

**PERDEDEKİ ANLATIDAN
KADİM DÜŞE:
İletişim, Sinema ve Felsefi Bakış**

Yazarlar:

Mehmet Serdar Büyükpala

Ali Karakurt





**PERDEDEKİ ANLATIDAN KADİM DÜŞE:
İletişim, Sinema ve Felsefi Bakış**

**Yazarlar:
Mehmet Serdar Büyükpala
Ali Karakurt**

ISBN: 978-625-6406-44-5

© 1. Basım, Mart 2026

© Copyright 2025, TABLET KİTABEVİ

Bu baskının bütün hakları Tablet Kitabevi'ne aittir.
Yayınevinin yazılı izni olmaksızın kitabın tümünün veya bir kısmının
elektronik, mekanik ya da fotokopi yoluyla basımı, yayımı, çoğaltımı
ve dağıtımı yapılamaz.

SERTİFİKA NO: 46644

Kapak ve Dizgi: Tablet Kitabevi

Baskı ve Cilt

Sayfa Basım Sanayi Ticaret Ltd. Şti.

Tevfik İleri Mah. Emek Cad. Polat Sok. No: 2 Pursaklar / ANKARA

Tel: 0312 394 83 94

Matbaa sertifika No:77079

İTHAF

*Bu eser; hayal kurmamızı sağlayan, görünmeden
var olanlara, ışığın arkasında, kameranın berisinde,
sahnenin ötesinde duranlara, her kareye ruh veren sinema
emekçilerine ithaf edilmiştir.*

ÖNSÖZ

Bu kitap, sinemayı yalnızca izlenen bir anlatı olarak değil, üzerine düşünölen ve anlamlandırılan bir alan olarak ele alma isteğinin bir sonucu olarak ortaya çıktı. Farklı filmler üzerinden ilerleyen bu çalışma, sinemanın felsefi boyutunu görünür kılmayı ve anlatıların arkasındaki düşünsel yapıyı tartışmayı amaçlamaktadır.

Çalışmada ele alınan filmler, yalnızca hikâye anlatan yapılar olarak değil, aynı zamanda düşünce üreten metinler olarak değerlendirilmiştir. Bu nedenle yapılan analizler, kesin yargılar ortaya koymaktan ziyade, filmlerin sunduğu anlam katmanlarını açığa çıkarmaya ve yeni sorular üretmeye yöneliktir.

Bu kitap, sinema ile felsefe arasında bir ilişki kurma çabasının yanı sıra, okuyucuyu da bu düşünsel sürecin bir parçası hâline getirmeyi amaçlamaktadır. Sinemayı yalnızca izleyen değil, onu anlamaya ve üzerine düşünmeye çalışan herkes için bir tartışma zemini sunması umulmaktadır.

Bu çalışmanın ortaya çıkmasında katkı sunan herkese; düşünsel, akademik ve manevi destekleri için minnettarız. Özellikle sinemayı bir düşünme alanı olarak var eden yönetmenlere, senaristlere, oyunculara, görüntü yönetmenlerine, kameramanlara, kurguculara, yapımcılara ve perde arkasında emeği bulunan tüm sinema emekçilerine; dolaylı ya da doğrudan katkı sağlayan herkese çok teşekkür ederiz.

Mehmet Serdar Büyökpala

Ali Karakurt

SUNUŞ

Sinema, yalnızca görsel bir anlatım biçimi değil; aynı zamanda düşünce üretmenin ve dünyayı anlamlandırmanın önemli yollarından biridir. Bu eser, sinemayı felsefi ve kuramsal bir çerçevede ele alarak, farklı filmler üzerinden temel kavramları tartışmayı amaçlamaktadır.

Tragedya, insanın kader, suç, etik çatışma ve kaçınılmaz son karşısındaki durumunu anlamaya çalışan en köklü anlatı biçimlerinden biridir. Antik Yunan'dan günümüze uzanan bu gelenek, bireyin yalnızca kendi iç dünyasıyla değil, aynı zamanda toplumsal düzenle ve değer sistemleriyle kurduğu gerilimli ilişkiyi görünür kılar. Trajik kahraman, çoğu zaman bir seçim ya da zorunluluk sonucunda bir düşüş yaşarken, bu düşüş yalnızca bireysel bir yıkımı değil, aynı zamanda daha geniş bir toplumsal yapının kırılmasını da ortaya çıkarır. Modern sinema ise bu trajik mirası farklı biçimlerde yeniden üretir; artık trajedi yalnızca soylu figürlerin değil, sıradan bireylerin yaşamlarında da kendini gösterir.

Kitapta yer alan çalışmalar, anlatı ve düşünce bakımından derinlik taşıyan filmler üzerinden kuramsal yaklaşımları somutlaştırmaktadır. İlk bölümde, antik tragedya ile modern anlatı arasındaki süreklilik, trajik kahraman, suç ve lanetli mekân kavramları üzerinden *Kurak Günler (2022)* filmi bağlamında ele alınmaktadır. Ardından, Nietzsche'nin düşüncesi doğrultusunda Andrey Zvyagintsev'in *Loveless (2017)* ve *Leviathan (2014)* filmleri; çürüme, nihilizm ve değerler krizi ekseninde incelenmektedir. Bir diğer bölümde, Gilles Deleuze'un zihinsel imge kavramı çerçevesinde Alfred Hitchcock'un *Psycho (Sapık)* filmi analiz edilerek sinemasal

anlatının dūşünsel boyutu tartiřılmaktadır. Son bōlümde ise Deleuzecū bir yaklařımla hareket, süre ve oluř kavramları *Cici (2022)* filmi üzerinden deęerlendirilmektedir.

Bu yönüyle eser, farklı kuramsal yaklaşımları sinema örnekleriyle birlikte ele alarak, sinemayı yalnızca izlenen bir sanat değil, aynı zamanda dūřünmeye imkân tanıyan bir alan olarak değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ v

SUNUŞ..... vii

Antik Tragedyadan Modern Anlatıya Trajik Kahraman Tipolojisi:
Kurak Günler (2022) Filminde Trajik Kahramanlar, Suç ve Lanetli
Kasaba 1

Nietzscheci Bakışla Çürüme Sanatı: Andrey Zvyagintsev'in Loveless
(2017) ve Leviathan (2014) Filmleri 21

Gilles Deleuze'nün Zihinsel İmge Kavramı Çerçevesinde Alfred
Hitchcock'un Sinemasal Anlatısı: Psycho (Sapık) Filmi Üzerine Bir
İnceleme..... 39

Deleuzecü Bakışla Hareket, Süre ve Oluş Blokları ve Cici (2022)
Filmin İncelenmesi 63

Antik Tragedyadan Modern Anlatıya Trajik Kahraman Tipolojisi: *Kurak Günler* (2022) Filminde Trajik Kahramanlar, Suç ve Lanetli Kasaba

*“Sanatın amacı, varlıkların dış görünümlemlerini değil,
onların içsel önemlemlerini temsil etmektedir.”*
Aristoteles

Antik Yunan trajedilerinde limitleri zorlayarak trajik bir suç işleyen ve bunun sonucunda Tanrılar tarafından cezalandırılan soylu kahramanın yerini modern trajedilerde mevcut düzenden kaynaklı aşkın nedenlerle oluşan trajik durumlar yaşayan sıradan insanlar almıştır. Bu bölüm Emin Alper’in *Kurak Günler* (2022) filmini antik ve çağdaş trajik kahraman bağlamı üzerinden suç temasıyla ilişkilendirerek çözümlemeyi amaçlamaktadır. Çalışmada, trajik kahraman kavramı Aristoteles’ten modern sinema kuramlarına uzanan bir perspektifle ele alınmıştır ve suç temasıyla ilişkisi etik ve sosyopolitik boyutlarıyla incelenmiştir.

Sinema, bireysel ve toplumsal trajedilerin yansıması olarak suça karışan ve bunun sonucunda yıkım yaşayan karakterlerin var oluşlarını derin biçimde inceler. Suç filmleri, sadece yasaların ihlalini anlatmakla kalmaz aynı zamanda kişilerin kimlik, ahlak ve güç arayışını gözler önüne serer. Bu bağlamda trajik kahraman, sinemanın suç temasıyla kurulu anlatılarında hem etik ve ahlaki çıkışsızlık içine düşebilir. Trajik kahramanın dramı, suçun sadece dışsal bir edim değil aynı zamanda içsel çatışmaların ürünü olduğunu gösterir.

Tragedyalar insanlık tarihinin en eski ve yüce sanatlarından biridir. Antik Yunan'dan bugüne dek uzanan bu sanat formu, kişinin varoluş savaşını, etik çıkmazlarını ve toplumsal çatışmalarını dramatik biçimde değerlendirir. Tragedyanın merkezinde olan trajik kahraman figürü ve suç olgusu farklı zamanlarda farklı biçimlerde ele alınmış ancak temel insani durumları yansıtmaya gücünü her zaman korumuştur.

Trajik

Gündelik dilde “trajedi” kelimesi “çok üzücü” gibi olan şey anlamına gelmektedir. Birisinin işlek yolda yaşadığı trajik bir araba kazasından bahsederiz. Eski Yunanlar, benzeri durumda kralın katlini konu alan bir drama için aynı kelimeyi kullanırdı. Trajik sanatın yüce alanından bahsedildiğinde, karşılaşabileceğimiz en iyi ifade “çok üzücü” gibi bir şey olabilir. Ancak trajedi bundan daha fazlasına sahiptir. Bir alınyazısı ve felaket, talihin kötü biçimde tersine çevrinmesi, kusurlu, asil kahramanlar ve intikamcı tanrılar, kirlilik ve arınma, evrensel düzen ve onun ihlali değil midir trajedi? Trajedi etkileyici/çarpıcı olabilir; ama onda dehşet verici bir şey de bulunmalı, şok etkisi oluşturan ve sarsan korkunç bir şey. Trajik, kederli olduğu kadar travmatiktir de! Trajik olan, patetik olandan, arındırıcı, zindeleştiren ve hayatı olumlayıcı bir yapıyla farklılaşır (Eagleton, 2012, s. 21).

Trajik, var olan bir şeydir, “daha çok, evrenin kendisinin temel bir ögesidir”. Bir durumun veya bir sanat yapıtının trajik olması için, evrenin yapısında bulunan bu trajik olandan pay alması, bu ögenin o durumda, o yapıtta bulunması gerekir (Kuçuradi, 1997, s. 9) Trajik olan bir maden felaketi, dağılmış bir aile, başarısız kariyer, trafik kazası olarak adlandırıldığı gibi trajedi aynı zamanda iki bin beş yüzyıllık karmaşık tarihi olan, dramatik sanat türünü tanımlamak için de kullanılır. Tragedya olarak adlandırılan pek çok başyapıtın olması bu geleneğin son derece güçlü olduğunu gösteriyor. Sinemada trajik kahramanlar sadece krallar ya da savaşçılar değil; sıradan insanlar, suçlular ya da herkes olabilir. Onları trajik yapan şey, yalnızca içine düştükleri yer değil, düşerken bize de kendimizi göstermeleridir. Trajik kahraman arketipi, Aristoteles’ten Jung’a, Shakespeare’den günümüz sinemasına kadar tüm anlatı dünyasında varlığını sürdürür. Onun evrenselliği, insan ruhunun ışıkla gölge arasındaki salınımından doğar (Kuçuradi, 1997, s. 10).

Trajedi, tematik bir tür olarak en iyi şekilde dramada ortaya konur; çünkü Aristoteles’in de belirttiği gibi trajedi karakterden değil, eylemden doğar. Bu Aristotelesçi önermeye, Yunanlılar dramatik görkem dönemlerinde tamamen bağlı kalmışlardır. Aiskhylos ve onun ardıllarının trajik dramaları, antik Dithyramb’dan Dionysos onuruna söylenen koro ezgilerinden doğmuştur. MÖ 6. ve 7. yüzyıllarda bu gelişimde bazı değişiklikler yaşanmıştır. Bireyler, kutlamalara katılanlar için dizeler yazmaya başlamıştır. Koro lideri kalabalıktan ayrılmış, bu da dramatik eylemin ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır (Adade-Yeboah vd. s, 10).

Caesar’ın Galya’ya gerçekleştirdiği sefer, Roma tarihi üzerinde geniş çaplı ve önemli etkiler yaratmış olmakla birlikte, trajik bir nitelik taşımamaktadır. Trajik kişiliklerde trajik bir etkileme ya da etkilenme eğilimi; trajik olaydaki etkinin de belli

bir yönü vardır. Bir durumun trajik olabilmesi için bir değer yok olması, bu değer yok olmasına da başka bir değer yol açması gerekir. Yine de yetmez! İşte bir örnek: Troia'nın alınması için Philoktetes'in elinde bulunan Herakles'in zehirli oklarını ele geçirmek gerektiğini öğrenince Odysseus, Akhilleus'un oğlu Neoptolemos'u Philoktetes'in bir başına bırakıldığı adaya götürür; Neoptolemos'u, Philoktetes'i aldatıp zehirli oklarını almakla görevlendirir. Genç Neoptolemos, Philoktetes'i aldatmaya uğraşırken, bir an, yaptığının alçakça bir şey olduğunu duyar; ona doğruyu söyler, yardım edeceğine söz verir. Bu, trajik bir olay değildir; bir değerler çatışmasında, olumlu bir değer olumsuz bir değere, doğruluğun yalana üstün gelmesidir (Kuçuradi, 1997, s. 12).

Prometheus ve Oidipus mitleri, döngüsel bir yapı içinde ilerleyen çatışma ve karşıtlık ilişkisini yansıtır; her yenilgi bir kazanımı, her kazanım ise yeni bir yenilgiyi beraberinde getirir. Prometheus'un Kafkas Dağı'ndaki cezadan kurtuluşu ve Zeus'un kendi varlığını koruyabilmek adına ona başvurması, bu döngünün anlamlı bir örneğini oluşturur. Bu bağlamda Prometheus, varlığın temelinde yer alan çatışmanın bir temsili olarak düşünülebilir; aynı zamanda bu çatışmanın sınırlarını zorlayan bir figürdür. O, Scheler'in suçsuz suçlusudur, "Var olan her şey, hem haklı, hem de haksızdır; ama her iki durumda aynı derecede haklı çıkar". Bu kısa tümce, Nietzsche'nin trajik anlayışını özlü bir biçimde dile getirir. Nietzsche, Prometheus'un etkin suçu karşısına Adem ile Havva'nın ilk günahını koyar. Onca, bu günah bir ayartmanın sonucudur. Ama, bu ilk günah mitosuna başka bir açıdan, Faustça bir açıdan da bakılabilir. Bilmek için çırpınan insan, bilmesini ödemek zorundadır. Ödemesi, Oidipusça bir ödeme, yenmesi de bu katlanmasındadır (Kuçuradi, s. 35).

Trajedi, özellikle Yunanlara özgü bir başarıdır. İlk kez onlar tarafından kavranmış ve Aiskhylos, Sophokles ve Euripides'in

trajedileri aracılığıyla hepimizin bildiği o görkem ve yücelik kazandırılmıştır. İnsan doğasına ilişkin felsefe, insan diline içkin olduğundan, bu trajedilerde de, kötülükle ve karanlık “Tanrılar”la ilintili insan doğasına dair yapılan sorgulamaların bir sonucu olarak, insan varlığını olduğu gibi sunma çabası vardır. Yunan trajedileri, gerçeğin sunduğu güzelliği açıklık, sükûnet ve dinginlik yoluyla kavrama yönünde samimi bir ihtiyaçla karakterize edilir. Hayatın karanlık yönlerine karşı geliştirdikleri bu olumlu tutum, bir bakıma büyümlü bir atmosfer ve aydınlatıcı vizyonlar yaratır; burada güzellik yalnızca hakikat aracılığıyla iletilir ve tersinden bakıldığında hakikat de güzelliği ima eder (Turku, 2013, s. 224).

Trajik kişi eylemiyle, bir değeri başka bir değere rağmen gerçekleştirir. Ama bu ‘rağmen’ çift yönlüdür. Çatışan iki yüksek (ve olumlu) değerden gerçekleşen hangisi olursa olsun, bu ‘rağmen’ aynı şiddetle yerinde durmaktadır. Trajik durumda gerçekleşen ve yok olan değerlerin hangisi olduğu pek önemli değildir; çünkü her ikisi yüksek ve olumludur; gerçekleşmeye de aynı derecede hak kazanmıştır. Trajik durumda her zaman yüksek bir değere karşı gidilir; bunun iki değerden hangisi olduğu önemli değildir. Trajik durumda, kişinin bir olanak olarak var olan özgürlüğünü kısıtlanması veya kullanmaması fark etmez. Böylece trajik durumda kişinin eylemi özgürlüğü aşar (Kuçuradi, 1997).

Tragedya’nın Soy Kütüğü

Köken olarak doğaçlamalardan ortaya çıkan tragedya yavaş bir şekilde yayılmıştır. İçinde barındırdığı tüm öğeler sürekli gelişti çünkü bir dizi değişiklikten sonra da kendine özgü biçimine kavuştu ve bir daha değişmedi (Aristoteles, 2021, s. 26). Dram ve dramatik sözcükleri gibi, Tragedya ve trajik sözcükleri de tiyatrodan günlük konuşma diline geçirilmiştir ve tiyatrodaki

anlamı ile bir ölçüde örtüşen anlamlarda kullanılmaktadır. Gündelik yaşamda olay ve durumlara uygulandığında ‘trajik’ sözcüğü çoğunlukla acı verici bir durumu ifade eder; ancak bu acı, aynı zamanda düşündürücü bir boyut da içerir. Ne var ki söz konusu tiyatro sanatı olduğunda, bu kavramın tanımını daha açık biçimde belirlemek ve sınırlarını daha net çizmek gerekmektedir (Şener, 2000, s. 83).

Tragedya sözcüğünün Eski Yunancada tragodoi sözcüğünden türediği bilinir. Bu sözcüğün, keçileri temsil eden, ya da ödül olarak verilen keçi, veya kurban edilen keçi için dans eden, şarkı söyleyen koroyu anlattığı tahmin edilir. Çünkü Eski Yunancada tragos sözcüğü keçi anlamına gelmekte, tragodoi sözcüğü keçi şarkısı anlamını taşımaktadır. Daha sonra acılı oyunlara tragedya denilmiştir. Tragedyanın, Tanrı Dionysos için söylenen ve onun acıklı serüvenlerini dile getiren koro şarkılarından türediği ve bu korodaki kişilerin, Dionysos’un yordakçıları ve kutsal hayvanları olan keçileri temsil etmek üzere keçi postuna büründükleri ileri sürülmüştür. Bu durumda, tragedya sözcüğünün keçi şarkısı anlamına gelen tragodoi sözcüğü ile doğrudan ilintili olması akla yakındır (Şener, 2000, s. 84).

Tragedya Prologos, episodion, eksodos ve koro olmak üzere dört bölümden oluşur. Prologos tragedyanın tümünü meydana getiren bölümdür ve koronun sahneye gelişinin öncesinde bulunur. Epeisodion tragedyanın bütünü yaratan bir bölümdür ve koronun iki tam şarkısı arasında bulunur. Eksodos da tragedyanın bütünü oluşturan bir bölümdür ancak ondan sonra koro şarkısı gelmez (Aristoteles, 2021, s. 43). Antik Yunan tragedyasının benzersiz özelliği koroya yönelik yazılmış olmasıdır. Koroyla aktörler arasındaki özgül ve farklılaşan ilişkiler gerçek dramatik ilişkileri oluşturur (Williams, s. 43).

