrudan ya da dolaylı bir yoldan dışarıdan bir müdahale anlamına geldiği gibi sorunun çözümünden ziyade bir başka alana taşınması anlamına da gelir. Açık bir ifade ile bu durumda sorgulanması gereken, referans alınan felsefenin ya da düşünme biçiminin geçerliliği ve Grierson'un düşünceleri ile uyumudur. Diğer yandan söz konusu düşünce içerisinden çıkarılacak bir başka belgesel anlayışını da şart koşar. Bu durumda sorun iki belgesel düşüncesini uzlaştırma problemi haline gelecektir. Herhangi bir belgeselde olgularla yorumlar arasında izleyicinin

çözmek durumunda kaldığı ilişki sorununun bir yankısı bu bağlamda, belgeseli tanımlayan terimlerin hangi yorumlarla ilişkiye sokulacağı halini almıştır. Bir başka ifade ile yorum bilimsel yöntemde kullanılacak verilerin hangi yöntemle seçileceği sorusu ortaya çıkar. Bu durum bizi üçüncü yönteme götürür.

Grierson'un çalışması ile başlayıp, çalışmanın yol göstericiliğinde ilerleyip, onun örtük bir şekilde içerdiği kabulleri ortaya sererek, bu kabullerin örtüştüğü bir başka anlayışın yardımıyla çalışmayı yorumlamayı deneyebiliriz. Bu yöntem bazı avantajlar barındırır. Grierson'un çalışmalarından ve onun kabullerinden ayrılmadan ilerlemek mümkündür. Bu anlamda tutarlılık sorunu daha baştan çözülmüş durumdadır. Dahası tutarlılık zemininde Grierson'un yeni bir okuması da mümkün hale gelir. Grierson'un anlayışı özetlenmeyecek ya da çalışmalarında tutarlılık zemininde ortaya çıkacağı düşünülen yani farz edilen bir öz bulunmaya çalışılmayacak, Grierson ile Heidegger birlikte düşünölmeye çalışılacaktır. Buna karşın hızlı hareket etmemekte fayda var; belgesel karşısında izleyicinin yaşadığı sorunun benzeri bu durumda da mevcuttur. Benimsenen anlayışın niteliğinin nasıl belirleneceği, kendi araştırmamız bağlamında dile getirecek olursak belgesele dair dile gelen tezlerin geçerliliğinin nasıl garanti altına alınacağı, ikisinin neden birbiriyle uyumlu olduğu henüz belirli değildir. Bu yöntem sorunları bu çalışmada, Heidegger'in ifadesi ile düşünceleri içine taşınarak çözülmeye çalışılacaktır. Ortaya çıkan yöntem sorununun, yorum bilimsel bir tavırla Heidegger felsefesi içerisinde ve belgesel düşüncesi üzerinden tartışıldığı söylenebilir. Bu bağlamda bu çalışmada yöntem sorununun makalenin kendisine taşındığı iddia edilebilir.

Yukarıda bahsedilen ilk iki yöntemde de örtük olarak bir anlayış (belgesel düşüncesi) ve onun ele aldığı nesnesi (belgesel) arasındaki tekabüliyet ilişkisi benimsenmiştir. Görüşlerin geçerliliği, doğruluğu, hakikati de bu çerçevede belirlenecektir. Aynı durum ilk ikisini kapsadığını söyleyebileceğimiz üçüncü yorum bilimsel yöntem için de geçerlidir. Heidegger'in bakış açısından ise sorun herhangi bir varolan ile ona dair düşüncelerimiz arasındaki uyumdan ziyade bu uyumun zeminin nasıl sağlandığıdır. Bir başka ifade ile Heidegger tam da bu ilişkinin kendisini, yöntem sorununun kendisini felsefesinde tartışmaktadır. Yöntem açısından ise bu sorunu yorumun tutarlılığı ile ifade edebiliriz.

Heidegger hem uyumu hem de uyumun ortaya çıktığı ya da çıkma olanağı bulduğu zemini hakikat olarak adlandırır. Hakikati yansıtmak ya da üretmek ise hiç kuşkusuz her türlü belgesel üretiminde ve tartışmasında kendisini hissettiren sorundur. Bu bağlamda uyum sorununun ikiye katlandığını iddia etmek mümkündür; sanat eserine dair iki yorum arasında ve sanat eseri ile ele aldığı konu arasındaki uyum olarak.

Sanat eseri bağlamında bu soruna yaklaşım öncelikle sanatsal eserinin bir yaratım mı yoksa temsil olarak mı ele alınması gerektiği sorusunu getirir. "Sanat yapıtları ayna yansılarını değil, ama ayna yansılarıyla, dönüşümün sözcüklerin kalıbına dökülmesi son derece zor olan o gizemli büyüğü paylaşırlar" (Gombrich, 1992, p. 21). Bir başka ifade ile bir yandan ele aldıklarına dair bir temsil gerçekleştirir ve bu temsil içerisinde örtük olarak söz konusu gerçekliğin kendisine dair bir tez dile getirirler, onu yorumlarlar bir yandan da ele bu yorumların bir gerçekliğe dair olduğunun altını çizerler.

Carroll'un yeni temsili sanat kuramı olarak adlandırdığı bakış açısına göre "sanat eseri olarak sayılması için adayın bir şey hakkında olması gerektiğini söylüyor ('hakkında bir yorumda bulunduğu bir konu olmalı' gibi). Dahası, sanat eserinin ifade ettiği bu konu, eserin kendisi ya da genel olarak sanat da olabiliyor (Carroll, 2016, p. 45). Bu bağlamda ampirik ya da toplumsal gerçeklikle, sanatsal gerçeklik arasında belirgin bir fark olduğu söylenebilir. Biri bir diğeri üzerine bir yorum getirdiği gibi yeni bir gerçeklikte üretir. Heidegger'in sanat eserinden beklediği hakikatin de bu bağlamda gerçekliğin özüne dair olması gerekir. Diğer yandan Kellner'in ve Ryan'ın vurguladığı gibi genelde sanat eserlerinde özelden ise "sinemada işlerlik

gösteren temsillerle toplumsal hayatın yapısını ve biçimini belirleyen temsiller arasındaki bağlantı” (Kellner ve Ryan, 2010, pp. 35) dikkat çekicidir. Daha açık bir ifade ile filmler, toplumsal gerçekliğin ve onun bir düzenleyicisi olarak toplumsal düzenin belirli söylemleri olarak ele alınmaları gerekir. Bu bağlamda sanat eserlerinin iki yüzlü oldukları söylenebilir. “Sanat eserleri aslında gerçek nesnelere. Bir sanatçı, amacı sanat eserlerinin gerçek nesnelere olduğunu söylemeye çalışan bir sanat eseri yapmak için gerçek nesnelere kullanamaz; çünkü bir şey söyleyerek (bir konuya parmak basarak) yapılan eser zaten sessiz, anlamsız bir şey olmaktan çıkmıştır, çünkü bir şey hakkında olmakla ilgilidir ve bir yorum gerektirir” (2016, p. 51). Gerçek ile sanatsal gerçek arasındaki fark da bu bağlamda ortaya çıkar. Gerçek ister ampirik ister toplumsal olarak ele alınsın, sanat ona dair bir iddiada bulunarak ister istemez ondan ayrılır. Özetle, gerçekliğe dahil olduğu kadar ona dair olarak bir gerçekliği de sahiptir. Heidegger’in felsefesinde tartıştığı hakikat sorunu bu durumda sanat eserine dair de bir sorun halini alır.

Heidegger uygunluk durumunu önermesel hakikat olarak adlandırırken, bunun gerçekleşme zemininin ise “açığa çıkma olarak hakikat ya da sık sık Grekçe alethia, unutulmuş ya da gizlenmiş ortaya çıkarma” olduğunu söyler (Young, 2017, p. 20). Önermesel hakikat, dolayısıyla bahsedilen ilk iki yöntem o halde daha kökensel bir şeyler ile ilişkilidir (Heidegger, 1949, pp. 321-7).

Bu durumda, belgesel tartışmasında Heidegger’in düşüncesini referans almanın ilk iki yorum bilimsel yöntemdeki kabullerin de tartışmaya açılması anlamına geldiği söylenebilir. Dolayısıyla bu yöntemler bu çalışmada reddedilmemekte aksine kapsamaktadır. Bu çalışmada üçüncü yöntemin benimsenmesinin ve Grierson’un belgesel anlayışının Heidegger’in düşünceleriyle birlikte ele alınmasının nedenlerinden ilki budur. Diğer yandan belgeselin var olanlar ile onlara dair anlatılanlar ve iddialar zemininde işlev gösteriyor olması halini, Heidegger’in düşüncelerinde referans noktası olarak beliren ontik ve ontolojik ayrımını çağırıldığını düşünebiliriz. Belgesel ortaya çıktığı andan itibaren ne varolanları kendine malzeme edinmekten (ontik olan) ne de onların kendilerini gösterme biçimlerine dair bazı görüşler ileri sürmekten (ontolojik olan) geri durmuştur. Bir başka ifade ile hem makalenin konusu hem de yöntemi dönüşlü bir şekilde birbirini beslemektedir. Bu durum da yöntemi yorum bilimsel (hermenötik) olarak belirlenmesinin yerindeliğine bir işaret olarak yorumlanabilir.

Heidegger’e göre hakikatin bu konumu insanın bir Dasein olarak varoluşu ile yakından bağlantılıdır. İnsan her zaman belirli bir tutumda, olgusalılıkta ve duygu durumunda vardır. İnsanın kaçınmayacağı bu “ontik belirlenimleri (nasıl ve nedenlikleri) kendisinin Varlık anlayışını şekillendirmektedir” (Ökten, 2021, p. 93). Nitekim hakikat ve onun üzerinde tesis olan anlam da bu zeminde, Varlığın ufkunda, ontik ve ontolojik arasındaki ilişkide, en nihayetinde zamanda ortaya çıkar.

Zaman Daseinin dünyasal varoluşunun asli belirlenimi olan ihtimam göstermeyi var kılmaktadır. Zaman daha doğrusu onun gerçekliği olan zamansallık, zamansallaştırıcı olarak “Daseinin Varlık moduslarının çokluğunu, özellikle de sahil ve gayri sahil varoluş denilen temel olanağı mümkün kılar” (Heidegger, 2019, p. 486).

Bu bağlamda, belgeselin Varlığa açıklık temelinde işlev gösteren, hakikati ortaya çıkaran ve tesis eden diğer sanat eserlerinden daha farklı bir konumda olduğu düşünülebilir. O sunduğu ya da sunmaya çalıştığı hakikati yani Varlığın açılmışlığını her zaman varolanlar zemininde dile getirir. Dahası bunu Heidegger’in de üzerine özenle eğildiği teknolojiyi kullanarak yapar. Belgeselin tam da bu nedenle, teknolojiyi reddedemeden, onu kullanarak bir anlamda içeriden kat ederek hakikate ulaşacak özgün bir konumda olduğu çalışmanın işaret edeceği bir başka durumdur.

Bu çıkarımlar çalışmada benimsenen yöntemle yakından ilişkilidir. Uyumluluk sorunu Heideggerci hakikat anlayışının kendisine taşınmış, hakikatin bir tezahürü olarak da

Grierson'un belgesel anlayışı ele alınmıştır. Bu bağlamda çalışmada üretici bir dönüşlülük yaratılmaya çalışıldığı söylenebilir.

Özetle, bu çalışmanın iki amacı olduğu söylenebilir. Öncelikle (1) Grierson'un etkisini sürdüren belgesel düşüncesi, Heideggerci bir ifade ile ontik-ontolojik bir belirlenime sahip olan insanın kendini Varlığa açma, ona yönelme biçimlerinden biri olarak okunacaktır ve bu temelde (2) belgeselin tekniği kullanarak zamansallıkta ortaya çıkardığı hakikati ve anlamı açanın tam da ontik ve ontolojik zemin arasında süregiden salınımı olduğu gösterilmeye çalışılacaktır.

Heidegger'in düşüncesi incelenirken benimsenen *Varlık ve Zaman*'ı kapsayan ilk dönem Heidegger ile *Varlık ve Zaman* sonrası dönemleri arasında bir ayrıma gidilmeyeceğini, değişen düşüncelerine ve kavramlarına karşın yönelimdeki tutarlılığın ön planda tutulacaktır.

Hakikat ve Belgesel

Heidegger'e göre hakikat, varlık gösterdiğimiz zeminin kendisini açığa vurur, onun özü budur. O, uygunluk değil, uygunluğun varlık zeminidir. Hakikat bu anlamda yaşadığımız dünyanın kendisidir daha doğrusu onun kurucu ögesidir. Hakikat, "dünyanın açığa çıkardığı, varolanların toplamı olarak 'ontik' anlamdaki dünya ile karıştırılmaması gereken 'ontolojik' anlamda dünyadır" (2017, p. 22). Nitekim onun korkutuculuğu da bundan kaynaklanır.

Ontik anlamıyla dünya sonsuz olgulara ve bakış açlarına sahiptir ancak bu yalnızca hakikatin ilk anlamına ışık tutar (1949, p. 329). Hakikat aynı zamanda bu zeminin tesisidir. Tam da bu nedenle, o ontik belirlenimlerle, varolanların nitelikleriyle sınırlı değildir; onların Dasein tarafından alınma, ele alınma zeminini oluşturandır.

Hakikatin özü bu şekilde doğrudan var eden olarak Varlığın kendine bağlanır. Sanat eserinin diğer mevcut olanlardan farkı bu zeminde açığa çıkar. "Heidegger der ki, hakikatte kendini sanat eserinde serimleme arzusu veya eğilimi vardır. Hakikat kendini sanat eserinde gerçekleştirmek ister" (Direk, 2010, p. 111). Kendini gerçekleştirmek isteyen hakikat ise mantıksal ya da zamansal olarak önce Varlıkta varolan ve sonra kendisini insan Varlığına açan bir şey değildir. Hakikatin kendisi de bu anlamda oluş halindedir. Tam da bu nedenle, bizim hakikatten bahsedebilmemiz için onun hali hazırda kendini açmış olması gerekir. Hakikat bu anlamda filozofun üzerine konuşmaya başladığı Varlığın bir varış noktasıdır. Unutulmaması gereken ise bu varış noktasının zamansallık olarak daha birçoklarına gebe olduğudur.

Hakikatin bu anlamda kendi var kıldığı ontik zeminin karanlığında ortaya çıkan ve onu da aydınlatandır. Dolayısıyla bu aydınlığın beraberinde her zaman karanlığı da taşıması doğaldır. Hakikat ancak bu ikisi arasındaki ilişkide vardır. Karanlıkta ortaya çıkan aydınlığın ise karanlığı biçimlendirme gücü vardır. Bir başka ifade ile hakikatin her var olma biçimi bir başka var olmama biçimini beraberinde taşır, zamansallıkta olagelen hakikat bir tesis de gerçekleştirir. Bu kabul edilen tesis edilmişlik içerisinde işlev gösteren bilim ve teknik tam da bu nedenle, Varlığın sorusu karşısında çaresizdir. Bir başka ifade ile o karanlıkta işlev göstermekte ve aydınlığı Varlık sorusunun cevap bulmasını beklemektedir (Heidegger, 2019, pp. 82-92). Bu zamansallığın varolanları değişmeyen durağan hallerinde irdeleme olanağını beraberinde taşıması Varlığın var kıldığı karanlıktır. Bu şekilde, Varlık ve hakikat kadar sanat eseri de zamansal bir gerçeklik haline gelir. Hakikatin, ontolojik olanın ontik olanla bağı da bu zeminde ortaya çıkar.

Sanat eserinde olagelen hakikat de bir bakıma diğer varolanlar gibi bir varolandır. Bir teknik üründür. Belirli bir araç kullanımı ve ustalık gerektirir. Sanatın bu bağlamda zanaat ile yakın bağı vardır. Tekniği bir bilme tarzı olarak ele alan Heidegger, zanaat ürünlerinde de bir ortaya çıkarma olduğu kanısındadır (Heidegger, 1977, p. 11). Hammadedeki alet görülmüş ve bu zeminde zanaat ürünü olan alet ortaya çıkarılmıştır. Ancak bu görünüş ve

onun ürünü mevcut kurulu düzende gerçekleşmiştir. Bir başka ifade ile zanaat ve teknik ürünleri de hakikati dile getirir kuşkusuz ancak yeni bir hakikati değil, yalnızca uygunluk anlamıyla hakikati. Dahası zanaatın, teknik ile olan yakın bağı nedeniyle olagelme olarak hakikatin özünden de uzaklaşma, karanlığa ilerleme anlamına da gelebilir. Zanaatın çıkmazı da buradadır. O, var olduğu zemin üzerinde yükselerek onu gizler. Uygunluk olarak hakikatin yegâne hakikat olduğu izlenimini güçlendirir. Bu anlamda hakikatin her türlü yöntemin de varlık zeminini tesis ettiği söylenebilir.

Sanat eseri ise bambaşka bir konumdadır. O bir varolan olarak diğer varolanların başka türlü bir Varlığa çağırılışı anlamına gelir. Bir başka ifade ile sanat eseri, hakikat olarak Varlığın varolanları var eden olduğuna dair bir hatırlatmadır. Tam da bu nedenle, o bilimsel, ekonomik ya da politik bir hakikatle değil Heidegger'in ifadesi ile "hakikatin özü" ile ilgilenir (1949, p. 319). O, varolanların da ancak olagelme olarak zamansal olduğunun göstergesidir. Bu nedenle hakikat olarak sanat eseri iki kere korkutucudur.

Sanat eseri ve onda dile gelen hakikat, bir yandan olageldiği ontik zeminin yani var olanların olmayabilecekleri, hiçliklerini ifade eder. Diğer yandan da ise hakikat orta çıkışı ile varolanlarla her türlü ilişkimizi de değiştirir, yeniden tesis eder; ontik olanı yeniden var kılar. Tabiri caizse yeni yöntemlerin de söz konusu olabileceğini hatırlatır. Ancak olagelen hakikat halihazırda örtük olarak da olsa var olduğu için bu süreci tersten okumak, tesis edilmiş zeminde varolanları Varlığa, ontolojik zemine çağrı olarak değerlendirmek mümkündür.

Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'da el altında olan varolanlar irdelemesinde gösterdiği gibi, mevcut olanlar kendilerini en iyi şekilde hiçliklerinde gösterirler. "Şu veya bu havalinin el-altında-olmaklığı, el-altında-varolanın varlığına kıyasla çok daha dikkat-çekmez aşinalık karakterine sahiptir. Fakat onun görünür hale gelebilmesi için el-altında-olanların bir-şey-için bakışsal biçimde dikkat çeker hale gelmeleri gerekir - özellikle de ilgilenmenin yoksun modusları olarak" (Heidegger, 2019, p. 166). Bir başka ifade ile farkında olmadan ilgimize hitap eden, kurulu düzen içerisinde bir işaret taşıyan, bir işlev gerçekleştiren nesnelere tam da işlev göstermedikleri durumda, yokluklarında Dasein var olduklarını gösterir ve dolaylı olarak, onları var edeni yani Varlığı işaret eder.

Varolanların bu durumda başka türlü de var olabilecekleri ve yeni bir tür uygunluk düşüncesinin vuku bulabileceği ortaya çıkar. Bu çağrı ise onların hiçliklerinde dile gelir. Tam da bu nedenle, Heidegger'e göre insanın kaçınmayacağı kaygı durumunun özünde tek de olsa iki ilişkili anlamı vardır; Varlığın hiçliği ve varolanların hiçliği karşısında duyulan. Dasein kimi zaman kaygıdan "dünya dahilinde var olana, dünyaya" kaçsa da bu gerçek değişmez (Yılmaz, 2020, p. 296).

Belgeseli hem belgelerden hem de kurmaca filmlerden ayıran birincil özelliği belgeleri, varolanları kendine malzeme kılmasıdır. Bu anlamda belgeselin, Grierson'un de belirttiği gibi kurgusal olmayan nesnelere kendisine malzeme kılması bir başka ifade ile sinemanın tarihsel olarak birincil işlevi olan kayıt altına alma işlevini yerine getirmesi, söz konusu filmin belgesel sıfatını alabilmesi için bir şarttır. Diğer yandan belgeseli belgesel kılan, onu haber filmlerinden ya da eğitim filmlerinden, Grierson'un ifadesi ile kurgusal olmayan filmlerin alt türlerinden ayıran da "dramayı kendine dahil etmesi, altta yatan dramatik organize edici ilkedir." (2005, p. 9) Bir başka ifade ile belgesel, her ne kadar insana, onun her günkü duyguları üzerinde yükselen dramatik yapı ile hitap ediyor (ontik zemini asla terk etmiyor) olsa da varolanlara dair iddialar öne sürerek onları var kılan, Varlığa dair konuşmaktan kaçınmadığı da ortadadır. Hakikatin ilk anlamıyla olduğu kadar ikinci anlamı yani özüyle ilişkisi de belgeselde bu zeminde kurulur. Tam da bu nedenle bu çalışmada yöntem olarak kullanılan yorum bilimini Heidegger felsefesine bir çağrı olarak değerlendirilmiştir.

Hakikatin özü, “olduğu şeyi açığa vurucu bir şekilde olmaya bırakma, varolma anlamına gelir” (1949, p. 338). Nitekim “her günkü davranış tarzı da kendini bu olmaya bırakma ile ilişkedir, bu ya da şu edimsellik ile kendini ilişkiye sokar” (1949, p. 338). Ancak ikincisi, yani edimsellik kurulan ilişki aslında ancak hakikatin özü sayesinde mümkündür. Belgesel, belgeler üzerine konuştuğunda varolanları kendi işlevlerinden Heidegger’in ifadesi ile el altında olmaktan da çıkarmış, onları hiçlikleriyle birlikte ele almış olur. Nihayetinde “belgesel yaşanan olayları ve hikâyeleri kayıt altına alacaktır” (Grierson, 1932, p. 21).

Grierson’a göre bir sanat formu olarak onun sınırlılığın olduğu kadar potansiyeline de bu gerçek işaret eder (Grierson, 1932, pp. 21-22). Bu bir sınırdır hiç kuşkusuz, belgesel de bir işarete sahip diğer varolanlardan biridir ancak tam da bu sınırı var kılan varolanların, var olma biçimi olan hiçlikleri yeni kapılar aralar. Bu durumda sorun hakikatin özüne dairdir.

Söz konusu belgeselin tesis edilmiş zeminde mi hareket ettiği yoksa hakikati dile getirerek yeni bir ontik zeminin tesisine olanak mı sağladığıdır onun sahil bir sanat eseri olup olmadığının anlaşılmasını sağlayacak olan. Bir diğer ifade ile belgesel olumsuz anlamıyla bir teknik ürünü müdür yoksa tekniğin kendisini de bir başka zemine açmış mıdır? Teknik bu bağlamda belgeseli var eden teknolojiye işaret ettiği gibi onun deneyimlenmesini de sağlayan toplumsal ortam ve kabuller anlamına da gelir.

Herhangi bir belgeselde kullanılan tüm kayıtların beraberlerinde başka getirilerinin de olduğu açıktır. Filmin kurgu sürecinde işlenmesi gereken görüntülerin edimsel olması görüntülerin taşıyıcıları oldukları hikâyeleri de beraberinde çağırır. Grierson’a göre Flaherty’nin belgeselleri tam da bu duruma işaret etmektedir. Bu noktada Grierson’un belgeselciden belirli bir tarihsel ve toplumsal durumda var olan gerçekliğe kulak vermesini talep ettiğini söylemek mümkündür. Grierson’a göre belgeselin hikâyesi belgeselin çekildiği bölgeden alınmalı ve bu hikâyenin çekildiği bölgenin elzem, tanımlayıcı bir hikâyesi olmalıdır. (Grierson, 1932, p. 22-23) Grierson, bu tarz bir hikâyenin belgeselcinin bakış açısını içerdiğini reddetmez ancak belgeselcinin kendi hikâyesini ele aldığı malzemeye dayatmasının önüne geçmeye çalışır. Bu bağlamda Grierson’un varolanları kayıt altına alan belgeselcinin tam da varolanların sesine kulak vermeye hazır olmasını istediğini, ortaya çıkacak belgeselin hikâyesine de biçimine de bu sesin şekil vermesini talep ettiğini düşünebiliriz. Bu ses, varolanlardan gelen taleptir. Belgeselci bu anlamda yalnızca bir aracı gibi görünmektedir. Ancak bu, işaret edileceği gibi yalnızca görünürde böyledir çünkü insan aynı zamanda her zaman bir tasarımda vardır. Bu bağlamda, Heidegger’i ve onun Varlığın belirli bir tarihte ve bölgede dile gelen sesini dinlemeye çağırın düşüncelerini hatırlamakta fayda var.

Heidegger’de çağrı her zaman hiçliğin bir getirisidir. Örneğin, Varlık sorusunu yeniden hatırlatabilmesinin nedeni bu sorunun yaşadığımız modern dönemde tam olarak unutulmuş olmasıdır. Benzer şekilde tekniğin modern dünyada var olan hâkimiyeti de ondan görece azat edilmenin yollarını oluşturmaktadır (1977, pp. 25-26). İnsan bu çağrıyı duymadan ya da cevap vermeden edemez.

Bu çalışmada ele aldığımız uygunluk olarak hakikat anlayışı ise varolan toplumsal koşulları ile yakından bağlantılı bu soruya verilen yatıştırıcı bir yanıt olarak okunabilir. İlk iki yorum bilimsel duruş bu nedenle yeterli görünmemektedir. Bu zeminin sunduğu öznesne, nesne-düşünce ikilikleri çerçevesinde yapılan tartışma, Daseinin var olduğu zeminin bir getirisidir. Bu her gün karşımıza çıkan yanıtları benimseme ya da reddetme olanağı, Heideggerci bir ifade ile sahil ve gayri sahil var olma olanağı ise insanın temel belirlenimine dairdir; Dasein.

O halde, insanı belgesel yapmaya da iten hakikat arayışının ne zeminde filiz verdiğini anlamak için Daseini daha yakından incelemeliyiz.

Dasein ve Belgesel

Heidegger'in kendine Varlık sorusunu sormaktan kaçınamayan insan varoluşunu anlatmak için kullandığı Daseinin kelime anlamı tam da şurada olmaktadır. Dasein, "bir masanın, bir evin, bir ağacın, bir taşın sahip olduğu ne'liğe sahip değildir. Daseinin Varlığı "şurada" yani "açıklıkta" olmağını ifade eder. Varlık Daseinin "şu olmağında", "bu olmağında" kendini bir şekilde açıklar" (Yılmaz, 2020, p. 79). Bir başka ifade ile Dasein, tam olarak belirli bir yerde, dünyada, belirli nesnelere çevrelenmiş bir şekilde vardır. Ancak bu durum onun kendini gerçekleştireceği imkanlarla çevrili olduğu gibi bir sonuca götürmemelidir.

Bu yönde gelişen bir yorum Daseini bir özne olarak ele alacak ve onu bir kez daha kendine yabancı olan bir evrende tahayyül edecektir. Söz konusu olan Daseinin varoluş tarzı olarak imkândır. Dasein imkanlara sahip değildir. Aksine imkanlar dışında bir varoluşu yoktur onun; Dasein imkânların ta kendisidir (Levinas, 2010, p. 36).

Daseinin farkında olmaksızın etrafında nesnelere el-altında olarak kullandığından bahsetmiştik. Bu aletlerin birbirlerine göre gösterdikleri işlev onların belirli işaretlere sahip olduğuna delalettir. Onlar işlevlerine işaret ederek vardırırlar (Heidegger, 2019, p. 127). Hiçliklerinde ise bu işaretlerin kendisini ortaya çıkarır. "İşaret bir şeyin bir başka şeyle işaret edici ilişki içerisinde olması demek değildir. Bilakis bir malzeme tümlüğünü sıkça bir-şey-için bakışa yükselten ve böylelikle el-altında-olanın dünyevi niteliğinin kendini beyan etmesini sağlayan bir malzemedir. Gelecek olan belirti ve alametlerde kendini gösterir" (Heidegger, 2019, p. 131).

El-altında-olanın incelenen gerçekliği olan işaretin yapısında Daseinin kendisini tanıma fırsatı yakalarız. Diğer bir deyişle, gerecin anlaşılması yalnızca, Daseinin yapısının önceden anlaşılmasıyla ilişkili bir şekilde vuku bulur. O nihayetinde işaretleri alımlayan olarak vardır. Nitekim Heidegger incelemesine şu satırlarla devam eder; "gelecek olan kendini ona hazırladığımızdır. Geçmişin işaretleri vuku bulmuş ve cereyan etmiş şeyleri bir-şey-için bakış içinde erişime açar. Hatırlatma işaretleri şu an neyle uğraşıldığına hatırlatarak işaret eder. İşaretler daima neyin içinde yaşandığını, ilgilenmenin neyle eğleştiğini, keyfiyetin ne olduğunu birincil olarak gösterir" (Heidegger, 2019, p. 132).

Bu hakikat ile geri dönüşlü olarak Daseina ait bir özellik olan "kendini imlemesi yüzündendir; çünkü bu sayede şeylerin el-altında-olmağı, olası kullanımları, bir şeyi-göz-önüne-alan yapıları kavranmış olur" (Levinas, 2010, p. 33). O halde dünya, içerisinde insanın yer aldığı bir gereçler ya da nesnelere bütünü değildir. Aksine Daseinin kendisi bu dünyayı bu işlevleri görerek ve oraya çıkararak var eder.

Diğer yandan şeyler ya da el-altında-olanlar her zaman bir şey için olarak bir başka deyişle teknik ürünü gibi algılanırlar. Hâlbuki bu onların belirlenimi değildir. Bu Daseinin varolanlara dair olduğu kadar kendine yönelik belirlenimi daha doğrusu gayri sahih olan belirlenimlerinden biridir. Bu belirlenim mevcut olanlara değil de Daseina ait olduğuna göre farklı bir adlandırma elzemdir; kendini-göz-önünde-bulundurma. Dünya bu durumda "kendi içsel kaderimizin temel olayıyla özdeşleşen bu dünya tasavvurudur" (Levinas, 2010, p. 24). Dünya imkanlarla bezelidir çünkü Dasein sürekli kendi önünde bu imkanları var eden olarak vardır. Varolanlara dair her belirlenim ve düşünce de ancak bu zeminde hayat bulabilir. Özetle; "insan varoluşunun (ya da Da-sein) Da'sı (dünyada-olmak) üç yapı özelliği ile tanımlanabilir: kendi önünde olmak (proje), zaten-dünyada-olmak (olgusalılık), ... nin-yanında (şeylerin yakınında, dünya içinde karşılanın yakınlığında) -olmak olarak dünyada olmak" (Levinas, 2020, p. 34).

Bu bağlamda varolanları ele alan ontığın, Daseinin ontolojik belirleniminin bir getirisi olduğu açık hale gelir. İnsanın varoluşu o halde en nihayetinde yönelmiş değildir, yönelmişliğin kendisidir. Peki, Daseinin bu yönelmişliğinde kaçınamayacağı imkânları değerlendirme halinin getirileri nelerdir?

Öncelikle o her zaman geleceğe yönelik proje/tasarım olarak vardır. Bir başka ifade ile o zamanda değildir, o zamansaldır. Bu zamansallık kendini en net şekilde tasarımda gösterir. Tam da bu nedenle, Heidegger zaman irdelemesinde öncelikli belirlenimin gelecekte olduğunun altını çizer. Ancak bu tasarımlar ya gerçekleşmiştir ya da gerçekleşmemiştir. Bir başka ifade ile Dasein bu imkanlar ortasına fırlatılmışlık olarak vardır. Herhangi bir nesne referansı olmadan içerisinde var olduğu duygu durumu da bu fırlatılmışlık halinin bir getirisidir: Kaygı

Kaygının diğer duygularda olduğu gibi bir nesnesi yoktur. Aksine o nesnelere kristalleşen imkân olarak hiçliklerinin tanınmasıdır. Nesnelere doğrudan bir getirisi değildir. İlişki tersten kurulmalıdır. Şeylerin taşıyıcısı olduğu korkudan farklı olarak kaygı nesnelere hiçliğinin deneyimlenmesine olanak sağlayan sürekli bir kaygı durumudur. O bu anlamda imkânın hissi olarak tanımlanabilir. “Kaygıda Dasein, kendi varlığı tarafından bunalılır ve kendi varlığı için bunalır” (Yılmaz, 2020, p. 300). Tam da bu nedenle, Heideggerci bir ifade ile sahih olarak varolma zeminini bize açan da bu duygu durumunun kendisidir. “Yalnızca kaygıda müstesna bir açıklama olanağı bulunmaktadır çünkü kaygı münferitleşmektedir. Bu münferitleşme Daseini kendi düşmüşlüğünden çekip çıkararak ona kendi Varlığının olanakları olarak sahihliği ve gayri-sahihtliği aşikâr kılar” (Heidegger, 2019, p. 291). O halde Daseinin bir duygu durumu olarak da Varlığa açık olduğunu söylemek mümkündür çünkü bu duygu durumu halihazırda bir bilme ya da anlama edimidir. “Varlığın hakikatinin insan varlığıyla bağı üzerinde duran bu ilişkiye anlama denir... Anlama, ekstatik, yani açık olanın alanı içine fırlatılmış tasarımdır (Heidegger, 2009, p. 19). Bu ilişki ise ancak kaygının hissettirdiği zamansallıkta oluşur. “Varlık olarak Varlık, zamandan açığa çıkar. Böylece zaman açıklığa, yani Varlığın hakikatine işaret eder.... Zaman, daha tecrübesi edinilecek olan Varlığın hakikatine verilmesi gereken ilk ad olacaktır” (2009, p. 19). Nihayetinde “hakikat, Heidegger’e göre baştan sona Varlıksal bir bağlama sahiptir, diğer bir deyişle hakikat dediğimiz şey, varolanların açığa çıkması ve karşılanabilir olması ile ilgilidir” (Esenyel, 2020, p. 105). Varlığı olduğu kadar Daseini de tarihe açan budur. Ancak burada da tarihte açılan olarak Varlık ya da Dasein değil, tersine tarihi var eden onu mümkün kılan, bir anlayış tesis eden olarak Varlık anlaşılmalıdır. Özetle, Daseinin kendini bir varoluş imkânı olarak tanımada kendini, kaygı zemininde imkân olarak Varlığa açtığını söyleyebiliriz.

Bu bağlamda, belgesel, olgusal (belge), Heideggerci bir ifade ile oldum-olasılık ve şimdi tarafından belirlenen insanın kendini tasarlayarak, zamansallık olarak var olma biçimlerinden biri olarak ele alınabilir hale gelir. Bu çalışmada bu bağlamda uygunluk anlayışını tesis eden hakikate yeni bir açıklık oluşturma çabası olarak yorumlanabilir. Yaratım, insanın Varlığa sahih olarak açılmışlık halidir; bir tasarım olarak imkanlarını da ortaya çıkarmaktadır. Heideggerci anlamda hakiki bir belgeselde hikâyenin ve anlamın, tam da bu zeminde ortaya çıkması gerektiği açıktır. Diğer yandan Heidegger’in altını özenle çizdiği gibi, anlamın geçerliliğini tayin eden hakikati varolanlardan çekip çıkarmak gerekir. Nitekim “dünya-dahilinde karşılaşılanların kendinde zaten hep dünyayı anlama içinde açılmış bir ilintilik vardır” (Heidegger, 2019, p. 234). Bu şekilde kendimizi bir kez daha varolanlar arasında yani ontik zeminde buluruz. Nitekim varolanlar da ancak zamansallıkta vardır.

Bu durumda sorun belgeselcinin tavrı ile belgeselin ele aldıklarının, edimlerin, olguların yol gösterdikleri arasında hakikati var eden uyumun nasıl yakalanacağı hatta belirleneceği, açık bir ifade ile hakiki bir sanat eserinin nasıl yaratılacağı haline gelir. Nitekim hem Grierson’un hem de Heidegger’in çalışmaları bu yönde ilerler.

Grierson, "Berlin Bir Şehir Senfonisi" üzerinden gerçekleştirdiği tartışmada belgeselin yalnızca belirli bir ritmin güzelliği ile yetinmemesi gerektiğinin altını çizer ve bu geleneği tehlikeli gördüğünü açıkça dile getirir (Grierson, 1932, p. 26). Bu tarz filmlerde ele alınan şehrin belirli bir tarihte ve coğrafyada çıkan özgün anlamı değil, herhangi bir modern şehirde rastlanan bir düzen ve ritim duygusudur. Grierson'a göre sinemaya dışarıdan gelen ve onu biçimlendiren akımlar da benzer bir kategoridedir. "Dadacılık, dışavurumculuk, sembolizm... Hepsi aynı kategoridedir; yeni biçimleri, yeni güzellikleri yansıtırlar, yeni kanıları değil" (Grierson, 1976, p. 26). "Sinemanın gelişiminde olası görünen ise hareketin imgeleme bütünleşmesidir" (Grierson, 1976, p. 27). Grierson belgeselde ortaya çıkacak görüntülerin kendinde hem malzemenin maddeliğinin hem de ele alınan konunun ve belgeselcinin dünya görüşünün iç içe geçmesini ister. O, belgeseli güncel tabiri ile çağdaş gidişatından döndürmeye çalışıyor gibidir. Önceliği kayıt altına alınan ister nesne ister toplum ister birey ya da bir bölge olsun şeylerin kendilerine verilmesidir. Ancak bu yeterli değildir, insanın yaratıcılığını da bu zeminde belgesele dâhil etmesi gerekmektedir. Daha önce belirtildiği gibi aranan uyum ve diyalogdur. Diyalog, Varlığın ancak insanla hatta insanda olabileceğinden bir gerekliliktir. Bu yapıyı analiz edecek olan eleştirmen ya da düşünürdür hiç kuşkusuz. Ancak bu yapının yine de orada, söz konusu belgeselde olması gerekir.

İmgelemenin, kanının, dünya görüşünün sahilliği yalnızca bu şekilde ortaya çıkabilir. Sahihlik, yaratıcı kadar malzemenin de birlikteliğidir. Grierson bu durumu hakkında yerine getirilmiş bir iş olarak karakterize eder. İşin kendisi bu şekilde Varlığın kendisi ile varolanlar aracılığıyla süren bir diyalog olarak tarif edilebilir. Bir kez daha Heidegger'in filozof ile sanatçı arasında kurduğu ilişkinin bir benzeri ile karşılaşırız. Heidegger'e göre şiir, sanat "felsefeden üretim düzeyinde öncelikli olsa da felsefe de sanattan kanıtlama düzeyinde öncelik"lidir (Young, 2020, p. 42). Düşünce, sanatın yanılısına yerine hakikati ürettiğini gösterir. Hakikat ise eserdeki birliktelikte yani kurulu yapıdadır.

Nihayetinde Heidegger'in çağrısının ve düşünce aracılığıyla yerine getirmeye çalışıldığının Varlıkla Varlık üzerine bu tarz bir diyalog olduğunu söyleyebiliriz. Böylesine bir diyalogun gerçekleşmesinin önündeki en büyük engel ise belirli bir Varlık anlayışının Heidegger'in ifadesi ile teknik ve onu temellendiren metafizik düşüncesinin Varlığa dair yegâne belirlenim olarak mevcut olmasıdır. Grierson'un dışarıdan dayatılan bir anlayış ya da sanat düşüncesine dair söylediklerini bu temelde yorumlamak mümkündür.

Tekniğin Belgeseli ve Belgeselin Tekniği

Heidegger'e göre özeldir belgeselin genelde ise sinemanın var olmasına olanak sağlayan teknik de genel anlamda teknik gibi Varlığın kendini açığa vurma ve karşılıklı olarak insanın da Varlığı anlama yollarından biridir. Ancak teknik hemen her zaman belirli bir amaç için araç olarak tarif edildiğinden (1977, p. 5) onun bahsi geçen özü gözden kaçmış dahası unutulmuştur. Unutulma ise tekniğin özü olan Varlığı açma işlevinin yerine getirilmemesiyle sonuçlanmıştır. Bir başka ifade ile uygunluğun uygunluğa olanak sağlayan zeminin gizlenmesine neden olduğu söylenebilir.

İnsan modern dünyada teknikle yalnızca evreni kendi istekleri doğrultusunda biçimlendirir hale gelmiştir. Biçimlendirme ise kuşkusuz kendi Varlık anlayışını, belgesel özelinde konuşursak belgelere kendi hikâyesini dayatmak anlamına gelmektedir. Ancak Varlığın varolma biçimlerinden birine işaret eden tekniğin tek yönlü kullanımının şart olmadığı açıktır. Bu durumda Grierson'un çağrısı ile Heidegger'inki arasında bir koşutluk olduğunu söylemek mümkündür.

Heidegger daha önce bahsedildiği gibi kendi Varlık anlayışını açıklarken ontik olan ile ontolojik olan arasında bir ayrıma gider. Heidegger'e göre ontik olan varolanları kendine konu alır. Varolanlar derken kastedilen ise her günkü varoluşumuz sırasında tecrübe ettiğimiz şeylerin ve olayların tümüdür. Tekniğin de üzerinde yükseldiği "bir tür anlamasal praksistir"

(2021, p. 93). Varolanları ele alan her türlü bilgi ve bilim ise ancak bu temelin bir işlevi olarak gerekçelendirilebilir. Hiç kuşkusuz sinemanın temel fonksiyonu olan kayıt da bu tür bilgiye dâhildir. Bir başka ifade ile her zaman belirli bir tutumda, olgusalıkta ve duygu durumunda olmaktan kaçınamayan insanın varoluşuna dair “ontik belirlenimleri (nasıl ve nedenlikleri) kendisinin Varlık anlayışını şekillendirmektedir” (2021, p. 93). Tam da bu nedenle, bu zeminde işlev gösteren bilgi, bilim ve tekniği söz konusu Varlık anlayışının bir tezahürü olarak okumak mümkündür.

Dasein varolanları incelemeye çalıştığında belirli bir Varlık anlayışından hareket etmekte ve karşılıklı olarak kendi varoluşu ise onu doğrudan Varlık sorusunu sormaya itmektedir. Dasein için Varlık sorusunun ontik-ontolojik önceliği tam da bu kaçınılmaz durumun kristalleşmesidir. Dasein hem bir anlam yani Varlığın bir tür belirlenmişliğinden, örneğin teknikten ya da özne-nesne ikiliğindeki anlayış içerisinde hareket eder hem de o belirlenmişliğin dışında olduğundan, Varlığı kendini açma imkânı olarak kendine Varlığın anlamı sorusunu sormamazlık edemez. Asıl trajedi ise tam da bu soru sorulmaktan vaz geçildiğinde ortaya çıkar. Varlık sorusunun unutulması ya da dünyayı yalnızca tekniğin açık anlamı aracılığıyla görmek bu anlama gelir. Tek bir yöntemdir kendisini gösteren. Olgusalıkta olmak değil olgusalığa düşmektir bu durumda söz konusu olan.

O halde Daseinin belirlenmişlikleri hem belgeselcinin kendisinde hem de belgeselin konu edindiği şeyde yankı bulması beklenir bir durumdur. Bu bağlamda, her bir belgeselin Heideggerci anlamda bir yandan varolanlara dair (belge niteliğinde) içeriği dolayısıyla ontik bir temel içerdiği, diğer yandan ise bir yaratımı gerçekleştiren, anlama ulaşan insanın atılımı olarak onun ontolojik varoluşuna işaret ettiği söylenebilir. Nitekim hakikatin bir biçimi olan sanatsal gerçeklik de bu zeminde ortaya çıkar.

Bu duruma bir başka açıdan bakmak da mümkündür. “Varlık nedir?” sorusu insanın ister verili, Varlığın kendini açmasına engel olan bir biçimde örneğin tekniğin açık dayatması ile, isterse Varlığa açıklıkta, eş deyişle zamansallıkta beliren bir anlam içerisinde yanıtlanmış, insanı karakterize eder. Anlam ise belirtildiği gibi Heideggerci evrende zamansallıkta hayat bulur. Belgesellerin hem olguları kendine malzeme edinmesinde hem de hikayesinde, nihayetinde zamansallıkta ortaya çıkan anlamın bu bağlamda Heideggerci evrende doğrudan bir karşılığı vardır.

Nitekim Heidegger’in metafizik ve teknik eleştirisi de bu temelde şekillenir. Heidegger’e göre Metafizik varolanı onun Varlığı içinde tasarımlar ve varolanın Varlığını bu şekilde düşünür. Fakat Varlığı Varlık olarak düşünmez, varolan ile Varlık arasındaki farkı düşünmez (2009, p. 8). O, Varlığın kendi hakikati hakkında soru sormaz, bu nedenle insanın özünün hangi biçimde Varlığın hakikatine ait olduğu sorusunu da hiçbir zaman sormaz. Bir başka ifade ile metafizikte insan Varlıktan arındırılmış gibidir. “Varlık insanoğlu ile bağımlı bir Varlık olarak bu ayırık görünümünden azade hale gelmek durumundadır” (Heidegger, 1998, p. 310).

Günter Anders’in de belirttiği gibi modern dünyada tekniğin Varlığı, onun dışındaki bir var oluşu iptal eder. Tekniğin ürünlerini de bu bağlamda araç olarak adlandırmak oldukça yanıltıcıdır. Onlar aygıtlar, Anders’in ifadesiyle “hükmü okunmuş kararlardır... Artık bu insanlık, bizim, hesaba katmamız gereken somut dünyamızdır, buna ayak diremek de olanaksızdır” (Anders, 2018, p. 14). Bu sorunun ortaya çıkış koşullarına dair bir ifadedir. Sorun ise insanın bu durumdan kaçışının olmamasından ziyade bu koşulların daha açık bir ifade ile metafizik temelinde yeşeren teknik anlayışının yeni bir insan anlayışını beraberinde getirmesi ve onu dayatmasıdır.

İnsan, belirli bir amaç için insan tarafından yaratılmış nesnelere karşısında kendini yargılar ve kendini onlardan ontolojik anlamda düşük bir seviyeye yerleştirir. Anders bu durumu Prometheusçu utanç olarak adlandırır (2018, pp. 36-39).

Bu utancın gerçekleşmesi için genel anlamda metaların üretilmesi ve kullanılması yeterli değildir aynı zamanda onlara atfedilen bakış açısıyla insanın konumlandırılması ve yargılanması da şarttır. Bir başka ifade ile Marx'ın Kapital'in ünlü meta fetişizmi bölümünde dile getirdiği gibi sorun metalar konuşabilseydi onlara atfedilebilecekler değildir. Marx'ın metalara yakıştırdığı sözler şu şekildedir; "insanları bizim kullanım değerimiz ilgilendiriyor olabilir. Şeyler olarak biz bunu içermeyiz. Ama şeyler olarak bizim içerdığımız, değerimizdir. Meta cisimleri olarak kendi ilişkilerimiz bunu kanıtlar. Birbirimizle yalnızca mübadele değeri olarak ilişki kurarız" (Marx, 2019, p. 91).

Sorun metalara atfedilebilecek bu sözlerle tutarlı ve benzer sözlerin insanlar tarafından dile getiriliyor olması ya da insanın aygıtlarla olan ilişkisini yanlış anlamış ya da ters çevirmiş olması da değildir. Marx alıntılanan paragrafın devamında bir iktisatçının sözlerini alıntılar; "değer (mübadele değeri) "şeylerin özelliğidir, zenginlik "kullanım değeri) insanın özelliğidir. Bu anlamıyla değer mübadeleyi zorunlu olarak içerir, zenginlik içermez. "Zenginlik" (kullanım değeri) "insanın bir özelliği, değer ise metaların bir özelliğidir. Bir insan ya da topluluk zengindir, bir inci ya da elmas değerlidir" (Aktaran Marx, 2019, pp. 91-92).

Sorun bu durumla bağlantılı olsa da daha derindir. Sorun, net bir ifade ile insanın artık nesne olmadan insan olmayacağına dair bir anlayışı farkında olmadan benimsemiş olmasıdır. Ancak "aygıtlarla gerçek anlamda entegre olma olasılık dışıdır, keza eşitler arası ciddi bir rekabet de düşünülemez, çünkü ne de olsa aygıtların doğmuş olana daima bir ontolojik üstünlüğü söz konusudur" (2018, p. 54). İnsan artık kendini bir teknik ürünü gibi konumlandırmakla kalmamakta, tam olarak öyle olmadığı ve olamayacağı için utanmaktadır da.

Bu satırlarda kullanıldığı haliyle ontolojideki, Heidegger'in ifadesi ile metafizikteki sorunun özü de bu bakış açısında saklıdır. Bu bakış açısı insanın temel var olma belirlenimi göz ardı ettiği için, onu diğer nesnelere, şeylerle aynı konumda tartışır. Buna karşın Varlık sorusunu göz ardı etmesi mümkün olmadığından ona da anca bu bağlamda varolanlardan, nesnelere biri olarak ulaşmaya çalışır ancak bu mümkün değildir. Bir başka ifade ile Varlık sorusunun unutulmuşu dahi örtük bir Varlık anlayışının baskınlığı ile olanaklıdır. O halde sorunun birbirini besleyen iki tarafı olduğunu söyleyebiliriz.

Modern insanın içine doğduğu, tekniğin egemenliğinde mevcut olan dünya, insanın kendisini de diğer varolanlardan biri olarak kabul etmeye hatta buna dahi yeterli olmamanın utancını yaşamaya itmektedir. Bu utanc içerisindeki insan çözümü elinden geldiğince nesne olmakta bulur, Heideggerci bir ifade ile metafiziğe ve tekniğe sürekli yeniden sürüklenir.

Aygıtlardan ya da yetersiz aygıtlardan yani insandan başka bir şeyin olmadığı metafiziğin bu dünyasında Varlığın kendisinin de var olanlardan biri haline gelmesi de beklenen bir sonuçtur. Bu açıdan o da yeterli olmaz ve belki de bu yüzden Varlığın asli belirleyen olduğu gerçeğiyle birlikte, insanın da özgün, sahih varoluşunda Varlığa işaret ettiği gerçeği de unutulmuş olur. Bir başka ifade ile metafizikte sorunlu olan "şey varolanların Varlığı değil, Varlık değil bizim için kategorik statüye sahip olan bu evrensel niteliklerin gerçekliğin kendisinin sahip olduğu nitelik çeşitliğinden, dilsel pratikler ile yaşadığımız hareket ettiğimiz ve kendi varoluşumuzun sahip olduğumuz yaşam biçimleri ile yapılan seçime bağlı olduğu gerçeğidir" (Young, 2020, p. 54).

Metafizik ile tekniğin bağı da bu şekilde ortaya çıkar. Metafiziğin yol göstericiliğinde teknik varolanların arkasında bir giz kendini açan bir Varlık, varolanları var eden bir Varlık düşünmez, Varlığı yalnızca varolanları niteleyen bir kategori olarak kabul eder. "Varlığın unutulması olarak metafizik tarihi, zamansız, değiştirilemez öz fikrinden ve saf 'doğal' mefhumundan yoksun teknolojinin yeryüzüne yönelik tavrında zirve noktasına erişir" (Lewis ve Staehler, 2020, p. 155). Peki, tam da bir teknik ürünü olan genelde sinemanın özelde ise

belgeselin bu tek yanlı bakış açısından kurtulması nasıl mümkün olabilir. Nitekim hem Grierson'un ele aldığımız makalesinde hem de Heidegger'in düşüncelerinde uyum adı altında bu amacın peşinde olduklarını söyleyebiliriz. Bu bağlamda, belgeselin tam da tekniğin bir ürünü olarak teknikle hesaplaşabilmek için ayrıcalıklı bir konumda olduğu düşünülebilir.

Tekniğin özünü tartışma konusu yapmak bu durumda kaçınılmazdır. Heidegger'in de kullanmaktan imtina ettiği özne-nesne ikililiğine düşmeden tekniği Varlığın kendini insana açma yani Varlığın var olma biçimlerinden yalnızca biri olarak kabul ettiğimizde sorun da kendiliğinden çözülmüş olur. Teknik, bu bakış açısından artık bizi doğayı kendi amaçlarımız için kullanmaya iten bir şey olmakla kalmaz, kendi sınırlılıklarına referans vererek Varlığın kendini farklı biçimlerde var etmesine olanak sağlayan bir şey haline de gelir. O artık bir Varlık görüşünden ziyade bir varolan olarak yani Varlığın kendini insana gösterme biçimlerinden yani hakikatlerden biri olur. "Yani teknolojinin özü, kendini şu anki tarihsel açığa çıkarma şekli içindeki Varlıktır" (Lewis ve Staehler, 2020, p. 155). Tekniğin Heidegger'in ifadesi ile çerçeveleme işlevi bu şekilde kısmen geçersiz kılınır. "Çerçeveleme, neyi, ne şekilde göreceğimizi, onlar hakkında ne düşüneceğimizi ve onları nasıl tasavvur edeceğimizi belirleyen bir çerçeve yerleştirir" (Bolt, 2020, p. 91). Halbuki bahsedilen şekliyle ele alındığında çerçeveleme ediminin kendisi hiçlenmiş olur ve tabiri caizse içi boş yeni bir çerçeveye davet haline gelir.

Sonuç

Yukarıda irdelenen anlayışın Grierson'un belgesel düşüncesinde doğrudan iz düşümleri vardır. Belgeseli de var eden teknik artık bizi nesnelere uzaklaştırmaktan ziyade kendi özüne de işaret ederek, Varlığın var olma hali olan nesnelere yaklaştırabilir hale gelir. Bu tavır tekniği ve onun evrenselliğini reddetmez, alınan kayıtlar hala daha nesnelere ancak evrenselliğin zamansallığını hatırlatırlar.

Bu durumda, belgesel dili içerisinde konuşursak, şeyleri (ontik olanı) belgeselin ele aldığı Varlığın kendini açma hali olarak ele almak gerekmektedir. Belgeselcinin Grierson'un ifadesi ile imgelemi ya da yaratıcılığı ile kattığı ise Varlığın kendini açmasına izin vermek anlamına gelecektir. Yaratıcılık ancak burada devreye girer. Artık "yapmanın şiddetinin yerini gelen şeye izin verme nazikliği alacaktır" (2017, p. 72). Dahası bu nesnellığı reddetmeden, nesnellığın bir anlamda Varlığın öznelliğinin kendisini insanda var etmesinin bir sonucu olduğunu göstermek demektir. Belgesel yapımcısı kendi duygularını reddetmeyecek ancak her türlü duygu durumunun üzerinde yükseldiği temel kaygı durumunu da göz ardı etmeyecektir. Bir başka ifade ile varolanların hissettirdiklerinin Varlık temelinde yeşerdiğini hatırlayacaktır.

Belgesel bu şekilde kendini de var eden tekniğin özüne ulaşarak bizi nesnelere araçlar olarak görmekten uzaklaştırabilir ve yeniden kendiliklerinde var olanlarla tanıştırabilir. Tam da bu bağlamda belgeselin, şeyleri kendi şeyliklerinde göstererek, kelimenin asli anlamıyla modern bir sanat haline geldiği gibi yeni bir Varlık anlayışı öne sürebileceği düşünülebilir.

Belgeseli özne nesne ikiliği içerisinde düşünmenin dışında alternatifler de belgesele bu bakış açısından yaklaşmanın doğal bir getirisi. Bill Nichols'un yaptığı ve belgesel düşüncesinde genel olarak hâkim olduğunu söyleyebileceğimiz, şiirsel, anlatıcı, gözlemci, katılımcı, öz-düşünümsel vb. (2001, pp. 99-109) kategorilerin tümü örtük olarak belgeseli çeken ile belgeselin nesnesi yani özne ile nesne arasındaki bu ayrıma dayanır. Nitekim katılımcı ve öz-düşünümsel tarzlar tam da özne ile nesne arasındaki bu ayrımın kendini sorgular nitelikleri nedeniyle diğerlerinden ayrılırlar. Ancak bu iki tarzın farklı terimlerle ya da kabullerle düşünüldüğü anlamına gelmez. Bir başka ifade ile Heideggerci anlamda hakiki anlamında düşünülmediği gerçeğini değiştirmez. Aksine gerçekleştirilen ikisi arasındaki sınırı belirsizleştirmekten ibarettir. Bu belirsizlik ise yeni bir terminoloji yokluğunda yalnızca bir dönüşlülüğe ve döngüsellığe götürebilir. Kategorilerin kendisi sorgulansa da kategorilerin

üzerinde yükseldiği zemin sorgulanmadan kalmıştır. O halde yaşanan dönüşlülük bir tıkanıklığın ifadesi olarak okunabilir. Varlık yeni bir biçimde var etmeye hazır durumdadır. Sorun bir kez daha ona kulak verme meselesidir.

Belgeseli Heideggerci ve yorumlandığı haliyle Griersoncu anlamda düşündüğümüzde ya da Varlığın sesine belgesel aracılığıyla bize ulaştırmasına izin verdiğimizde ise öncelikle şeylere, el-altında olanlarla yeni bir tür iletişimin zeminini açmış oluruz. Hiçliklerinde deneyimlediğimiz varolanların hiçliklerini ortaya çıkarma biçimi olarak belgesel bu anlayış içinde ortaya çıkar. “Dünya dediğimiz ilişki bütünü, el-altında-olanların toplamından oluşuyor değildir.” (2021, p. 109). İm düşüncesinin yetersizliğinde daha doğru bir ifade ile terk edilmesinde tam da bu gerçek açığa çıkar.

İm ya da işaret, yani nesnenin adı, onun ontik somutlaşmasıdır, dolayısıyla nesnelere bu bağlamda, ancak bir ilişki temelinde var olurlar. Halbuki bu onların gayri sahih varoluşudur. Onlar sahih olarak işaret edilmeden de orada oldukları gibi insanla da ilişki içerisindedirler. Daseinin varoluş belirlenimi bu durumu garanti altına alır. Bu durumda belgeselin özgün gücü açığa çıkar.

Belgesel, ilişkinin dolayısıyla bu ilişkide zamansallıkta beliren Varlığın hakikatinin, imler olmadan da var olduğunu gösterecek özel bir konumdadır. Şeylerle işaretler dolayısıyla el-altında olmaları temelinde kurduğumuz ilişkiyi sarsıp bizi onlarla yeniden birlikte kılabilir. Bunu gerçekleştirebilmenin yegâne yolu ise tekniği kullanarak ama kendini bir teknik olarak düşünmeden ilerlemektir. Tam da bu şekilde belgeseller “düşüncelerimizi değiştirebilecek ve pek çok konuya yeni yaklaşımlarla bakmamızı sağlayabilecek ürünler olarak karşımıza” (Rotha, 2000, p. 95) çıkabilirler. Heideggerci anlamda sahih olarak düşünmek ancak Varlık ile varolanlar üzerinden yeni bir diyalog kurmakla mümkündür. El-altında-olanlar bu biçimde yaklaşan belgesel, sinemanın belki de birincil işlevi olan gösterme edimine yeniden geri dönebilir. Kracauer’ın belirttiği gibi sinema “fiziksel gerçekliği somutluğunda” kavrayabilir. “Bir tesadüfi olaylar, oraya buraya dağılmış nesnelere ve isimsiz şekiller akışını deneyimler.” Belgeselin olmazsa olmazı olan dramatik yapı içine yedirilen bu görüntüler “özümlü hikâye içeriklerinin üstyapısının altına doğru uzanır; herkesin erişimindeki anlar”a doğru uzanır (Kracauer, 2015, p. 520).

Özetle, belgesel tam da bizi nesnelere çerçeve dışında, hiçlikleriyle birlikte deneyimleme imkânı sağladığından, dünya ile birlikteliğimize kendiliğinden işaret etme olanağına sahiptir. Belgesel, bu kendiliğindenlikte “gösterdiği gerçek hayat olayları ile bu olaylar hakkındaki yaygın fikirlerimizi karşı karşıya” getirerek bizi yeni Varlık anlayışları ile tanıştıracaktır (2015, p. 524). Ontik olanla bu yeni karşılaşmanın ise yeni bir ontoloji ile yani Varlığın yeni bir var olma biçimi ile sonuçlanmasını bekleyebiliriz.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Anders, G. (2018). *İnsanın Eskimişliği 1. Cilt*. H. Herdem ve H. Ertürk (Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bolt, B. (2020). *Yeni Bir Bakışla Heidegger*. M. Özbek (Çev.). İstanbul: Kolektif Yayınları
- Carroll, N. (2016). *Sanat Felsefesi Çağdaş Bir Giriş*. G.K. Tirkeş (Çev.). Ankara: Ütopya Yayınları.
- Della Porta, D. ve Keating, M. (2019). *Sosyal Bilimlerde Yaklaşımlar ve Metodolojiler*. S. Gürses (Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.

- Direk, Z. (2010). *Heidegger'in Sanat Anlayışı*. Şeyma Öztürk (Ed.), Cogito Sayı:64/Güz 2010. pp. 106-124
- Esenyel, A. (2020). *Heidegger: Varlığın Patikaları*. Ankara: Foll Kitap.
- Gadamer, H. G. (1976). *Philosophical Hermeneutics*. David E. Linge (Çev. ve Der.). Berkeley: University of California Press.
- Gombrich, E. H. (1992). *Sanat ve Yanılsama*. Ahmet Cemal (Çev.). İstanbul: Remzi Yayınları.
- Grierson, J., (1933). *The Documentary Producer*. Cinema Quarterly, 2:1 içinde pp. 7-9.
- Grierson, J. (1976), *First Disciplines of Documentary*. R.M. Barsam (Ed.), Nonfiction Film: Theory and Criticism içinde (pp. 19-30). New York: Dutton Paperback.
- Heidegger, M. (1949). *On The Essence of Truth*. R.F.C. Hull ve A. Crick (Çev.), Existence and Being içinde (pp.317-353). Chicago: HenriRegneyr Company.
- Heidegger, M. (1977). *The Question Concerning Technology*. W. Lovit (Çev.), The Question Concerning Technology, and Other Essays. pp. 3-36. New York: Harper & Row Publishers.
- Heidegger, M. (1998). *On the Question of Being*. W. McNeill (Ed.), Pathmarks içinde. Cambridge: Cambridge University Press.
- Heidegger, M. (2009). *Metafizik Nedir? Y. Örnek* (Çev.). Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Heidegger, M. (2019). *Varlık ve Zaman*. K. Ökten (Çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Kracauer, S. (2015). *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*. Ö. Çelik (Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Kerrigan S. ve McIntyre P. (2010). *The 'creative treatment of actuality': Rationalizing and reconceptualizing the notion of creativity for documentary practice*. Journal of Media Practice Volume 11 Number 2. pp. 111-129.
- Levinas, E. (2010). *Martin Heidegger ve Ontoloji*. E. Simson (Çev.) Şeyma Öztürk (Ed.), Cogito Sayı:64/Güz 2010. pp. 19-50
- Levinas, E. (2020). *Tanrı, Ölüm ve Zaman*. I. Ergüden (Çev.). İstanbul: Sel Yayınları.
- Lewis, M. ve Staehler, T. (2020). *Fenomenoloji*. M. Demirhan (Çev.). Ankara: Foll Kitap
- Marx, K. (2019). *Kapital 1. Cilt*. M. Selik ve N. Satlıgan (Çev.). İstanbul: Yordam Yayınları.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Indianapolis: Indiana University Press.
- Ökten, K. H. (2021). *Varlık ve Zaman: Bir Okuma Rehberi*. İstanbul: Alfa Basım.
- Rotha, P. (2000). *Belgesel Sinema*. İ. Şener (Çev.). İstanbul: İzdüşün Yayınları.
- Ward, P. (2005). *Documentary - The Margins of Reality*. London: A Wallflower Press.
- Yılmaz, E. (2020). *Varlık ve Zaman'ı Anlamak*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Young, J. (2017). *Heidegger'in Geç Dönem Felsefesi*. E. Korkut (Çev.). İstanbul: Dergâh Yayınları.

-Araştırma Makalesi-

**Borderline Bir Eyleme Vurum Savunması Olarak Aşırı Film/Dizi İzleme:
Klinik Bir Olgu Sunumu Üzerinden Sinemaya Çok Yönlü Psikolojik Bakış**

Muhammed Arıkan*

Aylin Tutgun Ünal* *

Özet

Psikoterapi insanların kendilerini tanıdıkları, keşfettikleri ve değiştirdikleri ruhsal sağaltım mekanizmalarının işlediği bir tedavidir. Psikoterapi XX. asrın çocuğudur ve yaklaşık yüz yıldan beri de sürekli gelişmekte, yenilenmekte ve zenginleşmektedir. Bu çalışmada, bir psikoterapi vakasının psikoterapi süreci çerçevesinde, psikolojinin sinemaya bakışı, sinemanın/dizilerin nasıl bir borderline eyleme vurum savunması olabileceği, postmodern insanın içine düştüğü varoluşsal buhranın ve bunaltının aşılmasında sinemanın nasıl bir psikolojik mekanizmayla aracı bir fonksiyon yüklenebileceği ele alınmıştır. Çalışmada yer alan psikodinamik kuramlar çerçevesinde (Masterson terapisi) yapılan klinik değerlendirmeyle şizoidi savunmaları olan uzaklaşmacı borderline teşhisi olan "Samyeli" vakası temel odağımızdır. Bu kişinin psikoterapi süreci yaklaşık 2 yıl sürmüştür. Samyeli'nin sağaltımında Masterson terapisinin kuramsal ve teknik aygıtları kullanılmıştır. Vakanın terapi süreci sonlandığında ise, bu vakanın sadece erken bebeklik ve çocukluk deneyimlerinin dinamikleriyle değerlendirilmeyecek kadar multifaktöriyel bir çeşitlilik barındırdığı, çağ insanının varoluşsal ve sosyopsikolojik sorunlarına ışık tuttuğu ve hatta sinemapsikolojik açıdan da oldukça derin ve zengin dinamikler barındırdığı anlaşılmıştır. Bu sayılan sebeplerden ötürü de vaka sunumunda her ne kadar bu kişinin terapi süreci Masterson kuramının dinamikleriyle anlatılıp daha çok sinema/dizi konuları bir eyleme vurum savunması olarak ele alınacak olsa da aslında dolaylı olarak değinilecek konular arasında; sinema ve psikoterapi ilişkisi, sinemanın pozitif psikolojik, varoluşsal ve klinik etki mekanizmaları, nesne ilişkileri temelli deterministik kuramlarla modernite eleştirisi üzerinden zemin bulan ve kıta felsefesinin ilham üflediği varoluşçu kuramların insanı ve sorunlarını anlamada nasıl bir tamamlayıcılık ve bütünsellik çerçevesinde birleştirilebileceği gibi konular yer almaktadır.

Anahtar Kelimeler: Film Koliklik, Borderline, Aşırı İzleme, Sinema, Psikoloji

*Psikoloji Doktorantı/Uzman Psikolojik Danışman, Üsküdar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Türkiye.

E-mail: psk.muhammedarikan@gmail.com

ORCID : 0000-0002-4904-3963

**Doç. Dr. Üsküdar Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Gazetecilik Bölümü, İstanbul, Türkiye.

E-mail: aylin.tutgununal@uskudar.edu.tr

ORCID : 0000-0003-2430-6322

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1064990

Arıkan, M. ve Tutgun Ünal, A. (2022). 'Borderline Bir Eyleme Vurum Savunması Olarak Aşırı Film/Dizi İzleme: Klinik Bir Olgu Sunumu Üzerinden Sinemaya Çok Yönlü Psikolojik Bakış. Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı (4) 2022.

Geliş Tarihi: 29.01.2022

Kabul Tarihi: 09.07.2022

-Research Article-

**Overwatching Movies/Series As A Borderline Defense of Acting Out:
A Versatile Multifaceted Psychological Perspective to Cinema through a
Clinical Case Report**

Muhammed Arıkan*

Aylin Tutgun Ünal* *

Abstract

Psychotherapy is a treatment in which people get to know, discover and change themselves by working on mental healing mechanisms. Psychotherapy is the child of the 20th century and has been constantly developing, renewing and enriching for nearly a century. In this study, psychology's view of cinema within the framework of the psychotherapy process, how cinema/series can be a borderline acting out defense, and how cinema can be a mediator function in overcoming the existential crisis and anxiety in which postmodern people fall are discussed through a psychotherapy case. Our main focus in the study is the case of "Samyeli", who has schizoid defenses and a diagnosis of quiet borderline made by a clinical evaluation within the framework of psychodynamic theories (Masterson Therapy). The psychotherapy process of this person took about 2 years. In the treatment of Samyeli, theoretical and technical Masterson therapy tools were used. When the therapy process was over, it was understood that this case contained a multifactorial diversity that could not be evaluated only with the dynamics of early infancy and childhood experience. It was seen that the case shed light on the existential and socio-psychological problems of the people of the age and even having very deep and rich dynamics in cinema-psychology. For these reasons, the therapy process of this person will be explained with the dynamics of Masterson theory and cinema/series issues will mostly be discussed as acting out defense in the case report. On the other hand, issues such as the relationship between cinema and psychotherapy, the positive psychological, existential and clinical effect mechanisms of cinema; how deterministic theories based on object-relations and existential theories inspired by continental philosophy and based on the criticism of modernity can be combined within the framework of complementarity and holism in understanding people and their problems are focused indirectly within the study.

Keywords: *Movieholics, Borderline, Binge Watching, Cinema, Psychology*

*PhD in Psychology/Expert Psychological Counselor, Üsküdar University, Institute of Social Sciences, İstanbul, Turkey.

E-mail: psk.muhammedarikan@gmail.com

ORCID : 0000-0002-4904-3963

**Assoc. Prof. Dr., Üsküdar University, Faculty of Communication, Department of Journalism, İstanbul, Turkey.

E-mail: aylin.tutgununal@uskudar.edu.tr

ORCID : 0000-0003-2430-6322

DOI: [10.31122/sinefilozofi.1064990](https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.1064990)

Arıkan, M. ve Tutgun Ünal, A. (2022). 'Borderline Bir Eyleme Vurum Savunması Olarak Aşırı Film/Dizi İzleme: Klinik Bir Olgu Sunumu Üzerinden Sinemaya Çok Yönlü Psikolojik Bakış. Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı (4) 2022

Received: 29.01.2022

Accepted: 09.07.2022

Extended Abstract

Tools such as movies/series play an extremely important role in the daily practices of 21st century people. If we look at TV series from a clinical psychological point of view, it will be seen that spending time with TV series or movies for a long time has various psychodynamic meanings. It is also an important fact that TV series and movies can motivate people to transform by creating certain emotions in people. Further, with the existential issues they cover with, serials and movies can help overcoming depression by offering different perspectives and tools of inquiry to people who have various ontological/existential problems.

The reason for her application to us was the turbulent tides she experienced in the fields of emotional and interpersonal relationships. If we briefly summarize the life story of Samyeli, we can say that she grew up in a family that can be considered at a slightly above-average economic level. Her relationship with her parents had always been turbulent. When the family dynamics are examined, it is understood that Samyeli is the child of a very ambivalent, emotionally inconsistent and unstable mother and a perfectionist, grandiose father who has a problem with family loyalty. Samyeli, who also experienced childhood abuse, stated that her problems begin with adolescence. She committed suicide twice as she saw herself as quite worthless but also engaged in self-harming acts during adolescence. Interestingly, some movies watched especially towards the end of the therapy sessions were seen to have transformative effects in this case. Moreover, Samyeli strives to overcome various existential problems with the existential movies she watches.

In her current life/just before she started therapy, Samyeli was compensating for failures and hurts in emotional relationships with various compensatory mechanisms. Among these mechanisms were drinking alcohol, promiscuous sex, and watching TV series/movies. For example, on the weekend, there were times when she watched TV series/movies for almost 20-23 hours. The reason for this situation was to escape from the feelings of inner loneliness, emptiness and hurt.

During the therapy process, the therapist repeatedly confronted Samyeli with watching these Netflix series. In the early days, Samyeli showed intense resistance to confrontations and was very defensive. However, as the therapist confronted and interpreted Samyeli's transference-acting out defenses, Samyeli's resistance began to break. Within the framework of the transference relationship she established with the therapist, Samyeli began to abandon her maladaptive defense patterns as she saw more clearly the feelings such as emptiness, loneliness and hurt behind her acts, and the early relationship dynamics behind them. In the sixth month of therapy, she reduced the TV series viewing time on weekends to five or six hours. At the same time, there were significant reductions in other acting out behaviors.

In addition, Samyeli's watching so many TV series/movies created a serious chaos for her because she had unhealthy identifications with the characters, she watched in TV series. She introjected the positive and negative aspects of these characters without melting them in her own structure, and she was trying to manage her relationships by adopting the behaviors of these characters. This situation is actually a classic feature of the borderline self-structure, which has failed to create an internally consistent sense of self and tries to manage with substitute selves. During the therapy process, the dynamics behind Samyeli's externally reflected inconsistencies were confronted and interpreted in a consistent manner.

Samyeli's sessions lasted for two years. During this two-year period, Samyeli repeatedly used and confronted maladaptive defenses against the triggering of internal object relations. We were able to present very few sections here because the space is short. Therefore, some parts of the case may be difficult to understand. This case demonstrates how watching movies/series can be used as an acting out defense in terms of self-blunting, problem-avoidance, and self-anesthetization. However, the relationship between psychotherapy and cinema should not be established only in terms of acting out defense or movie analysis. In fact, Samyeli's story is important in that it shows how cinema can be maladaptive to a person who cannot regulate her emotions, to watch movies or to search for herself in movie characters, and how the same cinema can be the dynamo and motivating force of adaptive changes after she starts to face herself. This case can be handled in terms of both early childhood dynamics and the existential

questions and chaos of the people of the age. As a result, although a person is a prisoner and a work of her childhood, the devices of the age she lives in are very important determinants in filling the boundaries determined by that childhood.

Giriş

İnsanlık başlangıcından bugüne kadar farklı dönemler geçirmiş olup sürekli bir epistemolojik ilerleme kaydetmiştir. Tarım toplumlarından sanayi/endüstri toplumuna geçiş, ardından da bilgi toplumuna geçiş evreleri birbirini izlemiştir. Bu evrelerin her birinde çeşitli tüketim araçları ve aygıtları bulunmaktadır. Teknoloji küreselleşmenin en önemli motor gücü olmuştur (Duman, 2021, 95-142). Şu anda içinde yaşadığımız bilgi çağı ise hem kavramsal hem pratik açıdan hayatımıza yepyeni açılımlar sağlamıştır. Bu açılımlardan biri de pek çok kişinin hayatına girmiş olan internet dizileridir. Bunun yanında bilişim teknolojisinde meydana gelen gelişmeler ve bu teknolojinin aygıtlarına ulaşımında kolaylıkların artması, televizyonun dışında da insanların pek çok dizi ve filmi kolayca izleyebilmesini sağlamıştır (Can, Koçer ve Toprak, 2021, s. 324). Her gelişme sağladığı kolaylıkların ve olanakların yanında yeni sorun alanlarının oluşmasına da sebep olmaktadır. Her ne kadar boş zamanlarda pek çok filme ve diziye ulaşma imkânı kolay olsa da bu durum pek çok sosyal ve psikolojik sorunu da beraberinde getirmiştir. Bu sorun alanlarından bir tanesi de aşırı film ve dizi izleme ya da dizi ve filmlere müptela olmasıdır.

Bağımlılık sadece bir maddeye karşı gelişen patolojik saplantı hali değildir. Bu kavramın sınırları bir insana karşı geliştirilen saplantı ya da takıntı halinden kumar oynama, alışveriş yapma ve cinsellik gibi belirli davranışlara yönelik geliştirilen kompulsif bağlanmaya kadar pek çok sorunu içerisine alacak şekilde genişletilmiştir. Kumar oynama, kompulsif cinsellik, alışveriş bağımlılığı gibi bağımlılıklar eylemsel/davranışsal bağımlılıklar kategorisi içerisinde ele alınmaktadır. Bağımlılık, kişilere belirli ölçülerde, daha çok da kısa vadeli olarak faydalar sağlayan mekanizmaları barındırmaktadır. Örneğin, bazı kişiler için bağımlılık yapıcı maddeleri ya da alkolü tüketmek duygu düzenlemeye yarayan bir faydaya bağlı olduğundan sürdürülmektedir. Kimi insanlar ise haz ve keyif alma gibi duygularını yönetemedikleri ve dürtüsel özelliklere sahip oldukları için bağımlılık geliştirmektedirler. Böylece, davranışsal bağımlılıkları dürtü kontrol bozukluklarının mekanizmalarını da kullanarak tanımlamak mümkündür (Evren, Ögel ve Uluğ, 2012, s. 193).

Film ve dizi izleme davranışı, altında çok farklı psikolojik mekanizmaları barındırmaktadır. Kimi insanlar açısından film veya dizi izlemek bir boş vakit aktivitesidir. Böylece, tek başına veya sevilen insanlarla beraberce yapılan eğlenme aracı olmaktadır. Kimileri açısından ise filmlerin ve dizilerin fantastik ve kurgusal dünyasına sığınmak ve bu dünyada kendine bir anlam üretmeye çalışmak dış dünyadaki kişilerarası sorunlardan ve sosyal dünyadan kaçınmanın bir aracıdır. Kimi insanlar ise, yoğun duygularını düzenleyebilmek için ya da stresli bir durumla baş etmek amacıyla bir kaçınma mekanizması olarak film veya dizi izlemeyi kısa vadede faydalı, uzun vadede zarar verici olan işlev bozucu bir baş etme yöntemi olarak kullanabilmektedirler (Çaycı, 2020, s. 403-423).

Kişilik bozuklukları, içinde yaşadığımız çağın çok önemli ruhsal sorunlarının başında gelmektedir. Kişilik bozuklukları bilişsel, duygusal, davranışsal ve kişilerarası alanlarda, erken dönemlerden itibaren normal ölçülerden saparak kendini gösteren bozukluklardır. Borderline kişilik bozukluğu da B kümesi içerisinde yer alan, duygusal labilite, coşkusallık ya da dalgalanmalarla karakterize olan bir kişilik bozukluğudur. Sınır kişiliğe sahip insanlarda alkol ve madde bağımlılığının yanında çeşitli eylemsel bağımlılıkların da gelişme riski yüksektir (Öztürk ve Uluşahin, 2016, s. 430). Bu kişiliğe sahip olanlar, yoğun ve karmaşık duygularını idare edebilmek için alkol ve madde kullanma, riskli cinsel eylemler gibi baş etme yöntemlerine sıklıkla başvurabilmektedirler. Aşırı izleme davranışı da bu anlamda davranışsal bağımlılıkları işaret eden ve daha çok duygusal kaçış işlevi gören bir eylem olarak değerlendirilmektedir (Panda ve Pandey, 2017, s. 425-438).

Savunma mekanizmaları bilinçdışı çatışmayı yönetmek amacıyla ego tarafından geliştirilen baş etme yöntemleridir. Savunma mekanizmalarının amacı kaygıyı azaltmaktır ve bu mekanizmalar kendi içlerinde ilkel, nevrotik ve olgun savunmalar olarak kategorize edilmektedir. Eyleme vurma, aktifleşen intrapsişik nesne ilişkilerini derhal davranışa dönüştürmeyle ilgili ilkel veya primitif bir savunma mekanizmasıdır (Sadock ve Kaplan, 2016, s. 160-163). Eyleme koyma veya vurma yoğun duygu geçişleri olan sınır kişilikler tarafından sıklıkla başvurulan bir mekanizmadır. Eyleme koyma içsel dürtüleri mantık süzgecinden geçirmeksizin direkt davranışa dönüştürmeye sebep olduğu için kişilerarası alanda pek çok soruna neden olabilmektedir. Eyleme vurma mekanizması duyguların sözel olarak sağlıklı şekilde paylaşılması yerine kişinin kendisini direkt eylemlerle ifade etmesi esasına dayanır (McWilliams, 2017, s. 168-169). Bu anlamda zor duygularla baş etmek için aşırı dizi/ film izlemek kişiyi duygularından ve ihtiyaçlarından kopartan bir eyleme vurum olarak değerlendirilebilir (Karaosmanoğlu, 2017).

1. Aşırı Film/Dizi İzleme

Aşırı izleme (binge watching) kavramı 2013'ten sonra literatürde tartışılan bir kavram olmuştur. Netflix gibi platformların yaygınlaşması, bu kavramla ilgili olarak akademik tartışmaların başlamasına yol açmıştır. Önceki dönemlerde bir dizinin sonraki bölümünün izlenebilmesi için belirli bir süre beklemek gibi bir zorunluluk bulunmaktaydı ancak netflix bu zorunluluğu ortadan kaldırarak bir dizinin pek çok bölümünü peş peşe izleme olanağı sunmuştur. Netflix'in "House Cards" isimli dizisinin bir sezonluk tüm bölümlerinin aynı anda yayınlanması aşırı izleme kavramının gündeme girmeye başlaması açısından önemli milat olmuştur. Bu durum beraberinde bir oturuşta bir dizinin pek çok bölümünü izleyerek aşırı vakit harcama gibi bir sorunsal doğurmuştur (Çaycı, 2021, s. 404). Aşırı izleme kavramı üzerinde büyük ölçüde mutabakat sağlanmış olunan bir kavram olmaktan henüz uzaktır. Bir tanıma göre, aşırı izleme bir oturuşta en az üç bölümün izlenmiş olmasıdır (Sung, Kang ve Lee, 2018, s. 401). Kimilerine göre ise, aşırı izleme olması için peş peşe izlenecek bölüm sayısının iki olması yeterli görülmektedir (Schveidel ve Moe, 2016, s. 1-17). Netflix izleyicilerinin neredeyse %90'lık bir kısmı ise, bir günde bir dizinin en az üç bölümü izlemektedirler. Aşırı izleme davranışı beraberinde istenilen duygularda bir artışa yol açmış olsa da aynı zamanda ekran başında uzun saatler geçirmeye yol açtığından yalnızlaşma ve asosyalleşme gibi pek çok soruna da sebep olmaktadır. Ayrıca "aşırı" kavramı bir öz kontrol yitimine de atıfta bulunarak aşırı içme ve yeme gibi bağımlılık çağrıştıran sorunlara da gönderme yapmaktadır (Ateşalp, 2020, s. 114). Aşırı izleme davranışı özellikle distress uyandıran yoğun duyguların regülasyonu için başvurulan bir baş etme eylemi olsa da aynı zamanda keyifli ve eğlenceli vakit geçirmek için de başvurulan bir davranıştır. Aşırı izleme davranışı kişiyi izlenen içeriğe bağımlı hale getirdiği gibi aynı zamanda bu tarz peş peşe bölüm izleme imkanları sunan Netflix ve Amazon Prime gibi yeni nesil platformlara da bağımlı hale getirmektedir. Aşırı izleme her ne kadar yüz yüze ilişkilerde sorunlara yol açsa da özellikle arkadaş ortamlarında ortak bir konu etrafında dönen tartışmalara malzeme sunması açısından sosyalleşme olanaklarını da artırabilmektedir. Bunun yanında aşırı izleme ailevi ilişkilerde, akademik ve iş performansında kötüleşmeye yol açmakta ve uykusuzluk gibi problemlerin de gelişmesine neden olabilmektedir (Çaycı, 2021, s. 420). Aşırı izleme konusunda cinsiyetler arasında da bir farkın bulunduğu bildirilmiştir. Bu anlamda kadın izleyicilerin daha çok risk altında oldukları ifade edilmektedir (Exelmans ve Bulck, 2017, s. 1001-1008).

Aşırı dizi ve film izlemek şu anda DSM-5 içerisinde tanımlanmamış olsa da birçok belirtisi madde kullanım bozukluğu kriterleriyle benzeşmektedir. Literatürde ise, daha çok medya bağımlılığı altında ele alınan bir sorundur. Kimi bağımlılıklar bağımlılık nesnesine ulaşamadığı durumlarda fizyolojik/bedensel yoksunluk ya da çekilme belirtilerine sebep olurken kimi bağımlılıklar, yalnızca psikolojik çekilme veya yoksunluk belirtilerine yol açmaktadır (Ögel, 2017, 101). Aşağıda psikiyatrik tanı sınıflandırma kitabı olan DSM-5'e göre bağımlılık kriterleri yer almaktadır.

Madde bağımlılığı tanısı konulabilmesi için aşağıdaki kriterlerin en az iki tanesinin on iki ay boyunca görülmesi ve madde kullanımının kişinin hayatında işlev kaybına yol açması gerekmektedir.

1-Maddenin tasarlanandan daha uzun süre boyunca kullanılmasıyla birlikte tasarlanandan daha büyük ölçüde madde kullanımının olması.

2- Madde kullanımını kontrol etmek ya da maddeyi tamamen bırakmak için netice vermeyen çabalamaların olması.

3- Madde kullanımıyla bağlantılı çeşitli davranışlara ya da etkinliklere fazla vakit harcama.

4- Madde kullanmaya dair yoğun ve güçlü bir isteğin olması.

5- Çeşitli yaşam alanlarında vazifelerini yerine getiremeyecek düzeyde madde kullanımının olması.

6- Madde kullanımının çeşitli sosyal ve kişilerarası alanlarda ciddi işlev kayıplarına yol açmasına rağmen devam ettirilmesi.

7- Madde kullanımından ötürü çeşitli etkinliklere ayrılan zamanın kısıtlanması ya da bu etkinliklerin tamamen bırakılması.

8- Madde kullanımının tehlike arz edebilecek durumlarda da sürdürülmesi.

9- Çeşitli psikolojik ve fizyolojik rahatsızlıkların maddeye bağlı olarak var olduğunun bilinmesine karşın madde kullanımına devam edilmesi.

10- Madde kullanımına karşı tolerans gelişmesi.

11- Madde kullanılmadığı zaman yoksunluk belirtilerinin ortaya çıkması.

Film ya da dizi bağımlılığı daha çok psikolojik çekilme belirtilerine yol açan bir bağımlılık türüdür. Bu durum da diğer bağımlılıklarda olduğu gibi kişinin ruhsal sağlığını olumsuz olarak etkilemekte ve birçok alanda çeşitli işlev kayıplarına yol açabilmektedir. Özellikle dizi ve filmlerde anlatılan hayali hayatların ve kahramanların iyi bir süzgeçten geçirilmeden rol model olarak benimsenmesi yanlış özdeşimler kurulmasına sebep olabilmektedir. Bunun yanında özellikle saldırganlık ve şiddet temalı dizi ve filmlere aşırı maruziyet kişinin öfke denetim mekanizmalarında gevşemeye yol açarak başkalarına sözel veya fiziksel şiddet uygulama davranışlarında artışa yol açabilmektedir (Özkan, 2014). Bunun yanında, dizi ve filmlerin kurgusal ve fantastik dünyasında uzun süre vakit geçirmek sosyalleşme imkanlarını azalttığı veya kısıtladığı için yalnızlaşmaya ve depresyona yol açabilmektedir. Ayrıca uzun saatler dizi izlemek uyku düzeninin bozulmasına bağlı sorunlara ve yorgunluğa sebep olabilmektedir. Bunların yanında, dizi izlerken çok az yorulduğu ve çok fazla enerji harcamadığı için kişi kitap okuma gibi emek gerektiren hobilerini sıkıcı bulmaya başlayarak bunlardan uzaklaşabilmektedir (Özkan, 2014). Daha önceden keyif alarak yapılan pek çok aktivitenin ya da etkinliğin yerini dizi ve film izleme alabilmektedir.

Sinema/ dizi gibi araçlar, 21. yüzyılda insanın gündelik pratiklerinde son derece önemli bir rol oynamaktadır. Dizilere klinik psikolojik açıdan bakıldığında, dizi veya filmlerle uzun süre vakit geçirmenin çeşitli psikodinamik anlamlarının olduğu görülmektedir. Yine dizi ve filmlerin insanlarda belirli duygular oluşturarak dönüşüm konusunda güdüleyebileceği önemli bir gerçektir. Dizi ve filmler işledikleri egzistansiyal konularla çeşitli varlıkbilimsel/ ontolojik/ varoluşsal sorunlar yaşayan insanların içlerine düştükleri buhranları aşmalarında onlara farklı bakış açıları ve değişik sorgulama araçları sunmaktadırlar. Yıkıcı duyguları düzenleyebilmek, hayatı işlevsel olarak sürdürmede gerekli olan önemli bir beceridir. Duygu regülasyonu yapamamak pek çok psikopatolojik durumun arkasında yatan önemli sebeplerin başında gelmektedir.

Duygu düzenleme becerilerinin gelişiminde, genetik olarak alınan malzemenin kaliteli olması ya da daha az kusurlu olması etkili olmaktadır. Zor, karmaşık ve yoğun duyguların adaptif ve işlevsel yöntemlerle idare edilememesi bu duyguları düzenleyebilmek için pek çok maladaptif ve disfonksiyonel stratejiye başvurulmasına sebep olabilir (Manning, 2018, s. 155). Yıkıcı duygular sağlıklı stratejilerle denetim altına alınamadığında madde kullanımı, riskli cinsel eylemler, kumar oynama, kendine zarar verme ve aşırı yeme gibi pek çok sağlıksız yöntemle durdurulmaya ya da kontrol edilmeye çalışılabilmektedir (Roediger, 2015, s. 49).

Aşırı dizi/film izleme internetin yaygınlaşması ve film sektöründe meydana gelen hızlı gelişme ile birlikte çok fazla artan, yeni ve alanyazında yeterince incelenmeyen bir sorun alanıdır. Filmlerle ya da dizilerle aşırı vakit geçirmek zor duyguları yönetmek için başvurulan işlev bozucu bir baş etme yöntemi olabilmektedir. Özellikle sınır düzeyde bir kimlik örgütlenmesine sahip duygu regülasyon sorunları yaşayanların, karmaşık ve yoğun duygularını yönetmede sağlıklı stratejileri kullanamaması sonucunda, aşırı film/dizi izlemek suretiyle zor duygularını yatıştırmaya ve uyuşturmaya çalıştıkları görülmektedir. Baş etmekte güçlük çekilen bir sorun sonrasında, aşırı dizi ve film izlemek aktifleşen duyguları küntleştirilebilmektedir. Bu durum kısa vadede duyguların yatışmasını sağladığı için işlevsel olsa da uzun vadede sorunlar çözülemediği için yıkıcı sonuçlar doğurabilmektedir.

Borderline (Sınır) Kişilik Bozukluğu

Borderline kişilik bozukluğu, terk edilmeye karşı aşırı hassasiyetle karakterize olan, süregelen boşluk duygularının yoğun olarak deneyimlendiği, kimlikle ilgili tutarsızlıkların olduğu, dünyayı ve kendini bütünsel olarak değerlendirme noktasında zorlukların yaşandığı bir kişilik sorunudur. Bu kişilik bozukluğu toplumun genelinde %2 oranında görülürken yatılı tedavi gören hastalar arasında ise %20 olarak görülmektedir. Borderline kişilik bozukluğu birkaç on yıl önce tedavi edilemeyeceği düşünülen bir psikiyatrik bozuklukken artık geliştirilen yeni terapi/tedavi metotlarıyla başarılı şekilde sağaltılabilmektedir (Sadock & Kaplan, 2016, s. 751; Öztürk & Uluşahin, 2016, s. 431). DSM-5 açısından borderline (sınır) kişilik bozukluğu aşağıda yer alan şu kriterlerle tanımlanmaktadır.

1. Gerçek ya da hayali bir terk edilmeden çok endişe duyma.
2. Göklere çıkarma ya da gözünde aşırı büyütme ile yerin dibine sokma arasında git gelli olan algılama biçimi.
3. Kimlik karmaşası ya da tutarsız kimlik.
4. Kendini tehlikeye sokacak ya da kendine zarar verecek eylemlerde bulunma.
5. Yineleyici şekilde intihar girişimlerinde bulunma ya da intiharla başkalarının gözünü korkutma ve kendine zarar verme.
6. Dalgalı ya da labil bir duyguduruma sahip olma.
7. Sürengen ya da kronik boşluk duygusu.
8. Uygunsuz öfke patlamaları ve öfkesini denetlemede güçlük çekme.
9. Zorlanma durumlarında ya da ağır stres altındayken akut ve geçici psikotik belirtiler sergileme ve çözülme (dissosiyasyon) belirtileri.

Borderline kişilik bozukluğu farklı kuramlara göre çeşitli şekillerde ele alınıp sağaltılabilmektedir. Bu kişilik yapısına sahip olan bireyler duyguları çok daha derinden yaşamakla birlikte bu zor duyguları yönetme noktasında da sorunlar yaşarlar. Sınır kişilik bozukluğu için geliştirilmiş olan Diyalektik Davranışçı Terapi, sınır kişilik bozukluğunu biyolojik kırılmalı unsurlarını ya da hassasiyetleri onaylamayan, erken dönemde çevre ile olan etkileşimle açıklamaya çalışmaktadır. Bu yaklaşım sınır kişilik bozukluğunu temelde bir

duygu regülasyon sorunu olarak görmektedir. Terapi sürecinde ise ana odaklanma, kişilerarası beceri eğitimi, duygu düzenleme becerileri ve disettes toleransını güçlendirme gibi dört ana alanda çalışmalar yürütülmekte ve müdahaleler yapılmaktadır (Köroğlu, 2017, s. 295).

Nesne ilişkileri temelli yaklaşımlar borderline kişilik bozukluğunu ilk bakım verenle kurulan ilk dönemlere ait olumsuz ilişkiler neticesinde gelişen hasarlı içsel nesne ilişkilerine bağlamaktadır (McWilliams, 2017, s. 79). Mahler, insan yavrusunun gelişimini çeşitli evrelere ve alt evrelere ayırarak ele almıştır. Mahler, gelişimin ilk iki evresini otistik ve sembiyotik evreler olarak ele almıştır. Bu iki evrede çocukta özne ve nesne veya ben ve öteki ayrımı yoktur. Çocuk temel bakım veren nesne ile kendini özdeş bir varlık olarak hissetmekte ve materyal nesneyle sembiyotik bir ilişki kurmaktadır. Bu iki evre yaklaşık olarak hayatın ilk altı aylık kısmını kapsamaktadır. Sonrasında ise çocuk ben ve öteki ayrımını yapmaya başlayarak ayrışma evresine geçmektedir (Özakkaş, 2014).

Ayrışma evresi de kendi içerisinde çeşitli alt evrelere ayrılmaktadır. Ayrışma döneminin ilk alt evresi alıştırma evresidir ve bu evre Freud'un kuramında anal evreye, Erikson'un kuramında ise özerklik evresine denk düşmektedir. Bu evrede çocukta aşırı bir özerklik ihtiyacı göze çarpmaktadır ve çocuk bu evrede ebeveynlerine karşı kendi otonomisini kanıtlamaya çalışırcasına bir çaba sergilemektedir. Bu evrenin bitimiyle birlikte yaklaşık on sekizinci aydan itibaren yeniden yakınlaşma evresine geçilmektedir. Bu evrede çocuk alıştırma evresinin tam zıddı bir davranış sergilemektedir. Bir önceki evrede terk edilmeye karşı minimum kaygı belirtileri sergileyen çocuk, yeniden yakınlaşma evresinde bir taraftan etrafı keşfetmeye dönük güçlü bir istek duyarken diğer taraftan da materyal nesnenin terk etmesine karşı yoğun bir endişe hissetmektedir. Bu evre hem çocuk hem de bakım veren açısından oldukça ambivalan ve tutarsız bir evredir (Özakkaş ve Çorak, 2014 s. 42-63; Sadock ve Kaplan, 2016 s.163-174).

Mahler'in gelişim kuramının son evresi ise, bütünlüşme aşamasıdır. Artık bu aşamada çocuk kendine ve ötekine dair parçalı nesne ve kendilik tasarımlarını birleştirebilmelidir. Bu dört evre hayatın başlangıcından itibaren yaklaşık olarak 36 ay boyunca sürmekte ve kişiliğin temel dinamikleri de bu evrelerin her birinde temel bakım veren nesneyle kurulan ilişkinin niteliğine göre şekillenmektedir (Özakkaş, 2014, s. 17).

Mahler'in teorisi, Masterson tarafından başka kuramlarla entegre edilerek klinik pratiğe aktarılmıştır. Masterson, her evredeki sorunun ya da duraksamanın belirli bir psikiyatrik bozuklukla ya da kişilik örgütlenmesiyle iltisaklı olduğunu öne sürmüştür (Masterson, 2016, s. 23). Sembiyotik evrede meydana gelen bir duraksama ya da yetersizlik Masterson'a göre psikoz gelişimine yol açmaktadır. Alıştırma evresinde meydana gelen bir duraksama ise, narsistik kişilik örgütlenmesinin gelişine sebep olabilmektedir. Masterson ise, sınır kişilik bozukluğunu Mahler'in Ayrılma ve Bireyleşme Kuramı'ndaki yeniden yakınlaşma evresinde (18-24 aylar arası) meydana gelen bir gelişimsel duraksamaya bağlar. Bu evrede çocuğun bakım verenden uzaklaşıp dış çevreyi keşfetmektedir. Otonomisini ortaya koyma girişimleri engellenirse, o zaman çocuk, terk depresyonuna düşmektedir. Hayatın bu ilk evrelerinde meydana gelen sorun, ergenlik süreciyle birlikte yeniden ortaya çıkmakta ve her özerk olma girişimi ya da karar verme süreci 18. ve 24. aylar arasında olanlara benzer bir şekilde terk depresyonuna sebep olabilmektedir. Bu doğrultuda gelişen bir kişi yetişkin yaşamında yeniden yakınlaşma krizini tekrar tekrar deneyimleyecektir (Özkkaş, 2014, s. 17).

Bununla birlikte, dünya çapında borderline kişilik bozukluğu denilince ilk akla gelen kişilerden biri de Otto Kernberg'tir. Kernberg, tüm kişilik veya kendilik bozukluklarını borderline kendilik yapısının farklı klinik belirti ve semptomlar şeklindeki görüngüleri olarak değerlendirir. Borderline kişilik organizasyonu içerisinde yer alan kişilik yapılarını ise, düşük ve yüksek düzeyliler ile içe dönük ve dışa dönükler olarak kategorize eder. Borderline kişilik bozukluğu da bu organizasyon içerisinde yer alan bir bozukluktur. Masterson, borderline kendilik bozukluğunun ortaya çıkmasında diğer etmenlerin katkısını kabul etmekle birlikte çevrenin rolünün daha güçlü olduğunu vurgular. Ancak Kernberg, bu bozukluğun ortaya

çıkmasında daha çok biyolojik olarak getirilen mizaç özellikleri üzerinde durur. Buna göre, Borderline hastalar, doğuştan zor çocuklardır. Kernberg, borderline hastalarını, aktarım odaklı terapi denilen, hastanın terapistte yaptığı aktarımları yorumlama temeline dayanan bir yaklaşımla tedavi etmektedir.

Kernberg'in borderline kişilik yapısının tedavisindeki temel amacı, netleştirme, yüzleştirme ve yorumlama tekniklerini kullanmak suretiyle, bölünmüş olan kendilik tasarımlarının birleştirilmesi ve bütünleştirilmesidir. Kernberg, geçmiş önemli kabul eder ancak geçmiş konuşmanın hastayı iyileştirmeyeceğini düşünür. Bunun yerine, şimdi ve burada ortaya çıkan durumların değiştirilmesini önerir. Şimdi var olan davranış ve düşünce kalıplarının değişmesinin geçmişe olan bakışı da değiştireceğini öngörür. Kernberg açısından borderline kişilik bozukluğu olan kişilerin genel hayat örüntülerinde bir bütünlük ya da istikrar yoktur. Bu kişiler kendilerini bu anlamda tanımlarken eksik şekilde tanımlamalar yapmaktadırlar (Calligor, Kernberg ve Clarkin, 2019, s. 64-127).

Bununla birlikte, şema terapi son zamanlarda popülerlik kazanan bir psikoterapi ekolüdür. Bu yeni yaklaşım borderline kişilik bozukluğunun tedavisinde de başarıyla kullanılmaktadır. Borderline hastalarda neredeyse tüm uyum bozucu şemalar vardır ve etkilidir. Bu hastaların duygularının hızlı değişken olmalarından ötürü ve tüm şemaları barındırmalarından ötürü mod terapisi geliştirilmiştir. Borderline hastalarda; terk edilmiş çocuk, kopuk korungan, cezalandırıcı ebeveyn, öfkeli çocuk ve zayıf olmakla birlikte sağlıklı yetişin modları mevcuttur (Farell ve Shaw, 2012, s. 139-142). Hasta terk edilmiş çocuk modunda iken incinmişlik ve zayıflık içeren çekirdek yapılar aktif durumdadır.

Borderline hastalardaki en temel mod terk edilmiş çocuk modudur. Kopuk korungan ise, bu hastaların kendilerini acı verici duygu ve deneyimlerden korumak için hapsettikleri bir kafes işlevi görür. Hasta incinmiş çocuk tarafının etkinleşeceğini ve bu yoğun duygusal aktivasyonla da baş edemeyeceğini düşünürse, bu moda geçerek kendini dış dünyadan kopartıp hissizleşebilir. Kopuk korungan, şema tedavisinin ilk bir yılında üzerinde çalışılan en güçlü modlardan birisidir. Cezalandırıcı ebeveyn modundayken hasta sürekli kendini suçlar ve kendine zarar verici birtakım eylemlerde bulunur. Öfkeli çocuk modunda ise, hasta yoğun ve yıkıcı öfke patlamaları yaşar. Terapist hastaya öfkeyi ifade etmenin sağlıklı yöntemlerini öğretir. Tedavinin temel amacı ise, çoğu borderline hastada zayıf durumda olan sağlıklı yetişkin modunu güçlendirmektir. Eğer bu mod güçlenirse, diğer işlev bozucu modlar bu mod tarafından yönetilebilecektir (Roediger, 2020, s. 47-68).

2. Olgu Sunumu

Samyeli, psikodinamik yönelimli psikoterapi yapan bir psikiyatrist tarafından borderline kişilik bozukluğu tanısı koyulduğu için, terapi sürecine başlamak üzere başvuruda bulunmuştur. Samyeli'nin öyküsü değerlendirildiğinde, ilişkilerde ayrılma bireyleşme anlamında sorunlar yaşadığı tespit edilmiştir. Ayrılma ve bireyleşme sisteminin her aktive oluşunda yoğun bir terk depresyonu yaşayan Samyeli bunu aşmak için riskli cinsel eylemler, bazen kendine zarar verme ve uzun saatler boyunca film ve dizi izleme gibi eylemler yapmaktadır. Samyeli'nin hasarlı kendilik yapısı, ayrılma ve bireyleşmenin yeniden yaşanacağı; bir ilişkiye başlamak ve bitirmek, yeni bir karar almak gibi durumlarda terk depresyonuna yol açıyordu. Bu durum ise, çeşitli eylemlerle kompanse ediliyordu. Samyeli'nin problemleri ayrılma ve bireyleşme açısından değerlendirilmeye ve klinik anlamda çalışılmaya müsait olduğu için, olgunun terapi sürecinde Masterson Yaklaşımı kullanılmıştır.

Samyeli 28 yaşında bekar bir kadındır. Büyük bir şehirde öğretmenlik yapmaktadır. Kliniğe başvuru sebebi ise, duygusal ve kişilerarası ilişki alanlarında yaşadığı çalkantılı gitgeller dolayısıyla olmuştur. Kısaca bu kişinin hayat öyküsünü özetleyecek olursak şunları söyleyebiliriz. Samyeli, ortanın biraz üstü sayılabilecek ekonomik gelirli bir ailede büyümüştür. Ebeveynleriyle ilişkileri hep çalkantılı olmuştur. Aile dinamikleri irdelendiğinde, Samyeli'nin oldukça ambivalan, duygusal açıdan tutarsız ve dengesiz bir

anneyle mükemmeliyetçi, büyülenmeci ve aile sadakati sorunlu bir babanın çocuğu olduğu anlaşılmıştır. Ayrıca çocukluk tacizi de bulunan Samyeli sorunlarının ergenlikle birlikte başladığını ifade etmektedir. Bu süreçten dolayı, kendini oldukça değersiz gördüğü için iki kez intihar eyleminde bulunmakla birlikte, aynı zamanda kendine zarar verici eylemlerde de bulunmuştur. Yine bu vakada, özellikle de terapinin sonlarına doğru izlenen bazı filmlerin dönüştürücü etkiler yaptığı görülmüştür. Samyeli aynı zamanda izlediği varoluşsal özellikli filmlerle yaşadığı çeşitli varoluşsal sorunlarını aşma çabası sergilemektedir.

Samyeli'nin zarar verici davranışları daha çok bir ilişkiyi bitirme, yeni bir ilişkiye başlama ve yeni bir karar vermek durumunda kalma gibi durumlarda artmaktaydı. Samyeli şu andaki/terapiye başlamadan hemen önceki hayatında duygusal ilişkilerdeki başarısızlık ve incinmeleri çeşitli telafi edici/kompensatuar mekanizmalarla ödünlemekteydi. Bu mekanizmalar arasında ise, alkol almak, rastgele cinsellik ve dizi/film izlemek yer almaktaydı. Mesela hafta sonu olduğunda neredeyse 20-23 saat dizi/film izlediği zamanlar oluyordu. Bu durumun sebebi ise, yaşadığı içsel yalnızlık, boşluk ve incinmişlik duygularından kaçmaktı.

Samyeli, saatlerce dizi izlediğini, hatta iki günde 20 saat dizi izlediğinde kafasının küntleşiyor olduğunu ve artık sorunlarını düşünemez hale gelecek kadar uyumuş olduğunu belirtmiştir.

Terapi sürecinde terapist defalarca Samyeli'ni söz konusu Netflix dizilerini izleme durumuyla yüzleştirdi. Samyeli ilk zamanlarda yüzleştirmelere karşı yoğun direnç göstermekte ve savunmaya geçmekteydi. Ancak terapist Samyeli'nin aktarım eyleme vurum savunmalarını da yüzleştirip yorumladıkça Samyeli'nin direnci kırılmaya başladı. Eyleme vurumlarının arkasındaki boşluk, yalnızlık ve incinme gibi duyguları ve bunların arkasında yatan erken dönem ilişki dinamiklerini de terapistle kurduğu aktarım ilişkisi çerçevesinde daha net olarak görmeye başladıkça maladaptif savunma örüntülerini bırakmaya başladı. Terapinin altıncı ayında, hafta sonları dizi izleme süresini beş ila altı saate kadar indirdi. Aynı zamanda, diğer eyleme vurumlarında da bariz azalmalar vardı. Aşağıda bu konuların ele alındığı seanslardan kısa bir kesit sunulmaktadır.

.....

Terapist: Pazartesi günü işe gittiğinde başının çok ağrıdığını söylüyorsun. Bu duruma ise, önceki iki gün boyunca yirmi saatin üzerinde dizi izlemenin yol açtığından bahsediyorsun. Bundan dolayı da şu anda işini kaybetmek üzeresin. (Yüzleştirme)

Samyeli: Oturduğun koltuktan bunu söylemek çok kolay. Beni hiç anlamıyorsun. Yaşadığım sorunlarla daha iyi baş etmem için daha iyi bir önerin var mı?

Terapist: Bunu söylerken ses tonunda yüksek tonlu bir öfke ifadesi oldu.

Samyeli: Tabi ki! Her şeye hem de herkese öfkeliyim.

Terapist: Ama şu anda karşında ben varım. Öfken bana bunları ifade ederken oldu.

Samyeli: Sen kendini beğenmişin birisin!

.....

Bu diyaloglar böyle devam eder. Terapist teknik nötralitesini muhafaza ederek kendisine aktarılan ama aslında kendisiyle ilgili olmayan öfke ve hoşlantı gibi duyguları geçmiş kaynaklara bağlayarak yorumlamalar yapar.

Ayrıca Samyeli'nin bu kadar çok dizi/film izlemesi onda ciddi bir kaos oluşturmuyordu. Zira dizilerde izlediği karakterlerle sağlıksız özdeşimler kurması, bu karakterlerin olumlu-olumsuz yönlerini kendilik yapısında eritmeden introjekte ediyor olması ve bu karakterlerin davranışlarına bürünerek ilişkilerini idare etmeye çalışması önemli bir sorundu. Bu durum

aslında borderline kendilik yapısının, içsel tutarlı kendilik hissi oluşturamamış ve ikame kendiliklerle idare etmeye çalışan klasik bir özelliğidir. Terapi sürecinde Samyeli, dışarıya yansıyan tutarsızlıklarının arkasındaki dinamiklerle tutarlı şekilde yüzleştirildi ve yorumlandı.

Seansların ikinci yılında Samyeli daha önce izlemediği Kenan İmirzalıoğlu'nun baş karakter olduğu ve Mustafa Kutlu tarafından yazılan bir öyküye dayanan "Uzun Hikâye" isimli filmde çok etkilenmişti.

Samyeli'ye göre, bu film her şeye rağmen hayata tutunmaya çalışan, yılmayan ve devamlı neşesini koruyabilen bir insanı ona gösterdi; "Kendimle seansların dışında yüzleşmemi sağladı. Çünkü ben sıklıkla ve çabucak dağılabilen ve duygularının kontrolünü yitirebilen biriyim. Filmi defalarca seyrettim. Sonrasında buna benzer filmler izledim ve kitaplar okudum. Bana yine başkalarının değerlerini aldığımı söyleyebilirsiniz ama artık dürtülerimi daha iyi denetleyebiliyorum. Neyin kaçış neyin benim özgür seçimim olduğunu hissediyorum."

Bu durumun tekrar bir eyleme vurum olup olmadığı ve başkalarının içsel değerleriyle bütünleşmeye dönük maladaptif bir savunma olup olmadığı defalarca ele alındı. Çünkü bu tarz ben değiştim söylemleri çok inandırıcı olmayabiliyor. Borderline kişilik örgütlenmesinin en karakteristik taraflarından birisi de tutarsız bir kimlik algısına sahip olmaktır. Bu anlamda başkalarının yönlendirmelerine ve telkinlerine yatkınlık gösteren sınır kişilikler diğerlerinin değerlerini çok fazla değerlendirmeye almadan içselleştirmeye de yatkınlık göstermektedirler. Sınır kişiliklerde gerçek manada bir değişimin en önemli göstergelerinden biri, kendi değerler sisteminin ne olması gerektiğine özgürce karar verebilecek bir olgunluğa erişilmiş olmasıdır.

Sonuç ve Değerlendirme

Samyeli'nin seansları iki yıl sürdü. Bu iki yıllık süreç içerisinde Samyeli defalarca içsel nesne ilişkilerinin tetiklenmesi karşısında maladaptif savunmalar kullandı ve bunlarla yüzleştirildi. Bu çalışmada, kısa kesitler sunulmuş olduğundan, vakanın bazı kısımlarının anlaşılması zorlaşabilir. Bu vaka film/sinema izlemenin nasıl kendini küntleştirme, sorunlardan kaçınma ve kendini uyuşturma açısından bir eyleme vurum savunması olarak kullanılabilirliğini göstermektedir. Ancak psikoterapi ve sinema ilişkisi sadece filmlerin eyleme vurum savunmaları veya film analizi açısından kurulmamalıdır. Film ve diziler son zamanlarda psikoterapi oturumlarında sıklıkla kullanılan araçlar haline dönüşmüşlerdir. Bunun sağlanmasında ise, pozitif psikoterapilerin önemli bir katkısı olmuştur.

Zira dizi ve filmlerde işlenen konular umut, anlam, bilgelik, kendini denetleyebilme ve iyimserlik gibi pozitif psikolojinin ilgi ve araştırma alanına giren pek çok karakter gücüyle yakından ilişkilidir. Çeşitli filmler, psikoterapi sürecinin veya psikoeğitsel müdahalelerin bir parçası olarak kullanılmaktadır. Nesne ilişkileri temelli yaklaşımlar film ve dizi izlemenin patolojik yönlerini anlama ve değerlendirme konusunda bize önemli bir teorik zemin sunmaktadır. Bunun yanında, kişilik örgütlenmeleri temelli nesne ilişkileri yaklaşımları aşırı film/dizi izleme gibi eyleme vurumların azaltılmasında da etkili olacak pratik yöntemler sunmaktadır. Klinik pratikte kullanılan netleştirme, yorumlama ve yüzleştirme gibi tekniklerle terapinin ilk aylarında terapi sürecine ve kişiye zarar verecek eyleme vurumlar azaltılmakta ya da zayıflatılmaktadır. Pozitif psikoloji gibi yeni akımlar ise, filmlerin ya da sinemanın dönüştürücü gücüyle ilgili önemli veriler sunmaktadır.

