

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FİLM TASARIMI ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

**SİNEMADA GERÇEKLİK TARTIŞMALARI: BİR ÖRNEKLEM OLARAK BÉLA
TARR SİNEMASI**

Hazırlayan

Duygu Kaya

Danışman

Doç. Dr. Dilek Tunalı

İzmir/2022

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Sinemada Gerçeklik Tartışmaları: Bir Örneklem Olarak Béla Tarr Sineması” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Duygu Kaya

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün / / tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Film tasarımı Anasanat Dalı, Yüksek Lisans öğrencisi Duygu KAYA'nın "Sinemada Gerçeklik Tartışmaları: Bir Örneklem Olarak Béla Tarr Sineması" konulu tezi incelenmiş ve aday / / tarihinde, saat 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÖZET

Felsefeden sanata, bilimden soru sorma kabiliyetine sahip münferit bireylere; kısacası yaşamı bir uçtan diğer uca kaplayan algı ve yaratım eylemlerinin ortak nesnesi gerçekliktir. Gerçeklik olumsuzlanırken dahi, asli nesne olma özelliğini korumaktadır. Sinemanın ilk çıktığı yıllarda uyandırdığı eşsiz heyecanın arkasında yatan aktör yine gerçeklik olmuştur. Perdeye gündelik hayatın görüntülerinin yansıması, henüz böylesi bir deneyime dair bir referans noktası olmayan ilk izleyicilerde; tekinsizlik, heyecan, korku, hayret ve nihayetinde hayranlık ve büyülenme şeklinde ortak duygulanımlar üretmiştir. Bu yüksek duygulanıma sebep olan şey elbette sinemanın o ana dek büyüye atfedilen eşsiz özelliği olmuştur: gerçekliğin üretimi. Tam da bu noktada film teorisinin gerçeklik ile ilişkisine dair bir lügat oluşmaya başlamıştır. Gerçekliğin yeniden üretimi, temsili, taklit edilmesi, illüzyonu gibi ifadeler bu tezin de araştırmayı arzu ettiği sinemada gerçeklik olgusunun çıkış noktasını oluşturmaktadır. Sinema gerçekliği yeniden üretip üretmediği ve sinemasal gerçeklik başlı başına bir gerçeklik olup olmadığı tezimizin asli sorusu olmuştur. André Bazin ve Gilles Deleuze'ün sinema felsefeleri bu bağlamda eleştirel ve karşılaştırmalı bir metotla değerlendirilmiştir. Film teorisinden çeşitli tartışmalar incelenirken Béla Tarr filmleri üzerinden de bu tartışmaların pratik bir incelenmesi yapılmıştır. Béla Tarr sineması yönetmenin gerçekliği kavrayışı ışığında politik tutumu, yönetmenlik etiği ve filmsel estetiği bağlamında bir bütün olarak ele alınmış ve yönetmenin filmlerinde gerçekliği nasıl kurduğunu incelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Sinemada Gerçeklik, temsil, mimesis, illüzyon, Béla Tarr, André Bazin, Gilles Deleuze

ABSTRACT

From philosophy to art, from science to individual individuals with the ability to ask questions; in short, reality is the common object of all acts of perception and creation that cover life from one end to the other. Even when reality is negated, it retains its characteristic of being the primary object. Reality was again the actor behind the unique excitement that cinema aroused in its early years. The reflection of the images of everyday life on the screen produced common emotions such as uncanny, excitement, fear, astonishment and finally admiration and fascination in the first viewers who did not yet have a reference point for such an experience. What caused this heightened emotion was, of course, the unique feature of cinema that had hitherto been attributed to magic: the production of reality. It is precisely at this point that a vocabulary of film theory's relationship with reality began to emerge. Expressions such as reproduction, representation, imitation, illusion of reality constitute the starting point of the phenomenon of reality in cinema, which this thesis also wishes to investigate. Whether cinema reproduces reality and whether cinematic reality is a reality in itself has been the main question of our thesis. In this context, André Bazin and Gilles Deleuze's philosophies of cinema are evaluated with a critical and comparative method. While examining various debates from film theory, a practical examination of these debates has been made through the films of Béla Tarr. Béla Tarr's cinema is analysed as a whole in the light of the director's understanding of reality, his political attitude, directorial ethics and filmic aesthetics, and the methods by which the director constructs reality in his films are examined.

Keywords: Reality in the Cinema, Representation, Mimesis, Illusion, Béla Tarr, André Bazin, Gilles Deleuze

ÖNSÖZ

İnsana ait bir özgür iradenin varlığına inanmış ve koşulların insanı ancak belli bir noktaya kadar şekillendireceğini düşünmüştüm belli bir yaşa kadar. Yanılıyor olduğuma ya da o an o şekilde inanmama gerekçe oluşturacak koşullar olduğunun farkına daha sonra varacaktım. Eğer işçi sınıfı bir aileye doğmuşsanız imge dünyanızı belirleyen faktörler, yaşama bakış açınız, kendinizi yaşamın içinde konumlandırıyorsunuz; elbette, burjuva bir aileye doğan bir kişinin dünyasından farklı olacaktır. Biri diğerine göre daha iyi ya da kötü değil, sadece farklı. Yaşamımın son dört yılını göçmen olarak geçirdiğim Berlin’de bu ayrımın iyice farkına vardım. Sizi siz ettiğini düşündüğünüz yer yer şişme, abartılı ilkelere yer yer gerçekten insanlığa uygunluğuna yürekten inandığınız ilkelere kadar her şeyi sorgulamanıza neden olan bir makam, göçmenlik makamı. Bir *Öteki* olmanın sokaktaki yaşama daha adımınızı atmadan orada alacağınız rolün adıyla belirlendiği ve bir hiyerarşiye tabi bırakıldığınız bir makam. Fakat elbette bu makamın da kendine göre bir hiyerarşisi var; hangi ülke ve hangi sınıftan geldiğinize bağlı olarak en alt kademede göçmen en üst kademede *expat* oluyorsunuz. Beni şaşkınlığa uğratan ise bireylerin tabi oldukları bu makamlara göre belirlenip yaşama dair söylemlerini o makamın sözlüğüne uygun üretiyor olmalarıydı. Kendim de bunlardan biriydim. Böylesi kırılmaları yaşarken duyduğum “benim gerçekliğim....” ile başlayan cümlelerin gizlice ifade ettiği tek şey tek bir gerçeklik olmadığı fakat gerçeklikler olduğuydu. Bu cümleleri ilk kez duymuyordum, ancak konfor alanımdan çıkmış ve her şeye başka gözlerle bakmaya yaşam tarafından zorlanmış hissediyordum. Her ne kadar sinemada sanatta tartıştığımız gerçeklik birebir bu cümlelerin kastettiği gerçeklik olmasa da bireysel gerçekliklerin nasıl kurulduğu sorusu aklımı iyice cezbetmeye başlamıştı. Böylelikle gerçeklik üzerine çalışmak, belki de kendi hayatımın gerçekliğine dair başka bir mümkünlük bulabilmek umuduyla da bireysel bir yolculuğa da dönüştü.

Bu yolculukta bana eşlik eden ve anlayışını hiçbir zaman esirgemeyen değerli hocam Doç. Dr. Dilek Tunali’ya ve ehemmiyetli ehemmiyetsiz her bir soruma sabırla yanıt veren ve desteğini hiçbir zaman esirgemeyen Dr. Öğr. Üyesi Emrah Suat Onat’a teşekkürü bir borç

bilirim. Metnin son okumalarını ve düzeltisini yapan sevgili Önder Yetişen'e de buradan teşekkürlerimi sunmak isterim.

Aynı karnı paylaştığım, aklına hayran olduğum biricik kardeşim Onur Kaya'ya bu yolculukta bana ettiği eşlik için ise teşekkür lüğatindeki tüm kelimeleri kullansam dahi yeterince teşekkür etmiş olamam. Hayatım boyunca içine düştüğüm toplumsal, psikolojik, entelektüel her açmazda beni her seferinde ters köşe eden sorular yönelterek, tıkanan düşüncelerimi özgürleştirdiği, bu tezin yazım süreci boyunca da benimle asla usanmadan her detayı tartışmaya büyük bir gönüllülükle katıldığı için minnettarlığımı burada bir kez daha belirtmek isterim.

Duygu Kaya

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖZSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	viii
ŞEKİLLER LİSTESİ	x
GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM

TEMSİL TARTIŞMALARI

1.1 Gerçekliğin Serüveni: Mimetik Yaşam	6
1.1.2 Felsefede Deneyim Tartışmaları	10
1.1.3 Mimesis: Temsil ve Taklit	18
1.2 Sinemada Temsil	26
1.2.1 Yeniden-Üretim	30
1.3. Platonculuk Oynamak	32
1.4 Alternatif Bir Gerçeklik Düşü	42

2. BÖLÜM

SİNEMADA GERÇEKLİK TARTIŞMALARI

2.1 İllüzyon	37
2.1.1 Görme Eylemi	37
2.1.2 Richard Allen: Yeniden-üretimsel (reproductive) İllüzyon ve Yansıtılmalı (projective) İllüzyon	45
2.2 André Bazin	49
2.2.1 Bazin’e Göre Gerçeklik Yorumları	50
2.2.2 Tüm Sinema Miti	60
2.2.3 André Bazin ve Özgünlük (Authenticity)	64
2.3 Gilles Deleuze	68
2.3.1 Bergson’un Hareket Üzerine Tezleri	73
2.3.2 Hareket-imge ve Zaman-imge	85

3. BÖLÜM

BİR ÖRNEKLEM OLARAK BÉLA TARR SİNEMASI

3.1 Béla Tarr: Genel Bir Bakış	89
3.2 Toplumsal Dönem	100

3.3 Ontolojik ve Kozmik Dönem.....	107
3.4 Béla Tarr, André Bazin ve Gilles Deleuze: Bir Karşılaştırma	115
SONUÇ.....	120
KAYNAKÇA	122
ÖZGEÇMİŞ	

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1.1	: René Magritte, <i>Düşlerin Anahtarı</i>39
Şekil 1.2	: René Magritte, <i>Bu bir Pipo Değildir</i>40
Şekil 1.3	: Alexandre Isidore Leroy de Barde, <i>Nature morte aux oiseaux exotiques, au centre : un hibou, autour divers oiseaux</i> 46
Şekil 1.4	: Citizen Kane (1941) 53
Şekil 1.5	: Robert Baker, Henry Aston Baker <i>Panoramic view of London. 1792</i> ... 61
Şekil 1.6	: Théodore Géricault, <i>Horse Racing at Epsom, 1821</i> 79
Şekil 1.7	: Eadweard Muybridge, <i>The Horse in Motion, 1878</i> 79
Şekil 1.8	: Hedef Yörünge 81
Şekil 1.9	: Küme 84
Şekil 1.10	: Bütün 84
Şekil 2.1	: Şeytan Tangosu açılış sekansı a 95
Şekil 2.2	: Şeytan Tangosu açılış sekansı b 95
Şekil 2.3	: Şeytan Tangosu açılış sekansı c 95
Şekil 2.4	: Şeytan Tangosu açılış sekansı d 95
Şekil 2.5	: Irén (Aile Yuvası) 101
Şekil 2.6	: Andras (Yabancı) 101
Şekil 2.7	: Judit (Prefabrik İnsanlar) 101

GİRİŞ

Gerçeklik nedir sorusu insanlık tarihinin, tartışmasız en çok kafa yorduğu sorulardan biridir. Öyle ki en büyük toplumsal bölünmeler bu sorunun yanıtının atfedilişindeki farklılara dayanmaktadır, dinler örneğin. Ya da felsefî ve bilimsel ekoller yine bu sorunun ürettiği farklı yanıtlara göre düşünce ve bilim üretme sistemlerini inşa ederler. Sanat da bundan payını almış ve bize devasa bir gerçeklikler mirası bırakmıştır ve bırakmaya da devam etmektedir. Sinemanın bu mirasa dahil ise yirminci yüzyıla damgasını vuran ve gerçeklik deyince bir otorite olarak belirmesini sağlayan türdendir. Gerçeklik yaşamın kumaşıdır. İdeoloji, toplum ve felsefe ile yoğrulmuş olduğu düşüncesiyle sinemasal gerçekliğin bir gerçeklik temsili olduğuna ilişkin yürütülen tartışmaların yanı sıra, onun otonom bir gerçeklik olduğunu iddia eden, düalitelerden arındırılmış tartışmalar da film teorisinde yerini almaktadır.

Gerçekliğin anlaşılabilmesi için öncelikle deneyimin ve beraberinde zaman, mekân, imge gibi kavramların anlaşılması gerekmektedir, zira sinemada gerçeklik salt bir görüntü rejimi değil, bir deneyimdir. Deneyim ise nesneye yani imgeye ve zaman-mekânsallığa göbekten bağlıdır. Koca bir felsefe tarihi deneyim üzerine yapılan tartışmalara ev sahipliği etmektedir. Deneyim gerçekliğin algılanması ise, gerçekliğin varlığının ya da neyin gerçek olduğunun sorusu üzerine şekillenen felsefî soruşturmalar, Aydınlanma Felsefesi çerçevesinde deneyimin koşulu olarak aklı gösterirken on dokuzuncu yüzyıl özellikle Kierkegaard ve Nietzsche gibi felsefecilerin açtığı yolda aklın saltanatına karşı çıkacak ve deneyimin ölçütü olarak oluş'u koyacaklardır. Deneyim felsefenin alanından çıkıp sinemayla yoğrularak Bazin ve Deleuze gibi yirminci yüzyıl felsefelerince film felsefesi şeklinde yeniden düşünüşün alanına iade edilecektir. Sinemada deneyim gerçekliğin koşulu olmaya devam edecek ve insan algılanım ve duyumlayışı sinemasal gerçeklik bağlamında kıtas olacaktır.

Sanatta algı duyum arkaik tartışmalardan biridir, nitekim bu tartışmanın her daim güncel kalan felsefî yanından bir şey eksiltmemektedir. Tiyatroda özdeşleşme ve katarsis kavramları yine aynı tartışmanın bir parçasıdır, örneğin. Ancak sinemadaki temsil tartışmalarının da en yakın akrabası olan tiyatro sanatının kuramsal mirası sinemanın doğasını anlamakta güdük kalmakta ve film evrenini gerçekliğin bir kopyası, temsili ve yeniden üretimi gibi kavramsal açmazlara sokmaktadır.

Sinemanın ilk yıllarından Arnheim, Eisenstein gibi formalist yönetmen ve kuramcılar, kameranın gücüne müthiş bir önem atfetmiş ve onun teknik olanaklılığı dolayısıyla gerçekliği kaydetmeye nerdeyse mahkûm olduğunu iddia etmişlerdir. Ancak bu hâliyle bir sanat olamayan sinemanın Alman Dışavurumculuğun setleri, Sovyet Konstrüktivizmi ve Montajı gibi *gerçeğe* yapılan eklemelerle bir sanat olabilmektedir. Ancak bir film düşünürü olan Bazin ise sinemasal gerçekliği insanın doğal algılanımıyla bir uyum, insan gözünün mekânı dolaşan özgürlüğüyle salınan bir kamera ve bu salınım esnasında zamanın ve sürenin imgesinin yakalanışı şeklinde ele almaktadır. Bu anlamda onun için dünyanın imgesine en çok benzeyen imgeleмиyle İtalyan Yeni Gerçekçiliği en gerçekçi sinema olacaktır. Fakat gerçeklik ve gerçekçilik birbirine karıştırılmamalıdır; ilki bir durum, felsefî ya da bilimsel bir kavram iken diğeri sanatsal bir üsluptur.

Sinemada gerçeklik tartışmalarına yön veren temel soru sinemanın gerçeği temsil edip etmediği üzerine inşa edilirken, Deleuze gibi yirminci yüzyılın önde gelen düşünürleri sinemanın gerçekliği ürettiği fikri üzerinde duracaktır. Bu anlamda üretimin yeniden-üretim olmadığına dikkatli çekmekte fayda var, zira böylesi bir tartışma da sinemayı temsil tartışmalarının sinemayı içine sürüklediği açmaza hizmet etmekte ve filmsel gerçekliği idealist bir koşula bağlamamaktadır. Eğer bir şey temsil ediliyor ya da yeniden üretiliyor ise o şey bu eylemlerin doğal bir sonucu olarak orijinal bir nesneye ihtiyaç duymak zorundadır. Bu da bir tür asıllık ve sahtelik ilişkisini beraberinde getirir. Oysa eğer gerçekliği algılamanın ölçütü insanın deneyimi ise neden sinemasal deneyim başlı başına bir deneyim ve sinemasal gerçeklik başlı başına bir gerçeklik olarak kabul edilmesin? Çalışmamız da bu sorunun etrafında şekillenmektedir.

Ancak düşünüşün ilerleyişi olan kavramlar ilk etapta basit gibi görünen bu sorunun aslında ne kadar karmaşık bir yapıya sahip olduğuna işaret edecektir. Örneğin Richard Allen illüzyon kavramını sinema çerçevesince tartışırken, sinemanın fotoğrafla olan gen bağına gönderme yapan yeniden üretimsel (reproductive illusion) ve alt bir sinema deneyiminde özdeşleşilen film evreni ile belli duygulanımlara girmemize olanak tanıyan yansıtımalı illüzyon (projective illusion) kavramlarını sinema literatürüne kazandıracaktır. İllüzyon gerçeklik tartışmalarının önemli bir ayağını oluşturmaktadır; öyle ki Deleuze'e sinema kuramlarında esin kaynağı olan Henri Bergson insan algılanımının sinemanın mekaniği gibi çalıştığını, bir düşünme ve algı alışkanlığı olarak anları donuk görüntülerin peşi sıra gelen hızlandırılmış hareketler gibi algıladığımızı söyleyecektir: sinematografik illüzyon.

Ancak illüzyon tartışması bizi yine hep aynı çıkmaza yönlendirmektedir. Eğer bir nesnenin ya da imgenin gerçekliği benim deneyimime bağlı ise neden filmsel gerçeklik bu anlamda özerk bir konuma sahip olmasın? Film kuramcısı Richard Rushton böylesi bir soruşturmanın peşine düşerek, filmsel gerçekliğin özerkliğini tartışmaya açar. Bu tartışmada ona ilham veren fikrin sahibi Cornelius Castoriadis olur. Castoriadis'e göre insan toplumu yöneten kurumların her biri birer hayâl ürünüdür; örneğin hukuk. O nedenle Castoriadis düşünürleri gerçekliği bir de imgelemin dünyasından tanımlamaya davet eder.

Bu bağlamda çağının çok öncesinde fikirler üretmiş olan André Bazin'in yazılarına yeniden dönüldüğünde Bazin'in gerçekliği kavrayışının salt bir temsil ilişkisiyle kavranamayacağı, onun gerçekliği bir çeşit toplumsal fikir şeklinde yorumladığı gerçeğiyle karşılaşılacaktır. Bazin sinemanın estetiğinin toplumsal olması gerektiğini; yoksa sinemanın estetiksiz kalacağını açık açık söylemektedir. Çünkü Bazin'e göre gerçeklik aynı zamanda toplumsal olarak da paylaşılan bir dizi ortak endişeden oluşmaktadır. Bu ortaklı ona toplumsal doğasını verirken filmsel gerçekliğin izleyicisine *alternatif bir gerçeklik düşü* vermesi gerektiğini ima eder. Sinemanın gerçekliği Bazin'e göre yalnızca perdeye yansyanda ihtiva edilmemekte, sinema salonlarında filmin üretmesini arzuladığı bir düşünüş hâliyle izleyicisini bu sürece zihinsel anlamda da davet etmelidir.

Gilles Deleuze ise bu daveti mümkün kılacak hareket-imge ve ekseriyetle zaman-imge kavramlarını sinemaya kazandırır. Sinemaya Bazin gibi etik bir bağla değil pür felsefi niyetle bağlıdır. Bergson'un aralığı kapıyı Deleuze Sinema I ve II iki kitaplarıyla sonuna kadar aralayacaktır. Berson'un Bellek ve Madde ile Yaratıcı Tekâmül kitaplarından hareketle sinemasal bir hareket ve zaman kuramı geliştiren Deleuze zaten o ana kadar var olmuş iki imgeyi sineman tarihinden çekip çıkarır. İkinci Dünya Savaşı Deleuze'ün sinema okumasında kilit bir tarihsel dönemece işaret eder. Deleuze savaş öncesi klasik Hollywood ve Sovyet Montajı estetiğiyle çekilen filmlerin ortak imgesine hareket-imge, savaş sonrası çoğunluğu Auteur sinemaya ait filmlerin imgesine ise zaman-imge adını verecektir. Ancak burada belirleyici unsur tarihsel bir ayraç değildir. Aksi taktirde Deleuze bir sinema tarihçisi olurdu. Onun kuramı sinemanın hareket ve zamanı nasıl işlediği sorusuyla şekillenir. Hareket-imge zamanın hareketle birlikte bir mekân gibi algılandığı imge hâline gönderme yaparken, zaman-imge ise zamanın hareketin ve mekânın deyim yerindeyse tahakkümünden kurtulduğu ve sinemasal gerçekliğin varlığa geldiği, Bergsoncu anlamda süre prensibiyle hareket eden imgeyi tanımlamaktadır.

Bu anlamda Béla Tarr sinemasını etik yaklaşımıyla benzerlik gösterdiği Bazin ve zaman-imgenin ustası oluşuyla Deleuze felsefelerini okumaya açmaktadır. Béla Tarr onu sinemaya iten temel motivasyonun film yapmak değil, dünyayı değiştirmek olduğunu pek çok röportajında dile getirir. Pekâlâ dünyayı değiştirmek isteyen bir yönetmenin sineması teamüllere değil yeni olana yönelmek zorundadır. Béla Tarr içinse yeni olan gerçekliğin kendisinden başkası değildir. İnsanlık onuruna gerek politik görüşleri gerekse yaşamı kavrayışıyla müthiş bir önem atfeden Tarr sineması onun değişimiyle gerçek durumlara ve gerçek şahsiyetlere dayanmak zorundadır. Onun gerçekliği oyunun ortadan kalktığı, oyuncunun oyunu aştığı ve hem oyuncunun hem izleyicinin bir oluş duruma geçebildiği bütününde aynı ilkeyle hareket eden bir sinema anlayışının ürünüdür.

1. BÖLÜM

TEMSİL TARTIŞMALARI

1. BÖLÜM TEMSİL TARTIŞMALARI

1.1 Gerçekliğin Serüveni: Mimetik Yaşam

İnsanın *bilinmeyen* ile olan mücadelesi insanlığın hem en arkaik hem de en modern derdi olmakla birlikte evrimin ön koşullarından, yapıtaşlarından da biridir. Bilinmeyi anlamlandırmak, evcilleştirmek, ona beşerî bir karakter kazandırmak ve nihayetinde güdümü altına alabilmek insanın önce doğayla olan savaşı ve daha sonra modern zamanlarda kendiyile olan savaşının ve her çağda insanın insana karşı savaşının bir alegorisidir adeta. Nietzsche yaşamın kendisinin en hafifinden bir sömürü olarak tanımlamaktadır. Ancak burada ironik bir ton takınmaktadır, zira onun en hafifinden sömürüden kastı yabancının ve daha zayıf olanın ele geçirilmesi, yenilmesi, yaralanması, bastırma, sertlik, kendi biçimlerinin dayatılması, ilhak etmedir. (Nietzsche, 2018: 199)

İnsanlığın ortak yazgısı iki mutlakla belirlenegelmiştir: ölüm ve bilinmeyen. Yer yer birbirinin yerine geçen bu iki mutlak, insanın ilk yaratıcı eyleminin de altında yatan çaresizliğe işaret etmektedir. Bu kolektif çaresizliğin adı yaşama uğraşdır; yaşama ve kendini var etme. Bu öyle verimli bir uğraştır ki insana ilişkin ve insanın dışındaki varoluşu anlamlandırmada kullandığımız bütün araçlar, anlama meşruiyetini kazandıran tüm kurumlar böylelikle oluşagelmiştir. Bir kronolojiye bağlı olmaksızın büyü, Tanrı ve dinler, bilim ve nihayetinde sanat bu ilk yaratıcı eylemin zorunlu kıldığı aygıtlardır. İnsan aklı - evrime rağmen- doğa ve ölüm karşısında *bilinmeyen*'i yaratmıştır. Bilinmeyen varlığı insan aklının ilk yaratıcı eylemidir. Bu bilinmeyen adına, felsefenin çetrefilli mirasına sırtımızı yaslayarak “gerçeklik” dersek çok da yanılmış olmayız.

Sanatın binlerce yıllık tarihinin ortak karakteri, insanlığın ortak mirası olan bu ilk yaratıcı eylemi, yani *bilinmeyen*'i organize etmek; gerçekliğin beşerî, felsefî, toplumsal, bireysel ya da politik inşası için ter akıtmaktır. İnsanlık işe bildiği yerden başlamıştır: Taklit.

“İnsan ilk araca benzeterek ikinci bir araç yapmış, böylelikle de aynı ölçüde yararlı, aynı ölçüde değerli yeni bir araç ortaya çıkarmıştır. Böylece bir şeyin benzerini yapmak nesneler üzerinde bir güç kazandırmıştır insana. (...) Bu benzerini yapma sürecinin büyüğü bir yanı vardır. İnsanın doğa üzerinde üstünlük kurmasını sağlamaktadır. Böylece ilk soyutlama, ilk kavramsal biçim, araçların kendileriyle sağlanmıştır; tarih öncesi insan tek tek, ayrı ayrı baltalardan hepsinin ortak niteliğini - balta olma niteliğini- soyutlamıştır.” (Fischer, 1979: 37)

Ernst Fischer’ın iddiasını -insanlığın ilk soyutlama eylemi olarak alet yapımını ve bu aletleri çoğaltmadaki temel yaklaşım olan tekrar ve taklidi- *doğru* kabul edersek; o hâlde, daha sonra yürüteceğimiz mimesis/temsil tartışmalarında taklit edildiği ileri sürülen “gerçekliğin” de nereye dayandığına dair kabaca bir fikir elde etmiş oluruz: insanın kendi ilksel üretimi üzerine yükselen bir gerçeklik inşası.

İnsanın yaratıcılıkla olan serüveni söz konusu olduğunda, pek çok yazar ve düşünür, bu serüvenin en belirgin karakterinin yaratıcı hayal gücünün doğaya ya da genel anlamıyla yaşama karşı bir ustalık, bir maharet ve nihayetinde egemenlik elde etmek olduğu sonucuna varır. Eleştirel pedagojinin mimarlarından sayılan tiyatro düşünürü Richard Courtney, Fischer’ın argümanına benzer biçimde, insanın asli karakteri olarak yaratıcı düş gücünün çevremize hâkimiyet kurmayı ve beynimiz, bedenimiz ve maddi evrenin sınırlarını aşabilmeyi olanaklı hâle getirdiğini tartışır. (Courtney, 1989: 17).

Courtney’ye göre yaratıcı düş gücünün asli karakteri ise dramatiktir; “-mış gibi” düşünebilmektir. Hayal kurmak, dramatik eyleme göbekten bağlıdır. Bir başkasıymış gibi yapabilmek, bebekliğin onuncu ayı itibarıyla sonradan gelişecek tüm eylemlerin dayanak noktasını oluşturur. Bu ilksel hareketimiz, insan deneyiminin temelidir (a.g.e. 17). Ritüeller, büyüler ve oyunlara içkin olan karakterdir de bu aynı zamanda. Düş gücüne dair geliştirdiğimiz farkındalıkla ayrıştığımız, fakat yine de analogik bir biçimde oldukça benzeştirdiğimiz ilksel insanla ortak noktalarımızdan biri, maskelerimizdir. Onlar ritüellerinin ardından maskelerini çıkarabilme lüksüne sahipken, modern bireyler olarak bizler “*farkında*

olup olmadığımızın bir önemi olmayarak arkadaşlarımız, ailemiz ve yabancılarla olan etkileşimimizde -mış gibi oluyoruz (We are Being “as if”)¹. Bu davranışın en yaygın imgesi ise ‘maske ve yüzdür’: gerçek benliğimiz gündelik hayatta takındığımız pek çok maskenin (rollerin) ardında saklı kalır.” (a.g.e. 17)

Kökeninde hareketi imleyen -“bu hareket, öznesi, amacı, etkisi olan bir eylemdir”- dram (Şener, 2011: 15) ve taklit/öykünme -“bu durum, sanatsal ifadenin bir bütün olarak ‘temsil’ olması ile yakından ilgili”- anlamlarına gelen *mimesis* (Haşlakoğlu, 2006: 429) kavramı, özellikle tiyatro sanatının lügatine içkin olmakla birlikte, yukarıda ileri sürülen argümanlara bakılacak olduğunda insan eylemine de temel karakterini özgüler: İnsan eylem ve deneyiminin kendisi özünde dramatik ve mimetiktir. Öyleyse gerçekliği taklit etmek, temsil etmek, yeniden üretmek gibi ifadeleri kullanırken bahsi geçen gerçeklik atfı nereye yapılmaktadır? İnsan yaşamı ve doğası gereği mimetik ise gerçeklik nerededir?

Bu soru, tezimizin mutlak bir cevap üretemeyeceği kadar, metnin hacmini aşar büyüklük ve ehemmiyette olmakla birlikte, yaklaşımımızın ne olduğuna, gerçeklik kavramını kabaca nereye konumlandığıımıza dair yine ancak kabaca bir cevap üretmeyi de zorunlu kılıyor. Bu noktada sorumuzun “*gerçeklik nedir?*” olmadığına dikkat çekmekte fayda var. Zira bu sorunun cevabını vermeye kalkışmak nafile bir çaba olacaktır. O nedenle bu tezin ilgi alanı gerçekliğin ne olduğundan ziyade nerede olduğuna ilişkindir. Bizim gerçekliğe yaklaşımımız, gerçekliğin -pek çok düşünürün, teoloğun, düşünsel eserin vs. iddia ettiğinin aksine- yaşamın boyutlarını aşan tanrısal bir evrene ait olmayıp burada, bu anda olmakta olan ve yaşamı yeryüzündeki son algının yaşamına bağlı olan -bireysel ya da kolektif- bir inşa ve inşa süreci olduğu yönündedir. Buradan hareketle şöyle ifade edilebilir ki insanın tüm sanatsal, bilimsel ve pratik yaratıcılığı, idealist bir atıfla, aşkın bir gerçekliğe değil (doğaüstü, yaşamüstü, insanüstü müstakil bir kavram olarak, bir yerde sabit hâlde, değişmez bir biçimde var olduğu varsayılan gerçeklik), insanın kendine yöneliktir;

¹ Orijinal metinde “being” kelimesi, bir bütün olarak *oluşun* “varlık göstermek, var olmak” özelliğine vurgu yapmak için büyük harfle yazılmıştır.

deneyimine, yaşantısına, sürekli inşa ettiği ve inşa ettikçe ona kimliğini, suretini, anlaşılabilirliğini kazandırdığı yahut daha doğru bir ifadeyle kazandırmaya niyet ve cüret ettiği kendi gerçekliğine (ancak) yaklaşabilme çabasıdır. Bir özü keşfetmekten öte, bir “öz inşa etme” uğraşısıdır. Yaratıcı eylem o nedenle bir hazineyi bulup çıkarmak gibi tek başına içe dönük ve tasarlanmış olana ulaşmak gayesiyle bir kazıp çıkarma eylemi değil, katmanlarının arasında gidip gelinebilen fakat nihayetinde dışa dönük bir inşa eylemidir; yaşamın içinden geçmeye cüret edip kendini ve dilini gönüllü olarak *inisiye* etme, dünyaya dair bir tasarı eylemidir. Gerçeklik yaşamda ve deneyimdedir.

Bugünün sanatçısının kاردığı harç, *kültürün sıfır derecesinden* şimdiye ancak cılız bir yankısı kalan ve politikleşmemiş insan usunun, henüz ideolojiler tarafından manipüle edilmemiş veyahut tahribata uğratılmamış kolektif varoluşun kاردığı harçtan daha alengirli, malzemesi daha hassastır:

“Yazar, bize dindarlık martavalları atan evliyanamelerde anlatıldığı gibi, sözü sessizliğin içinden ‘söküp almaz’; bilakis, üstelik çok daha fazla gayrete girerek, daha fazla zulüm ve daha az ihtişamla; ona dünya, tarih, (yazarın) varoluşu, kısaca ondan önce var olagelmiş bir anlaşılabilirlik tarafından bahşedilen ilksel dillerin balçığından ikincil bir dili söküp çıkarır; çünkü yazar dil ile çevrelenmiş bir dünyaya gelmiştir ve insanlık tarafından daha önce sınıflandırılmamış hiçbir gerçeklik yoktur bu dünyada: Doğmak bu yasayı hazır hâlde bulmak ve kendini bu yasaya uydurmak zorunda kalmaktan başka bir şey değildir.” (Barthes, 1972: xvii)

Roland Barthes’ın yukarıdaki sözleri edebiyat alanına ilişkin olsa da *yazarı* sanatçı olarak değerlendirdiğimizde, “sahibinin sesini” reddedip kendi sesini/sözünü bulmak isteyen sanatçı, önünde uzanan dünyanın/dilin içinden kendine ait olanın bilgisini çekip çıkarır aslında. Zira gösterdiği gayret, çektiği zulüm ve kaybettiği ihtişam ancak kendi yaşamı pahasına gerçekleşebilir. Bu bir nevi sanatçının ölümüdür. Var olagelen yasaya kendini uydurmayı reddeden sanatçı ancak ölümüyle birlikte ikincil dili çekip çıkarır balçığının içinden; tıpkı bir serüvene çıkan mitolojik bir kahraman gibi.

“Sanatın görevinin ifade edilemez olanı ifade etmek olduğunu sıklıkla duyarız; ne var ki söylenmesi gereken bilakis tersidir (paradoks niyeti gütmeksizin): sanatın yegâne görevi ifade edilebilir olanı ifadesiz bırakmaktır, tutkuların düşkün fakat kudretli dilinden yani bu dünyanın dilinin içinden başka bir söz, kesin bir söz çekip çıkarmaktır.” (Barthes, a.g.e. xvii-xviii)

Dolayısıyla sanatçının biricik görevi önce deyim yerindeyse kendini öldürmek; yani öncelikle ifade edilebilir olanı var olan dilin araçlarıyla ifade etmeyi, başka bir deyişle tarihin ona devrettiği uzlaşılar mirasının konforunu reddetmektir. Daha sonra yaşamla, deneyim ve duygularla yoğrularak berraklaşmış olan sözü, kendine ait bilgiyi, varoluşuyla işlediği bilinmeyi, gerçekliğini inşa etmektir.

1.1.2 Felsefede Deneyim Tartışmaları

İlk hareket ettirici gücün, söz konusu insanın düşünüş pratiği, onun kendisi ve çevresi üzerine yönelimi olunca bilmeye olan açlık olduğuna bölüm girişinde değinmiştik. İnsan tarihselliği boyunca dışarıdaki dünya hakkında kendinde yer yer epistemolojik yer yer bilişim açlığa maruz kalmıştır. Ancak biz, ilksel insanların bilgiyi pratik hayatlarında nasıl işlediklerinden çok, Rönesans ve Aydınlanma döneminde bilgi ve deneyim nasıl bir arada işlenmiş ona bakacağız.

Avrupa’da Nicolaus Copernicus ile başlayan aydınlanmanın ilksel düsturu, skolastik ve dogmatik hegemonyanın yıkılması sonucunda akıl ve deneyin üstünlüğünün fark edilmesiyle ortaya çıkmıştır. İnsanın doğa karşısındaki çaresizliği onu doğaya karşı güç kurabilme ihtiyacına itince, Rönesans felsefecileri bilgi sorunsalına yeniden yöneldiler. İngiltere’de Francis Bacon ile birlikte kurulan Ampirizm akımı, skolastiğe karşı yürütülen yoğun bir savaşa girmiş, mantık ve doğa bilimlerine dönüş pratiğini benimsemiştir. İnsanın bilme eyleminin merkezinde ne olması gerektiğine dair sorulan sorular ve verilen mücadelede; doğa bilimleri, mantık ve akıl galip gelmiştir. Rene Descartes ile bilgi sorunsalı ve kuşkucu bir yöntem arayışı ile ele alınmış, bilgiyi deneyimleyen ve deneyimleyenin

varlığının muğlaklığı açısından özne kavramı ilk defa açığa çıkmıştır. Descartes, kuşkucu metodoloji ile kurduğu sistematik felsefesinde, ilk önce dış dünya ve onun nesnelerinin varlığını ve bilgisini reddederek, bunların gerçekliğinin dahi sorgulanıp/reddedilip, kuşkucu bir yol izlenip sonunda kuşku duyamayacağı yegâne gerçekliğin, kuşku duyan ve dolayısıyla düşünen bir ben'in varlığının gerçekliğini su götürmez olarak kabul etmiştir. Descartes'ın *düşünüyorum öyleyse varım* cümlesi ontolojik bir kaygı ile ortaya çıkmış bir argüman değil, *kendi gerçekliğimin bilgisinin farkındayım* bağlamında epistemolojik bir kaygıdır. Bu ayrım modern felsefenin üzerine kurulu olduğu ayrımdır.

Descartes'a göre dış dünyanın gerçekliği özne ile birlikte fakat ancak Tanrı sayesinde kurulabilir. İnsanın kendi bilincinden dışarı çıkarak etrafıyla kurduğu ilişkiyi bilmesini olanaklı kılan şey insanın a priori -deneyim öncesi- olarak “doğuştan fikirleri”dir. Onlar açık ve seçik olarak oradadırlar. Tanrının insan ruhunun derinliklerine işlediği bu deney öncesi bilgiler (sonsuz ve yetkin) sayesinde insan dış dünyayı bilebilir. *Bilgi*'ye yönelik eğilimimiz ister doğal olarak zorunlu ister rastgele gelişmiş olsun, bilginin varlığına dair gerçeklik ancak onu deneyimleyecek bir özne ile mi mümkün olabilir? *Dış Dünya*'nın gerçekliği üzerine bir tartışmaya girmek veya bunu çatışma konusu hâline getirmekten ziyade, dış dünya üzerine bilgimizin gerçekliği ve bu gerçekliği bir bilinç olarak deneyimleyen ben/özne fikri Descartes ile kurulmuş olur.

“Bir bilgiyi nasıl edindiğimizin gösterilmesi onun doğuştan olmadığını kanıtlamaya yeter.” (Locke, 2013: 71). Descartes'ın ardından John Locke'a gelince, hemen Locke'un az önce yazdığımız “doğuştan fikirler” savına şiddetle karşı çıktığını görürüz. Descartes'ın iddia ettiği ve savunduğu üzere insan zihninde a priori ilkeler -örneğin matematiğin ilkeleri ve mantığın ilkeleri- doğuştan vardır. Locke'a göre ise bu ilkeler belirli bir bilgi birikimi, deneyim ve bunun üzerine düşünme yetisi olmadan deneyimlenecek/bilinecek şeyler değildir. “*Zihne doğal olarak kazınmış olamaz, çünkü Çocuklar, Budalalar ve Benzerleri onu bilmez.*” (a.g.e. 73). Ruhumuzda doğuştan duyum ve deneyim öncesi bilgilerin var olduğu fikrine şiddetle karşı çıkan John Locke, bilginin ancak duyularımız, deneyim ve anlama

yetisiyle edinilebileceği fikrini savunmuştur. “*Zihin başlangıçta bomboştur ve dış gerçeği yansıtan bir ayna gibidir, duyular aracılığıyla edindiğimiz izlenimleri alır, saklar. Deneyim ikiye ayrılır: Dış nesnelerin duyumu ve ruhun içinde olup bitenlerin duyulması, fark edilmesi. Bütün bilğimiz bu duyulardan ve bu duyumların işlenmesinden ortaya çıkar.*” (Hilav, 2013: 125). Duyumlarımızın belli durumlarda sürekli ve art arda çıkageliyor olması, insanı bu fikirlerin, bilginin bilinebilir/deneyimlenebilir olmasının ardında bir töz fikrini düşündürmeye zorlamıştır. Locke’a göre bu bir yanılsamadır ve Descartes bu yanılsamaya düşmüştür.

George Berkeley ise John Locke’un dış dünya, duyum ve deneyim ve anlama yetisi kavramlarını öznellik çerçevesinde daraltıp ve hatta olumsuzlayıp duyumların ve dış dünyanın gerçekliğini ortadan kaldıracaktır. Dışımızdaki şeylerden aldığımız duyumlarımız yanıltıcıdır, bu bazen şeylerin doğasından da kaynaklanır, dolayısıyla onları bildiğimizi sanmak bir yanılsamadan başka bir şey değildir. Biz yalnızca kendi durumumuz üzerine duyumlayabiliriz. Nesnelere ait olduğu konusunda kendimizi ikna ettiğimiz düşünceler aslında bize ait olan kavramlar ve idelerdir. Bu sebeple ona göre dışarıda maddesel bir varlığın gerçekliğini iddia etmek adeta nafîle bir çabadır. Berkeley’e göre insan akli sınırlı ve Locke’un tersine anlama yetisi güçsüzdür, işte bu sebepten insan kendi içinde antinomilere düşer ve burada adeta saplanır kalır. “*Doğası sonlu olduğu için onunla sonsuz olanı kavrayamaz.*” (Berkeley, 2010: 13). Ona göre dış dünyanın kavranması ve bilinmesi imkânsızdır ve bilinebilecek yegâne şey kendi zihnimiz ve onun tasarımlarıdır. Bu tasarımların zihnimizde nasıl yer bulduğu sorusuna ise Berkeley’in vereceği tek cevap: ‘Sonsuz Ruh’tur.

John Locke’un önünü açmış olduğu Gerçekçilik, Maddecilik ve İdealizm tartışmasında Ada’dan son olarak karşımıza David Hume çıkar. Felsefesinin temelinde sorduğu “*nedenselliğin orijini nedir?*” (Zelyüt, 2010: 97) sorusu ile doğa bilimlerinin temelini sarsarak tartışmaları alevlendirmiştir. Kant’ı dogmatik uykusundan uyandırıp tüm bilim ve metafizik uğraşlarını tek çatı altında toplayabilmesine zemin hazırlamıştır. Hume’a

göre zihnin bütün içeriği iki şeyden oluşur: *izlenimler* ve *ideler*. Dışsal nesnelere karşı yönelimimiz ile oluşan algımız izlenimlerdir, mevcut olmayan bir durum, duygu veya nesne üzerine düşünüşümüzde açığa çıkan algımız ise idelerimizdir. Ona göre izlenimlerimiz idelerimize göre daha canlı ve güçlü algılar iken, ideler ise daha zayıf ve güçsüz algılardır. *“Bir acı hissetmek bir izlenimdir; oysa bu duyumun hatırası ise bir idedir.”* (a.g.e. 94). Sadece bu cümlelerden bile David Hume’un koyu bir ampirizm savunusu yaptığını anlamak mümkündür. Dışsal dünyanın varlığının ve gerçekliğinin problemi insan zihninde neden yer kaplar? Bizim sıradan yaşantılarımız, alışkanlıklarımız ve deneyimimiz sayesinde zihnimiz bizi, bizim dışımızda şeylerin var olduğuna ikna eder. Bu bağlamda da nedensellik dediğimiz şey bizim dış nesnelere karşı olan bilimizden değil, onun bizde yarattığı patolojik bir inanç durumundan kaynaklanır. *“Neden ve Sonuç ile ilgili tüm akıl yürütmeler kökensel olarak belli bir izlenimden türetilmişlerdir; tıpkı bir tanıtılmanın inancasının, her zaman tasarımların karşılaştırılmasından sonra ortaya çıkması ve bu karşılaştırma unutulduktan sonra da varlığını devam ettirebilmesi gibi.”* (Hume, 2009: 69). Nedensellik ilişkisinin zihnimizde a priori bir şekilde var olması imkânsızdır. Bu fikre akıl yürütme veya düşünerek ulaşmak mümkün değildir; ancak deneyim ile bulunabilir (Zelyüt, a.g.e. 98). Şüpheli bir ampirik olarak David Hume, dış dünyanın ampirik bir olgu olduğunu ve buradan da Tanrı varlığının tanıtlanamayacağını söyler (Hume, a.g.e. 105).

Aydınlanma Felsefesinin en önemli filozofu olan Kant’a sıra geldiğinde durum az çok yukarıda anlatıldığı gibi karışıktır. Bilginin nesnesi konusunda idealist ve materyalist perspektiflerle yapılan tartışmaları ortak bir çatı altında toplamaya çalışarak bilginin nesnesinin ne’liğine dair son noktayı koymaya uğraşacaktır. Kant bilim olarak ortaya çıkabilecek her metafiziğin karşısında aklın sınırlarını, önceki bütün felsefe geleneklerinin eleştirisini yaparak belirler. Aklın çalışma prensibinin ve yapısının belirlenimi onun için tek önem arz eden şeydir.

Arı Usun Eleştirisi eserinde Kant işe bütün bilimizin elbette deneyime dayandığını söyleyerek başlar (Kant, 2017: 39). Fakat dış dünyaya ait fenomenler ile ilişki kuran özne,

sadece saf duyu verileri ile bu fenomenleri deneyimlemez. Ona göre deneyimin gerçekleşebilmesi, deneyimin içeriğini oluşturan duyu verilerinin yanında, bu duyu verilerinin işlevini belirleyecek ve bir bilgi olarak işleyecek ikincil bir mekanizmanın varlığına bağlıdır. Burada Kant insan anlayışının iki türlü işlevinden bahsetmektedir ve deneyimin bu iki mekanizmanın birlikteliği sonucu açığa çıktığını söylemektedir. Tüm bilginin sadece deneyimden gelip gelmediği bu tartışma üzerine eserde deneyim öncesi bilginin varlığını, yani a priori bilginin varlığını sorgular. *“Deneyimden ve giderek tüm duyu izlenimlerinden bağımsız bir bilgi var mıdır?”* (a.g.e. 40). A priori bilginin tanımını a posteriori –deney sonrası/deneye bağlı– bilgi ile ayırtıldıktan sonra insan zihninde a priori olabilecek her türden formu araştırmaya koyulur. Zaman ve mekân birer kavram olmamalarına rağmen, duyular yoluyla algılanabilen algı formlarıdır. *“Fakat onların algılanması bir duyu verisinin algılanması gibi değildir. Ancak ampiristler, onları birer algı ögesi olarak görmüşlerdir. Oysa algının alıcılığının bu genel ve zorunlu formları, zaman ve mekân, ‘a priori algılar’dır ya da Kant’ın dediği gibi ‘salt algılardır’.*” (Heimsoeth, 2012: 79). Ona göre zaman ve mekân insan anlayışının a priori formlarıdır. İnsanın duyarlılığı çevresini bu formlar aracılığıyla algılayıp deneyimler. Ampiristlerin savunduğu gibi bilginin sadece duyu verilerinin deneyimi ile edinilebileceği fikri Kant tarafından reddedilmiş olur ve algının kendisinin a priori bir şekilde cereyan eden bir mefhum olduğunun kanıtlanmış olması onun çok önemli başarılarından (a.g.e. 79).

Bilginin nesnesinin ne’liğine dair son noktayı koyan Kant, on sekizinci yüzyılın en önemli filozofuydu. Öyle ki sistematik felsefesi ile Kıta’da sadece öncüllerinin ortaya atmış olduğu felsefe sistemlerine cevap niteliğinde bir kritik sunmamış, sunmuş olduğu bu kritik ve etkileri ile dönemin adeta ruhunu oluşturmuştu. Aklın domine ettiği on yedinci yüzyılın sonunda akıl dolayısıyla öznenin, bilincin yüceltilmiş olmasının sonucu olarak ise bu yüzyıla Aydınlanma Çağı denmiştir. Lakin sürekli değişen dünyada bu durumun da bazı sonuçları olacaktır; bu durumla yüzleşme ve hesaplaşma için on dokuzuncu yüzyılı beklemek gerekecektir. Felsefeden teolojiye, bilimden sanata ve tarihle hesaplaşmalar dönemin ruhunu belirleyecektir. Bir anlamda Kant’ın açtığı yolu takip, çalışmalarını devam ettiren bu döneme

damgasını vuran çok önemli bir figür olarak Hegel temel alındığında bu döneme Tarih Çağı demek de yanlış olmaz. Alman aydınlanmasının önemli filozoflarından Hegel, Fichte ve Schelling'in tarih ve diyalektik metodolojilerini birleştirerek akıl ve tarihi bir araya getirdiği sistematik felsefesi yüzyıla damgasını vuracaktır. Günümüzde bile dönüp bakıldığında üzerine hâlâ yeni anlamların türetildiğini görürüz. Bu sisteme göre; bilme felsefesi yapılan bir etkinlik olarak Antik Yunan'daki gibi varlığı *nous* yolu ile kavramayı amaçlar/açığa çıkarır. Hegel'de diyalektik düşünüşün bir formu olarak ve zorunlu yasa olarak varlık ile akıl türdeş hâline gelir. Sistemin tarihsellik içinde varlığın bilinebilmesi veya var olabilmesi için *oluş*'a ihtiyaç vardır, bu oluş diyalektik oluşturmaktır: Evrendeki şeyler aslında birbirlerinin anti-tezleridir ve bir araya gelerek bir sentez oluştururlar. Bu sentezler ise yeniden diğer zıtlıklar ile bir araya gelerek yeniden yeni yeni sentez oluştururlar. Tüm bu oluş süreci varlık bir sistem içinde bir araya gelinceye kadar devam eder. Tüm bu sürecin temelinde ise *tin* vardır:

“Tin önce kendi başıdır, bir gizilgüç (kuvve, potensia) hakiindedir, ilk ‘gerçekleşme’sini doğada bulur. Ama tin, doğada kendi başınlığından kopmuş, ‘başka bir şey’ olmuştur, kendisine yabancılaşmıştır. Bu çelişki, tinin üçüncü basamakta, yani kültür ve tarih dünyasında ‘kendini yeniden bulması’yla, ama bu kez, yine Schelling’in belirttiği gibi, bilinç ve özgürlük yoluyla kendisine dönmesiyle ortadan kalkar.” (Özlem, 2016: 125).

