

KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



KRİSTAL ANLARIN IŞIĞINDA BİR YOLCU: YÖNETMEN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MEHMET SAMİ ÖBEK

05, 2015

Mehmet
Sami
Öbek

Yüksek
Lisans
Tezi /
2015

Mehmet
Sami
Öbek

M.A.
Thesis
2015

KRİSTAL ANLARIN IŞIĞINDA BİR YOLCU: YÖNETMEN

MEHMET SAMİ ÖBEK

Film & Drama Programında Yüksek Lisans derecesi
için gerekli kısmi şartların yerine getirilmesi amacıyla
Sosyal Bilimler Enstitüsüne
teslim edilmiştir.

KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ

05, 2015

KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MEHMET SAMİ ÖBEK

ONAYLAYANLAR:

Prof. Dr. Çetin Kemal Sarıkartal (Danışman) (Kadir Has)



Yrd. Doç. Dr. Zeynep Günsür Yüceil (Kadir Has)



Ezel Akay



ONAY TARİHİ: 01/06/2015

“Ben, Mehmet Sami Öbek, bu Yüksek Lisans Tezinde sunulan çalışmanın şahsıma ait olduğunu ve başka çalışmalardan yaptığım alıntıların kaynaklarını kurallara uygun biçimde tez içerisinde belirttiğimi onaylıyorum.”



MEHMET SAMİ ÖBEK

İçindekiler

| | |
|--|-----------|
| Özet | v |
| Abstract | v |
| Başlarken... | vi |
| Giriş | 1 |
| 1 Kuram Olarak Yönetim Performansı..... | 3 |
| 2 Yönetme süreci ve Kristal Anlar..... | 28 |
| 2.1 Yönetmenin Asli Görevlerinden Düğümcülük..... | 30 |
| 2.2 Yönetme Eyleminin Süreçle Hesaplaşması..... | 52 |
| 2.3 Yönetmen Performansında Kristal Anların Keşfi..... | 61 |
| Sonuca Doğru..... | 71 |
| Kaynakça..... | 75 |

Özet

Bu tez, öncelikli yaklaşımını canlılığa ayıran yönetmen kişinin, bulunduğu pozisyondan sezgisel olarak temas ettiği kristal anları değerlendirebilmesi için düşünsel kılavuz olmayı amaçlamaktadır.

Anahtar kelimeler: yönetmenlik, sezgi, an, hareket, zaman, soyut nesnel varlık, sanat, hakikat, manipülasyon

Abstract

This thesis aims to be an intellectual guide for the director to enable her to examine the crystal-clear moments with which she deals from her position as a director, who dedicates her performance to dynamism.

Key words: directing, perception, moment, movement, time, abstract objective being, art, truth, manipulation.

Başlarken...

moda / ekim14

Henüz araştırma konumu netleştirmeye çalıştığım dönemde; bütüne hizmet etmek adına, deneysel olmayan ama aynı zamanda yönetmenin doğaçlamasına imkan tanıyan bir yapım modelini tasarlayıp bir yandan da projelendirmeyi düşünüyordum. Temel gereksinimin güven olduğunu, Hitchcock'un bu gün burada tek satır senaryo konuşmadan (senaryoya verdiği öneme atfen), istediği ekibi kurabileceğini söylediğimde, hocam bana, "evet o bunu yapabilir, ama neden yapabildiğini bulman gerek." dedi. Şüphesiz arkasından getirdiği ün, ona bu kapıları açabilirdi, bana göre. Evet ama sadece bundan ibaret miydi?.. Daha başka neyi "dinle"mem gerekiyordu?..

Benzer bir durum olarak performans derslerinde yaşananlar; yani müfredatı nispeten serbest, dönem boyu yapılanlar ise öğrenci ve öğreticinin birlikte kurdukları bir yapı olarak “sosyal heykeller” üzerinden konuşulabilirdi. Konusu fark etmeksizin, eğiticinin performansına dayalı bir ders modelini uygulamak kulağa pek doğru gelmemekteydi. Öğitmenlerin bilinemez yeteneklerine güvenmek yerine, onlardan ‘müfredat’ sözcüğüyle bu günlere gelmiş örgün bir ‘öngörü çerçevesi’ tayin edilmesi beklenir. Bununla birlikte performans dersleri, yönlendirici kendi performansını önemseyen bir müfredat belirlemiş olmasına karşın, alanda bilinçli olarak bırakılmış boşlukların renklenmesiyle şekilleniyordu. Dersin verimliliğini belirleyen bu müfredat dışı cümleler sırf öğrencileri etkilemekle kalmıyor olacak ki, bir dersinde Ç. Sarıkartal “50 yaşında adamım beni bu saatte buraya ne getiriyor sanıyorsunuz? Ben sırf kendi dersimi kaçırmamak için, hiç hasta olmadan tam saatinde burada oluyorum, meraklanıyorum” demekten kendini alamıyordu.

Bu merak meselesi önemli. Şüphesiz her meslek grubunda, bütün emek harcanan edim serilerinde rastlanılabilecek zenginliklerden bahsetmek mümkün “büyü” ararken. Üstelik bu parıltılı “an”lar nitelik bakımından seçici de değillerdir. Herhangi bir anda sanatçısıyla işi arasında parlayan bir kıvılcım olabiliyorlar. Bu halleriyle de, dağılımları pek demokratik görünmüyor. Ancak yine de bu “an”lara açlığımızı, tatmin edecek büyük isimlere güvenmemiz tesadüfi değil. Bence tecrübeyle doğru orantılı olan kısım; bu büyük isimlerin nicelik bakımından daha çok sayıda büyü an’lara sahip olmalarından ziyade, bu anları yakalamaya daha açık olmalarından ileri gelmekte. Görünen bu sayısal üstünlük, üstü örtülü gizli saklı versiyonlarını bulup çıkartmadaki ustalıklarında saklı.

Büyük ihtimalle sözünü ettiğimiz madenciliği yapanlar, bunu nasıl başardıklarını tüm samimiyetleriyle bile paylaşmaya kalksalar anlatamayacaklardır. Fakat yine de büyü anlara duyarlılığın, geliştirilebilir bir yetenek olduğunu düşünüyorum. Zira bahsedilen şey temelde bir farkındalık hali ve farkında olmak; doğumla kazanılan bir yetenekten çok, meseleyi kavrayabilmekle ilişkili. Anlama konusundaki yetenek ölçülebilirlikle sınanmadığı sürece başarılı olmak mümkün olabilir. Alıştığımız haliyle kavrama, ikilik dünyasına gereğinden fazla aşına. İnsan benzettiğini anlamaya alıştığı için algılayabildiği dünyaya karşı bir çeşit sağırılık geliştirmiş durumda. Algılanabilecek dünyanın anlaşılabilen dünyayı kapsamaması tabii

ki normal. Ayrıca diğ erinin içinde kalan bu kümenin duvarları algının, çok aş amalı, zahmetli arkaik öğrenme iş lemlerinden sakınmasını sağ ladiğı için; halihazırda kütüphanesinde duran imgelerle denklikler kurarak ‘alış kanlıklarla’ kavıyor. Ve bütün bilinç ağı nı bu eklemeci yöntemle inşa ediyor. Halbuki algılamaya müs ait ama fenomenal bedenimizle yakalayamadığımız o parıltılı “an”lar bir değı lleme, ikilik oluşturma ve dış lama yöntemiyle oluş saydı o zaman saklı ve parıltılı olmaz görünür olurlardı; ya da görünmeyenin değı li olarak ifade bulurlardı. Tam da bu yüzden sanatçısı sanatını bütünüyle kavrayabilme “an”ına erişince kristalliği fark edebilir hale geliyor olmalı.

Baş larken; “kristalize an”ın benim için karş ılığı bu çerçevede yer buluyor. Umarım ilerleyen sayfalar, okuyanları ve yönetmenliğ imi “karş ılık” veya “çerçeve” aramaktan çıkarmama yardımcı olur.

Sinemanın resim tarihinin ağı rlılığıyla kıyaslanıp, çok genç olmasına rağmen tükendiğ inin telaffuz edilmeye baş landığı günümüzde artık yönetmenlik algısının form olarak ele alınması çok daha mümkün. Artık kameranın bile sinemadan çıkarılabileceğ ine dair düşünceler kol gezerken, canlı sinema seansları izleyici toplarken yönetmenlik ve yönetimdeki marifet bu şekilde araştırılabilir.

Tiyatroların, “tam birer tiyatro” oldukları için samimiyetsizlik yargılamalarına maruz kaldığı günümüzde artık yönetmen konumlandırmasını seyirciden uzak tutabilmek pek az mümkün. Artık oyuncunun bile olmadığı oyunlara afiş asan yönetmenler dolaş ırken, neyin yönetildiğ ini konuşmak da en az seyretmek kadar keyifli.

Resim galerilerinin duvarlarını süsleyen eserler birer ressam (veya bir ekip ressam) tarafından üretilse de, vitrinlerini iş gal eden isimlerin küratörlerden oluş tuğ u günümüzde artık meseleleri topluca ve tek bir yerde, örneğ in basılı gazetelerde görmek yerine biri bizim için derlesin ister olduk.

Hizmeti ödeyebilmeyi, lükse yakın esarete uzak kabul ettik.

Süreç boyu, şahsına münhasır katılımından ötürü sevgili Nina'ya teşekkürler.

Giriş

Sanat yapıtlarının algılanmasında “nesne” beklentisinin kırılmasıyla beraber önem kazanan “süreç” farkındalığı; parçalı mekaniklerden ötürü ayrı ayrı uzmanlık gerektiren kimliklerden uzaklaşıp, bütüne dair fikri olan bir yapıyı söz sahibi kıldı. Türkçede “yönetmen” sözcüğüyle tanıdığımız bu yapı yön vermeyi, idare etmeyi, düzenlemeyi ve yapıtın temel parçalarını oluşturan bütünleştirici bakışı inşa etmeyi hedefler.

Oluşacak yapıt, yönetmenin gördüğü açıklığa yerleştirmek üzere tercih ettiği birtakım seçeneklerin derlemesidir. Değişkenlerin kendi alanlarındaki başarıları ve öneri çeşitliliği karşısında karar verme pratiğinin performansına dair yönetmenin elindeki en temel destek sezgidir. Karar verme süreci, deneyimin vazgeçilmez aydınlığında bütüne hizmet edebilir. Bu bütünü “hakikat” olarak tanımlarsak ve yapıtın özüne dair denklik kurabilirsek, “yönetmenin gördüğü açıklık”la ifade edilmeye çalışılan “bilgi”yi kavrayabiliriz. Bergson felsefesinde ayrımı yapılan zeka ve içgüdü yetenekleri ile sağlanan kazanımlar dikkate alındığında, elde edilen bilginin dilin sözcükleriyle ifade edilmesi ancak akıl yürütmeyle (varsayım) mümkün olabilir. Halbuki ona göre ulaşılabilecek hakikati doğrudan kavramak “sezgi” ile açıklanır. Deneyimin sağladığı aydınlık, bilme yöntemi olarak tecrübe içinde kalmanın bir refleksiyon edimi ortaya koymasıyla tamamlanır.

Bugün buradan bakıldığında sanatsal yapıtın varlığı, bir sürecin kavramı olarak belirlemekte. Anlatım araçlarında aktarılan tanımlı, son sözü söyleyen bir mesajdan ziyade süreç önem kazandı. Süreç yönetimindeki hedefler; tamamlanmış bir fikri ve

algılama biçimlerini dikte etmekten uzaklaşıp, (yeni eğitim sistemlerinde de olduğu gibi) seyircilerin deneyimlerini şekillendirecek bir sanatkarlığa kaydı. Aktarılmak istenen “hakikat”, sözcüklerle kavramsallaştırılamayacağından, bir sempati olarak sezgi yoluyla hayat buluyor. Seyirciye kendi içinde var olan (tecrübe) ve deneyimlediği (maruz kaldığı) dile getirilemez “bilgi”yi kavratmak için, bir tür anlıksal duyumdışlık yaşatılıyor. Böylesi bir bütünlüğün aktarımını mümkün kılmak, üstelik bunu önceden tasarlamak yönetmenin sezgilerine, dolayısıyla işi ile arasındaki “kristal anlar”ını değerlendirebilmesine bağlıdır.

Yönetmen, oluşturmakla yükümlü olduğu ilişkiyi tasarlama ve süreci yönetme evresinde sahiplendiği yaklaşımı elindeki malzemelerle şekillendirebilir. Metinle kurulan bağ, görsel imgelerin hikaye anlatım gücü ve özdeşlik kurmaya en müsait organizma, yani insan faktörü... Kendi süzgecinden geçirdiği bu elemanlar süreç dahilinde refleksler oluşmasına nasıl yardım edebilir? İnce ağlarla örülüp birleştirildikten sonra herkesin rahatlıkla kabul edebileceği “kristal anlar”, ne tür bir ilişkinin meyvesi olarak yönetmene görünür?

Kıymetli sinema kuramcısı Andre Bazin, ressam yönetmen R. Bresson’un ‘*Bir Taşra Papazının Günlüğü*’ filminden bahsederken, “Eğer filmi bizi derinden etkiliyorsa, bizim üzerimizde tarif olunamaz tesirler bırakıyorsa bunun nedeni onun, gücünü zekadan değil, duygulardan alıyor olmasından kaynaklanmaktadır,” (2013: 117) diyerek, sezgileriyle hareket eden birçok sorumluluk erbâbını cesaretlendirmektedir.

1 Kuram Olarak Yönetim Performansı

Yönetme edimi üzerinden yürüteceğim tezimi ortaya koymadan önce belirlemenin gerekli olduğunu düşündüğüm bazı kavramlar var. Hatta kavram demişken lafı uzatmadan hemen *kavrama* meselesinden başlamak istiyorum. Fakat bu sözcüğün hakimiyetçi manasıyla beraber yön vermeyi, yönetmeyi telaffuz edince de ister istemez *manipülasyonu* ve güdümlü söylemleri göz önünde bulundurmam gerektiğini hissediyorum. Söylemlerin *gerçekle* ilişkisi ve *gerçeğin temsili göstergeler* ve *anlamları*ysa cabası...

Bir doktorun oğlu olarak doğan, Platon'un okulunda pişen Aristoteles; doğa, fizik, zooloji gibi alanlarda yazdığı kitaplarını oluştururken, en az onlar kadar eser verdiği mantık biliminden de muhakkak faydalanmış. Dolayısıyla bir kurallar bütününden ziyade estetik gözlemlerine erişebildiğimiz "Poetika"sında tragedyayı tanımlarken gerçekle ilişkisine şöyle yaklaşmış:

...ahlaksal bakımdan ağır başlı, başı sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklididir; sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır; eylemde bulunan kişilerce temsil edilir. Bu bakımdan tragedya, salt bir öykü (mythos) değildir. 'Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir' (katharsis) (1983: 22).

Yönetmenlik mesleğini aramak için çok eski tarihlerdeyiz, biliyorum; ancak malzememizi tanımak açısından toplumsal manipülasyonları önemli buluyorum. Diyor ki Aristoteles, öncelikle tanımlı bir insani eylemin taklit edilmesi gereklidir. Taklit edilirken de diyor, belli bir sanatsal çerçeve gözetilerek süslenebilirse (harmonik olarak), güdümlenen amaca uygun temsil edilmesi sayesinde seyircisi ile ruhani bir yakınlık kurabilir. Dünya tiyatro tarihini incelemek gibi bir amacım yok, ancak takip eden süreçte bizi ilgilendiren kısım itibarı ile hep benzer konular dert edilmiş. Yani bugün yönetmenin asli görev olarak yürüttüğünü düşündüğüm "hakikat

aktarımı” ve ona dair çözümlenmeler, ateşten bir kor gibi elden ele dolaştırılıp etrafında pervane olunmuş. Rönesans İtalyan yazarlarının değerlendirmelerini takiben 16.yy İngiliz yazarlarının da bu alandaki eleştirilerini, ardından 17.yy Fransasında da gelenekçi tutumu özlemle andıkları satırları takip etmek mümkün. Bu arada hatırlamakta fayda gördüğüm bir diğer husus, tarihin doğrusal bir çizgiyle ilerlemediği gerçeği. Aristoteles’e ve onun üç birlik kuralı gibi tespitlerine olan bağlılık, bir anda *Poetika*’nın Latinceye çevrilmesiyle gelişmiş. Ve Rönesansın yayılmasıyla gündeme yerleşmiş. “Seyircilerin oturdukları yerden görebildikleri sahne çerçevesi değişmiyorsa oyundaki mekan neden değişsin?” denilmiş, ya da “Seyirci gün geceye kavuşmadan koltuğundan kalkacaksa, izlediği *an*ları değerlendirirken nasıl zaman atlamasına inansın?”. Tüm bunlar seyircinin sahnede gördüklerinin gerçekliğini sorgulamaması için tespit edilen yöntemler. Poetika, ilk çağlardan beri filozofların ilgilendiği çok temel bir konuya cevap öneriyordu. Neden bazı eserler insan hafızasında yer ettiği halde, bazıları unutulup gidiyordu?

...Roman Ingarden’e göre estetik nesnenin taş, söz, ses gibi real yapısının üzerinde bir başka yapısı daha vardır. Bu yapı duyu-üstü bir varlık alanıdır. Ozan yazdığı şiirin okunmasını, ressam yaptığı tablonun izlenmesini, besteci bestelediği senfoninin dinlenmesini ister. Öyleyse her sanat yapıtı taş, söze, sese, vb. konmuş olanı ortaya çıkaracak, onu kavrayacak bir özneye gereksinim duyar. Estetik nesnenin kâğıttan, bitkiden beş sayısından ayrımlı olmasının nedeni de budur. Kâğıt öznenin dışında ondan bağımsız olarak var. Beş sayısı da öyle. Çünkü kâğıt da beş sayısı da öznenin kavradığı bilgi nesnelidir (Büker 2012: 23).

Şimdi bir dakika... Anladığımızı anlamaya çalışalım izninizle. Beş sayısı (veya dört nokta üç fark etmez) doğru içerikte karşılaştığımız zaman kendi gerçekliğimle paralel bir şeyler ifade edebiliyor. “Yani kaç tane elma var?” sorusu aslında şöyle cevaplanmalı: “benim bir tane olduğum şu evrende 5 tane elma var.” Yahut “şu ilerdeki ağaç” aslında şöyle söylenmeli: “topraktan çıkan, gövdesi kahverengi, ince dalları yeşil yapraklarla kaplı ve benim daha önce benzerlerini görüp, dokunup algıladığım nesneye “ağaç” ismini kodladığım için o da bir ağaç.” Bu “o da..” önemli.