Trajedi Eski Yunan'da başlamıştır ve elimizdeki ilk kayıtlar M.Ö. 5. yüzyıla aittir. Allardyce Nicoll'un belirttiği gibi, Mısır'da M.Ö. 2. ya da 3. binyılda buna benzer bir örnek bulunmuş olabilir; ancak eldeki en eski metinler Atina'ya aittir. Bu biçimin Dionysos onuruna söylenen bir koro ezgisinden türediğine dair yeterli delil bulunur. Bu ezgi önce, bir oyuncunun konuşmasıyla koronun karşılıklı söyleşisine dönüşmüş, ardından Aiskhylos döneminde ya yalnız oyuncunun konuştuğu monologlara (örneğin *Agamemnon* oyununda olduğu gibi) ya da iki oyuncunun karşılıklı konuşmalarına evrilerek koronun araya girdiği yapıya dönüşmüştür. Sofokles ve Euripides'te ise, aynı anda üç oyuncunun kullanılması mümkün duruma gelmiş; koro ise daha küçük rol üstlenmiş olsa da hâlâ önemli yer tutmaya devam etmiştir (Leech, 1969, s. 12). Bu oyun yazarları, suçunun farkına varan kişi için insan olmanın ne olduğunu ve ne denli suçlu olduğunu bilmesi iyiydi. Tanınmanın, yani fark edişin kendisinde bir tür "kurtuluş" vardı. Yunan düşüncesi aslında bilişseldi: İnsan bilmeliydi, ister iyi ister kötü olsun. Euripides'in *Tavrîde İfigenia* oyununda Orestes, İfigenia onun kim olduğunu anladığında ölümden kurtulur. Ancak bazı durumlarda ölümden kaçış yoktur: Sofokles'in *Antigone* oyununda, Antigone ölmeye mahkûmdur çünkü ölen kardeşi için cenaze ritüelini yerine getirmenin kendi görevi olduğunu görmüştür. Aynı oyunda Kreon, Antigone'nin karşı karşıya olduğu bu katı ahlaki buyruğu (kategorik imperatif) tanımayı reddettiği için, oğlunu kaybetmenin acısıyla ne kadar büyük bir bedel ödeyeceğini fark eder (Leech, 1969, s. 13).

Orta çağ sonlarında tiyatro, gene dinsel bir törenin bir parçası olarak yeniden canlandıktan, laik bir karakter kazanarak geliştikten sonrada, konusunu ciddi bir tavırla işleyen, seyircisini duygusal olarak etkileyen oyunlara tragedya denildi. Özellikle Fransız Klasik döneminin tiyatro kuramcılar, tragedya ve komedyanın birbirinden farkı üzerinde önemle durdular.

Aristoteles'in, bu türlerin kaynaklarının, amaçlarının farkını belirtmiş, hatta komedyacı yazarları ile tragedya yazarlarının farklı kişilikte insanlar olduğunu iddia etmiş olması, düşünürlere bu konuda esin ve cesaret vermiş olmalıydı. Oysa Shakespeare gibi, Lope de Vega gibi büyük yazarların böyle kesin bir tür ayırımına uymamış, tragedya kurgusu içinde güldürücü öğelere yer vermiş oldukları görülür (Şener, 2000).

Orta çağ trajedisinin kuşkusuz bir süreklilik olarak hissedilen etkisi gerçekte paradoksaldır. Feodal toplumun yabancılaşmasının doğurduğu baskılar. Orta çağ trajedisinin kapsamını önemli ölçüde daraltırken çatışma ögesi de dışlanmıştır. Genel bir duruma yönelik vurgu özel bir durumla -prenslerin düşüşü- öylesine iç içe geçmiştir ki genel atıf büyük ölçüde olumsuz içeriğe bürünüp sınırlı bir durumu tanımlayan bir soyutlamaya dönüşmüştür (Williams, 2006, s. 48). Antik Yunan yazarlarının, Rönesans ve Klasik dönem yazarlarının oyunlarına verilen tragedya adı, bir çeşit kazanılmış hak olarak bu oyunların tür adı olarak kalmıştır. Fakat daha sonra yazılan oyunların hangilerine dram, hangilerine tragedya denileceği ancak bu türlerin sınırlarını belirleyecek kesin tanımlamalar yapıldıktan sonra saptanabilir (Williams, 2006).

Antik Yunan Tragedyalarında Trajik Kahraman: Tanrıların Gazabı Lanetlenmiş Kentler

Antik Yunan Tragedyalarında; Orestes annesini öldürür, Oidipus annesiyle evlenir ve babasını öldürür, Medea çocuklarını öldürür ancak bu karakterler, bir bakıma, sıradan insanların cesaret edemeyeceği biçimde kendilerinin en dolu hâlidirler. Ayrıca hatırlanmalıdır ki, Antik Yunan tiyatrosunda oyuncu uzakta duran, yüzü maske ile örtülü, ayaklarında *kothornoi* (yüksek topuklu ayakkabılar), başında ise *onkos* (başlığı yükselten yapı) bulunan bir figürdü (yaklaşık yedi buçuk ayak

boyundaydı) ve özel bir festivalde düzenlenen dini ve kamusal bir ayinde rol alıyordu. Oyuncu halkı temsil ediyordu. Önemli bir anlamda onların kurbanıydı ancak sahnede bir kralı ya da kahramanı canlandırıyor. Şairin yüce sözleriyle konuşuyordu ve açıkça kaderine mahkûmdu. Bu durum izleyicide kaçınılmaz olarak bir “yücelik” hissi, kişinin düşerken bile “üstün” olduğuna dair bir huşu uyandırıyor (Leech, 1969, s. 33).

Sofokles’in *Antigone* tragedyasında, Oidipus’un kızları Antigone ve İsmene, kardeşlerinin ölü bedenini gömmek istemeleri nedeniyle amcaları Kreon tarafından cezalandırılır (Sofokles, 2002a). Tragedyada dile getirildiği üzere, tanrıların gazabına uğrayan bir soyda yıkım kuşaktan kuşağa aktarılır. Oidipus soyunun son umudu olan Antigone de bu kaçınılmaz yazgının kurbanı olur (Sofokles, 2002b, s. 91). Kreon’un hükmüyle cezaya çarptırılan Antigone ise, yaşadığı durumu ilahi bir buyruğun sonucu olarak kabul etmekle birlikte, kendisini yargılayanların da benzer bir kaderle karşılaşmaması yönünde bir temennide bulunur (Sofokles, 2002a, s. 36).

Aiskhülos’un *Persler* tragedyasında Darius’un oğlu Serhas, Yunaneli’ne karşı açtığı kara ve deniz seferlerinde Salamis kıyısında büyük bir bozguna uğrar. Yenilginin ardından İmparatorluğa dönen Serhas şöyle ağıt yakar “Ben mutsuz lanetli bu görünmez felakete uğradım. Ne acımasız bir daimon çarptı Pers ulusunu!... Ah, Zeus keşke beni de o giden savaşçılarla birlikte ölümün karanlığına gömseydin” (Aiskhülos, 2002, s. 59).

Euripides’in *Bakkhalar* tragedyasında şarap ve dansın tanrısı Dionyos, Tebai yurduna gelerek onun Tanrı olmadığını iddia eden teyzesi Ague ve kuzeni Pentheus’a büyük bir ders verir. Kadınları deliliğe uğratarak, saray dışına dağlara Dionyos törenlerini yaptırır. Dionyos insan kılığına girerek kuzeni Pentheus’u yanına alır ve Bakkhalar’ın şenlikleri düzenlediği

alana getirir. Dionyos, Pentheus'u uzun selvi ağaçlarından birini yay gibi gererek üst dallardan birine kondurur ve Bakkalar'a seslenir "Bu genci getiriyorum önünüze. Sizi, beni ve kutsal törelerimizi aşağılayan bu zındığı. Öcünüzü alın ondan." Pentheus'un başını gövdesinden ayıran kişi annesi Ague olur. Bakkhos cezbesi içinde bulunan Ague oğlunu öldürdüğünü anladığında büyük bir yıkımla karşılaşır (Euripides, 2001). (Euripides, 2001, s.86) İnsan kılığından çıkıp Tanrı görkemiyle görünen Dionyos, Thebai yurttaşlarına şöyle seslenir:

"Ben güçlü Tanrı Dionysos.

Zeus ile Semele'nin ölümsüz oğlu.

Yedi kapılı Tebai kentine geldim,

Kadın erkek yurttaşlar alaya aldı beni,

Tanrılığımı kabul etmediler,

Törenlerimi esirgediler.

Kutsuz davranışlarının sonucunu görüyorlar işte

İlk günahlı bu Pentheus'tu.

O zaman da işe ölüm en utanç verici biçimde ona erişti

Annesinin elinden.

Ölümlüler bilmeli ki tanrılar onlardan daha güçlüdür"

Sofokles'in, *Oidipus* tragedyası Theabi kentinin üzerine çöken Tanrıların gazabıyla başlar. Kente kral olan Oidipus karısının kardeşi Kreon'u, Apollon'un (tragedyada Foibos diye geçer) Püthos bilici ocağına gönderir. Bilici ocağından dönen Kreon kentin uğradığı felaketin sebebinin bir cinayet ile öldürülen eski kral Laios olduğunu söyler. Cinayet soruşturmasını ilerleten Oidipus'a, karısı İokaste şöyle konuşur: "Laios'un kulağına onun

ölümünün öz oğlu tarafından geleceğinin bildirildiği söylendi. Laios üç anayol kavşağında haydutlar tarafından öldürüldü. Laios üç günlük bebeklerini topuklarından şişleyip bilinmeyen bir dağa attırdı. Böylece Apollon babasının öz çocuğunun elinden ölmesini önledi. Böylece bilici erbabının geleceği görme savları boşa çıktı.” İçindeki tedirginlikleri atamayan Oidipus, Laios’a düzenlenen saldırıdan sağ olarak çıkan ulağı kente çağırır. Ulaktan Laios’un kehanetten korktuğu için öz oğlunu yok etmesi için kendine verdiğini öğrenir. Bahsedilen çocuğun kendisi olduğunu öğrenen Oidipus saraya girer. Saray içinde koşuşturan İokaste ölmüş kocasına kehaneti yakarır “Oğulun nasıl babasını öldüreceğini anasıyla nasıl babasını öldüreceğini, anasıyla nasıl uğursuz evlikte ilençli çocuklar üreteceğini.” (Sofokles, 2002). Annesi İokaste’nin intihar ettiğini gören Oidipus annesinin elbisesindeki altın süs iğneleri sökerek kendi gözlerine batırır ve kendini kör ederek yakarır:

Apollon dostlar, Apollon’dur

Bu felaketleri başıma getiren

Bu acıları bana çektiren.

Ama kendi ellerimdi gözlerimi karartan

Neydeyim görmeyi ben, bana güzellikler

Göstermeyecekse gözlerim (Sofokles, 2002, s. 76).

Grek sahnelerinin en üzgün kişisi Oidipus, Sophokles’in elinde soylu kişi diye algılanmıştır. Oidipus bilgeliğine zıt bir şekilde yanılgıya düşen ve acınası kişi olarak belirtilmiştir. Oidipus büyük acıları yüzünden ölümün üstünden aşan büyümlü verimli bir gücü kendi kendini yıpratmak adına kullanır (Nietzsche, 2005, s. 60). Oidipus’un babasını öldürüp annesiyle evlenmesi gibi). Aynı zamanda bu eserlerde, insanların acı yoluyla gelişme

fırsatı bulduğu gerçeği dile getiriliyordu. Oidipus, *Colonus'ta Oidipus* oyununda kutsal bir figür olarak görülür; bu onun suçuna rağmen değil, suçunun farkına tam olarak varmış olması sayesinde gerçekleşir (Leech, 1969, s. 13).

Albert Camus'nün Sisifos'u da tıpkı Antik Yunan tragediyalarındaki kahramanlar gibi Tanrı'nın gazabına uğrar. Tanrılar Sisifos'u bir kayayı dağın tepesine gelene kadar çıkarmakla cezalandırmıştı; Sisifos kayayı tepeye kadar getirecek, kaya tepeye gelince kendi ağırlığı yüzünden aşağıya düşecekti. Bu umutsuz cezadan daha büyük bir ceza olamazdı. Sisifos dünyayı tekrar gördüğünde, suyu güneşi denizi tadınca ruhlar ülkesinin karanlığına dönmek istemez. Hermes gelip onu tekrar ruhlar ülkesine götürür. Tanrıları hor görmesinin cezasını çeker (Camus, 2018, s. 137-141).

Modern Tragedyalarda Trajik Kahraman ve Suç

20. yy. insanın kutsal kitabın otoritesini sorgulamaya başladığı, kriz ortamında geçen karmaşık bir çağdır. Bu dönem, düzensizlikle, karmaşa ve kaygıyla yoğrulmuş bir evrendir. Bu kafa karışıklığı ortamında hem şair hem de oyun yazarı, modern birey anlayışını reddeder ve insanın geleneksel otoriteyi hiçe saymasının yanlış olduğunu, en azından bir tür otoritenin yeniden arayışa değer olduğunu ileri sürer. Bernard Shaw, Arthur Miller ve Thomas Beckett gibi modern yazarların oyunları, sıradan insanların kahramana dönüştüğü toplumsal nitelikli eserlerdir. Örneğin, *The Crucible* (1957b) oyunundaki John Proctor, *A View from the Bridge* (1957c) oyunundaki Eddie Carbone, *Death of a Salesman* (1949) oyunundaki Willy Loman, *St. Joan* (1924) oyunundaki Joan ve *All My Sons* (1957a) oyunundaki Joe Keller, bir biçimde, toplumun önyargılarına veya değerlerine dayanan bir imajı kabul etmeleri ya da reddetmeleri sonucu ortaya çıkan mücadele içinde yer alırlar. Bu nedenle, 20.

yüzyılın trajik kahramanı karmaşık bir karakterdir ve bu trajik durumun doğasını anlamak gerekir; çünkü bu durum tematik ya da yapısal olabilir. Klasik dönem, trajik kahramanı eylem ve trajik durumun bağlamı üzerinden tanımlamış ve sınırlarını çizmiştir; Post-Klasik Rönesans dönemi, trajik kahramanı ahlaki bir kusura dayalı olarak tanımlamıştır; Yeni-Klasik Canlanma dönemi ise trajedi anlayışını karakterlerin uygunluğu yani *bienséance* kavramı üzerine kurmuştur (2012; Adade-Yeboah ve Ahenkora, 2012). Ancak modern döneme ait trajik kahraman hakkında bilgi eksikliği vardır; bu makale bu boşluğu doldurmayı amaçlamaktadır (Adede-Yeboah & Owusu, 2013).

Yirmi birinci yüzyılda tartışılan önemli meselelerden birisi bugün toplumsal olayları anlatan bir trajedi yazılır mı? Amerikalı ünlü tiyatro yazarı Arthur Miller'ın *Saticının Ölümü* adlı eseri bu konunun tartışılmasına neden olan eserlerden biridir. Yazar kendisi sıradan bir kişinin veya bir sosyal sınıfın trajedisinin yazılabileceğini belirtirken, kendi eseri gibi modern trajedilerin de yazılabileceğini görüşündedir. Çünkü bugünkü koşullar dönüşüm yaşamış artık bir kişinin deneyimleyebileceği bir trajediyi sosyal bir sınıf da deneyimleyebilir (Yaşar, 2021, s. 51).

Miller, *Trajedi ve Sıradan İnsan* adlı makalesine artık trajedi kalmadığını ve modern insanın arkaik trajedi formuna uymadığını öne sürerek başlar. Ancak Miller, modern psikiyatrinin analizlerini Oidipus ve Orestes kompleksleri gibi klasik formülasyonlara dayandırmasına atıfla, “sıradan insanın da en yüce anlamda trajedinin konusu olmaya, krallar kadar uygun olduğunu” belirtir (Turku, 2013, s. 225).

Trajik Kahraman, Suç ve Lanetli Kent: *Kurak Günler* (2002) Filmi

Emin Alper'in 2022 yapımı *Kurak Günler* filmi, trajik kahraman tipolojisinin modern sinemadaki temsilinden bir tanesidir. Film, kuraklık meselesi ile mücadele veren “Yanıklar Kasabası’na” henüz atanan Savcı Emre'nin, kasabadaki çürüme karşısındaki adalet arayışını filme alırken, Antik Yunan tragedyelerindeki trajik kahramanların modern bir yansımasını sunar. Filmdeki karakterler, özellikle Emre, Oidipus'un kaderinden kaçamayan, Dionysos'un intikamına maruz kalan ve Bakkhalar'ın çılgınlığıyla yüzleşen trajik kahramanların izlerini taşır.

Kurak Günler filminin görsel dili, trajik anlatıyı destekleyen güçlü bir estetik yaklaşım sergiler. Filmin adından da anlaşılacağı üzere, kuraklık hem coğrafi hem de imgesel bir şey olarak filmde görülür. Yönetmen Emin Alper kasabanın kurak manzarasını geniş açılı çekimlerle göstererek karakterlerin içinde bulunduğu çaresizliği vurgular. Filmin renk paleti genellikle soluk ve toprak tonlarından oluşur. Bu renk seçimi klasik tragedyaadaki lanetli toprak motifini çağırıştırır.

Aristoteles'in tragedya anlayışında, fiziksel mekân genellikle kahramanın kaderini yansıtır (2002, s. 35). *Kurak Günler*'de de kasabanın çorak görüntüsü, Emre'nin giderek kuruyan umutlarının ve idealizminin görsel karşılığı gibidir.

Modern Tragedya ve Suç

Emin Alper'in *Kurak Günler* (2022) filmi adaletin, toplumsal normların ve bireysel vicdanın keskin bir çatışma noktalarını ortaya koyar. Bu çatışma, klasik anlatı yapılarını bozan, zamanın lineer akışını askıya alan bir trajedi yaratır. Film, klasik tragedya yapısını yeniden yorumlayan bir çatışma

dizgesi sunar: kahraman, suç, toplum ve kader dörtgeni içinde sıkıştır.

Modern Trajik Kahraman

Emre karakteri, klasik tragedya kahramanlarında olduğu gibi bireysel bir inanca, ahlaki ideal sahibidir. Yeni atandığı kasabada hukuk sisteminin, yerel siyasetle ve medya ile iç içe geçmiş karmaşık yapısı içinde sürekli bocalar. Onu trajik kılan, suçla olan ilişkisi değil suçun toplum içinde nasıl üretildiği, nasıl gizlendiği ve nasıl yönetildiği karşısındaki etik duruşudur. Emre'nin bireysel iradesi, toplumsal yapının ağır baskısı altında trajik bir çöküşe sürüklenir.

Aristoteles'in klasik tragedya anlayışı ve Arthur Miller'ın modern tragedya yaklaşımı Tecavüze uğrayan Pekmez ve kasabalılar tarafından homofobik olduğu için baskılanan ve dışlanan Murat için farklı çerçeveler sunar. Pekmez, klasik tragedya kahramanının özelliklerini taşımaz çünkü bir çingenedir soylu bir aileye mensup değildir damgalanmış bir bireydir. Modern tragedyanın sıradan insanlarından biridir. Murat hem klasik tragedyadaki aktif kahraman hem de modern tragedyadaki toplumsal düzene karşı çıkan birey özelliklerini gösterir.

Film, merkezine cinsel bir suç iddiasını alır. Ancak bu suçun nesnel gerçekliği asla ortaya konmaz bunun tersine toplumun algıları, dedikodular ve medya manipülasyonları ile biçim kazanır. Suç, burada bireysel failden çok toplumsal yapıya dönüşür. Emre bu süreçte ne gerçeği tam olarak bilir ne de adaleti kurabilir. Bu da onu trajik hale getiren temel unsurdur. Etik bir karar verme ihtiyacı ile karar verememe hali arasında sürekli salınan bir vicdan taşır.