İnsanı, nesnel idealizm olarak da adlandırılabilen bu sistemin içinde *tin* kendi kendisini açma/açığa çıkarma basamaklarından birisi olarak ele alır. Akıl diyalektik ve tarihsel olarak varlığı ve bilgiyi işleyen bir zemin olarak kabul edilebilir ve bu hâliyle Hegel'in epistemoloji ile ontolojiyi tarih üzerinden bir araya getirmeye çalıştığını söyleyebiliriz. Lâkin on dokuzuncu yüzyılın bir hesaplaşma çağı olduğu savını da bir kenara atmadan Hegel'in bu fikrine şiddetle karşı çıkacak önemli filozofları da unutmamalıyız; sırasıyla Hegel'in bu sistemini boş, gülünç ve komik olarak değerlendiren Søren Kierkegaard, tarih felsefesine ve hatta tarih bilimine karşı çıkıp bu alanı rastlantısallık alanı olarak betimleyen Arthur Schopenhauer ve tarihi ilgi duyulan erklerin alanının tarihi ve bu erklerle meşruiyet verme eğilimi olarak kabul eden Friedrich Nietzsche (Özlem, a.g.e. 123).

Kierkegaard ile başlayan Hegel eleştirisi diğer iki filozofun da ortak olarak kullanabileceği bir zemin gibidir. On yedinci yüzyıl itibariyle aklın hegemonyası altına giren Avrupa’da bu durum, Hegel felsefesi ile beraberinde çokça sorun da getirmiştir. Aklın mutlaklaşması, batıda ilerlemeci bakışın önünü açması ve *herkes için geçerli olan bir gerçeklik* fikrini dayatınca, Kierkegaard, Hegel’in bu nesnel idealist felsefe sisteminde *insanı sadece bütün içerisinde bir nokta ve önemsiz bir uğrak* (Cevizci, 2011: 935) olarak ele aldığını eleştirerek deneyim ve gerçekliğin ancak öznel olacağını söyler. Hegel’in aksine kişinin gerçeğe ulaşmak için diyalektik süreçlerden geçerek özbilince varıp kendisini tamamlaması fikrini gülünç bularak, varoluşçu bir perspektif oluşturup insanın hakikate erişiminin ancak onun yegâne varoluş sürecinde açığa çıkacağını ve istemleri ve özneliği sayesinde belirleneceğini söyler.

Nietzsche ise on sekizinci yüzyıla dair yapmış olduğu eleştirilerinde sıklıkla akla duyulan bu denli güvenin gereksiz ve yetersiz olduğu düşüncesindedir. Batının ve Hıristiyanlığın ahlak felsefesi açısından bir çöküş/dekadans döneminden geçtiğini, tarih felsefesi için ise sadece genel tutumun tarihin sadece rasyonel aklın tarihi olarak mutlaklaştırıldığından şikâyet ederek tarihin aynı zamanda akıldışının da tarihi olabileceğini savunur.

Bununla birlikte öncüllerinin öne sürmüştüğü gibi akılla kuşatılmış özne ve benmerkezci dünya anlayışının gerçekliğe dair eksik kaldığını söyler. Yine de bu akılcı tavrın dünyaya dair dayatmacı/deterministik bir şekilde üretmiş olduğu yargıların tümüyle reddedilmesi gerektiği anlamına da gelmemeli. Zira bu türden yargıların yaşamın değerine ne denli katkı sağladığı koşuluna bağlıdır. “*Bir yargının yanlışlığı bizde henüz o yargıya itiraz etmek için bir neden oluşturmaz; yeni dilimiz bu konuda belki de kulağa çok tuhaf geliyor. Asıl soru o yargının nereye kadar yaşamı teşvik edici, yaşamı sürdürücü, türü-sürdürücü ve hatta belki de türü yetiştirici olduğudur...*” (Nietzsche, 2018: 8). Felsefesinde genel olarak kendinden önceki; sistem dayatan, ontolojiden sanata, epistemolojiden tarihe tüm alanı zorunlu olarak kapsamayı koşul kılan felsefeleri eleştirirken sistem dışı bir pozisyonundan yaklaşır, kendisi bir sistem oluşturmaz.

Akla açmış olduğu savaşta hakikat Nietzsche'ye göre aklın kategorize ettiği bir durum değildir; buna alternatif olarak yaşamın kendisinin bir hakikat olduğu görüşündedir. Zira öncülerinin sunmuş olduğu hâliyle dünya bir çöküşün eşiğindedir. “*Tanrı öldü... Ve onu biz öldürdük.*” Böyle Söyledi Zerdüşt ve *Şen Bilim* kitaplarında sıkça karşılaştığımız bu cümle aslında Nietzsche'nin hesap sorduğu akıl çağıının bir sonucu olarak çıkmıştır. Tanrının var olabilmesi ihtimalinin bile ortadan kalkması ile Nietzsche artık yeni değerler üretilmesi gerektiği düşüncesindedir: *Yeni bir dil, yeni felsefe ve yeni gerçeklilik.*

İnsanın yaşamın değeri üzerine iyi ve kötü arasında ve onun da ötesinde seçimler yapma gayreti, yani güç istenci ile içinde bulunduğu sonsuz döngüyü kırabileceğine inanır. Sonsuz kavramının içinde yaşamın değerlerinin sürekli ve sürekli yeniden yaşanması gerçeği/mümkünatı yüzünden Nietzsche bu duruma bengi dönüş adını vermiştir. “Yaşamın, sürekli yeniden olumlanması çabası.” Bengi dönüşü kırmak için, Zerdüşt'ün dilinden bizleri üstinsan olmaya davet eder. Lâkin insan kendi hakikatini kurma becerisine o denli korkak ve uzaktır ki nihayetinde tekrarlar “*beni anlamıyorlar; ben bu kulakların dinleyeceği ağız değilim.*” der, (Nietzsche, 2014: 12) demek zorunda kalacaktır. İnsan, hayvan ve üstinsan arasında gerili ipte bu bengi dönüşün oluşu içinde yaşamını sürdürür. (a.g.e. 34). Yaşamın yeniden anlam kazanabilmesi adına bu oluşta yitip giden değerlerin yeniden üretilmesi gerekir bu da bizi güç istenci ile hakikat kavramıyla yeniden bir araya getirir. Hakikat güç istencinin dile getiriliyor olmasıdır, kaderci bir perspektif ile insan yaşamının, oluşunun yani bengi dönüşünün olanaklarını kabul edip kendi kaderini isteme gayretini göstermeye başladığında, hakikat o insanın perspektifinde onun hakikati olacaktır. Zaten bunun dışında bir hakikat anlayışını da Nietzsche benimsememektedir. “*Tüm yazılanlar içinde insanın kendi kantyyla yazdığını severim sadece. Kanınla yaz: göreceksin ki kan tindir.*” (a.g.e.34)

Hakikatin oluş içinde insanın kendi öznelliği ile üretilen bir mevhum olduğunu söyleyen Nietzsche, sanattan tarihe ontolojiden etiğe yirminci yüzyılda birçok kişiyi etkisi altına almıştır.

1.1.3 Mimesis: Temsil ve Taklit

Pek çok metinde sanat eserinin gerçekliği temsil ettiği iddiasına sahip sayısız ifade bulmak mümkündür. Tartışmamızın ilerleyen bölümlerinde “*gerçeklik nerede?*” sorusuna tekrar tekrar başvurulurken, temsil kavramı sorumuza cevap üretebilmek için konumumuzu belirleyen önemli bir tartışmayı da ihtiva etmektedir.

Roland Barthes’ın cüretkâr sanatçı tasvirinin yanında oldukça uysal ve uzlaşımçı kalan Suçkov’un sanatın gerçeklik epistemolojisine dair yorumu bizi yine de benzer bir sorunsala yönlendirir: Sanatçının kim olduğu sorusuna verilecek cevapla özdeşlik taşıyan bir sanatsal gerçekliğe². Aşağıdaki alıntıda da değinildiği üzere, sanat ve gerçeklik kavramları yan yana geldiğinde, sanat yapıtlarının ortak bir karakteri olarak tartışılan *temsil* kavramıyla sıklıkla karşılıyoruz.

“Sanat sırf görünürdeki gerçekliği temsil etmekle kalmaz. Bir sanat yapıtı gerçekliğin benzerliği olsun diye düşünülmemiştir. Sanatta yaratış, dış dünyanın nesnelerinden bir hayli farklılık taşıdığı gibi, gerçeklikten çıkarsanan izlenimlerin ve kavramların özümlenişinden de bir farklılık taşır; insanın iç dünyasını, yaşantısını, kişiliğini, çevresindeki dünyaya olan tavrını yansıtır. Zihinsel ve düşünsel özel bir biçimi, insanın yaratıcı güçlerinin etkin bir anlatımı olarak sanat önünde sonunda gerçeklikten çıkarsanır, ama, belli bir ölçüde de gerçeklikten bağımsızdır.” (Suçkov, 1982: 10)

Temsilin oluşmasının minimum ön koşulu -her ne kadar bununla sınırlı olmasa da- gerçekliği yapıtın dışında, dünyada bir yere ya da idealist düşüncede transandantal olana, örneğin Platon’da idealar evrenine atfetmektir. Bu atfediş dolayısıyla, sanat yapıtının ürettiği gerçekliğe, derhâl ve kendiliğinden dışarıda bir yerde temsil edilmek üzere beklediği varsayılan gerçeklik karşısında ikincil derecede bir değer biçilmektedir. Bu ikincil değer

² Burada sanatçının kim olduğu sorusuyla kastedilen sanatçının adı değil, sanatçının kendisine ve nesnesi olan insana, ve nihayetinde yaşamsal varoluşa yöneltilen sorulara verilecek yanıtlar bütünüdür.

atfedişi, mimesis kavramının kurucu isimlerinden Platon’a değinmeyi zorunlu kılar. “*Platon, sanatı doğal dünyanın bir kopyası ya da taklidi olarak gören bir mimetik geleneğe mensuptur.*” (Juan-Navarro, 2007: 98). Platoncu idealist düşünceye göre, gerçekliğin, nesnelerin dünyasında değil yalnızca idealar evreninde bulunabilir olduğuna değinmiştik. Dolayısıyla Platon’un idealist doktrini ebedi Formların değişmez sınırlarını maddî dünyanın değişebilirliğinin karşısına koyar. Böylelikle Platon’a göre, sanatçının hedefi duyularımız aracılığıyla algıladığımız görünümle evreninin yeniden üretimi olacaktır. İdeaların üstün evrenine erişim ise yalnızca filozoflara bahşedilen bir imtiyazdır. Sanatçı basit bir biçimde taklidin taklitçisidir (a.g.e 98-99). Dolayısıyla da sanat başlı başına bir taklitten, benzetmeden ibarettir. Platon, *Devlet’in Onuncu Kitap’ında* Tanrı, marangoz ve ressam arasında bir değerler sistemi üretir ve bir idea olarak sedirin yaratıcısı olan Tanrı’ya birincil, sedirin işçisi olan marangoza ikincil ve Tanrı ve marangozun yaptığıının benzetmecisi olduğu için ressama üçüncül bir değer atfeder. Ressamın benzerini yapmaya çalıştığı sedirin *olduğu* şeyle *göründüğü* şey arasında bir karşıtlık kuran Platon, ressamın ancak görüneni resmedebileceğini ve bunun ancak her şeyin küçük bir yanını benzetebilme kapasitesinden ileri geldiğini söyler. Bu nedenle de marangozun biçimini verdiği sedirden daha kısıtlı (resmin tek boyutlu doğası gereği) bir ifade söz konudur (Platon, 2007: 338-339).

Platon mimesisi idealardan pay alan fenomenlerin taklidine dayalı ve asla “gerçeğe” dair bir fikir, yargı ya da eylem üretmeyecek bir yerde konumlandırırken, Sokrates ise - Kratylos’ta Platon’un aktarışına göre, dile felsefi gerçekliği aktarabilecek bir araç olma özelliği atfetmeyi amaçlamış olsa da- sanatsal mimesisin görsel ya da müzik-şiirsel olsun şeyleri gerçek dünyada bulundukları türden, *örneğine/modeline göre* resmedip bunu yaparken de bu şeylerin belli felsefi hakikatlerine ilişkin bir şey söyleyemeyeceği savındadır (Halliwell, 2002: 45).

Fakat Platon’un mimetik sanatı neredeyse tartışmasız bir biçimde taklide indirgeyip değersizlik atfeden keskinliğinin karşısında Sokrates sanatsal (artistic) ve dilsel (linguistic) mimesis arasındaki analogiden yola çıkarak oldukça önemli bir itirafta da bulunur: Mimetik

imge ya da “benzerlik” ile (mimetik imgenin) nesnesinin ya da modelinin arasında sadece bu dünyadaki görünümlere indirgenemeyecek bir ilişki vardır. Sokrates bu ayrıcalıklı konumu özellikle belirlenebilir kişilerin resmedilmesiyle karakteristiğini kazanan portre resmi gibi, belli sınıfların imgesel üyeleri olan; örneğin “kadın” ve “erkek”in genel niteliklerini (property) *temsil eden* imgelere tanır. Daha sonra bu ayrıcalıklı konumu “adlandırma” (naming) karşısında daha kısıtlı bir yere koyacak olsa da, Sokrates resmin bir *modele benzetme* eylemini aşarak belli grupların niteliklerine dair doğal dünyadaki görünümün bir nebze de olsun ötesine geçen bir ileti üretebileceğine ihtimal vermiştir. Ancak yine de adlandırmanın doğası önermesel olup bu nedenle doğru/yanlış (true/false) ya da hatasız/hatalı (correct/incorrect) olma özelliklerini barındırdığını; mimetik imgenin ise yalnızca hatasız/hatalı olmakla sınırlı kaldığını ileri sürer. Mimetik imge bu noktada önermesel savlar için gereken semantik ifadeden yoksundur. Sokrates’in mimesis üzerine bu tartışması şiir sanatına (dilsel mimesis) Platon’un yok saymacı tavrının karşısında olumlanan ayrıcalıklı bir konum kazandırmıştır (a.g.e. 45/46). Yani en açık hâliyle ifade edersek mimetik imge, anlam hamiliğinden yoksundur. Anlam yalnızca dil ile ifadeye gelebilir. Fakat anlam doğru ya da yanlış olabilir.

Mimesis üzerine yürütülen tüm tartışmalarda kullanılan ortak bir jargon göze çarpmaktadır. Mimesis, taklit ve temsil veya taklit ya da temsil kavramlarıyla tartışılır. Ancak Tzvetan Todorov’a göre “*temsil ve sahneleme olarak taklit ile modeline benzeyen bir nesnenin üretimi olarak taklit arasında bir tereddüt vardır.*” (Todorov, 1982: 145). Buradan hareketle taklit ve temsilin yer değiştirebilir kavramlar değil, taklidin temsile ve modele dayalı üretime ilişkin bir ön koşul olduğu sonucuna varılabilir. Todorov’un bahsettiği tereddütten yola çıkarak Yunanca’da mimesis kelime grubunun kökenine inen Göran Sörbom’a göre *mimema* ya da *mimemata* temsil etme eyleminin ‘*mimesthai*’ somut ürünleridir. Bu ürünlerin merkezinde -Aristoteles’in de *Poetika*’nın dördüncü bölümünde

değindiği üzere-³ *mimos* ya da *mimetes* yer almaktadır; bahsi geçen eylemi performe ya da improvize eden kişi(ler) (Sörbom 1966; akt. Diamond, 2006:v). Buradan hareketle Elin Diamond, mimesisi bütünsel bir çerçeveye oturtur: *Mimos* hem performe eden hem de performe edilendir; başka bir deyişle taklit edenle taklit ettiği şey aynı bedende bir araya gelir. Aynı şekilde, mimesis hem temsil etme eylemine hem de bunun sonucuna işaret eder, -hem eylemektir hem de eylene; hem meydana gelmiş, bedenlenmiş eylem (müzik ve dans eşliğinde doğaçlama ile birlikte)⁴ hem de (modelin) (gerçek) bir temsildir. Bir kavram olarak mimesis belgisizdir (ne temsil ne de taklit onu tam olarak kavramlayabilmektedir) ve kendinden dolayı kavramsal dayanağını yitirir. Bir yandan evrensellik, uyumluluk, birlik ve geleneğe duyduğumuz arzumuza hitap ederken; diğer yandan, doğaçlama yoluyla kurulan birliğin; kendinde, ritmi, özneliliğin güçlü örneklemelerini ve Platon’un düşünmeye bile tahammülünün olmadığı, kişileştirmeyi (impersonation) (beriki doğrudan taklitçiliktir) ihtiva edişini ortaya çıkartır. “(*Hakikat değerini savunduğu*) *modeli taklit ederek, mimos Öteki’ne dönüşür, bir diğeri olur ve böylelikle şekil değiştiren Proteus*⁵, *yansımaların tüccarı, biçimlerin (Forms) muhribi.*” (a.g.e. iv).

Mimesisin merkezinde öyleyse yaşama dair bir bütünlük, bir ait olma, bir bütünün parçası olma arzusu yatmaktadır denilebilir. Bu arzu, yukarıdaki tartışmaya göre, gerçeklik değeri biçilen bir nesnenin, onu performe/taklit/temsil eden özneye bütünlüşmesi ihtimali ya da kavramsal olarak daha yakından tanıdığımız özdeşleşme ihtimali ile ancak bir doyuma ulaşabilir. İhtimal diyoruz zira özdeşleşmenin mutlak anlamda gerçekleşmesi imkânsız

³ “Taklit eğilimi, harmoni ve ritim (dizelerin ritmin parçaları olduğu açıktır) bizde doğal olarak bulunduğu için başlangıçta özellikle bunlara karşı yeteneği olanlar adım adım ilerleyerek doğaçlamalar sonucunda şiir sanatını yaratmışlardır.” (Aristoteles, 2005: 19)

⁴ Sörbom burada performansçı olarak (antik çağlarda) zenginler tarafından verilen şöenlerde aşağı tabakaların taklitlerini yapan kişileri kastetmektedir.

⁵ Ancak alıntıda kastedilen, Homeros’ta “Denizin Yaşlı Adamı” adıyla da anılan tanrılardan biri, şekil değiştirebilen bir tanrısal varlıktır. Gerçeğe benzeyen, dönüşebilen ya da pek çok formu ihtiva eden” anlamlarına gelen “protean” sıfatı Proteus’un bu özelliğine dayanmaktadır.

(<https://en.wikipedia.org/wiki/Proteus>)

olmakla birlikte, ön koşulu da performe edenin performe edileni, bir formel mantık kavramıyla ifade edildiğinde, *değillemesine* bağlıdır. (Haşlakoğlu, a.g.e. 432)

“Bu durumda, oyunu mümkün kılan, özdeşlik içinde başkalık ve başkalık içinde özdeşlik durumudur. Aksi takdirde, ya mutlak başkalık nedeniyle oyuncu ve rol arasında hiçbir ilişki kurulamazdı ya da mutlak özdeşlik nedeniyle kendini özdeşleştirdiğinde yitirme söz konusu olurdu ki her iki durumda da bizzat oyun ortadan kalkardı. Oyunun ve buna bağlı olarak tiyatrunun neden maske ile sembolize edildiğini bu durum ortaya koyar. Oyuncu sahnede oynadığı rolüyle özdeş olarak görüldüğü için aslında maskesini hiç çıkarmaz, ancak ne zaman oyun biter, işte o zaman bunun bir oyun olduğu, maskesini çıkarmış şekilde kendisi olarak seyirciyi selamlayan oyuncu ile ifadesini bulur.” (a.g.e. 433)

Haşlakoğlu, mimesisi, özdeşliğin temelindeki uzlaşımsız doğasından kaynaklanan bu biraradalıkta konumlandırır. Sanatsal eylemin taşıyıcısı olarak oyuncu, oyun eylemini gerçekleştirirken hem oynadığı rolle *aynı* hem de oynama eyleminin doğası gereği ondan *ayrı* olmak zorundadır. *“Bu anlamda mimesis, oyuncuyu rolünden ayıran sınır üzerinden söz konusu olabilen sembolik özdeşleşme fiili olarak anlaşılmalıdır.”* (a.g.e. 434). Özdeşleşilen, özdeşleşenin temsili olacaktır. Mimetik özdeşleşme başka ve aynıının birleşimidir. *“Mimesis, aynılık tarafından ihtiva edilen potansiyel farklılığı içinde barındıran dünya ve söz, model ve kopya, doğa ve imge, gönderge ve gösterge arasında ‘hakikate uygun’ bir ilişkiyi varsayar.”* (Diamond, 1989: 58). Mimesisin doğrudan taklit ve temsil kavramlarıyla açıklanmayıp *farklılığı potansiyel olarak* içinde barındıran bir aynılık ilkesine dayandırıldığı yaklaşımlar, neoklasik bağlamda taklide dayalı olması bakımından içinde küçümseyici ve düalist bir anlamı da taşıyan tanımlamalara yeni bir boyut kazandırmaya çalışır. Ancak hâl böyleyken dahi *“orijinal model ile temsilinin arasındaki görsel benzerlik ve ikoniklikte girift hâlde bulunarak, mimesis, aynılığın içine farklılığı modeller.”* (Diamond, 1997: iii).

Öte yandan özdeşlik içindeki temsil olgusuna vurgu yapan Haşlakoğlu, özdeşleşmeyi gerçekleştirenin ne akıl ne de duyu olduğu görüşündedir. Hayal gücü sayesinde insan bilmediğinin bilgisine vakıf olur ve içkin hâlde bulunan *öteki*’ler, kendimizde ve dışımızdaki başkalıklar özdeşlik kurabilirler (a.g.e. 434).

*Semayı arşınlayan her bir kuşun,
hudutsuz bir haz âlemi olduğunu nasıl bilebilirsin,
beş duyun yetebilmeksizin?*⁶

Haşlakoğlu, William Blake'in *Hatırşinas Bir Düş* (A Memorable Fancy) isimli düzyazı eserinde geçen, yeniden çevirmekte fayda gördüğümüz, bu dizeleri özdeşlik içindeki temsil olgusunu açıklamak için örnek gösterir. Bu örnek özelinde bir kuşa, insana ait bir kavram olarak hazzın atfı, beşerî olanın beşerî olmayana yüklenerek bir kuşun uçuşunu kavramlar üzerinden anlamaya hatta hissetmeye çalışmaktır. Uçmak eylemini asla gerçekleştiremeyecek olan insanın bunun haz verici bir şey olduğunu düşünmesi ve hatta uçan bir kuş *gibi* hissedebilmesi, kuşun deneyiminden bağımsızdır elbette. Burada insanın uçmak eylemi özelinde biriktirdiği kültürel, toplumsal, psikolojik, dilbilimsel vs. miras devreye girer ve hayal gücüne; insanın, insanileştirdiği kuşun deneyimiyle özdeşleşmesine olanak tanır. Bu düzeye bir özdeşleşme ancak temsil sistemleri (kavramlar ve kodlar) sayesinde kurulabilir.

Hatırşinas Bir Düş, anlatının protagonisti de olan Blake'in *cehennemin ateşleri arasında* yaptığı bir yürüyüşten aktardığı bir anekdottur/öyküdür. Bu yürüyüşte, bir ulusa karakterini veren deyişler gibi, cehennem deyişlerinin de cehennemî bilgeliği açığa vurduğunu düşünür ve birkaçını toplamaya karar verir. Yukarıda alıntıladığımız deyiş ise, eve vardığında; beş duyunun boşluğu üzerinde yükselen ve önünde uzanan dünyaya kaşlarını çatarak bakan bir uçurumda, bir iblisin bir kayaya karaladığı dizelerdir (Blake, 1994: 11-12). Haşlakoğlu'na göre, yukarıda da değinildiği üzere, ancak hayal gücü aracılığıyla özdeşleşen özdeşleşilen gibi duyumsayabilir.

Hayal gücüne yapılan bu atıfla insan zihninin temsili nasıl kurduğunu incelemek için yeniden, bir başlangıç adımı olarak Sokrates'e dönmekte ve dilin temsil ile olan ilişkisine

⁶ *How do you know but ev'ry Bird that cuts the airy way,
Is an immense World of Delight, clos'd by your senses five?* (Blake, 1994: 12)

değınmekte fayda var. Sokrates Hermogenes ve Kratylos ile dilin kökeni yürüttüğü diyaloglardan oluşan Kratylos metninde⁷ üç tartışmacı, nesnelerin bilgisine ulaşmanın en kesin yolunun yine nesnelerin kendisinden geçtiğı (Platon, 2010: 192) sonucuna varırlar; nesnelerin adların yardımını olmaksızın da bilinebileceğı görüşünde uzlaşırlar. Yapılması gereken doğrudan nesnelerin kendilerine başvurmaktır. Adın doğruluğunun nesnelerin doğasını göstermesi gerektiğı görüşünü savunan Kratylos adlar eğer gerçek adlarsa tümünün doğru olduğı fikrini savunurken; Sokrates ise yukarıda da değindiğimiz gibi, bir nesnenin taklidi olarak sınıflandırdığı resim sanatının hatalı olabileceğı gibi adlandırmanın da hatalı olabileceğı savındadır. “*Adların bilinmesiyle nesnelerin de bilinebileceğı görüşünde olan Kratylos’a karşı Sokrates nesnelerin araştırılmasında adların yol gösterici (kılavuz) olarak alınmasının bizi yanılgıya götürebileceğı düşüncesindedir.*” (a.g.e. 192).

Sokrates’in yürüttüğü tartışmada bir kesinlik, nesnenin bilinmesine dönük bir ısrar vardır. Adlandırmanın çıkmazını, değışmez ve her zaman var olan “kendinde iyi ve kendinde güzel”in kabulüne dayanarak tartışan Sokrates, hareket ifade eden adların, her şeyin devinim ve bir akış içinde olduğunu savunanlarca yaratıldığı düşüncesindedir. Bu nedenle, “*nesnelerin bize bağı olmayan sürekli bir gerçeklikleri*” olduğunda ısrar eder. (a.g.e. 192).

Ancak dil -Kratylos’taki tartışmaya göre yanıltıcı bir doğaya sahip olup şeylerin hakikatini aktaracak tamlıkta bir araç olmamasına rağmen- toplumsal ve tarihsel gerçekliğin inşasının kurucu öğelerindendir. Öyle ki insan içinde yaşadığı toplumun ifade aracı olan belli bir dilin *insafına kalmıştır*. Zira insanlık ne tek başına nesnel bir dünyaya ne de kelimenin sıradan anlamıyla toplumsal eylemin dünyasına aittir. (Sapir, 1949: 69) Edward Sapir’e göre, *insafına kalınacak* bir kudret atfettiğı dilin, iletişimden kaynaklanan problemleri çözmek gibi basit bir işlevi olduğu ya da kişinin kendisini, bir gerçekliğe dil olmaksızın adapte edebileceğı düşüncesi illüzyondan başka bir şey değildir.

⁷ Aynı zamanda Platon’un hocası da olan Kratylos, dilbilim çalışmalarına ilksel bir referans niteliğinde olan, Platon’un Diyaloglar kitabında yer alan bir diyalog-metnin adıdır.

“İşin aslı şu ki; çok büyük bir oranda, ‘gerçek dünya’ bilinçsiz bir biçimde (unconsciously) topluluğun dil alışkanlıkları üzerine inşa edilmiştir. Öyle ki aynı toplumsal gerçekliği temsil ettiği düşünülebilecek yeteri benzerlikte iki dil yoktur. (...) Gördüğümüz, işittiğimiz ve bunun dışında deneyimlediğimiz şekilde görüyor, işitiyor, deneyimliyor olmamız; büyük ölçüde, topluluğun dil alışkanlıklarının belli anlamlandırmaları önceden tanzim etmiş olmasından dolayıdır. (...) Bu açıdan bakıldığında dili kültüre rehberlik eden sembolik bir kılavuz olarak düşünebiliriz.” (a.g.e. 69-70)

Görüldüğü üzere dil bir topluluğa, bir kültüre ait olabilmenin de ön koşuludur. Temsil tartışmasında ortaya attığımız, mimesisin ardında yattığı ileri sürülen; taklit yoluyla, taklit eden ve edilenin bütünleşmesine içkin olan öznellik üzerinden evrenselliğe ulaşma, bir olabilme arzusu ile dilin işlevi arasında bir paralellik kurulabilir. Stuart Hall’a göre *“‘gerçek’dünyanın nesneleri, insanları ve olaylarına ya da ‘imgesel’ dünyanın kurgusal nesneleri, insanları ve olaylarına atıfta bulunabilmemize olanak tanıyan, dil ve kavramlar arasındaki bağıdır.”* (Hall, 2003: 17). Dilin yegâne işlevi anlam üretimidir; nesnelere, olgulara, duygulara, kısacası yaşamı çevreleyen her bir “gerçek” ya da “kurgusal” parçaya ilişkin anlamın oluşabilmesi bu parçalar ve kavramlar arasındaki ilişkiye bağlıdır. İşte bu ilişki, zihinsel temsilin temelinde yatan mekanizmadır (a.g.e. 18). Sözlü ve işitsel anlaşılabilirliğimiz (intelligibility), bir kültürün sınırları içerisinde, anlamın aktarımını ve iletilişilebilirliğini sağlayan dil ile kavramlar arasındaki çevrilebilirliği (translatability) kuran kodlara bağlıdır (a.g.e. 22). Hall, çevrilebilirliğin tanrıların ya da doğanın alameti değil, toplumsalın ve kültürel in üretimi olduğu görüşündedir. Bir çocuk temsil üzerine uzlaşılar ve düzenekler ile dil ve kültürün kodlarını öğrenerek *kültürlendirilmiş insana* (cultured person) dönüştür. İnsan ancak aynı kodlar (yazılı, sözlü, işitsel, kurgusal ya da “gerçek”) sistemini kullanarak toplumsal bir aidiyete ihraz edebilir (a.g.e. 22).

Hall tartışmasına dilin kültürel belirlenmişliği nosyonunun beraberinde şöyle bir sonuç doğurduğunu dile getirir: *“eğer anlam dışarıda bir yerde, doğada, değil fakat toplumsal, kültürel, dilbilimsel uzlaşılarca belirlenmiş ve sabitleştirilmiş ise, bu aynı zamanda asla nihaî olarak sabitleştirilemeyeceği anlamına da gelir.”* Hall, bu noktada anlamın şeylerin doğal bir parçası olmadığı; fakat inşa edilen, üretilen bir mevhum olduğu

fikrinden hareketle, anlamın dil üzerinden nasıl temsil edildiğini inceleyen üç yaklaşımdan bahseder:

1. **Reflektif yaklaşım**, anlamın gerçek dünyadaki nesneler, insanlar, düşünce ya da olaylarda içkin bir hâlde bulunduğu fikrine dayanır. Bu yaklaşıma göre dil en basit hâliyle dünyada sabit bir biçimde var olan hakikatin taklidi ve yansıtılmasıdır. Dolayısıyla dil *mimetik* olarak nitelendirilebilir.
2. **Niyetsel yaklaşım**, dilin aktarımcısı olarak, konuşmacının ya da yazarın dil üzerinden, biricik olarak, dünyaya dair anlamı ürettiği fikrine dayanır. Sözcükler, yazar neyi söylemeye niyet ediyorsa o anlamı taşır.
3. **Yapısalcı yaklaşım**, dilde anlamın ne kendinde şeylerce ne de bireysel bir mekanizmayla sabitlenebileceği fikrine dayanır. Bu yaklaşıma göre, *şeyler* anlam ihtiva etmez; anlam, temsil sistemleri -kavram ve göstergeler- ile inşa edilir. Yapısalcı yaklaşım materyal dünyanın varlığını reddetmemekle birlikte bu dünyanın anlamın taşıyıcısı olmadığı görüşünü savunur (a.g.e. 23-25).

Peki tüm temsil kavramı üzerine yürütülen tüm bu tartışmalar sinema sanatı için ne ifade etmektedir?

1.2 Sinemada Temsil

Dil üzerinden inşa edilen zihinsel temsilin malzemesi dilsel kodlar ve kavramlar iken, *sinemanın temsil üretme malzemesi nedir* sorusuna yanıt vermek aynı derecede kolay olmayacaktır. Sinemayı dilin kavramları üzerinden anlamaya çalışmak bize analogik değerde bir kavrayış verecek olsa da; kuşa, uçmaktan haz alma atfında bulunup bizatihi, kendisinin atfettiği hazzı (insan deneyiminden tanıdık olan bir kavramı) kuşun deneyimi olarak özümseyen, bununla özdeşleşen, kuşa bir *imlem* atfeden insanın düştüğü yanılgıya düşmek

de kaçınılmaz olacaktır. Başka bir deyişle, dil tartışmalarına ait terminoloji ve akıl yürütmeler, kuş örneğinde olduğu gibi, bize ancak yaklaşık bir kavrayış imkânı sunacaktır.

Sinemanın da diğer mimetik sanatlar gibi gerçekliği taklit ederek temsili kurduğu binlerce kere duyduğumuz artık fosilleşmiş bir ifadedir. Sırf aygıtın kendisi dış dünyanın görünümünü -sanat üretiminde kullanılan diğer aygıtlara kıyasla- en kapsamlı şekilde kaydetme özelliğine sahip olduğu için, sinemanın gerçekliğin yeniden-üretimi, taklidi ya da bir temsili şeklinde gerçekliğin karşısına konumlandırılışı sinemanın gerçeklikle olan ilişkisine bir mesafe tayin eder. Gerçeklik filmin dışında bir yerde sabitlenir.

“Temsil teorisi filmlerin varoluşsal bir manalarının olduğu savındadır - film geçmişe ait bir x’i temsil eder. Filmin imgeleri, tüm resim sanatına varsayımsal bir karşılıkla, şeyleri biricik bir biçimde temsil eder (represent) -i.e., şeyleri yeniden sunar (re-present)- bu öyle bir biricikliktir ki bizi imgenin göndergesini gerçek olarak kabul etmeye zorlar.” (Carroll, 1996: 45)

Noël Carroll, alıntıda kastettiği göndergenin gerçek olarak algılanmasını *Citizen Kane* (1941) filmiyle örnekler: yukarıdaki tezi savunan bir teorisyen “*Citizen Kane* Orson Welles’i temsil eder” önermesini savunmak durumundadır. Fakat filmin bir kurgu olduğu bilgisi göz önünde bulundurulduğunda, yerinde olan, filmin Kane’i temsil ettiğini söylemek olacaktır. Film ne Kane’i temsil ediyordur ne de “kurgusal bir biçimde” Welles’i. Eğer gerçekten Welles’i yeniden sunuyor ise zira, filmi kurgusal bir temsil olarak değerlendirmek -ki bu noktada konu Kane’dir, Welles değil- yersiz kalacaktır (a.g.e. 45).

Peki film neyi temsil ediyordur o hâlde? Yine Carroll’ın tartışmasını takip edecek olursak, Amerikalı bir sanat felsefecisi olan Monroe C. Beardsley’den ödünç aldığı bazı kavramlarla karşılaşırız. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* adlı çalışmasında resim sanatında temsil meselesine ilişkin bazı kavram karmaşalarına açıklık getirmek üzere; tasvir, fiziksel portreleme ve nominal portreleme şeklinde temsili gruplandırır.

1. “*X, Y nesnesini tasvir ediyorsa; bu, X’in herhangi bir diğer sınıfın nesnelere kıyasla, Y’nin görsel görünümüne daha benzer bir alanı ihtiva ettiği anlamına gelir*” (Beardsley, 1958: 269)
2. “*X, Y nesnesini fiziksel olarak portreliyorsa, bu, X’in Y’nin görünümüne oldukça benzer olduğu ve Y’nin X’in modeli olduğu anlamına gelir.*
3. *X, Y nesnesini nominal olarak portreliyorsa, bu, Y’ye atfedilenle bağdaşmayan kayda değer hiçbir karakteristiğe sahip olmadığı anlamına gelir ve X’in Y’nin portresi olduğu bilgisini ileten sözlü bir şerh vardır, ya bir başlık veya sözlü ifade şeklinde veyahut da esere eşlik eden bir metin.*” (a.g.e. 277)

Alıntıyı biraz açacak olursak, *tasvir* temsil edilenin hangi türden bir nesne olduğuyla ilgilenmesinin yanı sıra nitelik ve nicelikseldir de. *Fiziksel portreleme*, temsili yapılanın bir modeli olmasını ve modelle temsilin arasında minimum düzeyde de olsa bir benzerliği şart koşar. Bu model gerçekten ressamın karşısında oturan bir kişi de olabilir bu kişinin bir resmi ya da fotoğrafı da. Aynı formül nesneler için de geçerlidir. *Nominal portreleme* ise tasviri yapılan ile portre modeli arasında bir özdeşlik aranmaz; örneğin, Ruben’in Venüs Bayramı tablosunda, Ruben’e modellik eden Helen Fourment’dır. Ancak tasviri yapılan bir mitolojik karakter olduğu için, bu noktada, bu karakterin gerçekten modellik etmesi beklenemez elbette. Bu nedenle, örneğin tabloları verilen isimler bu açığı kapatır ve Helen hem Helen olur hem Venüs (a.g.e. 269-277).

Carroll, Beardsley’den ödünç aldığı bu kavramları sinemaya uyarlar:

1. **Fiziksel portreleme:** Carroll bu portreleme türünü sinemasal temsilin ilk aşaması olarak konumlandırır. “*Fotoğrafik filmde canlı çekimin her bir karesi modelini portreler; ‘tek bir terimle’ belirlenebilecek belli bir nesne, insan ya da olay.*” Carroll, *Psycho*’dan (1960) örnek göstererek, temsilin bu aşamasında, temsil edilenin Norman Bates karakterine hayat veren aktör Anthony Perkins olduğunu söyler. Bu imgelerin üretilme biçimleri dolayısıyla film, imgeye sebebiyet veren her neyse ya da kimse onu portreler.

2. **Tasvir:** Filmler yalnızca belli nesne, kişi veya olayları temsil etmenin yanı sıra, bu kez *genel bir terimle* belirlenebilecek bir sınıf ya da grup nesneyi de temsil eder. Anthony Perkins’in Anthony Perkins olarak temsilinin yanında bir de erkek olarak temsili söz konusudur bu kez. Ya da *Katil Domatesler* (1978) filminde Golden Gate Köprüsü’nün temsili aynı zamanda bir köprünün de temsilidir. Bir temsil türü olarak tasvirin teorik anlamda önemi onun kareyi iletişimsel bir unsur olarak bölmesinde yatmaktadır. Bu bölünme üçüncü temsil türünün olanaklı kılınmasını sağlar.
3. **Nominal portreleme:** Psycho’da Anthony Perkins portrelenip akıl sağlığını kaybetmiş bir adam tasvir edilirken, Norman Bates de nominal olarak temsil edilir. Bu anlamda nominal portreleme, imgeye sebebiyet veren kişi, nesne veya olaydan farklı olarak *belli bir kişi, nesne ya da olayın* temsilidir. “*Nominal portreleme, dış ses açıklamaları, başlıklar, devam etmekte olan bir hikâye ya da kurgunun bir fonksiyonudur.*” Bu araçlar dolayısıyla imgede vücut bulan nesne, kişi ya da olayların, imgeye sebebiyet verenden öte, belli bir nesne, kişi ya da olayları “temsil ettiği” bilgisine erişiriz. (Carroll, a.g.e. 46-47)

Carroll’ın formülüne göre, temsilin henüz kurulumunda dahi pek çok katman varken, alımlayıcı açısından bakıldığında, temsilin tek bir izdüşümü mü vardır yoksa temsil dediğimiz şey aslında alımlayıcının da sürece katılımı sonucunda tamamlanan bir mevhum⁸ mudur? “*Temsil önce temsili oluşturanın zihninde, sonra da aktarım yöntemi aracılığıyla onu alımlayanların zihninde şekillenir. Üretiminden yorumlanmasına kadar her aşamasında bulunduğu karşılıklar değişiklik gösterebilir.*” (Cerrahoğlu, 2019: 519). Temsil o hâlde epistemolojik bir alışverişin sağlanabilmesi için sanat yapıtının imgeler (ve dil) aracılığıyla kurduğu bir üst kavramdır, denilebilir. Temsil aracılığıyla alımlayıcı anlatının yarattığı

⁸ Mevhum kelimesi TDK’ya göre “*Gerçekte olmayıp var sanılan, var diye düşünülen, kuruntuya dayanan*” anlamlarına gelmektedir. Kavram anlamına gelen *mefhum* ile karıştırılmamalıdır. <https://sozluk.gov.tr/>

dünyanın bilgisine kavuşur ve iddiasına göre yapıtın dışındaki dünyaya dair de bir fikri *bilmemize* olanak tanır (Currie, 1995: 45). Currie bu argümanını desteklemek için her ne kadar öfkeli bir kaplanı doğal ortamında incelemekle fotoğrafını incelemek arasındaki farka değiniyor olsa da -fotoğrafın bizde kaplana dair daha fazla bilgi vereceğini savunuyor- (a.g.e. 46) buradan hareketle sanat yapıtının yalnızca bir nesnenin bilgisine değil bir fikrin de bilgisine hamil olmak iddiası taşıdığını çıkarsayabiliriz. Zira en azından sinema için böyle bir iddiasının bulunduğunu söylemek bizi –“Platonculuk Oynamak” bölümünde inceleyeceğimiz üzere- tam da meselenin kalbine götürecektir. Bu, temsili kurulan gerçekliğe dair hak iddialarının sinemayı sürüklediği kutupluluk ve gerçekliği sinemanın dışında konumlandırarak film gerçekliğini, *onu aşan bir gerçekliğin temsidir* düsturundan hareketle ikincilleştiren yaklaşımdır.

1.2.1 Yeniden-Üretim

Bir resimde tuvali ve boyayı, fotoğrafta fotoğrafın kâğıdını, heykelde yontulan taşı yani bu sanatların sanatlığını aktardıkları malzemeyi görebilir, dokunabiliriz. Sanatın haşır neşir olduğu malzeme o sanata ait algı, temsil ve imge üretimi olanaklarını da belirler. Sinema hariç diğer tüm sanatlarda, malzemenin ve üretim biçiminin bu sanatların birbirinin yerine geçebilirliğini ya da daha doğru bir ifadeyle diğerinin içinde varlığa gelebilirliğini engelleyici kısıtlı bir doğa mevcuttur. Oysa sinemada durum farklıdır. Bir resmin, bir fotoğrafın, heykelin ve müziğin film formuna bürünebilmesi filmin -sinemada temsil tartışmalarında savunacağımız konumu da açık eden- bir *dünya* olabilmesi iddiası dolayısıyladır. Film yaşamın ve diğer tüm sanatların kendine yer bulabileceği bir zamansallık ve mekânsallık ilkesine sahiptir. Bu ilkeler nedeniyle sinemada temsil tartışmalarına, sorunun kendisini sorunsallaştırarak başlanabilir. Sinema gerçeği temsil mi eder? Yoksa tıpkı gerçeğin varlık alanı olan dünya gibi, sinema da gerçeği, doğası gereği ve dolaylımsız bir biçimde ihtiva mı eder? Tezimizin asıl çıkış sorusu burada yatmaktadır. O nedenle özünde “*gerçeklik nedir?*” ile değil “*gerçeklik nerededir?*” sorusu ile meşgul olunmuştur.

Sinemanın gerçeği yeniden üretmesi, temsil etmesi, sunması, yeniden değerlendirmesi, organize etmesi, üretmesi gibi iddialar; sinemanın asli malzemesi olan gerçeği nasıl işlediğine, sinemanın gerçeğe nasıl bir muamele gösterdiğine dair de kavramsal ve politik bir konumlanışı beraberinde getirir.

Örneğin “yeniden üretim” kavramını ele alalım. Bu noktada elbette Walter Benjamin’e başvurmamak akademik bir saygısızlık olur. Benjamin, *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı* adlı makalesinde, fotoğraf ve sinema alanlarının başucu tartışmalarından birine dönüşen yeniden-üretilbilirliği merkezine alır. Elbette Benjamin’in odağında sanat yapıtının yeniden-üretilbilirliği -çoğaltılması- yatmaktadır. “Gözün algılaması, elin çizmesinden çok daha az zaman aldığından, resim aracılığıyla yeniden-üretim süreci, konuşmayla atbaşı gidebilecek hıza erişti. Stüdyoda çalışan film operatörü, görüntüleri oyuncunun konuşmasıyla eşzamanlı yakalayabilecek konuma geldi.” (Benjamin, 2012: 53) Ancak yeniden üretim kavramı yalnızca sanat yapıtının çoğaltılması anlamına gelmemektedir. Film operatörünün kaydını aldığı malzeme yalnızca *mise-en-scène* değil aynı zamanda yeniden üretildiği iddia edilen gerçekliktir de. Gerçeklik tartışmalarının pek çoğu, gerçekliği, en kaba hâliyle ifade edersek, kameranın önünde konumlandırır. Başka bir deyişle *kamera gerçekliği kaydeder*. André Bazin *Tüm Sinema Miti*’nde şöyle yazmaktadır: “Gerçekliğin teknik ve mekaniksel yeniden üretimi on dokuzuncu yüzyıldan itibaren sinema ile gerçekleştirilmeye başlanmıştır.” (Bazin, 2011: 27).

Peki bu tezin tanrısallığa değil yaşamsallığa atfettiği gerçekliğin kendisi yeniden üretilbilir midir? Yeniden-üretimin İngilizce karşılığı *reproduction*’dır. İlginçtir ki *reproduction* aynı zamanda *yaşamın çoğaltılması* anlamında üreme kelimesinin de karşılığıdır; doğumdur, doğurma eylemidir. Yaşamın yeniden-üretimi yaşamdır, önermesi bu anlamda çok da hatalı sayılmaz. O nedenle gerçekliğin -yaşamın- yeniden üretilmesi yaşamın dışında kendine nasıl bir vücut bulacaktır? Bu nedenle bu ifadenin kelime seçiminde teknik bir hata da yatmaktadır. Film evreni yaşamın kendisi değildir. Yaşamın zaman-mekânsallığı ve filmin zaman-mekânsallığı arasında bir bağ bulunsa da yaşam ancak yaşam formunda

yeniden üretilebilir olduğundan, film terminolojisi açısından belki de daha doğru bir ifade; *gerçeklik, film formunda yaşama dair (sinematografik) bir fikir olarak, inşa edilir* olacaktır. Zira sinema için gerçeklik epistemolojik de bir sorundur. Fikrin bile yeniden üretimi başka bir fikirdir. Ne ki *gerçekliğin yeniden üretimi olarak film* ifadesi, model (yaşam/gerçeklik) ve kopyası (film) arasında mekanik bir uyumsuzluk barındırır.

Benjamin’e geri dönecek olursak, sanat yapıtının yeniden üretiminde yapıtı kitlelerin erişimine açan nitelik, teknik yeniden-üretimin “*aura*”yı parçalaması, ortadan kaldırmasıdır. “*Sanat yapıtının yeniden üretimi sonucunda (...) şimdi ve burada’lık niteliğini değerinden yoksun kıldığı kesindir. Gerçi bu durum yalnızca sanat yapıt için değil, filmde izleyicinin önünden geçen bir manzara için de söz konusudur.*” (Benjamin, a.g.e. 54-55). Alıntıdan da anlaşılacağı üzere, film düzleminde alımladığımız görüntülerin de şimdi ve burada’lıklarının yeniden üretim dolayısıyla bozuma uğratıldığını görüyoruz. Benjamin’in, sanat nesnesinin çekirdeği olarak nitelediği yapıtın hakikiliği, bu nitelik kaybıyla (şimdi ve burada’lığın sarsılmasıyla, katettiği zamanın izlerini taşıyan dokusunun bertaraf edilmesiyle) zedelenir (Benjamin, a.g.e. 55). O hâlde sorulması gereken soru şudur: eğer hakikiliğin bozuma uğratılması yeniden-üretmeye içkin bir yıkıcı özellik ise (Benjamin için bu, sanat yapıtının geleneklerden koparılması ve kitlesel erişime açılması dolayısıyla olumlu bir özelliktir) o hâlde, *sinema gerçekliği yeniden üretir* dediğimizde, bu gerçek, doğrudan en önemli niteliklerinden birini, yani (toplumsal, ideolojik, felsefî vd.) hakikiliğini yitirmiş olmaz mı? Hakikiliği yitmiş bir gerçekliği hangi sinema kendine harç beller?

1.3 Platonculuk Oynamak

Bu bölüm Deleuze’ün Platon ve Simülakr makalesi üzerine kurulan analogik bir soruşturmadır. Soruşturmanın bir ucunda karşı-sinema (counter-cinema) diğer ucunda Hollywood sineması yer alacaktır.