1923 yılında yayımlanan “*Anlamın Anlamı*” isimli kitapta yirmi iki değişik anlam üzerinde durulduğundan bahsediyor Büker. Konumuzla alakalı olan kadar kısmına bakmak istiyorum. “*Anlam içsel bir özelliktir. Anlam  zd r*”, “*Anlam herhangi bir şeyin uyandırdığı duygudur.*”, “*Bir simgeyi kullanmanın gerçekte belirttiği şeydir.*”, “*Bir simgeyi kullananın belirtmek zorunda olduğu şeydir.*” “Liste uzun.” diyor Büker ve ağdaş dilbilimden faydalanarak devam ediyor. Anlam konusunun dilden bağımsız olarak ele alınamayacağını, çünkü anlamın ancak dil yardımıyla belirlediğini söylüyor. Anlamı dil dış nesnelere aramanın boş bir çaba olduğunu, çünkü anlamın nesnenin bir özelliği ya da niteliği olmadığını belirtiyor. “Nesne, dildeki göstergeler arasındaki ilişkiden ötürü anlam kazanır. Göstergeler arasındaki ilişkileri kim düzenliyor? Bu ilişkileri kim yeniden kuruyor?” (2012: 20).

Anlam meselesine Leonard Bloomfield’in görüşleriyle devam ediyor Büker;

Dildeki kimi terimlerin anlamlarını, bilimsel bilgimizden ötürü, açıkça ortaya koyabileceğimizi vurguluyor. Örneğin “salt” (ing. tuz) sözcüğü “sodyum klorür” (NaCl) anlamına gelir. Bitki ve hayvan adlarının da kesin anlamları vardır. Yalnız “sevgi” ya da “nefret” sözcüklerini kesin olarak tanımlamanın bir yolu yoktur (Büker 2012: 20).

Bu açıdan bakıp, *anlamı* da kesin olarak tanımlamanın imk nsızlığına değiniyor. Bazı eserlerin seyircinin hafızasında yer etmeye elverişli oluşundaki gerçeği, eserlerin duyu üstü bir varlığa sahip olabileceğine bağlıyorduk. Bu gizemli durum için Arthur Schopenhauer,

Özellikle kavramların gerçek anlamıyla ilgili bir içgörü elde etmekle ilgileniyoruz. Bu anlam olmasa o yalnızca duyumsanır. Ama anlam yüzünden bu imgeler büsbütün yabancı, ve anlamsız olarak yanımızdan geçip gitmez, anlam aracılığı ile doğrudan bize seslenir, anlaşılır, ilgi ekerler. Bu ilgi bizim tüm varlığımızı işin içine katar (2009: 35).

Varlığımız da işin içine girdi. Artık eserle girilen iletişimde, seyircinin sorumlulukları da girdi demek oluyor içine işin.

Şimdi bu gerçeği (hakikati) anlamlandırmaya çalışırken, meselemize bir de Seyyid Hüseyin Nasr'ın Molla Sadrâ hakkında kaleme aldığı satırlarından bakalım. Zira bazı şeyleri özellikle dil konusunda bile Batılı kaynaklardan takip etmenin giderek güçleşeceğini haber veriyor Nasr daha giriş bölümünde. Latinceye çevrilmiş İbn Sîna ve birkaç akılcı (meşşâî) filozofun eserleri sayesinde modern Avrupa dillerinde değerlendirme yapmaya elverişli vokabüleri (söz dağarcığı) geliştirmenin mümkün olduğunu; fakat Molla Sadrâ gibi, bu yüzyılın başlangıcına kadar Batı'da hemen hemen hiç bilinmeyen düşünürlerin, geçen yüzyıllar boyunca İran'da, Afganistan'da ve Hind Yarımadası'nda günlük hayatta bile sıklıkla başvurulan öğretileri olduğunu ekliyor. Batı dillerinde üstad okullarıyla bağlantılı tarikatların metafizik ve irfânî (bilme, anlama, gerçeği sezme) öğretileriyle pek az ilgilenildiğini, modern dillerde bu tarz öğretileri açıklama konusunda bir geleneğin bulunmadığını söylüyor ve ayrıştırmak için, "Elverişsiz bir dili kullanarak, büyük oranda metafiziksel kudsiyete sahip öğretiyi, suya sabuna dokunmayan ve zararsız bir felsefi öğretiyeye ("felsefi" sözcüğü salt beşerî ve profan (modern) anlamıyla anlaşıldığı takdirde) indirgeme tehlikesi vardır." (1990) diyor. Yani yanaşmak istediğimiz bazı limanlar var, fakat önlerinde deniz yok! Prof. Ç. Sarıkartal bir sohbet sırasında, Polonya'da katıldığı bir konferansta, "an", ve "anlamak" sözcüklerinin bizim için özel bir manası olduğunu, aynı kökten geldiklerini vs açıklarken, dinleyiciler için hiçbir şey ifade etmediğinden yakındı. Üstelik kendi terminolojileriyle "moment"i, etimolojik köken itibarıyla matematikteki ve fizikteki haliyle kullanmasına rağmen; gelenek yoksunluğundan ötürü bu tip bir yaklaşımı ancak ortadoğu kökenli bir profesör destekleyebilmiş. Tezimi yazdığım dil itibarıyla de benzer bir yoksunluk içerisinde olduğumuzu biliyorum. Her iki yaka da sisli atmosferini koruyor. Fakat bunu bir avantaj olarak değerlendirip, bu ilk aşama için herhangi bir yakaya geçmek yerine köprünün ortasında dikilmeye devam edeceğim. Zira her yaka da diğerine, buradan daha bulanık...

Dildeki bazı kavramların anlamlarını bilimsel bilgimize indirgmeden (gelişime güvenerek) okuyalım. “Molla Sadra varlığı; mertebelenmesine rağmen bir kalan, derecelere bölünmüş bir gerçeklik olarak anlar” (Nasr 1990: 118). Herakleitos’un “her şeyin *akar* vaziyette, nesnenin kendisinden gelip kendisine gideceği” görüşünü geliştirmiş Sadra. Varlık *kalandır* diyor ve evrenin hareket halindeki sürekliliğine dikkat çekiyor. Cevherî (töz) Hareket (el-hareketu’l cevheriyye) teorisiyle devam edeceğim ama, yine de çok yüzeysel olarak ihtiyacımız kadarına bakacağımızı belirtmek isterim. Zira Sadra’nın bu konuları konuştuğu eseri *Esfâr* (seferler)’in başlığını bile hatalı okuyan oryantalist Gobineau’ya işaret ederek, “muhtevâsına ulaşmak için felsefesiyle uzun bir süre haşır neşir olmanın ve onunla aşinalık kesbetmenin (çalışarak kazanmanın) gerekliliğini” söylüyor Nasr (1990: 69).

Sadra, oldukça derin kaynaklara ulaşma imkanına sahip olmuş. “Eserlerinde Yunan ve İskenderiye okullarından ve Pre-Sokratiklerden tutun da, Platon ve Aristoteles’e kadar uzanan kaynaklara işaretler vardır” (Nasr 1990: 95). Pisagor’u, Şihabeddin Sühreverdî’yi ve İshrâkîleri izleyerek hakim model kabul etmiştir. Ve netice itibariyle “Aşkın Hikmet” teorisini ortaya çıkartmıştır. Sühreverdî’nin “İshrâkî Hikmet”inden temel farkı İshrakîlerin savunduğu *mahiyetin asıl olduğu* fikri yerine *varoluşun asıl olduğunu* iddia etmesidir diyor Nasr (1990). Batı düşüncesinde Platon’a denk tutulan idenin önceliği meselesi ve Aristoteles’e denk maddenin önceliği tartışması gibi bir fark belirmiş durumda. İshrakîlik, *hakikatin ortaya çıkması* anlamında, bilginin insanın sezgisel manada keşfettiği bir şey olduğunu ima eden, hem felsefi hem mistik boyutları olan bir akım. Felsefesinin büyük oranda örtüşmesine rağmen Sadra’nın bu konudaki yaklaşım farkı, yani Asâletü’l-mâhiyye’nin (içeriğin) değil asâletü’l-vücûd’un (varoluşun) esas olduğunu söylüyor oluşu Henry Corbin tarafından devrim niteliğinde değerlendirilmiş. Seyyid Hüseyin Nasr, bu farkın, sırasıyla *değişim* ve *dönüşüm* sorununda, *varlıkların mertebelenmesi*, ayrıca henüz ilgimizi çekmese de eskatoloji (son) ile ilgili görüşlerde de bir farklılığa yol açtığını ekliyor (1990).

Molla Sadra özelinde ontolojik yaklaşımlara bakarak oluşturmaya çalıştığım temel eksen, şimdi birazcık daha koruyarak İbn Sînâ’ya bakalım. Bu sayede *hareket*

konusuna değinmiş olacağız. Sadra, varlığı derecelere (mertebelere) bölünmüş bir gerçeklik olarak anlıyordu. İbn Sînâ, her varlıkta varoluşun asıl olduğunu düşünse bile;

...bir varlığın varoluşunun diğer varlıkların varoluşundan farklı olduğuna inanır. İbn Sînâ bir adım daha ileri giderek, oluşu (becoming) tek başına eşyanın arazlarını etkileyen hâricî bir süreç olarak görür; giderek de “Aşkın Hikmet”in köşe taşlarından birini oluşturan cevherî hareketi (el-hareketu'l-cevheriyye) reddeder. Corbin'in, Molla Sadrâ'nın öğretisini tanımladığı ifadeyle söylesek, “*varoluşun yatışmaz yapısı*” İbn Sînâ'nın kâinât anlayışında eksiktir.

Varlığın mertebelere ayrılması ve cevherî hareketin reddi, İbn Sînâ'yı; Platoncu “idealar”ı, hem Sühreverdî, hem de Molla Sad-râ'nın öğretilerinin son derece önemli bir kısmını oluşturan arke-tipler (a'yân-ı sâbite) ve akılların yatay ve dikey hiyerarşisini redde götürdü. Aynı şekilde İbn Sînâ, yine cevherî hareketi mümkün görmediği için, düşünen ile düşünülen şey (ittihâdu'l-âkil ve'lma'kûl) arasındaki birliğin olabileceğini de reddeder (Nasr 1990: 118).

Köprünün beri yakasına bakarken Sadra üzerinden varlık meselesini incelemek şark düşününe dair yüzeysel yaklaşımına bir bütünlük katabilmiştir umuyorum. Çünkü o, *Asalet-i Vücut* konusunda akılcılarla (Meşşailer) aynı düşünürken, varlığın birliği (*Vahdet-i Vücut*) konusunda İbn Arabi çizgisinde yürümüş; varlığın özünde diğerlerinden farklı ve kendine has özelliklere sahip olması noktasında Meşşailer'in önderi İbni Sina ile İşrakiler'in önderi Sühreverdi ve İbni Arabi'nin varlık görüşünü birleştirmek istemiş.

Ortaya çıkan sentez (*Aşkın Hikmet teorisi*), hareketi, kendi içerisinde bir süreklilik olarak değerlendiriyor. Zamanı git gide belirginleşen bir dönüşüm olarak kabul ediyor. Evrenin sürekli, daha fazla tamamlanmak için potansiyelden gerçekliğe doğru yolculuğu... Belirdikçe bütünleşen bir yapı... Peki hareket dediğimizi nasıl neye göre anlamlandıracağız? Bir sabite ihtiyaç duyulmuş düşünce tarihinde. “Bu sabite

göre, öbürü hareket eder” diyebilmek için. Örneğin, şeylerin özü değişmez kabul edilmiş, ama bileşikler değişebilir denmiş (öze göre hareket). Sonra bu öz olarak kabul gören atom da parçalanıp, proton ve nötronlara ulaşılmış. Sonra onları da tek tek ayırtırmak başarılmış... Bu böyle gidiyor ama bilim dünyasında hala, parçaların en ufak değişmeyen özüne ulaşılabileceği inancı hakim. Fakat Sadra cevherin de değiştiğine inanıyor. Yani her an her şey sürekli bir şekilde değişmekte, her an yeni bir evren var oluyor, bir diğeri yok oluyor diyor (Suruş 2008). Bize göre varlığın olma isteği, zamanı devam ve devinimine imkan sağlayan bir açıklığa mecbur bırakıyor. Dolayısıyla zamanın bakışıyla değerlendirilince, *kendisine değen varlık* her an yok olurken var olmaya devam edebiliyor. Fakat *anın* gözlemciliğinden sıyrıldığında varlık (özü, kendi perspektifinde) sonsuz bakışa (veçheye) gebe. Ve neticede kararsız.

An’ın kendisine has bir açıklığa sahip oluşu... Bu meseleye daha sonra tekrar değineceğiz ama şimdilik birazcık daha tozlu sayfalarda kalalım. Jean-Luc Nancy “-Yer bakımından- olduğum yerde -ontolojik olarak- olmadığım zaman (maddi ya da manevi olarak) hareket ederim.” diyor. *Oradalık* meselesinden bahsettiği cümlelerini şöyle sürdürüyor; “Hareket beni başka bir yere taşır ama “başka yer” önceden verili değildir, gelecek olduğum “orasını”, “burasına” çevirecek [olan] benim gelişimdir” (2013). Nancy hareketin tanımını yaparken önemli bir konuya rehberlik etmiş oluyor. “*An* sabit bir olgu değil”, olamaz da elbette. Ama bu cümle neyin değil? Mesela hareket diyor; “verili bir bütünlük içinde verili yerler arasında vuku bulabilecek bir yer değiştirme ya da nakil değil, aksine, bir cisim yerini bulmaya mecbur olduğunda ve sonuç olarak yerine sahip olmadığı ya da artık sahip olmadığı durumda vuku bulan şeydir”. Heyecanlanıyorum! Henüz olmadığın bir yere şahitlik edebilme yeteneği, bu satırların devamında kazanılabilir mi acaba? Evet *an*’ın sonralığa dair bir açıklığı olduğunu artık konuşabiliriz sanıyorum. Zamanın bizlerden geçişini, bir şelalenin altında ıslanırken sarf edilen imgede arayın diyor; *ortak - aradalık* mefhumunun altını çiziyorum. An, hakkında konuşmaya başladığımız saniyeden beri kaçıracağımız *akıp giden* ise; *olan*’ı tanımlamak için “*kalan*“ demek oldukça zihin açıcı. Son tahlilde, durma şansı tanımayan, tek yönlü bir yolculuk için *hareketi* konuşmak; hedeflenen bir bütünlüğe dair izlere sahip olmayı gerektirir. “Başka uzak bir yerin, daha yakın bir

uzaklığa geçme süreci,” diyor Nancy, “...yeni bir yer, yakın hale gelen yeni bir uzak, başka bir *orasının* açılışıyla yeni bir temellük ediş (mâl etme)” (2013).

Kitabında, Gilles Deleuze'den yaptığı alıntıya göre hareket “ancak bütün verili veya verilebilir olmadığında” mümkün olan şeydir diye yazmış Luc Nancy (2013). Deleuze ise “*Hareket-İmge*”nin daha en başında Bergson'un tezinden bahsederken “...hareket, katedilen mekanla karıştırılmamalıdır. Katedilen mekan geçmiştir; hareket şimdidir, katetmenin edimidir. Katedilen mekan *bölünebilirken*, hatta sonsuzca bölünebilirken, hareket bölünemez, ya da her bölünüşünde doğası değişmiş olacaktır,” (2014) diyor. Görece farklılıklara dikkat çeken Henri Bergson *Metafiziğe Giriş*'te şöyle saptamalarda bulunuyor;

Hareketsiz noktalar, hareket için neyse, çeşitli nitelikler hakkındaki kavramlar da bir nesnenin nitel değişimi için odur. Bir çeşitlemenin / varyasyonun ayrıştırıldığı muhtelif kavramlar o halde, reel olanın gayrisabitliği [instabilité] hakkındaki bir sürü sabit görüştür. Ve bir objeyi, kelimenin yaygın anlamıyla “düşünmek”, objenin hareketliliğini bir veya birçok hareketsiz açıdan görmektir (Bergson 2013: 68).

Biraz daha Bergson'la devam etmek istiyorum ama, henüz kapatmayacak olsam da açılan parantezleri bu bağlamda tekrar değerlendiresek iyi olur. İzleyicisiyle eseri arasında cereyan eden bir iletişim formunu tanımlamaya çalışırken, bir üçüncü pozisyon olarak *aradalık* değil, her iki zemine de ayak basan bir *ortaklıktan* bahsetmiştik. Ancak bu ortaklık, eserin kendine mal edebileceği paydalara sahip olmadığı gibi, seyircinin tek başına varlığıyla da belirebilecek bir yapıyı tanımlamıyordu. Salt algılanabilir dünya ile sınırlı kalmakta görece sakınca sezen düşünürlerin, bu bahsini ettiğimiz *akış* kavramına yaklaşımlarını, veçhelerinden biri olan *süre* konusu altında ele almıştım. Varlığını *an*'a dayandırdığımız, süreyle görünür (alınlanabilir) olabilen bu protokolün canlılığını, her an yeni bir *can*'a sahip olmasında aramıştık. Hareket konusu bizi, bir bütün olmaya çalışan *manâ*'ya ve eserle izleyicisi arasına yer altından işlediğini varsayacağım birtakım tüneller hakkında düşünmeye itiyor. Eser, özünde içerdiği *manâ*'yı aktarabildiği seyircilerin olduğu

an'ları arzularken (bu niyete hareket halindeyken); seyirciler eserden gelip kendilerine çarpan ışınların (kristal travması) parlaklığı ile potansiyelleri dahilinde dönüşürler (beklenen veya beklenmeyen yönde). Biz bu tünelleri temel elektrikteki elektron yönüne benzetip, eserden seyircisine doğru cereyan eden akım kanalları olarak kabul edeceğiz. Çünkü eser, tanımlı anlarla oluşturulmuş bir bütünlük olmakla birlikte, seyircisiyle arasındaki etkileşim de ayrıca iletken (anlara tabi) bir protokol. Anlar, birleşerek birbirleri üzerinden bir manâyı taşıyorken, atomların son yörüngelerinde serbest halde salınan elektronları andırıyorken. Onların da elektrikle karşılaştıklarında negatiften (-) pozitif (+) hareket etmeleri (akmaları), kristal anlar sayesinde açığa çıkan enerjinin iletilmesine, yönetimin hükmündeki *hakikatin* izleyiciye de taşınmasına benziyor.

Kristal anları etraflıca inceleyeceğiz ama öncelikle bu örneğin anlatımına vesile olduğu şeye, *hakikatin* aktarımı sırasında *anların* iletkenlik kuvveti adına üstlendikleri sorumluluğa kısaca bakalım istiyorum. Öyle ya, elektrik kablolarının görevi enerji geldiği sürece süpürgeyi çalışır halde tutmaktır. Doğanın, onu seyreden için, yapaydan farklı olarak tükenmez bir kaynak oluşu böyle bir kaynaklık sağlar mesela. Örneğin bu metafor, tamamen yapay ve okuyanın zihninde belli bir anlam oluşturmak için üretilen kesin sözcük dizilimlerinden oluşur. Okuyucu, sözcükler vasıtasıyla kendisine akıtılmaya çalışılan bir manayı alımlar, veya alımlayacağı varsayılır. Bu mana kesintilidir. Film setlerindeki duvar dekorları gibi tek bir yüze dönüktür. Yalnızca o yüzeyde gerçekçidir. Görevini tamamlar ve biter. Tanımlı bir boşluk arasındadır, çünkü ona o tanımlı veren de, tanımsız süreç bütünlüğü kurma yetisine asla sahip olmayan bir *akıldır*. Ancak bir ayçiçek tarlası sayısız esere ilham verebilecek zenginliğini sadece doğayla olan soydaşlığına borçludur. O, sadece vardır. Varlığı, var olmasının karşı konmaz hafifliğinin tezahürüdür. Hımm, varlık dedik...