Samyeli vakasından elde edilen sonuçlar, aşırı izleme açısından ele alınıp değerlendirilebilir. Aşırı izleme literatüründe vurgulanan pek çok husus bu vakada gözlenebilmektedir. Samyeli bir oturuşta bir dizinin üç ve daha fazla bölümü izlemektedir. Bu durum ise, çeşitli psikososyal işlev kayıplarına ve gündelik işlevlerde bozulmaya yol açmaktadır. Bunun yanında, aşırı izleme davranışı Samyeli'nin yoğun ve güçlü duygularını düzenlemesine ve bu duyguları daha denetlenebilir bir forma evirtmesine yardımcı olmaktadır. Aşırı izleme davranışı bugüne kadar daha çok iletişim açısından ele alınmış olup klinik düzeyde bu konuyla ilgili yapılan çalışmalar kısır kalmıştır. Çaycı (2021) tarafından yapılan bir çalışma ile bu çalışmada, aşırı

izlemeyi motive eden unsurların benzer oldukları görülmüştür. Çaycı'nın (2021) çalışmasına katılanlar, aşırı izlemeye, duygu düzenlemeye yardımcı olması, duygulardan kaçış, keyifli vakit geçirme ve eğlenme gibi amaçlarla başvurduklarını belirtmişlerdir. Bu bulgular, Samyeli olgusunda görülen bulgularla benzerdir. Aşırı izlemenin istenilen etkilerinin yanında, pek çok istenmeyen ya da zarar verici sonuçları da bulunmaktadır. Starosta ve Izydorczyk (2020) tarafından vurgulanan aşırı izlemenin iş hayatı ve uyku sağlığı üzerindeki olumsuz sonuçları, Samyeli olgusunda da görülmüştür. Ayrıca literatürde, aşırı izlemenin sosyalleşmeyi kolaylaştırıcı bazı olumlu neticelerinin olabileceği de vurgulanmıştır. Bu olumlu etkiler, daha çok arkadaş ortamlarında, ortak bir konu etrafında konuşma ve çeşitli platformlarda paylaşımların artması şeklinde kendini göstermektedir (Sung, Kang ve Lee, 2018, s. 408-412). Bu olguda ise, aşırı izlemenin sosyalleşmeye katkı sunmaktan ziyade sosyal hayatı baltaladığı görülmüştür.

Aslında Samyeli'nin hikayesi, sinemanın duygularını düzenleyemeyen bir kişiye film izlemenin ya da kendini film karakterlerinde aramanın maladaptif olarak yardımcı olabileceğini göstermiştir. Aynı zamanda kendisiyle yüzleşmeye başladıktan sonra da aynı sinemanın, duygulardaki adaptif değişimlerin dinamosu, hareket ettirici gücü olabileceğini göstermiştir. Bu sonuçlar, sinemanın duygu durum düzenlemeye etkisi açısından önemli görülmüştür.

Psikodinamik temelli kişilik bozukluklarıyla çalışan yaklaşımlar, eyleme vurum savunmasını, içsel boşluk duygularını yatıştırmak için geliştirilen zarar verici davranışlarla örneklendirmektedirler. Alkol kullanmak, kendine zarar vermek, riskli cinsel eylemlerde bulunmak sıklıkla eyleme vurum örnekleri olarak aktarılmaktadırlar. Ancak eyleme vurumlar sadece bunlarla sınırlandırılmazlar. Psikodinamik temelli terapiler içerisinde önemli bir yer tutan Masterson yaklaşımı, ayrılma ve bireyleşme ile şekillenen kendilik sisteminde bir sorun varsa her kendilik aktivasyonunun terk depresyonuna yol açacağını öne sürmektedir. Terk depresyonu ise kaygı, utanç, öfke ve üzüntü gibi duyguların derinden yaşanmasına yol açmaktadır. Alkol ve madde kullanmak, kendini kesmek ve yoğun cinsel eylemlerde bulunmak terk depresyona karşı çeşitli savunmalardır. Bunların yanında, film ve dizi izlemeyi abartmak da terk depresyonuna karşı bir eyleme vurum olabilir fakat bu konu literatürde yeterince yer bulmayan bir konudur. Erken yaşlarda duraklamaya uğramış kendilik sisteminin ayrılma ve bireyleştirmeyi gerektiren olaylar karşısında tetiklenmesi ile ortaya çıkan terk depresyonu, aşırı film ve dizi izleme gibi bir stratejiyle de kısa vadeli olarak yatıştırılabilir. Alp Karaosmanoğlu'nun kopuk korunganı atlama ve örnek görüşme isimli videosunda sınır kişilik bozukluğu olan bir karakteri canlandıran Aysun karakteri, bu olgudakine benzer bir sorun yaşamaktadır. Aysun, ilişkilerinde sorunlar yaşadığında o hafta sonunu dizi ve film izleyerek geçirmekte, yoğun duygularından kopmakta ve kısa vadeli de olsa kendini yatıştırmaktadır (Karaosmanoğlu, 2017). Şema terapinin kopuk korungan mod olarak ele aldığı aşırı film ve dizi izleme davranışı bu çalışmada, terk depresyonuna karşı bir eyleme vurum olarak kavramsallaştırılmıştır. Ancak aşırı film ve dizi izlemenin bir eyleme vurum olarak değerlendirildiği klinik bir çalışmaya henüz rastlanmadığı için konunun psikodinamik çerçevede tartışılması oldukça dar bir zeminde yapılabilmektedir.

Burada anlatılan olgu her ne kadar Masterson terapisi üzerinden anlatılsa da konuyu daha detaylı anlatabilmek için şema mod terapisinin kavramları kullanılmıştır. Özellikle erken dönem şemalarının tetiklenmesi ile harekete geçen incinmiş çocuk modu borderline hastalarda kopuk korungan kaçınma modunu aktifleştirmektedir (Farell ve Shaw, 2012). Bu mod sınır kişiliği olan birisini duygularından kopartarak ve küntleştirerek yatıştırma görevini icra etmektedir. Uzun süre ve arka arkaya film ve dizi izlemek de duygulardan kopma ve kendini uyuşturma anlamında bir kopuk korungan mod davranışı olarak değerlendirilebilir. Bu anlamda Masterson terapisi açısından aşırı film ve dizi izleme, terk depresyonuna karşı bir eyleme vurum olarak tarif edilebilecekken şema terapisi açısından aynı durum incinmiş ve öfkeli çocuk modlarına karşı kopuk korungan baş etme modunun harekete geçmesi şeklinde açıklanabilmektedir.

Samyeli olgusu şema terapi perspektifinden bakılarak terapi edilebilecek olsa da öyküsünde ayrılma ve bireyleşmede yaşanmış patolojik bir duraksamaya dair güçlü işaretler olması dolayısıyla klinikte Masterson terapisi tercih edilmiştir. Bunun yanında, şema terapinin kavramsal çerçevesi, konuyu daha iyi anlamak için yardımcı bir unsur olarak tercih edilmiştir. Bu olgu sunumunun, ayrılma ve bireyleşme sorunları dolayısıyla hasarlı bir kendilik sistemine sahip olan kişilerde, film ve dizi izleme davranışının nasıl terk depresyonuyla baş etmede bir strateji olarak kullanılabileceğini göstermesi açısından literatüre katkı sağladığı düşünülmektedir. Bunun yanında, bu konuyla ilgili klinik literatür dar olduğu için konuyu farklı terapilerin bakış açılarından ele alacak çalışmalara ihtiyaç bulunmaktadır.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan eder.

Araştırmacıların Katkı Oranı Beyan Özeti:

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

Kaynakça

Amerikan Psikiyatri Birliği, *Ruhsal bozuklukların tanınması ve sayımsal el kitabı*, Beşinci Baskı (DSM-5), Tanı Ölçütleri Başvuru El Kitabı'ndan Çev. Köroğlu E, Hekimler Yayın Birliği, Ankara, 2014.

Ateşalp, S. T. (2020). *İnternette Dizi İzleme Pratiklerinin Dönüşümü: Aşırı İzleme. İletişim*, 32, 108-136.

Callıgor E., Kenberg, O. F. Ve Clarkin, J. (2019). *Yüksek Düzeyli Kişilik Patolojisi İçin Dinamik Psikoterapi El Kitabı* (M. Arık, Çev). İstanbul: Psikoterapi Enstitüsü Yayınları.

Can, N. E., Koçer, M., Toprak, H. H (2021). Tüketicilerin Netflix Kullanımları Üzerine Bir İnceleme. *Erciyes Akademisi*, 1 (35); 323-344.

Çaycı, B. (2021). Aşırı İzleme ile Değişen Dizi İzleme Biçimlerinin İzleyiciler Üzerindeki Etkileri. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*. 11 (2), 403-423.

Exelmans, L., & Bulck, J. V. (2017). *Binge viewing, sleep, and the role of pre-sleep arousal*. *J Clin Sleep Med*. 2017;13, 1001-1008.

Farell, J. and Shaw, I. A. (2012). *Group Schema Therapy For Borderline Personality Disorder*. Wiley & Sons Ltd.

Karaosmanoğlu, A. Kopuk Korunmanı Atlatmak ve Örnek Görüşme, 2017, 5-36.

Köroğlu, E. (2017). *Psikoterapi Yöntemleri*. Ankara: Boylam Psikoterapi Enstitüsü.

Manning, S. Y. (2018) *Borderline Kişilik Bozukluğu Olan Birini Sevmek* (N. Gürdoğan, Çev.). İstanbul: Apamer Psikoloji Yayınları.

McWilliams, N. (2017). *Psikanalitik Tanı* (Çev. E. Kalem). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Sadock, B. J, Sadock, V. A & Ruiz, P. (2016). *Psikiyatri Davranış Bilimleri/ Klinik Psikiyatri* (Çev. A. Bozkurt).). Güneş Tıp Yayıncılık.

Schweidel, D. A., & Moe, W. W. (2016). Binge Watching and Advertising. *Journal of Marketing*, 80(5), 1-19

Sung, Y. H., Kang, E. Y., & Lee, W.-N. (2018). Why Do We Indulge? Exploring Motivations for Binge Watching. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 62:3, 408-426.

Starosta, J., Izydorczyk, B., & Lizinczyk, S. (2019). *Characteristics of people's binge-watching behavior in the "entering into early adulthood" period of life. Health Psychol. Rep.*, 149-164.

Masterson J. M. (2010). *Kendilik Bozukluklarının Psikoterapisi* (Çev P. Özdemir). Litera Yayıncılık.

Panda, S., & Pandey, S. C. (2017). *Binge watching and college students: motivations and outcomes. Young Consumers*, 18(4), 425-438.

Roediger, E. (2015). *Şema Terapi Nedir*. (S. Ataman, Çev.). Ankara: Nobel Yayınları.

Roediger, E. (2020). *Yaşam Tuzakları İçin Şema Terapi* (N. Azizerli, Çev.). İstanbul: Psikonet Yayınları.

Ögel, K. (2017). *İnternet Bağımlılığı: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları*.

Evren, C., Ögel, K. ve Uluğ, B. (2012). *Alkol Mdde Bağımlılığı*. Ankara: Türkiye Psikiyatri Derneği Yayınları.

Özakkaş, T, Çorak, A, Sezgin, B, Yamli, İ (2014). *Bütüncül Psikoterapi 11. Dönem Şubat 2013 Ders Notları*. İstanbul: Psikoterapi Enstitüsü Eğitim Yayınları.

Özakkaş T. ve Çorak, A. (2014). *Ayrışma Bireyleşmede Masterson Yaklaşımı ve Psikoterapisi*. İstanbul. Psikoterapi Enstitüsü Yayınları.

Özcan, C. D (2014). *Diziler Bağımlılık Yapıyor*. Erişim Adresi. <https://www.hurriyet.com.tr/aile/yazarlar/cisem-doganlaroglu-ozkan/diziler-bagimlilik-yapiyor-416938>

Öztürk. O. ve Uluşahin, N. A. (2016). *Ruh sağlığı ve bozuklukları* (14. Baskı). İstanbul: Nobel Tıp Kitabevi.

-Araştırma Makalesi-

“İktidar Duvarlarını Yıkma: Agnès Varda Sinemasında Heterotopya Mekân”

Esmâ Sarman*

Özet

Mekân, toplumsal ilişkilerin varoluş formu ve sahnesidir. Mekân doğrudan üretim sürecine dahil olur, toplumla birlikte değişir, boşluktan ibaret olan, tükenen, sonu gelen veya mübadele değerinden başka bir anlam ifade etmeyen bir yapı olarak düşünülemez. Mekân bir yandan iktidarla şekillenen statükonun sürdürülmesine, tahakkümün ve heteronormatif kalıpların tekrarlanmasına, hegemonyanın güçlenmesine katkılar sunan bir ürün haline gelir. Yalnızca toplumsal yeniden üretimiyle değil cinsiyete dayalı pratiklerin ve güç ilişkilerinin de sistematik biçimde üretimiyle de ilişkilidir. Mekânsal ilişkilerle toplumsal cinsiyet inşa edilir ve mekân cinsiyetlendirilir. Michel Foucault, mekân üzerine yaptığı çalışmalarda, “insanın öznel deneyimini bireyin doğasına ve bilincine bağlayan hümanizmin karşısına iktidarı yerleştirmiş ve öte yandan öznel deneyimlerle şekillenen tarihsel kopmaları mekân bağlamında çözümlenmeye çalışmıştır”. Modern yaşamın atomize bireyler yaratan iktidar-özne ilişkisini aşındırmanın, tahrip etmenin bir yolu olarak yeni mekânlar oluşturma fikrini, heterotopya kuramını ortaya koymuştur. Bu çalışma, mekânın üretiminde egemen olan düşünce ve üretim ilişkilerinin geleneksel sinemada karşılığını bulan, yerleşik kodları kırarak alternatif bir sinema dünyası yaratan Agnès Varda’nın “Sans Toit Ni Loi” filmi aracılığıyla; Henri Lefebvre’nin mekânın üretimi, Michel Foucault’nun heterotopya kuramlarını miras alarak ötekilik mekânları olan heterotopyaları incelemektedir. Sans Toit Ni Loi filminde yer alan mekânlar yapıları itibarıyla heterotopya kavramı için örneklem oluşturmada etkili olmuş ve ötekilik mekânlarına dair tartışmaların doğasını belirlemiştir. Bu bağlamda mekânın zamanla değişen algısı üzerine mezarlık heterotopyaları, sapma heterotopyası olarak yaşlılık ve yeri olmayan yer olarak ayna heterotopyaları film aracılığıyla incelenmiştir. Bu çalışmanın amacı mekânın iktidarla biçimlenen tahakkümüne bir başkaldırıda bulunan Agnès Varda’nın sineması aracılığıyla izleyiciye sunduğu ötekilik mekânlarını göstermek, bir başka mekânın var olabileceğine ışık tutmaktır.

Anahtar Kelimeler: Agnès Varda, Henri Lefebvre, Heterotopya, Mekân, Michel Foucault.

*Yüksek Lisans Öğrencisi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Fakültesi, Radyo-Televizyon-Sinema Bölümü, Erzurum, Türkiye.

E-mail: esmasarman0@gmail.com

ORCID : 0000-0001-8316-143X

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1065051

Sarman, E. (2022). “İktidar Duvarlarını Yıkma: Agnès Varda Sinemasında Heterotopya Mekân”. Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı (4) 2022.

Geliş Tarihi: 29.01.2022

Kabul Tarihi: 19.04.2022

-Research Article-

“Breaking The Walls of Power: Heterotopya Place in Agnès Varda Cinema”

Esma Sarman*

Abstract

Place is the existence form and scene of social relations. Place is directly involved in the production process, changes with the society, and cannot be thought of as a structure that consists of emptiness, is exhausted, comes to an end, or has no meaning other than exchange value. On the one hand, place becomes a product that contributes to the maintenance of the status quo shaped by power, the repetition of domination and heteronormative patterns, and the strengthening of hegemony. It is not only related to its social reproduction but also the systematic production of gendered practices and power relations. Gender is constructed through spatial relations and place is gendered. In his studies on place, Michel Foucault “places power against humanism that connects the subjective experience of man to the nature and consciousness of the individual, and on the other hand, tried to analyze the historical ruptures shaped by subjective experiences in the context of place”. He put forward the idea of creating new places, the theory of heterotopia, as a way to erode and destroy the power-subject relationship that creates atomized individuals in modern life. This study is through Agnès Varda’s film “Sans Toit Ni Loi”, which finds the equivalent of the thinking and production relations that dominate the production of place in traditional cinema, breaking the established codes and creating an alternative cinema world; Henri Lefebvre’s production of place, inheriting Michel Foucault’s theories of heterotopia, examines heterotopias as places of otherness. The places in the movie Sans Toit Ni Loi have been effective in creating a sample for the concept of heterotopia and determined the nature of the discussions about the places of otherness. In this context, cemetery heterotopias on the perception of place changing over time old age as deviation heterotopia, and mirror heterotopia as a place without place examined through film. The aim of this study is to show the places of otherness that Agnès Varda presents to the audience through her cinema, who rebels against the domination of place shaped by power and to shed light on the possibility of another place.

Keywords: Agnès Varda, Henri Lefebvre, Heterotopia, Space, Michel Foucault.

*Master Degree Student, Atatürk University, Institute of Social Sciences, Faculty of Communication, Department of Radio - Television and Cinema, Erzurum, Turkey.

E-mail: esmasarman0@gmail.com

ORCID : 0000-0001-8316-143X

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1065051

Sarman, E. (2022). “İktidar Duvarlarını Yıkma: Agnès Varda Sinemasında Heterotopya Mekân”. Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı (4) 2022.

Received:29.01.2022

Accepted: 19.04.2022

Extended Abstract

Inheriting the idea of heterotopia, which is the most important concept of Michel Foucault's philosophy of space, this article examines spaces of otherness in the sample of Agnès Varda's film "Sans Toit Ni Loi". In his studies on space, Michel Foucault "places power against humanism that connects the subjective experience of man to the nature and consciousness of the individual, and on the other hand, tried to analyze the historical ruptures shaped by subjective experiences in the context of space". He put forward the heterotopia theory, the idea of creating new spaces as a way of eroding and destroying the power-subject relationship that creates atomized individuals in modern life. Heterotopias are other spaces that are created by the individual by escaping from the social structure or that are considered outside the normal by the society, where the subject is excluded in the conditions of construction, against otherness, pluralism, and heterogeneity. The main feature of these spaces is to turn the reality they are associated with in a certain culture upside down and open it up for discussion. Thus, they are coded differently from them, being outside of the places they reflect and discuss.

In order to be able to make inquiries about the space of otherness, it has been important to first conduct a literature review on what space is. In this context, space, which is an interdisciplinary concept, has been examined. In his text On Other Spaces, Foucault says, "In the 19th century, history, which carried the continuous accumulation of crisis, era and the past on its back and burdened the dead people, found its mythological source in the age of space with the second principle of thermodynamics". Lefebvre mentions that every society born into history in a production environment produces spaces immanent to this environment. The concepts of space that develop in natural sciences, social sciences and art merge, diverge, and create diversity over time. In this conceptualization journey, space is purified from its physical bonds, geometrical space, and borders, and unites the material and the mental at a social point. Space, which can be explained with a unitary point of view, requires thinking through layers such as politics, economy, perception, and experience, as well as being an object of creation. Therefore, on the one hand, it becomes a product that contributes to the maintenance of the status quo shaped by power, the repetition of domination and heteronormative patterns, and the strengthening of hegemony. It is not only related to its social reproduction but also the systematic production of gendered practices and power relations. Gender is constructed through spatial relations and space is gendered. The history of space, like the history of social time, can never be completed. Social space is a social product; cinematic space is the transformation or reproduction of the existing space. In this context, cinema examines the phenomena such as power, hierarchy, and patriarchy produced in social space in connection with the director's point of view, and the reflection of spatial changes and transformations, changing production forms on the cinema, is conveyed to the audience with editing and camera movements. At this point, the role of Agnès Varda cinema for both the history of the cinema and the place is very important. "Sans Toit Ni Loi" is the film by Agnès Varda, who creates an alternative cinema world by breaking the established codes, which finds the equivalent of the thought and production relations that dominate the production of the space in traditional cinema, to create a space of resistance against power, hierarchy, and patriarchy, and to help spaces of power survive. created a sample to deal with the changes. In the film, the character of Mona continues her resistance against patriarchy, power, and dominant powers through nomadism, destroying and dispersing spaces. Agnès Varda's nomadic cinema brings a critique of the power cartographies of space politics and directs embodied narratives to discover information about subjects and the world. With Varda's point of view, an interactive process begins that reveals the previously unnoticed aspects of existence, especially the involvement in power. The spaces in the movie "Sans Toit Ni Loi" have been effective in creating a sample for the concept of heterotopia and determined the nature of the discussions about the spaces of otherness. In this context, cemetery heterotopias on the perception of space-changing over time, old age as deviation heterotopia, and mirror heterotopia as a place without place are examined through film.

This study aims to show the spaces of otherness that Agnès Varda presents to the audience through her cinema, which rebels against the domination of space shaped by power, and sheds light on the existence of another space.

Giriş

Michel Foucault, Öteki Mekânlara Dair'in girişinde, "19.yüzyılda kriz, devir ve geçmişin sürekli birikimini sırtında taşıyan, ölmüş insanların ağırlığını yüklenen tarih, mitolojik kaynağını termodinamiğin ikinci ilkesiyle mekân çağında bulmuştur" der (Foucault, 2011: 283). Modern denilen toplumların büyümesiyle, mekânın sınırları da genişlemiştir. Bu leitmotiv kavram, disiplinler arası bir tanımlama yoluyla açıklanamaz. Einstein bu belirsizliği, "iki farklı kişi 'kırmızı' veya 'kırgın' dediğinde zihnimizde benzer şeyler canlanır. Fakat 'mekân' ya da 'uzaydan' söz ettiğimizde deneyimler devreye girer ve bir belirsizliğe bürünür" şeklinde açıklar (Üngür, 2011). Feynman kuantum mekânını "geçmişlerin toplamı" olarak görür. Lefebvre, bir üretim çevresindeki tarihe doğan her toplumun, bu çevreye içkin mekânlar ürettiklerinden bahseder (Henri Lefebvre, 2019). Doğa bilimleri, sosyal bilimler ve sanat içerisinde gelişen mekân kavramları zamanla birleşir, ayrışır ve çeşitlilik yaratır. Bu kavramsallaşma yolcuğunda maddesel olanla zihinsel olanı toplumsal bir noktada birleştirir.

Mekânın toplumsal bir üretim oluşu, toplumun mekânsallığını beraberinde getirir. Üniter bir bakış açısıyla mekân, yaratım nesnesi olmak dışında, politika, ekonomi, algı, deneyim gibi katmanlarla da düşünmeye olanak sağlar. Mekân boşluktan ibaret olan, tükenen, sonu gelen veya mübadele değerinden başka bir anlam ifade etmeyen bir yapı olarak düşünülemez. Mekânı yalnızca "fiziksel" ya da "kültürel" bir olgu olarak görmek mekânın aslında bunların karşılıklı etkileşiminden doğan bir "ürün" olduğunu gözden kaçırmaya neden olmaktadır. Mekân makine aracılığıyla doğan bir "nesne" veya "şey" olarak değil ikincil doğanın doğal yaratımı ve toplumların birincil doğa üzerinde yarattığı madde ve enerjidir (Lefebvre, 2019: 23). Dolayısıyla üretilmiş fakat bölüştürülmüş mekân, tıpkı diğer nesnelere ve şeylere gibi bir mübadele ve satın alma niteliğiyle bir üründür. Bir ürün olarak, doğrudan üretim sürecine dahil olur, toplumla birlikte değişir. Mekânsal pratiğin, mekân temsillerinin ve temsil mekânlarının, mekânın üretimine toplumlar, üretim tarzları ve dönemler aracılığıyla müdahalesi kaçınılmazdır. Her üretim tarzının bir mekânı vardır, üretim tarzı değiştiğinde mekân da değişir. Kapitalizm meta dünyasını, paranın ve politik devletin gücünü kapsayan soyut mekânı üretir. Mekânın üretimine ilişkin çözümlerlerin ortaya çıkışı da burada başlamıştır.

Toplumsal mekân, bir ürün ve üretici bir güç olarak toplumsal ilişkilerin, üretim aygıtlarının ve yeniden üretimin dayanağıdır. Üretim süreçlerine karışan mekânlar bu süreçleri değiştirir ve değişen üretim biçimleriyle dönüşür. Bu bağlamda toplumsal pratikleri hem yansıtan hem de üretilmesini sağlayan bir güç olarak karşımıza çıkar. Mekânla birlikte var olan dinamikler zaman zaman korunur, bozulur ve yeniden üretilir. Mekân bir yandan iktidarla şekillenen statükonun sürdürülmesine, tahakkümün ve heteronormatif kalıpların tekrarlanmasına, hegemonyanın güçlenmesine katkılar sunan bir ürün haline gelir. Michel Foucault, mekân üzerine yaptığı çalışmalarda, "insanın öznel deneyimini bireyin doğasına ve bilincine bağlayan hümanizmin karşısına iktidarı yerleştirmiş ve öte yandan öznel deneyimlerle şekillenen tarihsel kopmaları mekân bağlamında çözümlenmeye çalışmıştır" (Gürkan, 2021). Foucault'a göre, mekân, iktidar ve bilgi arasındaki ilişkiyi "Bilgi; bölge, alan, yerleştirme, konum değiştirme bakımından analiz edildiğinde, bilginin iktidarın bir biçimi olarak işlediği ve iktidarın etkilerini yaydığı süreç yakalanabilmektedir" (Gürkan, 2021: 32). Toplumsal mekân içerisinde yer alan; askeri, eğitimsel, tıbbi, ekonomik, dinsel, bilimsel, cinselliğe ve suça dair bilginin oluşumu ile iktidar biçimi olarak işleme ve iktidar etkilerini yayma sürecini analiz etmiştir. Bu bağlamda Foucault, disiplin iktidarının mekânla ilişkisini ve mekânı kendi işlevselliği için bir norm iktidarı olarak inşa edişini disiplin toplumunun mekânsal düzeneğinde göstermiştir. "Disiplin iktidarının inşa ettiği mekân her zaman derinliği itibarıyla hüreseldir" (Gürkan, 2021: 33). Böylece iktidar, hegemonya ve tahakküm eylemleri bir mekân içerisinde dağılır, disiplin analitik mekânı örgütler. Bir kuvvetler ilişkisi olan iktidar, Deleuze'ün bahsettiği gibi tekil bir kuvvet barındırmaz, iktidar özünde başka kuvvetlerin ilişkisiyle doğar. Bu anlamda kuvvet ilişkileri mekânda dağılım (kapatma, bölümlenme, düzenleme, dizme vs.

eylemlerle somutlaşan), zamanda düzenleme (zamanı parselleme, eylemi programlama vs.), zaman-mekânda kompozisyon (“etkisi kendini oluşturan temel kuvvetlerin toplamından daha fazla olması gereken üretken bir kuvvet oluşturma” çeşitli yolları vs.) ile iktidar kategorilerini oluşturur (Deleuze, 2019: 81). Öte yandan “toplumsal cinsiyet mekânsal ilişkilerle inşa edilmekte ve mekân cinsiyetlendirilmektedir” (Gürkan, 2021). Mekân yalnızca toplumsal yeniden üretimiyle değil cinsiyete dayalı pratiklerin ve güç ilişkilerinin de sistematik biçimde üretimiyle de ilişkilidir. Toplumsal cinsiyete dayalı hiyerarşik bir kamusal/özel alan ayrımı bütün toplumları kapsayacak biçimde kadınlarla erkekler arasındaki ilişkiyi anlamak için bir çerçeve oluşturmuştur. Bu ikilik evrenselleştirmenin bir ifadesi olarak, toplumda kadınlara değer atfedilmeyen ya da toplumsal faaliyetlerden dışlanmalarının, ötekileştirmenin bir ölçütü haline getirmiştir. Bu dışlanmayı tarif etme biçimleri değişse de ortak özne olan kadın ve onun şu ya da bu biçimde ‘kapatılması’ söz konusudur. Sosyolog Andree Michel, ‘özel alana kapatılma meselesi, değişik dönemlerde değişik biçimlere bürünse de süreklilik göstermiştir. Hatta modern Batı toplumunda en gelişkin biçimine ulaşmıştır: kadınlar; kamusal alanlardan özele, özerklikten bağımlılığa sürülmüştür’ der (Savran, 2019: 119). Olivia Harris’in belirttiği gibi, “Kamusal ya da toplumsal dünyadan (mekândan) ayrı kendine özgü bir alanın oluşması bazı kadınların etkin bir şekilde denetlenmesinin bir yoludur”. Kadınların kapatılması, özel alana hapsedilmesi harem olgusuyla, kentleşme ve kent yaşamı, kadınların toplumdaki kamusal faaliyetlerden soyutlanmasıyla ilişkilendirilebilir. Andree Michel bu soyutlamanın “antik kentlerde kadınların siyasal ve dinsel görevlere kabul edilmemesi, zanaat alanlarından dışlanması ve iletişim ağının dışında bırakılmasıyla” gerçekleştiğini açıklamıştır (Savran, 2019: 122). Böylece özel alan bir mahrumiyet ve yoksun kılınma, yok sayılma mekânı haline gelmiştir. Yunan kentlerinde bu ayrım polis; etken, erkeğin, özgürlüğün, kendi kaderini yaratmanın, dünyayı biçimlendirmenin, insanın özne olduğu mekân ve oikos; edilgen, çocukların, zorunluluğun, yeniden üretim sürecinde yer alan kadın ve kölelerin mekânı olarak belirlenmiştir. Platon’un ve Aristoteles’in bu ikili ayrıma ilişkin fikirleri, polis’in ev içi, özel mekâna yaslanarak onu dayanak olarak kullandığı yönündedir (Savran, 2019: 123). Habermas ise üretim ve yeniden üretimi özel alana indirgeyen ve politik kamusalılığı inşa eden Yunan kentlerinin “Kamusal hayata katılabilmenin koşulu bir aile reisi olarak özel hayat alanında özerkliğine ve Polis’te şahsın konumu oikos’taki despotluğa bağlılığına” dikkat çekmiştir (Savran, 2019: 122). Bu bağlamda toplumsal bir ürün olarak mekân, toplumsal yeniden üretimi oluşturan aile ve özel mülkiyet, cinsiyet, biyolojik fizyolojik ilişkileri, toplumsal işlevlerin hiyerarşisini ve disiplin iktidarını belirleyen bir hakimiyet alanı haline gelmektedir.

Öteki Mekân Temsili Olarak Heterotopyalar

Modernite ve kentleşme olgusu öznelere iktidar denetimiyle kontrol altına alarak, kentsel yapıları kapitalist üretim sürecinin mekânsal kodlarına dönüştürmüş, hiyerarşik bir mekân düzenlemesi haline getirmiş, özneyi sınırlı ve sınıflı bir tezahüre indirgemıştır. Bu nedenle mekân, toplumun içinde yer alan basit bir düzlem olmaktan ziyade toplumsal eylemleri, öznenin düşüncelerini şekillendiren bir güçtür; “geçmiş eylemlerin sonucu olarak yeni eylemleri yaratır ve bu eylemleri telkin eder ya da engeller” (Lefebvre, 2019: 99). Toplumsal mekânlar içerisinde gelişen normleştirme mekanizmaları, bireyleri atomize varlıklara dönüştürerek, bireylerin toplumsal kurallara ve mekânlara uygun davranış modelleri geliştirmelerini ve bu sayede toplumsal bir kimlik kazanan öznelere haline gelmelerini işaret eden bir döngü yaratır. Bu toplumsal yapı içerisinde uyum sağlamayan veya belirlenmiş modellerin dışında davranan bireyler iktidar tarafından belirlenirler. Michel Foucault, birey, mekân ve beden ilişkisini disiplin ve iktidar bağlamında incelemiş, askeriye, eğitim birimleri ve iş merkezlerinde gelişen iş ahlakı, tavır ve eylemleri, beden ve cinselliğin uygunsuz sayılacak biçimde sergilenmesinin cezalandırma sistemine tabi olduğunu belirtmiştir (Foucault, 2017: 265). Böylece iktidar mekanizması normal olanı kabul ederken sapkın olanı ise işaretlemektedir (Stavrvides, 2018: 32). Alışveriş merkezleri, sınır geçişlerini kontrol eden askeri birimler, sokaklarda asayiş

sağlamak için görevlendirilen bekçiler buldukları mekânda iktidarı düzenler ve inşa ederler. Bireyler alışveriş merkezlerine gittiklerinde iktidar tarafından onaylanmış “normal davranışlara” sahip olduklarını kanıtlamak için güvenlik kontrollerinden geçmek zorundadır. Böylece mekân bireylere belirli kimlikleri dayatan ve açık kimlikler yaratan iki yönlü bir ilişki yaratır. Birey ve mekân arasında bu rastgele olmayan ilişki, iktidar tarafından belirlenen sınırlarla şekillenir.

Foucault'nun yirminci yüzyılı mekân çağı olarak tasvir etmesi; büyük kentlerin, iş merkezlerinin, alışveriş merkezlerinin, doğa ile bireyin arasına inşa edilen, doğayı kentlerin dışına taşıyan ve yaşama ara vermek için ziyaret edilen boşluklara dönüştürmesi, doğaya yabancılaşan öznenin değişen mekân algısı, kimlik ve aitlik sorunlarının kaçınılmaz bir sonucu olarak görülebilir (Foucault, 2011: 292). Michel Foucault, mekân üzerine yaptığı çalışmalarda tahakküm altında kalan öznelere eylemlerini; mekânı depolayan, dolaşıma dahil eden, sınıflandıran ve sınırlandıran kodlarıyla incelemiştir. Foucault'ya göre çağdaş mekân tüm sınırlamalara, resmileştirmelere rağmen kutsallığından arınmamıştır, “Hayatımız hala dokunulmazlığını koruyan, kurum ve pratiklerin henüz bozmayı göze alamadığı bazı tezatların hükmü altındadır” (Foucault, 2011: 295). İktidar biçimi verili olarak benimsenen bu karşıtlıkları (özel, kamusal, aile, çalışma mekânı vs.) kutsallaştırarak mekân içerisinde bir öznellik meydana getirir. Bu süreçte iç mekânlar ruhsal deneyimlere açık yerler, dış mekânlar ise içinde yaşadığımız, bizi kendi dışımıza çeken, özellikle yaşamımızın, zamanımızın ve tarihimizin erozyona uğradığı, heterojen bir mekân olarak karşımıza çıkar. İç ve dış mekân tezatlığı, bireyin mekân üzerinde sahip olduğuna inandığı iyelik hakkı, kapatma ve kapanma pratikleriyle gelişmektedir. Birey sahip olduğuna inandığı mekânı bir kapatma alanı olarak ya kendisini ya da öteki olarak kabul ettiği kişiyi sınırlı ve kapalı olarak gördüğü mekâna hapsederken bireyin düşünce ve eylemlerinde kapsayıcı ve kuşatıcı bir rol halini alır. Birey kapandığı mekânda kendini ‘öteki’ tehlikelerden korur, ötekini kapattığı mekânda ise hem iyelik hakkını belirler hem de ötekinin bedenini kuşatıp tahakküm alanına dönüştürür. Böylece ötekileştirilen bireyler kapatılarak toplumdaki ayrıştırmış, iktidar tarafından kategorize edilmiş, bireyleri denetim ve bağımlılık yoluyla özneleştirilen bir iktidar biçimi üretilmiştir.

Bu bağlamda Foucault disiplin, güvenlik ve hükümranlığın duvarlarına işlediği bu mekânsal sistemin dışına çıkmanın, verili bir düzlemde yeni mekânlar görebilmenin mümkünliğini sorgulamış ve yeni mekânlar yaratma arayışına yönelmiştir. Diğer tüm mekânlarla ilişki içinde olan ama temsil ettikleri şeyle zıtlaşan bu mekânlar ütopya ve heterotopya olarak ikiye ayrılmaktadır. Ütopya ve heterotopya kavramları Antik Yunanca'da “toprak, yer ve ülke” anlamlarına gelen topos kökeninden türemiştir. Ütopya etimolojik olarak yok anlamındaki ou, mükemmel anlamındaki eu ve topos kelimelerinin birleşimiyle doğmuştur. Ütopya mekânı, gerçekleşmesi mümkün olmayan bir dünya düzeni olarak karşımıza çıkar, toplumun gerçek mekânlarını mükemmelleştiren ya da tersine döndüren, fakat her iki durumda da gerçekdışı bir mevki inşa eden, mükemmel olan ancak var olmayan alanlardır (Foucault, 2011: 295).

Öte yandan heterotopyalar gerçekliği hem temsil eden hem de fiilen gerçekleştiren mekânlardır. Heterotopyalar, iktidarın özne üzerindeki olağan etkisini kıran, azaltan, bireyin toplumsal yapıdan kaçarak yarattığı ya da toplum tarafından normalin dışında kabul edilen mevkilerdir. Heterotopyaların temel niteliği belli bir kültürde, ilişkilendikleri gerçekliği ters çevirmek ve tartışmaya açmaktır. Böylece yansıttıkları ve tartışmaya açtıkları yerlerin dışında bulunarak onlardan farklı kodlanırlar. Ütopyalar yatıştırıcı bir etki yaratırken heterotopya mekânlar tahrip eder, ilişkilendirildikleri ve içinde yaşayanların doğallıklarını koruyarak yerleştikleri ‘diğer’ yerleri sarsıntıya uğratar, dağıtırlar.

Heterotopya kavramı Antik Yunanca'da “diğer, farklı ve başka” anlamlarına gelen heteros ekine topos'un eklenmesiyle ortaya çıkmıştır. Tıp literatüründe heterotopya kavramı

yapı ve düzenlemede anormallik; bir organın, dokunun veya oluşumun bulunması gereken yerden farklı bir yerde bulunuşu ya da gelişimi olarak tanımlanmıştır (Yıldırım, 2020). Benzer şekilde heterotopya mekânları başka bir ötekilikte vücuda gelen mekânlardır. Türkçe’de başka, öteki yer anlamlarını karşılamaktadır. Heterotopya mekânı tek bir mekân içerisinde birden fazla zaman ve mekânın yer almasından doğan mekânsal bir alandır.

Mekân birey deneyimlerinden ibaret olmadığı gibi bir düş dünyası da yaratır, birey mekân aracılığıyla düşünür ve hayal kurar. Böylece mekân deneyimleri kolektif düşleri içine alan başka ve mümkün toplumsal dünyaları da yaratabilir. Bu nedenle heterotopyalar çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Evrensel ve tekleşmiş bir heterotopya mekânı yoktur. Her ne kadar gerçek bir yeri işaret etseler de heterotopyalar kültürle biçimlenen diğer tüm yerlerden farklı, onların dışında ve ötekidir.

Ütopya mekânlarla heterotopya mekânları bir araya getiren, tek ortak deneyim alanı ise aynalardır. Çünkü Foucault’a göre birey ayna deneyimi sayesinde hem orada hem de burada olmanın imkansızlığını yaşar (Foucault, 2011). Ayna imgesiyle özne hem kendini hem de heterotopyasını inşa eder. Öznenin bulunduğu yerle ilişkisi aynadan yola çıkılarak keşfedilir. Çünkü kişi bulunduğu yerde kendisini bütünlüklü bir şekilde algılayamaz, kendisine bakış yönelmez, dünya ile mesafesini tanımlayamaz ve bulunduğu gerçeklikte gerçek bir varlık olarak bulunamaz. Kişinin benliğini deneyimlemesinin bir yolu olarak ayna imgesi varlık ve mekânı bir araya getiren bir heterotopya yaratır.

Foucault heterotopyalardan bahsederken ayna gibi, içinde yaşadığımız heterojen birçok oluşumdan bahseder. Foucault heterotopyaları iki ayrı başlıkta incelemiş ve bu ayrımı, kriz heterotopyaları ve sapma heterotopyaları olarak adlandırmıştır. Kriz heterotopyaları ilkel toplumlarda heterotopyaların ilk hali olarak karşımıza çıkar. Bu toplumlarda ergenlik, menstürasyon, hamilelik, doğum ve yaşlılık gibi dönemlerin kutsal ya da yasak karşıtılarıyla mekânlar içerisinde kendini gösterme biçimleridir. Foucault, kadınların ve erkeklerin cinsel deneyimlerini kanıtlanmasının bir aracı olarak mekânı işaret eder. Erkekler için yatılı okullar, askerlik hizmetleri, cinsellik bağlamında erkek olma ya da sosyal anlamda yetişkin bir özne olma durumu, dışarıda aranan ve ancak dışarıda gerçekleşmesi mümkün kılınan bir olgudur. Diğer bir kriz heterotopyası örneği ise, kadınların “balayı seyahatleri” olarak tabir edilen ve herhangi bir coğrafi nokta belirtmeyen tren, otel gibi mekânlar hiçbir yerin yeri olma durumu olarak tanımlanmıştır. Patriyarkal sistemin erkeklere tanıdığı özgürlüğün tam karşısında yer alan “balayı seyahatleri” kadınların cinsel deneyimlerinin denetim altında tutularak, bekareti kutsayarak, bunun “hiçbir yerde” yitirilemeyeceğini sembolize eden bir tahakküm alanı yaratmaktadır.

Günümüzde kriz heterotopyaları sapma heterotopyalarına dönüşerek karşımıza çıkmaktadır. Bireylerin, iktidar tarafından belirlenen davranış kalıplarına uygun olmayan eylemleri aykırı olarak kabul edilerek bireyler sapma heterotopyalarına yerleştirilirler. Böylece sapma heterotopyaları diyebileceğimiz hapishane, hastane gibi mekânlar inşa edilir. Bu mekânların inşası eski geleneklere dayanan cezai uygulamaların yerine hasta olanı tedavi etme, suçlu olanı ıslah etme sistemleri ile kapitalist iş gücünü karşılayacak bedenler toplum içerisinde dönüştürülerek zapt edilir.

Foucault, ikinci heterotopya mekânının da ise mekânın zamansal değişimine yönelik algısını konu edinir ve mezarlıkların zaman içerisinde yaşadıkları işlev değişikliklerinden bahseder. 18.yüzyıldan sonra Batı toplumlarında artan salgın ve ölümlerin etkisiyle, insanlar mezarlıkların hastalık getirdiğine inanarak kilise çevresinde bulunan mezarlıkları şehrin dışına taşınmaya başlamıştır. Böylece kutsal kabul edilen mezarlar zamanla ötekilik mekânları haline gelmiştir. Orta çağ insanının, tanrısal olanla tek bağlantı mekânı olarak kutsal kiliseyi görmesi ve yeniden hayata dönüş gerçekleştiğinde ölü bedeninin kiliseye olan yakınlığının öteki hayata

olan mesafesini kısaltacağına dair düşüncelerin olması heterotopya mekânı olarak mezarları ve ölüm meselesinin hiyererarşik bir yapılanma içerisinde olduğunu kanıtlar niteliktedir. Orta çağda tanrının evi olan kiliselere yakın olmanın, Tanrı'ya yakın olmayı mümkün kılacağına dair inanışlar uzunca bir süre varlığını korusa da artan ölüm, salgın gibi durumlar nedeniyle ölümlerin ve mezarlıkların hastalık getireceği korkusu mezarlıkları banliyölere taşımış, ölümü ve ölümleri dışlamış, şehrin uzaklarına inşa edilen ötekiler şehri yaratmıştır (Foucault, 2011: 289).

Foucault, üçüncü heterotopya ilkesini bir araya gelmeleri mümkün olmayan birden fazla mekânın ortak bir gerçek mekânda buluşmasıyla açıklamıştır. Bu mekânları örneklendirirken, belirli sahnelerden bir araya gelen ve her sahnesinde kendine has bir mekân kurgulayan tiyatroları ve sinemaları kullanmıştır. Sinema salonu, tıpkı ayna gibi bir yanılısama sunarak, geçmiş şimdi ve gelecek arasında bir geçişlilik sağlayan heterotopik bir mekân haline gelir. Film mekânı ve gerçek mekân iç içe geçer.

Heterotopyaların dördüncü ilkesi zamanla ilişkilendirilmiştir. Mekân içerisinde farklı zamanların yer almasını sağlayan zaman heterotopyalarıdır. Sonsuz zaman biriktiren müzeler tarihsel birikimi ve kütüphaneler ise bilgi birikimini bir arada tutan heterotopya düzleminde bulunmaktadır. Bu mekânlarda yer alan her şey belirli dönemlerde sonsuza kadar arşivlenir. Foucault'nun mekânlara yüklediği bu arşivleme işlevi, öznelere anıları içinde geçerliliğini korumaktadır. Birey için anıların yaşandığı mekânlar bu anıların belleğini yaratır.

Heterotopyaların beşinci ilkesi ise, ulaşılabilirlik ya da yalıtılmışlık açısından mekânların kendi içinde bir açılma ve kapanma sisteminin olmasıdır. Bu heterotopyalara dahil olmak kamusal alanlarda olduğu gibi belli prosedürleri gerektirmektedir. Dolayısıyla ya tamamen kapalı olan hapisane, askeriye gibi mekânlarda olduğu gibi girişi zorunlu fakat çıkışı belirli kontrollere tabii tutulmalı ya da sınırlı giriş ve çıkış haklarının bulunduğu, giriş için belirlenmiş ritüellerden geçilmesi gereken ayın, arınma faaliyetleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Tüm bunların aksine sade ve basit gibi görünen fakat genellikle tuhaf dışlamaları gizleyen heterotopyalar vardır.

Son heterotopya ilkesi olarak aşırılıkları bir araya getiren, gerçeğin de bir yanılısama olduğu mekânlardır. Bu mekânlarda ya yanılısama olarak inşa edilen gerçekler ya da gerçekliği oluşturan yanılısamalar vardır. Foucault bu mekânlara kolonileri ve genelevleri örnekler.

"Foucault için mekânın etiği bir heterotopyayı düşünmek, onu harekete geçirmek ve mekânı aşan uzama açılan bir yaşam inşa etmektir" (Gürkan, 2021: 57). İnşa edilen mekân; iktidar, disiplin ve mülkiyet gibi tahakküme dayalı ilişkileri aşındırmanın bir yolu olarak var olur. Bu yıkım Foucault için yalnızca mekândan değil öznenin de çıkışıdır. Heterotopyalar içerisinde mekânsızlaşan, mülksüzleşen birey kapitalist sermaye ve iktidar sisteminin gözetlediği, yaşamın dışına itilen kararsız siyasal özne olarak yer almaz. Deleuze ve Guattari'nin belirttiği gibi "tarih her zaman yerleşik bir bakış açısıyla ve üniter bir devlet, iktidar adına yazılır. Konu göçebeler olduğunda bile en az bir olası devlet aygıtı devrededir. Eksik olan, göçebebilimdir" (Albertsen ve Diken, 2014: 158). Çünkü göçebe her yerdedir, bir düzenekten diğerine, bir mekândan öbürüne yeniden yurt edinerek harekete geçer, yersizyurtsuzlaşır. Fakat bunu yaparken hareket öncelik kazanıp göçmen seyyar hale gelse de önemli olan, mekânı işgal ederek, yeğlilik ve aşkınlıkla bir sapma gerektirmesidir. Sapmanın, heterotopya gerçekliğinde eski diyalektik karşıtlıklar (kadın-erkek, yaşlı-genç, hayvan-insan vb.) ortak zeminlerde dağıtılır, verili ve bilindik olan terk edilerek yersizyurtsuz bir oluş meydana gelir.

Agnès'in Mekânları

Sans Toit Ni Loi Film Analizi

İktidar diferansiyellerini ¹ bozup dağıtan ilişkisel ve kolektif bir etkinlik olarak bir heterotopyada bulunmak bellek ve anlatıyla doğrudan ilişkilidir. Agnès Varda, sinema hayatı boyunca binlerce mekân ve anlatıyı bir araya getirerek, eril ve hegemonik baskı altında kalan kadınları, göçmenleri, toplayıcıları, kıyıda köşede kalmış kimlikleri sinemasına dahil etmiştir, onlar için mekânlar yaratmış, arşivlemiştir. Bu anlamda Varda sinemasında mekân hem karakterler hem de izleyici için bir direniş alanı oluşturmaktadır. Görmeye alışık olduğumuz ikili karşıtlıklar bu mekân içerisinde tersine çevrilmiş, aşındırılmış ve dağıtılmıştır.

Varda'nın sinema yorumu, iç ve dış arasında tanıdık bir ikiliğe dayanıyor olsa da birçok filmde bakışı göçebedir. Rosi Braidotti'nin açıkladığı gibi; göçebe düşünce ikili temsilleri, özellikle kadın temsillerini yapısızlaştırmaya yardımcı olmaktadır. Göçebe, "temel bir birlik olmadan ve ona karşı, geçişlerden, ardışık ve koordineli değişimlerden oluşan bir kimlik arzusunu ifade eden", öznelere hegemonik ve dışlayıcı görüşlerine karşı bir siyasi direniş biçimidir (Braidotti, 2019). Mekân politikaları kendi kendine atanabilen ya da tasarlanabilen bir özne konumuna sahip değildir. Dolayısıyla kolektif olarak inşa edilen, birlikte işgal edilen bir mekân-zamansal alandır. Bir başka ifadeyle yerleşik olduğumuz mekân, öznenin dikkatinden kaçır ve tanıdık bir alan yaratarak aslında mekânı görmeyi engelleyen bir yanılsama sunar. Bu nedenle mekân politikası bir politik uyanışı ve dolayısıyla ötekilerin müdahalesini gerektiren bir bilinç yükseltme sürecine atıfta bulunur.

Agnès Varda'nın göçebe sineması, mekân politikalarının iktidar kartografilerine ² bir eleştiri getirerek, bedenleşen anlatıları, öznelere ve dünyaya dair bilgileri keşfetmeye yönelmektedir. Varda'nın bakışı ile varoluşun, özellikle de iktidara dahil oluşun daha önce fark edilmeyen yönlerini ortaya çıkaran etkileşimli bir süreç başlamaktadır. Sosyal bilimlerde de özellikle göç çalışmaları içerisinde, göçmenler heterotopik karakterler olarak ifade edilir. Çünkü göçmenler, asıl kültürel ve coğrafi koşullarının dışında, sınırları aşarak başka yerlerde konumlanmaları nedeniyle heterotopik bir temsil yaratırlar. Bu nedenle Varda bir gezgin olarak, gezginler hakkında ve genellikle mekânın kullanımının nasıl işlediğinin anahtarı olan ikonik gezici çekimlerle, özne ve nesne arasındaki sınırları aşarak, heterotopik bir bakış açısı sunar. Böylece izleyici aşına ve bilinir olandan uzaklaşarak, dışarıdan ışık tutar ve yersizyurtsuzlaşır.

Mekân ve o mekândaki nesnelere, insanlar, Varda filmlerinin yapısı kadar akışkan ve parçalı, kamera çekimleri kadar hareketlidir; izleyici için önemli olan nerede olduğunuz

¹ Diferansiyel kavramı tıp, matematik ve otomotiv alanlarında kullanılmaktadır. Tıp literatüründe "ayırıcı özellik gösteren" anlamına gelir. Matematikte diferansiyel kalkülüs, fonksiyonlardaki girdi değişimini konu edinir. Diferansiyel kalkülüsteki ana inceleme nesnesi türevdir ve diferansiyel kavramı bir fonksiyondaki girdi değerindeki türevi, fonksiyonun o girdi değerindeki davranışıyla tanımlanmıştır. Dolayısıyla elde edilen sonucun gerçeğe en yakın değeriyle ifade edilebilmesi için sonsuz küçüklükteki bağlı değişkene göre alınan büyüklük olarak açıklanır. Otomotiv sektöründe diferansiyel kavramı araçlarda, motordan gelen hareketi tekerleklerle aktarmak için kullanılan dişli sistemi tarif etmek için kullanılır. Bu bölümde "iktidar diferansiyelleri" metaforu, disiplinler arası bir tanımlama yoluyla, diferansiyel ilişkilerin belirli bir değişkene bağlı olarak değişimi referans alan ve bu bağlamda iktidarın varlığını ortaya koyan herhangi bir sembolün ancak ve ancak o semboller hiyerarşisi içerisinde tıpkı işleyen bir çark sistemi gibi değer kazanabileceğine yönelik bir atıfta bulunulmuştur. Bir denklemde $f(x)$ değişkeni dx ve $f(y)$ değişkeni dy kabul edilerek dx/dy diferansiyelinde sonuç sıfırdan farklı bir $f(z)$ değişkenine dönüşebiliyor-ken bu semboller hiyerarşisinde değişen iktidar kodları, mekândaki mikro değişimler, iktidarı sabit bir değişken haline getirmektedir.

² Kartografya kavramı, mekânsal verileri depolayan, modelleyen ve değerlendiren bir disiplindir. Harita yapımı ve kullanımına ilişkin bilim teknolojisi olarak karşımıza çıkmaktadır. İktidar kartografileri metaforuyla iktidarın uzantısı, uzamdan tarihsel mekâna dönüşen söylemin haritası ve izi sürülecek mekânsal kodlar işaretlenmiştir.

veya nereye gittiğiniz değil, nesnenin ve öznenin hareketi, dönüşümü, oluşmasıdır. Bu bağlamda Varda sinemasının temel biçimi değişime ve harekete öncelik tanıyan bir süreç ontolojisidir. Bu aynı zamanda genel bir azınlık-oluş veya göçebe-oluş yahut da kadın-oluş olarak adlandırılabilir. Oluş birlikte, yani ötekilerle karşılaşmalarda inşa edilmesi gereken bir birleşimdir, bir mevki ve mekândır. Oluşlar dışarıdaki farklı ötekilerle sürekli karşılaşmalar içinde özneyi kendi sınırlarına doğru iter. Bir ve bölünmez bir varlık olmayan göçebe özne, aynı anda hem kendini harekete geçirendir hem de ötekiyle tanımlıdır ve heterotopiktir (Braidotti 2019).

Bu çalışmada Agnès Varda sinemasında heteretopya mekânlarını analiz etmek adına Varda'nın 1985 yılında çektiği *Sans Toit Ni Loi* (Yersiz Yursuz, Agnès Varda, 1985) filmi bir örneklem olarak belirlenmiştir. Bu filmde Mona isimli genç bir kadının (Sandrine Bonnaire) ölümünün ardından, varlığının son haftalarında yolunun kesiştiği kişilerin tanıklıklarıyla yaratılan bir tablo gösterilmektedir. Mona sürekli yollarda olan, mezarlıkta, ormanda kurduğu çadırında, tanımadığı bir evde, daha önce uğramadığı bir istasyonda gününü geçiren, Fransa kırsalını gidecek bir yeri olmadan gezinen bir göçebedir. Film boyunca kamera Mona'yı yakalamak için uğraşır, hep hareket halindedir. Mona için konaklama mekânları geçicidir. Filmde hareketlilik önceden statik olarak görülen şeyleri eleştirmek için bir araç olarak kullanılmıştır. Çünkü "göçebe köksap, yer değiştirme gibi kavramlar iktidardan kaçışı ya da ona direnişi ifade etmektedir. Tümü hareketli olana dikkat çeker, disiplin göçebelik karşıtı durağan bir tekniktir" (Albertsen ve Diken, 2014: 174). Mona disiplinin karşısında akışkan bir hareketlilik gösterir.

Mona'nın akışının, hareketinin kesildiği tek nokta ölüm anıdır. Bu ölüm anı filmin başlangıcında verilir ve film geriye doğru bir akışla başlar. Mona'yı anlatan kişilerin yer aldığı sahnelerin tamamı sabittir. Burada önemli olan nokta azınlık göçebe teoride değişim, dinamik ve yeğinlikli ilke iken, çoğunluğun merkezi ölü, durağan ve sabittir. Mona ölmüş olmasına rağmen devinimini kaybetmezken Mona'yı anlatan tanıklar sabit ve stabil çoğunluğun merkezi bir ölüm yaratımı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Filmde göçebelikle ortaya çıkan ötekilik mekânları Mona'nın disiplin ve iktidara karşı verdiği mücadelenin bir ürünüdür. Bu ürün heterotopyalar aracılığıyla inşa edilmiş, anımsamanın geçmişin otoritesinden doğmayan, gelecekteki geçmişi yaratıcı imgelemele değiştiren ve özgürleştiren bir bellek mekânı haline gelmiştir.

Mekânın Zamanla Değişen Algısı Üzerine Mezarlık Heterotopyaları

"Ceset, kendisinin imgesidir.

Görünürlüğe geldiği bu dünyayla

sadece bir imge ilişkisi içindedir" (Blanchot, 1997).

Sans Toit Ni Loi, bir kış sabahında Mona'nın ölü bedeninin bir hendekte bulunmasıyla başlar. Bu sahneden sonra film belgesel şeklinde, Mona'nın yolculuklarında rastladığı, evine misafir olduğu, bir şekilde karşılaştığı kişilerin anlatımı üzerine kurulu epizodik bir biçimde ilerler. Dolayısıyla Mona filmde hem vardır hem de yoktur. Mona'nın temsili belgesel tekniğiyle hem gerçek bir kişiyi gösterirken hem de kurmaca bir yapıya bürünerek Mona'nın yaşantısının diğer karakterler aracılığıyla nasıl görüldüğüne, Mona'nın yaşantısının gerçek dışılığına vurgu yapmaktadır. Bu nedenle Mona hem göçebe olması hem de temsil ve gerçek arasında bir geçişlilik oluşturması nedeniyle heterotopiktir. Mona'nın film boyunca bulunduğu mekânlar, harabeler, evler, mezarlıklar ötekilik yaratmaktadır.



Görsel 1: *Sans Toit Ni Loi*,1985 Mezarlık Heterotopyası

Mona'nın ilk görüldüğü yerin bir hendek olması ve Mona'nın izleyici karşısına cesediyle çıkması; "insanlık tarihini, insanlığın ötekisinin, cesedin de tarihini" gözler önüne sermektedir. Çünkü imge üretimi tarihi, insanın iki ayağının üzerine basmasından beri artık ayağa kalkamayan cesede bakmasının tarihidir. İmge üretimi, cesetle başlayan ikiz bir üretimdir; ilk evler konutlar değil, mezarlardır. İlk heykeller (yatan ölüyü doğrultan birer) mezar taşı, ilk portreler ölü maskesidir (Sayın, 2018). Ceset, bellek taşıyıcısı değildir. Kökeni, orijinali, başı, başlangıcı yoktur; hiçbir şeyin tekrarı, kopyası, taklidi değildir. Cesedin belleği yoktur. Kendi kendisinin imgesi, hiçbir şeye benzesmeyen benzeşimdir, mutlak benzeşimin kendisi olarak izleyiciye görünür (Blanchot, 1997). Fakat Mona bir ceset olmasına rağmen, bir bellek ortaya koyar. Tanıştığı insanlar aracılığıyla hatırlanır, tekrarlanır ve canlanır, Mona'nın cesedi tıpkı mekân gibi bir bellek taşıyıcısı haline gelir ve belleği tekrardan oluşturur. Geçmiş ve şu an arasında bir geçiş mekânı yaratır.

Bir başka bellek olarak mezarlık heterotopyaları mekânın zamanla değişen algısı ile ilişkilidir. Zaman içerisinde kutsallıktan ötekiliğe bir geçiş yaşamıştır. Mona film boyunca şehrin her noktasında yürür ve aslında kendiyi, cesediyle birlikte kenti devasa bir mezarlık olarak izleyiciye sunar. Böylece ölümün ötekiliği Mona sayesinde kaybolur. "Ölüm ve insanın sonluluğu kişinin kendi bilincinde üretmeyeceği, kendinin yapıt olarak yapamayacağı, simgesel düzenin içinde yer veremediği, veremeyeceği bir şeydir" (Sayın, 2018: 55). Oysaki Mona'nın ölümüyle başlayan filmde Mona, kendi durduğu yerin dışına çıkarak, onunla karşılaşmış olan kişilerin dilinden, kendi içkinliğinin dışına çıkarak, kendi öznelliğinden kopmuş, vücudunun sınırlarından taşmış ve özgürleşmiştir.



Görsel 2: *Sans Toit Ni Loi*,1985 Mezarlık Heterotopyası

Öte yandan Mona mezarlık alanlarında bulunarak bu ötekileştirme sürecine bir direnç yaratmıştır. Mona bu sahnede (Görsel 2) bir mezarlıkta çadırının içinde uyurken görülür. Bir mezarlık görevlisi Mona'yı fark edip, oradan uzaklaştırmak için elindeki kürekle Mona'nın çadırının önünde bekler. Mona henüz ölmeden önce, iktidar mekanizması tarafından sapkın olarak işaretlenmiş ve sapma olarak nitelendirilmiştir. Fakat Mona'nın mezarlıkla kurduğu ilişkiye bakıldığında Foucault'nun mezarlık heterotopyalarında bahsettiği ötekileştirme sürecinin Mona tarafından kırıldığı görülmektedir. Mezarlıkların anlamı Mona için diğer insanlardan farklıdır, Mona'nın mezarlıkta bulunması için ölmesi gerekmez, ölüm ne kutsaldır ne de öteki. Ama Mona için ölüm her zaman çadırının kapısında bekleyen bir bekçi gibidir.

Sapma Heterotopyası Olarak Yaşlılık

İkinci tip heterotopya türü olarak sapmalar, belirlenmiş davranış modellerine uymayan ya da bunların dışında kalan bireylerin toplumdan yalıtılması için temel dayanaktır. Deleuze'ün Foucault kitabında belirttiği gibi iktidar bir öze değil işleme sahiptir. Dolayısıyla bir sifattan ziyade ilişki belirtir. İktidar ilişkisi, her ikisi de belli tekillikleri içeren, hükmeden ve hükmedilen arasında bir ilişkiler bütünü ortaya koyar. Bu nedenle sapmalar, ilişkiler bütünü içerisinde bir çeşit cezalandırmaya tabii tutulur ve toplumsal olandan dışlanır. Bireyin sapma olarak kabul edilmesi onun durağan ve sabit koşullara ya da bir tür cezai sisteme dahil olmasıyla güçlendirilir.

Bir sapmanın aksine Mona, film boyunca devinime sahiptir. Karşısına çıkan karakterleri de bu devinime dahil eder, kırılma yaşamalarını ve dönüşmelerini sağlar. Film içerisinde bu dönüşümün en keskin biçimde görüldüğü an Yolande (Yolande Moreau) ile tanışması ve Yolande'nin çalıştığı evdeki yaşlı teyze Lydie (Marthe Jarnias) ile karşılaşmasıdır. Bu sahnede Mona ve Lydie, toplumsal düzene uymayan iki sapma, bedeninin kendisini yapılandıran değişkenleri, (sınıf, ırk, cinsiyet, milliyet vb.) hem kapsayan hem de ötesine geçen bir biçimde açığa çıkarır. Beden üretken bir sermaye ve zapt edilen bir kütle değildir. Neoliberal kapitalizmin yaşlılık ile ilgili kıstasları belirlerken başlattığı dışlama süreci filmde, Lydie'nun sosyal fonksiyonlarını yerine getiremiyor olması, artı değer üretmez hale gelmesi, Yolande ve yeğenine bağımlı bir figür olmasıyla gösterilmektedir. Lydie her zaman evdedir, değişen ve kaybolan özelliklerinden dolayı dış dünyadan koparılmıştır.



Görsel 3: *La vieille Tante Lydie*

Disiplin iktidarı yaşamları denetleyen ve denetleme suretiyle özneleri kendi içlerinde bölerek ya da başka öznelerden ayrıştırarak, ikili karşıtıklara hapseder. Sapkın ile akıllıyı, hasta ile sağlıklıyı, kadınlık ve erkekliği, suçlu ve suçsuzu birbirlerinden ayırarak, bir sınıflandırma

ve özneleri nesneleştirme süreci başlatırlar (Foucault, 2017). Böylece sapma heterotopyaları diyebileceğimiz hapishane, huzurevi, hastane gibi mekanlar inşa edilmiştir. Foucault, sapma heterotopyalarının, modern toplumsal düzene uymayan bireyler ya da toplumsal gruplar için ayrıldığına belirtmiştir. Akıl hastaneleri, bakım ve huzurevleri, mezarlıklar üretken duruma veya toplumdaki rollerine dönmesi beklenmeyen insanlar tarafından işgal edilmektedir.

Filmde de Lydie ve Mona'nın karşılaşması iki sapmanın, ötekiliğin bir araya geldiği bir süreç başlatmıştır. Lydie, Yolende'a seslenir, Mona onu duyar ve yanına gider. Lydie'nin unutkanlığı, hastalıkları onu bir sapmaya dönüştürürken Mona ile kurduğu ilişki, yeniden hatırlamaya, dışlanmadan arınmaya ve karşısına çıkan ölümle (Mona) yaşama tutunmaya yönelik bir süreç başlatır. Simone de Beauvoir, Yaşlılık kitabının ilk cildinde; "Hiçbir ekonomik güç teşkil etmeyen yaşlıların, haklarından yararlanma yolları yoktur; sömürücülerin çıkarı, çalışanlarla verimsiz olanlar arasındaki dayanışmayı yıkmaya bağlıdır. Hem de bunu, verimsiz olanları kimsenin savunamayacağı bir biçimde yaparlar. Burjuva düşüncesinin ortaya attığı efsaneler ve basma kalıp anlatılar, ihtiyar insanı başka biri gibi göstermeye çabalar" der (Beauvoir, 1970: 27). Mona, ölüm ve yaşlılık ötekiliğine karşı mücadelesinde sermaye ve beden ile ilişkili örtük ya da açık bilgileri, yaşamlarının ilk anından itibaren edinmeye başlayan, kullanan ve yeniden üreten, iktidar organları tarafından denetlenen sistemin açıklarını göstermektedir.



Görsel 4: Sapma Heterotopyası

Bakımevleri kriz ve sapma heterotopyaları arasında bir sınırdaki yer alırlar. Bunun nedeni kapitalist toplumlarda tembelliğin sapma olarak görülmesidir. Bakımevleri, hastaneler, huzurevlerinin kriz ve sapma arasında bir sınır oluşturması, ölümün neoliberal kapitalizmde ve disiplin sistemlerinde bir kriz ve normdan sapma olarak değerlendirilmesiyle ilişkilidir. Filmde Mona ölümle, Lydie ise yaşlılıkla ilgili bir sapmayı temsil ederek toplum içerisindeki ötekileştirme, dışlama sürecine karşı direnç gösteren iki karakter olarak heterotopik bir alan oluştururlar.

Ayna Heterotopyası

Ayna evresi ceset evresidir, kişinin aynada kendi cesedini görme evresidir. "Öteki" dünya ile bu dünya arasında aracıdır imge, kişinin kendisiyle imgesinin ayrışması gibi, cesetle imgenin ayrıştığı yerdir. Lacan'ın ayna evresi aslında ceset-ayna-imge üçlüsünü bir arada sunarak bireyde yarattığı yabancılaşma ile farkındalığı ve ötekinin tanınmasını sağlar (Sayın 2018). Mona'nın aynayla ilk karşılaştığı yer (Görsel 5) biriken zamanın ve tarihin izlerini taşıyan eski ve heterotopik bir mekândır. Mona aynaya bakar, ayna tozlar içindedir ne kendini ne de etrafındaki diğer yansımaları aynada göremez, ayna gören göz ile görme eyleminin arasına girer ve görüntüyü, gerçekliği böler. Aynanın içindeki sanal mekân da gerçek olanın aksi,

heterotopyası haline gelmektedir. Hem gerçek hem de gerçek dışıdır. Buradan yola çıkarak heterotopyaların ötekilik alanları olarak değil, ötekiliğe açılan geçitler olduklarını görmemiz mümkündür. Mona bu geçidi kullanarak adını aynaya yazmak ister. Fakat partneri (Patrick Lepcynski) "izini bırakma" diyerek Mona'nın tarihe, yaşama, mekâna, zamana bıraktığı izi silmeye çalışır. Bu sahne, Zeynep Sayın'ın "Ölüm Terbiyesi" kitabında sözünü ettiği simgesel düzen ile ahlak sözcükleriyle ilgili pasajını anımsatmaktadır:

"Simgesel düzen, yasanın dili ve yürütmesi, sadece bu dünyayı değil, ölümü de bir imgede ele geçirmeye ve ölenin ölümü hakkında tasarruf sahibi olmaya çalıştığı için suçludur, ahlakını yitirmiştir. Simgesel düzen ile ahlak sözcükleri uyumlu sözcükler değildir. Susmaya da konuşmaya da, kendi sözcüklerini kullanmaya da susturmaya da zorladığı için suçludur simgeselin dili: Sözcülerden başka yasalar yapıyor muyuz? Yaşam, özgürlük, mülkiyet, onur sahip olduğumuz en değerli şeyler, sözcüklerin seçimine bağlıdır. Doğaldır ki ölümün ölüm olarak adlandırılmayacağı, seçimin ölümden yana yapılamayacağı yerde, cesetlere de ceset denilemeyecek, ölümden ölümlülüğü almak, siyasal bir değere indirgemek isteyen ölüm üretim mekânlarında cesetlere figür denilecek." (Sayın, 2018: 66).



Görsel 5: *Ayna Heterotopyası*

Mona yolculukları sırasında ikiliklerin açığa çıktığı, kendisi gibi hareketli ve devinime sahip ya da hareketsiz ve yerleşik kişilerle ilişkiler kurar. Bu ilişkilerden biri de yolda Mona'yı arabasına alan profesör (Macha Meril) ile gelişir. Profesörün Mona ile kurduğu bağ bir sınıf ikilemini de beraberinde getirir. Profesör Mona'ya bir denek gözüyle bakar, onu arabasına alır inceler, duyumsar, aracın içerisinde adeta bir kafesteymiş gibi onu izler. Mona'nın dış görünüşü, kokusu ile ilgili göze çarpan farklılıklar hemen hemen filmin tamamında konuşulsa da en belirgin şekilde profesörün yanında açığa çıkar. Profesör ve Mona başka dünyalara ait gibidirler.



Görsel 6: *Ayna Heterotopyası*

Profesör aslında Foucault'nun da bahçe heterotopyasında bahsettiği ve dünyanın her köşesinden bir parça taşıyan, neoliberal politikalarla mekân algısı değişime zorlanan öznelerin doğadan ayrıştığı bahçe heterotopyalarında yaşar, ağaçlarla kurduğu ilişki bu çeşitli dünya içerisinde oldukça yapaydır. Foucault, dünyayı imgeleyen bir metafor olarak bahçeyi evrensel bir heterotopya olarak ifade etmiştir. Dolayısıyla bahçe yalnızca bir araya gelmeleri mümkün olmayan uyumsuz mekânlar olarak değil de, hakikati irdeleyen yanılısama heterotopyaları olarak tanımlanabilir İlgilendiği ve üzerine çalışmalar yaptığı ağaçlarda bir hastalık saptamasına rağmen doğanın yaşadığı süreci fark etmez. Profesör için farkına varma süreci Mona ile başlar. Profesör, Mona ile tanıştıktan sonra, dünyanın merkezini bahçenin merkeziyle karşılaştırarak hakikat ve kökene ilişkin bir sorgulamada bulunmuştur.



Görsel 7: Ayna Heterotopyası

Profesörün Mona'ya yaklaşımının Foucault'nun ayna heterotopyasına bir örnek teşkil ettiğinden söz edebiliriz. Foucault ayna imgesinin, insanın kendini olmadığı yerde görmesini sağlayan bir heterotopya olduğundan bahsetmiştir.

“Ayna sonuçta bir ütopyadır; çünkü yeri olmayan yerdir. Aynada kendimi olmadığım yerde görürüm, yüzeyin ardında sanal olarak açılan gerçek dışı bir mekânda görürüm, oradayımdır, olmadığım yerde, kendi görünürlüğümü bana veren olmadığım yerde kendime bakmamı sağlayan bir tür gölge: Ayna Ütopyası” (Foucault, 2011: 295).

Profesör Mona ile karşılaştığı andan itibaren Mona'nın yaşantısı ile kendi yaşantısını kıyaslayacak bir süreç yaşar. Mona daha önce karşılaşmadığı ve merak ettiği birinden öte kendi hayatını görme ve sorgulama süreci başlatır. Böylece Foucault'nun sözünü ettiği ütopya ve heterotopya arasındaki ortak deneyim noktası ayna, profesörün hem orada hem de burada olmasının imkansızlığını yaşamasına fırsat verir (Foucault, 2011). Profesör bu karşılaşmayla hem kendini hem de heterotopyasını yani ötekiliğini inşa etmiştir.

Profesörün yaşadığı kırılma ise, Mona ile vedalaşıp ayrıldıktan sonra kendini aynada, heterotopyasında gördüğü an yaşanır. Profesör aynaya bakar, şok geçirir ve kısa süreli bir hafıza kaybı yaşar.



Görsel 7: Ayna Heterotopyası

Regis Debray'ın da dediği gibi, insanın kendi içinde gördüğü yarığı aynada görüp tanınması, ayna evresiyle ortaya çıkan, insanın hem kendisi hem de kendisi olmayan cesediyle karşılaştığı ölüm imgesidir. "Ölüm gelecek ve o anda senin gözlerin olacak" (Sayın, 2018: 18). Profesör aslında Mona sayesinde aynada gördüğü kendisi ve cesediyle yüzleşmiştir. Bu sırada hatırladığı tek şey Mona ve yaşantısıdır. Öznenin bulunduğu yerle ilişkisi aynadan yola çıkılarak keşfedilir. Profesör de Mona'nın imgesiyle mekânı, heterotopyasını keşfeder ve kavrar. Çünkü kişi bulunduğu yerde kendisini bütünlüklü bir şekilde algılayamaz, kendisine bakış yönelmez, dünya ile mesafesini tanımlayamaz ve bulunduğu gerçeklikte gerçek bir varlık olarak bulunamaz. Kişinin benliğini deneyimlemesinin bir yolu olarak ayna imgesi varlık ve mekânı bir araya getiren bir heterotopya yaratır.

Sonuç

Bu çalışmada Michel Foucault'nun mekânın etiği ve eleştirisine dair düşüncelerini miras alarak, mekânın ne'liğine ve ötekiliğine ilişkin yapılan sorgulamalara yer verilmiştir. Eklektik ve disiplinler arası bir kavram olan mekânı Agnès Varda'nın sineması aracılığıyla sunduğu ve gösterdiği haliyle tartışmaya açmak, öteki mekânların mümkünlüğüne dair bir araştırma yapmak çalışmanın temel gayesi olmuştur. Daima hükmü altına alan, muktedir olan ve üreten iktidar, mekân üzerinde kapsayıcı; mekâna dahil olan birey üzerinde ise denetleyen bir etkiye sahiptir. Birey bu iktidar biçimlerinin dışına çıkarak, verili ve bilinir olandan uzaklaşır ve mekânı aşan heterotopik yaşamlar inşa eder. Çalışmanın izini sürdüğü heterotopik mekânlar Agnès Varda'nın Sans Toit Ni Loi filminde çözümlenmiştir. Varda gerçek ve temsil arasında kurduğu ilişkiyi ötekilik ve göçebelik üzerinden anlatırken aslında Eisenstein'in montaj tekniği ile ilgili söylediği gibi evrene bakıp evrenden ötekiyi kesmiş, evrenden eksilttiği fazlalıkla hareket etmiş ve kesilenleri ekleyerek bize ötekinin mekânını, varlığını göstermiştir (Eisenstein, 2000). Bu montaj tekniği devreye girer girmez aslında şimdiki zaman ile geçmişe dönüş yaşayan bir heterotopya ortaya koymuştur. Filmde Mona karakteri ölümün tüm ötekiliğini tersine çeviren bir bellek oluşturmuştur. Bunu yaparken ölümlerin belliğini yok ederek, üzerine beton dökerek, bellek imhası yaparak değil hatırlatarak ve hatırlanarak heterotopyasını yaşanır kılmıştır. Çünkü Blanchot'nun dediği gibi, bir ölü artı bir ölü iki ölü değildir (Blanchot 1997).

Filmde Mona'nın temsili ve mekânı heterotopyayı örnekler. Bu bağlamda zaman içerisinde kutsallıktan ötekiliğe geçiş yaşayan mezarlıklar, sapma olarak işaretlenen Mona için yaşanır mekânlar haline gelmiştir. Öte yandan yaşlılığın bir sapma olarak belirlendiği neoliberal kapitalist toplumlarda Mona bu sapmanın oluşumuna ve varlığına dair bir direniş mekânı oluşturmuştur. Filmde analiz edilen son heterotopya olarak ayna ise, gerçek ve yanılısma arasındaki mekânı çözümlenmenin bir dayanağı olmuştur. Aynalar Mona'nın iktidar tarafından bazen yok sayılan ve görmezden gelinen bazen de bir sapma olarak görülen temsili için öznenin inşasına dair yanılısamasını ortaya koymaktadır.

Bu çalışma disiplin iktidarının ölümle girdiği sonsuzluk yarışında ölümü, sapma olarak belirlediği bireyi ve mekânı öteki kılma sürecinden ve kamerasını ötekiliğe çeviren Varda'nın başka bir mekânın varlığına dair gösterdiklerinden yaratılmış bir çözümlenme sunmaktadır.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan eder.

Kaynakça

- Albertsen, Niels ve Bülent Diken. 2014. "Organlı/Organsız Toplum." Pp. 153–76 in *Göçebe Düşünmek: Deleuze Düşüncesinin Sınırlarında*, Der. A. M. Aytaç ve M. Demirtaş. İstanbul: Metis Yayınları.
- Beauvoir, Simone de. 1970. *Yaşlılık İlk Çağı*. Çev. O. Canberk, E. Canberk. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Blanchot, Maurice. 1997. *İtiraf Edilemeyen Cemaat*. Çev. I. Ergüden. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Braidotti, Rosi. 2019. *Kadın-Oluş Cinsel Farkı Yeniden Düşünmek*. Çev. E. Durmuş, M. Çelik. İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Deleuze, Gilles. 2019. *Foucault*. Çev. B. Yalım, E. Koyuncu. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Eisenstein, S. M. 2000. *Film Duyumu*. Çev. N. Özön. İstanbul: Payel Yayınevi.
- Foucault, M. 2011. *Özne ve İktidar*. Çev. I. Ergüden, O. Akınhay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. 2017. *Hapishanenin Doğuşu: Gözetim Altında Tutmak ve Cezalandırmak*. Çev. M. A. Kılıçbay. Ankara: İmge Kitabevi.
- Gürkan, Ceyhun. 2021. "Foucault'da İktidarın Uzamsal Dağılımları ve Mekanın Etik Bağlamı." Pp. 19–66 in *Mekanı Düşünmek (Felsefe, Politika, Mimarlık, Sinema)*, Der. D. Yıldırım, E. Haspolat, H. Sağlam, S. C. Beritan. Ankara: Nika Yayınevi.
- Lefebvre, Henri. 2019. *Mekânın Üretimi*. Çev. I. Ergüden. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Savran, Gülnur Acar. 2019. *Beden Emek Tarih: Diyalektik Bir Feminizm İçin*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Sayın, Zeynep. 2018. *Ölüm Terbiyesi*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Stavrides, S. 2018. *Müşterek Mekân: Müşterekler Olarak Şehir*. Çev. C. Saraçoğlu. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Üngür, Erdem. 2011. "Mekân Kavramının Disiplinler Arası Tarihsel Değişimi Üzerinden Mimarlık & Mekân İlişkileri." Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Yıldırım, Adem. 2020. *Kapatılmadan Heterotopyalara: Foucault'da Mekanın Düzeni*. Ankara: Töz Yayınları

Filmler

- Varda, Agnès. 1985. *Sans Toit Ni Loi*. Fransa: Milsthtein, Oury.

-Araştırma Makalesi-

“Herkesin Kutusu”

Christopher Nolan Sinemasında Öznel Bilgi Meselesi

Ridade Öztürk*

Özet

“Dünyayı olduğu gibi mi algulamaktayız yoksa kendi kişisel tecrübemiz dünyayı algılama biçimimiz üzerinde etkili midir?” sorusu felsefi açıdan değer taşıyan bir meseledir. Epistemolojik gerekçelendirme açısından öznel tecrübenin bir bilgi türü olarak kabul edilip edilmeyeceği temel felsefi problemlerden birisidir. Christopher Nolan’ın yazıp yönettiği Akıl Memento¹ (Akıl Defteri, Christopher Nolan 2000) ve Following (Takip, Christopher Nolan, 1998) filmleri öznel tecrübenin, epistemolojik açıdan dünyayı bilmesi üzerindeki ilişkiye dair bir bakış açısı sunması açısından ele alınabilir. Akıl Defteri filminde hafızası çok kısa süreli olan ve her şeyi unutan, öznel tecrübe ile elde ettiği birikimi sürekli silinen bir karakter karışımına çıkmaktadır. Öznel tecrübe ile karakterin kendini bilebilme imkânı da tamamen ortadan kalkmış ve Nolan’ın yorumuyla karakter kendi dışındaki dünyaya dair epistemolojik açıdan değer taşıyan hiçbir bilgiye sahip olamaz bir duruma gelmiştir. Takip filminde ise Nolan, bir başkasını tanımak için onun öznel tecrübesinin çok önemli olduğunu ortaya koyar. Filmdeki ana karakterler, başkalarının evlerine girerken onların hayatlarını yaşamaya ve dolayısıyla onların aslında kim olduklarını da anlamaya çalışırlar. Karakterler, evlerine girdikleri kişilerin öznel tecrübelerinin bir ortağı olabilmek için bu kişilerin herkesten sakladıkları, bu türde tecrübeleri sembolize eden eşyalara ulaşmaya çalışırlar. Bu düşünce filmde “herkesin bir kutusu” vardır şeklinde özetlenirken, buradaki kutu Wittgenstein’in kutudaki böcek tartışmasının ve qualia kavramının da bu tartışmanın içine alınmasına olanak sağlar. Çünkü bu kavramlar sadece öznel tecrübenin mahiyetine ilişkin bilgi vermekle kalmaz, aynı zamanda bu ilişkinin epistemolojik anlamda nasıl sorgulanacağına dair yeni sorular sorulmasına da olanak sağlar. Bu çalışmada bütün bu arka plan üzerinden Nolan’ın öznel tecrübe ve dolayısıyla öznel bilgi olmadan epistemolojik bilginin mümkün olamayacağı yönündeki bakış açısı ele alınacak ve bu bakış açısının felsefi değeri tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Öznel Bilgi, Akıl Defteri, Takip, Kutudaki Böcek, Wittgenstein, Christopher Nolan

*Dr. Öğr. Üyesi, Trakya Üniversitesi, Teknik Bilimler MYO, Trakya, Türkiye.

E-mail: ridadefidan@trakya.edu.tr

ORCID : 0000-0002-0199-3433

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1066193

Öztürk, R. (2022). “Herkesin Kutusu” Christopher Nolan Sinemasında Öznel Bilgi Meselesi. Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı (4) 2022.

Geliş Tarihi: 31.01.2022

Kabul Tarihi: 27.05.2022

¹ Christopher Nolan, Akıl Defterinin senaryosunu yazmıştır, film ayrıca Jonathan Nolan’ın kısa öyküsü Memento Mori’ye dayanmaktadır.

-Research Article-

“Everyone’s Box”; The Problem Of Subjective Knowledge in the Films of Christopher Nolan

Ridade Öztürk*

Abstract

“Do we perceive the world as it is or does our personal experience shape our perception of the world?” is an important question in philosophy. A fundamental philosophical problem is whether the subjective experience can be accepted as a form of knowledge for epistemological justification. Two films written and directed by Christopher Nolan; *Following* (1998) and *Memento* (2000) can be viewed as presenting a commentary on the relationship of epistemological knowledge to subjective experience. *Memento* presents a character who has an extremely short-term memory and therefore constantly loses all the inventory accumulated by his personal experience. He is deprived of any means for self-knowledge from subjective experience and therefore, according to Nolan, he cannot know epistemological value regarding his exterior world. In the *Following*, Nolan proposes that a person’s subjective experience is a very important form of knowledge for getting to know that person. The characters in the film go into other people’s houses to experience their lives and therefore get to know who they are. The characters try to access their most personal belongings which they hide from others and therefore which most symbolize such experience. In the film, this idea is presented as “everyone has a personal box”. This brings an opening for Wittgenstein’s “beetle in a box” argument and the notion of “qualia” to be included in this discussion. These notions refer to the nature of subjective experience as well as allowing for new questions of epistemological inquiry on this relationship. Building upon this context, this article will present a philosophical discussion of Nolan’s view on subjective experience and his suggestion that epistemological knowledge depends upon subjective experience.

Keywords: Subjective knowledge, *Memento*, *Following*, the beetle in a box, Wittgenstein, Christopher Nolan

*Assist. Prof., Trakya University, Vocational College of Technical Sciences, Trakya, Turkey.

E-mail: ridadefidan@trakya.edu.tr

ORCID : 0000-0002-0199-3433

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1066193

Öztürk, R. (2022). “Herkesin Kutusu” Christopher Nolan Sinemasında Öznel Bilgi Meselesi. Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı (4) 2022.

Received:31.01.2022

Accepted: 27.05.2022

Extended Abstract

The possibility of subjective knowledge is an important philosophical problem in the field of epistemology. So much so that this problem has been discussed in philosophy since Ancient Greece. In Plato's dialogue Theaetetus, Plato attempts to make a distinction between epistēmê and doxa and we can interpret this as an effort to distinguish knowledge from subjective points of view.

With scientific evolution, epistemology has also evolved; but as Edmund Husserl points out, the paradox of being a subject in the world while also being an object for the world makes it hard to separate subjectivity from knowledge (1970, p. 178). At this point, we can even question the necessity of making such a separation. From this perspective, the concept of qualia represents the subjective aspect of experience and consciousness within discussions of the duality of subjectivity and objectivity, therefore giving rise to many questions in modern philosophy, especially in the fields of epistemology, philosophy of language, and philosophy of mind (Davidson, 2001, p. xiv).

*The possibility of subjective knowledge extends through representations in cinema. This study will discuss it through two films by Christopher Nolan; *Following* (1998) and *Memento* (2000). *Memento* presents a character suffering from extremely short-term memory and striving to find the murderer of his wife. The film involves the viewer in a subjective experience of the cognitive realm and the subjective knowledge of this character. Similarly, *Following* introduces "a young man" and Cobb, two characters breaking into other people's homes, sharing their experiences, therefore getting to know who they are. Phenomenologically considering Nolan's work, we can ask the following question; "What else is a film if not "an expression of experience by experience" (Sobchack, 1992, p. 3). In this sense, the storytelling technique developed in *Memento* and *Following* can be regarded as a method, demonstrating the importance of subjective experience for Nolan.*

*From this perspective, both films seem to portray characters who cannot attain knowledge in the epistemological sense. We can at this point, include the concept of qualia, "the ways things seem to us" (Dennett, 1988, p. 42). In *Memento*, Leonard tries to understand how things seem by taking polaroid pictures, and tattooing symbols and notes on himself. He attempts to create his personal language using symbols; but as Wittgenstein suggests, one cannot create a personal language with symbols because symbols make sense only if they are collective.²*

*Wittgenstein accepts the notion of subjective experience, claiming that this experience cannot be known by any other person and supporting this argument through his thought experiment "beetle in a box" (Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, 1958, pp. 95-100). Wittgenstein claims that different subjective experiences are not important from the perspective of collective language. The thing in the box – a quale – is irrelevant to the language game (Block, 2013, p. 287). From another perspective, "the beetle in a box" represents qualia itself (Holt, 2007, p. 54). In the *Following*, "the beetle in a box" is in the same line as Cobb's claim; "Everyone has a box". This broadens our discussion. Nolan uses the box as a metaphor for subjectivity. Everyone has a -box- holding personal secrets. The ingredients of each box carry a similar value to polaroids, notes, and tattoos of *Memento*'s Leonard. These films present an argument in which epistemological knowledge is not possible without subjective experience. But can we claim that the foundation of knowledge is subjective? Nolan's films are built upon the ambivalent relationship between our subjective reality and the idea of objective reality. This can be viewed as a criticism of idealism but Nolan doesn't dismiss an external reality (Edition, 2017). These films offer the idea that reality cannot be conceived without subjective experience. This article attempts to take this offer and discuss these arguments through their philosophical foundations.*

² Wittgenstein discusses this idea in *Philosophical Investigations* at length, all his arguments in the book support this claim.

Giriş

Öznel bilginin imkânı, felsefenin en önemli konulardan birisi olarak epistemoloji alanında tartışılmalı bir meseledir. Bilginin tarifinin nesnellik ile olan ilişkisi, insan öznelliğinin felsefi ve epistemolojik açıdan ne anlama geldiği ile ilgilenilmesine yol açmıştır. Öznel bilginin imkânı meselesinin izlerini Antik Yunan'a kadar sürmek mümkündür. Sofistler bilginin göreliliğini ileri sürmüş ve bilgiyi özneye ve öznelliğe bağlı olarak açıklamıştır (Masih, 1999, p. 39). Epistemoloji hakkındaki en önemli çalışması *Theodous* olarak kabul edilen Platon, bir yöntem oluşturarak, *doxa* (inanç fikir) ve *episteme* (bilgi) arasında bir ayrım yaparak Sofistlerin göreliliği anlayışına karşı çıkmıştır³. Modern dönemde insanın her şeyin ölçütü haline dönüştürülmesi ve Tanrı merkezli bilgi anlayışından insana doğru bir kayma yaşanması, öznel bilginin Antik Yunan düşünürlerinden biraz daha farklı bir biçimde yeniden ele alınmasına neden olmuştur; çünkü öznel bilgi felsefi moderniteye geçişi temsil etmektedir (Strazzoni, 2015, p. 5).

Ortaçağ dönemi boyunca Tanrı merkezli bir bilgi anlayışı hüküm sürerken modern dönem, insanın merkeze yerleştirildiği bir bilgi anlayışının inşa edilmesine yol açmıştır. Öznenin ve öznelliğin doğası ile ilgili tartışmalar René Descartes ile beraber Modern felsefenin merkezine yerleşmiştir (Carr, 1999, p. 3). Descartes, *cogito ergo sum* ile bilgiye ulaşmak için öznenin bakış açısına dayalı metafiziksel bir öznellik inşa etmiştir⁴. Ancak Immanuel Kant, Descartes'ın "ben" kavramını metafizik olması nedeniyle eleştirerek bilginin merkezine aklı yerleştirmiştir. Konumuz açısından bakıldığında Kant'ın, aklı bilginin merkezine yerleştirmekle öznel bilgi meselesini çözmüş olduğunu ileri sürmek zordur. Hatta öyle ki; Descartes'ın bilginin merkezine yerleşen metafizik öznesi yerine aklın bilginin merkezine yerleşmesi, öznel bilgi meselesini daha çetrefilli bir hale getirmiştir. Kant'ın eleştirisinin önemli bir sonucu, nesnellik -sonunda analitik dil felsefesi ve zihin felsefesine yol açacak olan anlamın nesnel koşullarını oluşturan dilsel biçimi- diğeri ise öznelliği -sonunda fenomenolojiye yol açacak olan anlamın öznel doğasını- temel alan iki karşıt felsefi tavrın ortaya çıkmasına neden olmuştur (Atkins, 2005, p. 2). Bu süreçte birbirine karşıt bile görünse farklı felsefi geleneklerin ortaya çıkışı aslında son derece anlamlıdır. Çünkü öznellik ve nesnellik arasındaki ilişki büyük felsefi zenginliğe sahip daha birçok tartışmanın yapılmasına izin verecek bir derinliğe sahiptir. Bu anlamda -bu meseleyi çalışmamız bağlamında değerlendiresek-, epistemolojinin temel meselelerinden birisinin, öznel tecrübenin içsel yönünü işaret eden öznellikten, harici ve kişisel olmayan gerçeği açıklamak için kullanılan nesnellik nasıl anlaşılır bir dönüşümün gerçekleştirilebileceğinin düşünülmesi olduğunu ileri sürebiliriz. Bir başka ifade ile şeylerin birisine nasıl görüldüğü -öznellik- ile gerçekte şeylerin nasıl olduğu -nesnellik- arasındaki ayrım felsefi açıdan çok önemli bir meseledir (Rescher, 2003, p. 175). Düşünce tarihinde genellikle -modern anlamda- Descartes ile başlatılan ve Kant ile merkezileştiği ileri sürülen bu mesele, bir çelişkidir doğmaktadır. İnsan dünya için bir özne ve aynı zamanda dünyada bir nesne olması, insan öznelliğinin bir paradoksudur (Husserl, 1970, p. 178). Bir başka ifade ile insanın hem bilginin öznesi ve hem de nesnesi oluşu, öznel bilgi meselesinin felsefi açıdan hangi boyutlarda tartışılmalı olduğunu anlamak açısından önemlidir.

Öznellik sinema çalışmaları açısından da son derece önemli bir konudur. Konu genel olarak iki ana başlık üzerinden genişletilmektedir. İlkinde, sinemanın bir hikâye anlatım aracı olması merkeze alınarak, edebi açıdan sıkça yararlanılan bir teknik olan *birinci şahıs anlatımının* sinemadaki imkanları araştırılmakta ve bu öznel sinema olarak isimlendirilmektedir. Diğerinde ise sinemanın -bir aracı olarak- izleyiciye yaşattığı tecrübe çalışmada bir temel olarak değerlendirilir. Fenomenoloji üzerine kurulu sinema çalışmalarında bu temel son derece

³ Ancak Platon'un (201c) bilgiyi "gerektirilmiş inanç" (Plato, 2004, p. 167) olarak açıklaması modern bir zihin açısından Platon'un öznel bilgi meselesine bir kapı aralayıp aralamadığını düşündürmektedir.

⁴ Yöntem Üzerine Söylem (Discourse on the Method)

önemlidir. Bunun yanında yönetmenin bakış açısının film üzerindeki etkisi düşünüldüğünde, *Auteur* sineması da çeşitli açılardan öznellik tartışmasına zemin hazırlamaktadır.

Bu çalışmada *Akıl Defteri* (*Memento*, Christopher Nolan 2000) ve *Takip* (*Following*, Christopher Nolan, 1998) filmleri ele alınacaktır. Bu iki film de yukarıda sözü geçen başlıklar altında incelenebilir, ki zaman zaman bu başlıkların altında oluşturulan tartışmalar çalışmaya eklenecektir. Ancak çalışmada izlenecek asıl yöntem felsefi bir argümanın sinemadaki filmlerde nasıl tartışmaya açıldığını takip etmektir. Bu çalışmada da felsefi argüman olarak öznel bilginin imkânı meselesinin -ve buna bağlı olarak öznel tecrübenin- epistemolojik açıdan anlamının *Akıl Defteri* ve *Takip* filmleri üzerinden nasıl okunabileceği sorusunu yanıtlamak, çalışmanın yöntemini oluşturmaktadır.

Akıl Defteri, karısı öldürüldükten sonra son derece kısa süreli hafızaya sahip bir karakter olan Leonard'ın hikayesini anlatmaktadır. Leonard'ın en büyük amacı karısının katilini bulmaktır. Ancak hafızası silindiği için topladığı tüm ipuçlarını kendisinin anlayabileceği bir dile çevirmek ve bir semboller sistemi kurmak zorundadır.

Takip filmi ise yeni hikayeler yazabilmek için insanları takip eden vasat bir yazar olan Bill üzerine kuruludur. Bill bir gün bir hırsız takip eder ve ardından onunla beraber evlere girmeye başlar. Her iki filmde de karakterlerin öznel tecrübelerine izleyicinin de davet edildiği ve hem karakterlerin hem de izleyicinin öznel tecrübelerine son derece önem verildiği ileri sürülebilir. Christopher Nolan'ın bu anlatım tarzı, öznel bilginin mümkün olup olamayacağına dair bir kapı aralıyor gibi gözükmektedir. Bu çalışmada ileri sürülen düşünce, epistemolojik anlamda değere sahip bir bilgiye karakterlerin ancak öznel tecrübeleri ve öznel bilgi anlayışlarıyla ulaştıklarıdır.

Bütün bu arka planla beraber, *bize şeylerin görünme biçimini* (Dennett D. C., 1992, p. 42) anlatmak için kullanılan *qualia* kavramı da tartışmaya eklenecektir. *Akıl Defteri*'nde Leonard, kendisine şeylerin nasıl görüldüğünü hatırlayabilmek için polaroid resimler çeker ve onları biriktirir. Resimler üzerine notlar alır ve vücuduna dövmeler yaptırır. *Takip* filminde, Cobb, şeylerin başka kişilere nasıl görüldüğünü tecrübe etmek ister ve Nolan tarafından metaforik anlamda bir kutu içinde gösterilen, başkalarının kişisel eşyalarına özel bir önem atfeder. Bir bakıma, Leonard kendine has bir dil kurmaya çalışırken Cobb, başkalarının kurdukları kendilerine has dili öğrenmeye çalışır. Ancak karakterlerin bu çabalarının aksine Wittgenstein kimsenin öznel sembollerden oluşan öznel bir dil oluşturamayacağını iddia eder. Çünkü semboller ancak kolektif olduklarında anlam üretme imkânına sahiptir. Wittgenstein'in bu iddiası onun öznel bilgi ya da öznel tecrübe kavramını kabul etmediğini düşündürülebilir. Ancak tersine, Wittgenstein böyle bir bilgi ya da tecrübe türünü reddetmez; sadece kendisinin geliştirdiği dile dayalı analizleri bağlamında ilgisiz bulur.

Wittgenstein'in *özel dil argümanı* çerçevesinde ileri sürdüğü varsayıma dayalı bir deney bulunmaktadır. *Kutudaki böcek*, bir bakıma onun öznel tecrübe ve bilgiyi reddetmediğini gösteren bir ifade olarak da ele alınabilir. *Kutudaki böceğin* -çalışmanın ilerleyen bölümlerinde daha detaylı bir şekilde ele alınacağı gibi- kişilerin öznel *bilgilerini* ve tecrübelerini temsil eden varsayıma dayalı bir kutu olduğu ileri sürülebilir. Bu bağlamda Cobb'un herkesin bir kutusu olduğuna ilişkin önermesi ile Leonard'ın kendi kişisel notları ve fotoğraflarından oluşan eşyalarının bu kutuyu temsil ettiği söylenebilir. Aynı zamanda bütün bu kişisel eşyalar *qualiaya* da karşılık gelmektedir. Bu nedenle bu çalışmada *qualia* kavramı ile *kutudaki böcek* arasındaki ilişki değerlendirilecek ve bütün bu değerlendirme aynı zamanda Nolan'ın bahsi geçen iki filmi içinden tartışmaya açılacaktır. O halde bu çalışmanın temel amacı, öznel bilginin imkanını, -*qualia* ve *kutudaki böcek* deneyini de ele alarak- Nolan'ın *Akıl Defteri* ve *Takip* filmlerinden yola çıkarak tartışmaya açmaktır. Nolan *Akıl Defteri*'nde bir başkasının zihnini bilme imkanımızı sorarken *Takip* filminde de bir başkasının tecrübesini bilme ya da

tecrübe imkanımızı sorgular. Bu sorgulama aynı zaman öznel bilgi imkânı başlığı altında tartışılabilir argümanlar barındırmaktadır.

Akıl Defteri ve Takip

Akıl Defteri, filmde Leonard son derece kısa süreli hafızaya sahip bir karakterdir. Karısı öldürüldükten sonraki bütün yaşadıkları kısa bir süre içinde hafızasından silinmektedir. Descartes, kendi dışındaki dünyaya ilişkin bilgisi hakkında şüphecidir. Bu durum Gibieuf'a yazdığı bir mektupta da görülür. Descartes; kendisiyle halihazırda var olan fikirler olmaksızın, kendi dışındaki dünya hakkında hiçbir bilgiye sahip olmayacağını ileri sürer⁵ (Naaman-Zauderer, 2010, p. 33). Bu düşünce, *Akıl Defteri*'nde Nolan tarafından tasarlanan dünyayı açıklamak için yararlanılabilecek bir önermedir. Leonard'ın, kendi dışında ne olup bittiğine dair bütün bilgisi hafızasından oluşmakta, fakat hafızası sürekli olarak silinmektedir. Bu nedenle Leonard hafızasındaki fikirleri, anıları ve tecrübeleri sembollere döker. Onlarla ilgili dövmeler yaptırır ya da fotoğraflardan yararlanarak, yaşadığı dünyayı kendi hafızasının sembolleri ile yeniden inşa etmeye çabalar. Bu dünyanın Leonard için nesnel ve epistemolojik anlamda değer taşıyan bir dünya olması gerekir. Çünkü Leonard, kendi hafızasının sembolleri ile kendi dışındaki dünyada gerçekleşmiş bir olayı çözmeye ve karısını öldüren adamı bulmaya çabalar. Ancak bütün bu sembol ve simgeler Leonard'a gerçeklik hakkında ne kadar bilgi verebilir?

Leonard'ın içinde bulunduğu zihinsel durumu anlamak için konuya Platoncu bir açıdan yaklaşılabilir. Yazıyı da bir semboller ya da simgeler sistemi olarak ele aldığımızda, hatırlanacağı gibi Platon yazıya karşıydı ve 'bilginin yazıya aktarılmış simgelerden ziyade insanın kendi bilincinde olduğunu' ifade etmişti;

Çünkü harfleri kullanan kişinin ruhu tembelleşir, bundan böyle kendisine ait olmayan harflere güvenir ve kendisine ait olan hafızayı unuttur. Bundan dolayı bulduğun şey hafızanın değil, hatırlamanın ilacıdır. Gerçek bilgeliği değil öğrencilerine onun görüntüsünü veriyorsun (Platon, 2017, p. 95).

Bu tam da Leonard'ın durumudur. Leonard'ın hafızasının durumu hatırlandığında bilgiyi simgelere dökmek -zaten hafızası neredeyse olmayan birisi için yazı- bir zorunluluk haline gelmiştir. Fakat Nolan, bir şeyi simgeleştirmenin onu aslından nasıl uzaklaştırdığına dair ipuçlarını Platonik bir anlayışla filmin içerisine yerleştirmiştir. Natalie Leonard'dan karısını tarif etmesini ister ve şöyle söyler; "Sadece (ezberinden) kelimeleri söyleme. Gözlerini kapat, onu hatırla⁶ (Nolan, 2000). Kelimeler birer simge olarak ele alındığında asıl olanı ne ölçüde anlatabilmektedir? Leonard karısının ölümünden önceki anılarına ulaşabilmektedir, fakat karısı öldükten sonra olan bitenler sadece yazı ve resimlerden oluşan bir yapbozdur. Platoncu bir yaklaşımla ele alındığında, simgelerin gerçekliğin görüntüsünü göstermesi ancak aslını göstermemesi nedeniyle, doğru bilgiye ulaşabilmek için Leonard'ın epistemolojik açıdan bir sistem kurması gerekmektedir. Ancak yazı ve dolayısıyla simgeler güvenilir olmadığı için Leonard'ı kendi hakikatinden uzaklaştırma ihtimalini barındırmaktadır. Leonard kendisine ait olmayan simgeler aracılığı ile sadece görüntülere ulaşabilmekte ve gerçek bilgiye, dolayısıyla gerçek bilgiye, yani karısını aslında kimin öldürdüğü bilgisine ulaşması mümkün olmamaktadır.

Epistemolojik açıdan neye bilgi dendiği ya da neyi bilebileceğimiz değil, aynı zamanda bildiğimizi nasıl bilebileceğimiz de incelenir (Greco, 1999, p. 1). Nasıl bildiğimiz Leonard için hayati önem taşıyan bir sorudur. Leonard ancak nasıl bildiğini de bilirse tekrar hafızası silindiğinde elindeki verilerle yeni bilgilere ulaşabilir. Çünkü Leonard'ın sadece ipuçlarını

⁵ "I am certain that I can have no knowledge of what is outside me except by means of the ideas I have within me"

⁶ "No, don't just recite the words. Close your eyes... and remember her."

toplaması onları anlamlandırabileceği bir sistem olmaksızın işe yaramamaktadır. Hatta öylesine anlamsızdırlar ki, Leonard her hafızasını kaybettiğinde topladığı bütün verilerin aslında karısının katiline ulaşmak için gerekli ipuçları olduğunu bile hatırlamamaktadır. Bu nedenle Leonard'ın "nasıl bilebileceği" sorusunu yanıtlayacağı bir sisteme, yani yönteme ihtiyacı vardır. Nolan Leonard'ın yöntem ihtiyacını sıklıkla izleyiciye aktarır; "-Leonard;- Eğer işleri yoluna sokmak istiyorsan gerçekten bir sisteme ihtiyacın var"⁷ (Nolan, 2000) Ancak Leonard'ın durumu hatırlandığında filmde nasıl bir sistemden bahsedilmektedir?

Leonard'ın elindeki bütün veriler ya da ipuçları kendi öznel tecrübesinin birer sonucudur. Fakat ilginç olan, Leonard'ın kendi öznel tecrübesini de unutmamasıdır. Bu nedenle Leonard'ın sistemi, kendi öznel tecrübesini kendisine hatırlatacak simgelerden oluşmak zorundadır ve tam da bu nedenle bu sistem ancak sadece Leonard için bir anlam üretecek biçimde öznedir. Ancak eğer bu sistem bu kadar öznel olursa seyirci filmde ne olup bittiğini nasıl anlayabilir? Bu nedenle Leonard'ın öznel tecrübesinin ve anlam üretme sürecinin yani sisteminin başka katılımcıları da bulunmaktadır. Çünkü Nolan, bu sürece izleyici de davet etmiştir ve Leonard'ın doğru bilgiye ulaşma serüveninden yola çıkarak aynı zamanda izleyicinin de filmde ne olup bittiğini anlama serüveni ile iç içe geçecek bir hikâye anlatma tekniği oluşturmuştur. Bir başka ifade ile Leonard hayatı hakkında ne olup bittiğine dair bir fikir sahibi olabilirse izleyici de sahip olur. Böylece izleyicinin filmde elde ettiği tecrübe, *protagonistin* tecrübesini anlamaya çalışmaya dönüşmektedir (Phil Hutchinson, 2005, p. 80).

Öznel tecrübe ile ilgili bu ilişki *Takip* filminde de görülmektedir. Kendisini Bill olarak tanımlayan *Genç Adam*, aslında bir takipçi ve bir izleyicidir. O başkalarını takip ederek ve izleyerek hikayeler kurmaya çalışır. Kendisini kendi hayatında bir izleyici olarak konumlandırarak başkalarının tecrübelerine gözlemci olarak katılır. Fakat Nolan, hikâyede *Genç Adam*'ın bu konumda kalmasına izin vermez ve onu kendi öznel tecrübesini oluşturmaya zorlar. *Genç Adam*, Cobb'u yani bir hırsız takip eder. Hırsız takip edildiğinin farkındadır ve aslında amacı sadece evleri soyarak değerli eşyalara sahip olmak değildir. Hatta çoğunlukla aldığı eşyaların maddi açıdan çok büyük değerleri yoktur. Cobb'un amacı girdiği evlerdeki insanların öznel tecrübelerini deneyimlemek ve onları bu şekilde tanımayı başarmaktır. Cobb bu oyuna *Genç Adam*'ı da davet eder. Böylece filmin kendisinin *izleyiciye* sadece bir izleme ve takip değil, bir tecrübe biçimi sunduğu da fenomenolojik açıdan ileri sürülebilir. Çünkü sinema, dolayısıyla *Takip* filmi, *doğrudan tecrübenin* yapı taşlarını, sinema dilinin yapıtaşlarına bir temel olarak kullanır (Sobchack, 1992, p. 5).

Takip ve *Akıl Defteri* filmlerinde karakterlerin ve izleyicinin tecrübesini harmanlayan bu hikâye anlatma tekniği, tecrübenin öznel yanına da işaret etmektedir. Bir başka ifade ile bu açıdan şu soruyu sormak anlamlıdır; bir başkasının tecrübesini ve buna bağlı olarak geliştirdiği düşünme sürecini bilme imkânımız nedir? Nolan bu imkânın sınırlarını da zorluyor gibi görünmektedir. *Takip* ve *Akıl Defteri* filmlerindeki karakterlerin zihnini, görme biçimini, algılama biçimini dolayısıyla dünya ve kendisiyle kurduğu ilişkiyi, bir başka ifade ile öznel tecrübesini, izleyiciye bir tecrübe yaşatarak anlattığı bir hikâye tekniği kurmuştur. Peki Nolan'ın bu çabası felsefi açıdan ne anlama gelmektedir? İnsanın öznel tecrübesini bilimsel ya da felsefi anlamda anlayabilmek mümkün müdür? Bu soru öznel tecrübenin bilgi değeri taşıyıp taşımadığı tartışmalarının temelinde yer almaktadır.

Qualia ve Öznel Tecrübenin Değeri

Qualia, tecrübenin öznel yönünü tartışmaya açan felsefi bir kavramdır. Bu kavram aracılığıyla -en bilinen haliyle- kırmızı rengi herkes tecrübe ettiği için zannedildiği üzere kırmızı rengi tecrübe etmenin nesnel bir yanı olmadığı ifade edilmektedir. Yani, kırmızı herkes tarafından farklı bir renk olarak görülmesine rağmen bu kavram çerçevesindeki tartışmalara

⁷ "You've gotta have a system."

göre pekâlâ sadece kırmızı olarak adlandırılıyor olabilir. Bir başka ifade ile herkesin tecrübesi farklı, ancak kullandığı terminoloji ortak olabilir. Ancak daha önemlisi, bizler her birimizin farklı tecrübeler yaşadığını ayırt edemiyor olabiliriz. Renk körlüğü ortaya çıktığında ancak kırmızının kırmızı olarak tecrübe edilemeyeceğine dair bir bilgiye sahip oluyoruz.

*Qualia*⁸ Latince, çoğul bir kavramdır ve tecrübenin niteleyici ya da fenomenolojik özelliğini anlatmak için kullanılır. Felsefi çevrelerde kullanılagelen yaygın tanımına göre duysal tecrübelerin kendilerine özgü karakterleri *quale* ya da *qualiayı* oluşturur. Kavramın, felsefi çevrelerde son dönemde popüler hale gelmiş bir açıklaması da “onları yaşamak gibi bir şey” ya da “onun gibi bir şey”dir⁹ (Jaworski, 2011, pp. 28-29). Bir tecrübeyi tecrübe etmenin ne anlama geldiği¹⁰ yani tecrübenin öznel yanı, tecrübenin fenomenal yönünü oluşturur. Tecrübenin fenomenal yönünü oluşturan bütün nitelikler ise *qualiadır*.

Charles Sanders Peirce *qualia* kavramını ilk ortaya koyan kişidir (Livingston, 2004, p. 6). Ancak bu kavramı ilk kez 1929 yılında Clarence Irving Lewis kullanmış ve Lewis, *qualiayı* içsel tasarımsal olmayan, iç gözlem yoluyla erişilebilen duyu verisi olarak açıklamıştır (Güven, 2022, p. 111). O halde *qualia* herkesin tecrübesinin benzersiz niteliğidir. Bir yiyeceğin tadı, bir manzaranın insan üzerinde uyandıracak etki, yaşanan bir acı, bir çiçeğin kokusu gibi tecrübenin öznel yönleri *qualianın* kapsamı içindedir. Örneğin bir tatlı yediğimizde sadece tatlının tadı değil, rengi, biçimi, kokusu, yediğimiz zamandaki atmosfer gibi unsurlar da bu tecrübenin içindedir ve o tecrübeye kişisel bir özellik kazandırır. Öyle ki yaş bile bu açıdan etkilidir. Çocukken yenen bir dondurmanın tecrübesi ile yetişkin olduğunda yenen dondurmanın tecrübesi aynı olmayabilir. En bilinen tanımıyla *qualia* bu anlamda “bize şeylerin görünme biçimidir” (Dennett D. C., 1992, p. 42).