Politik modernist film teorisi sinemayı iki düallite üzerine oturtur. Bu düallitelerden ilki, Ortodoks, ticarî, ana akım sinema ya da kısaca Hollywood; karşısında, bu ortodoksluğu hedefine alan öncü, politik, karşı sinema savunusuyla kurulur. Diğer düallite ise bu iki sinemanın kendilerine harç belledikleri gerçekliklerin niteliğine ilişkindir; ana akım sinemanın gerçeklik illüzyonları karşısında -hakikiliği yitmiş gerçeklik diye yukarıda değindiğimiz yeniden üretilmiş gerçeklik bu bağlamda düşünülebilir- bu illüzyonları parçalamaya çalışan -aynı bağlamda hakikatli bir gerçekliği arzulayan- karşı sinemanın illüzyondan arındırılmış gerçekliği. (Rushton, 2011: 21-22).

Gerçeklik, sinemanın ilk örneklerinden bu yana filmin; işlediği, katkı sağladığı, biçimlendirdiği ve dünyayı algılayışımıza hizmet eden biricik nesnesidir. Ancak sinema alanında düşünce üretenlerin genel yönelimi; gerçekliği filmin dışında, ötesinde, onu aşkın ve ona içkin olmayan bir yerde konumlandırmaktır -bu bizim sinema terminolojisinde kendilerine kalıcı birer yer bulmuş olan temsil, yeniden üretme, yorumlama, anlam üretme gibi kavramlardan linguistik anlamda yaptığımız bir çıkarımdır ve gerçeklik kavramıyla sıklıkla karıştırılan *hakikat*'i kastetmemektedir-. Buna birkaç örnek verecek olursak, Laura Mulvey, metin analizinin birincil amacının “filmin ardındaki filmi” bulmak olduğunu söyler (Mulvey, 2006: 145). Stephen Heath, sinemanın gerçeğin bir anısı, yakalanan ve sunulan gerçekliğin bir görüntüsü olarak temellendirildiğini tartışır: “*Ancak tüm sunumlar birer temsildir -bir üretimdir, konum ve efektlerin inşasıdır- tüm sunumlar birer performanstır – o üretim ve inşanın, konum ve efektlerin gerçekleşiminin zamanıdır.*” (Heath, 1981: 115). John Mullarkey ise daha radikal bir biçimde sinemanın mevcut olan maksimum *biyoteknik sinerjileri*, gerçekliğin “simülasyonunu” ustaca artırabilmek için kullandığını iddia eder (Mullarkey, 2009: xvi)

Peter Wollen, ünlü *Godard ve Karşı Sinema* isimli çalışmasında, eleştirel bir üslupla -tarafar çığırkanlığıyla değil- Godard sinemasının, kendini karşısında konumlandığı Hollywood’un yedi günahını ve karşı sinemanın yedi erdemini analogik bir göndermeyle formüle eder.

<i>“ Anlatı geçişkenliği</i>	<i>Anlatı geçişsizliği</i>
<i>Özdeşleşme</i>	<i>Yabancılaşma</i>
<i>Şeffaflık</i>	<i>Ön plana çıkarma</i>
<i>Tek diegesis</i>	<i>Çoklu diegesis</i>
<i>Kapalılık</i>	<i>Açıklık</i>
<i>Haz</i>	<i>Rahatsız olma</i>
<i>Kurgu (Fiction)</i>	<i>Gerçeklik” (Wollen, 2013: 77)</i>

Her ne kadar Peter Wollen bu kategorizasyonu Godard ve karşı sinema düşüncesiyle bir araya getirmiş olsa da bu ayrımın politik modernizmin sinema ile kurduğu ilişki için bir şablon niteliğinde olduğunu vurgulamakta da fayda var. Politik modernizm sıklıkla politik filmi neyin tayin ettiği sorusuyla karakterize edilir. (Rodowick, 1994: xii) Bu soru çerçevesince, politik modernizm; ideolojiyi yalnızca filmlerin içeriği ya da mesajı bağlamında tartışmanın ötesine taşıyarak filmsel anlamlama stratejileri ile izleyiciye nasıl yönelindiği; perspektif, kurgu (editing), bakış açısı, ses ve imge ilişkisi gibi araçlarla kurulan sinemasal imgenin inşasında, alımlama ve özdeşleşmenin hangi temayüllerinin organize edildiği gibi soruları da gündeme getirir (a.g.e. xviii). Annette Michelson’dan ödünç alarak Rodowick karşı-sinema teorisi olarak da düşünülebilecek olan politik modernizmin esasında bir illüzyon kritiği olduğu görüşünü yineler. (a.g.e. xviii). Ana akım filmlere atfedilen şeffaflık kavramıyla ilişkilendirilen illüzyon (film medyumunun maddeselliğinin “unutturulup” özdeşleşmenin olanaklı kılınması şeklinde özetleyebiliriz bu ilişkiyi) karşısında politik modernizm, medyumun maddeselliğini ön plana çıkararak ve izleyicinin şeffaflığın yıkımı eşliğinde sinemasal imgenin maddeselliğini fark etmesini olanaklı hâle getirerek *ideoloji*’yi yapısöküme uğratmayı hedefler. (a.g.e xiv) “*Politik modernizmin kısaca iki projesi bulunmaktadır: Hollywood sinemasının gerçekçi formunun aldatmacalı (illusionistic) olduğunu ortaya koyan kritiğin inşası ve modernizmin göstergebilimsel karşıt stratejilerinin teşviki.*” (a.g.e. xiv).

Eğer Hollywood’un iddiacısı olduğu gerçeklik aldatmacalı ise, bu bize karşı-sinemanın iddiacısı olduğu gerçekliğin karakteristiğine dair nasıl bir bilgi vermektedir?

Kendini, illüzyon olarak değerlendirdiği makinenin karşısında konumlandırın bu tartışmanın savunucusu olduğu ya da başka bir deyişle idealize ettiği gerçeklik, illüzyonun hamuruna bulaşmadan nasıl hakiki kalmayı başaracaktır? İkili karşıtlık ilkesi üzerine kurulu bu yaklaşım sinemanın üretici doğasını küçümseyip onu araçsallaştırma tuzağına düşmektedir. Üstelik böylesi bir düalistide diğerinden pay almadan varlık göstermek mümkün müdür, yaşamı diğerinin varlığına koşullandırılmışken? Alt etmeye çalıştığı düşmanını sürdürülebilir kılma pahasıdır kendi yaşamına dair tasarımı.

İşte tam bu noktada politik modernizmin Platonculuk oyununu izleme fırsatı buluyoruz. Deleuze'ün Platonizm'in tersine çevrilmesi düsturuyla kaleme aldığı ve özünde,

Platon felsefesindeki bazı kavramları oldukça devrimci bir okumayla lügate yeniden kazandırma çabası olarak görülebilecek metnin, yukarıda aydınlatmaya çalıştığımız düalist sinema tartışmalarının Platoncu idealizme yöntem olarak aslında nasıl da benzediğini, bir analogik örnekleme ile ortaya koymaya çalışacağız.⁹ Bu oyunun dilini çözümleyebilmek için öncelikle bazı kavramlara ve Platon'un *Sofist* metnine ışık tutmamız gerekecek:

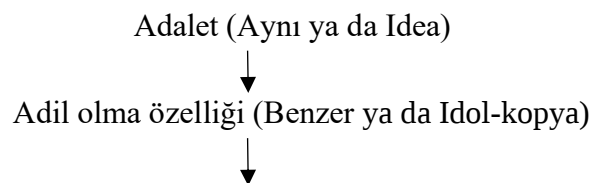
1. **AYNI:** Değişime tabi olmayan, aynı kalan. İdea/Model, pay alınamayan, bölünemeyen, mutlak, bütünleşilemez olan, bütün
2. **BENZER:** İdea'dan pay alma çabasında; modele, Aynı'ya ancak benzerlik ilkesiyle bağlı olan idol-imge, orijinal kopya, pay alınan, bütünleşilebilir olan, birinci dereceden pay alan
3. **İKON-KOPYA:** iyi temellenmiş talip, ikinci dereceden pay alan, benzerliğin güvencesini taşıyan

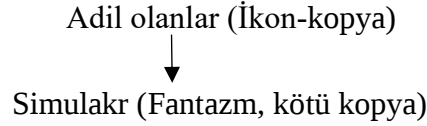
⁹ Deleuze'ün yaklaşımının tam olarak kavranabilmesi için Platon'un Diyaloglar'ında yer alan Sofist metninin okunmasını öneririz.

4. **SİMULAKR:** sahte talipler, İdea'dan pay almamış, benzemezlik/fark ilkesine dayalı, ikon-kopya'nın modele benzerliğinin açığa çıkmasının diyalektik koşulu, kötü/benzemez imge, sahte kopya
5. **MİT:** Daima döngüsel yapıda olan bir temellendirme anlatısı
6. **BÖLME:** Platon'da bilginin hiyerarşik yapısını tespit edebilmeyi amaçlayan epistemolojik metot. Hayal ve yansımaların âleminden (sanı/doxa) akıl yoluyla (noesis) kavranan idealar âlemine giden yolun sınanmasında kullanılır.

Platon'un yaşlılık diyalogları arasında yer alan Sofist, Theodoros'un konuğu olarak gelen Elealı yabancı ve Theaitetos'un konuşmalarıyla açılır. Sofist'e diyalog boyunca yakıştırılan türlü benzetmelerden biri, onun zengin ve genç kimselerin peşine düşen bir avcı oluşudur. Münazara sanatının büyük ustası Sofist, aynı zamanda bir bilgi taciridir. Bilgisinin birinci mi yoksa ikinci elden mi olduğu bilinmemekle birlikte, yegâne gayesi kazançtır ve bu uğurda türlü kılıklara girmekten çekinmemektedir: “*Sofist gerçek bilgiyi engelleyen bir çürütücüdür. Diyalog sofistin konuşmada hokkabazlık yaparak çelişmeye götüren sanata sahip ve bilgelikten uzak bir örnek olarak mahkûm edilmesiyle sona erer.*” (Platon, a.g.e. 543).

Makalenin kronolojisine uygun gidersek, işe Bölme'den başlamak gerekecek. Bölmenin Platon idealizminin epistemolojik bir metodu olduğuna yukarıda değinmiştik. Deleuze Platon'da bölmenin işlevini şöyle serimler: “*(...) bölmenin amacı hiç de bir cinsi türlere bölmek değil, daha derinlemesine soyları seçmektir: talipleri ayırt etmek, saf olanı saf olmayandan, sahici olanı sahici olmayandan ayırmak. (...) Platoncu diyalektik bir çelişme ya da karşıtlık diyalektiği değil, rekabet (amphisbetesis) diyalektiği, rakiplerin ya da taliplerin diyalektiğidir.*” (Deleuze, 2015: 280) Deleuze'ün rekabet diyalektiği şeklinde tanımladığı çekişmeyi anlamak için şu örneğe bakmakta fayda var:





Yukarıda verilen bölme örneği Platoncu anlamda, adalet özelliğine sahip olma talepleri üzerinden bir hiyerarşi kurar. İkon kopya Benzer'den yani idol-kopyadan benzerlik ilkesi ile pay alır. “*Fakat bu benzerlik dışsal bir ilişki olarak anlaşılmamalıdır; o, bir şeyden diğer bir şeye gitmekten ziyade bir şeyden bir İdea'ya gider, çünkü İdea içsel özün kurucu ilişkilerini ve oranlarını barındırmaktadır.*” (a.g.e. 283). Platoncu hiyerarşiye göre, pay almak en iyi temellendirilmiş olan talibi her koşulda ikincil konuma oturtur. “*Mitler işte bu noktada devreye girer, bu soyut pay alma eylemi bir anlatıya oturur. Mitos, daima döngüsel olan yapısıyla tam da bir temellendirme alıntısıdır. Farklı taliplerin yargılanabilmesi için bir model oluşturmayı sağlayan odur. Temellendirilmesi gereken şey aslında daima bir taleptir.*” (a.g.e. 280). İddia sahiplerinin yani taliplerin taleplerinin yargılanıp hakikiliğinin ölçülebilmesi mitsel bir anlatı yapısını gerektirir: döngüsel ve sınamalarla dolu. Pay alma ve talip olma eylemlerini biraz daha somutlaştıracak olursak: Platon'un idealar teorisi yalnızca felsefi, epistemolojik bir yaklaşım değil aynı zamanda bir toplum idealidir de. İdealardan ne kadar çok pay taşırса bir birey o kadar erdemli olur. O nedenle erdemsiz olanın ideası yoktur. Erdemlerden az pay almak ya da hiç pay almamak vardır. Fakat Platon'un evreninde kimi kimseler zaten doğaları gereği bu ideaların talibi olamazlar, köleler örneğin. Devlet adamları, filozoflar ise ayrıcalıklı bir konuma sahiptirler.¹⁰

Platon'un pek çok eserinde yer verdiği mitsel anlatılarda, karakterler ideanın talibi olur ve bu talebi temellendirirler. Bunun gerçekleşebilmesi, talebin değerlendirilip yargılanması için mitsel anlatı yapısına ya da bize sinemadaki karşılığıyla daha yakın olan, mitsel anlatının modern uzantısı olarak klasik anlatı yapısına ihtiyaç duyarlar. Taleplerin sınanması ve idealara uygunluğunun ölçülüp biçilmesi gerekir. Böylece Platoncu hiyerarşi bir şekle bürünür ve talibin talebinin, yani idea üzerinde hak sahibi olma iddiasının; iyi ya

¹⁰ Bkz. Mağara alegorisi: mağaradakileri zincirlerinden kurtarabilecek ancak ve ancak filozoftur.

da kötü temellendirilmiş ya da hiç temellendirilmemiş oluşuna göre, -iyi temellenmişse- ikon-kopya olurlar ya da -temellendirilmemişlerse- simülakr. Evvelki hakiki talip, beriki sahte taliptir denebilir. Bölme, kısaca iddiaların arasından hakiki ve sahteyi tasnif etmek, doğru talibi sahtesinden ayırt etmektir.

Deleuze Sofist'i şöyle tanımlar: “*simulakrın varlığıdır, satir ya da sentor, her şeye burnunu sokan, her yere bulaşan Proteus.*” (a.g.e. 282) Proteus’a daha önce Mimesis: Temsil ve Taklit bölümünde değinmiştik. Proteus’un, ağzından hakikatten başka bir şey çıkmayan ve hakikati koşulsuz paylaşmamak için şekil değiştiren bir deniz tanrısı olduğunu eklemekte fayda var. Sofist’e geri dönecek olursak, “*Platon Sofist’te simulakrın yalnızca sahte bir kopya olmadığını, doğrudan kopya ve model mefhumlarını tartışmaya açtığını keşfeder.*” (a.g.e. 282) Platon’un simulakrın bu kurucu niteliğine dair keşfi aynı zamanda karşıtların birliğinin de itirafıdır. İdeasına dahi yer vermediği ve diyalektiği pay alma üzerinden kurduğu teorisinde, simülakrın keşfi bir eksiklik itirafıdır da. Bu anlamda Platoncu teorinin temsil kurma gücü her zaman simülakrı dışarlayan bir yapıya dayandığı için, bir çekişme, rekabet diyalektiği olarak temellendirilmiştir. Platoncu diyalektik bu anlamda muhafazakâr bir hakikat bekçisidir. Oysa sınırların içinde koruduğu hakikat sınırların dışında bıraktığı en aşırı uçlara erişim gücüne sahip olan simülakrsız “varlığa” gelemmez. Diyalektiğin Herakleitosçu ilksel prensibini hatırlatalım: “*hiçbir şey, kendisiyle özdeş kalmaz (kendisinin aynı olarak kalmaz).*” (Hilav, a.g.e. 37) Ancak simulakr ideadan pay almayan ise, yani onun modeli Aynı değil ise, simulakrın modeli nedir?

“*Simulakr bir aykırılık, bir fark üzerine inşa edilmiştir, bir benzemezliği içselleştirmektedir. Bu yüzden artık onu kopyalar için geçerli olan modele, kopyaların benzerliğinin türediği Aynı’nın modeline kıyasla bile tanımlayamayız. Simülakrın da bir modeli vardır, ama başka bir modeldir bu, içselleştirilmiş bir benzemezliğe kaynaklık eden Başka’nın modelidir.* (a.g.e. 284). *Eğer simülakrın kopyanın kopyası olduğunu sonsuzca düşük bir ikon, sonsuzca gevşek bir benzerlik olduğunu söylersek asıl önemli noktayı, yani simülakr ile kopya arasındaki doğa farkını, bunların bir bölmenin iki yanını oluşturmalarına neden olan unsuru göz ardı etmiş oluruz.*” (a.g.e. 283)

Şimdi Deleuze'ün bu alternatif okumasını bölümün başında bahsettiğimiz karşı-sinema ve Hollywood düalitesine gerçeklik bağlamında uyarlayalım:

Politik modernizmin¹¹ *sinemanın yedi günahı* karşısına *sinemanın yedi erdemi* ile çıkıyor oluşu, Deleuze'ün Platonculuğun ardındaki yönelimi yorumlayışla analogik bir uyumluluk barındırmaktadır. Politik modernistlerin, Hollywood'un ürettiği gerçeklik illüzyonlarını bertaraf etmeyi kendine ilke benimsemesi; ikon-kopyaların simülakrlara karşı zaferinin sağlanması, simülakrların bastırılıp her yere “*bulaşmalarının*” engellenmesi gibi Platonculuğun ardında yatan temel eğilimi çağrıştıran benzer bir karşıtlık ilişkisine işaret eder aynı zamanda; *rakiplerin diyalektiğine*. Politik modernistler, belli bir gerçeklik ideasının karşısında kendilerini iyi talip, Hollywood'u ise sahte talip olarak konumlandırarak gerçeklik üzerine bir hak iddiasında bulunur. Öyle ki onlara göre, bu gerçeklik Hollywood'un olmadığı her şeydir; karşı sinemanın gerçekliği, gerçeklik ideasından içsel bir benzeyişle (resemblance) pay alır. Hollywood ise gerçeklik illüzyonları yani dışsal bir benzeyişle (semblance) ideadan pay alma çabasındadır. Kulağa tırmalayıcı gelse de Hollywood, politik modernistlerin Öteki'sidir. Hollywood'un *uçurumuna* doğru eğildikçe, tıpkı Platon'un Sofist'te simülakrın peşine düşmesi gibi, politik modernistler kendi varoluşunun da koşullarıyla karşı karşıya gelmiştir. Karşı sinema ya da Platoncu deyişle gerçekliğin talibi olan sinema, varlığını, Hollywood'un varlığına koşullamıştır. Yedi günahı ortadan kaldırdığımızda yedi erdemin de bir işlerliği kalmayacaktır zira. Bu noktada politik modernizm Platoncu bir tuzağa düşer ve Hollywood'u, kendi Aynı'sının kötü kopyasıymış gibi formüle ederek gerçekliğini konumlandırır. Yani Hollywood'un modelinin politik modernizmin modeliyle aynı olduğu yanılgısına düşer. Oysa Hollywood'un modeli Başka'dır. Bu başkanın adı ideolojidir.

Hollywood'un karşı sinemayı bertaraf etmek, onu kendi varlığının karşısında konumlandırmak gibi bir söylem üretmesi kendi varoluş biçimiyle çelişecektir. Zira Hollywood ideolojidir ve ideolojinin, kendisinin kim olduğu sorusuna verdiği yanıt

¹¹ Politik modernizm ve karşı sinema yer yer dönüşümlü olarak kullanılacaktır.

sessizlikten başkası değildir. Buna cevap verdiği anda zira, potansiyel olarak içinde eritebileceği, kendisinin evcilleştirilmiş bir parçasına dönüştürebileceği o *herhangi şeyin* kimliğini de tanımış olacaktır. Hollywood bu tanımadan kaçınmak için, daha en başında kendisinden başka bir talip yokmuş gibi davranır. Kendi gerçeklik idealine *yansıma* olanağı tanıdığı perdesinde ısrarlı bir biçimde aynı miti oynatır. Bu mitsel anlatının değişmezliği Platoncu bir Aynı olma iddiasıdır da aynı zamanda. Tüm çabası ikon-kopyası olduğu Başka'nın modelinin yani ideolojinin modelinin ne pahasına olursa olsun gizil tutulması uğraşdır. Gerçeklik ideasına dair talebini kendi mitinin içinde sınamaya sokar, meşruluğunu *kahramanının yolculuğuyla* tesis eder ve sahte talipliğine ikon-kopyalar görünümü verip bu görünümü sonsuzca tekrarladığı klasik anlatı yapısında mükemmelleştirir. Aynı, değişmez olan ise evrensel olandır da. Hollywood'un ekonomi-politiğidir sahte Aynı'nın inşası. Dünyanın birbirinden kilometrelerce uzak iki sinema salonunda kendisine aynı talibi arar. Sahteliğini, anlatısının mükemmelliğinin arkasına gizler. Politik modernizmin hedeflerinden biri de bu sahte kimliği çekip gün yüzüne çıkarmak ve dünyaya bu simülakrı teşhir etmektir; kendi varlığı pahasına -mağaraya inen filozof gibi.

Bu noktada açmaz şurada yatmaktadır: Politik modernizm kendi gerçeklik modelini Hollywood'un asıl modelinin, -yani Başka'nın- yani ideolojinin karşısında konumlandırır. İdeolojiden yola çıkarak bir gerçeklik modeli oluşturma çabasına düşer. Ancak karşıt aldığı model ideolojiyse, bundan pay almayan bir gerçeklikten de söz edilemez. Politik modernizmin yürüttüğü gerçeklik tartışması karşıt bir ideolojik gerçeklik tartışmasına denk düşer. Hakikat ve gerçeklik artık ayırt edilemez bir biçimde birbirine karışır. Söylem gerçekliği aşar. Yine Deleuze ile ifade edecek olursak:

“Fakat kendini başka bir şeyden ayırt eden bir şey yerine öyle bir şey düşünelim ki kendini ayırt ederken bu kendini ayırt ettiği şey kendisini ondan ayırt etmesin. Örneğin şimşek kendini karanlık gökyüzünden ayırt eder ama kendisini sanki kendini ondan ayırt etmeyen bir şeyden ayırıyormuş gibi gökyüzünü de beraberinde sürüklemesi gerekir.”
(Deleuze, 2017: 53)

Peki bu esnada sinemaya ne olmaktadır? Düalite, sinemayı sonlu bir kadere mahkûm etmektedir. (Sinemanın) Kendisini aşan bir yerde konumlandırılan, ideoloji, tarihsellik, nedensellik vb. ile harmanlanmış *gerçeklik* karşısında, sinemanın bir varlık ilkesi olarak içinde barındırdığı *gerçekliği* her daim ikincil bir konuma yerleştirilir. Gerçekliği bir düaliteler ilişkisinden ziyade, bir ağ gibi birbirini saran bir bütünlük, yaşamın kumaşı gibi değerlendirmemiz gerekmektedir, ancak bu şekilde özgün bir film gerçekliğine olanak tanıyan tartışmalar yürütülebilir. Sinema başlı başına bir “evren”dir; kendi zaman-mekânsallığına sahip, kendine ait bir *grameri* ve diyalektiği olan, kendine ait bir gerçeklik üretebilme kudretine sahip, dünyayla sonsuz bir bilgi alışverişi içinde olan “karmaşık, teknolojik bir organizmadır”. Atanan tek bir gerçeklik karşısında onu taklit, temsil, yeniden üretme, yorumlama, anlamlandırma, ona hakikat kazandırma çabası uğruna kullanılan bir araç olmanın çok ötesinde kendi gerçekliğini varlığa getirebilme yetisine sahip bir *şey*’dir de. O nedenle sinemada gerçeklik dünyaya, yaşama kısacası insana dair epistemolojik bir sorunsal değil, kendi varlığının meşruiyetine, sınanıp sağlanmasına dair ontolojik de bir sorundur. Yönelteceğimiz birkaç soru sinemada gerçeklik tartışmalarında izini süreceğimiz bakış açısını yansıtmak anlamında açıklık getirici olacaktır. Nasıl ki deneyimimiz üzerinden dış dünyanın ontolojik gerçekliğine vakıf oluyoruz, film gerçekliğini de neden böyle değerlendirmeyelim? Film gerçekliğinin karşısına dış dünyanın gerçekliğini koymak yerine, insanı neden yerleştirmeyelim? Onun deneyimi değil midir gerçekliğin ihtiyaç duyduğu ekran? Ya gerçeklik insan hayal gücünden ve yaratıcılığından sıyrıldığı andan itibaren değil, tam olarak orada başlıyor ise?

Asıl sorun sinemaya bu özgün varlık makamının kazandırılıp kazandırılmayacağı ya da nasıl kazandırılacağı sorusunda yatmaktadır. Bu görev film teorisine düşmektedir. Ne var ki politik modernistlerin gerçeklik talipliği ile Hollywood’un gürültülü sessizliğinin karşısında *filmin kendisinin yeni bir gerçeklik ürettiği* fikrini savunanların sesi oldukça cılız çıkmaktadır. Amacımız baskın karşıt fikirlerin yanında, bu sese biraz daha fazla kulak vermektir.

1.4 Alternatif Bir Gerçeklik Düşü

Felsefenin kadim disiplinlerinin mesele edindiği zihnimiz, günümüzde de nörobilim ve nörofelsefe alanlarının merceği altına alınarak zihin ve zihnin olanakları araştırılmaya ve felsefenin sorularına bilim ile cevap verilmeye çalışılmaktadır. Gerçeğin kapladığı alanın nesnel olandan çıkıp düşünsel olanı da içine aldığı savı büyük bir uzlaşıyla karşılanmıyor olsa dahi, bu bir *olanaklı imkân*’dır ki büyük disiplinlerin inceleme konusu olabilmıştır.

“İngilizce reality (gerçeklik) kelimesi Latince bir kelime olan realitas’tan gelmektedir. Realitas ise etimolojik olarak res yani yine Latince şey kelimesiyle ilintilidir. ‘Şey’bu dünyaya ait olan ve birleşik bir bütün, bir tamlık olarak algılanabilen bir antitedir¹². Ağaçlar, evler, köpekler ve nehirler vs. şeyler’i işaret ederler. Fakat düşünsel antitelerden de şey olarak bahsetmek mümkündür; örneğin, düşünceler, duygular ve fanteziler.” (Zunic, 2013: x)

Etimolojik bu iz sürüş bize gerçekliğin neyi ihtiva edebileceğine dair kabaca bir fikir vermektedir. Cornelius Castoriadis *World in Fragments* isimli çalışmasında esprili bir üslupla şöyle bir tespitte bulunur: *“Felsefecilerin lafa her zaman şöyle başladığını aklımızdan çıkarmayalım: ‘Oluşun (being) ne olduğunu, gerçekliğin ne olduğunu anlamak istiyorum. İşte karşımda bir masa. Şimdi bu masa bana gerçek bir oluşun karakterine dair ne gösteriyor?’ (Castoriadis, 1997: 5). Hiçbir felsefecinin cümleye asla şu şekilde başlamayacağını söyleyerek devam eder: ‘Oluşun ne olduğunu, gerçekliğin ne olduğunu anlamak istiyorum. İşte dün gece gördüğüm bir düştten hatırladıklarım. Şimdi bu bana gerçek bir oluşun karakterine dair ne gösteriyor? (...) Mozart’ın Requiem’i oluşun paradigması olsun ve işe buradan başlayalım.’ (a.g.e. 5). Gerçekliğin anlaşılmasında felsefeci, duyularına*

¹² Mantikî veya soyut varlık, herhangi bir varlık

başvurur, bir rüyaya ya da senfoniye değil. Ancak Castoriadis tam da buradaki geleneksel yargılama yöntemini sorgular ve aksinin mümkün olup olmadığı sorusunu yöneltir: “*Neden bir düşü, bir şiiri ya da bir senfoniye bütün hâlde bir oluşun paradigması sayarak ve maddi dünyanın ‘eksik kalmış’ bir oluş durumundan ibaret olduğu kabulüyle işe başlamayalım; her şeye tersinden bakıp imgesel -yani, insana özgü- var olma şeklinde eksik ya da ikincil bir oluş durumu görmektense?*” (a.g.e. 5) Castoriadis’in sorusu aynı zamanda bir gerçekliğe yaklaşım hiyerarşisinin de varlığına işaret etmektir. İnsanın yaratıcı imgeler dünyasına ait ürünlerinin dış dünyanın gerçekliğiyle olan çözülemez bağımlı kimsenin reddetmek gibi bir niyeti yoktur; fakat, Castoriadis’in sorunsallaştırmaya çalıştığı şey, gerçekliği algılama metotlarımızdaki hiyerarşidir. Hayaller, sanat eserleri, düşler; kısaca insanın yaratıcı evrenine ait ne varsa her şeyin, varlığı/oluşu/dünyayı bilmeye dair bize ancak kısıtlı birer kaynak olarak görüldüğü ezici egemen fikrin karşısına, Castoriadis, bu metodu tersine çevirme davetiyle çıkar. Başka bir deyişle bir *imgelem enstitüsü* kurmayı önerir ve hayal gücüne ait olanın oluşun paradigması dahi olabileceği iddiasıyla bizi imgesel evrenimizin gerçekliğini, dış dünyanın gerçekliğinin bir yorumu olmanın ötesinde, onun bir parçası, bir eşiği olarak görmeye davet eder. Castoriadis’e göre toplumu bir arada tutan kurumlardır ve bu kurumların kökeninde, hukuk da dahil olmak üzere, insanın yaratıcı dünyası yatmaktadır. Castoriadis bu davetle insanın toplumlar yaratan yaratıcı dünyasının, insanın fiziksel ya da biyolojik gerçeklikten geri kalır bir yanının olmadığını gösterme çabasıdır.

Her şeyi tersine çevirmeyi teklif eden bu sorudan hareketle Richard Rushton, filmlerin gerçeklikten soyutlanarak oluşturuldukları için ancak eksik kalmış bir gerçeklik modu olabileceği görüşüne karşı; filmlerin gerçekliğin bütünsel bir parçası olduğunu savunur. Film gerçekliği (filmic reality) Rushton’a göre yukarıda bizim de *yaşamın kumaşı* şeklinde tarif ettiğimiz bir bütünlük “içinde” değerlendirilmelidir; gerçekliğin dışında, karşısında, yorumunda, temsilinde, ötesinde ve ona ikincil bir değer atfeden herhangi başka bir denklemde değil (Rushton, a.g.e. 2). Tezimizin ilerleyen bölümlerinde biz de film gerçekliği üzerine yapılan tartışmalara yer vereceğiz.

2. BÖLÜM

SİNEMADA GERÇEKLİK TARTIŞMALARI

2. BÖLÜM

SİNEMADA GERÇEKLİK TARTIŞMALARI

2.1 İllüzyon

Bir önceki bölümde sinemada illüzyon kavramına dolaylı ve ideolojik bir perspektiften kısaca değinmiştik. Bu bölümün amacı sinema ve illüzyon kavramlarının film teorisinde hangi bağlamlarda değerlendirildiğini tartışmaktır. Fakat bu tartışmaya girişmeden evvel genel olarak imgenin ne anlama geldiğinden kısaca bahsetmekte fayda var.

2.1.1 Görme Eylemi

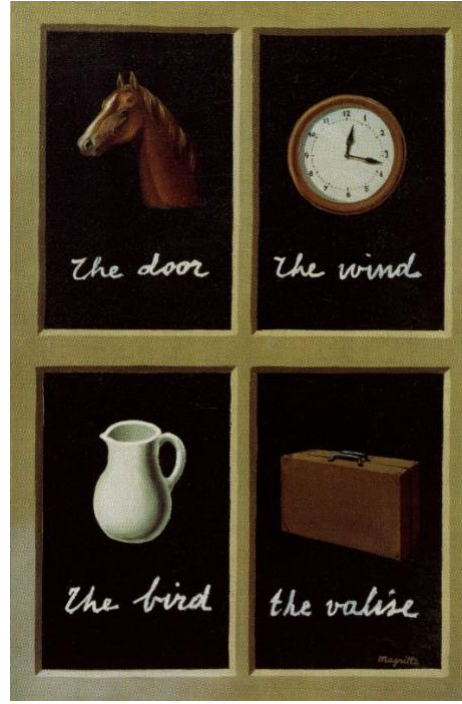
Yeniden-üretimin gerçeklik ile birlikte anılmasının sanatın ürettiği -tartışmamız çerçevesince sinemanın ürettiği- gerçekliğe bir eylem olarak atfedilişinin, yani gerçekliğin yeniden-üretiminin, sakıncalı bir düşünce olduğunu ve sanat yapıtının ürettiği gerçekliğe ikincil bir değer atfettiğinden bahsetmiştik. Fakat lügatte kendine yer edinmiş olan bu eylemi tam anlamıyla dışlamak da belli bir literatürü devre dışı bırakmak anlamına gelecektir. O nedenle bu kavrama yeniden dönecek olursak, yeniden-üretilenin gerçeklik değil fakat fiziksel dünyanın görüntüsünün bir imgesi olarak yeniden üretildiğini bir ihtimal olarak var saymak imgenin doğasına dair bir bilgiye de işaret edecektir.

Sanat yapıtının imgesi bir yaratımdır. Yapıtın sınırlarının içine giren her görüntü, -sınırdan kastımız, tuvalin, fotoğraf kâğıdının, sinema perdesinin fiziksel sınırlarıdır vd.- bir imge olarak varlığa gelirken toplumsal ve bireysel; kültürel, politik ve tarihsel belli uzlaşımlara dayanarak bizimle iletişime geçer. Yaratımın kendisinin de böylesi bir uzlaşımlar mekaniğinden gelerek oluştuğunu düşünürsek, görüntü bu mekanizmadan geçtiği anda bir imge hâlini alır. Çok basit bir örnek verecek olursak, çıplak gözle algıladığımız

Güneş, bir yıldız olarak tek başına bir görüntüyken, Güneş'in dış dünyada algıladığımız hâline çok benzer ya da hiç benzemez bir resmi ya da fotoğrafı artık bir imgedir.

Görmek eylemi, kodlara dair büyük bir kısmı önceden belirlenmiş uzlaşımların dünyasına bizi dilden çok daha önce dahil eder. Uzlaşımlar üzerinden bize bir *anlam alışkanlığı* mirası devredilir ve görüntünün kodlarını bu miras aracılığıyla alımlayıp anlamlandırırız. Uzlaşımlar en temel düzeyde iletişimin gerçekleşebilmesi için ilksel koşullardır, anlamın ve dilin en basit mantığıdır bu. Dolayısıyla bir konfor alanıdır da. Bir görüntüden, bir kelimeden bekleyebileceklerimiz, uzlaşımlar sayesinde sınırlandırılır ve iletişimin sürdürülebilirliği böylelikle sağlanır. Uzlaşımlar üzerinden görmenin dili - mekanizması, sistemi, anlamı, biçimi- inşa edilir. Ancak görüntüler kelimelerin alanına, yani sözlü ve yazılı ifade alanına girdiği anda bu iki gönderge arasında bir yarıklık oluşur. John Berger'den aktaracak olursak; “*Her akşam güneşin batışını ‘görürüz’. Dünyanın güneşe arkasını dönmekte olduğunu biliriz. Ne var ki bu bilgi, bu açıklama gördüklerimize uymaz hiçbir zaman.*” (Berger, 2012: 7)

Roland Barthes'ın daha önce de değindiğimiz sanatçısı ise işte bu uzlaşımları altüst etmeyi kendine görev bilen sanatçıdır. Bu görüş sanata dair bir *çalışma ahlâkına* da işaret eder; yıkıcı, rahatsız edici, beklediklerimizi bize teslim etmeyen, bizi dilin ve görmenin uzlaşımlarla belirlenmiş sınırlarını aşmaya davet eden bir ahlaktır bu. René Magritte için böylesi bir sanatçı olduğu iddiasında bulunmak çok da yanlış olmayacaktır bu noktada.



Şekil 1.1 René Magritte *Düşlerin Anahtarı*

[Web Linki](#)

“Magritte’in (Düşlerin Anahtarı serisinde) yapmayı amaçladığı şey ‘okuyucusuna’ imgeler ve sözcükler arasında oluşan bir çatışmalar serisi sunmaktır; bu ikilik üzerine kurduğumuz ilişkide yaptığımız varsayımları yeniden değerlendirmeye davet eden çatışmalar. Altında ‘rüzgâr’ kelimesi yazan bir saat gördüğümüzde, vereceğimiz tepki bunun rüzgâr değil, saat olduğu olacaktır. Görsel olan hükmedecektir.” (Edson, 1984: 27)

Görsel olanın hükmedeceği ayrıntısı bizim için önemli bir ayrıntıdır. Zira insanın görmek eyleminde, eylemin nesnesine dair anlam üretmek için kullandığı iki temel araçtan biri dil diğeri ise nesnenin doğrudan kendisidir. Görüntünün gücünün ise kelimelere kıyasla su götürmez bir üstünlükte olduğunu, yukarıda bir örneğinin paylaştığımız Düşlerin Anahtarı serisinde de olduğu gibi açıkça görmekteyiz. Nitekim görselin hâkimiyeti mutlak değildir:



Şekil 1.2 René Magritte, *Bu bir Pipo Değildir*

[Web Linki](#)

Magritte'nin ünlü *Bu Bir Pipo Değildir* eseri, alımlayıcısını (okuyucusunu) Düşlerin Anahtarı serisinde karşı karşıya bıraktığı imtihandan daha çetrefilli bir düşünme sürecine davet eder. Artık bir görsele karşı bir kelime değil; bir görsele karşı bir ifade, bir önerme, bir tam cümle söz konusudur. Önerme resme dahil olduğunda alımlayıcının ilk tepkisi, ilk etapta bir çelişki gibi görünen bu karşıtlıktan, önermeye doğruluk payı biçen bir anlam çıkarmaya çalışmak olacaktır. Zira bu gerçekten de bir pipo değildir; fakat onun bir temsilidir (a.g.e. 29). Müzeye bu resmi görmeye giden bilinçli bir alımlayıcının ilk tepkisi Magritte'nin önermesini olumlamak yönünde olacaktır, bir otorite kabulü vardır burada. Sanatçının bu önermeyi sebepsizce yapıta dahil etmediği varsayımıyla *gerçekten bunun bir pipo olmadığını nasıl ispatlarım* diye düşünmeye koyulur alımlayıcı. Bunu mümkün kılan tek başına sanat yapıtı değildir, sanatçının otoritesidir de aynı zamanda. Ancak her sanatçı alımlayıcıda soruşturma üretme ihtiyacı uyandıracak bir (Barthes'çı anlamda) *çalışma ahlakı*'na sahip değildir. Sinemada illüzyon tartışmalarının bir ayağı, söz konusu bu ahlakın yoksunluğu

üzerine kuruludur; amiyane tabirle (ana akım) sinemanın bir afyon oluşu üzerine. Fakat bu incelemeye başlamadan evvel yeniden Pipo'ya değinmekte fayda var:

Michel Foucault, aynı ismi verdiği çalışmasında, önermenin aslında sadece bir pipo temsiline işaret ediyor olmanın ötesine geçtiğini tartışır. Dilin kaygan yapıda ve dolayısıyla şeylerin özüne dair keyfi bir işaretler bütünü olduğuna gizlice itiraf ederek önermenin kendisini, tek başına “bu” zamirinin ima edebileceği çeşitliliği açığa çıkararak sorgular:

1. Bu (yani zamirin kendisi) bir pipo değildir.
2. Bu (yani önermenin kendisi) bir pipo değildir.
3. Bu (yani yapıtın bütünü) bir pipo değildir. (Foucault, 2012: 28-29)

Foucault'ya göre, olan pipo'ya olmuştur: “*Kendisini adlandıran ileri-sürüş (bizim ‘önerme’ şeklinde ifade ettiğimiz, yapıt içindeki cümle) ile canlandırması gereken desene bölünüp ayrılması olanaksız olan “pipo”; formun ana çizgilerini sözcüklerin ipliğiyle ören bu hayalet pipo, kesinlikle ortadan kaybolmuştur.*” (a.g.e. 30) Sözcük ve deseni bir arada tutan tutkal, piponun yokluğudur artık. Başka bir deyişle piponun gerçekliği imge ve dilin uzlaşmaz doğasında ancak bir yoklukla kendinden pay verebilen bir *olanaklılığa* dönüşmüştür. Olanaklılık diyoruz zira herhangi bir şeyin düşünülebilmesi, imge ya da dil ile ifadeye gelebilmesi için onun önce minimum düzeyde de olsa bir mümkünatının olması gerekir.

Sokrates ve Theaitetos arasında geçen bir diyalogdan hareketle¹³ Wittgenstein yukarıda bahsettiğimiz olanaklılığa ilişkin “*Resim yapan birinin bir şeyin resmini yapması gerekmez mi -bir şeyin resmini yapanın da real bir şeyi resmetmesi gerekmez mi?*” diye sorar. Sorusunu başka bir soruyla tamamlar: “*İmdi, bana resmin nesnesinin ne olduğunu söyleyin:*

¹³ “Sokrates: *Ve eğer bir kimse düşünürse bir şeyi düşünmesi gerekmez mi?*
 Theaitetos: *Evet, gerekir.*
 Sokrates: *Ve eğer o bir şeyi düşünürse bunun real bir şey olması gerekmez mi?*
 Theaitetos: *Herhâlde.*” (Ludwig Wittgenstein, *Felsefi Soruşturmalar*, 2006, s. 181)

(sözelimi) bir adamın resmi mi yoksa resmin resmettiği adam mı?” (Wittgenstein, 2006: 181)

Temsilî (representational) sanatlardan biri olarak resmin, fotoğraf ya da sinemadan farkı, imgesini olanaklı kılan ‘modelin’ varsayımsallığıdır. Wittgenstein’in sorgulamasında olduğu gibi ortada bir *adam* olduğu temel bir uzlaşımdır, fakat bilemediğimiz şey bu adamın hangi adamın resmi olduğudur, diğer bir ifadeyle modelidir. Resmedilen kendinin dışında bir modelle mi ilişkilendirilmelidir yoksa modelin kendisini mi yaratmaktadır? Wittgenstein’in yürüttüğü soruşturma -bir şeyin resme gelebilmesi için *real* olması gerekir önermesini doğru kabul edecek olursak- *real* atfını nereye yapacağımızla ilişkilidir. Resmi olanaklı kılan -gerçekte bir model olarak ressamın karşısında mevcut olması ya da olmaması önemli olmaksızın- resmi önceleyen bir adam fikri midir yoksa resmin kendisinin, varlığa gelmesine olanak tanıdığı adam tasarımı mı?

Bu soruya mutlak bir yanıt bulmak mümkün değildir. Tıpkı Foucault’nun Pipo’nun önermesini çeşitli farklı anlamlara gelebilecek şekilde analiz etmesi gibi, birden fazla ihtimali içinde barındıran birçok-katmanlılıkla karşı karşıya bırakır bizi. Wittgenstein sorgulamasına bir resmi anlamanın ne anlama geldiği sorusuyla devam eder. “*Bir resim belki de bir natürmorttur. (...) Orada üç boyutlu nesneleri değil yalnızca tuval üzerindeki renk öbeklerini görüyorum. Veya her şeyi üç boyutlu olarak görüyorum ama tanımadığım nesneler var (aletlere benziyorlar ama kullanmayı bilmiyorum).*” (a.g.e. 183) Wittgenstein’in sorgulayışının ardında yatan motivasyon, anlama biçimimize dair bir soruşturmadır, aynı soruyu tümcelere ve müziğe de yöneltir. Resim üzerine yürüttüğü sorgulamada ilginç olan taraf, dikkatimizi objelerin biçiminden çok tuvale ve renk öbeklerine yönlendiriyor oluşudur. Zira illüzyon kavramını tartışmaya başlamadan evvel medyuma göre görme eylemimiz nasıl şekilleniyor ve görmek eyleminin nesnesi olan imge, taşıyıcılığını yapan medyuma bağlı olarak nasıl konumlandırılıyor, sorularına yanıt aramak illüzyon tartışmalarını anlamak açısından elzemdir.

Richard Wollheim *Art and its Objects* isimli çalışmasında temsilin anlaşılabilmesi için belli görme biçimlerinin olduğu ve bu görme biçimlerinin daha geniş bir algısal türe ait olduğu yönünde iki iddia atar ortaya (Wollheim, 2015: 137). Bu görme biçimine özgü olan şey bir çeşit algısal kapasitedir. Leonardo da Vinci kendisinden ilham alan ressam; duvardaki rutubet izlerine, taşların yüzeyine, savaşların ve manzaraların dramatik görsel imgelerine bakmasını öğütler; bu bakış, bu algısal kapasite figüre-zemin (figure-ground) ilişkilerini görme kapasitesidir. İşte Wollheim'ın ileri sürdüğü iddia böylesi bir ilişkiyi görebilmeyi olanaklı kılan bir görme biçimi olduğudur (Allen, 1993: 22).

Wittgenstein'in gördüğü renk öbekleri böylesi bir görme biçiminin sonucudur. Başka bir deyişle figürü yüzeyde görebilme kapasitesidir. Bu görme biçimini Wollheim, Türkçe'ye *yüzeyde-görme* şeklinde çevirebileceğimiz, *seeing-in* şeklinde adlandırır. “*Seeing-in meydana geldiğinde iki şey de beraberinde gerçekleşir: bakmakta olduğum yüzeyin bilincindeyimdir ve aynı zamanda bu yüzeyden bir şeyin öne çıktığını ya da (bazı durumlarda) geri çekildiğini de fark ediyorumdur.*” (Wollheim, 1987; akt. Allen, a.g.e. 22). Bu çift-katmanlılık sayesinde bir resmin *nasıl* temsil edildiğinin, yani ressamın niyetinin, üslubunun, varlığının bilgisi de erişime açılır. Wittgenstein'in gördüğü renk öbekleri işte bu bilginin taşıyıcısıdır; resmin imgesinin nasıl sunulduğunun. Ressamın niyeti bu noktada resmin kendisini anlama ve alımlamada önemli bir oynamaktadır. “*Bir resmi ancak, hem boyanan yüzeyin kendisini ayırt ettiğimizde hem de eş zamanlı olarak yüzeyi aşip boya öbeklerini, belli bir derinliğe sahip üç boyutlu nesneler olarak tefsir ettiğimizde görmüş oluruz. Temsilî içeriği ressamın görmemize niyet ettiği şeyi gördüğümüzde kavramış oluruz.*” (Levinson, 1990: 8). Resimde *seeing-in*'i olanaklı kılan işte bu niyetin görülebilirliğidir. Niyet kavramı, resim teorisinde, sanatçıya ilişkin her türlü bilgiyi kapsıyor olsa da, *seeing-in* eylemini oluşturan *niyet*’le ressamın varlığının boya ile, fırça ile ve bir ressamın varlığının somut kanıtları ile ortaya konuluyor oluşu kastedilmektedir. Bu bilgi fotoğrafı ve filmi nasıl görüyoruz sorusunu anlamak açısından önemlidir.

“Kameranın icadı bize yalnızca görüntü üretmek için yeni metotlar ya da yeni bir görüntü türü sunmadı, aynı zamanda yeni bir görme biçimini de beraberinde getirdi.” (Walton, 1984: 251) İnsan gözünün mekaniğine benzer yapısıyla kamera elbette kayıt tutabiliyor oluşunun yanında nesneyle kurduğu ilişkide, odak uzaklığı, kamera açısı gibi faktörler üzerinden kontrol ve manipülasyonu mümkün kılarken aynı zamanda yukarıda - ressamın niyeti kavramıyla açıklamaya çalıştığımız- insan faktörünün görüntünün üretiminde kendini belli edişinin de kanıtları olmuştur (Allen, a.g.e. 23). Fakat bu bağlamda fotoğrafın resimden en büyük farkı şeffaflığında yatmaktadır: Resmin nesnesi tuvalin yüzeyinde algılanabilir hâlde iken fotoğrafın nesnesi fotoğraf *vasıtasıyla* algılanabilmektedir (Walton, a.g.e. 251).

Kendall Walton fotoğrafa özgü bu görme biçimine ise Türkçe’ye *vasıtasıyla-görme* şeklinde çevirebileceğimiz, *seeing-through* adını verecektir. Bunun bir *algılama modu* olduğunu tartışan Walton, fotoğrafa bakan kişinin, kelimenin gerçek anlamıyla fotoğrafı çekilen görüntünün “kendisini” -fotoğraf *vasıtasıyla*- (through photograph) gördüğünü ileri sürecektir (a.g.e. 252). Wollheim ve Walton’dan bu görme biçimi kavramlarını ödünç alan Allen, *seeing-in*’i olanaklı kılan çift-katmanlılığın fotoğraf için de söz konusu olduğu görüşündedir, ancak elbette aralarında farklar barındırarak: “Resmi deneyimleyişimizi karakterize eden çift-katmanlılık, resmin nesnesini algılayışımıza iç güdümlüdür (*intrinsic*). Resmin nesnesini, bize nasıl sunulduğunu görmeden göremeyiz. (...) Fotoğrafta ise bu bilgi dış güdümlü (*extrinsic*) ve zorunsuzdur (*contingent*).” (Allen, a.g.e. 23). Başka bir deyişle resmin nesnesini tuvalin yüzeyinde alımlamak zorunda olan kişi, fotoğrafta bunu zorunlu bir biçimde yaşamaz. Fotoğraf resimde olduğu gibi sanatçısının niyetini doğrudan fotoğraf kâğıdının üzerinde taşımaz; imgeyi meydana getiren boya, kömür, kalem ve diğerlerinin yerini artık kayıt tutabilen mekanik bir görme aracı almıştır zira. Biz o fotoğrafın nesnesine kâğıdın üzerinde değil, fotoğraf *vasıtasıyla* doğrudan ulaşırız. Bu sebeple fotoğrafın sanatçısının niyetine ilişkin kanıtlar resimdeki gibi doğrudan görme eylemine dahil olmaz. Fotoğrafın alımlayıcısı hâlâ bu çift katmanlılığın farkında olabilir (odak uzaklığı ve kamera açısı gibi fotoğrafı çeken bir kişinin varlığına işaret eden fotoğraflık faktörleri hatırlayalım)

ancak bu zorunsuz'dur. Vertov'un ünlü "*Ben gözüm. Mekanik bir göz. Ben, gözlerinizin önüne dünyayı yalnızca benim görebileceğim hâliyle seren bir makinayım.*" (Vertov, 1984: 17) sözlerini bu bağlamda anmakta fayda var.