Bugün, arkeologların sevgilisi *Altamuralı Adam* 187bin yaşında. Sağlığında su içtiği pınarla aynı doğal kaynakları kullandığımızı inanıyoruz. Çünkü karbon deneylerimizi akıl ettiğimiz an, sonsuz parçaya bölünebilen bütünlükte ve o günlere kadar soluksuz uzanan bir süreçten bahsetmiş oluyoruz. Fakat mimari yapı, söz gelimi eski bir kale, küfesinde doğal olmadığı gerçeğini taşımak zorundadır. Akarsular

dereler vs. izleyiciyle daima doğal tutarlılıkla iletişim kurarlarken, akışın, tükenmez canlılığından beslenirler. Doğaldırlar. Halbuki kalenin duvarlarını oluşturan taşlar ne kadar eski olursa olsunlar, orada üst üste durmadıkları bir dönemi de içerirler. Üstelik bu dönemlerin hiçbiri Yerebatan'daki Medusa Başı kadar belirgin de olmayabilir. Evlerin duvarlarında ya da sıva aralarında yıkık kiliselerin tuğlalarına rastlayınca, kiliselerin o tuğlaları Selsius Kütüphanesinden almadıklarını söyleyemiyoruz. “Birileri onlara bu ödevi biçmiş ve dirayetlilermiş ki, hala vazifelerinin başındalar,” bilgisi sürekli tazeleniyor. Hımm (kimse deneyimden ve türlerinden bahsetmedi dimi henüz).

Bu noktada karıştırılmaması gereken önemli bir husus; tarihi dokular gibi yapay olmalarına rağmen, tabii enerji aktarımına müsait gerçekçilikteki nesnelerdir. Bir İstanbullunun gerçekliğinde hissedilebilecek, örneğin Galata Kulesinin “*doğal çevrenin tabii parçası*” olarak algılanabiliyor olması durumu... Amma ve lakin bu algı daima kendi üstüne kapanma halinde, hakiki gerçeği bloklamak zorundadır. Araç olan kule, yapaydır.

Sanatla yaratılış arasında bir benzerlik vardır diyor Paul Klee, tıpkı yeryüzünün, evrenden bir örnek olması gibi, sanat da her zaman bir örnektir (2010). Peki doğal izlerken sarf edilen anların kusursuz bütünlüğünden farklı olarak yapayın aktarımındaki bütünlüğü nasıl tarif edeceğiz? Yani *yapay* bir *hakikat* aktarımının nasıl kesintisiz olarak doğru adreslere ulaşması beklenebilir? Helen bakışıyla doğal varlığı dışarıda bırakarak sanat yapıtı ve araç arasında an tüketimi bakımından fark gözetsek dahi, bu sıralı (kesintili) anların yapaylıklarından ötürü karmaşık (eklektik) yapılarda olmaları beklenmelidir. Buna karşın doğa, anları ayrı ayrı ve bir bütün olarak beslemekten usanmıyor. Her an, bizzat yaşamın kendisi tarafından sürdürülebilir tutuluyor, ona enerji sağlanıyor.

Roma Afrikasına, Latince eserler veren Aziz Augustinus'a uzanalım kısaca. *Uzun zaman kısa zaman* kavramlarını çok komik bulan düşünürün bu konudaki fikirlerine pek girmeyeceğim, “an”ın geçmiş ve geleceğe pay edilemeyişiğini belirtiyor temelde. Yalnızca bir ricası var onu dile getireceğim. Diyor ki;

Üç zaman vardır: Geçmiştekilere ilişkin şimdiki zaman, şimdikilere ilişkin şimdiki zaman ve gelecektekilere ilişkin şimdiki zaman." Çünkü bu üç zaman zihinde vardır ve onları başka yerde görmem: Geçmiştekilere ilişkin şimdiki zaman anı, şimdikilere ilişkin şimdiki zaman bir anlık görü, gelecektekilere ilişkin şimdiki zaman da beklenti olarak vardır. Kastedilen bunlar ise, üç zaman görüyorum ve üç zaman olduğunu söyleyebilirim. Ama gene de varsın densin, geleneksel biçimiyle kullanıldığı gibi "üç zaman vardır, geçmiş, şimdiki, gelecek zaman" densin; bu bence önemli değil; karşı çıkmıyorum, kınamıyorum; yeter ki denmek istenen şey, yani ne gelecekte olan şeyin ne de geçmişte olan şeyin var olmadığı anlaşılın (1996: 55).

Geçmiş zamanın artık var olmadığını, gelecek zamanın ise henüz var olmadığını, elimizde kalan tek zaman olarak şimdiki zamanın da boyutlarını belirleyemediğimiz için bilemeyeceğimizi göz önünde bulundurunca, zaman bizim için öncesiz ve sonrasız bir akışa döner, ve bu nedenle biz bu akışın niteliğini, yönelimini, yayılımını, boyutlarını bilmeyiz; gerçek zaman her zaman dışımızda kalır diyor. Akışın dışında olmak, ona maruz kalmaya; hatta tabiri uygun düşerse, "zamanın bizi yaşadığı" söylemine kadar vardırılabılır. Tıpkı eşya ve eser arasında gerilen gerçeklik farkı gibi, zamanı da değilleyen açıldaki bir enerji kaynağından bahsetmiş oluruz. Bununla birlikte eserin aktardığı enerjinin sırf insan yani seyircisi tarafından görünür olması gerekmediği sonucuna yakınlaşırız. Yani varlık, tıpkı zaman gibi ilişiksiz var olabilir.

Eserin yaşıyor olmasından aldığı gücü seyircisiyle paylaştığını düşünmüştük. Eşyanın ise zoraki bir amaç için yaşıyor oluşunu yani yapaylığını, doğadaki *ağacın kendiliğindenliğinin* öbür tarafına koymuştuk. İnsan yapısı sanat eseri de, kuyruğunu kovaladığı doğala dokunabilmişti.

Var olanın yalnızca "an"lar olduğunu kabul eden İslami bakışla düşünürsek eğer doğanın kendisi de yapay bir nesnedir. Tıpkı kalem, defter gibi, ağaç, yaprak, ses, koku vs... Haliyle eser de yapaydır. Bir Müslümanın sanat eseri karşısında yani yaratıcılık mevzusunu değerlendirirkenki tutumu; imanının yardımı ile bütün bunların tehlikesiz (şirk olmayan) ve iktidarsız oluşlarına güvendir. Çünkü, kainatta yaratılan

her şeyin biraz, insan yapısı nesnelere, eşyalar gibi makine ve sistem olduğuna inanır. "Sanat eserlerinden son derece güzel olan alem bile, Allah'ın iplerini çekerek işlettiği bir makinedir" L. Massignon'a göre.

İslâm edebiyatında bu konu üzerinde söylenmiş beyitler meşhurdur. Farsçada Ömer Hayyam'ın, Arapçada Nablû-sî'nin, tabiatın bu anlamını gösteren harikulade şiirleri vardır. Ve bu İslâm tasavvufunun köküdür... Allah, kukla oyununda olduğu gibi ipleri çeker. Bundan dolayı Müslümanlarda dram yoktur. Dram Batılılara göre şahısların yüreklerinde ve hürriyetlerindedir. Müslümanlar için hürriyet, İlâhî irade ile sınırlandırılmıştır. İnsanlar İlâhî iradenin âletidir. Elbette Müslümanlarda da dram vardır. Fakat bu dram, kukla oyununda olduğu gibi, basit ve basit olduğu kadar da derindir (Massignon, Toprak 2004: 15 içinde).

Paralel olarak Müslüman sanatının bir kâinat görüşünden çıktığını ve metafiziğin düşünmekle başladığını söyledikten sonra, Yunan tesirinde kalmayan bütün alimlerin savundukları şekliyle İslâm ilâhiyatının dogmatik kuramı (nazariyesi) olarak: "Kâinatta sırf şekil ve kendiliğinden suret yoktur, yalnız Allah daim ve bâkidir," diyor.

Yunan görüşünde sürüp giden tabii şeyler vardır. Çünkü Allah, onların devam etmelerini, doğup büyümelerini, denge ve billurlaşma tiplerine göre meydana gelmelerini güzel bulmuştur. Buna karşılık İslâm'da her yerde kendini belli eden hâkim Allah fikri bu görüşü reddetmektedir. Bütün yaratıklar hattâ şu gördüğümüz masa bile İslâm ilâhiyatçılarına (meselâ Mu'tezile ve Haricîlere) göre devamdan yoksundur.

İslâm ilahiyatında bekâ-devamlılık yoktur. Var olan sadece 'ân'lardır. Ve 'ân'ların zarurî bir sıralanma düzeni bile yoktur. İslâm ilâhiyatçıları pek erkenden istidare-i zaman teorisine varmışlardır. Onlar için var olan, 'ân'ların birbirini kovalamasıdır ve bu kovalama da kesik kesiktir. Allah dilerse geri dönmeleri de mümkündür (Toprak 2004: 15).

İstidare (dönme, daire biçiminde olma) teorisi zaman kavramı üzerinden düşünülünce, vasita olarak an ve anın üstlendiği sorumluluk, zihinden yani insan iradesinden apayrı bağımsız bir sistem olarak kurulmuş oluyor. Konumuzun gelişimi itibariyle enerji akımındaki performansı daha çok önemsedğim için, bu *bakışları* yeterli görüyor, şimdilik daha fazla detaylandırmıyorum. Ama yönetmenin süreçle ilişkisini tartışırken tekrar kurcalayacağız.

Son tahlilde genel olarak an kümelerinin, gerçekliğin beslediği enerjiyi doğal, yapay ayırt etmeksizin taşıdıklarını söyleyebiliyoruz. Dolayısıyla bu süreç ister hakikatin en derin ve kuvvetli kaynağından besleniyor olsun ister sanat önadı bile taşımayan bir araçtan, manada bütünleşiyor. Bütünleşirken tüketiliyor. Neticeden başlangıca, bütünden parçaya bakarak korunabilmiş bir denklik aramak mümkün hale geliyor.

Şimdi elektronik kablolardan faydalandığımız örneğimizi biraz geliştirmek icap etti. Güçlü bir enerji akımının, kaynağından itibaren takip ettiği patikaya *kablo* demek yeterliydi. Fakat geldiğimiz noktada gerek eser üretiminde olsun gerek ilahi bir amaçla var olan, doğal nesnelere için olsun *koşullama* söz konusu oldu. Bu sebeple artık içerisinde grup olarak 100 perlik (pair) ince bakır çiftlerini içeren telefon hatlarını düşünmek daha açıklayıcı geliyor. Her biri ayrı renkte şeritlerle sarmalanmış demetler halinde, iletimi kontrollü ve eş zamanlı olarak farklı noktalara taşıyabilirler bu kablolar. Tıpkı katman katman mana dilimlerini sıra sıra yerleştirmeye çalışan eser yönetimi gibi; yapının tasarımı aşamasındaki görevliler tarafından öngörülere paralel olarak, her bir per tesisat kurulurken adreslenir ve ihtiyaç duyuldukça aktifleşerek, diğerleriyle zaman çakışması yaşamaksızın iki yönlü çalışır. Özellikle çift yönlü iletişimin eş zamanlı oluşu, size de eser ve seyirci arasında cereyan eden etkileşimi anımsattı mı? Maalesef bana bir de, doğallıktan uzaklaşan manipülatif yönlendirmeleri ve araçsallaştırılan süreçleri çağırıyordu.

Bulduğumuz zamandan geriye doğru bakınca, yönetmenlik mesleğinin doğuşunu istemsiz olarak doğal sıralamada rastgele bir döneme denk geliş yahut bir

buluş olarak görüyorum. Fakat kendimi zamansız ve mekansız düşünmeye zorlayıp, neden bu formel rasyonelliğe (nicel endişeli biçim hevesi) daha başka bir dönemde ihtiyaç duyulmadığını ya da nasıl bir dönemde ihtiyaç duyulduğunu düşünmeden edemiyorum. Bu bir eleştiri şüphesiz. Üstelik sırf yönlendirilmek sevimsiz bir sözcük olduğu için değil. Aslında genel olarak *yönetmenlik kavramını*, eser üretiminde yönetim yetkinliğine sahip merciler için kullanıyorum. Yani bir filmin birden fazla yönetmeninin olmasıyla bir sorunum olmadığı gibi, resmini parça parça ekibine tamamlattıran Rubens'i de; kelimelerini yazmasa çıldıracağını söyleyen bir şairle, birçok güncel sanat eserini bir araya getirmeye niyetli küratörleri de denk koşuyorum. Hepsi konumuz dahilindeki *yönetmen* olabilirler. Ancak yine de genel olarak *eser yönetimine* dair somut algının belli bir dönemden sonra geliştiğini kabul etmek gerekiyor. O belli dönem, sonraki yönetim algısına ne tür kayıpları kabul ettirdi?

Örneğin sahne sanatları için, İsa'dan önce beşinci yüzyılda Atina festivallerinde oynanan trajedileri Aiskhylos'un yönettiği günden bu yana sahnelenegelmiş bütün oyunların provalarında genel olarak sorumlu birinin bulunduğunu varsaysak muhtemelen yanlış olmaz. Üstelik bu, Shakespeare ya da Racine örneklerinden bildiğimiz gibi, bazen drama yazarının bizzat kendisiyken; Molière'de ise oyuncu-oyun yazarı, sonraları başoyuncu ya da sahne amiri veya suflör gibi daha mütevazı bir görevli de olabiliyordu (Braun 2013). Aslında temelde seyirciye karşı duyulan sorumluluğun üstlenilmesine dair görevciliğin hemen hemen her dönem yoğunluğunu koruduğu söylenebilir.

1830'larda İngiltere'de Charles Kemble, Charles Macready ve Eliza Vestris, Almanya'da Conrad Ekhof, Friedrich Schroeder ve Goethe, giysi ve sahne düzeninin ayrıntılarına ve uzun provalara önem vermişlerdir. Görkemli olma arzusunun hâkim olduğu ondokuzuncu yüzyılda Charles Kean ve Samuel Phelps gibi oyuncu-yöneticiler sahne sanatından olağanüstü örnekler sergilediler (Braun 2013: 9).

Ancak Edward Braun satırlarını 1866'ya, Meiningen tiyatrosundan önce eksik olduğunu belirlediği ve “yaşamsal hamle” olarak nitelendirdiği *birlikteliğe* dikkat

çekerek sürdürüyor; “ifade araçları arasında kurulan, oyun-metin yorumuna dayanan ve bana bir tiyatro yapımının temel gerekliliği gibi görünen bir işbirliğinin varlığından söz edilemezdi” (2013: 9). Yani Meiningen, sahne yönetmenine (Dük Georg 1826-1914) daha önce hiç sahip olmadığı bir iktidar ve sorumluluk vermiş.

Genel manada sanat eserinin araç olarak varlığı yani materyal değeri, tahayyülü yaşadığımız çağ kadar daralan beyinler için oldukça karmaşık olmalı. Neyse ki toplum hafızası gibi halkları halk olarak tutan birtakım harçlar mevcudiyetini koruyor da yumuşak bir geçiş oluyor. Yoksa gitgide mekanikleşen bu kimseler 50x70 ebatlarında iki tablonun, yani maddesel karşılıkları, kalınlıkları kumaşları, gürgen şaseleri birbirine denk olmasına rağmen rakamsal değerlerinin astronomik farklar içermesini asla kabul edemezlerdi.

Para ve maddiyat ilişkili mimlemelerime henüz yanaşmadan, değilini yani sanat ve ruh birlikteliğini sabitleyip ortaya koymak istiyorum. Temel olarak sanat eserinden beklenen etkileyim türünü iki ayrı cephede incelemek gerekiyor. İlk olarak eserden beklenen; herhangi bir nesneden farklı olarak, yaşıyor olmanın kanıtını bizlerle paylaşması. Bu daha ziyade, eserin *soyut nesnel kimliği*ni ilgilendiren bir meselesiyken; diğer bir beklenti seyircisini etkilemeyi öbür başarılı kardeşleri gibi daima sürdürebilmesi. Önceki sayfalarda azıcık da olsa bulaştığımız kadarıyla bu kabiliyet, antik çağlardan beri süregelen bir beklenti. Ne var ki, bulunduğumuz dönemde eserin araçsallaşmasına hiç olmadığı kadar sebep oluyor. Fakat eser, toplumsal ihtiyaçlara cevap verme görevinden vazgeçirilemediği oranda direniyor. “Araç” ve “sanatlı nesne” olma arasında genişleyerek yerleşebileceği konumunu belirliyor. Laf dönüp dolaşıp araç ve araçsallığa geldi diye şimdi burada durup sanayi devriminin sebeplerini, tüketim nüfusunun artışını ve ihtiyaçlarını anlatmayacağım. İşlemleri mekanikleştirmekten ve biraz da bilimden bahsedeceğim;

BÎLİM, şeylerle oynar (manipule); onlarda olmaktan vazgeçer. Kendine, şeylerin içsel modellerini verir -ve onların tanımlarının olanaklı kıldığı değişiklikleri bu göstergeler ya da değişkenler üstünde gerçekleştirerek, şimdiki dünyayla ancak uzaktan uzağa karşılaşır. Hayran olunacak şekilde etkin, ustalıklı, serbest bir

düşüncedir o; her varlığı "genelde nesne" olarak -yani hem bizim için hiçbir şey değilmiş hem de yine de yapaylıklarımıza ayrılmış bir şeymiş gibi- ele alma kararıdır (Merleau-Ponty 2012: 27).

Kulağı tırmalayan bu saptamanın derin bir gerçekliği var ki o da şu: Muhtemelen tarih boyunca hiç kimse gurup halinde bu dönemde olduğu kadar kendi özgürlüklerinden feragat etmemiş, kontrolünü kontrollü bir şekilde devretmemiştir. Hayranlığın gölgesinde bir karar. Gelecek puslu... Devam edelim;

Oysa klasik bilim, dünyanın kapalılığı duygusunu korumaktaydı - kurgularıyla dünyaya ulaşmayı düşünüyordu, işte bundan dolayı işlemleri için aşkın ya da transendental bir temel aramak zorunda olduğuna inanıyordu. Bugün -bilimde değil, ama oldukça yaygın bir bilim felsefesinde- yepyeni bir şey var: Kurgusal pratik kendini bağımsız sayıyor ve öyle ortaya koyuyor, ve düşünce, bilinçli olarak, yarattığı ele geçirme ya da "yakalama" tekniklerinin bütününe indirgiyor kendini. Düşünmek, denemektir, işlem yapmaktır, değiştirmektir - aygıtlarımızın kaydetmekten çok ürettikleri oldukça "işlenmiş" fenomenlerin söz konusu olduğu bir deneysel denetim koşuluyla. Bundan kaynaklanmaktadır birçok başıboş çaba. Bilim, düşünsel modalara hiçbir zaman bugünkü kadar duyarlı olmamıştır. Bir model bir sorunun bütününde başarılı olduğunda, bilim onu her yerde denemektedir (Merleau-Ponty 2012: 27).