Tragedyalardaki Lanetli Kentler: Kurak Günler Filminde Trajik Alan Olarak Kasaba

Sofokles'in *Kral Oidipus* tragedyasında, Kadmos yurdunda yaşanan felaketler sonucunda kadınlar çocuklarını düşürmekte, toprak ise verimsizleşerek ürün veremez hâle gelmektedir. Halk Kral Oidipus'a yalvarır. Ancak Tragedyanın sonunda Oidipus öz babasını öldürdüğünü ve annesiyle evlendiğini ondan çocukları olduğu gerçeğiyle yüzleştğinde, gerçeğin vehametinin farkına varır ve kendi elleriyle kendi gözlerini kör eder (Sofokles, 2002b). Kasaba, kaderin mekânına dönüşür. Kuraklık, coğrafi bir durumu göstermekle kalmaz toplumsal kurumların ve ilişkilerin verimsizliğini de simgeler. Karakterler suçun görmezden geldiği iktidarın adaleti yönettiği ağ içinde oluşmaya devam eder. Savcı Emre, belediye başkanı ile olan yemek sekansında Avukat Şahin tarafından rakısına katılan ilaç sonucu bilincini kaybeder. Filmsel düzlemde hareketleri uyusuk bir biçime gelir.

Aiskhülos'un Persler tragedyasında Prens Serhas Yunanlara açtığı savaşı Salamis kıyılarında kaybeder. Tragedyanın sonunda şöyle yakarır:

Ben mutsuz, lanetli

Bu görünmez felakete uğradım.

Ne acımasız bir daimon çarptı Pers ulusunu!

Ne yapacağım şimdi ben, zavallı? (Aiskhülos, 2002, s. 59)

Aiakhülos tarafından yazılan *Persler* Tragedyası Pers İmparatorluğu'nun çöküşünü trajik olarak ele alır. Kendinden başka kimseyi dinlemeyen Serhas savaş tanrısı Ares'in Yunanlar tarafında olmasından ötürü büyük bir yıkıma uğrar (Aiskhülos, 2002). *Kurak Günler* filmindeki obrukların oluşumu, kasabanın

susuzluk sorunuyla yüzleşmesi kibir ve ahlaki değerlerin çökmesi sonucu olarak yorumlanabilir. Filmde genç Savcı Emre karakteri karşısında çatışma yaşadığı kişileri hafife alır ve tecavüz suçu kendi üzerine yıkılır.

Sofokles'in *Antigone* Tragedyasında Kral Kreon, Antigone ve İsmene'nin ağabeylerinden birini gömerken diğerini lanetlemek için cezalandırır. Kral'ın emrine karşı gelen Antigone açıkta bırakılan abisinin ölü bedeni üzerine toprak atar. Bunu öğrenen Kreon, Oisidpus'un kızı Antigo'yu bir zindana kapatır. Bir bilici olan Teiresias fal baktığı bir zamanda Kent'in Oidipus'un oğlunun gömülmemesi yüzünden lanetlendiğini gördüğünü söyler. Haksız yere Antigone'yu celandırmıştır bu yüzden Kent Oidipus'un cesedinin açıkta bırakılması yüzünden oğlunun leşi ile lanete uğramıştır (Sofokles, 2002a). Tragedyanın sonunda oğlu Haimon'u ve Karısı Eurüdike'yi kaybeden Kreon şöyle yakarır:

Günah yalnız, benim, benden başkası değil onu öldüren

İnsanlar içinde, kimse bu suçu alamaz üstüne

Beni yıkan oğlumun ahı

Seyredin ibretle Thebailılar (Sofokles, 2002a, s. 117-120).

Antigone Tragedyasında Kreon devleti yönetir. Oidipus'un bahtsız kızı Antigone adalet ve vicdani değerler taşıyıcısıdır. Kreon'un hüküm şekli Thebai kentinin trajik kaderini belirler. *Kurak Günler* filminde belediye başkanı ve Avukat oğlu Şahin karakteri kasabayı ve gücü yönetir, Emre ve Murat gibi karakterler adalet arayışının temsilcileridir. Savcı Emre, Pekmez'e yapılan tecavüz olayından sonra Avukat Şahin hakkında tutuklama kararı verdirtir. Pekmez'in daha önce de tecavüze uğradığını ancak yasaların buna sessiz kaldığını söyler. Bu Tiranlık yönetimine son vermeye çalışan Emre trajik bir

sonla karşılaşır suçlular cezasız kalmıştır. Ve şimdi kendisine yıkılan tecavüz suçu sonrası kasabadan kaçmaya çalışır. Tecavüz, yolsuzluk, yasak avlanma gibi işlenen ve cezasız kalan suçlar yüzünden Kasaba sanki susuzlukla lanetlenmiştir ve büyük obruklar kentin üzerine çökmüştür. Yerel gazete sahibi Murat karakteri hem bir destekçi hem de manipülatif alanlar yaratan figürdür. Destek mi verdiği yoksa manipülasyon mu yaptığı sorusu, seyircinin ahlaki yargısının sürekli ertelenmesine yol açar. Tragedya, artık bir kişinin başına gelen felaket değil tüm bir kasabayı etkileyen kolektif felaketin içinde bireyin çıkışsızlığına odaklanır.

Sonuç

Kurak Günler, trajik kahraman motifini modernize ederek, etik kararsızlığın ve toplumsal baskının bireyi nasıl paralize ettiğini ortaya koyar. Emre, suçun nesnel gerçeğiyle değil, bu suç etrafında dönen siyasallaşmış, manipüle edilmiş anlatıların ağına düşer. Modern tragedya burada, kahramanın büyük hatalarından değil, sistemi değiştirememesinden doğar. Bu çözümleme, *Kurak Günler*'i sadece politik bir film değil, aynı zamanda etik bir trajedi olarak da değerlendirmeyi mümkün kılar.

Kurak Günler filmindeki kasaba Antik Yunan tragedyelerindeki lanetlenmiş ve bu yüzden Tanrılar tarafından cezalandırılmış kentlerle ortak özelliklere sahiptir. Kent yalnızca bir yer değil bununla birlikte kolektif bir kader lanet ve çöküş taşıyan mekândır. Kasabanın kuraklık ve obrukla mücadelesi, Thebai'nin hastalıkla iktidar mücadelesine benzer temelde buna neden olan şey ise; suçlar ve toplumsal çürümenin sonucudur. Bu bağlam da Kınıklar kasabası, Antik Yunan tragedyelerindeki lanetli kentlerin çağdaş bir yorumu olarak düşünülebilir. Yönetmen Emin Alper, trajik kent motifini toplumsal suç, ceza ve çürüme döngüsünü gerilimli bir şekilde ele alır.

Kaynakça

- Adede-Yeboah, A. & Owusu, E. (2013) The Tragic Hero of the Modern Period: The European Concept. *Studies in Literature and Language* 6(3).
- Adede-Yeboah, A., Ahenkora, K., & Amankwah, A. S. (2012). The tragic hero of the classical period. *English Language and Literature Studies*, 2(3), 10.
- Aristoteles (2021). *Poetika* (Çev: Samih Rifat), Can Yayınları.
- Aiskhülos (2002) *Persler* (Çev: Güngör Dilmen). Mitos Boyut.
- Camus, A (2018). *Sisifos Söyleni* (Çev. S. Budak), Can Yayınları.
- Eagleton, T (2012) *Tatlı Şiddet: Trajik Kavramı*. (Çev: Kutlu Tunca). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Euripides, (2001), *Bakkhalar* (Çev: Güngör Dilmen), Mitos Boyut.
- Kuçuradi, İ (1997). *Sanata Felsefeyle Bakmak*. Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.
- Leech, C (1969). *Tragedy*. London: Routledge
- Nietzsche, F (2005) *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu*
- Şener, S (2000). *Dram Sanatı ve Tiyatro*. Dost Kitabevi.
- Sofokles (2002a), *Antigone*. (Çev: Güngör Dilmen), Mitos Boyut.
- Sofokles (2002b), *Kral Oidipus* (Çev:Güngör Dilmen), Mitos Boyut.
- Turku, M (2013) Death of a Salesman, When Tragedy Meets the Modern Man. *Journal of Literature and Art Studies* 3(4).
- Yaşar, T. (2021). Arthur Miller ve Modern Trajedi. *Politik Araştırmalar Dergisi* 7(1).
- Williams, R. (2006). *Modern Trajedy*. (Çev. K. Ünüvar). Metis Yayınları.

Nietzscheci Bakışla Çürüme Sanatı: Andrey Zvyagintsev'in Loveless (2017) ve Leviathan (2014) Filmleri

*“İnsanın kendi varlığına
bir sanat eseri gibi değer vermesi gerekir.”
Friedrich Nietzsche*

Bu bölüm Andrey Zvyagintsev'in *Sevgisiz* (2017) ve *Leviathan* (2014) filmlerini Nietzsche felsefesi üzerinden çözümlenmeyi amaçlamaktadır. Bu amaçla Nietzsche'nin felsefi kavramlarına başvurulmuştur. Nietzsche'nin “Tanrı Öldü” sözüyle başlayan değerler krizi *Sevgisiz* ve *Leviathan* filmlerinde ailenin, devletin ve toplumsal yapıların çöküşünü dramatik bir şekilde gösterir. Andrey Zvyagintsev'in *Leviathan* (2014) ve *Sevgisiz* (2017) filmleri ailenin, toplumun ve değerlerin çöküşünü sinemasal sanatla yansıtır. *Sevgisiz* filminde ailenin dağılması ve kurulan yeni evliliklerde karakterlerin edebi tekrerrürü yaşayarak yeni yaşamlarına mutsuzlukla devam etmesi, *Leviathan* filminde ailenin çöküşü, devlet ve kilise menfaatlerinin sınırlarının birbirine geçmesi Nietzsche felsefesi ile örtüşür.

Friedrich Nietzsche'nin "Tanrı öldü" ilanı, yalnızca metafizik bir çöküşü değil, aynı zamanda değerlerin değersizleşmesini açığa çıkaran bir teşhistir. Bu durum, bireyi kendi değerlerini yaratma sorumluluğuyla baş başa bırakırken, aynı zamanda derin bir nihilizm tehlikesi üretir. Anlamın çöktüğü bir dünyada özne, boşluğa bakmak zorunda kalır. Nietzsche'ye göre bu yıkım, zayıf iradelerde pasif nihilizme ve çaresizliğe yol açarken, güçlü bireylerde yeni değerlerin yaratımını mümkün kılar. Andrey Zvyagintsev sineması bu krizi, ağır, gri ve boğucu atmosferler içinde duyulur kılar. Bu sinema, nihilizmin sessiz çığıdır. Kahkahanın yerini derin bir suskunluk alır; toplumun tüm katmanlarına sızmış, içten içe çürüyen bir dünyanın yankısıdır.

Sevgisiz ve Leviathan Filmlerinde Efendi / Köle Ahlakı ve İnsan Tipolojileri

Ahlakta kölelerin direnişi, hınç duygusunun yaratıcı olması ve değerler oluşturması ile başlar. Soylu ahlak kendine zafer elde etmiş bir şekilde evet demekle büyürken, köle ahlakı farklı ya da kendi olmayana hayır der (Nietzsche, 2020, s. 51). Bugün "ahlak" olarak bilinen şey, aslında "köle ahlakı"dır; bu ad, yalnızca tarihsel kökenlerinden dolayı değil, hâlâ taşıdığı edilgen ve aşağılayıcı doğasından ötürü verilmiştir. Nietzsche'ye göre köle ahlakının temeli kindir; bu, aşağılık duygusuna ve engellenmiş bir öç alma isteğine dayanan acı bir tepkisel duygudur. Nietzsche köle ahlakını, "soylu" ya da "efendi" ahlakı olarak adlandırdığı ve çok daha olumlu bir biçimde sunduğu başka bir ahlak biçimiyle karşılaştırır (Solomon, 2003, s. 44). Nietzsche'nin nihayetinde kastettiği şey sosyal statü değil, kültür, ya da eskiden "yüksek kültür" olarak bilinen şeydir. Onun değer verdiği şey, belli bir tür kültürel gelişmişlik, zevk inceliği, kişinin kendini taşıma ve düşünme biçimidir (Solomon, 2003, 45).

Nietzsche, ahlakın tarihsel bir oluşum olduğunu ve farklı ahlak türlerinin varlığını ortaya koyarak, tüm insanlık için geçerli tek ve evrensel bir ahlak anlayışının bulunmadığını ileri sürer. Ona göre modern insan, yaşamı belirli ve sınırlı bir bakış açısından değerlendiren, çoğul değil tekil değer yargılarını dayatan bir ahlak anlayışı tarafından yönlendirilmektedir. Nietzsche'nin eleştirisi yönelttiği temel nokta da, bu ahlaki hegemonya ve onun yarattığı tek düzeliktir (Pearson, 20011, s. 162). Hıristiyanlığın önemli göstergesi olan köle ahlakı, ilk olarak başkalarını, efendileri, soyluları, diğer din ve ırkları- "kötü" diyerek olumsuzlar kendini "iyi" şeklinde tanımlar. Köle ahlakı denilen şey kendini onaylayan ahlak değildir. Kendilerinden daha güçlü olmalarından ötürü soylulara, güçlülere suçlu tanımını yerleştirerek, zayıfı yüceltir böylece günah, suçluluk, kurtuluş gibi yeni bir ahlak dağarcığı yaratmaya çalışır (Pearson, 2011, s.166-167).

Sürü hayvanının zayıflığı dekadanın zayıflığı tarafından üretilen ahlaklılığa benzer bir ahlaklılık yaratır. Büyük çöküş dinleri sürü desteğine güvenir. Sürü hayvanı kendini yönetebilecek yeteneğe sahip olmadığından bir çobana ihtiyaç duyar. Rahipler bunu bildiğinden sürüyü yönetir (Nietzsche, 2010, s. 202). Sürü insanı adına tüm değerler, insanla ilgili her şeyin değerlendirmesi yapılmıştır. Sürü insanın yapacağı buna göre yaşamını şekillendirmek, eylemlerini bu değer yargılarına göre biçimlendirmektir (Kuçuradi, 1967, s. 48-49). Nietzsche sürü morali derken en çok değerlendirdiği ölçüt belli bir sürü morali ve onun değerlendirmeleridir. Bu moral, Yunanların trajik çağından sonra Sokrates ile başlayıp Hıristiyanlığın, Hz. İsa değil, kilisenin- Batı dünyasında köklerini ektiği ve baş değer biçimi yaptığı sürü moralidir (Kuçuradi, 1967, s. 53).

Nietzsche en tehlikeli insan türü olarak sürü insanının başka bir türü olan Son insanı işaret eder. "Aşk nedir? Yaradılış nedir? Hasret nedir? Yıldız nedir"? bunları soracaktır son insan. O

zaman yeryüzü küçülmüş olacaktır. Her şeyi küçülten son insan onun üzerinde sıçrayacaktır. Kökü kurutulamaz olan son insan herkesten uzun ömürlü olandır (Nietzsche, 2021, s. 40). Son insan modern insandır. Bu insanlar sürekli acı çeker, hür olamaz, kendilerine güvenemez (Kuçuradi, 1967, s. 60).

Hür insan Nietzsche'nin insan tipolojileri olarak bahsettiği ikinci türdür. Peki Hür insan kimdir? Öncelikle hür insan modern insanı temsil eden dinsiz, demokratik, sosyalist, bilimci modern düşüncelerin savunucusu olan insan değildir. Hür insan moral dışı olan insandır. Yaşadığı sürüden ayrılmış, kendi yolunu arayan, insanın yapıp ettiklerine kendi perspektifinden bakan insandır (Kuçuradi, 1967, s. 81).

Nietzsche'nin üçüncü tür insan tipolojisi ise Üstinsandır. Üst (Über) kelimesi, Üstinsan (Übermensch) adındaki bir reddedişi ve aşmayı içerir; yani önceki insanın ötesine ve dışına çıkmayı ifade eder. Bu reddedişin “hayır”ı kesin ve mutlak olup, güç istencinin “evet”inden kaynaklanır (Heideger, 1961, s. 292). Üstinsan düşüncesini yaratan Nietzsche'nin umudu şudur: “Bir gün mutlaka gelecektir, bizi kurtaracak insan evrene hedefini veren. Tanrı'yı ve hiçliği alt eden” (Jaspers, 2013, s. 212-213). Varlığın ortasında, varlığa kendisiyle ilişki kuran insan, ki varlık özü itibarıyla güç istenci ve bütünüyle aynı olanın sonsuz dönüşü buna Üstinsan denir (Heideger, 1961, s. 292).

Nietzsche Ahlakın Soy Kütüğü eserinin ikinci bölümünün sonunda şöyle yazar:

Biz modern insanlar bizler binlerce yılın kendine, kendindeki hayvanın işkence etmenin vicdanı canlı canlı kesip biçmenin mirasçıları... İnsan doğal eğilimlerine “kötü gözle” baktı böylece bu eğilimler “kara vicdandan” ayrılmaz duruma geldi. Tersine bir çaba, kendi başına olanaklıydı ama kimin gücü yeterdi buna (Nietzsche, 2020, s. 111).

Nietzsche'nin yukarıdaki soruya yönelttiği yanıt Zerdüşt'tür ve o bir gün gelmelidir. Zerdüşt insan denilen hayvanın evriminde tam bu noktada Tanrı'nın öldüğünü ve bu yüzden evrenin anlamının Üstinsan olacağını aşılacak için ortaya çıkar (Pearson, 2011, s. 176).

Sevgisiz ve Leviathan filmlerinde efendi - köle ahlaki tezahürleri ve insan tipolojileri sinemasal biçimde nasıl verilmiştir? Sinema ve felsefeyi birlikte düşünmek bu tür sorulara yanıt vermek için yeterli midir?

Sevgisiz (2017) filminde Boris ve Zhenya karakteri Nietzsche'nin en tehlikeli insan tipolojisi olarak belirttiği modern insandır. Mutsuz evlilik sürdüren iki karakter, yeni evlendikleri eşleriyle birlikte tekrar tekrar mutsuzluk batağına düşer. Nietzsche'nin bengi dönüş kavramının tezahürü karamsar bir şekilde görülür. İki karakter arasındaki tüm değerler anlamını yitirmiştir.

Boris, iş yerinde bir adamla yemek yediği sahnede çalıştığı ofiste çalışanların aile içlerinde değişime uğrayan durumların fark edilip edilmediğini sorar. Şirkette işe başladığından beri boşanan kimseye rastlamadığını söyler. Şirketteki herkes patronunun moral değerlerine göre yaşamını düzenleyen son insan türüdür. Ailesi dağılanlar işlerinden çıkarılır.

Filme kendisini en değersiz olarak hisseden kişi Alyosha isimli çocuktur. Değersizlik hissi modern yaşamdaki en büyük kaygıdır. Alyosha'nın tuvalette ve gece odasında ağladığı sahnede kimse onun sesini işitmez. Filmin açılış sekansından insanlardan uzak yerlere giden Alyosha doğada gezinir. Ve film içindeki varlığı belirsizleşir. Nietzsche (2021, s. 51) söylemle çocuk yeni bir başlangıçtır. Hayata karşı mukaddes bir evettir. Ancak yönetmen Andrey Zvyagintsev Alyosha'yı boşluğa sürükleyerek belki de üstün bir varlığın yok olmasına neden olur.