2.1.2 Richard Allen:

Yeniden-üretimsel (reproductive) İllüzyon ve Yansıtılmalı (projective) İllüzyon

Wollheim ve Walton'un tartışmalarından yola çıkarak fotoğraf ve sinemaya özgü illüzyon kavramlarını tartışan Allen, işe Trompe-l'œil¹⁴ türü illüzyonları, fotoğrafın "yeniden-üretim" kapasitesinden yola çıkarak "yeniden-üretimsel illüzyon" adını verdiği illüzyon türü ile karşılaştırarak başlar. "*Trompe-l'œil örneklerinde bir resimden daha çok bir nesnenin karşısındaymış hissine kapılırız. (...) Resmin bir resim olarak algılanması şeklindeki alışıl gelmiş algımız dizginlenir.*" (Allen, a.g.e. 25) Allen, karşılaşmaya özgü bir duygudan bahseder; tekinsizlik. Şimdi bir de Maksim Gorki'nin Lumière Kardeşler'in filmlerine dair ilk deneyiminden bahsederken kullandığı betimlemelere bakalım:

"Dün gece Gölgeler Krallığı'nda, ziyaretteydim. Orada olmanın ne denli tuhaf olduğunu, ah, bir bilebilseydik! Sessiz sedasız bir dünya, renksiz bir âlem. Orada her şey -toprak, ağaçlar, su ve hava- boşucu bir griye bulanmış. Güneşin gri ışınları gri gökyüzünü arşınlıyor, gri suretlerde gri gözler ve ağaçların üzerinde yapraklar, kurşunî. Yaşam değil böylesi; ancak gölgesi. Devinim değil böylesi; ancak hayaleti." (Gorki 1896; akt. Leyda, 1960:407)

On dokuzuncu yüzyılın son yıllarında sinema deneyimine ilk kez vakıf olan seçkin izleyici azınlığının da Gorki'nin betimlemesinden yola çıkacak olursak, hissettiği duyguların ortak karakteri için tekinsizlik dersek çok da yanılmış olmayız. Ne var ki sinemayı görme

¹⁴ "*Trompe-l'œil (gözü aldatmak) terimi ilk olarak 1803 yılında Fransa'da, ilk örnekleri ta Batı tarihinin başlangıcına uzanan özel bir tasvir türünü tarif ettiği için aşağılayıcı bir terim olarak kullanıldı. Bu mimetik biçimin tipik özelliği, seyircinin en azından ilk bakışta imgeyi aslında sadece temsil ettiği şeyin ta kendisi olarak algılamasına yol açan olağanüstü bir doğalcılıktı.*" (Leppert, 2009:37-38)

biçimimiz müthiş bir hız ve mesafe kat ederek öğrenilen, uzmanlaşılın bir deneyime dönüşecektir. Bu ortak duyguyu buraya bir anekdot olarak bırakıp Allen'ın yeniden-üretimsel illüzyon kavramını incelemeye başlayalım.



Şekil 1.3. Alexandre Isidore Leroy de Barde¹⁵
Nature morte aux oiseaux exotiques, au centre : un hibou, autour divers oiseaux

[Web Linki](#)

Allen'a göre Trompe-l'œil illüzyonunda medyumun kendisi gizli hâle gelir. Bu nedenle bazı film teorisyenleri sinemanın ürettiği illüzyonun bu türden bir illüzyon olduğunu tartışır. Allen ise sinemaya özgü bir illüzyon formülü kurarak buna *yansıtma illüzyon* adını verecektir. Trompe-l'œil illüzyonunda alımlayıcı, nesneyi yüzeyin üzerinde göremeyip onun gerçek bir nesne olduğunu var sayarak illüzyonu deneyimlerken, yeniden-üretimsel illüzyonda ise alımlayıcı medyumun bilincindedir. Dolayısıyla bu illüzyon türünde medyum-farkındalığı yadsınmaz (a.g.e. 25).

¹⁵ Bir Trompe-l'œil örneği

Bir ressamın “varsayımsal” modelini bizim o modele asla erişimimiz olmadan resmetme ve o modele dair gerçekliği dilediği biçimde manipüle edebilme şansı varken, aynı şeyi fotoğrafı çekilecek bir görüntü için söylemek zordur. İlkinde irade tamamen ressamdadır. Fakat fotoğrafta makine, fotoğrafı çekenin iradesini bu anlamda kısıtlar. Makine, karşısında ne varsa onun görüntüsünü alacaktır. Fakat, manipüle edilmiş bir nesnenin fotoğrafı çekilebilir elbette; bahsettiğimiz böylesi bir manipülasyon değildir.

Yine ressam (özellikle Trompe-l’œil ressamı), resmin doğası gereği yüzeyde resmedilen nesnesini ve nesnenin boyanın yüzeyinde beliriyor olduğu gerçeğini gizleyen birtakım teknikler kullanabilir. Fakat fotoğrafta görüntü yine makine tarafından kaydediliyor olduğu için bu manipülasyon türü geçersiz kalmaktadır. Yeniden-üretim bu noktada fotoğrafa gerçeklikle kurulan ilişkide ayrıcalıklı bir konum kazandırır. *“Bir resim (o nedenle) bizi yalnızca kendi durumuyla (status) ilgili yanıltabilir, gerçekliğin durumuyla ilgili değil. Fakat fotoğraf bize kendi durumuna ilişkin yanlış bir bilgi veremezken, gerçekliğe dair ise tamamen bir yanılsama üretebilir.”* (a.g.e. 28). Allen bu ifadeyi bir iki örnekle güçlendirir: sahte bir portakalın ya da film setinin fotoğrafını biz gerçek bir meyve ya da gerçek bir sokak fotoğrafı olarak alımlayabiliriz. Bu anlamda yeniden-üretimsel illüzyon, Trompe-l’œil illüzyonunda olduğu gibi medyum farkındalığının yokluğuyla ilgili değil; fotoğrafın, göndergesine doğrudan, şeffaf bir erişim sağlıyor olmasıyla ilişkilidir. (a.g.e. 29) Bu şeffaflık yeniden-üretimsel illüzyonun gerçekleşebilmesini temel faktördür.

Filmin de sıklıkla, kamera aygıtının potansiyeli sebebiyle, gerçekliği yeniden üreten bir sanat olarak anıldığını dile getirmiştik. Film sanatının gerçeklikle kurduğu ilişkinin bir yeniden-üretim ilişkisinden öte Gorki’nin tariflediği gibi başlıca bir dünya yaratımı olduğu, sinemanın doğasına daha uygun bir ifade olacaktır. Frampton’ın da dediği gibi: *“Sinema asla gerçekliğin basit ve dolaysız bir yeniden üretimi olmamıştır (...) Sinema kendine has bir dünyadır -ister sessiz ve gri bir gölgeler dünyası olsun, ister çeşitli maksatlara uygun olarak değiştirilebilir bir dünya olsun, hiç fark etmez. Bu film-dünya düz, düzenlenmiş ve*

sıkıştırılmış bir dünyadır. Gerçekliğin yakın akrabası olan bir dünyadır.” (Frampton, 2013: 12).

Sinemasal imge, her ne kadar özünde fotoğrafik bir imge olsa da göndergelerin ardışık olarak zamanda dizilimi ile kurulur, zaman-mekânsal bir devamlılığı vardır. Sinemasal imge hareket eden bir imgedir. Fotoğrafik imge bize zamanda belli bir anı deneyimleme fırsatı tanırken, sinemasal imge ise eylem ve hareketin zamanda serilmesiyle oluşur (Allen, a.g.e. 30). Sinema aşikâr bir biçimde daha karmaşık bir yapıya sahip olsa da fotoğrafla ortak yanlarından biri, iki imgeyi aynı biçimde algılıyor oluşumuzdur. Fotoğraf gibi film de kameranin görüntünün aktarımını üstlenen aygıt olması gerçeğinden hareketle şeffaf bir medyumdur. Dolayısıyla sinemasal imgenin algılanmasını sağlayan görme biçimi de *seeing-through*'dur: izliğimizin bir film olduğunun tamamen bilincinde olarak kaydedilen hareketi sinema imgesi *vasıtasıyla* görürüz (a.g.e. 31).

“Her bir teknik değişimle, şeffaflık büyür, fark giderek küçülmeye başlar ve selüloid tarihin tenine, perdeyse dünyaya açılan bir pencereye dönüşür.” (Daney, 2002: 32) Daney, Bazin üzerine kaleme aldığı *The Screen of Fantasy* isimli yazısında Bazin'e göre sinema tarihinin ufkunun sinemanın ortadan kayboluşu olduğuna işaret eder. Filmde şeffaflık, tekniğin olanaklarıyla öyle bir hâle gelecektir ki bildiğimiz anlamdaki gerçekliğin yerini sinemasal bir gerçeklik alacaktır. Bugünün sanal gerçeklik gibi teknolojilerini göz önünde bulundurduğumuzda, Bazin'in çok da olasılıksız bir öngöründe bulunmadığını görmek imkânsız değildir. Nitekim Bazin için *Bisiklet Hırsızları* isimli metninde de değindiği gibi illüzyon saf sinemanın mümkün olabilmesi yolunda gerçekleştirilmesi gereken bir hedeftir. *Bisiklet Hırsızları* (1948) böylesi bir filmidir: *“Aktörler, hikâye, mise-en-scène yok artık; yani nihayet gerçekliğin kusursuz estetik illüzyonunda sinema yok artık!”* (Bazin, 2005: 60).

Sinemada yeniden-üretimsel illüzyon fotoğrafta olduğu gibi bu şeffaflıkla mümkün olmaktadır. Her ne kadar gördüğümüzün bir film olduğunun farkında olsak da film evrenindeki nesnelerin gerçekliğine dair hâlâ bir yanılsama payı bulunmaktadır. Bu yanılsama kurgusal olmayan filmlerde daha olanaklı hâle gelmektedir. Hangi sahnenin kurgu

hangi sahnenin gerçek hayattan aktarılan görüntüler olduğuna dair izleyicinin bilgisi her zaman kısıtlı kalmaktadır. Filmdeki hangi elementin kaydı etkilemiş olabileceğine dair net bir bilinebilirliğin sağlanması izleyicinin iradesi dışındadır (Allen, a.g.e. 31).

Sinemanın ürettiği tartışılan bir diğer illüzyon biçimi de yansıtmalı illüzyondur. Yeniden-üretimsel illüzyonun kurgusal olmayan filmlerde gerçekleşebildiğini paylaşmıştık. Fakat yansıtmalı illüzyon özellikle kurgusal filmlerde daha güçlü bir biçimde yaşanmaktadır. Allen bu farkın anlaşılabilmesi için George Romero'nun Yaşayan Ölülerin Gecesi (1968) filmini örnek olarak inceler:

“Zombiler tarafından işgal edilmiş bir dünya gördüğümüzde, bunu yeniden-üretimsel illüzyonda olduğu gibi imgenin gerçekliğiyle karıştırmayız. Bilakis, bir film izliyor oluşumuza dair farkındalığımızı kaybederiz. İmgeye dışarıdan bakmayı bırakıp sahnelenenin olayları filmin içinden görmeye başlarız. Kurgusal fakat tam olarak gözümün önünde gerçekleşmiş, kendine özgü bir algısal mevcudiyeti ya da dolaysızlığı olan bir dünyadır algıladığımız.” (Allen, a.g.e. 40)

Yansıtmalı illüzyonu mümkün kılan, sinemanın kurgusal temsili kurabilme kapasitesidir. Birinci bölümde incelediğimiz temsil kavramı sinemasal illüzyon tartışmalarıyla yakından ilintilidir. Zira gerçeğin temsili gerçeğin illüzyonunu da mümkün kılar. Brecht'in tiyatro kuramını bu bağlamda ele alan Noël Carroll, Brecht'in temsil pratiklerine dair yürüttüğü eleştirinin, gerçeğin illüzyonunu mümkün kılması sebebiyle olduğunu tartışır. Zira bu pratikler izleyicinin yargı üretme mekanizmalarını felce uğratar; özellikle eleştirel politik yargı kabiliyetini sekteye uğratar. (Carroll, 1988a: 91)

2.2 André Bazin

Cahiers du Cinéma'nın kurucu isimlerinden André Bazin¹⁶ film teorisini en çok etkileyen figürlerden biri olma özelliğini hâlâ korumaktadır. Sinema ve gerçeklik tartışmalarına ilişkin çok sayıda yazı kaleme almış olan Bazin'in aynı zamanda bu

¹⁶ (1918-1958) Yalnızca otuz yıl yaşamış olan Bazin, sinema üzerine yüzlerce makale kaleme almış ve Fransız Yeni Dalgası'na da ilham olmuş ender yazar/teorisyenlerdir.

tartışmaların geleceğini de belirleyen bir ekole dönüştüğünü söylemek çok da hatalı olmayacaktır, zira film teorisinde temsil, illüzyon ve gerçeklik açmazını aşmak için kafa yoran teorisyen ve yönetmenler, kendilerini Bazin’e göre konumlandırarak fikir üretmeye devam edebilmiştir. İlerleyen bölümlerde Bazin’in Fotoğrafik Görüntünün Ontolojisi (1945), Tüm Sinema Miti (1946) ve 1950, 52 ve 56’da yayınladığı üç makalenin sentezi olan *Sinema Dilinin* Evrimi makaleleri ışığında Bazin’in gerçekliği ele alış biçimlerini tartışacağız. Biçimler diyoruz, sinema değiştiğinde Bazin’in fikirleri de değişecek ancak film teorisine hizmet ettiği yıllar boyunca belli bir sistematığı de yakalayacaktır.

2.2.1 Bazin’e göre Gerçeklik Yorumları

Bazin’in temel meselesi sinemanın gerçeklikle olan ilişkisini yıllar içinde nasıl dönüştürdüğüdür. O nedenle Bazin’in tek katmanlı bir gerçeklik algısı yoktur. Bazincilik diye adlandırabileceğimiz bu gerçeklik düşüncesi, ilk etapta bakıldığında, sinemanın mimetik özelliklerine dayanıyor görünmektedir. Öyle ki Bazin’in film izleyicisi “bir dilim gerçekliğe” tanıklık eden bir izleyicidir (Carroll, 1988b: 94). Bazinci anlamda sinematografik gerçekliğin karşısına sine-Brechtian yaklaşımı koyduğumuzda, Bazin’in konumuna dair biraz daha net bir fikre kavuşuruz, zira bu yaklaşıma göre mimetik sinematografik gerçeklik, gerçeklik illüzyonu anlamına gelmektedir ve yukarıda da değindiğimiz üzere bu, politik motivasyonlarla inşa edilen bir aldatmacadır. Ancak Bazin’in gerçekliğe yaklaşımında sinema aygıtının olanaklarına duyulan bir hayranlık atfı da vardır. Ona göre sinema, izleyicisini Carroll’ın da söylediği gibi gerçeklikten bir parçayla bir araya getirir, ona imgenin göndergesinin *buradalığını* deneyimleme şansı tanır. (a.g.e. 95)

“Filmin esas niteliği en başından beri (yaratıcısının hayal gücünde tohumun kök saldığı ilk andan itibaren de diyebiliriz) imgenin gerçekçiliğinin peşine düşen bir soruşturma oluşunda yatmaktadır. Bu gerçekçiliğin sinematografik imgenin otomatik yaratımıyla mümkün kılındığını ve bu imgeye doğal algılamayla ortaklık içinde bulunan maksimum sayıda karakteristiği atfetmeyi hedeflediğini söyleyebiliriz. Sanatın koşulu olan soyutlama burada paradoksal bir biçimde imgenin kendisinde en somut olan şeyde açığa çıkmaktadır.” (Bazin, 2014: 88)

Bazinci anlamda gerçeklik, bütünsel anlamda bir gerçekçilik estetiği meselesidir. Bazin’e göre, sinema doğal algılarımızla arasında bir ortaklık, benzerlik kurmalıdır. Bu ortaklık basit anlamıyla nesneyi maddi dünyadaki hâliyle görmek anlamına gelmemektedir. *Sinema Dilinin Evrimi* makalesini Bazin’in düşüncesini daha iyi anlamak için rehber aldığımızda, karşımıza bir gerçeklik ve gerçekçilik kronolojisi çıkacaktır ve gerçekliğin neden aynı zamanda sinemasal bir estetik sorunu olduğunu anlamamız kolaylaşacaktır.

Bazin *Fotografik Görüntü Ontolojisi*’nde resmin gerçeklikle olan ilişkisinin fotoğrafın icadıyla birlikte soyutlaşmaya başladığını ima eder. Fotoğrafa kadar gerçekliği mükemmelleştirme iddiasında olan resim sanatı, daha sonra “*fotoğrafın veremeyeceği kavramaları*” resmetmeye yönelir. Resim “*benzerliğin yaratılması*” ile sınırlı kalmışken “*fotografik görüntü nesnenin kendisidir.*” (Bazin, 2011:18,19). Metne adını veren *ontolojiden* kastı budur Bazin’in. Daha evvel resmin nesnesinin, ona içkin bir biçimde, *varsayımsal* olduğuna değinmiştik. Resmedilen herhangi bir nesnenin *varlık* olarak gerçekliği, resmin varlığa geliş prensibi dolayısıyla her zaman kuşkuludur. Fotoğrafta ise nesne, biçimi bozulsa dahi, *varlığı* kuşkusuz olan bir nesnedir (burada photoshop vb. manipülasyonlar tartışmaya dahil değildir). Başka bir deyişle, resim ressamın müdahalesiyle meydana gelirken fotoğraf, makinenin insan aygıtını dışarılayan doğası sayesinde nesnesiyle ontolojik, yani nesnenin oluşuna (being) ilişkin niteliksel bir bağı her zaman içinde barındırır; genetik bağdan kastımız budur. Netliği bozuk fotoğraflarda dahi hâlâ orijinal nesnenin bir sunumu söz konusudur. Bazin’e göre gerçeklik fotoğrafta içkin bir biçimde ihtiva edilir ve sinemada zaman-mekânsallaşır:

“Bu açıdan bakıldığında, sinema zaman içinde nesnelliktir. Film artık nesneyi korumakla yetinmez, tıpkı böceklerin bedenlerinin uzak geçmişten, kehribar içinde bozulmadan korunması gibi, bir an içinde olduğu gibi örtülür. Film, barok sanatı sarsıcı katalepsisinden kurtarıyor. Şimdi, ilk kez, şeylerin imgesi aynı zamanda onların süresinin de imgesidir, değişim olduğu gibi mumyalanmıştır.” (Bazin 2005a: 14,15)

Ontoloji burada bir öz gibi de yorumlanabilir. Sinema fotoğraftan özü alıp zamanın ve sürenin içinde dondurur, muhafaza eder. Eğer imgenin kendisine verili bir öz

varsa o hâlde sinemada gerçekçiliğin peşinde koşmanın anlamı nedir? Öz zaten mutlak değil midir?

Bu noktada formalistler ve realistler ayrımı doğar; imgeye inananlar ile gerçekliğe inananlar. Formalistlere göre sinema görüntüyü kaydetmeye neredeyse mahkûmdur ve bunun bir sanat değeri yoktur: Alman dışavurumculuğunun ardında yatan biçimsel motivasyon budur. Görüntünün plastik bir biçimde manipüle edilmesiyle, öz'e eklenen imgelerle sinemanın sanata dönüştürülmesini sağlamaya çalışır. Eisenstein için bu plan ve montajla mümkün olmaktadır. Öte yandan realistler ise formalistlerin tam tersi biçimde, uzun çekimler ile sinemanın anı/gerçekliği muhafaza eden doğasını keşfetme derdindedirler. İlk dönem realistlerin (bkz. Robert Flaherty, Erich von Stroheim) biçimde açtığı bu yoldan Renoir, Welles, Wyler gibi yönetmenler gidecektir.

Biçim üzerine bu sorgulamalar estetik ve etik gibi tartışmaları da beraberinde getirecektir. Bazin'in gerçeği anlamada, felsefesini üzerine yükselttiği iki temel kavramdır bunlar aynı zamanda. Bazin, *William Wyler: or Jansenist of Directing* isimli makalesinde gerçeklik, gerçekçilik, estetik ve etik arasında ilişkiyi kavrayışını şu şekilde tartışmaktadır: Ona göre, filminden yalnızca gerçekliği göstermesini istemek onurlu bir niyettir. Ancak böylesi bir niyet, bazı etik sorunları da beraberinde getirecektir. Bu etik problemi gerçekliğin temsiliyle ve estetik sorunların tartışılmasıyla aşılabılır. Örneğin, ölü bir çocuğun yakın plan ve/veya renkli imgesi ile orta olan ve/veya siyah beyaz imgesi arasında fark vardır. Bazin bu noktada doğal algılanım biçimlerimize gönderme yaparak bu ölü bedeni gören gözlerimizle onu çerçeveye yerleştiren kameranın potansiyel farkları olduğuna değinir. Örneğin Sovyet montajı ya da klasik Hollywood analitik montajı (eylem/kesme/bilgi dizimi) doğal algımıza uygunluk teşkil etmemektedir. Oysa az evvel değindiğimiz gibi uzun çekimler, alan derinliği, genişletilmiş mekân ve zamanın imgesi, doğal yollarla dünyayı görme biçimimize daha uyumlu bir deneyim sunmaktadır (Bazin, 2014: 7).

Bazin için uzun çekimler yalnızca algımıza uyumluluğu sayesinde gerçekçi değildir. Uzun çekimler, alan derinliği vd. doğaları gereği, izleyicinin imgenin içinde (duyu

ve duygulanımıyla) dolaşabilmesine, anlatıya katılabilmesine olanak tanır. Katılım, Bazin için gerçekçi bir sinema yaratmada önemli unsurlardan biridir. Onun gerçekçiliği perdenin karşısındakine dair de bir etik problemdir. İmgeyle birlikte salınabilmesine filmin olanak tanımadığı bir izleyici özgürleşememiş ve filmin bilgisi tarafından domine edilmiş, filme katılamamış bir izleyicidir. Bazin'in etik meselelerin biri de izleyicinin katılımıdır bu noktada; spektral bir özgürlük anlayışı.



Şekil 1.4 Citizen Kane (1941)

Citizen Kane'den arka planda, karda oynayan küçük Kane'in görüntüsünden içeriye, orta plana ve ön plana doğru gezinen kamera bize, bir an ve mekân deneyimi sunmaktadır. Bazin, *Sinema Dilinin Evrimi*'nde yukarıdaki planın neredeyse her ögesini içinde barındırdığı gerçekçi bir sinemanın dökümünü çıkarır. Ona göre, 1-) alan derinliği izleyiciyi film imgesiyle gerçeklik deneyimden daha yakın bir ilişkiye sokmaktadır. Kameranin gezinmesi, her ne kadar doğal algımıza uyumlu bir bakış hareketi olsa da kameranin göze mekanik açıdan üstünlüğü de su götürmez bir gerçektir. 2-) Analitik montajın görülecek ve bilinecek olan dayatıcı tavrı karşısında, uzun sekanslarda izleyiciye asgari ya da azami düzeyde bir seçme şansı kalır; çerçevenin içinde nereye bakacağı kısmen onun seçimidir. İzleyiciyi süreye dahil eden bir yapısı vardır bu çekimlerin. 3-) Montaj

doğası gereği anlamı netleştirmeye dönük işler. Belirsizliklere yer yoktur. Ancak film deneyimi zihinsel, ruhsal ve entelektüel bir katılımı da beraberinde getirmelidir; gerçekçi olabilmek için. Belirsizlikler, işte bu anlamda bu katılımın sağlanabilmesi için olanak sağlayan birer bekleyiş duraklarıdır. (Bazin, 2005a: 35,36). Ancak Bazin, gerçekçi estetiğin mutlak olarak uzun çekimlerle kurulacağı iddiasında inatçılık göstermemektedir. Doğal algımıza uyumluluğu aramaktadır ancak, estetiği aynı zamanda eksik kalan bazı şartların başka şartlar altında denkliklerin sağlanabileceği bir çözüm kartı olarak görmektedir. Örneğin; Bazin, *Bisiklet Hırsızları*'nda *mise-en-scène*'in ortadan kalkmış olmasına saf sinema lehine şapka çıkartırken, Welles'te ise *mise-en-scène*'in kurgu karşısındaki üstünlüğü dolayısıyla şapka çıkarmaktadır. Görüldüğü üzere Bazin'in estetiğin temel araçlarına dair esnek bir bakışı vardır. Filmi bütünsel olarak gerçekliği nasıl işlediğiyle değerlendirir. Stil ve üslup, bazı şartların yerine getirilmesi ya da getirilmemesiyle değişmeye, estetiği genişletmeye devam eder. Aksi takdirde fotoğrafik öz olarak gerçekliğin ifade edilişi tek-tip ve Eisenstein'ın iddia ettiği gibi sanatsal niteliklerden mahrum kuru bir görüntü olarak zihinlerimizi domine ederdi. İlerleyen bölümlerde Deleuze felsefesini ve Béla Tarr sinemasını tartışırken Bazin'le çok sayıda benzerlik barındırdıklarını göreceğiz. Ancak Bazin'i bu iki isimden ayıran, günün sonunda, gerçekliği çoğu makalesinde değindiği gibi bir temsil olarak kavraması olacaktır.

Bazin ve sinemasal imge tartışmasına geri dönelim. Maddi dünyanın imgesinin ne olduğu ve onun peşinde yüzyılı aşkın süredir çalışan arzu mekanizması Bazin'in gerçeklik yorumunun elbette merkezî sorunsallarındandır. *Fotoğrafik Görüntü Ontolojisi* metninden hatırlayalım: “*Fotoğraf bizi tıpkı doğadaki bir fenomen gibi etkiler. Bir çiçeğin, kar tanesinin güzelliğini büyük ölçüde yaşayabiliriz.*” (Bazin, 2011: 18)¹⁷. Bu anlamda Bazin ilk bakışta illüzyonu olumlayan bir yaklaşımı benimser görünmektedir. Ancak illüzyondan kastımız sine-Brechtian yaklaşımın muhalifi olduğu politik anlama sahip *kandırmacaya*

¹⁷ Bazin'in ünlü *Sinema Nedir?* (I,II) kitabı Türkçe'ye ne yazık ki metinler kısaltılarak, üstelik yer yer hatalı çevrilmiştir. Bu nedenle çalışmamız boyunca aynı kitabın Hugh Gray tarafından İngilizce'ye çevrilen edisyonundan da faydalanılacaktır. Kimi alıntıların Türkçe edisyonda bulunamaması hâlinde, bkz: İngilizce edisyon (2005).

dayalı bir illüzyon değildir. Bilakis, maddi dünyanın karmaşık imgesiyle kurulan olabildiğince saf bir sinemasal sadakat bağı ile görüngülerin evrenine indirgenen bir gerçeklik girişimidir.¹⁸

Bazin'den esinlenen fenomenolojik gerçekçilik estetiği, Cahiers du Cinéma'nın da 50'lerdeki genel çizgisini belirlerken, 60'ların sonuna gelindiğinde filmi disiplinlerarası bir okumaya açma gayesiyle çeşitli ekollerden tartışmalara yerini bırakacaktır; örneğin, deneyim olarak sinema yerine dil olarak sinema gibi yeni düaliteler ve teori arayışlarının peşine düşülecektir (Di Iorio, 2007: 25). Fakat Bazin'e göre gerçeklik tek boyutlu, yalnızca görüntüye sadakatle karakterize edilemez. Film hem estetik hem de işlevsel düzeyde, asla yadsınamayacak bir toplumsallığı da ihtiva etmektedir; gerçekçiliğini buradan alır. Bazin'e göre imge, -Deleuze'ün de savunduğu gibi- örneğin, kendi gerçekliğini dayatan bir otonomi olamamıştır hiçbir zaman. Yazılarının geneline bakıldığında temsil ilişkileri ve imge otonomisi arasında gidip geldiği görülecektir. Bazin'e göre sinemasal imge katmanlıdır ve maddi dünyanın imgesiyle arasında gizli bir göbek bağı, genetik bir bağ vardır. Bu fiziksel bir benzeme değildir. Onun bir parçası olmakla ilişkilidir ve bu ilişkinin de tıpkı dünyada olduğu gibi katmanları vardır. Bazin'in sinemasal imgesi toplumsalın, psikolojik olanın, ontolojik olanın Atlas'ıdır. Buna az sonra değineceğiz.

“Bazin, sinemanın icadına rehberlik eden mitin ‘bütüncül bir gerçekçiliği, dünyanın kendi suretinde yeniden yaratılmasını’ hedeflediğini iddia eder.” (Janker, 2021: 55). Uzun çekimler örneğin, böylesi bir arzunun arayışının da imgesini oluştururlar: Dünyanın kendisi olmasına olanak tanırırlar. Bu “tanrısal” yaratım arzusu -şeylerin Tanrı'nın suretinde yeniden yaratılmış tanrı tasavvurları olduğu pek çok inanışta ve felsefede sıklıkla rastlanan bir görüştür- mitolojide ve edebiyatta hatırı sayılır oranda anlatının oluşmasıyla sinemanın icadına doğru uzanan yolu da hazırlamıştır (Bkz. Villiers de l'Isle-Adam - *L'Eve future*).

¹⁸ Elbette buradaki sadakatten kastımız kameranın dünyayı çıplak göze görüldüğü gibi kaydetmesi anlamına gelmemektedir. Anlatı bir bütündür ve filmin kendisi de tek başına bir dünyadır. Bu dünyanın içinde *filmsel şeylerin* armonisi söz konusudur. Bu armoni içerisinde üretilen imgenin içinde bulunduğu filmsel evrene olan sadakatinden bahsediyoruz.

Bazin’e göre sinema böylesi bir arzunun üzerinde yükselmektedir. Bazin’in kendi sözleriyle ifade edecek olursak:

“O hâlde sinemanın icadına ilham veren yol gösterici mit, fotoğraftan fonografa kadar on dokuzuncu yüzyılda gerçekliğin mekanik yeniden üretiminin tüm tekniklerine az çok muğlak bir biçimde egemen olan şeyin, yani bütünsel bir gerçekçiliğin, dünyanın kendi imgesinde yeniden yaratılmasının, sanatçının yorumlama özgürlüğünden ya da zamanın geri döndürülemezliğinden bağımsız bir imgenin başarılmasıdır.” (Bazin, 2005a: 21).

Fakat felsefenin de en büyük sorularından biri olan gerçekliğin deneyimlenişi sorunsalı burada da kendini göstermektedir. Dolayumsuz bir gerçeklik deneyimi, insanın kısıtlı algı kapasitesi için ne denli mümkündür? Sözgelimi, sinemanın yaratıcı buyruğu olan ışık, sinemada bir devrim olarak karşılanan ses ve renk gibi temel ögeler; aracılık olmaksızın algılanabilir değildir.

“İnsanlar için ‘saf’, dolayumsuz gerçeklik diye bir şey yoktur. Fizik bize gerçek ya da saf doğada koku, ses ya da renk diye bir şey olmadığını söyler; bunun yerine sadece elektromanyetik darbeler, hava dalgaları, moleküller, parçacıklar ve benzerleri vardır. İnsan algısı ya da bilişinin bu parçacıkları seslere, renklere ya da nesnelere dönüştürmesi için bu hammaddelerin bir tür yaratıcı süreçten geçmesi gerekir -örneğin, bir ışık dalgaları topluluğu insan zihni tarafından bir şekilde kırmızı renge dönüştürülebilir. Saf bir gerçeklikte kırmızı diye bir şey yoktur, sadece insanların icat ettiği ve ‘kırmızı’ olarak adlandırılan bir kavram ya da şey vardır.” (Rushton, a.g.e 46)

Bazin’in dünyanın kendi imgesinde yeniden yaratılması olarak yorumladığı sinemasal gerçekliği, yukarıda paylaştığımız şekilde dolayumsuzluğun imkânsızlığı ile yeniden değerlendirdiğimizde kastedilen gerçekliğin aslında sinemanın güdük yanı olarak kalacağı apaçık ortadadır. Peki sinemanın şairi olarak da anılan Bazin böylesi müdahalesiz bir gerçekliği mi kastetmektedir? Bu noktada Rushton’ın araştırmasına geri dönmekte fayda var. Rushton, Castoriadis’in gerçekliğin devredilemez ve sabit bir varlık olmadığı görüşünden hareket eder. *“Işık dalgaları renkli değildir ve renge neden olmazlar. Belirli koşullar altında öznenin bir ‘görüntü’ yaratmasına neden olurlar ki bu da çoğu durumda -*

ve tabiri caizse, tanım gereği, hakkında konuşabileceğimiz tüm durumlarda- genel olarak ve toplumsal olarak paylaşılır.” (Castoriadis, 1997: 323).

Castoriadis’in *toplumsal* vurgusu bu anlamda Bazin’in gerçekliğinin, deyim yerindeyse kumaşına ilişkin de önemli bir çıkış noktası oluşturmaktadır. 1943 Kasım’ında kaleme aldığı *Gerçekçi Bir Estetik İçin* isimli yazısında, Bazin sinemanın işlevi üzerine şunları söyleyecektir:

“Sinema, her naif sanat gibi, kendi karmaşıklığı içinde, dışında var olamayacağı toplumsal ortamlarla ilişkilerinin bütünlüğü içinde analiz edilmelidir. (...) İnsanın işinin teknik yönleri tarafından yutulduğu ve politik ve sosyal kısıtlamalarla standartlaştırıldığı makineleşmiş uygarlığımızda, sinemanın işlevi, sanatsal işlevinin bile ötesinde, bastırılmış olan değişmez kolektif psişik ihtiyaçları tatmin etmektir.” (Bazin, 1981: 36)

Bazin’in kendi sözlerinden de anlaşıldığı üzere gerçeklikten kastının yalnızca saf bir görünüme sorgusuz bir sadakat olamayacağı apaçıktır. Gerçeklik Rushton’ın da işaret ettiği gibi *“paylaşılan ve potansiyel olarak iletilebilir bir dizi endişeden oluşur.”* (Rushton, a.g.e. 47). Bazin estetik üzerine kaleme aldığı yazısını şu sözlerle bitirecektir: *“Sinemasal estetik ya toplumsal olacaktır ya da sinema estetiksiz kalacaktır.”* Bazinci anlamda gerçeklik -birçok metninde heyecanla savunduğu görsel gerçekliğin egemenliği ya da dünyanın kendi imgesinde hiçbir insan müdahalesi olmaksızın yeniden üretilmesi toplumsal alandan ve olandan arındırılmış bir tekrar eylemi değil- gerçekliği meydana getiren şeylere ilişkin toplumsal olarak paylaşılan bir fikrin düşünülebilmesini toplumsal düzeyde olanaklı kılan bir estetik meselesidir de.

Bazinci anlamda sinemasal gerçeklik, kendinden önce var olan saf bir gerçekliğe uyumluluk meselesi değildir, *gerçeğin* ne olduğuna dair hemfikir olunacak bir anlamlılık üretimi ve anlayışın derecelendirilmesidir (Rushton, 2011: 47). Bazı film örneklerine baktığımızda kastımız da daha kolay anlaşılacaktır.

Bazin, Rossellini’yi “*yenigerçekçi estetiğin sınırlarını genişletmek adına en çok çabayı sarf etmiş sanat adamıdır.*” (Bazin, 2005b: 100) diyerek anar. Bazin’e göre yenigerçekçi sıfatıyla nitelenen tüm filmler, içlerinde hâlâ klasik gerçekçilikten izler barındırmaktadır: “*belgesel gerçeklik artı başka bir şey, bu başka bir şey plastik güzelliştir, toplumsal duyu ya da şiir.*” Bazin, Rossellini’nin filmlerinde bunlardan hiçbirine rastlanmadığını, bilakis kelimenin en basit anlamıyla *güzele* dair dahi hiçbir şey olmadığını ekler. Rossellini’ye göre “*jest, değişim ve fiziksel hareket insan gerçekliğinin temelini*” oluşturmaktadır (Bazin, a.g.e. 100). Bizim için burada kilit kelime değişimdir, zira bir gerçeklik fikrinin paylaşılabilmesi için öncelikle o ana kadar var olagelmış *sahte gerçekliğin* reddedilmesi ve ortak olan yeni gerçek ya da gerçeklik fikrinin inşasına başlanması gerekir. Bu da doğasında bir değişimi peşinden sürüklemek zorundadır.

Örneğin, İkinci Dünya Savaşı sebebiyle tahrip olmuş bir şehrin enkazı üzerinde yükselen yaşam gibi Nasyonal Sosyalizm yıllarında iddia edilen söylemin de sıfırlandığı ve şimdi toplumsal olarak yeni bir *gerçeğin* inşasına “ölümcül” derecede ihtiyaç duyulduğu toplumsallık ölçeği oldukça geniş bir film olan Almanya Sıfır Yılı (*Allemania Anno Zero*, 1948) ve yine Rossellini’nin sekiz yıllık aradan sonra ilk defa yalnız kalan bir çiftin bu yeni deneyim dolayısıyla alışageldikleri toplumsal gerçeklikten uzaklaşmasını ve karşılaştıkları yeni gerçeklik karşısında ilişkilerini sorgulamalarını, birbirlerine duydukları aşkı fark ederek birlikteliklerini kurtarışlarını konu alan İtalya’ya Yolculuk (*Viaggio in Italia*, 1954) filmleri böylesi bir değişimin örneklerini sunmaktadır.

Almanya Sıfır Yılı’nda Edmund, Nazi bir okul müdürünün söyleminden hareketle hasta olan babasını zehirler. Bunu belli bir gerçeklik tanımlaması ile yönlendirilmiş bir eylem olarak yorumlayabiliriz: *İnsan ne yapmalı? ya da Yapılması gereken doğru şey nedir?* sorularıyla harekete geçmiştir Edmund. Ancak Edmund, bir sosyal Darwinist yaklaşım olan *en güçlünün hayatta kalışı* düsturu üzerine kurulu Nazi düşünüşünün doğruluğunu ve ortak bir toplumsal gerçeklik olup olmadığını sorgulamaya başlar. Nihayetinde, bu sorgu Edmund’u intihara sürükler. İntiharın ardında yatan sebep bir inanç yitimidir; Edmund dini

inancını değil, eylemlerini belirleyen gerçekliğe olan inancını yitirmiştir. (Rushton, a.g.e. 48).

İtalya'ya Yolculuk'ta ise Kathy (Ingrid Bergmann) ve Alex (George Sanders) Napoli'ye yaptıkları bir gezi sonrasında birbirlerinden giderek uzaklaşmaya ve yeni deneyimlerin peşinden koşmaya başlarlar. Kathy kendini turistik yerleri gezmeye verirken, Alex eski arkadaşlarıyla ve potansiyel olarak romantik bir birliktelik yaşayabileceği kadınlarla sosyalleşmeye yoğunlaşır. Filmin sonunda -boşanmalarına dair bir konuşma da geçmişken aralarında- arabaları kalabalık bir Katolik törenin ortasında kalır. Filmin bu son beş dakikası içerisinde Bazin'in de *mucize* olarak değerlendirdiği bir fark ediş yaşanır. Alex meydandaki kalabalığa işaret ederek “*Böyle bir saçmalığa nasıl inanırlar, anlamıyorum, çocuk gibiler.*” diye hayıflanır. Kathy ise çocukların mutlu olduğunu söyler ve bu görünürde önemsiz fikir uyuşmazlığı dahi onları birkaç saniye içinde birbirlerine duydukları nefreti hararetli bir biçimde ifade etme noktasına getirir. Tam o anda Kathy kalabalık tarafından sürüklenmeye başlar ve yalnızca “*Alex! Alex!*” diye seslenmektedir. Birbirlerine tekrar kavuşan çift, *mucizevi* bir biçimde birbirlerine olan sevgilerini fark ederler ve aralarındaki anlaşmazlığa birbirlerinin canını yakmak için söyledikleri sözlerin ya da birinin diğerinin güzel duygularını suiistimal edişinin sebep olduğu itirafında bulunurlar. Şimdi yeniden sevgiyi ve aşkı hissedebildikleri için, sevgisizlikten yaşandığını ima ettikleri bu duygu durumunu geride bırakırlar. Çift birbirlerine ve kendilerine karşı yalan söylemeyi bıraktıkları anda eski gerçeklikleri bir anda sekteye uğrar ve paylaşılan ortak bir gerçeklik ihtimali doğar. Rushton'a göre Bazin'in gerçeklik anlayışının *gerçekliği algıya ya da fenomenal veya maddi gerçekliğe karşılık gelecek şekilde 'yakalama'* kavramıyla çok az ilgisi vardır. İtalya'ya Yolculuk filminde de gerçeklik, gerçekliğin ne olduğu konusunda bir anlamaya varmış olmakla, anlaşmanın kendisiyle ilgilidir. “*Bu gerçeklik onların birbirlerine ve kendilerine karşı dürüst olmalarıyla tanımlanır. Bu bir 'hayata karşı dürüst olma' meselesidir. Bazin'in gerçekçiliğinin anlamı budur.*” (a.g.e. 50).

2.2.2 Tüm Sinema Miti

Bazin'in *Tüm Sinema Miti* metnine yukarıda yürütülen tartışmaya alternatif başka bir okuma daha sunulabilir. Bazin'in *tüm sinema* kavramından kastı, maddi dünyanın kendi imgesinde yeniden inşasının dışında, metnin kendinde de belirttiği gibi sinemanın henüz icat edilmemiş olmasıyla da ilişkilidir. (Bazin, 2011:28). Bazin'in kendisi de bu yorumunun paradoksal bir yanı olduğunu itiraf etmektedir. Peki sinemanın henüz icat edilmemiş oluşu tam olarak ne anlama gelmektedir? Söz konusu makale, Georges Sadoul'un *Historie Generale du Cinéma (Genel Sinema Tarihi)* kitabının bir incelemesi niteliğindedir de aynı zamanda. Sinemanın icadı ve teknik gelişimini merceğine alan makale, teknik anlamdaki çoğu yeniliğin ve mihenk taşlarının aslında birer sinema *ideası* olarak önceden var olmuş olduğunu ve hiçbir yeniliğin tam anlamıyla yenilik sayılamadığını iddia eder. Sinemanın kat ettiği tüm yollar başlangıçtaki arzuya açılmaktadır. *Tüm sinema* kavramı bu anlamda maddi dünyaya dair sinemasal bir imgenin *yakalanabilmesi* için bitmek tükenmek bilmeyen bir arayış, bir arzudur. Biraz daha açacak olursak; sanal gerçeklik, 3D, senkronize ses, renk ve hareket gibi sinemanın başarıları sayılabilecek önemli dönüm noktaları, sinema tarihi ve öncesinde resim ve fotoğraf tarihi incelendiğinde görüleceği üzere birer *idea* olarak zaten mevcutturlar. Sinema profesörü ve yazarı olan Jordan Schonig, *Andre Bazin's "The Myth of Total Cinema"*¹⁹ isimli video-makalesinde bu durumu açıklayıcı bir dizi örnek gösterir: Geç on sekizinci yüzyıl ve erken on dokuzuncu yüzyıl panorama resimleri²⁰ günümüz sanal gerçeklik fikrinin ilk nüveleri olarak tartışılmaktadır. Sanal gerçeklik gözlüklerinin çerçeveyi ortadan kaldırıp sinemasal illüzyonu şu ana dek olası en "gerçekçi" noktaya getirişi bir *idea* olarak öncesinde sanat tarihinde panorama resimleri ile yerini almıştır.

¹⁹ https://www.youtube.com/watch?v=RXiL6twN2EE&t=1s&ab_channel=Film%26MediaStudies

²⁰ Şeffaf resimler gibi panoramalar da on sekizinci yüzyılın sonlarında ve on dokuzuncu yüzyılın başlarında son derece popülerdi. Bir panorama, izleyiciye ister bir manzara, ister bir şehir, bir savaş veya başka bir tarihi olay olsun, tasvir edilen sahnede fiziksel olarak bulunma deneyimi yaşatmayı amaçlayan büyük dairesel bir tabloydu. Panoramlar kitlesel eğlence, popüler eğitim ve propaganda işlevi görüyordu. Onları ziyaret etmek bir sanat galerisinden çok tiyatroya ya da operaya gitmek gibiydi. Panoramlar en iyi hâllerıyla, izleyiciyi başka bir yere ve zamana taşıyarak gerçek olana dair ikna edici yanılsamalar sağlıyordu. Kaynak için bkz: <https://shannonselin.com/2016/11/panoramas-19th-century/>



Şekil 1.5. Robert Baker, Henry Aston Baker *Panoramic view of London*. 1792

[Web Linki](#)

Schonig hareketli görüntü *ideası* örneği olarak ilk sinema filmi sayılan Lumière Kardeşler'in *Bir Trenin La Ciotat Garı'na Varışı*'ni (1895) Émile Reynaud'nun *Les Pantomimes lumineuses*'i (Aydınlık Pantomimler,²¹1892) ile kıyaslar. Lumière Kardeşler'den önce Reynaud tarafından animasyon formunda olsa da bu ustalıkta hareketli bir görüntü ilk kez üretilebilmiştir. Hareket sinemanın kurucu arzusudur. Schonig karşılaştırmasına ilk senkronize sesli film sayılan *Caz Şarkıcısı* (The Jazz Singer, yön. Alan Crosland, 1927) ile devam eder. Pek çok teknik gelişmede olduğu gibi ses de elbette daha önceleri elde edilmeye çalışılmıştır. Thomas Edison ve William K. L. Dickson'ın ortaklaşa yaptıkları senkronize ses deneyi (1894)²² *Caz Şarkıcısı*'ndan tam otuz üç yıl önce yürütülmüş, üstelik başarıyla sonuçlanmıştır. Schonig birbirinden farklı teknolojik imkân ve deneylerle de olsa her iki filmin aynı arzusunun peşinde olduğunu ekler. Bu arzu elbette dünyanın maddeselliğini tam anlamıyla yakalayabilme arzusudur. Schonig, Bazin'den alıntılanarak devam eder:

“İster fonografa bağlanabilecek şekilde tasarladığı kinetoskopuyla Edison olsun, ister konuşan portreleriyle Demenay ya da 1887 Şubat'ında 'hayalim, fonograf bir konuşmacının sesini banda alırken, fotoğrafın da bir yandan (konuşmacının) beden hareketlerini ve yüz ifadelerini

²¹ Buradan ulaşılabilir: https://www.youtube.com/watch?v=426mqlB-kAY&ab_channel=NickelOdeonsChannel

²² Buradan ulaşılabilir: https://www.youtube.com/watch?v=Y6b0wpBTR1s&ab_channel=belowline
Videonun girişinde İngilizce şöyle bir bilgilendirme yazısı bulunmaktadır:

“Birazdan izleyeceğiniz (ve duyacağınız!) film 1894'ün sonlarında ya da 1895'in başlarında Thomas Edison'un West Orange, New Jersey'deki laboratuvarında William Kennedy Laurie Dickson tarafından çekildi. Edison'un 'Kinetophone' projesi için bir testti, tarihte ses ve hareketli görüntüyü senkronize olarak kaydetmeye yönelik ilk girişimdi. Burada sunulan yapım aşamasındaki çalışma, Thomas Edison, W.K.L. Dickson ve meslektaşlarının yüz beş yıl önce tanıklık etmelerinden bu yana orijinal film görüntüsü ve balmumu silindir ses parçasının ilk kez yeniden birleştirilmesi, senkronize edilmesi ve sergilenmesidir.”

kaydettiğini görmektir’ diyen Chevreul’le yaptığı fotoğraflık röportajıyla Nadar olsun; sesi ve rölyefi (üç boyutluluğa atıfta bulunuyor) hareketli görüntü ile birleştirmeye yeltenmemiş tek bir mucit yoktur.” (Bazin, 2005a, 20)

Schonig’in yaptığı bir diğer kayda değer karşılaştırma da ilk Technicolor örneği sayılan Oz Büyücüsü (The Wizard of Oz, yön. Victor Fleming, 1939) ile yüzyılın başında Mellies tarafından uygulanan şablonlama (*stencilling*)²³ tekniğiyle üretilmiş hareketli renkli görüntüler arasındadır. Hareket ve seste olduğu gibi renkte de sinemanın ilk yıllarından itibaren bir *ideanın* zaten ortada olduğu ve bunun üzerine yükselen bir gelişim spirali olduğu açıktır. Spiral diyoruz, zira Bazin’e göre henüz keşfedilmemiş olan sinemanın ufkunda da sinemanın yokluğu/henüz icat edilmemişliği yatmaktadır. Buna daha önce sinemasal illüzyonun filmi giderek şeffaflaştırmasından bahsederken değinmiştik. Bazin’in *tüm sinema* kavramını incelerken de benzer bir mantığın işlediğini görmekteyiz. Ona göre sinema lineer bir biçimde ileriye gitmiyor, bilakis döngüsel olarak başlangıç idealarının peşinden koşuyor; diğer bir deyişle materyal dünyanın kendi suretinde film evreninde yaratılışının. Sinemanın ortak arzusudur bu.