Bilimsel gerçekler somutlardı evet. Sorunlar, sıkıntılar da somutlardı ve çözüm apaçıktı: Bilim. Bilim sıkıntılara çözüm bulabiliyorsa neden bilim gibi düşünmeyelim? Bağımlılık işte burada tohumlanmaya başladı. Teslimiyetçilik, tıpkı önceki dönemlerdeki gibi sonraki dönemlerde de devam edecekti. Nitekim öyle de oldu. Bilimden ve ilerlemenin giderek yükselen doğrusal grafiğinden kaynaklı trans hali, dünya savaşlarına kadar devam etti. Maalesef eski zamanlarda kalan, bir şeyin bulunmasına dair özlem, giderek yerini hırsla bırakmıştı. Kabahat buradaydı. Ya da şöyle söylemeli; bilimsel gerçekler *yapılacak şeyler* değil, *bulunacak şeyler* kümesinde beklerler. Bu doğallık karşısında bilimin hiçbir suçu yoktur, *beklemenin*

yani sürenin suçu olabilir, ama ona daha sonra bakacağız. Konumuza dönelim; bilgi bir süredir bilimsel bilgiyle özdeşleştirilmektedir.

...Oysa bildiğimiz ya da bilemediğimiz tek bilgi türü bilimsel bilgi değildir ve olmamıştır da. Anlatısal bilgi postmodern toplumlarda gücünü yitirmiştir-doğrusu bu güç elinden alınmıştır. Nedeni meşrulaştırım sorununda yatmaktadır: Anlatısal bilginin meşrulaştırım kaynakları ve malzemeleri bilimsel bilginin kazandığı güç ve itibarla tüketilmiştir (Lyotard 1990: 3)¹.

İnsanlar buldukları şeylere küçük sermayelerini yatırmaya başlamışlardı. Dolayısıyla karşılığında ortaya çıkan bilgide hak iddia edebiliyorlardı. Fakat burada küçük bir yanlış ve hastalıklı bir durum oluşuyordu: ‘Bilgi belirendir’.

Hatırlayacağınız üzere eserin materyal değeri ile soyut nesnel karşılığı arasındaki farkı konuşmuştuk. Bir cisimde süperpoze olan iki varlık (somut ve soyut), tek bir bütün olarak kabûl görebiliyordu. Dolayısıyla bir mevsim boyunca emek verdiğiniz tarlanızdan topladığımız biberlere, iki eksik üç fazla maddi bir değer biçebiliyor olmak gibi; bir tuval de materyal değerinden üç dört kat fazla’ya yani soyut değerinin katılımlıyla yükselen bir miktarda karşılık bulabilir. Fakat bilgi öyle değil. Bilginin sahiplenilmesi başkalarından saklanması demektir. Yani şöyle ki, bilgi ellerinizle oyduğunuz mermer bir parça gibi değildir. Bilgiyi yapamazsınız. Bir marangoz önündeki malzemedan ürettiği sandalye tamamlanır tamamlanmaz pat düşüp ölse, devamlılığı olan nesneye bir başkası oturabilir. Fakat bir bilim adamı, söz gelimi Doktor W. Bishop henüz mavi sıvıyı karıştırmamışken dikkati dağılsa ve sonucu şaşırırsa veya kimseye anlatmadan o da düşüp ölse, bilgi belirmez. Burada bilimsel bilgi vasıtasıyla üretilen araçtan değil bizatihi bilgiden bahsediyorum. Dolayısıyla bilginin sahiplenilmesi, esirgenmesi, gerçeğin gizlenmesi anlamı taşır. Resimleri yapıp yapıp yakmak gibi, hastalıklı bir durumdur.

Bilimsel araştırmalarla bilim adamları arasında cereyan eden ilişki bu anlamıyla, sanatçı ve eseri arasındaki ilişkiyle benziyor. Bir taraf mevcut omurgadan

¹ Kitabın çevirmeni "Prof. Dr. Ahmet Çiğdem"ın ön sözünden, kendi düşüncelerinden alıntıdır.

faydalanarak birtakım somut varlıkları kanunları netleştirip (dünyanın şeklini gösteren fotoğraf), görünür hale getiriyor; beri taraf aynı muhabbetten beslenerek, aynı omurga üzerinden soyut tanımlı bir evrenin varlığının görülmesine ön ayak oluyor.

Omurga”dan muradım ne? Açmak isterim; “Deleuze'e göre, insanın kaosla ilişkisinin sonucunda ‘felsefe’, ‘bilim’ ve ‘sanat’ denilen üç düşünce biçimi ortaya çıkmıştır. Bu üç düşünce biçimi, insanın kaosa karşı bir parçacık düzen elde etmek için giriştiği birer serüvendir” (Sütçü 2005: 25). Omurganın üzerinde oynayıp zıpladığımız sürece serüven demek pek hoşuma gitti. İki bin beş yüz yıl öncesiyle, Parmenides’in varlıkla sükuna ulaşma isteğiyle devam ediyoruz;

Ey tanrılar! Bana yalnız pekinliği bağışlayın! Bu pekinsizlik denizinde, üzerine uzanıp yatabilecek kadar geniş bir tahta olsa da bana yeter (2005: 26).

Sanat, bilim ve felsefe, bu kaosa direnen insan isteğinin takındığı tavrın farklı türleridir (2005). Deleuze şöyle özetliyor;

Düşüncüyü, düşüncenin üç büyük formunu, sanat, bilim ve felsefeyi tanımlayan şey, her zaman kaosla kapışmak, bir düzlem çizmek, kaosun üzerine bir düzlem çekmektir (Deleuze 1995: 176).

Sanat, bilim ve felsefe Deleuze için birer otonomdur ve her biri kendi başına bir görevi üstlenmiştir. Kaosa karşı alınan bu tavırda, felsefe ‘*kavram*’larla, sanat ‘*duyum*’larla ve bilim de ‘*fonksiyon*’larla iş görür (Sütçü 2005). Ben bu yazıda ‘*hakikat*’ demekle yetindim. Hakikatten gelen ve bu omurgadan geçerek zihinlerle etkileşime geçen enerjiyi böyle tanımladım. İçleri domates ezmesiyle dolu teneke kutuların sırayla birbirlerini takip ettiği bir seri üretim bandını düşünelim. Tek tek etiket makinasının karşısına geldiklerinde, kendilerine yapıştırılan şey “salça” yazılı bir kağıt parçası olacaktır. Mekanik tutarlılık gereği hepsininki de aynı olacaktır. Fakat hakikatin filozoflara yaptığı, Aristoteles için ‘*töz*’, Descartes için ‘*cogito*’, Kant için ‘*transandantal*’, Bergson için ‘*Süre*’dir. Düşünmekteki canlılık, ister kavramlarla, ister

duyumlarla yahut fonksiyonlarla olsun aynı omurgadan geçmek demektir. Bizim için önemli olan ve yönetmeye niyetlendiğimiz omurga tam olarak bu ilişkinin yaşandığı kapılara sahip olandır. Çünkü henüz beyaz duran bir tuval; hazır çizili bir desenle ya da “yok”tan var olan boyalarla değil, eserin kendi soyut ama tanımlanabilir (nesnesel) varlığının içinden beliren renklerle açılacaktır.

Gelgelelim dünyada o kadar da renkli gerçekler yaşanmıyor. Bilimin, birtakım emellerin eline geçmesi yaşadığımız sinmişliği getirdi. Savaş oyuncakları, biyolojik saldırı sistemleri, uzay boşluğunda başka başka madenlerin arayışları temel dürtü haline geldi. Klasik bilim ve devamında burjuvazinin ilkel sermaye birikimiyle kat ettiği yol muazzamdı. Hakkını minnetle verelim. Ancak bu, finans sermayesinin oluşabilmesinin ve günümüzdeki boyutlara ulaşabilmesinin tek yolunu da açtı. Ne mutlu ki gelişim hala soluksuz devam ediyor. Burada sözü edilen sıkıntı bilimsel bilginin;

...kendisinin dışında kalan bütün bilgi türlerini yeterlik ve işlersellik ölçütü temelinde değerlendirip bir kenara fırlattığı için artık bütüncül bir anlatsal bilgi kavramına sahip değiliz. Tıpkı anlatsal bilginin dayandığı bütüncül bir geleneğe sahip olmadığımız gibi. Bütün eğitim kurumları, bu arada özellikle üniversiteler bu bilgi türü ve geleneğinin ortadan kaldırılması için büyük bir seferberliğe girişmişlerdi-şimdi bu girişiminin sonuçlarını yaşamaktayız, trajik ve ölümcül olsa bile (Lyotard 1990: 3).

Tamamen öznel yargılar içermekle beraber, bu durumun çağımızdaki karşılığını tecrübe etmek isterseniz, bilimin müdafaasını görev edinmiş kimselerle yaptığınız konuşmaları, ettiğiniz sohbetleri kavram dışına çıkarmayı deneyin. Hemen yüzlere bir bıkkınlık perdesi inecek, hemen ‘zaten sınırları belli’ olan bu konuşmanın içerisine, ‘yeni’ diye tabir ettiğiniz ama onlara göre ‘değişik’ fikirleri dahil edişiniz sorgulanacaktır. İstemsizce yılmanız bu yüzdendir. Öte yandan, sanatı tarif eden tüm göstermecî uçuk kaçıklarıyla karşınızda dikilen, hatta amuda kalkan, rasyonaliteden sıkılan kimselerle yeni fikirlerinizi konuşmak nefes açıcıdır. Papatyalarınız solmaz,

umutlarınız yeşerir. Bahsettiğim farkın stilize biçimini, apple - microsoft kıyaslaması yapan reklamlarda bulabilirsiniz.

Şu makaleye bile küçük şakalar yazmaktan çekiniyorum. Bilimsel makale olması, gerekli kişisel sansür mekanizmasını aktifleştiriyor. Neyse ki ben şanslı bir disipline, arada bir disipline mensuben yazıyorum. Bir de çok esprili bir çocuk olmadığım için zorlanmıyorum. Yine de sırf verili kurallara ve formata uygun yazmaktan bahsetmediğimi anlatamıyorum... Bir topluluğun ferdi olarak yine bilimin çekiştirdiği tarafa dönmeliyim.

Artık bilimin itici gücü bir araştırma aşkı değil mesela. Yetkin adamlar için de yeterli bir mükafat değil 'bulma'nın sevinci. Bilimin, arsız bir kumandan gibi fersah fersah toprak teptiği dönemin süregelen hükümlan yapısı, sanat eseri ve seyirci arasında cereyan eden muazzam iletişimi sahipsiz bıraktı. Belki de zaten sahipsizdi ama her şeyin sahiplenilip paylaşıldığı ortamda mal savunmasız kaldı. Ya da savunulmaya başlandı.

Tartışmayı neden buradan yürüttüğümü açıklayayım isterseniz öncelikle. Kurmanızı beklediğim dengenin bilim ve sanat birlikteliğiyle ilgili olmadığını söylemeliyim. Bırakın denk ve ayrık yönlerini konuşmayı, bu ikiliyi birbirlerine göre konumlandırmayı bile yazımızın sayfalarına sığdırmak mümkün olmayacaktır. Ben sadece *bilimsel bulgular* ve *sanat eserinin soyut nesnel varlığı* arasında bir köprü kurmaya hevesleniyorum. Yani kıyaslamıyorum. Varlık meselesi üzerinden evvela hafızamızı kurcalayıp hatırlamamız gereken cılız semptomlar var. Özellikle eser ruhu üzerine olanlara bakalım istiyorum.

Bilimi, manipülasyon emellerine yardımcı olduğu için ve her varlığı nesneymiş gibi ele aldığı için ayıplıyorum. Elbette ki bilimin birtakım emellerin oyuncağı olmaktan kendi kendisini koruması beklenemezdi. Bu anlamda mesela aerobikten daha güçsüzdür bilim. Çünkü pratik çalışmalarının, sözgelimi durması gereken seviyelerine dair uyarıları yoktur. Yani direnç gösterecek muhatabı (kas ağrıları gibi mesela), varlık değil boşluktur. Yani yoktur. Gelgelelim "bilinmez" adını

tarif ederken bilinmediği için var olmayan bir şeydir diyor bilim. Bu doğru değil. Bilim, belki biraz modernizmin etkisiyle, Foucault'nun eleştirilerini hak eder hale geldi. Michel Foucault modernitenin asla kabul edemeyeceği, ya da mekanik aklın görebileceği spectrumun dışında kalan renklere (muhakak grilere de) “ben görüyorum” dediği eserleriyle yazımızın bu aşamasına muazzam bir düşünsel katkıda bulundu. Kendi çalışmalarının bile genel geçer doğrular olmayacağı için kullanıldıktan sonra atılmasını öğütlediğini biliyor, saygı duyuyoruz. Henüz o erdemli seviyeye erişemediğimiz için, bilimsel kalıtıma hizmet etmesini beklediğimiz yazımızda daha fazla alıntı yaparak aziz hatırasına saygısızlık etmekten çekiniyoruz. Fazla karıştırmayalım devam edelim, örneğin bir bilim dalının (misal tıbbın), bulmayı amaçlayabileceği (tedavi), hedeflediği (kanseri kan hücreleri), ve o hedeflerinin önündeki engeller “*yok*” un kendisidir. Neden bulamayışının, bulunuşa muhalefet edenin adı yoktur. Maalesef bilim ağız değiştirerek bu “*yok*”luğu, bulamadığı “*şey*”ler için kullanmaya başladı. Ayıp.

Bir toplum meselesidir bu. 1789'dan önce de yetkin ve hakim olan bir bilim anlayışı vardı şüphesiz. Üstelik sırf coğrafi ayrıksılıktan da bahsetmiyorum, insan olan her yerde vardı. Ne de olsa *gerçeğin arayışı*, insan zihninin en kadim dostlarından biri. Fakat dönemin hareketliliğiyle birlikte bir şey oldu. Dönemin hakim nefreti ve fazla uzatmayacağım kilise meseleleri bu tür gelişmelerin (bilimsel) hamiliğini, pozitivist düşüncelerin yani bağınazlığın öbür yüzünün sergilendiği ele teslim ettikten sonra; feodalitenin gerçek olmayan *gerçeğine* karşılık, kapitalizmin artı-değer=kâr gibi *soyut* kavramları, para ve metalar gibi maddi dünyamızı temsil eden kavramlarla birlikte değerlendirilmeye başlandı (Parkan 1993).

Zihinler böyle çalışmaya başladı, fakat toplumun organik bağları akşamdan sabaha değişmeye izin vermezdi. Bu kademeli geçiş, az evvel sözünü ettiğimiz iki tuval arasındaki fiyat farkını rasyonalize etme zorunluluğunu doğurdu. Yani yumuşak geçişi. İlk önce sarayları müzelere çevirerek eldeki avuçtaki sanatın somut nesnel varlıkları, toplumun soyut ihtiyaçlarını giderecek şekilde konumlandırıldı. Bir model bir sorunun bütününde başarılı olduğunda, bilim onu her yerde denemek ister (Merleau-Ponty 2012). Eserlerden biri diğerinden daha başarılı olduysa, yani yeni

yürürlükteki düzenin ölçü biriminde daha yukarıdaysa bu durumu somutlaştırıp, bütün eserleri başarılı yapacak şekilde kullanmak ister. Fakat eserlerden birisinin diğerinden farkı toplum nezdindeki farkıydı. Bu satırları yazarken ben, karşıma çıkan bir haberden anladığım kadarıyla rasyonel bahaneler bulmakta oldukça yol kat edilmiş. Apple firması satış fiyatının %45'lik bir kısmına imal ettiği iPad isimli ürününden sonra, %31'lik maliyetle iPhone 6 satabiliyormuş. En son geldiği nokta ise 83\$'a ürettiği saate, 349\$'a satış fiyatı biçmesiymiş; %24 maliyet! Hepimize ezberletildiği üzere, “*Think different*” İsterseniz bu reklam arasından sonra heyecan dolu maceramıza geri dönelim. Yolculuğumuzun, burjuva sermayesiyle birlikteliğimizi sonlandırıp, finans sermayesiyle devam edeceğimiz zamanlarına gelmiştik artık. Aracımızı değiştirir değiştirmez önümüze iki kaçınılmaz yol serildi. Aslında bizler yani toplum, vagonlarda olduğumuz için, hamiliği teslim ettiğimiz mekanizmanın bu yollardan hangisini seçtiğini bilemezdik, ya da seçilen yolda ilerlerken paralel bir başka yol olup olmadığını düşünemezdik. Neyse ki hafızamız organikliğini koruyordu.

Yollardan birisi, eserin soyut bir kimliği olduğuna iman etmektir. Halkın, hali hazırda kabul ettiği ve bilinmezden yani “yok”tan gelen enerji aktarımına ulaşmasına mani olmamayı içeriyordu. Trenin camlarından sızan papatyalı bir yolculuktu bu. Bilimsel gelişmelere mugayir bir durum yoktu, dolayısıyla bilimin ilkelerine de engel değildi. Tıpkı somut olana sığdıramadığı ama yok da saymadığı ezeli kamburuna benziyordu; kardeş bir olgu olarak kabul edebilirdi, belki çok çok bir kulp takmak zorunda kalırdı... Ve aslına bakarsanız; bu yoldaki enerji aktarımının “satılmaz” oluşunu konuşmuyorum bile...

Bilimin sırtındaki kambur metafizik. Bu kusurun ebedi olduğuna inanmıyorum. “Kamburu giderek azalıyor,” diyemiyorum çünkü boyutlarını bilemiyorum ama kavradığı bilgi giderek genişliyor ve araştırdıkça genişlemeye devam edecektir. Bir kez daha burada kurmaya çalıştığım köprüyü hatırlatmakta fayda görüyorum. Bilim, dün henüz ulaşamadığı yarın buluş olarak lanse edilecek icatlarını, bugün metafizik alanında saklıyor. Sanat eseri de tıpkı böyle bir alanda keşfedilmeyi

bekliyor. Metafiziğe karşı tutumumuz imanken, sanat eserinin soyut nesnel kimliğine karşı olanı “saygı” seviyesine indirgeyemeyiz. Bu da ayıp.