Zerdüşt, yurdunu yeni değerler yaratmak için terk eder. Ruhunun ve yalnızlığın keyfine ulaştıktan sonra tan kızılığı vakti şöyle seslendi: “Ey büyük yıldız! Işığınla aydınlattıkların olmasaydı, bahtın nice olurdu? (Nietzsche, 2021, s. 33). Zerdüşt’ün dağlara yürüyüşü insanlığa dönmek içindi bir yaratım amacı güdüyordu, ancak Alyosha’nın kenti terk edilişi, sevgisiz inşalardan kaçmak içindi. Sonrasında büyük bir boşluk oluşur.

Sevgisiz’de, insanı ezen güç yıkıcıdır. Modern yaşamın getirdiği duygusal boşluk ve sevgisizlik, karakterleri nihilizmin batağına iten şey kendi içlerindeki ve toplumdaki boşluktur. Bu, Nietzsche’nin büyük kehanetinin Nietzsche’nin “Tanrı öldü” gibi delice sözlerle bir kâhin gibi rahatsızlık yaratan öngörülleri ve dâhiliği - modern insanın değerlerini yitirip nihilizme sürüklenmesi kehanetinin sinemadaki soğuk ve gri yansımalarından biridir.

Leviathan (2014) filminde Vadim karakterinin sarhoş bir halde Kolya’nın evine gelip ona ait olan araziye istediği sahnede Vadim, Kolya ve ailesine “hepiniz birer haşeresiniz ve bu yüzden bok içinde yüzüyorsunuz” der. Kendini üstün insan olarak görüp diğerlerini aşağılar. Ancak Vadim karakteri efendi ahlakına sahip bir figür olarak görülse de bu yanlıştır. Çünkü kilisenin emirlerine itaat eder. Rahibin önünde eğilir.

Leviathan’ın ana karakteri Kolya’nın iradesi sistematik olarak kırılır ve yok edilir. O, dönüşemez; sadece sistem tarafından yutulur. Bu, Nietzsche’nin “irade gücü” temasının tam tersine çevrildiği, bireyin çaresizliğinin vurgulandığı bir anti-tezdir.

Nihilizm Krizi ve Tanrı'nın Ölümü: *Leviathan* (2014) ve *Sevgisiz* (2017) Filminde Dekadans

“Nihilizm,” varlığın önceki tüm amaçlarının geçersiz hale geldiğinin egemen gerçekliği anlamına gelir. Ancak, yönlendirici değerlerle olan önceki ilişkinin dönüşümüyle birlikte, nihilizm aynı zamanda yeni bir değer biçiminin özgür ve gerçek bir görev olarak tamamlanmasıdır. İçinde tamamlanmış ve geleceğe yön veren nihilizm, “klasik nihilizm” olarak adlandırılabilir. Nietzsche kendi “metafiziğini” bu adla tanımlar ve onu önceki tüm metafiziklere karşı bir “karşı hareket” olarak anlar. Böylece “nihilizm” terimi, sadece öncekilerin yıkımı, varlığın anlamsızlığı ve insanlık tarihinin umutsuzluğu anlamına gelen bir olgu olmaktan çıkar (Heideger, 1961, s. 34). Nietzsche'nin amacı nihilizmi teşvik etmek değil, onu aşmaktır. Ve bunu belirli bir bağlamda yapmaktadır: 19. yüzyıl sonlarında Avrupa'da. Bu nedenle Nietzsche, “Nihilizm kapıda duruyor” diye ilan ettiği şeyde belirli tarihsel zamanı ve krizi işaret eder. Nietzsche, nihilizmi şu şekilde tanımlar: “En yüksek değerler kendilerini değersizleştirir” (Solomon, 2003, s. 119).

Nietzsche'nin “Tanrının Öldü” sözü ve bunun yarattığı boşluk sonrası yaşanan değerler krizi Andrey Zvyagintsev'in filmlerinde karakterlerin yaşadığı kaos olabilir mi?

Andrey Zvyagintsev sinemasında, nihilizm en uç noktasına kadar sürer. Onun sinemasında karakterlerin yaşadığı kaos, modern insanın yaşadığı kaostur. Bu kaos doğanın gücünden değil, insanın kendi kurduğu sevgisiz, yozlaşmış ve çürümeye yüz tutmuş dünyadan kaynaklanır. Filmlerde kahkaha yoktur. Yıkıcılık vardır ancak yıkılan şeylerin yerine yenisi inşa edilmez.

Sevgisiz filminde Tanrı'nın olmayışı boşluk yaratır. Sevgi kavramı gibi değerler tüm değerini yitirmiştir. Geleneksel aile yapısı çökmüştür. Yönetmenin uzun planlarında hiçbir yaşam

duygusu yoktur. Uzun doğa manzaraları Nietzscheci anlamda kişinin yalnızlığını yansıtan yüceliktir. Bu hümanizmi aşan güç modern Rusya'nın canavarlaşmış devletidir. Bürokrasi, yozlaşmış kilise ve hukuksuzluk insanı yutan bir "Leviathan"a dönüşür. Nietzsche'nin "Tanrı Öldü" sözünün insanın kendi yarattığı sistemlerin altında ezilmesinin trajik tasviridir. Bu dünyada artık Tanrı değil, akıllı telefonlar, sevgisizlik, dedikodu ve ihanetler hüküm sürmektedir. Nietzsche'nin "değerlerin yeniden değerlendirilmesi" çağrısının aksine, burada değerlerin tümüyle yok olduğu dünyaya tanıklık ederiz.

Filmde ebeveynlerin çocuklarına karşı sorumluluklarını yerine getirmemesi, geleneksel aile değerlerinin ve ahlaki otoritenin çöküşünü temsil eder. Bu, Nietzsche'nin "Tanrı'nın Ölümü"nü aile düzeyindeki yansımasıdır. Kimsenin Alyosha'yı gerçekten önemsememesi, boşluğun varlığını gösterir.

Zhenya ve Boris'in kendi çıkarlarını çocuklarının iyiliğinin önüne koymaları, insan doğasındaki bencilliğin ve duyarsızlığın göstergesidir. Bu, ahlaki değerlerin erozyona uğradığı toplumda bireylerin nasıl kendi kabuklarına çekildiğini ve başkalarına karşı empati yeteneklerini yitirdiğini gösterir. Film, sadece aile içi değil, aynı zamanda genel olarak Rus toplumundaki ahlaki çöküşü de yansıtır. İnsanların birbirlerine karşı ilgisizliği, dedikoduculuk ve yüzeysellik, bu ahlaki erozyonun farklı boyutlarını ortaya koyar. Boris'in iş yerinde yemekhanede adamla konuştuğu sekans buna örnektir. İnsanlar yemek yerken birbirleri ile konuşmamaktadır. Zhenya'nın sevgilisi ile birlikte yemek yedikleri sahnede, Zhenya sürekli olarak telefonu ile vakit geçirir. Sürekli olarak fotoğraf çeker ve sosyal medya hesaplarında paylaşır.

Zvyagintsev, *Sevgisiz* filminde uzun ve durağan çekimler kullanır. Karakterlerin rutinlerini ve varoluşsal hallerini vurgulamak için kullanılabilir. Bu, izleyiciye karakterlerin

sıkışmışlığını ve anlamsızlığı daha derinden hissettirecektir. Gri manzaralar ve kasvetli hava koşulları filmdeki ahlaki ve varoluşsal boşluğun görsel metaforları olarak daha belirgin hale getirilebilir. Karlı ve soğuk Moskova, bu temaları güçlendirmek için kullanılabilir.

Leviathan (2014) filmi yozlaşmış belediye başkanı ve kilise figürleri aracılığıyla devlet ve dini kurumların ahlaki otoritesini nasıl yitirdiğini çarpıcı bir şekilde gösterir. Bu, Nietzsche'nin "Tanrı'nın Ölümü"nü toplumsal ve politik düzeydeki yansımadır. Adaletin ve inancın yozlaşması kişilerin değer yaratmalarına engel olmaktadır. Eyüp peygamberinin hikayesiyle paralellikler kurarak, adaletsizliği vurgular. Bu, Tanrı'nın varlığının sorgulandığı veya etkisiz hale geldiği bir dünyada bireyin yaşadığı acıyı ve çaresizliği derinleştirir.

Film, yolsuzluğun ve adaletsizliğin sistemin her kademesine nasıl yayıldığını göstererek toplumsal ahlaki çöküşü vurgular. Güç sahiplerinin kendi çıkarları için her türlü ahlaki değeri çiğnemesi, Nietzsche'nin "Güç İstenci"nin çarpık bir yorumu olarak görülebilir. Alkolizm, aile içi şiddet ve intihar, bu çöküşün trajik sonuçlarıdır. Tanrı'nın ölümü, sadece ilahi anlamda değil, aynı zamanda hukuki, etik ve toplumsal bağlamda da gerçekleşmiştir

"Leviathan"daki Barents Denizi kıyısı, Rüzgârın uğultusu, denizin sesi karakterlerin içsel boşluğunu ve yalnızlığını vurgular. Lilya, uçurumun kenarına geldiği sekansta uzun bir süre denizi izler.

Filmde din ve devlet kurumları birbirlerinden güç alan yozlaşmış kurumlar olarak tasvir edilir. Filmde belediye başkanı Vadim ve Rahip ile olan ilk diyalogda Rahip, Vadim'in dünyevi meselelerle çok ilgilendiğini ancak Tanrı'yı unuttuğunu tüm gücün Tanrı'ya ait olduğunu söyler.

Başkarakter Kolya'nın karşısında yalnızca bireyin kaderine kayıtsız bir devlet ve kilise değil, Tanrı'nın yerini almış her şeyi yutan Leviathan vardır. Kolya'nın yıkımı, Tanrı'nın ölümünün modern yaşamdaki boşluğun politik düzlemdeki karşılığıdır.

Vadim'in ve Rahip ikinci diyaloglarında kilisede şu şekilde konuşur:

Rahip “hepsinin Tanrı'nın elindeyiz”

Vadim “Tabiki biliyorum, Peder”

Rahip “O zaman canımı sıkın ne? İncanın mı sallanıyor? Günah çıkarmaya gidiyor musun?”

Vadim “her Pazar”

Rahip “endişelenme Vadim, Tanrı'nın işini yapıyorsun. “

Vadim “huzursuzum her şey ters gidiyor gibi”

Nietzsche'ye göre (2020, s. 161) İnsan, fizyolojik anlamda belli nedenlerden ötürü acı çekiyor. Rahipten, acısının nedeni hakkında ilk ip ucunu elde ediyor. Oysa ilk ip ucunu kendinde aramalıdır insan. Vadim karakteri, Rahibe karşı boyun eğer. Filmde üstün bir güç gibi görünse de Nietzsche felsefesine göre Vadim son insan tipolojisidir.

Sekansın devamında Rahip şöyle konuşur: “Seninle ben aynı amaç için çalışıyor olabiliriz. Ama senin kendi bölgen, benim kendi bölgem var. Tüm güç Tanrı'dan gelir. Kuvvet neredeyse güç oradadır. Sorunlarını gücünle çözebilirsin. Yardım arama yoksa düşman zayıf olduğunu düşünür.” Piskoposun bu konuşması, devletin bu durumda Kilise'nin çıkarlarını ilerletmek için bir araç olarak hizmet ettiğini göstermektedir. Böyle bir okuma, filmde tasvir edilen Rus toplumunun Hobbes'un otoriter devletin hizmetinde kurumsallaşmış bir din vizyonundan uzak olduğu fikrini desteklemektedir (Hristova, 2020, s. 16).

Diyaloğun ardından Vadim yerinden kalkar. Kilisede çanlar çalmaya başlar. Vadim ceketinin düğmelerini kapatarak, Rahip'in elini öper. Rahip onu kutsar. Nietzsche *Ahlakın Soy Kütüğü'nün* üçüncü bölümünde. Çileci rahibi farklı olmanın bedenleşmiş isteği olarak sürü lideri olan çobandır: Bu yaşamın görünüşteki düşmanı, bu inkâr eden, çileci rahip budur: yaşamı evetleyenler arasındaki hastalıklı kişidir (Nietzsche, 2020, s. 140-146).



Görsel: Rahip ve Vadim

Devlet, dinin ortadan kaldırılması yerine her zaman korunması gerektiğini savunur. Korku, güvensizlik ve mahrumiyet anında yönetim sıradan kişilerin acılarını azaltmak için kendisinin doğrudan bir şey yapamayacağını hissettiği anlarda din, bireysel ruhu tatmin eder. Kötülüklerin (ekonomik kriz, kıtlık) gibi durumlarda din sakinleştirici, güven verici tutum sağlar. Herkesin aynı düşüncelere ve amaçlar edinmesinden elde edilen güç din tarafından sağlanır (Nietzsche, 2004, s. 295). Filmde belediye başkanı Vadim, rahipten gelen talepleri yerine getirir.

Kolya'nın eski Kilisede olan sahnesinde kamera tepede bulunan freski gösterir. Bu özel duvar resmi seçimi izleyicilere, ilahi iradeye sorgusuz sualsiz itaat etmenin yanı sıra,

Hıristiyanlığın geleneksel olarak devlete ve sosyal adaletsizliğe direnmekle de ilişkilendirildiğini hatırlatmaktadır. Yeni Ahit'te, Yahya gibi gerçek inananlar ve İsa'nın takipçileri, yozlaşmış olduklarını düşündükleri kurumlara karşı çıkarlar. Kolya'nın haksız taleplere karşı kendi direnişini bir şekilde yansıtan Vaftizci Yahya' hikayesi, devrim öncesi yarı yıkılmış tapınak tarafından barındırılır ve çerçevesizdir. Bu da mevcut Rus Ortodoks Kilisesi için alternatif bir varoluş biçimine işaret eder (Hristova, 2020, s. 27).

Filmde, Lilya öldükten sonra Kolya neden Tanrım? diye sorar. Markette Peder Vasily ile rastlaşır ve Pedere:

Kolya “Senin merhametli yüce Tanrın nerede? sorusunu yöneltir. Bu soru ve diyalogun devamı Zerdüşt ve Ermiş arasında geçen konuşmayı anımsatır. *Böyle Buyurdu Zerdüşt'te*, Zerdüşt dağdan tek başına indiğinde ormanda kulübesinde yaşayan ermişle karşılaşır. Zerdüşt bir ermişin ormanda ne yapacağını sorar. Ermiş “Şarkılar söyleyerek, ağlayarak, gülerken benim olan Tanrı'yı överim” yalnız kalınca Zerdüşt, kendi keline konuşur “Henüz işitmemiş olabilir mi, ormanda yaşayan bu mukaddes ermiş, Tanrı'nın öldüğünü?” (Nietzsche, 2021, s. 35). Bu söz, “Hıristiyan Tanrının varlıklar üzerindeki ve insanın kaderi üzerindeki egemenliğini yitirdiği anlamına gelir. “Hıristiyan Tanrı” amaçların ve değerlerin önderi olarak, varlıkların üzerinde yükselerek varlığa amaç, düzen ve kısaca bir anlam vermeyi simgeler. Nihilizm, aşkın olanın egemenliğinin geçersiz ve anlamsız hale geldiği varlıkların kendi değerini yitirdiği tarihsel süreçtir (Heidegger, 1961, s. 32-33). Filmde Hıristiyan Tanrı, Kolya üzerindeki egemenliğini yitirmiştir. Senin merhametli yüce Tanrın nerede? sorusu Kolya'nın aşkın olana inanmadığını gösterir.

Diyalogun devamında Peder Vasily Tanrı nerede? sorusunu yanıtlar:

“Benim ki benimle beraber. Seninki nerede bilemem. Hangi Tanrı’ya dua ediyorsun. Seni Kilisede hiç görmedim. Ne dua ederken ne de günah çıkarmada hiç görmedim”

Kolya “eğer mum dikip diğer her ibadeti yapsaydım her şey farklı olabilir miydi? belki başlamak için geç değildir. Karımı tekrar hayata döndürebilir miyim ve evimi?”

Peder Vasily “Bilmiyorum. Tanrımız esrarengiz yollarda yürür.

Kolya “Bilmiyorsan neden günah çıkarmaya çağırıyorsun beni?”

Tanrı’nın ölümüyle birlikte Kolya hem evini hem de karısını kaybetmiştir.



Görsel: Kolya ve Rahip Vasily.

Filmin son sahnesi Kolya’nın yıkılan evi yerine yapılan Kilisede geçer. Nietzsche’ye göre (2021, s. 72-75) Devlet her iyi ve kötünün dilinde yalan buyurur. Onun sahibi olduğu şeyler çalıntıdır. Devlet gereksiz insanlar için türetilmiştir. “Daha büyüğü yok benden yeryüzünde: Nizam yaratan parmağımı ben Tanrı’nın.” Böyle bağırır o canavar. Onun önünde eğilenler, sadece dar görüşlüler değil yüce ruhlar içinde de fısıldar karanlık

yalanları. Bu yeni put ona taptığınız sürece her şeyinizi satın alır. Devletin bittiği yerde başlar üstinsanın köprüleri. Filmde belediye başkanı Kolya ve onun ailesi üzerinde güç oluşturarak zorla arazilerini ellerinden alır.

Peder konuşmasında dürüstlükten, özgürlükten ve İsa'dan bahsettikten sonra onu dinleyenlere seslenir:

Peder “Benim Hıristiyan kardeşlerim. Dünya bugün sürekli değişiyor. Gerçek değerler yanlış olanlarla değiştiriliyor. Ama bu dünyada bile bizim yolumuz değişmeden, Hıristiyanlığa hizmete devam edecek. Kilisenin bize yol gösterip koruduğunun bilincindeyiz. Ama sizler ve ben Kiliseyi oluşturan değerleriz. Tanrı bizimle beraber. Tanrı'nın sevgisi bizimle”

Peder'in yukarıda bahsettiği değerler dediği şey Nietzsche felsefesi için ne anlama gelmektedir? Değerler nedir? Değerler neye göre belirlenir?

Kuçuradi'ye göre (1967, s. 25-26) Ahlaklı olmak çok zaman önce geçerli kılınmış geleneğe boyun eğmektir. Kişinin değerlendirmelerini buna uydurmasıdır. Bir geleneğe bağlı kalmak iyi bundan kopmak ise kötüdür. Çünkü bu moralle var olan insan grubu varlığı buna bağlıdır. Bu anlamda belli bir grubun moralinin dışında bulunma kötüdür. Bunun dışında konumlanan insan ahlak dışıdır. Ateş'in aktardığı (2023, s. 113) şekliyle moral şeylerin değeriyle ilgili yargılardır. Belli bir çağın değer yargılarının ve 'iyidir-kötüdür' dediği şeylerin tablosudur.

Nietzsche'nin değerler dediği şey en dar anlamından en büyük anlamına kadar tüm insan başarıları, insanın her şeyi düşüncesi, bilimi, sanatı, felsefesi, dini, moralleri anlamlı gördüğü her şey birer değerdir (Kuçuradi, 1967, s. 29). “Değerlerin Yeniden Değerlendirilmesi” başlığını duyduğumuzda, genellikle önceki değerlerin yerine değiştirilmiş yeni değerlerin konulduğunu düşünürüz. Ancak Nietzsche için “Yeniden Değerlendirme,”

tam da “yerin” yani önceki değerlerin yerinin ortadan kalkması anlamına gelir; sadece bu değerlerin geçersiz olması değil. (Heideger, 1961, s. 35). Hristiyan değerleri, yeni hedefler koyan soylu ideale sahip insanı inkâr eder (Nietzsche, 2010, s. 166).