Schonig’in Bazin’i *idealar* merkezinde okuması, metinden zorlanarak çıkarılmış bir anlam araştırması değildir. Bazin, söz konusu metne hâkim olan *idealist* ton nedeniyle pek çok tanınmış yazar ve düşünürün ilgisini cezbetmeyi başarmıştır. Bu isimlerden biri olan Tom Gunning özellikle bu konuyu irdelemek üzere *The World in its Own Image* isimli bir yazı kaleme alır ve Bazin’in *Platoncu* görülen yaklaşımının aslında *Hegelci* olduğu iddiasında bulunur:

²³ Elle renklendirme kısa filmlerde nispeten işe yaradı, ancak hareketli görüntülerin uzunluğu ve karmaşıklığı arttıkça yöntem sürdürülemez hâle geldi. Bir Fransız yapım şirketi olan Pathé Frères, üretimini endüstriyelletmek için filmleri renklendirmek üzere pochoir adı verilen bir baskı tekniğini uyarladı. Şablonlama (*stencilling*) olarak da bilinen bu işlem, mürekkebin kesiklerden alttaki bir yüzeye süngerle geçirilmesini içerir. Film kalıpları başlangıçta her renk için bir tane olmak üzere siyah-beyaz baskılardan neşterlerle elle kesiliyordu. Ancak 35 mm’lik küçük kareler renklendirmeyi hassas olmaktan çıkarıyor, bu da projeksiyon sırasında kenarların titreşmesine ve bazı izleyicilerin başının ağrımasına neden oluyordu. Kaynak için bkz.: <https://nautil.us/the-phantasmagoria-of-the-first-hand-painted-films-235547/>

“Total sinemayı bu illüzyon iştahından ayırmak zor olacaktır; Bazin’in devam eden ve asla tam olarak tatmin edilemez olarak anladığı bir iştah. O hâlde total sinemanın tarihi, basitçe ilerlemeci bir rota ya da başlangıçtaki bir vizyonun (ya da Platoncu bir idealin) gerçekleşmesini değil, “kendi imgesindeki dünya” idealine ulaşmanın yanılsama süreçlerini yüceltmeyi, tekniklerini özümsemeyi ama aynı zamanda onları aşmayı da içerdiği diyalektik bir süreci yansıtıyor gibi görünüyor. Dolayısıyla Bazin’in total sinema ideali Platon’dan çok Hegel’e benzebilir, çünkü film tarihinin ortaya çıkışında, bir aşamanın bir öncekini ortadan kaldırmak yerine yücelttiği, henüz sonuna ulaşmamış bir tarih olarak kendini gösterir.” (Gunning, 2011: 124)

Daha evvel Platonculuk Oynamak bölümünde Platoncu idealizmin bir karşıtlık diyalektiği değil, rekabetler diyalektiği olduğuna değinmiştik. Diğer bir deyişle Platoncu düşüncede tek taraflı bir çoğalım; ideadan az pay alan ile çok pay alan arasında niteliksel bir dizilim vardır. Hegelci idealizmde ise kabaca ifade olacak olursak birbirine zıt iki dünyanın yine birbiriyle zıt olacak şekilde çarpışması ve bu çarpışmanın üzerinde yükseldiği zeminin sentez olarak açığa çıkışı söz konusudur. Birbirinden bağımsız olarak değil bir bütün olarak vardılar. Bazin’in makalesine başlık olarak da seçtiği *tüm sinema* kavramındaki tümlük böylesi bir *bir aradalığa* işaret etmektedir. Gunning’e göre Bazin, sinemanın icadının belli teknik unsurlara dayanmadığını, kilit kelimenin *tüm (total)* ve *tümlük (totality)* olduğunu savunmaktadır. Teknik unsurların tek tek bütünleştiği bu bütün, Gunning’e göre, unsurların kendi toplamından daha fazlasına eşittir, ki sinemayı yönlendiren de bu bütündür. (a.g.e. 124,25). Ancak Gunning bu bütünlükten kastın ne olduğuna dair bir uyarıda bulunur:

“Bu bütünlük taçlandırıcı bir sentez olarak anlaşılmamalıdır -ne bir Gesamtkunstwerk²⁴ ne de teknolojik bir sistem. Bazin’in gerçek ve sahte gerçeklik ayrımını ciddiye alırsak, total sinema karmaşık bir çoğaltma sürecinden daha fazlasını sunar. Bazin buna ‘daha fazlası’ demektedir: “kendi imgesindeki dünya.” Ben bu ifadeyi (hem Merleau-Ponty hem de Heidegger tarafından kullanılan) fenomenolojik kavram olan dünyanın

²⁴ Gesamtkunstwerk, müzik, şiir, dans/pantomim, mimari ve resim gibi çeşitli sanatların bir araya getirildiği bir sanat eseridir. Kompozisyon keyfi ve açıklayıcı değildir; bileşenler mutlaka birbirini tamamlar. Gesamtkunstwerk’in “estetik varlık ile gerçeklik arasındaki sınırı silme eğilimi” bile vardır. Kaynak için bkz: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/g:gesamtkunstwerk-7943>

dünyasallığı²⁵ kavramına eşdeğer olarak okuyorum. Dünyanın dünyasallığı, total sinema mitinin nihai referansını oluşturur. Dolayısıyla total sinema Hegelci bir evrensel bütünlük değil, bir ufukla sınırlanmış dünyanın fenomenolojik imgesini ortaya koyar ve bu ufkun doğasında genişletilmek vardır.” (Gunning, a.g.e. 125).

Gunning’ın yukarıdaki sözlerini açacak olursak karşımıza sonluluk ve sonsuzluk ikiliği çıkmaktadır. Hegel’e göre evren sonsuzdur, Heidegger’e göre ise dünya sonludur. Bu dünyaya *fırlatılmış* olan insan, fırlatılmışlık hâlinin ürettiği travmayı ancak görüşlere, yani fenomenlere atfettiği anlam ile aşma çabasına girişebilir. Bu, insanın yaşama uğraşı, kendine bir varlık yaratma çabasıdır. Bu uğraşı ise insan aklıyla sınırlıdır. Anlam ilişkisi ancak sonlu olan dünyanın karşısında girilen bu uğraşı ile kurulabilir. Analojik bir nitelişlikle birbirine bağlanan Bazinci sinema anlayışı ve insan aklının sonluluğu bu nedenle yalnızca genişleyebilir ancak aşkınlaşamaz -tanrısal, nihaî bir sonuca varamaz. Zira itici gücü arzudur ve arzu, sahibi var olduğu müddetçe bitimsizdir. Gunning’ın sinemanın *bir ufukla sınırlandırılmış* oluşundaki vurgu, sonluluğa değil genişlemeye atıfta bulunmaktadır; Bazin’in birer idea olarak zaten var olduğunu iddia ettiği teknolojik olanaklılıkların genişlemesine ve böylelikle kendi imgesinde yeniden üretilen dünyanın sunumuna dair arzusun devamlılığına vurgu yapmaktadır. Bazin’e göre *tüm sinemanın* karşılaştığı en büyük zorluk, sahte ve gerçek gerçekçiliğin ikisinden de pay alarak ne yalnızca bireysel özelliğin ifadesinde ne de illüzyonu meydana getiren hareket, renk ses vd. özelliklerin bileşenlerin yeniden üretiminde yatmaktadır; daha ziyade dünyayı kendi imgesinde sunmaktır karşılaşılan en büyük zorluk.

2.2.3 André Bazin ve Özgünlük (Authenticity)

Bazin’in sinemasal gerçekliğe bakışı maddi gerçekliğe uygunluk ya da film düzlemindeki imgeler ve maddi gerçeklik arasındaki tekabüliyet (bkz. *corresponce theory*; doğruluğa uygunluk teorisi) ile sınırlı değildir. Bazin’in -yukarıda Rossellini filmlerinden

²⁵ Varlık ve Zaman’da Heidegger, dünyanın dünyasallığının (özel yapısının), dünya-içindeki şeyleri keşfetmemizi ve onları kullanmamızı sağlayan şey olan anlamlılık tarafından oluşturulduğunu öne sürer.

verdiğimiz örneklerle de anlaşılabilceği gibi- gerçeklikle ilgili temel derdi bir dürüstlük - kendine ve dünyaya- anlayışına dayanmaktadır. Dolayısıyla salt bir dış dünya tasviri, sunumu ya da yorumu değildir Bazin'i ilgilendiren, bilakis gerçekliği *anlamlı* kılan, ortak bir gerçeklik düşünüyü mümkün hâle getiren, sahte pratiklerin terk edildiği bir yaşantının anlatıdaki varlığıdır. Ancak yaşam üzerinden, bir gerçeklik yıkılıp diğeri inşa edilebilir ya da yine ancak yaşam üzerinden insana özgü karakterler açığa çıkabilir. Yine yaşamın kendisidir insan iradesini sıfırlayan ya da güçlendiren. Yaşam otonom ya da sınırları belli bir mefhum değildir; yukarıda değindiğimiz dünyaya fırlatılmışlık hissine karşı açılan gizil bir savaşın sonucu olarak anlam inşasına giriştiğimiz ve ona karşı duruşumuzla hakikiliğimizi, gerçekliğimizi ve -bu bölüm için kilit kavram olan- özgünlüğümüzü kazandığımız ya da kaybettiğimiz devasa bir zaman-mekânsal aygıttır.

Richard Rushton, Bazin ve özgünlük kavramını sorgularken, temeli on sekizinci yüzyıl filozofu Denis Diderot'ya dayanan *özümseme* (absorbition) ve *teatrallik* kavramları arasındaki farktan hareketle sanat tarihçisi Michael Fried tarafından oluşturulan modernist bir resim teorisinden bahseder. Ancak Rushton'ın derdi Fried değil, Fried'i tartışan Hegelci filozof Robert B. Pippin'dir (Rushton, a.g.e. 63,64). Rushton'ın sorgulamasındaki temel motivasyon, Pippin'in *Authenticity in Painting: Remarks on Michael Fried's Art History* isimli makalesinde tartıştığı *özümseme* biçimlerinin sahicilikle kurduğu ilişkisi üzerinden, Bazin'in gerçeklik yorumunun da sahicilik adına bir savunma olduğunu ileri sürmektir. Bir önceki paragrafta *yaşama* değinişimiz, *özümseme*, *teatrallik* ve *özgünlük* kavramlarını tartışırken bu niteliklerin; oyuncunun oyunla, izleyicinin izlenenle ve insanın yaşamla kurduğu bir tür yaşantısallıkta elde ediliyor oluşundandır.

Pippin *özümseyici* ve *teatral* olan ayrımını netleştirebilmek adına Douglas Sirk tematiğini anacaktır. Her ne kadar Sirk'ün birincil hedefi anlatısını oluşturduğu yaşantılara sebebiyet veren mekanizmalara dair bir eleştiri getirmekse de bu yaşantıların birer yabancılaşma tasvirleri oldukları da aşîkârdır. Diderot, Kierkegaard, Thoreau ve Cavell gibi düşünürlerin kendilerine meşgale ettikleri bir özgürlük fikrinden bahseden Pippin, bu fikrin

kendini tanımlama, özgünlük, açıklık, özgür bir yaşamın neden bu kadar değerli olacağına dair hislenimlerden pay aldığını ileri sürer. Özgürlüğün böylesi deneyimlenişi herhangi başka bir şeyin önemli ya da belirgin olması için bir koşuldur. Pippin'e göre bu koşulun ihlali, bireyin sahiciliğinin bozulmasından öte, bütün bir yaşamın bu ihlalle karakterize edilmesi gibi sonuçlar doğurabilir.

“Bu başarısızlığın tezahür etmesinin bir yolu, elbette bir yaşamın neredeyse tüm yönlerinin yalnızca olumlu, dışsal bir otoriteye sahip kurallarla senaryolaştırılmış olarak deneyimlendiği ve böyle bir yaşamı yönetmedeki başarının yaşamın taklidi anlamına geldiği yabancılaştırmanın açık deneyimleri ve tasvirleridir.” (Pippin, 2005: 593).

İşte tam bu noktada Douglas Sirk'ün adı ön plana çıkmaktadır. Bir melodram yönetmeni olan Sirk'ün filmlerinin temel karakteristiği yaşamın birer dış otorite tarafından belirlendiği; eylemin, verili kodlar, kurumlar ve beklentiler tarafından yönlendirildiği bir toplum tasviridir. Örneğin, *Imitation of Life* (1959), *Magnificent Obsession* (1954) ya da *Written on the Wind* (1957) filmleri, yaşamları savaş sonrası Amerikan toplumunun boğucu ve kısıtlayıcı toplumsal adet ve kurallarınca şekillenen ve yapılacak doğru şeye kendi başlarına karar veremeyen karakterleri portreler (Rushton, a.g.e. 64). Sirk'ün karakterleri gerçekçi sinemanın ayırt edici özelliklerinden biri olan kendi kendine karar verebilme yetisinden uzaktırlar. Ancak Sirk'ün amacı tam olarak da bu özgün ve özümseyici olamayışın eleştirisidir. *“Sirk'ün filmleri, yapaylığın ya da evrensel bir sahteliğin -evrensel bir illüzyonizmin- kutlamaları olmaktan çok; otantik bir yaşam sürmenin, kendine karşı nasıl dürüst olunacağını keşfetmenin yollarının içten bir savunmasıdır. Böyle bir savunma, ima etmeye çalıştığım gibi, Bazin'in kesinlikle onaylayacağı bir savunmadır.” (a.g.e. 66).*

Bazin için önemli bir diğer unsur ise seyircisine, bir sahnenin anlam ve önemini yargılayıp özümseyebilme alanı açan bir çeşit filmsel özgürlüktür. Bu noktada William Wyler filmleri ile ilgili şu sözlerini hatırlamakta fayda var: *“Odak derinliği çekimlerinin sıklığı ve arka planların mükemmel netliği, izleyiciye güven vermeye ve ona gözlem yapma ve seçim yapma fırsatı vermeye büyük katkıda bulunur ve çekimlerin uzunluğu ona bir fikir*

oluşturması için zaman bile tanır.” (Bazin, 2014: 8). Bazin için ister Sirk ister Wyler örneğinde olsun önemli olan, teknikler arasındaki niteliksel fark değil, bu tekniklerin ima ettikleri toplumsal bir dünya kavrayışıdır. Bazin için sinemasal estetiğin toplumsal olmak zorunda olduğuna daha önce değinmiştik. Bu toplumsallığın bir diğer tezahürü de insanların birbiriyle ve dünyayla kurdukları ilişkidir. Ve Bazinci anlamda bir sinemasal gerçeklik insanlar arası iletişimin ya da insanların dünyayla içinde bulundukları etkileşimin yapay yollarla değil, özgün ve özümseyici yollarla gerçekleştiği bir dünya türünü onaylar.

Özümseme ve teatrallik kavramlarının ödünç alındığı Diderot’ya geri dönecek olursak, kavramların arasındaki temel ayrımın bir tasarıya ve izlenirliğe göre yaşamak ve davranmak olduğu görülmektedir. Özümseme için temel kriter kişinin izleyiciye ve eylemlerinin başkaları tarafından onaylanmasına ihtiyaç duymaksızın hareket edebilmesidir. Böylelikle dış otoritelere olan ihtiyaç ve boyun eğme mekanizması ortadan kalkmış olacaktır. Teatrallikte ise durum tam tersi bir mekanizmayı beraberinde getirmektedir: Orada ve o anda olamayışa dair bir sahteliğin hem sanat eserine hem de toplumsal dinamiklerde insan yaşantısına sinişidir bu. Diderot için bu ayrım, içinde bulunduğu toplumsal yaşantıya getirdiği bir eleştiriden kaynaklanmaktaydı. Toplumsal hayattaki teatrallik yani dolayısıyla bir başkasının beğenisi uğruna beğenilecek olanı taklit etmek nihayetinde sahiciliğin yitimine neden olmaktaydı. Rushton’a göre bu ayrım Bazin literatüründe şu karşılaştırmaya tekabül eder: Görüntülere inananlar teatral filmler yaparken, gerçekliğe inananlar bir özümseme tarzını takip ederler (Rushton, a.g.e. 67). Bazin öyküden uzaklaşıp dramatik karakterdeki bazı genel gelişmelere, tamamlayıcı olaylardaki basit, genel eğilim üzerine yoğunlaşırsak yeni bulgular elde edebileceğimiz fikrindedir. Bu fikirden hareketle Umberto D. (yön. Vittoria de Sica, 1952) filminden ilk bakışta önemsiz gibi görünen bir sekansı *mükemmel* diye niteler. Bu sekansta hizmetçi kız uyanmakta ve kahve yapmaktadır. Ancak iki eylem arasındaki küçük detaylar, ayak parmağıyla kapıyı kapatışı ve karıncaları öldürüşü, Bazin’in daha çok ilgisini çekmiştir (Bazin, 2011: 212,13). Rushton, Bazin’in bu bahsinde Diderot’nun tanımlamasıyla bir ortaklık görmektedir. Bu karakterler kendi ortamlarına öylesine dalmışlardır ki eylemlerinde seyirciye açıktan hitap eden bir teatrallığe dair hiçbir

ipucu yoktur (Rushton, a.g.e. 69). Karakterler bu dünyaya *absorbe* olmuşlardır; Bazin böylesi sinemasal anlar için *görünmez süje*²⁶ kavramını kullanır. Öyle ki oyuncu oyun kavramını aşar ve yaptığı şeyle özdeş hâle gelir (Rushton, a.g.e. 69). Diderot’ya göre özümseme (absorption) tam olarak budur.

Pippin’e geri dönecek olursak; özgün (authentic) bir yaşamın dayanağı özümseme biçimleridir. Özgün olmayan bir yaşamsa teatral olan, yani teamüllerce belirlenmiş bir yaşamdır:

“Birincisi, bir öznenin üstlendiği rol ya da faaliyetle tamamen özdeşleşmesi olarak adlandırılabilir (ya da en azından ben burada bu boyutu vurgulamak istiyorum), öyle ki özne faaliyete tamamen kendini kaptırmış, kendini unutmuş, hayallere dalmış vb. görünebilir; ikincisi ise böyle bir özdeşleşme olmaksızın hareket etmek, öznelerin bir resimde kahramanlık ya da sadakati çağrıştırdığı varsayılan klasik pozlar vermesinde olduğu gibi, başkalarının gerçekleşmesini beklediği bir beklentiyle kontrol edilen ve yönlendirilen bir faaliyet gerçekleştirmektir.” (Pippin, a.g.e. 578)

Bazin için gerçekliğin, onun mükemmel bir kopyasını inşa etmek olmadığını daha önce çok kez dile getirmiştik. Onun haşır neşir olduğu gerçeklik fikri, anlamı yaşayanı tarafından tayin edilebilen bir gerçeklik tasarısıdır. Bu tasarıyı muhtemel kılan filmlerin de yukarıda bahsettiğimiz özgün ve özümsemeci bir nitelik barındırmak zorunda oldukları apaçık ortadadır. Gerçeklik, Bazin’e göre tek başına bir görüntü rejimi değil, bütünlüklü bir tasarıdır.

2.3 Gilles Deleuze

Edebiyatla iyi kötü ilgilenen herkes şu cümleye aşinadır: *“Hepimiz Gogol’ün paltosundan çıktık.”* Gogol’ün 1842 yılında yayınlanan *Palto* isimli öyküsünün baş karakteri Akakiy Akakiyeviç yoksul, basit bir memurdur. Bin bir emekle para biriktirip kendine bir palto satın alır, ancak palto aradan çok geçmeden çalınır. Paltonun bulunması için yüksek

²⁶ Burada filme konu olan şeyi, öyküyü, durumu ya da hâli kastetmektedir.

makamların kapısını çalan Akakiyeviç, gördüğü kötü muamele sonrası deyim yerindeyse derdinden ölür. Fakat öykü burada bitmez, Akakiyeviç'in hayaleti şehre musallat olur ve insanların “*derilerini örtmek için*” kullandıkları paltoları çalmaya başlar. En sonunda, kendisini aşağılayan *büyük adamın* paltosunu çalacak ve *büyük adam* paltosu sırtından alınınca çıırılçıplak kalacaktır. Palto on dokuzuncu yüzyıl gerçekçi Rus Edebiyatı'nın dönüm noktası olarak anılır. On dokuzuncu yüzyıl, baş döndürdüğü kadar insanlık adına mide bulandırıcı da bir dönemdir; burjuvazinin yükselişi, sanayi devrimi, kentleşme ve kompartmanlaşma, yaşamın yoksul adına giderek yoksullaşması ve zengin adına giderek yozlaşması on dokuzuncu yüzyılda hem edebiyat hem felsefe alanında büyük kırılmaların yaşanmasına kapı aralar. Yukarıda alıntılanan cümle büyük üstat Dostoyevski'ye aittir. Sahiden de Rus Edebiyatı'nın büyük isimleri Palto'nun açtığı yarıktan çıkmaya başlar ve toplumun üzerinden *paltolarını* çekip alırlar.

Yukarıdaki paragraf ilk bakışta Deleuze ile doğrudan ilgili bir bilgi barındırmamaktadır. Ancak metnin ilerleyen bölümlerinde Deleuze'ün de Avrupa'da benzer bir paltodan çıktığına değindiğimizde girişimiz anlamını kazanacaktır. Yukarıda da değinildiği gibi on dokuzuncu yüzyıl Antik Yunan'ın trajik gerçekliğinin yittiği, toplumsal çürümenin doruk noktaya ulaştığı; ayrıcalıklı sınıfların ihtişamının, yoksulların ıstırabına o ana kadar en çok hizmet ettiği çağ olacaktır. On dokuzuncu yüzyılın *dekadans* çağı olduğuna daha önce değinmiştik. Yaşama dair kutsallık, değerlerle birlikte yok olmuştur; aynı şekilde dil de bu çürümeden nasibini almıştır. Nietzsche böyle bir çağın Gogol'üdür ve ardından gelen deyim yerindeyse tüm düşünürler Nietzsche'nin *paltosundan* çıkacaktır. Nietzsche yaşadığı dönemde felsefenin hâlini içler acısı bulur ve kendinden önce gelen filozofların akıl fetişini bu durumun müsebbibi görür. Felsefe, deneyim ve gerçeklik ilişkisini tartıştığımız bölümde Nietzsche'nin ünlü *Tanrı öldü! Onu öldüren de biziz!* (Nietzsche, 2003: 130) sözüne değinmiştik. Bu, Nietzsche'nin yine akıl fetişine dair bir eleştiridir. Zira, Tanrı yekten metafiziğin alanına terk edilmiş, akıldışına itilmiş ve Tanrı'nın varlığının ispatı olanaksız hâle gelmiştir. Oysa Tanrı on dokuzuncu yüzyılı terk etmemiş, on dokuzuncu yüzyıl Tanrı'yı terk etmiştir. Nietzsche'nin bu ünlü sözü Hristiyan ahlâkının artık inanılmazlığına ve akıl

fetişizmine bir darbe niteliğindedir. Aynı zamanda felsefede *yeni* 'ye dair duyulan mutlak bir ihtiyaca da gönderme yapar. Böylece Nietzsche, aklın dışına atılıp bilme nesnesi olmaya değer görülme-ye-yeen koca bir dünyanın daha önce Kierkegaard ve Schopenhauer tarafından aralanan kapısını sonuna kadar açar. Fakat Nietzsche, yeni bir metafizik inşa etme tasasında değildir, var olan metafiziğin içinde yeniden değerler üretilip üretilmeyeceğini sorgular. Deney alanının üstünde kalan meselelerin akıl merkezli olmayan, yaşamı ve oluşu olumlayan yeni bir felsefeyle, yeni bir dille irdelendiği bir çağın doğuşunu hızlandıracaktır.

Nietzsche'den on beş yıl sonra dünyaya gelen Henri Bergson da bu çağın ruhuyla beslenen ve bu ruhu besleyen bir diğer felsefeci olarak Deleuze'ü en çok etkileyen isimlerden biri olacaktır. Bergson'un Nietzsche gibi *yeni* olana dair merakı, aynı hassasiyete sahip Deleuze'ü cezbedecektir. Sinemanın da bu yüzyılın sonunda icat edilmiş olması bir tesadüf değildir.

Özellikle yirminci yüzyıl felsefesinin odağında birey ve bireyin yaşam tasası yatmaktadır, dersek sinemayı felsefi bir konu yapmaya iten çekiciliğine dair de bir kapı aralamış oluruz. Sinema diğer mimetik sanatlardan farklı olarak bireyin yaşamını -yalnızca yaşamı değil- teknik olanaklılığı sayesinde hareketle ifade edebilme gücüne sahip olması bakımından da biricik konumdur. Bu biricik konumundan ötürüdür ki düşünürler yaşama belki de bir alternatif olarak sinemaya bakmayı heyecan verici bulmuşlardır. Sinema ve felsefenin ortak tarihinde göze çarpan en önemli isim şüphesiz Deleuze olacaktır.

“Mart 1945'te, Fransa'nın ilk resmi sinema okulu olan Institut des hautes études cinématographiques'in açılışında, fenomenolog Maurice Merleau-Ponty 'eğer felsefe sinemayla uyum içindeyse, eğer düşünce ve teknik çaba aynı yönde ilerliyorsa, bunun nedeni filozof ve sinemacının belli bir varoluş biçimini, bir kuşağa ait belli bir dünya görüşünü paylaşmalarındır' diye ilan etti.” (Mullarkey, a.g.e. xii)

Sinemayı dert edinmekle yetinmeyip sinemaya dair ve sinemaya özgü kavramlar da üretmiş olan Deleuze için, *“(belki de) söz ve iletişim yozlaşmıştır. Kapital içlerine tamamen sızmıştır -kazara değil tam anlamıyla doğası gereğidir bu. Sözü ele geçirmemiz gerekir.*

Yaratma eylemi her zaman iletişimden farklı olmuştur. Asıl mesele iletişim dışı ve devre kesici kofullar²⁷ yaratmaktır, böylece tahakkümden paçayı sıyrabiliriz.” (Deleuze, 1995: 175)

Deleuze bu sözleri bilgisayar teknolojilerinin, işçi grevlerinin yerini alabileceği²⁸ gibi kulağa ilk etapta çılgınca gelen bir konuyu tartışırken sarf eder. Ancak bağlamından koparılıp tartışıldığında dahi; söz, söylem ve bildiğimiz anlamda dile dayalı iletişimin ürettiği açmazda yaşama dair “kofullar” yaratılabilecek güçte başka bir araç nedir sorusu hâlâ geçerliliğini korumaktadır. Bu noktada sinemanın Metz gibi düşünürlerin aksine, dil ve dil kuramları bağlamında tartışılmaması fikrinde ısrarcı olan Deleuze için sinemanın gücü, sinemasal imgenin kurulumunun dil ile aynı kültürel kurulumu sahip olmaması ve sinemasal imgenin bir gerçeklik olmasında yatar (Rushton, a.g.e. 131). Deleuze *Müzakereler*’de bunu şu şekilde ifade etmektedir: “‘Muhayyel’²⁹ kavramının bile sinemayla bir ilgisi olup olmadığı tartışmalıdır; sinema gerçeklik üretir.” (Deleuze, a.g.e. 58). Deleuze bu anlamda sinemada gerçeklik tartışmalarında takip edilen bir kültürü de sekteye uğratar. “Sinemada ‘gerçeklik’ sorusu genellikle sinemasal imgelerin ve anlatının kaçınılmaz kültürel kurgusallığının incelenmesi lehine ertelenir; bu kurgusalılık genellikle dilbilimsel ve psikanalitik modeller açısından anlaşılır.” (Beasley-Murray, 1997: 37)

Deleuze sinemayı bir gerçeklik temsili, bir yeniden üretim, gerçekliğe benzerlik ya da ifşa ilkelerine bağlı bir sanat olarak ele almaz.³⁰ Ona göre sinemasal gerçeklik bir hiyerarşiler, düaliteler meselesi değildir. Deleuze, alışlagelmiş gerçeklik tartışması kültürünü; sinemaya bu alanda otonom bir karakter kazandıran Sinema I ve Sinema II isimli

²⁷ Hücre boşluğu, ufak boşluk, vokuol

²⁸ Virüs vb. üzerinden iş akışını sabote etmekten bahsediyor (bkz. a.g.e. 175)

²⁹ Metz’in *muhayyel/imesel gösterge* (imaginary signifier, literatürde çeviriye göre dönüşümlü kullanılmıştır) kavramına gönderme yapmaktadır. Metz’e göre sinemada “gerçekliğin kontörlerinin çizilebilmesine olanak tanıyan şeylerden biri *muhayyel* olandır. Sinemasal deneyimlerimiz aracılığıyla dünyanın neye benzediğini ‘hayal etmek’, bu dünyayı ve gerçekliğini çözmenin ve deneyimlemenin ayrılmaz bir parçasıdır.” (Rushton, a.g.e. 80)

³⁰ Deleuze’ün sinemaya yaklaşımı perdede olanın ötesiyle ilgilenmemek motivasyonuna dayanır. Aşkın bir perspektifi reddetmekte ve bunun doğal bir sonucu sinemayı ideoloji vb. eksenlerde tanımlamamaktadır. Örneğin, Thomas Elsaesser Deleuze’ün sinemayı bir gerçeklik ve düşünme yöntemi olarak gördüğünü ileri sürer. (Elsaesser, 2011: 286)

çalışmalarında, Bergsoncu bir mirasa dayandırarak sinemasal anlamda kuramsallaştırdığı hareket-imge ve zaman-imge kavramlarıyla bertaraf eder. Deleuze'e göre filmlerin üretebilme kapasitesine sahip olduğu gerçeklikler hareketin doğasından kaynaklanmaktadır (Rushton, a.g.e. 133).

“(Bergson) Madde ve Bellek'i [Matière et mémoire] 1896 yılında yazmıştı: Bu kitap psikolojideki bir krizi teşhis ediyordu. Artık dış dünyadaki fiziki bir gerçeklik olarak hareket ve bilinçteki psişik bir gerçeklik olarak imge birbirinin karşısına konamıyordu. Hareket-imgenin ve daha da derinde zaman-imgenin Bergsoncu keşfi bugün bile öyle bir zenginlik barındırıyor ki, bunlardan çıkarılabilecek bütün sonuçlara ulaşmış olup olmadığımızdan emin olamıyoruz. Bergson'un kısa bir süre sonra sinemaya yönelteceği daha ziyade aceleci eleştiriye rağmen, hiçbir şey onun ele aldığı hâliyle hareket imge ile sinematografik imge arasında bir kesişmeyi engelleyemez.” (Deleuze, 2014: 9)

Deleuze'e göre, organik bir tasvirde, varsayılan gerçek ayırt edilebilir olandır. Gerçek, süreklilik, ardışıklık ve eşzamanlılığı belirleyen yasalarla kendini belli eder. Bu rejimin gerçektışıyla olan ilişkisi ise bir karşıtlık yaratabilmek amacından ibarettir (Deleuze, 2021: 157). Hareket-imge de böylesi bir organik rejimdir.

Hareket-imgenin gerçek ve gerçektışı arasında ürettiği kontrast, zaman-imge'de kesintiye uğrar (Rushton, a.g.e 131). Hareket-imge organik rejime aitken, zaman-imge kristal rejime aittir. Deleuze'e göre “Kristal rejim bambaşkadır; aktüel, motor zincirlenmelerinden ya da gerçek, yasal bağlantılarından kopmuştur. (...) İki varoluş kipi şimdi artık gerçek ile imgeselin, aktüel ile virtüelin birbirini kovaladığı, rollerini değiş tokuş ederek ayırt edilemez hâle geldiği bir devrede bir araya gelir.” (Deleuze, a.g.e. 157)

Öyleyse hareket imge gerçek ve gerçek-dışının ayırt edilebilirliğine dayanırken zaman-imge bu ayrımın ayırt edilemezliği ilkesiyle oluşturulmaktadır. Ancak bu iki kavrama giriş yapmadan evvel Deleuze'ün Bergson'un *Madde ve Bellek*'te tohumlarını attığı hareket ve zaman mefhumlarına uzun uzadıya değinmekte fayda var, zira gerçeği zaman, mekân ve hareketten bağımsız değerlendirmek mümkün değildir. O nedenle Deleuze'ün gerçekliğe bakışını anlamak için *hareketi* anlamak ekseriyetle gerekecektir.

2.3.1 Bergson'un Hareket Üzerine Tezleri

Felsefesinin kilit kelimelerinden biri düşünce olan Deleuze ve Bergson için; düşünce alışkanlıkları, kalıpları ve süreçleri ve bunların mekanizmaları her iki filozofun çalışmalarının çıkış ilkesidir dersek çok da yanılmış olmayız. Deleuze *Sinema II*'nin (Zaman-ime) ilk bölümüne Bazin'i anarak başlar; hatta kitabın ilk kelimesi Bazin'dir. Bazin'i ele alış biçimi ve kitaba giriş bölümü de yine bir düşünce eleştirisiyle açılır; daha doğru ifade etmek gerekirse Bazin'in *Yeni Gerçekçiliği* yorumlayış biçiminde -hayranlık duyduğu yönler olmakla birlikte- eksik gördüğü zihinsel bir tartışma söz konusudur. Deleuze'e göre Yeni Gerçekçilik tartışmalarındaki temel sorun, sorunun biçim ya da içerik olarak gerçeklik düzeyinde ortaya konulabilir olup olmadığıyla ilgilidir. Deleuze tartışmayı biçim ve içerik bağlamından uzaklaştırıp bir soruşturmaya yönlendirmeye çalışır gibidir:

“Daha ziyade, düşünce bakımından, “zihinsel” düzeyde ortaya konması gerekmez mi? Bütün hareket-imgeler, algılanımlar, eylemler ve duygulanımlar böylesine altüst oluyorsa, bunun nedeni öncelikle algılanımın eyleme uzanmasını engelleyerek onu düşünceyle ilişkiye sokacak ve adım adım, imgeyi onu hareketin ötesine taşıyacak yeni göstergelerin gerekliliklerine tabi kılacak yeni bir unsurun sahneye çıkması değil miydi?” (Deleuze, 2021: 9)

Deleuze burada zaman-ime tartışmalarının gerekliliğine gönderme yapmaktadır. Fakat bizi şimdilik ilgilendiren, Deleuze'ün işe bir düşünme alıştırmasını önceleyerek başlamış olmasıdır. Gerek Bergson gerekse Deleuze için düşüncenin sistematığının, felsefelerinin temel meselesi olduğuna az evvel değinmiştik. Zihni ve düşünceyi alışkanlığın körelticiliğinden kurtarmak, kavramlar üretmek, özellikle Deleuze için felsefenin vurgulu bir biçimde kurucu arzularından. Ona göre ancak yeni düşünce ve kavramlar aracılığıyla başka bir filozofun gölgesinden kurtulunabilir. *“Kavramlar için ayrı bir gökyüzü yoktur. Onlar keşfedilmeli, üretilmeli ya da asıl, yaratılmalıdırlar ve yaratıcılarının imzasını taşımadıkça da bir şey olamazlar.”*(Deleuze ve Guittari, 2001:14). “Her filozofun benzer bir motivasyonla felsefe yaptığı aşikârken, malumun ilamına ne gerek vardır?” diye sorulabilir.

Bu noktada Deleuze’ün düşünce ve kavramlara bakış açısının sinemayla kurduğu ilişkide de doğrudan bir rol oynadığını hatırlayalım. Deleuze sinemanın ilk yıllarından, bakış açısı sabit, mekâna nüfuz etmeyen *kayıt* yapan örneklerle ilgilenmez; onu heyecanlandıran, montaj ya da kameranin hareketidir. Çünkü ancak o zaman *düşünce* başlar. Tom Gunning sinemanın bu ilk yılları için *cazibe sineması* (cinema of attraction) tabirini kullanır. Çünkü ona göre bu dönemin sineması anlatıdan ziyade, medyuma dair bir büyülenmeyle yakından ilişkilidir. İzleyiciler salonları öykülü *film* izlemeye değil, salt bir büyülenme deneyimi tatmak ve bu teknolojik mucizeyi yakından görebilmek için doldururlar (Gunning, 2006: 381-385).

Deleuze, Sinema I’de (Hareket-imge) Bergson’un tezlerini inceleyerek işe başlar. Biz de Deleuze’ün dizilimini kullanıp incelememize öncelikle Deleuze’ün hareketten ne anladığını incelemekle başlayacağız: “*Sinemanın evrimi, kendi özünün ya da yeniliğinin zaferi, montajla, hareketli kamerayla ve projeksiyondan ayrılan çekimin özgürleşmesiyle gerçekleşecektir. Böylece plan mekânsal bir kategori olmaktan çıkıp zamansal bir kategoriye dönüşecektir; kesit de artık hareketsiz olmaktan çıkıp hareketli bir kesit olacaktır.*” (Deleuze, 2014: 13). Deleuze için harekete dair temel prensip onun zamansallığında yatar. Ancak hareketin zamansallığıyla kastedilen nedir? Bu sorunun cevabını Deleuze, Bergson’dan³¹ hareketle üretecektir. Deleuze, Sinema I’in ilk bölümünde Bergson’un hareket üzerine üç tezini inceler. Birinci tez şu şekildedir:

“(…) hareket, katedilen mekanla karıştırılmamalıdır. Katedilen mekân geçmiştir; hareket şimdidir, katetmenin edimidir. Katedilen mekân bölünebilirken, hatta sonsuzca bölünebilirken, hareket bölünemez, ya da her bölünüşünde doğası değişmiş olacaktır. Bu da şimdiden daha karmaşık bir fikri varsaymaktadır: Katedilen mekânların hepsi bir tek ve aynı homojen mekâna aitken, hareketler heterojendir, birbirlerine indirgenemezler.” (...) Hareketi; mekândaki konumları ya da zamandaki anları, yani hareketsiz kesitleri bir araya getirerek yeniden oluşturamazsınız. Böyle bir yeniden oluşturmayı ancak, konumlara ya da anlara soyut bir ardışıklık fikri, mekanik, homojen, evrensel, mekândan

³¹ Bergson’un bir süreç teorisyeni olduğu bilgisini paylaşmakta bu anlamda fayda vardır. Bergson’un hareket ve zaman yorumu doğrudan onun *şeyleri* bir süreç hâlinde değerlendirmesiyle ilişkilidir.

kesilip alınmış ve hareketlerin tamamı için aynı olan somut bir zaman fikri ekleyerek yapabilirsiniz.” (Deleuze, a.g.e. 11).

Bergson’un bu fikre varırken izlediği yol haritası, *Yaratıcı Tekâmül*’de (bkz: Bergson, *Creative Evolution* 1994: 335,336) incelediği Zeno Paradoksu’yla daha anlamlı hâle gelecektir. Zeno Paradoksu hareketin bölünebilir olduğu fikrini düşündüğümüzde ortaya çıkan bir paradokstur. Paradoksa göre eğer hareket mekânla karakterize edilip kat edilebilen bir olguysa ve mekân sonsuz kere bölünebiliyorsa o hâlde hareket de bölünebilir. Ancak hareket sonsuz kere bölündüğünde A’dan B’ye ilerlemek isteyen bir kişi (Bergson ok örneğini vermektedir) kendi içinde sonsuz mikro parçalara ayrılabilirdi varsayılan bu hareketin içinde hareketsiz kalacaktır ve geleneksel anlamıyla hareket, yani A’dan B’ye varış, gerçekleşemeyecektir. Kalkülüsün icadı bu paradoksun aşılmasında matematiksel bir çözüm sunar, ancak bilime kuşkuyla yaklaşmasıyla da ünlü olan Bergson’un konsantre olduğu soru, paradoksun bilimsel çözümünden ziyade insanların bir düşünce alışkanlığı olarak hareketi nasıl algıladığıdır.

Bazin bölümünde de görüşlerinden faydalandığımız Jordan Schonig, Deleuze üzerine hazırladığı (şimdilik) üç bölümlük video makalesinde (*Gilles Deleuze’s Cinema Books Part 2: The Movement-Image Ch. 1*³²) Bergson’un bu paradoksla ortaya çıkarmak istediği şeyin insanın bir düşünüş alışkanlığı olarak hareketi mekânla algılamasının yanlışlığı olduğunu söyler. Bu alışkanlık bizim zamanın gerçekliğine dair algımızı ve deneyimimizi belirsizleştirmektedir. Zira Bergson’a göre hareket mekân olarak değil, kendinin kavramsallaştırdığı *durée* kavramıyla *doğru* biçimde algılanabilir. Bergson’a göre “Bilimsel bir teorinin nihai olması için, zihnin şeylerin bütününe blok hâlinde kuşatması ve her şeyi diğer her şeyle tam ilişkisine yerleştirmesi gerekir.” (Berson, a.g.e. 226). Bilimin bizi *şeyleri* parçalı ve ardışık olarak algılamaya “alıştırdığını” öne süren Bergson, *durée*’yi, kabaca ifade edildiğinde, bu parçalı algının karşında holistik bir yaklaşım olarak teorize eder.

³² https://www.youtube.com/watch?v=9rf2H-IykDk&t=13s&ab_channel=Film%26MediaStudies

Özellikle felsefe altyapısı olmayan okur ve yazalar için, Deleuze’ün sinema kitapları üzerine müthiş açıklayıcı bir seridir.

Yine bilimsel bir tavır ve alışkanlık olarak zamanı da *mekânsallaşmış*³³ bir mekanizma olarak algılarız. Zaman çizelgeleri, tarih şeritleri, yıl, gün, ay vd. bölümleri her ne kadar pratik olsalar da hareketi zamanla algılarken düşülen yanılgıyı da beraberinde getirir ve zamanın *gerçek* deneyimlenişini sekteye uğratırlar. Bunun yerine Bergson felsefesi, zamanı *durée* olarak yorumlar. Schonig Bergson'un bu kavramını şöyle özetler: “*Durée zamana dair, zamanın sübjektif deneyimini ciddiye alan bir düşünüş biçimidir. Sübjektif olması, yanlış olduğu anlamına gelmediği gibi, bilakis insanın zamanı deneyimlerken edindiği sübjektif bilgi zamanın ‘hakikatteki ne’liğine (actuality) - biliminkinden- daha yakındır.*” Bergson bu düşünüş alışkanlığının kendisine sanatlar arasında şahane bir metafor bulduğunu iddia edecektir: *Sinematografik illüzyon*, yani sahte hareket. Hareket ve zamanın bölünmüş mekânsal parçalar gibi algılanışını sinemanın ontolojik yapısıyla metaforlaştırır. Deleuze, Bergson’dan bu noktada ayrılacaktır. Bergson’a göre:

“*Hareket burada gerçekten de vardır; aygıtın içindedir. Çünkü sinematografin filmi, sahnenin farklı fotoğraflarını sırayla birbirinin devamı hâline getirerek açılır, sahnenin her aktörü kendi hareketliliğini yeniden kapsar; birbirini izleyen tüm tavırlarını filmin görünmez hareketine bağlar. (...) Ve bilimiz de böyledir. (...) Geçip giden gerçekliğin anlık fotoğraflarını (snapshot) çekeriz. (...) Algı, düşünme, dil genel olarak böyle ilerler. Oluşu düşünsek de, ifade etsek de, hatta algılasak da, içimizde bir tür sinematografi harekete geçirmekten başka bir şey yapmayız. Dolayısıyla söylediklerimizi, sıradan bilimizin mekanizmasının sinematografik bir tür olduğu sonucuyla özetleyebiliriz.*” (Bergson, a.g.e. 332)

Bergson burada insan algısının bir sinematograf gibi işlediğini, zamanı ve hareketi anları birbiri ardına dizerek algıladığımızı söylemektedir.³⁴ *Şeyleri* bir bütün olarak değil, parça parça sabit görüntüler gibi işleriz. Deleuze bu noktada Bergson’a karşı çıkacak ve

³³ Tıpkı harekette olduğu gibi zamanın mekânsallaştırılması da zamanın bölünebilirliği fikri ve pratik uygulamasıyla ilgilidir. Gündelik hayatı kolaylaştıran bir pratik çözüm olsa da bu, zamanın hakikatine dair bilgiyi dışarlar.

³⁴ Bunun Bergson’un savunması değil, eleştirisi olduğunu hatırlatmakta fayda var.

sinema teknik olarak her ne kadar yirmi dört karenin peş peşe dizilimiyle meydana gelse de gördüğümüzün, üzerine hareket ilâştirilmiş hareketsiz kesitler değil *hareketin* kendisi olduğu görüşünü savunacaktır (Deleuze, a.g.e. 12,13). Bergson'un yanılgısını da incelediğimiz çalışmalarının sinemanın *cazibe sineması* olduğu yıllara denk geliyor olmasıyla gerekçelendirecektir.³⁵ Zira sinema daha önce de dediğimiz gibi, Deleuze için *düşünce* yani *hareket* devreye girdiğinde *cazibeli* hâle gelmiştir.

Bergson'un ikinci tezi *ayrıcalıklı anlar* (privileged instants) ve *herhangi anlar* (any-instant-whatevers) üzerinedir. Deleuze'e göre bu ikinci tezde Bergson iki *an* ayrımı yapar: antik ve modern. Antik yorum ayrıcalıklı anları ele alır. Bu soyut konseptin kökeni Platon'un Form'larına dayanmaktadır. Bergson'a göre İdealar felsefesi gerçekliğin özünü Form'larda görmektedir.³⁶ “*Formu oluşun bir anlık görüntüsü olarak almaz; Formları ebedi olanda konumlandırır; o hâlde bu hareketsiz ebediyette, süre ve oluşun yalnızca bir bozulma olduğu varsayılır. Bu şekilde ortaya konan Form, zamandan bağımsız olarak, artık bir algıda bulunan şey değildir; o bir kavramdır.*” (Bergson, a.g.e. 346). Schonig, Bergson'un yorumunu insanın biyolojik gelişiminin basamaklarından örnekler vererek açıklar. Biyolojik gelişim bebek, çocuk, ergen, yetişkin ve yaşlı gibi kavramsal niteliklerle -Platoncu deyişle Formlarla- gelişimdeki geniş duraklara, bir zaman çizelgesine oturtulabilir. Hareket bu noktada, örneğin, bebekten çocuk olmaya geçişi kapsarken, bu ayrıcalıklı anlar insan gelişimini *temsîl* eder. Ancak gelişim sürekli değişim hâlindeyken *ayrıcalıklı anlar* hareketi tanımlamakta yeterli midir? Berson'a göre bu zaten hareketin yine yanlış bir yorumudur:

“*Bunlar ancak madde içinde cisimleşerek edime geçen potansiyelliklerdir. Ama bunun tersine, hareket sadece Form'ların bir 'diyalektiğini', ona düzen ve ölçü veren ideal bir sentezi ifade etmektedir. Demek ki bu şekilde anlaşıldığında hareket bir Form'dan diğerine kurallı bir geçiş, yani tıpkı*

³⁵ Madde ve Bellek 1896, Yaratıcı Tekâmül 1907

³⁶ Platon felsefesinde şeylerin gerçekliği Form hâlinde, aşkın alanda bulunmaktadır. Ve maddî dünyada gördüğümüz her şey bir Form'un görüntüsüdür yalnızca, aslı değil.

bir danstaki gibi ‘pozların’ ya da ‘ayrıcalıklı anların’ bir düzeni olacaktır.” (Deleuze, a.g.e. 14)

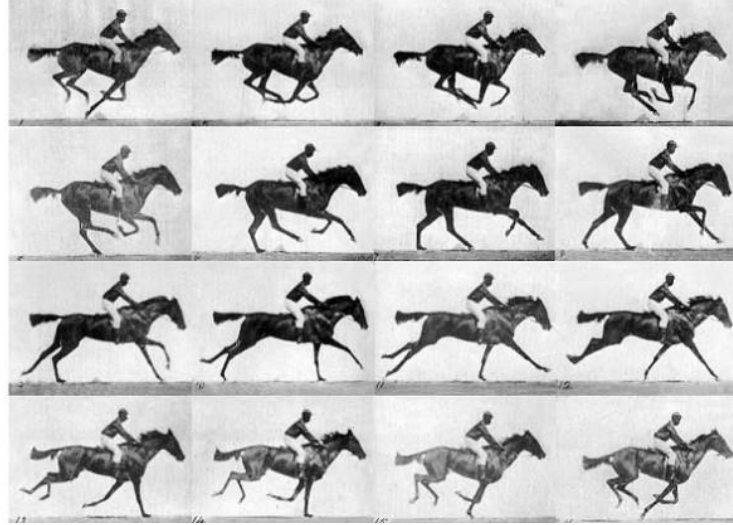
Anların Form’lardan aldıkları pay ile yorumlanması ve bu anların hareketi tanımlayıcı zamansal bir veri oluşu hareketi yine anlara bölecek yani yine mekânsallaştıracaktır -çünkü bebek, çocuk vd. gelişim çizelgesindeki duraklardır-. Bergson bir sonraki tezde tam olarak anlaşılacağı gibi hareketin bu yorumunun da yanlış olduğunu ileri sürer.

Bu tezde Bergson’un yaptığı ikinci bir an yorumu da “modern” yorumdur, Deleuze’e göre herhangi anlar. “*Modern bilimsel devrim, hareketi ayrıcalıklı anlarla değil, ‘herhangi bir anla’ ilişkilendirmekten ibarettir. Her ne kadar hareket hâlâ yeniden oluşturuluyorsa da artık aşkın biçimsel öğelerden (pozlar) değil, içkin maddesel öğelerden (kesitler) oluşturulmaktadır.*” (Deleuze, a.g.e. 15). Buradaki modern atfı modern matematik, geometri, fizik ve sinemanın harekete dair ürettikleri bilgilerin kanıtlara dayalı doğasına ilişkindir. Kalkülüsün icadı, Galileo’nun parabolü ve Muybridge’in eşit aralıklı enstantane fotoğrafları ile Marey’in grafik kayıtları ortak bir biçimde hareketin bize *bilimsel* yanını gösterecektir. Burada bilimsellikten kastımız hareketi organize bir bütün olarak ele alıp eşit parçalara bölerek incelemektir. Ancak Bergson’a göre hareketi alımlamanın bu iki yöntemi de *yanlış* olacaktır. Çünkü her iki yöntem de yine hareketi hareketsiz kesitlerle açıklamaya çalışır. Bergson için ise hareket *durée*’seldir; ne mekânsal, ne mekânsallaştırılmış zamansal ne de hareketsiz kesitsel.