Devam edelim. Mevcut düzen ikinci yolu tercih etti. Burjuva sermayesinin kendi halinde kabul ettiği, kenarda köşede, belki müzede yaşamasına izin verdiği eser ruhunu; finans kapital rahat bırakmadı. Trenin camlarını filmle örttü, klimaları açtı. Ele geçirdiği yetkiyi, beğenileri şekillendirmek niyetiyle, eserin soyut nesnel varlığının kimyasını çözmeye adadı. Olmadı. Kavradığı yani hakim olduğu kısımlarını sistemli ve seri bir şekilde bütün vagonlara dağıttı. Yönetmenlik mesleğine, bir bütünün bütünlüklü bakışla aktarımı icap ettiği için, çok daha fazla ihtiyaç vardı artık.

Tiyatro kumpanyaları eserlerini, seri üretimleri andırırçasına ambalajlamayı, ve elde ettikleri paket görünümünü sunmayı keşfettiler. Bu yöntem pekala çalışıyordu. Keza, haykırışlarına kulak verdiğimiz Bazin’in sinemayla ilgili endişelerini; bu konuştuklarımızdan, ve çağımızın giderek yoğunlaşan bu eğilimlerinden bağımsız düşünemeyiz. Peter Wollen, sinema yazarlarını Marksist diyalektik kuramından habersiz biçimde Eisenstein’in montaj kuramını tartışırken özgür hissetmelerinden ötürü azarlıyor (2008). Sergei Eisenstein “Ben her şeyi Griffith’e borçluyum,” diye beyanat verirken, D.W. Griffith’in sinemada hikaye anlatma *tekniklerinin* babası olarak tarih sahnesinde yerini alış bir asrı tamamlamadı. “Hakikati anlatmak yerine yeni bir hakikat yaratmak” yaklaşımı da Andrei Tarkovski’nin.

Modern sanatın seçtiği yol yanlıştır, çünkü hayatın anlamını arama adına salt kendini onaylama peşinde koşmaktadır. Bu yüzden bu yaratıcı uğraş, kendi bireyci eylemlerinin bir kerelik değerini haklı göstermeye çalışan egzantrik kişilerin garip bir çabasına dönüşmüştür. Ne var ki, bireyin kendini sanatta kanıtlanması imkânsızdır, çünkü sanat daha farklı, genel ve yüksek bir düşünceye hizmet eder. Sanatçı, kendisine neredeyse mucize sonucu bahşedilmiş sayabileceğimiz yeteneğinin bedelini ödemek zorunda olan bir hizmetkârdır. Günümüz insanı hiçbir şey feda etmeye yanaşmıyor; oysa gerçek bireyselliğe varmanın tek yolu özveriden

geçer. Ne yazık ki, bu gerçeği giderek unutuyoruz, dolayısıyla insan olma duygusu da yitip gidiyor (Tarkovski 2008).

Konumuz itibariyle modern sanatın altı çizilen yanlışlarına, eserin hakikatini yönetebilen yönetmenlerden Godard'ın sineması saygın bir cevap niteliğindedir. Godard sineması, geleneksel sinemanın bütün formel öğelerini, hatta senaryo, oyunculuk, dekor, kostüm, makyaj ve en önemlisi ortalama 90 dakikalık süreyi koruyarak tragedyaya geleneğini de sürdürmekteydi. Buna rağmen, geleneksel sinemanın seyirciyi hazza ulaştıran estetik öğeleri Godard tarafından ilk kez denetim altına alınmıştı. Böylece Roy Armes'in da belirttiği gibi Godard, "bir filmin sadece bir film olduğunu, oyuncuların sadece oynadığını ve vücutların kanla değil, domates salçasıyla kaplandığını ve hâlâ seyirciyi etkileyip, heyecanlandırıldığını kabul etmenin mümkün olduğunu göstermiştir" (Parkan 1993: 8). Ancak burada sözü edilen heyecanlanma, filmin üst bir serimle seyircisini karakterlerle özdeşleştirmeye itmek yerine, birlikte beraberce (filmin kendi soyut varlığı) olayları değerlendirmeye davet etmesinden kaynaklanmaktadır.

Sinemayı "biçimci gelenek"le anlayan kuramcılarını takiben "gerçekçi film" başlığı altına toplanan ve gerçeğin olabildiğince değiştirmeden sunumunu ön gören kuramcılar günümüz yönetmenlerini de hala etkilemekte. Her ne kadar yeni gerçekçilik akımları, Eisenstein, Pudovkin, Kuleşov, Gance gibi görüntüye inanan yönetmenlere karşın olağanca gerçekliği aktarmayı savunsa da bugün artık yeterli mesafeden bakıldığında her türlü kadrajın bir ideolojik karar olduğu gerçeğini göz ardı etmiyoruz. Çerçeve (kadro) sadece nötr bir sınır değildir; çerçeve görüntü içindeki malzemeye "belirli bir bakış noktasını" dayatır (Bordwell ve Thompson 2011:186). Statik bir fotoğraf karesinden farklı olarak kadraj, süreç dahilindeki hareket kabiliyetiyle, kadraj dışındakileri potansiyel olarak gösterme yeteneğine de sahiptir (Andrew 2010: 55).

Devlet düzeyinde propagandalara araç olmak zorunda kalan zavallı sinema, bu genç yaşında diğer bütün yönetmenlik serüvenlerinden çok daha yorgun bir geçmişe sahip olmak zorunda kaldı. Gerçi bu yorgunluk boş değil, Georges Méliès'tan tutun

Leni Riefenstahl'e, kısa zamanda yönlendirmenin envai çeşidinde ciddi yol kat edildi. Tabii bu ilginin kökeninde '*hayatın taklidi*' sıfatını hak edecek kadar fazla fenomenal tatmin yaşatmayı başarıyor oluşunu görmezden gelemiyoruz. Dolayısıyla gerçeğin arayışındaki insanlığa, kendilerini tamamiyle teslim edebilecekleri salonlar sunabiliyor. Son olarak salon konusunda Luc Nancy'nin de söylenmiş birkaç sözü var. Yönelimi dikte etmekle ilgili olduğu için kulak verelim istiyorum. Diyor ki, sinemada salon, bizatihi yönlendiren bir yapıdır. Eser karşısında bakış açınızı ya da mesafenizi bile çeşitlendirme şansınız yoktur;

...Bakan kişi salonun karanlığı içinde bir yere yerleşmiştir ve bu karanlık içinde Film imgesinin o salonda (başka türden bir imgenin bulunabileceği şekilde) bulunduğunu söyleyemeyiz. Çünkü aslında film imgesi başlı başına bu salonun bir tarafını [yüzeyini]* oluşturur (2013: 13).

Bu vesileyle bizzat salonun kendisinin bakışın yeri ya da yönlendirici düzeneği olduğunu söylüyor. Örneğin bir tablo karşısında maruz kalınan izleme pratiği ile kıyaslandığında; filmik eserin ruhuna dokunabilmek için gerekli olan süreyi, yani bütüne yönelik aktarımın sağlıklı işlemesi için filmin tamamını izletmeyi mümkün kılan bir yapı tasarımıdır.

2 Yönetme Süreci ve Kristal Anlar

Süreç tanımı için ‘kristal’ sözcüğünden istifade etmek, elbette mecazi yüküyle birlikte geldi. Elementlerin tekrarlı ve kesin bir sıra halinde dizilmeleriyle oluşan keskin geometrik yüzeylerinin parıltılı, ışık saçan görünümlerine kavuşabilmeleri ancak kristalin etrafını saran topraktan çıkartılıp temizlenmesiyle, mümkün olabiliyor. Bu sayede ışıltı herkesçe fark edilebilir olup, algının katmanlarında tırmanarak yer ediniyor. Yaratıcılık perspektifinden bakıldığında, “yönetme” pozisyonu için de benzer bir kazı çalışmasından söz etmek mümkün. Takipçisinin fark edebileceği izler barındıran işleri üretirken, aynı zamanda yüzeysel olandan kaçınıp derin katmanlara da uzanabilmek için çekirdekten geçen hatlara, halatlara ihtiyaç var.

Meselesinin etrafına sarılmakla yetinilen bütün yapıtlar “hakikat”i yutma eğilimindedir. Lades kemiği ile taranan gömü aramaları kadar umutsuz olmasa da parlıtından uzak ve yüzeysel sonuçlara mahkum kalmak zorundadırlar. Konuyu irdelleyebilmek ve onunla paralel “hareket” edebilmek insan algısına en müsait bilme deneyimidir şüphesiz (bilgi üretiyor olma halinin tanımı). Halbuki konusunu kavradığını düşünen bir zihin için bilme eylemi durmuştur, cansızdır. Konusunu kavradığı bilgisi sabit bir bilgiyken, düşünme süreci devam etmekte ve kavlıyor olduğunu değil kavradığını düşünmektedir. Başka bir deyişle sözü geçen deneyim “ölü”dür. Örneğin devrimci bir film yapma heyecanına düşen bir yönetmenin devrimciliği bildiğine dair güveni, onun ayağına dolanacak en büyük zaafı olacaktır. “Hareket”i, anlamayı hapsettiği yerden başlatacağı için, “an”ın köküne dair temelsiz bir izlek sunmuş olacak, seyirci yönetmen olarak kendi işine baktıkça derin tatminsizlikle devam etmek zorunda kalacaktır. Meselesinin etrafına sarılan ve çekirdeğindeki cevheri zahiri olarak hissedenden bir başlangıç kabul edilebilir ancak süreci bu kabulde akıtmak kabuktan “öz”e bir dayatmaya yol açacaktır. Üstelik yaratıcı pozisyonundaki bir zihin, bu zoraki kabul karşısında tamamen kördür. Madenci, toprağın opak dokusuna karşı eşeleyerek giriştiği mücadelenin neticesinde parlıtlı taşlarla ödüllendirilebilecekken yani aslında fiziksel kabullerden ötürü kazı yaparak derine inmekten ve fiilen görmekten başka bir seçeneğe sahip değilken; yaratıcılık ve varsayım aktarımıyla ilerleyen bir iletişim türü, pekala karanlık bir balonu pazarlıyor olabilir. Hepimiz çocuktuk. Bazılarımız balonu hala seviyorduk. Onları kırmak istemiyordum ama balon, iki hava alanı arasına gerili zar olmaktan daha fazlasını vaat eder. Buna hakkı yoktur. Yaratıcı süreç ise tanımı gereği, görünüşte bir doluluktan ziyade bir oluşumu işaret ettiği için; olsa olsa bir yönetmenin balonu şişirip şişirip ne kadar havayla doldurabileceğini veya ne çok ses çıkartarak patlatabileceğini görme hevesidir. Bir karpuzun içi kırmızı damarlı şekerli sulu nesneyle dolu olduğu için görünüşteki heybetini kabulleniyordum. Karpuz desenli bir balonun ise, çok başarılı illüstrü edilebileceğinden ötürü beni kandırmasından korkuyordum.

2.1 Yönetmenin asli görevlerinden “Düğümçülük”

Bütüne yönelik üretimin yönetiminde, sezgi ve deneyimlerin yönetmene ne tür açıklıklar getirebileceğine bakmak istiyorum birazcık. Yani soyut bir varlık, bir hayvan dizginlenemez gibi betimlediğimiz eserde, yönetmen aslında neyi yönetiyor? İsterseniz biçimsel olarak hayal edilebilecek bir örnekle devam edelim. Sırt sırta yapılandırılmış iki çekmece, çekmecelerin zeminine sabitlenmiş peçeteler düşünelim. Boşlukta uçarcasına ilerlerken, üstteki çekmeceye koyulan bir fincan kahve, somut yönergeleri (yönetmenin direktiflerini) temsil etsin. Yolculuk boyunca kendi etrafında dönen bu maketimiz baş aşağı kalamadan fincanı düşürecek, düşerken dökülen muhteva (kahve) peçetelere bulaşacak, maketimiz peçetelerdeki izle baş başa kalacaktır. Bu defa üstte kalan çekmeceye yeni bir fincan koyar yönetmen, akıbetinin bir öncekiyle aynı olacağına aldırmadan. Benzetmede somut yönergelerin yani fincanın, içindeki kahve ortak akla hizmeten *deneyim (tecrübe)* kaynaklıken, peçeteye bulaşan iz, “an”ı temsil eder. Nemini korumasına yardım ettiği peçetenin neresine, ne tür bir müdahalede bulunacağı yönetimin sezgileri ile yanıtlanan bir sorundur. Süreç boyunca bir sarmal halinde yolculuğuna devam eden bu eserin (maketin) tek bir amacı hikmeti vardır, o da bütün peçetenin kahve ile doyması. Yahut, farklı bir ifadeyle; yolculuk boyunca mümkün olan en çok kahvenin de maketle birlikte taşınması.

Bergson, nesnenin uzaydaki hareketini değerlendirdiği cümlelerinde, “Bakış açıma göre, baktığım yere göre nesneyi farklı hallerde, hareketli ya da hareketsiz olarak algıları. Onu, eksen aldığım sisteme ya da kerteriz aldığım noktaya göre, yani onu tercüme ettiğim simgelere göre farklı biçimde ifade ederim,” diyor. “İzafi” olarak adlandırdığı bu bilme biçimini, bizzat nesnenin dışında konumlanmasıyla tarif ederken; “Mutlak bir hareketten söz ettiğimde, hareket edene ruhsal durumlar gibi bir “iç” atfeder, durumlarla sempatiye geçer ve muhayyilemin / imgeleme gücümün çabasıyla o durumların içine kendimi sokarım,” diyor. İsterseniz önce “*sempati*” sözcüğüne bir göz atıp öyle devam edelim. Fransızca “*sympathi*” kelimesinin kökeni, Eski Yunanca [pathos: teessür/etkilenim] kelimesinin, [sûm: birlikte] ön ekiyle

kullanılmasına uzanıyormuş. Bu sözcüğü Bergson'a bakarken bolca telaffuz edeceğiz. Öyleyse diyor Bergson; göreceli hareketi algılarken tecrübe edilenden farklı biçimde,

...objenin hareketli veya hareketsiz olmasına, falan hareketi ya da filan hareketi sergilemesine bağlı olarak aynı şeyi tecrübe etmem. Tecrübe edeceğim şey, objenin/konunun ta kendisinin içinde olacağım için onun hakkında benimseyebileceğim herhangi bir bakış açısına tâbi olmayacağı gibi, orijinali elde etmek üzere her tür tercüme reddedeceğim için objeyi/konuyu tercüme edebileceğim simgelere de tâbi olmayacaktır (2013: 40).

Otobüs yolculuklarında, mola istasyonlarında başıma sık gelen yanılgıyı çağrıştırıyor. Uykular pozisyonda camdan dışarıyı gözlerken, yanımıza yanaşan başka bir otobüsün, bende hareket ettiğimiz izlenimi uyandırması... Fakat bu durum (deneyim) fazla uzun sürmeden, hemen civardaki binaları kerteriz alarak yani onların sabitliğine güvenerek tercüme ettiğim eylem beni doğru bilgiye ulaştırıyordu. Veya asfalt zemini yere serilmiş değişmez koordinatlar düzlemi olarak da kullanabiliyordum. Göreceli yanlışlara düşmekte yalnız değilim elbet. Güneşin dünyanın etrafında dönüşünü, kendisiyle bütünlük haline getirdiği zeminin sarsılmaz sabitliği ile birleştirmeyen algı çok da yaşlı değil. Yıldızların tercümanlığına uzun yıllar kayıtsız kalındı malum. Objenin (gezegenin) içinde olmaktan ötürü, ona *doğru* olan bütün bilgi akışları görmezden gelindi. Tabii Bergson bu tarafından ele almıyor meseleyi. Fakat ben mutlak bilginin ne denli sarsılmaz olduğunu göstermek için bu tip, *kavrayışımıza müsait* bir örnekle indirgemek istedim durumu. Değerlendirmemiz gereken şey, sezgilerimizi besleyen deneyimlerimize daha tereddütlü bakmak zorunda oluşumuzu, yine sezgilerimize güvenerek nasıl kavrayacağımızdır. O sıra yaşayanlar kendileriyle bir bütün olarak benimsedikleri yeryüzünün sabitliği üzerine mutlak bir inanca sahip oldukları için, bu gerçekliğe *doğru* yönelen bir kanıtta da ihtiyaç duymamaktaydılar. Deneyimleri yeterliydi. Bizler bugün dünyamız ve hareketleri hakkında daha dışarıdan bir bakış açısına sahibiz. Bunu ilkokullarımızda çocuklarımıza aktarıyoruz. O zamanları hele bir düşünün; bir hareket algınız var, hareket etmeyen bazı objeler var (ağaç taş vs.), bir küçük martı var yukarıda gökyüzünde, e bir de güneş var bariz bir şekilde oradan oraya giden kuşun yanında! Dünyanın ve mutlak gerçeklik algınızın

dışından içeri doğru herhangi bir tercüme (işareti) aramazsınız ki... Ne zaman bir “dışarı” düşüncesi” belirir, ne zaman o mutlaklığı kapsayan bir gerçeklik oluşur, ancak o zaman görece gerçekten ya da yanlışınızdan emin olursunuz. Halihazırda bugün, evrenin sınırlarını zorlayamadığımız için, hala birileri dünyanın sabit durup da, kalanın etrafta dönüp dolaştığını ısrarla savunabilir (oort bulutlarının varlığı ve delil niteliğine sahip birçok görsel kanıt bulunmasına rağmen). Üstelik haklı da olur yaşlı dünyayı bir “*Truman Show*” karakteri olarak düşünebilirsek. Aksini de elbette ileri sürüyoruz, her gün fiziki yanlışları resmeden binlerce youtube videosu izlememize rağmen kabul ediyoruz birtakım delilleri... O halde hakiki bilgi ile aramızdaki hesaplaşma, onu işaret etmek zorunda kaldığımız sürece devam edecektir. Çünkü işaret edebildiğimiz sürece etrafında dolanıyor olacağız. Öze vâkıf olamayacağız. Halbuki hakikat için “hareket artık dışarıdan ve bir bakıma benim indimde [chez moi] değil; içeriden, objede bizzat anlaşılacak olacaktı,” diyor Bergson bir “*mutlak*”ı ele geçirmiş olmaktan bahsederken...