Nietzsche'nin burada sözünü ettiği şey, Tanrı'nın varlığına olan inancın son bulmasıdır; yani, kendilerini, yaşamlarını, değerlerini ve gerçekliği öteden beri Tanrı merkezli bir yaklaşımla düşünmeye alışmış insanlar için derin anlam taşıyan kültürel bir olaydır. Tanrı'nın olup olmadığı sorusunun onun için önemsiz olduğu ve bu tür metafiziksel soruların yalnızca bir inanca sahip olmanın pratik sonuçları açısından anlamlı biçimde tartışılabileceği öne sürülür. Ancak Nietzsche'yi bu şekilde yorumlamak derin bir yanılgıdır. Nietzsche, bu anlamda “Tanrı'nın ölümünün psikolojik, kültürel ve toplumsal sonuçlarıyla ilgilidir. Fakat bununla birlikte, bu sonuçlar ne olursa olsun ve insanların büyük kısmı bu gerçekle yüzleşmeye ne kadar hazırlıksız olursa olsun, aşkın bir tanrının varlığını varsaymanın felsefi açıdan kabul edilemez olduğunu ve bu varsayımın reddedilmesi gerektiğini ortaya koymakta da kararlıdır (s. 120).

Sonuç

Andrey Zvyagintsev, analiz edilen yönetmenlerin felsefi sorgulamalarını alır ve onları günümüzün sosyal ve ahlaki gerçekliğine sabitler. Onun sinemasında insanı aşan güçler metafizik değil, insanın kendi yarattığı sistemler ve duygusal boşluklardır. Karakterleri, Nietzscheci bir dönüşüm yaşayamazlar; bunun yerine, iradeleri kırılır ve aynı hataları tekrarladıkları karamsar bir “ebedi dönüş” hapsolurlar. Bu açtığı felsefi patikanın en nihilist ve en rahatsız edici durağıdır.

Andrey Zvyagintsev'in “Sevgisiz” ve “Leviathan” filmleri “Tanrı'nın ölümü” ve ahlaki çöküş temalarıyla güçlü paralellikler

taşır. Her iki filmde, modern dünyanın karşı karşıya olduğu değerler krizini, yozlaşmayı ve nihilizmin en uç noktasını farklı perspektiflerden ele alarak derinlemesine bir eleştiri sunar. Zvyagintsev, Nietzscheci felsefeyi Rus toplumunun, devletin ve ailenin çöküşüyle ilişkilendirerek işler. Her iki filmdeki ortak nokta modern insanın içinde bulunduğu krizden çıkış için bir umut ışığının olmamasıdır.

Kaynakça

- Ateş, C. (2023). Yeni Türk Sinemasında Değer Arayışları: Değerleri Keşfetmek.
- Heidegger, M. (1961), Gesamtausgabe. I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976: Nietzsche 2. Vittorio Klostermann.
- Hristova, J. (2020). Corruption as Shared Culpability: Religion, Family, and Society in Andrey Zvyagintsev's Leviathan. 24(2)
- Jaspers, K. (2013). Nietzsche nasıl felsefe yapıyordu? (Çev: Batmankaya, M.), İstanbul: Alfa kitap.
- Nietzsche, F. (1986). Deccal. (Çev: Oruç Aruoba), İstanbul: Hil yayınları
- Nietzsche, F. (2010). Güç İstenci. (Çev: Nilüfer Epçeli), İstanbul: Say.
- Nietzsche, F. (2020), Ahlakın Soy Kütüğü. (Çev: Ahmet İnam). İstanbul: Say yayınları
- Nietzsche, F. (2021) Böyle Buyurdu Zerdüşt. (Çev: Murat Batmankaya), İstanbul: Say yayınları
- Nietzsche, F. (2004) İnsanca Pek İnsanca. (Çev: Cemal Atila), İstanbul: Say yayınları
- Kuçuradi, İ. (1967). Nietzsche ve İnsan. Yankı yayınları
- Pearson, A. K (2011), Kusursuz Nihilist. (Çev: Cem Soydemir), İstanbul: Ayrıntı yayınları
- Solomon, C. R. (2003), Living with Nietzsche. Oxford University Press.
- Schacht, R. (2002), Nietzsche. New York: Routledge.

Gilles Deleuze'ün Zihinsel İmge Kavramı Çerçevesinde Alfred Hitchcock'un Sinemasal Anlatısı: Psycho (Sapık) Filmi Üzerine Bir İnceleme

*“Bir filozof yalnızca mefhumlar
icat eden biri olmakla kalmaz;
belki algılama tarzları da icat etmektedir.”
Gilles Deleuze*

Dünya sinema tarihi incelendiğinde korku, gerilim ve heyecan sözcükleriyle anılan yönetmenin Alfred Hitchcock olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. 1920’li yıllarda sinemaya giren yönetmen son filmini çektiği 1980 yılına kadar sıradan olan ile ilgilenmemiş her filminde gerilimi bir üst seviyeye ulaştırmayı amaçlamış, ışık, kamera hareketi, renk ve kompozisyon gibi mizansen öğelerini hep korkuya ve gerilime hizmet edecek şekilde kullanmıştır.

Deleuze’e göre Hitchcock, izleyiciyi filme dahil ederek karakterleri gözlemci pozisyonuna koyar ve izleyiciye kendi

zihinsel sürecini fark etme imkânı sunar. Hitchcock'un filmlerinde karakterler aksiyondan çok gözlemlenir; böylece kendi zihinsel ilişkilerini anlamaya çalışırlar; örneğin *Rear Window*'da Jefferies, *Psycho*'da Norman Bates ve *Vertigo*'da Scottie bu rolü üstlenir. İzleyici, karakterin bakış açısını benimserken, bir yandan da kendi dış pozisyonunu ile ilişki kurmaya ve onu fark etmeye başlar. Böylece film, yalnızca bir hikâye olmaktan çıkıp bir öz-yansıtma alanına dönüşür. Bu teknik sayesinde Hitchcock, izleyiciyi filmde kopararak kendini izleme ve filmle olan ilişkisini sorgulama sürecine sokar (Abrams, 2017, s.215-219). Deleuze bu durumu zihinsel imaj olarak açıklamaktadır. Deleuze'un ilişki-imege kavramı imgeyi başka bir düşünce ile ilişkilendirdiği için filme düşünme yeteneği verir (Frampton, 2013, s. 153) Film, bir bakıma kendi öznesi haline gelir. Hitchcock'un sineması, hikâye anlatmanın ötesine geçerek sinemayı bir düşünme ve sorgulama alanı haline getirir (Abrams, 2017, s.215-219). Deleuze, Charles Sanders Pierce'in mantık felsefesinden yola çıkarak klasik Amerikan sinemasının algılanım ile eylem imge arasındaki ilişkiyi temel aldığını savunur. Hitchcock sinemasının ise düşünceyle, filmin anlaşılmasına destek olan zihinsel ilişkiler ürettiği görüşündedir (Rushton, 2023, s. 67-68; Bogue, 2021, s. 110). Öztürk'e göre (2018, s. 132) sinema, hareket, zaman bloklarıyla hikayesini anlatır. Filmdeki imajlar seyircilere çarparak bir titreşim oluşturur.

Gilles Deleuze ve Zihinsel İmaj Kavramı

Deleuze klasik sinemayı (Eylem imaj) Durum - Eylem - Durum (DED) formülüyle açıklar: Bu formüle göre önce filmde bir problematik durum vardır (D). Eylemin patlak vermesiyle birlikte bu problematik durum değişim geçirir ve başkalaşır (E). Filmin sonunda ise her şey yolunda gitmişse ilk durumun

sunduğu gerilimlerin çözüldüğü, çelişkilerin aşıldığı yeni duruma ulaşılır (D) (Yücefer, 2020, s. 104-105).

Eylem-imağın çözülmeye başlamasıyla birlikte, sinemasal düzlemde optik göstergelerin ağırlığı belirgin biçimde artar. İlk olarak, imajı yapılandıran kümeler bütünlüklü niteliklerini yitirerek dağınık bir görünüm kazanır. İkinci olarak, anlatısal sürekliliği sağlaması beklenen eylemin yerini büyük ölçüde rastlantısal karşılaşmalar alır. Üçüncü olarak, kahraman figürleri artık dünyaya etkin müdahalelerde bulunmaz. Dördüncü olarak ise eylem-imağı tutarlı bir biçimde desteklemesi gereken ideolojik bağlam çöker ve onun yerini gerçek bağlantıları ikame eden klişeler alır. Deleuze, bu ölçütleri henüz tam anlamıyla bir zaman-imağ üretmeyen, ancak onun ortaya çıkışını mümkün kılan ara bir sinemasal koşul olarak tanımlar (Rodowick, 2018, s. 107). Deleuze göre (2021a, s. 256-258) Hitchcock sinemaya zihinsel imgeyi getirir. İlişkiyi bir imajın nesnesi biçimine sokar. Onunla birlikte yeni biçimde figürler belirir: düşünce figürleri. İlişkisel imgeyi yaratan Hitchcock eylem, algılanım ve duygulanım kümelerini tamamlayarak yapar, böylece aksiyon imgeyi limitine kadar götürerek klasik sinemayı tamamına erdirdir. Sinemadaki bu geleneksel imgenin krizi onun yarattığı yeniliklerle olacaktır. Rusthon'a göre (2023, s. 68) Deleuze Hitchcock filmlerinde akıl yürütme hattına denk olana odaklanır. Hitchcock filmlerinde oyuncular ve izleyiciler neler olduğunu anlamak adına sorular sorup değerlendirmede bulunur.

İlişki imgeler eylemi ortadan kaldırmaz, eyleme belli bir mesafeden bakılmasını sağlar. Ortada hala bir cinayet var, katil var, kurban var ama eylemle ilgili tüm bu unsurlar daha üst bir seviyede, bir akıl yürütmenin bileşenleri olarak kavranmaya başlar (Yücefer, 2020, s. 110). Deleuze'ün Hitchcock sinemasını eylem imgenin tamamlanması gibi düşünmesinin nedeni eylem-ingenin ardına geçerek onu çerçeveleyen ve bağlantı yerlerini meydana getiren zihinsel ilişkilere yönelmesi ancak aynı anda

bir çerçeve yaratan doğal ilişkiler ile imgeye dönmesidir. İmgeden ilişkiye, ilişkiden de imgeye düşüncenin tüm işlevi bu devreye dahildir, böylece şokun yerini alan şey gerilim olur (Deleuze, 2021b, s. 201).

Rusthon (2023, s. 68) üçüncüllüğü düşünce olarak tanımlar. Klasik Amerikan sineması algılanımlar ile eylemler arasındaki ilişkileri temel alır. Hitchcock'un sinemaya kattığı üçüncüllük filmin anlamlandırma süreçlerine destek olan zihinsel ilişkilerle alakalıdır. Üçüncü unsurun varlığı her yerde eyleme karışır. Eylemi bir ilişki olarak kurar. Ancak karakterler kendilerini oluşturan ilişkileri doğrudan açığa çıkarmaz, bunun yerine göstergeleri çözüp gerçeği ortaya çıkarır. İlişkileri açığa çıkaran şey planları, kadrajları ve devinimleriyle kameradır (Bogue, 202, s. 111).

Hitchcock sinemasında asıl önemli olan “kim yaptı?” değil bu süreci kuşatan ilişkilerin tamamıdır. Bu sebeple filmleri, eylemi barındırmasına rağmen eylemin ötesinde ilişkileri ve zihinsel olanı imlediği için zihinsel imge içinde değerlendirilir (Özçınar, 2021, s. 136). Hitchcock sinemasında tüm unsurların kullanımının mantıksal zinciri vardır ve bir imge başkasını kesin şekilde nedensellik zinciriyle takip eder. Her imge, düşünülmüş bir bütünle bağı ve bu bağı oluşturduğu kartograflarla anlam kazanır (Sütcü, 2015, s. 105). Hitchcock filmlerinde film-zihin oyuncuların önünde yer alıp film-evreninin dramasına ilişkin kendi sorgulamasını kendi araştırmasını başlatır. İzleyenleri film-düşünmenin işaret ettiği ilişkileri değerlendirmeye yönelen film-düşünceler (devinimler, nesnelere geçişler vb.) gerçekleşir. Frampton'a göre (2013, s. 154) ilişki-imge zihinsel bir imgedir, düşünce figürüdür. Bu durumda, filmin o fikri düşündüğü- imajlardaki dönüşümün izleyicilerin zihninde o fikri oluşturduğu- söylenebilir. İzleyenlerin düşünce figürü veya imgesi, filmin düşüncesidir. İmge yorumlar. İzleyenleri yorumda bulunmaya iter.

Alfred Hitchcock'un Sinemasına Gillies Deleuze'ün Kuramsal Yaklaşımıyla Genel Bir Bakış

Rothman'a göre (2004, s. 271) Hitchcock filmleri felsefik boyutlara sahiptir. Onun filmleri ciddi anlamda kendileri hakkında, ilişkilerin doğası hakkında, evlilik, cinsellik ve ölüm hakkında düşünür. Deleuze, Hitchcock filmlerinde izler (işaretler), ilişkiler serisinde ve düşünceler arasında bağlantı kurar. Delilleri ortadan kaldırmak, ilişkileri bozsa da bu ilişkiler serisi işaretler tarafından mekânda kurulur. *Strangers on a Train* (1951) filminde sigara ışığı çakmak üzerine kazılmış 'A dan G ye' yazısını görünür kılar (Rushton, 2012). Buradaki gerilim Guy karakterinin tenis maçını erkenden bitirmesi ve Bruno karakterinin kanalizasyona düşürdüğü çakmağı alma inadı zihinde pek çok ikinci anlam ortaya çıkarır (Wood, 2004, s. 107). Filmdeki çakmak zihinde imaj üreten nesnedir, çünkü filmin başından sonuna kadar Bruno'nun, Guy'ın trende unuttuğu bu çakmak ile ne yapacağı sorusu ilişkisel imajlar üretir.

Foreign Correspondent (1940) filminde Jones isimli muhabir haber yapması için Hollandalı politikacı Van Meer'in Belçika ile yaptığı anlaşmada ki gerçekleri öğrenmesi için görevlendirilir. Van Meer'a Amsterdam'da suikast girişiminde bulunulur. Jones, Van Meer'ı vuran kişiyi takip eder. Değirmenlerin olduğu bir yere gelir. Rüzgar güllerinin kanatlarından birinin tersi yönde hareket ettiğini anlar. Bu Deleuze'ün *demarke* dediği şeydir. Bonitzer'e göre (2006, s. 46) ise kanatları tersi yöne dönen değirmen leke yapan bir nesnedir ve doğaya aykırıdır.

Deleuze göre *Notorious* (1946) filmindeki şarap şişesi casusların birinde öyle bir hisse neden olur ki onu şarap-mahzen-akşam yemeği serisinin dışına atar ve mahzenin anahtarı imgeye bağlı olarak bir simge olur (2021a, s. 257). Filmde davetiye sekansında casus olan Huberman, kocası Sebastian'ın anahtarlığından çaldığı anahtarı sevgilisi olan

Devlin'e teslim eder. Devlin mahzene iner. Şarap şişesinin içinde uranyum tozu olduğunu anlar. Anahtar burada simgedir çünkü anahtar kilide uyar yani kendi serisine uygun bir objedir. Filmde Sebastian'ın, Huberman'ı kendi arkadaşları ile tanıştırdığı yemek sahnesinde Emil Hupka büyük salonda şarap şişelerinden birini gösterirken yakın planda onun parmağı ve şişe görülür. Şarap şişesi misafir üzerinde tedirginliğe neden olur böylece şişe, şarap şişesi-yemek-mahzen dizisi dışına çıkar. Hupka'nın duyduğu tedirginlik seyirciyi düşünmeye iter.

I Confess'te (1952) katil suçu işledikten sonra bunu bir rahibe söyler ama film ilerledikçe rahibin aynı suçu işlemek adına çok daha fazla nedeni bulunduğu ortaya çıkar. Katil, rahibin yerine onun suçunu işlemiş gibi olur (Yücefer, 2020, s. 109). *Rear Window* (1954) filminde Jeffries karakterinin ayağını nasıl kırdığını gösterdiğinde ekranda gösterilen imge ve sergilenen düşünme algılanabilir bir ilişkiye evrilir. Film-zihnin insanlarla nesnelere arasındaki (kırık olan ayak, araba yarışı fotoğrafları, kırık fotoğraf makinası) ilişkileri açığa vurur. Film-zihnin imgesinin bir nesnesi bulunur: ilişki (araba yarışı fotoğrafı ve zarar görmüş fotoğraf makinasının Jeffries'in kırık ayağıyla ilişkisi) (Frampton 2013, s. 154). Filmde Kelly'nin katilin dairesinde bulunduğu evlilik yüzüğü, katilin evliliğinin, suçunun, suçun açığa çıkarılmasının sembolüdür (Bogue 2021, s. 113).

Dial M For Murder (1954) filminde cinayetin tüm planlarını düşünen Tony, karısını öldürtmek için Swann karakterine şantaj yaparak onu ikna eder. Tony'nin partide olduğu bir gece Swann Tony'nin evine gelir. Kapıdan içeri girmeden önce Tony'nin karısının çantasından çaldığı ve merdiven basamaklarındaki halının altına bıraktığı anahtarı kullanır. Margot'u öldüreceği esnada bir boğuşma yaşanır ve Swann masa üzerinde bulunan keskin makasın üzerine düşerek ölür. Tony eve gelir. Swann'ın cebindeki anahtarı alarak karısının çantasına geri koyar. Müfettiş

Hubbard, Tony'nin hesap dokümanlarından şüphelenir ve karakolda Margot'un çantasındaki anahtar ile Tony'nin evine gelir ancak anahtar kilide uymaz çünkü Swann o gece kapıyı açtıktan sonra anahtarı tekrar merdivendeki halının altına koymuştur. Tony'nin, Swann'ın cebinde bulduğu anahtar ise Swann'ın kendi evinin anahtarıdır bu yüzden kapıya uymaz. Burada anahtar demarkedir, kendi serisinden kopmuştur.

Rear Window (1954) filminde bacağı kırık olan Jefferies karşı komşularını gözetlediği sırada bir ses duyar. Bir süre sonra Thorwald'ın, yağmurlu gecede elinde çanta ile çıktığını görür. Gittiği yerden bir zaman sonra geri dönen Thorwald çanta ile tekrar dışarı çıkar. Jefferies bununla ilgili akıl yürütmelere başlar. Karşı komşusunu gözetlemeye devam eden Jeff, Thorwald'ın gazeteye sardığı testere ve bıçaktan sonra daha da fazla kuşku duymaya başlar. Bayan Thorwald'ın deri el çantasını ve mücevherlerini evde bırakması daha çok akıl yürütmelere neden olur çünkü onlara göre bir kadın asla takılarını yanından ayırmaz. Lisa ve hizmetçi kadınla birlikte gözetlediği karşı komşusunun banyo duvarlarını da temizlediğini görür. Komşulardan birinin köpeğinin de bahçedeki çiçeklik alanı kazması şüpheleri daha fazla artırır. Lisa o eve girmeye karar verir. Eve girdiği sırada Thorwald onu yakalar o sırada polislerin eve gelmesiyle Lisa polis merkezine götürülerek evden kurtulur ancak Thorwald'u ele vermez. Bütün mücevherleri Thorwald'a veren Lisa Bayan Thorwald'un alyansını Thorwald'a vermez. Kendi parmağına takılı olduğunu da karşı camdan onu izleyen Jeff'e gösterir. Thorwald'ın Jefferies'e saldırıya geçtiği gece dedektif Doyle yardıma gelir. Thorwald cinayeti itiraf eder. Deleuze'e göre (2021a, s. 257) bir ilişkinin farklı varyasyonlarının taşıyıcısı olan yüzük filmde bir simgedir. Rushton'a göre (2023, s. 73) Jefferies'in ne düşündüğünü, kanıtları nasıl bir araya getirdiğini görmeyi arzularız. Seyircide Jefferies ile birlikte olan şeyleri zihnin süzgecinden geçirir.