Şekil 1.6 Théodore Géricault, *Horse Racing at Epsom*, 1821

[Web Linki](#)

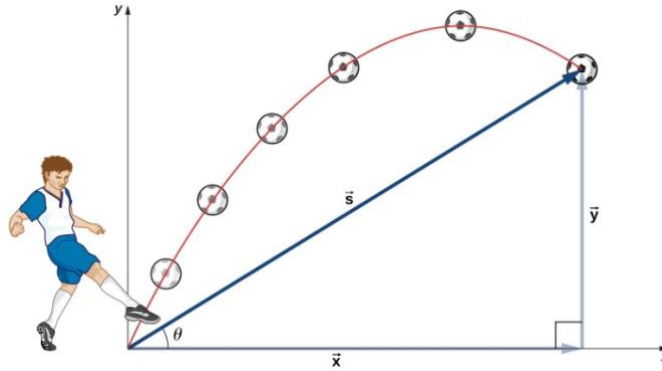


Şekil 1.7. Eadweard Muybridge, *The Horse in Motion*, 1878

[Web Linki](#)

Muybridge'in örneğinde görüldüğü üzere atlar dört nala giderken hareketin belli bir anında ayakların dördü de birbirine dönük kıvrılmak suretiyle yerden kesiliyor. Fakat bir önceki Géricault resminde, sanatçının yorumunun atın anatomisiyle bağdaşmadığını görüyoruz. *Herhangi anların* bilimsel yanı, bu enstantane fotoğrafta da olduğu gibi, bize normal şartlarda, hareketin bir parçası olarak gerçekliğini asla idrak edemeyeceğimiz bir bilgi sunuyor oluşudur. Bu Deleuze için devrim niteliğinde bir gelişimdir, zira enstantane fotoğrafın hareketin görsel dökümünü çıkartabilme kapasitesi yukarıdaki şekilde örneği verdiğimiz Muybridge gibi kimi fotoğrafçı ve erken dönem sinemacılarını hareketin görüntüsünü analiz edebilmek için deneyler yapmaya itecektir. Bu deneyler sonucunda Form'lardan pay almış *ayrıcalıklı anların* (Géricault resmindeki gibi) bilimsel anlamda eksiklikler barındırdığı bilgisi aşikâr olmuştur. Deleuze, bu deneycileri sinemaya fazla bel bağlayıp enstantane fotoğrafın bu devrimci özelliğine çok da itimat etmedikleri için eleştirecek aynı zamanda “*Endüstriyel sanat olarak sinemanın tam kalbine varmış oluyoruz böylece: Sinema ne bir sanat ne de bir bilimdir.*” (Deleuze, a.g.e. 17) diyecektir.

Bergson'un, son ve Deleuze'ün sinema kitaplarını anlayabilmek adına en önemli tezi, hareketin (mekânda) bir nakil değil, (bütün'ün) bir dönüşüm olduğudur: “*An sadece hareketin hareketsiz bir kesiti olmakla kalmaz, hareket de sürenin (durée) yani Bütün'ün ya da bir bütünün hareketli bir kesitidir. Bu da hareketin daha derin bir şeyi, süredeki ya da bütündeki bir değişimi ifade ettiğini ima etmektedir.*” (a.g.e. 19). Schonig bu son tezi analiz ederken bir futbol topunun hedef yörüngesi (objective trajectory) örneğinden hareket eder:



Şekil 1.8 Hedef Yörünge

[Web Linki](#)

Şekildeki örnekten de anlaşılacağı üzere hareketsiz kesit, Bergson'un en başından beri eleştirdiği hareketin eşit parçalara bölünerek (*herhangi anlarda olduğu gibi*), A'dan B'ye nakil (translation) şeklinde yorumlanmasına işaret eder. Ancak bu daha evvel de değinildiği gibi hareketin mekânsallaştırılmasına başka bir örnek teşkil etmekten öteye geçemeyen bir hareket düşüncesidir. Buna karşılık Bergson hareketin tam olarak ne anlama geldiğini ifade ederken bir değişim/dönüşüm olarak hareketi yorumlayacaktır. Bu noktada, Schonig'e göre *Bütün* kavramını anlamak elzemdir. Basitçe tarif edecek olursak *Bütün* kelimenin tam anlamıyla harekete dahil olan her bir parçanın tamamına, birlikteliğine gönderme yapmaktadır; futbolcu, top, zemin vd. Bergson'a göre bu anlamda hareket mutlak bir değişime denk gelmektedir. Zira Bergson için zamanda olan her şey göze sabit görünüyor olsa dahi hareket ve beraberinde değişim hâlinedir. Değişimin kendisi harekettir ve zaman asla durmayan bir mefhum olduğu için her şey zaman aktığı müddetçe hareket hâlinde kalmaya devam edecektir:

“Eğer zaman içinde kurulu olan bilinç için mutlak bir değere ve gerçekliğe sahipse, bunun nedeni içinde durmaksızın yaratılmakta olan, aslında bir bardak şekerli su gibi yapay olarak yalıtılmış herhangi bir sistemde değil, ama bu tür her sistemin bir parçasını oluşturduğu somut bütünün içinde, öngörülemeyen ve yeni bir şey olmasıdır. Bu süre maddenin kendi gerçeği değil, maddenin seyrini yeniden yükselten yaşamın gerçeği olabilir; bu iki

hareket birbirlerine karşılıklı olarak daha az bağımlı değildir. Bu nedenle evrenin süresi, içinde yer bulabilen yaratım genişliğiyle bir olmalıdır.” (Bergson, a.g.e. 369)

Bergson yukarıdaki alıntıda Bütün’ün zamansal olarak evrenin zamanına bağlı olduğu göndermesinde bulunur. Bütün içerisinde en küçük parçadan en büyük sonsuza kadar, yani evrene kadar her şey sürekli bir yaratılış, oluş ve doğasında değişim hâlinindedir. Çünkü Bergson gelecek şimdi’de verili değilse ya da ardışık olarak onu rakamlarla takip etmiyorsa; o hâlde, bu, değişimden ötürüdür diye düşünmektedir. (a.g.e. 369). Deleuze, Bergson’un tezini, en derininde, *saf atomların* hareketini de yani titreşimleri de kapsadığı şeklinde açımlayacaktır: “*Yanılığımız hareket eden şeyin niteliklere dışsal olan herhangi birtakım unsurlar olduğunu sanmamızdır. Hâlbuki niteliklerin kendileri, sözde unsurlar hareket ederken değişen saf titreşimlerdir.*” (Deleuze, a.g.e. 20). Bu açım laymayla Deleuze aynı zamanda değişimin niceliksel değil, niteliksel olduğu bilgisini de vermektedir. Bergson’un ünlü *şekerli su* örneğine değindiğimizde tüm bu tartışma daha net bir şekilde anlaşılacaktır: Bir bardak suyun içerisine atılan bir miktar şeker, *nakil* anlamında yorumlandığında, evet, suyun içinde pratik anlamda hareket etmektedir. Fakat şeker bardağa girdiği anda bardağın içeriğini de değiştirecektir. Su ve şeker sentezlenerek şekerli su olacaktır. Bu ikisinin etkileşimi, ilişkisi (relation) Bütün’ü niteliksel olarak değiştirecektir. Bergson ve Deleuze’nün hareketten anladıkları böylesi bir topyekûn ve sürekli değişim hâlidir: Bütün’ün dönüşümü olarak hareket. Bu hareket aynı zamanda içinde süreyi ve süreci de barındırmaktadır. Su ve şeker bardağın içinde dönüşürken bizim bu dönüşümü algılarken yaptığımız eylem beklemektir. Beklemek Bergson’un *durée* kavramı için kurucu fiillerdendir:

“İster istemez şeker eriyene kadar beklemeliyim. Bu küçük gerçeğin anlamı büyüktür. Çünkü burada beklemek zorunda olduğum zaman, maddi dünyanın en son tarihine, bu tarih uzayda anlık olarak yayılsa bile eşit derecede uygulanabilecek olan matematiksel zaman değildir. Sabırsızlığım, yani kendi süremi istediğim gibi uzatamayacağım ya da kısaltamayacağım belirli bir kısmıyla çakışıyor. Artık düşünülen bir şey değil, yaşanan bir şeydir. Artık bir ilişki değil, bir mutlaktır. Bu, bir bardak suyun, şekerin ve şekerin suda erime sürecinin soyutlamalar olmasından

ve duyularım ve anlayışım tarafından içinde kesilip çıkarıldıkları Bütünün bir bilinç tarzında ilerlemesinden başka ne anlama gelebilir?” (Bergson, a.g.e. 12,13)

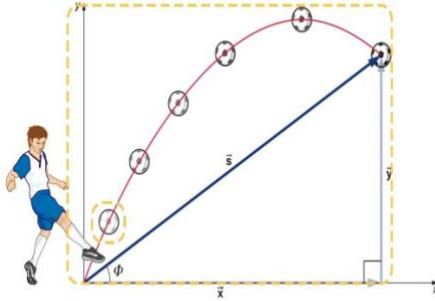
İşte hareket-imge ve zaman-imge kavramları bu fark üzerinde yükselmektedirler. Hareket bir dönüşümdür, süredir, süreçtir; yoksa anlık fotoğraflar ya da hedef yörünge durakları değil. İmge kavramlarına geçmeden önce Deleuze’ün bir o kadar elzem olan *küme* (*set*) kavramına ışık tutmamız gerekmektedir. Deleuze’e göre, mekânda hareket ederek bir kümenin nesneleri karşılıklı konumlarını değiştirmektedirler. Bütün ya da nitelik ise ilişkiler yoluyla dönüşmektedir. Deleuze bu *ilişkiler bütününe* sürenin ya da zamanın kendisi diyecektir (Deleuze, a.g.e. 22). Deleuze şunu demek istemektedir: Hareketin hâlleri vardır. Küme içerisinde hareket bir nakildir, yani niceliksel; yer değiştirmedir. Ancak Bütün içinde hareket ise dönüşümdür; niteliksel. Schnoig’in, bir Deleuze yorumcusu olan Ronald Bogue’dan aktardığı şu anekdotla Bütün kavramı biraz daha netleşecektir.

“Şimdi pencereden dışarı baktığımda, (...) kızın ve köpeğin pozisyonlarında bir kayma olduğunu, ağacın yapraklarında hafif bir dalgalanma olduğunu görüyorum. Ama aynı zamanda bu bedenlerin hareketlerinde, aralarındaki ilişkilerin süregiden bir dönüşümünü, kız-köpek-ağacın başkalaşan konfigürasyonlarını görüyorum ve ilişkilerdeki bu değişim, sürekli bir zamansal akış içinde niteliksel bir değişim; köpek uyumaktan yemek yemeye, beslenmeye, kız yemek getirmekten köpeği sevmeye geçiyor. Gözlemlediğim hareket-ilişkiler penceremin çerçevesinin ötesine, etkilerinin bazıları görünmez, bazıları görünür olan açık titreşimsel bir bütüne uzanıyor...” (Bogue, 2003: 27,28)

Görüldüğü üzere Bütün *Açık*’tır, uzanmaktadır. Belirlenilmiş olan değil, yeni ve sürekli değişim içinde olandır. Deleuze’e göre kümeler kapalıdır ve bir şey kapalı ise o şey yapay olarak kapatılmıştır. Bütün ise asla kapalı bir küme değildir. Bütün’ün parçaları yoktur: *“kendini parçaları olmayan başka bir boyutta yaratır ve kendini yaratmayı hiç bırakmaz; tıpkı niteliksel bir durumun kümesini bir başkasına taşıyormuş gibi (...) saf oluş gibi. İşte bu anlamda zihinsel ya da tinseldir.”* (Deleuze, a.g.e. 22). Bir başka deyişle kümeler mekânda var olurken Bütün *sürede* var olur; sürenin kendisidir. Küme hareketin nakil olarak tanımlandığı bir hareket düşünüşüne denk gelirken, Bütün ise sürekli değişim

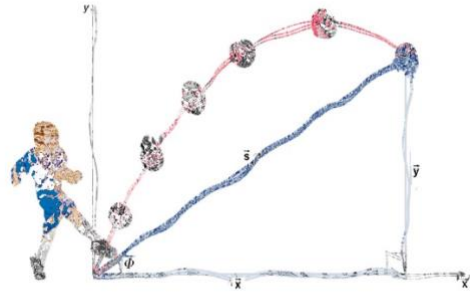
hâlinde olan ve her bakışın farklı olarak gördüğü (süre) dönüşümdür. Aynı zamanda Deleuze'e göre hareket kavramının iki ayağını oluştururlar. Deleuze kitabın ilerleyen bölümlerinde çerçeve, plan vd. kavramlarını açıklarken sıklıkla bu ayrıma başvuracaktır. Aşağıda paylaşacağımız, Schonig'in futbol topunun hareketi örneğiyle görselleştirdiği Küme ve Bütün kavramları hareketin alımlanış biçimine dair oldukça net bir yorum getirecektir.

Hareketin Küme şeklinde yorumu:



Şekil 1.9 Küme

Hareketin Bütün şeklinde yorumu:



Şekil 1.10 Bütün

Burada hareket şeylerin nasıl görüldüğü (Küme) ve aslında olduğu şeylerle (Bütün) ilgili bilgiyi veren aracı işlevini görmektedir. Deleuze *Küme yanlışır, Bütün doğrudur* önermesi yapmamaktadır. Aralarında işlevsel farklılıklar vardır ve her ikisi de Deleuze'e göre hareketi anlamada bağımsız işleyemeyen ve kaçınılmaz bir iş birliği içinde olan önemli iki kategoridir; her ikisi de hareketi kavrayış biçimlerimize işaret eder. Küme, içindeki nesnelerin somut nesneler olduğu, mekânla anlaşılan, mekânda olup bitene dair *akıl* alışkanlıklarımızın devrede olduğu³⁷ kapalı bir sistemdir. Bütün ise çıplak gözle algılanan geleneksel anlamdaki hareketin aşıldığı, hareketin algılayana dışarılanan bir mefhum olmaktan çıkıp alımlayıcısını da *süre*ce dahil eden, şeyleri bütünlükleriyle algılama derdinde

³⁷ Deleuze buna sensory-motor-schema/duyusal motor şema adını verecektir; yaşamı pratik anlamda idame etmemizi sağlayan yetiler sistemi diyebiliriz buna.

olan ve *sürede* olan büyük Açık'tır. Açık olan içine geleneksel anlamda aklın ötesini de davet eder; düşünceler, rüyalar, duygulanımlar ve en önemlisi bellek. İşte bu noktada Deleuze hareket-imge ve zaman-imge kavramlarının tohumunu atar:

*“Şimdi artık Madde ve Bellek'in birinci bölümünün bu çok derin tezini anlayabilecek konumdayız: 1) Hareketin yalnızca anlık imgeleri, yani hareketsiz kesitleri yoktur; 2) Sürenin hareketli kesitleri olan hareket-
imgeler vardır; 3) Son olarak, hareketin de ötesinde, zaman-
imgeler, süre-
imgeler, değişim-
imgeler, ilişki-
imgeler, hacim-
imgeler vardır...”*
(a.g.e. 24)

2.3.2 Hareket-imge ve Zaman-imge

Deleuze'e göre hareket ve zaman kavramlarının teorik altyapısını serimlediğimize göre şimdi rahatlıkla Deleuze'ün imge kavramlarını açmılayabiliriz. Deleuze'ün Sinema I ve II kitapları sinemanın kapasitesini soruşturan, sinemanın ne olduğu sorusuyla değil, o ana dek neler yaptığı ve neler yapabileceği soruları çerçevesinde örgütlenen iki dev soruşturmadır. Rushton, *Cinema After Deleuze* isimli kitabında Deleuze'ün Sinema kitaplarının sinemaya dair bir sınıflandırma sistemi sunduğunu belirtir: “*Deleuze buna taksonomi ya da jeoloji adını verir -çeşitli filmlerin ve film yapımcılarının karakterize edilip anlaşılabilceği bir dizi bölüm ve tür.*” (Rushton, 2012: 3). Deleuze, örneğin Bazin gibi, sinemasal gerçekliğin içerik ve biçimsel anlamda soruşturmasını yapmaz. Deleuze'ün gerçeklik algısı onun *imge*'ye bakışıyla yakından ilgilidir. Sanatsal anlamda imge bir çeşit işlenmiş görüntü/nesne/alımlanabilir olan her şey iken, Deleuze'ün imgesi doğrudan algılamamanın kendisinin nesnesidir. Rushton, bir sandalyenin imgesini örnek olarak kullanır ve sandalyenin imgesinin gördüğümüz, üzerine oturduğumuz ya da sandalye olarak algıladığımız şeyin kendisi olduğunu söyler. Dolayısıyla Deleuze, sandalyenin ardında bir gerçek sandalye ya da hakiki sandalyenin varlığına dair bir temsil ilişkisini yok sayar: “*Gördüğümüz ve algıladığımız sandalyenin, imgesi olacağı bir sandalye özü yoktur. Aksine, sandalye imgesi bilebileceğimiz tek doğru ya da gerçek sandalyedir.*” (a.g.e. 3). Pek doğaldır ki Deleuze sinemasal imgenin neyi temsil ettiği, neyin yeniden üretimi olduğu gibi

çalışmamızın önceki bölümlerinde değindiğimiz kavramlarla meşgul olmamış doğrudan sinemanın ürettiği imge türlerini araştırmaya, kavramlaştırmaya koyulmuştur. Eğer sandalyenin imgesi zaten bilebileceğimiz tek gerçek sandalye ise Deleuze, *Müzakereler*'de *sinema gerçeklik üretir* derken bundan ötesini kastetmemiştir. Stanley Cavell de *The World Viewed*'da Deleuze'ün bakış açısını andıran bir sinematik gerçeklik fikrinden bahseder. Bizi ilgilendiren tek şeyin gözlerimizin önünde olduğunu (film) söyleyen Cavell, Hitchcock'un *Vertigo*'da (1959) ne tür bir mekanizma kullanıp o ünlü etkiyi yarattığını bilmenin yani gördüğümüzün ötesini teknik anlamda sorgulamanın bizim film karşısındaki deneyimimizde geçersiz bir rolü olduğunu iddia eder. (Cavell, 1979: xxii). Deleuze'ün yaptığı da Cavell'in yaklaşımı gibi sinemanın ötesini aydınlatmak değil, *buradalığına* odaklanmaktır. Film evreni içinde inşa edilen bu gerçekliğe imge kavramları aracılığıyla işaret etmektedir. Deleuze'ün bu kavramlar dizisini formüle etmedeki başat amacı, gerçekliği tartışmak değildir. Gerçeklik Deleuze'ün imge tartışmasının doğal bir sonucudur.

Hareket-imge ve zaman-imge birer fenomenoloji kritiğidir de aynı zamanda. Fenomonoloji imgeyi bir nesnenin imgesi yani temsili olarak kurar. Hareketi imgenin kendisinde değil, bilincin bir işlevi olarak algısal alanı düzenleyen bir Gestalt olarak konumlandırır. Modern bilim ve felsefenin göstermeye çalıştığı şeyi kendi içinde gerçekleştirir; psikolojik ve fiziksel olan arasında bir karşıtlık yoktur. Otomatizmi sayesinde kendi kendine hareket eden bir imge üretir (Baumbach, 2014: 262). Fiziksel hareket ve zihinsel imge birdir: "*Maddesel evren, içkinlik düzlemi hareket-imgelerin makinesel düzeneğidir.*" (Deleuze, 2014: 86). Bergson'un aksine Deleuze için sinemanın radikal ve devrimci yanı bu keşiftir; hareketsiz kesitler ve soyut bir zamanın ardışık akışı değil, hareketli kesitlerin ve sürenin sinemada varlığa gelmesidir imge.

Deleuze'ün daha evvel Bazin'i gerçekliği içerik ve biçim ilişkisi bağlamında tartıştığı için eleştirdiğine değinmiştik. Zaman-imge'de geçen bu eleştirinin ardında bir tarihsellik yatmaktadır: İkinci Dünya Savaşı. Deleuze İngilizce baskı için hazırladığı önsözde zaman-imgenin ortaya çıkışını doğrudan İkinci Dünya Savaşı'na bağlayacaktır:

“İkinci Dünya Savaşı neden bir kırılma olarak ele alınıyor? Gerçek şu ki, Avrupa’da savaş sonrası dönem, artık nasıl tepki vereceğimizi bilmediğimiz, artık nasıl tanımlayacağımızı bilmediğimiz mekânlardaki durumları büyük ölçüde arttırdı. Bunlar, terk edilmiş ama içinde yaşanan, kullanılmayan depolar, boş araziler, yıkım ya da yeniden inşa sürecindeki şehirler gibi herhangi bir mekandı. Ve bu herhangi-her-neyse-mekânlarda (any-space-whatevers) yeni bir karakter ırkı kıpırdanıyordu, bir tür mutant: rol yapmaktan ziyade görüyorlardı, görenlerdi.” (Deleuze: 1989: xi)

Savaşın ardında bıraktığı tahribat yalnızca sokaklara içkin değildir artık; insan anlağı da alt üst olmuştur. Bir yaşam arkada bırakılırken yeni bir yaşam teslim alınmıştır; ancak bu yaşamın imgeleri eski imgeler değildir artık. Nietzsche gibi, Bergson gibi Deleuze de savaş tarafından lağvedilmiş *eski* imgenin savaş öncesinde ne olduğunun ve sonrasında neye dönüştüğünün izinden gidecektir. İmge ortadan kaybolmamıştır; dönüşmüştür. Bu dönüşüm ise insan anlağının dönüşümünden bağımsız değildir. Sanat tarihine bakıldığında bunun ilk kez yaşanmadığı çok açık bir şekilde görülmektedir. Büyük kırılmalarla anlık değiştikçe imge de değişmeye devam etmiştir. Deleuze bunun iz sürücülüğünü, disiplinlerarası göndermelerle sinemada yapmaktadır sadece; yeni bir gerçeklik, yeni bir sinema tekniği, yeni bir biçim-içerik önermesi derdinde değildir.

Dönüşen imgeye geri dönecek olursak, Deleuze imgedeki dönüşümden alımlayıcısını ayrı tutmamaktadır, üstelik bu kez alımlayıcı (buna filozof olarak gördüğü *auteur* yönetmenler de dahildir) ve imge o ana kadar görülmedik bir biçimde iç içe geçecek ve hareketi aşacaktır. Hareketi aşmak, Deleuze için zaman-imgeyi anlamada önemli bir faktördür. Geleneksel anlamda, Küme içinde, nakil olan hareketin yerini o ana kadar kadrajın dışında kalan fakat süreye her zaman dahil olan bir hareket biçimi almaya başlayacaktır. Artık hareket yalnızca bildiğimiz anlamda A’dan B’ye olan ilerleyişi değil, bir bekleme, gezinme, salınma, duygulanım ve esrimeyi de kapsayacaktır, üstelik zaman-imge filmlerinde doğrudan buna dönüşecektir. Sinema II’de Deleuze böylesi eylemleri sinema ve beden ilişkisiyle yorumlar. Düşüncenin Deleuze için kilit kelimelerden biri olduğuna değinmiştik. Deleuze’e göre düşünmek, “*düşünemeyen bir bedenin ne yapabileceğini, kapasitesini,*

tavırlarını ya da duruşlarını öğrenmektir.” Ona göre sinema artık zihinle, düşünceyle olan bağlarını bedenle kurar, hareket-imge’deyse beden bir aracı görevi üstlenmiştir. “*Beden asla şimdiki zamanda değildir; önceyi ve sonrayı, yorgunluğu, bekleyişi içerir. Yorgunluk, bekleyiş ve hatta umutsuzluk bedenin tavırlarıdır.*” (Deleuze, 2021: 231). Zaman-imgeye Antonioni’nin metodolojisini örnek gösterir. Deleuze’e göre bu metotta Antonioni; geçmiş deneyimler, her şey yaşandıktan sonra arda kalanlar; yoksa deneyim değil artık ve davranış yoluyla içeriye varmaktadır. Deleuze’e göre böylesi bir yöntem kaçınılmaz olarak bedenden ve bedenin *tavır ve duruşlarından* geçmek zorundadır. Deleuze buna yoruma hiç yer bırakmaksızın doğrudan, “*bu, bir zaman-imgedir, zaman serisidir.*” demektedir (a.g.e. 231). Deleuze zaman-imgenin ürettiği böylesi hareketlere de (merkezsiz, ölçeksiz, devamsız vb.) -bir değerler hiyerarşisi gütmeksizin ki bu Deleuze’ün sinema felsefesinin temel prensiplerindendir- *sahte hareket* diyecektir. Bergson bu kavramı sinema için zaten kullanmıştı (bkz. sinematografik illüzyon). Ancak Deleuze’ün bu kez sahte hareketle kastettiği zaman-imge’de, daha önce imge=hareket olan formülün imge=zaman formülüne dönüşmesidir. Gerçek hareketi ise duyuşal-motor-şemayla, Kümeyle, alışlageldik pratik alışkanlıklarımızla anladığımız bir hareket türüne atfedecektir.

Bergson’un sinemadaki hareketin bir illüzyon olduğu fikrine Deleuze’ün karşı çıktığını hatırlayalım: *Sinema bize doğrudan hareketi, hareket-imgeyi verir.* Hareket-imge’de zaman, eylem ve hareketin tabiiyetindeyken (mekânsallaşmış, bölünebilen zaman), zaman-imge’de zaman hareketi aşar, eylem ve hareket zamanın akışına tabi olur. Dolayısıyla hareket-imge zamanın dolaylı bir imgesiyken, zaman-imge zamanın doğrudan imgesi olacaktır. Deleuze şuna da dikkat çekmektedir: “*Zamanın dolaysız bir sunumu hareketin durdurulması değil, sapkın hareketin teşvik edilmesi anlamına gelir.*” (Deleuze: 2021: 52). Deleuze *sapkın hareketle* zamanı tabiiyeti altına alabilen, kendi değişiyile bir sayıya dönüştürebilen *normal* hareketin yokluğuna işaret etmektedir. Normallliği de merkezlerin varlığı ile açıklamaktadır: “*Bizzat hareketin deviniminin, kuvvetler dengesinin, hareket eden bedenlerin ağırlığının, izleyicinin hareket eden bedeni tanıyıp algılayabileceği ve hareket tayin edebileceği bir gözlemin merkezleri.*” (a.g.e. 52). Ona göre her hareket-imge aralarında

hareketin tesis edildiği nesnelere bağlı olarak gelişir ve değişen bütünü ifade eder. Zamanın harekete bağlılığı plan ve montajla mümkün olmaktadır; *plan potansiyel olarak montaj ve hareket-imge de bir zaman matrisi ya da hücresi olmalıdır*. Deleuze'e göre zaman montajdan türemektedir. Ancak zaman-imge'de sapkın hareket sapması zamanın bağımsızlaşması anlamına gelir; motor yeteneklerin sınırını aşan bir dünyanın doğuşudur. Deleuze Schefer'den alıntılarla "imgenin en uzak hatırası bedenlerin bütün hareketlerinden ayrılmalıdır." der (a.g.e. 51-53) Zaman hareketten bağımsızlığını öyle bir kudretle kazanacaktır ki artık filmin mekânı zaman olacaktır ve hareket zamanda serimlenecektir.

Hareket-imgenin ne olduğunu ve zaman-imgenin ne olmadığını anlamak için Deleuze'ün sık sık kullandığı duyusal-motor-şema kavramının ne olduğuna kısaca değinmekte fayda var. Bu şema en basit anlamıyla bizim gündelik hayattaki otomatik algı reflekslerimizdir; refleks diyoruz zira bunlar zaman içinde sınanarak bizim doğal algımıza hükmeden kalıpları oluşturmuşlardır. Bu anlamda kendi içinde bir sağlama mekanizması vardır. Şema doğal algılanımın otomatizasyonuna ilişkindir. Çehov'un herkesçe bilinen silah örneğini bir analogi olarak ele alalım: Temel *dramatik* koşullanışımız o tabancanın bir yerde patlayacağı bilgisini bize otomatik olarak vermektedir. Zaten Çehov bu örneği verirken Aristotelyen bir drama anlayışıyla anlatıda gereksiz olan öğelerin kullanılmaması gerektiğine dikkat çekmek ister. Silahın patlayacak olması dramatik bir ön kabuldür. *Hareket-imge filmleri ve doğal algılanım arasında böylesi bir ön kabuller ve uzlaşılar mekanizması vardır* dediğimizde, kabaca savaşın yıktığı ve zaman-imgenin çatlaklarından doğduğu teamülü de anlamış oluruz. Bu, kesinlikle her hareket-imge filminin sıkı sıkıya Aristotelyen ya da dramatik olduğu anlamına gelmemektedir. Amacımız yalnızca temel bir fikir oluşturmaktır. Üstelik Deleuze montaj sayesinde sinemanın doğal algılanıma ve insan duyusuna üstünlüğünü defaatle dile getirmiştir.

Şema'ya geri dönecek olursak Deleuze'ü hareket-imge'nin sistematığı bağlamında ilgilendiren şey, bu şemanın serilimidir. Deleuze bu noktada hareket-imgenin üç çeşidinden bahseder: eylem-imge (image-action), duygulanım imge (image-affection), algılanım-imge

(image-perception) (Deleuze, 2014: 87). Bogue'a göre Deleuze'ün Sinema I ve II'de rastladığımız sayısı on sekizi bulan imge ve göstergeleri şemanın işlerliği ve işlemezliliği ilkesiyle ortaya çıkmıştır, zira savaş duyu-motor bağına da bozguna uğratmıştır. Deleuze bu kavramsallaştırma derdine yine Bergson'dan hareketle düşer. Bogue'a göre Bergson özne-nesne karşıtlığından ortaya çıkan epistemolojik muammaların, dünyanın tamamen imgelerden oluştuğunu varsayarak aşılabileceğini savunmaktadır.

“Bu imgeler dünyasında, canlı olmayan varlıklar çevrelerindeki imgelerle bilardo topları gibi etkileşime giren imgelerdir; canlı varlıklar ise belirsizlik merkezleri olarak işlev gören, örneğin başka bir imgeyle çarpışmaya tepki vermeden önce duraklayan ya da beklenmedik bir yöne doğru hareket eden veya öngörülemeyen bir şekilde hızlanan imgelerdir. Canlı imgeler uzam ve zamana hâkim olarak çevrelerindeki imgelerden özerklik kazanırlar; diğer imgelerle yaklaşan karşılaşmaları algılayarak, onların hareketlerini tahmin ederek, karşı hareketleri planlayarak vb. Bir ‘duyusal-motor-şema’ her bir canlı imgenin algılarını, hislerini ve eylemlerini düzenler ve koordine eder ve bu şemadan, söz konusu imge merkezli dünyanın belirli bir konfigürasyonu çıkar.” (Bogue, 2003: 4)

Borgue Deleuze'ün imgeler sistematığının ardından yatan bu ilişkiselliğe dikkat çekmek istemektedir. Bir şeyi algılarız, duygulanım yaşarız ve tepki veririz; algılanım, duygulanım ve eylem böylesi bir yapısal zinciri takip etmektedir. İmgeye devamlılığını veren şey de budur. Zaman-imge'de bu devamlılık kesintiye uğramaktadır. Savaş paradigmaları öylesine bertaraf etmiştir ki artık adeta davranışlar anlamında da bir toplumsal bellek kaybı yaşanmıştır; eski algı, eski duygulanım ve eski eylem savaş sonrası toplumu terk etmiştir.

Duyu-motor bağına geri dönelim. Schonig, hareket-imge'de duyu-motor bağına Griffith'in The Lonedale Operator³⁸ (1911) isimli kısa filmiyle örnekler:³⁹ Filmde haydutlar tarafından kovalanan kadın karakter kendini savunmak için bir İngiliz anahtarını, anahtar sanki silahmış gibi yaparak onlara doğrultur. Kısa sürede daha önce telgraf çekmeyi

³⁸ Buradan ulaşılabilir: https://www.youtube.com/watch?v=9iGos7nDTLs&ab_channel=GoldenSilents

³⁹ https://www.youtube.com/watch?v=xbYYrRDKm5I&t=547s&ab_channel=Film%26MediaStudies

başararak çağırdığı yardıma koşan görevlilerin gelmesiyle gerginlik sona erer ve kadın elindeki aslında bir İngiliz anahtarı olduğunu gösterir. Karedeki diğer dört kişi bu durumu *algılamaları* sonucunda bir *duygulanıma* girer ve durumu hem komik hem de muhtemelen (haydutlar adına) utanç verici buldukları için kadının önünde saygıyla eğilerek *tepki/eylem* gösterirler. Bu örnek bize hem duyu-motor bağını bariz bir biçimde neredeyse pedagojik bir düzeyde gösterirken imgenin devamlılığına dair de bir örnek teşkil eder. Şunu belirtme fayda var ki Deleuze hareket-imge filmlerini İkinci Dünya Savaşı öncesi Klasik Hollywood, Sovyet filmleri (özellikle Sovyet montajı) ve savaş öncesi Fransız ve Alman filmleriyle ilişkilendirir. Ancak bu, hareket-imge filmlerinin savaştan sonra yapılmadığı anlamına asla gelmemektedir. Zaman-imge filmleri ise savaş sonrası Avrupa auteur sinemasıyla ilişkilendirildiği kadar, Ozu, Welles, Tarkovsky gibi Avrupa dışı auteur'lerin sinemalarında da okunabilir.

Hareket-imge aktüel olan organik rejime ait bir imgedir. Organik kompozisyonlarla kurulur ve düzenli bir şematiği takip eder. Organik kompozisyon, bir organizma gibi parçaları olan, bu parçaların belli olduğu ve diğer parçalarla (Küme) devamlı bir ilişki barındıran rejimdir. Zaman-imge ise virtüel ve kristal rejime aittir. Bu virtüel imgeler yani aktüel imgenin aksine doğrudan Küme'nin içinde göremediğimiz (hatıra-imge, rüya-imge, dünya imge, örneğin) imgelerdir ve zaman-imgeyi oluştururlar. Zaman-imgeyi anlamada diğer önemli iki kavram da optik gösterge ve ses gösterge'dir; bu *imgeyi motor uzantısından kopmuş aktüel imge* şeklinde tanımlamaktadır Deleuze. Eylemi tetikleyen durumların ortadan kalktığı, eylemin krize girip kesintiye uğradığı yerde karşımıza optik ve ses göstergeler çıkmaktadır. Bu yeni göstergeler “*kâh sıradanlığa, kâh istisnai veya sınır koşullara; (...) öznel imgelere, çocukluk hatıralarına -Fellini'de olduğu gibi- (...) karakterin kendi oynadığı role iştirak eden bir izleyici olduğu işitsel veya görsel rüyalara ve fantazmalara gönderir.*” (Deleuze, 2021: 15). Organik rejimde zamanın dolaylı bir imgesidir üretilen, kristal rejimde ise dolaysız bir zaman imgesi söz konusudur. Organik rejim bir eyleme rejimiyken, kristal rejimde ise öne çıkan baskın eylem görmeye duyulan ihtiyaçtır; durum içinde ne olduğunu görmeye duyulan ihtiyaç. Öyle ki bu görme arzusuna durumlara

tepki veremez ya da vermek istemezler (a.g.e. 158). Hareket-imge'de hem anlatıda hem de izleyici pratiğinde gerçeği, hayalî olandan ayırt etmeye dair bir çaba vardır. Zaman-imge'de ise gerçek ve hayalî olanın belirlenmez ya da ayırt edilemez olduğu bir durumla karşı karşıyayızdır. Ve Deleuze, bunların artık bilinmek zorunda olmadığını ve sanki birbirini peşi sıra koşuyorlarmışçasına fakat iç içe geçmeden var oldukları kanaatindedirler. Motor eylemin yerini, optik ve görsel tasvir almaya başlar. Böylelikle anlatı düzeyinde hangisinin gerçek ya da hayâl olduğuna dair belirsizlik doğar; yoksa her iki imge de gerçeklik üretmektedirler; birbirlerinden farklı ancak gerçek. Rushton, Alain Resnais'nin Muriel (1963) filminde aşk mefhumuna dair yaşanan şüpheyi bu duruma örnek verir: *“Aşk her ne şekilde sorunsallaştırılırsa sorunsallaştırılsın, gerçek ve gerçek olmayan aşk arasında bir ayrım yapmanın imkânsızlığı zaman-imgesinin bir örneğini sunar; gerçek ve gerçek olmayan arasındaki ayrım ayırt edilemez hâle gelir.”* (Rushton, 2005: 132). Deleuze'ün kendi sözleriyle zaman-imgenin hareket-imgeden farkına değinecek olduğumuzda her şey biraz netlik kazanacaktır: *“O hâlde, yeni imgenin beş bariz ayırt edici özelliği şunlardır: dağıtıcı durum, kasıtlı olarak zayıf bağıntılar, yolculuk biçimi, klişelerin bilincine varış, komplonun ifşası...”* (Deleuze, 2014: 270).

Zaman-imge bir terk ediş ve arada kalış imgesi gibidir adeta, o ana kadar bilinen ya geçersiz kaldığından ya tahribata uğradığından ya da unutulduğundan terk edilir; düalist olmayan ve *şeylerin* ve ihtimallerin biraradalığına işaret eden bir imgedir. Hareket-imge ise bilmek, ayırt etmek, ayrılmak, varmak ve yeniden yola çıkmak, kümeler arası bilgiyi taşıyıp örüntüler oluşturmak istemektedir. O nedenle klasik anlatı sinemasına daha uygun bir imgedir.

3. BÖLÜM

BİR ÖRNEKLEM OLARAK BÉLA TARR SİNEMASI

3. BÖLÜM

BİR ÖRNEKLEM OLARAK BÉLA TARR SİNEMASI

3.1 Béla Tarr: Genel bir Bakış

Béla Tarr (1955-; Pécs, Macaristan) sinema sanatına etik değerlerle bağlı; adı, yaşama ve insanlık onuruna olan sadakatli yaklaşımı ile öne çıkan ender yönetmenlerden biridir. En az filmleri kadar kendisi de endüstri içinde biricik bir konuma sahiptir. Örneğin pek çok röportajında filmlerinin bir Béla Tarr filmi şeklinde anılmaması gerektiğini, uzun yıllardır birlikte çalıştığı ekibinin de dahil edilerek bir ekip çalışması olarak anılması gerektiğini vurgular. Kendisinden neden çoğul çekim ekiyle bahsettiği sorulduğunda:

*“Béla Tarr’ın bir marka olduğunu bilmeniz lazım. Ben tek başıma değilim. Her şeyden önce Ágnes Hranitzky, László Krasznahorkai, Mihály Víg ve ben. Bu dört kişi otuz yılı aşkın bir süredir birlikte çalışıp birlikte üretiyoruz. Bu nedenle çoğul eki kullanıyorum. Bu filmlerin herhangi birinin benim olduğunu söylemedim, çünkü doğru değil bu.”*⁴⁰ (18 Eylül 2016)

Henüz on altı yaşındayken 8mm’lik filmler yapmaya başlayan Tarr, sinema eğitimi almadan ilk uzun metrajını yapmaya girişir; Aile Yuvası (Családi tüzfések, 1977)⁴¹. Henüz yirmi iki yaşındadır ve kendini *azılı* bir komünist olarak tanımlayan Tarr, politik düşüncüsü gereği toplumsal bir sinema anlayışına sempati besler. Azılı bir komünist olarak, uygulanmakta olan komünizmin eleştirilmesini ateşli bir biçimde savunur. Bu dönemine hâkim olan duygunun öfke olduğunu söyleyecektir: ⁴²

⁴⁰ <https://mubi.com/notebook/posts/be-more-radical-than-me-a-conversation-with-bela-tarr>

⁴¹ Çevrimiçi ve yazılı kaynakların bazılarında, Aile Yuvası’nın tarihi 1979 olarak verilir. Ancak Béla Tarr pek çok röportajında, IMDB gibi veri tabanı sitelerini eleştirmekten de geri kalmayarak, filmin yapım yılını 1977 şeklinde düzeltir.

⁴² <https://www.indiewire.com/2012/02/an-interview-with-bela-tarr-why-he-says-the-turin-horse-is-his-final-film-242518/>

“Kariyerimin başında çok fazla sosyal öfke yaşadım. Toplumun ne kadar boktan olduğunu anlatmak istedim. Bu başlangıçtı. Daha sonra sorunların sadece sosyal olmadığını, daha derin olduğunu anlamaya başladım. Ben sadece ontolojik olduklarını düşünüyordum. Bu çok, çok karmaşık ve daha fazla anladığımda, insanlara yaklaştığımda... daha sonra, sorunların sadece ontolojik olmadığını anlayabildim. Onlar kozmikti. Tüm bu berbat dünya sona erdi. Anlamak zorunda olduğum şey buydu ve bu yüzden tarzım değişti. Bir kez dibe doğru gitmeye başlayınca her şey beraberinde buraya yöneldi. Stil gittikçe daha da ‘aşağıya’ dönük bir hâl aldı, sonunda daha basit, çok saf hâle geldi. Benim için ilginç olan da buydu, bir şeyi adım adım keşfetmek.” (9 Şubat 2012)

Öfkeli genç Tarr’ın sinema yapmadaki temel motivasyonu, bir öykü anlatmak değil, dünyayı değiştirmektir. Tarr sıklıkla aslında film yapmak istemediğini söyler; yalnızca konformist olmama sorumluluğuyla yaşamı anlayışını her seferinde kendini aşarak, her seferinde kendini yenileyerek dünyanın gidişatına bir direniş göstermek Tarr için o çok değer verdiği insanlık onurunun bir gerekliliğidir. Béla Tarr’ın nasıl bir yönetmenlik deneyiminin peşinde olduğunu anlamak onun gerçeklikle kurduğu ilişkiyle kol koladır. Sinemasını belli kurucu ilkeler üzerine oturtan Tarr, hiçbir zaman öykünün peşinde olmamıştır. Ona göre tüm öyküler zaten Eski Ahit’te en muhteşem hâllerleriyle yazılmıştır ve insanlık her türlü eylemi orada gerçekleştirmiştir. Eylemin ardında kalan ise salt oluştur artık. İnsanın dünyadaki oluşu ve bu oluşun deneyimi Béla Tarr sinemasının Kâbe’sidir.

Tarr’ın imgeleri hep bu oluş fikri etrafında şekillenir. Zaman ve mekânı kullanımından oyuncu seçimine ve yönetimine, sette kurduğu diyaloglardan temalarına her şey daha önce değindiğimiz dünyaya fırlatılmışlık hissine karşı -deneyim ve felsefe ilişkisini irdelerken daha önce de bahsettiğimiz- oluş ile geliştirdiği direngenliği ilgilendirir. Béla Tarr için direnmek, şişirilmiş sol popülist bir demagojiyle hiçbir ilgisi olmaksızın, insan olmanın ödevlerinden biridir. Yoksa insanın seçimleri olmaksızın, dünya tek başına boktur Tarr’a göre. Yönetmenin röportajlarını okuyan herhangi biri Tarr’ın bu kelimeyi ne kadar çok sık kullandığını derhâl fark edecektir.

Oluş, Béla Tarr'ın yalnızca dünyada olmaklığımızla ilgili kullandığı bir terim değildir elbette. Ontolojinin temel sorunlarından biridir. Ardından Fenomenoloji ve Varoluşçuluk gibi ilişkili tüm felsefelerin tasasıdır. Walter Benjamin'e göre oluş ya da oluş durumu (state of being) daha evvel Bazin bölümünde andığımız özümseme (absorption) kavramıyla aynı endişeleri taşır. Oluş, hakikat olmaksızın yorumlanıp anlaşılamaz ve hakikate ulaşmak için -kelime oyunu amacı gütmeksizin- ona bulaşmak gerekecektir. *“Bilmenin nesnesi kavramın doğasında var olan niyet tarafından belirlendiği gibi, hakikat değildir. Hakikat, fikirlerden oluşan, niyetsiz bir oluş durumudur. Dolayısıyla ona doğru yaklaşım bir niyet ve bilgi yaklaşımı değil, ona tamamen dalmak (immersion) ve onu özümsemektir (absorption).”* (Benjamin, 1998: 36). O hâlde oluş nesnesiz ve bilme eylemince karakterize edilemeyen bir durumdur. İçine dalabilmek ve özümseyebilmek için zaman-mekâna kökten bir ihtiyacın zuhur edişidir.

Béla Tarr da bu oluşun imgesinin peşine düşer. Tutarlı bir sistematikte her şey birbiriyle uyum içerisindedir. Tarr'ın sinemasal yaklaşımının her bir adımı daha ilk yıllardan bu tutarlılığı asla elden bırakmaz. Oluş fikri etrafında şekillenen sinemasına aldığı her karar yöntemsel olarak hizmet etmektedir ve Tarr'ın etik yaklaşımı da böylelikle kurulmaktadır. Bolonya Uluslararası Film Yapım Akademisi'nde 2017'de verdiği masterclass'ta, bu tutarlılığının örneklerini adım adım açıklamaktadır.⁴³ Tarr için *casting* diye bir süreç yoktur. Onun için durumlar ve şahsiyetler vardır. Filmleri için bildiğimiz anlamda bir senaryo yazmayışı da bundan kaynaklanmaktadır. Çünkü Tarr bazen bir oyuncunun şahsiyetinden, bazen bir mekânla kurulan ilişkiden, bazen bir fikir ya da romandan etkilenir ve her şey tıpkı sinemasının tematiğinde olduğu gibi birbirine sıkı sıkıya bağlıdır. Örneğin Karanlık Armoniler'de (2000) János Valuska karakterini canlandıran, Lars Rudolf Alman bir sokak müzisyenidir. Béla Tarr, Rudolph'u Berlin'de görür ve onun varlığından öylesine bir ilham alır ki, derhal hem yakın dostu hem de Lanet'ten (1988) beri senaryolarına birlikte çalıştığı

⁴³ Buradan ulaşılabilir: https://www.youtube.com/watch?v=kFSN_58Ecbw&ab_channel=PieroPassaro

László Krasznahorkai'yı arar ve onun *Direnmenin Melankolisi* (Az ellenállás melankóliája ya da *The Melancholy of Resistance*)⁴⁴ isimli kitabını film yapmak istediğini söyler.

Aynı şekilde filmlerinin mekânlarıyla olan ilişkisi de benzer bir şahsiyet ve uyumluluk ilkesine dayanır. Yalnızca bir yönetmen olarak aklındaki sinematografiye olan mekânsal uyumlulukla değil, oyuncunun bu mekânda nasıl oluş sergilediği, mekânı nasıl deneyimlediği sorusuyla ilgilenir. Filmleri çekmeye başlamadan evvel uzun uzun mekân arayışları yaptığını ve bu mekânlarda tek başına uzun süreler harcayıp mekânı ve önünde uzanan yaşamı hissetmeye, sıklıkla söylediği gibi *dinlemeye* çalıştığını ifade eden Tarr, filmin ruhunu da yine bu mekânlar aracılığıyla hissetmektedir. Mekân arayışı onun için pratik bir prodüksiyon kalemi değildir; insanları ve yaşamı görmek, bir yaşamı bulmak meselesi ve onu dönüştürüp bir film olarak insanlara yeniden nasıl sunacağına dair soru ve yanıtların şekillendiği ve filmin aslında görünmeyen *dolaylı* bir imgesidir. Oyuncuları bu mekânlarda olabildiğince pür, oyuna yer olmaksızın salt deneyimlerinin içinde görmek ister. Oyuncularının kendiliğindenliği (spontaneity) ve mekânla kurdukları ritim, Béla Tarr için onların oyunculuk kabiliyetinden önce gelir. Filmlerinde genelde amatör oyuncularla çalışır; fakat Tilda Swinton gibi daha çok endüstriden tanıdığımız ünlü oyunculara yaklaşımı da asla farklı değildir. Öyle ki Belçikalı yazar Georges Simenon'a ait bir öyküden uyarlanan Londralı Adam⁴⁵ (2007) filminde Swinton kendi sesiyle oynamamakta, üzerine Fransızca dublaj yapılmaktadır. Demek istediğimiz, öylesine yatay bir hiyerarşi oluşturur ki; burada unvan, ün, yetenek gibi faktörlerin Tarr'ın kurmaya çalıştığı filmsel bütünlüğü tehdit etmeleri söz konusu olamaz. Ya da Swinton'a dublaj yapılması ile Erika Bók⁴⁶'a yapılması arasında niteliksel bir fark bu yatay hiyerarşinin doğası gereği oluşamaz.

⁴⁴ Henüz Türkçe'ye çevrilmemiştir.

⁴⁵ Çeşitli kaynaklarda Londra'daki Adam, Londra'dan Gelen Adam şeklinde de görülür.

⁴⁶ Jean-Marc Lamoure imzalı Béla Tarr: *I Used to Be a Filmmaker* (2013) belgeselinde Erika Bók, ailesiz büyüyen biri olarak şimdiye kadar gerçek sevgiyi Béla Tarr ve eşi Ágnes Hranitzky'den gördüğünü söylemektedir. Tarr'ın çalışma arkadaşlarıyla kurduğu ilişki böylesine yaşamsal bir ilişkidir. Yalnızca Bók ile değil János Derzsi gibi diğer pek çok oyuncusu ile kişisel de bir ortaklık, dostluk kurmayı başarabilmiştir. Her iki oyuncu da Londralı Adam, Karanlık Armoniler, Şeytan Tangosu ve Torino Atı filmlerinde rol almışlardır.