Meşhur sözünü ne kadar da çağırıyor değil mi Jiddu Krishnamurti’nin? “*Truth is a pathless land,*” en ince patikanın bile hakikate doğru bir yol olduğunu düşünebilmek, hakikatin etrafında dolaşmak demek. Peki, bu faraza yaklaşımı bir model olarak alalım. Yönetimin, seyircisine vaat ettiği hakikati ne tür açıklıklardan geçirerek, iletilmesine önayak olacağına bakalım. Evvela kabul etmeliyiz ki, bir şeyler almak için eserle yüz yüze gelen seyirci, anlar boyunca *tanımlı bir gerçekliğin* ne kadar (miktar) *hakiki* olduğunu seyredecektir. Yani başka bir ifadeyle, eser tüketimi, işaret edilen gerçekliğin vasıtasıyla, özde saklı hikmetin aktarılmaya çalışılması işlemidir. Fakat eserin gerçekliğini ispat çalışması değildir. Eserin dünyasıyla mutlak bütünlük kurma hedefindedir ama karakterlerin seyircilerin dibinde belirmesi işlemi değildir. Ki zaten bu mümkün de değildir. Bergson’un, maceraları anlatılan bir roman kahramanı hakkındaki örneği de konumuza dahil olsun isterim. Diyor ki, romanın yazarı, kahramanın karakter özelliklerini dilediğince çoğaltabilecek, onu istediği kadar konuşturup, istediği şeyi yaptırabilecektir. “Bütün bunlar bir anlığına o kişilik ile örtüşebilseydim yaşayacağım yalın ve bölünmeyen duygunun yerini tutmayacaktır”. Böyle bir durumda (bütünleşme mümkün olsa) bir anda o karakterle ilgili eylemler, jestler ve sözler doğal bir kaynaktan akar gibi gelecekti, diyor. Yani artık kuracağı

cümleler o kişilik hakkında, kendi pozisyonundan türetilmiş varsayımlar olmayacak, o kişilik bütün bir şekilde içte belirecekti, diyor. Devamı ilginç; bütünleşikliği içinde bir anda verilmiş olan ve tezahür eden bu özellikler, o karakter hakkındaki ideaya katılıp, imgelememi zenginleştirmeyecek, tam tersine o ideadan kopmuş ve buna rağmen özünde onu eksiltmemiş gibi gelecektir diyor (2013). Bir eserle seyircisi arasında böyle bir bütünleşiklik kurmak, bu tadı kendinden tanıyan yönetim mekanizmasının en başta gelen arzusudur. Ancak çoğunlukla bu ilişki karakterle seyirci arasında, fikirle seyirci arasında, senaryoyla, idealler ve görüşlerle kısacası *eseri* tarif (tercüme) eden mercilerle seyirci arasında kurulmaya çalışılır. Bu da ulaşılabilecek mutlak örtüşmeyi maskeleyen bir durum. O karakter hakkında anlatılan her şey dinleyicilere, karakter hakkında pek çok bakış açısı sağlayacak; o kişiliği tasvir eden ve ancak önceden tanınan kimselerle ya da şeylerle mukayese edilerek algılanabilen özellikler belli nispette simgesel olarak işaretlenecektir. Dolayısıyla simgeler ve bakış açıları sayesinde okuyucu o karakterin dışında bir yere konumlanır. Bu durum size pek de sakıncalı değilmiş gibi görünüyorsa, lütfen şu satırları da dikkatle takip edin. Konuya dışarıdan bakmak, başka şeylerle ortak olan, yani münhasıran ona ait olmayan yanlarıyla belirir. Fakat, ona münhasır olan, onun özünü meydana getiren şeyler tanımı icabı zaten içseldir ve ne dışarıdan fark edilebilir, ne de simgelerle ifade edilebilir. Tasvir ve analiz burada seyirciyi göreceli alanda bırakır (Bergson 2013). Toplumla ilgili birçok filmin, 1982 yapımı *Mine* kadar sosyalist olamayışının temelinde bu izafi bakış yatmaktadır. Devrimci kundura tamircileri, züppe fabrika varisleri gibi tercümelemlerle eserin özünü saptama çabası, mutlak örtüşmeden uzaklaşmaya neden olacaktır. Halbuki eser manâda seyircisiyle örtüşmelidir. Çoğu zaman kavramsal sanat eserleri de benzer bir tehlikenin kıyısında dolaşır. Fikirlerini aktarma yolunda uygun gördükleri her malzemeyi kullanırken ifade biçimlerini sınırlandırmaktan çekinen eser üretimleri, eserleri anlamak adına birçok başka bilgiyi bilme zorunluluğu hisseden seyirciler tarafından benimsenmezler. Sanatçı manayı sermeli, bilgi ve materyal bunun aracı olmalıdır. Seyircisine çok fazla sorumluluk yükleyerek onlardan birtakım tercümelemleri yapmalarını beklemesi, düşünsel bağlantılara yönelten bu tip eserlerin, sezgisel olarak da algılanabileceği gerçeğini örtebilir.

Önemi belirtilmesi gereken bir başka detay ise eser tüketiminin, araç tüketiminden farklı olarak kullandığı malzemeyi harcamak yerine açıklıştırıp çoğalmasına imkan tanıyan sezgisel algılanma kapasitesidir. An'ın kendisine ait açıklığından bahsetmeye başladığımızda, bir cismin hareketinin verili bütünler yani A noktasıyla B noktası arası cereyan eden değil, aksine verilebilecek bütünler dahi var olmadığında ama cisim kendi yerini bulmaya mecbur olduğunda ama bir yere de sahip olmadığında başına gelen şey olduğundan bahsetmiştik. Bir parça karmaşık duran bu tabirlere “istek edimi” üzerinden bir kez daha değinmek istiyorum. Eser tüketimi, gerçekliğini ispat çalışması değildir dedik, üretimi ise bir şahitlik etme arzusudur dedik. Olmayan bir evrene şahitlik etmek ve tükenmeyen nesnel varlık sezgi kapılarında buluşuyorlar dedik. Her şeyin başına, bahsi geçen evrenin var olabilme olanağının koşullarına eğildik. Bakın ne kadar öz bir yerden başlıyoruz. “*Gerçeği ararken², gerçeği keşfedeceğime, onun değiştiğini görüyorum.*” Bu sözler A. Tarkovsky'nin 1979 yapımı “iz sürücü”³ filminden. ‘*Bölge*’ diye tanımlanan bir yerde bütün dileklerin gerçekleşeceği bir odanın varlığına inanan *iz sürücü* ile beraberinde sürüklediği bilim insanı ve yazar arasında yaşananların anlatıldığı film, eminliğin sarmalayan tutukluğunu betimliyor. ‘Zaten biliyorsan, kavradıysan, inandıysan neden yapasın, sorgulayasın, tartışasın’ sorusunu sorduruyor. Özellikle göreceli pozisyonumuzdan kurtulup, hakikatin patikasız diyarlarında bulunmayı, böyle bir soru ile kucaklamak mümkün. Yönetmenin bahsi geçen evrene merakına olanak sağlayan koşullar bu ince ayırmda aranmalı. Bu yüzden eserdeki yaratıcılık, yönetimin kavrayıp hapsettiği bir noktadan ibaret değil de akışkandır. Bir akış hali, bir yerden bir yere hareket edimi, ikilik doğurur. Eğer konuşulabilecek bir ispat varsa bu, üretimdeki istek hareketi olabilir. Birilerine daha o hakikati gösterme... Filme geri dönecek olursak, en azından bir kişiye, çarelerin sonuncusunun korkusuyla iz sürücünün karısına... Ressamın tabloyu tamamladığını düşündüğümüzde beliren evren, ressam işe başladığı sıra yok, toprağın altında saklı bir kristal. Kendi kendine bile kanıtlamaya kalksa ikircikli bir yapı, kendi ve kendi arasındaki kararsız hal (hareket) çıkıyor ortaya. Ben şahsen küçüklüğümden beridir yaparım, size de tavsiye ederim. Eş zamanlı iki, üç farklı konuyu paralel düşünme egzersizleri... Fakat birimizden birinin bildiği bir konuyu, hiç diğer ben de düşünemezdik. Zaten bildiğin bir noktada var olamaz dedik

² *Kazı yaparken*. Müzeye kaldırılan antika bir çömleğin hikayesi ve itibarsızlığı ile ilgili kısım.

³ *Stalker* (Rusça: Сталкер)

hareket. Neyse, bu filmle ilgili ilginç bir nokta daha var bakış açımızla alakadar. Çekimler tamamlanıp Moskova'ya dönüldüğünde bir laboratuvar kazasıyla bütün mal harap olmuş. Tamamen tamamlanan noktadan hareketle tekrar çekmek dışında bir çare kalmamış. Minik bir gülümsemenin ardından ister yazıya devam edebilmek için deyin, ister açık kapı bırakmak için; “Gerçeği söylüyorsam, amacım onu bilmeyenleri ikna etmek değil, bilenleri savunmak,” (William Blake 1757-1827) sözünün ardına sığınacağım. Siz şimdi çarçabuk okudunuz ama ben, ‘*Bildiğiniz bir şeyi neden yaparsınız?*’ cümlesini yazacağımı bildiğim için bir haftadır debeleniyorum. Neticede, gerçeği yani sanat eserindeki o evreni bilen, gören bir ressam, yönetmen, yazar, sanatçı kendi kendisiyle bile manada örtüşüyor ise başka seyircilerin de bu kapılarının kullanılması icap eder. Yönetmen bile kendi kendisine göstermek için harekete, dolayısıyla sezgisel algıya ihtiyaç duyar. Akabinde seyircinin algısı bu koşullar göz önünde bulundurulduğunda olanaklı hale gelir. Seyircinin algısı da evreni var eden unsurdur şüphesiz. Varlık, alındığında satılır, satıldığında alınmaz.

Mutlak *manâyı* değil ama *algısını* tasvir ederek bahsettiğimi örneklendirebilmek için kavramaya müsait olduğumuz gezegen hareketlerinden faydalanmıştım. Gezegen hareketlerinden ve onları bütünlük içerisinde benimseyen insanlardan... Şimdi de daha günümüz dünyasında, *Google Earth* veya *Microsoft Photosynth* gibi yazılımların ışığında ilerleyeceğim. Bununla birlikte 1903 tarihli, Fransa'nın en eski felsefe dergilerinden “*Revue de métaphysique et de morale*”in satırlarından konumuza oldukça yakın cümleleleri irdelemeye devam edeceğim. Bergson'un metafizik üzerine yazdığı bu makalede o günden bugünlere bir bakış mevcut: “Bir şehri gören bütün mümkün noktalardan çekilmiş bütün fotoğraflar sonu gelmez bir şekilde boş yere birbirini tamamlayacak, dolaştığımız şehir olan bu üç boyutlu ilk örneğe hiç mi hiç denk olmayacaktır” (Bergson 2013: 42). Henüz o zamanlar Google'ın devasa bir işe kalkışıp, interneti yedeklemeye kalktığı yetmiyormuş gibi, bir de tüm dünyanın sokaklarını, caddelerini hatta deniz yollarını bile fotoğraflamaya karar vermeden çok öncesi, malum. Proje oldukça heyecan vericiydi. Hatta ihtiyaç duyulan verinin sterilliği için *sürücüsüz araç* çığırı bile açıldı. Sonuçsa muazzam. Herkese (turizm, seyahat, iş, eğitim.. literal anlamıyla herkes) hitap eden bir çözüm olarak dünyanın istediğiniz noktasına ulaşip orada sırayla

çekilmiş fotoğraf karelerinin içinde yüzebiliyorsunuz. Hatta yetmiyor, *Oculus Rift* sayesinde gözlerinize ayrı ayrı sunulan ekranlarla algınız tamamen desteklenip, baktığınız tarafta derinlik hissedebiliyorsunuz. Microsoft ise daha acayip bir şey yapıyor, geliştirdiği yazılım sayesinde türlü türlü insanların çektikleri rastgele fotoğraflardan faydalanıp, onların geometrik uyumları ve kameraların gps koordinatlarını birleştirerek devasa üç boyutlu modeller üretebiliyor. Google'ın statiklikten ötürü mekanik algılanabilecek (halihazırda var olan, tabii) imajlarından ziyade, bir tutam interaktiflik, insan faktörü, ilgi alanları dolayimli popüler tatminler üzerinden bir havuz kuruyor. Çok gezen turistler sağ olsun. Pek tabii ki bu modeller sadece sanal kalmayıp, 3 boyutlu yazıcıların yardımıyla inşa da edilebilir. Yani yeni bir gerçeklik üretme edimi de sinsi bir takipçi gibi paralelde yürümeye devam ediyor. Örneğin gerçekçilik üzerine çok kafa yoran bilgisayar oyunları dünyası PS ve HD televizyonların yaygınlaşmasına sarılıp ultra gerçekçi grafiklerle pazarda ilerlerken, bereket Nintendo gibi, gerçekliği başka zeminlerde mümkün kılan şirketler de halihazırda talep görüyorlar. Şahsen özellikle sinemanın, bugünün düşün dünyasını soğurduktan sonra tutunması gereken gerçekliğin bu tip bir şey olduğuna inanıyorum. Ve multidisipliner yaklaşımları bile bu bağlamda değerlendirmek lazım gelir diye düşünüyorum. Kendi biricik gerçekliğini oluşturmak... Peter Greenaway, eğer bir hikaye anlatmak istiyorsanız, yazar olun, sinema işine girmeyin, diyor:

Sinema başka şeylerle ilgilidir. Sinemayı çok eskilere giden bir tarihi olmadığı için mazur gördüğümüzü biliyorum, fakat yirminci yüzyılın büyük şeylerinden biri de, yıllardır kabul gören temel dayanakların kaldırılıp atılmasıydı. Dolayısıyla, melodi müzikten çıkarılmıştır, figürasyon resimden çıkarılmıştır. Ben anlatımın da sinemadan uzaklaştırılmasının mümkün olduğuna inanıyorum, dolayısıyla gerçekten yapabileceğime inandığım bir şeye başlamak, onu yapmak istiyorum (2014: 214).

Yaşlı yönetmen John Frankenheimer, “Bugün dijital olarak yapılan çok fazla efekt ve çok fazla şey var. Bir yönetmenin süreci tam anlamıyla denetleyebilmesi bir hayli güç, çünkü sürekli olarak daha fazla uzman gerekiyor,” (Robert 2012: 101) diyor. Haklı adam. Ama yönetmeni sırf formaliteleri kontrol eden veya işlerin yürütüldüğünden

emin olmak adına, müfettişle mühendis arasında bir yerlere koymamalıyız daha fazla. Bence... İşin sihriden, örneğin birazcık mecaz yaparak *akış ediminden* bahsetmek istersek; kopan iplik liflerini ekmek hamuru gibi pütürsüz düğümleyebilen işçilere denir yönetmen. Filmik dildeki “dikişsiz anlatım”a yakın bir şeyden bahsediyorum ama bağlamın pürüzsüzlüğünün gerçekçilikten beslenmesinden değil, gerçeğin ta kendisine dönüşmesinden. Tanıdığımız haliyle “dikişsiz anlatım”ı biraz ayırıştırmak gerekiyor artık. Gerçekçilik tırmalamaları, kızgınlık dönemindeki teknoloji patronlarının, çağ mimarlarının ortalığa saçtıkları birer yenilik değil, antik zamanlardan beri insanlık adına kurcaladığımız felsefi sorunların başat talebi. Filme veya başka tip bir eser özelinde işe, seyircisinin eser dışında kalan ömürlerini ve günlük hayatta “gerçek” olarak adlandırdıkları değişkenlerini saptayıp yerleştirme işi, düğümcülük değil meziyet temsilidir. O tip üretimleri alkışlıyoruz. Bravo. Lakin ideal düğüm belli olmayacak kadar inceltmiş olandan ziyade, kaçınılmaz doğallıkta müdahalelerle yoğurularak atılandır. Eser, seyircisinin herhangi bir dışarıdanlığına kapalı (tanımsız) olabilmelidir. Belki bu sayede seyirci, başka başka işlerin hesabının (örn. ideolojik söylemlerin) önünde dürüldüğünü düşünmez de, niyet aktarılabilir.

Kültür tarihinin doğrusal bir ivmeyle kesintisiz yükseldiği inancına, bugün çok daha az insan sahip. Birtakım gelişimlerin, şiddetli etkileşimin yoğun yaşandığı coğrafyalarda belirmesi tesadüf değil. İnsanlar, aldatılmaktan, kandırılmaktan, *farklıdan*, kısaca savunma sistemlerine dokunan uyaranlardan korunma güdülerini, tıpkı bütün canlılar gibi hala yanlarında taşımaktalar. Hatta özlerinde taşımaktalar. Canlı olmanın karakteristik özelliği belki de bu. Etik doğruculuğa takılmadan söylüyorum; bu tahammülsüzlüğün doğurduğu reaksiyon kültürün harcı, tuzu biberi. Düşünsel temelde de paralel olarak, daima anlam ve anlatımdaki pürüzlerin giderilme çabası hakim olmuş. Daima gerçeğe yaklaşmaya çalışıp, yaşadığımız gerçeği görmezden gelmişiz. Zihnimizi besleyen duyu organlarımızın raporları bizi bunalttıkça hissedilen *numen*⁴ gerçeklik, direncimizi diri tutmuş.

Geldiğimiz noktada eser üretimlerini incelerken görüyoruz ki; mümkün olan en çok sayıda duyuya (fenomenal algıya) hitap eden, yani işaretleri zenginleştirme

⁴ I.Kant felsefesinde fenomenin ötesindeki bilinemez ve tanımlanamaz "gerçeklik", "gerçek bilgi" manasında; (Noumenon) veya Ding an sich, yani "kendinde olan şey".

çabası güden yapıların beyhude uğraşları, hakikati ele geçirmek. Bu durum boş yere hakikate yaklaşmayı ama sürekli etrafında dolaşmayı kaçınılmaz kılar. Bergson; “Bu manâda ve yalnızca bu manâda mutlak, *mükemmeliyetin* eş anlamlısıdır,” diyor ve şöyle devam ediyor:

Bir şiirin mümkün bütün dillerdeki bütün tercümeleri, nüanslara başka nüansları beyhude ekleyecek ve bir tercümeyle diğerine bakarak bir tür mukabeleli rötuşla düzeltmeye çalışarak şiirin aslına daha sadık bir imaj vermeye boşuna uğraşacak ama asla orijinalinin iç anlamını vermeyecektir. Belirli bir bakış açısından meydana getirilmiş bir temsil, birtakım simgelerle yapılmış bir tercüme, görünüşünün elde edildiği nesneye/konuya veya onu ifade etmede kullanılan simgelere kıyasla daima gayrimükemmel kalır. Buna karşılık mutlak olan, her ne ise mükemmelen o olması bakımından mükemmeldir.

Muhakkak ki yine bu sebeple, mutlak ve sonsuz sık sık aynılaştırılmıştır. Homeros'un bir mısrasının üzerimde bıraktığı intibayı, Yunanca bilmeyen birisine iletme istersem, mısrayı ona tercüme ederim, ardından tercümemin yorumunu yaparım, sonra da yorumumu açmaya çalışırım; ve böylece bir açıklamadan diğerine geçerek ifade etmek istediğim şeye git gide daha fazla yaklaşırım, ama ona asla varamam. Kolunuzu kaldırdığınızda, içsel olarak ona dair yalın bir algıya sahip olduğunuz bir hareket yaparsınız; lâkin, dışsal olarak, hareketinize bakan benim gözümde, kolunuz bir noktadan, sonra da başka bir noktadan geçer ve o iki nokta arasında yine başkaca noktalar olacaktır; öyle ki onları saymaya kalksam bu iş sonsuza kadar sürecektir (2013: 42).

İçeriden, yani eylemci tarafından beliren mutlak, yalın bir şey olabilir. Ama dışarıdan, yani başka bir şeye izafen, onu ifade eden şeylere göre bakıldığında; bölünemeyen bir idraka, ve bitmez tükenmez bir saymaya konu olacağından tanımı icabı “sonsuzdur” diyor Bergson. Söz konusu “*hareketi*” biz burada bir “*eser*” olarak denkleştiriyoruz.