Vertigo (1958) filminde, fazla miktarda üçüncü terim bulunur. Madelenie neden bu biçimde davranıyor? sorusu filmin ilk bölümünü kapsar, çünkü Madeleine geçmişten bir figür tarafından ele geçirilmiş gibidir. Bu durumda, filmin bu kısmında kilit oyuncuların Scottie (John) ile Madeleine olduğu kabul edilirse, Carlotta akıl yürütmeyi (üçüncüllüğü) devindiren figürdür (Rushton, 2023, s. 74). Filmde cinayeti ortaya çıkaran şey Jude Barton'un taktığı kolyedir. John kolyeyi görünce her şeyi anlar bu bir semboldür. Yükseklik korkusu olan John, karısını öldürüp yerine karısına benzeyen başka birini koyan Gavin Elster'in kendisine kurduğu tuzağı anlayarak olayı çözer.

The Birds (1963) filminde Bodega Bay okulu önündeki maymun tipi merdiven *demarke* haline gelerek, kuşların toplandığı nesne haline gelmiştir. Okul önünde bekleyen Melanie'in kuşların saldırıya hazırlandığını anlaması ve kuşların sürü halinde okuldan çıkan çocuklara saldırması simgedir. Paglia'ya göre (2000, s. 98) maymun merdiveni hilkat garibesi gibi tek beden olmuş, mezardan çıkıp çürümüş, bir mamut iskeletine benzemektedir.

Psycho Filmine Metodolojik Bakış

Bu bölüm nitel bir film analizi çalışması olarak tasarlanmıştır. Araştırmancın örneklemini oluşturan Alfred Hitchcock'un *Psycho* (Sapık, 1960) filmi, Gilles Deleuze'ün sinema kuramında geliştirdiği zihinsel imge kavramını incelemeye elverişli bir örnek olması nedeniyle amaçlı örnekleme yöntemiyle seçilmiştir. Analiz sürecinde film, Deleuze'ün sinema felsefesi çerçevesinde zihinsel imgenin yapısal özellikleri dikkate alınarak nitel çözümleme yöntemiyle incelenmiştir. Çalışmanın araştırma soruları şunlardır:

• *Psycho* filminin dünya sinema tarihi açısından önemli kabul edilmesinin nedenleri nelerdir ve film hangi sinematik yenilikleri ortaya koymuştur?

• Hitchcock'un *Psycho* filmi, Deleuze'un sinema kuramında geliştirdiği 'zihinsel-imge' (image-mentale) kavramı bağlamında nasıl yorumlanabilir ve film bu kavramın sinemasal işleyişine hangi açılardan örneklik teşkil eder.

• *Psycho* filmi sinema felsefi bağlamda nasıl anlam kazanır ve Deleuze'un teorileriyle nasıl ilişkilidir?

Gilles Deleuze'un Zihinsel İmge Kuramı Bağlamında Psycho (1960) Filminin Analizi

Film, tepeden şehrin görüntüsüyle başlar. Kamera zoom hareketi ile seyirciyi bir otel odasına götürür. Sam ile Marion aynı odada görülür. Giriş sekansında iki kişinin hayatları ile ilgili bilgi sahibi olunur. İkisi de paraya ihtiyacı olan karakterlerdir. Her şey zihin imgenin kompozisyon göstergesi olan *marke* durumunda akmaktadır. Doğal düzende henüz bir sapma olmamıştır. Marion çalıştığı yer olan ofise gittiğinde patronu ve zengin olan Cassidy de ofise gelir. Cassidy, 40.000 doları Marion'a verir. Patronu Marion'a parayı kasaya koymasını ister. Marke göstergesi olarak ofis doğal düzeninde işlemektedir. Yani bir ofis ne şekilde işliyorsa o şekilde işliyor. Sonraki sekansta Marion'un evinde yatağın üzerindeki parayı gösteren şey kameranın hareketidir. Marion eşyalarını valizine yerleştirmektedir. Yeni bir düşünce figürü ortaya çıkar. Marion parayı alıp kaçacak mıdır? Yoksa son anda vaz mı geçecektir? Burada doğal düzen bozulmaya başlar. Marion parayı alıp kaçtığı anda Deleuze'un akıl yürütme hattı devreye girer ve zihinde Marion kaçabilecek mi? sorusunu ortaya çıkarır. Rushton'a göre (2023, s. 68) Deleuze, Hitchcock filmlerinde karakterler ve izleyiciler ne olacağı konusunda, oyuncunun içinde bulunduğu girdaptan nasıl çıkabileceği

üzerine düşünür. Bu Deleuze'ün ilişki imgeye özgü bahsetmiş olduğu beş özellikten bir tanesidir.

Simgesel düzlemde Marion'un yaptığı yasa dışı eylem (parayı çalması), bir toplumsal düzen ihlalidir. Ancak bu sesin kehanetiyle birlikte, bu ihlal artık yalnızca etik bir bozulma değil, bedensel bir kaderin başlangıcına dönüşür. Yani Deleuzecü felsefe ile değişim olacaktır:

Zihin-imajının oluşumu, Marion'un parayı çalarak simgesel düzenin dışına çıkmasıyla başlar. Bu kopuş, giderek akuzmatik bir ses rejimine dönüşür: Marion'un arabayla yaptığı yolculuk sahnesinde (Görsel 1) düşüncenin yerini ses alır ve karakterin içsel çatışması süperegoik bir çağrı biçiminde iştilir hâle gelir. Marion'un zihninde yankılanan bu hayali sesler, hem suçun ağırlığını hem de öznenin bölünmüşlüğüne açığa çıkarır. Bu süreçte dürtü sahneye güçlü biçimde dahil olur; özellikle Cassidy'nin 'parayı Marion'un bedeniyle ödeyeceği' yönündeki sözleri ile Marion'un parayı çalma arzusu arasındaki gerilim, psikanalitik anlamda dürtüsel itkilerin belirginleştiği bir eşik yaratır. Norma Bates'in doldurulmuş bedeninde grotesk bir biçimde görünür olur. Bu an, düşüncenin temsili alanını çöktürerek özneyi boşluğa, yani temsil edilemez olanın sahasına sürükler.

Para- Valiz- Marion'un hazırlanması ve Marion'un arabayla giderken patronu ile caddede karşılaşması arasındaki ilişki kamera hareketleri ile sağlanır. Para, filmin başında Marion, Marion'un patronu ve Cassidy ilişkisinin toplamını üzerinde bulduran zihin imgenin genetik göstergesi olan *simgeyken* (sembol), Marion parayı çaldığı için zihin imgenin kompozisyon göstergesi *demarke* hale gelir. Çünkü Cassidy-para-banka serisinin dışına çıkar. Deleuze'e göre (2021a, s. 258) *demarkeler* doğal ilişkilerin yaşadığı şoklardır. Filmde Marion parayı

bankaya yatırmayıp onu çaldığında patronu ve Cassidy ile olan ilişkisi bozulur.

Marion'un polis memuru ile olan sekansında polis, Marion'un davranışlarından şüphe duyarak onu takip etmeye başlar. Marion, polis memuruna “bir sorun varmış gibi mi davranıyorum?” diye sorduğunda Polis memuru açıkçası evet der. Marion, *demarke* göstergesi olan parayı polisten gizler. Zihin imgenin özelliklerinden biri olan karakterlerin soru sorup yorumda bulunmaları polis memuru üzerinde gerçekleşir. Aynı zamanda film karakteri de zihin imgeye özgü olarak yorumda bulunmaya başlar. (Polisin Marion'dan şüphe duyması) Seyirci, Marion'un polise yakalanıp yakalanmayacağı üzerine yorumda bulunmaya başlar. Doğal düzende bir sapma yaşanacak mıdır? Polis memuru burada *markedir*. Kendisinden beklenen şeyi yapar. Şüphe duyduğu kişiyi takibe başlar. Marion arabasını değiştirmek için bir galeriye gittiğinde de araba satan kişi Marion'un tuhaf davranışlar sergilediğini polis memuruna söyler. Filmdeki karakterler seyirciler gibi filmdeki olaylarla ilgili yorumlar yapar. Hareket-ime sinemasında algısal süreçlerin işlevi giderek zayıflarken, onların yerini yorumlayıcı ve zihinsel bir işleme biçimi alır; Deleuze'ün terminolojisiyle ifade etmek gerekirse, tam da bu dönüşüm “zihin-ime”nin ortaya çıkışını sağlar. Deleuze'e göre (2021a, s. 256) Hitchcock hareket imgeleri çerçeveleyerek onları düşünce figürlerine dönüştürür.

Wood'a göre (2004, s. 181) Marion, araba kullanırken onun çaresizliğini ve zayıflığını seyirci paylaşır. Film sonsuz yolculuğun hiç yere ulaşmadığı ya da karanlığa gittiği duygusunu verir. Marion araba kullanırken, Cassidy'nin paranın çalındığını öğrendiği ana ilişkin olası tepkileri zihninde kurgular: “Paranın yerine onun yumuşak etini koyacağım.” Marion, zihninde bu konuşmaları kurarken, şiddetli bir yağmur başlar. Wood'un bahsettiği gibi seyirci, Marion'un çaresizliğine ortak olur. Böylece, Deleuze'ün zihin-imgenin temel özelliklerinden biri

olarak tanımladığı “seyircinin filme zihinsel düzeyde dâhil oluşu” gerçekleşir. Bu noktada seyirci, Marion’un eylemini belli ölçüde anlaşılabilir bulmaya yönlendirilir.



Görsel-1: Marion, arabada giderken zihninde konuşmalar kurar

Paglia’ya göre Marion şansız yağmur dolayısıyla panikleyen, korkak bir şofördür. Polisten ceza yemekten korktuğu için araba sürmekten kaçınan Hitchcock’un sorunu Marion üzerinde görülür (2000, s. 43). Yağmur arabanın camına her vurduğunda Marion görmekte güçlük çeker. Bates Motel yazısının önünde durur. Rezervasyon yaptırarak bir oda alır. Norman Bates’in filme dahil olmasıyla doğal düzende başka bir sapma yaşanmaya başlar. Rushton’a göre *Sapık* (1960) filminde Sam ile Marion’un yaşadığı yasak aşk marke oluşturur; Marion kırk bin doları çalar. Bulunduğu yerden uzaklaşır. Başka bir araba satın alarak Bates motele gider. Tüm bunlar Norman Bates’in *demarke* yaratmasıyla başka bir yöne sapar (2023, s. 76). Film de Norman’dan beklenen şey normal bir otel görevlisi gibi

davranmasıdır ancak o Marion'u öldürerek zihin imge yaratır böylece bir *demarke* göstergesi oluşturur.

Norman, Marion'a birlikte yemek yemeği teklif eder ve otelin yanındaki evine çıkar. İki katlı kasvetli evde annesi ile konuşur. Seyirci sadece sesleri duyar. Marion'un, Norman ile tanışması ve yemekte aralarında geçen diyalog, Norman'ın annesinin önce deli sonra yatalak olduğunu söylemesi ilişkisel imgeler oluşturarak seyirciyi düşünmeye sevk eder. Bu sahnenin başında Zihin imgenin marke göstergesinde olduğu gibi doğal bir ilişki mevcuttur. İki karakter Norman'ın ofisinde sohbet eder. Norma Bates karakteri (Norman'ın annesi) filmde üçüncülük oluşturur. Rushton'a göre (2023, s. 68) Hitchcock'un sinemaya kattığı üçüncü terim filmin anlamlandırılmasına destek olan zihinsel ilişkilerle bağlantılıdır. Seyirciler neler olduğunu anlamak için soru üretip yorum yapmak zorunda kalır. Norman Bates üçüncü terimdir. Seyirci onunla ilgili yorumda bulunmaya başlar. Ofiste karga ve baykuş ile doldurulmuş kuş imgeleri görülür. Norman Bates kuşları doldurarak (işleyerek) onları demarke hale getirir. *Sapık* filmindeki kuşlar, *Kuşlar* (1963) filmindeki kuşlar kadar tehlike arz etmese de Hitchcock'un kuşlara verdiği önem, kullandığı planlar, karakterlin yüzlerine düşen kuş gölgeleri ve kasvetli ortam dolayısıyla *Sapık* filminde de birer demarke göstergesi olarak kullanıldıkları söylenebilir. Ancak tabiki kuşların en demarke hale geldiği film *Kuşlar* filmidir.

Duş sekansında, duş perdesi Marion'un arkasını örter. Kamera harekete geçtiğinde Marion sessizleşir. Çünkü arkasını döndüğünde siyah bir gölge görür. Hermann'ın müziği ile gerilim doruğa çıkar. Duş perdesi açıldığında Marion arkasını döner. Birisi ona hamle yapmaktadır. Bu an gerçekten çok korkunçtur. Seyirciyi kâbus gibi kışkırtır. Seyirci kendisiyle yüz yüze gelir. Kendi katiliyle karşı karşıyadır (Rothman, 2012, s. 305-306). Deleuze'un Hitchcock sinemasında zihin imgeye

özgü özelliklerden birisi olan suçu başka birine devretme (2021a, s. 253) durumu bu sahnede Marion'un suçu Norman'a devretmesiyle gerçekleşir.

Wood'a göre bu duş cinayetini, sinemada en korkutucu olay haline getiren şey olarak sekansın eşsiz fiziksel etkisi değil, cinayetin anlamsızlığı ve seyircinin güvenlik duygusunun parçalanması olarak düşünür. Marion'un ölümü filmin görünen merkezini yok eder (2004, s. 181). Bu şiddetin ardından bir anlık şok oluşur. Seyirciler öyküsüne derin biçimde katıldığı Marion'un canlı birinden bir ölüye dönüşümüne şahitlik eder (Mulvey, 2012, s. 107). Zihin imgenin özelliklerinden biri olan seyircinin filme dahil oluşunda Norma Bates'in öyküsüne dahil olana dek bir duraksama meydana gelir. Bu duraksama sürecinde, Norman bütün delilleri ortadan kaldırmak için temizliğe başlar. Arabayı ve Marion'un ölü bedenini otelin arkasındaki bataklığa atar. Seyirci zihin imgenin özelliklerinden olan yorumda bulunmaya devam etmektedir. Cinayeti Norman'ın annesinin neden işlediği üzerinde yorum yapar. Wood'a göre bu sahnede dikkatimiz Marion'dan kalan, son iz gazetesinin arasına konulmuş para, Marion'un hayatının, arzularının, Sam ile sevgili olmasının bir hatırlatıcısıdır (2004, s. 182). Para Wood'un dediği gibi aslında bir sembole dönüşür. Marion parayı çaldığında onu bir demarke hale getirmişti ancak şimdi ise onun Sam ile olan bağının sembolü oldu.



Görsel-2: Marion kameraya dokunur Görsel-3: Marion'un donuk gözleri



Görsel-4: Norman, Marion'u öldürür

Sapık filmi izleyiciyi filme dahil etme anlamında Hitchcock'un o döneme kadar yaptığı en iyi filmidir. Seyirci, kendisini film oyuncularıyla özdeşleştirerek baş karakter durumuna yükselir. Filmin arda kalanı, Norman'ın yansıladığı psikolojik cehennemin karmaşasının evrenine inişin soruşturulmasıdır (Wood, 2004, s. 182). Zihin imgenin özelliklerinden biri olan filme dahil olma ve yorumda bulunma Marion'un ölümünden sonra bile devam eder.

Deleuze'ün ilişki dediği şey hem eylemi kapsar hem de ona bulaşır. Sadece eylemde bulunan kişi, katil ve kurban yoktur her zaman bir üçüncü bulunur (2021a, s. 254). Filmde, Marion suçunu Norman'a devrettiği ilişki (üçüncülük) içine girer. İlişkiler ağı oluşturan tetikleyici eylem zihin imgeye özgü başka bir özelliktir. Marion'un ölmesiyle yeni ilişkiler ağı oluşur; Dedektif Arbogast-Norman ve diğer ilişkiler ağı Norman- Lila ve Sam. Rushton'a göre (2023, s. 70) filmde sadece Marion ile Norma Bates yoktur. Marion'un sevgilisi, dedektif, Norman'ın annesi ve diğerleri de bulunur. Karakterlerin hiçbiri önemsiz değildir. Hitchcock'un oluşturduğu bağlantılar için gereklidir. İlişkisel üçüncülük aracılığıyla işleyen akıl yürütme hattı için önemlidir.



Görsel-6: Arbogast-Lila ve Sam arasında ilişkisel imajlar oluşur.

Sam, Lila ve Arbogast filmde sadece seyircilerin yansımaları için yararlandıkları araçlardır, Kaos evrenine inişteki aşamalar özdeşleşmeye katkıda bulunur. Bir taraftan bu karakterlerin gerçek olanı açığa çıkarmasını arzularken diğer taraftan Norman ile özdeşleştiğimiz için dehşet anlarına dahil oluruz (Wood, 2004, s. 182). Wood'un da bahsettiği gibi zihin imgeye özgü olan filme dahil olma ve yorum yapma filmin başından sonuna dek devam etmektedir.

Dedektif Arbogast, otelleri gezdikten sonra Marion'un kaldığı oteli bulur. Dedektif, Norman'a bu otelin ana yolun uzağında olduğunu sanki saklanıyormuş gibi olduğunu söyler. Yani zihin imgede olduğu gibi algının yerini yorumlama almıştır. Bates otelinde bir demarke işlevi gördüğü söylenebilir (Hem anayola uzaktır hem de ışıklı tabelası Marion'un ölümünden sonra yanmaz, Arbogast otele gelip tabela ışığı yanmıyor diyene dek) Tıpkı *Gizli Teşkilat* (1959) filminde ortada ilaçlanacak tarla yokken görünen ilaçlama uçağı gibi. Arbogast otele girip Marion'un el yazısı ile oteldeki deftere yazılan yazıyı karşılaştırdığında onun buraya geldiğini anlar. Defterdeki yazı

Marion'un buraya geldiğinin sembolüdür. Tekrar hatırlatmak gerekirse, ilişki imgenin (Zihin-imge) genetik göstergesi semboldür (Bogue, 2021, s. 112). Demarke ve sembol birbirlerine benzeyebilir ne olduğu nesnenin içinde ele alındığı imgeye bağlıdır (Deleuze, 2021a, s. 257). Mairon'un rezervasyon defterine yazdığı yazı semboldür çünkü dedektif Marion'un el yazısı ile defterdeki yazıyı karşılaştırdığında buraya gelmiş olduğunu anlar. Eğer defterdeki yazı ile dedektifin yanında getirdiği Marion'a ait yazı birbirine uymasaydı bu durumda yazı sembol olmaktan çıkıp demarke haline gelecekti. Deftere Marion'un yazdığı isim sayesinde dedektif Marion'un buraya geldiğini anlar.

Arbogast, telefon kulübesinden Lila'yı arar. Marion'un bu otelde 1 numaralı odada kaldığını söyler. Ancak sorgulamadan tam tatmin olmamıştır. Bates'in hasta olan annesi ile konuşmak için otele geri döner. Arbogast iki katlı eve çıkar. Elbise giyen sarışın bir kadın Arbogast'a atak yaparak Arbogast'ı öldürür. Katilin yüzü halen görülmez. Film ile seyirci arasındaki ilişki yani seyircinin filme dahil oluşu Deleuze'ün zihin imgeye özgü başka bir özelliğidir. Seyirci, Arbogast'ın Marion'a neler olduğunu çözüp çözemeyeceğini merak eder. Arbogast katile ulaşabilecek midir? Seyircide bu soruşturmaya dahil olur. Ancak Arbogast Marion'u öldüren kişi tarafından öldürülmüştür.