Wittgenstein, şeylerin bize görünme biçimini ya da bize yaşattığı tecrübenin -dil içinde anlatılmasının bir imkânı olmadığını düşündüğü için- ne olduğu üzerine doğrudan bir çalışma yapmamış olmasına rağmen, özel dil argümanı¹¹ ve bu argümanı anlatmak için kullandığı bir metafor olan varsayıma dayalı *kutudaki böcek* deneyinde verdiği örnekler doğrudan çeşitli düşünürler açısından *qualiayı* anlatmaktadır. Fakat *qualia* üzerine çalışmalar yapan ve konuyu Wittgenstein üzerinden değerlendiren düşünürlerin benzer düşüncelere sahip olduğunu söylemek de mümkün görünmemektedir. Çünkü Wittgenstein’in özel dil argümanı *qualianın* varlığına bir ispat olduğu gibi, Wittgenstein’in argümanlarından *qualianın* çıkarılamayacağı da (Scruton, 2017, p. 22) ileri sürülerek tartışılmıştır. Çelişkili görünen bu durumun iki nedeni bulunmaktadır. Bu nedenlerden ilki, Wittgenstein’in çalışmalarını anlamının ve yorumlamanın imkânına dair düşünürler arasında bir fikir birliği bulunmamasıdır. Son derece açık bir şekilde formüle edilmiş gibi görünüyorsa bile Wittgenstein’in ileri sürdüğü iddiaları kendisinin savunduğu, reddettiği ya da hatta bu ikisini de yapmadığı konusunda Wittgenstein üzerine çalışmalar yapan çoğu akademisyen arasında bir uzlaşma bulunmamaktadır (Block, 2013, p. 74). Aslında bu durum, düşünürün son derece verimli bir tartışma zemini sunduğunun da bir kanıtı olarak görülebilir.

Çelişkinin ortaya çıkmasına neden olan ve bu çalışmayı da doğrudan ilgilendiren diğer konu ise Wittgenstein’in öznel tecrübe ve öznel bilgiyi kabul ya da reddettiğine dair bir ibarenin bulunmamasıdır. Fakat *kutudaki böcek* varsayıma dayalı deneyi ve *Felsefi Soruşturmalar*da yer alan 243-315 numaralı fragmanları arasındaki bölüm göz önüne alındığında, Wittgenstein’in öznel tecrübeyi ve öznel bilgiyi kabul ettiği ve *qualiayı* reddetmediği iddia edilebilir. Çünkü düşünür açısından içsel tecrübelerin konuşulabilmesi için harici ve kamusal anlamda elverişli bir kriterin bulunması gerekir. (Sluga, 1996, p. 21). Bir başka ifade ile Wittgenstein öznel tecrübeyi ve öznel bilgiyi yok saymamakla beraber, bunun bir başkası tarafından

⁸ Tekil kullanım ‘quale’dir.

⁹ something it is like, to live through them

¹⁰ what it is like to be

¹¹ Private Language Argument

bilinemeyeceğini söyler. Bu bilinmezlik onun hakkında konuşma imkanını ortadan kaldırır ve bu durum da *kutudaki böcek* olarak bilinen varsayıma dayalı deney üzerinden de açıklanabilir.

Wittgenstein'in Kutusu

293: Diyelim ki herkesin bir kutusu var ve kutunun içinde de “böcek” dediğimiz bir şey bulunuyor. Hiç kimse hiçbir zaman başkasının kutusunun içine bakamıyor ve herkes böceğin ne olduğunu yalnızca kendi böceğinin görünüşünden bildiğini söylüyor. – Bu durumda herkesin kutusunda pekâlâ farklı bir şey bulunabilir. Hatta böyle bir şeyin sürekli değişim geçirdiğini bile düşünebiliriz. – Ama ya bu insanların “böcek” sözcüğünün yine de bir kullanımı varsa? – Bu durumda bu, bir şeyin imlemi olmak olmayacaktır. Kutunun içindeki şey dil-oyununa hiç mi hiç dahil değildir, bir şey olarak bile: çünkü kutu boş bile olabilir. – Hayır, kutudaki bu şeyle sadeleştirme yapılabilir; bu, her neyse, kendini ortadan kaldırır (Wittgenstein, *Felsefi Soruşturmalar*, 2020, p. 118).

Kutudaki böcek deneyi, Wittgenstein'in, farklı öznel tecrübelerin *dil oyunu* açısından önemli olmadığını açıklama yönündeki argümanıdır. Wittgenstein, gerçekten anlamının neyi kapsadığını ve ne olduğunu ele almaya çalışmış ve bunu yaparken insanın duyguları ve ruh halleri gibi içsel durumlarına ait halleri anlatmak için bir dil imkanını sorgulamıştır. Wittgenstein “bir sözcüğü anlamının bir hal” olduğunu ileri sürer ama ona göre keder, heyecan, ağrı gibi ifadeler hallerde değil *ruhsal hallere* denk düşer (Wittgenstein, *Felsefi Soruşturmalar*, 2020, p. 78). Bu açıdan bir kelimeyi anlamak demek o ruhsal hali anlamının karşılığı anlamına gelmez. Wittgenstein, böyle bir dil yazılsa ya da oluşturulsa bile bunun aslında o durumu anlatmak için elverişli olmadığını ve kimse için anlaşılır olmayacağını ileri sürer ve acıyı bir örnek olarak kullanır. Belki herkes benzer ya da aynı acıyı çekebilir, ama bu durum yine de bir kişinin çektiği acının diğer kişilerle aynı olduğu ya da diğer kişiler tarafından tam anlamıyla anlaşılabilmesi anlamına gelmemektedir. Çünkü Wittgenstein açısından insanın içsel hallerini tam anlamıyla betimleyecek bir dilin imkânı yoktur. Her ne olursa olsun böyle bir dil bu içsel halleri tam olarak betimleyemeyebilir ve aynı zamanda betimlediğini farz etsek bile bu betimleme bir başkası açısından aynı duyguyu oluşturmayacağı yani benzer bir tecrübe sunmayacağı için tam anlamıyla anlaşılır olmama ihtimalini barındırmaktadır (Wittgenstein, *Felsefi Soruşturmalar*, 2020, pp. 107-108).

Bütün bu ifadelerden şu sonucu çıkartabiliriz; Wittgenstein, duyguların ya da duyguların ya da içsel hallerin öznel yanına işaret etmekte ve öznel tecrübeleri betimleyecek ve bir başkasına aktarılacak bir dilin oluşturulamayacağını iddia etmektedir. Bu açıdan Wittgenstein'in kutusundaki şeyin *qualia* olduğu ileri sürülebilir (Holt, 2007, p. 54) ancak kutudaki şey her ne olursa olsun Wittgenstein için *dil oyunu* ile bir ilgisi yoktur (Block, 2013, p. 287). Wittgenstein'in kutu içindeki böcek deneyi insan zihnini hakkındaki düşüncelerini anlamamız açısından önemlidir. Wittgenstein'a göre her bireyin zihinsel durumu diğer bireylerden farklıdır. Bir bakıma kimse aslında bir başka kişinin ne düşündüğünü ya da neyi tecrübe ettiğini bilemez. Aynı zamanda bir başkasının şeylerle ve dünyayla ilgili tecrübesini de bilemez. Fakat buna rağmen Wittgenstein *böcekten* konuşmanın mümkün olduğunu ifade eder. Bir başka ifade ile, herkesin *böcek* ile ilgili algısı ve tecrübesi farklı bile olsa biz *böcekten* bahsedebiliriz. Wittgenstein bunun bilinemeyeceğini, daha da önemlisi dil açısından bir önemi olmadığını savunmasına rağmen, bu noktada şu soru önem kazanmaktadır; dilsel anlamda bir uzlaşmanın olması herkesin bireysel tecrübesinin uzlaştığını göstermiyorsa, öznel tecrübenin insan için anlamı nedir?

Kutudaki böcek deneyi, *Takip* filmindeki Cobb'un “Herkesin bir kutusu var” şeklindeki ifadesi ile ilişkilendirilebilir bir içeriğe sahip gibi gözükmektedir. Cobb'un bir hırsız oluşu, ancak girdiği evlerdeki değerli eşyaları almakla çok ilgilenmemesi, Bill'in merakını cezbeder. Bill, Cobb'un neden evlere girdiğini anlamaya çalışırken Cobb ona bu nedenle ilişkili bir kutudan bahseder. Cobb'a göre herkes böyle bir kutuya sahiptir ve kutularda genellikle zarflar, notlar, fotoğraflar yani maddi değeri olmayan fakat o kişi için öznel bir anlam taşıyan şeyler

bulunmaktadır. Bu anlamda Nolan'ın bu kutuyu öznellik için bir metafor olarak kullandığını fark ederiz. Benzer bir biçimde *Akıl Defteri*'nde de Leonard'ın polaroid fotoğraflar, notlar toplamakta ve vücuduna belirli anlamları olan dövmeler yaptırmaktadır. Cobb, bu kişisel eşyalar aracılığı ile o evde yaşayan insanları tanımaya çalışırken, Leonard ise kendisine amacına ulaşmasını sağlayacak bir yöntem oluşturmaya çalışmaktadır. Bütün bu kişisel eşyalar *qualia* anlamına gelmektedir ve öznel tecrübelerin biriktirilmiş halidir. Wittgenstein'in kişinin öznel *tecrübelerini* bir dil aracılığı ile anlatmanın mümkün olmadığını ileri sürmesine rağmen, bu öznel tecrübeleri gösteren eşyalar bir dil oluşturmaktadır. Tıpkı Wittgenstein'in ileri sürdüğü gibi, *Akıl Defteri*'nde bu özel dil kolektif değil sadece Leonard'ın anlayabileceği bir dildir. Nolan burada Wittgenstein'in argümanlarına film dilinin imkanları içinden bir parantez açıyor gibi görünmektedir. Çünkü bu dil sadece Leonard için değil, izleyici için de anlamlı hale getirilmiş ve bunun için Leonard'ın öznel tecrübesi tecrübe anlamında izleyiciye de yaşattırılmaya çalışılmıştır. Bu tecrübenin bir benzerini ya da aynısını izleyicinin yaşayıp yaşamadığını iddia etmiyoruz ancak Nolan'ın bu tecrübeye izleyiciyi olabildiğince çok yaklaştırmayı hedeflediğini ileri sürebiliriz.

Takip filminde ise Wittgenstein'in düşüncelerine açılan parantez daha da büyüyor gibi gözükmektedir. Çünkü filmdeki karakterler başkalarının özel dillerini öğrenmek için bir yöntem geliştirerek onların hayatlarını bir süreliğine de olsa yaşamaya çalışmakta, bir başka ifade ile öznel tecrübelerini tecrübe ederek -yani bu öznel tecrübenin bir parçası olarak- o dili anlamaya çalışmaktadırlar. Tüm bu karakterlerin filmde bir şeyleri algılama ve öğrenmelerinin dolayısıyla izleyicinin de anlamasının yolu, başkalarının *qualialarını* anlamının bir yolunu bulmaktır.

Bir Sonuç Olarak; Nolan'da Öznel Bilginin Epistemolojisi

Bir başkasının zihni, duyguları, ruh hali ya da tecrübesi bilinebilir mi ya da tecrübe edilebilir mi? Öznelliği kapsayan herhangi bir şeyin bir başkasına aktarılma, anlatılma ya da ona yaşatılma imkânı nedir? Bir başka ifade ile bizim dışımızdaki bir kişiye ne olduğunu, onun neler biriktirdiğini, neler hissettiğini, neleri nasıl yaşadığını bilme imkânımız nedir? Wittgenstein açısından, bunu betimleyecek bir ortak dil bulunmamaktadır. Ancak eğer biz Wittgenstein'in argümanına rağmen yine de insanın *qualiasını* yani tecrübesinin öznel yanını konuşmak istiyorsak, öncelikli olarak öznellik hakkında nasıl konuşacağımızı bulmamız gerekir. Bir başka ifade ile bize bir yöntem gerekmektedir. Öyle görünüyor ki Nolan, kendi öznel yöntemini sinema üzerinden kurarak öznel bir film diliyle bu konuşmayı başlatmıştır. *Takip* filminde insanı anlamının yolunun onun öznelliğini tecrübe etmek ile ilişkili olduğunu ileri sürerken, *Akıl Defteri*'nde bu ilişkiyi bir sinema diline dökmüş ve Leonard'ın tecrübesini de izleyiciye olabildiğince göstermeyi ve tecrübe ettirmeyi hedeflemiş olduğu ileri sürülebilir.

Bütün bu arka planla beraber Nolan, öznel bilginin *imkânı* meselesini de tartışmaya açacak bir zemin sunmuş gibi gözükmektedir. Çünkü Nolan'ın filmleri, öznel hakikat ile nesnel hakikat anlayışımız arasındaki çelişkili ilişki üzerine kuruludur (Edition, 2017). Modern bir zihnin bilgi anlayışı bilginin nesnel olduğu üzerinden şekillenmiştir. Daha önce de bahsettiğimiz üzere farklı felsefi gelenekler öznel bilginin bilgi değerine işaret etmiş olmalarına rağmen, yine de öznel bilgiyi nasıl gerekçelendirebileceğimiz, bir başka ifade ile epistemolojik açıdan bir değere sahip olmasını nasıl belirleyebileceğimiz konusu bugüne dek tartışılmalıdır. Aydınlanma düşüncesi ile beraber her şeyin ölçütünün insan haline gelişi, öznelliğin ne olduğu sorusunun daha kapsamlı bir çerçeve ile tartışılmasına neden olmuştur. Günümüzde -konu ile ilgili tartışmaların kökenleri Antik Yunan ile başlıyor gibi görünse bile- öznel bilginin nasıl ele alınması gerektiğine dair tartışmaların kaynağını, Aydınlanma akımının özne düşüncesi oluşturmaktadır. Aynı zamanda bu dönem ile beraber gözlem ve ölçüm bilginin şartlarından birisi haline gelmeye başlamıştır. Ancak öznel bilginin böyle bir ölçümlemeye ya da gözleme tabi tutulamaması, başka bir ifade ile bilgi için oluşturulan yeni ölçütlerin öznel bilgiyi ölçüyor olması, bu türde bir bilginin nasıl ele alınacağını felsefi

anlamda daha çetrefilli bir hale getirmiştir. Bir kişinin inancının kendi hayatını ve hatta o inanca sahip başka kişilerin hayatını ve gerçeklik ile ilişkisini şekillendirebilecek bir etkiye sahip olmasına rağmen, inancın bilginin hangi ölçütleriyle ölçülebileceği meselesi son derece sorunlu bir alandır. Konuyu daha iyi anlatmak için bu aşamada Jackson'un Mary ile ilgili varsayıma dayalı deneyinden de öznel bilgi meselesine ışık tutması açısından yararlanabiliriz. Deneye göre Mary bir laboratuvarda büyümüş bir bilim insanıdır ve daha önce siyah ve beyaz dışında hiçbir renk görmemiştir. Buna karşın bilimsel açıdan rengin ne olduğuna dair her şeyi bilmektedir. Bir başka ifade ile renkler hakkında nesnel bilgiye sahiptir. Mary'e bir gün kırmızı renk gösterilir. Mary'nin kırmızı rengi görmesi bilimsel açıdan bir değer oluşturmaz yani bilimsel açıdan bir şey öğrenmiş olmaz, fakat kırmızı rengi tecrübe ederek farklı bir bilgi türüne sahip olur (Wartenberg, 2007, p. 59) ki bu bilgi türünü de öznel bilgi olarak açıklayabiliriz. Nolan filmleri işte tam da bu nedenle bir rengi bilmenin öznel yanına işaret etmesi anlamında konuya farklı bir bakış açısı getiren bir zemin sunduğu için son derece anlamlıdır.

Takip filminde bir insanı gerçekten tanımak için nesnel bilginin yeterli olmadığı ortaya konur. Bill'in söylediği "(Evleri) soymanın amacının bir şeyler almak olduğunu sanırdım"¹² (Nolan, 1998) ifadesinden sonra Cobb'un bunu insanları tanımak için yaptığını belirtmesi¹³ son derece önemlidir. Nolan, insanları gerçekten tanımak için epistemolojik bir yöntem önerisinde bulunmaktadır. Cobb'un, tanımadığı bir kişinin mutfağında durup onun şarabını içmesi ile o kişiyi tanınması arasında ilişki kurması öznel bilginin Nolan açısından önemine işaret etmektedir. Aynı zamanda öznel bilginin önemi özellikle Cobb'un "herkesin bir kutusu" olduğu yönündeki iddiası üzerinden güçlenmektedir. Bir bakıma filmdeki karakterler, bir insanı tanımanın yolunu, Wittgenstein'in kutusundaki böceği çıkartarak onu deneyimlemek üzerinden kurmuştur. Böylece Nolan'ın insanları tanımak için farklı bir yöntem geliştirdiğini söylemek mümkündür. "Herkesin bir kutusu vardır" ifadesi üzerinden ortaya atılan bu tartışma ile karakterler Wittgenstein'in önerdiği kutuyu bularak ve içindeki böceğe bakarak, başkaları hakkındaki epistemolojik anlamda değerli olan bilgiye ancak öznel bilgi aracılığı ile ulaşabilirler. Bu fikir, *Akıl Defteri* filminde daha da belirgin bir hale gelir.

Leonard'ın *facts* yazılı dövmesi, Leonard'ın yalanlar ile gerçekleri birbirinden ayırmasının onun için ne kadar önemli olduğunu anlatmak için kullanılmış çok önemli bir simgedir. Leonard'ın kendi hafızasına güvenemiyor oluşu, elindeki ipuçlarını nasıl değerlendireceği konusunda bir sorun oluşturmaktadır. Çünkü Leonard, bu ipuçlarından yola çıkarak karısının katilini öldürmeyi planlamaktadır ve doğru bir sistem kuramazsa -ki sistemin Leonard için ne kadar önemli olduğu izleyiciye gösterilir- yanlış kişiyi öldürme ihtimali bulunmaktadır. Leonard bir sahnede elinde hemen hemen boşalmış bir içki şişesi tutar fakat öznel tecrübesi ona sarhoş olmadığını söyler. Leonard; "Sarhoş hissetmiyorum" der. O halde elindeki şişe ne anlama gelmektedir? Leonard'ın şişeyi anlamlandırmasına olanak sağlayacak öznel tecrübesi silinmiştir ve sadece -o ana ait olan ve kısa bir süre sonra silinecek olan öznel tecrübesine göre- sarhoş olmadığını bilmektedir. Bir sonraki sahne ile izleyici şişenin anlamını çözer. Hatırlamamasına rağmen Leonard şişeyi birisine saldırmak için bir silah olarak kullanmıştır. O halde şişe onun için nasıl bir ipucu görevini görebilecektir? Şişeden yola çıkarak Leonard'ın topladığı bütün ipuçlarının aynı şekilde hafızasından kısa bir süre sonra silineceğini film bize anlatır. Nolan, yakın plan tekniği ile sıklıkla Leonard'ın biriktirdiği notları izleyici ile paylaşır. Örneğin Leonard'ın elinde "Sammy Jankins'i hatırla" yazmaktadır. Ancak Sammy Jankins'i neden hatırlaması gerektiğine dair bir bilgi bulunmamaktadır. Çünkü aynı zamanda silinen, Leonard'ın öznel tecrübesi dolayısıyla öznel bilgisidir. Öyle ki öznel bilgisi olmaksızın Leonard dış dünyayı anlamlandıramamakta, bir başka ifade ile halihazırda ne yaptığını anlayamamaktadır. Bu şartlar altında Leonard'ın, doğru bilgiye ve gerçekliğe ulaşmak için bir bilgi teorisine, yani bilginin bilgisi anlamına gelen epistemolojiye ihtiyacı vardır.

¹² I thought the whole point of burglars was taking things.

¹³ No, this is the point -breaking in, entering someone's life...finding out who they really are.

Öznel bilginin imkânı meselesini yeniden ele aldığımızda Cobb ve Bill, başkaları hakkında bilgiye ulaşmak istiyorlarsa onların öznel bilgilerine de ulaşmak zorundadır ve bu öznel bilgiyi yeniden kendi öznellikleri içinde dönüştürerek bilgiye çevirmektedirler. Leonard için öznel tecrübesini ve bu tecrübeden elde ettiği öznel bilgisini hatırlamak ve bu bilgiyi doğru şekilde değerlendirebilmek, epistemolojik anlamda doğru bilgiye ulaşarak karısının katilini bulmak için bir zorunluluktur. Bütün bu açılardan, Nolan'ın öznel bilginin imkânı meselesini yeni bir sinema dili oluşturarak ele aldığını gözlemliyoruz. Çünkü eğer izleyici bu filmlerden bir anlam çıkartmak istiyorsa bu öznelliği tecrübe etmek durumundadır. Özellikle *Akıl Defteri* filminde zamanın kullanılışı, senaryonun işleyişi bakımından seyirciye Leonard'ın dünyayı algılama biçimini tam olarak göstermeyi hedeflemiştir. Filmin sahneleri tıpkı Leonard'ın kısa süreli hafızası gibidir. İzleyici Leonard'ın öznel tecrübesini kavrayabilirse filmi anlamlandırabilmektedir. O halde öyle anlıyoruz ki Nolan'ın yorumuyla her iki filmdeki karakterler dünya ile, dolayısıyla gerçeklik ile kurdukları ilişkide epistemolojik anlamda öznel bilgiye dayalı bir sistem kurmak durumundadır.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Atkins, K. (Ed.). (2005). *Self and Subjectivity*. Oxford, Victoria: Blackwell.
- Block, N. (2013). Wittgenstein and Qualia. M. Baghramian (Ed.) içinde, *Reading Putnam* (pp. 275-318). Oxon, New York: Routledge.
- Carr, D. (1999). *The Paradox of Subjectivity: The Self in the Transcendental Tradition*. New York: Oxford University Press.
- Davidson, D. (2001). *Subjective, Intersubjectivity Objective* Oxford: Clarendon Press, Oxford.
- Dennett, D. C. (1992). Quining Qualia. E. B. A. J. Marcel (Ed.) içinde, *Consciousness in Contemporary Science* (pp. 42-77). Oxford: Clarendon Press.
- Edition, W. (2017, July 22). *The Philosophy of Christopher Nolan (Part 1)*. Retrieved from YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=yCyeiGXgHig&t=137s>
- Güven, D. D. (2022, Ocak 20). *Zihin Felsefesi / İstanbul Üniversitesi Açık Ve Uzaktan Eğitim Fakültesi*. İstanbul Üniversitesi Açık Ve Uzaktan Eğitim Fakültesi: http://auzefkitap.istanbul.edu.tr/kitap/felsefe_ao/zihinfelsefesi.pdf adresinden alındı
- Greco, J. (1999). Introduction: What is Epistemology? E. S. John Greco (Ed.) içinde, *The Blackwell Guide to Epistemology* (pp. 1-31). Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
- Holt, M. (2007). Vertigo and the Beetle out of the Box. On the Representation of Inner Mental States. A.-T. Tymieniecka (Ed.) içinde, *Phenomenology of Life - From the Animal Soul to the Human Mind: Book I. In Search of Experience* (Cilt 93, pp. 53-96). Dordrecht: Springer Science & Business Media.
- Husserl, E. (1970). *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology: An Introduction to Phenomenological Philosophy*. (D. Carr, Ed., & D. Carr, Çev.) Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Jaworski, W. (2011). *Philosophy of Mind; A Comprehensive Introduction*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Lemos, N. (2007). *An Introduction to the Theory of Knowledge*. New York: Cambridge University Press.

- Koch, A. (2014). *Visuality and Identity in Christopher Nolan's "Memento"*. Munich: GRIN Verlag.
- Livingston, P. M. (2004). *Philosophical History and the Problem of Consciousness*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Masih, Y. (1999). *A Critical History of Western Philosophy: Greek, Medieval and Moder*. Delhi: Motilal Banarsidass Publ.
- Naaman-Zauderer, N. (2010). *Descartes' Deontological Turn: Reason, Will, and Virtue in the Later Writings*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Phil Hutchinson, R. R. (2005). *Memento: A Philosophical Investigation*. J. G. Rupert Read (Ed.) içinde, *Film as Philosophy; Essays in Cinema After Wittgenstein and Cavell* (pp. 72-93). Chippenham, Eastbourne: Palgrave Macmillan.
- Plato. (2004). *Theaetetus*. (R. A. Waterfield, Çev.) New York, London: Penguin Books.
- Platon. (2017). *Phaidros*. (F. Akderin, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Rescher, N. (2003). *Epistemology; An Introduction to the Theory of Knowledge*. Albany: State University of New York.
- Scruton, R. (2017). *On Human Nature*. Princeton, Oxford: Princeton University Press.
- Sluga, H. (1996). *Ludwig Wittgenstein: Life and Work an Introduction*. D. G. Hans Sluga (Ed.) içinde, *The Cambridge Companion to Wittgenstein* (pp. 1-33). Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press.
- Sobchack, V. (1992). *The Address of the Eye; A Phenomenology of Film Experience*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Strazzoni, A. (2015, Nisan 17). *Subjectivity and Individuality: Two Strands in Early Modern Philosophy*. *Society and Politics*, 9(1), pp. 5-9.
- Wartenberg, T. E. (2007). *Thinking on Screen; Film as Philosophy*. Oxon, New York: Routledge.
- Willis, L.-P. (2017). *Engaging Otherness through Following: Subjectivity and Contemporary Film Spectatorship*. In T. E. Jason, & A. D. George (Eds.), *The Philosophy of Christopher Nolan* (pp. 191-202). Lanham, Maryland: Lexington Books.
- Wittgenstein, L. (1922). *Tractatus; Logico-Philosophicus*. (C. K. Ogden, Ed.) London: Kegan Paul.
- Wittgenstein, L. (1986). *Philosophical Investigations* (Cilt 3). (G. E. Anscombe, Çev.) Oxford: Basil Blackwell Ltd.
- Wittgenstein, L. (2020). *Felsefi Soruşturmalar* (Cilt 5. basım). (H. Barışçan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Filmler

- Todd, S. ve J. (Yapımcı) & Nolan, C. (Yönetmen). (2000). *Memento* [Sinema Filmi]. United States: Newmarket Films.
- Nolan, C., Theobald, J., Thomas, E. (Yapımcı), Nolan, C. (Yönetmen). (1998). *Following* [Sinema Filmi]. United Kingdom: Momentum Pictures.

-Araştırma Makalesi-

Agnès Varda ve Spinoza'nın Özgürlük Anlayışı:

Sans Toit Ni Loi (Yersiz Yurtsuz) Filmi

Dilek Çakır*

Özet

Fransız auteur Agnès Varda, Yeni Dalga ve Left Bank gibi önemli oluşumların içinde adı geçen, feminist politika pratikleriyle filmlerini tasarlayan bir kadın yönetmen olarak karşımıza çıkar. Agnès Varda'nın filmlerindeki kadın karakter kurulumuna bakıldığında feminist tavrının yansıdığını görmek mümkündür. Varda'nın, 1985 tarihli, *Sans Toit Ni Loi (Yersiz Yurtsuz)* adlı filmi, yönetmenin, hem geleneksel toplumsal cinsiyet söylemlerine karşı- anlatı oluşturma çabasını hem de özgürlük ve irade kavramlarını sorguladığı felsefi temelli bakış açısını yansıtır. Varda'nın bu film için kurguladığı Mona Bergeron adlı karakteri kapital üretim ve tüketim zincirinin içinde bulunmayı reddeden evsiz bir kadındır. Mona, antikapitalist bir karakter olarak belirli bir işte çalışmayı kabul etmez, belirli bir düzene sahip olmak gibi dertleri yoktur. Varda, Mona karakteri üzerinden eylemlerinde kendisini özgür kılmaya çalışan bireyi, mülkiyetçilik, toplumsal cinsiyet, varoluşçuluk kavramları üzerinden tartışmaya açar.

Determinist filozoflar evrensel doğa yasalarının nedensel belirlenimi karşısında insanın özgür olup olmadığı temel sorununu tartışmaya açmışlardır. Bu öğretiye göre nedensel bir determinizmin söz konusu olduğu mevcut dünyada, özgürlüğün nasıl olanaklı olabileceği temel sorundur. Determinizmin önemli düşünürlerinden biri olan Spinoza, mutlak determinizm kavramıyla evrenin kesin bir düzeni olduğunu savunur ve her eylemimizin bu düzenin kesin ölçütleri etrafında şekillendiğini öne sürer. Spinoza'nın, insanın istenç ya da irade özgürlüğü olduğu yanulsamasına (töz tanımı çerçevesinde) ilişkin görüşleri bizi özgürlük olgusundan bahsedilemeyeceği sonucuna götürür. Varda'nın özgürlük anlatısında ise bir taraftan paternal sistemin içinde yaşayan bir kadının varoluş çabası bizlere gösterilirken diğer yandan kapitalist sistemin baskısından kurtulmaya çalışarak özgür olma mücadelesi veren Mona'nın mülksüzlük anlayışını sorgulamamız istenir. Varda'nın anlatısındaki zorlu koşullar diğer bir anlamda deterministlerin insan iradesinin yaşadığı toplum değişkenleri ile belirlendiği iddiaları, bireyin kendi yaşamına yön verip veremeyeceği tartışmaları olarak okunabilir.

Bu bağlamda araştırma kapsamında, Spinoza'nın özgürlük kavramı Varda'nın, varoluşçuluk sorgulaması *Sans Toit Ni Loi (Yersiz Yurtsuz)* filmi üzerinden incelenecek olup, yöntem olarak felsefi eleştiri ve göstergebilimsel çözümleme yoluna gidilecektir.

Anahtar Kelimeler: Agnès Varda, Spinoza, determinizm, özgürlük kavramı, *Sans Toit Ni Loi*.

* Yüksek Lisans Öğrencisi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, Türkiye.

E-mail: dilek.cakir@ogr.deu.edu.tr

ORCID : 0000-0002-0767-2286

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1065783

Çakır, D. Agnès Varda ve Spinoza'nın Özgürlük Anlayışı: *Sans Toit Ni Loi (Yersiz Yurtsuz)* Filmi. Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı (4) 2022.

Geliş Tarihi: 01.02.2022

Kabul Tarihi: 22.04.2022

-Research Article-

Agnes Varda and Spinoza's Concept of Freedom: *Sans Toit Ni Loi* Movie

Dilek Çakır*

Abstract

French auteur Agnes Varda appears as a female director who is mentioned in important formations such as New Wave and Left Bank, and designs her films with feminist policy practices. Looking at the female character setup in Agnes Varda's films, it is possible to see that her feminist attitude is reflected. Varda's 1985 film *Sans Toit Ni Loi* (Vagabond) reflects the director's attempt to create a counter-narrative to traditional gender discourses, as well as her philosophically-based perspective, in which she questions the concepts of freedom and will. Varda's character Mona Bergeron, fictionalized for this film, is a homeless woman who refuses to be in the chain of capital production and consumption. As an anti-capitalist character, Mona does not accept to work in a certain job, she does not have a problem with having a certain order. Varda opens the individual, who tries to free herself in her actions through the character of Mona, to discussion over the concepts of possessiveness, gender and existentialism.

Determinist philosophers have opened up for discussion the fundamental problem of whether human beings are free in the face of the causal determination of universal laws of nature. According to this doctrine, the main question is how freedom can be possible in the current world where there is a causal determinism. Spinoza, one of the important thinkers of determinism, argues that the universe has a definite order with the concept of absolute determinism and argues that our every action is shaped around the exact criteria of this order. Spinoza's views on the illusion that man is free of will or will (within the framework of the definition of substance) lead us to the conclusion that the phenomenon of freedom cannot be mentioned. In Varda's narrative of freedom, on the one hand, the struggle for existence of a woman living in the paternal system is shown to us, on the other hand, we are asked to question the sense of propertylessness of Mona, who struggles to be free by trying to get rid of the pressure of the capitalist system. The challenging conditions in Varda's narrative, in other words, the claims of determinists that human will is determined by the variables of the society in which they live, can be read as discussions of whether the individual can direct her own life. In this context, within the scope of the research, Spinoza's concept of freedom, Varda's questioning of existentialism, will be examined through the film *Sans Toit Ni Loi* (Vagabond), philosophical criticism and semiotic analysis will be used as a method.

Keywords: Agnes Varda, Spinoza, determinist, freedom notion, Vagabond.

*Master Degree Student, Dokuz Eylül University, Graduate School of Fine Arts, İzmir, Turkey.

E-mail: dilek.cakir@ogr.deu.edu.tr

ORCID : 0000-0002-0767-2286

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1065783

Çakır, D. Agnes Varda ve Spinoza'nın Özgürlük Anlayışı: *Sans Toit Ni Loi* (Yersiz Yurtsuz) Filmi. Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı (4) 2022.

Received: 01.02.2022

Accepted: 22.04.2022

Extended Abstract

French auteur Agnes Varda appears as a female director who is mentioned in important formations such as *New Wave* and *Left Bank*, and designs her films with feminist policy practices. Looking at the female character setup in Agnes Varda's films, it is possible to see that her feminist attitude is reflected. Varda's 1985 film *Sans Toit Ni Loi (Vagabond)* reflects the director's attempt to create a counter-narrative to traditional gender discourses, as well as her philosophically-based perspective, in which she questions the concepts of freedom and will. Varda's character Mona Bergeron, fictionalized for this film, is a homeless woman who refuses to be in the chain of capital production and consumption. As an anti-capitalist character, Mona does not accept to work in a certain job, does not want to have a certain order. Mona envisions a world where she can live freely; she doesn't want help, she doesn't want land, she doesn't want a permanent relationship, she chooses to live alone by rejecting all forms of relationship. In the film, there is an attempt to see the limits of a radical homeless woman's independence. Varda reflects the actions of the individual trying to liberate herself through the character of Mona. Varda opens this individual up for discussion through the concepts of ownership, gender and existentialism in her film narrative.

Determinist philosophers have opened up for discussion the fundamental question of whether man is free in the face of the causal determination of universal natural laws. According to this teaching, human behavior is under the influence of external stimuli and even if a person feels free, it is not possible to be free. In addition, human behavior in society can be affected by the behavior of other individuals, and it is not possible for the affected person to be free. Therefore, in a world where there is a causal determinism, the fundamental question is how freedom can be possible. Spinoza, one of the important thinkers of determinism, argues that the universe has a certain order with the concept of absolute determinism. According to Spinoza, our every action is shaped around the exact criteria of this order. Spinoza's views on the illusion that man has freedom of will (within the framework of his definition of substance) leads us to the conclusion that freedom cannot be spoken of. In Varda's freedom narrative, on the one hand, the struggle for existence of a woman living in the paternal system is shown to us, on the other hand, we are asked to question the sense of propertylessness of Mona, who struggles to be free by trying to get rid of the pressure of the capitalist system. Mona struggles with many difficulties to gain her freedom; she fights hunger and cold, is harassed and attacked, falls ill, and eventually freezes to death. According to Spinoza's understanding of absolute determinism, Mona's search for freedom failed because her behavior was influenced by external stimuli because Mona has struggled unnecessarily, under the illusion that she has will or freedom of will. The understanding of the free world, which Varda symbolized with the character of Mona, is not possible for beings whose existence conditions are absolutely determined (in the words of determinists). In Varda's account, the conditions of capitalist and paternal laws make it difficult to realize this demand. The difficult conditions in Varda's definition, in other words, the claims of determinists that human will is determined by the variables of the society in which they live, should be read as discussions of whether the individual can direct her own life.

In this context, within the scope of the research, Spinoza's concept of freedom, Varda's questioning of existentialism, will be examined through the film *Sans Toit Ni Loi (Vagabond)* philosophical criticism and semiotic analysis will be used as a method.

Giriş

Determinist filozoflar evrensel doğa yasalarının nedensel belirlenimi karşısında insanın özgür olup olmadığı temel sorununu tartışmaya açmışlardır. Determinizmin önemli düşünürlerinden biri olan Spinoza, gerektirme ya da belirlenim (determination) olarak tariflediği kavram üzerinden özgür istem/ belirlenimcilik çatışkısından bahseder. Spinoza (2020) "Geometrik Yöntemlerle Kanıtlanmış ve Beş Bölüme Ayrılmış Ahlak (Ethica)" adlı çalışmasında

insanların kendi aksiyonlarını (hareketlerini) bildikleri halde hareketleri gerektiren nedenleri bilmemeleri yüzünden kendilerini hür zannettiklerini söyler. Spinoza'ya göre Ruhumuzun iradesi, Bedenimizin iştahlarından başka bir şey değildir ve bu durum her Bedenin farklı yatkınlığına göre değişir; çünkü herkes kendi tutkularına göre hareket eder. Ne istediklerini bilmeyenler ve bu bilgiye sahip olamayanlar en hafif nedenlerle gerektirilirler. Spinoza bu durumu gerektirme ya da belirlenim (determination) olarak adlandırır (Spinoza, 2020, s. 135).

Çalışma kapsamında filozofun "*Ethica*" adlı yapıtında başvurduğu tanımlara, önermelere ve kanıtlamalara bakarak, Tanrı (töz, cevher, doğa), varlık, 'conatus' (insanın varlığını koruma çabası), iyi ve kötü, köle ve hür gibi kavramları nasıl irdelediğini anlamaya çalışmak ve Spinoza'nın "özgürlük" kavramını bu bağlamda ele almak daha doğru olacaktır.

Tanrı Doğa (Deus sive Natura) ve İnsanın Varlığını Koruma Çabası (Conatus)

Spinoza, felsefesini tartışmaya açarken, Tanrı tanımıyla (*Ethica*'da olduğu üzere) başlar. Spinoza'da cevher (töz) yani Tanrı, kendi kendisinin nedenidir (causa sui) ve tabiatı ancak var olarak tasarlanabilir (Spinoza, 2020, s. 31- I. Bölüm Tanım I). Spinoza'ya göre Tanrıdan başka cevher olamaz ve tasarlanamaz;

"Kendi başına var olan ve kendisi ile tasarlanan, yani kendisini teşkil edecek başka hiçbir fikrin yardımı olmaksızın hakkında fikir edindiğimiz şeye cevher diyorum. Mutlak olarak sonsuz bir varlığa, yani sonsuz sıfatları olup başsız ve sonsuz (ezeli) özü bu sonsuz sıfatlarında her biriyle ifade edilmiş olan cevhere Tanrı diyorum" (Spinoza, 2020, s. 31-32- I. Bölüm Tanım III-VI).

Spinoza'nın Tanrı'yı açıklarken kullandığı tanımlar ve önermeler monoteist dinlerin (İbrahimi dinler) söylemleriyle, ilk bakışta, bağdaşır gibi görünür; "(...) Tanrı ilenekli olarak (*accidental*) değil, kendisi ile nedendir (*per seet non per accidents*) (...) Tanrı mutlak surette ilk nedendir (...) Tanrı hiçbir baskıya bağlanmadan, sırf kendi tabiatının kanunlarıyla tesir eder, etkindir" (Spinoza, 2020, s. 51). Fakat Spinoza'nın Tanrı'sı evrenin içkin (immanens) nedenidir (monoteist dinlerde Tanrı her şeyin aşkın nedenidir) ve var olan her şey Tanrıda vardır; ancak Tanrı ile tasarlanabilir (Spinoza, 2020, s. 54). Spinoza'nın Tanrısı, evrenin içkin nedeni olarak, Doğa'yla özdeş ikili bir yapı -Yaratıcı Tabiat (Natura Naturans) ve Yaratılmış Tabiat (Natura Naturata)- olarak sunulur (Spinoza, 2020, s. 61). Spinoza'nın "Tanrı" fikrini "Tabiat" fikrine bağlaması ve "Tanrı" kavramını açıklarken teolojik alanın aksine fizik yasalarının peşinden gitmesi, onun realist felsefe anlayışının bir göstergesidir. Deleuze (2021), "*Spinoza Pratik Felsefe*" adlı çalışmasında, Spinoza'nın ahlaki, aşkın ve yaratıcı bir Tanrı'nın varlığını yadsıdığı teorik tezini- "Yaratıcı Tabiat (Natura Naturans) ve Yaratılmış Tabiat (Natura Naturata) bağlamında"- açıklarken şu ifadeleri kullanır; "(...) sonsuz sıfatı olan tek bir töz (Deus sive Natura) ve bütün "yaratılanların" yalnızca bu sıfatların kipleri ya da tözün değişkeleri olmaları" (Deleuze, 2021, s. 27). Spinoza'nın Tanrı'sı her şeyi yani tüm evreni kapsayan içkin bir Tanrı'dır ve Spinoza bu anlamda evrenin ya da doğanın Tanrı ile aynı şey olduğu görüşünü savunur.

Tanrının sıfatlarının kipleri olarak tanımlanan cisimler ya da tekil şeyler, -(diğer bir deyişle Yaratılmış Tabiat (Natura Naturata)- varlıklarının etkin nedeni olarak, onları ortadan kaldıracak hiçbir şeyi kendilerinde bulundurmazlar; çünkü filozofa göre insan kendi varlığını korumaya ve sürdürmeye yarayacak şeylere iştah duyar; "her şey kendi varlığında devam etmek için elinden gelen bütün çabaları yapar" (Spinoza, 2020, s. 137). Bu çaba (conatus), Spinoza'ya göre insanın kendini korumasına yarayan her şeydir; bundan dolayı insan buna meyleden her şeyi yapmakla gereklenmiştir ve o şeylere duyduğumuz iştah (Spinoza arzu olarak da niteler) sayesinde şeyleri iyi olarak tanımlarız; "(...) biz bir şeyin iyi olduğunu zannettiğimiz için o şey bizim araştırmalarımızın ve arzularımızın objesi olmaz; tersine, onu istediğimiz, araştırdığımız ve arzu ettiğimiz için onun iyi olduğunu zannederiz" (Spinoza, 2020, s. 139).

Bu anlamda insanın kendini tanıması ve aklın denetiminde hareket etmesi “iyi” ya da “kötü” şeyleri doğru ayırt edebilmesi anlamında önemlidir.

İyi ve Kötü ya da Özgür ve Köle

Spinoza için “Duygulanış” kavramı Bedenin etkileme gücünün artmasına veya eksilmesine neden olan Beden duygulanışları ve bu duygulanışların fikirleridir (Spinoza, 2020, s. 131- III. Bölüm Tanım III). Dolayısıyla insan ruhu fiil halinde var olması bakımından bir dış cismi ancak kendi Bedeninin duygulanışlarına ait fikirlerle kavrar ve bu duygulanışların fikirleri açık seçik değil karışıklırlar (Spinoza, 2020, s. 104-105). Spinoza’ya göre var olan her şey Tanrının yetkin tabiatının sonucu olmasına rağmen, tabiatla çirkin, çarpık, karışık, kötü veya günah olarak nitelediğimiz şeyleri yetkinsiz (eksik) olarak görme nedenimiz, şeylerin duyularımız üzerinde hoş ya da hoş değil gibi izlenimler bırakmalarındır (Spinoza, 2020, s. 76). Bu anlamda sevgi, arzu gibi düşünce tavırları, ancak sevilen, arzu edilen, bir şeyin fikri verilmiş olduğu zaman vardır (Spinoza, 2020, s. 79). Filozofa göre bir kişinin iyi diye hükmettiği şeyi bir başkası kötü olarak algılayabilir ya da birine hoş gelen diğerine hoş gelmeyebilir;

“(...) bir şeyin tabiatının ancak o şeyle duygulanışlarına göre iyi ya da kötü, sağlam ya da bozuk olduğunu söylerler. (Yani bu şeylerin kendilerini duygulandırış tarzına göre hükmederler). Diyelim ki objelerin görme sinirinde uyandırdığı hareket onlara hoş ve sağlam geliyor, o zaman bunun sebebi olan objeler güzeldir ve tersine bir duyum uyandırdıkları zaman çirkindir derler” (Spinoza, 2020, s. 74).

Spinoza’da duygulanışların tümü arzu, sevinç ve keder gibi üç esaslı duygulanıştan doğar. Arzu diğer bir deyişle iştah insanın kendi kendisini korumasını gerektirir ve insan conatusu gereği kendi kendisini korumasına yarayan her şeyi yapmakla gereklenmiştir. Bu anlamda ruh, elinden geldiği kadar Bedenin etkileme gücünü artıracak şeyleri yani bize sevinç duygusu veren şeyi hayal etmeye, bize keder duygusu veren şeyin varlığını ise uzaklaştırmaya çabalar (Spinoza, 2020, s. 195). Dolayısıyla bedenimizin etki gücünü artıran şeyleri olumsuzluklar, eksiltelen şeyleri de olumsuzluklar ve böylece insan kendisi ve sevdiği şeyler hakkında adil olmaktan daha çok taraf tutar pozisyonundadır.

Spinoza’ya göre duygulanışlarımız hakkında şuur sahibi olursak ve herkes kendi varlığını korumaya çalışıp kendisine gerçekten faydalı olan şeyi ararsa yetkin ve özgür olabilir;

“...Birincisi, yani duygulanışla yöneltilen kimse, ister istemesin, yaptığı şeyi hiçbir suretle bilmez; ikincisi, yani akılla yöneltilen yalnız kendisini memnun etmek için hareket eder ve yalnız hayatta en üstün yeri tuttuğunu bildiği şeyi yapar ve en çok bu sebepten dolayı arzu eder; bunun sonucu olarak birincisine köle (serf), ikincisine hür insan diyorum...” (Spinoza, 2020, s. 249).

Diğer bir deyişle insan kendine faydalı olanı aramayı ve kendi varlığını korumayı başarırsa iyi, güçlü ve erdemli niteliklerini kazanır ve özgürleşir; “Erdemin ilkesi insanın kendi varlığını koruması için çaba harcamasıdır (çalışmasıdır), üstün mutluluk (felicite) insanın kendi varlığını korumasından ibarettir” (Spinoza, 2020, s. 212).

Spinoza’nın felsefesinde özgürlükten sadece tek ve yetkin töz için bahsedilebilir. Doğa yani Tanrı zorunlu olarak vardır ve varlığını hiçbir dış nedene yani kendi dışında var olan hiçbir nedene borçlu değildir, dolayısıyla Tanrı (Doğa), sadece gerçek ve mutlak anlamda özgür olabilir. Spinoza için insanın özgür olmasının tek yolu “erdem”li insan olabilmekten geçer. Bu anlamda Spinoza, özgürlük mefhumunu, günümüzde kullanılan anlamından farklı olarak, erdemli ve iyi olmakla eşitler. Spinoza için özgür insan, kendi tabiatına göre hareket etmesini bilen (conatusunu korumayı başaran) ve duygulanımlarını aklıyla yöneterek kendi için “iyi” olanı seçebilen insandır.

Agnes Varda ve Özgürlük Anlayışı

Sinemacı kimliğinin yanı sıra fotoğrafçılık da yapan Agnes Varda, sinema endüstrisindeki erkek egemen ideolojinin kurumsallaşmış tekelini kırarak kadınların varlığını görünür kılmayı başarır ve kendi özgüllüğünü ortaya koyar. Susan Hayward'a (2003) göre, Varda, sinemasında kendine özgü bir dil yakalamayı başarır ve hem bireyi hem de toplumsal sorunları ifade eden sinematografik biçimi ilk keşfeden kişi olur (Hayward'dan akt. Nowell-Smith, 2003, s. 859). Varda'nın filmsel üslubu, paternal sistemin söylemsel göstergelerinden farklı olarak, kadını 'nesne'leştirmez ve bir 'özne' olarak temsil eder. Yazara (2003) göre Varda bir feministtir ve yönetmen, birçok filmde geleneksel anlamda kadınların erkek bakışı için nasıl nesne olarak sabitlendiğini ele alır. Bu anlamda Varda egemen erkek ideolojisini doğal olmaktan çıkarma ve kurumsal mitleri açığa vurma amacıyla, sinematografik dili bozucu biçimde kullanır (Hayward'dan akt. Nowell-Smith, 2003, s. 859).

Levitin'in (1974) Agnes'le yaptığı röportajdan aktardığı haliyle, Varda *Les Créatures (Yaratıklar-1966)* adlı filminde dövüş sahnesi koyarak, bir kadının kavgı sahnesi yapamayacağı gibi bir aşağılık kompleksi aştığını söyler "çünkü bir kadının rolü, bir erkeğin yaptığı her şeyi yapabilir veya nasıl yapılacağını bilir. Bir kadının rolü, yapması gerektiğini düşündüğü şeyi bir kadın olarak yapmaktır" (Levitin'den akt. Lee, 2008, s. 71).

Bu anlamda Varda'nın filmlerinde, kişisel yaşantısında verdiği mücadelelerin izleri görülür. Varda'nın *Cléo de 5 à 7* filminde, filmin başrolünü bir kadın kahramana yani Cléo'ya vermesi, Cléo'nun evine gitmek üzere bindiği taksinin şoförünün bir kadın olması yani kadının evsel (domestik) alandan kurtarılıp kamusal alanda temsil edilmesi kişisel hayatında paternal sisteme karşı verdiği özgürlük mücadelesinin sonucudur.

Araştırma kapsamında incelenecek olan *Sans Toit Ni Loi (Yersiz Yurtsuz)* filmi de benzer şekilde Varda'nın hayatı ve insanlığı sorgulayış biçimidir. Varda, *Sans Toit Ni Loi (Yersiz Yurtsuz)* filmindeki Mona karakteri üzerinden bizlere bir yandan paternal sistemin içinde yaşayan bir kadının varoluş çabasını gösterirken diğer yandan, onun, kapitalist sistemin baskısından kurtulmaya çalışarak özgür olma mücadelesini anlatır. Bu anlamda Varda'nın hayat felsefesinde önemli başlıklar olarak öne çıkan "kapitalist sistem" ve "paternal sistemde özgürlük mücadelesi veren kadın" gibi anlatıların *Sans Toit Ni Loi (Yersiz Yurtsuz)* filminde bir araya gelmesi, filmin, Varda'nın filmografisinde önemli bir yer tuttuğunu söyleyebilmemiz için yeterlidir. Varda, bu çalışmada, bir anlamda "Birey (kadın) özgür iradesini (mevcut sosyolojik şartlar, kültürel koşullar ve hâkim ideolojik yapının engelleri karşısında) nasıl ortaya koyabilir?" sorusunu bizlere yöneltir. Bu bağlamda çalışma kapsamında Spinoza'nın özgürlük anlayışını, Varda'nın varoluşsal sorgulaması olarak tariflenebilecek *Sans Toit Ni Loi (Yersiz Yurtsuz)* adlı filmi üzerinden anlamaya çalışmak önem teşkil eder.

Çalışmanın Yöntemi

Bu çalışma kapsamında incelenecek olan anlatıda felsefi eleştirinin yanı sıra göstergebilimsel yöntem kullanılacak olup bu bağlamda filmin anlam üretiminin aşamaları ele alınacaktır.

Semiyotik veya semiyoloji olarak da tanımlanan göstergebilim, işaret anlamına gelen Yunanca "semeion" kelimesinin kökünden gelir. Nijat Özön (2000) gösterge içinde, gösteren (göstergenin sessel ve yazılı biçimi) ile gösterilen (göstergenin kapsadığı kavram) arasındaki temel ayrılığa dayanan bu bilimi, temsilcileri Ferdinand de Saussure ile Charles Sanders Peirce'e göre tanımlar;

"Mantık ile göstergebilimin hemen hemen aynı olduğunu inanan Pierce'e göre, mantık "göstergelerin zorunlu genel yasalarının bilimidir." Saussure'e göre göstergebilim "Göstergelerin toplum içindeki yaşamı inceleyecek bir bilim"dir...Nitekim Saussure henüz var olmayan ama kurulması gerekli bu yeni bilim üzerinde çalışırken her şeyden önce dilbilimsel gösterge üzerine yoğunlaşmıştır; ona göre: "Dilbilim, genel nitelikli bilimin (yani göstergebilimin) bir bölümünden başka bir şey değildir" (Pierce ve Saussure'dan akt. Özön, 2000, s. 327-328).

Saussure'un yaklaşımı, semiyolojinin, aynı zamanda yapısalcılığın bir modeli olarak da düşünülmesine yol açar ve semiyotik disiplinler arası bir yaklaşım olarak karşımıza çıkar. Michael Ryan (2012) *"Eleştiriye Giriş"* adlı çalışmasında dilbilimcilerin dili, şeylere verilen isimler olarak incelediklerini fakat yapısal dilbilimcilerin dili bağımsız bir göstergeler sistemi olarak ele aldıklarını söyler. Ryan'a göre bu sistem içinde göstergelerin anlamları dil sisteminin kendisi tarafından (yani kelimeler ve şeylerin ilişkisi ile değil) belirlenir (Ryan, 2012, s. 37).

Göstergebilimsel anlayış, insan deneyimlerinin göstergeler sistemine göre düzenlendiğini ve dünyayı göstergeler yoluyla anlamlandırdığımızı ileri sürer fakat bu anlayış içinde farklı yaklaşımlar çeşitli paradigmlar yaratabilir. Mehmet Rifat (2009) *"Semiyoloji"* ve *"Semiyotik"* terimlerini birbirinden ayırt etmek gerektiğini söyler. Yazara göre *"Semiyoloji"* doğada var olan, gözlemlenebilir nesnelere 'dil'e ve 'dilyetisi'ne başvurarak açıklar. Diğer yaklaşımda ise, dilyetisinin, gözlemlenecek tek katmanlı bir nesne olarak değil, oluşturulmuş, 'inşa edilmiş', anlamsal katmanlardan kurulu bir bütün olarak görüldüğünü söyler. Yazara göre bu ikinci yaklaşım anlamlama göstergebilimi (yani semiyotik) diye de adlandırılır (Rifat, 2009, s. 14-15).

Christian Metz ve Peter Wollen bu anlamda dilbilimsel yaklaşımla film dilinden bahseden önemli kuramcılardır. Metz (2012) sinema göstergebilimine ilişkin yaklaşımını Saussure'dan etkilenerek kuramsallaştırır; *"(...) film her şeyden önce "söze" benzemektedir. Deyim yerindeyse (...) birbirlerini izleyen fotoğraflardan oluşan film baştan sona bir dilyetisidir"* (Metz, 2012, s. 86-İkinci Cilt). Wollen'ın (2008) göstergebilimle ilgili görüşlerinde ise Peirce'den daha çok etkilendiği anlaşılır;

"Şu anki tartışmada bizim için önemli olan sınıflandırma Peirce'ün "göstergelerin ikinci üçlüğü" dediği şeydir: bu sınıflandırmaya göre göstergeler, görüntüsel gösterge (icon), belirti (index) ve simge (symbol) olarak bölünür. "Bir gösterge ya görüntüsel gösterge ya belirti, ya da simgedir" (Wollen, 2008, s. 109).

Göstergebilim, bir bilim dalı olarak sinema çalışmalarında çözümleme yöntemi olarak uygulanmakta ve bu çözümleme yöntemi sayesinde filmlerin içindeki kodları anlamlandırabilmekteyiz.

Sans Toit ni Loi (Yersiz Yurtsuz-1985) Film Özeti

Sans Toit ni Loi (Çatısız Kuralısız ya da Yersiz Yurtsuz olarak Türkçeye çevrilmiştir) filmi Agnès Varda tarafından 1985 yılında çekilir. Filmdeki Mona adlı başkarakter Güney Fransa boyunca dolaşmakta, otostop çekmekte ve çeşitli insanlarla tanışmaktadır. Varda, Mona'nın hikâyesini anlatırken belgesel ve kurgusal anlatımı beraber kullanır. Mona'nın hikâyesi, kısmen karşılaştığı insanların onun hakkındaki düşüncelerini aktardıkları röportajlar ile kesilir. Buna göre anlatıda, filmin merkezinde olan başrol oyuncusu Mona'dan ziyade, ona rastlayan insanların düşünceleri yer almaktadır.

Barbara Quart'ın (1986) Varda ile yaptığı röportajda, Varda, filmin hikâyesini bir anısından yola çıkarak yazdığını anlatır;

"Ben her zaman insanları arabama alırım. Kaliforniya'da arabaya bir adam aldığımı hatırlıyorum, o sırada kızımınla birlikteydim, kızım on bir yaşındaydı. Adam, arabanın arkasına uzanmamın sakıncası var mı? dedi. "Uzan, uyu" dedim. Sonra gittiğimiz yere vardık ve ben "Geliyoruz, bu yüzden sizi bırakacağız" dedim ve "Hayır, burada kalmayı tercih ederim" dedi. "Gitmeliyiz ve seni arabada bırakamayız" dedi.

“Ben gitmek istemiyorum, arabanda çok iyi hissediyorum, burada uyumak istiyorum.” dedi. Uyuşturucu bağımlısı olduğundan korkmaya başladım. (...)hiçbir şeyi olmayan insanlarla her zaman ilgilenmişimdir. (...) Onlara para verirsin, alırlar, yemek verirsin, alırlar. Size sormuyorlar, sizinle konuşmuyorlar, sizi istemiyorlar, sizi sevmiyorlar- sadece ihtiyaçları var” (Quart, 1986, s. 134).

Varda, söyleşide aktardığı haliyle, Mona'nın hikâyesini Kaliforniya'da arabasına aldığı evsiz bir adamla yaşadıklarından yola çıkarak yazar. Varda, Mona ve profesör Landier'in arabadaki diyaloglarını da, bu anıda yaşadığı şekliyle kurar.

Film Analizi

Kesit 1- Sonun Başlangıcı (Ölüm ve Doğum)



Görsel 1: Mona Bergeon adlı karakterin hendekte bulunmuş ölü bedeni.

İlk sekans, genel planda büyük bir seranın görüntüsünün üzerine düşürülen rahatsız edici bir müzikle başlar. Soğuk bir kış günü, her yer kurumuş dallarla kaplanmıştır. Kamera yavaşça kurumuş dalları toplayan çiftçiye doğru yaklaşır ve o esnada Mona'nın hendekte yatan cansız bedenini görürüz. Bir sonraki sekansta ise tablo bir anda değişir ve Varda, bizi, ölümün o karamsar havasından çıkarmak ister. Bir yaz günü, deniz ve kumsalın pastoral renklerle birlikteliği, bir önceki sekansın kasvetli ruh halinden çıkmamızı sağlar. Mona'nın hendekte bulunan ölü bedeni yerini denizden çıkan sağlıklı bedenine bırakır.



Görsel 2: Mona'nın sahilde denizden çıkarken görüntüsü.

Anlatıcı (Varda) izleyiciye diegetik olmayan sesle Mona Bergeon adlı karakterin hikâyesini anlatmaya başlar. Varda, 'Mona'nın nerden geldiğini bilmediğini, onun denizden gelen biri olduğunu düşündüğünü' söyler.

Mona, öncesi olmayan bir öyküde bulunduğumuzu bilmemiz için, denizden çıkarken yeni doğmuş bir bebek gibi çıplak verilir. Bu iki sekansta art arda gelecek şekilde ölüm ve doğumun bir arada verilmesi bir son ve bir başlangıç metonimisi niteliği taşır.

Göstergelerin Çözümlemesi

Gösteren	Gösterilen	Gösterge
Kurumuş dallar, rahatsız edici bir müzik ve soğuk bir kış günü	Ölüm	Doğa
Deniz, Kumsal, pastoral renkler, sıcak bir yaz günü	Doğum	Doğa

Varda'nın ölüm ve doğumu Doğa üzerinden kodlaması bizi Spinoza'nın "Yaratıcı Tabiat (Natura Naturans) ve Yaratılmış Tabiat (Natura Naturata)" tanımına götürür. Bu anlamda Doğa'nın özsel kavrayışına bağlı olarak varoluşsal her şey Doğa'nın dışında kavranamaz ya da açıklanamaz. Filmde Profesör Landier'in araştırma yaptığı "hasta ağaç"lar, imgesel anlamda (anlatıda Doğa birçok kez gösterge olarak kullanılır), önemli bir temsildir. Varda, anlatıda, Mona'yı "hasta ağaç"lar üzerinden betimleyerek bir sistem eleştirisi ortaya koymaktadır.

Anlatının bir diğer önemli dinamiği ise belgesel ve kurgusal anlatımın beraber kullanılmasıdır. Filmin geneline hâkim olan röportaj tekniğinin kullanımı, Mona'nın kim olduğunu anlamak adına değil, "sokakta yaşayan bir kadın" olmanın ne olduğuna dair belirli bir sosyal görüşü tasvir etmek amacı taşır. Spinoza'nın Ruhun ediliği olarak tanımladığı duygulanışların bulanık fikirleri ve her insanın "iyi" ve "kötü" anlayışının bu duygulanışlar tarafından yönlendirilmesi meselesi, insanların Mona'yı tariflerken kullandığı söylemler üzerinden okunabilir; çünkü Mona'yla etkileşime geçmiş her kişide, Mona'nın farklı izlenimler oluşturmuş olması (onların sosyo-kültürel altyapıları dahilinde) ancak onların bedensel duygulanımlarının yorumlanmasıyla açıklanabilir.

Kesit 2- Paternal Sistem (Özgürlük ve Kadın)

Agnes'in "tek başına hareket eden, sokaklarda yaşayan, otostop çeken kadını" Mona, ataerkil toplumun eril zihniyet yapısının görüşlerine başvurularak sunulur diğer bir anlamda Mona eril duygulanışlara göre tasvir edilir. Mona'yı, denizden çıkarken çıplak halde gören, bir grup motorcu genç erkeğin gözünden dinlediğimizde, "tek başına denizden çıkan bir kadını sekse hazır" olarak değerlendirildiğini görürüz; **Paulo**: "Evet, bir seferinde gerçek bir çıplak kız bulmuştuk, ama o tırtı. O gün plajda, ben hazırdım. Tek başına bir kız. Çok kolaydı".

Mona'nın geçici olarak yanında çalıştığı bir benzinlik sahibinin sözleri de diğer erkeklerden farklı değildir; **Benzinlik sahibi**: "30 frank karşılığı, yıkaması için bir araba verdim. En azından ellerini yıkadı. Benzin pompalarında çalıştırabilirdim, ama ona güvenemedim. Feminist serseriler, hepsi aynıdır. Aylak ve erkek avcısıdır. Bana ellerimin kirli olduğunu söyledi. Hayır, tam olarak dediği bu değildi. Dedi ki: "Senin kirli bir beynin var".



Görsel 3: Mona'nın yanında çalıştığı benzinlik sahibinin Mona hakkındaki görüşleri.



Görsel 4: Mona ve ormanda ona tecavüz eden adamla yaşadığı mücadele.

Mona'ya tecavüz eden adamın sözlerinden de eril zihniyetin (tek başına dolaşan kız sekse her zaman hazırdır ve onu elde etmek kolaydır) kadına dair bakış açısı söylemsel olarak tekrar vurgulanır; *"Tek başına kamp mı yapıyorsun? Bir süredir seni izliyorum. Arkadaş ister misin? Elbette istersin"*.

Mona'nın, yolculuğu esnasında tanıştığı Tunuslu bir tarım işçisi (Yahiaoui Assouna) ve onunla çalışan diğer işçiler ise Mona'yı kadın olduğu için çalıştıkları yerde istemezler. Mona'ya erkeklerin arasında çalışamayacağı (kamusal alanda var olamayacağı) söylenir. Mona, kendi özel (domestik) alanından ayrılmayı tercih etmiş bir kadın olarak paternal duygulanışa göre olumsuzlanır.

Spinoza (2021) *"Aklın Islahı Üzerine Bir İnceleme"* adlı yapıtında insanların bilgiye ulaşma biçimlerini şöyle sıralar;

"I. Kulaktan dolma ya da insanların itibari olarak adlandırdıkları herhangi bir kelimededen edinilen algı. II. Gündelik tecrübeden, yani aklın süzgecinden geçmemiş bir tecrübeden edinilen algı... III. Bir şeyin özünü başka bir şeyden çıkardığımızda, ama eksik şekilde çıkardığımızda oluşan algı... IV. (...) Bir şey salt özüyle ya da en yakın nedeninin bilgisiyle idrak edildiğinde oluşan algı" (Spinoza 2021: s. 32-33).

"Tek başına bir kız", "çok kolay", "erkek avcısı", "aylak" ve "feminist serseri" gibi eril söylemler üzerinden paternal bilincin kadını (Mona'yı) kodlaması, eril toplumun, fallosantrik iştahlarının yakın bilgisinin, gündelik tecrübelerinin ve kulaktan dolma bilgilerinin sonucudur.

Yüzyıllar boyunca kadının üzerinde tahakküm modeli oluşturmuş ataerkil toplum “kadın”ı toplumsal cinsiyet kavramının içine hapseder ve insani özünden ayırarak niteler. İnsan(oğlu) ve erkeğin kaburga kemiğinden yaratılmış (monoteist dinlerin ataerkil söylemlerine göre) eksik, yetkinsiz varlık (kadın), ancak evsel alanda (iç uzamda) ve bir erkeğin koruyuculuğuunda onaylanabilir ve olumlanır.

Motorcu gençler ve ormanda Mona’ya tecavüz eden adam için, Mona, sadece cinsel nesne konumundadır. Mona’nın kim olduğuna ya da neden o gün orda olduğuna dair fikirleri yoktur ve bu konularla ilgilenmezler. “Tek başına bir kız” babaerkil yasalarca sadece cinsel nesne konumuna indirgenir ve özneliği yok sayılır. Dolayısıyla “tek başına bir kadın” çok kolay elde edilebilir ve her zaman sekse hazırdır. Cinselliğini özgürce yaşamak isteyen, beraberlik yaşayacağı adamı kendi seçen, evsel alanın dışında (dış uzam) yaşayan ve erkeklerle eşit koşullarda bir çalışma ortamında bulunmak isteyen kadın (Mona) ise, ya “erkek avcısı”, “aylak” ve “feminist serseri” olarak eril dil (benzinlik sahibi adam) tarafından ötekileştirilerek aşağılanır ya da erkeklerin bulunduğu ortamın ona göre olmadığı söylenerek (tarım işçisi Assouna’nın yaptığı gibi) uzaklaştırılır.

Göstergelerin Çözümlemesi

Gösteren	Gösterilen	Gösterge
“erkek avcısı”, “aylak” “feminist serseri” “tek başına bir kız” “sekse hazır”	Ataerkil Kültür ve Eril Zihniyet Yapısı	Kadın Bedeni

Kesit 3: Kapitalist Sistem (Patron)

Mona gittiği bir köyde, orada yaşayan bir aileyle tanışır ve onların evinde kalmaya başlar. Mona’nın mülksüzlük ve özgürlük anlayışının sorgulandığı bu sekansta, ailenin babası Mona’ya ekip biçmesi ve hayatını kazanabilmesi için bir toprak parçası vermeyi teklif eder. Ayrıca kalabilmesi için de küçük bir karavan verir.

Frederic Lordon (2013) “Kapitalizm Arzu ve Kölelik” adlı kitabında Spinoza’nın görüşlerinden yararlanarak kapitalist ekonomiye dair yorumlamalar yapar ve Spinoza’nın “insanın özü gereği arzulayan bir varlık olduğu” nu ortaya koyduğu görüşünden hareketle insanın tüm davranışlarının çıkara dayalı olduğunu söyler. Yazara göre kişinin cömertlik sergilemesi ya da iyilikseverlik imajı, simgesel kâr elde etmesinin yani çıkarları doğrultusunda kar-zarar hesabı yapmasının sonucudur (Lordon, 2013, s. 24). Lordon patron olmayı, Spinoza’nın conatus kavramından yola çıkarak, esir almak edimiyle eşit görür ve bu durumun dışavurumlarının kapitalist sömürünün yaşandığı birçok alanda görülebildiğini anlatır. Lordon’a göre patronlar herhangi bir efendi-arzunun hizmetine koşulmuş tebanın çabasını (conatus) esir alırlar (Lordon, 2013, s. 22).



Görsel 5: Mona'ya patronluk yapmaya çalışan aile babası ve Mona.

Bu anlamda aile babasının çalışma karşıtı Mona'ya yardım isteği, kendi çıkarları doğrultusunda bir "efendi-arzu" iştahının sonucudur. Mona yolculuk etmek için otostop çeker, kalıcı bir yere yerleşme isteği ya da amacı yoktur, mülke ihtiyaç duymaz çoğu zaman çadırda kalır, yiyecek bulmak için bazen çalışır bazen bir kiliseden yemek yardımı alır, sadece müziği ve ot içmeyi sever. Mona hiç kimseye ve hiçbir yere bağlanmak istemez. Mona modern toplumun gereklilikleri olarak dayatılan hiçbir normu kabul etmez ve aile babasının cömertlik adı altında onu esir almaya çalışmasını ve patronluğunu reddeder, aile babasının ona sunduğu imkanları değerlendirmez. Mona, ailenin babasına, "yollarda başka patronlar bulmak için eski hayatımdan kaçmadım" diyerek onu esir alacak bir patron istemediğini sözleriyle de vurgular. Aile babası, kendi arzusunun karşıtı olan Mona'yı tembel, boş kafalı, hayalperest, varlığını yitirmiş ve faydasız (kendi tabiatının duygulanımlarına göre) biri olarak değerlendirir.

Spinoza (2018) "*Politik İnceleme*" adlı yapıtında insanların iktidarı bir başkasına bırakmak istemediği için mülkiyetçi anlayışın benimsendiğini söyler;

"(...) insanlar doğaları gereği birbirinin düşmanıdır (homines natura hostes) ve onları birleştiren ve bağlayan yasalara rağmen doğalarını muhafaza ederler (...) bir halk yerleşeceği bir toprak aramış, onu bulup işledikten sonra bütün hakkını korumuştur, çünkü hiç kimse iktidarı bir başkasına bırakmak istememiştir" (Spinoza, 2018, s. 113).

Aile babası, kendisine verilen toprak alanında güvenli bir şekilde yaşama özgürlüğüne sahip olabildiği için, kendi mülkiyetçilik anlayışına göre, Mona'ya bu yaşam şeklinin olumlamasını yapar. Mülkiyetçilik karşıtı Mona ona göre tembel bir hayalperesttir ve bu bakış açısına sahip insanların kapitalist dünyada yaşama şansı yoktur.

Mona'nın otostop yaparken tanıştığı Profesör Landier'le arasında geçen konuşma, onun sınıfsal bakış açısıyla yargılandığı başka bir sekansdır. Landier gittiği bir konferans mekanına Mona'yı almak istemez. Çünkü Landier'in daha önce öğrencisine anlattığı şekliyle Mona garip, vahşi ve pis bir otostopçudur.



Görsel 6: Mona ve Profesör Landier arasındaki sınıf ayrımını vurgulayan sahne.

Landier Mona'nın tahsiline rağmen bu hayatı sürdürmesine şaşırır, Mona'nın buldukları konferansta çalışma ihtimali varken neden böyle bir yaşamı tercih ettiğini anlamaz. Spinoza (2021) insanların iştahlarını kabartan heveslerini "mutlak iyi" olarak gördüklerini söyler; "(...) hayatta en çok karşılaştığımız ve insanların çabalamalarından da anladığımız kadarıyla, bizim açımızdan mutlak iyi olarak görülen şeyler üç başlık altında toplanıyor: servet, itibar ve ihtiras" (Spinoza, 2021, s. 19).

Spinoza, itibar ve servet peşinde koşan insanın zihninde bu amaçların mutlak iyi olarak belirlendiğinden bahseder ve bu hedeflerin (varlığımızı korumaktan ziyade) ihtiraslarımızın verdiği hazzın sonucu olduğunu söyler. Bu bağlamda Profesör Landier'in Mona'ya olumladığı "iyi" (bu konferansta onun da olabileceği yorumundan hareketle) kendi ihtiraslarının zihninde oluşturduğu "mutlak iyi" dir. Mona ise Landier'in önemseydiği her şeye kayıtsızdır yani konferanslar, hasta ağaçlar onun için önemsizdir; Mona'ya göre "yollarda şampanya içmek daha iyi" dir. Profesör Landier ve aile babası kendi arzu ve iştahlarının sonucunda hayatlarında olumladıkları "mutlak iyi"leri Mona'ya da dayatırlar. Fakat Mona mülksüz ve patronsuz yaşama idealinden vazgeçmez.

Göstergelerin Çözümlemesi

Gösteren	Gösterilen	Gösterge
Patron, itibar, sınıfsal çatışma	Kapitalist Sistem	Evsiz, Sokaklarda Yaşayan Bir Kadın

Kesit 4: Sona Doğru (Ölüm)



Görsel 7: Mona'nın kendini ölüme bırakışı.

Son sekansta Mona, kendisi gibi evsiz insanlarla tanışır ve onlarla yaşamaya başlar fakat bir süre sonra o grup tarafından da dışlanır. Mona'nın artık kontrolü tamamen kaybettiğini ve iyice mutsuzlaştığını görürüz. Mona kaçıışı içki ve uyuşturucuda bulur, bu durum, onun çaresizce oradan oraya savrulmasına ve geçmiş ve gelecek hakkında umutsuzluk duymasına neden olur. Deleuze, Spinoza'nın fiziksel-biyolojik bireylik teorisi olarak adlandırılan kuramını açıklamak için karakteristik ilişki (rapport caracteristique) tanımına başvurur ve bu ilişkiyi şöyle açıklar; "...uzamdaki her cisim ya da beden ve düşündeki her fikir ya da her zihin, bu bedenin parçalarını ve bu fikrin parçalarını kendi altında toplayan karakteristik ilişkilerden oluşur" (Deleuze, 2021, s. 29). Deleuze göre; "Bir beden başka bir bedenle ya da bir fikir başka bir fikirle «karşılaştığında», bu ikili ilişkinin daha güçlü bir bütünü oluşturmak üzere bileştiği de olur; birinin diğerini çözüp dağıttığı ve parçalarının yapışıklığını yok ettiği de olur" (Deleuze, 2021, s. 30).

Deleuze'ün deyimiyle, Mona'nın bedeni ve fikirleri başka beden ve fikirlerle karşılaştığında, bu ikili ilişkilerin sonucunda, olumlu bir bütün oluşmaz ve Mona'nın parçaları çözülüp dağılır. Spinoza (2020) kendilerini ölüme bırakanların ruhlarının güçsüzlüğe uğradığını ve büsbütün kendi tabiatlarıyla karşıtlık halinde bulunan dış nedenler tarafından yenildiklerini söyler (Spinoza, 2020, s. 212). Mona dış nedenler tarafından ötekileştirilerek yalnızlaşmış ve korkudan doğan umutsuzluk haliyle artık kendi varlığını (conatusunu) koruyamayacak hale gelmiştir.

Ulus Baker (2021) "Spinoza Hayatın Geometrisi" adlı yazısında, Spinoza'nın *Ethica's*ının, siyasal yönüyle mutlak bir eleştiri hareketi (hukuksal biçimlerin eleştirisi, despotizmin eleştirisi, ideolojinin eleştirisi) olarak belireceğini; çünkü kurulu siyasal rejimlerin, din ve ahlak sistemlerinin, aklın, herkes tarafından serbestçe kullanılmasına izin vermediklerini söyler (Baker, 2021, s. 17). Bu anlamda, Varda'nın, Mona karakteri üzerinden tasarladığı kapitalist sistem ve ataerkil düzen eleştirisini Spinoza'nın *Ethica's*ı üzerinden okuyacak olursak Mona'nın kendisine dayatılan yasaları kabul etmediği için aklını özgürce kullanamadığını ve baskılara daha fazla direnemeyecek hale geldiğini görürüz. Finalde ise Mona ağaçlar gibi iyice hastalanır (Profesör Landier'in ağaçları) ve soğuktan donarak ölür, Spinozacı deyişle, Mona, varlığını (conatus) koruyamaz.

Sonuç

Spinoza'ya göre, kendi başına var olan ve kendisi ile tasarlanan tek cevher (töz) Tanrı ya da Doğadır. Doğanın tek düzeni vardır ve ruh ile madde bu tek düzene tabidir. İnsanın, antropomorfik yani insani niteliklere sahip bir Tanrı anlayışıyla hareket etmesi ve doğaya

bu anlamda ereksellik yüklemesi, onun bilgisinin yetersizliğinden ileri gelmektedir. İnsanlar iştahlarının ya da arzularının nedenlerini bilmediklerinden hareketlerinde hür olduklarını zannetme yanılığına düşerler. Oysa insan kendi varlığını korumaya ve sürdürmeye yarayacak şeylere iştah duyar. Çünkü her şey kendi varlığında devam etmek için elinden gelen bütün çabayı (conatus) gösterir. Bundan dolayı insan kendi korumasına yarayan her şeyi yapmakla gereklenmiştir. İnsan bedensel duygulanımlarında şuur sahibi olursa, duygulanımlarının fikrine zihinsel yoldan ulaşmayı başarırsa kendi conatus'unun gereğini yerine getirmeyi başarır. Bu anlamda "erdem"li insan kendini tanır ve kendi tabiatına göre hareket etmesini bilir. Ancak iyi, güçlü ve erdemli bir şekilde davranabilen insan özgürleşebilir ve üstün mutluluğa ulaşır. Bu anlamda bedenimizin ve fikirlerimizin etkileme gücünü artırabilecek karşılaşmalar yaşayabilmemiz önemlidir.

Spinoza'nın *Ethica'sını* Varda'nın *Sans Toit Ni Loi (Yersiz Yurtsuz)* filmine formüle edecek olursak; Mona paternalist sistemin yasaları tarafından ötekileştirilirken, kapitalist sistemde ise efendi-arzunun (patron-esir) boyunduruğu altına girmesi istenir. Bu yapıları kabul etmeyen Mona'nın başına ise gelmeyen kalmaz; açlık ve soğukla savaşır, tacize ve tecavüze uğrar, hastalanır ve sonunda donarak ölür. Spinoza'nın mutlak determinizm anlayışına göre Mona'nın davranışları dış uyarıcıların etkisinde kaldığı için Mona kendi varlığını (conatus) koruyamaz. Varda'nın anlatımında ise kapitalist ve paternal yasaların oluşturdukları koşullar Mona'nın arzularının gerçekleşmesini mümkün kılmaz. Diğer bir anlamda Spinoza ve Varda'nın insan iradesinin yaşadığı toplum değişkenleri ile belirlendiği söylemleri benzer görüşlerin farklı anlatımları olarak karşımıza çıkar.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Deleuze, Gilles (2021). *Spinoza Pratik Felsefe*, (çev. Alber Nahum), Norgunk Yayıncılık, İstanbul.
- Lee, Nam (2008). "Rethinking Feminist Cinema: Agnès Varda and Filmmaking in the Feminine", *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Güney Kaliforniya Üniversitesi.
- London, Frederic (2013). *Kapitalizm, Arzu ve Kölelik, Marx ve Spinoza'nın İşbirliği*, (çev. Akın Terzi), Metis Yayınları, İstanbul.
- Metz, Christian (2012). *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*, (çev. Oğuz Adanır), Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Nadler, Steven (2021). "Spinoza Hayatın Geometrisi"; Baker, Ulus, *Spinoza'nın Felsefesi*, (çev. Merve Rana Aydın), Beyoğlu Kitabevi, İstanbul.
- Nowell-Smith, Geoffrey (2003). "Sanat Sineması"; "Yeni Sinema Kavramları", *Dünya Sinema Tarihi*, (ed. Geoffrey Nowell-Smith), (çev. Ahmet Fethi), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Özön, Nijat (2000). *Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Rifat, Mehmet (2009). *Göstergebilimin ABC'si*, Say Yayınları, İstanbul.
- Ryan, Michael (2012). *Eleştiriye Giriş*, (çev. Emrah Suat Onat), De Ki Basım Yayım Ltd. Şti., Ankara.

Spinoza, Benedictus (2018). *Politik İnceleme*, (çev. Murat Erşen), Doğu Batı Yayınları, Ankara.

Spinoza, Benedictus (2020). *Geometrik Düzene Göre Kanıtlanmış ve Beş Bölüme Ayrılmış Olan Etika*, (çev. Hilmi Ziya Ülken), Dost Kitabevi, Ankara.

Spinoza, Benedictus (2021). *Aklın Islahı Üzerine Bir İnceleme*, (çev. Çiğdem Dürüşken- Eyüp Çoraklı), Alfa Basım Yayım Dağıtım San. Ve Tic. Ltd. Şti., İstanbul.

Quart, Barbara (1986). "Agnès Varda: A Conversation", *From Film Quarterly*, vol. 40, no. 2, pp. 126-138.

Wollen, Peter (2008). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, (çev. Zafer Aracagök-Bülent Doğan), Metis Yayınları, İstanbul.

Filmler

Ciné-Tamaris (Yapımcı), Agnès Varda (Yönetmen). (1985). *Sans Toit Ni Loi*. Fransa.

-Araştırma Makalesi-

“YouTube’da Nietzsche Üzerine Bir Kısa Film İzledim”:

Dijital Karşılaşmalar Çağında Sinema Deneyimi

Sinan Vardar*

Harun M. Töle**

Özet

İnternet ve internet tabanlı uygulamalar artık gündelik yaşamımızın bir parçası haline gelmiştir. Deneyimlediğimiz bu teknolojik yaşam çerçevesinde, seyir alışkanlıklarımız da dönüşüme uğramıştır. Günümüzde, internet tabanlı sosyal medya ve video paylaşım platformlarında ister akademik ister boş zaman etkinliği olarak deneyimlediğimiz dijital karşılaşmalar, sinema filmleri ile girdiğimiz ilişkiyi de biçimlendirmektedir. Film izleme, yorumlama ve bu süreçlerden edindiğimiz bilgiyi ilgililerle paylaşma pratiklerimiz bu dijital ortamın koşullarına uygun olarak varlık kazanmaktadır. Tüm bu hususlar genel ölçekte tüm sinema izleyicilerini, özeldense tutkulu sinemaseverler olarak nitelendirebileceğimiz “sinefilleri” derinden etkilemektedir. Filmler üzerine düşünmeyi, konuşmayı, paylaşmayı bir tutku olarak gören sinefillerin etkinlikleri ve dijital karşılaşmaları da artık sosyal medya, blog, web sitesi gibi sanal ortamlarda yaşanmaktadır.

Bu çalışmada, YouTube’a, akademik bir araştırmanın parçası olarak “Nietzsche” yazılıp aratıldığında karşılaşılan Fáuston da Silva’nın *Meu Amigo Nietzsche* [Arkadaşım Nietzsche] (2012) kısa filminden hareket edilmektedir. Filmin kahramanı Lucas, hayatın rastgeleliğine bağdaşık olarak bulunduğu Nietzsche’nin *Also sprach Zarathustra* [Böyle Buyurdu Zerdüşt] (1883) kitabıyla kurduğu ilişkide tanımadığı düşünürler ile tanışarak yeni bir serüvene atılmaktadır. Küçük kahramanın bu serüveni, bizlerin, internet ağına bağlı cihazlarımızın ekranlarında karşımıza çıkıveren yapımları keşfedişimizle ve gerek üretim gerekse tüketim bağlamında hiç tanışmadığımız yönetmenler, sinemalar, türler, kahramanlar, hikâyeler ve anlatılar ile tanışmamızla benzerlikler içermektedir.

Bu noktadan hareketle dijitalleşme ile birlikte ortaya çıkan YouTube gibi platformlarda izleme, katılım, paylaşma, eleştirme ve yeni nesil sinematik deneyimlerle karşılaşma sorunlarına ilişkin bulgular felsefe, sosyoloji, sinema, mimarlık, iletişim tarihi ve kültürel çalışmalar alanlarında sunulan yaklaşımlar üzerinden tartışılmaktadır. İnternetin özgür dünyasını tehdit eden elektronik ve dijital gözetim sistemlerinin tarihini ve siber politikayı anlamlandırmak adına David Lyon, Gary Marx, Shoshane Zuboff, Giovanni Sartori, Stefan Aust ve Thomas Amman’ın yaklaşımlarından faydalanılmış; sinemaseverlik kültürünü, yeni sinemaseverliği ve dönüşen sinema deneyiminin tarihini anlamak adına Siegfried Kracauer, Susan Sontag, Girish Shambu, André Gaudreault ve Philippe Marion’un yaklaşımlarına yer verilmiş ve bu yaklaşımlar karşılaştırmalı olarak tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, kısa film, sosyal medya, dijital karşılaşmalar.

*Arş. Gör., Kocaeli Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü, Kocaeli, Türkiye.
E-mail: vardarsinan@outlook.com
ORCID : 0000-0001-5192-5677

** Doç., Kocaeli Üniversitesi, Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi, Kocaeli, Türkiye.
E-mail: harun.tole@gmail.com
ORCID : 0000-0003-4110-9312
DOI: 10.31122/sinefilozofi.1067016

Vardar, S. ve Töle, H. M. (2022). “YouTube’da Nietzsche Üzerine Bir Kısa Film İzledim”: Dijital Karşılaşmalar Çağında Sinema Deneyimi. Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı (4) 2022.

Geliş Tarihi: 15.02.2022

Kabul Tarihi: 13.06.2022

-Research Article-

**“I Watched a Short Film about Nietzsche on YouTube”:
Cinema Experience in the Age of Digital Encounters**

Sinan Vardar* Harun M. Töle**

Abstract

Internet and internet-based applications have now become a part of our daily lives. Within the framework of this technological life we have experienced, our watching habits have also undergone a transformation. Today, digital encounters that we experience in internet-based social media and video sharing platforms, whether as academic or leisure activities, also shape our relationship with movies. Our practices of watching movies, interpreting and sharing the information we have gained from these processes with the relevant people come into existence under the conditions of this digital environment. All these issues deeply affect all moviegoers in general and “cinephiles” in particular, which we can describe as passionate moviegoers. The activities and digital encounters of cinephiles, who consider thinking, talking and sharing about movies as a passion, are now being experienced in virtual environments such as social media, blogs and websites.

*This study is based on Fáuston da Silva’s short film *Meu Amigo Nietzsche* [My Friend Nietzsche] (2012), which is encountered when searching for “Nietzsche” on YouTube as part of an academic research. The protagonist of the movie, Lucas, embarks on a new adventure by meeting with thinkers he does not know in his relationship with Nietzsche’s book *Also sprach Zarathustra* [Thus Spoke Zarathustra] (1883), which he finds in the context of the randomness of life. This adventure of the little hero has similarities with our discovery of movie productions that appear on the screens of our devices connected to the internet, and our meeting with directors, cinemas, genres, heroes, stories and narratives that we have never met.*

From this point of view, the findings related to the problems of watching, participation, sharing, criticism and encountering the new generation cinematic experiences on platforms such as YouTube, which emerged with digitalization, are discussed through the approaches presented in the fields of philosophy, sociology, cinema, architecture, communication history and cultural studies. In this context, for the understand the habitat of the new cinephilia, we use the approaches which presented by Joseph Carl Robnett Licklider, Hubert L. Dreyfus, Marshall McLuhan, Sherry Turkle, Henry Jenkins, about interaction between the internet, virtual world and smart machines. We made benefit of approaches of David Lyon, Gary Marx, Shoshane Zuboff, Giovanni Sartori, Stefan Aust and Thomas Amman, in order to make sense of the history of electronic and digital surveillance systems that threaten the Internet’s free world, and the cyber policy. In order to understand the culture of cinephilia, new cinephilia and the history of the transformed cinematic experience, we included the approaches of Siegfried Kracauer, Susan Sontag, Girish Shambu, André Gaudreault and Philippe Marion and discussed these approaches comparatively.

Keywords: Cinema, short film, social media, digital encounters.

*Res. Asst., Kocaeli University, Faculty of Science and Letters, Department of History, Kocaeli, Turkey.

E-mail: vardarsinan@outlook.com

ORCID : 0000-0001-5192-5677

**Assoc., Kocaeli University, Faculty of Science and Letters, Department of the Principles of Atatürk and Turkish Revolution History, Kocaeli, Turkey.

E-mail: harun.tole@gmail.com

ORCID : 0000-0003-4110-9312

DOI: 110.31122/sinefilozofi.1067016

Vardar, S. ve Töle, H. M. (2022). “YouTube’da Nietzsche Üzerine Bir Kısa Film İzledim”: Dijital Karşılaşmalar Çağında Sinema Deneyimi. Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı (4) 2022.

Recieved: 15.02.2022

Accepted: 13.06.2022

Extended Abstract

Purpose

*Our study focuses on the new type of cinephile created by transforming social media, blogs, websites and fan pages from the old ones in today's world, where the use of the internet is extremely widespread. In order to analyze the aforementioned new generation cinephilia type, first the nature of the culture of cinephilia and the distinctive features of the "new cinephilia" will be examined. After the definition and historical development of cinephilia are outlined, the conditions, components and dimensions of the virtual world in which the new cinephilia emerges will be examined; Then, the concepts, problems and originality of the new culture of cinephilia will be discussed through analogies regarding the narrative of Fáuston da Silva's short film *Meu Amigo Nietzsche* (Torres & Da Silva, 2012), released in 2012, and the cinematic experiences.*

Method

Throughout this study, approaches presented in the fields of philosophy, sociology, cinema, architecture, communication history and cultural studies are used. In this context, for the understand the habitat of the new cinephilia, we use the approaches which presented by Joseph Carl Robnett Licklader, Hubert L. Dreyfus, Marshall McLuhan, Sherry Turkle, Henry Jenkins, about interaction between the internet, virtual world and smart machines. We made benefit of approaches of David Lyon, Gary Marx, Shoshane Zuboff, Giovanni Sartori, Stefan Aust and Thomas Amman, in order to make sense of the history of electronic and digital surveillance systems that threaten the Internet's free world, and the cyber policy. In order to understand the culture of cinephilia, new cinephilia and the history of the transformed cinematic experience, we included the approaches of Siegfried Kracauer, Susan Sontag, Girish Shambu, André Gaudreault and Philippe Marion and discussed these approaches comparatively.

Results and Discussion

*The "discovery" adventure of Lucas, the protagonist of Brazilian director Fáuston da Silva's short film *Meu Amigo Nietzsche* (2012), resembles both the new audience profile of our age and our own "discovery" story of this film. This movie, which we find among dozens of results when we search for "Nietzsche" on YouTube in order to add visual material to an academic study, contains all the themes of "discovery", "sharing", "criticism", "interpretation" and "encountering". Just like Lucas in the movie, we, as the new audience of our century, can come across films, directors, genres and even cinema movements that we have never met before while exploring the vastness of the internet. Moreover, these internet-based discoveries do not limit us to being spectators, but make us today's new generation and versatile audiences with blogs, movie critique and rating sites, "like" buttons and "comment writing" experience. It will not be difficult for us to realize how important our internet-based movie viewing experience is, while movie theaters were not yet operational under the conditions of the pandemic we are in, and before the pandemic, with the influence of streaming services. However, the dangerous effects that the digital environments of use for viewing, researching and sharing in the context of cinematic experience hide require careful thought over the habitat of the new cinephile.*

Conclusion

The penetration of virtual channels and smart devices into every moment and area of our lives by becoming widespread on a global scale has deeply affected and shaped our daily experiences as well as our communication opportunities. Beyond being a means of communication, these smart devices, which substitute themselves for traditional media in line with their capacities, the digital applications they support and the working principles supported by the internet, have a decisive role in our actions and preferences, thanks to their ability to instantly respond to our expectations of entertainment and pleasure with none physical space. has done. In this multicolored world of smart devices, a brand new concept

that we can call cyber politics, a new generation of political field that regulates our virtual lives, has also emerged. Contrary to the optimistic expectations regarding freedom, transparency and democracy regarding the virtual world; Cyber policy approaches that open to discussion the specific surveillance systems of this spaceless and unlimited digital universe, working principles based on mechanization of bodies, manipulative stimuli created in line with commercial concerns and many other important issues remind us we need to look at different dimensions of this habitat of the new cinephilia in order to understand our digital habitats.

Similar to Lucas' relationship with his friends, which we can consider as a new cinephile, the interaction we have with websites and blogs offers striking descriptions of the inner world of the cinematic experience and the spaces to share this experience in the age of digital encounters. Social media platforms, websites and blogs that new cinephiles favor as places to share and socialize contain a margin of error, which in a way justifies the concerns of the thinkers, communication experts and cultural critics whose views we have quoted and analyzed above. Like the misleading response she received when she asked her mother about the meaning of the word/name "Nietzsche", the new cinephile –beyond of Shambu's optimistic predictions– deviates from the path of actual knowledge; As Dreyfus emphasizes, the new cinephilia, in the absence of emotional interaction, which gains its meaning in face-to-face communication, which is a necessary parameter in reaching expert knowledge, seems like Lucas which walking in the trash of true knowledge and pseudo-knowledge. On the other hand, in today's world where virtual communication forms replace face-to-face relations, while the products of information technologies (computer, smart phone, tablet, etc.) have surrounded our daily life so much and have become the basic tools of communication beyond being basic communication tools, new cinephiles can experience their cinematic experiences in these ways. It would also be an extremely optimistic expectation to spread the knowledge emerged from cinematic experience through sharing in this complexity of digital universe. Just as we encountered in Lucas' adventure, new cinephiles benefit from websites, social media posts or blog posts they come across in line with the complex algorithms of search engines. They transfer their digital cinematic experiences to each other through digital means; they seek answers to their never-ending search for answers and meanings, as Lucas does –but this time among people they meet in the virtual world. These alternative forms of communication that new cinephiles resort to correspond to one of the most key parts of their digital life.

The answer of Lucas, the protagonist of the short film *Meu Amigo Nietzsche*, to the new cinephiles breathing in the digital habitat, in the last scene, is quite striking: The search is endless. Whether we are searching in the trash or on the Internet, our search will not end in such worlds where the valuable and the worthless exist side by side. Reminiscent of Nietzsche's concept of eternal return, our digital experience, which finds its meaning in the example of Lucas, who cyclically experiences events that can be considered almost the same, predicts that we will continue our search unceasingly in the dangerous face of the Internet; at least, that seems to be the case until the culture of "the new cinephilia" sheds its skin.

Giriş

İçinde bulunduğumuz çağda bilgisayarlar, akıllı cihazlar, işletim ve otomasyon sistemleri gerek üretim alanlarımızda gerekse konutlarımızda en sık kullandığımız araçlar arasındadır. Başlarda resmi bir proje kapsamında geliştirilip ardından sivil kullanıma açılan internet ağı ise tüm bu araçların en yeni ve en kompleks olanıdır. "E-satış", "e-okul", "e-devlet", "e-kitap", "e-dergi" gibi "elektronik" kavramların ve bu kavramların ifade ettiği alanlarda yürütülen çalışmaların boyutları düşünüldüğünde, çağımızı "dijitalize bir elektronik çağ" olarak nitelendirmemiz pek yanlış görünmemektedir.

İhtiyaçlarımızı karşıladığımız bu elektronik bilişim sistemleri, bilgi ile girdiğimiz ilişkiyi kökten değiştirmekte ve “elektronik koşullara” uyarlamaktadır. Şüphesiz bu süreçte “sanat” ve “sanatsal deneyim” de bu elektronik koşulların bir parçası haline getirilmektedir. İnternetin yaygınlaşmasının akabinde hayatımıza giren *arama motorları* -ilerleyen bölümlerde irdedeceğimiz üzere- geleneksel kütüphanecilik anlayışına güçlü ve popüler bir alternatif üretmiş ve bilgiye erişimimizi oldukça kolaylaştırmıştır. Artık aradığımız bilgi, ortam veya içerik belirli anahtar kelimeler yardımıyla erişimimize açık hale gelebilmektedir. Bu da bilginin kaynağına ilişkin kabul ve yargularımızın dönüşüme uğradığını veya uğramakta olduğunu gösteren bir belirti görünümündedir.

Elektronik çağı tüm bu yönleriyle düşündüğümüzde, sinema bağlamında dikkatimizi çeken ilk husus *dönüşen sinematik deneyim* meselesi olmuştur. “Film izleme” şeklinde tabir edilen ve XX. yüzyılın ikinci yarısına dek “sinemaya gitmek” ile anlamdaş sayılıp daha sonra yaygınlaşan televizyon yayınlarının, video kasetlerin ve kompakt disklerin etkisiyle bir rutin haline gelen sinematik deneyim; internetin edindiği yeni çehrelerle birlikte yeni boyutlara taşınmıştır. Gitgide sanal dünyaya daha kalıcı olarak yerleşmekte olan sinematik deneyim hem genel ölçekte sinemaseverlerde hem de özelde tutkulu sinemasever olarak nitelendirebileceğimiz “yeni sinefil” tipinde beden kazanmıştır. Yeni sinefil tipini anlayabilmek için ise onun yaşam alanını, neredeyse tüm faaliyetlerine şekil ve yön veren uğraşlarını, bilgiyi ürettiği ve paylaştığı sanal mecraları ve bunların yapısını araştırmak önem arz etmektedir.

Amaç ve Yöntem

Çalışmamız, internet kullanımının fazlasıyla yaygınlaştığı günümüz dünyasında sosyal medyanın, blogların, web sitelerinin ve hayran sayfalarının eskisinden dönüştürerek yarattığı *yeni sinefil* tipine odaklanmaktadır. Bahsi edilen yeni nesil sinefil tipinin çözümlenebilmesi amacıyla önce sinefili kültürünün mahiyeti ve bununla ilintili olarak “yeni sinefili”nin ayırt edici nitelikleri irdelenecektir. Sinefilinin tanımı ve tarihsel gelişimi ana hatlarıyla aktarıldıktan sonra yeni sinefilinin varlık kazandığı sanal dünyanın koşulları, bileşenleri, boyutları incelenecek; ardından Fáuston da Silva’nın 2012 yılında gösterime giren *Meu Amigo Nietzsche* (Torres & Da Silva, 2012) kısa filminin anlatısı ve bu anlatı minvalinde tartışmaya açılan siber gözetim, dijital panoptikon, internet arama motorlarının algoritmaları, internet tabanlı seyir deneyimleri ve dijital karşılaşmalar eksenli kavramlar ve problematikler üzerinden yeni sinefili kültürünün kavramları, sorunları ve özgünlüğü tartışılacaktır.

Yürütülen bu çalışma boyunca felsefe, sosyoloji, sinema, mimarlık, iletişim tarihi ve kültürel çalışmalar alanlarında sunulmuş yaklaşımlara başvurulmaktadır. Bu çerçevede yeni sinefilin yaşam alanını ve faaliyet alanının koşullarını anlayabilmek adına internet, sanal dünya, akıllı makineler ve insan bedeni arasındaki etkileşime ilişkin Joseph Carl Robnett Licklader’ın, Hubert L. Dreyfus’un, Marshall McLuhan’ın, Sherry Turkle’in ve Henry Jenkins’in yaklaşım ve eleştirileri irdelenmiştir. Bu dijital yaşam alanında, internetin şeffaf ve özgür bir dünya olma ihtimalinin karşısında bir tehdit unsuru olarak beliren elektronik ve dijital gözetim sistemlerinin tarihçesini ve bu ekseninde şekillenen siber politikayı anlamlandırabilmek adına David Lyon’un, Gary Marx’ın, Shoshane Zuboff’un, Giovanni Sartori’nin, Stefan Aust ile Thomas Amman’ın yaklaşımlarına başvurulmuştur. Sinefili kültürü, yeni sinefili ve dönüşüme uğrayan sinematik deneyimin tarihçesine ilişkin olarak ise Siegfried Kracauer’in, Susan Sontag’ın, Girish Shambu’nun, André Gaudreault’nun ve Philippe Marion’un yaklaşımlarına yer verilmiş, tüm bu yaklaşımlar karşılaştırmalı olarak tartışılmıştır.

I. Tarih, Kent, Sinema: Sinefil Nedir, “Yeni Sinefil” Kimdir?

Büyüleyici görselliği, kendine ait alt-kültürü, politik kullanımları ve doğasını anlayabilmek adına geliştirilmiş sayısız kuramı ile sinema, insanlık tarihinin en önemli kavramlarından birine karşılık gelir. XIX. yüzyılın son çeyreğinden bu yana modern algımızın bir parçası haline gelmiş bu görsel imgeler dünyası, André Bazin’in ifadeleriyle, adeta tarih öncesi mağara resimlerinin devinimini taklit edercesine, izleyicileri kendisine meftun etmiştir (Bazin, 2007, p. 15). Sinemanın yarattığı bu büyüleyici atmosfer, en büyük hazzı sinema konuşmalarında bulan, adına “sinefil” diyeceğimiz bir kitlenin de oluşumuna zemin hazırlamıştır.

Sinema kültürüne, sinema yapımlarına ve sinema kuramlarına duyulan tutkunun bir ifadesi olan *sinefil*, neredeyse kurumsal sinema tarihi kadar köklü, bununla birlikte sinemanın güncel sorunlarına ilişkin tartışmalarda aldığı tavır minvalinde yaşayan bir alt-kültürdür. Bu alt-kültürde, sinefil ile sinema yapımı arasındaki bağ salt duygusal boyutlarla sınırlı olmayan bir düzlemde cereyan eder. Sarah Keller’in çözümlemesiyle, sinefil, duygudan türüyor olması ve buna mukabil bireysel ve öznel oluşu bağlamında, öncelikle bir “duygulanım”dır; ikincil olarak, sinefil, duygulardan eylemlere genişleyerek kendisini yazı başta olmak üzere daha birçok farklı yöntemle dışavurur; üçüncül olarak sinefil zamansal ve mekânsal değişimlere tabidir, bu tabiiyeti çerçevesinde de nostaljik olma eğilimi gösterir. Sinefil geçmiş ile gelecek arasındaki ilişkilere duyulan ilginin bir tezahürüdür. Son olarak –önceki üç kategoriye de içkin şekilde– sinefilde bir “kaygılilik” hali mevcuttur. Sinefiller gerek sinema ile girdikleri duygusal ve kuramsal ilişkiden gerekse sinemanın dünya tarihindeki ve günümüzdeki kolektif travmaları işleme tarzına yönelik tepkilerinden ötürü belirli bir kaygı taşırlar. Bu kaygıları ve tepkileri de sinefillerin sinemayla kurdukları bağlarının bileşenlerindedir (Keller, 2020, p. 14-28). Sinefilin sinemaya duyduğu aşk derecesindeki bu güçlü tutkunun temel kaynağı ise, Jenna Ng’e göre, dünyayı bozulmamış saflığı ve ihtişamı ile yeniden görme arzusundan ileri gelir. Sinefilin sinema yapımıyla temasındaki tavrını şekillendiren “kefare”, “kurtuluş”, “arınma” ve “zamana boyun eğdirme” dürtüleri, Ng’nin “*bütünsel sinefil miti (the myth of total cinephilia)*” adını verdiği mitsel boyutu da meydana getirir (Ng, 2010, p. 151).

Henüz sinema tarihinin başlangıcında, Paris’teki kafelerde ve kulüplerde bir araya gelen sinema aşıkları, büyük kentlerin bodrum katlarında, salonlarında, meydanlarında, birahanelerinde, toplantı yerlerinde, kafelerinde ve bir sinematografin film gösterimi amacıyla çalıştırılabileceği her yerde sinematik deneyimlerini yaşamışlardır. Veysel Atayman’ın da deyimiyle, sinema her daim sokakla, cadde kültürüyle, daha genel manada kentle iç içe olmuştur (Atayman, 2007, p. 18-19). Sinemanın kentle olan ilişkisi düşünüldüğünde, erken dönem sinefillerin ve sinema kuramcılarının da yine kentli entelektüeller arasından çıkmış olmasının nedeni daha iyi anlaşılacaktır. Erken dönem sinefil kültürünün izlerini sürdürdüğümüzde, II. Dünya Savaşı (1939-1945) öncesi dönemde Avrupa’nın büyük metropollerinde kurulmuş *sine kulüpler* karşımıza çıkacaktır. Marijke de Valck’a göre, ulusal ve uluslararası ölçeklerdeki savaş öncesi sinema avant-garde ağı, sinefil kültürünü ve bu ekseninde “sinema festivalleri” düşüncesini yaratmıştır. Paris, Londra, Berlin, Amsterdam gibi kalabalık Avrupa kentlerinde avant-garde entelektüeller tarafından kurulan sine kulüplerde bir araya gelen sinema sanatçıları ve sinemaseverler, ticari kaygılar gütmeksizin gerçekleştirdikleri sanatsal gösterimler ile bir alt-kültürün gelişmesinin öncülüğünü yapmışlardır (de Valck, 2008, p. 25-26). Sinefilinin doğuş evresinde “önemsiz addedilenler” e mercek tutma eğilimi göze çarpar. Tarihçi Antoine de Baecque ve yönetmen Thierry Frémaux bu eğilimi “sinefilinin esas niteliğinin” kaynağı olarak görür. De Baecque ve Frémaux’ya göre, kuramsal manada hiçbir şeyin aşikâr olmadığı bir evrede entelektüel tutarlılığı bulmaya, standart olmayana ve önemsizi övmeye meyilli bir “iskartaya çıkarılmışlar kültürü” etrafında organize olmak, sinefilinin esas mahiyetine karşılık

gelir. Sinefilinin tarihi de genellikle anekdot niteliğinde sınırlı konuları seçerek böylesi konular etrafında organize olan sinefillerin entelektüel üretimleriyle başlamıştır (Keathley, 2005, p. 7).

Sinemaseverlerin sinemayla ve sinema filmleriyle kurdukları bu ilişki, Marijke de Valck ve Malte Hagener'e göre, tarihsel açıdan *Janus yüzlü* (iki çehreli) bir görünüm arz eder. Sinemaseverler ya da *sinefiller*, sinematik deneyimleri çerçevesinde, filmler ile kurdukları, adeta aşkı hatırlatan, hazza dayalı ilişkileri doğrultusunda çeşitli sinema *ritüelleri* gerçekleştirerek sinefili kültürünün bir yüzünü oluştururlar. Bu kültürün diğer yüzünde ise "mükemmel izleyici"yi yaratmaya yönelik entelektüel çabanın izleri vardır; André Bazin, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer gibi yönetmenlerin ve entelektüellerin *Cahiers du Cinema* dergisinde yayınladıkları metinler sayesinde hem auteur sinema hem de sinefil tipi gelişim göstermiştir. Bu isimlerin 1950'ler boyunca sürdürdükleri entelektüel üretimlerinden doğan sinefili, *La Nouvelle Vague* [Fransız Yeni Dalgası] akımının, *Positif* ve *Cahiers du Cinema* gibi sinema dergilerinde yürütülen tartışmaların ve sinefillerin gerçekleştirdikleri toplantıların katkılarıyla 1960'lı yıllarda tam anlamıyla sürgün vermiştir. Tüm bu yayınların da etkisiyle, bahsini ettiğimiz yıllarda demokratik, popüler bir kültürel biçimi ciddiye alan, züppelik derecesinde aristokrat ve dogmatik düzeyde tat tercihlerine sahip bir frankofon sinefil tipi varlık göstermiştir (de Valck & Hagener, 2005, p. 11-12; Andrew, 2010, p. 225-226). Yine 1960'ların sonu ile 1970'li yılların başında, Almanya'da da *Yeni Alman Sineması* doğmuş, sinema kültürü yenilikçi yapımların artışıyla önemli bir yükseliş ivmesi yakalamıştır. Mattias Frey, Almanya açısından bu dönemi "sinefilinin altın çağı" olarak nitelendirir (Frey, 2015, p. 76). Britanya'da da Fransız Yeni Dalgası filmlerinin etkisiyle gelişen ve o yıllara dek adada baskın Hollywood filmleri yerine *kıta filmlerine* duyduğu ilgi ile karakter kazanan sinefili kültürü Iris Barry, Elsie Cohen, Ivor Montagu, Julia Wolf, Olwen Vaughan, Jan Dawson, Penelope Houston, Romaine Hart ve Andi Engels gibi eleştirmen ve sanatçıların öncülüğünde yürütülen entelektüel çalışmalar neticesinde gelişmiştir. Fakat 1950'li yıllarda televizyonun yaygınlaşmasıyla birlikte film izleme deneyiminde başlayan dönüşüm, 1980'li yıllarda yaygınlaşan VCR [videocassette recorder (videokaset kaydedici)] cihazların piyasaya girmesiyle ciddi boyutlara ulaşmıştır. Sinemaların artık seyirci kaybetmeye başladığı bu dönemde insanlar satın aldıkları son teknoloji ürünü cihazlarla sinematik deneyimlerini konutlarında yaşamayı tercih etmeye başlamışlardır. Bu durumu destekler nitelikte, gazeteci ve akademisyen David Docherty'nin 1986 yılında yayınladığı makalesinde yer verdiği anket istatistiklerine göre, anket katılımcılarının yüzde 80'i "film güzelse nerede izlediğinin bir öneminin bulunmadığını" ifade etmiştir. Buna karşılık belirli bir sinefil azınlık Fransa'dan ithal filmlerin sayıca azalmasına ve sinema salonunun, sanat evinin ve bağımsız serginin finansal sorunlardan ötürü halk nezdindeki eski cazibesini yitirmesine rağmen varlığını sürdürmeye çabalamıştır (Mazdon, & Wheatley, 2013, p. 13-14, 177-178).

XX. yüzyılın sonuna gelirken, 1980'lerden itibaren başlayan elektronik dönüşüm, sinefilin karşısında, Francesco Casetti ve Mariagrazia Fanchi'nin "*telefili (telephilia)*" olarak isimlendirdiği, kayıt ve yeniden üretim teknolojilerinin gelişmesiyle ve yaygınlaşmasıyla ortaya çıkmış yeni bir zümreyi denkleme dahil etmiştir. Casetti ve Fanchi, sinefili ile telefili arasındaki ayrımın ilgi ve kaygı düzeyindeki farklılıklardan kaynaklandığını belirtir. Buna göre, sinefilin nazarında eserin özgünlüğü, gösterim ortamı ve metinsel bütünlük daha önemliken; telefil için önemli olan görüntülenme kalitesi, akustik verimlilik ve uygun teknolojik cihazlar yardımıyla metnin etkinliğini genişletme imkânıdır. Sinefil bir estet gibi hareket ederek sinematik deneyimine estetik bir değer atfederken; telefil televizyon yapımında öz, güç ve kalıcılık arar (Casetti & Fanchi, 2004, p. 38-40). Elektronik dönüşüm evresinde karşı karşıya gelen bu iki farklı zümre özgün tavırları ile birbirlerinden ayrılırlarken, internetin yaygınlaşmaya başladığı 1990'lı yıllarla birlikte, sinefilin estetik kaygılarını, telefilin akışın gücüne duyduğu tutkuyla harmanlayan yeni bir sinefil zümresi meydana gelmiştir.

Yeni sinefiliyi çözümlenmeye ve ona bir manada görev biçmeye çalışan Shambu'nun metninde, sinefili, eski ve yeni halleri arasındaki benzerlikler ve farklılıklar ekseninde ele alınır. Sinefili kültürünün internet öncesi tarihçesinin baskın iletişim şekli yüz yüze kurulan ilişkilere dayanmıştır. Shambu, yeni sinefili kültürünü ele aldığı metninde, bu ilişkilerin kökenlerini 1940'lı yıllarda Paris'te ve Avrupa'nın birçok kentinde kurulan sinema kulüplerine dayandırmaktadır. Kurulan bu kulüpler sinematik deneyimin yaşandığı ve bu deneyimden üretilen bilginin paylaşıldığı sohbetlere ve tartışmalara ev sahipliği yapmıştır. Kulüplerde – genel hatlarıyla– seçilen sinema yapımının izlenmesi ve akabinde yapım üzerine konuşulup tartışılması şeklinde cereyan eden etkinlik akışı, Shambu'ya göre yeni sinefili kültürene içkin yeni nesil deneyimlere oldukça benzemektedir (Shambu, 2020, p. 10-11). Bu benzerliklerin yanında farklılıklardan da bahseden Shambu, eski nesil sinefili kültüründe öne çıkan estetik kaygının yerini, yeni sinefili kültüründe salt estetik deneyimle sınırlı kalmayıp daha fazlasını talep eden bir tavrın aldığını; eski sinefillerin uzun metrajlı filmlere yönelik rağbetine karşılık, yeni sinefilinin web dizilerini, kısa filmleri, deneysel yapımları ve belgeselleri de barındıran bir ilgi skalasına sahip olduğunu; eski sinefilide göze çarpan “*filmlerin etrafında düzenlenmiş yaşam*”ın yerini, yeni sinefilide içinde yaşanan küresel an ile temas halinde olma uğraşının doldurduğunu; eski sinefilide özellikle yapımcılık ve yönetmenlik bazında görülen beyaz ve heteroseksüel erkek egemenliğinin yerine, yeni sinefilide farklı etnik ve cinsel kimliklerden yapımcı ve yönetmenlerin ikame edildiğini belirterek bu eski ve yeni sinefili arasındaki devamlılığın, benzerliklerin ve farklılıkların altını çizmiştir. Yeni sinefil tipine “*zevke olduğu kadar adalet ve eşitliğe*” hizmet etme görevini biçen yazar, bu tipi küresel dünyanın politik aktörlerinden biri haline getirmiştir (Shambu, 2020, p. 78-96).