Yönetmen, ne yapsa da ortaya koyduğu eserin yapı taşlarını *sonsuzluktan* kurtarabilse? Yani yapı taşları oluşturdukları yapıyı anlamaya çalışmak yerine, sadece ‘ol’salar. Dikişsiz bütünlük, düğümsüz anlatım nasıl olsa da, seyircinin tevazusuna bırakılmasa. Mutlak örtüşme (süperpoze) sağlanabilse. Eserin kendi kimliğini görmezden gelip, sadece birtakım tecrübelerin hatırlatılmasına mahkûm kalınmasa. Eser yapı dışından kumanda edilen, onu tarif eden yönergelerden arındırılabilse... Yapı taşlarını, yani her bir ‘an’ı sonsuzluktan kurtarmak, teorik olarak her bir anın kendi hakikatini üretebilmesi ile mümkündür. Ya da tüketici birey bazında aklın yitmesi dışarıdanlıktan arınmayı sağlayabilir belki. Lakin sezgisel algı kapıları akıldan bağımsız değildir. Maruz kalınan bir an ya ‘gerçek’ (hakiki) olacak, yada hakikatten taşıdığı şifreli kristal anlar barındırarak kendi gerçekliğini kurabilecek. Profesyonel gösterme pratiği (isteği), avam teşebbüslerden farklı olarak bu şifreleri eserin muhataplarına çözdürme kabiliyetine sahiptir. Üstelik çözülecek herhangi bir şifre olduğunu hissettirmeyen suskunlukla... Eserin açığa çıkarılacak bir nefes alanını, açıklığı içermesi ancak böyle bir canlılıkla ifade bulabilir. İşte bakın, özellikle sinemanın tazecik ömrünü, kendisini şımartan seyircilerinin kollarında uyuşarak geçirmesi ve şaşaası ile o seyircilerin gözlerini boyamayı maharet kabul etmesi, erkenden tükenmesine neden oldu bile. Seyircisinin görmekle yetinebileceği kadarcığını, aslına ihanet edercesine perdeye taşımaktan korkmuyor sinema. Üstelik eserlerin hikmetli kapasitesini bir kenara koyalım, ters yönde bir kandırmacayla nazire edercesine gerçekçi aldatmacaları arttırıyor gün geçtikçe. Nitekim varlığı, çok kısa bir gelişim evresinin ardından hemen ucuz temsillere indirgenivermiş tarihinde. Başka disiplinlerdeki deneyimlerin verdiği hazzı sinemada tekrarlamayı amaçlayan prodüksiyonlar, ürettikleri uyarılama filmleriyle Bazin’i kızdırmışlar. Adam, 50’lerde yazdığı makalesinde isyan ediyor, “Sinema, herhangi geleneksel bir sanatın *mükerrer* numarası gibi bağlı ve bağımlı bir sanat olmak durumunda mıdır?” diyor.

Tiyatroyu film üzerine geçirmek sinemacıya hep çekici gelmiştir, çünkü tiyatro zaten bir görmeliktir; ama bunun sonucu biliniyor. Herhalde “tiyatro filmi” deyiminin, eleştirmenin yüzkarasını belirten beylik lafi haline gelişinin haklı olduğu anlaşılıyor. Roman hiç olmazsa, yazıdan görüntüye geçmek için bir yaratma payı

gerektiriyordu. Tiyatroysa, tersine, sahte bir dosttur; tiyatronun sinemayla yanıltıcı benzerlikleri sinemayı çıkmaz yola saptırıyor, her çeşit kolaylıklar eğimine çekiyordu (1966: 108).

Sinemanın sinema ‘ol’mayışına sitem... Bazı dramatik repertuvarların, tahammül edilebilir filmlere kaynak oluşuysa, yönetmenlerin duruma el atıp, piyesi roman serbestliğinde değerlendirmelerinde saklıymış. Temel olarak yalnızca kişileri ve olguyu kullanmalarında ve “tiyatro özelliğine saygı gösterilmesi konusundaki çığnemez ilkeye” aykırı hareket edebilmelerinde... Eser üretiminde ham maddenin bu tip kullanımı, zaten evvela her iki esere de saygı duymak anlamına gelir ki, “yedinci sanatın özerkliği için uğraşan ilk sinema eleştirmenlerinin dogmalarını ve umutlarını birer *modası geçmiş şeyler* olarak mı kabul edelim?” diyor ve şöyle devam ediyor Bazin: “Sinema, ya da sinemadan kalan şey, bugün edebiyat ile tiyatronun koltuk değneği olmaksızın varlığını sürdürmek yeteneğinde değil midir?” Tabii Godard’ın eski eleştirmenlik yıllarına atfen, “Bir eleştiri yazacağıma, içine eleştirel boyutlar koyduğum bir film yapıyorum. Kendimi bir denemeci olarak kabul ediyorum, roman biçiminde denemeler yapıyorum. Yalnız onları yazacağıma filme çekiyorum.” yaklaşımını göz ardı etmiyoruz (Gürel vd. 1991: 55).

Eser için özgün kurallar, yer çekimi kanunları gibi evrenine dair güzellemler bulup takıştırırken, dilin aldaticılığına düşmekten sakınmak istiyorum. Öte yandan eserin hakikatle ilişkisini, işaret etmeme izin verdiği kadarıyla yazın diline sığdırmak mecburiyetindeyim. Bazin’in telaşla soruşturduğu yeteneği nesnel varlık ayırıştırmasını irdeleyerek anlamaya çalışalım istiyorum. Yönetim de eserin bu tanımlarını belirlemeye çabalamaz da onun yerine, doğa katliamı yapıp kendi kurallarını direktirse yani yaratıcılığı cinayetle karıştırırsa kimsenin nefes alamayacağı bir gezegen oluşturmuş olur. Eser ölür, ruhu öldürülür. Daha sonra toparlamaya çalışmak ise daha beter, hastalıklı bir bedenden alınan organ nakli! Yazık, ziyan. Evet, bir gezegen oluşur. Ortaya çıkan bir *nesneden*, araçsallık zaafını gözeterek söz edebiliriz. Sadece canlılık indinde suskunlaşırız. Nesnenin soyut nesnel varlığının (araç olarak filmin kendi gezegenine sahip olmasının) cevheri hareketle belirmesi (yani nakil organla örneğin), nesnelere yönelik bizim bakışımıza uygun gelirmiş gibi

gözüküyor. “Manası olan parçalardan yapılmış bir kolaj, anlamı düğümlemek için yeterli bir pratikmiş gibi” ilk bakışta. Patik patiktir işte. “Nanam örmüş” dersin, herhangi bir çorap değildir. Nesnelere alışıldık davranışlarda bulunulmasına, onlara bilindik görünüşleriyle hitap edilmesine şaşılmalıdır (Heidegger 2007). “İnsanın nesne hakkındaki deneyimlerini belirtirken nesnenin yapısıyla alakalandırmasından daha doğal ne olabilir,” diye soruyor Martin Heidegger. Yani bir adet seyirlik görevini yerine getirebilecek tamamlanmışlıktaki film için, bizim ona “film” demekten başka ne yolumuz olabilir ki? O filmidir; ucuz, pahalı, filmidir. Ama diyor, aslında ne film dediğimiz şeyin yapısı, soyut nesnel yapısının taslağı için ölçü oluşturabilir, ne de bu onda basitçe yansıtılır. Her ikisi yani nesne olan izlemelik kolajların bileşimi film ve evreni beliren film, kendi türlerinde ve olası ilişkilerinde ortak bir kaynaktan doğmuşlardır. Nesnenin araçsallığı ve yönetmeye heveslendiğimiz omurganın bağlama katkılarını daha görünür kılmak için birkaç sayfa ileride bol bol vaktimiz olacak. Ben müsaadenizle, belirginleştirmeye çalıştığım soyut nesnel varlık ve eser ilişkisine yer açmak için, önceden daha derinlere girmek niyetindeyim. Beraberliğimizi yumuşakça götürebilmek için, nesnenin zamanda kaydırılabilir oluşunu hayal etmenizi rica edeceğim şu örnekle başlayalım istiyorum.

Bugün çekilen bir filmi, zamanda geriye atlama şansımız olsa veya sinema izlemeyi henüz öğrenmiş kabilelerle karşılaşma fırsatımız olsa, muhatapları için özde bizdekinden farklı bir nesne değildir film. Farklı olan bizim birtakım kabullenmişlik ve alışkanlıklarımızla yorgunlaşan bakışımızdır. Bakmayı becerip görmeyi beceremeyişimizdir. Yani kayıtsızlığımız. Bu kabulden hareketle biraz berraklaştırmak adına söylemekte fayda görüyorum; şimdi bahsettiğimiz *nesne yaklaşımıyla* niyetim, filmin araçsallık yönü ile ilişki kurmakla yetinmek değil. Patiğin manevi değer yüklenmiş formuna, ya da filmin sıradan - sanatlı olmasını ayırt etmeksizin soyut varlığına dair konuşuyoruz. Çorap nevinden bir nesne olan varlığa, ayırt edici özellikler olarak somut olanlar dışında, onu ören şahsa dair sevgi emareleri eklediğimiz için mi o soyut nesneye *patik* diyoruz, yoksa patik olarak gördüğümüz o nesnenin soyut nesnel bir varlığını tarif etmek için mi bir mana atfediyor, yani dışarıdan bir yerden işaret ediyoruz? Yazın dilinde ifade etmek istediğim vurguyu patik sözcüğünü kalandan ayrı yazarak göstermeye çalıştım ama, beni karşıdan

görseydiniz, ‘patik’ derken eriyip yamuluşumu keyifle izlerdiniz. Çünkü imgenin zihnindeki karşılığı bana bunu yaptırıyor. Yani büyük annenin emeğini, elinin nemini bulaştırdığı nesne ile ilk karşılaşmamızda bize çarpan soyut nesnel varlık. Ancak bu varlık, daha sonraları tekrarlanabilsin diye yakıştırdığımız bir mana yanılığına yerini bırakıyor olabilir mi? Öyle ya, yatağın yanında yerde duran nesneyi soğuk bir kış günü sırf fonksiyonu için kullanıyor olmak onu patiklikten sıyrır mı? “Canım büyük annem,” deyip aslında büyük annemizi ayağımıza giymiş olur muyuz? Çünkü ilkinde öyle olmuştu, yadsınamaz bir gerçek bu. Belki bu yüzden giyemedik bile. Fakat durumu kanıksayıp, diğer bir soyut nesnel var oluşu da kabullendikçe o mahfuz güne adım adım yaklaştığımızı göremedik! O patik ayağımızdayken yere dökülen boyalı bir sıvıya basmak! Aslında anneannemizin bize verdiği soyut nesnel patiği kirletmek anlamını mı taşır (nanamızın aziz hatırasını kirletmek); yoksa alttan alta görmemiz gereken bize dokunan başka bir soyut nesnel varlık daha var mıdır? Bahsedilen kaza sonucunda can acıtıcı olandan hareketle; atfedilen mana (*nanamın patiği*) yaklaşımı, nesneye dair bir yoğunlaşma değil, mümkün olduğunca dolaysız olarak nesneyi algılamaya dair gösterilen fuzuli çaba olarak başarısız kalmayacak mıdır? Soyut nesneyi işaret etme çabası. Soyut nesneye üzölmek isteyecekken, soyut nananın emeğine üzülecek olmak, kronik vakalarda, “Neyse ki nanamın hırkası duruyor,” gibi mana kaymalarına gebe olurdu. Halbuki çoğu zaman üzüldüğümüz şey sadece nananın boşa giden emeği değil, o emeğin bize ilk çarpışından [hatırlayacağımız] oluşan *sempatidir*. Teşbihte kusur olmaz, farklı bir örnek üzerinden detaylı bakalım: Kült bir film için düşünürsek, muhataplarına göre film ve satıcıya göre filmin kimliğinin ağırlığı (anlamı) meta dışında da paylaşılmış olabilir. “İşte film dediğin bu; böyle olur!” dedirten “film”le, “rafa 3 kopya koy o filmde” dedirten filmin aynı olmadığını düşünüyorum. Bu farkı bilimsel tutarlılık çerçevesinde sırf görecelik üzerinden tartışacaksa eğer, tıpkı ilkel kabile örneğindeki gibi, alışkanlıkların yardımıyla algıda körelme oluştuğunu, veya bir tarafın yeterince bilmiyor oluşunu gözetmeliyiz.

Düşünür tam olarak böyle demiyor, ama uyarılama filmlerle denkleştirecek olursak, kurduğu paragrafı daha da somutlaştırabiliriz sanıyorum:

Her halukarda nesnenin nesnelliğinin söz konusu yorumu, yani onun özelliklerinin taşıyıcısı olarak

nesne sanıldığıının aksine gözükteğü kadar doğal değildir. Bizce doğal olan, eski bir alışkanlığın alışıldık olmasıdır. Bu alışkanlık doğduğıu alışılmamışlığı unutmuştur. Alışılmadık olan şey başlangıçta insana yabancı gelir ve düşünceyi şaşırır (Heidegger 2007: 18).

Uyarlama filmlerin yahut kabaca, evreni yeterince araştırılmamış fakat nesnel manada tamamlanmış, izlenebilir eserlerin; bütün şaşaalariyla büyüeseler bile hakiki evrenleri, yani doğaları görünmüyor olabilir. Üstelik yaygın algıyla değerlendirsek, eserin görünen nesnel varlığının ötesinde bir nesne kavramını arayış, düşünce yoluyla zorlanarak üretiliyormuş gibi gelebilir. Nesnenin nesnelliğine dair ayırdın düşüncede var olduğıu yanılığısı, buna paralel olarak da sezgilere kulak tıkayıp, düşüncenin kolayca bir kenara bırakılması ve alışlageldiğıi haliyle mutlak gerçeklikten uzak devam etmek mümkündür. Yaygın nesnelilik kavramı soyut nesneyi, yani hakiki özü içermez, yalnızca ona hakim olmaya çalışır.

Bu tür saldırıdan kaçınılmalı, ama nasıl? O, kendi nesnelliğini dolaysızca göstereceğini diye, nesneye serbest bir alan sunarak belki bunu sağlayabilir. Bizimle nesne arasında nesneye ilişkin düşünce ve bildirimler konusunda ortaya çıkacak olanlar yok edilmelidir. Ancak bu şekilde nesnelere aracısız karşılaşıyoruz. Aracısız karşılaşmayı ne teşvik ederiz ne de yönlendiririz. Bu zaten çoktan beri oluyor. Görme, duyma, dokunmanın öğrettiklerinde, renkli, çınlayan, ham ve sert olanın verdiği duygularda kelime anlamıyla nesnelere vücuda akın eder. Nesne, "αισθητόν"dır (*esthithon*) yani duygular sayesinde, duyusallığın duyularında alımlanabilir olandır. Duyularla verilmiş olanların çeşitliliğinin birliğinden başka bir şey olmayan bir nesne kavramı, buna göre yerleşmiştir. Bu birlik ister toplam ister bütün veya biçim olarak benimsensin, nesne kavramının temel niteliğı değişmez (Heidegger 2007: 19).

Yabancılaşabilmek, kolay bir meziyet değil. Ancak bir yönetmen için ara sıra dolaşılması gereken duyguların başında gelir. Örneğın "Ayı" isminde bir Türk arkadaşınız var mı? Yahut yabancı bir dilde üretilmiş marka isimlerin kendi

dilinizdeki karşılığı garip nesnelere tekabül edince, garipsediğiniz halde durumu kabullenmek zorunda kalıyor musunuz? İsveç dilinde “Ayı” insanlara verilebilen bir isim. Tıpkı Türkçe’deki Doğan Bey, Arslan Amca gibi. Head & Shoulders (baş ve omuzlar) diye bir marka var ve benzerlerini türetmek oldukça mümkün. Konuşma diliyle ilgili yabancı, bilmediğiniz bir dili anlamıyor olmak kabul edilebilir oluyor da, içerisinde çok daha fazla dil barındıran bir sanat eseri neden beğeni kriterleriyle yargılanıyor, anlamıyorum örneğin. Alışkanlığın alışık olması, yabancı birisinin de kendi ana dilimizdeki benzer durumlarına baktığı açığa geçmemizi güçleştirir.

Nesnenin nesnel varlığı daima kanıtlanabilir. Halbuki hakikat diye adlandırdığım, ve nesnelik dışında kalan kısım öyle değil. Çoğu zaman eserin görüntüsünde, yani yüz yüze geldiğimiz nesnel formunda duyuların seslerin istilasına uğramayız. Yabancılaşamayacağımız, tecrübelerimiz nezdinde yeni “an”lar yaşarız çoğu zaman. Ambulansın sesini duyarız, “*viyov viyov*” diye bir şey duymayız. Yoldan geçen arabanın farları aydınlatır önümüzü, duvarları. Hepsi tanımlıdır. Akşamüstü yeni ofisimize, kahve fincanımıza düşen alışılmadık bir açıyla ta karşı binanın açık kalan penceresinden yansıyan ışık hüzmelerine şaşırdığımız gibi aldanmayız terfiyi sindirdikten sonra.. Kırılan bir bardak veya kapanırken gıcırdayan bir kapı sesi duyarız da, çıplak halde işittiğimizde bebek ciyaklaması sayabileceğimiz akustik titreşimler duymayız. Aslında tecrübelerimizin bize attığı bir kazık ve savunma sistemimizle vardıkları mütarekenin sonucudur bu. Defalarca defalarca öğrenmemizi engelleyen bir sonuç. Bahsedilen indirgemeci yaklaşım, Bergson’dan yaptığım alıntılarla işaret etmek istediğim izafiyet zaafını doğurur. Daha açık ilerleyebilmek için kısa bir süre daha *eser* yerine *nesneyle* devam edeceğim. Kırılan bardak sesini fenomenal algımızla alımlayıp, sesin bizdeki varlığına taşırız. Bu yüzden sese yoğunlaşma ve hakiki derinliğinde buluşma şansımızı da hemencecik kaybetmiş oluruz. Çünkü işaret belleyeceğimiz bir başka tecrübe, tarihimizde kırılan başka bardaklar ve çıkardıkları sesler nesnenin yani sesin hakikatinden çok, nesnelliğine, yani kırılan bir bardak sesi olduğu bilgisine hizmet edecektir. Vahim olan durumuysa Heidegger, gösterilen bu çabanın temelinde *mümkün olabildiğince dolaysız olarak, nesneyi kendimize yakınlaştırma denemesi yatar*, şeklinde bağlıyor. *Nesnel olarak*

duyularımızda algıladıklarımızı ona taşıdığımız sürece, nesne böyle bir konuma asla ulaşamayacaktır (2007).