Lila ve Sam şerif Chambers'in evine giderler. Şerif, Norman'ın annesinin 10 yıl önce öldüğünü söyler. Sam otelin arkasındaki evde yaşlı kadın gördüğünü söyler. Lila'da Arbogast'ın yaşlı bir kadın gördüğünü söylediğini ekler. Dedektifin zihninde bir düşünce oluşur oradaki kadın Bayan Bates ise mezarlıktaki ölü kadın kim? diye sorar. Seyirci akıl yürütmeler ile birlikte filme daha çok dahil olmaya başlar. Lila ve Sam Bates otele geldiği sahnede Sam, Marion'un kaldığı odanın banyosunda duş perdesinin olmadığını görür. Marion'un duşa girdiği sırada duş perdesi marke göstergesiydi yani bir duş

perdesinin kullanılabilceği amaç için kullanılmıştır. Ancak sonra Marion'un ölü bedeninin sarıldığı duş perdesi zihin imgenin kompozisyon göstergesi olan demarke hale geldi. Kendi doğal serisinin dışına çıkıp Marion'un ölü bedeninin sarıldığı bez için kullanıldı.

Lila'nın, Norman'ın evine girip, tekerlekli sandalyede arkası dönük olan kadını gördüğü sahnede, kadını kendine doğru çevirdiğinde gözleri oyulmuş ve mumyalanmış bir kadın olduğunu anlayarak çığlık atar. Gerilim müziği yükselir. Kapıdan Norman Bates gelir. Üzerinde kadın elbisesi, peruk ve elinde bıçak vardır. Norman Bates, Norma Bates'e dönüşmüştür. Norma Bates'in mumyalanmış cesedi demarke oluşturur. Bir cesedin bu şekilde mumyalanması beklenmez. Bu eylem imgenin göstergeleri ile ilgisi olmayan zihin imgeye özgü özel göstergedir. Deleuze'un (2021a, s. 256) düşündüğü gibi Hitchcock ile birlikte yeni düşünce figürleri ortaya çıkar. Mulvey'e göre (2012, s.124) bu kaygan an cesedin hareketsizliği ile yanılıcı devinimleri arasındaki belirsiz limitin Gotik efektle canlandırıldığı korku hareketidir.

Filmin son sekansı bölge mahkemesindedir. Psikiyatrist içeriye girer. Tüm her şeyi Norman'dan değil onun annesinden öğrendiğini çünkü kontrolün anneye geçtiğini söyler. Hitchcock'un sinemaya getirdiği Zihin imgeye özgü olan suçu bir başkasına devretme durumu burada da görülür. Norman kendi işlediği suçu annesine devreder. Psikiyatrist içeridekilere dönerek "benim gibi anlamak için Norman'ın zihninin anne yarısından 10 yıl geriye gitmek gerek, Norman'ın annesi ve onun sevgilisini öldürdüğü zamana" der. Norman annesini kıskandığı için onu öldürüp cesedini doldurmuştur. Frampton'a göre (2013, s. 153) film zihin karakterin önüne çıkarak film-evreninin dramasına dair kendi sorgulamasını başlatır. Seyirciyi filmi yorumlamaya yöneltir. Bu son sahnede psikiyatrist Norman'ın zihnine giderek, zihin imgeye ulaşır.

Hitchcock sinemasıyla birlikte kamera, yalnızca hareketleri izleyen bir aygıt olmaktan çıkar; artık karakterlerin zihinlerine nüfuz eden, düşünsel süreçleri görünür kılan bir bilinç halini alır (Deleuze, 2021b, s. 35). *Sapık* filminde kamera Norman'ın zihinsel çatışmalarına giren bir bilinç haline gelir.

5. Sonuç

Deleuze, sinema üzerine düşünmesinin sonucu, imgeleri sınıflandırarak imajlar arasındaki ayrımları ortaya koymuştur. Bu sınıflandırmayı yaparken filmlere ve yönetmenlere göre imajlar belirlemiştir. Gerilim ustası Alfred Hitchcock da bu yönetmenlerden biridir. Deleuze, Hitchcock filmlerinin ilişkisel imgeler ürettiğini belirtir. Deleuze göre Hitchcock, zihinsel imgeleri filmlerine dahil ederek yeni bir sinema yaratmıştır.

Bu çalışmada *Psycho* (1960) filmi, Deleuze'ün “zihin imgesi” kavramı çerçevesinde analiz edilmiştir. Karakterler arasındaki ilişkiler ağı, Deleuzeyen bir bakışla çözümlenmiş; filmde zihin imgesinin genetik göstergesi olan *Sembol* ve kompozisyon göstergeleri olarak işlev gören *marke* ve *demarke* unsurlar sistematik biçimde tespit edilmiştir. Bunun yanı sıra zihin imgesinin diğer üç belirleyici niteliği ilişkisel üçüncü terim, suçluluğun bir karakterden diğerine devredilmesi ve seyircinin anlatıya içkin bir bileşene dönüşmesi filmdeki sahneler ayrıntılı biçimde incelenerek ortaya konmuştur.

Sonuç olarak, zihin imgesiyle bağlantılı toplam beş temel özelliğin her biri, *Psycho*'nun anlatı yapısı ve görsel düzenlemeleri üzerinden kapsamlı bir çözümlemeyle ele alınmış; film, Deleuze'ün imge rejimleri bağlamında modern sinemanın düşünsel dönüşümünü örnekleyen paradigmatik bir yapıya dönüşmüştür.

Film, bir otel odasında açılır ve Marion'un çalıştığı ofise doğru ilerlerken, bu ana dek tüm anlatı Deleuzeyen terimle

“marke” bir biçimde, yani duyusal-motor şemaların hâkim olduğu doğal bir düzen içinde akar. İlk kırılma, Marion’un Cassidy’den aldığı parayı bankaya yatırmayıp kaçmayı tercih ettiği anda gerçekleşir. Bu karar, anlatının sürekliliğinde bir çatlak yaratır; ancak filmdeki gerçek ontolojik sarsıntı en belirgin “demarko” göstergesi olarak Norman Bates karakterinin sahneye çıkışıyla kurulur.

Hitchcock’un cesur biçimde başvurmuş olduğu anlatı müdahalesi, başrol karakterinin daha filmin ilk yarısında öldürülmesidir. Bu ani kayıp, izleyiciyi alışıldık öyküsel beklentilerden koparır ve anlatıyı bambaşka bir güzergâha taşır. Böylelikle film, izleyicinin psikolojik gerilimi nasıl deneyimlediğini anlamaya imkân tanıyan güçlü bir kuramsal çerçeve sunar. Bu noktada Deleuze’ün “zihinsel imaj” kavramı devreye girer: İzleyici artık yalnızca gördüğünü değil, göremediğini de sorgulamaya başlar; fiziksel eylemlerle doğrulanamayan, boşluklarda beliren neden-sonuç ilişkilerini zihinsel olarak üretmeye zorlanır.

Alfred Hitchcock tarafından kurulan atmosfer, seyirciyi her sahnede yalnızca filmin dışsal gerçekliğine değil, aynı zamanda kendi zihninin karanlık kıvrımlarına da yönlendirir. Bu yönüyle *Psycho*, zihinsel imge rejimiyle güçlü bir bağ kuran ve modern sinemanın sınırlarını genişleten paradigmatik bir yapıt olarak öne çıkmaktadır.

Bunun yanı sıra bu çalışma, hem Hitchcock sineması hem de Deleuze’ün imge kuramı üzerine gerçekleştirilecek gelecekteki araştırmalar için bir referans noktası işlevi görebilecek kavramsal bir çerçeve sunmaktadır. Burada önerilen model, özellikle gerilim, belirsizlik ve seyirci katılımını merkeze alan diğer Hitchcock filmlerinin analizine uygulanabileceği gibi; algı, nedensellik ve öznellik meselelerini problematize eden farklı yönetmenlerin eserlerine de genişletilebilir.

Daha genel bir düzlemde ise bu yaklaşım, sinemanın düşünceyi yalnızca anlatı temaları aracılığıyla değil, imge içerisindeki ilişkisel yapılar, boşluklar ve kırılmalar üzerinden nasıl ürettiğini incelemek isteyen araştırmacılara yeni bir perspektif sunmaktadır. Bu çalışma, zihinsel imge, modern sinema ve seyirci bilişi üzerine karşılaştırmalı araştırmalar açısından önem taşımakta; aynı zamanda felsefe ile psikanalitik kuramın kesişim noktasında disiplinlerarası çalışmalarını teşvik etmektedir.

Kaynakça

- Abrams, J.J. (2017). *Hitchcock and The Philosophical End of Film. Moral Gaze*, R. B. Palmer, H. B. Pettey. & S. M. Sanders (ed.), p. 211-233. Newyork: Sunny Press.
- Bogue, R. (2021) *Deleuze Sinema ve Felsefe* (E. Ekici, Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.
- Bonitzer, P. (2011). *Kör Alan ve Dekadrajlar* (İ. Yasar, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları
- Deleuze, G. (2021a). *Sinema 1: Hareket-İmge* (S. Özdemir, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Deleuze, G. (2021b). *Sinema 2: Zaman-İmge* (B. Yalım ve E. Koyuncu, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Deleuze, G. (2020). *Müzakereler* (İ. Uysal, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Frampton, D. (2013). *Filmozofi* (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kalldewey, J. & Stahl, A. & Venhoff, M. & Wengaman, M. (1994). *Yüzyılın 100 Yönetmeni* (A. Erinç ve E. Erinç, Çev.). İstanbul: Afa Yayınları.
- Hitchcock, A. (Yönetmen). *Psycho* (Film). Alfred Hitchcock
- Mulvey, L. (2012). *Saniyede 24 kare Ölüm* (S. Dingiloğlu, Çev.). İstanbul: Doruk.
- Özçınar, M. (2021). *Deleuze ve Sinema*. İzmir: Cem Yayınevi.
- Öztürk, S. (2018). *Sinema felsefesine giriş*. Ankara: Ütopya.
- Paglia, C. (2000). *Kuşlar* (S. Suner, Çev.). İstanbul: Om Yayınevi.
- Palmer, B. R. & Pettey, B. H. & Sanders, M. S. (2017). *Hitchcock's Moral Gaze*. Palmer, B. R. Pettey, B. H. & Sanders, M. S. (ed), New York: Sunypress
- Palmer, B. R. & Boyd, D. (2006). *Hitchcock at the Source*. Palmer, B. R. & Boyd, D. (ed.), New York: Sunypress
- Rushton, R. (2012). *Cinema After Deleuze*. Continuum.

- Rushton, R. (2023). *Deleuze'den Sonra Sinema* (Y. Aydınlık, Çev.). İstanbul: Vakıf Bank Kültür Yayınları.
- Rodowick, N. D. (2018). *Gilles Deleuze'ün Zaman Makinesi* (E. Ekici, Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.
- Rothman, W. (2004). *The "I" of the Camera*. Cambridge: Cambridge University Press
- Rothman, W. (2012). *Hitchcock: The Murderous Gaze*. Suny Press.
- Singer, I. (2004). *Three Philosophical Filmmakers: Hitchcock, Welles, Renoir*. London: The MIT Press.
- Sütçü, Y. Ö. (2015). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*. Sentez Yayıncılık
- Truffaut, F. (1987). *Hitchcock* (İ. Hızlı, Çev.). İstanbul: Afa Yayınları.
- Yücefer, H. (2020). İmgenin Ardındaki İmge: Deleuze'de Eylem-İmgenin Üç Krizi. E. Şan (ed.) *İmajı Düşünmek* 97. Sayı, 97-126, Yapı Kredi Yayınları.
- Wood, R. (2004). *Hitchcock Sineması*. (E. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Deleuzecü Bakışla Hareket, Süre ve Oluş Blokları ve Cici (2022) Filmin İncelenmesi

*“İşte trajik olan da bu neşedir zaten.
Hepsi bir gecede yok sayılabilir
bir gün uyandıığımızda elimizde ne kalır
belki hiçbir şey ama belki de en büyük
özgürlük burada yatıyor.”
Gilles Deleuze*

Deleuze, 1987’de Femis’te yapılan konferansta sinema yapanlara şu soruyu sorar: Siz sinema yapanlar tam olarak ne yapıyorsunuz? Deleuze sinema üretenlerin kavramlar değil hareket süre blokları icat ettiğini savunur ve sinema hareket-süre blokları yaratarak hikâye anlatır (Deleuze, 2003). Frampton’a göre Deleuze, görüntü ile düşünce arasında birinin diğerindeki kimliği şeklinde üçüncü bir ilişki bularak Eisenstein’in kuramlarının bir uzantısını ortaya koyar. Eisenstein’in kuramlarından yararlanarak düşünen imge yaklaşımını geliştirir. İmgeleri okunabilir olduğunu savunan Deleuze imgeleri göstergebilimde olduğu gibi anlamına göre değil içeriklerine göre tamamlar. Sinemada imge, temsil ettiği şeyden farklıdır;

sinema temsilin sınırlarının ardındadır ve seyirciye gösterilen şey imajdır (2013).

Bu bölümde, söz konusu kuramsal çerçeveyi Berkun Oya'nın yönettiği *Cici* (2022) filmi üzerinden incelenecektir. Bölümün temel argüman şudur: *Cici*, klasik anlatı sinemasının nedensel ve doğrusal ilerleyişinden uzaklaşarak bastırılmış duyguların, kırılan zaman katmanlarının ve yarım kalan oluş devinimlerinin belirlediği kendine özgü bir sinemasal dil kurmaktadır. Bu dili çözümlmek için Deleuze'ün hareket-imege, zaman-imege ve oluş kavramları sırasıyla ele alınacaktır. Her kavram önce teorik düzlemde konumlandırılacak, ardından filminden somut sahneler üzerinden tartışılacaktır.

Hareket Blokları

Deleuze'ün sinema düşüncesinde hareket imge klasik öykünme sürecidir. Buradaki imajlar organik montaj sayesinde algılama bilme ve eylem dizgesi içinde çalışır. Deleuze bunu sensöri motor (algılanım-hareket) rejimi olarak tanımlar. Sensorium duyu organlarını bağlayan sinir sistemiyken moteur kavramı algıyla ilişkili olana zıt bir biçimde hareketi ifade eder (Gönen, 2008). Hareket-imgede ana karakterin eylemleri linear bir akışa sahip diyalektik neden-sonuç, eylem-karşı eylem, dizgesiyle “ussal aralıklara” göre düzenlenir. Organik birliğin görüntüsü, görüntülerin devamlılığı ve beraberliği ilklerine göre yaratılır. Birleşik hale getirilen görüntüler kavramsal bir bütünde tümelleştirilir ve daha büyük kümelerde farklılaştırılır. Hareket-görüntü zamanın, parçaları, filmin tümü ile orantılanmış mekânın devamlı kesimlenme olarak sunulduğu bir kronolojik kavramsallaştırma (Sofuoğlu, 2004).

Cici filmindeki en büyük hareket baba Bekir'in öldükten sonra ailenin köyden şehre gitmesidir. Göç kavramı hem hareket için hem de oluş için önemlidir. Bekir üşütüp hasta olduktan

sonra yatağa düşer ve hareket kabiliyetinde azalma olur. Kasabaya gidip gelemmez. Bekir ve Havva'nın hastanede olan sahnelerinde duygulanım imgeler yoğundur. Her iki karakterde göz yaşı döker. Filmde hareket imgenin türleri olarak daha çok duygulanım imge ve katı algılanım mevcuttur. Filmdeki baba katı bir karakterdir. Film karasal bir ortamda geçer; köy, orman, boş araziler filmin geneline hâkimdir.

Filmde hareket-imge türleri arasında duygulanım-imge ve katı algılanım öne çıkmaktadır. Bekir'in hastanedeki sahnelerinde her iki karakterin de gözyaşı dökmesi duygulanımın yoğunluğunu ortaya koyar. Deleuze'ün kavramsallaştırdığı biçimiyle duygulanım-imge, duyguların yoğunlaştığı ve bedenden taşıdığı yüzeyler olarak tezahür eder: yüzün çıplaklığı bedeninkinden daha büyüktür; bedendeki devinimler, yüzün sakladığı mikro-hareketleri uyandırır ve yakın plan yüzü adeta hayalete dönüştürür (Deleuze, 2021a).

Saliha'nın evde babası yokken evin salonunda arabesk müzik eşliğinde sergilediği bedensel tavırları filme hareket katar. Deleuze (2021b) western, belgesel, komedi gibi türleri hareket imge sineması üzerinden değerlendirirken dansları ve müzikalleri kristal imge üzerinden değerlendirir. Saliha'nın evin salonunda arabesk müzik eşliğinde sergilediği bedensel tavırlar bir virtüel dünya yaratır mı sorulması gereken şey budur? Bütün filmlerdeki potansiyel virtüellikleri ayrı ayrı değerlendirmek mi gerekir?

Film, hareket–süre–oluş blokları üzerinden değerlendirildiğinde klasik anlatı sinemasının nedensel ilerleyişinden ziyade, bastırılmış duyguların ve kırılmış zaman katmanlarının belirlediği bir yapı sunar. Hareket blokları açısından filmde eylem-ingenin görünürlüğü zayıflamış, buna karşılık duygulanım-imge baskın hale gelmiştir. Gilles Deleuze'ün kavramsallaştırdığı biçimiyle duyguların yoğunlaştığı, bedenden taşıdığı,

yüzeyler olarak ortaya çıkar. Yüzün çıplaklığı bedenlerinkinden daha büyüktür. Bedendeki devinimler, yüzde bedeninin sakladığı mikro-hareketleri uyandırır. Ancak daha da önemli olanı yakın plan yüzü hayalete döndürür (Deleuze, 2021a).

Bekir'in hastalanarak yatağa düşmesi, devinimin fiziksel düzlemde askıya alınmasına yol açarken, bu askıya alınma duygusal gerilimlerin artışıyla telafi edilir. Havva'nın bastırılmış öfkesi, çocukların edilgenliği ve aile içi iletişimsizlik, hareketin yerini alan bir duygulanım alanı üretir. Saliha'nın arabesk müzik eşliğinde sergilediği dans ise bu kapalı yapı içinde geçici bir kaçış çizgisi oluşturur; ancak bu sahne, gerçekliği kıran bir kristal-imge üretmekten ziyade, gerçekleşmeyen bir özgürleşmenin bedensel ifadesi olarak kalır.

Süre Blokları

Zaman imajla birlikte hareketin yeniden tanımlanması gerekir. Devinim, irrasyonel aralıkların tanımladığı saf optik imajda değildir. Bunun aksine devinim artık bir duyu-motor imajdaki mekânsal bölümlerin birbirini takip etmesi olan eylem temsilleri ile sınırlandırılmıştır. Sinematik devinim imaj sırasında temelde mekânda yer kaplama, devamlı açılan bir organik beraberlik olan bütünü imajında temellenmişken, zaman-imaj, bütünü evrensel oluş durumunun, değişimin ya da yaratıcı evrimin sezgisinden türer (Rodowick, 2018). Zaman imge filmlerinin amacı şu anın-geçmişin ve geleceğin burada olduğunu görünür kılmaktır. Deleuze'ün zamanın doğrudan sunumu ile anlatmaya çalıştığı şey budur. Şimdiki imgeyle beraber var olan geçmişi ve geleceği yakalamaktır (Rushton, 2023).