Shambu'nun metninde, yeni nesil sinefil, salt estetik kaygılar taşıyan bir sinemasever olarak tanımlanmamış; bunun kat be kat ötesinde, yeni sinefillere, dünyayı dönüştürecek ve demokratikleştirecek politik tasarımlara katkıda bulunmak üzere bir çağrıda bulunulmuştur. Sinefil başlangıçtaki estet tavrını, demokratik ve özgürlükçü tavrıyla harmanlamış; sinemanın geleceğine ilişkin kaygıları, küresel sorunlar karşısında duyduğu kaygılarla neredeyse iç içe geçmiştir. Shambu'nun imgelemindeki sinefil, en güncel sinefil tasarımına karşılık gelir; bu tasarım da yaratıldığı dönemin koşullarının etkisiyle cinsiyet politikalarından siyasete, etnik sorunlardan kültürel yarımalarla dek birçok konuyla alakadar olan çağının bir sorumlu bireyini resmeder. Bu anlamda politikayı ya da daha spesifik ölçüde *siber politikayı* anlamaya çalışmak, içerdiği güncel sorunlara eğilmek ve sinefilin yaşam alanını ilgilendiren bu sorunlar karşısındaki durumunu tartışmak çalışmamızın bütünselliği bakımından faydalı olacaktır.

II. Akıllı Makineler, İnternet, Siber Politika: Yeni Sinefilinin Dijital Habitatı

Bilgisayarların tarihsel kökenlerini çok eskilere dayandırabiliyor olsak da (Campbell-Kelly & Aspray vd., 2013, p. 3-19; Ifrah, 2000, p. 140, 513-515) elektronik bir devre sistemine sahip, analitik işlemler yapma becerisi gösterebilen ve bu işlemler doğrultusunda kullanıcıya kesinlik taşıyan sonuçlar sunabilen ilk bilgisayarlar için, XX. yüzyılın ilk yarısına gitmemiz gerekir. Modern veri girişi özellikli makinelerin 1940'lı yıllar itibarıyla, George Stibitz ve S. B. Williams'ın bilgisayarda aritmetik işlemleri kolaylaştıran teknik katkıları, Howard H. Aiken ve ekibinin IBM (*International Business Machines Corporation*) çatısı altında 1939-1943 yılları arasında yürüttükleri teknik çalışmalar, Maurice V. Wilkes'in 1947-1949 yılları arasında geliştirdiği depolama konsepti ve 1960'lı yıllarda MIT (*Massachusetts Institute of Technology*) bünyesinde çalışan ARPA (*Advanced Research Projects Agency*) grubunun çalışmaları hem internetin hem de kişisel bilgisayarların temellerini atmıştır (Allan, 2001, p. 3-32).

Yine, 1960 yılı Mart ayında, ARPA grubunun başındaki isimlerden Joseph Carl Robnett Licklider'in yayınlamış olduğu “*Man-Computer Symbiosis*” makalesi ile bilgisayar ile etkileşim

meselesinin boyutları genişlemiştir. Bilgisayara girilen komutlara anlamlı tepkiler almak ve bu doğrultuda mekanik sistem ile iletişim kurmak hususlarına odaklanan makale hem bilişim teknolojisini hem de etiği ilgilendirecek önemli bir içeriğe sahiptir. Licklider, makalesinde, insan ve bilgisayar *ortakyaşamını*, yani bu iki birim arasındaki etkileşim ve iş birliğini, insanlık açısından beklenilesi bir gelişme olarak ele alır. Yakın ilişkiler kurmayı gerektirecek bu türden bir etkileşim, Licklider'a göre, bir manada geleceğin yaşam biçimi olacaktır (Licklider, 1960, p. 4). Licklider'ın makineyi ve insanı bir ortakyaşamın parçaları olarak gören bu yaklaşımı, günümüzde insan-ağ ilişkisinin hem analitik verilere dayanan hem de geleceğe dönük tahminler barındıran çarpıcı bir girişimdir. Özellikle 1962 yılında, Welden E. Clark ile birlikte yayınladığı "*On-Line Man-Computer Communication*" başlıklı makalesiyle detaylandığı bu yaklaşım, yeni bir iletişim konsepti sunduğu gibi, insan ile ağ/bilgisayar arasında bir *bütünleşmenin* de habercisi olmuştur (Licklider & Clark, 1962). Öngörülerine temel oluşturan bu etkileşimin boyutlarına dair örneklerle günümüz bilgisayar teknolojisinde rahatlıkla rastlayabiliyor oluşumuz, Licklider'ın değerlerinin ne denli ufuk açıcı olduğunu görmek için yeterlidir. Yine aynı dönem, internetin atası sayılabilecek "*ARPANET*" projesinin başladığı dönemdir. Özellikle günümüzde insanlar arası görsel ve metinsel iletişimi mümkün kılan bir sanal dünya olarak internetin temelleri bu dönemde yürütülen çalışmalar ile atılmıştır (Abbate, 1999, p. 39-45). Bu gelişmelerin ardından, kişisel bilgisayarların yaygınlaşması için 1990'lı yılları beklememiz gerekmiştir. Özellikle ilk mikro bilgisayarların (microcomputer) ve mikro işlemcilerin (microprocessor) görülmeye başlandığı 1970'li yıllardaki teknolojik atılımlar bilgisayar teknolojisinde adeta yeni bir çağ açmıştır. *IBM*'in *Los Gatos Bilimsel Merkezi*'nin 1972'de geliştirdiği, portatif bilgisayarların bir prototipi olarak nitelendirilebilecek olan *SCAMP* (*Special Computer APL Machine Portable*) isimli bilgisayar, bilim ve teknoloji çevrelerince "*dünyanın ilk kişisel bilgisayarı*" olarak görülmüş ve hayranlık uyandırmıştır (Kolektif, 2003).

Gelişen bilgisayar teknolojisinin bir getirisi olarak doğan sanal dünya, günümüzde politik kurumların da hem yaşam hem de mücadele alanı haline gelmiştir. Dijital çağda, internetin yaygınlaşması ile birlikte özellikle politikada bir manevra alanı haline dönüşen sanal dünyanın çift taraflı/çift yönlü bir etki gücü bulunmaktadır. Bu güç, gruplar arası ilişkilerin gelişimine ve kitlesel eylemin oluşmasına olanak tanımakta, bu ilişkilerin ve eylemlerin de çift taraflı/çift yönlü bir görüntü sunmasına neden olmaktadır.¹ Bu anlamda ilgi duydukları alanlara dair araştırma yapmak, paylaşımda bulunmak, yorum yazmak ve *çevrimiçi* kalmak isteyen internet kullanıcılarının bir araya gelmelerine olanak tanıyan sosyal ağlar, bahsini ettiğimiz amaca hizmet edebildikleri gibi, birer kontrol aracına da dönüştürülüp *elektronik* veya *dijital panoptikon* olarak da adlandırabileceğimiz gözetleme-takip süreçlerine entegre edilebilmektedir (Lyon, 1993, p. 662-675). Gary Marx Amerikan polis raporlarına dayanan incelemelerinde, elektronik panoptikonun göze çarpmayan, merkezsiz ve her geçen an topluma daha fazla nüfuz eden bir "*yeni gözetim*" tekniği olduğunu ifade etmiştir. Gelişmiş görüntü ve ses kayıt sistemlerinin, yakınlaştırıcı lenslerin, gözle görülmeyen panik butonlarının, çağrı cihazlarının, kızılötesi teknolojisinin, sensörlerin, iz sürme aygıtlarının bu elektronik panoptikonun gelişiminde oynadığı kilit role işaret etmiştir. Elektronik çağdaki teknolojik gelişmeler sayesinde artık tespit edilme kaygısı yaşanmaksızın telefon görüşmelerinin kayıt altına alınabilmesi, *böcek* (*bug*) denilen dinleme cihazlarıyla gizlice ses kaydı alınabilmesi, gizlice alınmış ses kayıtlarını barındıran kasetlerin (veya başka türlerden

¹ Sean Aday, Henry Farrell, Marc Lynch, John Sides, John Kelly ve Ethan Zuckerman, 2009 yılında İran'da gerçekleştirilen başkanlık seçimlerinin ardından, aynı yılın Haziran ayında patlayan kitlesel protestolarda yeni medyanın yerine ilişkin hazırladıkları metinde, yeni medyanın bireyleri kitleselleştirme gücüne sahip olduğu kadar bu kitlelere karşı kullanılacak baskı ve sindirme araçları da sunduğunu belirtmiş; bu anlamda internetin *büyülü bir mermi* değil *pash bir mermi* olduğunu, hem demokratikleşmeye katkı sağlayabilen hem de baskı aracına dönüşebilen iki zıt işleve sahip olduğunu ifade etmiştir (Aday & Farrel vd., 2010).

depolama aygıtlarının) birçok ülkenin hukuki mecralarında delil mahiyetinde kullanılmaya başlanması, gizli elektronik gözetimin boyutlarını gözler önüne sermektedir (Marx, 1989, p. 54-59). Stefan Aust ve Thomas Ammann da Marx'ın elektronik gözetim sistemlerinin günümüz dünyasındaki çehresini doğrular nitelikte, gündelik yaşamlarımızda sıkça kullandığımız iletişim aygıtlarımızdaki uygulamaların ve teknik bileşenlerin gizli servisler eliyle yürütülen dijital gözetimi desteklediğini, bu aygıtları kullanan ve "gönülsüz gönüllüler" olarak da isimlendirilebilecek olan çoğu insanın da farkında olmadan dijital gözetim sistemlerine veri sağladığını ileri sürmektedir (Aust & Ammann, 2018, p. 158).

Shoshana Zuboff da yine "iktidarın spiritüel temeli" olarak tanımladığı (geleneksel otorite ile "iktidarın materyal temeli" olarak nitelendirdiği (yeni nesil) elektronik tekniklerini yönetimsellik ile ilişkilendirerek akıllı makinelerin çağında bilgisayarların işyerlerinde dönüştürücü bir rol oynadığını ifade eder. Zuboff'a göre, feodal çağda, hükümdarın, iktidarının zarar görmesinden duyduğu endişe sebebiyle zafiyet noktalarını tespit etmek ve buna karşı önlem alabilmek adına çeşitli tekniklere başvurduğu gibi; modern çağda da yöneticiler benzeri bir amaç doğrultusunda *enformasyon panoptikonu* [*the information panopticon*] olarak da isimlendirilebilen yeni nesil enformasyon aygıtlarını ve sistemlerini de kapsayan tekniklere başvurmaktadır. Zuboff'un bu noktadaki vurgusu, feodal çağdan günümüze yöneticiler nezdinde gücü koruma kaygısının biçimsel açıdan farklı, fakat ereksel açıdan neredeyse birbiriyile aynı teknikler geliştirmeye öncülük ettiği yönündedir. Artık iş yerinde kontrolü sağlamanın yolu, Zuboff'a göre, disiplin toplumuna içkin teknikler kullanmaktan ve yeni nesil enformatik panoptikondan geçmektedir. Bu tipteki toplumları çevreleyen enformatik sistemler, insan davranışlarını tercüme ederek, kaydederek ve göstererek takibin ve denetimin ötesine geçmektedirler. Zamandan ve mekândan azade, yapıların fiziksel düzenlemesine ya da endüstriyel idarenin zahmetli kayıt altına alma işlemlerine dayanmayan; gözlem nesnelere karşılıklı mevcudiyetine ya da bir gözetmene ihtiyaç duymayan; tasarımcılarının istediği doğrultuda her şeyi otomatik ve devamlı bir surette kayıt altına alabilen enformasyon sistemleri, cazibesıyla yöneticilerin en önemli kontrol araçları haline gelmiştir (Zuboff, 1995, p. 313-324).

David Lyon ise, internet kullanımının kitlesel bazda henüz yaygınlaşmaya başladığı 1990'lı yılların başında yayınladığı makalesinde, Marx ve Zuboff'un *panoptikon* kavramına getirdikleri yorumlara ve genel anlamda panoptik teknikleri korku, şüphe, tehdit ve kısıtlamalarla ilişkilendiren yaklaşımlara karşılık; panoptik sistemin sadece az sayıdaki kimi sosyal teorisyenler tarafından sevgi, özen ve güvenle ilişkilendirilebildiğini, hangi yorumun diğerine baskın geleceğinin ise ancak zamanla anlaşılacağını savunmuştur. Lyon, bu çerçevede Michel Foucault'nun, Jeremy Bentham'ın ürettiği *Panopticon* konseptine yönelik eleştirilerinde takip ettiği köktenci kötümser tavrın, elektronik çağda panoptik sistemlerin anlaşılmasını engellediğini; meselenin -sosyal bilimlerde- yukarıda alıntılanarak ifade ettiğimiz üzere, çok boyutlu ele alınması gerektiğini vurgulamıştır (Lyon, 1993, p. 662-675).

Bilginin tasnifi ve arşivlenmesi hususunda önemli bir teknolojik atılım olarak nitelendirebileceğimiz *İnternet*, Marshall T. Poe'ye göre kökenleri XVI. yüzyıla dek dayanan, bilimsel ilerleme sağlayabilmek adına bilginin sistemli olarak toplanması, tasnifi ve yayılmasına hizmet eden veri toplama projesine dek götürülebilse de (Poe, 2019, p. 304-305) kimlik politikalarının *bedensizlik* çerçevesinde yeniden yaratılması ve bilginin *görünmeyen* ağlarla ilgililere ulaştırılmasının yanı sıra farklı birçok işlevi daha ifa ediyor oluşu dolayısıyla aslında oldukça *yeni* bir projedir. Giovanni Sartori'ye göre internetin ifa ettiği bu işlevleri (i) pratik işlev, (ii) eğlencesel işlev ve (iii) eğitsel işlev olarak üçe ayırmamız mümkündür. İnternetin hem pratik *arama* ihtiyacına hem gündelik yaşamın sıkıntılarında biraz olsun kurtuluş sunacak biçimde eğlence ihtiyacına hem de bir *eğitim* aracı olarak kültürel gelişim ihtiyacına

hizmet edebiliyor oluşu, yaşamlarımızın en çok kullanılan teknolojilerinden biri olmasının önünü açmıştır. Bununla birlikte, Sartori, eğitsellik rolü bağlamında internetin teorik olarak sunduğunu söyleyebileceğimiz katkısının pratik zeminde tam olarak kanıtlanamayacağını, internette *sörf* yaparken dalıp giden insanın bilgi aramaktan çok bir *Homo Videns'e* [Gören İnsan] dönüşeceğini, bunun da internetin eğitsel işlevini ciddi boyutta tartışmalı hale getireceğini belirtmiştir (Sartori, 2004, p. 39-41).

Arama-bulma ya da özelde *bilginin aranıp bulunması* minvalinde yürütülen tartışmaya bir diğer dikkat çekici katkı ise felsefeci Hubert L. Dreyfus tarafından sunulmuştur. Dreyfus, “*her şeye meraklı*” internet sörfçülerinin ekseriyetle “*moda*” ya da popüler tabirle “*trend*” olmuş yeni web sitelerini takip etme telaşlarının, onları Kierkegaardçı anlamda etik kürenin insanı haline getirdiğini belirtmiştir. İnternet söfçülerinin arama serüvenlerinin de bitimsiz olduğunu belirten Dreyfus, internetin söfçülere sürekli yeni benlikler oluşturma fırsatları sunduğunu, böylece post-modern benliklerin üretilir hale geldiğini savunmuştur. Araştırmak ve öğrenmek adına hiç risk almamaya dikkat eden post-modern internet söfçüsü (ya da kullanıcısı) Dreyfus’a göre önemli ve *voir zvoir* bilgilerin yan yana durduğu bir *otoyolda* gezinen ve ne istediğinden emin olamayan bir çeşit seyyah görünümündedir (Dreyfus, 2016, p. 91-93). Onun gezintisi, post-modern benlik teknolojilerine angaje biçimde sürdükçe, Michel Foucault’nun bahsini ettiği anlamda bir *ölümsüzlük* idealinin parçası haline gelmektedir. Foucault’nun çözümlemesinde gerek *benlik teknolojileri* gerekse onunla neredeyse paralel işleyen *tahakküm teknolojileri*, bilgiyi mutasyona uğratan ve benliği kusursuz hale getirmeye hizmet eden teknolojiler olarak karşımıza çıkar (Foucault, 2001, p. 26-27).

İrdelediğimiz yaklaşımlar minvalinde, internetin kişisel kullanımının dünyada 1990’lı yılların başından itibaren yaygınlaşmaya başlaması ile yerleşik iletişim ve gösterim algoritmalarının adım adım dönüşüme uğradığını söyleyebilmemiz mümkündür. Eski analog cihazların yerine kullanılmaya başlanan dijital çok-fonksiyonlu aygıtların dünyasında insan ve bilgi de dönüşüme uğramıştır. Marshall McLuhan’ın ve Bruce R. Powers’ın “elektronik çağ” da bilgisayarların ve diğer sofistike aygıtların endüstriyi, ekonomiyi, buna bağlı olarak insan ilişkilerini ve bilginin dağıtım kanallarını yeniden düzenleyerek yeni bir dünya meydana getireceğine ilişkin öngörülerini bu anlamda önemli bir yol göstericidir (McLuhan, 1962, p. 26-32; McLuhan & Powers, 1989, p. 83-91). Dönüşüme uğramış dünyada eski alışkanlıkların yerini yeni-nesil cihazlarla bütünleşmiş “*trend*”ler almaya başlamıştır. Bilgisayarlar artık diğer tüm kullanıcılar gibi, yeni sinefili için de temel yaşam alanı haline gelmiş; sinema meraklılarının hem üretim hem de tüketim faaliyetlerinin çoğunluğu bu alanda yürütülür olmuştur. Bu durumun oluşmasında hem bir aygıt hem de -Foucaultyen bir okumayla- bilgi-iktidar ilişkilerinin düzenlenişindeki konumu itibarıyla bir *dispozitif* (Agamben, 2012, p. 11-43; Laugstien, 2016, p. 143-148) olarak görebileceğimiz bilgisayarın kat ettiği teknik gelişimin rolü önemlidir. Sherry Turkle’nin ifade ettiği biçimde, uçağa *uçmak* eyleminin/işlevinin izafe edilmesinden farklı olarak, bilgisayara sadece *saymak* işlevinin izafe edildiği varsayımında bir eksiklik bulunmaktadır. Uçakların “kuşlar” ile örneklendirilebildiği noktada, temel bilgisayarın dünya üzerinde “insanlar” dışında örneklendirilebileceği herhangi bir varlık söz konusu değildir. Bir makine olarak bilgisayarda yapılan komut girişi eyleminin basitliği ile bu eylemin neticesinde oluşan küresel karmaşıklık arasındaki gerilim, bilgisayarları anlamlandırma girişimlerimizin diğer cisimlere yönelik giriştiğimiz anlamlandırma denemelerinden görece farklı olmasının nedenini açıklar niteliktedir. Turkle, makinelerle girdiğimiz bu ilişkinin onları *insansı* varlıklar olarak görme eğilimlerimizi içerdiğini savunur. Bununla birlikte, aynı eğilimlerin etkisiyle, bilgisayarla girdiğimiz iletişimin, otomobillerle girdiğimiz iletişimden her daim farklı olacağını da altını çizer. Nitekim otomobillerin fiziksel hareketleri bunları kapsayan fizik yasalarına tabi olarak işlemekteyken, bilgisayarların “karar verebilirliği” onları oldukça farklı

bir konuma yerleştirmektedir (Turkle, 2005, p. 248-249).

“Yapay zekâ” olarak da adlandırabileceğimiz bu mekanik-bilişsel nitelik, internet kullanan sinema meraklılarının en temel manevra araçlarından biridir. Arama motorlarına yazılan anahtar kelimeler yardımıyla aratılan içerik, ortam veya site, yapay zekânın ilk bakışta tahmin edilemez ve rastgele işliyor gibi görünen algoritmik seçim ve sunumları ile ekranlara yansıtılır. Turkle’nin vurguladığı anlamda, makinenin insansılaştırılması, böylesine karmaşık algoritmalara dayalı olarak işleyen bilgisayarlar söz konusu olduğunda ayrıksılığı ile dikkat çekmektedir. Shambu’ya göre yapay zekâ ve arama motorları, insanın *hatırlama* faaliyetini değiştiren önemli buluşlar olmalarından ötürü, izledikleri filmleri hatırlamakta güçlük çeken sinema meraklılarının hatırlama eylemlerine yardımcı olan, dolayısıyla olumlu yönleri olan yapılardır (Shambu, 2020, p. 19). Buna karşılık Turkle, sosyal paylaşım sitelerinin ve arama motorlarının özellikle genç bireyler açısından temel bilgiye ulaşma kanalı olarak, *mahremiyet* konusunun da bu ihtiyaç uğrunda feda edildiğini belirtmiştir. Turkle’in Shambu’dan farklı olarak işaret ettiği bu sorun, internetin en önde gelen bilişim şirketlerinin *bilgiye ulaşma* imkânı sunan yapay zekâ tasarımlarının farklı bir yönüne işaret eder (Turkle, 2010, p. 255-256). Dreyfus’a göre de internetin kullanıcılarına sunduğu en önemli yenilik *her şeyi daha fazla ulaşılabilir kılmasıdır*. İnternetteki arama motorları, internet kullanıcılarına her istediklerini bulma ve bunlara ulaşma imkânı tanırken, kullanıcıların bilgiye ulaşım metotlarını da –yeni nesil bir kütüphaneci misali– yeniden şekillendirmiştir (Dreyfus, 2016, p. 19-24).

Cihazların ve internetin gelişiminde göze çarpan teknik gelişim ivmesi, post-modern benlik inşası eğilimlerinin artış ivmesi ile de bağlantılıdır. İçinde bulunduğumuz yüzyılın yazılımsal ve donanımsal zenginliğini, bilişim alanındaki teknik yenilikleri ve bir yüzyıl öncesinde ancak bilim kurgu eserlerinde yer bulabilecek türden sistemlerin yaşamlarımızdaki kuşatıcılığını düşündüğümüzde, bu korelasyonun anlamını açık ve seçik olarak fark ederiz. Bilişim *tekneleriyle* donatıldığımız bu çağda, Licklader’ın ifade ettiği tarzda bir mekanik bedenselleşmeyi değil; bunun aksine Hubert L. Dreyfus’un savunduğu anlamda bir *bedensizleşmeyi* tecrübe ettiğimizi söyleyebiliriz. Dreyfus, internetin sunduğu esnekliğin, siber-uzayda bedensizleşmeyi beraberinde getirdiğini savunur. Kullanıcılarını bedensizleştiren ve onları duygusal –yüz yüze– etkileşimin söz konusu olamayacağı, sınırları belirsiz siber-uzayın ve *siber-kamusal alanın* anonim üyeleri haline getiren internet, bu anonim benliklere ikinci bir yaşam, yeni bir forma bürünme imkânı sunmuştur (Dreyfus, 2016, p. 14-19). İnternetin getirdiği *bedensizleşme*, internet kullanıcıları yeni sınıfların kimliklerini (ya da anonimliklerini) anlayabilmemiz açısından önemli ve ufuk açıcı bir kavramdır.

İnternetin sivil kullanımının yaygınlaşması ve yeni medyanın doğuşuyla birlikte *beden* kazanan yeni sınıfların bu dijital habitatu, onun sinematik deneyiminin, bu deneyimi anlamlandırmak adına giriştiği bilgi arayışının ve arayışının neticesinde ulaştığı/ürettiği bilgiyi başkalarıyla paylaşma serüveninin temel zemini. Metnimizin bir sonraki bölümünde, tüm bu aşamalar, *Lucas’ın* hikayesinde işaret edeceğimiz kısımlar ile benzerlikleri bağlamında irdelenecek ve tartışılacaktır.

III. Ağ, Çoklu Ortam, Sosyal Medya: Sinematik Deneyim ve Dijital Karşılaşmalar

Brezilyalı yönetmen Fáuston da Silva’nın yönettiği, 2012 yılında gösterime giren *Meu Amigo Nietzsche* (Torres & Da Silva, 2012; Da Silva, 2013) kısa filminin ilk sahnesinde, *Lucas* isimli küçük bir çocuğu, sınav notlarından ötürü öğretmeninden azar işitirken görürüz. Lucas henüz okumayı sökmemiş, başarısız bir öğrencidir. Öğretmeni, onu, en kısa sürede okumayı öğrenmemesi halinde sınıfta kalacağı yönünde uyarır; okuma gücünü aşmak konusunda takip etmesi gereken yol ise basit ve kesindir: Ne bulursa okumak. Lucas da öğretmenin

tavsiyesine uyararak, okuldaki bu tatsız konuşmadan sonra kendisini attığı sokaklarda, önüne çıkan –filmin senaristleri Fáuston da Silva ve Tatianne da Silva’nın, hoş birer motif olarak yer verdikleri (Friedrich Nietzsche’nin yaşamında doğrudan ve dolaylı biçimlerde yer etmiş) Lou-Andreas Salomé’a ithafen “*Salomé*”, Sigmund Freud’a ithafen “*Freud*”, Rainer Maria Rilke ile Salomé ilişkisine ithafen “*Ril & Lou*” şeklindeki graffiti ve yazılar da dahil olmak üzere– her şeyi dikkatlice okur. O esnada, adeta antik mitlerdeki haberci yıldızlar/göktaşları misali, gökyüzünden süzülerek yere doğru inmekte olan bir uçurtmayı fark eder ve aynı olaya şahit olan sokaktaki diğer çocuklarla birlikte onu yakalayabilmek için bu göz alıcı nesnenin alçalmakta olduğu noktaya, şehir çöplüğüne doğru var gücüyle koşmaya başlar. Uçurtmanın düştüğü yere vardığında ise hayal kırıklığına uğrar, zira peşinden metrelerce koştuğu sarı uçurtma artık başka bir çocuğun ellerindedir. Bu hüsranın üzerine, boynu bükük şekilde, biraz önce geldiği bu çöplükte dolaşmaya başlar. Çöpler arasında gözüne çarpan üzeri yazılı nesnelere ona *arayışının* amacını hatırlatır; okumayı sökebilmek adına, karşısına ne çıkarsa çıksın, her şeyi okumalıdır. Sonunda, yerden bulduğu kâğıtları ve ambalajları ayıklayıp teker teker okumaya çalışırken serüveninde ona hem kılavuzluk hem de *arkadaşlık* edecek Friedrich Nietzsche’nin ünlü eseriyle, *Böyle Buyurdu Zerdüşt* kitabıyla karşılaşır. Lucas böylece okumayı sökmenin ötesinde, benliğini yeniden inşa edeceği renkli serüvenine ilk adımı atmıştır.

Lucas’ın *arayış* ve *karşılaşma* serüveni, bize, sinefili kültürünün çağımızdaki durumu ve yönelimlerini örneklendirebileceğimiz birçok tema ve motif sunar. Bunların en başında da “arama” teması gelir. Yeni sinefil, tıpkı Lucas gibi, üzerinde var olduğu yaşam alanının sunduğu olanaklar doğrultusunda, Girish Shambu’nun da ifade ettiği üzere, daha fazlasını isteyen tutkulu bir *arayıcı* durumundadır. Bu arayışı için herhangi bir gösteri salonuna veya bu türden bir fiziksel mekâna bağlı kalmasına gerek yoktur; zira her şeyden önce yeni sinefil, bir internet kullanıcısıdır (Shambu, 2020, p. 19). Tıpkı diğer internet kullanıcıları gibi, yeni sinefil de erişmek istediği bilgiyi, belirli anahtar kelimeleri klavye yardımıyla yazarak arar ve böylece, Dreyfus’un deyişiyle, internetin *rastgeleliği* ile karşılaşır. Bu rastgelelik, doğru bilgiye ulaşımı –sanıldığı gibi aksine– zorlaştıran en önemli etmenlerdendir. Bir rastgelelik içerisinde, önemli olan ile önemsiz olanın belirli kategorizasyonlar ile ayrılmaksızın veya sınıflandırılmaksızın yan yana duruyor oluşu, her iki ürüne erişimin de neredeyse eşit ölçüde mümkün olduğunu bize düşündürür (Dreyfus, 2016, p. 19-24). Dreyfus’un *rastgelelik* değinisi, Lucas (oyun. André Araújo Bezerra) karakterinin şehir *çöplüğündeki* kısa macerasının daha farklı bir dilden tasviri gibidir. Lucas’ın önemli ile önemsiz, bilgi ve bilgi-olmayanın arasında dolanırken ve rastgelelik içerisinde ilgisini çekebilecek bir *şey* ararken bulduğu *Böyle Buyurdu Zerdüşt* kitabı, onun kendi uzayındaki arayışının ürünüdür. Yeni sinefil de tıpkı Lucas gibi, değerli ile değersiz hem bir arada hem de yan yana bulunduğu sanal bir yığıntıda kendi aradığını buluncaya dek dolaşır; sinematik deneyimini de yine üzerinde var olduğu dünyada edinir. Sinematik deneyimini edindiği bu sanal dünyada, deneyiminden türettiği bilgiyi aktarabilmesine imkân tanıyan kanalları da elinin altında hazır bulur. Yeni sinefil, üzerinde yaşadığı dünyanın doğası itibarıyla, fiziksel mekândan azadedir. Böylesi bir fiziksel mekândan ayrılmışlık, sinema gösterimleri için inşa edilmiş mekânların kasıtlı veya kasıtsız reddine dayanmaktadır; hatta Pettman’a göre modern iletişim araçları gündelik yaşamlarımızın ayrılmaz birer parçası haline gelip çevrimiçi-çevrimdışı ayrımını ortadan kaldırmışken alternatif mekânlardan bahsetmenin lüzumu kalmamıştır, zira sanal dünya yeri doldurulamaz biricik mekân haline gelmiştir (Pettman, 2018, p. 97).



Görsel 1 Lucas çöplükte Zerdüştle [Friedrich Nietzsche, "Also sprach Zarathustra", 1883] karşılaşıyor.

Pettman'ın "eğlence medyası" şeklinde isimlendirdiği yeni nesil sinematik deneyim ortamı, yazara göre zamansal değil mekânsal bir nitelik taşımaktadır. Sinematik deneyim ortamları ve onların dinamik mimarisi, Pettman'a göre, bir ikinci el eşya sergisi misali, eski ve kültleşmiş eserleri ana akım Hollywood yapımlarıyla bir arada, fakat birinci kategoridekileri ikincidekilerin "altında gizlenmiş halde" barındırmaktadır (Pettman, 2018, p. 75).

Sinematik deneyiminin edinildiği mekâna bağlı olarak anlamının ve tesirinin değişeceğine ilişkin en sarıh savunulardan birini Susan Sontag'ın sinematik deneyimin mekânına ilişkin değerlendirmesinde buluruz. Sontag sinema gösteriminin herhangi bir gösteri salonuna ihtiyaç duymayacağını, bir yatak odasında, oturma odasında hatta bir bina duvarında da pekâlâ sinema gösteriminin yapılabileceğini; bununla birlikte sinema deneyiminin, bu deneyimin yaşanacağı her bir farklı alanda farklı tesirler uyandıracığını belirtmiştir (Sontag, 1982, p. 100).

Sontag'ın değerlendirmesinde gördüğümüz şekliyle sinematik deneyimin mekâna göre değişim gösteren tesiri, Siegfried Kracauer'ın eleştirilerinde görece daha korkutucu yüzüyle karşımıza çıkmaktadır. Burjuva toplumunun kültürel çelişkilerine yönelik eleştirilerinde Berlin'in ışıklı gösteri dünyasına da yer veren Kracauer, Weimer dönemi Berlin'inde yaşayan dört milyon insanın gösterilerin renkli ve ışıklı atmosferinde adeta büyülediğini, efektlerin toplam sanat eserinin [Gesamtkunstwerk] mümkün olan her yola başvurarak duyulara saldırdığını ifade eder. Bu çerçevede, tüm bu şaşaalı salonlarda sergilenen kitlesel gösteriler dikkat dağınıklığını kültür düzeyine yükseltmiştir. Kalabalık endüstri yerleşimlerinde, kendilerine dayatılan burjuva kültürünün etkisiyle kendi kültürlerini kavrayamayan ve bunu hayata geçiremeyen işçilerin durumu, Kracauer'e göre, bu kültürel çelişkinin en kesin belirtilerindedir. Gösterinin ve ona kapılarını açan sinema salonlarının sınıfsal farklılıkları ortadan kaldıran ve herkesi aynı tepki düzeyinde eritip birleştiren etkisi, homojen kozmopolit bir izleyici kitlesinin oluşmasında etkili olmuştur. Bu izleyici kitlesinin, özellikle de günlerini tatmin edici hale getirmeksizin doldurmak zorunda kalan geniş işçi kitlelerinin oyalanmaya duydukları ihtiyaç, onları, iç tasarımları itibarıyla duyuları devamlı surette uyutarak düşünmeye fırsat tanımayan sinema salonlarına yönlendirmiştir; nitekim sinema salonu mimarisinin ve tasarımının tek amacı da bundan ibarettir (Kracauer, 2005, p. 324-326). Kracauer'in, genel bağlamda Frankfurt Okulu düşünürlerinin görüşlerini yansıtır biçimde, sinema deneyiminin mekânına ilişkin sunduğu bu eleştirilerindeki temel vurgu, salonların büyüleyiciliğine kapılan

kitlelerin öz kültürlerini ve *dikkatlerini* yitirmelerine dikkati çekmektedir. Kracauer'ın bu eleştirileri, Weimar Almanyası döneminde (1918-1933), izleyiciyi gösteriye çeken ve duyularını kapsamlı bir görsellikle oldukça güçlü bir şekilde yakalayan sinema salonu mimarisine duyulan ilginin somut örneklerini incelediğimizde daha anlaşılır bir hal alır. Michel Rogan'ın ifade ettiği üzere, İtalyan fütürizmi, Hollanda *Stijl*'i, Rus süprematizmi ve William Morris ile Van de Velde'in fikirleri ekseninde biçimlenmiş olan *Bauhaus* akımının kurucusu mimar Walter Gropius'un, 1927 yılında tasarladığı ve etüdünü yönetmen Erwin Piscator ile birlikte yaptığı *bütünsel tiyatro* isimli tasarısı, izleyiciyi büyüleyebilmek adına tüm teknik olanakları seferber etmenin amaçlandığı gösteri salonlarına verilebilecek en ünlü örneklerdendir. Gropius'un tasarladığı bu oval gösteri salonunda, üzerinde sandalyelerin bulunduğu hareketli büyük bir disk, yine bu diskin içinde ondan görece küçük bir diğer döner sahne bulunması; böylece gösterilecek oyunun türüne göre sahnelerin çevrilerek atmosferin değiştirilmesi, bu sayede oyuncuların hem orta hem yan hem de diğer tüm sahnelerde eşzamanlı olarak performans sergileyebilmeleri amaçlanmıştır. Bunun yanında, salonun, barındırdığı on iki farklı ekranda on iki film gösterimi birden yapabildiği öngörülmüştür. Sinema ile tiyatronun kaynaştırıldığı bu salonda, "*izleyiciyi altüst etmek*", halkı hareketin bir parçası haline getirmek, "*seyirciyi olaya dahil etmek*" amaçlanmıştır (Ragon, 2010, p. 343, 352-354). XX. yüzyılın ilk çeyreğinde yayınlanmış avant-garde manifestolara baktığımızda da Kracauer'ın sınıfsal ayrımları tanınmaz hale getirdiği için eleştirdiği sinema salonlarına duyulan politik öfkenin farklı veçheleriyle karşılaşırız. Blaise Cendrars tarafından 1917-1922 yılları arasında kaleme alınan ve ilk kez 1926 yılında yayınlanan "*L'ABC du cinéma*" başlıklı metinde, artık sinema salonundaki koltuğunda hareketsizce oturmaya, iğrendirilen, saldırıya maruz bırakılan, eyleme katılan, haykıran, mücadele eden, hatta sinema salonlarını terk ederek sokaklara dökülen, mücadele veren, devrim yapan seyirciyi duyulan istek dillendirilir (Cendrars, 2014, p. 23). XX. yüzyılın sonlarına geldiğimizde ise, sinema salonlarının barındırdığı ve izleyicinin dikkatini yakalamakta (ve gösteri süresince hapsetmekte) bir araç olarak kullandığı etkileyici atmosferinin yerini, daha akışkan ve interaktif bir atmosfer, *mekân-dışı bir mekân* almıştır. İnternet kullanıcısı sinema izleyicilerinin, geleneksel sinema salonlarının konuklarından ayrıldıkları temel fark gösteriye müdahale edebilmelerinden, onu *durdurup geri ya da ileri sarabilmelerinden*, herhangi bir analog ağıta ya da sisteme (videokaset oynatıcı, VCD/DVD oynatıcı vb.) gerek duymaksızın dijital ağda film izleme deneyimi yaşayabilmelerinden kaynaklanır. Öyle ki internet tabanlı sinematik deneyimin henüz ilk yıllarında, 2001'de yayınlanmış olan "*Dogma 2001: The New Rules for Internet Cinema*" başlıklı manifestoda, sinema salonlarında izleyicinin dikkatinin beyaz perdeye odaklanması zorunluluğuna karşılık internet tabanlı deneyimde böyle bir kaideden bahsedilemeyeceği; bununla birlikte film ya da video izlerken aynı anda birçok farklı iş de yapabilen bu yeni nesil izleyicilerin dikkatini çekebilmek ve başka bir mecraya geçmesini önleyebilmek adına hızlı ve kararlı olunması gerektiği vurgulanmaktadır (Kolektif, 2001). İnternetin dönüşüme uğrattığı bu sinematik deneyim, Kartezyen devrimden bu yana gelenekselden koparak modernist bir çehreye kavuşmaya başlayan görme rejiminin günümüzde geldiği son nokta ile ilişkilendirilebilir. Jonathan Crary bu son noktayı, modernite ile ilişkilendirdiği Kartezyen görme rejiminin de ötesine geçen, gözlemci ile temsil arasında kurulmuş kültürel ve tarihsel anlamları geçersiz kılan bir aşama olarak gördüğünü ifade eder. Bununla birlikte yeni nesil görme biçimlerinin yanında geleneksel (XIX. yüzyılın görme ve gözlemci tipini yansıtan) görme biçimlerinin bir arada bulunduğunu, yani tam anlamıyla eskiden yeniye doğru bir gelişimin söz konusu olmayıp sadece dijital tasarım sistemlerinin baskınlık kurmaya başladığı bir dönemden bahsedilebileceğini de ifade eder (Crary, 2015, p. 13-19).

İnternet kullanımının yaygınlaşması ile sinematik deneyimin konutlarda, taşıtlarda, parklarda, kısacası akıllı cihazların taşınabileceği her yerde mümkün hale gelebilmesi, XX.

yüzyılın özellikle ilk yarısının kültürel atmosferinde önemli bir bileşen olarak işlev göstermiş sinema salonlarını sinema-dışı etkinliklerin mekânı haline getirmiştir. Sinema salonlarının misafirlerinin gitgide azalması ve film izleme deneyiminin gösterim amacıyla inşa edilip dekore edilmiş salonlardan farklı mecralara doğru taşınmaya başlaması, André Gaudreault ve Philippe Marion'a göre, sıklıkla dillendirilen "sinemanın ölümü" bahsini yeniden alevlendirmiştir. Sinema salonlarını "filmsel atraksiyonların mücevher kutusu" olarak nitelendiren Gaudreault ve Marion, bu salonların dijital devrimin yarattığı kimlik krizinin tehdidi altında olduğunu ileri sürmektedir. Bu çerçevede, yaygınlık kazanan *sinemanın ölümü* bahsinin aslında sinema tarihi kadar eski bir döngüsel süreç olduğunu, sinemanın henüz kurumsallaşmadan önceki *kine-atraktoğrafi* döneminden bu yana devamlı olarak ölüp ardından yeniden dirildiğini belirtmektedir. Bundan ötürü sinema tarihinin "peşi sıra doğumlar ve peşi sıra ölümler" üzerinden okunması gerektiğini savunmaktadır. Ölüm şeklinde nitelendirilen aşamaların aslında tam manasıyla ölüm anlamına gelmediğini, zira böylesi aşamalarda sinemanın topyekûn ölmeyip sadece bir parçasını yitirerek başka bir forma büründüğünü ifade eden Gaudreault ve Marion, "dijital yarılma" olarak isimlendirdikleri yeni dönemde sinemanın ve sinema salonlarının bir kez daha *deri değiştirme* sürecine girdiğini savunmaktadır. Sinema salonu, yeni dönemde film gösterimleri için değil tiyatro, opera ve bale gibi farklı türden performanslar için kullanılmaya başlanmıştır. Tüm bu gelişmeler, Gaudreault ve Marion'a göre, sinema salonlarının ve bu mekânlar ekseninde gelişen seyir kültürünün öldüğünü değil, farklı bir forma büründüğünün işaretleriyle doludur (Gaudreault & Marion, 2020, p. 14-25). Sinema salonları artık film izleme deneyiminin biricik mekânı olma payesini yitirirken, izleyicide bıraktığı etkiler ve ona güdülediği hisler de dönüşüme girerek farklı bir biçim kazanmaktadır. Shambu, sinema salonunun ya da sinema deneyiminin başkaca mekânlarının yarattığı "oradalık" bilinciyle birlikte sinematografik zaman ve uzamın belleğimizdeki anılarla ilişkileri minvalinde bizde bıraktığı "başka-yerdelik" hissiyatının, nesnellik ile öznel, geçmiş ile şimdi ve şimdi ile gelecek arasında bir tür bilinç ve his geçişinin söz konusu olduğunu vurgular. Nitekim, sinema deneyimi, bir yönüyle "hatırlama eylemi"dir (Shambu, 2020, p. 14-15). Gaudreault ve Marion da bu sürecin internetin etkisiyle başladığını ifade ettikleri "mecralararası melezleşme" kavramı ile, hiper ya da çoklu mecraların birbirleriyle iç içe geçerek melez biçimler yarattığı bir süreç betimi üzerinden açıklarlar (Gaudreault & Marion, 2020, p. 8).

Shambu'nun vurguladığı biçimde, sinema filmi, bizde bıraktığı izlenimler bağlamında, Georg Simmel'in psikolojizminden izler taşıyan bir nesne-özne ilişkisi ortaya koymaktadır. Immanuel Kant'ın yaratıcı "bilen" öznesinden hareketle kurduğu yaklaşımda, Simmel, psikolojik temelli empati yoluyla nesneyi kendisi açısından bir *hatırlatıcıya* dönüştürerek yeniden yaratan öznenin ana hatlarını sunar (Simmel, 1971, p. 3-5). Bu süreçte, özne, psikolojik boyutta kurulan empati yoluyla varlıkların psikolojik koşullarını anlayabilmek adına bir girişimde bulunur. Yine bu yolla, kazandığı deneyim ve zihinsel kategorileri arasında bir ilişkinin kurulması mümkün olur. Simmel'in ortaya attığı bu empatik ilişkide, Shambu'nun ifadelerini destekler biçimde, özne ile nesne konumundaki *izleyici* ile *görsel nesne* arasında *hissetmeye* ve *içe yansıtma*ya dayalı bir ilişkinin varlığı, incelenen nesnenin ruhsal koşullarının tam anlamıyla anlaşılabilmesi adına, şarttır (Simmel, 2010, p. 26-41). Özne bu yolla tanık olduğu olayların kahramanlarının eylem saiklerini daha iyi çözümler ve böylece bir *ben-ben olmayan* ilişkisi içerisinde doğayı ve tarihi yaratan *bilen özne* durumuna gelir (Simmel, 1971, p. 4). Öznenin bu yönde sergilediği deneyim, süreci filmler üzerinden düşündüğümüzde, izlediği filmin ilgili kahramanlarının beyaz perdede görünen sinematik eylemleri ile bizzat kendi fiziksel eylemleri veya duygudurumları arasında kurduğu benzetmelere dayanır. Böylesi bir benzetme ile özne, filmde tanık olduğu olaylar ile daha güçlü bir ilişkiye girer. Bu tanıklık ettiği olaylar vesilesiyle kendi hatıralarındaki eylemleriyle ve duygu durumlarıyla yüzleşir. Özne, bir nesne olarak *yapılmış* film yardımıyla kendi hatıralarını gün yüzüne çıkarırken, Arthur

Schopenhauer'in ifade ettiği manada "şeylerde kendisini bulur" (Schopenhauer, 2009, p. 25-26). Filmlerle girdiği ilişki bağlamında, kendi varlığını, sinematik nesnelere arasında gördüğü ölçüde duyumsar. Özne, saf bilgiyi ise, Schopenhauer'in ifade ettiği şekilde, *isteme* ile ilişkili bu özduyumsama, nesneye ve kendisine ilişkin bilgiyi içerir (Schopenhauer, 2009, p. 120-121). Nesneyi kendi başına bir şey olarak kavrayan özne, baktığı nesnede yansımalarını bulur (Eren, 2018, p. 96). İzleyici öznenin ulaştığı bu deneyim, diyebiliriz ki, bu açıdan "bulma" eylemine karşılık gelir. Kendini sinematik nesnelere arasında bulan izleyici (özne), beyaz perdeye yansıyan karakterlerin eylem ve duygudurumlarında (nesne) kendi hatıralarında yer etmiş benzer eylem ve duygudurumlar üzerinden kendi varlığının bilgisine ulaşır, bir anlamda kendini bulur.



Görsel 2 Lucas, [Friedrich] Nietzsche'yi ve Zerdüşt'ü araştırıyor.

Filmdeki Lucas karakterinde gözümüze çarpan bu durum, özneyi dönüştürecek anahtar nesnenin bulunması ve onun etkisiyle öznenin kendisini bulması -ya da yeniden yaratması- olarak tabir edilebilir. Öznenin bu "bulma" serüveninin bileşenleri, internetin çalışma mantığı hesaba katıldığında, bizim "Nietzsche üzerine bir kısa film bulma" deneyimimizin de açığa kavuşmasına yardımcı olur. Birer *yeni sinefil* olarak internet çağının sinema meraklıları, izleyici veya yorumlayıcı sıfatıyla ve özgün sayılabilecek yöntemlerle geliştirdikleri sinema deneyimlerinde özne-nesne ilişkiselliğinde anlamını bulan bilginin varlığıyla sınırlı tutulamayacak, ayrıca psikolojist nitelikler de barındıracak bir serüvenin öznelere olurlar. İzledikleri filmlerin karakterleriyle bütünleşir, onların başlarından geçen serüvenlerin olay örgüleriyle kendi hatıralarında yer etmiş geçmiş eylemlerini benzeştirerek -Simmel'in ifade ettiği anlamda- empatik bir ilişki kurarlar. Yeni sinefilin dijital yaşam alanında, izleyici (özne), kendisini, sinematik örüntü (nesne) içerisinde hatırlama ve içe yansıtma yöntemleri ile bulur; bunun yanı sıra izleme, yorumlama, puanlama ve sanal topluluklar oluşturma gibi yeni nesil dijital eylemler vasıtasıyla daha farklı düzeyde bir kendini dönüştürme imkânına erişir. Tıpkı Lucas'ın anahtar nesnesi olarak nitelendirebileceğimiz kitap ile *karşılaşmasında* ve bu kitabı karşılaştığı insanlara sorarak veya anlatarak kendi varlığını dönüştürmesinde görüldüğü gibi, sinefiller de olay örgüleriyle, karakterleriyle veya başka yanlarıyla kendi varlıklarını örtüştürebilecekleri filmlerin nesnelere dünyası ile ilişkiye girerek kendilerini duyumsarlar ve çeşitli dijital hatırlama yollarıyla benliklerini dönüştürürler. Bu minvalde, izleyici özne, kendi varlığının bilgisine sinematik bir nesne üzerinden hareket ederek varır, ardından kendisini

bulan başka öznelerin öznel bulma serüvenlerini yansıtan *paylaşımlarında* kendi varlığını dönüştürecek araçları bulur.

Bu ilişkide, izleyen gözler yazı yazan parmaklar ve eleştiren zihin ile bir simbiyoz halinde varlık kazanırlar. Shambu'nun değinilerinin de ötesinde, internet çağının yeni izleyicisi için eleştirilerinin kaynakları da biçim değiştirmiştir; üstelik bu değişim –değişimin doğasından da ötürü– sürmekte, kaynaklar bu çerçevede yeni biçimler kazanmakta, yeni biçimlere evrilen bu kaynaklar da yeni türleri ortaya çıkarmaktadır. Artık yeni izleyici için –1940'lı yıllardaki gibi– baz alması gereken filmsel nitelikler sinematografi, ses, oyunculuklar, genel yönetmenlik vb. yönlerden ibaret değildir. Bir modeme bağlı olarak girdikleri dünyada, yeni sinefiller, izleyecekleri filmlere yönelik yazılmış eleştirileri okuma ya da film hakkında paylaşılmış *tweet*lere bir göz gezdirme gereği duyabilmektedir. Bu minvalde, belki rastgele ya da bilinçli tercihlere dayalı olarak seçilen filmler, sayfanın içeriğindeki yorum panelinde yazılan yorumlar üzerinden de bir ön-değerlendirmeye tabi tutulabilmekte, bu sürecin devamında seçilen film ya daha istekle izlenebilmekte ya da filmi izlemekten vazgeçilebilmektedir. Yorumların etkileme kapasitesini belirleyen faktörlerin en başında filmlerin veya videoların içeriği ve bu içeriğin özgün koşullara bağlı olarak izleyiciler üzerinde bıraktığı etkiler gelir. Bunların mecralarını ve boyutlarını anlayabilmemiz için de *bloglar*, *fan sayfaları* ve *web siteleri* gibi sanal mecraları incelememiz gerekmektedir.

IV. Bloglar, Fan Sayfaları, Web Siteleri: Sanal Dünyada Bilgiyi Üretmek ve Paylaşmak

Lucas, serüveninin devamında, bulduğu kitabın aradığı şey olup olmadığını öğrenebilmek, değerini veya önemini anlayabilmek adına hiç hesap etmediği bir araştırma sürecine atılır. Sokaklarda gezerken karşılaştığı, toplumun birçok farklı katmanından insana kitabın içeriğine ilişkin sorular sorar. Böylece bir kâğıt toplayıcısı (oyun. Andrade Jr.), bir kasiyer (oyun. Larisa Carvalho), mahalle sakinleri (oyun. Ana Cristina França, Mariana Nunes) ve bir papaz (oyun. Alex Ferro), Lucas'ın bu araştırmalarının birer parçası oluverir. Onlardan alacağı karşılıklar ve özgül okumaları, Lucas'ı, edindiği/ürettiği bilgiyi diğer insanlara aktaracağı *paylaşım* aşamasına hazırlayacaktır. Lucas'ın bu arayışı, yeni sinefil tipinin bilgiye ulaşma serüvenini anımsatacak türden ipuçları barındırır.

Yeni sinefili, Shambu'nun da yerinde değinisiyle, fikir oluşturabilme, edinilmiş bilgiyi pekiştirme ve hatırlama süreçlerini etkileme kapasitesine sahip web tabanlı ortam ve yayınların tüketicisi durumundadır. Bloglar, sosyal medya paylaşımları ve yorumlar bu anlamda yeni nesil sinema meraklılarının sinematik deneyimlerine yön verir (Shambu, 2020, p. 16-17). İzlediği filmi anlamlandırmak ya da edindiği kanıyı ulaşacağı bilgilerle doğrulamak isteyen sinefiller, *ellerindekinin değerine* ilişkin sorularına cevap bulabilmek adına bu ortamlara başvururlar. Bu çerçevede sanal kamuoyunun olduğu alan olarak da nitelendirebileceğimiz **ağ**, sinema meraklılarının siber-uzaydaki kamusal alanı olarak işlev görür. Jane Mummery ve Debbie Rodan'a **göre** bloglar da –Jürgen Habermas'ın ifade ettiği şekliyle– müdahaleden azade, tüm vatandaşların eşit ve özgürce katılıp kanaat bildirerek iletişim kurabildikleri dağınık fakat toplumun özgürleşmesine ve demokratikleşmesine hizmet eden (Habermas, 2004, p. 95; Habermas, 2003, p. 148-158; Edgar, 2005, p. 31-33) bir siber-kamusal alan örneğidir.^{2**} Her ne kadar bloglar, Habermas'ın kavramsallaştırmasıyla, ana akım medyayı düzeltme ve

² Shweta Kishore de film seçiminin, faaliyetler ve panel tartışmalarının, film dünyası ve kamu seçkinleri arasındaki konuşmaların bir mekânı olarak “film festivalleri”nin de Habermas'ın kavramsallaştırdığı bağlamda bir kamusal alan tasarımı olduğunu savunur. Seyircinin ve sinefilin beğenisini tanıtımlar, çeşitli materyaller, davetler, paneller, metinler ve yorumlar üzerinden yönlendirme gücü barındıran film festivalleri, bu haliyle (sinema dünyasına özgü) bir kamusal alan tasarımı yansıtır (Kishore, 2013, p. 738). Liz Czach ise her şeye rağmen bu festivallerin dijital çağda klasik sinefil tutkuların tatminini vadedebildiğini, fakat son dönemde Hollywood yapımlarının festivallerdeki baskınlığı sebebiyle bu ihtimalin de tehdit altında bulunduğunu belirtir (Czach, 2010, p. 141).

eleştirme işlevi sergileyen bir çeşit “*asalak (parasitical)*” işlev gösteriyor olsalar da Mummery ve Rodan’a göre, blogların toplumsal konuların tartışma ve müzakere ile ele alınabilmesine ciddi katkıları bulunmaktadır (Mummery & Rodan, 2013, p. 23-25). Yine kamusal alan bağlamında, bloglar ve hayran sayfaları, internet kullanıcılarına sundukları *toplumsallaştırıcı* motivasyonlar doğrultusunda, sanal dünyada sağlıklı bir tartışma zemininin inşa edilebilmesine olanak sağlamaktadır. Chin-Lung Hsu ve Judy Chuan-Chuan Lin, bloglarda yapılan bilgi paylaşımını motive eden bireysel arzu ve güdülerin tespitini amaçlayan çalışmalarının sonucunda, ancak yazar-okur ilişkisinde anlamını bulabilen blog kullanımının birincil motivasyon kaynağının *hazza* dayandığını, nitekim hazzın ve eğlencenin söz konusu olmaması durumunda bir bloga katkıda bulunma ihtimalinin de düştüğünü; kullanımı kolay bir arayüze sahip olmanın da bloglara yönelik rağbeti artıran bir diğer etmen olduğunu; internet kullanıcılarının bireyci güdülerden ziyade *özgecilik* ve *itibar* etmenlerinin etkisiyle bloglara katkıda bulunma hususunda motive olduklarını saptamıştır. Özetle, bu çalışmanın bulgularına göre, insanlar ilgi alanlarını veya gündelik deneyimlerini başka insanlarla *paylaşmak* adına bloglara katılım göstermektedirler (Hsu & Lin, 2008, p. 71-72).

Sinema söz konusu olduğunda, bu paylaşım alanlarına ilişkin gösterilebilecek en popüler örneklerinden biri de *Internet Movie Database (IMDb)* web sitesidir. Kısa ve uzun metrajlı filmlerin, belgesellerin, çizgi filmlerin, animasyonların, televizyon dizi filmlerinin ve yetişkin içerikli filmlerin yapım bilgilerinin, afişlerinin, kamera arkası fotoğraflarının, film karelerinin ve oyuncu bilgilerinin sade bir ara yüzle internet kullanıcılarına sunulduğu bu web sitesi, sadece bir bilgi paylaşım sitesinden ibaret değildir. Sitede bilgileri ve görselleri paylaşılan tüm yapımlar, siteye üye kullanıcıların oylarına açık vaziyettedir; kullanıcıların 0 ile 10 arasında verdikleri değerler yapımların ortalama derecelerini oluşturmakta ve bu ortalama dereceler de yapımın sayfasında gösterilmektedir. Bu bağlamda, görünürde basit bir sistematığe sahip olduğunu düşünebileceğimiz *Internet Movie Database* sitesi, görünenin aksine oldukça kompleks bir kanaat oluşturma gücüne sahiptir. Çoğunluğu site kullanıcıları tarafından hazırlanan “*Tüm Zamanların En Büyük 100 Filmi*”, “*IMDb’de En Popüler 100 Film*” veya “*IMDb’de En Yüksek Dereceli 100 Film*” gibi listeler, film izlemeyi salt eğlendirici bir boş zaman faaliyeti olarak gören filmseverlerden, sinema yapımlarını sanatsal kaygıları doğrultusunda takip eden entelektüellere dek uzanan geniş bir skalada yankı uyandırabilmektedir. *Internet Movie Database*’in bu cazibesine ilişkin, film ve sanat eleştirmeni Adrian Martin, her ne kadar Hollywood yapımlarına öncelik tanıdığı, bazı önemli filmlere yer vermediği, her şeyi ziyadesiyle kapitalist bir görüntüde verdiği yönünde eleştiriliyor olsa da sitenin günümüzde “*herkesin birlikte olduğu bir canavar*” haline geldiğini ve bu birliktelikten de “*korkunç meyveler*” doğduğunu ifade etmiştir. *Internet Movie Database* web sitesinin artık *Wikipedia*, *Facebook*, e-posta veya cep telefonu kadar zorunlu hale geldiğini kaydeden Martin, film dünyasındaki herkesin, hangi düzeyde olursa olsun, siteyi bir *One-Stop-Shop* [tek durak noktası] olarak kullandığını savunmaktadır (Rosenbaum, 2010, p. xiv).

Meselenin politik bağlamından bağımsız olarak, yeni medya ile kitlelilik ilişkisini en sarıh hatlarla *fan sayfalarında* görebilmemiz mümkündür. Belirli filmler, yönetmenler, senaristler ya da oyuncular adına açılan fan (hayran) sayfaları, yeni nesil sinema meraklılarının bir diğer önemli uğrak yeridir. Film hayranlarının rağbet ettikleri bu sayfalar, filmlere ilişkin bilgi verici metinler veya ilgi çekici görseller içerebilmekte, belirli bir sinema, televizyon ya da video oyun yapımına ilgi duyan sayısız bireyi sanal bir topluluk şeklinde bir araya getirebilmektedir. Ekseriyetle *Web 2.0* ya da sosyal medya ile ilişkilendirilen sosyal etkileşimin sanallaştırılması süreci (Paris & Lee & Seery, 2010, p. 531) diğer yanı sıra ticari etkileşime de ev sahipliği yapmaktadır. Bu ticari etkileşime “*hayran kültürü*” kavramı üzerinden mercek tutan Henry Jenkins, bu kültürün ticari amaçlar doğrultusunda manipüle edilebilir bir

alan olduğunu somut örnekler üzerinden vurgulamıştır. Kamuoyunda ses getirmiş sinema yapımlarının ana kurgusu ekseninde işleyen, ticari amaçlar taşımayan ve bizzat yapımların hayranları tarafından kaleme alındığından “*hayran kurgusu*” olarak da isimlendirilen kurgusal metinlerin, yayımlandıkları -*FanLib* internet sitesi benzeri- dijital mecralarda, bizzat site sahipleri veya site yöneticileri tarafından ticari amaçlar doğrultusunda kullanılmasına ilişkin çeşitli emsal vakalar, hayran kültürünün farklı bir boyutunu daha gözler önüne sermektedir. Jenkins’in “*hayran kurgusundan para kazanmak*” şeklinde tabir ettiği bu sorun, özgürlük ve gönüllülük temelli hayran kültürünü “*bedava iş gücü*” mertebesine indirmektedir (Jenkins, 2016, p. 258-263).

Yeni sinefillerin sinematik deneyimlerini yaşadıkları ortamları ve bu deneyimlerini anlamlandırmalarına yarayacak bilgiye ulaşmak adına başvurdukları sanal platformları barındıran dijital yaşam alanları, aynı sinefillerin yaşadıkları deneyimi ve edindikleri bilgiyi başka sinefillerle paylaşmalarına imkân veren özgün alanlar içerir. Bu alanlarda sinefiller deneyimlerini aktarırken bir çeşit öğreticilik görevi üstlenerek bilginin kendi *otoyolunda* dolaşıma girmesine önayak olurlar. Yukarıda irdelediğimiz üzere, belirli bir konu/yapım/akım ekseninde topluluklar oluşturabilme ve bu topluluklar üzerinden belli konularda kamuoyu yaratabilme potansiyeli barındıran yeni sinefiller, sanal ortamın sosyal düzenin ayrılmaz bir parçası olduğu günümüzde -en azından sinema ve televizyon yapımları bağlamında- fikirlerine değer verilir simalar haline gelebilmektedirler.

Yeni sinefillerin sinematik deneyimlerini ve ürettikleri bilgiyi paylaşma yolları, Lucas’ın serüveninin son kısmında arkadaşlarına Nietzsche’yi ve üst-insanı anlatması ve onları Zerdüştvari bir şiirsellikte bir araya getirip *insanı aşarak üst-insana ulaşmak* (Nietzsche, 2015, p. 72) noktasında mücadeleye çağırması bahsi ile çeşitli benzerlikler içerir. Lucas bu kısımda, Nietzsche ve Zerdüşt ile yaşadığı *karşılaşmayı* çevresindeki insanlardan öğrendikleri ile bir üst boyuta taşımış, üstelik üst-insan fikrini içselleştirmiş ve -tıpkı bir sinefilin izlediği ve çözümlediği yapımlar ile beğenilerini, bilgilerini, farkındalığını ve hatta bizzat benliğini yeniden kurmasında görülebilecek tarzda- kendisini bir üst-insan formunda inşa etmeye başlamıştır. Lucas’taki bu dikkat çekici değişimi fark eden yakınları ve öğretmenleri ise başta gelişmelere görece kayıtsız kalmaya çalışmışlarsa da zaman geçtikçe tüm bu olan biteni önlem alınması gereken bir sorun olarak görmeye başlamışlardır. Bu süreçte Lucas’ın yol arkadaşları ise, yaşamının otorite sembolleri mahiyetindeki annesi, öğretmeni veya mahallesindeki kilisenin papazı değil; çoğuyla akran olduğunu çıkarsayabileceğimiz okul arkadaşları olmuştur. Okul arkadaşlarından mürekkep bir topluluğa üst-insan olmanın sırrını vaaz eden Lucas, Zerdüştvari karizması ile meydana getirdiği bu *paylaşım ağının* merkezi olmuştur. Lucas’ta gördüğümüz bu deneyim aktarımı örneği, George Gerbner’in *hikâye anlatımı* (*storytelling*) ile televizyon ilişkisine dayanan yaklaşımında geçen tasarıma benzemektedir. Bu tasarımda, deneyim sahibi anlatıcı, anlatısına konu olan şeyi hiç deneyimlememiş bir özneye anlattıklarıyla yön verebilmekte; bu öznenin yorumlar vasıtasıyla ödünç alınmış bir deneyimi kendi deneyimine ikame etmesine, izleme ya da izlememe tercihini de bu ikame edilmiş deneyime dayanarak yapmasına neden olabilmektedir (Gerbner, 1997, p. 3). Lucas bu açıdan bizzat deneyimlediklerini, daha önce böylesi bir deneyime sahip olmamış akranlarına ve arkadaşlarına bir öğretmen veya önder edasında anlatırken, Gerbner’in kültür tarihine ilişkin teorisine bir örnek teşkil edecek biçimde, sözlü iletişime dayalı bir paylaşım ağı yaratmaktadır.



Görsel 3 Lucas üst-insan olmayı öğretiyor.

Bloglar, bireysel saiklerle açılmış/kurulmuş/oluşturulmuş kimi zaman belirli bir isme sahip kimi zaman ise anonim bırakılmış ifade kanallarıdır. Konumuz bağlamında değerlendirecek olursak, bloglar, yeni sinefilin başvuracağı en önemli adreslerden biridir. Belirli bir tema ya da çoklu temalar üzerine yazılmış yazılar barındıran bloglar, izleyiciyi sinematik deneyimin öncesinde ve sonrasında yönlendirebilme, izleyicinin filme yönelik görüşlerini etkileme ve film ekseninde bir kamuoyunun oluşmasına katkıda bulunma gibi işlevler sergileyebilmektedir. Filmde Lucas'ın başvurduğu *kâğıt toplayıcısı*, *kasiyer*, *komşu kadın* ve *papaz*, yeni nesil sinema meraklılarının *bloggerlarını* çağrıştırmaktadır. Tanımadığı, daha önce görmediği, fakat ilk bakışta bilgisine güvendiği bu kimselerin Lucas'ın tercihleri ve kitap hakkındaki kanaati üzerindeki etkisi, içinde bulunduğumuz dijital çağda *bloggerların çoğu* sinefil ve sinema meraklısı üzerinde bulunduğu etkiye benzemektedir. Diğer yandan, *bloggerların* bu yönlendirici etkisi çeşitli sakıncalar içermektedir. Dreyfus, internet üzerine kaleme aldığı çarpıcı değerlendirmesinde, blogların ve blog yazımının, Kierkegaard'ın ifade ettiği biçimde risk taşıyan eylemin yerini tutan bir *oyalanma* olarak görülmesi gerektiğini belirtir. Nitekim blogların bireylerin kanaatine yön verdiği böylesi bir ortamda, bireyin risk almak ve eyleme geçmek suretiyle kendi başına inşa edeceği kanaatinin veya müdahalesinin yerini, çoğu zaman ustalık bilgisine sahip olmayan *bloggerların* yönlendirici ifadeleri almaktadır (Dreyfus, 2016, p. 87-90). Dreyfus'un *bloggerlara* ilişkin sunduğu bu çekince, Lucas'ın "Nietzsche" kelimesinin/isminin anlamını sorduğunda annesinden (oyun. Juliana Drummond) ve babasından (oyun. Abaetê Queiroz) "İngilizce bir kelime" cevabını almasına benzemektedir. Kendisini hedefe ulaşmak bağlamında olumlu şekilde yönlendiren mercilerden farklı olarak, annesi ve babası, yeterli bilgiye sahip olmayan *bloggerların* ağa bağlı sinema meraklıları üzerindeki etkilerine benzer biçimde, Lucas'ı yanlış yönlendirmiştir.

Dreyfus'un Kierkegaard'ın yorumları üzerinden vurguladığı *oyalanma* sorunsalına ek olarak, Dominic Pettman ise blogları ve paylaşım ortamlarını kapsayan sosyal medyanın bir çeşit *dikkat dağınıklığı* yaratarak hayata dair asli sorunları kavramamızı engellediğini savunur. Sosyal medyanın, insanın yalnızlık korkusunu bir nebze olsun gidererek ona -sanal surette dahi olsa- sosyalleşebilme imkânı tanıyor olması bakımından faydalarının es geçilmemesi gerektiğinin altını çizen Pettman, bununla birlikte pek de masum olmayan *senkronize edici* gücü sayesinde çok sayıda insanı (sosyal medya kullanıcılarını) belirli kanaatler etrafında toplayabilme potansiyelinin de görülmesi gerektiğini vurgular. Sosyal medyayı bir

şehir meydanına benzeten Pettman için, kişinin dış dünya ile temas kurmasını sağlayan bu kanal aynı zamanda onu kendine bağımlı kılan devasa ve küresel bir mimarinin parçasıdır. İletişim bağlamında da *gerçek* iletişim biçimlerini ortadan kaldırma tehlikesini doğuran sosyal medyanın asıl korkulması yüzünün burada karşımıza çıktığını ifade eden yazar, sosyal medya uygulamaları üzerinden yürütülecek iletişiminin hakiki bir iletişim olamayacağını, ancak fiziksel iletişimin tamamlayıcısı olabileceğini savunmaktadır (Pettman, 2018, p. 53-57). Marshall McLuhan'ın ele aldığı biçimde ortamı iletinin kendisi sayan Pettman (2018, p. 98), düşünür Bernard Stiegler'in internete ilişkin yaptığı *pharmakon* benzetmesini ödünç alarak, internetin ve sosyal medyanın *uygun dozlarla alındığında* sosyalleşmeye yardımcı olabileceğini, aşırı dozda alınması durumunda ise beden ve zihin sağlığınıza zararlı etkilerde bulunacağını savunur.^{3***} Stiegler'in yanı sıra Martin Heidegger'in "*kurtarıcı tehlike*" kavramını tersine çevirerek ürettiği "*zararlı kurtarıcı*" kavramı üzerinden de internetin ve sosyal medyanın etkilerini ele alan Pettman, bu uyuşturucu etkileri minvalinde sinema deneyiminin aldığı yeni hali de tartışır. *Netflix* gibi anında ve kullanıcının talebine yönelik içerik sunma vaadinde bulunan platformlardaki sinema deneyiminin *bulimik* (aşırı yeme ve kusma gibi belirtilen barındıran psikiyatrik bir rahatsızlık) bir hal aldığını, bu gibi seyir platformlarında edinilen sinematik deneyimin izleyiciyi *sindirmediği onca dizi bölümünü* (ya da filmi) *nasıl kusacağını bilemez* hale getirdiğini savunur. Pettman, yeni sinefilin yaşam alanını anlayabilmek ve bu alandaki şartları çözümlenebilmek adına giriştiğimiz bu soruşturma denemesinde değindiklerimizden oldukça farklı bir konuya dikkat çekmektedir (Pettman, 2018, p. 94-96). İnternetin ve sosyal medyanın yine bağımlılaştırıcı ve dikkat dağıtıcı etkilerine odaklanan psikolog Timothy A. Pynchyl, kendisinin ve ekibinin Carleton Üniversitesi'nde gerçekleştirdikleri grup deneyleri neticesinde sosyal medyanın sosyalleşmeyi destekleyici etkisi sayesinde yaygın bir kabul gördüğünü, fakat bu yaygın kullanımın bireylerde davranış bozukluklarına yol açacak tarzda bir *özdüzenleme (self-regulation)* sorununa yol açtığını ve bu sorunun gelişiminde internetin "*fevkalade bağımlılık yaratan doğasının*" oldukça etkili olduğunu saptadıklarını aktarır (Pynchyl, 2021, p. 105-106).

Tüm bu tartışmalar ışığında, yeni nesil ya da dijital sinema meraklılarının bloglarla, web siteleriyle ve hayran sayfalarıyla kurdukları ilişkinin iki yönlü olduğunu belirtebilmemiz mümkündür: (i) Destekleyici ya da olumlu yön; (ii) yanlış yönlendirici ya da olumsuz yön. Birinci kategorinin içeriğini paylaşım, demokratikleşme, yardım, haz ve eğlence gibi daha ziyade sosyalleştirici etmenler doldurmaktayken; ikinci kategoride gerek blog, web sitesi ve hayran sayfası kültürünü gerekse bu kültürü var eden internet kullanıcılarını tehdit eden ticari ve politik manipülasyon tehlikesi, çeşitli denetim mekanizmalarının açık hedefinde olma ihtimali ve *blog* kavramının eleştirel bilgiye ulaşma zahmetini ortadan kaldırarak bilgi meraklısı okurlarını basit bir *oyalanmanın* ötesine geçmeyecek türden bir konformizme alıştıran doğası şeklindeki sorunlar göze çarpmaktadır.

Bu anlamda, siber-uzayın rastgeleliği ve onun rastgeleliğinde var olan yaşamsal bileşenleri, tek renkli, tek yüzlü olmayan bir görüntü arz etmektedir. Doğru bilgiye ulaşmak, Lucas'ın serüveninde olduğu gibi, -özellikle arama motorlarının algoritmalarından haberdar olmamışlar için- oldukça zordur; fakat doğru bilgiye hangi mecralardan ulaşılacağını bilenler ya da şans eseri dahi olsa doğru mecralara başvurmuş olanlar blog vb. ortamlardan -kendileri açısından- azami faydayı sağlayabilmektedirler.

³ Antik Grekçe'de birincil anlamı minvalinde "uyuşturucu" olarak çevrilebilecek *φάρμακον [pharmakon]* kelimesinin "ilaç" ve "zehir" gibi zıt anlamlara gelecek biçimde farklı kullanımlarına da rastlamak mümkündür (Kolektif, 2002, p. 338).

Sonuç

Günümüzde sanal mecraların ve akıllı aygıtların kitlesel boyutta yaygınlaşarak yaşamlarımızın her anına ve her alanına nüfuz etmesi, iletişim biçimlerimizin yanı sıra her türden gündelik deneyimimizi de derinden etkilemiş ve şekillendirmiştir. İletişim kurmaya aracı olmanın ötesinde, kapasiteleri, destekledikleri dijital uygulamalar ve internet destekli çalışma prensipleri doğrultusunda kendilerini geleneksel mecraların yerine ikame eden bu akıllı aygıtlar, herhangi bir fiziksel alana ihtiyaç duymaksızın *eğlence* ve *haz* beklentilerimize *anında* karşılık verebiliyor olmaları sayesinde eylemlerimiz ve tercihlerimiz üzerinde belirleyici bir güce sahiptir.

Akıllı aygıtların bu çok renkli dünyasında *siber politika* olarak isimlendirebileceğimiz yepyeni bir kavram, sanal yaşamlarımızı düzenleyen yeni nesil bir politik alan da ortaya çıkmıştır. Sanal dünyaya ilişkin özgürlük, şeffaflaşma ve demokrasi yönündeki iyimser beklentilere karşıt olarak; bu mekânsız ve sınırsız dijital evrenin içerdiği özgül gözetim sistemlerini, bedenleri makineleştirmeye dayalı çalışma prensiplerini, ticari kaygılar doğrultusunda oluşturulmuş manipülatif uyarıcıları ve bunun gibi birçok önemli hususu tartışmaya açan siber politika yaklaşımları, ister bir sinefil ister sadece bir internet kullanıcısı olalım, dijital habitatlarımızı anlayabilmek adına bu habitatın farklı boyutlarına da bakmamız gerektiğini bizlere hatırlatmaktadır.

Bir yeni sinefil olarak düşünebileceğimiz Lucas'ın arkadaşlarıyla ilişkisine benzer şekilde, yeni sinefilin web siteleriyle ve bloglarla girdiği alışveriş, bu çerçevede, dijital karşılaşmalar çağında sinematik deneyimin ve bu deneyimi paylaşma mekânlarının iç dünyası hakkında çarpıcı betimler sunmaktadır. Yeni sinefillerin paylaşma ve sosyalleşme mekânları olarak rağbet gösterdikleri sosyal medya platformları, web siteleri ve bloglar, yukarıda görüşlerini alıntıladığımız ve irdelediğimiz düşünürlerin, iletişim uzmanlarının ve kültür eleştirmenlerinin endişelerini bir açıdan haklı çıkaracak biçimde azımsanamayacak bir manipülasyon ve hata payı içermektedir. Lucas'ın annesine "*Nietzsche*" kelimesinin/isminin anlamını sorduğunda aldığı yanıltıcı karşılıkta olduğu gibi, yeni sinefil de -Shambu'nun iyimser tahminlerinin aksine- hakiki bilgiye ulaşma yolundan sapma; Dreyfus'un vurguladığı gibi uzmanlık bilgisine ulaşmada gerekli bir parametre olan yüz yüze iletişimde anlamını kazanan duygusal etkileşimin yokluğunda bilgi ile bilgi olmayanın, değerli ile değersiz *çöplüğüne* savrulma; sinematik deneyimini kendi zihninde bir anlama kavuşturmaya çalışırken internet tabanlı ticari manipülasyonun ağına takılma türünden tehlikeler ile karşı karşıyadır. Buna karşılık, sanal iletişim biçimlerinin yüz yüze ilişkilerin yerini aldığı günümüz dünyasında, bilişim teknolojilerinin ürünleri (bilgisayar, akıllı telefon, tablet vb.) gündelik yaşamımızı bu denli sarmalamışken ve temel iletişim *araçları* olmanın ötesine geçerek adeta temel iletişim *biçimleri* haline gelmişken, yeni sinefillerin bu yollardan saparak sinematik deneyimlerini eskisi gibi yüz yüze ilişkilerle, basılı yayımlarla ve sine kulüp tarzı mecralarda gerçekleştirecekleri sunumlarla birbirlerine aktarmalarını beklemek de hayalperestlik derecesinde iyimser bir beklenti olacaktır. Tıpkı Lucas'ın serüveninde karşılaştığımız gibi, yeni sinefiller, yukarıda görüşlerine yer verdiğimiz birçok düşünürü internetin rastgelelik üzerine kurulu bir doğaya sahip olduğunu düşündüren arama motorlarının karmaşık algoritmaları doğrultusunda karşısına çıkan web sitelerinden, sosyal medya paylaşımlarından, kullanıcılarına anlık yorum yazabilme imkânı tanıyan video paylaşım sitelerinde (YouTube, Vimeo vb.) yazılmış izleyici yorumlarından veya blog yazılarından faydalanmakta; dijital sinematik deneyimlerini yine dijital yollarla birbirlerine aktarmakta; hiç tükenmeyen cevap ve anlam arayışlarına, Lucas'ın yaptığı gibi -fakat bu kez sanal dünyada rastladıkları- bedensiz kimliklere sorular sorarak cevap bulmaya çalışmaktadır. Yeni sinefillerin başvurdukları bu yeni iletişim biçimleri ne kadar tehlikeler içeriyor ve ne kadar korkutucu bir tablo sunuyor olursa olsun, artık onların dijital yaşam alanlarının en kilit parçaları haline gelmiştir.

Meu Amigo Nietzsche kısa filminin başkahramanı Lucas, serüveninin son halkasında, *arayış ve karşılaşma* yolculuğunun başladığı yerde yeni bir kitapla tanışır ve böylece yepyeni bir hikâye başlar. Lucas'ın bu deneyimi minvalinde dijital habitatta soluyan yeni sinefiller için verdiği cevap oldukça çarpıcıdır: Arayış bitimsizdir. İster çöplükte isterse internette arıyor olalım, değerli ile değersiz yan yana bulunduğu böylesi mecralarda, arayışımızın bir sonu olmayacaktır. Nietzsche'nin *bengi dönüş* kavramını hatırlatırcasına (Nietzsche, 2003, p. 167; Nietzsche, 2016, p. 61-62), filmde, temelde birbirinin neredeyse aynısı sayılabilecek olayları döngüsel olarak, tekrar tekrar fakat memnuniyet içerisinde yaşayan Lucas karakterinde örneğini bulan dijital deneyimimiz, internetin avantajlar ve tehlikeler barındıran iki taraflı dünyasında, bitimsiz bir döngüsellik içerisinde devam edecek gibidir; en azından, şimdilerde "yeni sinefili" olarak adlandırdığımız bu **kültür** günün birinde deri değiştirinceye dek, durum bunu göstermektedir.

Çıkar Çatışması Beyanı

Yazarlar makaleye eşit oranda katkı sağlamış olduklarını beyan ederler.

Araştırmacıların Katkı Oranı Beyan Özeti

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

Kaynakça

- Abbate, J. (1999). *Inventing the Internet*. Massachusetts: The MIT Press.
- Aday, S., & Farrell, H., & Lynch, M., & Sides, J., & Kelly, J., & Zuckerman, E. (2010). *Blogs and Bullets: New Media in Contentious Politics*. Washington, DC: United States Institute of Peace.
- Agamben, G. (2012). *Dispozitif Nedir?*. (E. Dedeoğlu, Çev.). İstanbul: Monokl Yayınları.
- Allan, R. A. (2001). *A History of the Personal Computer: The People and the Technology*. Ontario: Allan Publishing.
- Andrew, J. D. (2010). *Büyük Sinema Kuramları*. (Z. Atam, Çev.). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Aust, S., & Ammann, T. (2018). *Dijital Diktatörlük: Kitleli Gözetim, Verilerin Kötüye Kullanımı, Siber Savaş*. (E. Yücel, & H. Yılmaz, Çev.). Ankara: Hece Yayınları.
- Bazin, A. (2007). *Sinema Nedir?*. (İ. Şener, Çev.). İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Campbell-Kelly, M., & Aspray, W., & Ensmenger, N., & Yost, J. R. (2013). *Computer: A History of the Information Machine*. Boulder: Westview Press.
- Casetti, F., & Fanchi, M. (2004). Cinephilia/Telephilia. *The Journal of Cinema and Media*, 45(2), 38-41.
- Cendrars, B. (2014). The ABC's of Cinema (France, 1917-1921). S. MacKenzie (Ed.) içinde, *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology* (p. 20-23). Berkeley & Los Angeles & Londra: University of California Press.
- Crary, J. (2015). *Gözlemcinin Teknikleri: On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine*. (E. Daldeniz, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Czach, L. (2010). Cinephilia, Stars, and Film Festivals. *Cinema Journal*, 49(2), 139-145.
- Da Silva, F. (2012, 09 12). *Meu Amigo Nietzsche (My Friend Nietzsche)* - by Fáuston da Silva and HOJE FILMES. 12 15, 2021 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=FroyMvgYfm0> adresinden alındı.

- De Valck, M. (2008). *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- De Valck, M., & Hagener, M. (2005). Down with Cinephilia? Long Live Cinephilia? And Other Videosyncratic Pleasures. M. de Valck, & M. Hagener (Ed.) içinde, *Cinephilia: Movies, Love and Memory* (p. 11-24). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Dreyfus, H. L. (2016). **İnternet Üzerine**. (V. M. Demir, Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.
- Edgar, A. (2005). *The Philosophy of Habermas*. Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press.
- Eren, I. (2018). Arthur Schopenhauer'a **Göre Dünyayı Sanatla Anlamak**. *Kaygı*, 30, 93-102.
- Foucault, M. (2001). Benlik Teknolojileri. M. Foucault **çinde**, *Kendini Bilmek* (G. Çağalı Güven, Çev., p. 4-11). İstanbul: Om Yayınevi.
- Frey, M. (2015). *Postwall German Cinema: History, Film History, and Cinephilia*. New York & Oxford: Berghahn Books.
- Gaudreult, A., & Marion, P. (2020). *Kinematik Dönemeç: On Sorunda Filmin Dijital Çağı*. (C. Gündüz, Çev.). Eskişehir: Yort Kitap.
- Gerbner, G. (1997). *The Electronic Storyteller: Television and the Cultivation of Values*. Northampton: Media Education Foundation.
- Habermas, J. (2003). *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*. (T. Bora, & M. Sancar, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Habermas, J. (2004). *Kamusal Alan*. (M. Özbek, Çev.). İstanbul: Hil Yayın.
- Hsu, C.-L., & Lin, J. C.-C. (2008). Acceptance of Blog Usage: The Roles of Technology Acceptance, Social Influence and Knowledge Sharing Motivation. *Information & Management*, 45, 65-74.
- Ifrah, G. (2000). *The Universal History of Numbers: From Prehistory to the Invention of the Computer*. (Bellos, D. & Harding, E. F. & Wood, S. & Monk, I., Çev.). New York: John Wiley and Sons.
- Jenkins, H. (2016). *"Cesur Yeni Medya": Teknolojiler ve Hayran Kültürü*. (N. Yeğengil, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Keathley, C. (2005). *Cinephilia and History, or The Wind in the Trees*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Keller, S. (2020). *Anxious Cinephilia: Pleasure and Peril at the Movies*. New York: Columbia University Press.
- Kishore, S. (2013). Beyond Cinephilia. *Third Text*, 27(6), 735-747.
- Kolektif. (2001, 09 22). Dogma 2001: The New Rules for Internet Cinema. 12 30, 2021 tarihinde, <https://www.neocinema.com> adresinden alındı.
- Kolektif. (2002). *Pocket Oxford Classical Greek Dictionary*. (J. Morwood & J. Taylor, Ed.). Oxford: Oxford University Press.
- Kolektif. (2003, 10 02). Before the Beginning: Ancestors of the IBM Personal Computer. 10 12, 2021 tarihinde https://www.ibm.com/ibm/history/exhibits/pc/pc_1.html adresinden alındı.
- Kracauer, S. (2005). *The Mass Ornament: Weimar Essays*. (T. Y. Levin, Ed. & Çev.). Cambridge & Massachusetts & Londra: Harvard University Press.

- Laugstien, T. (2016). Dispozitif. (Y. Ahi, & M. Açıkgöz, Çev.). *Felsefelogos*, 4, 143-148.
- Licklider, J. C. (1960). Man-Computer Symbiosis. *IRE Transactions on Human Factors in Electronics*, 1(1), 4-11.
- Licklider, J. C., & Clark, W. E. (1962). On-Line Man-Computer Communication. G. A. Barnard (Ed.) içinde, *AFIPS: American Federation of Information Processing Societies – Proceedings 1962 Spring Joint Computer Conference* (p. 113-128). California: The National Press.
- Lyon, D. (1993). An Electronic Panopticon? A Sociological Critique of Surveillance Theory. *The Sociological Review*, 41(4), 653-678.
- Marx, G. (1989). *Undercover: Police Surveillance in America*. Berkeley & Los Angeles & Londra: University of California Press.
- Mazdon, L., & Wheatley, C. (2013). *French Film in Britain: Sex, Art and Cinephilia*. New York & Oxford: Berhahn Books.
- McLuhan, M. (1962). *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press.
- McLuhan, M., & Powers, B. R. (1989). *The Global Village: Transformations in World Life and Media in the 21st Century*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- Mummery, J., & Rodan, D. (2013). The Role of Blogging in the Public Deliberation and Democracy. *Discourse, Context and Media*, 2, 22-39.
- Ng, J. (2010). The Myth of Total Cinephilia. *Cinema Journal*, 49(2), 146-151.
- Nietzsche, F. (2003). *Şen Bilim*. (L. Özşar, Çev.). Bursa: Asa Kitabevi.
- Nietzsche, F. (2015). *Böyle Buyurdu Zerdüşt*. (M. Batmankaya, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Nietzsche, F. (2016). *Ecce Homo*. (İ. Z. Eyuboğlu, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Paris, C. M., & Lee, W., & Seery, P. (2010). The Role of Social Media in Promoting Special Events: Acceptance of Facebook "Events". (U. Gretzel & R. Law & M. Fuchs, Ed.) içinde, *Information and Communication Technologies in Tourism 2010* (p. 531-541). Wien & New York: Springer.
- Poe, M. T. (2019). *İletişim Tarihi: Konuşmanın Evriminden İnternete Medya ve Toplum*. (U. Y. Kara, Çev.). İstanbul: Işık Yayınları.
- Pychyl, T. A. (2021). *Prokastineysin*. (O. Öztürk, Çev.). İstanbul: Metropolis Yayıncılık.
- Ragon, M. (2010). *Modern Mimarlık ve Şehircilik Tarihi*. (M. A. Erginöz, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Rosenbaum, J. (2010). *Goodbye Cinema, Hello Cinephilia: Film Culture in Transition*. Chicago & Londra: University of Chicago Press.
- Sartori, G. (2004). *Görmenin İktidarı – Homo Videns: Gören İnsan*. (G. Batuş & B. Ulukan, Çev.). İstanbul: Karakutu Yayınları.
- Schopenhauer, A. (2009). *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya*. (L. Özşar, Çev.). İstanbul: Biblos Kitabevi.
- Shambu, G. (2020). *Yeni Sinefili*. (B. Demirtaş, Çev.). Eskişehir: Yort Kitap.

Simmel, G. (1971). How is History Possible?: Georg Simmel on Empathy and Realism. *Journal of Classical Sociology*, 17(3), 3-5.

Sontag, S. (1982). Tiyatro ve Sinema. (B. Eyüboğlu, Çev.). *Yazko Çeviri*, 8, 93-107.

Torres, B. (Yapımcı), & Da Silva, F. (Yönetmen). (2012). *Meu Amigo Nietzsche* [Kısa Film]. Brezilya: Aquarela Produções Culturais.

Turkle, S. (2005). *The Second Self: Computers and the Human Spirit*. Cambridge: The MIT Press.

Turkle, S. (2010). *Alone Together: How We Expect More from Technology and Less from Each Other*. New York: Basic Books.

Zuboff, S. (1995). *In the Age of the Smart Machine: The Future of Work and Power*. New York: Basic Books, Inc., Publishers.

-Research Article-

Comparative Analysis Between the Cinema of Yılmaz Güney and Dariush Mehrjui A Contextual Analysis of two Films: *Hope* and *The Cow*

Nafiseh Laleh*

Abstract

This comparative study analyzes two films by two auteur directors of Iran and Turkey; Dariush Mehrjui and Yılmaz Güney to investigate the probable similarities between their cinematic languages and attitudes. For this purpose; Gav (The Cow, Dariush Mehrjui, 1969) and Umut (Hope, Yılmaz Güney, 1970) are sociologically analyzed according to Anthony Giddens' theory of structuration. The current research makes visual and content codes from both films by using contextual analysis and intends to find out any common obvious and hidden meanings through decoding them. As a result, it leads to finding out similar concepts such as society, culture, identity, political activity, and hegemony critique in their cinematic languages which can be seen in the named films. It proves that there were same problems in both society at the same period of time also there are social and cultural connections between the two countries.

Keywords: Yılmaz Güney. Dariush Mehrjui. Cinema. Anthony Giddens. Structuration. Structure. Agency.

*PhD Student, İstanbul University, Faculty of Communication, Department of Radio Television and Cinema, İstanbul, Turkey.

E-mail: lalehnafis@gmail.com

ORCID :0000-0002-7723-0248

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1073609

Laleh, N. (2022). Comparative Analysis Between the Cinema of Yılmaz Güney and Dariush Mehrjui A Contextual Analysis of two Films: *Hope* and *The Cow*. Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı (4) 2022.

Received: 14.02.2022

Accepted: 25.06.2022

-Araştırma Makalesi-

**Yılmaz Güney ile Dariush Mehrjui Sineması Arasında Karşılaştırmalı
Analiz İki Filmin Bağlamsal Analizi: *Umut* ve *Gav* (İnek)**

Nafiseh Laleh*

Özet

*Bu karşılaştırmalı çalışma, İran ve Türkiye'nin iki auteur yönetmeni olan Dariush Mehrjui ile Yılmaz Güney'in sinematik dilleri arasındaki olası benzerlikleri tartışmaktadır. Yönetmenlerin *Gâv* (The Cow, Dariush Mehrjui, 1969) ve *Umut* (Hope, Yılmaz Güney, 1970) filmleri, Anthony Giddens'in yapılandırma teorisi çerçevesinde bağlamsal analiz yöntemiyle ele alınıp devamında kodaçıklama gerçekleştirilmiştir. İki yönetmenin kullandığı sinema dilinde toplum, kültür, kimlik, siyasal etkinlik ve hegemonya eleştirisi gibi kavramların, özellikle adı geçen iki filmde göze çarptığı sonucuna varılmıştır. İki toplumun, aynı zaman diliminde benzer sorunlara maruz kaldığı bunun yanı sıra aralarında kültürel ve toplumsal benzerliklerin de olduğu görülmüştür.*

Anahtar Kelimeler: Yılmaz Güney. Dariush Mehrjui. Sinema. Anthony Giddens. Yapılandırma Kuramı. Yapı. Aktör.

*Doktora Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, İstanbul, Türkiye.

E-mail: lalehnafis@gmail.com

ORCID :0000-0002-7723-0248

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1073609

Laleh, N. (2022). Comparative Analysis Between the Cinema of Yılmaz Güney and Dariush Mehrjui A Contextual Analysis of two Films: Hope and The Cow. Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı (4) 2022.

Geliş Tarihi: 14.02.2022

Kabul Tarihi: 25.06.2022

Introduction

Life is the basic element of cinema and cinema is a form of art that despite all its limitations can express many human issues. Cinema is a powerful and influential medium that has always been a means of serving the political propaganda of the ruling states so it has been widely used in different periods.

*Social sciences study the various dimensions of society. A society that has been formed in a certain period of time has its own characteristics which can be analysed in lots of frameworks. Anthony Giddens as a social scientist in Structuration theory, sees social interaction and social structure as intertwined. People follow the rules that are available in the social structure and by gaining collective knowledge (based on social interactions) they interact with each other and with the structure again. He describes people as subjects to the rules and its creators. In short, we create society and at the same time, we are created by it. The human being who builds society also has the ability to make changes in it as a filmmaker by expressing the issues of life through cinema and draw the attention of the people or in some cases the officials in that community to such issues. Sometimes even the appearance of such problems in films has affected the process of addressing them in society. For example, we can mention the movie *The Cycle* (1978) by Dariush Mehrjui which with reference to some of the problems related to blood transfusion, helped the way for the establishment of the Iranian Blood Transfusion Organization. Just as Dariush Mehrjui is known in Iran as a director who cares about the issues of his community so Yılmaz Güney is known as a stylist director of social realistic films in Turkey.*

According to Giddens' theory, Mehrjui and Güney as two social realist directors are agents who try to interact with structure, shape and create it. They also criticize their society through their films with a similar point of view. "According to the minimal hermeneutic claim, the interpretation of the film requires an understanding of its constructive work" (Jamadi, 1999, p. 215). To understand an art work, one must have a correct understanding of the creator and his point of view. In both films, Güney and Mehrjui also consider the issue of identity. Anthony Giddens considers identity as an action in the structure of society.

"Identity means being and existence. Something that is a means of identifying a person who is a set of personal characteristics and behavioral characteristics from which the person is recognized as a member of a social group and is distinguished from others" (Ashraf, 1995, p. 27).

According to him identity is rooted in society and culture, it also ultimately leads to the formation of backward or progressive societies. Both filmmakers, given their activism in society, have chosen a social theme for the purpose of filmmaking so this has led to Anthony Giddens' theory of structuralization that does not make man a passive being in society.

The purpose of this study is to investigate the commonalities of the cinematic languages of these two prominent Iranian and Turkish filmmakers. Both of them have tried to portray some of the problems in the lives of their communities through cinema.

Dariush Mehrjui (1939; Tahrán, Iran)

Dariush Mehrjui is an Iranian screenwriter, translator, producer and director who is known as one of the most influential filmmakers and creators of the new wave of cinema in the seventies. He was the initiator of realism in popular Iranian cinema. He adapts from fiction in most of his works. In a sick social system where the task of cinema is to sell dreams to people in order to get away from the bitter and biting reality of society, New Wave Cinema tells true stories of hardship in the lives of people in society. Therefore, many similarities can be found between the works produced in this period and the New Realism of Italian cinema, a new school of filmmaking after World War II was moving away from the current Hollywood style of filmmaking and telling realistic stories from the problems in people's lives. This genre tells stories of poverty, unemployment, hunger by not using professional actors and using

long shots and real locations (not studios). “These films depict an inhumane and sedentary environment full of deprivation and ruthlessness. The emotional spirit of these films is a combination of fatigue and despair” (Huaco, 1983, p.26).

Mehrjui’s work has a special place in the *New Wave of Iranian Cinema*, especially his film *The Cow* which is considered as the initiator of this process. In response to the question of what model he had in mind for making *The Cow*, Mehrjoui mentions *Italian Neo-Realist cinema* films such as *Bicycle Thieves*, *Rome: Open City*, *Paisan*, etc.

The Cow was made in 1969 in response to the conditions of the time. *The White Revolution* in 1960 was supposed to take steps to protect the interests of farmers and workers through land reform and some other fundamental changes. However, the movement was met with some opposition from various factions and remained fruitless. “The White Revolution dismantled the traditional foundation of patrimonial authority - the clergy, merchants and the landowners - which established the link between the former oligarchy and the urban and rural masses and tribes” (Ashraf, 1995, p.136). *Ashraf* in his article entitled *From the White Revolution to the Islamic Revolution* says that the prosperity of cities, population growth, increasing migration from rural to urban areas, the disappearance of previous social arrangements in rural areas, many other changes and transformations led to changes in the social and class structure of Iranian society. The most important of these changes was the formation of new classes who played a significant role in subsequent social developments.

The Cow is the story of a person’s life and is limited to his personal world. It describes his vulnerability and sometimes his complete degeneration in the context of complex and abnormal individual and social relations. Dariush Mehrjui as the auteur (director) who has always been associated with Iranian social issues chose the story of *The Cow* from the collection of stories of *The Mourners of Bayal* by *Gholam Hossein Sa’edi*, a doctor who narrated realist stories from the villages where he practiced medicine.

The director of this movie tried to fulfil his social duty. His action was to raise awareness in the society as well as criticize the structure of how societies and individuals have become confused and drowned in ignorance and superstition, despite their claims of modernity and the prevalence of urbanization.

Yılmaz Güney (1937; Adana, Turkey - 1984; Paris, France)

Yılmaz Güney was born in a Kurdish family in Adana. At the age of fourteen, he got to know cinema while working for a film distribution company and at the age of seventeen he became acquainted with socialism through a poem by *Nazım Hikmet*.

His prevailing attitude towards cinema is summed up in this sentence: “At the moment I read Hikmet’s poem, it sparked a fire in me and I realized what class I belonged to. I was a villager... and my liberation was possible only with the liberation of my class” (Varol, 2016, p.11). He began writing poetry and short stories for various publications in the same years and in 1961 he was arrested and imprisoned for writing a story in 1956 entitled “Three Uncertain Systems of Inequality” that did not accepted by the governmental system at the time. During his imprisonment, he continued to write stories. He worked as an actor, director, screenwriter and then he created four of his most influential films in the genre of social realism in the 1970s. His first film was *Hope* and his next films were *Arkadaş (Friend)*, *Sürü (Herd)* and *Yol (Road)*. “In the films he makes between 1960 - 1970, Güney always takes the side of the oppressed and tells the stories about the struggles of this class and their resistance to the power of oppressors and their pressure” (Varol, 2016, p.82). *Hope* is a turning point in Turkish cinema. A change took place in Turkish cinema with this film and social realism emerged as a genre.

“During this period, there is a struggle for freedom in Turkey (as in the rest of the World). The changes in economic and social conditions have made human life more difficult. The sum of these factors has made human beings rebel and rise against oppression” (Varol, 2016, p.83).

Güney, in his films made during the seventies, focuses more on social criticism and tries to show that individual effort do not lead anywhere and only the collective effort of individuals in the context of society leads to change. *Hope* is about poverty, backwardness, feudalism and the transition from feudalism to capitalism and it shows the conflict between the oppressors and the oppressed. “Güney tries to evoke action by relying on human emotions and invite people to think by portraying inequalities” (Scognamillo, 2003, p.340).

Hope won the Best movie, Best Director, Best Screenplay, Best Actor and Best Picture awards at the Adana Film Festival at 1970. He was also awarded as the Best Actor at the *Antalya Golden Orange Film Festival*. The movie was screened at the *Cannes Film Festival* the following year and won a special award in the *repertoire of selected Grenoble films*. Güney became internationally known for the first time with this film. His cinema especially *Hope*, does not directly address political issues but essentially the political dimension of his cinema is highlighted by expressing the characteristics of the human world itself. The expression of naked, primitive and violent truth is inherently a political matter and the important point in Güney’s cinema is that he does not present this truth with political expression, but with his unique cinematic language. He is the narrator of these stories.

“The film aroused the emotions of the people in Turkey in the 70’s and attracted a lot of attention, so it was banned. The reason for the ban was the sharp expression of the truth. The characters, identities and the events in Güney’s cinema are taken from legends and popular literature, especially the stories of bandits” (Atman, 2000, p.80).

Yılmaz Güney faced restrictions due to his thought which eventually led to his departure from the country in 1981. He went to France and made his latest work called *Duvar (The Wall)* in that country. In 1982 he won The Golden Palme for his film *Yol* and in 1984 he died in France and was buried in *Pere Lachaise Cemetery*.

Anthony Giddens and Structuration Theory

Giddens divides societies to four general categories: tribal societies which emphasize kinship and tradition in time and place, class-divided societies which are organized with a kind of urban / rural differentiation and class societies with four specific institutional areas, especially economic and political.

“According to Giddens, structure for functionalists is something like the skeleton of a building or its main pillar which is external to the human agent. According to structuralists and poststructuralists, structure is the underlying codes that we understand from its manifestations” (Giddens, 1984, p.16).

However, in his view, structure finds meaning only in human act and consequently creates a link between the views of structuralists and individualists and therefore structuration is a two-way theory that refers to the duality of structure; the interrelationship of structure and act. “According to Giddens, society can be understood as a combination of repetitive actions that form institutions. These actions depend on the habits and forms of life to which individuals are accustomed” (Pearson, 2006, p.134). In his consideration, structure consists of rules and resources. It means that there are resources in society which generate rules for living in that society and with the flow of them in society, social interaction occurs. Rule is a method or technique that provides a suitable formula for action, and agents are often only implicitly aware of it.

“From a sociological point of view, the most important rules are those that agents use in reproducing social relations over a certain period of time or space. These rules express certain characteristics: 1. They are frequently used in conversations, interaction rituals and routines. 2. They are implicitly understood and are part of the actors’ cognitive reserve. 3. They are informal, unwritten and implicit. 4. They are enforced through interpersonal techniques which are used as a tool for mild punishment” (Turner, 1984, p.408).

Agents use resources to perform actions and activities. Giddens considers resources as including things that create power. When agents interact with each other, they use resources and when they use resources, they shape the acts of others. “Giddens considers action or agency and structure and power as the main parts of social science and considers agency as the fundamental basis of power” (Pearson, 1996, p.146). He sees power within social structures as having a broad meaning (the power of doing things by all individuals) and a limited one (the domination of some over the others). These resources are used by active agents and the structural features of society are created by repeating behaviors. By continuing and expanding these features in specific time periods, social relations are formed. While describing the characteristics of the agent, Giddens refers to the concept of ontological security “which is the root of the agent’s behavior. Ontological security refers to the continuity of personal identity in terms of time and place and the reliability of social life” (Turner, 1984, p.406). Many of the things that give direction to the act are hidden in the subconscious. Giddens divides the knowledge of the agents into practical consciousness and discursive consciousness. “Discursive consciousness is something that the agent understands, knows and can express but practical consciousness is perception and cognition that cannot be expressed. Rules and resources are procedures and behaviors that are embedded in practical consciousness” (Leskiewicz, 2004, pp. 23-24). The agent acquires knowledge with discursive consciousness and practical consciousness to perform social action. Thus, without this insight and awareness, the possibility of social interaction and mutual reproduction, the formation of institutions and consequently structure does not exist. In any reflexivity that consists of actors and scenes, the rethinking of the monitoring of the action in an orderly manner is accompanied by the monitoring of the environment of interaction. This phenomenon is fundamental to the guessing of the future course of action in the realm of temporal-spatial relationships, which Giddens also calls co-presence.

The interaction of act and structure on each other means that without ontological security the agent has no knowledge of social action so it is with ontological security that he reaches discursive consciousness, practical consciousness and performs social action.

“Social actions are not spontaneous and completely voluntary but are organized during time and space. In other words, they are regular and create reactions. Social actions create visible patterns and those visible patterns build and shape society. Therefore, the structure is dependent on the activity. Structure is both a mediator and a consequence of the process of structuring production and reproducing actions in terms of time and space. Giddens calls this process double hermeneutics which is a two-way conflict between individuals and institutions”. (Rose, 1998, pp.6-7).

In this way the agent with the rules and resources, gains enough power to repeat social action and causes the formation of interaction and thus social actions are formed and become a social structure. The cycle of this interaction continues in the same way. Now it must be imagined that if one side of this cycle fails, for example the agent does not act or act unknowingly or do predetermined and defined tasks in the lack of ontological security, this

defect also spreads to the structure and social institutions which will not meet the real needs of agents and individuals in society because this cycle has remained flawed. It has not been expressed correctly and the response has not been adequate. In this way, the formation of interaction has remained barren. Such a society will gradually lead to the domination of a limited number on the mass (who have no agency). Power will be in the hands of a limited number and thus the rules will be determined and defined by these same limited resources. To prevent such an event Giddens introduces the concept of Dialectic of Control.

Although authority and consequently obedience are the inescapable realities of social life, the power relations between the powerful and the powerless consistently involve a combination of freedom of action and dependence. However, the powerful rely on those deprived of power to carry out certain actions and procedures. Whatever the extent of the reliance of those in power on those deprived of it, subordinates can skillfully use it as a lever for freedom of action in some areas. Strikes, civil disobediences, strategic forms of participation in elections are all effective tactics used by the disenfranchised in what Giddens calls the dialectic of control.

“In fact Giddens, in the dialectic of control, states that the sum of power in society is not zero and subordinates always have the ability to change the situation. In support of this, he cites the example of a prisoner who could change the situation in his favor by going on a hunger strike” (Layder, 2016, p.167).

Methodology: Contextual analysis by descriptive method

Context of *The cow* and *Hope* are sociologically analyzed according to Anthony Giddens’ theory of structuration. For this purpose, first the society depicted in both films then story of them described and after that both films are coded in two categories of **Structure** and **Agency**.

The variables in the category of **Structure** are defined in two sections: **Resources** and **Rules**. The variables in the category of **Agency** are defined in the sections of **Ontological Security**, **Practical Consciousness**, **Discursive Consciousness**, **Social Action**, **Social interaction** and **Presence**.

In this way, it will be possible to compare the commonalities and differences of both films. By re-reading the works produced in the past, one can understand some of the unspoken truths of that period. The historical and cultural similarities between neighboring countries in the same periods can also be examined from this perspective. Finding these commonalities among the works of contemporary artists indicates the existence of a common pain that although expressed in two different languages but has a similar appearance in the same cinematic language and can help to find solutions tailored to the problems in both of them. The new filmmaker generation can also be made aware of the importance of cinema, its impact on issues related to human life and draw more attention to cinema closer to their own culture.

Leading research is limited to these two films due to the high number of films made by both filmmakers and also the initial similarities found between them such as being produced in the same period of time, using an animal to tell a story in the same genre (Neorealism), similarities between two main characters as individuals in semi-similar societies. Both films are analyzed only in the framework of the proposed theory.

Findings and Analysis:

The Cow

The script of the movie *The Cow* is based on a story by *Gholam Hossein Sa'edi* called *The*

Mourners of Bayal. This realist writer tells the story of a rural man who had a deep emotional connection with his cow which was a source of income for him and his family. The cow was killed for an unknown reason. The man goes crazy after the cow dies and after that he thinks that he is a cow. In writing this story, *Sa'edi* uses magical realism to address the authoritarian monarchy, poverty, corruption and oppression that ruled Iran from the 1940s to the 1960s. "It depicts the superstitions and popular beliefs of the people in relation to the prevailing oppression with surreal, mythical and imaginary justifications" (Mazandarani & Gabanchi, 2015, p. 17).

According to Giddens's classification of communities, the community depicted in *The Cow* is in the category of tribal society because the illustrated community in the film is based on kinship and the definition of the relationships between people based on common traditions in the specific time period and place of the story. Mehrjui criticizes the system which society is ruled with and challenges the process of urbanization. The tribal community which according to Giddens is still involved in ethnic relations and superstitious customs, does not have the power to face the state of getting urbanized. The aimless behavior of children and young people in the film, their indecision, their meaningless behavior in dealing with a madman in the village, show the lost identity of people in such a community. The existing problems are accepted as destiny by the people who are immersed in superstition and to get rid of problems they use magic as a pretext because a rational attitude does not rule society. The short walls, the windows in the walls and the intrusion of people into each other's lives show that there is no privacy in a society that allows anyone to interfere in another's life. The identity of the woman is the same as the traditional one. It means that she finds meaning as a wife, mother or future bride. The same situation rules the man who is subject to the primitive definitions of gender and existence. In this society with the loss of the source of power- which is the cow- the rules of one's life and also his activities are changed. One is lost and becomes passive. He loses his identity because he has lost the source of his identity. In this way the structure neither gives him any rights nor recognizes him.

Seif, in his book *Markings in The Mourners of Bayal* describes Bayal as a village on which the pollen of death and nothingness is sprinkled. The villagers live in a situation that they seem to have to endure until death comes. They are not aware of their situation and do not try to get rid of it. They accept that this is their portion of life. Social determinism goes hand in hand with the natural determinism to shape their lives. Anyone who is born in this village will mature in this culture and will eventually become someone like his parents. There is no sign of growth and prosperity in this village. This is the real world of Iran in the 1940s and 50s. The people of Bayal immersed in poverty and superstition are waiting for a savior.

According to Giddens's theory of structuration, the main character of film; Mash Hassan, is a symbol of the non-urban person in a tribal society. He has no agency and therefore does not interact socially so social action is not repeated and thus there is nothing to be institutionalized to form a structure in society. This society has not changed and is not structured according to time and place so the source of power is given to a limited number which according to Giddens causes the domination of a few over the majority. Mash Hassan loses his mind and ends up in the desert, falls into the abyss and dies. Just like the main character of Yılmaz Güney's film *Hope, Cabbar* who heads to the desert to find treasure, Mash Hassan heads to the desert. While Mash Hassan dies after falling into the abyss, Cabbar loses his mind.

Hope

Hope was written by Yılmaz Güney and Şerif Gören. The movie tells the story of Cabbar's life in 100 minutes. Cabbar is a coachman from *Adana*. He is a poor man and cannot find a customer because every one is too poor to afford a ride. His horse carrying his cart dies in an accident and because the law does not protect the rights of his class, he is found guilty. The creditors are looking for him to get their debts and he goes to the elders of his tribe to borrow money and pay his debts. In the end he can not do anything and accompanies his friends, he goes to the desert to find treasure. He loses his mind at the end of the story.

Hope is a realistic film that addresses the problems of people in society. It is taken from the truth of the society and has a bitter and biting expression of it. The main character of the film is selected from the lowest class of the society which in this sense is different from the character of Yeşilçam films both in appearance and in terms of social status because he is an ordinary person. In the first part of the film, the character loses his horse and in the second part of the film he tries to make up this loss with the help of superstitious beliefs through individual efforts. It shows that society has not been able to create ontological security for the individual.

According to Giddens's classification of societies, the society in this film takes place in the category of societies divided into classes. However, the society depicted in this film has not yet been fully urbanized and rural - tribal relations still dominate its atmosphere. This film which tells the story of the life and hardships of the working class, shows the audience that the main character is not part of society. He is ignored by individuals (creditors, tribal elders), rulers and structures (police and the financial structure). The city is full of contradictions. It is a space that seems modern but most of its people are poor and not yet modern. The different treatment by the law of the rich and the poor, represented by the police, indicates the disordered structure of the system in this society. Children representing the new society are deprived of their most basic childhood rights, namely playing games (Cabbar's sons cycling) and proper education (Cabbar's daughter's failure at school). Cabbar is a coachman who dreams of paying off his debts. Even his basic dream of living and fulfilling the most basic needs is not completely realised. The person is not an agent in this film and he takes abnormal steps to solve his problems. He resorts to methods that come from traditions of societies, superstitions and ignorance. He does not claim his right so it seems that the character of the film has discursive consciousness but fails in practical consciousness and gives in to the superstitious ways of tribal communities.

The structure has not made a fundamental move to change the way of thinking of the people and their lifestyles, so the person who considers himself alone in the world defined by the structure, does not have ontological security. He remains passive in such a society and social interaction does not take place in this way.

It is in such circumstances that the main character chooses the same eternal path, which here is the individual effort of the person to go in search of treasure in the desert which stands for nowhere. Therefore the structure does not encounter a new rule and imposes itself on the person without any difficulty. In this way power remains in the hands of the same limited minority as one of the sources of power and no correction occurs in the cycle of the influence between structure and agent.

Güney criticizes the system with this film but on the other hand his focus is on the agent. He depicts behavior and movements, misconceptions and superstitions so that the

audience is confronted with their own possible image and realizes the weaknesses and wrong decision of the main character. In the movie the municipality starts collecting carriages and the coachmen become unemployed. They decide to hold peaceful protests. In describing the reason of this decision one of the coachmen says that: **“Friends, our protest is to protect our rights. If we unite, I am sure we can get our rights back. Unity brings power. Let us become one, friends”**. But Cabbar who no longer has a horse or a carriage decides to find a way out individually. This is the duality of structure: agent’s action and its influence on structure. In fact, hope and despair are intertwined, says Yılmaz Güney about the film: **“Hope is the product of despair and despair is one of the results of hope”**

Table 1: Categories and Codes of two films:

“Our perceptions of the themes of a film do not always correspond to the intentions of a filmmaker. The relative nature of the audience’s view in terms of differences in personal and cultural views and other factors, sometimes leads to interpretations of a film that the filmmaker never even imagined” (Wollen, 1998, p.46).

The Structuration Theory								
Category	Agent						Structure	
Code	Ontological security	Practical consciousness	Discursive consciousness	Social action	Social interaction	Precense	Rules	Resorces
<i>The Cow</i>	No	Yes	No	No	No	No	<ol style="list-style-type: none"> 1. Common terms and literature in traditional societies 2. Superstitious beliefs 3. Traditional customs 4. Common behavior and speech in traditional societies 5. Lack of personal space 6. Relations are based on traditions not codified rules 	Limited

<i>Hope</i>	No	Yes	No	No	No	No	<ol style="list-style-type: none"> 1. Common terms and literature in traditional societies 2. Superstitious beliefs 3. Traditional customs 4. Common behavior and speech in traditional societies 5. Lack of personal space 6. Relations are based on traditions not codified rules 	Limited
-------------	----	-----	----	----	----	----	---	---------

This is what *Stuart Hall* calls *coding* by the creator and *decoding* by the audience. In this process, the reader (here the audience) tries to decode film based on his or her personality, cultural components and perceptions of the world.