Tarr'ın oyuncu yönetimi rejimi de yine bu oluş fikriyle şekillenir. Oyuncuları tamamen bağımsız bıraktığını ve neredeyse bir otonomi sahibi olduklarını söyler. Çünkü Tarr'ın oyuncusundan beklediği etkileşime girdiği durumla iç içe geçmesi ve gerçek bir insan yaşantısı, insanlık durumu ya da oluş durumunu açığa çıkarmasıdır. Rol yapan oyuncuların nefret ettiğini, sahte⁴⁷ bulduğunu ve anında ona ters giden bir şeylerin olduğu duygusuna kapıldığını ekler. Özgün bir durumun açığa çıkması içinse salt bir deneyim tek başına yeterli olmayacaktır, oyuncunun durumun fikriyle de bir ortaklık, bir şahsiyet birliği içinde olması gerekmektedir ya da Tarr'ın ifade ettiği gibi gerçek bir şahsiyet. Zira çekim senaryosu ve storyboard'dan nefret eden Tarr oyuncularına yalnızca kartlara yazılı sahne isimleri gösterir -1. *Tutulma* 2. *Sokak* 3. *Eszter yatakta* gibi- ve ilgili sahnenin zihinsel gereklilikleriyle de uyumlu olmaları Tarr'ın tutkunu olduğu özgünlük anlayışı için elzemdir. 1983'te, Sonbahar Almanagi (1985) filmiyle birlikte beraber çalışmaya başladığı Mihály Víg ile asla -ilk film de dahil olmak üzere- filmin ne anlattığı üzerine konuşmadıklarını, dünyaya bakışlarındaki benzerlik dolayısıyla birbirlerini zaten anladıklarını ve sorgusuz bir güven tesis ettiklerini söyler; entelektüel meseleleri değil doğrudan yaşamın kendisini konuştuklarını ifade etmektedir.

Oluş'u daha henüz prova aşamasında dahi olanaklı kılan bir diğer faktör de (aşırı) uzun çekimlerdir (*extreme long take*). Henüz ilk filminden itibaren uzun çekimlerin imzasını oluşturduğu Béla Tarr, bu konuda oyuncularına tanıdığı "rahatlığı" kamera ekibine tanımadığını vurgular. Kişisel bir durumdan bahsetmemektedir elbette. Kamera hareketinin oyuncu provalarından evvel alındığını ekleyen Tarr, kameranın, hareketi *öğrenmesi* gerektiğini dile getirir. Yalın bir gözün bakışı gibi akan uzun çekimlerin, izleyiciyi zamanın deneyimine dolaysız bir biçimde dahlini sağlayabilmesi Tarr'ın görüntü rejimine müthiş bir hassasiyetle yaklaşmasından kaynaklanır. Bu aynı zamanda pratik de bir yöntemdir. Oyuncu böylelikle nereye doğru hareket etmesi gerektiğine dair temel komutları alarak kendini

⁴⁷ Sahte Béla Tarr'ın tabiri caizse alerjik olduğu bir kelimedir. Yalnızca oyuncularla ilgili durumlarda değil, her türden seçiminde eleyici bir niteliktir. Örneğin, 1980'lerin ortalarında Kodak renkli filmde poliestere geçince tamamen siyah-beyaza dönem kararı alır; çünkü Tarr için polyester *plastik bir baktır*.

mekânla, zamanla ve kameranın bakışıyla ahenk oluşturacak bir *burada olma* hâline; yönetmenin müdahale edici, durumun tansiyonunu sekteye uğraticı komutları olmaksızın geçiş yapabilir. Filmler henüz vücuda gelmeden hazırlanan film müzikleri de oyun esnasında çalınarak o sırada sette bulunan istisnasız tüm çalışanların arasında total bir ahengin yakalanması hedeflenir.

Uzun çekimlerin diğer bir pratik yanı da eylem/kesme/bilgi/eylem şeklinde ilerleyen analitik montajın oluşa müdahale etmesini engellemektir. Tarr buna gerek kalmaksızın bu tarz çekimlere olan nefretini sıklıkla dile getirmiştir; çünkü bu çekimlerde otoriter bir tavır da vardır. Bilgi sürekli *a priori* olarak oluşturulur ve izleyicinin ve oyuncuların özgürleşmesi, filmle bütünleşik bir deneyim yaşaması ya da yine oluş hâline geçmesi, klasik anlatı düzeneğinin sağlanabilmesi lehine, sürekli olarak kesintiye uğrar ve sonunda imkânsız hâle gelir. Uzun çekimlerde ise Tarr gerçek anı *avladığını* söylemektedir. Anı yakalayabilme eylemini hassas bir av sahnesi gibi niteleyen Tarr, gerçek anın yalnızca zaman-mekânsal bir düzlemde, kesintiye uğramadan açığa çıkabileceğini ve bunun için bir gerçeklik tansiyonuna ihtiyaç duyulduğunu ifade eder. Zira bu tansiyon (tüm duygulanımlar) olmaksızın gerçek bir anın (oluşun) meydana gelmesi de imkânsızdır. Uzun çekim bu anlamda oyuncuyu anı özümsemeye, an tarafından absorbe edilmeye ve gerçek durumla sahil bir etkileşim içine girmeye mecbur bırakır. Tarr tek yapılması gerekenin kurulan iletişimde oyuncunun kişiliğine uygun bir yöntemin sağlanması, açık ve duyarlı olunup samimi bir şekilde dinlenmesi ve dinlenilmesi olduğunu söyler. Zamanı da bu anlamda araçsallaştırır; dinlemek bir bekleme eylemidir de aynı zamanda. Zaman-imge tartışmasında beklemek eyleminin yerini hatırlayalım. Bir eylemin hareketle değil zamanla kurulumunda ruhsal olanın alanına bir gönderme vardır. Deleuze “*Bekleyiş gündelik bir tavidir; önceyi ve sonrayı, yani zamanı bedene koyandır*” demektedir (Deleuze, 2021: 231). Dolayısıyla oluşun bir bütün hâlde açığa çıkabilmesi için uzun çekimlerle, zamanın analitik montaj gibi kesmelerden arındırılması gerekmektedir. Rancière ise *Ertesi Zaman*’da Tarr’ın plan-sekanslarında; “*sürenin, yani durumlar ve karakterler denen tekilliklerden dokunan kumaşın aşikâr kılındığı imgelerin*” varlığından bahsedecektir (Rancière: 2014: 36). Amsterdam’daki

Eye Filmmuseum’da gerçekleştirilen bir söyleşide, Béla Tarr’ın materyal film yapım tekniği hakkında ne düşündüğü sorulduğunda, Rancière bu alıntıyı şöyle açıklamaktadır:

“Seyircinin önünde olan şey nedir? Sürelerdir (durée). Süreleri hissederiz. Bu anlamda materyaldirler. Sürelerin formu nasıl oluşturulur? Zamanın kullanımıyla. Normalde zaman iki eylemi birbirine bağlamak için kullanılır. Ancak Béla Tarr filmlerindeyse zaman, içinden şeylerin açığa çıktığı materyal bir kumaş, bir devamlılıktır (continuum). Uzun çekimlerin işlevi budur. Bir şeyin olup olmayacağını görmek için beklemek zorundasınızdır. Beklemek hâlinde zaman yeniden icadına çekilirsiniz.”⁴⁸



Şekil 2.1 Şeytan Tangosu açılış sekansı a



Şekil 2.2 Şeytan Tangosu açılış sekansı b



Şekil 2.3 Şeytan Tangosu açılış sekansı c



Şekil 2.4 Şeytan Tangosu açılış sekansı d

⁴⁸ Buradan ulaşılabilir: https://www.youtube.com/watch?v=22UK4XQ4C98&ab_channel=EyeFilmmuseum

Yukarıdaki açılış sekansında ineklerin ahırdan yavaş yavaş çıkışlarını ve köye doğru yayılmalarını görürüz. Bu sekans sekiz dakikaya yakın sürmektedir. Ve bu sekiz dakika içerisinde gördüğümüz geleneksel anlamda tek olay erkeğin dişiyle çiftleşmeye yeltenişidir. Béla Tarr sinemasında böylesi örneklere sıklıkla rastlanmaktadır. Rancière'in de dediği gibi önümüzde deneyimize açılan bir sürenin varlığa gelişi söz konusudur. Béla Tarr uzun çekimleri kullanarak dünyaya, yaşama dair bir bilginin alışverişini de yapmayı amaçlamaktadır; *bir parça dünya*. Onun için, uzun çekimlerin işlevi, anlamı budur. Sokaklar, duvarlar, iç mekânlar, manzaralarda ısrarlı gezinişinin altında onun materyalizmi yatmaktadır. İmge, kendisinden öte bir dünyaya, bir İdea'ya gönderme yapmamakta, temsil ilişkisi ile değil; bir dünya, bir mikrokozmos, bir gerçeklik olma iddiasıyla kurulmaktadır. Bu ısrarla birlikte Rancière'in bir çeşit şiddet olarak yorumladığı bir maruz kalış, bir bekleyiş ve nihayetinde imgenin kendisi tarafından absorbe ediliş söz konusudur. Bu dahiliyetle birlikte dokulara, mekânın ve zamanın ruhuna, insanlar arası ilişkilerin yalın doğasına dair bir deneyim elde edebilmekteyizdir artık.

Uzun çekimlerin bir diğer önemli yanı da *beden-kamerayı* özerk bir maddi varoluş olarak imgenin kendisine dahil etmesidir. Tarr'ın söyleşi ve ropörtajlarında sıklıkla kullandığı üstiletişim (metacommunication) kavramına bu noktada değinmekte fayda var. Tarr için film imgesi olan her şeyin -akla gelebilecek her şeyin- bir iletişimselliği vardır. Ona göre imge, Deleuze'de de olduğu gibi, salt bir görüntüden ibaret değildir. *Her an bir mikrokozmostur* diyen Rancière'in Lanet için yaptığı şu yorum gibi: “*Bir filmi meydana getiren olaylar, duyulan anlardır, sürenin parçalarıdır; dışarıdaki sisin pencerenin diğer tarafındaki bedenlere usulca işlediği yalnızlık anları.*” Yalnızlık anının imgesi nedir diye kendimize sorduğumuzda bir hareket, bir eylemden çok bir zamanın, sürenin fikrinin aklımızda şekilleneceğini fark edeceğiz. Béla Tarr böylesi anların peşindedir.

Béla Tarr'ın materyal film yapım tekniğini ve üstiletişim kavramlarını Pasolini'nin *Cinema of Poetry*'de bahsettiği pre-gramer kavramıyla açıklayabiliriz. Béla Tarr'ın kendisi

de film dilinin ilkel bir dil⁴⁹ olduğunu iddia ederken benzer bir gramer öncesi göstergesizlik durumundan bahsetmektedir. Ona göre sinema asla bir dil değildir; dil ekseriyetle edebiyatın alanıdır. Ancak burada dil'den kastının genel bir görüntü rejimine pratik bir gönderme yapmaktan öte olmadığını unutmamak gerekir. Pasolini'ye göre şiirde imgelem konuşulan göstergelere aitken sinemada nesnelerde içkin hâlde bulunan gramer öncesi döneme aittir: *"Bu, daha önce söylediğim şeyi söylemenin başka bir yoludur, yani sinemanın temelde onirik⁵⁰ olması nedeniyle arketiplerinin temel karakteri (yani, bir kez daha, çevre jestlerinin, hafızanın, rüyaların alışkanlık ve sonuç olarak bilinçdışı gözlemi) ve görsel dilin sembolleri olarak nesnelerin ön-gramatik karakterinin temel üstünlüğü."* (Pasolini, 1976: 3)⁵¹. Bunlar Pasolini'ye göre insan-öncesi durumlardır; sessiz bir kaostur. Hem Tarr'ın hem Pasolini'nin işaret ettiği asıl durum film imgesinin bir temsil olmamasıdır. Temsil, bu mantığa göre insan-sonrası dönemine aittir nesnelerin. Medyumun ilkelliği -dildeki gibi bir sembolik düzenin, alegoriler, metaforlar ve analogilerle bilinçaltı gibi kurulmuş olmaması- nesnenin kendisine müdahale edemiyor oluşundan gelmektedir. Sinemasal ifade, Pasolini'ye göre söz-öncesi, imgeci ve irrasyonel (insanın akıl ölçeri olmayan) mitsel bir arkedir. Bu görüş Bazin'in görüntü ontolojisi tartışmasıyla ve Deleuze'ün imgenin kendisinin özerk bir gerçeklik olduğu savlarıyla benzer bir yol haritası takip etmektedir. Sinemayı şiirin edebî yanı ile değil, imgesel yanıyla karşılaştırarak sinemayı bir dil olarak tartışmadığını da ima etmiş olur. *"Pasolini'ye göre, "en basit hâliyle" gerçeklikle eşitlediği eylem (ya da belki de 'oluş'), onu işaret, kavram ya da bilgi olarak temsil edecek ve aktaracak sözel kodlardan önce gelir."* (Hannan, 2018: 93).

Tarr oluşun provası gerçeğin olana kadar çekim yapmaya devam eder. Gerçek kendini her şeyiyle belli ettiğinde, artık bu mutlak, saf hâline ulaşmış olan imgeyi - kendi değişimiyle- alıp bir kutuya koyabilir. Üstiletişimin sözlü iletişimin çok ötesinde olduğunu

⁴⁹ <https://unspokencinema.blogspot.com/2012/01/primitive-language-tarr.html>

⁵⁰ Düşle ilgili anlamına gelen sıfat

⁵¹ Movies and Methods dergisinde yayınlanan bu makalenin orijinal dökümüne ulaşamadığımız için gerçek sayfa numarasını belirtemiyoruz ancak çevirim içi şu linkten ulaşılabilir:

<https://dilupshakya.files.wordpress.com/2013/04/pasolini1976-cinema-n-poetry.pdf>

iddia eden Tarr için, oyuncuların psikolojik iç süreçlerini anlatıya dahil etmede üstiletışim elzemdir. Bu noktadan sonrasında zaman mekânda varlık göstermeye kısa bir adım kalır. Manzaralar, mekânlar, yüzler, müzik, zaman, hareket, kamera; oyuncular, geçmişleri ve kişilikleri; hatıralar, umutlar ve umutsuzluklar, film öncesi mekân arayışları ve imgenin doğuşuna olanak tanıyan her bir etmen Béla Tarr için bir iletişimsellik içerir ve bu nedenle Tarr kompozisyonlarını tıpkı birer kozmos yaratırcasına uzun süren panlarla genişleyen ve genişledikçe her şeyi içine dahil eden bir yayılımla kurar. Bu kurulumun ardından her bir parça kendi içinde ve birbiriyle bir ilişkinime girer ve bize süreyi, bütünü ya da bu tezin anahtar kelimesi olan *gerçeği* verir. Şeytan Tangosu'nda (1994) Estike'nin (Erika Bók) dediği gibi *her şey birbirine bağlıdır* ve Lanet'te Tanrı'nın sözcüsü gibi işleyen vestiyerin (Hédi Temessy) dediği gibi, *hareket konuşur*.

Bu mikrokozmosların içinde Béla Tarr karakterleri türlü insanlık durumlarıyla sınanamaktadırlar. Sınanma Tarr sinemasında birkaç farklı işleve sahiptir. Her filmde aynı şeyi anlattığını, stilistik tercihlerinin büyük oranda değişmediğini sıklıkla belirten Tarr için değişen şey gerçekliği aradığı katmandır. İlk filmelerinin Proleter dönem diye anılmasını sağlayan şey onun toplumsal gerçekçi bir film estetiği üretmiş olmasından değil, gerçekliği toplumsal alanda aramasından kaynaklanır. Yalnızca Sonbahar Almanası'nda kendine ifade bulan ontolojik dönemdeyse Tarr için gerçeklik insanlar arası ilişkilerde kendini inşa ve ifşa eder. Ancak Lanet ile birlikte -burada yazar László Krasznahorkai'nin da etkisi çok büyük oranda hissedilmektedir- Tarr estetiği kalabalıklardan, klostrofobiden, itiş kakıştan, kentten uzaklaşacak ve kendine mikrokozmoslar yaratacağı taşraya çekilecektir. Ancak anlatıdaki bu *küçülme* Tarr'ın dünyasını kozmosa, onun deyişiyle kozmik bir gerçekliğe bağlayacaktır. Sıkı bir ateist olan Béla Tarr'ın kozmosları kendilerinden öte başka bir varlık evrenine, ulvî bir güce gönderme yapmamaktadır; bilâkis insan yaşamını bir uçtan bir uca saracak bir kumaş olarak, yargısız bir dahiliyet, diyalektiksiz bir biraradalık ve oluşun her yönü ile zuhur edebilmesi için serilen seküler zaman-mekânlardır.

Sınanma durumuna geri dönelim. Tarr'ın mikrokozmosları en başından beri oradadır. Ancak üzerindeki örtüyü kaldırabilmesi için koşulların değişmesine ihtiyacı vardır. Artık kötü komünizm yoktur; yıkılan ütopyik gerçeklikler vardır. Artık sosyal konutlar yoktur; yaşamın monotonluğunu müthiş bir biçimde bedenlendiren yokluk vadisi manzaralar vardır. İlk dönem anlatılarında bir tutkal görevi gören, filmin örgütlenişini belirleyen ve çerçevedışından çerçeveiçini yöneten toplumsal atıf, beraberinde toplumsal sınanmaları (konut sorunu, alkolizm, yoksulluk, patriarka gibi); ontolojik döneminde insanlar arası ilişkileri organize eden, çerçeveiçi ve dışının birbirine paralel konumlandığı varoluşsal gerçeklik atfı, bireysel sınanmaları (arzu, onay ve çıkar çatışmaları); son döneminde çerçevedışıyla içinin artık içiçe geçtiği, şimdiye kadarki çatışmaların bir toplamda vücut bulduğu kozmik atıf ise kozmik sınanmaları (dünyanın yok oluşu, açlık, masumiyetin ölümü, kayıtsızlık gibi) beraberinde getirir. Bu sınanışların her birinde karakterlerin hiçbir şansları kalmasa da tek bir şeyi seçme şansları hâlâ vardır: onur. Bêla Tarr hiçbir kelimenin üzerinde bu kadar durmamıştır. Sınanmalar ortaya çıktıkları alana göre Tarr'ın gerçeklik atfını ettiği gibi, karakterlerin seçip yapıp yapmayacaklarına dair sürdürülen tansiyon. Gerçeklik atfından kastığımızın, filmin ötesinde bir gerçekliğin yattığı, temsile ve dramtizasyona dayalı bir anlatı yapısını vurgulamak değildir; bilâkis Tarr için filmsel gerçeklik önünde olandan ötesine uzanmaz: film bir kozmos; kozmos bir gerçeklik kümesidir. Bir de organize eden gerçeklikler vardır, görüntünün ötesinde. Bunlar bizim şimdiye kadar biriktirdiklerimiz, yaşananların ardında kalan sözlerimiz, öğrendiklerimizdir. Bunlar bizim için kurucu gerçekliklerdir. Görünmez saydam *sujeler*dir bunlar; imgenin içinde her bir zerreciğiyle var olurlar, imgeyi ilmek ilmek ören ve dışını saran görünmez katmanlardır. Tarr için bu sırasıyla önce toplumsal, sonra ontolojik ve son olarak kozmik olmuştur. Film dili yalınlaştıkça kozmosu Torino Atı (2011) ile birlikte kendini yok edene genişlemiştir, film formundaki varoluşu sona ermiştir.

3.2 Toplumsal Dönem

Béla Tarr sineması yukarıda da değindiğimiz üzere su şekilde üç bölüme ayrılmaktadır:

Toplumsal	Ontolojik	Kozmik
Aile Yuvası -Családi tűzfészek (1977)	Sonbahar Almanacağı - Őszi almanach (1984)	Lanet - Kárhozat (1988)
Yabancı - Szabadgyalog (1981)		Şeytan Tangosu- Sátántangó (1994)
Prefabrik İnsanlar - Panelkapcsolat (1982)		Karanlık Armoniler Werckmeister harmóniák (2000)
		Londralı Adam - A Londoni férfi (2007)
		Torino Atı - A Torinói ló (2011)

Tarr'ın gerçekliğin peşinde, her seferinde kendi sinemasının sınırlarını aşarak ilerleyişi, bir dönemin duygusunun ortadan kalktığı anlamına gelmemektir. Toplumsal öfke varoluşsal gerilime, varoluşsal gerilim kozmik bir esrimeye kendini bırakır. Ancak her bir adım bir sonrakine içkin bir biçimde Tarr'ın sinematografik dünyasıyla birlikte dönüşmeye devam eder. Politik kaygıları konusunda Tarr'ın hâlâ değişmediğini, temel prensibin hâlâ dünyayı değiştirmek üzerine kurulu olduğunu, -çünkü dünyanın giderek daha *boktan* bir yere dönüştüğünü savunmaya devam etmektedir-⁵² Tarr'dan pek çok kez duyabilirsiniz. İlk filminden son filmine aynı şeyi anlattığını söyleyen Tarr, Torino Atı ile birlikte jübilesini yaptığında sinema ile serüveni bitmemiş, yine yeni bir alana dönüşmüştür yalnızca; belgesel filmler, film atölyeleri, film okulları ve sergiler, Tarr'ın hâlâ dünyayı değiştirme arzusuyla kendi payına düşeni yapmaya devam ettiği yeni uğraşlarıdır. Peki Tarr ilk filmlerinden

⁵² https://www.youtube.com/watch?v=3tnDExNa984&ab_channel=filmexplorerswitzerland

itibaren hangi aynı şeyi anlatmaktadır? Cevap yukarıda da değindiğimiz gibi insanlık onurudur. Onun savunulması için bir gerçeklikler ifşası Tarr'ın sinema etiğini oluştururlar. Tarr hep insanları *göstermek* istediğini vurgulamaktadır. Göstermek onun sinematografik seçimlerinin ardında yatan dürtüdür.



Şekil 2.5 Irén (Aile Yuvası)



Şekil 2.6 Andras (Yabancı)



Şekil 2.6 Judit (Prefabrike İnsanlar)

Tarr'ın ilk dönem filmlerinde gösterdiği de yalnızca sosyo-ekonomik durumların yaşamları altüst edilişi değil, yani olay ya da olgu değil; durum ve insanlardır. O nedenle ilk üç filmi için insan yüzlerinden oluşan bir *resmigeçit* denebilir. Tarr'ın kamerası yine uzun çekimlerle bu kez yüzleri, ev içlerini, pazar yerlerini, hiç değişmeyen bir karakter olarak *kocsmaları*⁵³ gezinmektedir. Tanıklık ettiğimiz konut ve kent yaşamına tutunma sorunları

⁵³ Tarr filmlerinde sıklıkla rastlanan müzikhol, taverna, bar karışımı mekânlara Macarca'da verile ad.

yaşayıp yerinden yurdundan olan insanların savruluş manzaralarıdır. Tarr'ın ilk dönem filmleri çökmekte olan, tıkanmış ve ilerlemeyen; ilerleyemedikçe içinde avantajlı gruplara ait olmayan herkesi beraberinde bu yıkıma doğru sürüklediği bir sistemin dolaylı eleştirisidir. Karakterler sıklıkla devlet iradesinin onları içine soktuğu durumlarla mücadele etmek zorunda kalırken, ütopyaların kandırmacaya döndüğü politik gerçekliklerin de serimine tanık oluruz. Aile Yuvası'nın girişinde ara yazı şu mesajı geçmektedir: *Bu gerçek bir hikâyedir. Olay filmimizdeki oyuncuların başından geçmemiştir; ancak onların başından da geçebilirdi.* Ara yazıdaki mesaj, Tarr filmografisinde sonuna kadar yankılanacaktır. Çünkü Tarr'ın gerçek insanlık durumunu göstermek üzerine sürdürdüğü ısrarı, dünyanın yok oluş hikâyesine odaklanan ve imgenin en billur hâlini aldığı Torino Atı filminde de başat rolü bırakmayacaktır; Tarr'ın tek tasası budur. Jonathan Rosenbaum gibi film eleştirmenlerinin *ahlâkî çöküşün* filmleri diye nitelendirecekleri diğer dönem filmlerinin ayak sesleri bu ilk üç filmde duyulmaktadır. Çünkü Tarr için gerçekten de ara yazının verdiği mesajın ötesinde bir durum yoktur. O hikâyelere inanmamakta, gerçek insan durumlarını deneyimleyen gerçek insanlara inanmaktadır.

İlk dönem filmlerinin temel toplumsal sorunu konuttur. 1958 yılında Sosyalist Merkez Komite Macaristan'da konut sayısındaki probleme odaklanmış ve endüstriyel üretimi ülke geneline yayarak durumu hafifletmeyi planlamıştır. Ancak Tarr'ın bu iç filminin çekildiği 1977-1982 yılları da dahil olmak üzere, endüstrinin merkezileştiği Macaristan kentlerinde konut durumunda hiçbir değişiklik olmamıştır (Orban, 2021: 48).

Devlet aygıtı tarafından görünmeyen karakterler yalnızca toplumsal düzende değil, aile ve arkadaş çevreleri içinde de müthiş bir izolasyon içinde yaşamaktadırlar. Kişisel alanın ortadan kalktığı bu klostrofobik ev içlerinde, kolektif bir biçimde esrinen ama kolektif bir deneyime ortak olunamayan *kocsmalarda*, bedenleri neredeyse birbirinin üzerine çıkacak kadar sıkış tepiş olmalarına rağmen, karakterlerin her biri ezici bir yalnızlık ve soyutlanmışlıkla ucundan tutundukları bu mekânlarda yaşama uğraşına girişirler. Bu yalnızlık ve izolasyon duygusunu Tarr, aşırı yakın yüz çekimleri ile görselleştirmektedir.

Tarr filmlerinin hepsinde karşımıza çıkan bu kolektif yaşam ve yalıtımın birlikteliği, Tarr'ın filmlerinde içerik ve biçimin birbirinden ayrılmayıp gibi, sahici bir özne-nesne ayrımının olmayışına işaret eder. Avrupa'nın taşrası olarak nitelendirebileceğimiz Macaristan'da genel anlamda batıcı bir zihniyet hâkim olmayıp iki uç arasında kalınmış bir toplumsal gerçeklik vardır. Ne bireyleşmenin ne de kolektifleşmenin tam anlamıyla yaşandığı söylenebilir. Öyle ki sanki bütün bir ülke için *oluş* neyin lehine olduğu bilinmeksizin ertelenmiş gibidir.

Tarr'ın toplumsal dönemine ait üç filmi insana dair gerçekliği; kendisi dahi bir oluş sergileyemeyen bu toplumsal dünyanın, zamanın tozu altında kalmış bürokrasilerin ve kendinden geriye gülünç bir yankıyı miras bırakan çöken komünist ütopyanın sarmalında arar. Aramak eylemi Tarr'ın gerçekliğe dair yürüttüğü ilişkiye dair bir bilgiyi de içinde barındırır. Kamerası insan yüzlerinden ev içlerine, kayıp bir nesnenin peşindeymişçesine salınır. Hareket içerisindedir. Filmlerini çekmeden önce klasik anlamda bir senaryo yazmayan Tarr, profesyonel olmayan oyuncularını mekânla tanıştırmak onların mekânla ve o mekânda geçeceği kabaca tasarlanan olayla kurulacak etkileşiminden yola çıkarak başlatır kaydı. *“Benim asıl ilgimi çeken şey gerçek insan duyguları, gerçek insandı ... bilirsiniz, üstiletişim ve tüm bu şeyler benim için gerçekten ilginçti ve tabii ki sosyal duyarlılığım vardı.”*⁵⁴. Bir yandan gerçeği, içerik olarak toplumsalın alanında arıyormuşçasına kurulan öyküler, diğer yandan zaten kendi hayatı çekilecek olan filmde çok da farklı olmayan oyuncular; Tarr'ın filmlerini üretiş biçimi, doğrudan bir gerçeklik pratiğidir. O nedenle bir gerçeklik temsilinden ziyade gerçekliğin bizatihi varlığına gelmesidir yine söz konusu olan.

Béla Tarr'ın renkle kurduğu ilişki de bir tesadüf değildir. Yalnızca dramaturjisini yapabileceği renklerle çalıştığını pek çok yerde dile getiren Tarr, siyah-beyazı tercih edişini şu şekilde açıklayacaktır: *“(...) renk yok, sadece bir renk kaosu var. Benim için bu bir tür natüralizm, renkli film. Siyah beyaz ile daha stilistik tutabiliyorsunuz, film ile gerçeklik arasında daha fazla mesafe bırakabiliyorsunuz ki bu önemli.”*⁵⁵ Tarr film ve gerçeklik

⁵⁴ <https://s3.amazonaws.com/wac-imgix/cms/Bela-Tier-Regis-Dialogue-Formatted.pdf>

⁵⁵ <https://www.sensesofcinema.com/2001/feature-articles/tarr-2/>

arasındaki mesafe derken filmin temsil ettiği düşünülebilecek belli gönderimlerin önüne geçmek istemiştir. Bir çeşit de-dramatizasyon unsuru olarak siyah-beyaz, bir gerçeklik olarak filmin özerkliği duyurmaktadır.

İlk dönem filmlerinde gerçekliği toplumsal alanda ararken estetiği de kentsel bir estetik; kent hayatının içinde yaşamın bir ucundan tutunmaya çalışan insanlar ve onlara reva görülen hayatın görüntüleri arasında verilen bitimsiz ve huzursuz bir mücadelenin portrelenişidir. Proletarya üçlemeleri diye de anılan bu ilk dönem filmlerinin, Cinéma Vérité ve Cinema Povera gibi akımlar çerçevesince yorumlanmaya çalışılması o nedenle şaşırtıcı değildir. Karakterlerinin yaşamı koşulların ezici bir biçimde belirlediği toplumsal gerçekliği Tarr sinemasının da koşullarını oluşturmuştur. Eğer gerçekliğin kendisi yoksun bırakan, yoksul bir gerçeklik ise estetik de fotoğrafik ihtişamdan yoksun bırakılmış gerçeklik kesitlerinden kurulacaktır. En azından o dönemin öfkeli Béla Tarr'ı böyle düşünmektedir.

Aile Yuvası (1979)⁵⁶, daracık bir daireyi eşinin ailesiyle paylaşmak zorunda kalan genç bir kadın olan Irén'i odağına alır. Bir kadın olarak eşine sadakatiyle (kendi eşini aldatan kayınpederi tarafından) sınanan Irén bir yandan da konut problemiyle mücadele etmek zorundadır. Tıka basa yaşadıkları kayınpederine ait evde bir misafir varlığı dahi rahatsız edicidir. Irén'in misafiri olarak eve gelen kadını diğer ev sakinleri *çingene* diyerek aşağılar. Irén'in kocası (Laci) yeni askerden dönmüştür ve Irén artık hayalini kurduğu kendilerine ait bir eve nihayet kavuşabileceğini düşünmektedir. Nitekim kayınpeder figürü oğlunu Irén'e karşı dolduruşa getirmekte ve kendi nesline ait insanların ne kadar çalışkan ve dürüst olduklarına dair naralar atmaktadır. Toplumsal cinsiyet rolleri ilk dönem filmlerinde baskın bir şekilde görülen Tarr'ın sıklıkla başvurduğu bir diğer tema da cinsellik ve tecavüzdür. Bu filmde de önce *çingene* olduğu için aşağılanan kadına, Laci ve erkek kardeşi tecavüz ederler ve sanki böylesine korkunç bir an yaşanmamış gibi yine hep birlikte *kocsmaya* doluşurlar. Yalan, iftira, şiddet, korkaklık ve umutsuzluk, aile denen bu kurum tarafından yeniden

⁵⁶ **Filmin Künyesi: Yapım:** Balazs Béla Stúdio, **Yönetmen:** Béla Tarr, **Senaryo:** Béla Tarr, **Görüntü Yönetmeni:** Ferenc Pap, **Müzik:** Janos Brody, Mihaly Moricz, **Yapım Tarihi:** 1977, **Süre:**109', **Oyuncular:** Laszlong Horvath, Laszlo Horvath, Gabor Kun, Gaborne Kun

üretilir. Aile Yuvası, bir toplumu var eden tüm dehşetin yaşandığı bir mikrokozmosa dönüşür. Ütopya ise artık devlet dairelerinde gerçekleşmesi imkânsız vaatlere yerini bırakır. Irén ise gecekonduvary bir yerleşimde olsa da bu ilişkiler batağından kaçmayı başarır. Vaat ve aldatmaca Tarr'ın diğer filmlerinde de sıklıkla rastlayacağımız bir tema olacaktır.

Yabancı'da (1980)⁵⁷ genç bir kemancı ve fabrika işçisi olan András'ın -karakterin ve oyuncunun ismi aynıdır: András Szabó

- alkolizmle mücadelesi, bu sebeple işini kaybedişi ve bir türlü tutunamayışının portrelenişine tanıklık ederiz. Gündelik hayata dair bir çaresizlik portesidir de bu aynı zamanda. İlk filmde asla işlemeyen bürokrasi András'ı işinden etmeye gelince gayet hızlı ve efektif bir biçimde işlemektedir. Bir işten diğerine, bir ilişkiden ötekine sürüklenen András, kelimenin tam anlamıyla bir *yabancı*'dır; yalnızca toplum ve devlet aygıtı içinde değil, kendi hayatında da. Çevresindeki herkesin onun olmadığını iddia ettiği bir çocuğu vardır. Ancak András için çocuğun kimin olduğu değil ona babalık etmek istemesi önemlidir. Irén'in gecekonduya sığınışı gibi András'ın da çocuğa sığındığını söyleyebiliriz; seçilecek son ve tek şey olarak insanlık onuruna. Filmlerine büyük oranda umutsuzluk hâkim olsa da Tarr, tüm yaşananların oluşu her şekilde mümkün kıldığı böylesi mikro-durumlar - Deleuze'ce ifade edecek olursak *kofullar*- yaratmaktadır ya da Barthes'ın sanatçısının içinden yeni sözü sökü� aldığı balçıklar. Paylarına düşen cennette cenneti yaşamak değil, savruldukları toplumsal bataklıkta zayıf da olsa bir dala tutunmaktır. Aile Yuvası'ndaki toplumsal cinsiyet rolleri burada da kendini gösterir. Kata ile evlenen András'ın bir erkek olarak eve ekmek getirmesi gerekmektedir; o ise kazandığı zaten çok az olan parayı çocuğuna nafaka olarak vermeyi tercih edecek ve bu mikro-umut durumunu sürdürecektir. Béla Tarr'ın yine imza temalarından biri olan belirsiz hatta belgisiz aşk burada da işlenmektedir. Bildiğimiz anlamda hiçbir sevgi, aşk ya da şefkat eylemini çiftler arasında görememekteyizdir. Yabancı'da daha sonra filmlerinde sıkça göreceğimiz meczup ya da farklı-akıllı demeyi tercih ettiğimiz

⁵⁷ **Filmin Künyesi:** Yapım: Mafilm, **Yönetmen:** Béla Tarr, **Senaryo:** Béla Tarr, **Görüntü Yönetmeni:** Barna Mihok, Ferenc Pap, **Müzik:** András Szabó, **Yapım Tarihi:** 1981, **Süre:**122', **Oyuncular:** András Szabó, Jolan Fodor, Imre Donko, Istvan Bolla, Ferenc Janossy, Imre Vass

karakterlerin yavaş yavaş oluşmaya başladığına tanıklık ederiz. Bu karakterlerin ortak noktası genelde yitmemiş bir masumiyetin varlığına dair yine mikro-işaretler, oluşlarıdır. András boğucu gerçeklikten ve toplumsal beklentilerden müziği yoluyla kaçabilmekte, orada kendine bir oluş bulabilmektedir. András'ın gerçek bir şahsiyete dönüştüğü ancak genel algıya meczupça görüldüğü, evde yarı çıplak, bir senfoni yönetiyormuşçasına kendi kendine bir oyun ortaya koyması, onun oluş durumuna geçmesi şeklinde okunabilir. Müzik, Rancière'in Schopenhauer'den alıntılıdığı gibi, *hakikî dünyanın adlandırılmayan gerçekliğini örten temsilin örtüsünü kaldıran sanattır*. (Rancière, a.g.e. 37)

Prefabrik İnsanlar (1982)⁵⁸ ise işçi sınıfına mensup evli bir çiftin evliliklerinde yaşadıkları sorunları ile daha fazla para kazanma arzusu arasında doğan çelişkileri ve savruluşu konu edinir. Karakterlerin adını bilmediğimiz bu mikrokozmosta da diğer iki filmde olduğu gibi sigara ve içki içerek ağlayan kadın yüzleri seçkisinden bir örnek daha görmekteyizdir. Eşiyle geçireceği vakti onun Romanya'ya giderek daha çok para kazanmasına tercih eden kadın, eşiyle yakaladığı her fırsatta iletişim kurmaya çalışır. Ancak sorunlar öylesine boğucu bir hâl almıştır ki konuşmak imkânsız olduğu gibi yerini Aile Yuvası ve Yabancı'da olduğu gibi uzun, sitemkâr monologlara bırakır. Bu monologlar ve yakın plan çekimler ilk dönem filmlerinin dramatik unsurlarıdır. Durumun bütün duygu ve anlamı bu yüzlerde varlık kazanmakta ve Tarr'ın her bir unsuru filmin bir karakterine dönüştüren üstiletişimsel üslubunun birer parçası olmaktadır. Ev içleri, barlar, sokak ve pazarların yanında yüzler de zamanı kucaklayan birer mekân olarak bize yaşanan sürenin doğrudan kendisini verirler. Filmin gerilimi yalnızca bir karı-koca ilişkisinden değil aynı zamanda sınıf atlayıp atlamama çıkmazından doğar. Adam daha çok para kazanıp bir an evvel araba almanın hayallerini kurarken, kadın işlemiyor da olsa aile kurumunun devamı için adamın kalması konusunda ısrarcıdır. Filmin sonunda arka planda dizi dizi sıralanan

⁵⁸ **Filmin Künyesi:** **Yapım:** Balazs Béla Stúdio, Mafilm, Magyar Televízió Fiatal Művészeti Stúdiója (MTV-FMS), **Yönetmen:** Béla Tarr, **Senaryo:** Béla Tarr, **Görüntü Yönetmeni:** Barna Mihok, Ferenc Pap, **Yapım Tarihi:** 1982, **Süre:**102', **Oyuncular:** Judit Pogány, Robert Koltai, Kyri Ambrus, Gabor P. Koltai, Jozsefne Sotho, Andras Udvarhelyi

sosyal konutlar, çiftin içinde bulunduğu çıkmazı anonimleştiren bir etki yaratır; Aile Yuvası'nın başındaki mesajı getirir akla. Bu adı olmayan insanlar o konutlarda yalıtılmış hâlde de olsa yaşama şansı bulan insanlardan, isimsiz yığından yalnızca ikisidir. Adamın evi filmin başında terk ediş sahnesi filmin sonuyla anlam kazanır. Adam Romanya'ya gitmiş para kazanıp dönmüştür ve emeğinin tasdiki olarak on sekiz programlı bir çamaşır makinesiyle, kamyonetin arkasında belki de o konutlardan birinde yeni hayatlarına doğru adeta iki ayrı insan olarak ilerlemektedirler. Kadının erkeğin hırsına karşı direngenliği sonunda yine erkeğin dediği olsa da bu film özelinde bir oluş gösterme ve seçim yapma şansına inatla bağlanıyor olma örneği olarak okunabilir.

Her üç filmde de hikâyenin, karakterlerin bir önemi yoktur; hikâye değil gerçek durum, karakter değil gerçek şahsiyetlerdir önemli olan. Aktarılan kolektif bir gerçekliktir. Çoğu amatör, oyuncu dahi olmayan kişilerle kolektif bir duygular evreni yaratılır. Hayal kırıklıkları, çaresizlik, sıkışmışlık ve yaşamın acımasızlığının tekrarı, *“kendini ifade eden ve bunu kabul edilmiş ifade kodları içinde değil, sözler, zamanlar, mekânlar, nakaratlar, jestler ve nesnelerin birbirleriyle ilişkisi içinde yapan sıradan sosyalist bireylerin deneyimleri.”* (Rancière, 2014: 12). Rancière'e göre gerçekliği kuran işte tam olarak budur:

“Bir durumun gerçekliğini, bireylerin yaşanan zamanının gerçekliğini bu iç içe geçmişlik kurar. Bu önce bir diptiğin kanatlarından biri (vaade karşı gerçeklik) gibi anlaşılır, ama daha sonra tek başına düşünülecektir; sinemayı daima harekete geçirecek olan, bu bağlardır; bunların keşfi için onun kaynaklarından, onun her söze kendi titreşim alanını, her duyuma kendi gelişim zamanını verme kapasitesinden daha fazla istifade etmek gerekecektir.” (a.g.e. 12)

3.3 Ontolojik ve Kozmik Dönem

Béla Tarr estetiği dendiğinde akla gelen karanlık bir şiir gibi yazılmış, 1984'te Sonbahar Almanası ile başlayıp 2011'de Torino Atı ile son bulan bu dönemde Tarr, saf bir sinemaya doğru, anlatısını rafine ede ede ilerleyecek ve toplumsal alanı tıkanmışlığıyla terörize eden devlet aygıtı yerini başkalarının cehenneminde bir varoluş sancısına ve

Lanet’le birlikte varlığın etrafını saran boşluğu ince ince işleyen kozmik kaosun yasasına bırakacaktır. Müsebbip artık ne bir devlet dairesidir, ne sevgisizlik ne de sınıf atlama telaşı. Tarr bu dönemle birlikte dünyevî olanın tasasını geride bırakıp çok daha büyük bir otoriteye, *Bütüne ve Açığa* yani kozmosa karşı ilerletecektir anlatısını. Bu yeni dünyada ona natüralizmle karıştırılmasına neden olan yağmur, rüzgâr, fırtına, çoraklık ve total yoksunluk eşlik edecek; ancak natüralizmde olduğu gibi insan davranışı soyaçekimle ya da toplumsal gerçekçilikte olduğu gibi; kültür, ekonomi ve politikayla değil, salt materyal bir gerçeklikle evren dediğimiz bu dev aygıtın içinde sadece var olmaktan kaynaklanan dehşetle anlam bulacaktır. Bu ne tanrısal bir gönderme ne de varoluşsal bir kaygıdır tek başına. Sadece *olmaklığımızla* katıldığımız yaşamın kaotik düzenidir. Béla Tarr olgunluk döneminde bu kaosun kalbine inecek ve direngenliği orada inşa edecektir. İlk döneminde nüvelerini veren sinematografik unsurlar bu dönemde billurlaşacak, her biri ayrı birer mikrokozmos olan plan sekanslar dev bir anlatı kozmosunu bir örümcek titizliğiyle ince ince örecektir.

Birinci döneme karakterini veren yoksul kentlilik nosyonu yerini taşraya ve manzaranın hâkimiyetine bırakırken kuşlar, köpekler, balinalar, atlar, kediler, örümcekler de bu var olmak hâline dahil olacaktır. Ancak Tarr’ın doğası dokunulmamış ve gözlemlenen, çoğu zaman arka plana indirgenen ya da kendisine karşı savaşılan ve ötekileştirilen, metafor ve alegorileştirilen bir doğa olmayacaktır. Torino Atı’na doğru, Karanlık Armoniler’deki yedi yüz işsiz madencinin askerî bir tertiple ilerlediği bütünsel bir yolculuğun başlangıcına eşlik eden başlıca bir karakter olacaktır. “*Tarr’ın iç mekanları nasıl Antroposen’in peyzajında insan izinin umutsuzluğunu yansıtıyorsa, doğası da benzer bir ihmal ve kasvet sergiliyor.*” diyen Clara Orban, Tarr’ın doğasını sanayileşmeyle birlikte erozyona uğrattığımız ve uğratmaya devam ettiğimiz bir çağın parçası olarak değerlendirecektir. Antroposen, on sekizinci yüzyıldan bugüne uzanan ve karakterini insanlığın tahripkârlığından alan döneme verilen isimdir. Béla Tarr’ın Sonbahar Almanası’ndan sonra giderek post-apokaliptik bir tavra bürünen atmosferi için *Antroposen peyzajından* daha çok yakışacak bir niteleme yoktur.

Şehirden taşraya uzanan beden-kamerasına bu dönemde abartılı ve Londralı Adam'daki gibi non-diegetic sesler, dublajlar eşlik edecektir. Gündelik dil yerini sofistike diyalog ve monologlara bırakacak, ilk dönemin ağlayan çaresiz kadınları bu dönemde Karanlık Armoniler'deki Bayan Eszter gibi erkelerle eşit oranda *şeytanlaşacaktır*. Neredeyse cinsiyetsiz bir oluş söz konusudur artık. Yakın planlar yerini çerçeveyi parçalayan uzun yatay takip planlarına, tarihsellik yerini zamansızlığa, aktüel olan yerini *mise-en-scène*'in izleyiciyi neredeyse görünmez bir şiddet kullanarak süreye zorla dahil edişine ve virtüel olana bırakacak, kamera insanları takibi bırakıp bağımsız neredeyse özerk bir varlığa dönüşecektir. Gündelik hayatın içindeki doğal pozisyonlar ve duruşlar abartılı olmayan teatrallığın içine absorbe olmuş insanlık durumlarına, kalabalık bar ve müzikholler içine meczupların *yerleştirildiği* kasaba barlarına doğru yalınlaşmaya başlayacaktır.

Tarr, Sonbahar Almanası⁵⁹ ile birlikte toplumsal alanı bırakıp gerçeği varlığın kendisinde aramaya koyulur. Bu nedenle kozmik dönemine geçiş yapacağı fakat bu son dönemin estetiğine dair emareleri neredeyse hiç barındırmadığı Sonbahar Almanası (1984) için ontolojik bir sorgulamanın filmidir dersek yanılmış olmayız. Bir apartman dairesinde beş karakterin birbirleriyle olan çarpık ilişkilerini konu alan bu filmde Tarr'ın renkleri, alan derinliği ve kadrajla oynayışı yeni bir üslup arayışının da habercisi olarak okunabilir. Bu geçiş süreci sancısı içerisindeki Tarr gerçekliği varoluşun kendisinde arar. Sokaktan, kentten ya da son dönem filmlerine damgasını vuracak olan taşranın uçsuz bucaksız estetiğinden yoksun olan Sonbahar Almanası gerçeklik açmazının Başka'da, arandığı bir arayış filmi olarak Tarr filmografisinde yerini alacaktır.

“Sonbahar Almanası bir apartman dairesinin sakinleri arasındaki ilişkileri inceler. Renkli çekilmesine rağmen, Tarr'ın kendine özgü tarzının başlangıcını sergilemektedir: Sinematik mekânın aynı derecede sinematik olan hikâyelerden ayrılamaz olduğunu ya da belki de sinematik mekân kadar soyut bir şeyin ilgi çekici bir hikâyenin işlevlerinin yerini

⁵⁹ **Filmin Künyesi: Yapım:** Tarsulas Filmstudio with Magyar Television Drama Department, **Yönetmen:** Béla Tarr, **Senaryo:** Béla Tarr, **Görüntü Yönetmeni:** Buda Gulyas, Sandor Kardos, Ferenc Pap, **Müzik:** Mihály Víg, **Yapım Tarihi:** 1985, **Süre:**119', **Oyuncular:** Hedi Temessy, Erika Bodnar, Miklos B. Szekely, Pal Hetenyi, Janos Derzsi

alabileceğini vurgulamak istercesine, hikâyenin aksiyonunu çeşitli bakış açılarından çerçeveleyen ve genellikle pencereler, kemerler, mobilyalar ve duvarlardan oluşan özenli bir set tasarımıyla örtülen abartılı kamera hareketlerinden oluşuyordu.” (Çağlayan, 218: 40)

Sonbahar Almanası ve diğerk filmlerinin setinde Tarr’la birlikte çalışan ve filmlerinde sık sık barmen karakterini oynayan görsel sanatçı Gyula Pauer’ın⁶⁰ Tarr’ın mekân kullanımında etkisi Sonbahar Almanası’nda kendini güçlü bir biçimde hissettirmektedir. Béla Tarr’ın stüdyo olarak kullandığı mekânda geçen bu renkli filmde Tarr, *bir yalan katedrali* oluşturmak için mekânı özellikle sahte görünecek şekilde tasarladıklarını ifade eder.⁶¹ Sonbahar Almanası, Sartre’ın ünlü *başkaları cehennemdir* sözünün vücut bulmuş hâlidir: Anne ve ev sahibi olan Hédi’nin parasına göz diken mirasyedi oğlu, bakımını üstlenen hemşire ve hemşirenin sevgilisi ile kiracı olarak aldığı bir öğretmen arasında geçen *dramatik* anlatıyı manipölasyonun ve akıl oyunlarının yürüttüğü ve Tarr’ın renkle son imtihanını verdiği filmidir. Tarr bu filmde gerçekliği ontolojik boyutuyla ele almak üzere kolları sıvar. Ontoloji burada varlığın var olup olmamasına ilişkin bir kaygıdan ziyade, varoluşçulukla ilgili bir felsefi kaygı olarak işlenir. Pauer’ın etkisiyle *pseudo-art* (yalancı sanat) filmin temel estetik yaklaşımını oluşturur. Bireyler arasındaki çıkar ilişkileri ve ilişkilerin ardında yatan samimiyet yoksunluğunun filmin gerçeklik estetiğiyle uyumu Tarr’ın gerçekliğe ait mutlak bir imge tasarısının olmadığına işaret eder. Gerçeklik Bazin bölümünde de işlendiği ve Tarr’ın defaatle dile getirdiği üzere gerçek şahsiyetlerle, özgünlükle de ilişkilidir. İnsanlar arasındaki ilişkinin sahte olduğu bir evrende gerçeklik de sahtenin gerçekliğine dönüşmektedir.