Deleuze zaman-imgeyi üç adımda açılar: anılar ve rüyalar, zaman kristalleri ve krono-göstergeler. Hafıza bu çözümleme için kilit bir devinim noktası sağlar; zira şu andaki zaman

anlarının ileriye akışı, geçmişteki bir olayın hatırlanmasında tersine döner (Bogue, 2021). Bir şey hatırlandığında aktüel şu andan virtüel bir geçmişe atlanır; uykuda ise duyu-motor sistem en rahat biçimini alır ve zihinsel evren geçmişin çeşitli anlarından imgelerle dolmaya başlar. Bergson'a göre aktüel an ve rüyalar, virtüel geçmişle karşılaşmayı olanaklı kılan devamlılığın uçlarını işaretler (Bogue, 2021).

Kristal imaj, virtüel ile aktüel, fiziksel ile zihinsel ya da geçmiş ile hayali arasındaki birbirinden ayıramamazlık ilişkilerince örgütlenir. Kristal imgede hakiki ile düş olan daima birbirinden farklıdır. Problem olan şey rastgele bir zamanda neyin ne olduğuna karar verme meselesidir. Ayrımsızlık nesnel bir yanılsama yaratır. İki kutup arasındaki farkı baskılamaz, ancak bu farkı nitelenemez duruma sokar. Her bir kutup karşılıklı varsayım ya da tersine döndürme diye tanımlanması gerekli bir ilişkide diğerrinin rolünü üstlenir (Rodowick, 2018).

Süre blokları açısından film, doğrusal zaman anlayışını kırarak geçmiş, şimdi ve geleceği iç içe geçirir. Bekir'in fide diktiği sahnede ortaya çıkan zaman kırılması, henüz kimliği belirsiz bir figürün geleceğin şimdinden geçmişe bakışıyla birleşerek kristal-imgenin ilk örneklerinden birini oluşturur. Film ilerledikçe bu yapı daha da belirginleşir; özellikle siyah-beyaz kamera sahnesiyle birlikte zaman, artık kronolojik bir akış olmaktan çıkar ve katmanlı bir yapı kazanır.

Filmdeki ilk zaman atlaması Bekir'in elinde bir fide ağacı ile geldiği sahnededir. Evin bulunduğu alana onu dikmek için küçük bir çukur açar. Bekir, ağacı diker. Araya bir görüntü girer. Henüz kim olduğu belli olmayan bir adam ağaca bakmaktadır. Tekrar şimdiye dönülür. Bekir bahçede olan çocuklarına doğru yürür. Sonraki sahnede radyo gösterilir. Bergen'in *Acuların Kadını* şarkısında Saliha eğlenirken görülür. Bedensel jestler sergiler. Havva çalan şarkıyı duyduktan sonra salona gelir "buna

mı oynuyorsun, neşeli mi bu” der. Saliha’nın “buda neşeli” deyip Nietzscheyen tavırla hayatı olumlamasının tersine, Havva, Dostoyevskiye tavırla “bok neşeli” cevabını verir.

Deleuze’de kristal-imge, gerçek ile virtüelin ayırt edilemez hale geldiği andır. Geçmişin şimdiye içkin olduğu, zamanın kendi içinde görünür kıldığı bir kırılma noktasıdır (Deleuze, 2021b). Saliha’nın dansı bu eşliğe yaklaşır ama onu tam olarak aşamaz. Dans, dışarıdan kapatılmış bir evin salonunda, babanın geçici yokluğunda patlak verir; yani virtüeli açmaz, aksine bastırılmış olanın anlık ve kırılğan bir dışavurumu olarak kalır. Gerçek ile virtüel iç içe geçmez. Saliha hâlâ o odadadır. Baba hâlâ geri dönecektir. Bu nedenle sahne bir kristal-imge değil, Deleuze ve Guattari’nin terminolojisiyle bir kaçış çizgisi denemesidir. Tamamlanmamış, yarıda kesilen, ağaçsı yapı tarafından potansiyel olarak geri çekilebilir bir kaçıştır. Bergen’in *Acıların Kadını*’nın sahne müziği olması da bu düşünceyi pekiştirir: Arabesk, kader ve acıyla barışmayı değil, onlarla birlikte dans etmeyi, yani tam anlamıyla ne özgürleşmeyi ne de boyun eğmeyi temsil eder. Saliha’nın dansı bu ikili askıda kalış halinin bedensel karşılığıdır.

Kadir artık yönetmen olmuştur ve köye film çekmek için gelmiştir. Kadir’in yönetmen olarak köye geri dönmesi, geçmişin yeniden kurulması değil, onun bugünde yeniden üretilmesi anlamına gelir. Çektiği bir başka sahnede artık yaşlanmış olan Havva yatakta bir adama çorba içirmektedir. Geçmişte kendi kocası Bekir hastayken içirdiği çorbayı şimdi çekilen filmdeki bir karaktere içirmektedir ancak Havva odaya girdiği ve çorbayı içirdiği an ağlamaya başlar. Virtüel olanın hatırası onda derin bir yara açmıştır. Yanına gelen oğlu Kadir’e tokat atar. Havva için o karanlık oda geçmişteki kötü olanı şimdiye baskılar. Havva’nın ağlaması ve ardından gelen tokat, hatırlamanın bilişsel değil, bedensel ve travmatik bir geri dönüş olduğunu gösterir. Bu bağlamda ev mekânı, yalnızca olayların geçtiği bir yer değil,

zamanın katmanlaştığı ve travmanın sürekli yeniden üretildiği bir kristalleşme noktasıdır. Bu yönüyle film, *Ayna* (1975) filmi ile benzer bir hafıza-mekân ilişkisi kurar. Tarkovski, filmde kendi çocukluğunda yaşadığı evi tekrar inşa ettiğini söyler. Annesini o eve getirdiğinde annesini geçmişe döndüğünü evin annesinde bir duygu oluşturduğunu aktarır (Tarkovski, 2008). *Cici* Filminde de ev Anne Havva üzerinde kötü anları çağırır.

Cici filminde Kadir'in yaşadığı kırılma, hem süre hem de oluş düzleminde katmanlı bir yapı olarak belirir. Kadir'in babasının ölümünün gerçek nedenini öğrenmesiyle birlikte yaşadığı yıkım, onun bedeni üzerinde görünür hale gelir; sakallarını uzatması ve alkole yönelmesi, yalnızca psikolojik bir çöküş değil, Deleuzecü anlamda oluşun kesintiye uğradığı bir yoğunluk değişimini ifade eder. Aradan geçen iki yılın ardından ailenin yeniden bir araya geldiği sahnede, mangal etrafında kurulan birliktelik, görünürde bir toparlanma izlenimi verse de, Havva'nın Yusuf'u tanımakta zorlanması ve "sen geldin yanıma baba düştü" sözleriyle geçmişe açılan yarık, zamanın doğrusal akışını parçalar. Bu noktada anlatı, Bekir'in düşüşü ve Yusuf'un tarladan annesine koştuğu sahneye geri dönerek, geçmişini yalnızca hatırlanan bir anı olarak değil, şimdiye sızan etkin bir kuvvet olarak kurar. Hastane sahnesinde yoğunlaşan duygulanım, tekrar şimdiye dönüldüğünde çözülmeden kalır ve filmin girişindeki aile yemeği ile şimdiki yemek sahnesi arasındaki geçişle birlikte zaman katmanları üst üste biner. Cemil'in sofraya gelişi ise bu katmanlaşmayı daha da derinleştirir. Havva'nın, onu görür görmez verdiği bedensel tepki, bastırılmış geçmişin yeniden temsili değil, doğrudan geri dönüşüdür. Bu bağlamda Kadir'in oluş süreci iki evreli bir yapı sergiler: Köyde geçen ilk evrede kamera, Bekir'in temsil ettiği ağaçsı yapıya karşı Kadir'in köksapı olarak işlev görür; ancak bu akış her seferinde şiddetle kesildiği için oluş potansiyel halde donmuş kalır. İkinci evrede ise yönetmen olarak köye geri

dönen Kadir, geçmişini yeniden kurmaz, onu bugünde yeniden üretir; fakat bu üretim tamamlanmış bir oluşa işaret etmez. Gilles Deleuze'un Henri Bergson'dan devralarak geliştirdiği virtüel imge kavramı üzerinden düşünüldüğünde, burada ortaya çıkan şey bir hatırlama değil, saf geçmişin şimdiyle kurduğu eşzamanlı ilişkidir. Bergson'un "saf hatıra" olarak tanımladığı virtüel imge, zihinsel bir geri çağırılmadan ziyade, geçmişin aktüel şimdiyle birlikte varlığını sürdürmesidir; dolayısıyla Kadir'in yaşadığı kriz, geçmişin yeni bir şimdi içinde yeniden aktüelleşmesinden değil, zaten şimdiye içkin olan virtüel geçmişin görünür hale gelmesinden kaynaklanır. Havva'nın tokadı ve Kadir'in bedensel çözülüşü bu yüzden bir gerileme değil, oluşun tamamlanmadığını, aksine hâlâ yoğunluklar arasında salınan bir süreç olduğunu gösterir (Deleuze, 2021b).

Oluş Blokları: Arzunun Kesintili Akışı

Deleuze Felsefenin kavram oluşturma edimini, bir oluş devrimine girilmesi, pratik ölçüsüyle var olma tarzının bulunması, estetik ve siyasal bir etkinlik olarak düşünür. Varlıktan yerine oluşlara, tözden yerine olaya, özdeşlik yerine farka ve yinelemeye odaklanır. Deleuze, doğayı kendi metafiziğinde içkinlik düzlemi olarak yitirilmiş kuvvetler, devrimler, akışlar, kaçışlar, makineler, arzular ve oluşlar mekânı olarak düşünür (Direk, 2021).

Yersizyurtsuzlaşma ve yeniden-yerliyuurtlulaşma süreçleri, birbirinden ayrı değil; sürekli olarak birbirine bağlanan ve iç içe geçen hareketlerdir. Orkide, yaban arısının bir imgesini oluşturarak kendisini yersizyurtsuzlaştırır; buna karşılık yaban arısı da bu imge üzerinden kendisini yeniden-yerliyuurtlulaştırır. Öte yandan, yaban arısı orkidenin üreme sürecinin bir parçası hâline gelerek kendisini yersizyurtsuzlaştırırken, polenleri taşımasıyla orkideyi yeniden-yerliyuurtlulaştırır. Bu karşılıklı

ilişki içinde orkide ve yaban arısı, farklı (heterojen) öğeler olarak birlikte bir köksap oluşturur (Deleuze ve Guattari, 2023).

Yaban arısıyla orkideyi bağlayan oluş bloğunda yersizyurtsuzlaşma ortaya çıkar; yaban arısı orkidenin çoğalma aygıtından kurtulan bir bölüm durumuna gelirken, orkide kendisi de kendi çoğalmasından kurtulan bir orgazmın nesnesi durumuna gelir. Bir blok yaratan iki devininin, seçilme baskısını içine çeken kaçış çizgisi boyunca beraber varolur (Deleuze, 2023).

Arzulamak oluşları katetmektir. Bir gerçekliktir. Tüm oluşlar bir blok meydana getirir. Yani karşılıklı bir şekilde iki heterojen terimin ilişkisidir (Zourabichvili, 2011). Deleuze göre oluş blokları arzunun bir çeşididir. Arzuyu bir zevk ile ilintilemek yanlış bir değerlendirmedir. Arzu her defasında bir düzenlemenin değişkenleri ile birleşen bir operatördür (Deleuze & Parnet, 2016)

Deleuze insanların birden fazla oluşları olduğu halde neden bir erkek-oluş olmadığı sorusunu tartışır. Ona göre bunun sebebi, erkeğin çoğunluk olmasıdır. Halbuki oluşlar azınlıklardadır. Her oluş bir azınlık yaratır. Ancak bir noktada dikkat etmek gerekir; Yahudiler çingeneler belirli durumlar altında azınlıklar yaratabilir. Ancak bu oluşlar durumuna sokmaya yetmez. Bir durum olarak azınlıkta tekrar yerli yurtlulaşılır veya kişi kendini tekrar yerliyurtlulaşmaya bırakır ama bir oluşta kişi kendini yersizyurtsuzlaştırır (Deleuze, 2023).

Bekir karakteri ağaçsı düşünceye sahip bir babadır. Havva, üç çocuğunun da yüksek okullara gitmesini ister. Kızları Saliha'nın okuyup hemşire olmasını istemesine rağmen Bekir bunu istemez. Toprağa ve mallara kimin bakacağını söyler. Havva bu ağaçsı yapıyı engellemeye çalışır. Deleuze ve Guattari'ye göre (2023) ne zaman bir köksapa engel getirilip yerine ağaçsı yapı konsa her şey sona erer. Arzu akışı biter. Köksap arzu ile devinir ve üretir. Bekir'in yaptığı şey çocuklarının arzu akışını

kesmektir. Kadir'in köydeki kaçış kaynağı kameradır. Kamera ve onun arasında bir arzu akışı vardır. Kamera ile köksap oluştur ancak ne zaman Bekir bunu görse Kadir'e şiddet uygular.

Bekir, odadan çıkarken kapıyı kilitler. Havva'nın Kadın-oluşa geçmesine izin vermez. Havva'nın bedeni kocası Bekir tarafından kısıtlandığı için Havva devinim gerçekleştirip kadın-oluşa geçemez. Havva, harekete geçtiğinde kocası Bekir'in ihlamuruna ilaç atar. Şömineye kum döker. Camı kapatır. Amacı sadece Bekir'i hasta etmek olsa da Bekir bu olaydan sonra yatağa düşerek bir süre sonra ölür. Bekir'in ölümünün ardından Havva, çocuklarını da alarak köyden kente göçer. Babanın ölümüyle ağaçsı yapıdaki oluş dönüşerek rizom oluşa açılır. Havva, Kadın-oluş deneyimini ilk kez yaşar. Tekrar evlenmez. Çocuklarına kendisi sahip çıkar. Havva'nın kızı Saliha'da evlenip boşanmıştır. Kadın-oluş varlık olarak erkek olmayan şeydir. Erkek özsel anlamda majör bir şey olduğundan dolayı erkek-oluş kavramı diye bir şey yoktur (Colebrook, 2013). Oluş ancak azınlığa dair olabilir. Sayıları ne olursa olsun kadınlar bir azınlıktır. Bir hal ya da alt-küme olarak tanımlanabilirler; fakat yalnızca, mülkiyetine sahip olmadıkları, içine girmek zorunda oldukları bir oluşu olanaklı kılarak, tüm insanlığı, hem erkeği hem de kadını etkileyen bir kadın-oluşu yaratırlar” (Deleuze ve Guattari, 2023).

Kadir'in oluş süreci iki bölüm biçiminde değerlendirilebilir. Birinci aşama köyde geçer: Kamera, Bekir'in ağaçsı yapısına karşı Kadir'in köksapıdır. Kadir kamera aracılığıyla başka türlü var olmaya, başka bir dünya kurmaya çalışır. Bekir her defasında bu akışı şiddetle keser. Buradaki oluş engellenmekte olan, potansiyel halinde donmuş bir oluştur. İkinci bölüm ise yönetmen Kadir'in köye geri dönmesiyle açılır. Belgede bu dönüş “geçmişin yeniden kurulması değil, bugünde yeniden üretilmesi” olarak çok isabetli biçimde tanımlanmıştır. Bu durum oluş kavramıyla ilişkilendirilecek olursa: Kadir artık

kameranın arkasındadır, yani köksap akışı tamamlanmış gibi görünür ama Havva'nın tokadı ve babasının ölümünün gerçek nedenini öğrenmesi bu tamamlanmayı sorgular. Kadir'in alkole yönelmesi ve sakallarını uzatması, oluşun duraksadığına işaret eder; bu bir gerileme değil, Deleuze'deki anlamıyla oluşun içindeki yoğunluk farkının yüzeye çıkmasıdır. Kadir hem yönetmen olmuş hem de bu oluşun bedelini henüz tam ödememiştir.

Sonuç

Cici filmi, hareket-imge rejiminden uzaklaşarak zaman-imeye yönelen bir yapı kurar; ancak bu yönelim tam anlamıyla tamamlanmaz. Film, zamanın katmanlaşmasını ve hareketin çözülmesini görünür kılar; fakat bu süreçler kristal-imge düzeyinde bütünleşmez.

Benzer biçimde oluş blokları da kesintisiz bir akış üretmek yerine, sürekli olarak bastırılır ve kırılır. Bu nedenle film ne tamamen klasik anlatıya ne de tam anlamıyla modern sinemaya ait olan bir yapı sunar. Bu bağlamda Cici, hareketin askıya alındığı, zamanın kırıldığı ve oluşun sürekli ertelendiği bir eşik sineması olarak düşünülebilir.

Bu “eşikte kalış” yalnızca biçimsel bir özellik değil, aynı zamanda filmin kurmak istediği dünyanın kendisidir. Bekir'in ölümü bir özgürleşme değil, bir ertelemenin sona ermesidir; Havva'nın kente göçü bir varış değil, yeni bir bekleyişin başlangıcıdır; Kadir'in köye dönüşü geçmişle hesaplaşmanın tamamlanması değil, tam da o hesaplaşmanın açılma anıdır. *Cici*'nin sinemasal gücü, bu tamamlanmamışlığı bir eksiklik olarak değil, varoluşun kendine özgü dokusunu yansıtan biçimsel bir seçim olarak kurabilmesinden gelir.

Kaynakça

- Bogue, R. (2021). Deleuze, Sinema ve Felsefe. (E. Ekici, Çev.) Küre.
- Braidotti, R. (2019). Kadın-Oluş: Cinsel farkı yeniden düşünmek (1st ed.). (E. Durmuş & M. Çelik, Trans.). Otonom.
- Colebrook, C. (2013). Gilles Deleuze. Cem Soydemir (Çev.), Ankara: Doğubati (3 b.). (C. Soydemir, Çev.) DoğuBatı.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2023). Kapitalizm ve şizofreni 2: Bin yayla (E. Sünter, Trans.). Norgunk.
- Deleuze, G. (2003). İki Konferans: Yaratma Eylemi Nedir?, Müzikal Zaman. (U. Baker, Dü.) Norgunk.
- Deleuze, G. (2021a). Sinema 1: Hareket-İmge (S. Özdemir, Trans.). Norgunk.
- Deleuze, G. (2021b). Sinema 2: Zaman-İmge (B. Yalım & E. Koyuncu, Trans.). Norgunk.
- Direk, Z. (2021). Çağdaş Kıta Felsefesi. Fol Kitap.
- Frampton, D. (2013). Filmozofi: Sinemayı Yepyeni Bir Tarzda Anlamak İçin Manifesto. Metis.
- Gönen, M. (2008). Paradoksal Sanat Sinema. Versusv Kitap
- Rushton, R. (2023). Deleuze'den sonra sinema (Y. Aydınlık, Trans.). Vakıf Bank Kültür Publicaiton.
- Rodowick, N. D. (2018). Gilles Deleuze'ün zaman makinesi (E. Ekici, Trans.). Küre Publishing.
- Sofuoğlu, H. (2004). Düşüncenin Sinematografik Yapısı. Eğitim Sağlık ve Bilimsel Araştırma Çalışmaları Vakfı.
- Tarkovski, A. (2008). Mühürlenmiş zaman (3rd ed.). (F. Ant, Trans.) Agora Publishing.
- Zourabichvili, F. (2011). Deleuze Sözlüğü (1 b.). (A. U. Kılıç, Çev.) Say Yayınları.