In the first encounter with both films, the cow and the horse as animals are significant. Mehrjui narrates his film with a cow and Güney with a horse. Both animals are sources of power for the films' main characters. Domestic animals, dominated by the humans they accompany and serve, in most cases do not have the power to object to their conditions. It is just like the time when the human being is used by the capitalist system of the modern world and in most cases despite having the power to protest, prefers passivity and silence.

As *Luis Bunuel* mentions: "every film is political inasmuch as it is conditioned by the ideology that created it - or within which it was created, which has its roots in the same place". According to this interpretation by Luis Bunuel, both films are political. The similar economic and social infrastructures as well as the geographical location of both countries have caused both of them to express the problems of their society in the same period of time. A simple narrative, in which the role of language is only to convey concepts is used in both films. We also see obvious signs of Neo-Realist cinema in both films. Reality-oriented films with long shots, real places, hard and bitter ways of life and its problems, difficulties, poverty and superstitions, can be seen in both films. According to Giddens, in ancient cultures and traditional societies, the idea of destiny, chance or the will of the gods are in the forefront. But with the modernization of societies the main emphasis is on the individual. Both films depict the individualism of the modern world, but a world that has not yet been modernized and of course its main characters have not yet been able to break free from traditional societies and both lose their minds. They are passive and each has somehow refused to accept social responsibility as an agent. The response to the question "who are the main characters?" is that they are others who lose their selves and minds. They are rejected by the society so they seek to find themselves. Simple characters who are typical. They exhibit the distinctive characteristics of a particular class and thus, are considered representatives of that class.

According to Giddens' structuration theory, both main characters in both films as agents don't have ontological security. They have practical consciousness but don't have discursive

consciousness, social action and social interaction. The resources in both society are limited to minority. The rules that govern the society are almost the same in both films:

1. Common terms and literature in traditional societies
2. Superstitious beliefs
3. Traditional customs
4. Common behavior and speech in traditional societies
5. Lack of personal space
6. Relations are based on traditions not codified rules

The common heroism in *FilmFarsi* (Persian film movement) before *The Cow*, which was similar to the heroism of *Yeşilçam* cinema before *Hope*, was inspired by realism. The character was chosen from ordinary people and the filmmaker depicts their weaknesses, fears and desires through de-heroizing. One loses his mind upon losing his cow and ends up thinking he himself is a cow, heading to the desert, the other one loses his mind upon losing his horse, seeks a treasure which is the source of his power (the economic source that solves his problems and restores his life, his identity, his acceptance in society). Both are dependent personalities who by force of habit insist on doing daily activities and never seek to oppose them; static characters who insist on not changing. Mash Hassan does not deal with the village thieves and falls victim to this passivity. Cabbar is not able to struggle with the system and eventually loses his mind.

Conclusion:

Here, it is the filmmaker who as an agent invites the audience to think about the lives of the main characters and tries to make them aware of human passivity in society and the role of this passivity in keeping the structure flawed. His act is to make films in order to try to make a difference by examining the existing problems and expressing them in the popular cinema industry. He attempts to alter the rules that lead to the formation of structure. In this cycle, he interacts with his audience and thus the flow of movement from action to structure occurs. Both filmmakers are concerned with the question of identity.

Güney and Mehrjui criticize authority and the system in a similar cinematic language. They portray the atmosphere of society with a critical look: the realistic atmosphere of the society in which the element of habit and coexistence is seen in both of them and is derived from the traditional thinking of Eastern societies. One depicts the rural atmosphere that pervades ignorance and superstition, where privacy has lost its meaning and nothing but cultural and material poverty exists, the other depicts the contradictions of the urban and rural systems and the tribal intertwined with them. Both films also criticize the unfair distribution of life opportunities and the system's dual treatment of different people as well as traditional societies in terms of misconceptions and superstitions. As Bunuel says, "In the hands of a free spirit, cinema becomes a glorious and dangerous weapon. In fact, it is the best weapon through which you can express the world of dreams, emotions and instincts".

Conflict of Interest Statement

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

References

- Berkes, N. (2016). *Getting Modern in Tuurkey*. Ankara: Yapi Kredi Publications.
- Coneydi, F.(1969). *The Life and Migration of the Aryans According to Iranian Narratives*. Tehran: Bonyad Neyshaboor.
- Fahrettin, V. (2016). *Analysis of the Ideological and Realistic Cinema Language of Yılmaz* □□□□□. Master's Thesis. University of Ordu. Retrieved from: <http://earsiv.odu.edu.tr:8080/xmlui/handle/11489/473>
- Giddens, A. (1981). *A Contemporary Critique of Historical Materialism*. USA: University of California Press. (1984). *The Constitution of Society: Outline of the Theory of Structuration*.
- Huaco, G. (1983). *Sociology of Cinema*. Tehran: Ayene Publication.
- Jamadi, S. (1996). *Cinema and Time*. Tehran: Shadegan Publication.
- Kinder, M. (2006). *Aesthetics of Digital Cinema*. Tehran: Markaz Publication.
- Laleh, A. (2015). *The Footprints of □□□□□□ Literature on □□□□□□ Cinema*. İstanbul: Dört mevsim Publication.
- Layder, D. (2019). *Modern Social Theory: Key Debates and New Directions*. Tehran: Aradman Publication.
- Leskiewicz, M. (2004). *Towards an Ontological Revival of Legal Theory, part II: Metodological Ethics, Bourdiue, Giddenes and De Ceteau*. Journal of Social Sciences. 1(1), 1-31. Retrieved from: https://social.um.ac.ir/article_38901_1a253cd717bc96c132019b8b023f2da4.pdf
- Mazandarani, S. Gabanchi, N. (2015). *Psychoanalytic Critique of Folk Beliefs and Actions in Bayal's Mourning Story Written by Gholam Hossein Saedi*. The Journal of Contemporary Persian Literature. 6(1), 25- 50. Retrieved from: <http://ensani.ir/fa/article/382627/> -من او اکن اور -دقن /
یدعاس -ن یس حم ال غل یب -ن ار ادازع -ن اتس اد -ه عوم جم -ر د -هن ای ما ع -ی اه -ش ن ک و -ا هر و اب
- Mehrabi, M. (1992). *The History of □□□□□□ Cinema from the Beginning to 1979*. Tehran: Peykan Publication.
- Omid, J. (1998). *The History of □□□□□□ Cinema*. Tehran: Rowzane Publication.
- Pierson, Ch. (1996). *The Modern State*. Tehran: Kavir Publication.
- Rose, J. (1998). *Evaluating the Contribution of Structuration Theory to the Information Systems Dicipline*. Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/228687536_Evaluating_the_Contribution_of_Structuration_Theory_to_the_Information_Systems_Disciplin/citation/download
- Scognomillo, G. (2003). *The History of Turkish Cinema*, Turkey: Kabalcı Publication.
- Tahami Nejad, M. (2014). *What Do We Know About İran*. Tehran: Pajuhesh haye farhangi.
- Taydaş, N.(2015). *The Cinema of Yılmaz* □□□□□. Ankara: Alter publication.
- Turner, J. (1984). *The Structure of Sociological Theory*. Tehran: Navid Shiraz publishing.
- Wollen, P. (1998). *Signs and Meaning in Cinema*. Tehran: Soroush Publications.

Filmography

- Güney, Y. (producer), & Güney, Y. (Director). (1970) Hope (feature film), Turkey: Güney Film.
- Mehrjui, D. (Producer), & Mehrjui, D. (Director). (1969) The cow (feature film), İran:

-Araştırma Makalesi-

Prenses ve Kurbağa Animasyonunun Jungiyen Analizi: Kapitalizmin Gölgesindeki Kolektif Psişe

Ayşe Dilara Bostan*

Özet

Bu çalışmada postmodern bir masal uyarlaması olan The Princess and the Frog (Prenses ve Kurbağa, Ron Clements ve John Musker, 2009) animasyonunun Jungiyen yaklaşımla psikolojik bir okuması yapılacaktır. Animasyon Amerika'nın en eski animasyon şirketi olan Disney'in bir yapımıdır. Disney kurulduğu 1923 tarihinden bu yana tüketicinin istikrarlı hale getirilmesi amacıyla kapitalist ideoloji ile uyumlu ürünler üreten bir şirket olagelmıştır. Prenses ve Kurbağa animasyonu da şirketin ekonomi politikası ile uyumlu bir anlatıdır. Fakat bu çalışmada bir masal uyarlaması olması ve masalın anlatısal öğelerini kullanması sebebiyle arketipsel bir anlatı olarak değerlendirilmektedir. Jungiyen yaklaşıma göre arketipsel dünyanın kapılarını açan ve kolektif bilinçdışının psikik süreçlerine dair bilgi taşıyan masalların aynı zamanda kolektifin bilinçli tutumlarını telafi etme özelliği vardır. Çalışmada, Prenses ve Kurbağa animasyonu bu bakış açısından hareketle ve masal olması yönüyle incelenmiştir. Masalın analizi, Jungiyen analist Marie Louise von Franz'ın yöntemi uyarınca yapılmıştır. Buna göre, masalda özellikle kadın psişesinde eros ve logos tutumların yeniden tesis edildiği görülmüştür. Masal, kolektif olarak kadını logos baskın bir tutuma iten ve feminen arketipinden uzaklaştıran unsur olarak kapitalizme işaret etmektedir. Çalışmada masalın kolektif bilinçdışına dair sunduğu bilgiler Disney'in bilinçli/kültürel tutumu da göz önünde tutularak tartışmaya açılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Prenses ve Kurbağa, Masal, Jungiyen Yaklaşım, Arketip.

*Arş. Gör. Dr., Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, İstanbul, Türkiye.
E-mail: dilaraokuyucu@gmail.com
ORCID : 0000-0002-0651-8463
DOI: 10.31122/sinefilozofi.1073644
Bostan, A. D. (2022). Prenses ve Kurbağa Animasyonunda Kapitalizmin Hayaleti. Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı (4) 2022.

Geliş Tarihi: 14.02.2022

Kabul Tarihi: 14.06.2022

-Research Article-

Jungian Analysis of Princess and Frog Animation: The Collective Psyche in the Shadow of Capitalism

Ayşe Dilara Bostan*

Abstract

In this study, a psychological reading of the animation *The Princess and the Frog* (2009), a postmodern fairy tale adaptation, will be made with a Jungian approach. The film is a product of Disney, the oldest animation company in America, and like other products, it is compatible with the capitalist ideology. However, in this study, we will be considering it as an archetypal narrative because it is a fairy tale adaptation and uses the narrative elements of the tale. According to the Jungian approach, fairy tales open the doors of the archetypal world and carry information about the psychic processes of the collective unconscious also can compensate for the conscious attitudes of the collective. In this study, the *Princess and the Frog* is examined from the psychoanalytical perspective focusing on the fairy tale aspect. This paper analyzes the tale according to the method of the Jungian analyst Marie Louise von Franz. Accordingly, the analysis revealed that eros and logos attitudes were re-established in the film, especially in the female character. As a result, capitalism collectively pushes women to a logos-dominant behavior and distances them from the feminine archetype. After all, this study discusses the information presented by the tale about the collective unconscious regarding Disney's conscious/cultural attitude.

Keywords: *Princess and the Frog, Tale, Jungian Approach, Archetype.*

*Res. Asst. PhD., Marmara University, Faculty of Communication, Department of Radio, Television And Cinema, İstanbul, Turkey.

E-mail: dilaraokuyucu@gmail.com

ORCID : 0000-0002-0651-8463

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1073644

Bostan, A. D. (2022). *Prens ve Kurbağa Animasyonunda Kapitalizmin Hayaleti*. Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı (4) 2022.

Received: 14.02.2022

Accepted: 14.06.2022

Extended Abstract

In this study, a psychological reading of the Princess and the Frog animation, one of Disney's postmodern fairy tale applications, is made with a Jungian approach. Disney is the oldest animation company in America, and it applies fairy tale texts into contemporary context from the first feature-length animation, Snow White and the Seven Dwarfs, to the present. Disney produces representations compatible with the ideology of capitalism, and they are present in every fairy tale adaptation. Many studies examined Disney products and fairy tale adaptations with the ideological context of representations. However, this study aims to analyze the Princess and the Frog as an archetypal narrative because it is based on a fairy tale text and uses the narrative elements of the tale. For this, the approach of Carl Gustav Jung, the founder of Analytical Psychology, will be used. Jung's concept of the collective unconscious was his most crucial contribution to the science of psychology. The collective unconscious also contains ancestral experiences, namely archetypes, dating back thousands of years. Symbols, legends, tales, myths, dreams are beneficial tools for understanding the collective unconscious and the archetypes in the Jungian analysis. Especially myths and tales are functional in revealing the archetypal world and the common psychic motifs of humanity.

The fairy tale studies of Marie Louise von Franz, who was Jung's student and later colleague, occupy a central place in the Jungian approach. Von Franz states that fairy tales present archetypes concisely. According to von Franz, archetypal images in fairy tales provide the best clues for understanding the workings of the collective psyche (2021, p. 17). In this study, The Princess and the Frog will be evaluated employing von Franz's method for fairy tales. Accordingly, we will divide the fairy tale into four stages of classical theater by exposition. Then, we will reveal dramatis personae in the narrative and state the problem. Afterward, the ups and downs and the climax, and the relief are included. Along with these, we put forward prominent symbols and interpret the narrative process to the psychological language.

Von Franz states that interpreting the tale is therapeutic and integrative because it provides contact with the archetypal world. In the analysis, unconscious contents come to the surface, and the psychic energy brought by the archetype is touched. It has an integrative effect on the psychic restructuring of individuals. However, Jung warns that analyzing an archetype as a whole is impossible. Von Franz's statement that interpretation is relative and not the absolute truth is also crucial in this context.

According to the Jungian approach, fairy tales balance some aspects of the collective consciousness, just as dreams compensate for the one-sidedness of the conscious attitude. As a result of the analysis, The Princess and the Frog gives us information about collective psychic processes. Accordingly, we see that the tale re-established the eros and logos attitudes, especially in women. Tiana, who is the ego of the tale, is a hero who represents the ideal subject of protestant ethics that is harmonious with the Disney ideology. Working double shifts to open her restaurant, Tiana is a female character with a logos dominant attitude. However, she has lost her connection with eros, the woman's conscious element. The archetypal aspect of the film shows us that capitalism is pushing Tiana and women collectively to a logos-dominant attitude and de-feminine them. Tiana turns into a frog and falls into the swamp representing feminine nature in the story. On her journey through the swamp with the Frog Prince Naveen, Tiana reconciles with her feminine nature. Throughout the film, the eros and logos attitudes of prince Naveen are also re-established like Tiana. During the interpretation of the tale, archetypal femininity and masculinity became evident through the characters. The analysis of the tale also makes it visible that the dominant ideology of our age is suppressing femininity and prioritizing masculine values.

Finally, what the tale says about the collective shadow is discussed in the study. In the film, hardworking, puritan, and having a work ethic, Tiana is presented in contrast to the Shadow Man,

who tries to become rich and powerful with magic. In the analysis, *The Shadow Man* turned out to be the shadow/ghost of both Tiana and Disney - as well as capitalism. According to the Jungian approach, when the shadow elevates to the consciousness, it becomes liberated. In the tale, Tiana pushes him further into unconsciousness during her encounter with the Shadow Man. In a sense, this shows that the dark side of capitalism is buried even deeper in the collective unconsciousness.

Giriş

Amerika'nın en eski animasyon şirketi olan Disney, kurulduğu 1923 yılından günümüze kapitalizmin ve Amerikan ideolojisinin değerlerini işler kılmak üzere anlatılar üretmiştir. Bu anlatılar hem seyircinin zevk ve ihtiyaçlarını gözetken hem de içinden geçilen dönemin beraberinde getirdiği sosyo-ekonomik, kültürel kaygı ve beklentileri hesap eden anlatılar olagelmıştır. Bununla birlikte masallar da şirketin ilk uzun metraj animasyonu olan *Snow White and the Seven Dwarfs*'dan (*Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*, David Hand, 1937) itibaren Disney'in her dönem başvurduğu metinler olmuştur. Masallar, Disney'in elinde "öz"lerinden uzaklaşarak kapitalizmin, küreselleşmenin ve Amerikan değerlerinin temsilleri ile şekillense de kolektife, psişeye ve arketiplere dair bilgi taşımaya devam etmiştir.

Bu çalışmanın inceleme metnini oluşturan *Prenses ve Kurbağa* (2009) animasyonu da Disney-knowledge üreten bir postmodern masal uyarlamasıdır. Obama'nın başkanlık seçiminin peşi sıra vizyona giren ve "ilk siyahi prenses" vurgusu ile pazarlanan animasyon temsil bağlamında pek çok ideolojik düzenlemeye sahiptir. Anlatının kahramanı olan Tiana'nın alt sınıftan bir garson kız olması nedeniyle öpücüğünün kurbağayı prense dönüştürememesi bu düzenlemelerin en görünür olanıdır. Hikaye 1920'lerin New Orleans'ında geçer. Animasyonda New Orleans'ın tarihsel bağlamından kopartılarak ırksal bir çatışmaya yer verilmeden temsil edilmesi de dikkat edilmesi gereken bir diğer düzenleme olarak değerlendirilebilir.

Disney masal uyarlamalarını ideolojik boyutu ile inceleyen pek çok akademik çalışma bulunmaktadır.¹ *Prenses ve Kurbağa* animasyonu da bu bağlamda bir inceleme için fazlasıyla malzeme sunan bir anlatıdır. Fakat bu çalışmada amaçlanan, animasyonun bir

¹ Disney'in ideolojik boyutu ile inceleyen pek çok akademik çalışma bulunmaktadır. Bunlar için bkz: Bohas, A. (2016). *The Political Economy of Disney*. Palgrave Macmillan; Boje, David M. (1995). "Stories of the Storytelling Organization: A Postmodern Analysis of Disney as "Tamara-Land". *The Academy of Management Journal*. (pp. 997-1035). Vol. 38. No.4. <http://www.jstor.org/stable/256618>; Booker, M. K. (2009). *Disney, Pixar, and the Hidden Messages of Childrens Films*. Abc Clio; Bruce, Alexander M. (2007). "The Role of the Princess in Walt Disney's Animated Films: Reactions of College Students". *Studies in Popular Culture*. (pp. 1-25). Vol. 30. No.1. <http://www.jstor.org/stable/23416195>; Byrne, E. ve Martin McQuillan. (1999). *Deconstructing Disney*. Plutobooks, USA; Davis, Amy M. (2006). *Good Girls & Wicked Witches: Women in Disney's Feature Animation*. UK: John Libbey Publishing; Giroux, H. (1999). *The Mouse That Roared: Disney and the end of Innocence*. Rowman&Littlefield Publishers; Giroux, Henry A. (1998). "Public Pedagogy and Rodent Politics: Cultural Studies and The Challenge of Disney". *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*. (pp. 253-266). Vol. 2. <http://www.jstor.org/stable/20641425>; Gomery, D. (1994). "Disney's Business History: A Reinterpretation", (Ed.) Eric Smoodin. *Disney Discourse: Producing the Magic Kingdom* (pp. 71-86). New York: Routledge; Henke, J. ve Diane Zimmerman Umble, Nancy J. Smith. (1996). "Construction of the Female Self: Feminist Readings of the Disney Heroine". *Women's Studies in Communication*. (pp.229-249). Vol.19. No.2. <http://dx.doi.org/10.1080/07491409.1996.11089814>; Hurley, Dorothy L. (2005). "Seeing White: Children of Color and the Disney Fairy Tale Princess". *The Journal of Negro Education*. (pp. 221- 232). Vol. 74. No:3. <http://www.jstor.org/stable/40027429>; Stover, C. (2013). "Damsels and Heroines: The Conundrum of the Post-Feminist Disney Princess". *A Journal of Transdisciplinary Writing and Research from Claremont Graduate University*. Vol. 2, Iss. 1. <http://scholarship.claremont.edu/lux/vol2/iss1/29>; Watts, S. (1997). *The Magic Kingdom: Walt Disney and The American Way of Life*. New York: Houghton Mifflin; Wilde, S. (2014). "Repackaging the Disney Princess: A Post-feminist Reading of Modern Day Fairy Tales". *Journal of Promotional Communications*. (pp. 132-153). Vol. 2. No.1. <http://promotionalcommunications.org/index.php/pc/article/view/42/52>; Zipes, Jack. (1995). "Breaking the Disney Spell", (Ed.) E. Bell, L. Haas, L. Sells. *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender and Culture* (pp. 21-42). Indiana University Press.

masal metnine dayanması ve masalın anlatsal öğelerini kullanması sebebiyle arketipsel² bir anlatı olarak incelenmesidir. Bunun için Analitik Psikoloji'nin kurucusu olan Carl Gustav Jung'un yaklaşımından yararlanılacaktır. Arketipsel dünyanın kapılarını açan anlatılar olarak masallar, analitik psikolojide önemli bir inceleme alanıdır. Jung'un masal ve mit analizine verdiği önemi anlatan bir anekdotu burada anmak anlamlı olabilir. C.G. Jung Enstitüsü'nde bir gün öğrencilerin kendi aralarında çok fazla masal ve mit analizi dersi olduğundan fakat yeterli kadar vaka incelemesi yapılmadığından yakındıklarını duyan Jung, öğrencileri bir araya toplayarak şu açıklamayı yapar: "Mit ve masal çalışmaları çok daha fazla yapılmalı. Çünkü vakalar sürekli değişirler ve biriciktirler. Oysaki masallar bize ortak psişik motifleri tanımayı öğretir." (Çivici, 2021)

Jung'un ortak psişik motiflerleri anlamaya verdiği önem, psişe bilimine yaptığı en büyük katkı olan kolektif bilinçdışı düşüncesi bağlamında da anlam kazanır. Jung'a göre bilinçdışı, sadece bireysel değil aynı zamanda kolektif bir boyuta da sahiptir. Ve kolektif bilinçdışı kökleri binlerce yıl öncesine uzanan atasal tecrübeleri -yani arketipleri- içerir (Bahadır, 2010, p. 75). Jungiyen yaklaşımda, bilinçdışının insanın kalıtsal eğilimlerine ve bilincine önemli etkileri olduğu görüşü hakimdir. Bilinçdışının ifade araçları olarak semboller, efsaneler, masallar, mitler, rüyalar da bu bağlamda Jungiyen psikolojinin önemli malzemeleri olarak görülmektedir. Çalışmada, bu bakış açısından hareketle, *Prences ve Kurbağa* animasyonu, animasyonun bilinçli/kültürel boyutu da göz ardı edilmeden bir masal olarak analiz edilecektir. Animasyonun kolektif bilinçdışına ve arketipsel olana dair neler söylediği, Disney'in bilinçli kültürel tutumu ile birlikte tartışmaya açılacaktır.

Arketipsel Dünyanın Kapılarını Açan Masalların Analitik Psikolojideki Yeri ve Önemi

Analitik psikolojide, rüyalar, mitler³ ve masallar psişenin kendisini ifade ettiği araçlar olarak değerlendirilir. Bununla birlikte bilinçdışını anlamamanın bir aracı olarak rüyaların bireyselliği söz konusudur. Masallar ise bireysel vakaların karmaşıklığı ile yüz yüze gelinmeden ortak psişik motifleri incelemeyi mümkün kılan malzemeler sunmaktadır (Jung, 2019, p. 87). Jung'un önce öğrencisi sonra da meslektaşı olan Marie Louise von Franz'a göre peri masalları, kolektif bilinçdışının psişik sürecinin en saf ve temel dışı vurumudur. Bu nedenle bilinçdışının bilimsel araştırmalarındaki değerleri diğer materyallerden çok daha fazladır. Von Franz'ın ifadeleri ile; Peri masalları, arketipleri en basit, en çıplak ve en özlü biçimlerinde sunarlar. Bu saf biçimde, arketip imgeler, kolektif psişenin işleyişini anlamak adına en iyi ipuçlarını sağlarlar (2021, p. 17). Analitik psikolojide peri masallarının incelenmesi önemlidir çünkü masallar genel insan temelinin tasvir etmektedir (Von Franz, 2021, p. 44). Von Franz, Güney Denizi Adalarındaki bir misyonerin oradaki halkla iletişim kurmanın en basit ve temel yolu olarak peri masalları anlattığından bahseder. Masal, herkesin diğerini anladığı bir dildir. Temel materyali en basit biçimde kullanması gerekir. Çünkü peri masalı kültürel ve ırksal farklılıkların ötesindedir, çok kolay göç edebilir. Peri masalı dili, tüm ırklar ve kültürlerden tüm insanlığın uluslararası dili gibi gözükmektedir (Von Franz, 2021, p. 44).

² Arketip, Jung'un ifadeleri ile "daha antikçağda bile kullanılan ve Platon'un 'idea'sıyla eşanlamlı olan bir kavramdır (2019, p.17). Ancak Platon'un ideası, yüce tamlik örneğidir; Jung'un arketipi ise iki kutupludur; hem aydınlık hem de karanlık yanı vardır (2006, p. 48). Jung, ruhta keşfettiği evrensel örüntülere atıfta bulunmak için arketip ifadesini kullanır. Arketipler sembolik bütünlüktedir: Anlam bakımından ilişkili bir dizi imgeyi ve olasılığı, hem olumsuz hem de olumlu dışavurumları içerir (Bobroff, 2020, pp. 170-77) Bununla birlikte arketipler kolektiftir; her millette veya çağda ortaktır. Jung, akıl hastası safkan zencilerin rüyalarında ve fantezilerinde Yunan mitolojisinin bir dizi motifini kanıtladığını belirtir (2016, p. 41).

³ Bu çalışma, spesifik olarak bir masal üzerine odaklanması sebebiyle Jungiyen analist Marie Louise Von Franz'ın yaklaşımını benimseyen bir kuramsal çerçeveye sahiptir. Fakat rüyalar ve mitlere dair daha geniş bir perspektif sunması nedeniyle Mircea Eliade'nin *Mitler, Rüyalar ve Gizemler* (2017) kitabı ile Carl Gustav Jung'un *Rüyalar* (2015) kitabının ilgisine yol göstereceği düşünülmektedir.

Von Franz, peri masallarında çok az spesifik kültürel bilinçli materyal bulunduğunu ve bu nedenle psişenin temel örüntülerini masalların çok açık yansıttığını ifade eder (2021, p. 30). Tüm peri masalları bir ve aynı psişik olguyu tasvir etmeye çalışır fakat bu olgu çok kompleks ve geniştir. Von Franz, bu olgunun bireyin psişik bütünlüğü ve paradoksal olarak kolektif bilinçdışının düzenleyici merkezi olan Jung'un "benlik"⁴ dediği şey olduğunu ifade eder. Her birey ve her ulusun bu psişik gerçekliği tecrübe etmek için kendi üslubu bulunduğunu da ekler (2021, p. 18).

Masalların nasıl ortaya çıktığına dair ise şunları söyler Von Franz; "garip bir şey olduğu zaman tıpkı dedikodular gibi kulaktan kulağa dolaşır; sonrasında, doğru koşullarda, halihazırda var olan arketip temsillerle içerik zenginleşir ve yavaşça bir anlatıya dönüşür." (2021, p. 34). Jung'un görüşüne göre, her arketip özünde bilinmeyen bir psişik unsurdur ve dolayısıyla içeriğini bilişsel ifadelerle çevirme imkânı yoktur (Von Franz, 2021, p. 17). Bununla birlikte arketipsel dünyaya temas etmek iyileştirici ve bütünleştiricidir. Arketiplere temas etmek kişinin "numinoz" etkiyi deneyimlemesini sağlar. Masallar da bu etkinin deneyimlenebileceği başlıca yapılarıdır. Her masalda birden fazla arketipsel hikaye ile bir araya gelinir ve bilincinde olunmadan terapötik bir sürecin içine girilir (Çivici, 2021). Arketipler, bir bütün olarak ele alındıklarında insan ruhunun gizil güçlerinin toplamını canlandırır (Jung, 2006, p. 52). Analiz sürecinde bilinçdışı içerik yüzeye çıkar ve arketipsel içeriğin getirdiği psişik enerjiye temas edilir. Bu da bireylerin psişik yapılanmasının bütünleşmesini sağlayan şeydir (Çivici, 2021). Öte yandan Jung, bir arketipin çözümlenerek rafa kaldırılamayacağını da unutulmaması gerektiğini ifade eder. En başarılı açıklama girişimleri dahi, arketipi biraz daha başarılı bir istiare diline çevirmekten öteye gidememektedir (2006, p. 52).

Prens ve Kurbağa Animasyonunu Bir Masal Olarak İncelemek

Yönteme Dair

Marie Louise Von Franz, *Masalları Yorumlamak* başlıklı çalışmasında peri masalının anlamına nasıl yaklaşacağımıza dair bir yöntem sunar. Buna göre arketip anlatı serimleme ile başlamak üzere klasik tiyatroyun dört aşamasına bölünür. Masallar "bir varmış bir yokmuş" veya benzeri ifadelerle başlarlar. Zamansızlık ve uzamsızlığı ifade eden bu başlangıçlar, kolektif bilinçdışının diyarına gidildiğinin işaretidir. Ardından dramatis personae'yi (yer alan kişiler) tanırız. Sorunun adlandırılması da bunun peşi sıra gelir. Çoğu bela hikâyenin başında ortaya çıkar. Bu sayede bela psikolojik açıdan da belirlenmiş olur. Sonrasında koşula göre kısa ya da uzun olabilen hikâyenin iniş çıkışları gelir. Ardından sıklıkla düğüme; her şeyin ya bir trajediye dönüştüğü ya da aklandığı belirleyici noktaya gelinir. Burası gerilimin zirvesidir. Sonrasında nadir istisnalar dışında, kırılma ya da felaket gerçekleşir. Kırılma olumlu olabileceği gibi olumsuz da olabilir. Prens prensesi kurtarması ve evlenip sonsuza dek mutlu yaşamaları ya da denize düşüp kaybolmaları olabilir (2021, pp. 55-56). Bu adımların dökümünün ardından semboller ele alınır ve son olarak da Von Franz'ın 'genişletilmiş anlatıyı psikolojik dile aktarma görevi' olarak tanımladığı yorumlamanın kendisi gelir. Von Franz, yorumlamanın göreceli olduğu ve mutlak doğru olmadığını ifade eder. Fakat bu yorumlamanın bırakılması anlamına gelmez. Yorumlama, canlandırıcı bir etkiye sahip olması bakımından önemlidir, kişiyi güdüselleştiren bilinçdışı tabanıyla anlaşmaya getirmektedir. Von Franz, yorumlamanın, yorumu yapan kişilerin miti olduğunu söyler. Bu nedenle yorumun

⁴ Benlik kavramı (Selbst/ Self) Türkçe'ye sıklıkla Kendilik olarak da çevrilmektedir. Jung, ampirik bir kavram olarak Benlik/Kendilik'i insanın bütün psişik fenomen yelpazesine verilen ad olarak tanımlar. Kişiliğin bütünü birliğini ifade etmektedir. Fakat toplam kişilik, bilinçdışı bileşeni nedeniyle ancak kısmen bilinçli olabildiğinden kendilik kavramı ancak kısmen potansiyel olarak ampiriktir ve o ölçüde varsayımdır. Başka bir ifade ile hem deneyimlenebileni hem de henüz deneyimlenmemiş olanı kapsar. (2016, p. 47). Bununla birlikte Benlik aşkıdır, egodan çok daha büyük ve kolektiftir (Le Guin, 2020, p. 38).

asla “budur!” imasıyla sunulmaması gerektiğini belirtir ve şu şekilde devam eder; “Yalnızca psikolojik dilde mitin neyi temsil ediyor gibi gözüktüğünü söyleyebilir ve ardından miti bu psikolojik biçimde çağdaşlaştırabiliriz. Ölçüt şudur; Bu tatmin edici mi ve bana veya diğer insanlara hitap edip anlamlı geliyor mu?” (2021, p. 60). Bu çalışmadaki yorumlama da Von Franz’ın “kendimden öteye gidemem” düsturu ve yukarıda bahsi geçen uyarıları dikkate alınarak yapılmaktadır. *Prenses ve Kurbağa* animasyonunun sınıfa, ırka, cinsiyete dair ideolojik bagajı oldukça yüklü olan Disney’in bir üretimi olduğu göz ardı edilerek incelenmesi mümkün değildir. Öte yandan bir masal uyarlaması olması ve masalın anlatsal öğelerini kullanması sebebiyle arketipsel olarak da incelenmeyi hak eder.

Jungiyen yaklaşıma göre bilinçli her ürünün arkasında bilinçdışı vardır (Jung, 2020) ve kolektif bilinçdışının kendisini her türlü kültürel ürün ile ortaya koyması söz konusudur. Bu nedenle Disney’in bilinçli tutumunun bu animasyonda tek başına yer almadığını, anlatıda kolektif bilinçdışına dair içeriklerin, arketiplerin de çeşitli semboller üzerinden vücut bulduğunu söylemek mümkündür. *Prenses ve Kurbağa* animasyonunda masal, “öz”ünden uzaklaşmış ve zamanın tinine uymuş bir şekilde olsa dahi yer almaktadır. Çalışmada bu bakış açısından hareketle, animasyonun arketipsel boyutu ve sembolleri incelenecektir.

Bulgular

Prenses ve Kurbağa (*The Princess and the Frog*, Ron Clements ve John Musker, 2009) animasyonu 1920’lerin New Orleans’ında geçer. Masalın kahramanı; yani “ego”su Tiana’dır. Anlatıda Tiana, protestan ahlakının ideal öznesini temsil eder; çalışkandır, püritendir, sorumluluk sahibidir. Ailesi gibi o da işçi sınıfındandır. Babası ile ortak hayali olan restoranı açabilmek için vardiyalı şekilde çalışır ve biriktirir fakat bu esnada sosyal hayata karışamaz. Tiana’nın çocukluk arkadaşı olan Charlotte, masalın “sembolik” prensesidir. Charlotte’un babası La Bouff, Mardi Gras törenlerinin kralı seçilince Charlotte de prenses unvanının sahibi olur. Charlotte evlilik meraklısı, her isteği yerine getirilen, şımarık bir kızdır. Masalın prensi Naveen ise, sorumsuzluğu nedeniyle ailesi tarafından parasız bırakılarak cezalandırılan eğlence düşkünü biridir. Masalın kurbağası da odur. New Orleans’ta çapkınlık yapıp gezerken Gölge Adam’ın tuzağına düşer ve bir kurbağaya dönüşür. Gölge Adam, diğer adı ile Dr. Facilier ise şehrin “karanlık” karakteridir. Bürokrasiye karşı gelen, şehrin yönetimini kara büyü ile ele geçirerek zengin olmaya çalışan biridir.

Masalın sorunu, Tiana’nın restoranına nasıl kavuşacağıdır. Tiana çocukluğundan itibaren babası tarafından sadece çok çalışarak hayallerine kavuşabileceği bilgisi ile büyütülmüştür. Fakat işçi sınıfından bir kadın olması nedeniyle işi etrafındaki erkekler tarafından zorlaştırılır. Tiana da çareyi akşam yıldızından dilek dilemekte bulur. Karşısına kurbağayı çıkaran da bu dileği olur. Tiana bütün püritenliğine rağmen restoranını açması için gerekli parayı tamamlayabilmek için kurbağayı öpmeye razı olur. Fakat gerçek bir prenses olmadığı için öpücüğü işe yaramaz ve kendisi de kurbağaya dönüşür.

Tiana ve Naveen’in kurbağa olarak bataklıkta yeniden insan olmak üzerine verdikleri mücadele hikâyenin iniş çıkışlarını oluşturur. İkili bataklıktaki yolculuklarında hem birbirleriyle hem de dışarıdan gelen tehlikelerle uğraşır. Yolculukta karşılarına hem düşmanlar hem de dostlar çıkar ve bazı yanlış anlaşılmaları aşmaları gerekir. Yolculuğun sonunda ikili birbirine aşık olur.

Düğümde Tiana’nın bir karar vermesi gerekir. Gölge Adam kurbağa prensi yakalar ve Tiana’ya hayaline dair bir vizyon sunar. Tiana, Naveen’i kurtarmak ile kurbağa kalmak arasında bir seçim yapmak zorunda kalır ve Naveen’i kurtarmayı seçer. Tılsımlı kolyeyi kırarak Gölge Adam ve karanlık ruhların yok olmasını sağlar. Masaldaki kırılma kurbağaların evliliği

ile gerçekleşir. İki kurbağa evlenir. Tiana, Naveen ile evlenince prenses olur ve öpücüğü ikisini de insana dönüştürür. Kapanış, Tiana'nın biriktirdiği paralar ile eski şeker fabrikasını alması ve hayalini kurduğu restoranı açması ile gerçekleşir. Masalın sonunda Tiana hem hayalini kurduğu işe hem de aşka ulaşır.

Masalın Yorumlanması: *Prenses ve Kurbağa'nın Kapitalizmin Gölgesindeki Kolektif Psişeye Dair Söyledikleri*

Von Franz (2021) masalları yorumlarken onlara rüyalara baktığımız şekilde bakmamız gerektiğini belirtir. Rüyalar gibi mitler ve masallar da bilinçli tutumun bazı yönlerini telafi etme görevini üstlenir. Von Franz, telafi etme halini açıklarken "dummling anlatıları" nı örnek olarak verir. İçerisinde aptal bir karakterin olduğu "dummling anlatıları"nın istatistik olarak beyaz toplumda diğerlerinden daha sık karşılaşılır olduğunu ifade eder. Kendisi de İsviçre'li olan Von Franz, "biz" der "bilincin aşırı gelişmesi dolayısıyla yaşamı olduğu gibi alabilme esnekliğini kaybetmiş insanlarız." (2021, p. 77). Dummling anlatılarının "onlar" için değerli olmasının sebebinin bu duruma bağlar. Kahramanın yalnızca kuru tembellikle üstün geldiği hikayeler verimliliğe çok fazla vurgu yapan kolektif tutumu telafi etmektedir (Von Franz, 2021, p. 78).

Çalışmada bu bakış açısından hareketle *Prenses ve Kurbağa* animasyonunda kolektif bilincin hangi tutumlarının telafi edildiği sorusu da önem kazanır. Masalların psikolojik yorumunda, bütünlük için mücadele eden tek bir psişenin parçası olan karakterlere bakılır, bu psişe kültürün bir temsilcisidir (Woodman, 2020, p. 175). *Prenses ve Kurbağa*'da Disney'in çocuklara nasıl bir kahraman sunduğuna bakıldığında, masalın "ego"s'u olarak Tiana görülür. Tiana, Disney'in özellikle klasik döneminin önemli unsurlarından olan protestan ahlakının ideal öznesi olarak temsil edilir. Babasıyla derin bir bağı olan Tiana, babasından aldığı "değerleri" muhafaza eden, çalışkan, verimli, girişimci, püriten ve sorumluluk sahibi bir karakterdir. Aynı zamanda yakışıklı bir prens ile evlenip dans etmesini isteyen annesine "Benim dansa falan vaktim yok" cevabını verecek kadar hayattan ve eğlenceden kopmuştur. Bu tutumları ile Tiana'nın logos baskın bir ego/bilinç durumunda olduğu görülmektedir. Masal boyunca bilincin bu yönünün dengelenmesine dair olaylar vuku bulmaktadır.

Jungiyen yaklaşıma göre her insanda eros ve logos tutumlar mevcuttur. Kadının bilinci daha ziyade erosun bağlayıcılığıyla; erkeğin bilinci ise daha çok logosun ayırt ediciliği ve hükmediciliği ile karakterize edilir. Erkeklerde eros, logostan daha az gelişmiştir. Kadında ise durum tersinedir. (Bahadır, 2010, p. 174). Jung (2015) kadının logosunu aynı zamanda animus olarak isimlendirir. Erkekteki erosa verdiği isim ise animadır. Logos/animus kadına eril özellikler sağlayan psişik unsurdur. Eros/anima ise erkeğe dişil özellikler getirir. Jungiyen psikoloji, erillik ve dişillik meselesini toplumsal cinsiyetten bağımsız şekilde ele alır. Jungiyen analist Marion Woodman'ın ifadeleri ile "erillik ve dişiliğin, erkek ve veya dişi bedene kilitlenmiş olmakla ilgisi yoktur. Eğer biyolojik olarak kadın isek ego dişildir ve onu, Jung'un animus dediği kendi içsel erkeğimizle birlikte taşıyız. Eğer biyolojik olarak erkeksek, ego erildir ve erkek de kendi içsel dişiliğini yani animayı kendisiyle birlikte taşır. Biyolojik bir farklılaşmadan çok psişik bir farklılaşmadır bu." (2020, p. 20).

Bir diğer ifade ile Jungiyen psikolojide feminen ve maskülen terimleri psişede varolan arketipsel enerji formlarına atıfla kullanılır (Bobroff, 2020, p. 210). Arketipsel maskülen, yapma, etkinlik, nesnellik, ussallık, kesinlik, ego bilinci ve "yukarıya dönük" tinsellikle ilişkilendirilir. Arketipsel feminen ise toprağın nemli, doğurgan karanlığı ve gece vaktiyle; olma (doğal süreçlerin olağan akışını sürdürmesine izin verme), etkin olmama, bağlam, öznel ilintililik, başkalarıyla bağ hissetme (eros), bilinçdışı, madde, beden, toprak, doğa, içkin veya

“aşağıya dönük” tinsellik ile ilişkilendirilir (Bobroff, 2020, pp. 211-212) Her arketip gibi bu iki arketip de ikili doğaya; güçlü yanlara ve gölgelere sahiptir. Her ikisinin de anlamlandırma konusunda olağanüstü ölçüde yetenekli olduğu yaşam alanları ve gerçekliğin tamamen gözden kaçırdıkları tarafları vardır. Hiçbir ilke bir diğerinden daha iyi değildir. Fakat iki ilkenin en azından sembolik olarak bütünleşmesi sağlığın bir ölçütü olarak değerlendirilir (Bobroff, pp. 215-126).

Jungiyen yazar Gary Bobroff (2020) karakterimiz şekillenirken belirli değerlerin vurgulandığını bazı değerlerinse gelişim gösteremediğini belirtir (p. 204). Bazı insanlar için psişe, logosu; yani berraklığı, ayırımı, nesnel hakikati farkındalığın ön safında tutma eğilimindedir. Masaldaki ego yani Tiana için de logosun öncelenmesi söz konusudur. Tiana, logos baskın tutum sergilerken kadının bilinç unsuru olan eros ile bağlantısını kaybetmiş durumdadır. Girişimcilik hayalleri kurar, bunun için çok çalışır fakat bu esnada hayattan ve ilişkilerden yani erosun alanından kopar. Söylediği şarkı Tiana'nın tutumunu dile getirir; “Aylaklığa zaman yok, tarzım böyle değil. Burada paslanırsın, kolaycıdır herkes burada.” Kadının animusunu -ve de logosunu- şekillendiren başlıca figür babasıdır. Tiana için artık hayatta olmayan babasının hayalini gerçekleştirmek çok önemlidir. “Merak etme babacım, yakında orayı alacağız” diyerek para biriktirir. Restorana dönüştüreceği şeker fabrikasını alabilmek için eksik kalan parayı tamamlamak amacıyla kurbağayı öptüğünde ve kendisini bataklıkta bir kurbağa olarak bulduğunda ise; “Sen misin yıldızlardan dilek dileyen, bu dünyada istediğini elde etmenin tek yolu çok çalışmaktır” diyecektir.

Jungiyen psikolojide maskülen ve feminen unsurlar zamanın krizlerine ilişkin bilinçdışı düzeyindeki kültürel dengesizlikleri incelemek için de kullanılır (Bobroff, 2020, p. 210). *Prences ve Kurbağa*'da Tiana üzerinden temsil edilen logos baskın kadın da bilinçdışı düzeydeki kültürel dengesizliğin görünürlük kazandığı bir karakter olarak değerlendirilebilir. Jung, zamanımızın başlıca kültürel illetlerinden birinin maskülen değerleri feminen değerlerin önüne koyan bir değer sistemi olduğunu düşünüyordu (Bobroff, 2020, p. 216). Bilimsel modernitenin ortaya çıkışı, rasyonalitenin yarattığı mesafe, bedenle, yeryüzüyle, hissetmeyle olan bağın kesilmesi, nesnel kesinlik arayışı sonucunda bugün içinde yaşadığımız çağ, maskülen yaklaşımlardan yana bir dengesizlikle çevrelenmiştir ve bu dürtünün doruk noktasına ulaştığını söylemek mümkündür (Bobroff, 2020, p. 217).

Jungiyen yazar Bobroff da materyalizm gibi kültürel illetlerde feminenlik kaybını gördüğümüze dikkat çeker. Bilinçli olarak doğayı, yeryüzünü ve yaşam mucizesini el üstünde tutmak yerine bilinçdışında ve kompulsif olarak materyalizm, yani maddi olarak sahip olduklarımız üzerinden bunu ararız (2020, p. 222). Masal da bu bağlamda kapitalizmin gölgesindeki kolektif psişede feminen arketipinin göz ardı edildiğini ortaya koymaktadır. Öte yandan yine Bobroff'un ifadeleri ile; “Yabancılaşma ve çağımızın diğer semptomlarının altında, en nihayetinde, bütünle olan bağımızı iyileştirmeye, dünyada feminenliği ve ruhu yeniden keşfetmeye, yaşamın gizemi içinde varoluşumuzu bütünleyle takdir etmeye, eve dönüp kendimize yeniden evren içinde bir yer bulmaya yönelik bir dürtü vardır.” (2020, p. 223). Animasyonun masal yanının Disney'in bilinçli tutumuna rağmen bunu anlatmayı başardığını söylemek mümkündür.

Masal, çağın dayattığı maskülen ilkeleri benimsemiş olan Tiana'yı feminen olana çeker. Kurbağaya dönüştüğünde aslında bir nevi “beden”lenir, bütün dikkatini bedeninin bu yeni formuna getirmek zorunda kalır. Tiana mukuslu, yapışkan bir bedenin içinde olmayı deneyimlerken yine arketipsel olarak feminenin alanı olan ıslak ve nemli topraklarda, bataklıkta Naveen ile birlikte hayatta kalma mücadelesi verir. Masal, logos baskın tutumu ile Tiana'yı gösterirken, aynı zamanda anlatıdaki erkeklerin de logosu dengeli şekilde yaşayamadıklarına işaret eder. Prens Naveen, logosun erkeğe verdiği disiplin, sorumluluk, netlik gibi özellikleri

göstermez. Onu kurbağaya dönüştüren, irrasyonel olana, Gölge adama kolaylıkla çeken logosu bilinçli şekilde sahiplenememiş olmasıdır.

Masal, her iki psişenin de dengeye gelmesi gereken noktaları bataklıktaki yolculukları esnasında açığa çıkarır. Yolculuğun başında Tiana kürek çekerken, karşılaştıkları fiziksel zorlukları tek başına aşarken görülür. Bu esnada Naveen ise yattığı yerden şarkı söyler, olayları ciddiye almaz ve tehlikelere karşı savunmasız kalır. Tiana, Jungiyan analist Toni Wolff'un kadınlardaki savaşçı arketipi tanımına uyar. Wolff'a göre kadınlarda bu karakter tipi benlik algısını eylem kapasitesinden, kuvvetinden ve kendine yeterliliğinden alır (Bobroff, 2020, p. 180). Her arketip gibi savaşçı arketipinin de gölgesi vardır ve Tiana da bu gölgeye sahiptir. Kişisel ve toplumsal bedelleri umursamaksızın kâr peşinde koşmak savaşçı arketipinin gölgelerindedir ve bu dürtü çağımızın başlıca enerjilerindedir (2020, p. 180). Tiana da ne olursa olsun restoranını açmak fikrine o kadar saplanmış ki bu uğurda eleştirdiği kolaycılığa kendisi de düşer. Fiziksel olarak sınırlarını zorlayarak çalışır, salt bedensel gücünün ve biriktirdiği paranın yeterli gelmediği zamanda inanmadığı halde dilek diler, karşısına kurbağa çıktığında kurbağayı öpme fikrinden iğrense de amacına ulaşmak adına onu öper. Bu yüzden masal gibi bataklığın büyücüsü Mama Odie de Tiana'ya odaklanır. Kendilerine yardım edebileceklerini umdukları büyücüye ulaştıklarında, Mama Odie Tiana'ya; "Zor olan senmişsin, öyle duydum." der ve ona "önemli olanı" anlatmaya; onu erosun alanına çekmeye çalışır. Fakat Tiana bu karşılaşma sonrasında dahi daha fazla çalışıp, güç sahibi olarak restoranını açacak parayı biriktirmesi gerektiği fikrinden kurtulamaz.

Tiana'nın bilinçli tutum olarak erosunu sahiplenmesi, Gölge Adam ile yaşadığı karşılaşma esnasında gerçekleşir. Tiana, Gölge Adam'ın kendisine sunduğu "iş" vizyonuna karşı kurbağa kalarak Naveen ile birlikte olmayı tercih eder. Bu karşılaşma esnasında Gölge Adam'ın verdiği vesveseler ile kendisini hayalini kurduğu restoranda insan bedeni içinde gören Tiana, karşısına çıkan rehberlerin gerçekte önemli olanı unutmaması gerektiğini tembihlerken kast ettikleri şeyin ne olduğunu anlar. Masal, Tiana'yı dengeye getirecek olanın onun hayattan -aslında erostan- kopmasına neden olan başarıma tutkusunu bir kenara bırakmak olduğunu anlatır. Von Franz, kişinin katı önyargılarını aşip kişiliğinin daha aşağı yanlarına ve güdülerine yönelik cömert bir harekette bulunması halinde derhal bir değişimin gerçekleşeceğini belirtir. Bu değişimde aşağı konuma bilincin kibirli tutumu tarafından sürülmüş olan kişiliğin sözde aşağı seviyesi insan seviyesine erişmektedir (2021, p. 110). Tiana'nın kendi katı kabullerini aşarak kurbağa kalmaya razı olması -yani dişil olanı benimsemesi- üzerine masal onu evlilik ve dönüşüm ile ödüllendirir.

Masal, özellikle Tiana'nın dişil tutumunun yeniden tesis edilmesine dair olsa da bataklıktaki yolculukta Naveen de dönüşür. Yolculukları esnasında Naveen Tiana'ya dans etmeyi, eğlenmeyi öğretirken; Tiana da Naveen'e karnını doyurmak zorunda olduğu durumda mantar doğramayı, yemek yapmayı, bir diğer ifade ile kendi hayatını idame ettirecek beceriler kazanmayı öğretir. Naveen'in "Bir şatoda yaşayınca her şeyi birileri yapar. Dişlerini bile onlar fırçalar. Ama şimdi bakıyorum da hiçbir şey bilmiyordum." ifadeleri bataklığa düşene ve buradaki düşmanlarla karşılaşana kadar kendisi üzerine düşünmediğini açık eder. Fakat yine bataklıkta karşısına çıkan rehberlerin yardımı ile Naveen de logosunu daha dengeli şekilde benimser.

Masalın sembolik açıdan önemli figürlerinden biri de animasyonda akşam yıldızı olarak anılan Venüs gezegenidir. Tiana ve Naveen'e bataklıkta rehberlik eden ateşböceği Ray'in isimlendirmesi ile Evangeline olarak da anılan Venüs gezegeni mitolojide aşk ve güzellik tanrıçasıdır. Yunan mitolojisinde adı Afrodit olan Venüs, yine eros ile ilişkili bir arketip imgesidir. Anlatıda Tiana'nın, Venüs ile ilişkisi gelgittir. Tiana akşam yıldızına inanmak ister ama babasının öğretisi ve logos baskın tutumu buna engel olur. Masal, modern

insanın temsilini sunan Tiana'nın sembolik olanla, arketiplerle bağlantısını kaybetmiş olduğunu gösterir. Bunun nedeni modern bilincin sıklıkla tek yanlı tutuma sahip olmasıdır. Jung'un "yapmak ve başarmakla o kadar meşgulüz ki, içsel hayatımızla, sembollere anlam veren hayatımızla ve tersinden hayata anlam veren sembollerle ilişkimiz kesildi" (Woodman, 2020, p. 28) ifadeleri Tiana için de geçerlidir. Öte yandan, ateş böceği Ray ilkel insanı temsil eder. O, modern insanın aksine arketipsel olanla sürekli bağlantı halindedir. Evangeline adını verdiği Venüs gezegeninin kendisinin sevgilisi olduğuna ve günün birinde yeniden bir araya geleceğine inanır. Ray, Gölge Adam tarafından öldürülünce gerçekten Venüs'ün yanında başka bir yıldız olarak belirir. Bu birleşme, Tiana'nın arketipsel olanla bağına da yeniden tesis eder.

Masalın kolektif psişeye dair verdiği bir diğer bilgi ise gölge ile ilgilidir. Jungiyen psikolojide gölge, ego kompleksinin karanlık, yaşanmamış ve bastırılmış tarafları olarak tanımlanır (Von Franz, 1974, pp. 3-5). Psişik bütünlüğün görünmeyen, fakat ayrılmaz bir parçası olan gölge (Bahadır, 2010, p. 171) Jung'un ifadesi ile bireyin bilinçli yaşamında ne kadar az içeriliyorsa, o kadar kara ve yoğun olur (1998, p. 82). Von Franz, peri masallarında gölgenin yalnızca kolektif yönünün açığa çıktığını ifade eder ve masaldaki kahramanın gölgesinin, arketipin kolektif bilinç tarafından reddedilen yanı olduğu bilgisini de ekler (2021, p. 125). Masal, protestan ahlakının ideal öznesi olan Tiana ile gölgelerini gösterir. Sorumsuz, çapkın, tembel Naveen; her isteği yerine getirilen, şımarık Charlotte ve paraya, güce irrasyonel şekilde ulaşmaya çalışan Gölge Adam aslında Tiana'nın gölgeleridir. Gölge bilinçli hale getirilerek azat edilir (Von Franz, 2021, p. 169). Masalda, Tiana Charlotte ve Naveen ile ilişki kurar, bir anlamda bu iki gölge bilince taşınır. Fakat Gölge Adam bilinçli hale gelemez. Tiana mezarlıkta tılsımı kırınca Gölge Adam ve karanlık ruhlar yok olurlar, bir anlamda bilinçdışına daha da gömülürler.

Sonuç

Günümüz popüler masallarının -seyirciyi psikolojik olarak dönüştürme gücüne sahip olmaksızın- yeniden anlatılan ideolojiye bulanmış mitler olduğu hâkim bir görüştür. Geçmişte hikaye anlatıcılığı dinleyicilerin içinde bir değişim uyandırmak için kullanırken günümüzde amaçlanan ekseriyetle kâr getirecek anlatılar üretmektir. Söz konusu Disney olunca, kapitalizm, küreselleşme ve Amerikan ideolojisinin değerleri de bir kere daha görünürlük kazanmaktadır. Öte yandan bilince sızan ve onu şekillendiren arketiplerin mevcudiyeti, özlerinden uzaklaşmış olsalar dahi günümüz masallarında da kendilerini hissettirir. Çalışmada bu bakış açısından hareketle ve Jungiyen yaklaşımla *Prens ve Kurbağa* animasyonunun bir masal olarak analizi yapılmıştır.-

Prens ve Kurbağa, Disney'in kültürel/bilinçli tutumunun kendisine fazlasıyla yer bulduğu ideolojik bir metin olmakla birlikte bir masal anlatısı olarak -her masal gibi- kolektif bilinçdışının psişik süreçlerine dair bilgi veren bir metin olarak da incelenebilmektedir. Disney'in bilinçli tutumunun animasyonda, özellikle Tiana temsili üzerinden protestan ahlakını yeniden tesis etmeye çalıştığını söylemek mümkündür. Evanjelist bir yaklaşıma sahip olan animasyonda kapitalizm ahlaki bir değer olarak yeniden kurulmak istenir ve bunun taşıyıcısı olarak da anlatının kadın kahramanı olan Tiana seçilir. Diğer taraftan kapitalizmin bütün karanlığı Gölge Adam ve karanlık ruhlarla yüklenerek görünmez kılınmak istenir.

Animasyonun masal boyutu, Gölge Adam'ın Tiana'nın gölgesi olduğunu söylemektedir. Tiana ne kadar sorumluluk sahibi ve çalışkansa Gölge Adam o kadar kolaycı ve irrasyoneldir. Masalın kahramanının -yani Tiana'nın- gölgesi aynı zamanda Disney'in -ve de kapitalizmin- gölgesi/hayaleti olarak da değerlendirilmiştir. Tiana'nın temsil ettiği protestan ahlakının

ideal öznesi ile Gölge Adam'ın temsil ettiği karanlık, kolaycılık ve riyakarlık kapitalizmin iki ayrı yüzüdür. Tiana'yı olduğu gibi kolektif olarak modern kadını da logos baskın tutuma iten kapitalizmdir. Kadının kendisini sistemde var etme çabasının, sürekli çalışma, didinme halinin onu kendi doğasından koparan bir tarafı vardır. Animasyonun masal yanı, bu bağlamda kadın psişesinin erosun alanından ve feminen arketipinden kopuşunu görünür kılar. Masalda Tiana'nın logos baskın tutumu feminen doğaya çekilerek dengelenmekte ve arketipsel olanla bağı yeniden kurulmaktadır.

Von Franz, psişenin göz ardı edilen organları ile bedenın göz ardı edilen organlarının aynı şekilde çalıştığını belirtir. Fiziksel organların ihtiyaçlarını tek taraflı görmezden gelmek nasıl ki hastalığa neden olursa psişedeki bazı hayati çekirdekleri göz ardı etmek de aynı şekilde sonuçlanır (Von Franz, 1993). *Prenses ve Kurbağa* da kolektif psişede göz ardı edilen feminen arketipini görünür kılmaması bakımından önemlidir. Masal, feminen ve maskülen arketiplerini önce gölgeye düştükleri versiyonları ile gösterir sonra da onları dengeler. Tiana ve Naveen'in bataklıktaki yolculuklarında eros ve logos tutumları yeniden tesis edilir. Bununla birlikte masal maskülen değerleri önceleyen kolektif tutumu gösterir ve onu telafi etme girişiminde bulunur.

Masal, Disney'in bilinçli tutumuna rağmen kadını feminen arketipinden uzaklaştıran gölge unsurunun da kapitalizm olduğunu göstermektedir. Fakat bu gölge masalda bilinçli hale gelmez. Kapitalizmin karanlık tarafının temsili olan Gölge Adam yok olur, bir nevi bilinçdışında daha da bastırılır ve hayalet dönüşür. Jungiyen yaklaşıma göre bastırılan her şey bilinçsiz alana daha fazla itilmiş olur ve üzerinde kontrol sahibi olunamaz hale gelir. Bitirirken kapitalizmin bu masalda gösterildiği üzere, yok sayılan yanlarının; hırsın, tüketimin, riyakarlığın, iki yüzlülüğün, anlamsızlığın gün geçtikçe daha da güçlendiğini söylemek mümkündür.

Kaynakça

- Bahadır, A. (2010). *Jung ve Din*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Bobroff, G. (2020). *Carl Jung*. (Çev. Hilal Dikmen). İstanbul: İksatır Yayınevi.
- Bohasz A. (2016). *The Political Economy of Disney*. Palgrave Macmillan.
- Boje, David M. (1995). "Stories of the Storytelling Organization: A Postmodern Analysis of Disney as "Tamara-Land". *The Academy of Management Journal*. (pp. 997-1035). Vol. 38. No.4. <http://www.jstor.org/stable/256618>.
- Booker, M. K. (2009). *Disney, Pixar, and the Hidden Messages of Childrens Films*. Abc Clio.
- Bruce, Alexander M. (2007). "The Role of the Princess in Walt Disney's Animated Films: Reactions of College Students". *Studies in Popular Culture*. (pp. 1-25). Vol. 30. No.1. <http://www.jstor.org/stable/23416195>.
- Byrne, E. ve Martin McQuillan. (1999). *Deconstructing Disney*. Plutobooks, USA.
- Çivici, D. (2021). "Masal Analizi: Bilinçdışına Psikolojik Bir Yolculuk". (Erişim Tarihi: 15 Aralık, 2021). <https://didemcivici.com/2021/11/24/masal-analizi-bilincdisina-psikolojik-bir-yolculuk/>
- Davis, Amy M. (2006). *Good Girls& Wicked Witches: Women in Disney's Feature Animastion*. UK: John Libbey Publishing.
- Del Vecho, P. ve John Lasseter. (Yapımcı) & Clement, R. ve John Musker (Yönetmen). (2009). *The Princess and the Frog* (Animasyon). ABD: Walt Disney Company.

Disney, W. (Yapımcı) & Hand, D. (Yönetmen). (1937). *Snow White and the Seven Dwarfs* (Animasyon). ABD: Walt Disney Company.

Eliade, M. (2017). *Mitler, Rüyalar ve Gizemler*. (Çev. Cem Soydemir). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Giroux, H. (1999). *The Mouse That Roared: Disney and the end of Innocence*. Rowman&Littlefield Publishers.

Giroux, Henry A. (1998). "Public Pedagogy and Rodent Politics: Cultural Studies and The Challenge of Disney". *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*. (pp. 253-266). Vol. 2. <http://www.jstor.org/stable/20641425>.

Gomery, D. (1994). "Disney's Business History: A Reinterpretation", (Ed.) Eric Smoodin. *Disney Discourse: Producing the Magic Kingdom* (pp. 71-86). New York: Routledge.

Henke, J. ve Diane Zimmerman Umble, Nancy J. Smith. (1996). "Construction of the Female Self: Feminist Readings of the Disney Heroine". *Women's Studies in Communication*. (pp. 229-249). Vol.19. No.2. <http://dx.doi.org/10.1080/07491409.1996.11089814>.

Hurley, Dorothy L. (2005). "Seeing White: Children of Color and the Disney Fairy Tale Princess". *The Journal of Negro Education*. (pp. 221- 232). Vol: 74. No:3. <http://www.jstor.org/stable/40027429>.

Jung, Carl G. (1998). *Psikoloji ve Din*, (Çev. Raziye Karabey), İstanbul: Okuyanlar Yayınları.

Jung, Carl G. (2006). *Analitik Psikoloji*. (Çev. Ender Gürol). İstanbul: Payel Yayınevi.

Jung, Carl G. (2020). *Kişiliğin Gelişimi*. (Çev. Duygu Olgaç). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Jung, Carl G. (2016). *Analitik Psikoloji Sözlüğü*. (Çev. Nur Nirven). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Jung, Carl G. (2019). *Dört Arketip*. (Çev. Zehra Aksu Yılmaz). İstanbul: Metis.

Jung, Carl. G. (2015). *Rüyalar*. (Çev. Aylin Kayapalı). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Le Guin, Ursula K. (2020). *Kadınlar Rüyalar Ejderhalar*. (Haz. Deniz Erksan, Bülent Somay, Müge Gürsoy Sökmen). İstanbul: Metis.

Stover, C. (2013). "Damsels and Heroines: The Conundrum of the Post-Feminist Disney Princess". *A Journal of Transdisciplinary Writing and Research from Claremont Graduate University*. Vol. 2, Iss. 1. <http://scholarship.claremont.edu/lux/vol2/iss1/29>.

Von Franz, M. (2021). *Masalları Yorumlamak*. (Çev. Canberk Şeref). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Von Franz, Marie- L. (1974). *Shadow and Evil in Fairy Tales*. Spring Publications.

Watts, S. (1997). *The Magic Kingdom: Walt Disney and The American Way of Life*. New York: Houghton Mifflin.

Wilde, S. (2014). "Repackaging the Disney Princess: A Post-feminist Reading of Modern Day Fairy Tales". *Journal of Promotional Communications*. (pp. 132-153). Vol. 2. No.1. <http://promotionalcommunications.org/index.php/pc/article/view/42/52>.

Woodman, M. (2020). *Mükemmellik Tutkusunu*. (Çev. Turan Argun Sezer). İstanbul: Flamingo Yayıncılık.

Zipes, Jack. (1995). "Breaking the Disney Spell", (Ed.) E. Bell, L. Haas, L. Sells. *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender and Culture* (pp. 21-42). Indiana University Press.

-Araştırma Makalesi-

**Tekniğe İlişkin Soruşturma'nın Eko-Fenomenolojik İmkânlarıyla
Mısır Adası (2014)'ndaki Doğa Kavrayışı Üzerine Düşünmek**

Derya Avcı Dursun*

Özet

Nil Nehri'ndeki yıllık taşmalara bağlı olarak yaşamını düzenleyen ve ırmak kültürüne sahip olan Mısır halkı, Nil Nehri'nin kıyı şeridi bereketli ve çamurla kaplı bir araziye dönüştüğünde su ve toprak merkezli yaşamı her taşmadan sonra inşa etmiş ve toprağın imkanlarını büyütüştür. Enguri Nehri'nin ortasındaki bir adada geçen Simindis Kundzuli (Mısır Adası, George Ovashvili, 2014)'de de benzer şekilde nehirdeki taşmalar sonrasında oluşan adacıklar çiftçilerin tarımsal faaliyetleri için verimli bir araziye dönüşür. Doğadaki bu ortaya çıkışta, toprağın ve adanın olanakları onlara "bend" kurmadan etkinliğe dönüşerek gerçekleşir. Doğaya yönelik meydan okuyucu olmayan bu tavır, Heidegger'in Varlık ve Zaman'da bahsettiği doğanın örtük kalan yanına ve Tekniğe İlişkin Soruşturma'da poiësis'in konusu olan doğa kavramına tekabül etmektedir. Heidegger, Tekniğe İlişkin Soruşturma'da örtüklük zemininden hareket ederek doğaya dair ontolojik tavrın poetik yönünü physis ve tekhnē bağlamında ele almıştır. Varolanın varlığının gizini açma tarzı ile doğanın bir hammadde deposu olarak ortaya çıkması arasındaki ayrım, fenomenolojinin ekolojik bir minvalde düşünülmesini sağlamaktadır. Bu bağlamda Mısır Adası'ndaki doğa kavrayışı, tahakküm edici olmaktan ziyade ona teslim olmayla ilişkilendirilecek ve eko-fenomenolojiyle kurduğu ilişki değerlendirilecektir. Nitekim filmin son sekansında nehirdeki taşmaların engellenememesi ve meydana gelenin -baraka, mısır koçanları- nehrin sularıyla sürüklenmesi, nehrin bir enerji deposu olarak görülmediğini göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Eko-fenomenoloji, Doğa, Mısır Adası, Physis, Poiësis, Tekhnē

*Arş. Gör., Beykent Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü, İstanbul, Türkiye.

E-mail: deryavci@gmail.com

ORCID : 0000-0001-9235-5893

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1076279

Avcı Dursun, D. (2022). Tekniğe İlişkin Soruşturma'nın Eko-Fenomenolojik İmkânlarıyla Mısır Adası (2014)'ndaki Doğa Kavrayışı Üzerine Düşünmek. Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı (4) 2022.

Geliş Tarihi: 20.02.2022

Kabul Tarihi: 19.04.2022

-Research Article-

Thinking About the Understanding of Nature on the Corn Island (2014) with Eco-Phenomenological Possibilities of *The Question Concerning Technology*

Derya Avcı Dursun*

Abstract

*The Egyptian public, who regulate their lives depending on the annual floods in the Nile River and have a river culture, built their water and land-centered lives after each flood and enlarged the possibilities of the land when the coastline of the Nile River turned into a fertile and mud-covered land. In the Simindis Kundzuli (Corn Island, George Ovashvili, 2014) which sets on an island in the middle of the Enguri River, the islets formed after the river overflows turn into fertile land for the agricultural activities of the farmers. In this bringing forth in nature, the possibilities of the land and the island are realized by turning into an activity without damming them up. This non-challenging attitude towards nature corresponds to the hidden side of nature that Heidegger mentioned in *Being and Time*, and the concept of nature, which is the subject of *poiēsis* in *The Question Concerning Technology*. In this sense, Heidegger, with reference to the ground of hiddenness in *The Question Concerning Technology*, discussed the poetic aspect of the ontological attitude towards nature in the context of *physis* and *tekhne*. The distinction between the way of revealing of Being as singularity of beings and the bringing forth of nature as a raw material store in *The Question Concerning Technology* enables phenomenology to be considered in an ecological manner. In this context, the understanding of nature in *Corn Island* will be associated with surrender to it rather than being dominating, and its relationship with eco-phenomenology will be evaluated. As a matter of fact, in the last sequence of the film, the overflows in the river cannot be prevented and the shed and the corncobs are dragged by the waters of the river. This indicates that the river is not seen as a raw material store.*

Keywords: *Eco-phenomenology, Nature, Corn island, Physis, Poiēsis, Tekhnē*

*Res. Asst., Beykent University, Faculty of Arts and Sciences, Department of Sociology, İstanbul, Turkey

E-mail: deryavci@gmail.com

ORCID : 0000-0001-9235-5893

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1076279

Avcı Dursun, D. (2022). Tekniğe İlişkin Soruşturma'nın Eko-Fenomenolojik İmkânlarıyla Mısır Adası (2014)'ndaki Doğa Kavrayışı Üzerine Düşünmek. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (4) 2022.

Received: 20.02.2022

Accepted: 19.04.2022

Extended Abstract

In this study, firstly, Heidegger's understanding of nature – especially in his early works- which deals with in terms of the presence-at-hand (occurrence), readiness-to-hand (availability), nature as unavailability, the nature of primitive peoples and the romantic poets will be mentioned as Dreyfus posits it. Encountering with nature in four different ways shows that bringing forth in terms of physis is not considered in Being and Time but fourth ontological status of nature (the nature of romantic poets) is quite different from science studies nature, as the nature of poets “manifests something other” that cannot be understood by the reason: ἄλλο ἀγορεύει [allo agoreuei]. This ground in Being and Time has been the source of Heidegger's thoughts on art and technology in the context of poiēsis. Therefore, the reason why Heidegger glorifies many ancient Greek concepts is that the experiences of these concepts open the doors of a world that is not included in modern technology. A study of the ontological dimension of nature on the Corn Island inevitably brings with it an analysis of ancient Greek concepts. Physis is one of the essential concepts in The Question Concerning Technology that provides the source of eco-phenomenological approaches by presenting an ontological perspective towards ecology. Physis as from Odysseia, has been used together with showing, revealing, hiding, pointing out and bringing forth and indeed these infinitives are what Heidegger often emphasizes in terms of “the dichotomy of revealing and concealing”¹.

The concept of physis has a wide place in Heidegger's lectures in the 1930s and Being is considered as Greek understanding of physis and alētheia in these lectures. In The Question Concerning Technology Heidegger, who had a discussion on modern technology, stated that physis is not poietic bringing-forth (Her-vor-bringen), and he used the related concept only twice and brought τέχνη [technē] to the center of the discussion. Physis, which is used instead of Being and alētheia, has been forgotten with modern technology is a result of the discussion of technē. In this context technē and physis were knitted together and was emphasized that they eliminated the attempts to establish absolute dominance over nature established by anthropocentric approaches. The world that opens with Corn Island is very close to the Greek experience of nature within the scope of physis. The world of the Corn Island contains both forms of the bringing forth of the Being of beings. When we weave these concepts of Heidegger together with Corn Island, the possibilities offered by eco-phenomenology will also come to light.

This study will gather the eco-phenomenological possibilities that we deduced from Heidegger's text under three headings: On the Meaning of Physis, The Understanding of Nature that Does Not Dam/Set a Wall the Flow of the Enguri and The Hand of Abkhaz and granddaughter. Enguri has not been dammed with modern techniques. The distinction between damming the river and letting the river's waters own flow is also important in terms of showing the difference between technē and modern technology. The land of the island inhabited by the Abkhaz contains the possibility of growing corn seeds. Consequently, Corn Island, where no trace of modern technology is presented, has created a poietic space by establishing propertyless area on the border of the two countries. Although the hand of Abkhaz and his granddaughter is not in danger, the “hand” outside of this island is in danger with the stored deaths from the weapons industry.

Giriş

Heidegger'in doğanın “korunmasına” yönelik ontolojik yaklaşımını modern teknik eleştirisi üzerinden ele aldığı *Tekniğe İlişkin Soruşturma* metni, eko-fenomenolojiye dair bir kavrayışın geliştirilmesine kaynaklık etmektedir. Heidegger'in varolanların varlığının açığa çıkmasını *poiēsis* kapsamında ele aldığı ve modern teknik ile *tekhne* arasında varlığın gizinin açılmasına yönelik fark koyarak fenomenoloji üzerinden çevreye ve doğaya dair farklı bir bakış açısı kazandırdığı bu metin, eko-fenomenoloji ve çevre felsefesi için asli bir yere sahiptir. Genel anlamda Heidegger'in ontolojik yaklaşımı, doğanın yalnızca araçsal

¹ Blanchot'un, *alētheia* ekseninde kurulan dikotomik açığa çıkarma/gizlenme türündeki fenomenolojik yaklaşıma yönelik eleştirisi için (Bkz. Clark, 1992, p. 95).

bir değere sahip olduğunu savunan insan merkezci söylemlerden farklıdır (Zimmerman, 2003, s. 73)². Yalnızca Heidegger'in yaklaşımının değil, aynı zamanda fenomenolojinin çevre felsefesine katkısını Brown ve Toadvine üç minvalde ele almaktadır: "Çevre filozofları için fenomenoloji, kalıtsal bakış açılarımızı sınırlayan kökleşmiş eğilimlerin çoğuna alternatifler önerir: nesnellığe olan miyop saplantımız, insan merkezli değer anlayışlarımız ve Kartezyen düalizmin diğer mirasları" (2003, s. xii). Hem Zimmerman'ın hem de Brown ve Toadvine'in ifadeleri, fenomenolojinin doğa ve insan karşılığı üzerinden kurulan ve doğayı nesneleştirerek araçsallaştıran yaklaşımlara karşı alternatif bir bakış açısı sunduğu yönündedir. Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'dan sonraki düşünme güzergâhını şekillendiren sanat ve teknolojiye ilişkin görüşleri, eko-fenomenolojik bir yaklaşım için yol gösterici olduğundan bu serüvenin başlangıcında yer alan doğa kavrayışını anlamak fenomenoloji ve doğa arasındaki ilişkiyi de kavramayı sağlamaktadır. Bu anlamda şu sorularla başlanabilir: *Varlık ve Zaman*'da doğanın ontolojik konumu nasıl açıklanır, doğanın el-altında-olan ya da mevcut-olan üzerinden açıklanmaması ne demektir ve *Varlık ve Zaman*'da doğanın el-altında-olan ya da mevcut-olan olarak açıklanmadığı bir ontolojik durum var mıdır?

Dreyfus, *Varlık ve Zaman*'daki doğa kavrayışıyla en az dört farklı şekilde karşılaşılabileceğini belirtip doğanın ontolojik konumunu; el-altında-olan, el-altında olmayan, mevcut-olan ve ilksel insanların doğası ve romantik şiirlerdeki doğa olarak gruplandırır³ (1995, s. 109). Bu ayırmadan ilki olan el-altında-olanları, "şeylere yönelen salt 'teorik' seyredici bakışla" (Heidegger, 2018, s. 117 [69]) anlamak mümkün değildir, bir şeye yönelik bu bakış o şey üzerine düşünmekle ilgiliyken o şeyi kullanmaya ve ele almaya yönelik yaklaşım el-altındalığın kendini geri çekiyor olmasıyla ilgilidir. "Bu var olanların, *kendilerinin* ötesinde belli işlevler ve gayelere *gönderimde* bulunmaları gerekir" (Lewis & Staehler, 2019, s. 115). Aynı zamanda kullanıma tabi olan herhangi bir el-altında-olan imal edildiği şeyi de imleyebilir. Bu bağlamda, bir el-altında-olanın kullanımı sırasında o el-altında-olanın imal edildiği doğal materyal de imlenmekte ve böylece doğa da birlikte keşfedilmektedir (Dreyfus, 1995, s. 109-110). Dreyfus'un tespitine göre Heidegger'de doğanın keşfi, el-altındalığın ikinci bir boyutu olan doğal düzenliliklerle de ilişkilidir ve çevreleyen-dünyadaki bir korulukla beraber keşfedilen bir doğa olarak ormanla da karşılaşılır ve üçüncü boyut olarak dünya dahilinde karşılaşılanlar sadece el-altında-olanlar değil, aynı zamanda "tarihsel zemin olarak çevreleyen doğa"dır. (Heidegger, 2018, s. 562 [381], akt. Dreyfus, 1995, s. 110). Doğanın ontolojik konumuna dair ikinci ayırım ise el-altında-olmayan doğal afetlerdir ve bu anlamda doğa başka bir açıdan keşfedilir. Heidegger'in verdiği "üstü kapalı geçit yağmura işaret eder" örneğine ek olarak gable çatının kara işaret etmesi de el-altında-olmayan anlamında doğanın keşfedilmesini örneklendirir. Mevcut-olan anlamında doğanın ele alınması ise, saf mevcut-olmaklık ve doğa bilimleri ile ilişkilidir. Mevcut-olmaklık; "bir var olan'ın kendisini teorik, gözlemsel ya da deneysel bakış önünde sunma şeklidir" (Lewis & Staehler, 2019, s. 113). Doğa, el-altında-olan veya olmayan olarak göz ardı edildiğinde saf mevcut-olan olarak keşfedilir (Heidegger, 2018, s. 119 [70]).

² Çevrecilerin Heidegger'e yönelik eleştirilerini Zimmerman'ın ifadelerinden yola çıkarak iki başlık altında toplamak mümkündür: Bunlardan ilki, varolanların *logos*'tan ayrı olamaması ve *Dasein*'in yorumlayıcı faaliyetiyle varolanlara erişmenin mümkün olduğu yer anlamında açıklığın bulunması; ikincisi, Heidegger'in insanlığı organik yaşam ağına katılan başka bir tür olarak düşünmemesi ve *Dasein*'i bir hayvan olarak ele almaması. Çevrecilerin, doğanın yalnızca insan varlığı tarafından bilinebilir, algılanabilir olmasından bağımsız bir şekilde gerçek olduğu konusundaki yaklaşımları, Heidegger'i doğayı araçsal kılan insan merkezci tutumlarla birlikte düşünmelerine yol açmıştır (Zimmerman, 2003, s. 77, 85).

³ Dreyfus, doğanın ontolojik konumunu ifade etmek için doğaya yönelik bu dört farklı yaklaşım için sırasıyla "nature as available", "nature as unavailable: natural forces", "nature as occurrent", the nature of primitive peoples and the romantic poets" kavramlarını kullanmıştır (Dreyfus, 1995, s. 109-112). John Macquarrie ve Edward Robinson tarafından yapılan *Varlık ve Zaman* çevirisinde ise, "occurrent" yerine "present-at-hand" [*Vorhanden*] (Heidegger, 2001, s. 48); "available" yerine de "ready-to-hand" [*Zuhanden*] (Heidegger, 2002, s. 523) kullanılmıştır. Kaan Ökten'in *Varlık ve Zaman* çevirisinde ise; "occurrent/present-at-hand" kavramları "mevcut-olan"; "available/ready-to-hand" kavramları ise el-altında-olan şeklinde karşılanmıştır (Heidegger, 2018, s. 117-119 [69-71])

Doğa bilimleri varolanlara yönelik mevcut-olmaklık bakımından yaklaşım sergilerler ve varolanların ne olduklarına yönelik en kesin bilgiyi kendilerinin öne sürdüğünü ifade ederler. Bu bakımdan saf mevcut-olmaklık üzerinden varolanlara bakış, anlama sahip olmayan ve o varolanın dünya-içinde diğer varolanlarla ilişkiselliğini göz ardı eden bir yaklaşım sunar. Doğa bilimlerinin varolanları yalnızca fiziksel nesnelere olarak ele alması insan ve doğa karşıtlığını güçlü bir şekilde üretir. Böylece insanla ilişkisi olmayan bir evren ortaya çıkarır (Dreyfus, 1995, s. 111). Dreyfus'un koyduğu bu boyutlardan dördüncüsü, Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'dan sonraki çalışmalarında yer alan ve Grekler'in *physis* olarak deneyimlediği doğa kavrayışı için bir zemin sağlayacaktır (Dreyfus, 1995, s. 112). Doğanın saf mevcut-olmaklık üzerinden ele alınması, doğada yine de bizi büyüleyen tarafları örtük bırakır çünkü bir bilim insanının inceleme nesnesi olarak bulunan varolanlar, bir atıflar sistemi olarak dünya'dan bağımsız olarak düşünülmektedir. Dreyfus'un vurguladığı bu dördüncü boyut; Heidegger'in doğaya *physis* bağlamında yaklaşmasına, sanatın ve teknolojinin özüne dair soruşturmalarına zemin sağlamıştır. Nitekim, Heidegger *Tekniğe İlişkin Soruşturma*'da doğaya yönelik tahakküm edici ve sömürücü tavrın karşısına *physis*'i ve *tekhne*'yi içeren poetik tavrı koyar: "Güç santralının bend çektiği şekliyle 'Ren' ve Hölderlin'in aynı adlı İlahî'sinde sanat eserinden hareketle ifade edildiği şekliyle 'Ren'" (Heidegger, 1998, s. 57). Poetik olarak *Mısır Adası* filmi de herhangi bir engel koymaksızın nehrin varlığının görünür kılındığı bir anlatıyı serimler. "Açığa çıkarmaya bağlı patlayıp açılmayı" taşıyanlar; kendiliğinden görünüşe çıkan mısır filizleri ve barakayı inşa eden Abhaz ve torunudur (zanaatkârlar). Filmin açılış sahnesinde sandalyeyle gelen Abhaz, barınmak ve tohum ekmek için adanın uygun koşulları sağlayıp sağlamadığını toprağı avcunun içine alıp kontrol ederek henüz mevcut olmayan mısır filizinin mevcut olmasına vesile olan koşulları özenle gözetken konumundadır. Bir süreliğine konaklayacakları kalıcı olmayan bir barınak inşa etmek için düşünüp taşınarak sorumlu olmanın üç tarzını torunu ile bir araya getirir. Her iki tür patlayıp açılmanın belirli bir görünüşe kavuşmasının ardından bir araya gelenler filmin son sekansında dağılarak tekrar bir olanağa dönüşürler.

Yöntem

Modern teknolojinin mümkün kıldığı sinema perdesinde Enguri Nehri'yle ve doğayla karşılaştığımızda nehrin varlığının ortaya çıkışını Ren'e yönelik hangi bakışla ilişkilendirebiliriz? Sinemanın kendisi doğanın ve Enguri Nehri'nin çerçevelenmiş hali midir yoksa *poiēsis* bağlamında öne-çıkarmanın bir aracı mıdır? Her iki durumda da sinema, Heidegger'in modern tekniğe yüklediği depolama ve çerçeveleme gibi özelliklerle ilişkilendirilmiş ve sinemanın poetik üretimi de araçsallaştırılmış olacaktır ancak, üçüncü bir yol olarak *Mısır Adası* filmi, *poiēsis* ekseninde doğadaki ve el işçiliğindeki/sanattaki iki tür öne-çıkmanın deneyimlendiği bir alan olarak düşünülebilir. Her ne kadar modern teknolojiden bağımsız olmasa da *poiēsis* olarak sinema, varolanın varlığının gizinden çıkmasına ve şeylerin ne olduklarına işaret edebilir. Resim ve sinema arasındaki yakınlığı varolanın varlığının açığa çıkması anlamında hakikat üzerinden kuran Frampton (2013), her ikisinin de şeylerin ne olduklarını bize verdiğini ifade eder: "Heidegger hakikati -yani, Varlıkla karşılaşmanın hakikatini- bir tür sanat olarak görürdü. Bu anlamda film sadece güzellik ve hazla alakalı değildir, sadece değer *atfedebileceğimiz* bir şey değildir- film bize "şeylerin" ne olduğunu gösterebilir, bize şeylerin bir imajını verebilir" (Frampton, 2013, s. 295). Frampton'ın izinden giderek, Enguri Nehri'nin ve nehrin sunduğu bir olanak olarak adadaki iki faaliyetin -baraka yapımı ve mısır tohumunun ekilmesi- varolanın varlığıyla karşılaşmayı mümkün kıldığını öne sürebiliriz. Aynı zamanda doğanın depolama ve çerçeveleme bağlamında bir enerji deposuna dönüştürülmediği bu tekillik deneyimini sunan *Mısır Adası*'nın varlığı, ekoloji ile ontolojinin buluşma noktası olarak kendini göstermektedir.

Physis'in Anlamı Üzerine

“Büyüme, gelişme, köken, büyümenin bir sonucu olarak bir kişinin veya şeyin doğal şekli veya yapısı, birinin karakteri veya doğası, görünüş, doğal düzen, hayvanlardaki içgüdü” gibi anlamlara gelen *φύσις* [*physis*]; “ortaya çıkarmak, üretmek, koymak, yaratmak, doğurmak, meydana gelmek, doğmak, büyüme, var olmaya başlamak, oluşmak, bitmek” anlamlarını taşıyan *φύειν* [*phyein*] fiilinden türemiştir (Çelgin, 2011) (Liddell & Scott, 2003). Homeros’un *Odysseia* destanında sadece bir defa kullanılan *physis* kelimesi, ilgili destanın onuncu kitabında efsanevi bir bitki olarak aktarılan ve Hermes tarafından Odysseus’a gösterilen *μῶλυ* [*mōly*]’ye dair bilgilerin verildiği dizelerde geçmektedir: “Demek ki, Argeiphontes bana otu verdi, onu yerden çekti ve bana onun *physis*’ini gösterdi. Kökte siyahtı ama çiçeği süt gibiydi” (*ἀργεῖφόντης ἐκ γαίης ἐρύσας, καὶ μοι φύσιν αὐτοῦ ἔδειξε. ῥίζη μὲν μέλαν ἔσκε, γάλακτι δὲ εἴκελον ἄνθος*) (Hom. Od. 10.303, 304). Azra Erhat onuncu bölümdeki bu dizelerde, *physis*’i “*mōly*’nün özelliği” olarak çevirmiştir: “Uzattı onu bana ve bir bir saydı özelliğini”. Çünkü bu cümlelerin hemen ardından bitkinin özellikleri sayılmaktadır: “ona ‘molü’ derlerdi tanrılar arasında. Koparamazdı onu hiçbir ölümlü insan”. Sunshine (1964), Beardslee’nin *physis*’i, bitkinin “dışsal bir özelliği” olarak ele aldığını, Holwerda’nın tür olarak tercüme ettiğini ve Hermes *moly* kelimesini kullandıktan hemen sonra onu tanımlamaya devam ettiği için Holwerda ve Beardslee’nin kavramı ele alış şekillerinin “görünüş” anlamıyla birlikte geliştiğini ifade eder (Sunshine, 1964, s. 7). Kavramın Homeros’taki kullanımına dair farklı bakış açıları olsa da bitkinin sahip olduğu özelliklerin sıralanması, onun *physis*’iyle ilişkisini göstermesi bakımından önemlidir ve *mōly* bitkisinin özelliklerinin verilmesi varlığının gizinden çıkararak görünüş kazandığını göstermektedir. Nitekim “bana onun *physis*’ini gösterdi” (*καὶ μοι φύσιν αὐτοῦ ἔδειξε*) dizesinde kullanılan *δεικνῶμι* [*deiknōmi*] fiili “göstermek, sunmak, takdim etmek, işaret etmek” olarak çevrilmekle birlikte “meydana çıkarmak, aydınlatmak, gün ışığına çıkarmak” gibi anlamlara da gelmektedir (Çelgin, 2011) (Liddell & Scott, 2003). *Deiknōmi* fiili *mōly* bitkisinin gizinden çıkararak görünüşe gelmesine, kendisini göstererek ortaya çıktığına işaret eder. Her ne kadar Heidegger’in ve Antik Yunan düşünürlerinin *physis*’i kullandığı bağlam Homeros’takinden farklı olsa da *alētheia* ve *physis*’teki gizlenme-açılma ikiliğini yansıtmaları bakımından Homeros’taki anlamıyla yakınlık kurulabilir.

Capobianco (2014), *physis* kavrayışını ele alırken Heidegger’in belirli dönemlerde verdiği derslerden meydana gelen üç farklı metne değinir. Bunlardan ilki olan *Metafizik’in Temel Kavramları: Dünya, Sonluluk, Yalnızlık* (1929/1930 dönemi) notlarında *natura* kavramının sahip olduğu “büyümek” ve “doğmak” anlamlarının *physis*’te de bulunduğunu, büyümenin bütün doğal fenomenlere nüfuz ettiğini ancak Heidegger’in bu kavramın çevirisi için başlangıçta yer alan anlama daha yakın durabilmek adına “bir bütün olarak varolanların kendi kendilerini oluşturma/biçimlendirme hakimiyeti (*Walten*)” ifadesini tercih ettiğini belirtir (Capobianco, 2014, s. 52). Heidegger bu notlarda *physis*’i Varlık olarak ele almış ve insan varlığı ile Varlık arasında bir ayrım koyarak insan varlığı tarafından üreme, doğum, yaşlanma gibi olaylarla dolaysız olarak *physis*’in deneyimlendiğini ifade etmiştir (Capobianco, 2014, s. 52-53). Capobianco, *Batı Felsefesinin Başlangıcı: Anaksimandros’un ve Parmenides’in Yorumlanması* (1932) başlıklı ders notlarında ise Varlığın, zamanın ve *physis*’in Antik Yunan düşünürleri tarafından birlikte düşünüldüğünü ve varolanların Varlığı olarak *physis*’in “görünüş” ile karakterize edildiğini belirtmiştir (Capobianco, 2014, s. 56) ve *Metafizik’e Giriş* (1935)’te yer alan “*physis* olarak Varlığın aletheik karakterinin Heidegger’in kendine özgü felsefi iddiası” olduğunu vurgulamıştır (Capobianco, 2014, s. 61). *Tekniğe İlişkin Soruşturma*’da ise, modern teknik üzerine bir tartışma yürüten Heidegger, *physis*’in sanatsal ve şiirsel anlamda bir açığa çıkma olmadığını belirterek ilgili kavramı yalnızca iki defa kullanmış ve *τέχνη* [*tekhne*]’yi tartışmanın merkezine taşımıştır. Fakat yukarıda da görüldüğü gibi Varlık ve *alētheia* (gizini-açma) yerine kullanılan *physis*’in (Varlığın) modern teknolojiyle birlikte unutulmuş olması, *tekhne* tartışmasından çıkartılan bir sonuçtur. Bu bağlamda ilgili metinde her iki kavram birlikte

örülmüş ve insan merkezci yaklaşımların yansıması olan doğaya mutlak hakimiyet kurma girişimlerini bertaraf ettikleri vurgulanmıştır. *Mısır Adası*'yla açılan dünya, varolanların varlığının "öne çıkması"nın her iki biçimini barındırması, doğa üzerinde mutlak hakimiyet kurmayan bir yönelimi içermesiyle sebebiyle Grekler'in *physis* kapsamındaki doğa deneyimine oldukça yakındır. Heidegger'in bu kavramlarını *Mısır Adası*'yla birlikte dokuduğumuzda ekofenomenolojinin sunacağı imkânlar da aydınlığa kavuşacaktır.

Physis ve *phyein*'in anlam katmanlarına benzer şekilde ama ortaya çıkışın farklı minvalleri üzerinden *ποιεῖν* [*poiein*] fiilinin ilinin "yapmak, üretmek, yaratmak, yazmak, neden olmak, meydana getirmek" anlamlarına sahip olduğunu görürüz. Bu fiilden türeyen *ποίησις* [*poiēsis*] ise; üretim, yaratım ve şiirsel icralar için kullanılmaktadır (Çelgin, 2011) (Liddell & Scott, 2003). Bu durumda *poiēsis* aynı zamanda sanat ve şiir yoluyla açığa çıkarmanın yoludur. Bu iki farklı açığa çıkış arasındaki ayrımı Heidegger *Tekniğe İlişkin Soruşturma*'da şöyle ifade eder:

Physis aslında en yüksek anlamda *poiesis*'tir. Çünkü *physis* sayesinde mevcut-olan şeyde açığa çıkmaya ait bir patlayıp açılma vardır; örneğin bir çiçeğin kendi içinde (on he auto) patlayıp çiçeklenmesi gibi. Buna karşılık zanaatkâr veya sanatçı tarafından açığa çıkarılmış olan şey, örneğin gümüş kâse, açığa çıkarmaya ait patlayıp açılmayı, kendi içinde değil, fakat bir başka şey içinde (en alloi), yani zanaatkâr veya sanatçıda bulur (1998, s. 51).

Yukarıdaki ifadeler, bir açığa çıkma/çıkarma olarak *poiēsis*'in hem sanatçıların ürettiklerini hem de doğada kendiliğinden belirenleri içerdiğini gösterir. Bu anlamda Heidegger'i teknik kelimesinin Antik Yunan'daki adlandırma gücüne götüren yolun güzergahı da belirlenmiş olur. *Poiēsis*, Heidegger'in ontolojik yaklaşımında gizinden çıkanın aydınlığa kavuşmasını ve gizlenme-açılma dikotomisini anlamak için asli kavramlardan biridir. *Poiēsis* anlamında öne çıkarmayla bir şeyin kendi görünüşüne ulaşması *Mısır Adası*'nda da iki şekilde gerçekleşir ve buna imkân tanıyan yer Enguri Nehri'ndeki minik bir adacıktır. Adadaki tarımsal faaliyetlerle görünüşe çıkan mısır koçanları *poiēsis*'in *physis* boyutunu oluşturmaktadır ve filmin açılış cümleleri poetik olanın kendiliğinden ortaya çıkan yönüne vurgu yapmaktadır:

"Enguri Nehri her yıl şiddetli bahar yağmurlarıyla birlikte Kafkaslardan Karadeniz'e doğru akarken taş ve toprağı önüne katıp sürükler ve minik adacıklar oluşturur. Bu adacıklar, taşkınlardan çamura dönmüş nehir kıyılarını terk eden köylüleri, bereketli toprakları işlemek için üzerlerine çeken bir nimettir. Bu adalarda ilkbahar ve sonbahar arasında uzun ve soğuk kış günlerinde ailelerini beslemeye yetecek kadar mısır yetiştirebilirler. Ama sadece doğa izin verirse.." (*Mısır Adası*, 2014)

Abhaz karakterinin Enguri Nehri'nde oluşan minik adacıklardan birine sandalla gelerek kırılmış ağaç dalını toprağı saplayıp beyaz bir çaput bağlamasıyla, zanaatkar yoluyla gerçekleşecek büyümeye ve gelişmeye işaret edilir. Hem mısır filizlerinin ve koçanlarının büyütüleceği hem de barınmak amacıyla bir kulübenin inşa edileceği bu minik adacık, nehirde oluşacak bir sonraki taşmaya kadar Abhaz'ın ve torununun barınacağı geçici bir korunma alanını oluşturacaktır. Filmde ilk olarak Abhaz aracılığıyla kulübenin sınırlarını oluşturan poetik faaliyet gerçekleşmeye başlar. Beyaz çaputun ardından Abhaz'ın nehrin karşısındaki yerden sandalla getirdiği kerestelerle oluşturduğu çerçeve, geçici barınağın meydana gelme koşullarının başlangıç noktasını oluşturur (Bkz. Görsel 1). Abhaz'ın kurduğu çerçeveye *τέχνη* [*tekhne*]⁴ anlamındaki poetik faaliyet belirli bir zamanda ve mekânda gerçekleşmeye başlar. Tekniğin araçsallığını ve onun da nedensellik ilişkisini sorgulayan Heidegger, Aristoteles'in

⁴ *τέχνη* [*tekhne*], "sanat, beceri, ustalık, marifet, sanat eseri, hüner, zanaat, el sanatı" gibi anlamlara gelmektedir (Çelgin, 2011) (Liddell & Scott, 2003). Kaan Ökten, *tekhne*'nin *physis*'ten farkını şöyle izah etmektedir: "...*tekhne*, kendiliğinden mevcut oluşa geçemeyenlerin ortaya çıkışlarının yordamı ya da cemedilişi demektir. Henüz mevcut olmayanlar, ortaya çıkarken şöyle ya da böyle olabilecekleri için, *tekhne*, onlara 'tam da şu' hali kazandırmak bakımından onlara kendi hakikatlerini açıklamaktadır (Ökten, 2008, s. 147).

dört neden anlayışındaki *αἴτιον* [aition]⁵ kavramının Romalılar tarafından *causa* olarak tercüme edilmesiyle kavramların işaret ettiği anlam dünyasındaki değişimi vurgulamıştır ve böylece nedensellik tasarımı da bir değişim yaşanmıştır (Heidegger, 1998, s. 48). *Aition*'un "neden" yerine "sorumluluk" anlamına yoğunlaşan Heidegger, Aristoteles'in *aition* anlayışını vesile-olmanın dört tarzı olarak yorumlar ve gümüş kâse örneğini sorumluluk ve vesile olma ilişkisi üzerinden açıklar (Heidegger, 1998, s. 48). Heidegger'in gümüş kâse örneği üzerinden yaptığı açılımı, Abhaz'ın kulübesine uyarlamak mümkündür: Kereste, kendisinden kulübenin yapıldığı şeydir. Bu madde (hyle) olarak kereste, kulübeden birlikte-sorumludur (mitschuid). Kulübe kendisinden oluştuğu keresteye borçludur, yani medyundur. Fakat Enguri Nehri'nde meydana gelen minik adacıkta barınmak için kullanılan kulübe yalnızca keresteye borçlu olmakla kalmaz. Bir kulübe olarak keresteye borçlu olan şey, bir masa veya sandalye görünümünde değil, bir kulübe görünümünde görünür. Bu yüzden Enguri Nehri'nde meydana gelen minik adacıkta barınmak için kullanılan kulübe, aynı zamanda kulübe olmaklık görünümüne (eidos) de borçludur. Hem görünümün kulübe olarak içerisine sokulduğu kereste hem de kerestenin içerisinde görüldüğü görünüm, kendi tarzlarında, kulübeden birlikte sorumludurlar.⁶



Görsel 1: Abhaz'ın kulübesinin çerçevesi

Heidegger'in gümüş kâse örneğinden uyarladığımız bu bölüm Aristoteles'teki *aition*'un sırasıyla iki tarzına tekabül etmektedir: madde ve taşıyıcı (*τὴν ὕλην καὶ τὸ ὑποκείμενον*) ile varlığın ne idüğü/neliği (*τὸ τί ἦν εἶναι*). Heidegger amaç ve erek olarak çevirmeyi doğru bulmadığı *telos* kavramını Aristoteles'te yer alan birlikte sorumlu olmanın üçüncü tarzı (*τὸ οὐ ἔνεκα καὶ τὰ γὰρ αὐτῶν*) aktarır ve gümüş kâsenin *telos*'unu "dinsel kutsama ve sadaka toplama alanı içerisinde sınırlayan şey" olarak belirtir. Kâsenin sadaka toplama kasesi

⁵ αἴτιον [aition], "-den suçlu, sorumlu olan; -e neden olan, -in nedeni olan, kabahatli, kusurlu"; kavramın isim hali olan ise αἴτια [aitia] ise "vesile, gerekçe, köken, zemin, kötü bir şeyin vesilesi olma" gibi anlamlar taşımaktadır (Çelgin, 2011) (Liddell & Scott, 2003). Heidegger, Aristoteles'teki *aitia*'nın dört anlamda kullanıldığını ancak Romalılar tarafından bu dört anlamın *causa formalis*, *causa materialis*, *causa efficiens*, *causa finalis* olarak tercüme edilmesiyle dört nedene indirgendini ifade eder (Heidegger, 1998, s. 46-47). O nedenle Heidegger dört neden yerine "vesile olmanın dört tarzı"ndan bahsederek *aitia*'nın "neden" yerine "sorumluluk" anlamına vurgu yapar. Aristoteles *Metafizik*'te ve *Fizik*'te *aitia*'nın dört tarzını şu kavramlarla aktarır: varlığın ne idüğü/neliği (*τὸ τί ἦν εἶναι*), madde ve taşıyıcı (*τὴν ὕλην καὶ τὸ ὑποκείμενον*), devinimi-değişimi-hareketi başlatan/hareketin başlangıcı (*ἡ ἀρχὴ τῆς κινήσεως*), ereksel neden ve iyi olan (*τὸ οὐ ἔνεκα καὶ τὰ γὰρ αὐτῶν*) (Aristoteles, 2015, 983a24) (Aristoteles, 2001, 194b15-195a2). Çevirilerde farklılıklar bulunmakla birlikte Heidegger "vesile olmanın dört tarzı"na dair fikirlerini aktarırken özellikle Eski Yunanca karşılıklarını dikkate almıştır.

⁶ Heidegger'in gümüş kâse örneği üzerinden kurduğu sorumluluk ilişkisi için Bkz. (Heidegger, 1998, s. 48).

olarak sınırlanarak etrafının çevrilmesi ile kulübenin Enguri Nehri'ndeki minik bir adacıkta geçici konaklama yeri olarak sınırlandırılması aynı duruma karşılık gelmektedir. Abhaz'ın torunuyla birlikte inşa ettiği kulübe, yavaş yavaş sınırlarının çekilmesiyle, direklerin her bir köşeye dikilmesiyle ve etrafının kapatılmasıyla oluşmaya başlar. İnşa edildikten sonra mısır koçanlarının yetiştirilmesi için konaklanan bir yer haline gelir ve aynı zamanda keresteden Enguri Nehri'ndeki kulübeye doğru meydana gelen sınırlandırma, Abhaz'ın ve torununun direklerle oluşan çerçeve içine uzanmasıyla belirli bir anlam dünyasına da işaret etmeye başlar.

Sorumlulukla ilişkilendirilen üç tarza ek olarak Aristoteles'teki dördüncü tarz, yukarıda belirtildiği gibi, devinimi-değişimi-hareketi başlatan/hareketin başlangıcı (ή ἀρχή τῆς κινήσεως)'dir. Sorumlu olmanın dördüncü tarzı olarak *ή ἀρχή τῆς κινήσεως* [hē arkhē tēs kinēseōs]'u kinēsis'in/devininin başlangıcı, başlatıcısı, yöneticisi olarak düşünmek de mümkündür. Aristoteles'in *Fizik*'teki *κίνησις* [kinēsis] tanımı şöyledir: "Her bir cinste etkinlik⁷ halinde olan ile olanak⁸ halinde olan şey ayrıldıkta, olanak halinde olan şeyin aslında böyle bir şey olduğu için kendini tamamlaması, gerçekleşmesi, devinim işte bu" (Aristoteles, 2001, III. 201a/10). İkinci devinim tanımı ise şöyledir: "Olanak halinde olan nesnenin gerçekleşmesi, yani kendisi olarak değil, devinebilir bir şey olarak gerçeklik halinde varolup etkinlikte bulunma süreci, işte devinim bu" (Aristoteles, 2001, III. 201b/25). Bu tanıma göre *Mısır Adası*'nda kullanılan keresteler olanak halinde kulübedir ve marangoz ustası konumundaki Abhaz, diğer üç tarzı düşünüp taşınarak bir araya getirir. "Dikkatlice düşünüp taşınmak (überlegen), Grekçede legein, logos demektir. Legein, apophainesthai'da, yani görünüşe-çıkma/çıkarmada kök salar. Gümüş ustası, sadaka toplama kâsesinin ortaya çıkmasının ve kendinde kalmasının ilk hareket noktasını kendisinden aldığı ve muhafaza ettiği şey olarak, birlikte-sorumludur" (Heidegger, 1998, s. 49).



Görsel 2: Abhaz'ın torunuyla inşa etmekte olduğu kulübenin direkleri arasında dinlenişi

Heidegger dördüncü tarzı anlatırken *legein*'in her iki anlamından da yararlanmaktadır. Hem bir araya toplamak hem de düşünüp taşınmak anlamına gelen bu kelimenin özellikle

⁷ ἐντελέχεια [entelekheia] "complete reality, actuality". I. 200a/23'te bu kavram Türkçe çeviride "gerçeklik" olarak karşılırken; III. 201a/10'da "etkinlik" olarak çevrilmiştir. Bu kavram için aynı zamanda "aktüalite" karşılığı da kullanılmaktadır. Bu şekilde çevrildiğinde *energeia* [ἐνέργεια] ile karışabilir. Bir nesnenin varolması, *energeia*'nın -kendindeki işlevinin, aktüalitesinin- *entelekheia*'ya -tam gerçekliğe- erişmesidir.

⁸ δύνανμις [dynamis], Aristoteles'te çoğunlukla olanaklılık, imkan kavramlarıyla karşılırken [capability of existing or acting, potentiality] aynı zamanda doğal kapasite ve yeti [natural capacity or faculty] anlamında da kullanılmaktadır.

vurgulanması, gümüş ustasına ve dolayısıyla marangoz ustası konumundaki Abhaz'a diğer üç tarzı birleştirme yetisine sahip varolan olarak ayrıcalık tanımaktadır: "Sorumlu olmanın yukarıda anılan üç tarzı...gümüş ustasının düşünüp taşınmasına borçludurlar" (Heidegger, 1998, s. 49). Böylece sorumlu olmanın dört tarzı olarak kereste, onun *eidos*'u, Enguri Nehri'ndeki bir minik adacıkta geçici süreliğine barınmak için inşa edilen kulübe ve bu kulübenin deviniminin başlatıcısı olarak Abhaz, olanak halinde olan bu kulübenin gerçekleşmesine, görünüşe çıkmasına ve mevcut olmayanın mevcut olmasına vesile olurlar. Abhaz'ın ve diğer üç tarzın vesile olmasıyla kulübe açığa-çıkır, gizli halde bulunan gizinden çıkar. Gizini-açma (*entbergen, Entbergung, aletheia*) Aristotelesçi bağlamda kullanılmaktadır. Olanak halinde bulunanın gerçekleşmesi, öne çıkması, gizinin açılması ve örtüsünün kaldırılması gerçekleşir. Tekniğin özünün hakikatle ilişkisini gösteren Heidegger, tekniği yalnızca bir araç olarak değil, aynı zamanda gizini açmanın bir tarzı olarak düşünür ve yukarıda bahsettiğimiz gibi *tekhne*'nin öne-çıkarmayla (*poiēsis*) ve *alētheia* ile ilişkisini serimler (Heidegger, 1998, s. 52).



Görsel 3: Abhaz'ın ve torununun kendi alanlarının belirlenimi

Böyle bir bakış açısı, tekniğin sadece araçsallığı ön plana çıkaran imalatla ilişkili bir şey olarak düşünülmesini de engeller. Heidegger'in poetik bir açığa çıkma olarak *tekhne* ile makine gücüne dayalı modern teknik arasında yaptığı ayrım eko-fenomenolojik bir yaklaşıma da olanak sağlar. Abhaz'ın Enguri Nehri'ni geçici süreliğine mesken tutması ve yine bir süreliğine tohum ekip ahşaptan barınak yapması, nehrin akışına veya adaya meydan okuma özelliği taşımaz.

Enguri Nehri'nin Akışına Bend Kurmayan Doğa Anlayışı

Abhaz'ın torunuyla birlikte nehirde oluşan adacıkta gerçekleştirdiği iki faaliyet mısır tohumu ekmek ve barınak inşa etmek olduğundan nehirle ve adayla kurulan ilişki nehre bir sınır çekme ediminden uzakta konumlanmaktadır. Nitekim adaya ilk gelen Abhaz değildir ve onun ardından da başka biri adayı mesken tutacaktır. Yalnızca nehrin sunduğu olanaklar çerçevesinde ve belirli bir zaman diliminde adada faaliyet gösterilebilir. Bu olanaklardan biri, mısır yetiştirmek için adanın toprağının elverişli olmasıdır. İkincisi ise, kısa sürede inşa edilebilecek bir zemine sahip olmasıdır. Adaya yerleşenler nehrin sularından balık avlamak, temizlenmek ve sandalla karşıdan karşıya geçmek amacıyla faydalanırlar. Abhaz'ın toprakla, nehirle ve doğayla kurduğu ilişki meydan okuyucu olmaktan ziyade ona teslim olmayı içerir. Enguri Nehri'ne herhangi bir bend kurulmamıştır. Nehre sınır çekilmesiyle nehrin sularının kendi akışına terk edilmesi arasındaki ayrım, *tekhne* ile modern teknik arasındaki farkı göstermesi bakımından da önemlidir. Bu noktada filmdeki doğa ve insan arasındaki

ilişkinin nehir bağlamında Grekler'in *physis* ve *tekhnē* deneyimine yakın olduğunu ancak Enguri Nehri'ne 1987 yılında yapılan barajın dünyanın ikinci en uzun beton barajı olduğunu da belirtmek gerekir (Bkz. Görsel 4). Enguri Barajı'nın yapımı 1987 yılında tamamlandıktan sonra barajın çevresinin turistlerin ilgisini çekecek bir cazibe merkezi olarak tasarlanmasına dair projeler geliştirilmiştir. Bu yönüyle Tiflis ve Sohum'un iş birliği içinde bulunmasını sağlayan alanlardan biri olarak Enguri Barajı, Ren Nehri'nin hidroelektrik santralle birlikte maruz bırakıldığı cazibe merkezi olma durumuyla karşı karşıya kalır (Girardot, 2018). "Ren hâlâ arazi içerisinden akıp gitmektedir. Belki de; ama nasıl? Tatil endüstrisi tarafından orada düzenlenen (*bestell*) bir tura katılan bir grubun gezip görmesi için bir işletilebilir (*bestellbares*) nesne olmaktan başka bir şekilde değil" (Heidegger, 1998, s. 58). Enguri Barajı ile Abhaz tarafından mesken tutulan ve Abhazya'ya ya da Gürcistan'a ait olmayan bu mülkiyetsiz minik ada arasındaki fark, nehre kurulan bend ve sınır ile belirginleşir (Bkz. Görsel 4). Nehre kurulan bendin veya sınırın anlamı, akıntının sadece hidroelektrik santral tedarik eden bir şeye dönüştürülmesi ve nehrin yalnızca "işletilebilir bir nesne" haline getirilmiş olmasıdır. Fakat Heidegger, modern tekniğin de varolanın gizini açtığını belirtmiştir. Dolayısıyla Abhaz'ın ekip biçtiği ve özen gösterdiği bir alan olarak nehirdeki minik ada meydan okuyucu olmayan bir gizini-açmaya; Enguri Barajı ve hidroelektrik santral ise meydan okuyucu bir gizini-açmaya işaret eder ve ikinci tür açılış, nehre yönelik saldırıyı (*stellen*) kendinde barındırır.

"Modern tekniğe bütünüyle hâkim olan gizini-açma, poiesis anlamında bir öne-çıkma doğru bir açılım kazanmaz. Modern teknikte hâkim olan gizini-açma, doğaya, onun söküp alınabilecek ve depolanabilecek enerjiyi tedarik etmesi şeklinde makul olmayan bir talebi dayatan bir meydan okumadır (Herausfordern)" (Heidegger, 1998, s. 55). Enguri Nehri'ndeki adada tarımsal faaliyette bulunanlar nehrin sularının sağladığı enerjiyi depolamak için kilit altında tutmazlar. Abhaz'ın mesken tuttuğu adanın toprağı mısır tohumunun büyüme olanağını taşır. Toprak, bir tohumun çiçeklenip büyüdüğü, *physis* anlamında tohumun gizinden çıktığı bir yerdir. "Köylünün çalışması tarlanın toprağına meydan okumaz. Köylünün çalışması tohumun ekilmesinde, tohumu, büyüüp gelişmeyi sağlayan güçlerin muhafazasına terk eder ve tohumun artıp çoğalmasını gözetir (Heidegger, 1998, s. 55). Abhaz da toprağına ihtimam göstererek bakımlı tutar ve onu düzene sokar (*bestellen*) (Bkz. Görsel 5). Abhaz'ın toprağına gösterdiği özenin meydan okuyucu olmaması, tohumu ektikten sonra onun kendiliğinden büyümesini gözetmesiyle de bağlantılıdır. Bu noktada Heidegger *stellen* (yerleştirmek, koymak, düzenlemek, meydan okumak, diklenmek, saldırmak) ile *bestellen* (düzenlemek, sevk ve idare etmek, düzene sokmak) fiillerini kullanarak toprağı düzene sokmanın biçimleri arasına da bir fark koyar. Tarımsal faaliyetlerin yalnızca besin endüstrisine indirgenmiş olması, ortaya çıkan şeyin depolanmasına sebep olur. Bu anlamda doğaya teslim olunan anlayışın ve Abhaz ile torununun tarımsal faaliyetlerinin kavramsal yansıması *bestellen*'dir ve toprağı nimet olarak gören köylünün yaklaşımına karşılık gelir (Bkz. Görsel 5); doğanın teslim alınması ve bir sanayici tarafından toprağın ham madde deposu olarak görülmesi ise *stellen*'dir (Ökten, 2008, s. 148). Aynı zamanda nehre kurulan bend enerji depolamak amacıyla nehirde sabit bir şekilde durmaktadır; oysaki Abhaz'ın ekip biçtiği toprak ve inşa ettiği barınak nehrin sularıyla gizlenecektir (Bkz. Görsel 6).