Lanet⁶² (1988) itibariyle bugün artık Tarr estetiği adını verebileceğimiz estetiğin ilk adımları atılacaktır. İnsanın toplumla, insanın insanla yani kendiyile olan çatışması, yerini

⁶⁰ *Tuna Kıyısındaki Ayakkabılar* eseriyle tanınmaktadır.

⁶¹ <https://www.filmcomment.com/blog/interview-bela-tarr-the-complete-works/>

⁶² **Filmin Künyesi: Yapım:** Jozsef Marx for Hungarian Film Institute, Mokep, and Hungarian Television, **Yönetmen:** Béla Tarr, **Senaryo:** László Krasznahorkai, Béla Tarr, **Görüntü Yönetmeni:** Gabor Medvigy, **Müzik:** Mihály Víg, **Yapım Tarihi:** 1988, **Süre:**120', **Oyuncular:** Miklos B. Szekely, Vali Kerekes, Gyula

çatışmanın kendisine bırakmaya başlayacaktır. O nedenle Tarr bu süreci kozmik bir süreç olarak adlandıracaktır. Gerçeklik bir sınırla ölçülebilen toplumun ya da bireyin alanında değil sınırın ve diyalektiğin ortadan kalktığı bir bütünlüğe dönüşecektir. Bu bütünlüğün kurulabilmesi için yine elbette diyalektik bir karakterler örgüsü kurulacaktır saf olanın karşısında kurnaz olanın konumlanması gibi ancak burada birinin diğerine rağmen varlığı değil ikisinin geçişken doğası belirleyici bir rol almaya başlayacaktır. İnsan ve yaşam spektrumuna düşen her şeyin bütünü olarak dev bir manzaranın parçaları hâlinde portrelenecektir. Bundan sonra Tarr sinemasında: *“Trajedi komediyle, pathos mizahla, maddi olan geçici olanla, ‘hiçbir şey olmaz’ın alaycı bir niteliğiyle karışacaktır -gerçek olanın. Ne siyaset ne de ahlak meselesi olan imge-dünya, her izleyişte asla aynı kalmayacaktır. Gizli anlamlar, cevaplar ya da mesajlar yoktur artık; görülen neyse o ve bundan daha fazlası değil – sadece vizyon kalacaktır geriye.”* (Buslowska, 2012: 217)

Lanet, yönetmenin yazar Krasznahorkai ile iş birliğini başlatan filmidir. Krasznahorkai’ın kitaplarındaki melankolik atmosfer Tarr filmlerinin bundan sonra alacağı dönemeçtir. Lanet’le birlikte Tarr filmlerini Deleuzecü bir okumaya açan zaman-imge de billurlaşmaya, bekleyişler oluşlara zemin hazırlamaya başlar. Bu anlamda artık belirsiz olanın da sineması başlamıştır. Zaman, mekân, duygular, ilişkiler, niyetler, insanlar arasındaki görünmez bağı ören tüm faktörler bir belirsizlikler ağında ihtimallerin ve gerçek durumların oluşabilmesi için birer araca dönüşürler. Sonbahar Almanagi’nda mekânı bir göz gibi kat eden kamera Lanet’le birlikte beden-kameraya dönüşecek ve bir beden gibi bağımsız hareket etmeye başlayacaktır. Örneğin, Karrer, şarkıcı ve şarkıcının eşi arasındaki Karrer adına umutsuz aşk üçgeni, Karrer’in kadının evi civarında kocasının gitmesini beklemeleriyle, sürekli bir bekleyiş hâliyle ifade edilir. Bekleyiş, filmde başlı başına bir imgeye dönüşecektir.

“Yönetmen tarafından ortaya çıkarılan bu imge-dünya kendini görür ve düşünür. Nesnel olarak algılanan gerçeklik ya da metafizik bir öte dünya değil, kendini yaratma ve yeniden yaratma sürecinde hem gerçek hem de

sanal tuhaf bir varlıktır. Bu sanat ve yaşamdır; yönetmen bize verili bir 'gerçekliğe erişim sağlamaz, ama kendi 'radikal biçimde muğlak ve açık' gerçeklik duygusuna sahip bir sinema yaratır; bu sinema artık yalnızca gerçek olanı işaret etmez, gerçek olur.” (a.g.e. 28)

Buslowska'ya göre Béla Tarr sineması bu noktada artık bize nasıl yaşayacağımızı söylemeyen fakat duygulanımlar yaratarak bizi düşünmeye zorlayan bir sanat formuna dönüşür. Bekleyiş, bundan sonra Tarr filmlerinde temel fonksiyonu bu duygulanım ve duygulanımlar üzerinden oluş ihtimalini açığa çıkarmak olan bir güç olarak hareket edecektir. Anlatıda izleyici ve oyuncu için açılmış bu boşluklar ve süredeki salınımlar gerçeğin bizatihi imgeleri, imgelerin gerçekliği, gerçekliğin kendisinin bu imge olduğu ve kendinden öte başka bir zamana, mekâna ya da duruma gönderme yapmadığı bir gerçeklik deneyimini mümkün hâle getirmiştir.

Lanet, bir madenci kasabasında çıkarılan kömürün teleferik benzeri bir sistemle taşındığı ve bu havada asılı kömür konteynırlarının çok kez arka planı kapladığı bir fiziksel ortamda geçmektedir. Karakterler ile bu kömür konteynırları arasında niteliksel bir bağ vardır. Karakterler da tıpkı bu şekilde zamanda asılı kalmışlar ve aynı iki ucun arasında dönüp durmaktadırlar. Béla Tarr'ın tüm filmlerinde görmeye alışkın olduğumuz bar sahneleri bu filmde de filmin bir karakteri gibi karşımıza çıkmaktadır. Titanic Bar'ın karanlıkta parlayan tabelası *“bilinmeyen oluşun insanlık yüce anlarıdır; düşünceyi dışarıya bağlar. Semboller ya da göstergeler değil, güçler ve ifadelerdir. Işık ve gölge aracılığıyla, organik olmayan sonsuz güçler devreye girerek mekânı saf güçlerin, niteliklerin ve duygulanımların belirsiz ve ruhani yoğun bir yüzeyine dönüştürür.”* (Nilsson, 2008: 11). Lanet'in finali Tarr'ın sinema dilinin ilkel olduğu düşüncesini desteklemektedir. İnce hesaplarına rağmen şarkıcıyı elde edemeyen Karrer madenden kazılan toprak tepelerinin arasında, çamur ve yağmurun içinde başı boş dolaşan bir köpekle birlikte havlamaya başlar, bu sözlü ifadenin iflası üstiletişimin zaferidir.

Şeytan Tangosu⁶³ (1994) Tarr'ın Lanet'ten altı yıl sonra yedi buçuk saatlik bir epikle perdeye geri dönüş filmidir. Lanet'te yarı-işler hâlde bırakılan kasaba, Şeytan Tangosu'nda iflas etmiş bir tarım kolektifine yerini bırakır. Mutlak bir yoksullukla yüz yüze gelen kasaba halkının tek umudu *dirildiği* rivayet edilen Irimias ve Petrina'dır. Romandaki gibi on iki bölümden oluşan film, tango dansının mantığını izler; altı adım ileri, altı adım geri. Şeytan Tangosu ile birlikte yönetmenin kozmik gerçeklikle olan dansı da iyice karakterini kazanmaya başlar. Dans, Béla Tarr filmlerinde kameranın hareketi de dahil olmak üzere sıklıkla karşılaşılan dairesel yapının kurulduğu unsurlardan biridir. Belli bir ritmi ya da yapıyı takip etmeyen dans sahneleri esrimenin ve sürenin imgesidir. Karakterler de danslarında oldukları gibi döngüsel, birbirine dolanan hayatlar yaşamaktadırlar.

Tarr filmlerinde dolandırıcılar ve sahte peygamberler çağı başlamış olsa da yargılama yoktur. Birinin *çökmüş ahlâkı*, diğerinin bunun karşısında alacağı tavrın sınanmasıdır ve benzer bir biçimde, *sahte* gerçek olanın açığa çıkması için kurulur. Dans sahneleri de bu sınanma hâlinin zamanın askıya alındığı kofullarıdır. Burada kolektif bir oluşun estetiği kurulmaktadır; karakterler arasında değil, daha ziyade karakterlerin zaman-mekânda ve sürede mevcudiyet gösterebilmeleri, eş zamanlı olarak çalan müzikle birlikte kozmik kaosun ritmini yakalayabilmeleri beklenir. Tarr'ın gerçek durumlar ve gerçek şahsiyetlerin peşinde oluşu her zaman bilindik anlamda insanlık hâllerini soruşturduğu anlamına gelmemektedir. Zamanın dansın hareketine rağmen hareketin tahakkümünden ayrıldığı bu anlar/süreler Tarr için asla durmayan zamanın gerçekliğini yakalamak adına eşsiz koreografilerdir; Karanlık Armoniler'de tam olarak kozmik anlamını yakalayacaktır.

“Resimler, gözlerinin önünden yeniden ses çıkarmadan, sanki insanın korumayı önemli gördüğü her şeyin bağımsız ve çözülmeyen bir düzeni varmışçasına gitgide daha da sıkı bir takiple geçiyordu ve bellek, işlediği

⁶³ **Filmin Künyesi:** **Yapım:** Gyorgy Feher, Joachim von Vietinghoff, and Ruth Waldburger for Mozgokep Innovacios Tarsulas and von Vietinghoff Filmproduktion, Vega Film, **Yönetmen:** Béla Tarr, **Senaryo:** Béla Tarr, Péter Dobai, Mihály Víg, **Görüntü Yönetmeni:** Gabor Medvigy, **Müzik:** Mihály Víg, **Yapım Tarihi:** 1994, **Süre:**439', **Oyuncular:** Mihály Víg, Putyi Horvath, Laszlo Lugossy, Eva Almasy Albert, Janos Derzsi, Iren Szajki, Alfred Jarai, Miklos Szekely B., Erzsebet Gaal, Erika Bok, Peter Berling

sürece öylesine kolayca kanatlanıp uçan ‘şimdi’sini varlığa yükselterek ‘kesinlik’ ile doldurmak için bu düzenin diri yasa liflerini olayların serbest dokusunda geçerli kılarak insanı mesafeler arasında kendi yaşamına özgürlükle değil, bir mal sahibinin böbürlenene memnuniyetiyle köprüler kurmaya zorluyor; böylece işte şimdi, anımsamanın ilk seferinde bütün olup bitenleri daha çok ürkütücü hissediyordu; gelgelelim kaç kez ‘daha önümüzde kalan o birkaç yıl’da -gecenin en yaşlı saatlerinde dirseklerine yaslanarak çiftlik evinin kuzeye bakan küçük pencerelerinde, bir başına ve uykusuz bir hâlde şafağın sökmesini bekleyerek bu resmi son defa hatırladıkça çok geçmeden artık bu anılara, mal sahibinin ihtiyatlı düşünceleriyle tutunacaktı.” (Krasznahorkai, 2013: 107,08)

Yukarıda Şeytan Tangosu romanından alıntılanan bölüm hem yazarın hem Tarr’ın zaman, bellek, kozmos ve oluş üzerine düşüncelerine dair önemli paralelliklere işaret etmektedir. *Bağımsız ve çözülmez düzen* kozmosun yapısını nitelerken, şimdiyi *olayların dokusunu ören bir lif* gibi tanımlayışı, Tarr’ın materyal bir biçimde işlediği zaman mefhumunu (Ranciere’in Tarr filmlerinde zamanı kumaşa benzetişini hatırlayalım.) tamamlar niteliktedir. Anımsama ile dahil olunan süre deneyime belleği yani imgenin görünmeyen belirleyenini davet eder. Bakmak ve beklemek ise yine zamanın bir gerçeklik olarak deneyimlenmesine, zamanın hissedilmesine olanak tanıyan iki eylemliliktir; hareketin olmadığı yerde zamana hareketi kazandırırılar. Şeytan Tangosu filminde, bölüm başlıkları iki kere örümceğe gönderme yapar: Örümceğin İş I, Örümceğin İş II. Sarhoşların bardaki dansı sahnesinde uzun yatay bir takip sahnesinin sonunda ön planda bir örümcek iki bardağın arasına ağını örerken belirir. Dış ses bize örümceğin bardaki nesneler ve insanlar arasında bir ağ ördüğünü haber vermektedir. “Örümcek ağının ‘labirent’ şekli, kozmik olanla gündelik olanı, dayanıklı olanla değişeni, ‘değişenin değişmeyen biçimi olarak tek ve aynı zamanı’ birbirine bağlayarak ‘örümceğin işlevini’ yerine getirir.” (Buslowska, a.g.e. 71). Buslowska’ya göre bu artık Macaristan’da post-komünist dönemde yaşanan toplumsal gerçeklik değildir; bilakis dünyada herhangi bir zamandır. Nesnel olarak algılanan ve bağımsız olan gerçeklik ya da metafizik bir öte dünya da değildir. Daha ziyade hem gerçek hem de virtüel olan, oluş sürecindeki tuhaf bir mevcudiyet hissidir (a.g.e. 72). Karanlık

Armoniler'in⁶⁴ (2000) giriş sekansındaki kozmos dansı (karakterler samanyolunun hareketini icra ederler) ve okyanusları aşıp gelen balinanın kasabaya gelişi ile Tarr, kozmik gerçekliğin filmsel varoluşunu tesis ettikten sonra Torino Atı⁶⁵ (2011) ile birlikte o ana dek ürettiği mikrokozmosunu yok eder ve çember kapanır.

3.4 Béla Tarr, André Bazin ve Gilles Deleuze: Bir Karşılaştırma

Koyu bir Hristiyan olan Bazin, koyu bir ateist olan Tarr ve kendisine kozmik panteist atfı yapılan Deleuze'ü bir araya getiren şey elbette konumuz gereği sinema ve gerçekliktir; yoksa temsilli bir şaka değil. Bu üç ismin ruhanî olan ile ilişkisi ister istemez meseleyi ele alış biçimlerini de etkilemektedir. Örneğin, üç isim de sinemanın gerçeklik üzerine iddiasını yüksek sesle dile getirirken, Bazin günün sonunda sinemayı bir temsil biçimi olarak tartışacak, Tarr materyalist bir sinema anlayışı ile film gerçekliğinin ötesinde başka bir gerçekliğin bulunmadığını söyleyecek, Deleuze de Béla Tarr ile aynı görüşleri paylaşacak ancak meseleyi materyalist bir perspektiften tartışmayacaktır; Tarr sineması - dışa dönük- kozmosu yaratırken Deleuze felsefesi kozmostan gelecek kozmosa varacaktır.

Bazin ve Deleuze arasında, biri alaylı diğeri okullu olmalarına rağmen sinemayı kavrayış biçimleri arasında şaşırtıcı benzerlikler bulunmaktadır. Sinemaya etik bir bağın ürettiği hassasiyetle yaklaşan Bazin -bu, bu bağı geliştirmesini gerektiren ve Deleuze'ün sinema felsefesini üzerine kurduğu İkinci Dünya Savaşı dönemlerinde yaşamış ve yazmış olmasıyla da ilişkili olabilir- filme gerçekçi bir perspektiften bakar, gerçekçilik bir ödev bilincini de beraberinde getirir. Ona göre sinema gerçekçi olmalıdır. Aralarındaki temel fark bir gereklilik tartışması üzerine kuruludur. Deleuze için sinema objektif bir serilimle- bir

⁶⁴ **Filmin Künyesi: Yapım:** Miklos Szita, Franz Goess, Joachim von Vietinghoff and Paul Saadoun for Goess Film and Von Vietinghoff Filmproduktion, **Yönetmen:** Béla Tarr **Senaryo:** László Krasznahorkai, Béla Tarr, **Görüntü Yönetmeni:** Emil Novak, Patrick de Ranter, Rob Tregenza, Jörg Widmer, Gabor Medvigy, **Müzik:** Mihály Víg, **Yapım Tarihi:** 2000, **Süre:**145', **Oyuncular:** Lars Rudolph, Peter Fitz, Hanna Schygulla, Janos Derzsi, Doko Rosic, Tamas Wichmann, Ferenc Kallai

⁶⁵ **Filmin Künyesi: Yapım:** T. T. Filmműhely, **Yönetmen:** Béla Tarr, Ágnes Hranitzky **Senaryo:** Béla Tarr, László Krasznahorkai, **Görüntü Yönetmeni:** Fred Kelemen, **Müzik:** Mihály Víg, **Yapım Tarihi:** 2011, **Süre:**155', **Oyuncular:** Janos Derzsi, Erika Bok, Mihaly Kormos, Mihaly Raday

felsefe malzemesi olarak- aynı derecede ilgi çekiciyken Bazin için tek bir sinema yoktur, sinemalar vardır ve maddi dünyanın gerçekliğini kavrayış anlamında doğru ya da yanlış işleyen estetikler vardır. Bazin'e göre sinema izleyicisini özgürleştirmeli ve izleme deneyimi izleyicinin zihinsel ve ruhsal katılımını teşvik etmelidir. Böylelikle izleyici süreye dahil olmalıdır. Bazin'i izleyiciyi de sürece dahil etmeye dair hassasiyeti onun en demokratik bir film teorisyeni olarak anılmasını sağlamıştır. Bazin'in yaklaşımında izleyicisini de dönüştürebilecek, böylece dünyayı değiştirmeye dair asgari de olsa bir niyetliliği olan bir sinema fikri vardır. Bu anlamda Béla Tarr ile ortaklaştıkları aşikârdır. Bunun mümkünlüğü için üçü de aynı sinemasal teknikte birleşecek olsa da Deleuze sinemaya böylesi bir ödev bilincini atfetmeyerek ikisinden ayrılır. Tekrar birleşecekleri nokta ise uzun çekimler olacaktır.

André Bazin bölümünde de değindiğimiz uzun çekimlerin onun felsefesindeki yeri, diğer iki ismin bu çekim tarzını yorumlayış biçimiyle şaşırtıcı derecede benzerdir, çünkü Bazin uzun çekimlerin gücünü henüz daha oluşum aşamasındayken fark etmiş, kırk yıl gibi kısa bir ömür içinde de ateşli bir savunucusu olmuştur. Bazin'e göre uzun çekimler zamanı, süreyi ve mekânı işleyişleri bakımından hem seyircisine aktif ve pozitif bir katılım imkânı verir hem de insanın doğal algılanım deneyimine en yakın sinemasal yöntemdir. Görüldüğü gibi bu fikir felsefesinin totalinden izole ederek düşünüldüğünde Bazin'in bir benzerlik ve uyumluluk ilkesiyle hareket ettiği dikkat çekmektedir. Fakat kelimenin iki anlamıyla da idealist olarak değerlendirilen Bazin için bu şaşırtıcı bir bakış açısı değildir: Bazin'in sinemaya dair ödev bilinciyle oluşan idealizmi ve sinemanın nihayetinde -asla basit olmamakla birlikte- bir temsil meselesi olması iddiasının arkasındaki idealizm makalelerin pek çoğunda kol kola ilerlemektedir.

Béla Tarr da uzun çekimleri benzer bir prensipleri sinemasının imzası hâline getirir. Analitik montajın izleyicinin bilgi ve deneyimini dışarlayan ve üstüne domine eden yapısına karşı, dünyayı değiştirme arzusunu hâlâ korumayı başaran bir yönetmen olarak Tarr izleyicisine ve oyuncusuna dünyaya yaklaştığı hassasiyetle yaklaşır. Onun sineması

gerçekliği muhafaza etmek üzerine değil gerçeklikler üretmek prensibiyle inşa edilir. Fakat bir söyleşisinde neden tiyatro yapamayacağını anlatırken, her oyunun yeni bir oyun olduğunu ancak sinemada *mükemmelleştirilmiş* imgenin bir kutuya koyularak muhafaza edilebildiğini söyleyecektir. Ancak burada kastı gerçekliği bir *status quo* gibi muhafaza etmek değil, billurlaşmış bu mikro gerçekliğin tiyatrodaki gibi tekrarlar tehdit edilip yapısının bozulmaması ve üretilen gerçekliğin sahilliğinin sürdürülebilir olmasına ilişkindir. Bu yorumu yine de akıllara Bazin'in *şeylerin imgesinin ve süresinin sinemada mumyalandığı* yorumunu getirmektedir. Bazin'in tam ifadesine bakacak olduğumuzda değişimin olduğu gibi mumyalandığını söylediğini görürüz. Bu, birkaç ortaklığa birden işaret etmektedir. 1-) imge, hareket ve zamandan oluşur. 2-) İmge, değişimi içinde barındırır. Bu yorum Deleuze'ün zaman-imesiyle olan benzerliğiyle oldukça dikkat çekmektedir.

Deleuze'e göre uzun çekimler zaman-imgenin, sürenin deneyiminin mümkün kılınmasını sağlayan yegâne yöntem olmaları açısından ayrıcalıklı imgelerdir. Béla Tarr sineması hakkında yazmaya ömrü yetseydi, kuşkuya yer olmaksızın, Béla Tarr'ın zaman-imgenin ustası olduğunu söyleyecekti. Tarr'ın herhangi bir uzun çekimi zaman-imgeyi yaratmak anlamında organik bir üstünlüğe sahiptir, çünkü Deleuze ve Tarr'ın gerçeklik tasası çok benzer düşüncüler üzerine kuruludur. Tarr oluşun yakalanabilmesinin yegâne şartı olarak uzun çekimlere başvurur. Oluşun onun sinemasındaki işlevinden uzunca bahsetmiştik. Uzun çekimler Béla Tarr için aynı zamanda bir materyalite meselesidir, *burada* olanın yakalanabilmesi için bir seçimden ziyade bir koşuldur. Karanlık Armoniler filminde kasabaya gelen sirkteki Prens karakteri, zaten huzursuz olan halkı popülist söylemleriyle provoke eder ve her şeyi tarumar etmeleri için davet eder. Béla Tarr'ın gerçekten de yedi yüz işsiz madenciyi eksi on derecede mobilize ederek çektiği bu saldırı sahnesinde zaman-imge devleşmekte ve kapasitesinin sınırlarına ulaşmaktadır. Yürümek, boş boş dolaşmak (wandering) ve bekleyişin zaman-imgenin kurucu eylemleri olduğuna değinmiştik. Béla Tarr'ın imgeleminin saf zaman-imgeler ürettiğini söyleyen Rancière'e göre yürümek materyal bir eylemdir, çok uzun bir zamanı ve çok kısa bir mekânı kaplamaktadır. (Rancière, 2016: 248,49). Béla Tarr'ın marş hâlinde yürüyen kalabalığı zaten

bir savaşın ardında kalan yıkıntılara benzeyen sokak ve binaları kat ederken akla Deleuze'ün herhangi yerler kavramı gelir. Zaman-imge bu mekânlarda kurulur, içinde bir oluşu ya da en azından bir oluş ihtimalini barındırmalıdır. Hınçla yürüyen kalabalık bir hastaneye saldırır her yeri yıkıp tarumar ederlerken birden bir küvetin içinde ayakta duran bir deri bir kemik yaşlı bir adamı görmeleriyle durur ve hastaneden ayrılırlar. Ertesi gün Valuska'yı yağmalanıp yıkılmış bir binanın içinde -muhtemelen beyaz eşya satılan bir yer, çünkü çamaşır makineleri göze çarpmaktadır- görürüz fakat kamera Valuska'yı kadrajına alana kadar binanın içinde, tavanda gezinir ve ses bandında artırılmış bir ses gece olanları anlatmaktadır. Kamera Valuska'ya indiğinde onun gece yaşananlara dair bir günce okuduğunu görürüz. Deleuze'e göre zaman-imgeler saf optik ve görsel durumlardır ve gerçekliğin varoluşunu ve deneyimini mümkün kılarlar. İmgenin fizikselliği ve maddeselliği, zaman-mekândaki hareketi ve sanal dışarısının içkin bir iç içe geçmesi yoluyla gerçek olanın varoluşunu ve deneyimlenmesini sağlar. İlk sahnede karakterler Béla Tarr'ın ortaya çıkarmayı arzuladığı bir oluş durumuna girmeyi başarırlar. Azılı bir biçimde her yere saldırırken yaşlı adamın imgesi karşısında bir anda içine girdikleri hınç dolu trans hâlden uyanırlar. Yaşlı adamın ardında duvar vardır. Artık onun ötesinde gidecek bir yer yoktur. Şeytan Tangosu'nda ihmal, aldatma ve kayıtsızlıkları yüzünden çocuk karakter Estike'yi intihara sürükleyen *kalabalık* Karanlık Armoniler'de seçim yapma özgürlüklerini kullanır ve hastaneyi terk ederler. Sanal dışarısı burada onlara o yaşlı adamın ötesinde bir şey olmadığını hatırlatan zihinleridir; bellekleri ve duyguları. İkinci sahnede de salt bir optik-sessel durum gerçekleşmektedir. Deluze'e göre optik ve ses-imge harekete uzanmaz, ancak çağırdığı bir *bellek-imge* ile ilişkiye girer. Bu ilişki gerçek ve hayalî, fiziksel ve zihinsel, öznel ve nesnel, betimleme ve anlatı, aktüel ve sanal arasında gerçekleşecektir. (Deleuze, 2005: 44). Harekete açılmayan ses bu sahnede dış ses olarak duyduğumuz manipüle edilmiş -hatta Prens'in konuşmasını andırmaktadır- ses bandının görüntüdeki hareketle bir ilişkisi yoktur, bu ilişkisizlik imgeyi de saf optik bir imgeye dönüştürür, tanımladığı bir hareket olmadığı için imge optik bir durumdur. Valuska'nın okudukları bir önceki gecenin hatıralarıdır. Sanki üzerinden uzun bir zaman geçmiş gibi bu herhangi-yerde tek başına

oturan Valuska yaşananların gerçekliğini idrak etmekte zorlanıyor gibidir. Bu sahne yukarıda yer verdiğimiz saf optik-sessel durum için mükemmel bir örnektir.

SONUÇ

Gerçeklik kavramının temsil ve yeniden üretim kavramları ile değerlendirilişi sinemasal gerçekliğe ikincil bir konum atfetmektir de aynı zamanda. Çalışmamız kapsamında da incelendiği üzere, mimesis taklit ve temsile dayalı bir sanatsal üretim biçimidir. Bir düallite üzerinde yükselen mimesisin kavramlarıyla sinemasal gerçekliği yorumlamak sinemanın üretici doğasını küçümsemek anlamına da gelmektedir. Ancak film teorisi tarihi boyunca yürütülen tartışmalar ne yazık ki büyük oranda böyle bir hiyerarşiye dayandırılıp sinemanın gerçeklik üzerinde otonom bir hak iddiası olabileceği ihtimali üzerine birkaç düşünürün dışında çok fazla duran olmamıştır.

Düalliteler kurarak yürütülen bu tartışmaların arasında en çok göze çarpanı şüphesiz politik modernistlerin anaakım sinema karşısında konumlandıkları karşı sinema yanlısı sinema anlayışlarıdır. Bu yaklaşımın aslında alt etmeye çalıştıkları ana akım sinemanın gerçeklik illüzyonlarına karşı sinemanın varlığını nasıl mahkûm ettiğini görmüş olduk.

Öte yandan illüzyonun olumsuzlanmadığı, fakat sinema deneyimi için elzem bir koşul olduğu üzerine yürütülen tartışmalarda da görüldüğü üzere sinema yeni bir görme biçimini de beraberinde getirmektedir. Bu yeni görme biçimi izleyicinin illüzyon ile, amiyane tabirle uyutulduğu fikrinde olan politik modernistlerin aksine, izleyiciye bir gerçeklik deneyimi sunmaktadır. Yeni bir görme biçimi yeni bir gerçekliğin de habercisi olarak okunabilir.

Tartışmaların diğer bir noktasını gerçekliğin yeniden üretilmediği, sinemanın başlıca bir gerçeklik ürettiği fikri oluşturmaktadır. Bu fikre göre sinema kendine özgü zaman-mekânsallığı sayesinde izleyicisine bir gerçeklik deneyimi sunmaktadır. Örneğin Béla Tarr sineması böylesi bir deneyimi mümkün kılan sinemalardan biridir.

André Bazin'ın *Fotoğrafik Görüntünün Ontolojisi*, *Tüm Sinema Miti ve Sinema Dilinin Evrimi* makalelerinden de anlaşılacağı üzere sinema henüz fotoğrafla karşılaştırıldığı ilk dönemlerinde dahi gerçeklik tartışmaları sinema estetiğinin oluşmasında, yönetmen

sinemalarının doğuşunda başat bir faktör olarak yer almaktadır. İkinci Dünya Savaşı'nın dünya genelinde fakat özellikle Avrupa'da tarumar ettiği insan anlayışı eskinin teamülleriyle işleyemez hâle gelip yeni imgeler arayışına düşmüş ve sinemanın evreninin genişlemesine katkı sağlayacak yeni sinemalar doğabilmiş ve her biri kendini gerçekliği ele alış biçimleriyle var edebilmiştir. Örneğin, Yeni Gerçekçilik böylesi akımlardan biri olarak savaş sonrası dönemin yeni imge arayışında lokomotif görevi görmüş ve Rossellini, ve De Sica gibi yönetmenleri sinema tarihine kazandırmıştır.

André Bazin'e göre sinema toplumsal bir şekilde paylaşılacak gerçeklikler üretebildiği müddetçe gerçekçi bir sinema mümkün olabilmektedir. Ancak Bazin sinemayı yalnızca toplumsal bağlamında değerlendirmemektedir. Sinemanın estetik yanı da üreteceği düşte etki sahibi bir faktör olarak organize edilmelidir. Bazin'e göre sinema duyumlayış biçimlerimizle uyumlu olmak ve estetiğini böyle bir uyumu gözeterek kurmalıdır. Bu estetiğe yön verecek olan elbette yönetmenlerin gerçekliği ele alış biçimi olacaktır. Özgünlük kavramı hem Béla Tarr sinemasında hem Bazin felsefesinde gerçeklikle kurulan bağın kumaşını oluşturmaktadır. Ancak gerçek oluş durumlarından yola çıkarak sinemasal gerçeklik mümkün hâle gelebilmektedir. Bu fikirden yola çıkarak gerçekliğin salt bir estetik meselesi olmadığı ve bir tür samimiyet, dürüstlük ilişkisine dayandığı sonucu ortaya çıkmaktadır.

Gilles Deleuze'ün hareket-imge ve zaman-imge kavramları sinemayı yeni bir okumaya açmış ve gerçeklik tartışmalarında da sinematik imgenin gerçeğin kendisi olabilecek şekilde organize edildiğinde, yani zaman-imge kurulduğunda sinemanın gerçeklikle ilgili özerkliğini ilan edebileceğini göstermiştir.

Béla Tarr Sineması bu anlamda neredeyse biricik bir konuma sahiptir. Bazin'in tüm sinema mitini andıran bir biçimde sürekli kendini açılama yolan giden Béla Tarr yıllar içinde mutlak bir zaman-imgenin oluşumu için sinemasını büyük bir tutarlılıkla ince ince örmüştür.

KAYNAKÇA

Kitaplar:

BARTHES, Roland (1972), *Critical Essays*, Northwestern University Press

BAZIN, André (1981), *French Cinema of the Occupation & Resistance: The Birth of a Critical Esthetic*, Frederick Ungar Publishing Co.

BAZIN, André (2005a), *What's Cinema?*, cilt 1, University of California Press

BAZIN, André (2005b), *What's Cinema?*, cilt 2, University of California Press

BAZIN, ANDRÉ (2011), *Sinema Nedir?*, (Çev. İbrahim Şener), İstanbul: Doruk Yayınları

BAZIN, André (2014), *Bazin at Work*, Routledge Inc.

BEARDSLEY, Monroe (1958), *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Harcourt, Brace & World Inc.

BENJAMIN, Walter (1998) *The Origin of German Tragic Drama*, Verso

BERGER, John (2012), *Görme Biçimleri*, (Çev. Yurdanur Salman), İstanbul: Metis Yayınları

BERGSON, Henri (1994), *Creative Evolution*, The Modern Library New York

BERKELEY, George (2013), *İnsan Bilgisinin İlkeleri Üzerine Bir İnceleme* çev. Levent Özşar, Bursa: Biblos Yayınları

BLAKE, William (1994), *The Marriage of Heaven and Hell*, Dover Publications

BOUGUE, Ronald (2003), *Deleuze on Cinema*, Routledge Publishing

CARROLL, Noël (1988a), *Mystifying Movies: Fads & Fallacies in Contemporary Film Theory*, Columbia University Press

CARROL, Noël (1988b), *The Philosophical Problems of Classical Film Theory*, Princeton University Press

CARROLL, Noël (1996), *Theorizing the Moving Image*, Cambridge University Press

CASTORIADIS, Cornelius (1997), *The Castoriadis Reader*, Blackwell Publishers

CASTORIADIS, Cornelius (1997), *World in Fragments: Writings on Politics, Society, Psychoanalysis, and the Imagination*, Stanford University Press

CAVELL, Stanley (1979), *The World Viewed*, Harvard University Press

CEVİZCİ, Ahmet (2011), *Felsefe Tarihi*, İstanbul: Say Yayınları COURTNEY, Richard (1989), *Play, Drama&Thought: The Intellectual Background to Dramatic Education*, Simon&Pierre Publishing

CURRIE, Gregory (1995), *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science*, Cambridge University Press

ÇAĞLAYAN, Emre (2018) *Poetics of Slow Cinema: Nostalgia, Absurdism, Boredom*. Palgrave MacMillan

DELEUZE, Gilles (1995), *Negotiations*, Columbia University Press

DELEUZE, Gilles-GUATTARI, Félix (2001), *Felsefe Nedir?* (Çev. Turhan Ilgaz), İstanbul: Yapıkredi Yayınları

DELEUZE, Gilles (2014), *Sinema I: Hareket-İmge*, (Çev. Soner Özdemir), İstanbul: Norgunk Yayıncılık

DELEUZE, Gilles (2015), *Anlaman Mantığı*, (Çev. Orçun Türkay), İstanbul: Norgunk Yayıncılık

DELEUZE, Gilles (2017), *Fark ve Tekrar*, (Çev. Burcu Yalım-Emre Koyuncu), İstanbul: Norgunk Yayıncılık

DELEUZE, Gilles (2021), *Sinema II: Zaman-İmge*, (Çev. Burcu Yalım-Emre Koyuncu), İstanbul: Norgunk Yayıncılık

DIAMOND, Elin (2006), *Unmaking Mimesis: Essays on Feminism and Theater*, Routledge London and New York

ELSAESSER, Thomas-HAGENER, Malte (2011) Film Kuramı: Duyular Yoluyla Bir Giriş, (Çev. Berhan Soner, Barış Yıldırım), Ankara: Dipnot Yayınları

FISCHER, Ernst (1979), *Sanatın Gerekliliği* (Çev. Cevat Çapan), İstanbul: E Yayınları

FOUCAULT, Michel (2012), *Bu Bir Pipo Değildir*, (Çev. Selahattin Hilav), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

FRAMPTON, Daniel (2013), *Filmozofi: Sinemayı Yepyeni bir Tarzda Anlamak için Manifesto*, (Çev. Cem Soydermir), İstanbul: Metis Yayınları

GUNNING, Tom, (2011), Opening Bazin (ed. Dudley Andrew) içinde, *The World in its Own Image*, ss. 119-126

HALLIWEIL, Stephen (2002), *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton University Press

HEATH, Stephen (1981), *Questions of Cinema*, The Macmillan Press

HEIMSOETH, Heinz (2012), *Kant'ın Felsefesi*, (Çev. Takiyettin Mengüşoğlu), Ankara: Doğu Batı Yayınları

HİLAV, Selahattin (2013), *Felsefe El Kitabı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

HUME, David (2009), *İnsan Doğası Üzerine Bir İnceleme*, (Çev. Ergün Baylan), Ankara: Bilgesu Yayıncılık

KANT, Immanuel (2017), *Arı Usun Eleştirisi* (Çev. Aziz Yardımlı) İstanbul: İdea Yayınevi

KRASZNAHORKAI, Laszlo (2013) *Şeytan Tangosu*, (Çev. Bülent Şimşek), İstanbul: Can Yayınları

LEPPERT, Richard (2009), *Sanatta Anlaman Görüntüsü*, (Çev. İsmail Türkmen), İstanbul: Ayrıntı Yayınları

LEYDA, Jay (1960), *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*, George Allen & Unwin Ltd.

LOCKE, John (2013) *İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme* (Çev. Vehbi Hacıkadiroğlu), İstanbul: Kabalcı Yayınevi,

MULLARKEY, John (2009), *Refractions of Reality: Philosophy and the Moving Image*, Pelgrave Macmillon

MULVEY, Laura (2006), *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, Reaktion Books

NIETZSCHE, Friedrich (2018), *İyinin ve Kötünün Ötesinde*, (Çev. Mustafa Tüzel), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

NIETZSCHE, Friedrich (2003), *Şen Bilim*, (Çev. Levent Özşar), Bursa: ASA Kitabevi

NIETZSCHE, Friedrich (2014), *Böyle Söyledi Zerdüş*, (Çev. Mustafa Tüzel), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

ORBAN, Clara (2021) *Slow Places in Béla Tarr's Films: The Intersection of GEography, Ecology, and Slow Cinema*, Lexington Books

ÖZLEM, Doğan (2016), *Tarih Felsefesi*, İstanbul: Notos Kitap Yayıncılık PLATON, (2007), *Devlet* (Çev. Sabahattin Eyüboğlu), İstanbul: İş Bankası Yayınları

PLATON, (2010), *Diyaloglar* (Çev. Teoman Aktürel), İstanbul: Remzi Kitabevi

RANCIÈRE, Jacques (2014), *Bela Tarr, Ertesi Zaman*, (Çev. Elif Karakaya), İstanbul: Lemis Yayın

RODOWICK, David (1994), *The Crisis of Political Modernism*, University of California Press

RUSHTON, Richard (2012), *Cinema After Deleuze*, Continuum International Publishing Group

RUSHTON, Richard (2011), *The Reality of Film: Theories of Filmic Reality*, Manchester University Press

SUÇKOV, Boris (1982), *Gerçekliğin Tarihi*, (Çev. Aziz Çalışlar), İstanbul: Adam Yayıncılık

ŞENER, Sevdâ (2011), *Dram Sanatı: İnsanı Geçitlerde Sınayan Sanat*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları

TODOROV, Tzvetan (1982), *Theories of the Symbol*, Cornell University Press

VERTOV, Dziga (1984), *Kino-Eye The Writings of Dziga Vertov*, University of California Press

WITTGENSTEIN, Ludwig (2006), *Felsefî Soruşturmalar*, (Çev. Deniz Kandır), İstanbul: Totem Yayıncılık

WOLLHEIM, Richard (2015), *Arts and Objects*, Cambridge University Press

ZELYÜT, Solmaz (2010), *Dört Adalı: Hobbes, Locke, Berkeley, Hume* Ankara: Doğu Batı Yayınları

ZUNIC, Nikolaj (2013), *Distinctions of Being: Philosophical Approaches to Reality*, Catholic University of America Press

Makaleler

ALLEN, Richard (1993), “Representation, Illusion and the Cinema”, *Cinema Journal*, Sayı 32/2, kış 1993, ss. 21-48

BEASLEY-MURRAY, Jon (1997), “Whatever happened to neorealism? – Bazin, Deleuze, and Tarkovsky’s long take”, *Iris*, Sayı 23, yaz 1997, ss. 37–52

BAUMBACH, Nico (2014), False Movements: Or, What counts as Cinema for Deleuze?, *Discourse*, sayı 36/2, bahar 2014, ss. 261-270

CERRAHOĞLU, Zehra (2019), “Sinemada Temsil Kurmak: Mustang (2015) Filmi Üzerine Bir İnceleme”, *SineFilozofi Dergisi*, 2019 Özel Sayı, ss. 518-535

DI IORIO, Sam (2007), “Total cinema Chronique d'un ete and the end of Bazinian film theory” *Screen*, Sayı 48/1, ss. 25-43

DIAMOND, Elin (1989), “Mimesis, Mimicry, and the ‘True-Real’” *Modern Drama*, Sayı 32/1, March 1989, University of Toronto Press, ss.58-72

EDSON, Laurie (1984), “Disrupting Conventions: Verbal-Visual Objects in Francis Ponge and René Magritte”, *L'Esprit Créateur*, Sayı 24/2 yaz 1984, ss. 23-35

HERZOG, Amy (2000), Images of Thought and Acts of Creation: Deleuze, Bergson, and the Question of Cinema, *Invisible Culture: An Electronic Journal for Visual Culture*, sayı 3, kış 2000

NILSSON, Jakob Nilsson, A Crystal Matter: Virtual Structures and The Search for Belief, *Rhizomes: Cultural Studies in Emerging Knowledge*, sayı 16

PASOLINI, Pier Paolo (1976) The Cinema of Poetry, *Movies and Methods*, sayı 1, Berkeley: University of California Press, ss 542-558.

PIPPIN, Robert (2005), “Authenticity in Painting: Remarks on Michael Fried’s Art History”, *Critical Inquiry*, sayı 31, bahar 2005, ss 575-598

WALTON, Kendall (1984), “Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism”, *Critical Inquiry*, Sayı 11/2, Aralık 1984, ss. 246-277

WOLLEN, Peter (2013), “Godard ve Karşı Sinema”, (Çev. Hasan Gürkan), *İletişim Çalışmaları Dergisi*, Sayı 3, bahar 2013, ss.77-87

Kitap İçi Bölümler

BENJAMIN, Walter (2012), “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı”, *Pasajlar* (Çev. Ahmet Cemal), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, ss. 50-86

DANEY, Serge (2002), “The Screen of Fantasy (Bazin and Animals)”, *Rites of Realism*, ed. Ivone Margulies, Duke University Press, ss. 32-41

GUNNING, Tom (2006), The Cinema of Attraction(s): Early Films, Its Spectator and the Avant-Garde, içinde *The Cinema of Attractions Reloaded* (ed. Wanda Strauven) Amsterdam University Press

HALL, Stuart (2003), “The Work of Representation”, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, (ed. Stuart Hall), Sage Publications, ss. 13-74

HAŞLAKOĞLU, Oğuz (2006) “Görsel Sanatlarda Mimesis (Kuramsal Bir Öneskiz)”, *Türkiye’de Estetik: Türkiye Estetik Kongresi Bildiriler Kitabı* (Ed. Jale N. Erzen, Pelin Yoncacı) Ankara: TMMOB Mimarlar Odası ve SANART Estetik ve Görsel Kültür Derneği, ss. 429-439

JANKER, Karin (2021), “Emerging Imaginations” *The Real of Reality: The Realist Turn in Contemporary Film Theory*, Value Inquiry Book Series, sayı 367, ss. 54-67

JUAN-NARRAVO, Santiago (2007) “The Power of Mimesis and the Mimesis of Power: Plato’s Concept of Imitation and his Judgment on the Value of Poetry and the Arts” *Revista de Humanidades*, Sayı 13, ss. 97-108

LEVINSON, Jerrold (1990), “Philosophy as Art”, *The Journal of Aesthetic Education*, Sayı 24/2, yaz 1990, ss. 5-14

RANCIÈRE, Jacques (2016) Béla Tarr: The Poetics and the Politics of Fiction, içinde *Slow Cinema* (ed. Tiago de Luca ve Nuno Barradas Jorge), Edinburg University Press

Basılmamış Yayınlar

BUSŁOWSKA, Elzbieta (2012) “*Reclaiming the image: Béla Tarr's world of 'inhuman' becoming: an artistic and philosophical inquiry*”, Doktora Tezi, School of Media, Arts and Design, University of Westminster.

HANNAN, Nicky (2016), “*A Cosmic Wirtschaft*”: *Mood, Materiality and “Metacommunication” in the Cinema of Béla Tarr [Ágnes Hranitzky, Mihaly Vig, and Laszlo Krasznahorkai] (1987-2011)*, Doktora Tezi, The University of Sydney

İnternet Kaynakları

<https://mubi.com/notebook/posts/be-more-radical-than-me-a-conversation-with-bela-tarr>

E.T. 11.02.2022

<https://s3.amazonaws.com/wac-imgix/cms/Bela-Tier-Regis-Dialogue-Formatted.pdf>

E.T. 14.02.2022

<https://www.indiewire.com/2012/02/an-interview-with-bela-tarr-why-he-says-the-turin-horse-is-his-final-film-242518/>

E.T. 27.08.2022

https://www.youtube.com/watch?v=RXiL6twN2EE&t=1s&ab_channel=Film%26MediaStudies

E.T. 15.09.2022

https://www.youtube.com/watch?v=xbYYrRDKm5I&t=547s&ab_channel=Film%26MediaStudies

E.T. 12.09.2022

https://www.youtube.com/watch?v=9rf2H-IykDk&ab_channel=Film%26MediaStudies

E.T. 07.09.2022

<https://shannonselin.com/2016/11/panoramas-19th-century/>

E.T. 02.08.2022

https://www.youtube.com/watch?v=426mqIB-kAY&ab_channel=NickelOdeonsChannel

E.T. 01.08.2022

https://www.youtube.com/watch?v=Y6b0wpBTR1s&ab_channel=belowline

E.T. 14.07.2022

<https://nautil.us/the-phantasmagoria-of-the-first-hand-painted-films-235547/>

E.T. 12.08.2022

<https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/g:gesamtkunstwerk-7943>

E.T. 26.06.2022

https://www.youtube.com/watch?v=kFSN_58Ecbw&ab_channel=PieroPassaro

E.T. 23.06.2022

https://www.youtube.com/watch?v=22UK4XQ4C98&ab_channel=EyeFilmuseum

E.T. 17.06.2022

<https://unspokencinema.blogspot.com/2012/01/primitive-language-tarr.html>

E.T. 15.09.2022

<https://dilipshakya.files.wordpress.com/2013/04/pasolini1976-cinema-n-poetry.pdf>

E.T. 10.09.2022

https://www.youtube.com/watch?v=3tnDExNa984&ab_channel=filmexplorerswitzerland

E.T. 27.05.2022

<https://www.sensesofcinema.com/2001/feature-articles/tarr-2/>

E.T. 05.08.2022

<https://www.filmcomment.com/blog/interview-bela-tarr-the-complete-works/>

E.T. 04.08.2022

Film Listesi

- HITCHCOCK, Alfred, Sapık (Psycho) (1960)
- DE BELLO, John, Katil Domatesler (Attack of the Killer Tomatoes!) (1978)
- DE SICA, Vittorio, Bisiklet Hırsızları (Ladri di Biciclette) (1948)
- ROMERO, George, Yaşayan Ölülerin Gecesi (Night of The Living Dead) (1968)
- WELLES, Orson, Yurtaş Kane (Citizen Kane) (1941)
- ROSSELLINI, Roberto, Almanya Sıfır Yılı (Allemania Anno Zero) (1948)
- ROSSELLINI, Roberto, İtalya'ya Yolculuk (Viaggio in Italia) (1954)
- LUMIÉRE, Auguste/Louis, Bir Trenin La Ciotat Garı'na Varışı (1894)
- REYNAUD, Émile, Aydınlık Pantomimler (Les Pantomimes Lumineuses) (1892)
- CROSLAND, Allan, Caz Şarkıcısı (The Jazz Singer) (1927)
- FLEMING, Victor, Oz Büyücüsü (The Wizard of Oz) (1939)
- SIRK, Douglas, Zehirli Hayat (Imitation of Life) (1959)
- SIRK, Douglas, Mukaddes Azap (Magnificent Obsession) (1954)
- SIRK, Douglas, Aşk Rüzgârları (Written on the Wind) (1957)
- DE SICA, Vittoria, Umberto D. (1952)
- HITCHCOCK, Alfred, Vertigo (1959)
- GRIFFITH, David Wark, The Lonedale Operator (1911)
- RESNAIS, Alain, Muriel (1963)

- TARR, Béla, Aile Yuvası (Családi tüzfészek) (1977)
- TARR, Béla, Lanet (Kárhozat) (1988)
- TARR, Béla, Sonbahar Almanağı (Őszi Almanach) (1985)
- TARR, Béla, Şeytan Tangosu (Sátántangó) (1994)
- TARR, Béla, Yabancı (Szabadgyalog) (1981)
- TARR, Béla, Prefabrik İnsanlar (Panelkapcsolat) (1982)
- TARR, Béla, Karanlık Armoniler (Werckmeister harmóniák) (2000)
- TARR, Béla, Londralı Adam (A Londoni férfi) (2007)
- TARR, Béla, Torino Atı (A Torinói ló) (2011)

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Duygu Kaya

Yabancı Dil: İngilizce, Almanca

Eğitim:

Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Film Tasarımı ve Yazarlık, BA 2012-2016

İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Amerikan Kültürü ve Edebiyatı, BA 2006-2012

Pendik Lisesi, İstanbul 2002-2006

İş tecrübesi:

Address Education Center, İngilizce Öğretmeni, 2012-2018

Infolang Dil Okulları, İngilizce Öğretmeni, 2009-2012

Bilgisayar Programları:

MS Office