Lewis ve Staehler (2019), Varlığın unutulmuşluğunu/inkârını, varolanların görünüşe çıkarken tekil tarzlarını yitirmesiyle ilişkilendirir çünkü "varlık, her bir şeyin tezahür edişindeki tekil tarzıdır, muayyen bir şeye doğal olarak uygun olan olanaklılıklardır" (Lewis ve Staehler, 2019, s. 155). Böylece modern tekniğin meydan okuyucu gizini-açma olarak bulunmasıyla tartışmaya açılan bir kavram daha ortaya çıkar: el-altında-duran (*Bestand*).



Görsel 4: 1987 yılında yapımı tamamlanan Enguri Barajı (Girardot, 2018)



Görsel 5: Minik adadaki toprağa tohumların serpiştirilmesi

Teknolojinin enerji deposu olarak gördüğü doğaya yönelik bakışı, varolanların işletilebilir, düzenlenebilir, depolanabilir ve stoklanabilir el-altında-duranlara dönüşmesiyle şekillenir. Doğa korunan bir şey olmaktan ziyade modern bilimdeki salt nesneye, modern teknolojiye salt bir kaynağa dönüştürülür (Megill, 2021, s. 186). İnsanın da “kullanılabilir” bir nesne haline getirildiğini gösteren en önemli örneklerden biri, *Karōshi* (Japonya’da uzun çalışmadan kaynaklı gerçekleşen ölümler)’dir. İnsanlar ve hayvanlar da verimleri düşene ya da ölene kadar kullanımlık birer nesne konumuna getirilirler. Toplama kamplarındaki deney alanı da Agamben’in ifade ettiği gibi, “insan varlığın insan-olmayana dönüştüğü, hayatın ve ölümün ötesinde bir deney” alanı sunmaktadır (Agamben, 2004, s. 52). Bu deney alanında el-altında-olan insanların bedeniyle üretilenler, başkalarının ihtiyaçlarını karşılayacak kullanımlık nesnelere ve doğa bilimlerinin inceleme nesnelere dönüştürülmüştür. “Auschwitz’de insanlar ölmedi; daha çok, cesetler imal edildi. Ölümü yaşantılamamış cesetler, ölümleri bir seri üretim meselesine indirgenmiş insan-olmayanlar” (Agamben, 2004, s. 72). Heidegger de “ceset imalatı” ifadesini kullanarak imha kamplarındaki insanların “seri üretim sürecinde üretilen parçalar” olduklarından kendi varlıklarında ölümü taşımadıklarını ifade etmiştir (Agamben, 2004, s. 74).

Teknoloji malzemeye yönelik ihtimam göstermezken, her şeyi aynılaştırır. *Poiēsis*'in üretim yerine "öne-çıkarma" şeklinde çevrilip düşünülmesinin sebebi, teknolojik üretimin şeyleri belirli bir düzende kurarak aynılaştırmasına karşı alternatif sunmasıdır. Bu anlamda Marcuse, *Tek Boyutlu İnsan*'ın "Olumsuz Düşünce'den Olumlu Düşünceye: Teknolojik Rasyonalite ve Egemenliğin Mantığı" bölümünde Heidegger'le paralel bir yaklaşım sergiler. Heidegger'in her şeyin el-altında-olana dönüşmesini doğanın sömürülmesi üzerinden açıklaması ile, Marcuse'nin doğanın teknolojik dönüşümü ile köle-efendi gibi kişisel bağımlılıklar yerine "şeylerin nesnel düzenine" geçiş üzerinden egemenliğin yarattığı yeni bir tür rasyonaliteye işaret etmesi arasında bir yakınlık kurulabilir (Marcuse, 2007, s. 147-148). İmalatın yalnızca nesnelliği kuran ve seri üretime tâbi olan bir alan yaratması, "teknolojik Aklın" bir sonucu gibi görünmektedir.



Görsel 6: Nehrin sularının yükselmesiyle öne-çıkanın gizlenmesi

3. Abhaz'ın ve Torununun Eli

Derrida, Heidegger'in *Düşünmek Ne Demektir?* metninde el işçiliği (bütün insan işleri) ile düşünme (*das Denken*) arasındaki ilişkiye değinerek Heidegger'in neden özellikle "el" den bahsettiğine dair bir cevap aramıştır (Derrida, 2014, s. 96-96). Derrida, "Geschlecht II: Heidegger'in Eli" metninin girişini iki temel kavram üzerinden açar: canavarlık ve *Geschlecht*⁹. "El, monstrosite'dir [*monstrosité*], insanın canavarlığın varolanı olarak kendine özgülüğüdür. Bu onu bütün öteki *Geschlecht*'lerden, hepsinden önce de maymundan ayırır. Teknik üzerine konuşulmadan el konuşulamaz" (Derrida, 2014, s. 92). Derrida'nın işaret ettiği üzere modern teknik ile el arasında kurulan bağlantı, *Tekniğe İlişkin Soruşturma*'da bulunan koruma ve meydan okuma ikiliğini çağırıştırır. Otantik bir köylü olarak Abhaz'dan otantik olmayan Abhaz'a doğru geçişin tehlikesidir söz konusu olan. Elin tehlike altında olması; el işçiliklerinin, bütün insan işlerinin, şiir yazmanın ve düşünmenin de tehlike altında olması demektir (Derrida, 2014, s. 96). Dolayısıyla el işçiliğinin otantik konumundan çıkmak elin yok olmasını beraberine getirir. Tekil çokluğun bir araya getirilme (*legein*) yollarından biri olarak otantik el işçiliğinin yitirilmesi ve elin tehlikeye girmesi "tek boyutlu insan"ın ve "tek yönlü düşünme"nin de habercisidir. El, Abhaz'ın ve torununun yaptığı gibi bir araya getirmenin ve düşünmenin kendisidir (Bkz. Görsel 7, Görsel 2). Ortaya çıkacak barakanın düşünülerek önceden görülmesidir. Meydana gelecek olanın sınırlarının önceden gözetilmesi, "elin ulaşması, açması, alması, koruması ve taşınmasıdır" (Heidegger, 1968, s. 16). Tıpkı Abhaz gibi "hakiki bir çırak kendisini alete ve

⁹ Derrida, bu kelimenin çevirisini hiçbir zaman yapmayacağını belirterek onun şu anlamları taşıdığını hatırlatır: "cinsiyet, ırk, tür, cins, toplumsal cinsiyet, kütük, aile, nesil ya da soykütük, topluluk" (Derrida, 2014, s. 82).

kullanım değerine değil, ağacın özünde gizlenmiş çokluğa uygun kılar” (Derrida, 2014, s. 95). Elin tehlikede olması ise, modern teknolojiyle birlikte Varlık’ın *Gestell*’e, varolanların ise *bestand*’a dönüşmesi demektir. Heidegger’in Atina’da yaptığı konuşmada vurguladığı gibi, “sanat *tekhne* (τέχνη) olarak bir bilgi alanı içinde bulunduğu ve böyle bir bilgi henüz varolmayan, görülmemiş olanı biçimi ve boyutlarıyla önceden görerek, görülür, algılanır duruma getirdiği için, bu önceden görme olgusu üstün bir görme tarzı ve aydınlık ister” (1997, s. 13). O halde elin yok olması, böyle bir önceden görmeyi ortadan kaldıran ve her şeyin belirli bir kalıp veya çerçeve üzerinden şekillendirildiği modern teknolojinin özü olarak *Gestell* (çerçeveleme, kadrajlama) ile ortaya çıkmaktadır.



Görsel 7: Baraka yapımı

Sonuç

Bu çalışmada yer alan “*Physis*’in Anlamı Üzerine”, “Enguri Nehri’nin Akışına Bend Kurmayan Doğa Anlayışı” ve “Abhaz’ın ve Torununun Eli” başlıkları doğaya yönelik kavrayışın ve tutumun meydan okuyucu olmayan taleplerle ilişkisini göstermiştir. Doğayı mekanik bir dünya görüşüyle açıklamayan Heidegger’in ontolojik bir zeminden hareketle şekillendirdiği bu tutum ekoloji üzerine düşünmeyi sağladığından *Mısır Adası* filmiyle doğrudan ilişkilendirilmiştir. Heidegger, *Varlık ve Zaman*’da ve *Tekniğe İlişkin Soruşturma*’da doğanın keşfedilmesine yönelik farklı yaklaşımlar sergilemiş ve *Varlık ve Zaman*’da mevcut-olmaklık bakımından keşfedilen doğada örtük kalan “kaynağa” işaret ederek sonraki çalışmalarında Varlığın *physis* olarak ele alınmasının zeminini kurmuştur. Herhangi bir bilim insanının inceleme nesnesi olarak nehir, duyulara konu olmasından hareketle keşfedilecek bir kaynak olmaktan oldukça uzaktadır. Daha ziyade bir araya getirerek, öngörerek ve gözeterek; vesile olmanın dört tarzıyla ve sorumlu olmayla ortaya çıkarılacak bir kaynaktır. Doğada örtük kalan bu taraf, *tekhne* olarak sanatı ve zanaatı birlikte düşünmeyi ve tek boyutluluğun önündeki engelleri kaldırmayı sağlamaktadır. Bu nedenle Heidegger’in soruşturmasında doğayı korumaya ilişkin yaklaşım, “aksiyolojik olmaktan ziyade ontolojiktir ve insan tarafından insan olmayan varolanlara doğru yayılan değer anlayışı, onları modern tekniğin merkezindeki öznelliğe dahil eder” (Zimmerman, 2003, s. 74). Heidegger’in *Tekniğe İlişkin Soruşturma*’da ele aldığı doğaya dair ontolojik tutum, *Mısır Adası*’nda doğal bir varolan olarak nehrin sahip olduğu değeri -insanlar tarafından verilen- aydınlatmayı veya keşfetmeyi sağlamaz. Enguri Nehri’nin kendini göstermesine engel olmayan, tahakküm kurmayan ve onun sömürülmesine sebep olmayan poetik bir öne-çıkarma, bahsi geçen ontolojik yaklaşımı açıklamaktadır. Sorumlu olmanın dört tarzından birine işaret eden zanaatkâr ya da sanatçı, bir varolanın üreticisi olmaktan ziyade hareketin başlatıcısı ve olanak halinde olanın gerçekleşmesinin

sorumlularından biridir. Modern tekniğe dair hiçbir izleğin sunulmadığı *Mısır Adası*, iki ülkenin sınırında mülkiyetsiz bir alan kurarak poetik bir mekânın üretilmesini sağlamıştır. Bu anlamda Enguri Nehri'ndeki ada, tüm varolanları kapsayan ve onları kullanımlık birer nesne konumuna indirgemektense olmalarına izin veren bir *physis* deneyimi sunar. Buradaki hakikat bir çeşit olma'ya karşılık gelmekte ve Abhaz ile torununun barakası da sahip olduğu olanakları gerçekleştirerek belirli bir sınırlılık (*telos* anlamında) içinde aydınlığa çıkmaktadır. Bir şeyin olmasını sağlayan bütün sorumlu ve borçlu olma ilişkisi dışarıda bırakılınca o şeyin kendini açığa vurma tarzı yalnızca tek bir olasılık üzerinden gerçekleşir. Benzer şekilde doğanın yalnızca belirli amaçlara hizmet eden bir araç olarak konumlandırılması varlığı tek boyutluluğa hapseder. Aksine, Heidegger'in bahsettiği meydan okuyucu olmayan ontolojik varlık anlayışı adadaki yaşamla, çevreyle, nehirle, toprakla ve tohumla ihtimam göstererek ve belirli bir incelikle hareket ederek ilişki kurmayı gerektirir. *Mısır Adası* ile açılan ve yaratılan dünyada nehir olma'ya bırakılır, kendi olanakları dahilinde akmaya devam eder. Hidroelektrik santralin kurduğu bendin tersine, Abhaz doğaya karşı mücadele etmez, ne kendisinin ne de torununun eli doğaya karşı işleyen teknolojik bir aygıt olur. Filmin son sekansında baraka, toplanan mısırlar ve hatta Abhaz'ın kendisi nehrin sularıyla gizlenirler. Bu kapanmanın tekrar açılması ve varlığın görünür kılınması için suların tekrar çekilmesini beklemek ve bu döngüsellik sürdürmek gerekecektir.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Agamben, G. (2004). *Auschwitz'den Artakalanlar*. (A. İ. Başgöl, Çev.). Ankara: Bağımsız Kitaplar.
- Aristoteles. (2001). *Fizik* (S. Babür, Çev.). İstanbul: YKY.
- Aristoteles. (2018). *Metafizik* (Y. G. Sev, Çev.). İstanbul: Pinhan.
- Brown, C. S. & Toadvine, T. (2003). *Eco-Phenomenology: An Introduction*. (C. S. Brown & T. Toadvine, Ed.). *Eco-Phenomenology: Back to the Earth Itself*. State University of New York Press.
- Capobianco, R. (2014). *Heidegger's Way of Being*. Toronto: University of Toronto Press.
- Clark, T. (1992). *Derrida, Heidegger, Blanchot: Sources of Derrida's Notion and Practice of Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Çelgin, G. (2011). *Eski Yunanca-Türkçe Sözlük*. İstanbul: Kabcacı.
- Derrida, J. (2014). Heidegger'in Eli. *Heidegger Paris'te*. (B. Akar, Çev.). (S. E. Er, Der.). İstanbul: Otonom. 81-133.
- Dreyfus, H. L. (1995). *Being-in-the-World: A Commentary on Heidegger's Being and Time, Division I*. The MIT Press: London.
- Frampton, D. (2013). *Filmozofi: Sinemayı Yepyeni Bir Tarzda Anlamak için Manifesto*. (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Metis.
- Girardot, C. (2018, December 17). A journey along Georgia's strategic stream. *Eurasianet*. <https://eurasianet.org/a-journey-along-georgias-strategic-stream>.

Heidegger, M. (1968). *What Is Called Thinking?* (F. D. Wieck & J. G. Gray, Trans.). New York: Harper & Row).

Heidegger, M. (1997). *Sanatın Doğuşu ve Düşüncenin Yolu*. (L. Baydar & H. Ü. Nalbantoğlu, Çev.). *Patikalar: Martin Heidegger ve Modern Çağ*. Ankara: İmge.

Heidegger, M. (1998). *Tekniğe İlişkin Soruşturma* (D. Özlem, Çev.). İstanbul: Paradigma.

Heidegger, M. (2018). *Varlık ve Zaman*. (K. H. Ökten, Çev.). İstanbul: ALFA. (2001). *Being and Time*. (J. Macquarrie & E. Robinson, Trans.). Oxford: Blackwell.

Homeros. (1919). *The Odyssey* (A. T. Murray, Trans.). London: Harvard University Press. (2017). *Odyssea* (A. Erhat ve A. Kadir, Çev.). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Lewis, M. & Staehler, T. (2019). *Fenomenoloji*. (O. B. Kaplan, M. Demirhan vd., Çev.). Ankara: FOL.

Liddell & Scott. (2003). *Greek-English Lexicon*. Oxford University Press.

Marcuse, H. (2007). *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*. London: Routledge Classics.

Megill, A. (2021). *Aşırılığın Peygamberleri*. (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis.

Ökten, K. H. (2008). *Tekniğe İlişkin Soru'da Hakikatin Tevellüdü: Aristoteles ve Hölderlin* (A. A. Avar ve D. Sezer, Der.). *Hasan Ünal Nalbantoğlu'na Armağan*. İstanbul: İletişim.

Sunshine, E. R. (1964). *The Meaning of Physis in Aeschylus, Sophocles, and Euripides*. Master's Thesis. Loyola University Chicago. https://ecommons.luc.edu/luc_ththeses%2F2039&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages. (Erişim Tarihi: 12.10.21)

Zimmerman, M. E. (2003). *Heidegger's Phenomenology and Contemporary Environmentalism. Eco-Phenomenology: Back to the Earth Itself*. State University of New York Press.

-Araştırma Makalesi-

Hareket İmajın Ötesine Geçmek Christopher Nolan Sineması

İhsan Koluvaçık*

Azime Cantaş**

Özet

Gilles Deleuze, imaj mantığını, her dönemin kendine özgü düşünce imajını yaratan, teknolojik otomatlar olarak tasvir eder. Felsefe ise sırası geldiğinde bu imajları düşünce-göstergeler olarak haritalandırabilir. Dolayısıyla imaj, en geniş anlamda tarihsel biçimde belirlenen sinematik uygulamaları, "ruhsal otomatlar" veya "düşünce makineler" olarak tanımlanır. Bu açıdan bir dönemin düşünce imajı, kendisine verdiği düşüncenin anlamıdır. Sinemaya büyük önem veren filozof, sinema ve felsefe ilişkisini ortaya çıkarırken, bir dönemin göstergeler ve imajlar olarak temsil edilen düşünme biçimlerini ele alır ve felsefi kavramlara dönüştürür. Filozofun sinema üzerine yazdığı iki ciltten oluşan Sinema 1: Hareket-İmge ve Sinema 2: Zaman-İmge adlı eserleri, sinemanın kendine has araçlarıyla değerlendirildiği önemli yapıtlardır. Deleuze, İkinci Dünya Savaşı öncesi filmleri hareket-imaj; savaş sonrası filmleri ise zaman-imaj olarak değerlendirir. Dolayısıyla, hareket-imajı klasik sinema, zaman-imajı ise modern sinema olarak nitelendirir. Deleuze, ne zaman-imajın, hareket-imajdan kaynaklandığını ne de zaman-imajın, hareket-imaja karşı bir eleştiri olarak ortaya çıktığını ifade eder. Ona göre bu geçiş, düşüncenin olanakları ve inancın doğasındaki dönüşümü göstermektedir. Bu bağlamda çalışma, Deleuze'ün hareket-imaj, eylem-imajın krizi ve zaman-imaj kavramları çerçevesinde Christopher Nolan sinemasına odaklanacaktır. Çalışma kapsamında Christopher Nolan'ın başta Follow (Takip, 1998), Memento (Akıl Defteri, 2000), Prestige (Prestij, 2006), The Dark Knight (Kara Şövalye, 2008), Inception (Başlangıç, 2010), Interstellar (Yıldızlararası, 2014), Tenet (Tenet, 2020) olmak üzere filmlerinde düşüncenin sinematografik araçlarla nasıl kurulduğu Deleuzecü anlamda hareket-imajın krize girdiği noktalardan yola çıkarak irdelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Christopher Nolan, Gilles Deleuze, Hareket-imaj, Eylem-imaj, Zihinsel-imaj, Zaman-imaj

*Dr. Öğr. Üyesi, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Güzel Sanatlar, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, Tekirdağ, Türkiye.

E-mail: ihsankoluvacik@gmail.com

ORCID : 0000-0001-5525-2182

**Öğr. Gör., Afyon Kocatepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü, Afyonkarahisar, Türkiye.

E-mail: azimecantas@hotmail.com

ORCID : 0000-0002-9356-3050

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1074330

Koluvaçık, İ. ve Cantaş, A. (2022). Hareket İmajın Ötesine Geçmek Christopher Nolan Sineması. Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı (4) 2022.

Geliş Tarihi: 16.02.2022

Kabul Tarihi: 20.08.2022

-Research Article-

**Going Beyond The Movement-Image:
Christopher Nolan's Cinematography**

İhsan Koluacı*

Azime Cantas**

Abstract

Gilles Deleuze describes the logic of the image as the technological automatons that he thinks of himself, by creating the unique thought image of each period. Philosophy, on the other hand, can map these images as thought-indicators when it is produced. Thus, the image, in its broadest sense, is defined as historically determined cinematic applications, "spiritual automatons" or "thought machines". In this respect, the thought image of a period is the meaning of the thought it gives itself. While revealing the relationship between cinema and philosophy, the philosopher, who attaches great importance to cinema, deals with the ways of thinking represented as signs and images of a period and transforms them into philosophical concepts. Deleuze's two-volume works titled *Cinema 1: The Movement-Image* and *Cinema 2: The Time-Image* are important works in which cinema is evaluated with its unique tools. Deleuze, movies made before the Second World War, the movement-image; considers the films after the war as the time-image. Hence, he qualifies the movement image as classical cinema and the time-image as modern cinema. Deleuze states that neither the time-image originates from the movement-image nor that the time-image emerges as a criticism against the movement-image. According to him, this transition shows the transformation in the possibilities of thought and the nature of belief. In this context, the study will focus on Christopher Nolan's cinema within the framework of Deleuze's concepts of the movement-image, action-image crisis and the time-image. Within the scope of the study, Christopher Nolan's mainly *Follow* (Takip, 1998), *Memento* (Akıl Deferi, 2000), *Prestige* (Prestij, 2006), *The Dark Knight* (Kara Şövalye, 2008), *Inception* (Başlangıç, 2010), *Interstellar* (Yıldızlararası, 2014), *Tenet* (Tenet, 2020).

Keywords: Nolan, Gilles Deleuze, The Movement-Image, Action-Image, The Time-Image.

*Assist. Prof., Tekirdağ Namık Kemal University, Faculty of Fine Arts, Architecture and Design, Department of Cinema and Television, Tekirdağ, Turkey.

E-mail: ihsankoluacik@gmail.com

ORCID : 0000-0001-5525-2182

**Lecturer, Afyon Kocatepe University, Faculty of Fine Arts, Department of Cinema and Television, Afyonkarahisar, Turkey.

E-mail: azimecantas@hotmail.com

ORCID : 0000-0002-9356-3050

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1074330

Koluacı, İ. ve Cantas, A. (2022). Hareket İmajın Ötesine Geçmek Christopher Nolan Sineması. Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı (4) 2022.

Received: 16.02.2022

Accepted: 20.08.2022

Extended Abstract

Gilles Deleuze is one of the most important thinkers of post-structuralist French philosophy and has based his philosophy on the concept of becoming with difference. Based on the concept of difference, he handled the ontological question of existence in a philosophical sense within the framework of the concept of becoming. The concepts he uses are interconnected and support each other.

In Deleuze's thought, philosophy is the practice of creating concepts. Deleuze uses the concept of tree-like when describing western philosophy. The concept of tree-like is hierarchical, oppositional, centralized, unified, and subject-centered, referring to a certain origin. Deleuze placed rhizomatic thought against this thought. Contrary to western philosophy, it expresses a thinking model based on difference, multiplicity, movement and horizontal expansion. The philosophical structure of Western philosophy based on opposition or dualism is rejected by Deleuze. However, Deleuze's philosophy is not a philosophy that has taken its final form and it is possible to say that it is still in a state of becoming. In Deleuze's thought, philosophy is intertwined with other practices. Cinema is one of these practices. In fact, Deleuze draws attention to the parallel structure of cinema and philosophy and according to him, cinema is a form of philosophical creation. At this point, Deleuze also developed his own theory of cinema, including the relationship between cinema and philosophy. Deleuze derived new concepts of cinema theory and shaped his theory on these concepts. Images in the cinematic sense are as important as the concepts in his philosophical thought. Deleuze describes the logic of the image as the technological automatons that he thinks of himself, creating the unique thought image of each era. Philosophy, on the other hand, can map these images as thought-indicators when it is its turn. Thus, the image, in its broadest sense, is defined as historically determined cinematic applications, "spiritual automatons" or "thought machines". In this respect, the thought image of a period is the meaning of the thought it gives itself. While the philosopher reveals the relationship between cinema and philosophy, he considers the ways of thinking represented as signs and images of a period and transforms them into philosophical concepts.

Henri Bergson's work is important in the development of Deleuze's thoughts on cinema. Bergson describes cinema as an illusion that pretends to move the still moment and states that reality is grasped as a whole, not in parts. Deleuze draws attention to the fact that cinema is a series of moving sections, and makes image and movement immanent to each other. Thus, he produces thoughts by using images. In Deleuze's thought, cinema is evaluated based on two basic images, movement-image and time-image. However, both concepts do not include certain periodicity. The Movement-image prevails from the early stages of the formation of cinema until the mid-1940s. The Time-image, on the other hand, continues from the mid-1940s to the present. In films that can be called the movement-image, time is subject to motion. Time is organized according to the story. Thus, time is compressed in accordance with the story, and the story is told without any gaps. In the movement-image, not only time is intensified, but also time is spatialized. The time-image includes the emphasis on the change in our perception of time, especially in European cinema, in the process that started with Neo-Realistic Italian cinema. In the time-image, time is not given as what binds movement together. Time itself is presented in the time-image, so that there is a situation of reaching a direct image of time. Deleuze states that the time-image does not originate from the movement-image and that the time-image emerges as a criticism against the movement-image. According to him, this transition shows the transformation in the possibilities of thought and the nature of belief.

Christopher Nolan, one of the important directors of Hollywood cinema, causes breaks in the cause-effect relationship-based structure of classical cinema and creates cracks in chronological time. The antagonist and protagonist characters in his films have been shaped in line with the Enlightenment thought and the criticisms directed at it. The situation of the characters in Nolan's films and the cinematic style he used (editing, camera movement, shooting, etc.) put the movement-image in crisis. The study will focus on Christopher Nolan's cinema within the framework of Deleuze's concepts of the movement-image, crisis of action-image, and the time-image. While there are references to the philosophers of the Enlightenment in the director's films, criticisms of them are also seen in the flow of the script.

Within the scope of the study, it will be examined how thought is established through cinematographic tools in Nolan's films, especially Follow, Memento, The Dark Knight, The Prestige, Inception, Interstellar and Tenet. The situation of the characters in Nolan's films and the cinematic style he used puts the movement-image in crisis.

Giriş

Gilles Deleuze yapısalılık sonrası Fransız felsefesinin en önemli düşünürlerindenidir ve felsefesini fark ve oluş kavramları üzerine kurmuştur. "Fark" kavramından yola çıkarak felsefi anlamda varlığa sorulan ontolojik soruyu, "oluş" kavramı çerçevesinde ele almıştır. Bunu yaparken de kullanmış olduğu kavramlar felsefi anlamda birbirleriyle bağlantılı ve birbirlerini destekler niteliktedir.

Deleuze düşüncesinde felsefe, kavramlar yaratma pratiğidir. Deleuze batı felsefesini tarif ederken ağaç biçimli kavramını kullanmaktadır. Bu kavram, belli bir kökeni referans alan, hiyerarşik, karşıtlığa dayalı, merkezi, birleşik ve özne merkezlidir. Deleuze ise bu düşüncenin karşısına rizomatik düşünceyi yerleştirmiştir. Bu bağlamda batı felsefesinin aksine farklılığa, çokluğa, harekete ve yatay yayılmaya dayalı düşünmeyi öne çıkarır. Batı felsefesinin karşıtlığa ya da düalizme dayalı felsefi yapısı Deleuze tarafından reddedilir. Bununla birlikte Deleuze'ün felsefesi son halini almış bir felsefe değildir ve hala oluş halinde olduğunu söylemek mümkündür.

Düşüncenin üç büyük formu olarak sanatı, felsefeyi ve bilimi kabul eden Deleuze, insanın kaosa ilişkisi sonucunda bu üç formun ortaya çıktığını ifade etmiştir. Bu düşünce formlarının temel amacı kaosa düzen vermektir. Felsefe kavramlarla, sanat duyumlarla, bilim ise fonksiyonlarla kaosa karşı koymaya çalışmaktadır (Deleuze, 2001, p. 176). Ancak bu noktada birinin diğeri üzerinde daha baskın olduğunu ifade etmek mümkün gözükmemekte, hiyerarşik bir ilişkinin olmadığı açık bir biçimde görülmektedir.

Deleuze'ün düşüncesinde felsefe, diğer pratiklerle iç içe geçmiştir. Sinema da bu pratiklerin başında gelmektedir. Bu bağlamda sinema yalnızca öykü anlatma ya da bilgi verme aracı değildir. Hatta Deleuze, sinema ve felsefenin birbirlerine paralel yapısına dikkatleri çeker ve ona göre sinema, bir felsefi yaratım biçimidir. Dolayısıyla felsefeyi sadece felsefi kavramlarla yapmaz, sinematografik kavramlar da felsefe yapma noktasında önemli işlevlere sahiptir. Bu noktada Deleuze, sinema-felsefe ilişkisini de içine alacak biçimde kendine has bir sinema kuramı geliştirmiş, kuramına ait yeni kavramlar türetmiş ve kuramını bu kavramlar üzerine şekillendirmiştir.

Deleuze'ün felsefi düşüncesinde kavramların yerini sinemasal anlamda imajlar alır. Kavramlara verdiği önemle imajlara verdiği önem hemen hemen aynıdır. Gilles Deleuze, imaj mantığını her dönemin kendine özgü düşünce imajını yaratarak, kendisini düşündüğü teknolojik otomatlar olarak tasvir eder. Felsefe ise sırası geldiğinde bu imajları düşünce-göstergeler olarak haritalandırabilir. Dolayısıyla imaj, en geniş anlamda tarihsel biçimde belirlenen sinematik uygulamaları, "ruhsal otomatlar" veya "düşünce makineler" olarak tanımlanır. Bu açıdan bir dönemin düşünce imajı, kendisine verdiği düşüncenin anlamıdır. Sinemaya büyük önem veren filozof, sinema ve felsefe ilişkisini ortaya çıkarırken, bir dönemin göstergeler ve imajlar olarak temsil edilen düşünme biçimlerini ele alır ve felsefi kavramlara dönüştürür. Böylelikle sinema ve felsefe bir araya gelmektedir.

Bu çalışma, Deleuze'ün hareket-imaj ve zaman-imaj arasındaki geçişi kavramsallaştırmasından hareket ederek, Christopher Nolan sinematografisinin arada kalmışlığını açığa çıkarmayı hedefler. Çalışmada "Sinema 1: Hareket-İmge" ve "Sinema 2: Zaman İmge" kitaplarının kavramsal şeması takip edilerek, yatay bağlantılarla sarmal bir yöntem kullanılmıştır. Deleuze'ün sinema felsefe yaklaşımı doğrultusunda, konunun anlaşılır hale getirilmesi için çalışmada yer yer kısa ve yalın cümleler kurulmuştur.

Deleuze ve Sinema

Sinema, Deleuze'e göre, düşünceyi ortaya koyan ve ona devinim kazandıran bir etkinliktir (Colebrook, 2013, p. 44). Bu kapsamda sinemanın ayrı bir disiplin şeklinde ortaya çıkışı, düşüncenin felsefeden farklı bir biçimde sunulmasıyla gerçekleşir. Sinema, zaman ve hareket-ımaajlarla düşünce yaratımına yol açan ya da bir diğer ifadeyle hareket-zaman blokları oluşturan insani bir etkinliktir ve Deleuze sinema felsefesinin merkezine "sinema-düşünce" ilişkisini koyar. Bu noktada Özcan Sütçü, Deleuze'ün sinemayı tarif ederken "hiçbir yaratıcılığı olmayan, olayları yalnızca sunmakla yetinerek düşünmeyi engelleyen enformasyondan ve yine düşünceyi harekete geçirmekten çok, arka plana atan eğlenceden" (Yılmaz, 2005, pp. 17-18) ayrıldığını söyler.

Deleuze, sinemada konunun, bilincin, bedenin, hareket-ımaaj ve zaman ile birbirine dolandığı bir çekirdeğin mevcut olduğunu ifade eder. Bu bağlamda Deleuze'e göre sinema, insana sahip olmadığı bir görme gücü sağlar (Öztürk, 2016, p. 2). Böylelikle sinema, Batı felsefesinin ayırdığı özne ile nesne arasındaki Kartezyen bölünmeyi aşabilecek potansiyele sahip modern bir felsefe yapma yöntemi aracına dönüşür. Deleuze'e göre bazı sinema yönetmenleri; hareket, zaman, teknoloji, beden, beyin, gibi kavramlar üzerine kendi yöntemleriyle felsefe yaparlar (Elsaesser & Hagener, 2011, p. 286). Bu bağlamda auteur yönetmenler mimarlarla, ressamlarla ya da büyük bestecilerle değil, düşünürlerle kıyaslanabilir. Bunu yaparken de auteur yönetmenler kavramlardan çok hareket-ımaaj ve zaman-ımaajlarla düşünürler (Deleuze, 2014, p. 10).

Deleuze'ün düşüncesinin temelinde zaman vurgusu ön plana çıkar. Deleuze'e göre düşünce, zamansaldır. Zamanı bağımsız bir değişken olarak ele alan modern bilimsel devrimle birlikte hareketi herhangi anlarla ilişkilendirmek esas hale gelir. Deleuze'e göre sinema; hareketi bir diğer herhangi ana eşit mesafede bulunan, düzenli ya da tekil, sıradan ya da dikkate değer olabilen bir diğer herhangi anla ilişkilendirerek tekrar üreten sistemdir. Bu durum, sinemanın zamanı bağımsız bir değişken olarak alma isteğiyle tanımlanan modern bilimin son üyesi gibi görünmesine yol açar. Zaman da sinema gibi bölünemez, birbirinin yerini alan, birbirleriyle ilişkisiz ve eşit uzaklıktadır. Sinema tekniğini ortaya çıkaran bu bilimsel zaman görüşüdür (Bogue, 2003, p. 22).

Sinema, icat edilmişinden itibaren felsefecilerin ilgisini çekmiştir ve ilk yıllardan itibaren düşünürlerin sinema üzerine çeşitli fikirler ortaya atmaya başladığı bilinmektedir. Bu düşünürler arasında ön plana çıkan felsefecilerin başında Henri Bergson gelir. Özellikle Deleuze ve sinema ilişkisinden bahsedildiğinde Bergson'a değinmek adeta bir zorunluluktur. Çünkü sinema, "Bergsoncu hareket sezgisini otomatik olarak üretmeye en çok yaklaşan, yirminci yüzyıldaki tek sanattır" (Rodowick, 2018, p. 64) ve Deleuze'ün üretmiş olduğu imaj ile hareket kesişimini önce Bergson ortaya koymaya çalışmıştır (Yılmaz, 2005, p. 32). Deleuze, Bergson'un tartışmalarının ana hatlarını çizmiş ve ardından onun tezlerine ilişkin kendi önermeleriyle karşı çıkmıştır (Colman, 2011, p. 31). Sinemanın ortaya çıktığı yıllarda Bergson'un hem *Madde ve Bellek* hem de *Yaratıcı Tekamül* kitaplarında doğrudan olmasa bile sinemaya dair göndermeler söz konusudur¹. Özellikle *Yaratıcı Tekamül*'ün son bölümünde sinemanın mekanik yanılısına ürettiğini belirtir. Çünkü sinema yapay bir hareket hissi vermektedir.

Bergson'un uzam-zaman düşüncesinde imaj, ışık, madde ve hareketin birbirlerinden

¹ Deleuze'e göre *Madde ve Bellek* sinema üzerine yazılmış bir başyapıttır. *Madde ve Bellek*'te Bergson, saf madde ile saf bellek arasındaki farkı araştırmakla birlikte görüntü ile süre; duyuşal-motor sistem ile spontan düşünce; beden (eti, kemiği, sinir sistemi ve beyni) ile zihin (bilinç dereceleri olarak) arasındaki ilişkiye; görüntünün algı ve gerçeklikle olan bağlantısına dikkatleri çekmiştir (Bergson, 2007, pp. 7-8). Bergson eserin ilk bölümünde madde ve imaj arasında bir ayrıma gitmez hatta ayrımın da ötesinde özdeş olduklarını belirtir. Ona göre maddenin ışıkla algılandığı ilk duyum, bir imaja tekabül etmektedir. Bu noktada madde ve görüntü insan algısında sürekli olarak var olduğundan algının öznelliğine vurgu yapar. Algıyla birlikte insan maddeyi resimleştirmektedir (imgeselleştirmektedir) (Sofuoğlu, 2004, p. 72).

ayrıştırılmadan aynı oranda önemli olduğu görülmektedir ve sinema bunlardan yola çıkarak bir imajlar evreni sunar. Bergson insanların her şeyi imajlar sayesinde kavradığını düşünür. Zaten algının, duyumların, belleğin birbirleriyle etkileşimi sonucu zihinsel kavrayışın son şeklini almış hali olarak imajdan bahsedilebilir (Taburoğlu, 2014, p. 293). Sinema zorunlu olarak bir madde-imaj ve maddenin bir görüntüsüdür. Sinema kaçınılmaz olarak bir şekilde hafızayı ve düşünceyi yakalar, ifade eder ve doğurur. Buna göre, Bergson'un duyu-motor sistem ve bellek-düşünce ayrımı hareket-imaj ile zaman-imajın sınıflandırılmasını sağlarken, sineozun bütünleşik felsefesine ilham veren şey, duyu-motor sistem ile bellek-düşünce arasındaki ilişkidir. Hareket-imajlar ve zaman-imajlar bu nedenle iki kutba ayrılır: Sinemanın, dünyanın ve onun bedenlerinin duyu-motor sistem aracılığıyla saf hafızayı ve kendiliğinden düşünceyi yakalama, organize etme ve yapılandırma yollarını tanımlama eğilimi olarak hareket-imaj; sinemanın saf bellek ve spontane düşünce yoluyla duyu-motor sistemden kaçarak keşfetme ve rahatsız etmek anlamlarını da içeren zaman-imaj. İki sinema rejiminin bu çifte eklemlenmesi, Bergsonculuğun bir eleştirisi değildir, daha ziyade Deleuze için Bergson felsefesinin özüdür. Saf-kendiliğinden düşünce olmaksızın hiçbir duyu-motor sistem ve duyu-motor sistemi olmaksızın hiçbir saf-kendiliğinden bellek olamaz; süresiz görüntü olmaz, görüntü olmadan süre olmaz. Bergson, bu tür bir bölünmeyi ve ilişkiyi, uzay ve zamanın boyutları, gerçek ve sanal olanın tam anlamıyla felsefi kavramları dâhil olmak üzere çeşitli şekillerde açıklar. Deleuze'ün hareket-imaj ve zaman-imaj kavramları aracılığıyla sinema sanatına yaydığı bu bölünme ve ilişkidir (Deamer, 2016, pp. 5-6).

Hareket İmaj-Zaman İmaj

Deleuze hareket-imaj teorisini ortaya atarken sinemanın ortaya çıktığı dönemden İkinci Dünya Savaşı'na kadar ki geçen süreyi ön plana çıkarır ve bu dönemde çekilmiş filmlerin büyük bölümünü hareket-imaj kapsamında ele alır. Deleuze, Henri Bergson'un hareket üzerine tezlerinden oldukça yararlanır ve bu tezleri ele alarak kuramını oluşturmaya çalışır ancak Deleuze'ün hareket teorisinin mekânla karıştırılmaması gerekir². Deleuze; "bir yeniden oluşturmayı ancak, konumlara ya da anlara soyut bir ardışıklık fikri, mekanik, homojen, evrensel, mekândan kesilip alınmış ve hareketlerin tamamı için aynı olan soyut bir zaman fikri ekleyerek yapabilirsiniz" (Deleuze, 2014, p. 11) diye ekler. Bergson sinemayı hareketsiz kesitleri hareket ettiriyormuş gibi yapan bir yanılsama olarak ifade ederken, gerçeğin parçalı bölümler halinde değil bütün halinde kavrandığını belirtir. Bu noktada insan algısı devreye girerek hareketsiz anın hareketli görüntüye dönüşmesini sağlar (Sofuoğlu, 2004, p. 67). Deleuze de sinemanın hareketli kesitler dizisi olduğuna dikkatleri çekerek imaj ve hareketi birbirlerine içkin kılmaktadır. Böylece imaj kullanarak düşünce üretmektedir.

Hareketi oluşturmak için yalnızca hareketsiz kesitlerin bir araya gelmesi yeterli değildir. Hareketin yeniden oluşması için mekâna ya da zamana soyut bir ardışıklık düşüncesi, heterojen olmayan, mekanik, mekândan koparılmış ve hareketlerin bütünü için aynılaştıran bir soyut zaman düşüncesi eklemek gerekmektedir. "Sinema 1: Hareket-İmge" kitabında Deleuze, Bergson'un hareket için kullandığı "devinimsiz kesitler + soyut zaman" formülünü ele alarak bu formülün karşısına "gerçek hareket-somut süre" fikrini koyar. Böylelikle Deleuze, Bergson'un

² Bergson'un *Madde ve Bellek* kitabının son bölümünde ortaya koymuş olduğu dört tez, Deleuze'ün "Hareket İmge" kitabının ilk bölümündeki savları meydana getirmiştir. Bergson ilk tezinde hareketin bölünememeziği üzerinde durur (Her hareket, bir kımlıtsızlıktan diğerine geçiş olarak, kesinlikle bölünmezdir). İkinci tezinde gerçek anlamda hareketin var olduğunu belirtir. Üçüncü tezinde sınırları mutlak biçimde belirlenmiş maddenin bağımsız cisimlere bölünmesinin yapaylığından bahseder. Dördüncü tezindeyse gerçek hareketi, bir şeyden çok bir durumun aktarılması olarak ifade eder. Böylelikle birbirlerine karşıt çıkarılan duyumlar ve hareketler arasındaki mesafeyi daraltmayı amaçlamıştır. Rodowick'e göre birinci tez hareketi, mekânın dengeli bir biçimde bölünmesinden indirgeyen yapay çözümlenme olarak Zenon paradoksunu eleştirmektedir. Zenon paradoksalarını akıl yoluyla hareket ve değişikliğin ifade edilmesi sonucunda meydana gelmiş zorluklar olarak değerlendiren Bergson, hareketi bir dizi süresizlikler ve durağan konumlar olarak görmektedir. Zamanı ise "kesikli, donmuş, katılaşmış hareketsiz anlar olarak yorumlayan Zenon'un aksine Bergson zamanı dinamik bir süreç, sürenin devamlı bir akışı" (Sofuoğlu, 2004, p. 69) şeklinde yorumlar.

“duree” kavramını anlamaya çalışır. Buradan yola çıkıldığında gerçek hareketin kat edilen mekândan ayrı olduğu vurgulanır. Ona göre kat edilen mekân geçmişte kalmıştır, hareket ise şimdikiyi temsil etmektedir. Kat edilen mekân bölünebilirken (sonsuz bölünebilirken) hareket bölünememekte hatta her bölünüşünde doğası değişmektedir. Bu bağlamda Deleuze, hareketin mekândaki konumlar ya da zamandaki anlar gibi hareketsiz kesitlerin bir araya getirilerek yeniden oluşturulamayacağını ifade eder (Rodowick, 2018, pp. 42-43).

Deleuze’ün sinema yaklaşımında kitaplarının isminden belli olduğu gibi iki temel kavram ön plana çıkar. Bunlar hareket-imağ ve zaman-imağ kavramlarıdır³. Deleuze’e göre zaman kavrayışı, 20. yüzyılda İkinci Dünya Savaşı sonrasında değişime uğramıştır. Bu bağlamda onun düşünce dünyasında yukarıda da belirtilen iki tür imağ kategorisi ortaya çıkmıştır. Deleuze, hareket-imağ kavramını zamanla hareket arasındaki ilişkiye binaen ortaya atmıştır ve bu noktada hareket-imağ, zamanın harekete tabi olduğu filmleri içermektedir. Zaman, hikâyeye göre düzenlenmektedir. Böylece zaman, hikâyeye uygun bir biçimde sıkıştırılmıştır ve herhangi bir aralık ya da boşluk verilmeden hikâye anlatılır. Bununla birlikte hareket-imağ da sadece zamanın yoğunlaştırılması söz konusu değildir aynı zamanda mekansallaştırılmaktadır. Hareket-imağ sinemanın ilk sarsıcı patlaması olarak adlandırılır ve hareket eden kamera açıları sebebiyle hareketin dolaysız bir biçimde anlatımı mümkün hale gelmektedir. Bu filmlerde zamanın geçişi ana karaktere odaklanarak anlatılmakta ve mekansallaşmaktadır. Böylece hareket-imağda zamanın dolaylı bir dışavurumu söz konusu hale gelmekte, düşünce hayatın hareketliliğini kavrayabilmektedir (Colebrook, 2013, p. 46).

Hareket-imağ, duyu-motor bağlantılarının tutarlılığını içermekle birlikte dünyanın anlamlı ve tutarlı görüntülerinden oluşmaktadır. Karakterler dünyayı dönüştürme yeteneğine sahip eylemler tasarlarlar, olaylar belirli bir nedensellik içinde filmin sonuna kadar gerçekçi ve anlamlı bir şekilde ilerler, karşıtlıklar ve çatışmalar eylemler vasıtasıyla çözülebilmektedir. Karakter/kahraman aynı zamanda halkın bir parçası olarak onların iradesini de temsil etmektedir. Kahramanların eylemleri rasyonel aralıklar mantığı içinde etki-tepki, neden-sonuç ilişkisi bağlamında kendisinden öncekiyle de süreklilik içeren kronolojik bir anlatıyı içerir (Rodowick, 2001, pp. 73-74).

Deleuze düşüncesinde sinema, iki temel imağ olarak hareket-imağ ve zaman-imağdan⁴ yola çıkarak değerlendirilebilir. Ancak her iki kavram da bir dönemsellik içermez ve zamanla birlikte hareketin yeniden değerlendirilmesini olanaklı kılar. Hareket-imağ sinemanın oluş aşamasının ilk dönemlerinden 1940’lı yılların ortasına kadar baskın bir biçimde sürerken; zaman-imağ zaman kavrayışının II. Dünya Savaşı’ndaki değişimine paralel olarak 1940’lı yılların ortasından günümüze kadar devam etmektedir.

³ Deleuze’ün felsefesi bir zaman felsefesi olarak da değerlendirilebilir ve bu bağlamda hem *Sinema 1: Hareket İmge* hem de *Sinema 2: Zaman İmge* adlı çalışmaları bu felsefi düşüncenin ürünleridir.

⁴ Düşünceyi duyu-motor sisteme kaydeden bu yansıma-imağlarla, her iki aksiyon imağını de (az ya da çok) sorgulayan ve tam da krizine, durumların ve karakter davranışlarının ayrışmasına kadar uzanan bir yörünge keşfederiz. Zaman-imağın ortaya çıkış koşulu, hareket-imağın etki alanlarının koparılmasına, eylem-imağların krizine ve saf optik ve ses durumlarının yaratılmasına bağlıdır (Deamer, 2016, p. 104). Zaman-imağ, markeler ve demarkelerle başlar. Bu farklılaşma, hareket-imağa özgü üç sürecin temelsizleştirilmesinin bir sonucudur: Algı-imağda kompozisyonun ortaya çıkışının engellenmesi (bu da her tür hareket-imağı etkiler); eylem-imağında bir kriz (geniş biçimin duyu-sal-motor yasalarının gevşemesi yoluyla); ve farklı hareket-imağ türleri arasındaki bağlantıların zayıflaması (tüm rejimin kaynaşmasını bozar). Bu süreçlerden birine yapılan saldırı, tümüne yapılan saldırıdır. Algı artık merkezi ve ayrıcalıklı bir imağı betimleyemez, her tür hareket-imağ bir zamanlar kaynaklandığı genetik güçler içinde çözümlür, algı artık eylem yasalarına yayılmaz ve tüm sistem bağlantısı kopar ve çöker. Eylem-imağ artık geniş biçimin egemenliğinde değilse ve ortamın beş yasası davranışları belirleyen belirli bir durumu tanımlamıyorsa, algı duyu-sal-motor yörünge yoluyla hiçbir genişleme bulamaz, zihinsel-imağlar artık sürdürülemez. Madde-imağları açıklar ve her hareket-imağ türü kendi genetik gücüne geri döner. Son olarak, görüntülerin her biri arasındaki bağlantılar çökerse, buna eşlik eden kompozisyon işaretlerinin ortaya çıkmasıyla ilgili bir kafa karıştırıcı olacak ve bir kez daha, ortam ve davranış yasaları ağındaki duyu-sal-motor sistemi yerine getirmenin hiçbir yolu olmayacaktır (Deamer, 2016, p. 138).

Zaman-ımağ, Yeni Gerçekçi İtalyan sinemasıyla başlayan süreçte özellikle Batı Avrupa yapımı filmlerin zaman kavrayışımız noktasındaki değişime vurgusunu içermektedir. Zaman-ımağda zaman, hareketi birbirine bağlayan şey değildir; zamanın kendisi olarak dolaysız bir imajına ulaşma durumu söz konusudur. Deleuze, ne zaman-ımağın, hareket-ımağdan kaynaklandığını ne de zaman-ımağın, hareket-ımağa karşı bir eleştiri olarak ortaya çıktığını ifade eder. Ona göre bu geçiş, düşüncenin olanaklarından ve inancın doğasındaki dönüşümü göstermektedir. Her iki kavram da özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında daha belirgin bir biçimde görülmektedir. Bununla birlikte hareket-ımağla zaman-ımağ arasında kalmış çeşitli sinemacılar hareket-ımağı krize sokarak zaman-ımağa yaklaşmışlardır.

Deleuze hareket-ımağın iki yüzünden bahsederken bunlardan ilkinin görelî konumunu çeşitlendiren nesnelere ilişkin, diğerinin ise mutlak değişimi ifade eden bütüne ilişkin olduğunu belirtir. Bu noktada ilkindeki konum mekânken ikincisindeki değişen bütün ise zamanı teşkil etmektedir. Deleuze hareket-ımağı plan olarak değerlendirdiğinde onun nesnelere yönelik birinci yüzünü kadraj, bütüne yönelik diğer yüzünü ise montaj kavramıyla açıklar. Böylelikle ilk tezin ortaya çıktığının ve montajın bütünü oluşturan ve bize zamana ait imajı veren olduğunun altını çizer. Bu bağlamda zamanın dolaylı bir biçimde zorunlu temsil olduğunu ve bir hareket-ımağın diğerine bağlanması noktasında montajdan türediğini ifade eder (Deleuze, 2021, p. 50). Deleuze; hareket-ımağ ile zaman-ımağı birbirinden ayıran temel noktayı, imajların zamanı mekânsal anlamda dönüştürme biçimleri olarak değerlendirir (Rodowick, 2018, pp. 25-26).

Hareket-İmağın⁵ Krizi

Deleuze, Bergson'un *Madde ve Bellek* kitabından yola çıkarak hareket-ımağın üç değişkenini (algı-ımağ, eylem-ımağ ve duygu-ımağ) belirtir. Deamer da bu imajların yanı sıra dürtü-ımağlar, çekim figürleri, tersine çevirme ve söylem, rüya-ımağlar, hatırlama-ımağlar ve ilişki-ımağlardan bahseder ve bunlar arasındaki bağlantıdan yola çıkarak hareket-ımağın anlaşılabilirliğini savunur. Algı-ımağlar, evrenin nesnel görüntüleri tarafından algılanan merkezi bir insan vücudunu tanımlar. Sevgi-ımağlar, merak ve duygu ifade eden yüzler aracılığıyla bu merkezdeki içsel yoğunlukların ifadeleridir. Aksiyon görüntüleri, bedeni dünyaya geri veren hareketi yakalar: beden dövüşür veya sevişir, beden dünyayı dönüştürür. Zihinsel-ımağlar, geriye dönük hatıralar, rüya-ımağlar ve sembolik ilişkiler üretir. Bu şekilde, hareket-ımağları birbirine bağlayarak anlatı yaratılır. Filmin merkezinde yer alan karakter dünyayı görür, hisseder, hatırlar ve hayal eder, sonrasında hareketine geçer. Deleuze için her hareket-ımağ filmi böyle anlardan oluşur: Bu görüntüler birlikte düzenlenir ve filmin akışını yaratır. Bu tür anlar kronolojik oldukları için zamansaldır: bak → hisset → hareket et. Zihinsel-ımağlar kronolojik hareketi bozuyor gibi görünse de (geçmişe geri dönüş, geleceğin veya başka bir yerin hayali), daha çok geçmişi ve geleceği şimdiye getirir. Zihinsel-ımağlar duygulanımlarla sarmalanır, bunlar kronolojik zamanın koordinatlarının güçlendirilmesini oluşturan, şimdiki zamanda anıları ve hayalleri gerçekleştiren görüntülerdir: geçmiş bir şimdi, şimdinin şimdisine neden olur ve bu da gelecekteki şimdinin gelmesinin önünü açar. "Kronolojik zaman: geçmiş → şimdiki → gelecek zaman. Bu tür zamansal ve uzamsal koordinatlar, bedenlenmiş bir merkez, bir insan bilinci aracılığıyla ifade edilir. Bu hareket-ımağdır" (Deamer, 2016, pp. 141-142).

Hareket-ımağın içinde temel bir merkezin oluşumu noktasında eylem-ımağ aklı gelmektedir. Deleuze'ün eylem-ımağ kavramı düşünüldüğünde Andre Bazin, Noel Burch, Stephen Heath, David Bordwell gibi sinema kuramcılarının anlatı kavramından yola çıkarak klasik sinema ya da Hollywood sineması çerçevesi anlatılmak istenmektedir. Klasik sinemada

⁵ "Tüm hareket-ımağlar arasında, eylem-ımağ anlatı ile en büyük yakınlığa sahiptir. Deleuze'ün bu imajla ilgili tartışmasının çoğu ilk bakışta olay örgüsüne odaklanıyor gibi görünüyor, ancak yine de mesele şu ki anlatılar hareket-ımağların konfigürasyonlarını varsayıyor ve onlardan çıkıyor, tersi değil" (Bogue, 2003, p. 85).

hareket, örgütlü bir eylemler kümesi olarak mekân ve zamanda bölümlere ayrılmıştır. Eylem-imajda klasik sinemanın temel kuralları işler ve filmin tüm araçları bir olay örgüsü etrafında gerçek olduğu kadar rasyonel bağlar kurarak gelişir (Rodowick, 2021, pp. 119-120). Özellikle neden-sonuç ilişkisi başta olmak üzere klasik sinemanın kahraman olgusu ön plana çıkar. Seyirci, yönetmen ve oyuncuların belli bir olay örgüsü etrafında uyuşma sergiledikleri görülür ve olay örgüsünün içi doldurulmaya çalışılır. Bu filmlerde duyu-motor şema güdülenmekte, uzama bağlı zamana göre şekillenmiş bir film ortaya çıkmaktadır. Seyirci, olayın kimler arasında, nerede ve ne zaman geçtiğine dair farkındalığını yitirmez (Taburoğlu, 2014, p. 310). Hareket-imaj filmlerinde çevre ve çevre kuvvetleri sayesinde kahramanın cevap vermesi gereken, “çatışmayı tanımlayarak kahramanı saran bir durum” ortaya çıkar. Karakterler de çevreyle ve diğer karakterlerle ilişkilerini dönüştürürken aslında değiştirilmiş ya da onarılmış bir durum meydana getirir. Sonrasında ise bu durumdan bir eylemin dönüştürmüş olduğu değişmiş duruma geçilir. Böylece eylem-imajın durum-eylem-durum formülü ortaya çıkmış olur (Rodowick, 2018, pp. 98-99).

Deleuze’e göre hareket-imajdan zaman-imaja geçişle aslında büyük bir kayma gerçekleşir. Hareket-imajdan zaman-imaja geçiş hem iki farklı semiyotik gerektiren işaretlerin düzeninde hem de iki rejimin felsefi yönelimini karakterize eden düşünce-imajındaki dönüşü içerir. Rodowick, hareket-imajın bir hakikat istenci tarafından niteliksel olarak belirlenmiş organik bir temsilde, imajların ve göstergelerin diyalektik organizasyonu olan Hegelci mantıkla karakterize edildiğini; zaman-imajın ise imajları ve göstergeleri hikâye tarafından düzenlenen Nietzscheci bir estetiği varsaydığını belirtir (Rodowick, 2001, p. 172). Deleuze, hareket-imajdan zaman-imaja geçişte eylem-imajın krizine *Sinema 1: Hareket-İmge* kitabının son ve *Sinema 2: Zaman-İmge* kitabının ilk bölümünde değinir. Deleuze eylem-imajın krizinden bahsederken çeşitli özellikleri ön plana çıkarır ve bunları; “gezinti (balade) biçimi, klişelerin çoğalışı, başına geldiği kimseleri neredeyse ilgilendirmeyen olaylar, kısaca duyu motor bağların çözülmesi” (Deleuze, 2021, pp. 11-12) olarak ifade eder. Yukarıdaki özellikler yeni imajın doğumunu haber verir ancak tam anlamıyla onu meydana getirmez. Yani zaman-imaj tam anlamıyla ortaya çıkmaz ancak zaman-imajın koşulları oluşmaya başlar. Yeni bir imajın ortaya çıkmasını çöken duyu-motor durumlarının yerine geçen saf optik ve sessel duruma bağlamak daha doğru olacaktır. Yani saf optik-sessel imaja zorunlu bir geçiş, eylem-imajın krizi sonucu ortaya çıkar. Deleuze bu durumu, evrimsel bir değişim olarak niteler. Duyu motor bağların çözülmesi sonucu gezinti ya da balad filmlerinde, karakterin belli bir rotası ya da hedefi olmadan gezinme hissi uyandırması, belli bir amaç olmaksızın gezerek gözlem yapması sonucu (Rodowick, 2021, p. 121) saf optik ve sessel durumlara varılacağını ifade eder. Bu noktada gezinti, yolculuk ya da başıboş dolaşma durumu eylem-imajın krizine işaret etmektedir. Bunun yanı sıra belirli konular korku, kaygı, kopuş, aşırı hız gibi modern duyguların serpiştiği herhangi mekânların yükselişine sebep olup belirsizleşirken eylem-imajdaki dağılmayı ortaya koymaktadır (Deleuze, 2014, p. 162). Eylem-imajın krizine örnek olarak Yeni Gerçekçi İtalyan sinemasını göstererek duyu motor bağlantısının kopmasında, mekânın rolüne ve ona uyum sağlayıp onu değiştiren eyleme dikkatleri çeker. Ancak saf-optik sessel durum herhangi mekânlar denilen yerde kurulmaktadır. Bu mekânlar bazen boşaltılmış, bazen de filmde bir bağlantı noktası oluşturmayacak yerlerdir (Deleuze, 2021, pp. 12-15).

Zaman-imajlarla birlikte saf-optik ve sessel durum, aktüel bir imaj olarak virtüel-imaja bağlanır. Ancak asıl sorun neyin virtüel-imaj rolünü oynamaya muktedir olduğunu bilmeye ilişkindir. Bu noktada Bergson’un hatıra-imaj kavramı gerekli nitelikleri taşıyıcı gibi gözüktür. Böylece hatıra-imajlarla birlikte öznenin yeni bir anlamı ortaya çıkar. Hareket-imajla öznenin ortaya çıkmış olduğu bilinmektedir. Deleuze bu noktada “alınlanan bir hareket ile gerçekleştirilen bir hareket, bir etki ile bir tepki, uyarım ile yanıt, bir algılanım-imajlar ile bir eylem-imajlar arasında bir mesafe söz konusu olduğu anda öznenin ortaya çıkar” der. Böylece öznenin birlikte zamansal ve ruhsal olan, motor ve maddi olmayan, maddeye

eklenen şey olarak yeni bir anlam kazanmıştır (Deleuze, 2021, p. 64). Deleuze öznel ve nesnel arasındaki ayırmadan bahsederken motor-eylem, optik durum ya da görsel tasvire bırakarak önemini yitirmeye başlamaktadır. Bu durum, belirlenemezliğe ya da ayırt edilemezliğe yol açar ve neyin gerçek neyin hayal ya da neyin fiziksel neyin zihinsel olduğunu ayırt etmek artık mümkün değildir. Birbirine karışma ya da iç içe geçme durumundan kaynaklanmaz. Artık bilmek zorunluluğunun ortadan kalkmasından ve sormaya gerek duyulmadığından dolayı gerçek ile hayal ya da fiziksel ile zihinsel karmaşıklaşır (Deleuze, 2021, p. 16).

“Gündeliğin sıradanlığı içinde, eylem-imge ve hatta hareket-imge yerini saf optik durumlara bırakarak kaybolmaya meyleder ama bunlar da artık duyu-motor türünden olmayan ve özgürleşmiş duyuları zaman ve düşünceyle dolaysız bir ilişkiye sokan yeni türden bağlantılar keşfederler. Bu, optik göstergelerin çok özel bir uzan tısidir: zamanı, düşünceyi duyumsal kılmak, bunları görünür ve sesli hale getirmek” (Deleuze, 2021, p. 29).

Deleuze eylem-imağın krizinden bahsederken filmlerinde özgün göstergeler üreten Alfred Hitchcock’u örnek olarak ele alır ve filmlerinden yola çıkarak eylem-imağın nasıl krize girdiğini açıklamaya çalışır. Hitchcock tüm diğer imajları tamamlaması ve sonuca ulaştırması için zihinsel-imağın sinemaya sokmayı amaçlamış ve bunu başarmıştır. Zihinsel-imağ sadece duygulanım, algılanım ya da eylem-imağlara eklenmekle kalmayıp aynı zamanda onları sarmalayıp dönüştürmüştür. Filmlerinde, yola çıkış noktası olarak görülebilecek “postüla” diye isimlendirdiği şey, zihinsel bir imajdır ve postüladan hareketle film, eylemin ya da entrikanın olanaksızlıklarına rağmen mutlak bir zorunlukla gelişir (Deleuze, 2014, pp. 261-262).

Ancak eylem-imağın krizini henüz tam anlamıyla bir zaman-imağ olarak değerlendirmemek gerekmektedir. Yalnızca zaman-imağın oluşumu için ön koşullardan birisi gerçekleşmiştir. Çünkü eylem-imağın krizinde henüz hareket-imağdan tam anlamıyla bir kopuş söz edilemez. Zaten zaman-imağ da eylem-imağdan keskin bir kopuşun sonucu ortaya çıkmaz. Bunun yanı sıra hareket-imağdan zaman-imağa geçişi bir ilerleme olarak görmemek de gerekmektedir. Önemli olan durum-imağın yeni bir statü kazanmasıdır (Buchanan, 2021, p. 155). Kazanılan bu statüyle birlikte artık sinematik imajın işlevi farklılaşmıştır. Zaman-imağla klasik sinemanın öykü ve anlatı geleneğini ortaya çıkaran öznel ve nesnel imajların uyumu ortadan kalkmıştır (Rajchman, 2021, p. 284).

Christopher Nolan Sineması

Sinemaya kısa metraj filmler çekerek başlayan ve sonrasında uzun metraj olarak Birleşik Krallık’taki *Takip* ve Amerika’daki, *Akıl Defteri* gibi bağımsız (klasik sinemanın dışında) filmlerle devam eden Christopher Nolan; çok kısa bir süre içinde Hollywood’un gişe rekorları kıran filmlerine imza atmıştır. Bu süreçte, yaratıcı güç ve özgürlükteki artışın yanı sıra tutarlı bir sanatsal duyarlılığı yansıtan filmlerle auteur bir yönetmen olarak da değerlendirilmeye başlanmıştır. Bunun yanı sıra Nolan filmleri izleyicilerini sinemanın eğlence aracı olarak görülen klasik yapısının ötesine taşıyarak düşünsel bir faaliyete dönüştürmekte ve Nolan adeta bir filozof olarak karşımıza çıkmaktadır (Eberl & Dunn, 2017, pp. vii-viii). Yavuz Akyıldız bu durumu değerlendirirken Nolan sinemasında anlatı yapısının felsefeye, felsefesinin de anlatı yapısına dönüştüğünü ifade eder ve Nolan filmlerinin imajlar aracılığıyla anlam oluşturduğunu belirtir (Akyıldız, 2021, pp. 230-231).

Her ne kadar bağımsız ve düşük bütçeli uzun metraj filmler çekmeye başlasa da genel olarak Nolan’ın filmlerine bakıldığında klasik sinema öğelerini taşıdıkları görülür. Çeşitli sinema yazarları ve eleştirmenleri ise Nolan sinemasını ne klasik ne de çağdaş sinema içinde değerlendirirler ve onun filmlerini karmaşık öykü anlatıcılığı olarak tanımlarlar. Yani hem klasik hem de çağdaş sinemadan birçok öğenin birleşimiyle ortaya çıkmış olan karmaşık

öykü anlatıcılığı, Nolan sinemasının anlatı yapısı için kullanılmaktadır. Bunu yanı sıra Nolan filmlerini akıl oyunu filmleri/anlatısı (Elsaesser, 2019, p. 64) ya da bulmaca (puzzle) filmler (Brooker, 2015, p. xi) olarak da değerlendiren sinema kuramcıları/eleştirmenleri mevcuttur. Zaten ilk filmlerinden başlayarak Nolan sinemasında klasik stilin sıklıkla kesintiye uğradığı görülür. Bu bağlamda gerek anlatının formu, gerek karakterlerin içinde buldukları durum, gerek öykünün işleniş biçimi ve gerekse de filmik zamandaki kırılmalar gibi kimi özellikler Nolan'ın sinemasını ana akım sinemanın klasik yapısının dışına iter. Bu durum, Nolan sinemasının tam anlamıyla klasik sinema dilinin dışında olduğu anlamına gelmez ancak klasik stildeki kırılmaya dikkatleri çeker.

Nolan sineması genel olarak değerlendirildiğinde *Takip* ve *Akıl Defteri* gibi bağımsız yapımlardan *Batman Başlıyor* gibi gişe rekoru kıran filmlere kadar çeşitli benzerlikler, tutarlılıklar ve paylaşılan temalar içermektedir. Filmlerinde seyircilerin gördüğü hiçbir şey tesadüfen yerleştirilmemiştir. Kısa filmlerinden uzun metraj filmlerine kadar yönetmenin ilk vizyonuna ne kadar bağlı kaldığı gözler önüne serilir. Nolan, sinema tarihi içinde en önemli yönetmenlerden birisi olan Alfred Hitchcock'tan oldukça etkilenmiştir. O da Hitchcock gibi Birleşik Krallık kökenlidir ve sonradan Hollywood'a transfer olmuştur. Bunun yanı sıra yine Hitchcock gibi tür eğlencesi olarak kabul edilen filmlere teknik anlamda önemli katkılar sunmuştur. Darren Mooney bu durumun akademi tarafından ya gözden kaçırıldığını ya da reddedildiğini ifade eder (Mooney, 2018, s. 9-10)⁶.

Genel anlamda Nolan'ın filmlerine bakıldığında belli bir oranda tutarlı bir dizi estetik veya tematik kurallara göre düzenlenmiş olduğu görülür. *Takip*'te yeni bir kitap yazmak için materyal toplayan ve yabancıları gözetleyen/takip eden işsiz yazar, uyması gereken katı kurallarını terk eder ve bu durum onun başına beklenmedik işler açar. Nolan, *Akıl Defteri* filminde, izleyiciyi, karısının görünürdeki tecavüz ve cinayetinin intikamını almak isteyen, kısa süreli hafızası olmayan Leonard Shelby karakteri ile aynı hizaya getirmeye çalışırken geleneksel anlatı ilkelerini ortadan kaldırır. 2005 yılında Nolan'a DC çizgi romanın en değerli simgelerinden biri olan Batman'i yeniden beyaz perdeye uyarlama fırsatı verilir. *Batman Başlıyor* filmi Batman öyküsünü ikna edici bir gerçekliğe taşır. Bunu yaparken tür geleneklerine meydan okuyarak başarılı bir şekilde işin altından kalkar. *Batman* serisinin devam filmleri olan *Kara Şövalye* (2008) ve *Kara Şövalye Yükseliyor*'da Nolan, kurallara ve sisteme olan hayranlığın terörizm, kitlesel gözetim, işkence, küresel durgunluk ve sınıf savaşı kavramları çerçevesinde yeniden ele alınmasını sağlar. Kara Şövalye üçlemesinin ilk filmini yaptıktan sonra *Prestij* filminde Alfred Borden ile Robert Angier'in hikâyesine odaklanır. Filmde önceleri iki iyi arkadaş olan sihirbazların birbirlerine rakip ve düşman olmaları, hırs ve intikam dolu hikâyeleri anlatılır. Daha sonra Nolan, *Başlangıç* filmini yönetir ve filmde Daniel Cobb isimli usta hırsızın rüya gördükleri sırada insanların bilinçaltındaki sırlarını öğrenerek çalmasını işler. Nolan'ın bir diğer filmi ise *Yıldızlararası*'dir. Filmde Nolan fizik yasalarına odaklanarak, belki de büyük ölçekte kurallara ve kontrole olan hayranlığını sürdürür. *Yıldızlararası*'nda, yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalan dünyanın yerini alacak yeni bir gezegen keşfetmek için uzayda ve zamanda seyahat eden astronot ekibinin başından geçenleri anlatır. 2020 yılında yönettiği *Tenet* filmi ise isimsiz kahramanın dünyayı, Üçüncü Dünya Savaşı'ndan son anda kurtarması üzerine kuruludur. Genel anlamda filmler, Nolan'ın sinemasının gelgitlerini de içinde barındırmakta ve izleyici için bir bilmeceye dönüşmektedir. *Takip*'ten hatta öğrenci filmi olan *Doodlebug*'tan *Tenet*'a kadar filmleri arasında gerek bütçe, gerek senaryo gerekse de estetik özellikler açısından uçurumlar vardır. Ancak yine de filmlerinde benzer temalar, motifler ve tutarlılıklar daha fazladır. Christopher Nolan filmlerinin ölçüğü çok az yönetimde görünebilecek biçimde katlanarak artmaktadır. Filmlerinde kafa karıştırıcı, karmaşık bir biçim ve karakter kombinasyonu yer alırken klasik ile bağımsız sinema arasındaki

⁶ Nolan ve Hitchcock arasındaki en bariz karşılaştırma noktası, öznel röntgenci sinemaya-kamerayı izleyicinin film dünyasında yaşadığını düşündürecek bir konuma yerleştirme konusundaki ortak çıkarlarıdır.

alan bulanıklaşmaktadır. Doğal olarak onun sinemasını klasik stil içinde ya da dışında değerlendirmek güçleşmektedir (Joy, 2015, p. 3-4).

Duyu-Motor Bağları Zayıflatan, Gerçekliğin Çok Katmanlı Yönleri

Nolan sineması, klasik anlamda oluşturulan aksiyon aracılığıyla bir durumdan değişen başka bir duruma geçişin montajı gibi görünebilir. Bu filmsel süreç, aksiyonu harekete geçiren ana karakterlerin tetiklenerek harekete geçme yeteneği olarak tasvir edilir; bu aynı zamanda hareket-imağ sinemasının en belirgin özelliklerinden birisidir. Duyu-motor şemasına hitap eden hareket-imağ, karakterin eylemi, algılanımı ve duygulanımıyla açığa çıkan, kesintisiz devam eden aksiyondur. Fakat çalışmaya konu olan Nolan sineması bu kadar basit bir ifadeyle açıklanamayacak detaylara sahiptir. Nolan'ın genel olarak filmlerinde duyu-motor bağlarının gevşemesine izin verdiği görülür.

Christopher Nolan'ın filmlerinde işlev, biçimi takip etme eğilimindedir ve onun filmleri genellikle tersine mühendislik uygulanmış gibi görünür. Temel hikâyeye anlatımı açısından, dışarıdan içeriye bir yaratım söz konusudur. Film yapımında defalarca kullanmak istediği belirli bir stil veya tekniğe karar verir ve ardından filmi onun etrafında tasarlar. Çalışmalarının belirli unsurları, filmlerin kendi dışındaki güçler tarafından dikte edilir ve sinemasal yaratım süreci bir geri doldurma eylemi haline gelir. Bu, belki de en çok Hollywood klişesi olan Bruce Wayne'in suçla savaşmak için dev bir yarasa gibi giyinme kararı etrafında anlatının büyük bir bölümünün inşa edildiği *Batman Başlıyor* (2005)'da görülebilir. Fakat yine de *Batman Başlıyor*, uluslararası düzeyde tanınan bir markanın temel önermesini sorgulayarak, esasen kendi temel fikri mülkiyetini tersine çevirir (Mooney, 2018, p. 3). Bu mantık, Nolan'ın diğer filmlerinin çoğu için de geçerlidir. *Başlangıç*'ta da anlatının olay örgüsünün hizmetinde olmayacağı, ancak olay örgüsünün anlatı için motor işlevi görebileceği bir film tasarlanmıştır. *Yıldızlararası*'nın aile-destan-uzay-opera türüne özgü kalıplarını da aynı şekilde dönüştürür. Hareket-imağda neden-sonuç ilişkisine bağlı biçimde bir şey görünür, bu görünen şeye tepki olarak bir eylem veya duygu oluşur. Hareket-imağın içinde yer alan mekân ve nesnelere, durumun gerekleri tarafından belirlenmiş bir gerçeklik oluşturulur. Fakat bu işlevsel gerçeklik Nolan'ın filmlerinde çok katmanlı bir yapıya bürünür. Mekân ve zamanı istediği gibi bükebilen bir sinematografi ile gerçeklik algısı üzerinde derin izler bırakır.

Küçük bir bütçe ile çektiği ilk filmi *Takip*'te, Dogma 95'e benzer bir biçimde elde kullanılan bir kamera ile öznel açıları farklı bir biçimde kullanır. Bu durum, klasik sinemanın klişelerini bozmak ya da dönüştürmek için girişilen bilinçli bir çaba gibidir. Nolan, film boyunca, özellikle de erken takip sekanslarında tekrar tekrar öznel çekimler kullanır. Seyirci, öznel kalabalık mekânlarda takip ederken, kahramanın yaşadığı aynı dolaylı heyecanı hissetmeye davet edilir. Bu röntgencilik ve öznellik kullanımı, filmin tuzaklarına uygundur. Filmdeki öznel kamera ve röntgencilik aynı zamanda Deleuze'ün hareket-imağ ve zaman-imağ arasındaki geçiş sürecini kavramsallaştırdığı Hitchcock filmlerine benzemektedir. Nolan, bir kare yakalamaya çalışırken kendini kelimenin tam anlamıyla kameranın yerine koyan öznel bir yönetmendir. Kendi bakış açısından, o her zaman kendi hikâyeye anlatımının birincil izleyicisidir (Mooney, 2018, p. 8). Cobb, hayatlarının bir fotoğrafını çekmek için insanların evlerine giren bir hırsızdır. Nolan, uzun metrajlı ilk filmiyle, Hitchcock'un *Sarışın*'ı ile güçlü bir bağ kurmuştur. *Takip* hem filmin anlatı yapısı hem de estetik özellikleri bağlamında hareket-imağın krize girdiği Nolan filmlerinin ilkidir. Zaman ve mekân konusunda bilgi verilmez ve herhangi mekânlar filmde, merdiven altı barlar, çatı katları ya da terkedilmiş ofisler olarak görülür. Hareket-imağ mekânın fiziksel anlamda keşfini gerektirirken, zaman-imağ hafızanın, hayalin ve hayali olanın zihinsel sürecini taşır (Stam, 2014, p. 268). *Takip* filminde mekânlar önemini kaybeder, zaman-imağdaki kadar olmasa da hafıza ve gerçeklik tartışmalı bir hale gelir. Bu noktada filmin montaj tekniğinin önemli etkisi vardır. Film ilk sahnelerinden itibaren parçalı ve sıçramalı bir biçimde ilerler. Dolayısıyla izleyicinin zaman ve mekân algısıyla

oynama söz konusudur. *Takip* sonraki filmler için de bir başlangıç noktası olması açısından son derece önemlidir.

Gerçeklik, hafıza ve hayalin belirsizliğiyle zaman-imaja en çok yaklaşan *Akl Defteri* filminde ise izleyicinin, film izleme konforunu rahatsız edecek seviyede montaj, irrasyonel aralıklarla bölünür. Filmde hareket-imaja özgü neden-sonuç ilişkisi bir kenara bırakılarak kronolojik yapı alt-üst edilir. Leonard karakterinin, evine yapılan bir saldırı sonucunda eşini kaybettiği ve bu yüzden hafızasını yitirdiği görülmektedir. Ana karakterin hafızasını yitirmesi ve olayın yer yer öznel anlatımı, klasik sinema izleyicisi açısından zor bir film deneyimi oluşturabilir. Leonard olayların gidişatını unutmamak ve katili bulmak için notlardan, dövmelerden, fotoğraflardan yararlanır. Aslında filmin öyküsü basit anlamda karısının katilini arayan bir sigortacının hikâyesi gibi görülebilir, ancak film en başından itibaren klasik sinemanın ya da Deleuzecü yaklaşımıyla hareket-imagın krize girmesini içermektedir. Klasik sinemanın neden-sonuç ilişkisine dayalı rasyonel bağlantısı kesintiye uğramakla birlikte film sondan başa doğru ilerlemeye (gerilemeye) başlar. Filmde görüntülerin telefon konuşmalarıyla kesintiye uğradığı ve bu bölümlerin siyah beyaz olduğu görülür. Bu durum eylemde boşlukların ortaya çıktığını, gerçekliğin “yayıcı olduğu kadar belirsiz” hale geldiğini gösteren kriz durumudur. Filmde karakterin hikâye içindeki rolüne dair net bir bilgi yoktur, karakterin kim olduğu hikâyenin gerçekten yaşanıp yaşanmadığı, Leonard’ın anlattığı şeylerin doğru olup olmadığı izleyicinin zihninde soru işaretleri bırakmaktadır. Hareket-imag sinemasında görülmeyecek biçimde kararsız ve belirsiz bir durum yaratılmaktadır. Duyu-motor şemasının çöküşüne dair filmde Leonard karakterinin eylemleri ve bulunduğu mekânların arasındaki bağların tamamen kopmadığı, gerildiği ve gevşetildiği, gevşek ve gelişigüzel bir şekilde kurulduğu, dağınık bir durum vardır.

Hareket-imag sineması geleneğine oldukça yakın olan *Prestij* filminde ise Borden ve Angier isimli iki sihirbazın rekabetle örülü hikâyesi aktarılmaktadır. Nolan, bu hikâyede de doğrusal kurgu anlayışını bozmaya çalışır, kronolojik bir zamanı takip etmek yerine irrasyonel kesmeler kullanır. Filmin duyu-motor bağlarının gevşemesini sağlayan küçük, fakat önemli bir sahnesi, iki sihirbazın birbirleriyle olan rekabetleri sırasında giriştikleri oyunlar içerisinde ilerlerken, basit bir sihrin cevabını kabullenememe durumunda ortaya çıkar. Sihirbazlardan birinin ikiz kardeşiyle birlikte hareket etmesi ve diğerinin kendini tekrar tekrar öldürmesi gibi durumlar rasyonel bağlantıyı zayıflatır. Bakış açısı kamera açılarıyla seyircinin algısı üzerinde oynayan Nolan, kahraman ve anti-kahraman arasındaki gel git durumlarını kullanarak, izleyicinin karakterlerle özdeşleşme sağlamasını engeller.

Nolan sinemasında gerçeklik belirsiz bir duruma dönüşür; *Prestij*’de Fallon ve Borden, imkânsız bir sihir numarasını korumak için hayatlarını yalan gibi yaşarlar. *Inception*’da, kurumsal casuslar güçlü hikâyelerle rüyaları ve hayalleri ele geçirirler. *Yıldızlararası*’nda ebeveynler çocukları için hayaletten biraz daha fazlası olurlar. Dolayısıyla Nolan, 2000 sonrası ortaya çıkan çoğu filmde olduğu gibi gerçekliğin kendisinin ayrıntılı bir yanılması ele alır. Tüm bu hikâyeler, karakterlerin gerçeklik olarak deneyimledikleri ile gerçekliğin nesnel doğası arasında bir uçurum olduğu fikri etrafında inşa edilir. Gerçekliğin doğasına ilişkin bu kaygının, yirminci yüzyılın sonundaki kültürel ve teknolojik kaygılara dayandığı öne sürülmüştür. *Inception*’da Dom Cobb gerçekten rüyasından çıktı mı? *Inception*’ın sonu çelişkili ipuçları içermektedir. Bir yandan, gerçekte her şey planlandığı gibi olur: Dom, ekibiyle birlikte uçakta uyanır, sözleşmesi onurlandırılır ve Amerika Birleşik Devletleri’ne dönebilir, sonunda çocuklarını bulur, rüya görmediğini kontrol eder. Ancak öte yandan, bu sonucun aşırı mükemmelliği onu şüphelendirir. Dom’u karşılayan ve güvenli bir şekilde eve dönmesini dileyen gümrük memuruna kadar, her şey gerçek olamayacak kadar iyidir. Son sahnede izleyici, çocuklarının ona tıpkı anılarında olduğu gibi görüldüğünü fark eder (Lleres, 28.10.2021). Dolayısıyla gerçeğin ne olduğu tam anlamıyla bilinemez. Nolan filmlerinde klasik sinema izleyicisinin istediğini vermeyerek tam anlamıyla duygusal boşalım sağlamasına engel olur.

Gerçeğin ve hayalin ayırt edilemezliği, yalnızca onların karıştırılması değildir. Deleuze'ün gösterdiği gibi, görüntünün kendisinde oldukça farklı iki kutup belirir: görüntünün temsil ettiği bir dış gerçekliğe gönderme yaptığı nesnel bir kutup ve beden ve ruhun kutbu. Bu iki kutbu birbirinden ayırmanın ölçütü, terimin en klasik anlamıyla biçimdir. Platon'dan beri biçime sahip olan, bir ve aynı olan, birlik ve özdeşliğe sahip olmandır. Görüntünün nesnel veya temsili kutbu, bir dış gerçekliğe atıfta bulunur. Şimdi, gerçek olan, yani bir ve aynı olmandır. Gerçekliği temsil ettiği sürece, imajın bir biçimi vardır, yani bir birlik ve özdeşlik. Bu, parçalarının veya anlarının, çeşitliliklerinde hepsinin aynı bütünün birliğine katılması anlamında tutarlı olduğu anlamına gelir. Deleuze, nesnel kutbunda, imajın uğrakları ya da parçaları tek bir bütünün birliğine katıldığı için, bu imajlar rejimini organik olarak adlandırır. Mesele nesnenin gerçekten bağımsız olup olmadığını bilmek değildir. Önemli olan tanımlanan ortamın, kameranın yaptığı tanımlamadan bağımsız olarak ve önceden var olduğu varsayılan bir gerçeklik için geçerli olarak ortaya konmasıdır. Böyle bir görüntü hayal gücünü dışlamaz. Özne bir kutbu vardır, ancak bu saf bilinç deneyimi olarak görünür ve herhangi bir gerçekliğe atıfta bulunmaz. Bu kutupta, görüntü sadece beden ve ruhun bir değişimini ifade eder. Bu nedenle birliğe veya tutarlılığa sahip olması gerekmez, biçimi yoktur. Görüntü, öznel kutbunda, süreksizlik, tutarsızlık ve hatta çelişki ile karakterize edilir. Nolan, gerçeği ve hayali ayırt edilemez hale getirerek, organik bir rejimin krizini açığa çıkarır. Özne ve nesnel, gerçek ve hayali, şimdi ve geçmişin ayırt edilemez hale geldiği nokta zaman imajı sinemasıdır. Bu anlamda belirsizlik, zaman-imajdır, zamanın doğrudan bir sunumudur. Zaman göstergelerde, zaman, mekânsal anların kronolojik ve ardışık toplamı olmaz; sürekli olarak geçmekte olan bir şimdiye, muhafaza edilen bir geçmişe ve belirsiz bir geleceğe bölünür. "Şimdiki zaman, dönüşeceği geçmiş ile birlikte mevcuttur, geçmiş de bir zamanlar olduğu şimdiden ayırt edilemez olacaktır" (Rodowick D., 2018, p. 110-111). Ama zamanın bu doğrudan sunumu, aynı zamanda bir düşüncenin ortaya çıkışıdır. Bu anlamda Nolan sinemasında, *Akil Defteri*'nin kurgusu gerçeği ve kurguyu ayırt edilemez kılar. *Prestij* filminin karakterleri, Nietzscheci anlamda sahtenin güçlerine yaklaşan bir mücadeleye dönüşür. *Yıldızlararası* filminde ise uzay-zaman arasındaki bir boyutta nesnel gerçeklik tartışmalı hale gelir.

Hareket İmaj ve Zaman-İmaj Arasında Sıkışan Öznellik Sorunu

Nolan'ın dünyasında, *Yıldızlararası*'nin dikkate değer istisnası dışında, evren kontrol edilemeyecek, düzenlenemeyecek veya rasyonelleştirilemeyecek şekilde kaotik ve keyfidir. Bu filmler, kaotik bir dünyayı üzerlerine yapılar empoze ederek anlamlandırmaya çalışan karakterlerle doludur. *Akil Defteri* filminde klasik sinemanın iyi, doğru, güçlü, zeki karakteri bu filmde yer almaz, hikâyeye her ne kadar ana karakter üzerinden işlese de izleyicinin zihninde ana karaktere dair belirginleşmemiş alanlar söz konusudur. Olay örgüsü içinde karakterin yaşamış olduğu dönüşümler kurgusal olarak anlaşılması güç bir karakter tasarımı ortaya koymaktadır. Karakterin istem, karar ve eyleme dayalı yapısı filmde yer alıyor olsa da tutarlılık noktasında soru işaretleri taşıması filmin anlatısının bir sonucudur. Leonard, günlük varoluşunu dikte etmek için bir kurallar ve yapılar sistemi kurmuş olması bakımından, çok tipik bir Nolan kahramanıdır. Dünya karmaşık bir yer ve Leonard mantıklı olması için ona bir sistem dayatır. Leonard'ın hafıza sorununa bulduğu çözüm, disiplin ve düzenle oluşturulan alışkanlıkları kullanmaktır. Leonard, kaotik ve rastgele bir varoluşta gezinmek için bir çerçeve oluşturmuştur. Fakat sisteminin sınırlarını aşar ve kendi sınırlarını ihlal eder. Bu durum, onu yansımasıyla yüzleştirir. Leonard, klasik sinemada görülmeyecek şizofrenik bir ana karakterdir. *Takip*'teki ve *Başlangıç*'teki Cobb karakterleri gibi Leonard'ın dağılması da, dikkatlice yerleştirdiği kuralları görmezden geldiği anda başlar. Düzenli verileri, sistemini baltalayacak ve bozacak şekilde manipüle etmeye karar verir. Bu, ahlaki düzende bir bozulmaya ve Leonard'ın çöküşüne yol açar. Leonard, herhangi bir hafızası veya tutarlı kimliği olmaksızın, sürekli olarak kendi dışındaki dünyanın gerçekten var olup olmadığını sorgular. Bu, *Başlangıç*'in Cobb'unun olası istisnası dışında, çoğu Nolan kahramanından daha temel bir varoluşsal krizi temsil eder.

Prestij filminde Angier ve Borden arasındaki rekabet kurgudan da aldığı güçle seyirciye sürekli saf değiştirme imkânı verir. Kahraman ve anti kahraman özellikleri film boyunca Angier ve Borden arasında gidip gelir. İzleyici bir an için Angier, bir an için Borden'dan yana olur ve dolayısıyla klasik sinemanın özdeşleşme unsurunu engeller. Klasik sinemada görülen karakterlerin birbirleriyle olan çatışmasında iyi ve kötü karakterler birbirlerinden ayrılır ve iyilerin kazandığı bir öykü ortaya çıkar. Ancak *Prestij* filminde iki karakterde de iyi ve kötü kutupların belirsizliği söz konusudur. Bu konuda izleyicide bir kararsızlık durumu vardır. Hareket-imajdaki karakter netliğinden söz edilemez. Hitchcock sinemasına özgü seyircinin bildiği ancak karakterin bilmediği bir gerilim de söz konusu olur.

Klasik Batman karakteri, kötülere karşı savaşarak onları alt eder, mevcut düzenin koruyucusu olan süper kahraman teknolojidenden yararlanarak suçluları cezalandırır. Batman 1940'lı yıllardan itibaren tekrar tekrar Hollywood sinemasının kullandığı bir süper kahraman klişesidir. İzleyicinin özdeşleşmesini sağlayan, düğümün çözülmesiyle birlikte katharsise neden olan klasik bir filmidir. Klasik sinemanın süper kahramanı olan Batman, Nolan ile birlikte dönüşür. Yine özdeşleşmeyi sağlayacak temel unsurlar barındırsa da Nolan'ın Batman'i adalet, yasa ve kurtarıcı fikrinin sorgulanmasına izin verir. Yine Nolan'ın Joker karakteri ise sistemin verili bütün değerlerine, öznelliğe, Kartezyen cogitodan beri oluşturulan öznelliğe karşı bir sorgulama imkânı verir. Serinin bu çalışma kapsamında incelenmeye değer en etkili bölümü Joker karakterinin kaos söylemleriyle anarşist felsefede yer alan Bakunin'in düşüncelerine gönderme olarak değerlendirilebilecek sahneleridir. Joker herhangi bir neden sonuç ilişkisi içinde öyküde yer almaz, bir anda ortaya çıkar, nereden geldiği ve kim olduğu bilinmemektedir. Parmak izi bile bulunmayan Joker'in adalet timsali beyaz erkek Harvey Dent'in dönüşümüne neden olması ise modern düşüncenin öznellik üretimine eleştirel bir bakış açısı sunar.

Nolan'ın son filmi olan *Tenet* (2020) ise zamanı çok katmanlı sunduğu filmlerden biridir. Öykünün işleniş tarzı geçmiş ile gelecek arasında kurulan ilişki, zamanın katmanlı yapısı, hikâyenin izleyici tarafından anlaşılmasını zorlaştırmaktadır. Bununla birlikte filmde olayların sıralı bir biçimde verilmemesi, geriye dönüşlerin yaşanması, karakterlerin birbirleriyle karşılaşma anları öykünün klasik neden sonuç ilkesine bağlı yapısında sorunlara neden olur. Filmin son sahnesi klasik bir yapıda ilerleseydi eğer, Katherine ve Protagonist karakterlerinin mutlu sonu görülebilirdi. Ancak Nolan, klasik bir son yerine kadını özgür bırakır. Filmde kahramanın hikâyesinin ne olacağı açık uçlu bırakılmıştır. Bu bağlamda izleyici filmle olan bağını film bittikten sonra da koparamamıştır.

Zihinsel-İmgenin Kurduğu İlişkisellik

Zihinsel-imaj ilişkisinde marke ve demarke kavramları öne çıkar, marke kavramı doğal ilişkileri, imajların bizi bir imajdan diğerine götüren bir alışkanlıkla birbirine bağlanma özelliğini ifade eder. Demarke ise doğal ilişkilerinden koparılmış bir imajı ifade eder. Sinemada zihinsel imajdan bahsedildiğinde Hitchcock ismi ön plana çıkmaktadır hatta Hitchcock zihinsel-imaj ya da ilişki-imajı icat eden kişi olarak da anılır. Filmlerinde, karakterler tarafından eylemler daima bir ilişkiler kümesi içerisinde oluşur veya bir eylem filizlenmeye başladığında hemen onu saracak bir ilişkiler ağında arkasından meydana gelir. Ana karakterler fiili olarak eylemde bulunabilir, meseleleri algılayabilir ve buradan yola çıkarak bir duygulanım içerisinde girebilirler fakat bunları belirleyen ilişkilerin bilgisine tam anlamıyla hâkim değildirler. Bu noktada ilişkilerin bilgisi, kamera hareketleriyle ya da karakterlerin, hareketlerini kameraya doğru sürdürmeleri aracılığıyla oluşur. Seyirci genellikle bu bilgiye sahip olan kişidir. Seyircinin filmdeki bu konumunu önceleyen Deleuze, onların bir üçüncülük ortaya çıkardığını belirtir. Böylelikle bir üçüncü unsur olarak yönetmen ve karakterlerin yanına seyircinin varlığını yerleştirir. Film izleyen seyirci, yönetmen tarafından verilen bilgiyle, karakterlerin yavaş yavaş ilişkileri örerek bilgiye ulaşma süreçlerine şahitlik etmektedir. Bu bilgi, yakın

gelecekteki bir tehlikenin yaklaşması olabileceği gibi, gizlenmeye çalışılan bir gerçeğin ortaya çıkarılması da olabilir. Alfred Hitchcock filmlerinde şahit olunan gerilim unsuru da bu bilgiye ulaşma çabasıdır (Deleuze, 2014, p. 257).

Hitchcock sinemasıyla da bağıntılı olarak zihinsel-imağın iki göstergesinden söz etmek mümkündür. Bunlardan birincisi, ilişkiselliğin ilk kutbu olan doğal ilişkilere dairdir. Birbirleri arasında ilişkilendirilmiş diziler oluşturmak adına doğal ilişkiler içerisindeki zihin, bir şeyden diğer şeye ilerleyebilir. Bu dizileri meydana getiren şey ise alışkanlıktır. Film içerisinde bulunan bir nesne, doğal ilişkiler ağında, bir başka nesneye gönderme yapan bir dizi içinde kendine belirlenmiş bir yer bulması itibarıyla, bir “marke” göstergesi olarak yer alır. Marke göstergesi, doğal ilişkilerle oluşturulmuş düzenin belirteçleri olarak yer alır. Bunun tersine ama bu belirlenmişlikle ilişki içinde olarak, bir nesnenin alışlageldik dizi içerisinde sapması, “demarko” göstergesini ortaya çıkarır. *Takip* filmi üzerinden örnek vermek gerekirse, Cobb’un hırsızlık için girdiği evlerde ilk baktığı nesnelere, kutulardır. Bu kutularda ev sahiplerinin hayatlarına dair ipuçları yer almaktadır. Kutu sadece nesnelere biriktirilmesini imleyen, bilindik anlamda marke olmanın ötesinde, yaşamın ve hafızanın deposu haline gelerek demarke olur. Yani *Takip* de, herkesin sakladığı iddia edilen hafızaları, açığa çıkaran kutu, mimetik öznenin başkalarının sahip olduğuna inandığı varlığın sırrı için bir metafor görevi görür. Bir sapma olarak demarke göstergesi şiddetli bir kopuşa işaret eder. Ancak yine de, bu durum kopuşun bağlı olduğu bir düzen gerektirir ve doğal ilişkilerden türemiş düzen ile karşıtlık oluşturması itibarıyla bir sapmadır (Deleuze, 2014, p. 259).

Başlangıç’teki totem bir soyutlama değil gerçeklikle ilgili bağ kuran bir simge olarak değerlendirilebilir. Filmdeki karakterler, aktüel ve virtüel arasında düşünce figürlerine dönüşürken, gerçeklikle bağlantı kurabilmek için her bir karakter kendine ait bir totem belirler. “Üçüncülük ve soyut ilişkiye uygun olan bir gösterge ise “simge”dir. Soyut ilişkiler içerisinde, zihin bir zincir gibi birbirine doğal bir biçimde bağlanacak diziler oluşturmaz. Diziler yerine bir bütün oluşturur” (Deleuze, 2014, p. 259). *Akıl Defteri*’nde stickerler, polaroid fotoğraf makinesi ve dövme; *Yıldızlararası*’nda saat, *Prestij* filminde günlükler, bilindik işlevinin dışına çıkararak filmdeki ilişkiselliği taşımaktadır. Buradaki eşyalar kültürel anlamdaki kodunun dışına çıkar ve ilk anlamdaki şeyinin dışında farklı anlamlar içerirler. Özellikle gerçeklikle kurulacak ilişki noktasında bağ kuran simgeye dönüşürler. Zihinsel-imağ, diğer imajların niteliklerinin ve statülerinin tekrar sorgulanmasıdır. Hatta, herhangi bir karakterde duyumotor bağların kopmasıyla, tüm hareket-imağ sorgulanmaya başlayacaktır. Hitchcock’un özellikle kaçındığı şey, yani sinemada klasik imajın krizi, Hitchcock’un sonrasında ve kısmen onun getirdiği yenilikler yoluyla takipçileri tarafından uygulanmıştır. Bu bağlamda Nolan’ın bunu Hitchcock kadar olmasa da başardığını söylemek gerekir.

Takip’in açık ve kapsayıcı bir konusu vardır ve zaman dilimleri arasındaki geçişi genellikle keyfi görünebilir. Buna karşılık, *Akıl Defteri* aslında bir araya getirilmiş bir dizi kısa film gibi oynayabilecek şekilde yapılandırılmıştır. Anlatının benzersiz yapısı nedeniyle, Nolan’ın filmin her bölümünün izleyicinin dikkatini çekmeye yetecek kadar olaya sahip olduğu görülür. *Akıl Defteri*, çok daha doğrudan bir şekilde ele alınsa da travma temasını takip eder. Travma bir kez daha bireyin süreklilik duygusunu bozan bir şey olarak sunulur. *Kara Şövalye*’nin başlarında Bruce Wayne’in vücudundaki morlukları hatırlatan Leonard’ın dövmelemleri, yaşadığı travmanın işaretleri ve yaşadığı kaybın hatırlatıcıları haline gelir. *Takip*’te olduğu gibi, *Akıl Defteri*’nin doğrusal olmayan anlatı akışı, travma deneyimini gerçekleştirmeye hizmet eder (Mooney, 2018, p. 18). Çürükler ve yaralar bağlamsız sağlanır, etki, travmanın süresizliğini karşılaştıracak şekilde nedenden ayrılır.

Herhangi bir imaj, onu çevreleyen çerçevesi sınırlarında, çerçevesi sayesinde, zihinsel bağlantının tasavvuru olmalıdır; bedenine yazdıkları dövmelemler, stickerlar, fotoğraflar ve tekrar sahnelerin üst üste kullanılması zihinsel bir ilişkinin kurulduğunu göstermektedir.

Karakterler harekete geçebilir, algılayabilir, bazı şeyler hissedebilirler fakat onları belirleyen bağlanımlara şahitlik edemezler. Leonard'ın gel gitli durumu, Borden ve Angier'in rekabet halinde kendilerini kaybederken etrafındaki olayları fark edemez hale gelmeleri, Cobb'un rüyasında ölen karısını yaşatmak uğruna ekibini tehlikeye atması gibi örnekler verilebilir. Birbirini takip eden sinsî planlar ve birbirlerinin kariyerlerini sabote etmeye yönelik el altından çabalarla oynanan Borden ve Angier rekabeti, *Prestij*'in konusuna yön verir, ancak diğer eşit derecede acı rekabetlerin arka planına karşı canlandırılır, örneğin gerçek hayattaki Nikola Tesla ve Thomas Edison arasındaki gerilim gibi.

Prestij'in rakipleri sırları çalmaya kafayı takmış durumda, ancak bu sırlar kutularda değil, sihirbazların her birinin tuttuğu günlüklerde saklanır. Seyirciler olarak bizler, bu iki düşmanın rekabetlerinin onları, sevdikleri her şeye mal olacak bir karşılıklı yıkım yoluna sokmasına nasıl izin verdiğini, bu günlükler aracılığıyla öğreniriz. Ancak birbirlerinin günlüklerini okumaları sadece bir hikâye anlatma aracından daha fazlasıdır. Aynı zamanda, iki rakibin her biri için kendini keşfetme araçları, arzularının kibrini tam olarak yansıtan acımasız aynalardır. Sonunda her birinin keşfettiği şey, her birinin dünyaya ve birbirlerine sunduğu kendi kendine yeterli varlık ve mutluluk imajının, aslında mutsuz olan bir benliğin iç ıstırabını gizleyen bir maske olduğudur. Sihirbazlar arasındaki rekabete yakışır şekilde, her birinin diğerinde imrendiği mutluluk bir yanılsamadır. Nolan, Hitchcock'ta olduğu gibi ilişkiyi bir imajın "nesnesi haline getirir ki bu imaj yalnızca algılanım-imajlara, eylem imajlara ve duygulanım imajlara ekilenimle kalmaz bunları çerçeveleyip dönüştürür" (Deleuze, 2014, p. 262). Bu bağlamda iki sihirbazın günlüğü de dönüştürücü etkiye sahiptir. Filmde tam anlamıyla olmasa da Deleuzecü bağlamda eylem imajın krize girmesi durumu ön plana çıkar.

Nolan'ın filmografisinde, planlar genellikle karakterlerin etkileşimde bulunduğu nesnelere totemik bir nitelik kazandırır (Mooney, 2018, p. 17). Sıklıkla bu nesnelere, içinde yaşadıkları dünyanın somut işaretleri olarak hizmet eder. *Takip*'te kutular, *Akıllı Defteri*'nde stickerler, polaroid fotoğraf makinesi ve dövme; *Yıldızlararası*'nda Cooper'un kızına verdiği saat, *Prestij* filminde günlükler, Joker'in kartları bilindik işlevinin dışına çıkarak filmdeki ilişkiselliği taşımaktadır. Buradaki eşyalar kültürel anlamdaki kodunun dışına çıkar ve ilk anlamdaki şeyinin dışında farklı anlamlar içerirler. Özellikle gerçeklikle kurulacak ilişki noktasında bağ kuran simgeye dönüşürler.

Sonuç

Duyu motor şemasının çöküşüne dair Deleuze beş temel belirtiden bahseder. İlki, büyük form eylem-imajının kuşatıcı, sentezleyici ortamı yerini, eylemler ve ortamlar arasındaki bağların tamamen kopmadığı, gerildiği ve gevşetildiği, gevşek ve gelişigüzel bir şekilde kurulduğu dağınık bir duruma bırakır. İkincisi, küçük form eylem-imajının sürekli "evrenin çizgisi" parçalanma eğilimi gösterir ve eylemde boşluklar ortaya çıkar; gerçeklik "yayıcı olduğu kadar belirsiz" hale gelir, bağlar ve bağlantılar "kasıtlı olarak zayıflar". Üçüncüsü, amaçsız bir gezinme eylemi etkiler, duyu-motor şemanın yerini "yürüyüş, balade (gezinti) ve sürekli gidiş-dönüş yolculuk alır (Bogue, 2003, p. 108). Nolan filmlerinde duyu-motor bağlarının tamamen çökmesi değil, fakat gevşemesi söz konusudur. Filmlerinin kronolojik olmayan kurgusu, filmsel zamanı parçalamaktadır. Neden-sonuç ilişkisini de zayıflatan montaj biçimi ile zaman ve gerçeklik arasında bir belirsizlik alanı oluşur. Bazen uzay zamandaki boyutlar arası yaşananlar bazen de rüya mı gerçek mi anlaşılmaz durumlar ortaya çıkmaktadır. Filmlerde hikâyeler genellikle iç içe geçmiştir ve çok katmanlı bir yapı söz konusudur.

Hareket-imajdan, zaman-imaja geçişte en belirgin özelliklerden biri de özneliliğin dönüşümü üzerinedir. Nolan, filmlerinde başkarakter odağında bir hikâye anlatmak yerine, karakterlerin eşit önemde olduğu bir biçim oluşturur. Klasik sinemada görülen mağdur, güçlü sonradan güce kavuşan, acıdan çözüme giden karakterlerin aksine Nolan'ın karakterleri

gerçekçi sinemaya yakın durmaktadır. Kadınların cinsel arzu nesnesi konumunda olmalarından ziyade romantik idealler peşinde koştukları görülür. Ancak klasik sinemaya yakın yönleri de mevcuttur; bu anlamda kadın karakterler iffetli ve özverili olma eğilimindedirler. Erkek karakterler ise özellikle *Prestij*, *Başlangıç* ve *Yıldızlararası*'nin sonunda bir miktar ailesel tatmin bulsalar bile, aile ilişkileri çelişkilidir. Erkek karakterleri aynı zamanda evlerine, oğullarına ve kızlarına dönen babalar olarak sağlıklı ve aseksüel terimlerle tanımlanabilir. Nolan'ın filmleri, kaotik bir dünyayı üzerlerine yapılar empoze ederek anlamlandırmaya çalışan karakterlerle doludur. Bu yapılar insan duygularını veya insan ihtiyaçlarını açıklayamaz ve bu nedenle karakterler kaçınılmaz olarak bu sistemleri korkunç sonuçlara yol açacak şekilde bozar. Nolan'ın dünyasında, *Yıldızlararası* filmi istisna olarak sayarsak, evren kontrol edilemeyecek, düzenlenemeyecek veya rasyonelleştirilemeyecek şekilde kaotik ve keyfidir. Nolan'ın filmlerindeki karakterler kendilerini sürekli olarak başkaları tarafından aldatılmış olarak bulurlar ve çoğu zaman herhangi bir bireysel yalanı aşan geniş bir aldatma ağına yakalanırlar. Tipik Nolan filmi, meydana gelen olaylar ve karakterlerin motivasyonları konusunda seyirciyi aldatmak için tasarlanmış bir yalanın biçimsel yapısına sahiptir. Nolan, yalanın ontolojik önceliğine dayanan bir etik felsefe oluşturmak için aldatma biçimini kullanır. Nolan'ın filmleri hakikat fikrini tamamen terk etmezler, ancak bizi tamamen yoldan çıkarmayacaksa, gerçeğin yalandan nasıl ortaya çıkması gerektiğini bize gösterirler.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan eder.

Araştırmacıların Katkı Oranı Beyan Özeti:

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

Kaynakça

- Akyıldız, Y. (2021). *Sinemada Karmaşık Öykü Anlatıcılığı Christopher Nolan Sineması*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Bergson, H. (2007). *Madde ve Bellek Beden - Tin İlişkisi Üzerine Deneme*. (I. Ergüden, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Bogue, R. (2003). *Deleuze on Cinema*. New York: Routledge.
- Brooker, W. (2015). Foreword: Are You Watching Closely? J. Furby, & S. Joy içinde, *The Cinema of Christopher Nolan Imagining The Impossible* (s. xi-xiii). New York: Columbia University Press.
- Buchanan, I. (2021). Sinemanın Şizonalizi Mümkün müdür? D. N. Rodowick içinde, *Deleuze'ün Film Felsefesinin İzleri* (s. 145-164). İstanbul: Küre Yayınları.
- Colebrook, C. (2013). *Gilles Deleuze*. (C. Soydemir, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Colman, F. (2011). *Deleuze and Cinema The Film Concepts*. New York: Berg Publishers.
- Deamer, D. (2016). *Deleuze and Cinema Books Three Introductions to the Taxonomy of Images*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Deleuze, G. (2001). *Felsefe Nedir?* (T. Ilgaz, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Deleuze, G. (2014). *Hareket-İmge*. (S. Özdemir, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Deleuze, G. (2021). *Zaman İmge*. İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Eberl, J. T., & Dunn, G. A. (2017). Introduction. J. T. Eberl, & G. A. Dunn içinde, *The Philosophy of Christopher Nolan* (s. vii-x). London: Lexington Books.

- Elsaesser, T. (2019). *European Cinema and Continental Philosophy Film As Thought Experiment*. New York: Bloomsbury Publishing.
- Elsaesser, T., & Hagener, M. (2011). Film Kuramı: Duyular Yoluyla Bir Giriş -. (B. S. Barış Yıldırım, Çev.) Ankara: Dipnot Yayınları.
- Joy, S. (2015). Introduction: Dreaming a Little Bigger, Darling. J. Furby, & S. Joy içinde, *The Cinema Of Christopher Nolan Imagining The Possible* (s. 1-16). New York: Columbia University Press.
- Lleres, S. (28, 10 2011). *Christopher Nolan, Incepteur*. academia. 01 15, 2022 tarihinde https://www.academia.edu/3067786/Christopher_Nolan_incepteur adresinden alındı
- Mooney, D. (2018). *Christopher Nolan A Critical Study of the Films*. North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Rajchman, J. (2021). Deleuze'ün Zamanı veya Sinema Sanat Anlayışımızı Nasıl Değiştiriyor. D. N. Rodowick içinde, *Deleuze'ün Film Felsefesinin İzleri* (s. 277-298). İstanbul: Küre Yayınları.
- Rodowick, D. N. (2001). *Reading The Figural, or, Philosophy After New Media*. Durham and London: Duke University Press.
- Rodowick, D. N. (2018). *Gilles Deleuze'ün Zaman Makinesi*. (E. Ekici, Çev.) İstanbul: Küre Yayınları.
- Rodowick, D. N. (2021). Dünya, Zaman. D. N. Rodowick içinde, *Deleuze'ün Film Felsefesinin İzleri* (N. Yakut, Çev., s. 109-126). İstanbul: Küre Yayınları.
- Rusthon, R. (2012). *Cinema After Deleuze: Deleuze encounters*. London: Continuum International Publishing Group.
- Sofuoğlu, H. (2004). Bergson ve Sinema. *Selçuk İletişim*, 3(3), 66-76.
- Stam, R. (2014). Sinema Teorisine Giriş. (S. Salman, & Ç. Asatekin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Taburoğlu, Ö. (2014). Öznesiz ve Nesnesiz Bakış: Deleuze'ün Sinema Kuramı. A. M. Aytaç, & m. Demirtaş içinde, *Göçebe Düşünmek Deleuze Düşüncesinin Sınırlarında* (s. 291-318). İstanbul: Metis Yayınları.
- Yılmaz, Ö. S. (2005). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*. İstanbul: Es Yayınları.
- Nolan, C. (Yapımcı), & Nolan, C. (Yönetmen). (1998). *Follow* [Sinema Filmi]. Birleşik Krallık, Momentum Pictures
- Todd, J. and Todd S. (Yapımcı), & Nolan, C. (Yönetmen). (2000). *Memento* [Sinema Filmi]. ABD, Team Todd.
- Franco, L., Thomas, E. (Yapımcı), & Nolan, C. (Yönetmen). (2005). *Batman Begins* [Sinema Filmi]. ABD, Birleşik Krallık. Syncopy, Warner Bros Pictures.
- Nolan, C. (Yapımcı), & Nolan, C. (Yönetmen). (2000). *Prestige* [Sinema Filmi]. ABD, Birleşik Krallık, Warner Bros Pictures.
- Nolan, C. (Yapımcı), & Nolan, C. (Yönetmen). (2008). *The Dark Knight* [Sinema Filmi]. ABD, İngiltere. DC Comics, Warner Bros Pictures.
- Nolan, C. (Yapımcı), & Nolan, C. (Yönetmen). (2010). *Inception* [Sinema Filmi]. ABD, İngiltere. Warner Bros Pictures.

Nolan, C. (Yapımcı), & Nolan, C. (Yönetmen). (2012). The Dark Knight Rises [Sinema Filmi]. ABD, İngiltere. DC Comics Warner Bros Pictures.

Nolan, C. (Yapımcı), & Nolan, C. (Yönetmen). (2014). Interstellar [Sinema Filmi]. ABD, Birleşik Krallık. Paramount Pictures, Warner Bros Pictures.

Nolan, C. (Yapımcı), & Nolan, C. (Yönetmen). (2020). Tenet [Sinema Filmi]. ABD, Birleşik Krallık. Warner Bros Pictures.

-Araştırma Makalesi-

Distopya Filmlerini Neden Severiz?
“The Lobster& Idiocracy Filmleri Üzerinden Bir Sorgulama”

Esra Keloğlu İşler*

Özet

Ütopyaların tersine distopyalar genellikle dehşet verici ve korkunç bir toplum çizerler. Çalışmanın temel varsayımına göre, distopyalar içinde bulunduğumuz çağdaki korkularımızı, endişe ve kaygularımızı göstermektedir. *The Lobster* 2015 yılında Yorgos Lanthimos tarafından çekilen, kara komedi olarak da tanımlanabilecek bir dram filmidir. *Idiocracy* ise 2006 yılında Mike Judge tarafından bilim-kurgu komedi türünde çekilmiş bir filmidir ve geleceği oldukça karanlık olarak hicvetmektedir. Her iki film de toplumsal sorunlardan yola çıkmıştır ve sosyo-politik çıkmazlar için radikal değişiklikler ile hikaye örgülerini eğirmektedirler. Ütopyanın çağcıl insana uzak, distopyanın ise yakın olduğunu varsayımı çalışmanın çıkış noktasıdır. Bu makalede biri kara film diğeri hiciv/kara komedi tarzında iki distopik film örneğinden yola çıkılarak şu sorulara cevap bulmayı amaçlanmaktadır: 1) Karanlık ve korkunç bir toplumu seyrettirme deneyimine rağmen bu distopyalar neden sevilmektedir? 2) İki film birbirinden tamamen farklı distopyalar olsa da ortak noktaları nelerdir? 3) Distopyalar insanlara toplumsal durumu sorgulama imkanı sağlayabilir mi? Her iki distopya filmi de gişe başarısı için yapılmış filmler değildir ancak izleyici tarafından değerli bulunmuşlardır. Bu analizde filmin içindeki distopik öğeler, geçmiş-şimdi-gelecek zamanlarındaki durum ve radikal değişiklikler, absürd öğeler, eleştirdikleri öğeler üzerinden analiz edilecektir.

Anahtar Kelimeler: Distopya, Ütopya, Idiocracy, *The Lobster*, Yunan Tuhaf Akımı, Hiciv, Kara Komedi, Absürd

*Doç. Dr., AHBV Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Halkla İlişkiler Tanıtım ve Reklamcılık Bölümü, Ankara, Türkiye.
E-mail: esrakeloglu@gmail.com
ORCID : 0000-0002-1494-1712
DOI: 10.31122/sinefilozofi.1074921
Keloğlu İşler, E. (2022). Distopya Filmlerini Neden Severiz? “The Lobster& Idiocracy Filmleri Üzerinden Bir Sorgulama” Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı (4) 2022.

Geliş Tarihi: 17.02.2022

Kabul Tarihi: 30.07.2022

-Research Article-

**Why Do We Love Dystopian Movies?
“An Inquiry through the Lobster & Ideocracy Movies”**

Esra Keloğlu İşler*

Abstract

Unlike utopias, dystopias often depict a terrifying and terrifying society. According to the basic assumption of the study, dystopias show our fears, worries and anxieties in the age we live in. *The Lobster* is a 2015 drama film directed by Yorgos Lanthimos, which can also be defined as a black comedy. *Idiocracy*, on the other hand, is a sci-fi comedy film made in 2006 by Mike Judge and satirizes the future as rather dark. Both films are rooted in social issues and spin their storylines with radical changes for socio-political impasses. The starting point of the study is the assumption that utopia is far from modern man and dystopia is close. In this article, it is aimed to find answers to the following questions based on the examples of two dystopian films, one of which is a film noir and the other in the style of satire/comedy: 1) Why are these dystopias popular despite the experience of watching a dark and scary society? 2) Although the two films are completely different dystopias, what do they have in common? 3) Can dystopias enable people to question the social situation? Both dystopian movies were not made for box office success, but they were valued by the audience. In this analysis, the dystopian elements in the film, the situation and radical changes in the past-present-future times, the absurd elements, the elements they criticize will be analyzed.

Keywords: Dystopia, Utopia, Idiocracy, *The Lobster*, Greek Weird Wave, Satire, Black Comedy, Absurdity

*Assoc. Prof. Dr., AHBV University, Faculty of Communication, Department of Public Relations, Promotion and Advertising, Ankara, Turkey.

E-mail: esraketoglu@gmail.com

ORCID : 0000-0002-1494-1712

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1074921

Keloğlu İşler, E. (2022). Distopya Filmlerini Neden Severiz? “The Lobster& Idiocracy Filmleri Üzerinden Bir Sorgulama” Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı (4) 2022.

Received: 17.02.2022

Accepted: 30.07.2022

Extended Abstract

In this article, the two dystopian movies: Idiocracy shot by Mike Judge in 2006 and The Lobster shot by Yorgos Lanthimos in 2016 have been analyzed to answer these questions: 1) Why do we admire dystopic movies although their representation of imaginary "dark and a scary world"? 2) Even though these two films are totally different from each other, what do they have in common? 3) Could dystopic movies provide a query about social problems of humanity? In both movies, the absurd element is at the forefront, but the comic elements in the comedy element are different from each other. Although both are based on a fiction that would not be possible in real life, the radical change they propose to end the nightmarish situation is different from each other. These two dystopian movies were not made for box office success, but they were valued by the audience. In this analysis, the dystopian elements in the film, the situation and radical changes in the past-present-future times, the absurd elements, the elements they criticize will be analyzed.

For Idiocracy, we can come to this conclusion: The reason why this movie is loved despite its experience of watching a dark and scary society is because it speaks the truth in the post-truth era by criticizing the stupid aspects of society about which no one talks or wants to think. Since its dystopian features set out from the real World: it allows people to question the social situation, it is possible to think that most people may find something about themselves when they watch it, and for this reason, it is possible to think that it is loved.

The Lobster is a dystopia related to the impossibility of finding love, and the unexpected love encounters obstacles. Modern man makes love and marriage because it is compulsory or lives in selfish solitude by escaping from it. It can be said that the story of Lanthimos arose from a social problem, but while telling it, he was telling an absurd world design. As a unconventional love story The Lobster, gives an answer to the question of "what does one live by?" asked by one of Tolstoy's short stories: Their replies are identical: "love". Idiocracy, on the other hand, almost gives the answer "stupidity" to the question of "what one cannot live with".

The two selected dystopias show our fears, worries and anxieties in the current era, and show that radical change will come with the changing of these conditions.

As the point which has been mentioned above, we can draw the conclusion that in answer to first analysis question; despite the experience of watching a dark and scary society, these dystopias have been chosen by the audience because they contain the answers which are related to their own lives' nightmare and statements which are associated with dead-end problems about contemporary experiences. Secondly, although the two films completely differ from each other, these two dystopian films also contain a severe satire/criticism, as they show in their absurd elements. Their common point is that they show that conditions can change, these conditions can change even if radical changes are required. Thirdly, although dystopias contain absurd elements, narrate a social situation that does not exist in reality, just like in their ties with utopias, they are actually rooted in a real/real/genuine social problem. As a consequences of this, they can enable people to question the society.

Giriş

Distopya romanlarının, başarılı yazarı Margaret Atwood'a göre "Distopyalara inanmayı ütopyalardan çok daha kolay bulmamız, çağımız hakkında üzücü bir eleştiri getirmektedir: Ütopyaları hayal ediyoruz, distopyalara ise zaten sahibiz." Ütopya tasavvuru, edebiyattan köklenmektedir. Sir Thomas More, Utopia, Francis Bacon New Atlantis, Tommaso Campanella, Civitas Solis, Voltaire, Candide, George Orwell 1984, Evyeni Zamiatin Biz, Aldous Huxley, Cesur Yeni Dünya, Johann Valentine Andreae, Christianapolis, Gabriel De Foigny New Discovery of Terra Incognita Australis, Ursula Le Guin Mülksüzler gibi örnekleri saymak mümkündür. Ütopyalar edebiyata yakışırken distopyalar sinemaya yakışmaktadır.

Thomas Moore'un ünlü romanı Ütopya, coğrafi olarak varolmayan bir adada; gelecekte,

henüz mümkün olmayan mükemmel bir toplumda geçmektedir. Oysa distopya, mükemmel yasalarla ve politikalarla yönetilen, ideal bir yer ve/veya devlet olarak tanımlanan ütopyanın tam tersidir. Şimdi, şu an, halihazırda yaşanan bir kâbus gibidir adeta. İnsanların türlü sefalet biçimleriyle yaşamaya çalıştığı, baskının, hastalığın kol gezdiği, aşırı derece kalabalık ve onun sorunlarıyla yaşanan, açlığın, iktidarın aşırı kontrolünün, bireyin faydasının değil, insanlara karşı kolayca suç işleyen devletin (ve/veya belirli imtiyazlıların) faydasının gözetildiği yasa ve politikaların olduğu ütopya karşıtı tasavvurun adıdır distopya. Burada, çoğu insan depresyondadır, varoluş krizi yaşamaktadır, eğer radikal bir değişiklik meydana gelmezse söz konusu kâbusun içinde korkunç sonunu dehşet içinde beklemektedir. Bu temayı içeren birçok bilim-kurgu distopya filmi, dizisi vardır. Eğer bu kadar karamsar durumlardan/kabuslardan bahsediyorsa neden distopya filmlerini seviyoruz? Neden ütopyayı hayallemek yerine distopyaları tercih ediyoruz? Ütopyalar edebiyata yakışırken distopyalar sinemaya yakışıyor sanki, öyle olmasa, film ve televizyon dizilerinde türe ait örnekler, dikkat çekici bir biçimde böylesine artar mıydı? Klonawksa'ya göre savaş sonrası dönemlerin ütopyalarının tam tersine distopik anlatılar yükselişte olan bir popülerliğe sahiptir (2018). Jameson'a göre, "Ütopya her zaman politik bir konudur, edebiyat formu olarak kaderi alışılmadık tıpkı siyasi statüsünün belirsizliği gibi (...) Ütopyacı politikanın (ya da politik ütopyacılığın) temelinde yatan dinamik; özdeşlik ve farklılık diyalektiğidir. (2005:12-13). Bu bağlamda distopya filmleri ütopya türünün çağcıl bir yansıması olarak değerlendirilecektir. Yani, çalışmanın temel varsayımına göre, distopyalar içinde bulunduğumuz çağdaki korkularımızı, endişe ve kaygılarımızı göstermektedir. Bu çalışmada birbirinden son derece farklı olan iki distopya filmi incelenecektir. *The Lobster* (İstakoz, Yorgos Lanthimos, 2015) ve *Idiocracy* (Ahmakların İktidarı, Mike Judge, 2006)

Ütopyanın çağcıl insana uzak, distopyanın ise yakın olduğunu varsayımı çalışmanın çıkış noktasıdır. Bu makalede biri kara film diğeri hiciv/kara komedi tarzında iki distopik film örneğinden yola çıkılarak şu sorulara cevap bulmayı amaçlanmaktadır: 1) Karanlık ve korkunç bir toplumu seyrettirme deneyimine rağmen bu distopyalar neden sevilmiştir? 2) İki film birbirinden tamamen farklı distopyalar olsa da ortak noktaları nelerdir? 3) Distopyalar insanlara toplumsal durumu sorgulama imkânı sağlayabilir mi? Seçilen filmlerin ikisinde de absürd ögesi ön plandadır ama komedi ögesindeki komik unsurlar birbirlerinden farklıdır. İkisi de gerçek hayatta mümkün olamayacak bir kurguya dayanmakla birlikte kabusvari durumun bitmesi için önerdikleri radikal değişiklik birbirinden farklıdır. Her iki distopya filmi de gişe başarısı için yapılmış filmler değildir ancak izleyici tarafından değerli bulunmuşlardır. Bu analizde filmin içindeki distopik öğeler, geçmiş-şimdi-gelecek zamanlarındaki durum ve radikal değişiklikler, absürd öğeler, eleştirdikleri öğeler üzerinden analiz edilecektir.

Ahmaklar İktidarda: Idiocracy

Idiocracy, ahmaklardan oluşan bir toplumun, 2505 yılındaki durumunu anlatmaktadır. Filmin hemen başında, bu duruma nasıl gelindiğini anlatmak üzere geçmişe (yani şimdiki zamana) dönüş yapılmaktadır. Toplumun neden ahmaklardan oluştuğu, neredeyse tersine bir Sosyal Darwinizm ile Malthus'un nüfus teorisi karışımı yeni bir teori ile açıklanmaktadır. Yönetmen Mike Judge hiciv türündeki çalışmaları ile tanınmaktadır. 2006 yılında çektiği bu filmin Fox tarafından tanıtım ve promosyonu dahi yapılmamıştır. Ancak bu doğmadan öldürülmüş olabileceğini varsaydığımız filmin ünü izleyicinin DVD sürümüne gösterdiği ilgi ile popülerleşmiştir. 2001 yılında halkın oy çoğunluğunu ile değil, temsilciler meclisinin seçimiyle iktidara gelen ve hakkında IQ'sunun düşük olduğuna ilişkin şakalar yapılan ABD başkanı George W. Bush'un döneminde çekilmiş olması pek rastlantı değil, bir tarihsel gerçekliktir. Kellner'e göre sonuçları halihazırda devam eden, tarihin en zor dönemlerinden biri olan Bush&Cheney yönetiminin katı bir sağ gündemi dayattığı, sivil hak ve özgürlüklere sınırlamalar getirildiği, Hollywood'da yapılan toplantıda prodüktörlere "terörle savaş için" ülkeye hizmet edecek yurtsever filmler yapılmasının salık verildiği zaman dilimi, aynı

zamanda “sinema savaşları” olarak da nitelendirilebilir (2013,12). Bu dönemin önerdiği türde bir yapım olmanın çok dışında olan ve ortalama “Amerikalı” yı yerden yere vuran bu film tam da beklendiği üzere gişe hasılatı bakımından kâra geçmemiştir. Çok sınırlı şehirde gösterime girmiş (sadece 6 kent), eleştiri yazarak popülerleşmesini sağlayacak eleştirmenlere özel ön gösterimi ise yapılmamıştır. Belli ki bu film, absürd hiciv tarzıyla Amerikan izleyicisini hoş bir seyirliğe değil rahatsızlığa sevk etmiştir. Ütopya, distopya, kaos: Bunlar sadece geleceği veya geçmişini hayal etmenin yolları değil, aynı zamanda tarihi reel politik aktörlerinin şimdiyi yeniden hayal etmeye ve onu makul bir geleceğe dönüştürmeye çalıştıkları somut bir pratik olarak anlaşılabilir mi?

Film, kariyer yapmaktan çocuk yapmaya fırsat bulamayan çiftlere karşı, kariyersiz ama sürekli seks yapan ve sonucunda da çocukları artıp duran daha düşük IQ’ lu insanların beş yüz yıl içinde oluşturduğu zekileri dünya üzerinden silerek sadece ahmakların var olduğu bir dünyayı betimleyerek başlamaktadır. Kahramanlar, ordunun kısa süreliğine uykuya yatırdığı özellikle ortalama zekada seçilmiş iki insanın, projenin rafa kalkmasıyla kendilerini gelecekte uyanmış bulmaları ile olaylar örgüsüne giriş yapmaktadır. Aşırı kilolu, aptal görümlü insanlardan oluşan topluluk, hiçbir sorunlarına çözüm bulamadıkları halde bazı sorunları olduğunun bile zar zor farkındadır. Dolayısıyla dünya artık cehennemvari bir çıkmaza girmiştir. Kaos en kötü senaryoya gelir: Bu aşırı kapitalist toplum tasarımında iktidar/ makinalar/şirketler (henüz filmde sistemi kimin yönettiği belli değildir) halkı, bileklerindeki barkod dövmeler aracılığıyla kontrol etmektedir. Bu süper panoptikon toplumunda barkodu olmayan kimse yoktur ve barkod kişileri kolayca tanımlamak ve takip etmek yani süper gözetim için elzemdir. Halkın karnını doyuracak ekinler, su yerine Brawndo enerji içeceği ile sulandığı için tüm ekinler ölmektedir. Açlık kol gezmektedir. Çöp çığ ve toz fırtınası, başarısız ekonomi, yiyeceklerin tükenmesi insanları çaresizliğe sürüklemektedir. Distopik bilim kurguların ecotopia olarak da adlandırılan ortak noktalarından biri de çevrenin sürdürülemez olması, ya da çevre felaketleridir. Bu durum bir cehennem çemberi oluşturmaktadır. Barkodu olmadığını fark edilmesi ile herkesi korkutan Joe, önce hapse girer sonra hapisten kaçarak kendi zamanına gitmeye çalışırken yakalanır ve yapılan testlerde artık bu yüzyılın en zeki insanı olduğu ortaya çıkar. Ahmak bir başkan ve kabinesi diğerlerinden daha zeki oldukları için yönetmektedirler ve Joe’yu da sorunlara çözüm üretmesi için kabineye alırlar. Kendisinden beklenenleri yapamayacağını düşündüğü için kendi zamanına dönmek isteyen Joe ne kadar çabalasa da kendi zamanına dönemez. Mecburen/tesadüfen en temel sorunlardan birini çözer: Ekinlerin enerji içeceği ile değil su ile sulanmasını önererek sorunların çözümsüzlük çemberini radikal biçimde kırar. Sadece kendisini cezalandırılmaktan kurtarmakla kalmaz bu yeni dünyanın başkanı da olur ve Rita ile mutlu bir yuva/hayat kurar. Bütün bu olaylar örgüsünde Joe etkin roller üstlenirken ve kendi çağındaki hayatına göre radikal derecede farklı bir hayatı inşa edebilirken, onunla aynı zekada olan Rita aynı kendi zamanındaki gibi fahişelik işlerinden teklif alır. Kendi kendisini kurtaramaz ve Joe’nun sayesinde ve onun desteğiyle değişimi gerçekleştirir. Rita gibi zeki olmayan bir hayat kadını için zeki olduğu çağda en büyük radikal değişim Joe ile ilişkisini yürütmeyi başarıp evlenmesi ve çocukları olmasıdır. Rita başkanın karısı da olsa Starbucks’da erkekleri memnun eden kadınların iş sektöründe yani eski hayatıyla neredeyse aynı işte bu sefer “mama” olarak çalışmaktadır. Rita ikinci plandadır. Distopyada onun için ütopya yoktur aslında.

Film, Mike Judge’ın ikinci uzun metrajlı filmidir. Yönetmenin ünü MTV’deki Beavis&Butthead karakterlerinin yaratıcısı olmaktan gelmektedir. Judge’ın *YouTube* röportajlarında anlattığı üzere, Disneyland’da çocuğunu eğlendirirken, oyuncaklara binme sırasında arkasında bebek arabalarıyla duran iki kadının birbiriyle sadece küfürlü kelimeler eşliğinde konuşmasına şahit olmuştur. İki kadının konuşma tarzına hayret ederken düşündükleri Idiocracy’nin senaryosuna ilham kaynağı olmuştur. (7 Eylül 2009 ve 24 Mayıs 2013 tarihli röportaj videoları). Etan Cohen ile beraber senaryoyu çok kısa sürede kaleme almıştır.

Ancak filmi çekecek parayı bulması epey vaktini almıştır, Fox ile anlaştıktan uzun bir süre sonra filmi yapabilme şansı bulmuştur. Film tamamlandıktan sonra Fox onu izleyici anketlerine gönderiyor. Mükemmel, çok iyi, iyi, vasat, kötü beşli likert ölçeğinden izleyiciler yüzde yetmiş oranında çok iyi'yi seçiyor ancak bu gişede başarısız olacağına ilişkin bir varsayım sayıldığı için filme promosyon ve pazarlama çalışması yapmaksızın sınırlı gösterime çıkarılıyor. Film ilk çıktığında Amerika gişe hasılat yapmıyor. Hatta film için yorum bile yapılmıyor. Ancak DVD piyasasında beklenmedik şekilde başarılı olunca eleştirmenlerin dikkatini çekerek hakkında yazılar yazılmaya başlanıyor. Basında çıkan eleştirilere bakıldığında Hollywood tarafından "görülme istenmeyen film" olarak niteleniyor. Bugüne gelindiğinde kült hale gelmiş bu distopya özellikle Trump'ın başkanlığından sonra Mike Judge'ın "geleceği tahmin eden kâhin yönetmen" olduğu söylenmeye başlanıyor. DVD başarısından sonra gerçekleşen özel gösterimlerde eleştirmenler bu defa da filmin aptal insanları aşağıladığını ve çok fazla küfür, seks şiddet içerdiği konularına odaklanıyor. 29 Eylül 2006'da Reihan Salam "The Movie Hollywood Doesn't Want You To See" başlıklı yazısında¹ Idiocracy'nin yılın kendini kötü hissettiren komedisi olduğunu söyleyerek filmi yerden yere vurmıştır: "Amerika'nın toplumsal aptallığını kaba bir şekilde eleştiren tuhaf bir film yapan Judge'ın filmi sadece altı şehirde sınırlı olarak gösterime giriyor. Küfürden hoşlanan gidip izleyebilir" diyor Salam. Hangi toplum olursa olsun, insanlar kendi aptallıklarının dile getirilmesinden pek de hoşlanmazlar. Aziz Nesin'in Türk toplumu için söylediği yüzde 60'ı aptaldır sözüne aldığı tepkileri ve bu sözü Sivas Katliamı sonrasında düzelterek yüzde 90'ı aptaldır dediğini hatırlatarak kamuoyunun tepkilerini bugün bile anımsamak mümkündür. Film, ilginç bir biçimde uzun yıllar içinde kendine belirli bir hayran kitlesi oluşturmuştur. Özellikle D. Trump'ın başkan olmasını müteakip özel gösterimleri yapılmış ve hakkında eleştirmenler farklı yazılar kaleme almaya başlamışlardır. 4 Kasım 2016 yılında Bilge Eberi, yazdığı film eleştirisinde², Judge'ın kılı kırk yarararak her bir kuruşunu özenle harcayarak yaptığı filmin, hiç bir reklam, hiç bir eleştirmenlere özel gösterim yapmadan, yokmuş gibi sayılan tuhaf Fox stratejisi ile adeta doğmadan öldürülmüş olduğunu söyler ve devam eder: "Hatta Amerikan film bilgi sistemi Moviephone'da "Untitled Mike Judge Project" (isimlendirilmemiş Mike Judge Projesi) olarak geçmektedir". Eberi'ye göre film ilerici kışkırtıcı propaganda yapmaktadır; Burke'ci sözde sosyal ilerlemeyi eleştirmektedir (2016). Film yapıldıktan sonraki on yılda başarı elde etmiştir etmesine ancak başarısı; bir nevi kâhin gibi anlattıklarının doğru çıkmasında değil (özellikle D. Trump'ın başkanlığı) hala rahatsızlık vermeyi sürdürmesindedir. Frederick Jameson'a göre en iyi ütopya, kendimizi gerçekleştirirken içine hapsedildiğimiz mental ve ideolojik tutukluluğu fark ettiren ve bize negatif amaçlar verendir bu nedenle en iyi ütopyalar, en kapsamlı şekilde başarısız olanlardır (2005:14).

Filmde dikkat çekici unsurlardan biri de Amerikan kültürünün çok gurur duyduğu küresel ve yerel markalarının gelecekteki dönüşümüdür. Grafik tasarımcı Ellen Lamp'ın da belirttiği gibi oldukça sarkastik bir biçimde film için iyi bilinen logoları yeniden tasarlamasıdır. Türkiye'de de şubelerini gördüğümüz doğumgününü hamburgercide kutlamak isteyen küçükler için popüler bir mekân olan Carl Jr. in mutlu yıldızı kızgın suratlı bir logoya dönüşürken sloganı da "f*. you I'm eating" şeklinde seyirciye gösterilmesi vulgar eleştirilere örneklerden sadece biridir. Keza bir başka örnek, Washington DC'deki meşhur Museum of National Art (Ulusal Sanat Müzesi) Museum of National Fart'a (Ulusal Gaz Müzesi) Poco Loco Taco, (adult chicks) yetişkin piliçler (hayat kadınları) dükkanına dönüşmüştür. Starbucks: (Pleasure for men) erkekler için keyfe dönüşmüştür. Bu kaotik distopya evreninde insanların ilgisini sadece iki şey çekmektedir: şiddet ve seks. Sinemada uzun süredir oynayan ve izleyiciyi çeken filmin konusu yoktur herkes 90 dakika boyunca gaz çıkaran bir insan gerisi görüntüsüne bakarak kahkaha atmaktadır. En çok reyting toplayan program "Ow! My Balls" ekranda bir yerden bir yere düşerken sürekli sağa sola çarpan testisler hakkındadır ve en popüler iki

¹ <https://slate.com/culture/2006/09/reviewing-mike-judge-s-idiocracy.html>

² <https://www.villagevoice.com/2016/10/04/the-genius-of-idiocracy-is-that-it-makes-you-dumber-too/>

medya kanalının isimleri *The Masturbation Network* ve *The Violence Network*'dür. Filmde kafası çalışmayan insanlardan oluşan toplulukların şiddet ve seks karşısında büyülenmesi, yüz ifadeleri ve davranış tarzları birbirine benzeyen (tektipleştirilmiş insan) sağlıklı beslenmeyen, aşırı maço, kadınların sadece fahişe olarak çalıştığı bir toplumda gözler önüne serilmektedir. Tuhafliklardan biri de hem kadınların hem erkeklerin aklının sadece sekste olması ve seksüel başarının gurur kaynağı olduğu bir toplumun kâbus olduğu görüntüsü sunulmaktadır (Örn. Amerikan başkanının porno şampiyonu olduğu için başkan seçilmiş olması). Bu toplumda kaynakların ve ekonominin en büyük şirketi Brawldo enerji içeceğine aittir bebeklere bile mama yerine, enerji içeceği verilmektedir bu şirket toplumun yarısından fazlasına istihdam sağladığı için başkan ve kabinesinden bile güçlüdür.

Bu film, tanıtım pazarlama promosyon olmaksızın sadece anlattığı hikâye ile, eleştirilerinin geçerliği ve değindiği toplumsal sorunun güncelliği ile izleyicinin tercihi ile kendine bir yer bulmuştur. O halde ironi: tanıtım ve promosyonun bir filmi izleyici için iyi yapmamasından gelmektedir. Halkla ilişkiler ve reklam çağında insanlara rahatsızlık hissi veren hakikatler artık yok sayılmaktadır. Marvel'in dünyası ve çocukların hayal gücünün istilasından söz etmek göz ardı etmemek gerekir.

Bu filmin karanlık ve korkunç bir toplumu seyrettirme deneyimine rağmen sevilmesinin nedeni, hiç kimsenin dile getirmediği veya düşünmek istemediği toplumun ahmakça yanlarını eleştirerek post-truth çağında hakikatleri dile getirmesindedir. Distopik özellikleri gerçek dünyadan yola çıktığı, yani insanlara toplumsal durumu sorgulama imkânı sağladığı için, çoğu kişinin izlediğinde kendinden bir şeyler bulmuş olabileceğini bu nedenle sevildiğini düşünmek mümkün.

İnsan Olmak mı?

Hayvan Olmak mı?

Aşık Olmak mı? *The Lobster*

Yorgos Lanthimos'un *Lobster* filmi sıradışı bir aşk hikayesi. Yönetmeni güçlü hikâye anlatma tarzıyla tanınmaktadır ve filmlerinde kendi tarzını yansıtmaktadır. Onun sıradışı tarzını anlayabilmek için Yunan Sinemasının geçmişine bakmak gereklidir. *The Guardian*'da (27 Ağustos 2011) Steve Rose'un kaleme aldığı makalede Avrupa sinemasında pek dikkat çekici yeri olmayan, Yunan sinemasının ülkenin geçirdiği ekonomik kriz sonucunda yaşanan trajik toplumsal olaylardan da etkilenerek yapılmış son derece ucuza mal edilmiş gerçekten küçük filmler incelenmiştir. Rose, anlatılan hikayelerin gücü ve tarzları ile uluslararası film festivallerinde ödülleri toplayan Lanthimos ile birlikte adı geçen bazı genç Yunanistanlı yönetmenlerin getirdikleri yeni bakış açısı ve tarzı "Greek Weird Wave" (Yunan Tuhaf Dalgası) olarak adlandırmıştır. Escibano, akımın başlatıcısının Köpekdişi (*Dogtooth*) filmiyle Lanthimos olduğunu söyler (2019), ancak bu adlandırma ve akım Lanthimos tarafından benimsenmemiştir. Alex Lykides göre "estetik açısı inovatif olan bu filmlerin 2008 finansal krizinden bu yana neoliberal tasarruf politikalarıyla enkaz haline gelmiş bir ülkede üretildiğini gözardı etmemek gerekmektedir" (2015, 9). Hareketsiz kameralar, diyalog olmayan an'lar, robotik oyunculuk, distopyan kabuslar ve otoriter ortam bu filmlerin pek çoğunda ortaya çıkan ortak özelliklerdir (Chalkou 2012). Metzidakis'e göre "Tuhaf" ve "absürd" Lanthimos'a *auteur* yönetmen özelliğini kazandıran unsurdur. (2014, aktaran Kutlu; 2021) Berkaş ise Yunan tuhaf sinemasının nesnelere, sembollerle, metaforlarla, yaratılan anlamla ilişkilerinin oldukça ilginç bir yapıda olduğunu ve "şok edecek kadar absürd bir dünyadaki karakterlerden" oluştuğunu ifade etmektedir.

Lanthimos hakkında bu kadar çok fikir olması ve eleştirmenlerin ve araştırmacıların onun filmleri hakkında bu kadar yazmasının sebeplerinden biri de izleyicinin yorumlanmasına

birakılan çok alan olmasıdır. Yazıcı'ya göre "Lanthimos'un filmlerinde doğrusal bir akış yoktur. Dramatik yapı giriş, gelişme, çatışma, sonuç şeklinde çözümlenmez. Senaryo mantık unsurlarına dayanmaz. Anti-realist bir dünya yaratılır. Bireylerin kendi özlerine asla ulaşamadığı Lanthimos filmlerinde bireyler ancak bir insana veya hayvana evirilerek hayatlarına devam edebilir. (İstakoz, Alpler filmlerindeki gibi) Ayrıca onun filmlerinde zaman ve mekân da belirsizdir" (2019,107).

Yönetmenin en ünlü ve kült filmlerinden biri olan *The Lobster*'da film üç mekâna bölünmüştür. Şehir, Otel ve Orman. Her biri farklı bir ortamda yer alan karşıt bir sosyal örgütlenme modeli sunmaktadır. İlki, bekarları yeni ilişkilere sokarak düzenin içinde devam etmelerini sağlamak için tasarlanmış lüks bir kır otelidir. Havuz ve açık hava spası, jakuziler, balo salonu, tenis kortları, tekneler ve engin bir deniz manzarası uzaktan alan derinliği içinde çekilen görüntüler izleyicide. Yine de halı kaplı vasatlık hastaneleri, okulları ve hapishaneleri çağrıştırmaktadır. Tek kişilik insanlar için tek kişilik odalar ve tek eşli çiftliğe doğru yeni bir yolu deneyen çiftler için çift kişilik odalar. Otel, bir çöpçatanlık fabrikası olarak konuklara, birleşecek bedenlerin daimî döngüsünde değiştirilebilir nesnelere gibi davranır. Belirlenen sürede kendine bir eş bulmayı başaramamış olan insanlar otele girerken seçtikleri hayvana dönüştürülecektir. Laurie ve Stark'ın da belirttiği gibi "*The Lobster*'da insan olmayan hayvanın özgünlüğü, insan olmayandan insana analogi yoluyla sıçramada kaybolabilir. Film, insan olmayanları yok etme geleneğine bile ait olabilir: Herhangi bir özel ıstakoz üzerinde durmayı reddediyor ve mizansenini geliştirmek için birçok insan olmayan hayvanı- en önemlisi, domuzları, tavus kuşlarını, midillileri- kullanmaktadır. İnsan ve insan olmayan hayvanlar arasındaki ilişkilerin, özellikle duygusal romantizm anlatılarının artık geçerli olmadığı bir bağlamda, insan cinselliğinin "insanlığı" yeniden düşünmek için önemli fırsatlar sunmaktadır" (2021,211).

Otelde hayvana dönüşme işlemi için bir oda bulunmaktadır. Filmin kahramanı David (Colin Farrell) ıstakozu seçer. Deleuze ve Guattariye göre "Tek eşlilik herkesin arzu ettiği bir şey değildir, arzuların rehin verilmesi» anlamına gelebilir. Ayrıca insanların filmdeki dönüşüm odasında hayvana dönüşmesi ile ilgili olarak yine Gilles Deleuze ve Félix Guattari'nin açıklaması akla yakındır: 'böcek olmak, köpek olmak, maymun olmak... başını eğip bürokrat, müfettiş, yargıç veya yargılanmak yerine... Hayvan olmak harekete katılmak, risk almaktır. Tüm pozitifliğiyle kaçış yolundan çıkmak, bir eşiği geçmek...' Ayrıca David'e seksüel eğilimini sorduklarında kararsız kalır üniversitede yaşadığı eski bir eşcinsel deneyimi hatırlayarak hem heteroseksüel hem homoseksüel eş seçme ihtimalini sorar ancak bunun imkânsız olduğunu öğrenir. Bu sahne aynı zamanda kendisinin bir eş bulma konusunda özgüvenli olmadığını, yanında getirdiği hayvana (köpeğe) dönüşmüş ağabeyi nedeniyle David'in başarısız olma ihtimalini azaltma ve seçeneklerini çabasının yanı sıra otelde heteroseksüellik dışında bir seçeneğe yer olmayan otoriter ortamı göstermektedir. Sarah Cooper'a göre "bu hayvana dönüşme fikri yirminci yüzyılın absürdist Avrupa anlatımlarında ilk değildir; Franz Kafka'nın kahramanı Gregor Samsa'nın böceğe dönüşmesi, Eugène Ionesco'nun gergedanları düşünüldüğünde. David ıstakozu dönüşme isteğini onun havalı, sakın, saygıdeğer (mavi kanlı olmasına atıf belki de) olduğunu ileri sürerek dönüşmekten korku duymayacağını bildirmektedir. Oysa Ionesco'nun kahramanı Berenger başka bir şeye dönüşmekten korktuğunu haykırıyordu (2015,168). O halde Lanthimos'un kurguladığı evrende insan olmaktan umudunu kesmiş hayatta istediği şeyleri elde edememiş insanlar için aynı olmadığı kişiyle evlenmek zorunda olduğu bir sistemden kaçış ve özgürlüktür hayvan olmak, hayvana dönüşmek. Belki de insanın insanken özlem duyduğu bir gelecek... Peki o halde çift olmak nasıl tanımlanmaktadır filmde?

Herşeyin birbirini tamamladığı, iki tane olduğu, bir yerine iki olmanın doğal olduğu o nedenle çift olunması gerektiğini hatırlatmak üzere filmde, diğer tüm yeni gelenler gibi David'in de tek eli kelepçe ile beline bağlanmıştır. Böylece kendisi gibi ilk günlerini geçirenler

bağlanmış ellerinden birbirlerini tanıyabilirler. Ancak bu bağlama kadınlar değil erkekler içindir. Bisküviyi seven kadının elleri bağlı değildir. Kahvaltı salonu sahnesi sembolik olarak dikkatlice tasarlanmıştır. Farklılıkları mümkün olduğunca az kılmak için herkes aynı şekilde giyinmiştir tüm bekarlar “mutluluk içinde” kahvaltı yapan çiftlere dönük, yalnız olarak sıra halinde oturtulmuştur. Filmde canlı ve parlak renkler yoktur. “Angoisse” (varoluşun sıkıntısı) ilk sahneden beri soluk ve melodramik renklerle kendini ele vermektedir. David, tek eliyle kahvaltısını yapmakta başarılı olamaz, kendisi gibi yeni gelenlerden total bir genç adam ve peltek yaşlıca bir adamdan gelen dışarıda yürüme teklifini değerlendirir. Üç adam denize bakarak geçmişlerinden ve geleceklerinden konuşurlar. Bu otelde geçen ilk bölüm boyunca sürececek abi-kardeş, baba-oğul ilişkisinin başlangıcıdır. Radikal değişiklik total genç adamla David’in aynı kadından hoşlanması ile başlayan rekabetle gelir. Filmde oyuncular son derece az mimik kullanmaktadır mimiklerin yerini ise iç-ses almıştır. Eisenstein, film biçimi eserinde iç ses hakkında “içinden konuşma kuramı, kavramların akışındaki katı soyutlamayı, kahraman coşkularını anlatımda daha öykücü bir çizgiye yerleştirerek, bir ölçüde sıcaklaştırır” der (1985,172). Filmin durağan ve robotik oyunculuğunu kıran tek sıcaklık bu iç-seslerdir. Filmde bir isme sahip olan tek kişi David’dir onun dışındaki karakterler hep özellikleri ile tanımlanırlar. Mimiklere başvurulmaması ve filmin bazı sahnelerinde başvuru olan “taklit” Yunan Tuhaf Akımı filmlerinde ortak öğelerden biridir. Walter Benjamin’in “Mimetik yeteneği” (*On the Mimetic Faculty*) adlı çalışmasında belirttiği “Doğa benzerlikler yaratır. Sadece taklitçiliği düşünmek gerekir. Bununla birlikte, benzerlikler üretmek için en yüksek kapasite insanınkidir. Benzerlikleri görme yeteneği, eski zamanlarda başka bir şey olma ve başka bir şey gibi davranma yönündeki güçlü zorlamanın ilkelerinden başka bir şey değildir. Belki de mimetik yetisinin belirleyici bir rol oynamadığı yüksek işlevlerinden hiçbiri yoktur” (2019;127). Filmde pek çok taklit sahnesi vardır, insan oluşun bir parçası gibidir bu taklitler. Örneğin oteldeki tiyatrodaki yalnız bir kadın veya adam olmanın güçlükleri eşli olmanın faydalarının bir tiyatro ile anlatıldığı sahnede *mimesis* vardır. Hem David hem de miyop kadının ortak noktaları/mimemisleri bu görme bozukluğudur. Total genç sahte burun kanaması ile burnu kanayan kadını tavlarken onu taklit etmiştir. Bu sahte davranışın getirdiği ödül David’i kalpsiz kadına onun gibi kalpsizmiş gibi davranma taklidi yaparak eş olmayı başarmada ilham vermiştir. Ancak kalpsiz kadın David’in duyguları olduğundan şüphelenerek abisi/köpeğini tekmeleyerek öldürür. Daha fazla dayanamayan David kalpsiz kadını hizmetçinin de yardımıyla dönüşüm odasına bırakarak otelden kaçır ve yalnızların arasına katılır. Ormanda yalnızlar otelin tamamen zıttı olan bir örgütlenme ile *mimemis* içindedir. Her ikilik zıttı ile varolur: Çift olmak- yalnız olmak, otel: medeniyet- Orman: mahrumiyet...

Böylece oteldeki tamamen zıt yeni mekân ve olarak orman sosyal örgütlenmesi belirir, keskin bir dikotomi. Otel ne kadar otoriter ve kontrolcü ise orman da aynı otoriter ve kontrolçüdür bu bakımdan özdeş oldukları ileri sürülebilir. Farklılıklar ise iki karşıt grubun sembolik olarak karşılaştırmasının ve sosyal yapısındaki tahakküm biçimlerini kristalize eden otel balo salonu dans sahnesi ve orman dans sahnesi ile görülebilir. Otelde, müdürenin eşiyle beraber söylediği “something’s gotten hold of my heart” isimli düetin tek olmaktan çift olmaya giden yol ile uyumludur. Bu son derece klasik şarkı, klasik erkek ve klasik kadın rollerini dikte etmek için biçilmiş kaftandır. Başarılı bir çift olarak müdire ve eşinin rol modeli olduğu düete karşılık yalnızların lideri çiftin odasını bir gece yarısı basarak çizdikleri imajın sadece bir imaj olduğunu gerçek sevgiyi içermediğini kendi kendilerine ve seyirciye gösterirler. Ormanda dans sahnesinde kasvetli ve karanlık bir atmosferde yalnızların lideri “burada sadece kendi diskmanlerimizden tekno müzik dinleyerek dans ederiz” der. Yine de David ve miyop kadın aynı şarkıyı açarak beraber dans etmeye çalışarak gizli bir karşı çıkış içindedirler. Ormandaki yalnızlar bekar kalmaya yemin etmiş kişilerdir. Grup içinde aşk ilişkisi hoş görülmemektedir. Miyop kadının iç sesi “kırmızı öpücük” (red kiss) için ağzın kesildiği daha ileri gidilirse neler olacağını düşünmekten bile çok çok korktuğunu söyler. Ormanda yağmurluklarıyla yaşayan geceleri oteldeki çift olamamış müşterilerin hayvana dönüşmemek için avladıkları bu

grubun lideri topluluğun ihtiyaçlarını bazen oteldeki hizmetçiden, kılık değiştirerek şehirden sağlamaktadır. Absürd burada karı koca taklidi yapan David ve miyop kadının, yalnızların liderinin ailesinin evindeki öpüşmeleri de absürd sahnelerden biridir. Bu sahnede diyalogun olmadığı müziğin söz'ün yerini aldığı pek çok sahneden biridir. Filmde karakterlerden biri gibidir müzik; dramatik etkiyi kristalize eder. Örneğin film *String quartet in F Major, Op.18, No.1, Adagio Affettuoso ed appasiano* ile özellikle bu etkinin yükseldiği sahnelerde çalınmaktadır. Seçimi ise tesadüf değildir; Beethoven bu parçayı arkadaşı Karl Ferdinand Amenda için Romeo ve Juliet'in mezar sahnesinden etkilenecek yazmıştır tıpkı *The Lobster*'daki aşk hikayesi gibi. Eseri seslendiren Juillard String Quartet'in yorumu filmin görüntüleri ile mükemmel bir uyum içindedir.

The Lobster, sevgiyi bulmanın imkansızlığını, beklenmedik bir anda bulunan sevginin ise engellerle karşılaştığını anlatan bir distopyadır. Çağcıl insan, aşk ve evliliği zorunlu olduğu için yapmaktadır veya ondan kaçarak bencil bir yalnızlık içinde yaşamaktadır. Lanthimos'un hikayesinin toplumsal bir sorundan çıktığı ama bunu anlatırken absürd bir dünya tasarımını hikayelediği söylenebilir.

Sonuç

Son yıllarda toplumsal bilimlerde giderek artan biçimde "mutluluk" meselesine sorgulanmaktadır. Bu çalışmada seçilen distopya *The Lobster* filmi de tıpkı Tolstoy'un hikayesindeki kimi "insan neyle yaşar" sorusuna cevabı "aşk" olarak vermektedir. *Idiocracy* ise adeta "insan neyle yaşayamaz" sorusuna "ahmaklık" cevabını vermektedir. Kellner'e göre "Genel olarak sinema, çeşitli görme biçimleri sunan bir tahayyüldür, ya geleneksel görme ve deneyimleme biçimlerini yeniden üretir, ya da insanın nesnelere daha önce hiç görmediği veya deneyimlemediği biçimlerde algılamasını sağlar. Filmlerin aurası da önemlidir, bu sayede seyirciler nesnelere farklı biçimlerde görebilir, duyabilir ve deneyimleyebilir, farklı bir perspektiften değerlendirebilir, dolayısıyla da vizyonlarını ve deneyim menzillerini genişletebilirler" (2013,29). Seçilen iki distopya da içinde bulunulan çağdaki korkularımızı, endişe ve kaygıları göstermekle beraber radikal değişikliğin bu koşulların değiştirilmesi ile geleceğini göstermektedir. 1970 yılında çekilen kült film "love story" bugün izlendiğinde aynı etkiyi vermemektedir. Nedenini aynı deneyimlerin, aynı kaygı ve korkuların olmadığını ve hikâyenin seyirciler tarafından aynı görülemeyeceği sonucuyla açıklamak mümkündür. Aşk ve rasyonalite üzerine sorgulamalar belli ki yönetmenlere distopik bir dünya tasavvuruna götürmüştür. Ernst Bloch'ün söylediği gibi "ütopya kavramı gereğinden fazla sınırlandırılmıştır, (yani ideal bir devletin romanlarıyla sınırlandırılmış ve romanlarının baskın soyutluğu, korunarak sosyalizmin bu ütopyalardan bilime doğru ilerlemesi tasarımı ile oyunbaz bir biçimdedir böylece ütopya ve onun ideal tasarımı yoldan çekilmiş ve kaldırılmış (1996:14). Dolayısıyla savaş sonrasında edebiyatta ütopya bir tür olarak ortaya çıkıp popülerleşirken sinematik kurgunun dünyasında distopyalar seyircinin ilgisini çekmektedir. Distopyalar ideal tasarımlar değildir konformist olamayan bireyin uyumlanmaktaki çelişkilerini, kaygılarını, uyumlanamamasını, yalnızlık ve yabancılaşmasını içermektedir.

Alderete'ye göre, çağcıl toplumumuzun yol ayrımı karamsarlık hakimdir, distopik bilim kurguların popüler olması ve bilim kurgu ve distopya ilişkisi hakkında birbirinden çok farklı fikirler olması distopya kavramının yanlış anlaşılmasını ve amacının dışında kullanılmasını getirmiştir (2018, sf. 5). Bu çalışma birbirinden çok farklı türde filmleri içeren distopyalara ilişkin iki örnek üzerinden kavramsal bir analiz yapmayı amaçlamaktadır.

Çalışmanın giriş bölümünde sorulan üç soruyu bu incelemeden yola çıkarak şu şekilde yanıtlamak mümkündür: 1) Karanlık ve korkunç bir toplumu seyrettirme deneyimine rağmen bu distopyalar çağcıl deneyimlerdeki ortaklıklar nedeniyle insanların kendi hayatlarından, içlerinden sordukları sorulara cevaplar, tespitler içerdikleri için sevilmiştir 2) İki film

birbirinden tamamen farklı olsa da bu iki distopik film de absürd öğelerinde gösterdikleri gibi şiddetli bir hiciv/ eleştiri içermektedir. Ortak noktaları koşulların değiştirilebileceğini, radikal değişiklikler gerekse bile koşulların değişebileceğini, değişmeyen değiştirilemeyen koşullarda yaşamının son derece otoriter ve tektipleştirici olduğunu göstermeleridir. 3) Distopyalar her ne kadar absürd öğeler de içerseler tıpkı ütopyalarla olan bağlarındaki gibi gerçekte olmayan bir toplumsal durumu da hikayeseler aslında gerçek/reel/ hakiki bir toplumsal sorundan köklenmektedirler dolayısıyla elbette ki sosyali sorgulama imkânı sağlayabilirler.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

Alderete, C. L. (2018). *Her: Between Utopia and Dystopia*. (https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/30088/TFG_Castro.pdf?sequence=1&isAllowed=y adresinden erişilmiştir.

Benjamin, W. (2019). *On the Mimetic Faculty. İçinde: Reflections: Essays, Aphorisma, Autobiographical Writings*. Demetz, P. (editör), New York: Houghton Mifflin Harcourt Publishing.

Berkaş, E. (02 Şubat 2022). *On The Greek Weird Wave Cinema: Thinking about Movies of Lanthimos, Tsangari and Avranas*. https://www.academia.edu/70454218/On_The_Greek_Weird_Wave_Cinema_Thinking_about_Movies_of_Lanthimos_Tsangari_and_Avranas adresinden erişilmiştir.

Bloch, E. (1996). *The Principle of Hope*. Cambridge: The MIT press.

Chalkou, M. (2012). A New Cinema of 'Emancipation': Tendencies of Independence In Greek Cinema Of The 2000s. *Interactions: Studies in Communication & Culture* 3(2): 243-261.

Chocano, C. (4 Eylül 2006). Eleştirmen, [Gazete Yazısı]. *A Matter Of Perspective*. https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2006-sep-04-et-idiocracy4-story.html adresinden erişilmiştir.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1983). *Anti-Oedipus*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Demerjian, L.M. (2016). *One Genre, Our Fears and Our Future. İçinde Distopia Age*. Cambridge Scholars Publishing.

Ebiri, B. (4 Kasım 2016). Eleştirmen, [Gazete Yazısı]. *The Genius of 'Idiocracy' Is That It Makes You Dumber, Too* https://www.villagevoice.com/2016/10/04/the-genius-of-idiocracy-is-that-it-makes-you-dumber-too/ adresinden erişilmiştir.

Eisenstein, S. (1985) *Film Biçimi*. (çev. Nijat Özün). İstanbul: Payel yayınevi.

Escribano, L. G. (2019). *The Uncomfortable Greek Weird Wave*. https://www.academia.edu/38520611/The_uncomfortable_Greek_Weird_Wave adresinden erişilmiştir.

Foucault, M. (1990). *The Use of Pleasure. (Volume 2) The History of Sexuality*. New York: Vintage Books.

Hollywood Outbreak. (7 Eylül 2009). *Mike Judge Talks About The Strange Fate Of 'Idiocracy'*. [Video Dosyası]. https://www.youtube.com/watch?v=9IUC3_Lkn6E adresinden erişilmiştir.

Jameson, Fredrick (2005). *The Desire Called Utopia and other Science Fictions*. London: Verso.

Judge, M.,Yönetmen, 2006, *Idiocracy*.

Kellner, D. (2013). *Sinema Savaşları Bush-Cheney Döneminde Hollywood Sineması ve Siyaset*. (Çev. Gürol Koca). İstanbul: Metis Yayınları.

Klonowska, B. (2018). On Desire, Failure And Fear: Utopia And Dystopia İn Contemporary Cinema. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, (pp:16. doi:10.1386/ncin.16.1.11_1

Kutlu, T. (2021). The Rule Of The Weird: Power Relations İn The Films Of Yorgos Lanthimos, *Studies in European Cinema*, DOI: 10.1080/17411548.2021.1921932

Lanthimos, Y., Yönetmen, 2015. *The Lobster*.

Laurie T.& Stark, H. (2021). The End of Intimate Politics In Yorgos Lanthimos' *The Lobster*, *New Review of Film and Television Studies*, 19:2, 200-216, DOI: 10.1080/17400309.2021.1881357

Lykidis, A. (2015). Crisis of Sovereignty In Recent Greek Cinema. *Journal of Greek Media & Culture*, 1(1), 9-27. https://doi.org/10.1386/JGMC.1.1.9_1

Rose, S. (2011). Attenberg, Dogtooth and the Weird Wave of Greek Cinema. <https://www.theguardian.com/film/2011/aug/27/attenberg-dogtooth-greece-cinema> adresinden erişilmiştir.

Salam, R. (29 Eylül 2006). Eleştirmen, [Gazete Yazısı]. *The Movie Hollywood Doesn't Want You To See: Idiocracy, The Feel-Bad Comedy of The Year*. <https://slate.com/culture/2006/09/reviewing-mike-judge-s-idiocracy.html> adresinden erişilmiştir.

Us Chronicle. (24 Mayıs 2013). *Amazing Interview with Satirist Mike Judge on Idiocracy*. [Video Dosyası] . <https://www.youtube.com/watch?v=khTqmN2Lths> adresinden erişilmiştir.

-Research Article-

The Suffragette Movement: Through Anguish and Resolution Emancipation Was Achieved

Özgün Ataman*

Abstract

Women have always struggled to have an equal life for ages. It was in the eighteenth century when big steps started to be taken towards women's emancipation. Several women expressed their demands through their writings, and some others took action to ameliorate their standards. Among such determined as well as strong women, it was the suffragettes who attempted to do more than expressing their desires through writing. The Suffragette Movement was a women-only movement that was initiated in England at the very beginning of the twentieth century. *Suffragette* (Diren!, Gavron, 2015)– a historical drama film directed by Sarah Gavron and released in 2015 – is about the suffragettes and the Suffragette Movement. Within this scope, this paper aims to focus on the Suffragette Movement in the UK. The focus of the first part of the paper will be on what triggered the initiation of this movement. The second part will dwell on the Suffragette Movement itself and how it is presented in the film.

Keywords: The Suffragette Movement, Suffragettes, Suffragette, Sarah Gavron, Gender Studies, Emancipation of women, Women-only movement

*Res. Asst., Zonguldak Bülent Ecevit University, Faculty of Science and Letters, Department of Western Languages and Literatures, Zonguldak, Turkey.

E-mail: ozgun.ataman@yahoo.com

ORCID : 0000-0003-4419-9915

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1075033

Ataman, Ö. (2022). The Suffragette Movement: Through Anguish and Resolution Emancipation Was Achieved. Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı (4) 2022.

Received: 17.02.2022

Accepted: 20.08.2022

-Araştırma Makalesi-

Süfrajyet Hareketi: Özgürlüğün Acı ve Azimle Kazanımı

Özgün Ataman*

Özet

Kadınlar uzun bir süredir eşit bir hayat yaşamak için çaba sarfetmiştir ve kadınların özgürleşmeye başlamasının ilk adımları on sekizinci yüzyılda atılmaya başlanmıştır. Bu süreçte, birçok kadın yazılarıyla taleplerini ve isteklerini dile getirirken, bir kısmı ise yaşam standartlarını iyileştirmek için harekete geçmiştir. Bu kararlı ve güçlü kadınların arasında, süfrajyetler talepleri ve istekleri için yazı yazmaktan daha fazlasını yapmaya karar veren grup olmuştur. Süfrajyet Hareketi yirminci yüzyılın başlarında İngiltere’de başlatılan yalnızca kadınların dahil olmasının beklendiği bir harekettir. Kökleri on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğine dayansa da bilinçli bir oluşum olarak yirminci yüzyılda tanınmışlardır. Sarah Gavron tarafından yönetilen ve 2015 yılında çıkan bir tarihi drama olan *Diren!* (Suffragette, Gavron, 2015) filmi de hem Süfrajyet Hareketi hem de süfrajyetler hakkındadır. Bu bağlamda, bu çalışma genel anlamıyla İngiltere’deki Süfrajyet Hareketini incelemeyi amaçlar. Çalışmanın ilk kısmında bu harekete sebep olan olaylar ve kadın yazarlar incelenecektir. Çalışmanın ikinci bölümünün odak noktasını ise Süfrajyet Hareketi’nin filmde nasıl ele alındığı oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Süfrajyet Hareketi, Süfrajyetler, *Diren!*, Sarah Gavron, Cinsiyet Çalışmaları, Kadınların özgürleşmesi

*Arş. Gör., Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Zonguldak, Türkiye.

E-mail: ozgun.ataman@yahoo.com

ORCID : 0000-0003-4419-9915

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1075033

Ataman, Ö. (2022). The Suffragette Movement: Through Anguish and Resolution Emancipation Was Achieved. Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı (4) 2022.

Geliş Tarihi: 17.02.2022

Kabul Tarihi: 20.08.2022

Suffragette (Direniş!) is a historical drama film directed by Sarah Gavron and released in 2015. It is about the Suffragette Movement in the United Kingdom. Owing to the fact that the film dwells on the factual incidents in history regarding women's suffrage, it is categorised as a historical drama. Considering its focus and its closeness to reality, it can be maintained that through the film, how the suppressed sex struggled to gain their rights to vote can be analysed or reanimated. Thus, this paper aims to focus on the Suffragette Movement in the UK. The focus of the first part of the paper will be on what triggered the initiation of this movement. The second part will dwell on the Suffragette Movement itself and how it is presented in the film.

It was in the first quarter of the twentieth century when the Suffragette Movement was initiated. However, it did not start suddenly. There were a series of incidents that caused it. Considering the series of incidents, it can be argued that the changes taking place in the nineteenth century paved the way for this movement. Actually, it is palpable to argue that women's struggle for their freedom had its roots in the eighteenth century. Step by step, they attempted to free themselves from the bondage of patriarchy. Regarding these steps, the Suffragette Movement can be thought of as the last step to be equal to men in terms of having basic human rights.

Throughout centuries, women were always seen as inferior to men. While the latter group was regarded as the embodiment of logic, mind, or reasoning, the former was the representation of emotions and heart, which led them to be perceived as secondary in this binary. Being confined in the descriptions or labelling of the patriarchal world, women lived their lives as shadows. However, the Enlightenment during which reasoning, logic, and scepticism flourished to a great extent not only caused significant changes in society since it enabled man to question dogmas and authorities, but it also triggered some alterations in women's status. Before the eighteenth century, few people attempted to write pamphlets for the second sex and their positions. These figures were Christina de Pisan (1364-c.1430), Jane Anger (1560-1600), Marie de Gournay (1565-1645), Bathsua Makin (1600-1675), Anna van Schurman (1607-1678), Mary Astell (1616-1731), and Poulain de la Barre (1647-1723) (Donovan, 2015, pp. 21-22). They wrote their pamphlets from different parts of the world and their professions were completely different. In this regard, it can be maintained that women's status and their perception were a universal issue, and the number of people trying to alter it was quite low. Since these pamphlets were unable to cause serious alterations, Mary Wollstonecraft's (1759-1797) *A Vindication of the Rights of Woman* (1792) is considered the first proto-feminist work.

Within this scope, it can be safely argued that the first solid steps towards the emancipation of women were taken in the eighteenth century and actually the notions and their outcomes that were foregrounded in the Age of Reason prompted them to take action. With the Enlightenment, the emphasis on basic human rights increased dramatically. American Independence Declaration (1776) and the Declaration of the Rights of Man and of the Citizen (1789) were the outcomes of such an emphasis. These drastic changes made women hope for themselves because they thought that their lives would be better; yet, soon they realised that the word "man" in the title only included males, which made these rights only peculiar to men (Donovan, 2015, pp. 21-23). Thus, they started to write and take action for their own emancipation. In this century, Mary Wollstonecraft, Sarah Moore Grimké (1792-1873), and Frances Wright (1795-1852) were the pioneers of liberal feminism and in their works, they made commentary on the inequalities and demanded an equal life grounding their arguments on different points.

When these three noteworthy female writers' points are taken into consideration, Mary

Wollstonecraft insistently dwelled on the need of her fellows' receiving education. That is why, she aimed to "persuade women to endeavour to acquire strength, both of mind and body" (*A Vindication*, 1988, p. 42). Regarding her assertion, it is apparent that through education, one can strengthen their mind, which unfortunately is denied from women. Concerning this problem, she propounds that "the neglected education of my fellow-creatures is the grand source of the misery I deplore; and that women, in particular, are rendered weak" (1988, p. 40). In this regard, for Wollstonecraft, women's being weak was definitely related to their being unable to receive education and if they could gain their long-denied right to school themselves, not only the inequality between the sexes would decrease to a considerable extent but also her sex could ameliorate their lives. In the same vein, Sarah Moore Grimké focused on the superiority of males in her work but what distinguishes her from Wollstonecraft is the fact that she grounded her arguments on religion and the misinterpretation of the Bible as she posited that the grand narrative was intentionally misinterpreted by the hegemonic patriarchy to make her fellows feel inferior and excluded in society. In *Letters on the Equality of the Sexes and the Condition of Women* (1838), Grimké deconstructed the Bible through reinterpretation. In the story of creation, it is stated that "God created man in his own image" (2013, Gen. 1-27). Reinterpreting this line, Grimké acknowledged that man and woman "were both made in the image of God; dominion was given to both over every other creature, but not over each other. Created in perfect equality, they were expected to exercise the vicegerence intrusted to them by their Maker, in harmony and love" (1838, pp. 4-5). In this regard, since she propounded that the subjection of woman was not implied in the Bible but it was speculated by the male dominant ideology. She blatantly furthered that it was *men* not man (mankind) who misinterpreted it: "Men and women were CREATED EQUAL; they are both moral and accountable beings, and whatever is *right* for man to do, is *right* for woman . . . MAN has laboured to teach her" to be dependent or feel inferior (1838, pp. 16-17 emphasis in original). Pertaining to her focus, her arguments, though utterly on the inequality, were more radical and challenging when compared with her former fellow. As for Frances Wright, just like Wollstonecraft, she dwelled mostly on education in her work – *Of Free Enquiry* (1828). She propounded that through equal education, freedom could be obtained and quoted the emphasis of freedom from "American Declaration of Independence" (1776) and wittily deconstructed it: "[W]ithout knowledge, can your fathers have conquered liberty? Equality! where is it, if not in education? Equal rights! they cannot exist without equality of instruction. 'All men are born free and equal!' they are indeed so *born*, but do they so *live*? Are they educated as equals? and, if not, can they *be* equal? (1988, p. 110 emphasis in original). Of course, aware of the fact that the word 'men' targeted merely males, she demanded freedom as well as right of receiving education for her sex and expressed her wishes grounding on the statements in "American Declaration of Independence", which is certainly quite subtle. Also, Wright made commentaries on the inequality concerning the quality or type of education each sex received. To make it clear, she claimed that while sons were thoroughly educated and given a chance of exercising political rights, for daughters, "little trouble or expense is necessary. They can never *be any thing*; in fact, they *are nothing*. We . . . fit them out for the market of marriage" (1988, p. 113 emphasis in original). Considering these liberal feminists, their main focus was definitely on gaining the basic human rights or eliminating inequality in their lives even though they articulated their arguments grounding on distinct points.

In the succeeding century, their ideas blossomed forth and there were significant changes regarding their status in society. Within this scope, the 'woman question' emerged and through this phenomenon, women gained an opportunity to demand equal roles as men in society, which brought forth serious changes in society specifically their lives. One of the alterations was to redefine womanhood. In order to trespass the limitations, the attributions

given by the male dominant society, and their confinement owing to the patriarchy, Sarah Grand (1873-1922) came up with a new term in 1894, which was the New Woman concept. So as to justify herself and her points of view, in her article entitled "The New Aspect of the Woman Question," Grand redefined womanhood as well as the attributions such as 'piety, purity, submissiveness, and domesticity' (Welter, 1966, p. 152) that were embedded on women by society that had a patriarchal mindset. While justifying her claims, she deliberately put the blame on the patriarchs: "Man deprived us of all proper education, and then jeered at us because we had no knowledge. . . . He cramped our minds so that there was no room for reason in them, and then made merry at our want of logic. . . . [H]e set himself up as a sort of a god and required us to worship him, and, to our eternal shame be it said, we did so" (Grand 1894, p. 272). The accusatory discourse she employed explicitly indicates that it was time for drastic changes because the second sex eventually gained their awareness regarding their position in society.

In addition to the New Woman concept, women gained certain rights through acts in the nineteenth century. The utilitarian John Stuart Mill (1806-1873) had an important role in the introduction of them. In "The Subjection of Women" (1869), he claimed that females should have equal rights and roles as men in society so that the nation would benefit from it and his ideas regarding the gains can be summarised as such:

Among these benefits are: (1). . . women . . . are no longer legally subject to the will of a cruel husband but are, instead, equal partners . . . ; (2) the removal of the 'self-worship' instilled in men who believe they are better than women merely because of their gender . . . ; (3) the creation of family as a model of the "virtues freedom"; (4) most importantly, the promotion of human progress . . . which will result from improved and equal education and opportunities for women. (Smith, 2001, pp. 181-182)

Indeed, a series of acts was introduced to ameliorate women's status in British society. Among these acts, The Custody of Infants Act 1839 was about the guardianship of children and was extended twice in the nineteenth century; Custody of Infants Act was introduced in 1873 and Guardianship of Infants Act was passed in 1886. Through such statutes, mothers were given access to see their children under certain circumstances. Although amelioration was made through the extensions, [u]ntil 1886, a mother could be excluded altogether from guardianship of her children, in favour of someone of her husband's appointment" (Perkin, 1989, p. 28). That is to say, throughout the century, after two extensions, a mother was eventually permitted to be the sole guardian of her children. Another amelioration was made in 1857 when the Matrimonial Causes Act was passed through which divorce for a married couple became possible. Before this decree, divorce had been possible through the ecclesiastical courts (Bozer, 2018, p. 4). With this amendment, couples started to get divorced in a secular court. Another statute that helped the position of the suppressed sex in society get better is the Education Act. As a matter of fact, it was not just for females; rather, it was an act about compulsory education for all children. Yet, as stated by Bozer in the "Introduction" of *On Dokuzuncu Yüzyılda İngiliz Kadın Yazarlar*, women gained new opportunities with this decree and could participate in classes at some universities. The University of London was the first university to enable them to graduate with degrees (2018, pp. 3-4). Furthermore, In 1882, the Married Women's Property Act was introduced, which was totally in favour of women. Before this amendment, they had no rights on property neither in their father's house nor their husband's house. With the introduction of the Married Women's Property Act, their defined role as *feme covert*, which means a married woman and shows her subordination to her husband, changed as a *feme sole*. This means that women could have property as if they were single ("Married Women's Property Act," n. d., n. p.).

These enactments indicate that amelioration in women's lives was achieved to a certain extent. Yet, their right to vote in elections was a bit complicated and traumatic. The subordinated sex, unfortunately, could not gain the right to vote in the nineteenth century; yet, this century prepared the necessary conditions with some developments. As Steven King claims in his chapter "Fighting an Election" that

[l]ate Victorian and Early Edwardian women were involved in local political and electoral processes at three levels: as voters, election workers and candidates. . . . The 1892/93 Local Government Act extended local voting rights to married women . . . Further reform in 1894 gave women the vote in parish and district councils and revised the structure of voting in municipal elections, so that by 1900 . . . there were more than one million women voters at local level. (2010, pp. 88-89)

With regard to this, the number of women participating in the electoral process was quite high. In around seven years, approximately one million of them voted, which indicated that they really wanted to be a part of this process. However, their enfranchisement was given fully in the twentieth century, which unfortunately did not happen at a time. Many women underwent serious difficulties and overcame several obstacles in this process.

Through the very end of the nineteenth century, women in New Zealand and Finland were given their enfranchisement in 1893 and 1903 respectively. These developments around the world and the significant amelioration in women's lives in the UK triggered the initiation of the Suffragette Movement. The very beginning of the twentieth century was called the Edwardian period because in 1901 upon the death of Queen Victoria, King Edward VII started to reign. As Simon Webb articulates in his book, "[i]t was impossible to understand the suffragettes and see where they fitted in during the early part of the twentieth century without knowing what Britain was really like at that time" (2014, n. p.). It can be claimed that the period was rather chaotic and there was unrest in the country because the government faced serious problems and "[t]hese included the greatest constitutional crisis for centuries, some of the worst rioting and disorder ever seen on the British mainland, the threat of revolution and the very real possibility of the United Kingdom being engulfed by the civil war" (Webb, 2014, n. p.). In addition to such problems, there was also political unrest as well because the working class raised its political awareness and demanded to have better conditions through the Labour Party. In such upheaval, women also, through apprehension, decided to fight for their rights. However, the men who were the powerholders as well as supporters of patriarchy did not accept to pay attention to them. One of such figures was Henry Asquith (1852-1928) who was appointed as premier after Campbell-Bannerman (1836-1908). Unlike Campbell-Bannerman, Asquith "was staunchly opposed to giving women parliamentary vote" (Webb, 2014, n. p.). Apart from Asquith, the next premier of the UK, David Lloyd George (1863-1945), had similar perspectives and just like Asquith he "revealed [himself] to be no friends of women's suffragette" (Atkinson, 2018, n. p.). In this regard, it can be maintained that powerholders as the representation of patriarchy opposed to women's suffragette in the Edwardian era.

In *Suffragette*, the same upheaval can be observed explicitly. Both the situation of the working class and how the powerholders ignored females' demands are elaborately portrayed. The film starts in a laundry and the poor conditions of the laundry workers are highlighted (Gavron, 2015, 00.02.41-00.03.09). Additionally, one of the laundry workers Maud Watts (acted by Carey Mulligan) explains their working conditions to the Parliament committee and she tells that "[l]aundry work's a short life if you're a woman" (00.21.18) because her mother died while working because of a barrel that scalded her. Also, in the film, the stance of political power is completely clear. At the very beginning of the film, while showing the unfair

conditions that working class women have to endure, the narrator as the embodiment of the patriarchal mindset claims that they should remain as the shadows of the men:

Women do not have the calmness of temperament or the balance of mind to exercise judgment in political affairs. If we allow women to vote, it will mean the loss of social structure. Women are well represented by their fathers, bothers, husbands. . . . Once the vote was given, it would be impossible to stop at this. Women would then demand the right of becoming MPs, cabinet ministers, judges. (00.01.35-00.02.03)

In this scene, Mr. Taylor, the owner of the laundry, surveils the female workers with a pipe in his hand, and the place he locates himself¹ and his surveillance of them are quite similar to Foucault's panopticon theory. Michel Foucault (1926-1984) theorises Jeremy Bentham's concept of panopticon and applies it into power relations through which powerholders can keep the rest under their control since he posits that "[i]nspection functions ceaselessly" (195). Within the scope of his theory, Joan Copjec (1946-) accordingly associates the Panopticon gaze with the hegemony of men: "The Panoptic gaze defines perfectly the situation of the woman under patriarchy: that is, it is the very image of the structure that obliges the woman to monitor herself with a patriarchal eye" (17). In line with her points, in Gavron's movie, the social class and the gender of workers are taken into consideration, it is obvious that the factory owner feels himself superior both gender-wise and class-wise and thus thinks that he has the right to surveil women workers without being seen. Regarding herself as a feminist (Puchko "'Suffragette' Director Sarah Gavron" n. p.), Gavron reanimates the condition of women in the first quarter of the twentieth century by applying Foucault's theory into her film. In this way, she vividly portrays the supremacy of men and the secondary position of women in the society. In addition to this, the powerholders in the government, too, have similar stance concerning women and their status. To make it more precise, when the women testify to the Parliament committee full of men, they are informed that their demand is rejected upon "careful debate with [the prime minister Lloyd George and] a number of MP's very sympathetic to the women's cause" (00.28.30-00.28.38). Though the MPs are 'sympathetic' to their miseries and demands, they are not willing to ameliorate their status. At this point, apart from the indifference and hesitancy of statesmen towards women's demands, the superiority as well as the authority of men are also highlighted through the camera angle. When Maud presents her testimony, she is completely surrounded by the statesmen who constantly look at, to put it more precisely watch, her, which denotes that she is again under the male gaze² (00.19.30-00.23.00). Through the camera angle, the hierarchal position of each gender is underlined.

In the Suffragette Movement, the most significant point that kept suffragettes together and helped them strengthen their solidarity in such an androcentric system was organisations or unions. The British political activist Emmeline Pankhurst (1858-1928) was regarded as the key figure in the Suffragette Movement as she was the founder of the Women's Social and Political Union (WSPU) on 10 October 1903. Before founding the union, Emmeline Pankhurst and her eldest daughter Christabel "were members of the Independent Labour Party (ILP) and had campaigns for many years for the ILP to adopt a women's suffrage policy" (Purvis, 1994, p. 320). Upon her realisation that it was impossible to succeed with men, she decided to form a 'women-only' group. This union employed radical tactics to discourage and pressure the government and their motto 'Deeds, not words' was enough to explain their stance. Just like their motto, "they engaged in forms of civil disobedience - as well as illegal tactics, especially from 1912, such as attacking property, secret arson attacks, vandalising post boxes

¹ In the appendix, the visual of Mr. Taylor is in the figure 1.

² In the appendix, in the figure 2, Maud is under the male gaze.

and mass window smashing of shops in London's West End" (Purvis, 2013, p. 577). In the film, at the very beginning, while Maud is delivering a parcel, she witnesses suffragettes smashing windows shouting "votes for women" (Gavron, 2015, 00.04.22) and throughout the movie their rebellion ceaselessly continues. Just like Emmeline Pankhurst (acted by Meryl Streep) who encourages the suffragettes with her motivational sentence "I would rather be a rebel than a slave" (00.46.14), the women are quite eager to obtain their vote no matter what happens. Emmeline Pankhurst's determination and enthusiasm are so strong and sincere that she can rise up her fellows.

Although she was the key figure for her sex's emancipation, in the movie, she is seen only once (Gavron, 2015, 00.44.00-00.47.00). Although she is indeed the initiator of the movement in the film, her absence is of crucial importance because this fortifies the solidarity of other female characters. To make it more precise, rather than Pankhurst, Maud, the working class woman, and her suffragette friends are in the foreground. Considering these women and their social classes, it can be safely argued that in order to obtain their rights, solidarity is indispensable and to be stronger, women from all classes should be together. When the suffragettes in the film are regarded, Maud belongs to the working class, Edith Ellyn (acted by Helena Bonham Carter) is a middle class woman since she is a pharmacist, and Alice Haughton (acted by Romola Garai) is an upper class woman because of the fact that her husband is an MP. What is emphasised by bringing them from different classes together is that regardless of the social classes, all women should be together to emancipate their own sex. Hence, it can be asserted that the director Sarah Gavron makes Pankhurst appear once throughout the film for this reason. Actually, in one of her interviews, the director claims that "Emmeline Pankhurst should have a film made about her" (Puchko "'Suffragette' Director Sarah Gavron" n. p.) and despite her such opinion, her intentional exclusion of Pankhurst is of essence because this indicates that she specifically aim to touch upon the solidarity of women regardless of their social classes and their achievement resulting from their harmony.

The solidarity among them was of utmost importance because patriarchy and its mindset prevailed both in society regardless of social classes. In Edwardian Britain, not only the political figures such as Henry Asquith and David Lloyd George but also the state's official organisation, police forces, were against the suffragettes as they considered the movement as a rebellion against their authority. That is why, when the suffragettes decided to march on the streets to make people hear their voices, they were exposed to police brutality (Smith, 1978, p. 275). In the same vein, in the movie, *Suffragette*, how Lloyd George and the state's police force treat women and their movement is dwelt on. In addition to the police brutality, anti-suffrage people's perception - regardless of their social classes - of the suffragettes is highlighted. Upon the women's learning that they are not given their rights, they start to shout "liar" (Gavron, 2015, 00.29.01) and immediately the police brutally attack them, one of whom is even kicked and punched on the stomach³ (00.29.25-00.30.45). Apart from the police, these suffragettes are othered and stigmatised by their neighbours along with their husbands. As an illustration, Violet Miller (acted by Anne-Marie Duff), another working class woman like Maud, is severely beaten⁴ by her husband prior to her testimony to the Parliament committee. Just like Violet, Maud is thrown out of the house by her husband after she is given custody twice and in this scene, Sonny's - Maud's husband - stressing the roles of Maud as a wife as well as mother indicates his patriarchal mindset. Adopting the conventional gender roles, Sonny at first tries to "straighten [her] out" and upon noticing that Maud does not want to be moulded into an idealised woman, he further reminds her of her duty in life: "You're a mother

³ The image in figure 3 is about police brutality.

⁴ The image in figure 4 is about how Violet is beaten by her husband.

... You're a wife. My wife. That's what you're meant to be" (00.48.36-00.48.41). Actually, not only Sonny but also the neighbours or common people have an anti-suffrage stance in the film. When Sonny slams the door and leaves Maud alone at night, all her neighbours look at her accusingly⁵ (00-48.00-00.49.15). Even an MP has similar ideas concerning the suffragettes. Alice Haughton – the wife of the MP – marches and protests to obtain her vote and she is taken into custody as well. When her husband comes to pay her bail and refuses to pay other her comrades' bails even though the sum is rather low, it is revealed that Alice's signature is invalid in spite of the fact that the money is hers (00.30.50-00.31.30). Alice's begging him saying "please sign it" (00.31.14) and his response saying "you'll act like a wife" (00.31.22) explicitly display women's status and the typical mindset of a man. In this regard, it can be safely argued that the majority of men and society are unanimously against their movement.

The reason why the government, its organisations, and society opposed the suffragettes is the fact that they perceived them as militants. At this point, it is significant to note that before Pankhurst founded the WSPU in 1903, the National Union of Women's Suffrage Societies (NUWSS) was founded by Millicent Fawcett (1847-1929) in 1897. Unlike the WSPU, the former organisation had a milder and more reconciliatory stance. When Pankhurst founded the WSPU with the motto 'deeds, not words' and the union engaged in politics and protests more than the former one, "[t]he NUWSS was openly critical of the new departure and viewed WSPU militants as criminals rather than as martyrs" (Davis, 1999, p. 33). Likewise, Edwardian society regarded WSPU as militants and its members as suffragettes. Since they employed more violent tactics, these women were thought of as 'unsexed' or 'unwomanly.' In *Suffragette*, the suffragettes' clothing can be considered 'unwomanly' because at the very beginning of the movie, one of them is wearing a tie and a jacket⁶ (Gavron, 2015, 00.03.55) and when compared with other women's clothing, hers is rather masculine. Additionally, Maud also becomes 'unwomanly' when she decides that she is indeed a suffragette. Her husband's ignorance of her demands and his acknowledgment of his superior position passionately trigger Maud's transformation. To make it clearer, when Maud's husband does not allow his wife to see their son claiming that the law gives the custody of their son to him (01.01.03) and when he believes that his wife is no longer sane and is "not well in the head" (01.00.00), it becomes apparent that it is impossible to have his support during their fight, which causes her to turn herself into a suffragette. With her tie and jacket (01.04.01), Maud, as well, wishes to get rid of the restrictions of her sex. In this regard, it can be maintained that they not only aimed to obtain their enfranchisement but also to strip off the attributions embedded on them. That is why, people having a male-dominant perspective were doubly against them.

Considering such a chaotic atmosphere and the deeds done by the suffragettes, they were also imprisoned due to their violent tactics, marches, and protests. Unfortunately, in prison, they were exposed to severe brutality as well. In order to continue their protests, they decided to go on hunger strikes and at those times they were forcibly fed and it was like torture because "[w]hether force fed by a cup, tube through the nostril (the most common method) or tube down the throat into the stomach (the most painful), the individual suffragette struggled on her own and often feared damage to the mind or body" (Purvis, 1995, p. 113). Almost all the suffragettes underwent such a painful experience and Pankhurst, the initiator of the movement, was among these women. In her biography *Suffragette: My Own Story*, she elaborately describes how excruciating the forcible feeding was: "I was released because, had I remained there much longer, I should have been a dead woman" (2015, n. p.). Indeed,

⁵ The image in figure 5 is about how neighbours accuse Maud of her actions.

⁶ The image in figure 6 is about one of the suffragettes' 'unwomanly' clothing.

the English journalist Robert Fulford resembles forcible feeding to “a form of treatment in lunatic asylums” (qtd. in Purvis, 1995, p. 105). Since *Suffragette* elaborately pictures all phases of women in the movement, it also dwells on their experiences in prison. At this point, it is rather significant to highlight that one of the statesmen specifically orders to punish the women (Gavron, 2015, 01.15.06). In line with his order, when Althusser’s repressive state apparatuses are taken into consideration, Gavron’s intentional inclusion of this character is of utmost importance. According to Althusser, through the police or the army, states punish their subjects when they reject to adopt any desired ideologies. In this respect, in the film, the statesman’s stressing the importance of punishment is not coincidental at all. Through one of the state repressive apparatuses, he aims to suppress women and discourage them to pursue their dreams. That is why, when Maud and her comrades are imprisoned, they are undressed forcibly, which actually is against the law as Edith Ellyn reminds the wardresses that “we’re political prisoners. We have the right to wear our own clothes” (00.34.16). This indicates that these women are regarded as criminals or rather dangerous militants. Besides, just like Pankhurst and several of her comrades underwent while being imprisoned, Maud experiences forcible feeding and the doctor and wardresses’ wrapping her with a white sheet complements the journalist Fulford’s resemblance. In the portrayal, instead of a prisoner, Maud is treated as if she were insane⁷ (01.18.20-01.19.50). Even the inspector Arthur Steed (acted by Brendan Gleeson), a person that is the embodiment of the anti-suffrage stance, claims that “treatment of them grows increasingly barbaric” (01.20.02). In fact, all these women wanted was to obtain their rights but all they got was torture and suffering.

In addition to the brutality they were subjected to, even one of them died for their cause. This woman was Emily Davison and through the end of their struggle, she sacrificed herself dying under the King’s horse at the Derby on 4 June 1913. Her funeral was so crowded that *The Sunday Times* commented that “it was the most remarkable funeral procession London has ever seen” (qtd. in Purvis, 1994, p. 321). Purvis states in her article that nearly 50,000 people attended her funeral and even residents of London’s ‘pleasure district’ were there. *The Daily Herald*’s commentary of the funeral is as follows: “There were painted women, sisters of the world’s sorrow and vice, who stood on tiptoe to see the coffin of one of their sex who died for them. . . . Their tribute was wonderful” (qtd. in Purvis, 1994, p. 321). At this point, it should be noted that the women’s cause was eventually recognised and acknowledged not only in England but also worldwide. Even if their emancipation caused Emily’s death, they achieved their vote in the end. In Sarah Gavron’s *Suffragette*, the film ends with Emily’s (acted by Amanda Lawrence) death and her funeral. Gavron’s choice of ending the movie with the funeral seems to be significant because just before Emily runs and waits for the horse to kill herself⁸, she says to Maud that “Never surrender. Never give up the fight” (Gavron, 2015, 01.31.02), which is an indication of her resolution and determination. Moreover, during her funeral, how the suffragettes are attached to one another and their solidarity are foregrounded (01.36.00-01.40.00). Thus, it can be maintained that through suffering, misery but determination and solidarity, women were able to achieve their vote. This was absolutely their power and success.

All in all, for centuries women were perceived as inferior to men both in England and in other countries. In England, their awakening can be speculated to start in the eighteenth century. From that time on, they struggled to have equal rights and it took almost three centuries to have an equal life as men. In the eighteenth and nineteenth centuries, they demanded amelioration in their lives through their writings. Besides, they attempted to get

⁷ The image in figure 7 shows how Maud is forcibly fed.

⁸ The image in figure 8 shows the death of Emily.

rid of the attributions embedded on them by the patriarchal society. In time, their struggles brought changes in their status. However, obtaining their enfranchisement can be considered the biggest challenge for them and they strove to gain their rights to vote for almost fifty years. With Pankhurst's founding the WSPU, they took action and experienced suffering and pain. They underwent police brutality, were othered by their neighbours and acquaintances, and forcibly fed in prison. Yet, through hardships and anguish, they managed to obtain their suffrage. Sarah Gavron's *Suffragette* elaborately dwells on the Suffragette Movement specifically the period between 1912 and 1913. In the movie, the suffragettes' struggles as well as suffering are presented in depth and Gavron explains her rationale behind her choosing this movement as follows: "[I]deas for a film about the Suffragettes would flash across my mind. There were the charismatic Pankhursts and the purple, white and green of the Women's Social and Political Union (WSPU), force-feeding, and the startling, ambiguous death of Emily Wilding Davison in 1913 - the story called to me, dramatically and visually" (2015, p. 986). Indeed, as a feminist, she presents both the suffragettes' hardships and their solidarity so elaborately that the film categorised as a historical drama can reanimate that period in depth.

Conflict of Interest Statement

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

References

Primary Source:

Morgan, A. (Producer), & Gavron, S. (Director). (2015). *Suffragette* [Motion Picture]. United Kingdom: 20th Century Fox.

Secondary Sources:

Atkinson, D. (2018). *Rise up, women! The remarkable lives of the suffragettes*. Bloomsbury Publishing.

Bozer, A. D. (2018). Giriş. *On dokuzuncu yüzyılda İngiliz kadın yazarlar*. (Prof. Dr. A. D. Bozer, Ed.). Hacettepe U. P.

Copjec, J. (1994). *Read my desire: Lacan against the historicists*. The MIT Press.

Davis, M. (1999). *Sylvia Pankhurst: A life in radical politics*. Pluto Press.

Donovan, J. (2015). *Feminist teori*. İletişim Yayınları.

Foucault, M. (2012). *Discipline and punish: the birth of the prison*. Vintage Books.

Gavron, S. (2015). The making of the feature film *Suffragette*. *Women's History Review*, 24(6), 985-995. <http://dx.doi.org/10.1080/09612025.2015.1074007>

Grand, S. (1894). The new aspect of the woman question. *The North American Review*, 158(448), 270-276. JSTOR. 08.03.2020.

Moore Grimké, S. (1838). *Letters on the equality of the sexes, and the condition of woman*. Isaac Knapp.

King, S. (2010). *Women, welfare, and local politics, 1880-1920: 'We might be trusted.'* Sussex Academic Press.

"Married Women's Property Act 1882." *Legislation.gov.uk*. N. d. Web. 27.12.2020. Retrieved from <<http://www.legislation.gov.uk/ukpga/Vict/45-46/75/enacted>>.

- Pankhurst, E. (2015). *Suffragette: My own story*. Hesperus Press.
- Perkin, J. (1989). *Women and marriage in nineteenth-century England*. Routledge.
- Puchko, K. (2015). 'Suffragette' director Sarah Gavron on the importance of representation and those controversial t-shirts. *Indiewire*. 22. Jan. 2015. Web. 02.07.2022. Retrieved from < <https://www.indiewire.com/2015/10/suffragette-director-sarah-gavron-on-the-importance-of-representation-and-those-controversial-t-shirts-56311/>>.
- Purvis, J. (1994). A lost dimension? The political education of women in the suffragette movement in Edwardian Britain. *Gender and Education*, 6(3), 319-327. <http://dx.doi.org/10.1080/0954025940060307>
- . (2013). Gendering the historiography of the suffragette movement in Edwardian Britain: Some reflections. *Women's History Review*, 22(4), 576-590. <http://dx.doi.org/10.1080/09612025.2012.751768>
- . (1995). The prison experiences of the suffragettes in Edwardian Britain. *Women's History Review*, 4(1), 103-133. <http://dx.doi.org/10.1080/09612029500200073>
- Smith, E. S. (2001). John Stuart Mill's 'the subjection of women': A re-examination. *Polity*, 34(2), 181-203. JSTOR. 09.03.2020.
- Smith, K. C. (1978). The militant suffragettes as a police problem: London, 1906-1914. *The Police Journal*, 51(3), 274-284. *Sage Journals*. 01.01.2021.
- The King James Study Bible*. (2013). Thomas Nelson.
- Webb, S. (2014). *The suffragette bombers: Britain's forgotten terrorists*. Pen & Sword Books.
- Welter, B. (1966). The cult of true womanhood: 1820-1860. *American Quarterly*, 18(2), 151-174. JSTOR. 06.03.2020.
- Wollstonecraft, M. *A vindication of the rights of woman*. *The Feminist Papers: From Adams to Beauvoir*. (1988). (A. S. Rossi Ed.). Northeastern U. P.
- Wright, F. *Of Free Enquiry*. *The Feminist Papers: From Adams to Beauvoir*. (1988). (A. S. Rossi Ed.). Northeastern U. P.

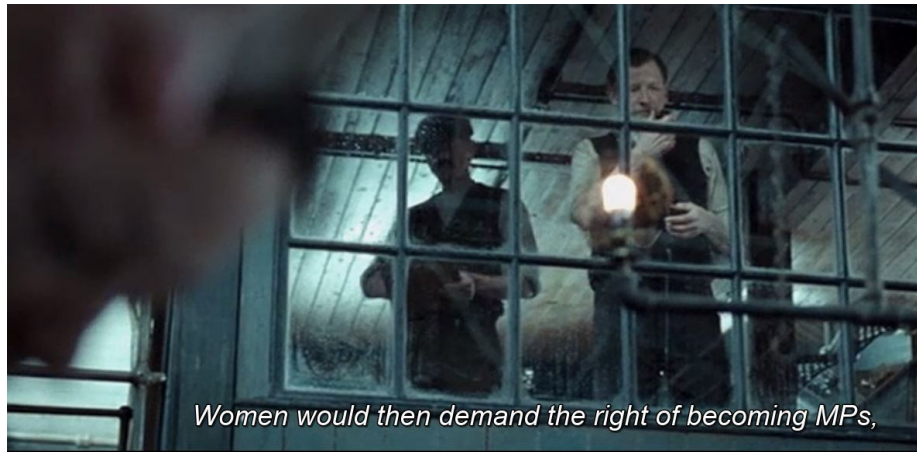


Figure 1. Mr. Taylor surveils the women.



Figure 2. Maud is under the male gaze.



Figure 3. How the police treat the suffragettes



Figure 4. Violet, the working class woman and suffragette, is beaten by her husband.



Figure 5. How neighbours accuse Maud of her actions.



Figure 6. 'Unwomanly' clothing of the suffragettes



Figure 7. Maud experiences forcible feeding in prison.



Figure 8. Emily sacrifices herself for the cause at Derby in 1913.

-Araştırma Makalesi-

Çavuşesku'nun Hayaletiyle Hesaplaşmak veya Romanya Yeni Dalga Sinemasında Bir Hatırlama Girişimi: Amintiri din Epoca de Aur

Mehmet Aytekin*

Özet

Bellek ve sinema, birbirini besleyen veya biçimlendiren bir iş birliği içerisinde. Sinema, bireysel veya kolektif belleğe dair anımsamaları konu edinmekte; keza bellek de sinematik anlatıyı çeşitlendirmektedir. Bu birliktelik aynı zamanda, toplumların veya toplulukların başından geçen olayların dile getirilmesinde de akla gelmektedir. Zira hatırlanması gereken bir verinin veya travmanın hikâyeleştirilmesinde ve bunun benzer şeyleri yaşamış gruplarca paylaşılmasında sinemanın etkin bir rol oynadığı düşünülmektedir.

Romanya Yeni Dalga Sineması¹, yapısı itibarıyla, Demir Perde'nin aktörlerinden olan Nicolae Ceauşescu dönemine dair travmalardan yararlanmaktadır. Bireysel ve kolektif travmaların Romanya halkının belleğinde ciddi izler bıraktığı bilinmekte, Romanya Yeni Dalga Sineması çatısı altında ele alınan birçok filmde de esas olanın, yüzleşme ve hesaplaşma için gerekli bir zeminin varlığına duyulan ihtiyacın resmedilmesi olduğu düşünülmektedir. Zira sinematik anlatı örneklerinin sıklıkla yararlandığı bu dönemde, halk üzerinde oluşturulan büyük baskıların kişilerde ve topluluklarda travmalara sebep olduğu ve rejim değişene/yıkılana kadar bu travmaların yeniden üretildiği dikkat çekmektedir.

Bu çalışmada, Romanya Yeni Dalga Sineması'ndan Amintiri din Epoca de Aur (Altın Çağdan Öyküler, Hanno Höfer; Razvan Marvulescu; Cristian Mungiu; Constantin Popescu; Ioana Uricaru, 2009) filminin birinci parçasını oluşturan ilk dört bölüm örnek olarak ele alınmakta ve Ceauşescu dönemine ait olumsuzlukları kara mizah yoluyla aktaran bu dört bölüm vasıtasıyla kolektif bellek kavramı tartışılmaktadır. Bunun için Maurice Halbwachs'ın kolektif belleğe dair söylemlerine başvurulmakta ve bölümler bu çerçevede okunmaktadır. Bütüncül bir yaklaşımdan hareketle, belleğin her ne kadar bireysel bir niteliğe sahip olduğu düşünülse de bireyin içerisinde bulunduğu grubun bellek üzerinde daha baskın olduğu önermesi desteklenmek istenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Kolektif Bellek, Hatırlama, Travma, Romanya Yeni Dalga Sineması, Nicolae Ceauşescu.

¹ Çalışma içerisinde, birtakım etnik kaygılar ve değerler gözetilerek, Rumen Yeni Dalga Sineması yerine Romanya Yeni Dalga Sineması şeklinde bir kullanım tercih edilmiştir.

*Doktora Öğrencisi, Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü (İletişim DR), Antalya, Türkiye.

E-mail: aytekinmehmet1@gmail.com

ORCID :0000-0002-4206-2918

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1059632

Aytekin, M. (2022). Çavuşesku'nun Hayaletiyle Hesaplaşmak veya Romanya Yeni Dalga Sinemasında Bir Hatırlama Girişimi: Amintiri din Epoca de Aur, Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı (4) 2022

Geliş Tarihi: 18.01.2022

Kabul Tarihi: 21.09.2022

-Research Article-

Reckoning To Ceausescu's Ghost Or A Remembering Attempt In Romanian New Wave Cinema: Amintiri din Epoca de Aur

Mehmet AYTEKİN*

Abstract

Memory and cinema are in a cooperation that feeds or shapes each other. Cinema processes recollections of individual or collective memory, while memory diversifies cinematic narrative. This unity also comes to mind in articulation of the events that societies or communities go through. It is thought that cinema plays an active role in narrativizing a data or trauma that needs to be remembered about memory sharing it by groups who have experienced similar things.

Romanian New Wave Cinema, due to its structure, benefits from the traumas of Nicolae Ceausescu's period, one of the actors the Iron Curtain. It is known that individual and collective traumas leave serious traces in the memory of Romanian citizens, and it is thought that what is essential in many films under the umbrella of Romanian New Wave Cinema is to portray the need for the existence of a necessary ground for confrontation and reckoning. It is noteworthy that in this period, in which cinematic narrative examples are frequently utilized, the great oppression of the citizens caused traumas in individuals and communities, and these traumas were reproduced until the regime was changed/collapsed.

This study takes the first four episodes that first part of the movie Amintiri din Epoca de Aur (Tales from the Golden Age, Hanno Höfer et al., 2009), which is a representation of Romanian New Wave Cinema as an example and discusses the concept of collective memory through these four chapters that convey the negativities of Ceausescu's era through black humor. For this, the discourses of Maurice Halbwachs on collective memory are used and episodes are read within this framework. Based on a holistic approach, it is aimed to support the proposition that although memory is thought to have an individual quality, the group in which the individual belongs are more dominant over memory.

Keywords: *Collective Memory, Remembering, Trauma, Romanian New Wave Cinema, Nicolae Ceausescu.*

*PhD Student, Akdeniz University, Institute of Social Sciences (Communication), Antalya, Turkey.

ORCID :0000-0002-4206-2918

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1059632

Aytekin, M. (2022). Çavuşesku'nun Hayaletiyle Hesaplaşmak veya Romanya Yeni Dalga Sinemasında Bir Hatırlama Girişimi: Amintiri din Epoca de Aur, Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı (4) 2022

Received: 18.01.2022

Accepted: 21.09.2022

Extended Abstract

Memory, which is based on the experiences of individuals and affected by the actions of the group/groups they are in, processes data from the past and can be transferred to future generations, is considered as a living phenomenon. When it is accepted that the experiences of individuals or societies, as well as their traumas, are processed in memory, it is thought that the reactions shown/may be shown can also correspond to a collective action. Thus, the collective counterpart of memory, although it has an individual basis, becomes able to directly affect the concepts remembering and confrontation, in short, the possibility that collective memory can be powerful actuator/determinant comes to the fore.

Halbwachs (2017, pp. 22-23), one of the pioneers in collective memory, discusses the possibility of individual memory and talks about the needs for groups in the axis of the act of remembering. According to he/they, memories and reminiscences are remembered because they remind us of other people or group members, and even when these people disappear, the act of remembering continues. Because the act of remembering takes place within the group, the quality of the collective memory becomes permanent as the remembered element is considered in group dynamics -before- and group dynamics are maintained/reproduced in the current time axis. In order for an object to be remembered, the existence of the group, discourses of group members and reproductions of the discourses are needed, and in such a case, the possibility of "being alone" does not seem possible. Concepts and images borrowed from social environments or experiences of the groups are completely frame the individual memory and this makes the individual memory is dependent on a collective time and place.

Making inferences on collective memory, Assmann (2015, pp. 44-45), says that memory is formed in the socialization process of human beings and although memory always belongs to the individual, it is exposed to a social/collective determinism and individual memory is thus shaped. For this purpose, it is stated that memories or remembering actions can be possible through communication within or between groups -individuals may belong to more than one group, as well as collective or social memories may be more than one- because in the aforementioned process, the act of remembering is not only individual but also what the group members remember.

After the discussions on the collectiveness of the concept of memory, when the Romania of Ceausescu period is examined, it draws attention that various traumas were experienced and it is thought that this situation has a place both in the culture of remembering and in the collective memory of the Romanian people. It is estimated that negative qualities such as the network of informers in the country, economic insecurity, the policies developed around the interests of only a small group, the fear created in the eyes of the public, the dictatorship regime, and etc. which was constructed differently from the Soviet countries, have left deep traces in the memories of people or groups that can be called dissidents.

Ciobanu (2009, pp. 318-319) focuses on the necessity of analyzing the secret police unit called the Securitate and the nationalist-communist ideology reproduced by the Ceausescu regime in order to better understand the Ceausescu period and the traumas associated with it. According to she/they, these phenomena directly affect both the thinking practice and the remembering figures of Romania. These two pillars, which represent the Ceausescu regime, are thought to represent the fear and trauma networks established on the people. It is stated that especially after 1978, Securitate worked as a unit directly affiliated to Ceausescu and ensured the continuity of the regime by resorting to physical and psychological violence against any opposition and rebellion attempt. It is said that the espionage unit created on the axis of the Securitate not only controls the members of the opposition wing, but also the people who hold important positions in the regime order. In short, it is underlined that Securitate has a strong visibility in both private and public spheres, and it is stated that it is one of the main reasons for the state of fear and insecurity created on the public.

Considering the traumas and memories experienced, it is seen that there are serious breaks in the historical and political process of Romania and it is thought that this is intended to be expressed in various ways. At this point, Romanian New Wave Cinema (RNWC) sets an example and draws

attention to the fact that the acts of remembering and confronting the Ceausescu period in a formal and thematic sense are reproduced in a cinematic sense. Batori (2018, pp. 67-68) states that the aim of films belonging to RNWC is to portray reality explicitly and or implicitly, and also refers to the existence of a minimalist tendency. In the mentioned films, it is mentioned that the phenomenon of ideology is frequently handled and a reckoning concern is pursued for the Ceausescu period. It is underlined that a clear recollection of the past is discussed in many films -minimalist and modernist structures are excluded, albeit not directly- and an aesthetic dogma is captured, and therefore the films have similarities in their formal and thematic terms.

Based on all that has been said, in this study, it is desired to deal with the concepts of remembering and confrontation in cinema, in the context of the concept of collective memory. RNWC is used for this, because it is thought that this cinematic narrative has a chain of traumas and a catastrophic quality. In order to exemplify or limit the narrative, the movie Amintiri din Epoca de Aur's first four episodes (Tales from the Golden Age, 2009), which is an example of RNWC, is discussed, and the place of remembering and confrontation in collective memory.

Keywords: Collective Memory, Romanian New Wave Cinema, Remembering, Reckoning, Confrontation, Tales from the Golden Age, Nicolae Ceausescu.

Giriş

Bireylerin deneyimlerine dayanan ve içerisinde buldukları grubun/grupların eylemlerinden etkilenen, geçmişten gelen verileri işleyen ve gelecek nesillere aktarılabilen bellek, yaşayan bir olgu olarak ele alınmaktadır. Bireylerin veya toplumların başından geçen deneyimlerinin yanında travmalarının da bellek nezdinde işlendiği kabul edildiğinde, gösterilen/gösterilebilecek reaksiyonların da kolektif bir eyleme karşılık gelebileceği düşünülmektedir. Böylelikle belleğin -her ne kadar bireysel bir temele sahip olsa da- kolektif karşılığı, hatırlama ve yüzleşme kavramlarına da doğrudan etki edebilecek hâle gelmekte, kısacası kolektif belleğin güçlü bir eyleyici/belirleyici olabileceği ihtimali ön plana çıkmaktadır.

Kolektif bellek konusunda öncü isimlerden olan Halbwachs (2017, pp. 22-23), bireysel belleğin olasılığını tartışmakta ve hatırlama eylemi ekseninde gruplara duyulan gereksinimlerden söz etmektedir. Hatıraların veya anımsamaların, diğer insanlar veya grup üyeleri bizlere anımsattıkları için hatırlandığını ifade etmekte, hatta bu insanlar ortadan kalktığında dahi hatırlama eylemi devam ettiğini vurgulamaktadır. Zira hatırlama eyleminin grup içerisinde gerçekleştiğini öne sürmekte, hatırlanan unsur -öncesinde- grup dinamiklerinde düşünüldüğü ve şimdiki zaman ekseninde de grup dinamikleri sürdürüldüğü/yeniden üretildiği için kolektif belleğin niteliğinin kalıcılaştığının altını çizmektedir. Bir nesnenin hatırlanması için grubun varlığına, grup üyelerinin söylemlerine ve yeniden üretimlere ihtiyaç duyulduğunu aktarmakta ve böyle bir durumda "yalnız kalma" ihtimalinin mümkün görünmediğini hem insanın sosyal yapısı hem de grubun yaşayan dinamikleri bilişsel bir yalnızlığa müsaade etmediğini dile getirmektedir. Bulunan sosyal ortamlardan veya grupların deneyimlerinden ödünç olarak alınan kavramların ve imgelerin, bireysel belleği bütünüyle çerçeveledikleri ve bu durumun bireysel belleği kolektif bir zamana ve mekâna bağımlı kıldığını paylaşmaktadır. Bunun dışında, bireysel belleğin hatırlama ve yüzleşmeye zemin hazırlama ihtimali ufak da olsa göz önünde bulundurulması gerektiğini yadsımamakta ve bu durumu da *duyusal sezgi* ile tanımlamaktadır. Kısaca Halbwachs (2016, p. 186), hatırlama veya anımsama eylemlerinin gerçekleşmesi için bir grubun varlığına ve hem önceki günlerde hem de şimdiki zamanda aynı grubun veya grupların ortak düşünce sistemlerine ihtiyaç duyulduğunu belirtmektedir. İlgili eylemlerin "canlandırılması" için bireyin grubun perspektifiyle düşünmesi, gruba dair ilgi ve eğilimleri takip etmesi görüşü üzerinde durmaktadır. Böylelikle, belleğin kolektif bir niteliğe sahip olduğu ve her ne kadar eylemin bireysel belleğe dayanmış olsa da pratiklerin kolektif olmasının belleği kolektifleştirdiği şeklinde bir çıkarıma ulaşılmaktadır.

Kolektif bellek üzerinde çıkarımlarda bulunan Assmann (2015, pp. 44-45), belleğin insanın sosyalleşme sürecinde oluştuğunu ve belleğin her zaman bireye ait olmasına rağmen toplumsal/kolektif bir belirlenimciliğe maruz kaldığını ve bireysel belleğin, böylelikle, şekillendirildiğini söylemektedir. Buna yönelik olarak, anıların veya hatırlama eylemlerinin grup içi veya gruplar arası -bireylerin birden fazla gruba ait olabileceği gibi kolektif veya toplumsal belleklerinin de birden fazla olabileceği savını desteklemektedir- iletişimle mümkün olabileceğini dile getirmekte, zira bahsedilen süreçte hatırlama eyleminin salt bireysel değil, grup üyelerinin hatırladıkları ile yeniden üretileceğini vurgulamaktadır. Bellek ve hatırlamanın öznesinin insan olduğunun, ancak hatırlamalar için gerekli mekân ve uzam sağlanması açısından çerçevelere de ihtiyaç duyulduğunun altını çizmektedir. Zira çerçeveler ekseninde bireyde algıların oluşacağını belirtmekte, çerçeve dışında kalan her şeyin ise unutulacağını ifade etmektedir. Belleği, bireyin grup içi katılımları ve iletişim süreçleri sonucu oluşan “çok katmanlı bir yığın” olarak yorumlamaktadır. Kısaca, hatırlama eyleminin gerçekleşmesi için kolektif bir alana sahip olması gerekliliğinden bahsetmektedir.

Bellek kavramının kolektifliği üzerine yapılan tartışmaların ardından Ceauşescu¹ döneminin Romanya’ına bakıldığında çeşitli travmaların yaşandığı dikkat çekmekte ve bu durumun Romanya halkının hem hatırlama kültüründe hem de kolektif belleğinde yer edindiği düşünülmektedir. Ülkedeki muhbirlik ağı, ekonomik güvensizlik, geliştirilen politikaların salt küçük bir grubun menfaatleri ekseninde şekillenmesi, kamuoyu nezdinde yaratılan korku ve Sovyet ülkelerinden farklı olarak kurgulanan dikta rejimi gibi olumsuz niteliklerin, muhalif olarak adlandırılacak kimselerin veya grupların belleklerinde derin izlere yol açtığı tahmin edilmektedir.

Çavuşesku döneminin kısa bir politik tasvirini yapan Tismaneanu (1989, pp. 185-186), özellikle 1980’lerin ilk yıllarından itibaren ülkenin yönetimini elinde bulunduran Romanya Komünist Partisi’nin² (RKP) önde gelenlerinin görevden alınmaya başlanmasının sorunun çıkış kaynaklarından olabileceği ihtimali üzerinde durmaktadır. Bunun yanında, kemikleşmiş siyasi ve ekonomik yapıdaki reform ihtiyacının ısrarla reddedilmesinin ve Çavuşesku’nun eşi Elena Çavuşesku’nun Parti’nin önemli birimlerinde yetki sahibi hâline getirilmesinin, kısacası Parti’nin Çavuşesku’nun bir klanı veya uzantısı olarak konumlandırılmasının çöküşe zemin hazırlayan başat unsurlardan olduğunu söylemektedir. Çalışmanın devamında, liderlik kültürünün güçlenmesinin, komplocu bir Parti grubunun iktidarı tekelleştirmesinin, plansız bir biçimde ağır sanayiye girilmesinin ve muhalif kanadın baskı ve şiddetle etkisiz hâle getirilmesinin de ülkenin kaderinde bir belirsizliğe yol açtığını belirtmektedir. Belirsizlik hâli detaylandırıldığında, Çavuşesku rejiminin plansız ağır sanayi hayalinin on milyar dolar dış borçlanma ile sonuçlandığının üzerinde durmakta ve bunun ekonomik yükümlülüklerinin de Romanya halkının üzerine yüklendiğini vurgulamaktadır.

Ciobanu (2009, pp. 318-319), Çavuşesku döneminin ve beraberindeki travmaların daha iyi anlaşılması adına, Securitate adındaki gizli polis birliğinin ve Çavuşesku rejiminin yeniden ürettiği milliyetçi-komünist ideolojinin çözümlenmesi gerekliliği üzerinde durmaktadır. Bu iki olgunun, Romanya’nın hem düşünme pratiğine hem de hatırlama figürlerine doğrudan etki ettiğini söylemekte, Çavuşesku rejimini temsil eden bu iki direğin, halkın üzerinde kurulan korku ve travma ağlarını temsil ettiğini belirtmektedir. Özellikle 1978 yılından sonra Securitate’nin doğrudan Çavuşesku’ya bağlı bir birim olarak çalıştığını ve herhangi bir muhalefet veya isyan girişimine karşı fiziksel ve psikolojik şiddete başvurarak rejimin sürekliliğini sağladığını ifade etmektedir. Özetle, Securitate ekseninde oluşturulan casusluk biriminin sadece muhalif kanadın mensuplarına değil, aynı zamanda, rejim düzeninde önemli pozisyonlara sahip olan kişileri de denetim/gözetim altına aldığı söylenmektedir.

¹ Çalışma süresince, bütünlük sağlayabilmek adına, Türkçe telaffuzu olan/olduğu düşünülen Çavuşesku kullanımına yer verilmiştir.

² Anlam ikiliğini önlemek adına Parti şeklinde bir kullanım tercih edilmiştir.

Travmalar ve bellek ekseninde düşünülürken, Romanya'nın tarihsel ve politik sürecinde ciddi kırılmaların yaşandığı görülmekte ve bunun çeşitli biçimlerde dışa vurulmak istendiği düşünülmektedir. Bu noktada Romanya Yeni Dalga Sineması (RYDS) örnek teşkil etmekte, biçimsel ve tematik anlamda Çavuşesku dönemine ilişkin hatırlama ve yüzleşme eylemlerinin sinematik anlamda yeniden üretildiği dikkat çekmektedir. Batori (2018, pp. 67-68), RYDS'ye çatısı altında değerlendirilen/ele alınan filmlerin amacının gerçeği açık veya örtük biçimde tasvir etmek olduğunu dile getirmekte ve bunun yanında minimalist bir eğilimin varlığına atıfta bulunmaktadır. Bahsedilen filmlerde ideoloji olgusunun sıklıkla işlendiğinden ve Çavuşesku dönemine yönelik bir hesaplaşma kaygısının güdüldüğünden söz etmektedir. Geçmişin açık bir biçimde hatırlanmasının birçok filmde -burada minimalist ve modernist yapılar doğrudan olmasa da dışarıda bırakılmaktadır- ele alındığının, estetik bir dogma yakalandığı ve bundan dolayı filmlerin biçimsel ve tematik anlamda benzerlikler taşıdığına altını çizmektedir.

Pop (2014, p. 93), RYDS haricinde Çavuşesku dönemindeki sinemaya bakıldığında, bunun sıklıkla propagandist bir nitelik taşıdığını ve lider kültürünün sinematik anlamda sıklıkla üretildiği ve yeniden üretildiğini belirtmektedir. Romanyalı film yapımcılarının külte yönelik filmler hazırlamasının yanı sıra, çekilen filmlerin niteliklerine ve istatistiki verilere bakıldığında filmlerin yaklaşık yüzde kırkının saf propaganda, geri kalanının ise çocuklar için filmler, basit komediler ve küçük siyasi referanslarla oluşturulmuş eğlence filmlerinden ibaret olduğunu dile getirmektedir. Bu dönemin film yapımcılarının ve/veya yönetmenlerinin neredeyse hiçbirinin politik kutuplaşmaya, Çavuşesku rejiminin sürekli -ancak örtük bir biçimde- dayattığı kültürel ve ideolojik yıkım değerlerine ve kısacası bir nefret mitine katkı sağladıklarının farkında olmadıklarını aktarmaktadır. Bahsedilen tekdüzelik hâlinin yeni kuşak sinemacıların merkezinde olduğu ve bu kaynak ekseninde doğrudan veya dolaylı olarak eleştirilerin oluşturulduğunu vurgulamaktadır. Böylelikle "film yapmanın başka bir yoluna" ihtiyaç duyulduğunu/duyulabileceğini ifade etmekte ve RYDS'nin çıkış noktasının kendilerinden önceki sinematik anlatının yüzeyselliğine dayanmasının ve buna yönelik eke tesadüf olmayacağı tahmin edilmektedir.

Bütün bu söylenenlerden hareketle, bu çalışmada, kolektif bellek kavramı ekseninde sinemada hatırlama ve yüzleşme kavramları tartışılmak istenmektedir. Bunun için RYDS'ye başvurulmakta, zira RYDS çatısı altında üretilen sinematik anlatıların bir travmalar zincirine ve katastrofik niteliğe sahip olduğu/olabileceği düşünülmektedir. Anlatıyı örneklendirebilmek veya sınırlandırabilmek adına RYDS'nin bir örneği olan *Amintiri din Epoca de Aur (Altın Çağdan Öyküler, 2009)* filminin ilk dört bölümü ele alınmakta, kara mizah ekseninde bir bütünlüğe dayanarak hatırlama ve yüzleşme eylemlerinin kolektif bellekteki yeri ve sinematik anlatıdaki temsili açıklanmaktadır. Dört bölüm altında toplanan çalışmanın birinci bölümünde; Romanya'nın Çavuşesku dönemindeki politik yapısı genel hatlarıyla işlenmektedir. Çavuşesku dönemindeki politik kararların salt Parti mensuplarının lehine geliştiği, reform girişimlerindeki başarısızlıkların yurttaşlara fatura edildiği ve kemer sıkma politikaları altında yurttaşların sosyal olarak varlığını sürdürmekte zorlandığı, bütün bu olumsuzluk hallerinin sonucunda yurttaşların karamsarlığa sürüklenmesinin yeni travmalarının tetiklenmesinin kaçınılmaz olduğu konu edilmektedir. İkinci bölümde ise kolektif bellek tartışmaları teorik anlamda ortaya konmakta, kolektif belleğin yapısı itibarıyla bir grup pratiğine dayandığı ve çerçevelemeye tabi tutularak salt grup üyelerinin hatırlamalarıyla yeniden üretildiği, kolektif belleği tetikleyen çeşitli ulusal unsurun ve travmaların yaşayan bir olgu olarak değerlendirilmeye açık olduğu ve dönemin Romanya'sında kolektif belleği harekete geçiren unsurların nelere karşılık gelebildiği üzerinde durulmaktadır. Üçüncü bölümde RYDS'nin biçimsel ve tematik niteliklerinden söz edilmekte, RYDS çatısı altındaki birçok filmin karamsar bir auraya sahip olabileceği ve izleyicilerde katastrofiğe yol açabileceği dile getirilmekte, filmlerde Çavuşesku dönemiyle bir hesaplaşma kaygısının güdüldüğü, RYDS öncesi sinematik anlatılarda kişilik kültürüne yönelik ürünler ortaya koyulduğu ve son olarak travmaların resmedilmesi ile hesaplaşma

için gerekli zeminlerin hazırlanması için uzun bir sürenin varlığına ihtiyaç duyulduğu ifade edilmektedir. Kısaca, kolektif bellek ve travma gibi olguların RYDS'deki yeri ve bunun teknik ve tematik bir filtreyle ilişkisi aktarılmaktadır. Son bölümde ise filmin birinci parçasındaki ilk dört bölümün analizine yer verilmekte, böylelikle bütüncül bir yol izlenerek (zira son iki bölüm aşk üzerine kurgulanmaktadır ve bunun kara mizah üzerine kurulu anlatının ritmini değiştirdiği düşünülmektedir) teorik anlamda oluşturulan arka planın pratiğe indirgenmesi hedeflenmektedir. Bu dört bölümde, Çavuşesku döneminde kişi kültürü ekseninde oluşturulan mitlere karşı-mit oluşturmak istenci dikkat çekmekte, esasen ekonomik ve politik anlamda sorunlu bir grafik çizen Romanya'nın gerçeklikten oldukça uzak bir profile sahip olduğu ve bu sorunlar altında ezilen Romanyalı yurttaşların ihtiyaçlarına -Parti tarafından- yüz çevrildiği görülmektedir. Parti'nin sosyal yaşam başta olmak üzere birçok konuda tek yetkili konuma getirilmesi, eşitsizliklerin Parti'li yetkililerce olağanlaştırılması ve yurttaşların hayatta kalmak adına çeşitli pratikler geliştirmek zorunda bırakılması gibi birçok ögenin sinematik anlatıda yer edindiği dikkat çekmektedir.

Çalışmada sayıp dökmeleri temellendirebilmek adına literatür taraması yöntemine başvurulmaktadır. Bunun yanında filme konu olmuş bölümlerin analizleri sürecinde niteliksel içerik analizi yönteminden yararlanılmaktadır. Strauss (1987: 10-11) niteliksel içerik analizi sürecinde, araştırmacının analizlerine/çalışmalarına araştırma becerilerini ve anlamlı verileri yerleştirdiğini belirtmekte, bunun yanında kişisel deneyimlerden ortaya çıkan deneysel verilere de yer verdiğini ifade etmektedir. Deneysel verilerin her ne kadar araştırmanın/çalışmanın yönünü saptırma eğilimi gösterse de bunların göz ardı edilmemesi gerektiğini dile getirmekte, niteliksel içerik analizinin elde edilen veriler ekseninde karşılaştırmalar yapmak, varyasyonlar bulmak ve teorik zeminlerde geniş çaplı çıkarımlarda bulunmak hususunda kullanışlı unsurlar olduğunun altını çizmektedir. Böylelikle araştırmacının, araştırma sürecinde, verilerin tek yönlü veya keskin bir yorumu olmadığını fark etmesinin muhtemel olduğunu vurgulamaktadır. Kısaca, araştırmacının çalışmasını detaylandırması ve kendisini doğrulayabilmesi için niteliksel içerik analizinin bir gereklilik olduğunu detaylandırmakta, ancak bunun araştırmacıya "çılgınca bir koşma imkânı" tanınmasından ziyade "kontrollü bir hareketlilik alanı" sağlaması yönünde bir destek olduğuna dikkat çekmektedir.

Sonuç itibarıyla ilgili çalışmanın hipotezleri şu şekilde sıralanmakta ve çalışma ekseninde hipotezleri destekleyecek savlara yer verilmek üzere bir yol izlenmektedir:

- 1) Kolektif bellek bir grup dinamiğine dayanmaktadır ve grup üyeleri ortadan kalktığında dahi varlığını sürdürmektedir.
- 2) Hatırlama, yüzleşme ve hesaplaşma eylemlerinin gerçekleşebilmesi için travma yaratan kişi veya durumların ortadan kaldırılması gerekmektedir.
- 3) Sinema bir aktarım aracı olarak yeniden üretilebilmekte, toplumların veya toplulukların yaşadıkları deneyimlerin paylaşılmasında güçlü bir gösterge olarak konumlandırılmaktadır.
- 4) Romanya Yeni Dalga Sineması, örnek olarak ele alınan film üzerinden hareket edilerek, travmalardan yararlanan bir geleneğe dayanmaktadır ve Çavuşesku dönemine dair olumsuzlukların işlenmesinde bir misyon üstlenmektedir.

Politik Eksende Çavuşesku Döneminin Romanya'sına Bakış

Romanya'nın kolektif belleğinde, travmasında ve bunun çıktılarında doğrudan payı olduğu düşünülen Çavuşesku, yirmi beş sene boyunca (1965-1989) RKP'de önemli görevler üstlenmiştir. Sıklıkla Doğu ve Batı ekseninde bir denge politikası güden Çavuşesku, iç yapıdaki bütünlüğü baskı, korku ve şiddet gibi gayriinsani yollara başvurarak sağlamaya çalışmış ve bunu sürekli kılabilme adına ise propaganda araçlarını kullanmıştır. Ülkede yarattığı

belirsizlik, yoksulluk, kaynaklara eşit şartlarda ulaşamama ve aşırı kemer sıkma politikaları Romanya halkında derin izler bırakmıştır. Reformlara olan kapalılığı, denge politikasının -özellikle son dönemlerinde- başarısızlıkla sonuçlanması ve yüksek dış borçlanmanın Romanya halkına yüklenmesi sonucu oluşan güvensizlik hâli, rejime yönelik bir devrimi kaçınılmaz hâle getirmiştir. Nitekim 1989 yılında, Romanya’da Çavuşesku rejimi yıkılmış, Demir Perde fiziken sona ermiş ve “kanlı bir son” sadece Romanya’da gerçekleşmiştir.

Bir Demir Perde ülkesi olan Romanya’ya bakıldığında, Çavuşesku rejiminin politik dönüşümleri ve reflekslerinden dolayı diğer ülkelerden farklı bir strateji ve eğilim gösterdiği anlaşılmaktadır. Nitekim Tismaneanu (1991, pp. 87-89) çalışmasında, RKP’nin Çavuşesku’nun en abartılı planlarını uygulamak için varlığını sürdürdüğünü aktarmaktadır. Parti liderlerinin küçük düşürülmesinin “felakete giden sürecin başlangıcı” olduğunu ileri sürmekte, bağlılıklarını kaybetmiş ve Çavuşesku rejimine güvenmiş bürokratların çok sevdiği liderlerine nefret duymaya başladıklarını ifade etmektedir. Ancak Çavuşesku’nun, kendi yarattığı propagandist auradan kaynaklı, bu tehlikenin farkına varamadığını ve kendisine Securitate’nun dışında hiçbir desteğin kalmadığını da belirtilmektedir. Çalışmasında Securitate’ye ayrı bir parantez açmakta, bu polis biriminin başına hiçbir ideolojisi olmayan ve profesyonel bir polis olduğunun altı çizilen Iulian Vlad’ın getirilmesi ile Çavuşesku rejiminin daha da katı bir sisteme geçiş yaptığını vurgulamaktadır. Bununla birlikte, isyan tehdidinin her daim var olduğuna değinmekte ve polis biriminin buna yönelik hazırlıklar yapma eğilimleri gösterdiğini aktarmaktadır. Çalışmanın devamında, Çavuşesku rejiminin salt baskı politikası, Sovyet Rusya’nın geliştirdiği reform hareketi ve Perde’nin diğer ülkelerinin de reformlara kayıtsız kalamaması, Çavuşesku’nun gücünün azalmasına/parçalanmasına neden olan unsurlar olduğunu söylemektedir. Nüfusu tarafından düşman kabul edilen, uluslararası anlamda izole edilen, kendi hayal ve fantezi dünyasında yaşayan bir lider olarak tanımlanan Çavuşesku’nun ve Parti’nin tutucu/bağlı gruplarının, tehlikenin farkında olamadıkları ve Doğu Avrupa’da meydana gelen eylemlere kayıtsız kalmaları, rejimin sonunu getiren unsurlar olarak yorumlanmaktadır.

Verdery (1991, p. 11, p. 126), Çavuşesku Romanya’ında -çalışmasında bu kalıbı ironik anlamda kullandığını ifade etmektedir- hâkim olan ideolojik gücün ulusal ideoloji olduğunu söylemektedir. Totaliter bir rejim pratiğinden hareketle, ulusal fikrin ve ulusal birleşmenin öne çıkarıldığını belirtmekte ve bir anlamda çoğulcu anlayışın ortadan kaldırılmak istendiğini öne sürmektedir. Toplumsal/kamusal alanın homojenliğine dair yapılan bu vurguda, Parti eğiliminin, ulusal fikri ve ideolojiyi sağlamlaştırmak anlamında kavramların yeniden üretilmesi veya içlerinin boşaltılması olduğunu dile getirmekte, özellikle ulus kavramının Romanya halkı ekseninde nasıl tanımlanacağına dair bir sorunun varlığına dikkat çekmektedir. Kısaca, Romanya halkı üzerinde hegemonyanın meşrulaştırılmasının, oluşturulan açıklarla sağlanmak istendiğini ifade edilmektedir. Böyle bir durumda lider kültürünün önünün açılacağı akla gelmekte ve Romanya halkı üzerindeki tektipleştirme istencinin, ulus ideolojisinden ziyade, kültürü desteklemekle ilişkili olduğu düşünülmektedir.

Çavuşesku rejiminin iç ve dış politikadaki denge siyasetini ele alan Deletant (2016, pp. 70-72), Çavuşesku’nun ilk yıllarında, selefi Gheorghe Gheorghiu-Dej’in oluşturduğu terör mekanizmasını kısmen gevşettiğini ve RKP’nin marjinal bir düzlemde karakterize edilmeye çalışıldığını söylemektedir. Dış politikada özerk bir çizginin çizilmesinin ve hızlı sanayileşme gibi isteklerin, Çavuşesku’yu diğer Demir Perde ülkeleri liderlerinden farklı kıldığını aktarmaktadır. Perde’de Batı Almanya ile diplomatik ilişkiler kuran ilk ülkenin Romanya olduğunu belirtmekte, *Altı Gün Savaşları*’nın ardından Romanya ile İsrail arasındaki diplomatik ve ekonomik ilişkilerin sürdürüldüğünü dile getirmekte, Sovyet Rusya’ya dair sınırın korunduğunu, bağımsızlık tehdidinin her daim hissettirildiğini ve Varşova Paktı ülkelerinin -Romanya da bu ülkelerden biridir- Çekoslovakya’ya müdahalesinin yine Romanya tarafından kınandığını örnek olarak vermektedir. Çalışmanın devamında, Romanya’nın siyasi

anlamda kullanışlılığından bahsetmekte, Romanya'nın *Sovyetler Birliği'nin etine saplanmış bir diken* olarak tanımlandığından söz etmektedir. Dönemin Amerika Birleşik Devletleri (ABD) başkanı Nixon'ın Romanya'yı ziyaret etmesinin ciddi bir kırılmanın başlangıcı olduğunu söylemekte, ziyaretin sonrasındaki yakın dönemde Romanya'nın Uluslararası Para Fonu'na (IMF) ve Dünya Bankası'na (WB) kabul edilmesinin ve ardından Avrupa Topluluğu (EC) tarafından Romanya'ya tercih edilebilir ticaret statüsü kazandırılmasının "Batı ile edilen flörtün" bir tezahürü olduğunu aktarmaktadır. Batı ülkelerinin ülkesine yaptığı ziyaretlerin -Çavuşesku tarafından- bir zafer olarak yorumlandığını paylaşmakta, Çavuşesku'nun tüm bu "başarıyı" üstlenmesinin ve ülke üzerinde kontrolünü artırmasının ardından RKP'deki konumunu da güçlendirdiğinin ve tek adam rejiminin böylelikle direnç kazandığının altını çizmektedir. Son olarak, elde edilen veya güçlendirilen lider kültürünün ekseninde, özerk bir dış politikanın benimsenmesi ve beraberinde Batı ülkelerinin lehine Blok'ta bir açık oluşturulması ve Sovyet rejimine karşı geliştirilen reaksiyonlar, Çavuşesku rejiminin tipik bir Sovyet rejimi olmadığını göstergesi olarak düşünülmektedir. Zira her iki "taraf" ile kurulan denge politikası fazlasıyla kırılğan görünmekte ve nitekim her iki tarafın geri çekilmesinin ardından rejimin son yıllarındaki yalnızlaşma hâlinin de bu politikanın başarısız sonuçlanmasıyla ilişkili olduğu tahmin edilmektedir.

Son olarak, Çavuşesku döneminin iç ve dış politikadaki gelişmeleri ele alındığında, rejime yönelik kolektif bellek denemelerine kısaca değinilmek istenmektedir. Tileaga (2012, p. 464), Çavuşesku rejiminden sonra oluşturulan hükümetlerin veya siyasi yapıların, değişim ve geçmişle yüzleşmeye yönelik ilerici argümanları ve geçmişi dillendirme amacıyla muhafazakâr argümanları bir uzlaşma oluşturmak adına bir arada kullandığını ve bunu yaparken de kolektif bellekten yararlandığını ifade etmektedir. Rejimin sona erdiği 1989 yılından bu yana hâkim olan unutmama siyasetine ve kültürüne karşı belleğin kamusal alanlarının oluşturulmasının ve gerçek bir zeminden yararlanılmasının gereğinden bahsetmekte, özetle Çavuşesku sonrası Romanya'nın geçmişle hesaplaşabilmek veya yüzleşebilmek adına siyasi ve toplumsal adımlar atmaya meyilli olduğunu vurgulamaktadır.

Bahsedilen totaliter rejim pratiğinden ve lider kültüründen kolektif belleğin etkilenmemesinin veya bu durumlar bütününe kayıtsız kalmasının pek mümkün olmadığı düşünülmektedir. Zira muhalif kesimlerin veya rejim ile uzlaşma sağlamayanların yaşadıkları hem mekânlarla hem de çeşitli belgelerle canlılığını korumaktadır, böyle bir durumda gerekli yüzleşmenin veya hesaplaşmanın aracının ise sinema olabileceği tahmin edilmektedir. Ancak öncesinde kolektif belleğin teorik alt yapısına ihtiyaç duyulmakta, Romanya'nın kolektif belleğindeki veriler sinema aracılığıyla somutlaştırılmak istenmektedir.

Kolektif Bellek ve Kolektif Belleğin Yeniden Üretimi

Bellek ve özelinde kolektif bellek üzerine yapılan tartışmalarda veya çalışmalarda, belleğin sosyal bir belirlenime tabi olduğu/tutulduğu görülmekte ve her ne kadar bireysel bir yetiyi içerisinde barındırıyor olsa da belleğin kolektif bir perspektifte yeniden üretilebildiği dikkat çekmektedir. Hatırlama eyleminden hareketle, eylemin salt bireyle değil grup içi etkileşimle çeşitlenebileceği ve bir noktada grup üyelerinin hatırlamalarıyla hatırlamanın mümkün olabileceği üzerinde durulmaktadır. Keza yüzleşme pratiklerinin gerçekleşebilmesi için de bir grup dinamiğine ihtiyaç duyulabileceği düşünülmekte, öncesindeki hatırlama eyleminden gelen verilerin grup içinde işlenmesi sonucu yüzleşmenin daha geniş bir ölçekte gerçekleşebileceği durumu göz önünde bulundurulmaktadır.

Bellek ve tarih arasında karşılaştırmalı bir yola -bu noktada salt bellek üzerine söylemleri irdelenmektedir- başvuran Nora (2006, p. 19), belleğin her zaman yaşanan gruplar içerisinde üretildiğini söylemekte ve belleğin "yaşamın kendisi" olduğundan bahsetmektedir. Belleğin, böylelikle, hatırlama ve unutmama pratiklerine her daim açık ve sürekli bir gelişim içinde olduğunu belirtmektedir. Belleği kendini güçlendiren ayrıntılarla uyuşan ve iç içe

geçmiş karmaşık modellerden oluşan bir yapı olarak tanımlamakta, belleğin kendisini besleyen özel ve simgesel anlardan sürekli bir biçimde beslendiğini ifade etmektedir. Kısaca belleğin kolektif pratiklere sahip olduğunu aktarmakta, imgeye ve/veya nesneye eklenerek kalıcılığını sağladığını vurgulamaktadır. Kısaca, tarihin bireysel veya uzmanlaşmış, belleği ortadan kaldırmayı hedefleyen, kolektif veriyi değersizleştiren veya sahipsizleştiren ve detayları geri plana atan tutumunun yanında; belleğin grup dinamiklerine ve grup içi bireysel deneyimlere önem veren ve veriyi grubun ortak değeri olarak gören yapısını ön plana çıkarmaktadır.

Bellek ve zaman pratikleri üzerine çıkarımlarda bulunan ve kolektif belleği topluluklar ölçeğinde bir zemine oturtan Halbwachs (2007, pp. 56-60), tüm toplulukların kendine ait bir zaman dilimi ve davranış biçimleri olduğundan bahsetmekte, bununla beraber, bireyin topluluklar içerisinde geçiş yapma serbestisine atıfta bulunmaktadır. Bireyin, bir topluluktan/ gruptan başka birine geçişi öncesinde birinci grubun dinamiklerine bağlı olduğunu, geçtikten sonra ise ikinci grubun zaman ve mekân sınırlarını benimsemesi gerektiğini hatırlatmakta ve böylelikle kolektif belleğin homojen niteliğini açığa çıkarmaktadır. Zira ait/bağlı olunan grup pratiklerinin geçerli olduğu düşünüldüğünde, bireyin belleğinin bu gruba göre inşa edilmesinin kaçınılmaz olacağı tahmin edilmektedir. Dolayısıyla hatırlama ve unutma biçimleri de yine grupların zaman-mekân algısı ile şekilleneceğini ileri sürmek yanlış olmayacaktır. Çalışmaya geri dönüldüğünde, kolektif belleğin bir miras niteliği de ön plana çıkarılmakta, tüm toplumlarda veya topluluklarda mevcut kabul edilen sistemin önceki eski bir toplumdan geldiği dile getirilmektedir. Grupların dinamiklerini koruma konusunda ısrarcı olmasına karşın değişimin varlığı/olasılığı da göz önünde bulundurulmakta, bir değişim olduğunda da grupların dağılarak yeni gruplar oluşturdukları ve eski grubun/grupların dinamiklerini yeniledikleri vurgulanmaktadır.

Zerubavel (2003, pp. 28-29), kolektif belleğin sınırlandırılması hususuna dikkat çekmekte ve bireysel belleğin toplamının kolektif belleğe karşılık gelemeyeceğini, zira kolektif bellek pratiklerinin grup edimlerine göre şekilleneceğini ifade etmektedir. Bir ulusun veya toplumun tarihsel gelişmelerinin veya geçmişteki eylemlerinin etkilerinin grubun tümünü "yakalayamayacağını", bu yüzden hatırlama eylemlerinin gerçekleşebilmesi için inşa edilen kolektif belleğe ve gruba dair ipuçlarına -bunların nesnelere, gelenekler, rutin davranışlar ve önceki toplumdan alınan dinsel öğeler olabileceği tahmin edilmektedir- başvurulması gerektiğinin altını çizmektedir. Nitekim çalışmada kutsal dönemlere değinmekte -burada resmi tarih kitaplarının kurduğu/oluşturduğu çizgiden gidilmesi esasında kolektif belleğin çıkış noktasıyla örtüşmemektedir- ve kutsal dönemlerin anımsamaya yardımcı olduğunu, bunu yaparken de geçmişten gelen büyük figürlere ve olaylara, ritüellerde yer verdiğini dile getirmektedir. Benzer bir çıkarıma Olick'in (2007, pp. 20) çalışmada da yer aldığı rastlanılmakta, kolektif belleğin gruba dayalı bireysel hatırlamalara, grup içi anmalara, kolektif temsillere ve bireyler/bedenler üstü bir yapılar bütününe dayandığı görüşünün üzerinde durulduğu anlaşılmaktadır.

Grup pratikleri ve bellek arasındaki ilişkinin somutlaştırılması konusunda Eyerman (2019, pp. 24-25), belleğin -genellikle- bireylerin "kafalarının içinde" yer aldığı için bireysel bir olgu olarak değerlendirilmeye müsait olduğundan söz etmektedir. Kimlik oluşumu ve sosyalleşme teorileri gibi kuramsal dayanakların belleği benliğin ve kişiliğin gelişmesi için gerekli bir parça olarak görmesine karşın, kolektif belleğin bir benlik kaybı olduğundan ve dolaylı olarak kolektif bellek içerisinde bireysel yapılara pek de yer olmadığından bahsetmektedir. Kolektif belleği ve kolektif kimliği, bu noktada, bireysel belleğin aşılması olarak değerlendirmekte, gruplarla özdeşleştirilen kolektif belleğin "grubu yönlendiren ve ona zamansal-bilişsel haritayı sağlayan" bir olgu olduğuna atıfta bulunmaktadır. Kolektif belleği canlı tutan olayların başında ise hikâyelerin geldiğini dile getirmekte, ayrıca kolektif belleğin bir anlatı çerçevesi oluşturarak grup içerisinde zaman-mekân bütünlüğü sağladığını

vurgulamaktadır. Ek olarak, anlatı kavramına vurgu yapıldığı görülmekte ve anlatının bireylerle birlikte hareket edebildiği veya bireylerden bağımsız varlığını sürdürebildiği, bunun için grubun dinamiklerinin canlı tutulmasının yeterli olduğu kanısı güçlendirilmektedir.

Kolektif belleğin tanımlarının yapılmasının, grup/gruplar için önemini belirtmesinin ve sınırlarının çizilmesinin ardından yeniden üretilebilir olduğu konusunda da eklemeler yapma gereği hissedilmektedir. Zira belleğin inşa edilebilen bir yapıya sahip olduğu göz önünde bulundurulduğunda, ulusların veya toplulukların kendi idealarını gerçekleştirebilmek adına belleğin yeniden üretilmesine ihtiyaç duyabileceği kuvvetle muhtemel görülmektedir.

Roudometof (2002, pp. 7-8), kolektif belleğin, ulusların inşası konusunda yeniden üretilebileceğini belirtmekte, milliyetçi söylemlerin ekseninde ulusal mitlerin varlığına ve halkların “hayali bir topluluğa” ait olması/hissetmesi veya hissin sürdürülmesi konusunda kolektif belleğin inşa edildiğinden bahsetmektedir. Bir ulusun kolektif belleğinin inşasının kültürel miraslara veya geleneklere dayandığını, buradaki amacın da sosyal ve kültürel anlamda bir uyum oluşturabilmek olduğunu söylemektedir. Farklı toplumlarda, kolektif belleğin inşası konusunda farklı pratikler olsa da nihai amacın aynı olduğunu vurgulamakta, geçmiş ile gelecek arasındaki bağın kalıcılığını koruyabilmesi için kolektif belleğin inşasının kaçınılmaz olduğunu aktarmaktadır. Tarihsel olayların -istenilen ölçüde- yorumlanmasının ve buna yönelik pratikler geliştirilmesinin inşa süreci ile doğrudan ilişkili olduğunu dile getirmekte, pratikleri geliştireceklerin de ulusal bayramlar, halka açık konferanslar ve kolektif kimliğe yönelik popüler yayınlar olduğunu ifade etmektedir. Çalışmada her ne kadar toplumlar ve uluslar nezdinde kolektif belleğe başvurulmuş olsa da ve bununla beraber kolektif belleğin gruplara özgü olduğundan sıklıkla bahsedilse de esasen bir eleştirinin varlığı göze çarpmakta ve resmi tarih yazımının milliyetçilik ekseninde çarpıtılabileceğinin altı çizilmektedir.

Son olarak, Margalit (2004, pp. 99-100), kolektif belleğin yeniden üretilebileceğini ve buradan hareketle, Çavuşesku döneminin Romanya’ında da benzer girişimlerin olduğunu ortaya koymaktadır. Kolektif belleğin sürekli bir biçimde manipüle edildiğini belirtmekte ve manipüle eden gruplar ile lider kültü vasıtasıyla toplumunu biçimlendirmiş kişiler, ulusal anıları amaçları doğrultusunda kullandığını söylemektedir. Kolektif bellekte yanılısamaların olabileceğini belirtmekte, ancak buradan kolektif belleğin yanılısamalar üzerine kurulu olduğuna dair bir anlamın çıkarılmaması gerektiğinin de altını çizmektedir. Zira tam veya eksiksiz bir hatırlama hâlinin pek mümkün olmadığı göz önünde bulundurulduğunda, kolektif bellekte yanılısamalar olması da -pekâlâ- normal karşılanmaktadır. Kısaca, bu noktada, kolektif belleğin çerçeveselendirilebilir olması ön plana çıkarılmakta, hatırlamak için kolektif bir yapıya ihtiyaç duyulmasının yanında biçimlendirilmeye müsait oluşu da unutulmamalıdır.

Romanya Yeni Dalga Sinemasına Bakış: Sorun-Çözüm Ekseninde Bir Eyleyen Olarak Çavuşesku

Romanya Yeni Dalga Sineması (RYDS), Çavuşesku döneminin travmalarından beslenen ve hatırlama kültürüne dayanan, tematik ve biçimsel anlamda bir tutarlılıktan hareketle ilgili dönemle hesaplaşma amacı güden sinematik bir anlatıya dayanmaktadır. Rejimin yasakları, bireyler üzerinde oluşturulan korku ve karamsarlık hâli, temel kaynaklara erişim konusundaki yetersizlik, politik anlamda işlevselliğin yitirilmesi, kamu yararı anlayışının terk edilmesi ve gelir dağılımı sürecindeki dengesizlik gibi kimi unsur RYDS’de işlenen konulara temel teşkil etmektedir. Bu tutum kimi zaman katı bir anlatı ve biçimsel niteliklerle (soğuk renklerin tercih edilmesi, aktüel kamera kullanımına ağırlık verilmesi, uzun diyaloglara ve yer yer monologlara başvurulması vb.) desteklenirken kimi zaman da kara mizah yöntemine başvurularak yeniden üretilmektedir.

Pusca (2011, pp. 573-574), RYDS’nin devrimci bir tema ile geliştiğini/geliştirildiğini ve devrimin hem öncesiyle hem de sonrasıyla alakalı bir köprü görevi gördüğünden bahsetmektedir. RYDS çatısı altında üretilen filmlerde tetikleyici bir unsurun varlığına dikkat

çekmekte, lokal bir eksende, kaybolduğu/etkisinin yitirildiği öne sürülen bir tartışmanın -burada 1989'daki devrimin etkilerinden söz edilmektedir- tekrar canlandırılmak istendiğini vurgulamaktadır. İlk dönem filmlerin ortaya çıktığı süreçte devrimci temanın TV şovları, komünizm soruşturma komisyonları, hoşnutsuz entelektüeller, politikacılar ve "devrimciler" tarafından tamamen tüketildiğini aktarmakta, sinemanın bu noktada canlandırıcı/harekete geçirici bir unsur olduğundan söz etmektedir. Böylelikle sinemanın hatırlama eylemlerine tanıklıklarla katkı sağlandığı düşünülmekte ve RYDS'nin çıkış noktasının Romanya halkında unutulduğu veya geri plana atıldığı düşünülen hesaplaşma kaygısının diri tutulmak istendiği anlaşılmaktadır. Çalışmanın devamına bakıldığında, RYDS'nin devrimci bir momentin etkisiyle bir yeniden üretim aracı olduğunun altının çizildiği görülmekte, Romanya halkının geçmiş ile bugün arasında bir müzakere sürecine girmesine katkı sağlayabileceğinin üzerinde durulduğu dikkat çekmektedir.

RYDS'nin ortaya çıkış/meydana geliş sürecine detaylı bir biçimde yaklaşan Nasta (2013, pp. 74-77), Çavuşesku dönemindeki olumsuzlukların devrimci nitelikteki sinemanın gelişmesinde etkili olduğunu belirtmekte ve ülkedeki kriz hallerinin yanı sıra Çavuşesku'nun verdiği sözleri tutmamasının ve salt baskı ile rejimini sürdürmesinin Romanya halkında travmalara yol açtığını söylemektedir. Romanya halkının standartların altında bir yaşama zorlandığını aktarmakta, kırsal nüfusun ülkenin yarısından fazlasına karşılık geldiğini ve bebek ölüm oranlarının olağandışı bir artış gösterdiğini ifade etmekte, bu durumun karamsar bir bakış açısına yol açtığını ve bunun sinema aracılığıyla yeniden üretilmeye müsait olduğunu düşünmektedir. Deneyimli film yapımcılarının, yeni ve sürgünden yeni dönen sinemacıların girişimleriyle, acil olarak, sansürün ortadan kaldırılmasına ve gösterimi ertelenmiş veya restorasyona ihtiyaç duyan filmlerin izleyicilere sunulmasına yönelik işlere girişildiğinin altını çizmekte, bunun yanında televizyonun da Romanya halkı için her zaman güçlü bir alternatif olduğundan söz etmektedir. Ek olarak, Çavuşesku rejiminin yirmi yıldan fazla bir süredir kolektif belleği rejim doğrultusunda kullandığını ve sinematik anlamda da rejimin meşruiyeti adına filmler üretildiğini paylaşmaktadır. RYDS'nin ilk dönemlerinde ve kuruluş adımlarında, politik serüveninin çeşitli çalışmacılar ve politikacılar vasıtasıyla bir zemine dayandırılmak istendiğini dile getirmekte ve Ulusal Sinema Merkezi adında Kültür Bakanlığı ile hiçbir organik bağı bulunmayan bir oluşum altında toplanmak istendiğini açıklamaktadır. Bu önerinin reddedilmesinin ardından birkaç ay sonra Kültür Bakanlığı Film Birimi'nin kurulduğunu ve böylelikle RYDS'nin resmi bir kanal üzerinden ideolojik-politik yol haritasının oluşturulduğunu eklemektedir. RYDS'nin teorik ve ideolojik arka planının üzerinde durulmasının ardından biçimsel ve teknik alanına geçildiğinde, eski ve verimsiz ekipmanların varlığına dikkat çekmekte ve bunun yanında yurt dışı yatırımlarının yoğunluğunu artırmasının yeni bir sansür ve ekonomik bir yaptırıma yol açabileceği riski üzerinde durmaktadır. Özel yatırımların önlenmesi veya denetlenmesi istencinin, esasen, yeni bir sinemanın hem tematik hem de anlatsal yönüne dolaylı bir biçimde etki ettiğini, zorlu koşulların ve özellikle eskimiş gösterim imkanlarının bu durumun negatifliğini perçinlediğini kaydetmektedir.

Serban, A. L., Uritescu-Lombard, R., Ieta, R. ve Ionita, M.'nin (2010, pp. 17-19) çalışmalarında, RYDS'nin beslendiği kaynağın temelinde gerçeklik olgusunun yattığı dile getirmekte ve komünizm sonrası Romanya'nın geçmişinden beslenen genç sinemacıların "Gerçek, 24 kare/saniyedir" ilkesi ile eyleme koyulduklarını ifade etmektedirler. Bu esnada, etrafta görülen veya akan bir sürecin sinemada görülmesinden daha doğal bir şeyin olup olmadığı ikilemini tartışmakta ve bahsedilen bu genç sinemacıların ideoloji adı altında kirletilen veya yerinden edilen gelenekleri ele alarak izleyicilere taze bir kan sunma isteği içinde olduklarını aktarmaktadırlar. Çalışmaya dönüldüğünde, Çavuşesku döneminin sinemasında her şeyin ideolojik bir nitelik taşıdığını belirtmekte, tarihi filmlerin zaten ideolojik bir nitelik taşıdığını ancak bununla beraber komedi unsuru taşıyan filmlerin de ideolojik bir perspektifle ele alındığını söylemektedirler. Gerçeğin bir şekilde saklandığı veya Parti çıkarları

ve kişilik kültü adına yeniden üretildiği bir ortamda RYDS'nin kolektif bir gerçeğe veya "kendi gerçeğine dayanarak" bir anlatı yoluna gittiğini vurgulamakta, böylelikle gerçekle olan ilişkisinin doğrudan, sert/katı ve kelimelerin değerini bilerek kurulduğunun altını çizmektedirler. Metaforik bir bağlamda, RYDS'nin gerçeğin parçalara ayrılarak incelenmesi sürecinde cerrahi bir yol izlercesine (anestezisiz ve eldivensiz) hareket ettiğini paylaşmakta ve minimalist bir tutum ekseninde yegâne kaygının gerçeğin veya gerçeğe en yakın olanın ortaya konmak istenci olduğu görüşü üzerinde durmaktadırlar.

Benzer bir yöntemle RYDS'ye yaklaşan Ieta (2010, pp. 24-26), gerçekliğin sinematik anlatı noktasındaki önemine değinmekte ve özellikle Çavuşesku rejimi sonrası eyleme geçen genç yönetmenlerin/sinemacıların katmanlı hâle gelmiş/getirilmiş gerçekliği açıklama ve bunu yaparken de anlatılarına felsefi derinlikler ile kodlanmış anlamlar yükleyerek ortak bir pratik yaratma isteklerinden söz etmektedir. Fransız Yeni Dalga hareketinin bir etkileneni veya onun çizdiği yol haritasının bir yararlanıcısı olarak nitelendirilebilen Romanya Yeni Dalga'sının geçmişe öfkeyle bakmak gibi bir anlayışa sahip olduğunu belirtmekte, bu öfke ekseninde anlatının yeniden üretildiğini ve gerçekliğin de öfke temelli devrimci pratiklerin üzerine kurulduğunu ifade etmektedir. Böylelikle, öfkenin kaynağı olan deneyim ile travmatik noktası bellek arasında doğrudan bir bağ kurulabilir olduğunu söylemekte ve gerçekliğin bu iki kavram arasında bağlayıcı bir rol üstlendiğinden bahsetmektedir. Filmler üzerinden gidildiğinde, oluşturulan bu gerçeklik ağının başlangıçta tüm sinemacıları hazırlıksız yakaladığını (gerçekliğin sinemacılarından bağımsız oluştuğuna ve geçiş evresindeki belirsizliklere atıfta bulunmaktadır) ve sinemacıların anlatı oluşturabilmek adına yeni bir dil deneyimleme ihtiyacı duyduğunu aktarmakta, gündelik hayatın pratikleri arasında yer alan diyalog örüntülerine yer verilerek ve katmanlı olarak tarif edilen gerçekliğin parçalanarak açığa çıkarıldığını dile getirmektedir.

Kısaca RYDS'ye bakıldığında, Çavuşesku döneminin travmatik etkilerinin ve bundan etkilenen kolektif belleğin anlatıda yer aldığı görülmektedir. Bu sürece ek olarak gerçeklik olgusunun anlatı üzerinden daimî bir arayışın öznesi olduğu dikkat çekmekte ve buna alternatif sunabilmek adına gerçekliğe en yakın anlatının da tercih edildiği düşünülmektedir. Sinemanın bir hesaplaşma aygıtı olarak yeniden üretilmesinin önemine değinilmekte birlikte, Romanya Yeni Dalgası'nın doğrudan bir esin kaynağının olmaması -Fransız Yeni Dalga'sı ile sadece pratik bir benzerlik taşımasıyla beraber esas kaygılarının tam manasıyla örtüşmediği düşünülmektedir- ve hatırlamaya dayalı birçok öğeyi içerisinde barındırması, onu, incelemeye değer kılmaktadır. Nitekim çalışmada örnek olarak ele alınan *Amintiri din Epoca de Aur* (*Altın Çağdan Öyküler*, 2009) filmine bakıldığında, Çavuşesku döneminde üretilen mitlerin eleştirildiği ve gerçekliğe dair bir arayışın parçalarının resmedildiği anlaşılmaktadır. Bu arayış sürecinde kolektif bellekten hem kavramsal hem de pratik anlamında yararlandığı, katmanlı biçimde üretilen gerçekliğin açığa çıkarılmasında deneyimlerin ve travmaların etkili olarak anlatıya yön verdiği düşünülmektedir.

Çavuşesku'nun Hayaletiyle Dört Adımda³ Hesaplaşmak: Çerçeveye Neleri Dahil Edebiliriz?

Romanya Yeni Dalga Sineması'nın temsillerinden biri olan *Amintiri din Epoca de Aur* (*Altın Çağdan Öyküler*, 2009), sinemanın felsefi kolektiflik tartışmasından ayrı olarak eyleme dayalı bir kolektifliği de içerisinde barındırmaktadır, zira beş yönetmenin (Hanno Höfer, Razvan Marculescu, Cristian Mungiu, Constantin Popescu ve Ioana Uricaru) katkılarıyla meydana getirilen filmde hem hatırlama hem de hesaplaşma anlamında aktiflik söz konusudur. Filmin anlatısına bakıldığında, beş yönetmenin, Çavuşesku dönemindeki mitleri kara mizah yoluyla eleştirdikleri ve dönemin Romanya'sındaki "aksaklıkları" hesaplaşma kaygısı altında

³ Daha önceden belirtildiği üzere, çalışmada, tematik benzerliği korumak adına ilk dört bölüm incelemeye tabi tutulmuş olup, son iki bölüm aşk temasına yöneldiği için incelemenin dışında bırakılmıştır.

yeniden ürettikleri görülmektedir. Hatırlama noktalarının sıklıkla Parti ile kesişmesi tesadüf olarak nitelendirilmemekle birlikte, küçük bir grubun çıkarlarının korunması ve Parti merkezli geliştirilen politikaların tutarsızlığı filmde sıklıkla işlenmektedir. Film altı bölümden (*Resmi Ziyaret Efsanesi*, *Parti Fotoğrafçısı Efsanesi*, *Azimli Aktivist Efsanesi*, *Açgözlü Polis Efsanesi*, *Hava Satıcıları Efsanesi* ve *Tavuk Şoförü Efsanesi*) oluşmakta; ilk dört bölümde “Yoldaşlar, Hayat Güzeldir! (*Tovarăși, frumoasă e viața!*)” başlığı altında trajikomik öykülere yer verilmekteyken son iki bölüm “Boş Zamanlarda Aşk” (*Dragoste în timpul liber*) başlığı ile ikili ilişkilere odaklanmaktadır.

Resmi Ziyaret Efsanesi, temel hatlarıyla Parti mensubu kişilerin köylere⁴ yaptığı ziyaretlere dayanmakta ve burada gerçekleşen -daha doğrusu gerçekleşemeyen- olayları işlemektedir. Ziyaretin gerçekleşmemesi, ekibin son anda fikrini değiştirmesiyle açıklanmakta ve gerek köy halkının gerekse köydeki Parti sorumlularının hazırlıklarının aslında gereksiz olduğu trajikomik bir akışta resmedilmektedir. Bu esnada köydeki çarpıklıklar aktarılmakta ve en temel ihtiyaçların dahi Parti yetkililerin kontrolüne bırakıldığı sunulmaktadır. Böyle bir durumda Romanya halkının gösterdiği veya göstermesi beklenen reaksiyon(lar), hatırlama kültürü ve kolektif bellek vasıtasıyla izleyicilerle paylaşılmakta ve hatırlama eylemi yeniden üretilerek güçlü kılınmaktadır.

Anlatıya dönüldüğünde, Çavuşesku dönemine ait mitlerin yavaş yavaş yıkıma uğratıldığı dikkat çekmektedir: Köydeki atlıkarıncanın işletmecisi olan Florica, anlatıda süreklilik taşıdığı tespit edilmesinden hareketle, yerel yönetim ekseninde rejime yönelik pasif-agresif bir tavır sergilemektedir. Eylemleri kendi mantık çerçevesinde anlamlandıramayan Florica, Parti'nin idealize edemediği bir yurttaş olarak konumlandırılmaya açıktır. Polis memuru (Yoldaş) Gogu ile olan konuşmasında, Gogu kendisinden güvercin istemekte ve bunun karşılama töreni için kullanılacağından bahsetmektedir. Ancak Florica güvercini olmadığını belirtmektedir. Gogu geçen sene gördüğü güvercinleri sormakta, Florica, onların kayınbiraderine ait olduğunu ve kardeşinin de geçen sene onları yediğini ifade etmektedir. Beslenmek için temel kaynaklara erişim bir mizansenle eleştirilmekte, güvercinin tüketilebilir hâle dönüştüğü bir toplumsal düzende gıda kaynaklarının bolluğuna dair bir söylemin bir “mitten” öteye geçemeyeceği resmedilmektedir.



⁴ Yaren (2014, p. 18), otoriter rejimlere yönelik sinematik temsillere bakıldığında, groteskin kullanımı anlamında en çok tercih edilen yöntemin devlet veya parti yetkililerinin ziyareti ve bunun yanında kasabalı ve taşralı yurttaşların karşılama için seferberlik göstermesi olduğundan bahsetmektedir. *Amintiri din Epoca de Aur* üzerinden kurulan çıkarıma dönüldüğünde, köye yapılacak olan ziyarette yurttaşların tamamının seferber olması/hâle getirilmesi, yerel yetkililerin hem yurttaşlar üzerindeki otoritelerini hem de Parti'ye sadakatini gösterme konusunda önemli bir nokta olarak yorumlanmaktadır. Zira halktan kopukluk ve emir-komuta zincirinin bağlantısızlığı şekilci bir grotesk sunu ile değerlendirilmekte, yurttaşların yaptıkları tüm hazırlıkların boşa gitmesi ile (Parti marşları söylemek, şiir okumak, Parti bayrakları sallamak ve Parti'ye dair sloganlar atmak gibi propagandist eylemler) groteskin melankoliye dönüştüğü ifade edilmektedir.

Görsel 1: Kurulan mizansene bakılarak geçinmek kavramı hakkında fikir sahibi olmak son derece mümkün görünmektedir. Anlatının çözüm öğelerinden biri olan atlıkarıncanın görselin merkezinde bir denge unsuru olarak sunulması da merak uyandırmakta, nitekim hikâyenin metaforik tarafında önemli bir rol üstlendiği bölümün sonunda görülmektedir. Anlatıda yer alan tüm karakterler atlıkarıncaya binmekte veya binmek durumunda bırakılmakta, atlıkarıncanın kontrolden çıkması ve durdurulması kompleks bir dönemsel portre çizmektedir. Karar verme aşamasında herhangi bir bireysel girişim gerçekleştirilmediği gibi rejime yakınlığıyla bilinen kişilerin yeterliliği atlıkarınca üzerinden resmedilmektedir.

Parti'nin tutarsız bir politika güttüğüne dair mizansen, köye gelen iki mensubunun/ temsilcisinin beklentileri veya eylemleri ile somutlaştırılmaktadır. Adı sonradan öğrenilen (Yoldaş) Sandu ve bölüm boyunca adı bilinmeyen yetkili, önceki köylerde yapılan ziyaretleri anlatmakta ve gerekliliklerden bahsetmektedirler, bunu yaparken sunulan önerileri direkt olarak reddetmekte veya alternatifleri geri çevirmektedirler. Parti'nin köydeki temsilcilerinden olan Gheorghita, önceki köylerde slogan atıldığını belirtmekte, ancak yetkililer tarafından bu köyde buna gerek olmadığını yanıtını almaktadır veya yine önceki köylerde şiirler okunduğundan söz etmekte ve yine olumsuz bir yanıtla karşılaşmaktadır. Karşılaşma esnasında güvercin uçurma konusunda anlaşılan taraflar, bu kez de güvercinlerin renkleri yüzünden sorun yaşamakta ve nitekim güvercinler uçurulmamaktadır. Zira ziyaret -birkaç sahne sonra görüleceği üzere- gerçekleşmeyecektir.



Görsel 2: Sahnenin bütününde polis memuru Gogu, uçurmak için güvercin bulduklarını söylemekte, ancak Sandu ve arkadaşı tarafından güvercinlerin gri olduğu cevabını almakta ve dolayısıyla uçuramayacaklarını öğrenmektedir. Kısa bir sessizliğin ardından Sandu, güvercinlerin beyaz olması gerektiğini ifade etmekte ve Gheorghita da güvercinlerin beyaza dönüştürülmesi için Gogu'ya emir vermektedir. Bu mizansen ekseninde, sosyalist dönemin getirdiği çözümlerin sıklıkla gerçeklikten ve gerçekleştirilebilirlikten uzak olduğunun sunulmak istendiği tahmin edilmektedir.

Bölümün çözüm ayağı, ziyaretin gerçekleşmemesinin ardından yaşananlarda yer almaktadır. Önceki sahnelerin kısaca özeti yapıldığında; Sandu ve yanındaki yetkilinin Parti'yi temsilen köye geldikleri ve ziyaretin kusursuz bir biçimde gerçekleşmesi için görevlendirildikleri, Muhtar ve Parti'nin köydeki sorumlusu Gheorghita'nın yine ziyaretten dolayı köy halkını seferber ettikleri ve bunun için polis memuru Gogu'yu emirleri altına aldıkları, atlıkarıncayı işleten Florica ve kızı Luminita'nın köy halkına mensup olduklarından ziyaret hazırlığı sürecine -kısmen- dahil edildikleri resmedilmektedir. Anlatıya dönüldüğünde, ziyaretin gerçekleşeceği günün önceki akşamında, köye bir telefon geldiği görülmekte ve Sandu'nun telefon görüşmesini yapmasının ardından ziyaretin iptal olduğu öğrenilmektedir. Bu durum seferberlik gösteren herkesin keyfini kaçırmış ve yer yer sinirlendirmiş olsa da

Sandu'nun "emriyle" eğlenceye geçilmekte ve herkesin eğlenmesi "salık verilmektedir", atlıkarıncanın oluşturacağı tehlikeden ise kimsenin haberi olmadığı tahmin edilmektedir.



Görsel 3: Sandu, geceye katılan herkesi atlıkarıncaya binmek için "çağırmakta" ve bir noktada Parti'nin kendisine tanıdığı ayrıcalıktan, emir-komuta zinciri düzeninde düşünüldüğünde, yararlanarak bir tahakküm oluşturmaktadır. Atlıkarıncaya Florica da binmektedir, ancak unutulunan nokta, atlıkarınca artık kontrolsüz bir hâle getirilmekte ve yakıtı bitene kadar dönmeye devam etmektedir. Bilinmesi gereken ise, atlıkarıncanın yakıtı Gogu'nun da izniyle sabah doldurulmuş olmasıdır.

Sandu'nun emrinin ardından herkes atlıkarıncaya binmekte, böylelikle hem rejim hem de Parti özelinde aksaklıklar metaforikleştirilmeye başlanmaktadır. Florica da bindiği için atlıkarınca durdurulamamaktadır, kısaca Sandu'nun dediği gibi "herkes" atlıkarıncadadır. Metaforik olarak bakıldığında ve anlatı eleştirel bir okumaya tabi tutulduğunda, atlıkarıncanın güçlü bir gösterge olabileceği ihtimali dikkat çekmektedir. Zira atlıkarınca hareket yönü gereği daireseldir ve ileri yönde herhangi bir ivmeye sahip değildir, bu eylemin dönemin Romanya'sının büyüme veya gelişme politikası/politikaları ile paralellik gösterebileceği düşünülmektedir; gelişmek adına atılan adımlar ileri yönlü olmamakla beraber alınan politik kararlar bir hatalar çemberi oluşturmaktadır ve eylem olarak atlıkarıncanın kine benzer bir yol izlemektedir. Bunun yanında, atlıkarıncadaki kişilerin -durmak/durdurulmak adına- yardım talebinde bulunmaları, seslerini duyuramamaları ve savrulmaya devam etmeleri, yine dönemin Romanya'sının yurttaşlar nezdinde politik çehresiyle benzeştirilmektedir. Georgescu'nun (1991, pp. 271-272) çalışmasına bakıldığında, Romanyalı yurttaşlar özelinde meydana gelen karamsar tablo daha belirgin hâle gelmektedir. Romanya nüfusunun -özellikle finansal yönden kontrolsüz kararlar alınması yüzünden- Doğu Avrupa'nın en yoksul nüfusu haline getirildiğini ve buna rağmen sömürülmeye de devam edildiğini söylemektedir. Yetersiz beslenmenin, yurttaşların fazla emek sarf etmelerine karşın yüksek enflasyon altında ezilmesinin, mal ve hizmet kıtlığından dolayı karaborsa sorunu ile mücadele etmesinin, bunları takiben elektrik ve ısınma konusunda yaşanan birçok kesinti veya aksaklığın, Romanyalı yurttaşların öncelikli sorunlarından olduğunu dile getirmektedir. Devletin kontrolsüz politikalarının sonucunda kemer sıkmanın kaçınılmaz hâle geldiğini aktarmakta, tasarruf adı altında alınan kararların yurttaşlara daha zorlu bir hayat yaşattığını ve sunulan tavsiyelerin modern bir toplum düşüncesinden hızla uzaklaşmakla eşdeğer olduğunu savunmaktadır. Köylülere kamyon ve traktör yerine kas güçlerini kullanmalarının tavsiye edilmesi, ticari firmalara malları üç tekerlekli bisikletle taşımalarına yönelik çağrı yapılması, elektrikli yerine kömürle çalışan ev aletlerinin tercih edilmesine dair caydırıcı kararlar alınması gibi birçok karardan bahsetmekte, kısaca Romanyalı yurttaşların zorlu şartlar altında yaşamaya itildiklerinin altını çizmektedir.

Sunulan karamsar perspektife dayalı düşünülürken ve filme geri dönüldüğünde, atlıkarıncanın yakıtı bitene kadar döneceğinin bilinmesi bir noktada Romanya'nın sosyo-politik kaderine dönüş yapmayı gerektirmektedir. Atlıkarıncadakiler türlü zorluklar deneyimlemelerine rağmen dönüşü durduramamakta, zira kontrole sahip olamamaktadırlar. Kontrolü sağlayan kişi, Florica, onlarla dönmekte ve yakıtın bitmesini beklemektedir. Bu gösterge, yine eleştirel bir okumaya gidildiğinde, Parti'nin Romanyalı yurttaşları tektipleştirme istenciyle açıklanmakta ve bununla beraber ideolojik bir tutumun yansıması olarak alternatif sunabilecek karşıt görüşlerin de "potada" eritilmesinin hedeflendiğini düşündürmektedir. Söylenildiği üzere, Florica bölüm nezdinde pasif-agresif bir dinamik geliştirmekte ve kısmen muhalif bir çizgi çizmektedir, atlıkarıncanın kullanımı konusunda bilgi sahibi tek kişi olan Florica, Sandu'nun emriyle, yetkisiz hâle getirilmekte ve Parti'lileşmektedir. Böylelikle, Parti'den kaynaklı girilen kaos sarmalına çözüm üretebilecek kişiler ortadan kaldırılmakta, kontrolü kaybetmiş ve yüzeysel çözümlerle dolu bir düzen meydana gelmektedir.

Bölüm, "Efsane bu ya, konvoyun köye geleceği tuttuğunda onlar hâlâ dönmeye devam ediyorlarmış" şeklinde bir karşı-mitle sona ermekte, bahsedilen durumun gerçeklik payı taşımadığı resmedilmektedir. Zira Romanyalı yurttaşların hayatlarını idame ettirebilmek için dahi temel kaynaklara ulaşamadığı bir düzende atlıkarıncanın saatlerce dönebilecek yakıtı sahip olması pek olası görülmemektedir. Bunun yanında, gerçekleşmeyen ziyaretin son anda gerçekleşmiş olması da yine rejimin tutarsızlıklarının sembolize edilmesi şeklinde yorumlanmaktadır.

İkinci bölüm *Parti Fotoğrafçısı Efsanesi* adıyla sunulmakta ve adından da anlaşılacağı üzere, Parti'nin basın üzerindeki gücünü yurttaşları kontrol etmek amacıyla kullandığı resmedilmektedir. Bölümün açılış sahnesi Romanya Parlamento Sarayı'nın gösterimi ile başlamaktadır, saray özelinde düşünülürken birçok Romanyalı yurttaşın açıklık veya benzer olumsuz deneyimlerle mücadele ettiği dönemde böylesine maliyetli ve ihtişamlı bir yapının aktarılması güçlü bir eleştirel göstergeler serisinin başlangıcı olarak yorumlanmaktadır. Nitekim anlatı kişilere odaklandığında, yaşlı ve genç iki karakter dikkat çekmekte ve ikisinin görevinin fotoğraflarının rötuşlanması olduğu öğrenilmektedir. Anlatıda Çavuşesku ve yanındaki bir kişinin fotoğrafının çekildiği ve fotoğrafı çekenin de fotoğrafta yer aldığı görülmekte, fotoğrafı çeken kişinin fotoğraftan kaldırılmasının ve Çavuşesku'nun boyunun da biraz daha uzatılması gerektiği -yaşlı karakter tarafından- belirtilmektedir. Genç olan zaten Çavuşesku'nun boyunun -fotoğraf açısına göre- yanındaki kişi kadar uzun olduğunu söylemekte, ancak yaşlı olanın uyarısıyla tartışmayı bırakması gerektiğini öğrenmektedir.



Görsel 4: İkili arasındaki tartışmada fotoğrafın banyo ettirildiği görülmekte ve yukarıda belirtilen tartışmanın odağındaki söylem resmedilmektedir. Çavuşesku'nun en az yanındaki kişi kadar uzun görünmesinin hem onun liderlik kültürünü güçlendireceği düşünülürken hem de yurttaşlar üzerinde güçlü bir figür olduğunun ispatı niteliğinde kullanılabilirliği aktarılmaktadır. Zira Çavuşesku kendisi Romanyalı yurttaşların gözünde kutsal bir noktaya koymakta ve bu noktayı da eylemleriyle yeniden üretmek için kendi oluşturduğu mitini kuvvetlendirmektedir.

Bölüme dönüldüğünde, habere konu olacak fotoğrafa ve haber diline Parti yetkililerince karar verildiği anlaşılmakta ve hiyerarşik bir zincirinin ardından alınan kararların uygulandığı dikkat çekmektedir. Söz konusu eylemlerin perde arkasında Çavuşesku'nun ve onun kültürünü simgeleyen haber yazım talimatlarının olduğu görülmekte, kısacası her şeyin açık ve nihai amacın Çavuşesku'nun görünürlüğüne iyileştirilmesi olduğunun (belki de kraldan çok kralcı bir tavırla) altı çizilmektedir. Sınırları son derece belli olan bir alanda basın özgürlüğünden veya kamu yararından bahsetmenin trajikomikliğinin yanında sürekli olarak gazetenin (burada *Scinteia* adındaki Parti'nin yayın organı olan bir gazeteden bahsedilmektedir) işçilere yetiştirilmesi gerektiğinin vurgulanması, esasen işleyişin bir çarpıklıklar zinciri olduğuna karşılık gelmektedir. Zira gazeteye yapılan editöryal dokunuşların gerisinde Parti mensubu kişilerin olduğu resmedilmekte ve gerçeğin yeniden üretilerek işçilerin rejim lehine manipüle edilmek istendiği dikkat çekmektedir.



Görsel 5 ve 6: Her ne kadar işçilerin haber alma “özgürlükleri” veya “ihtiyaçları” ön plana çıkarılması hedeflense de asıl amacın veya niyetin Parti'nin propagandasının yapılmak istendiği yönünde bir sunum söz konusudur. Fotoğrafa veya habere dair odada bilgi sahibi olanlar fotoğrafların montajlanmasından sorumlu genç ve yaşlı iki çalışandır ve onlar da sürekli bir biçimde kontrol altındadır. Yaşlı olanın emekliliğine kısa bir süre kalmasından dolayı temkinli biçimde hareket etmesi, Parti'nin göstergelerinden dahi endişelenmesi ve çoğunlukla uyumlu bir karakter olarak resmedilmesi Parti'nin yurttaşlar üzerindeki yarattığı korkuyla açıklanmaktadır. Genç olan çalışan ise Parti mensuplarına karşı sorgulayan ve idealize edilemeyen bir pozisyonda sunulmaktadır, anlatıda Temeşvarlı olmasının vurgusu yapılmakta ve Temeşvar'ın halk hareketi/isyan/devrim için önemi anlatıcı tarafından hatırlanmak istenmektedir: Çavuşesku'nun sonunun hazırlandığı olaylar zincirinin ilk ayağı ve belki de en kuvvetli olanı Temeşvar'da gerçekleşmiş ve burada gösterilen reaksiyon Romanyalı yurttaşların kolektif kimliğine olumlu yönde katkı sağlamıştır.

Ely ve Stoica (2004, pp. 105-106) çalışmalarında, *ahşap dili* şeklinde bir kullanımı ön plana çıkartmakta ve bu dilin gösterişli veya ihtişamlı bir tarafının olmasının yanında durumun/durumların gerçekliğini maskeleyen bir tarafının olduğunun da altını çizmektedirler.

Çavuşesku rejiminin resmi propagandasında kullanılan dilin giderek ampirik gerçeklikten koptuğunu ve kullanılan kelimelerin içinin boşaltıldığını veya yeniden üretilerek propaganda amaçlı kullanıldığını aktarmakta, Romanyalı yurttaşların hem Çavuşesku döneminde hem de Çavuşesku sonrası dönemde *ahşap diline*⁵ oldukça maruz kaldıklarını vurgulanmaktadır. “Romanya’nın En Parlak ve Aydınlık Geleceği!” gibi slogana benzer ifadelerin yinelendiği yayınlara rastlamanın olası olduğunu dile getirmekte, kişi kültürünü desteklemek ve miti yeniden üretebilmek adına Romanyalı yurttaşların (kolektif) belleklerinde yer edinme istencinin yoğunluğu üzerinde durmaktadırlar. Halk kelimesinin kullanımı üzerinden hareket edilerek ahşap dilinin kullanımını somutlaştırmakta, Çavuşesku’nun yargılanması sürecindeki mahkeme kayıtlarına değinmekte ve halk kelimesinin hem yeni hükümetin meşruiyet kazanmak hem de Çavuşesku rejiminin “ihametini” ön plana çıkarılmak amacıyla kullanıldığını belirtmektedirler. “Halkın en sevgili oğlu” söyleminin sıklıkla Çavuşesku’yu tanımlayan bir ibare olarak gerek yazılı basında gerekse görsel-işitsel ürünlerde tercih edildiğini ifade etmekte ve halkın bu ve benzeri yollarla istismar edildiğini söylemektedirler.

Anlatı, (dönemin) Fransa Cumhurbaşkanı Giscard d’Estaing’ın Romanya’ya ziyareti ve Çavuşesku ile çekilen fotoğrafı ekseninde şekillenmekte, ilgili görselin rötuşlanması aşaması anlatıya konu edilmektedir. Görselde d’Estaing’ın başında şapka görülmekte ve Çavuşesku’dan da uzun görünmektedir; Çavuşesku’nun şapkası ise elindedir. Mizansen, Parti yetkililerince “sorunlu” addedilmekte ve Çavuşesku’nun başında da şapka olması konusunda fikir birliğine varılmaktadır. Gazetenin basılması ve erken bir saatte işçilere dağıtılmak adına yola çıkarılması konusunda acele edilmesi, işlemi yapan ikiliye hata yaptırmakta ve bu hatayı ancak gazete basılıncaya ve hatta dağıtıncaya kadar kimse fark etmemektedir. Çavuşesku’nun başında olan şapka aynı zamanda elindedir, acele edildiği için elinde şapka rötuşlanmamış ve gazete bu hâliyle basılıp dağıtıma çıkarılmıştır.



Görsel 7: Yapılan hataya bakılarak aktarılmak istenenin, Parti mensubu kişilerin liyakatten uzak olduğu ve getirildikleri görevler için yeterli olmadıkları yönündedir. Esas kaygılarının işçilerin haber almalarının olmadığı, bunun yerine rejimin propagandasını yaparak Çavuşesku’nun ideallerini haberleştirmek için orada buldukları aktarılmaktadır. Nitekim gazetelerin işçilere dağıtılmak amacıyla trenlere yüklendiği ve sonrasında fotoğraftaki rötuş hatası yüzünden trenlerden toplatıldığı sahnelere bakıldığında gelişigüzel biçimde istiflendiği dikkat çekmekte, nicel bir istatistiğin nitel bir etkiye tercih edildiği anlaşılmaktadır.

⁵ Ahşap dilinin basın merkezli kullanımına yer veren İbrahim (2014: 30-31), ahşap diline totaliter rejimlerde yaygın bir biçimde başvurulduğunu ve Romanya basınında da bu kullanıma zemin hazırlandığını öne sürmektedir. Amacın gerçeği örtterek yurttaşların haber almasını önüne geçmek ve toplumun eleştirel düşünmesine ket vurmak olduğunu aktarmakta, haberlerin standart bir dil kuralları çerçevesinde yazıldığını ve Çavuşesku’yu yücelten/yükselten sıfatların haber metinlerinde kullanımının bir kural hâline geldiğini paylaşmaktadır. Rejim süreci içerisinde *Scinteia* gazetesinde “Karpatların Dahisi” ve “Romanya’nın Aydın” gibi söylemlerin görüldüğünü, rejimin sona ermesinin ardından bu kez aynı haber metinlerinde “İğrenç Diktatör” ve “Soğukkanlı Katil” gibi kullanımların tercih edildiğini ve ahşap dilinin aslında rejim sonrasında da varlığını sürdürdüğünü belirtmektedir.

Bölüm, “Efsane bu ya, o gün Scinteia’nın işçilere ulaşmadığı tek günmüş” cümlesiyle sona ermekte, haber alma gerekliliğinden ziyade yurttaşların hayatta kalmak gibi daha önemli işlerinin olduğu izleyicilere sunulmaktadır. Nitekim son sahnede trendeki bir görevlinin gazeteyi yemek yerken örtü amaçlı kullanması mitin yıkımıyla açıklanmaktadır: Romanya’da işler iyiye gitmemektedir, rejim halkın ihtiyaçlarını gidermekten ziyade kendi meşruiyetini güçlendirmek adına yazılı basını propagandist bir biçimde kullanmakta, halkın taleplerini göz ardı etmekte ve bir noktada tutarsızlığını yeniden üretmektedir.

Parti’nin eğitim politikasının eleştirildiği *Azimli Aktivist Efsanesi* isimli üçüncü bölümde, kalabalık bir Parti toplantısı ile anlatı kurgulanmakta ve köylerdeki okuryazarlık oranlarının düşüklüğü tartışılmaktadır. Anlatıda komünizm ideasının merkeze alındığı görülmekte, komünizmin ofislerde değil sahada kurulduğu/pratik hâline getirildiği ve okuryazarlık oranının yükseltilmesi adına -aktivistlerin de desteğiyle- cehaletle savaşmak gerektiği vurgulanmaktadır. Zira çizilen resme bakıldığında planların oldukça gerisinde kaldığı aktarılmakta ve bir yerde Parti’li yurttaşlara görevleri hatırlatılmaktadır. Aktivistlerden biri olan ve adı sonradan öğrenilecek olan (Yoldaş) Curelea da toplantıdan sonra göreve başlamak üzere yola koyulmakta ve görevlendirildiği köyde okuryazarlık oranını artırmak adına harekete geçmektedir.

Curelea’nın köye yolculuğu ve köyde geçirdiği süre, genel anlamıyla, sancılı bir süreç olarak değerlendirilmektedir: Öncelikle köyün fiziki sorunları (yolların bozuk olması, sürekli yaşanan elektrik kesintileri, okul ve kliniğin yetersizliği, kısaca gündelik yaşama dair daha nesnel sorunların varlığı) çözüme kavuşturulmadığı için köy halkının eğitime yönelik yaklaşımı pek de iç açıcı görünmemektedir. Curelea’nın (Yoldaş) Muhtar ile konuşmasında sorunlar ve yaşananlar daha da belirginleşmekte, komünizm özelinde, teoride öğrenilenlerin pratik de pek de geçerli olmadığı durumu resmedilmektedir. Muhtarın sorunları ele alış biçimi, sahayı deneyimleyen biri olarak, oldukça realist bir çerçevede gelişmekteyken, şehirde yaşayan Curelea, şehrin dinamikleriyle köyün gerçeklerini anlamaya çalışmakta; ancak başarılı olamamaktadır.





Görsel 8 ve 9: İki görsel üzerinden ilgili sahne yorumlanmak istendiğinde, öncelikle, Curelea'nın öğrendiklerinin şehir pratiklerinden ibaret olduğu ve köy yaşantısına dair, Curelea özelinde, Parti'nin pek bilgi sahibi olmadığı anlaşılmaktadır. Muhtar'ın köyün sorunlarından bahsettiği sahnede, köyün eksiklerinden bahsettiği ve kliniğin olmamasından dolayı bir kadının tarlada doğum yapmak zorunda kaldığı öğrenilmektedir. Elektrik kesintisinin sıklığının tüm yaşamı olumsuz etkilediği ve özellikle kuvvetli bir biçimde yağmur yağdığında her şeyin normale dönmesinin en az bir hafta sürdüğü ayrıca (Muhtar tarafından) dile getirilmektedir. Curelea, sorunların farkında olduğunu söylese de şehrin dinamikleri ile yaklaşmaya devam etmekte ve "konuyu geçiştirerek" kuru bir idealizm temsilini sürdürmektedir.

Szakács (2018, pp. 61-63), Çavuşesku dönemindeki eğitim anlayışını faydacı bir perspektifte yorumlamakta ve bireyin topluma karşı sorumluluğu adı altında Parti'nin felsefesini yaşatabilmek adına eğitim almasının şart koşulduğunu söylemektedir. Aktif vatandaşlık nosyonunun sıklıkla ele alındığını, topluluk yaşamına dahil olmanın yurttaşlık için gerekli olduğu, (gönüllülük anlayışıyla) sosyalizmin inşa edilmesi için yurttaşların kolektif katılımının eğitim ile mümkün hâle geldiği bir anlayışın ekseninde esas olanın onurlu bir yaşam sürdürmek yerine Parti'nin genel ilerlemesine katkı sağlamaktan öteye gitmediğini dile getirmektedir. Eğitime yönelik alınan kararların kemer sıkma politikaları ile zamansal örtüşmesinin tesadüf olmadığını ifade etmekte, nitelikli yurttaşlar yetiştirme isteğinin altında yine Parti yararına eylemlerin yattığını söylemektedir. Dönemin Romanya'sının eğitim anlayışının esasen Avrupa modelleriyle benzeşim göstermekle birlikte ideolojik olarak Parti'nin retoriğine uygun olarak eğitim modelinin yeniden kurgulandığını belirtmekte ve bunun "yeniden ulusallaştırma" modeliyle eğitim alanına entegre edildiğini aktarmaktadır.

Parti'nin eğitim politikasını sürdürmek için istikrarlı bir duruş sergileyen Curelea, eğitim seviyesini ölçme amaçlı hazırlanan son rapora göre okuryazar oranının yüzde on olduğundan bahsetmekte ve sadece çocukların değil, köyde yaşayan herkesin eğitim alması gerektiğinden söz etmektedir. Muhtar'ın aktardığına göre, köyde yaşayan yetişkin insanlar çocuklarla aynı yerden eğitim almaktan hem utanmakta hem de işlerini daha önemli/gerekli görmekte dirler. Curelea, zorla getirmek üzere, polis gücünü kullanmaktan çekinmeyeceğini ve bunun yanında kim okula gelirse ona da bir kilo şeker verileceğini (ulak vasıtasıyla) söylemektedir. Bu mizansenden hem Parti'nin polis gücünü yurttaşlar üzerinde -kendi menfaatleri doğrultusunda- kullanabilme imkanına sahip olduğu hem de işlerin çözülebilmese adına rüşvetin güçlü bir yaptırım unsuru olarak kullanılabilirdiği anlaşılmaktadır.



Görsel 10 ve 11: Parti'nin köydeki temsili olan Curelea, içinde yetiştiği habitatın kurallarını uygularken -her ne kadar uyumlu bir karaktere sahip olsa da- polis gücüne başvurmaktan da çekinmemektedir. Ancak köyün dinamiklerine yabancı olduğu (yabancılık Curelea üzerinden Parti'ye yönelik bir eleştiri olarak kullanılmaktadır) mizansen ile yeniden üretilmekte, zira köylülerin gündelik işleri görmezden gelinmektedir. Köylüler özelinde düşünüldüğünde, Ion adındaki köylü okula gelmek istememekte ve okula gelmesi durumunda koyunlarına kimin göz kulak olacağını bilememesinden dolayı kaygılanmaktadır. Ion da "sorunu çözmek için" rüşvete başvurmakta ve Curelea'ya kendisinin yaptığı peynirden göndermekte, bir noktada, peşini bırakması için sus payı vermektedir. Kısacası, temsillere odaklanıldığında, köy ile şehir arasında ihtiyaçlar ve gereklilikler açısından farklılıklar görülmektedir. Bourdieu ve Passeron'ın (1990, pp. xx-xxi, 25, 178), çalışmalarında yer verdiği sembolik şiddet kavramı ile taraflar arasındaki ilişki ele alınmak istenmekte, okulun sahip olduğu ve uyguladığı "meşru" şiddet ile devletin "fiziksel" şiddetinin eş zamanlı hareket etmesinin sembolik şiddete karşılık geldiği düşünülmektedir. Sembolik şiddetin, uygulayana, sembolik bir güç sağladığı ve gücün hareket sınırlarını belirleyen iktidar ilişkileri olduğu göz önünde bulundurulmaktadır.

Bölüm sonuna gelindiğinde, yine, Parti ile köy arasındaki bilgi çeşitliliğinin ele alındığı görülmekte ve Curelea'nın teorik bilgilerinin işlevsiz kalabileceği önermesinin yeniden üretildiği anlaşılmaktadır. Ion'un okula gelmediğini yoklama esnasında öğrenen Curelea, onu okula getirmek üzere yola koyulmaktadır. Hava oldukça yağışlıdır ve ayakkabıları çamurlanan Curelea, onları silmek için köydeki elektrik direğine dayanmaktadır. Bu esnada, önceki sahnelerde, okuldaki öğrencilere yağmurlu havalarda elektrik akımının tehlikeli olabileceğinden bahsettiği akla gelmekte ve Ion'un torunu Curelea'nın elektrik akımına

kapıldığını sanmaktadır. Çocuk derhal dedesine haber vermekte ve geleneksel bir öğretiden (elektrik akımına kapılan kişiye bir tahta parçası ile müdahale etmek, zira tahta parçası iletken değildir) yardım alan Ion, bir odunla Curelea'ya vurmakta ve onu "kurtararak" bir anlamda gerginliği de sonlandırmaktadır. Bölüme yönelik çıkarımlarda bulunan Gheorghiu (2021, pp. 103-104), birçok örtük anlatının bölümde işlendiğini söylemekte ve en basitinden Curelea'nın gittiği köyün ismi olan Adâncata'nın kabaca "derinliklere doğru, tecrit, uzaklık düşüren" anlamına geldiğini ifade etmektedir. Böylelikle daha en başında, isim üzerinden, merkez ile köy arasında bir ayrıma başvurulduğu görülmekte ve genel anlamıyla köylerin bilinçli bir şekilde dışarıda bırakıldığı ortaya konmak istenmektedir. Bunun yanında, Curelea'nın polis kuvvetine başvurmasının yasal otorite ile okul otoritesinin birleşmesi olarak yorumlanmakta, Curelea'nın Parti'nin ücretsiz eğitim politikasından, dünyanın tehlikelerle dolu olduğundan ve bu tehlikelerden sadece eğitim ile korunulabileceğinden bahsetmesinin ise ironik olduğu düşünülmektedir. Zira önemli olanın Parti'nin propagandası ve bunu meşru kılabilmesi alanlar olduğu göz önünde bulundurulmakta, bölümün sonunda "Efsane bu ya, yıl sonu geldiğinde köyden gelen bilgiye göre okuryazarlık oranı yüzde 99 olmuştur" mitinin ise tamamen kurmacaya dayandığı ve bunun yerel yetkililerin üstleri tarafından azarlanmamak için rapordaki sayıları artırmaya yönelik uygulamasından ibaret olduğu tahmin edilmektedir.

Kara mizahın işlendiği son bölüm olan *Açgözlü Polis Efsanesi*, polis memuru (Securitate mensubu olduğu düşünülmektedir) Alexa'nın kardeşi Fane'den yılbaşı kutlaması için domuz istemesi, ancak domuzun canlı getirilmesi sonucu meydana gelen trajikomik bir akışa dayanmaktadır. Komşularından gizli bir şekilde domuzu getirten Alexa, canlı bir domuzla (ismi Costica) ne yapacağını bilememekte ve sorunu çözmek adına arayışa girmektedir. Domuzu kesmesi tüm komşularının dikkatini çekeceği için bu riski göze alamayan Alexa, sonunda oğlu Danut'un da önerisiyle kapalı bir alana koyduğu domuzu bütan gazı yardımıyla öldürmektedir. Domuzun ölümünün ardından tüylerini yakmak için bir pürmüz kullanırsa Alexa, tüylerde kalabilecek bütan gazını hesaba katmamakta ve domuzla ateşle yaklaşmasıyla birlikte bulunduğu yer patlamaktadır. Böylelikle komşularından gizli gerçekleştirilen eylem başarısızlıkla sonuçlanmakta, anlatı içerisindeki göstergelerden de yararlanılarak süreç trajikomikleştirilmektedir.

Bölüm, polis memuru Alexa'nın yaşadığı mahallenin kısa bir tasviri ile başlamakta, ardından Alexa'nın komşusu Grigore'nin tüp kuyruğuna girmesiyle anlatı şekillenmektedir. Grigore'nin Alexa'nın tüpünü de dolum için alana getirmesi, kuyrukta bekleyen arkadaşları tarafından yadırganmakta, Grigore de bunu birbirlerine yardım etmeleriyle açıklamaktadır. Aslında böyle bir yardımlaşma gerçekleşmemekte, bölüm özelinde, Alexa'nın Grigore'yi kullandığı anlaşılmaktadır. Ancak burada gösterilmek istenilenin polis gücünün baskın olduğu tahmin edilmekte, muhbirlik ağının yoğun bir biçimde hissedildiği dönemin Romanya'sında polis ile iyi geçinmenin bir yaşamı kolaylaştıran bir tutum hâline gelebileceği düşünülmektedir.



Görsel 12: Seksenli yıllardaki Romanya'nın sosyo-politik durumuna değinen Keil ve Andreescu (1999, p. 487), yaşanan ekonomik krizin ve beraberindeki dış borçlanmanın kemer sıkma politikalarını kaçınılmaz hâle getirdiklerinden bahsetmekte, bu durumun Romanyalı yurttaşların gündelik hayatlarının birçok noktasına sirayet ettiğini dile getirmektedirler. *İthalatın keskin bir biçimde kesilmesi ve temel ürünlerin de dahil olduğu birçok üründe ihracatın artırılmasının kısıtlıya yol açtığını* söylemekte, başta Bükreş olmak üzere ülkenin diğer bölgelerinde su, elektrik ve doğal gazın bile karneyle verildiğini ifade etmektedirler. Romanyalı bilim insanlarının -ulusal üretimi sürdürülebilmek adına- bir insanın ihtiyacı olan minimum kaloriyi hesapladığını ve böyle bir ortamda ailenin desteklenmesinin oldukça zorlaştığını aktarmakta, insanların temel gıdaların yanı sıra giyim ve mobilya gibi diğer malları almak için dahi uzun kuyruklarda beklemek zorunda bırakıldıklarının altını çizmektedirler.

Bölüme dönüldüğünde, Danut ve Mircea'nın (Grigore'nin oğlu) sınıf arkadaşı olduğu anlaşılmakta ve ders başlamadan evvel bir marş okunduğu dikkat çekmektedir. Marşın niteliğine bakıldığında militarist öğelerin varlığı görülmekte (Marş, "Bu dünyada üç renk bilirim" şeklinde başlamakta, bu üç renk ise Romanya bayrağını simgelemektedir), marşın sonunda ise Romanyalı yurttaşlar arasındaki sınıfsal farklılıklar yeniden üretilmekte veya yeniden üretilmeye devam etmektedir. Danut ve Mircea, marşı okutan Georgiana'ya sandviçlerinden vermek istemekte, Mircea'nın sandviçinde Mortadella salamı ve Danut'un sandviçinde ise Sibiu salamı olduğu öğrenilmektedir. Ghita'nın (2018, p. 143) çalışmasında bu göstergelerin sınıfsal bir karşılığı olduğu düşünülmektedir. Çavuşesku döneminin Romanya'sında yemek pişirmenin ve yemek kitaplarının ideolojik bir "düzeltmeye" maruz kaldığını ifade etmekte, orijinal tariflerin ya ortadan kaybolduğunu ya da yerel ve ucuz ürünlerle uyarlanarak yapılmaya devam edildiğini söylemektedir. Mortadella'nın bu tariflerde önerilen ürünlerden biri olduğunu dile getirmekte, sığır veya domuz eti yerine Mortadella'nın veya soya salamının kullanılmasının daha uygun bulunduğu altını çizmektedir. Kemer sıkma politikaları ile endeksli bir düzenleme süreci göz önünde bulundurulduğunda ve Sibiu salamının Romanya'nın önemli ihraç kalemlerinden biri olduğu kabul edildiğinde, pekâlâ, Mortadella salamının kullanılmasının veya rejim tarafından önerilmesinin altında ideolojik bir "uygunluk" yattığı tahmin edilmektedir.

Domuzun getirilmesi ve öldürülmesinin kurgulanması sahnesine geçildiğinde, Alexa'nın kardeşi Fane'nin domuzu aracının bagajında canlı bir biçimde getirdiği görülmekte ve bu durum Alexa tarafından hoş karşılanmamaktadır. Zira bir önceki sahneye dönüldüğünde, komşusu Grigore'nin kasapları dolaşarak yılbaşı için domuz aradığı resmedilmekte ve hiçbir yerde bulamamaktadır. Domuzun canlı bir biçimde getirilmesinin tüm komşuları ayağa kaldırdığından endişe edilmesi ve onun nasıl öldürüleceğinin bilinmemesi, Alexa için bir çıkmaza yol açmakta ve nitekim kardeşi Fane'nin de yardımıyla domuz bir battaniyeye sarılarak eve çıkarılmaktadır.



Görsel 13: Stan (2000, pp. 155-156), tüketimin seksenli yıllarda hassas bir konu hâline geldiğini belirtmekte ve Çavuşesku dönemindeki ideolojik kontrolün Romanyalı yurttaşlar üzerinde yıkıcı bir etki yarattığından bahsetmektedir. Çavuşesku'nun Romanyalı yurttaşların çok fazla tükettiğini düşündüğünü dile getirmekte, seker ve yemeklik yağda başlayan gıda kısıtlamasını ekmek, buğday unu ve salamın takip ettiğini söylemektedir. Oluşturulan "sosyalist ticaret ağının" esasen başarısız bir girişim olduğunun altını çizmekte ve bu durumun karaborsayı tetiklediğini ve zaten az olan ürün miktarının iyice bulunamaz hâle gelmesinin devletin kendi politikasını baltalamakla eşdeğer olduğunu ileri sürmektedir. Yurttaşların kendilerine takas yoluyla paralel bir sistem yarattığını ve tüketim alışkanlıklarını bu sistem üzerinden yeniden kurguladığını aktarmakta, domuzun da bu sistemde önemli bir işleve sahip olduğunu vurgulamaktadır. Zira gıda kıtlığı dönemleri içerisinde yılbaşında tedarik edilen domuzun, bir ailenin bir yıl boyunca et ihtiyacını karşılayabileceğini ifade etmekte ve etin elde edilmesinin imtiyaz göstergesi olarak yorumlanabileceğine dikkat çekmektedir. Domuz etinin parasal karşılığının yanında parçalarının da takasa tabi tutulmasının ve bunun yanında bürokratik işlerin -rüşvet yoluyla- çözülmesinin değerine değinmekte, özetle domuzun ekonomik bir değerden çok daha fazlasına karşılık geldiğini ve karaborsa değerinin yanında sosyal bir değerinin de olduğunu paylaşmaktadır.

Costica'nın kesilerek öldürülemeyeceğinin anlaşılması üzerine, Alexa ve ailesi onu nasıl öldüreceklerini kararlaştırmaya çalışmaktadırlar. Bu noktada Danut'un kimya dersinde öğrendiği bir yöntem, Danut vasıtasıyla, ailecek hatırlanmaktadır: Kapalı bir ortama -mutfağa-götürülen Costica'nın, gaz yoluyla boğularak öldürülmesinde karar kılınmakta ve nitekim niyet gerçekleşmektedir. Komşusu Grigore'den doldurduğu tüpü ödünç alan Alexa, ev içi elektrik hattını kapatarak gazı kullanmaya başlamakta ve Costica boğulmaktadır. Costica'nın öldüğünden emin olan aile, sıradaki aşama olarak, onun tüyelerinin yakılması için harekete geçmekte ve pürmüze benzer bir alet yardımıyla işleme başlamaktadır. Aleti kullanan Alexa, Costica'ya ateşle yaklaşır yaklaşmaz büyük bir patlamaya yol açmakta ve belki de Costica'nın tüyelerinde tutunan gazı hesaba katmamaktadır. Bölüm, "Efsane bu ya, aile hayvandan kalanları mevsimlik kutlamalarda kullanmış" karşı mitiyle sonlandırılmakta, hatırlama ve anımsama eylemlerinin deneyimlerle pekişmesi sonucu Çavuşesku dönemine ait bir şehir efsanesinin daha yıkıldığı ve kolektif belleğin bir kez daha grup pratiklerine dayanan yaşayan bir olgu olduğu sonucuna ulaşılmaktadır.

Strausz (2017, pp. 139-140), *Amintiri din Epoca de Aur (Altın Çağdan Öyküler, 2009)* filminin komünist dönemden kalma şehir efsanelerini ele aldığını ve filmin belleği tetikleme konusunda hemen ön plana çıktığını söylemektedir. 1989 yılında gerçekleşen halk hareketinin/devrimin/ isyanın Romanya'yı ciddi bir değişime uğrattığını ve filmin de bu tarihi ve toplumsal değişime tanıklık ettiğini vurgulamaktadır. Tarihçilerin ancak son yıllarda bu döneme ait araştırmalar yapmaya başladığını, bunun da bellek konusunda bireylerin deneyimlerine uzak kaldığını ve sinematik tahayyüllerin bu eksikliği gidermek adına önemli bir rol üstlendiğini

belirtmektedir. Zira sinematik anlatı içerisinde kurgusal bir tarafın olduğundan bahsetmekte, izleyicilerin özdeşimine açık bir alan yaratılması sonucu geçmişle kurabilecekleri bağın -özellikle kimlik anlamında- daha işlevsel olduğunun altını çizmektedir. Filmin ortak bir dünya görüşüne, inanca, ahlaka ve etik norma sahip kimseler için “geçmişin tanıdık yüzlerini” sunan bir sorumluluk üstlendiğinden söz etmekte, üzerinde sıklıkla durulan hesaplaşma için de önemli bir araç olduğu dile getirmektedir. Kısaca, *Amintiri din Epoca de Aur (Altın Çağdan Öyküler, 2009)* filminin her bir bölümünde -buna değerlendirme dışında tutulan beşinci ve altıncı bölüm de dahildir- hikâye anlatımı yoluyla kolektif değerlerin yeniden üretildiği ve tarihsel nesnellikten kısmen uzaklaşarak şehir efsaneleri⁶ yoluyla deneyimlerin işlendiği görüşü ön plana çıkarılmaktadır.

Tartışma ve Sonuç

Yaşayan bir olgu olarak değerlendirilen ve kuşaklararası bağlantının kurulması sürecinde önemli bir bağlayıcı olduğu düşünülen (kolektif) bellek, sinema ile ikili bir ilişki ağı içinde görülmektedir. Sinema ekseninde hem bir temsil imkânına sahip olan hem de yeniden üretime tabi tutulan belleğin, toplumların/toplulukların geçmişe dair gösterebilecekleri reaksiyonlara da bir zemin hazırlamaktadır. Resmi tarih yazımının nesnellik adı altında tekdüzeliği göz önünde bulundurulduğunda ve “sıradan insanın” gündelik hayata dair pratiklerini anlatı dışında bırakma eğilimi dikkate alındığında, kolektif belleğe daha fazla ihtiyaç duyulduğu gerçeği ortaya çıkmaktadır. Sinemanın çeşitli iletişim öğelerini içerisinde barındırması ve birçok duyuya hitap edebilecek bir anlatı yöntemi geliştirmesi; belleğin ise anlatı dışında kalan kimselerin deneyimlerini içermesi veya bu deneyimleri muhafaza etmesi hâli, bahsedilen ikiliği ve ilişkiyi somutlaştırmaktadır.

Romanya Yeni Dalga Sineması (RYDS) gerek tematik eğilimi gerekse anlatı geçmişi bakımından kolektif bellekle dirsek teması içerisinde görünmektedir. Çavuşesku döneminin katı politikaların ve yurttaşlar üzerinde oluşturulan korku ağının kuvvetli travmalara yol açtığı düşünülmekte, bu travmaların grup pratiklerince hatırlanması ve bunlarla hesaplaşılması, RYDS'nin kimliğinin oluşmasına zemin hazırladığı tahmin edilmektedir. Özgül (2017, pp. 159-160), her yeni dalganın kendisini babaların inkârı olarak tanımlamaya müsait bir grafik çizdiğinden bahsetmekte, ancak babaların hayaletinin de yeni dalga filmlerinde dolaşmaya devam ettiğini belirtmektedir. RYDS'nin anlatı yönünde bireylerin zulmün veya baskının sadece nesnesi olarak sunulmadığını eklemekte, etkin özneler olarak anlatıda yer aldıklarının ve toplumun dışında yer alan saf, masum ve tarafsız kimseler olmadıklarının altını çizmektedir. Karşı bir inşa veya direniş unsuru olarak düşünülmesi gereken RYDS, bir bakıma Çavuşesku'nun hayaletiyle hesaplaşmak adına kendisine bir alan açmaktadır. 2000'li yıllarda çekilmiş birkaç filme⁷ bakıldığında, Çavuşesku'nun hayaletinin veya gölgesinin gerçek ile kurgunun iç içe geçtiği anlatılarda oldukça görünür olduğu dikkat çekmektedir. Burada önemli olan husus, neyin hatırlanacağından ziyade hatırlayanların kimler olduğu ve nasıl hatırladıklarıyla alakalıdır.

Amintiri din Epoca de Aur (Altın Çağdan Öyküler, 2009) hem yapısı hem de işleyişi bakımından kolektif bir eylemin sinematikleştirilmesi olarak yorumlanmaktadır. Zira beş yönetmenin fiziki olarak katılımı eylemin kolektif bir nitelik taşıdığını resmetmekte, hatırlama

⁶ Difonzo ve Bordia (2007, p. 32), şehir efsanelerinin insanların anlam ihtiyaçlarından kaynaklandığından, bu nedenle şehir efsanelerinin adetleri ve değerleri aktarma konusunda önemli bir işlev gördüklerinden bahsetmektedirler. Komik, korkunç veya mizahi olaylardan oluşan şehir efsanelerinin çeşitli mekânlara veya zamana uyum sağlayan bir yapıya sahip olduğunu dile getirmekte, efsanelerin, anlam arayışı sürecinde anlatının oluştuğu bağlamlardan bağımsız düşünülemediğini vurgulamaktadırlar. Filme bakıldığında, şehir efsanelerinin niteliklerini karşılayan çoğu ögenin işlendiği dikkat çekmekte, kent hikâyelerinin veya kenti deneyimleyen kişilerin hatırlama biçimlerinin kara mizah yoluyla yeniden üretildiği anlaşılmaktadır.

⁷ *Moartea domnului Lazarescu (Bay Lazarescu'nun Ölümü, Cristi Puiu, 2005)*; *A fost sau n-a fost? (12:08 Bükreş'in Doğusu, Corneliu Porumboiu, 2006)*; *4 luni, 3 saptamâni și 2 zile (4 Ay, 3 Hafta, 2 Gün, Cristian Mungiu, 2007)*; *Hirtia va fi albastră (Kâğıt Mavi Olacak, Radu Muntean, 2006)* gibi örnekler bunlardan birkaçıdır.

pratiklerinin kolektif bellek ekseninde üretilmesi ve böylelikle kolektif belleğin üretim sürecinde tetiklenmek istenmesi ön plana çıkmaktadır. Altı bölümden oluşan, ancak ilgili çalışmada ilk dört bölümünün ele alındığı filmde, Çavuşesku döneminin mitleri birer birer yıkılmakta ve kolektif belleğin göstergelerle desteklendiği görülmektedir. Birinci bölümde ziyaret kararının her an değişebilirliği, alınan kararların sorgulanamayışı ve yurttaşların pasifize edilmeye müsait oluşu; ikinci bölümdeki basın üzerindeki tahakkümün ve propagandanın görünürlüğü ve bunun yanında yine yurttaşlar ekseninde müdahale alanının tartışılabilirliği; üçüncü bölümde istatistiklerle verilen değerlerin gündelik yaşamda karşılık bulmaması ve verilerin manipüle edilmeye açık oluşu, bunun yanında Parti'nin idealarının yurttaşların idealarından öncelikli görülüşü; dördüncü bölümde aç gözlülük ve kaynaklara erişimin kısıtlılığı, sınıfsal farklılıklar ve bunların rutinleştirilmesi (beşinci bölümde kolay yoldan para kazanma istenci ve son olarak altı bölümde hayatta kalabilmek adına hırsızlık yapabilme düşüncesi) gibi birçok gösterge, Çavuşesku döneminde yurttaşlar ile Parti arasındaki kopukluğu yansıtmakta ve ana akım anlatının pek de doğru olmadığı hatırlanmaktadır. Ribeiro (2011), bu süreci absürtlük kavramını kullanarak ele almakta ve Çavuşesku yönetiminin özellikle son dönemlerinin Romanyalı yurttaşların gündelik hayatlarını ne hâle getirdiğini göstermek adına RYDS örneklerinin absürtlüğe sıklıkla başvurduğunu söylemektedir. Sinematik anlatıya bakıldığında, masumiyetin tüm karakterler için geçerli olmadığını -zira herkesin yanlış da olsa bir yol arayışı veya alternatif geliştirdiğinden bahsetmektedir- ancak bireylerin de devletin kontrolden çıkmış otoritesi içerisinde oradan oraya savrulduklarını ifade etmektedir. Yine bölümler özelinde düşünüldüğünde, birinci bölümde Sandu'nun; ikinci bölümde yaşlı fotoğrafçının; üçüncü bölümde Curelea'nın ve son bölümde Alexa'nın her ne kadar uyumlu kimselermiş gibi resmedilseler de masum olmadıklarını söylemek son derece olasıdır. Zira rejimin kendileri gibi düşünmeyen yurttaşlara yönelik tutumundan haberdar olmalarına rağmen herhangi bir reaksiyon göstermemekte ve kurallara harfiyen uymaktadırlar. Otobiyografik niteliklere sahip olduğu düşünülen Müller'in (1997, 2009, 2017, 2018) romanlarına bakıldığında durum daha da belirginleşmekte, Romanya'daki muhalif yurttaşların rejimin tüm katılığını sert bir biçimde hissederken birçok kişinin buna kayıtsız kaldığını ve insanların en yakınlarının dahi Securitate'ye muhbirlik yaptığı görülmektedir. Korku ve şiddet ağının böylesine kuvvetli olduğu bir habitatta bazı yurttaşları masumiyetle tanımlamanın, en iyi ihtimalle, bir iyimserlik girişimi olacağı düşünülmektedir.

RYDS'ye ve örnek olarak belirlenen filme eleştiri getirmek istenildiğinde, ilk başvuru detayın kolektif belleğin çevrelenmesi veya çerçevelenmesi olduğu yönündedir. Her ne kadar Çavuşesku çoğu travmanın sorumlusu gibi görünse de aslında hiçbir zaman tek başına hareket etmemekte ve yanındaki kişilerin de hem Çavuşesku'nun hem de Parti'nin nüfuzunu sonuna kadar kullanmaktadırlar. Dolayısıyla birçok Romanyalı yurttaşın yaşadığı travmalardan o kişilerin de sorumlu tutulması gerekmektedir. Bunlardan birisi de 1989'daki olaylardan sonra Romanya'nın devlet başkanı olan Ion Iliescu'dur. Iliescu'nun 1989'taki olaylardan öncesindeki yaşantısına bakıldığında Parti'nin önemli kademelerinde yer alan bir mensubu olduğu, ancak son dönemlerinde Çavuşesku yönetimiyle ters düştüğü gerekçesiyle Parti yönetiminden uzaklaştığı/uzaklaştırıldığı bilinmektedir. Nitekim sonrasında Iliescu tarafına veya onun görüşüne yakın, fakat öncesinde Parti'nin önemli kademelerinde yer alan kişilerin Romanya'nın yönetimini devraldığı ve Romanya'nın kaynaklarını demokratikleşme hareketi adı altında kendi çıkarları doğrultusunda özelleştirdikleri anlaşılmaktadır. Bir grup yurttaşın zenginliklerine zenginlik kattığı, onlardan daha kalabalık bir gruba karşılık gelen yurttaşların ise daha da fakirleştiği⁸ dikkat çekmektedir. Böyle bir perspektifte, hesaplaşma veya yüzleşme eylemlerinden bir kısım kişilerin muaf tutulduğu ve çerçevenin kasıtlı bir biçimde bu kişileri dışarıda bıraktığı kabul edilmektedir. Zira yönetenler hâlâ varlığını sürdürmekte,

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=jNe8Khm5Jzo> (Erişim Tarihi: 16.01.2022). *Diktatörün Sonu* (2006) isimli belgeselde sadece Bükreş örneğinden bakıldığında sınıflar arasındaki ekonomik farkın gittikçe büyüdüğü ve Çavuşesku sonrası Romanya'nın Çavuşesku dönemindeki Romanya'dan işleyiş anlamında pek farka sahip olmadığı (33:03-35:12) aktarılmaktadır.

sadece rejimin politik dünya görüşü değişime uğramaktadır. Ancak hem sinematik anlatıda hem de resmi tarih yazımında Çavuşesku dönemine yönelik karşıt mitler oluşturulurken bir yandan da ulusal mit yazımı da yeniden üretilmekte, kolektif bellek inşa edilerek -çıkarlar doğrultusunda- kullanılmaktadır. Politize edilmeye müsait bir belleğin hatırlamasına veya hesaplaşma isteğinin gerçekliğine duyulabilecek güven duygusu da tartışmalı bir biçimde varlığını sürdürmekte, Popan'ın (2014, p. 231), bahsettiği üzere, RYDS'nin her ne kadar Avrupa'nın sinematik alanda yükselen değerlerinden biri olarak kabul edilse de *Yeni Dalga* yönetmenlerinin gerçeği yeniden yansıtmak hususunda çerçevelerine bağlı yol izlemeyi yeğlediklerini, izleyicilerin de komünist geçmiş ve bu geçmişin hayaletlerini izlemekten kaçındığını ve şimdiki zamanın kirden arınmamış olmaması dolayısıyla filmlere temkinli yaklaştığını söylemektedir. RYDS'nin yol haritası ile uygulama yöntemi arasındaki birtakım tutarsızlıkların aslında kolektif belleğin çerçevelenebilir olmasıyla açıklanabilir görülse de belleğin yer yer çarpıtılmaya müsaitliği veya pasifize edilebilmeye açıklığı ile de eleştirilebilir olduğu unutulmamalıdır.

Kolektif belleğin grup içi hatırlamaya dayanması ve grup pratiklerini sıklaştırarak bazı değerleri dışarıda bırakması veya hatırlama-hesaplaşma kavramları üzerinden geçmişe eleştiri getirmesi, olağan bir durum olarak yorumlanmaktadır. Romanya Sineması'nda (RYDS'nin hesaplaşma misyonunu son dönemlerde tamamladığı ve birey odaklı bir anlayışa dönüldüğü düşünülmektedir) bazı örneklerle bakıldığında, hatırlama ve hesaplaşmanın bu kez Çavuşesku sonrası dönemle olduğu/olabileceği izlenimi dikkat çekmektedir. Joost Vandeburg'un *Bruce Lee and the Outlaw (Bruce Lee ve Eşkiya, 2018)* ve Alexander Nanau'nun *Colectiv (Kolektif, 2019)* filmleri bunların içerisinde değerlendirilmekte, sağlık ve barınma sorunlarının Romanyalı birçok yurttaş için hayati önem taşıdığı verilerle desteklenmektedir. Çavuşesku'nun hayaleti ile verilen mücadelenin -ilerleyen yıllarda- başka politik isimlerle yeniden üretileceği muhtemel görülmekte, zira kolektif bellek hatırlama eylemi için gereken parçalara ve şartlara zemin hazırlamaya devam etmektedir. Grupların deneyimleri ve inançları değiştikçe kolektif belleğin yeniden inşa edileceği, resmi tarih yazımının yeniden eleştirilerek dönemi deneyimleyen yurttaşların aktardıklarıyla hesaplaşmanın farklı bir zemin ve ideolojiye taşınacağı tahmin edilmektedir.

Son olarak belirtilen hipotezlere odaklanıldığında, kolektif belleğin bir grup pratiğine dayandığı ve hatırlama eyleminin bir sürece tabi tutulduğu görülmektedir. Grup üyelerinin ortadan kalkmasının dahi hatırlamaya engel teşkil etmeyeceği ve grup içinde kabul gören görüşlerin varlığını her daim sürdürmeye müsait olduğu anlaşılmaktadır. İkinci olarak, hatırlamaya konu olan ve hesaplaşmak için hazırlanan kişinin ortadan kalkmasının veya kaldırılmasının travmayla yüzleşilmesi hususunda bir başlangıç olabileceği düşünülmekte ve sinematik anlatı ekseninde bu düşünce yeniden üretilmektedir. Zira Çavuşesku'nun hayatını kaybetmesinin ve tehlike yaratamayacağı kesinleşmesinin ardından sinematik anlatılara başlandığı bilinmekte ve bu doğrultuda filmler çekilerek yüzleşme girişimlerinin somutlaştırıldığı dikkat çekmektedir. Genel hatlarıyla sinemanın bir aktarım aracı olduğu ve toplumların veya toplulukların yaşadıklarının paylaşılmasında önemli bir temsil gücüne sahip olduğu -çalışma sonucunda- çıkarımı doğrulanmakta, bireylerin bu temsillerden faydalanarak hatırlama pratiklerini güçlü tuttuğu kanısına varılmaktadır. Böyle bir durumda RYDS çatısı altında incelenen filmlerde güçlü bir geçmişle yüzleşme temasının olduğunu söylemek ve Çavuşesku döneminde yaratılan travmaların resmedilmesinde bir misyona karşılık geldiğini dile getirmek oldukça olası kabul edilmektedir.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Assmann, J. (2015). *Kültürel bellek: Eski yüksek kültürlerde yazı, hatırlama ve politik kimlik*. (A. Tekin, Çev.), Ayrıntı.
- Batori, A. (2018). *Space in Romanian and Hungarian cinema*. Palgrave Macmillan.
- Bourdieu, P. ve Passeron, J. C. (1990). *Reproduction in education, society and culture*. Sage Publications.
- Ciobanu, M. (2009). Criminalising the past and reconstructing collective memory: The Romanian Truth Commission. *Europe-Asia Studies*, 61(2), 313-336. <http://dx.doi.org/10.1080/09668130802630870>
- Deletant, D. (2016). *Ceausescu and the Securitate: Coercion and dissent in Romania, 1965-1989*. Routledge.
- Difonzo, N. ve Bordia, P. (2007). Rumor, gossip, and urban legends. *Diogenes*, 54(1), 19-35. <https://doi.org/10.1177/0392192107073433>
- Eyerman, R. (2019). *Memory, trauma, and identity*. Palgrave Macmillan.
- Ely, J. F. & Stoica, C. A. (2004). Re-membering Romania. İçinde H. F. Carey (Ed.), *Romania since 1989: Politics, economics, and society* (ss. 97-115). Lexington Books.
- Georgescu, V. (1991). *The Romanians: A history*. Ohio State University Press.
- Gheorghiu, O. C. (2021). Anecdotal takes on social history: Tales from the Golden Age told and re-told. İçinde M. Praisler ve O. C. Gheorghiu (Ed.), *The odyssey of communism: Visual narratives, memory and culture* (ss. 89-107). Cambridge Scholars Publishing.
- Ghita, I. I. (2018). Altering cooking and eating habits during the Romanian communist regime by using cookbooks: A digital history project. *Encounters in Theory and History of Education*, 19, 141-162. <https://doi.org/10.24908/eoe-ese-rse.v19i0.6752>
- Halbwachs, M. (2007). Kolektif bellek ve zaman. *Cogito*, 50(Bahar), 55-77.
- Halbwachs, M. (2017). *Kolektif hafıza*. (B. Barış, Çev.), Heretik.
- Ieta, R. (2010). The New Romanian Cinema: A realism of impressions. *Film Criticism*, 34(2/3), 22-36.
- İbram, O. (2014). *Çavuşesku Döneminde Romen Kamuoyunun Gazeteler Yoluyla İnşası*. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi].
- Keil, T. J. ve Andreescu, V. (1999). Fertility policy in Ceausescu's Romania. *Journal of Family History*, 24(4), 479-492. <https://doi.org/10.1177/036319909902400405>
- Kırılma Noktası. (2022, 16 Ocak). Diktatörün sonu - Romanya: Kırılma noktası [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=jNe8Khm5Jzo>
- Margalit, A. (2004). *The ethics of memory*. Harvard University Press.
- Müller, H. (1997). *Yürekteki hayvan*. (Ç. Tanyeri, Çev.), Telos.
- Müller, H. (2009). *Tilki daha o zaman avcıydı*. (N. Oral, Çev.), Telos.
- Müller, H. (2017). *Keşke bugün kendimle karşılaşmasaydım*. (M. Tüzel, Çev.), Siren.
- Müller, H. (2018). *Tek bacaklı yolcu*. (Ç. Tanyeri, Çev.), Siren.

- Nasta, D. (2013). *Contemporary Romanian cinema: The history of an unexpected miracle*. Wallflower Press.
- Nora, P. (2006). Hafıza mekanları. (M. E. Özcan, Çev.), Dost.
- Olick, J. K. (2007). *The politics of regret: On collective memory and historical responsibility*. Routledge.
- Popan, E. R. (2014). Recent Romanian Cinema: Is it a real New Wave or just a splash in the water? *The Communication Review*, 17(3), 217-232. <http://dx.doi.org/10.1080/10714421.2014.930273>
- Özgül, G. E. (2017). Post-sosyalist Romanya'nın alegorisi olarak Sieranevada. *Sinecine*, 8(2), 139-169. <https://doi.org/10.32001/sinecine.536542>
- Pop, D. (2014). *Romanian new wave cinema: An introduction*. McFarland.
- Pusca, A. (2011). Restaging the 1989 revolution: The Romanian New Wave. *Cambridge Review of International Affairs*, 24(4), 573-592. <https://doi.org/10.1080/09557571.2011.558888>
- Ribeiro, A. (2011). Tales from the Golden Age: Absurdity at the dusk of Ceausescu's era. *East European Film Bulletin*, 12.
- Roudometof, V. (2002). *Collective memory, national identity, and ethnic conflict: Greece, Bulgaria, and the Macedonian question*. Praeger Publishers.
- Stan, S. (2000). What's in a Pig? "State", "market", and process in private pig production and consumption in Romania. *Dialectical Anthropology*, 25(2), 151-160.
- Szakács, S. (2018). *Europe in the classroom: World culture and nation-building in post-socialist Romania*. Palgrave Macmillan.
- Serban, A. L., Uritescu-Lombard, R., Ieta, R. & Ionita, M. (2010). Romanian cinema: From modernity to neo-realism. *Film Criticism*, 34(2/3), 2-21.
- Strauss, A. L. (1987). *Qualitative analysis for social scientists*. Cambridge University Press.
- Strausz, L. (2017). *Hesitant histories on the Romanian screen*. Palgrave Macmillan.
- Tileaga, C. (2012). Communism in retrospect: The rhetoric of historical representation and writing the collective memory of recent past. *Memory Studies*, 5(4), 462-478. <https://doi.org/10.1177%2F1750698011434042>
- Tismaneanu, V. (1989). Personal power and political crisis in Romania. *Government and Opposition*, 24(2), 177-198. <https://doi:10.1111/j.1477-7053.1989.tb00115.x>
- Tismaneanu, V (1991). The revival of politics in Romania. *Proceedings of the Academy of Political Science*, 38(1), 85-99. <https://doi.org/10.2307/1173815>
- Verdery, K. (1991). *National ideology under socialism: Identity and cultural politics in Ceausescu's Romania*. University of California Press.
- Yaren, Ö. (2014). Doğu Avrupa sinemasında post komünist nostalji. *Sinecine*, 5(1), 9-25. <https://doi.org/10.32001/sinecine.540627>
- Zerubavel, E. (2003). *Time maps: Collective memory and the social shape of the past*. The University of Chicago Press.

Filmler

- Burlac, D., Porumboiu, C. (Yapımcı), & Porumboiu, C. (Yönetmen). (2006). *A fost sau n-a fost?* [Sinema Filmi]. Romanya: 42 Km Film.

Caucheteux P., Mungiu, C., Mutu, O. Teodorescu, A. (Yapımcı), & Höfer, H., Marculescu, R., Mungiu, C., Popescu, C. ve Uricaru, I. (Yönetmen). (2009). *Amintiri din epoca de aur* [Sinema Filmi]. Romanya: Mobra Films.

Cornwell, A., Rapace, N., Sibrt, R., Kaaij, R. Trommel, J., Vernon, P., Einsiedel, O. (Yapımcı), & Vandebrug, J. (Yönetmen). (2018). *Bruce Lee and the Outlaw* [Sinema Filmi]. İngiltere: Grain Media.

David, A., Kastelicova, H., Michaux, B., Nanau, A., Oana, B. (Yapımcı), & Nanau, A. (Yönetmen). (2019). *Colectiv* [Sinema Filmi]. Romanya: Alexander Nanau Production.

Mungiu C., Mutu, O. (Yapımcı), & Mungiu, C. (Yönetmen). (2007). *4 luni, 3 saptamâni si 2 zile* [Sinema Filmi]. Romanya: Mobra Films; Centrul National al Cinematografiei

Munteanu, A., Paunescu, B., Puiu, A. (Yapımcı) & Puiu, C. (Yönetmen). (2005). *Moartea domnului Lazarescu* [Sinema Filmi]. Romanya: Mandragora.

Vilcu, D. (Yapımcı), & Muntean, R. (Yönetmen). (2006). *Hîrtia va fi albastră* [Sinema Filmi]. Romanya: Multimedia Est.

Düzenleme Kurulu

Prof. Dr. Serdar Öztürk (Sempozyum Başkanı) – Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Doç. Dr. Kurtuluş Özgen – Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğrt. Üyesi Çağdaş Emrah Çağlıyan- Başkent Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğrt. Üyesi Özlem Tuğçe Keleş – Nişantaşı Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğrt. Üyesi Kıvanç Türkgeldi – Çukurova Üniversitesi, Türkiye

Öğrt. Gör. Dr. Eda Arısoy -Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Arş. Gör. Dr. Sarper Bütev, Ph.D. – Kastamonu Üniversitesi, Türkiye

Öğrt. Gör. İren Dicle Aytaç – Kocaeli Üniversitesi, Türkiye

Öğrt. Gör. Berna Akçağ- TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi, Türkiye

Öğrt. Gör. Berkay Göçer -Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Öğrt. Gör. Erdinç Yılmaz – Gaziantep Üniversitesi, Türkiye

Öğrt. Gör. Semra Keleş – İzmir Ekonomi Üniversitesi, Türkiye

Öğrt. Gör. Esmâ Gökmen - Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Türkiye

Öğrt. Gör. Erdem Murat Çelikler – TED Üniversitesi, Türkiye

Öğrt. Gör. Alp Eren Çelik – Akdeniz Üniversitesi, Türkiye

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

Arş. Gör. Aslı Şahinkaya- Başkent Üniversitesi, Türkiye

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

Arş. Gör. Aysu Uğur Balcı- Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Arş. Gör. Muhammed Safa Karataş - Cumhuriyet Üniversitesi, Türkiye

Arş. Gör. Gülşah Altuğ - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Serpil Peksağlamlısoy -Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Mert Can Arık -Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Ferza Demirkan -Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Ali Gürbüz - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Fırat Osmanoğulları -Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Sedef Hızlı - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Yağmur Öztürk – Kocaeli Üniversitesi, Türkiye

Ecem Canikli – Kocaeli Üniversitesi, Türkiye

Emine Ata -Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Bilim Kurulu

Prof. Dr. Serdar Öztürk (Symposium Chair) – Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Professor Thomas E. Wartenberg, Mount Holyoke College, Amerika

Professor Adrian Martin, Monash University, Avustralya

Professor Aynur Kerimova, Baku State University, Azerbeycan

Professor Ratko Duev, Ss. Cyril and Methodius University, Makedonya

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

Dr. Tarja Laine, University of Amsterdam, Hollanda

Prof. Dr. Nüket Elpeze Ergeç – Çukurova Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Deniz Bayrakdar – Kadir Has Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Emine Uçar İlbuğa – Akdeniz Üniversitesi, Türkiye



ÖZEL SAYI (SPECIAL ISSUE) (4) EYLÜL (SEPTEMBER) 2022

sineFILOZOFl

HAYATI SİNEMAYLA KAVRAMAK İSTEYENLERİN HAKEMLİ E-DERGİSİ



ÖZEL SAYIDA NELER VAR

EDİTÖRDEN

Esra Güngör Kılıç

MAKALELER

Yürümek Bir Devrimdir: Henry David Thoreau'nun Yürümeye Dair Felsefesi ile Heraklitos'un Ateşe Atfettikleri Bağlamında The Way Filmi Analizi
An Analysis of the Movie The Way in the Context of Henry David Thoreau's Philosophy of Walking and Heraclitus' Attributes to Fire
Berceste Gülçin Özdemir

Looking at Cinema through the Perspective of Kant's Ethics
Kant Etik Perspektifinden Sinemaya Bakmak
Dimitra Dimou

Douglas Sirk Sinemasında Moral Ökült ve Maniheizm
Moral Occult and Manicheism in the Cinema of Douglas Sirk
Sercan Bozdoğan

Sinemanın "Yedinci Sanat" Olma Niteliği:
Ricciotto Canudo'nun Schopenhauer ve Hegel Felsefelerinden İlham Aldığı Bütüncül Sanat Görüşü Üzerine Bir İnceleme
The Quality of Cinema as the "seventh art": A Study on Ricciotto Canudo's New Total View of Art Inspired by the Philosophies of Schopenhauer and Hegel
Tunç Yıldırım

Tekinsiz Bir Hayaletin Musallat Oluşu: Gelincik
The Infestation of an Uncanny Ghost: Weasel
Eda Çekemci

Tarkovski Sinemasında Düşünceye Dönüşen Resim:
Deleuze ve Artaud'nun Görüşleri Üzerinden Yeni Bir Analiz
Picture Transformed into Thought in Tarkovsky Cinema: A New Analysis on the Views of Deleuze and Artaud
Ahmet Fatih Yılmaz

Ontik Olan ile Ontolojik Olan Bağlamında Grierson'un Belgesel Düşüncesi
The Documentary Thought of Grierson in the Context of the Ontic and Ontological
Faik Onur Acar

Borderline Bir Eyleme Vurum Savunması Olarak Aşırı Film/Dizi İzleme: Klinik Bir Olgu Sunumu Üzerinden Sinemaya Çok Yönlü Psikolojik Bakış
Overwatching Movies/Series As A Borderline Defense of Acting Out: A Versatile Multifaceted Psychological Perspective to Cinema through a Clinical Case Report
Muhammed Arıkan - Aylin Tutgun Ünal

"İktidar Duvarlarını Yıkarak: Agnès Varda Sinemasında Heterotopya Mekân"
"Breaking The Walls of Power: Heterotopya Place in Agnès Varda Cinema"
Esma Sarman

"Herkesin Kutusu" Christopher Nolan Sinemasında Öznel Bilgi Meselesi
"Everyone's Box": The Problem Of Subjective Knowledge in the Films of Christopher Nolan
Ridade Öztürk

Agnes Varda ve Spinoza'nın Özgürlük Anlayışı: Sans Toit Ni Loi (Yersiz Yurtsuz) Filmi
Agnes Varda and Spinoza's Concept of Freedom: Sans Toit Ni Loi Movie
Dilek Çakır

"YouTube'da Nietzsche Üzerine Bir Kısa Film İzledim": Dijital Karşılaşmalar Çağında Sinema Deneyimi
"I Watched a Short Film about Nietzsche on YouTube": Cinema Experience in the Age of Digital Encounters
Sinan Vardar - Harun M. Töle

Comparative Analysis Between the Cinema of Yılmaz Güney and Dariush Mehrjui A Contextual Analysis of two Films: Hope and The Cow
Yılmaz Güney ile Dariush Mehrjui Sineması Arasında Karşılaştırmalı Analiz İki Filmin Bağlamsal Analizi: Umut ve Gav (İnek)
Nafiseh Laleh

Prenses ve Kurbağa Animasyonunun Jungiyen Analizi: Kapitalizmin Gölgesindeki Kolektif Psişe
Jungian Analysis of Princess and Frog Animation: The Collective Psyche in the Shadow of Capitalism
Ayşe Dilara Bostan

Tekniğe İlişkin Soruşturma'nın Eko-Fenomenolojik İmkânlarıyla Mısır Adası (2014)'ndaki Doğa Kavrayışı Üzerine Düşünmek
Thinking About the Understanding of Nature on the Corn Island (2014) with Eco-Phenomenological Possibilities of The Question Concerning Technology
Derya Avcı Dursun

Hareket İmajın Ötesine Geçmek Christopher Nolan Sineması
Going Beyond The Movement-Image: Christopher Nolan's Cinematography
İhsan Koluçak - Azime Cantaş

Distopya Filmlerini Neden Severiz?
"The Lobster& Idiocracy Filmleri Üzerinden Bir Sorgulama"
Why Do We Love Dystopian Movies?
"An Inquiry through the Lobster & Ideocracy Movies"
Esra Keloğlu İşler

The Suffragette Movement:
Through Anguish and Resolution Emancipation Was Achieved
Süfrajete Hareketi: Özgürlüğün Acı ve Azimle Kazanımı
Özgün Ataman

Çavuşesku'nun Hayaletiyle Hesaplaşmak veya Romanya Yeni Dalga Sinemasında Bir Hatırlama Girişimi: Amintiri din Epoca de Aur
Reckoning To Ceausescu's Ghost Or A Remembering Attempt In Romanian New Wave Cinema: Amintiri din Epoca de Aur
Mehmet Aytekin