Sanat eseri ne tür bir nesnedir? Sanat eserinin hakikatinde yatan sanatlılık kadim çağlardan beri kendisine zemin edinebilmiş bir yaşam mendireği... Sanatı bir tür “can” paylaşımı olarak algılıyor olduğumuz için “doğal” sıfatını layıkıyla taşıyabiliyor. Tabii bu bir elbisedir, emanettir. Sanat daima *yapılandır*. Yönetim (sanatçı) yapılan istikamet tayin etmekle veya ondaki istikameti keşifle yükümlüdür. O halde sanat eseri için, sözgelimi bir tabloda, nesnel varlık (obje, çerçevenin içindeki seyirlik), soyut nesnenin kendisi (hakikat, mana), ve nesneyi biçimlendiren bir yönlendirme itkisi mevcuttur (ressamın beyazlığı silerek renkleri görünür kılma çabası).

Belki yönetimin esere etkisinden bahsettiğim son kısmı biraz “değil”i üzerinden açıklamalıyım. Bir orak, fiziksel formuyla çok çekici, hatta modern çizgilerin nesnel varlığı itibariyle fonksiyonundan sıyrılabilir kadar dekoratif bir obje olabilir. Ancak bununla birlikte orak oraktır ve sahip olduğu biçimsel özellikler, yani sağlamlık, keskinlik ve rüzgarda kolay hareket edebilmesi için gerekli kavis onu orak yapar. Biçimin ve malzemenin itkisiyle orak nesne olarak var olur. Fakat var olan bir nesneye “orak”lık sonradan eklenmez veya konmaz. Böylesi bir amaç, kenarda bir yerlerde duran bir şey değildir;

...Ürün, bir şey için araç olarak üretilmiştir. Buna göre, malzeme ve biçim var-olanın belirlenimi olarak araçta yurt tutar. Bu isim onun kullanımı ve alışkanlığı için üretilmiş anlamına gelir. Malzeme ve biçim hiçbir zaman salt nesnenin nesnelüğünün temel belirlenimi değildir.

Araç, örneğin ayakkabılar salt nesne gibi bitmiş olarak, kendi içinde bulunur, fakat bu kendi başına oluşmuş mermer parçası gibi değildir. Araç insan emeğinin bir ürünü olduğu için, onun sanat eseriyle akrabalığı da bulunur. Sanat eseri mütevazı var bulunuşu ile kendi başına oluşmuş ve hiçbir şeye zorlanmayan salt nesneye benzer. Buna rağmen eserleri salt nesnelere olarak görmeyiz. Kullanımlık nesnelere genellikle

çevremizde, bize yakın ve gerçek nesnelere. Nesne özellikleri taşıdığı için araç yan nesnedir ve sanat eserinin mütevazılığına sahip olmadığı için de yarı sanat eseridir. Araç, sıralamak gerekirse nesne ile eser arasındaki kendine has ara bir konuma sahiptir (Heidegger 2007: 22).

Silik ve herhangi bir canlılık emaresi taşımayan niteliksiz işlerin araçsallığı seyirci için “bilgi” ağırlığı taşımaz. Seyirci, bir sempati ilişkisinden ötürü kendisinde esere karşı sezgisel değişiklik hisseden ve hislerini ifade etmek için bu tip düşüncelere yönelen zümredir. Daha sonra tecrübelenir ve yaklaşımında seçici olur o ayrı. Ancak yönetmen, ham malzemenin (yani doğal olanın) işlenmesinden mesul olduğu için bir “sanatlı hakikat” yahut “araçsal nitelikte bir iş” (film, oyun, resim vs) üretmenin arasında bir yerde bulunur. Yola buradan başlar. Ve yolculuğu neticesinde eteğindeki taşları bu iki duraktan birisine daha yakın tanımsız bir yerde toplamış olur. Burada belirtmekte fayda görüyorum, bahsettiğim tanımsızlıkla aklınızda canlanan, nitelikli işler yapmaya çalışan birtakım bohem ruhlara karşı, piyasa popülerliğine batmış vıcık vıcık insanlarsa, evet oldukça yakın sayılırız. Sadece bir de, “bu kadar bilinçli ve farkında olmak zorunda değil”i eklemek isterim düşüncenize. Ne demek istiyorum? Heidegger, araçsallığından faydalandığı bir *ayakkabı* örneğiyle devam etmiş, dilerseniz o örneğe de bakalım ve üzerine konuşalım:

Örnek olarak bilinen bir aracı yani çiftçi ayakkabılarını ele alalım. Bunu betimlemek için kullanımlık araçların bu tarzına ilişkin gerçek parçaların görülmesine hiç gerek yoktur. Onu herkes bilir. Ancak dolaysız bir tanım söz konusu olduğundan tanımlamayı kolaylaştırmak iyi olacaktır. Böyle bir yardım için imgesel bir anlatım yeter. Bu tür ayakkabıların defalarca resmini yapmış olan van Gogh’un ünlü bir resmini ele alalım. Resimde fazladan ne var? Ayakkabının ne olduğunu herkes bilir. Eğer bunlar ağaç ve kenevirden değilse, deri tabanlıdır ve iğne, biz ve sicimle dikilmiştir. Bu tür araçlar ayakları örtmeye yarar. İster tarlada ister dansta olsun, hizmetine göre kullanılan malzeme ve biçimler farklıdır (2007: 26).

İngesel bağlantının, ayakkabı gerçeği ile ilişki kurabilmesi, ayakkabıdan bahsetmek için yeterlidir. Kimse (hiçbir yönetmen), hangi ölçüde betimlemeyle yetindiği için suçlanamaz. Fakat bir hakikat de var. Ayakkabı aracı sert yapılı duruşunda, üzerinden sert rüzgarların estiği tarlanın uzun ve uysal toprağını, derin sürülü nemli çukurlarını taşır. Tabanlarında, çöken akşamdan dolayı toprak yolun yalnızlığı saklıyken, burun kısmına doğru silikleşerek uzanan çizgilerin, olgun bakışlarıyla geride kalan kışı unutamadıklarını seyrederek ve yaşayan sessiz doğayı, nadasa bırakılmış tenha gülümsemesiyle selamlayacağı, baharın habercisi bağcıklarını... Bu araç yardımıyla ekmeğin güvenini, sıkıntıyı atmanın verdiği dile getirilemez sevinci hissederiz. Bu araç toprağa aittir ve köylü kadının dünyasında yurt tutar. Araç bu yurt tutmuş aitikten kendi içindeki dinginliğini yaratır. Bütün bunları biz, belki yalnızca resimdeki ayakkabıdan çıkarıyoruz. Buna karşın kadın, ayakkabıları öylesine giyiyordur. Keşke bu kadar basit olsa, kadın hiçbir gözlem yapmadan, acaba kaç kere sabahın köründe giyip çıkarmıştır o ayakkabıları. Bütün bunları derin derin düşünmeden bilir. Bu mutlak bağ, nesnenin güvenli dinginliğini verir. Kadın, bu güven sayesinde toprağın suskun çağrısına katılır, kendi dünyasının bilincine varır (Heidegger 2007).

Aracın hizmette kullanımı, onun aşınmasına neden olur ki, zaman akışı içerisinde algıda alışma meydana gelir. Birçok filmi, daha kapısından henüz çıkmışken sahne sahne unutup oluşumuz, veya izlediğimiz bir oyundaki birçok repliği asla duymadığımızı karşı eminliğimiz bu sebeptir. Araçsallaşan “an”, varlığının azalmasıyla sonuçlanır. Yapıtın can sıkıcı bu kaybına rağmen, o “an”ların hala orada duruyor oluşu, araçsallaşan varlığının başlangıçtaki özüne dair bir kanıttır. Kendi içindeki güvenli dinginliği, buradan baktığımızda bir evrene sahip olduğuna delalettir. Yani diyorum ki o anların da birer hakiki temelleri vardır, fakat yeterince belirmemiş, yahut henüz belirememiş olabilir. Hakikatin belirmesi için o anları daha fazla betimleme çabasının fuzuli olduğunu konuşmuştuk. Evet daha yakın ama sadece gerçeğin etrafında dönen ve işaret etmekle yetinecek bir süreç demektir bu. Gerçekte var bulunan ayakkabıların daha iyi, ultra HD betimlenmesiyle, ayakkabıların üretim sürecine ilişkin raporların derlenmesiyle, ayakkabı aracının şurada burada gerçek kullanımına ilişkin gözlemlerle, epik şiirlerle değil, bilakis kendimizi van Gogh’un

tablosu ile karşı karşıya getirerek bunu gerçekleştirebiliriz. Çünkü “biz eserin yanında iken, olduğumuz yerden başka bir yerde oluruz,” diyor Heidegger (2007).

Yönetmen, bir bütünü oluşturmaya gayret ederken bir o kadar, oluşmakta olan bir bütünü fark ettiğini de kabullenmelidir dedik. Sanat eseri, örneğin ayakkabı aracının hakikatte ne olduğunu bize ima eder, fakat eser gözüktüğü gibi yalnızca aracın ne olduğunu sergilemeye hizmet etmekle yetinmez dedik. Hülasesi sanat eserinin söyleyeceği daha başka şeyleri, bütünün ‘tanıtımını üstlendiği bir evrene’ yönelen akışı vardır dedik. Bunu kabul ettik. Peki ama yönlendirmeleri nasıl değerlendireceğiz? Hangi bağlamda ele alacağız? Tamamıyla sürece yaslanmanın önemi burada ortaya çıkıyor. Bresson’a atfedilen “*Filmlerimi yaparken ne yapacağım üzerinde çok fazla düşünmem; sadece açıklamaya kalkmadan bir şeyleri hissettirmeye çalışır ve bunu yakalamaya çalışırım. Düşünmek çok korkunç bir düşmandır. Sanat yaparken zekayı kullanmak yerine sezgilerini ve kalbini kullanmalısın.*” sözü fazla cesurca bulunabilir. Biz yine de benzer bir yaklaşımın izinde devam edelim. Ezel Akay bir söyleşisinde yönetmenlerin işlerine karşı takınması gereken tavırları tarifledikten sonra, “...seçimleriniz öyle her zaman düşünerek olmaz, belli bir deneyimden sonra zaten refleks halini alıverir,” demişti.

“Hareketlerimizin onda dokuzu alışkanlıkların ve otomatizmin eseridir. Hareketleri iradenin ve düşüncenin emrine vermek doğaya aykırı olur,”
(Bresson 2012: 24).

Düşünmek, yani zeka maddenin bilgisine ihtiyaç duyduğumuz için araştırmak zorunda oluşumuza çözüm getirir. Bilim bize bu konuda yardım eder. Diğer taraftan hayatı yaşamak zorundayızdır ve bu akış halini de tanımak isteriz. Bu defa sezgi bize yardım eder. Daha evvel sezgiye olan ihtiyacımıza kısaca değinmiştik. Şimdi biraz bu ihtiyacı açalım. Sezgi, içgüdüyle birlikte hareket eder. Zira içgüdü tıpkı bir kahin gibi devamlı ve mevcuttur. Zeka, yani bilgi sentezle ulaşılandır. Örneğin Bresson’a muhalif, bilgi vasıtasıyla film makinasının (medyumunun) toplum üzerinde nasıl çalıştığını öğrenebilirsiniz. Bu konuda tıpkı güdüler gibi, deneyimlerden de faydalanabilir, yahut farklı disiplinlerdeki tecrübeleri bu alana taşıyabilirsiniz. Örneğin bir doğu toplumunun yapısındaki hassasiyetleri bulvar gazetelerinden, edebiyatından vs

çözümleyip, duyargalarına dokunacak bir film yapmaya çalışabilirsiniz. Zekanız yardımıyla belirli formüller üretir, bütün dünya endüstrisinde uygulatabilirsiniz örneğin. “Mekan için zekâya, süre için sezgiye; durağan ve sabit durumlar için zekâya, oluş ve hareketlilik için sezgiye başvurmak zorundayız” (Gündoğan 2013: 61). Zeka ve içgüdü iç içedirler ve bu halleriyle birbirlerine bulaşık oldukları söylenebilir. Zeka'nın filme karşı yaklaşımını, çözüme dair önerisini bir araç üretimi olarak düşünebiliriz. Aslında, Griffith⁵'in ürettiği formüller, aynı makine dahilindeki benzer meseleler için kullanılacak birer alettir. İçgüdünün de aletleri vardır. Örneğin hayvanlar da sahip oldukları aletleri kullanırlar. “Hayvanların aletleri, vücutlarının bir kısmını teşkil eder ve bu aletler, onu kullanmasını bilen bir içgüdü tarafından idare edilirler (Gündoğan 2013: 63). Yine sinema için; bugün belki çok iç içe, karışık üretim biçimleri kullandığımız için isabetli bir örnek veremem ama, ilk dönemlerde Lumière kardeşlerin karşidan gelen trenin rakursi hareketini kaydetmeleri düşünülebilir. İçgüdü, aletlerini kendisinin ayrılmaz bir parçası halinde, organın devamıymışçasına sürekli hale getirir. Zekanın aletleri değişken olduğu halde içgüdünün aletleri değişmez organlardır. İçgüdü, ihtiyacı olan aleti elinin altında bulundurur, bulundurmaya zorundadır. Çünkü içgüdüde alet, bir zorunluluktan ötürü ürer. Burada “kamerayı öyle koydular çünkü peronda yer yoktu” demiyorum. Kamerayı hareket ettirmek kolay değildi, ve gösterilmesi gereken şey hareketti. Trenin hareketi makuldü. Teorik olarak en büyük hareket, yan açıdan yerleştirildiğinde hissedilebilir, fakat sanat tarihi geçmişinin tecrübeleri, ve yolcuların sabit mevcudiyetini betimleme ihtiyacı, göz organının devamı olarak o malum açığı icat etti. Halbuki zekânın çözümleri belli bir çabayı, zahmeti gerektirir. Aralarında ayırım yaptığımı düşünmenizi istemem. Zira her iki üretim biçiminden de faydalanan sezgisel yaklaşımı öneriyorum. Yaratma sürecinde bütünlüklü yapının her ikisinden de faydalanmak suretiyle ortaya konabileceğine inanıyorum. İstemsizce bedensel tepkiler veren canlılar olabiliriz. Doğuştan gelen güdülerimizi hala taşıyoruzdur. Yönetmek istediğimiz mecraya cebimizde taşıdığımız bu sonsuz hazineye güvenerek girişmeye kalkabiliriz. Fakat uzuv terk edilemeyeceği için, işlevini sürdürdüğü müddetçe aynı organı kullanmaya devam etmek usuldendir. Bu da düpedüz yaratıcılıktan, sanatlı yapıdan uzak kalmak demek. Hem ayrıca, yönetmenin bilgiye de ihtiyacı vardır. Öyle nereden geldiği

⁵ David Llewelyn Wark Griffith

belirsiz, temelsiz güdülerin izinde annelerini arayan kedicikler gibi döndürüp duramaz ekibini. Dolayısıyla sabit bir yön vermeye yönetmenlik diyoruz. Bu tamam. Lakin sabit derken aklımız bulanmasın, biz akış halinde anlarız. Başka konularda durum farklı olabilir, ancak eser üretimi ve tüketimi için, yönetmenin akışa hizmet etmesi de icap eder.

“Zekâ, pratik sonuçlar elde etmeye yönelik bir yetenektir. ‘Zekâ uzay içinde ayırır, zaman içinde belirler.’ İşi, ayırmak ve belirlemek olduğu için oluşu sabit hale getirir ve onu bozar.

Durgunluk eğilimi maddeye ait bir eğilim olduğu için ‘zekânın doğuşuyla maddi cisimlerin doğuşu, karşılıklı ilişkiye sahiptir. Zekâ da maddi cisimler de karşılıklı uyuşmayla gelişmiştir.’ Bundan dolayı zekâ, maddeye hâkim olmak için mekânda kolayca gelişir ve organik olmayanda kendini kurar” (Gündoğan 2013: 65).

Akışın, bir *toplanma edimi* olduğunu her halde kimse inkar etmeyecektir. Ya da şöyle ifade edersek daha açık olur; *toplanma, birleşme* bir akış neticesinde gerçekleşendir. Kasisli bir arazide hava akımı, tümseklerden topladığını çukurlara bırakır. Bu olayın düzlemeye, düzeltmeye doğru bir *hareketi* vardır diyebiliriz. Benzer şekilde içinde alüvyon tortuları barındıran akarsular, akmayı durdurdukları, hatta yavaşlattıkları yerleri verimli arazilere dönüştürürler. Onca yol süresince taşınan toprak, nihayet verimli olabileceği mendereslerde *toplanır*. Bu olayı da dünyamızın yuvarlaklaşmaya, derlenip *toplanmaya* doğru olan hareketine örnek gösterebiliriz. Ancak “her şey düzleşmeye düzelmeye doğru ilerler,” demiyorum diyemem, çünkü *bütün* bulunduğum pozisyondan daima izafidir. Bütünlükle ilgili (bir parçası olunmadığı sürece) ancak tahminde bulunulabilir. Örneğin örnek icabı faydalandığım dış kuvvetlerin dünyamızı düzleştiriyor oluşu, iç kuvvetlerin de bozup parçalıyor oluşunu görmemi engellemiyor. Dış kuvvetlerin *bütüne* yönelik *hareketlerinin* dünyamızı düzleştirmeye yönelik olduğunu belirtmişim. Aynı şekilde iç kuvvetlerin de kendi hareketleri dahilinde, kaynar basıncın itkisini boşaltmaya, belki nihai pozisyonu olabilecek gezegenin soğumasına doğru *hareketle* bir tamamlanışı vardır. Veya karşılaşan iki ayrı spor kulübü oyuncularını için de takımlarının kupa ile bütünleşeceği bir son düdüğü yolculuğu mevcuttur. Birbirine tamamen zıt yöndeki bu

davranışları da kucaklayabilen bir *cerayan* mantığı kurmak gerekiyor. Öznel pozisyonumuzdan bunu kurmak güç. Belki yine tersinden anlatmayı denemek faydalı olacak. Halihazırda *bütün* bir elma düşünelim. Bu cümleyi kurabilmem için elma ağacının gayretlerini saygıyla anıyorum. Neden? Gerekli de ondan. Nitekim ihtiyaç duyulan vitaminler, topraktan çekilen mineraller, güneşin kucaklayıcı sıcaklığı faydalı ışınları vs hep hep *bütünleşip* “*bir elma*”ya doğru hareketi tamamladıkları ölçüde düşünebileceğimiz elmanın varlığını. Şimdi kim bu elmanın yanağından kocaman bir ısırık almaz? Kimse alamaz mı? Yukarıdaki cümlelerimde bu durumda da hala bir bütüne yönelik hareketin devam ettiğini ifade etmeye çalışıyordum. Artık bahsettiğim elma, ısırığıyla *bütünleşip*, kocaman bir firmanın logosuna dönüşebilir halledir. Dolayısıyla, *toplanma* veya *bütünleşme* kalıplarıyla açıklamaya çalıştığım *mutlak*, daima hayalini kurup kavrayabileceklerimiz kümesinde olmayabilir. Öyle olsaydı, bütünlüğe hakim olduğumu (bildiğimi) iddia etmiş olurum. Yok, bizler nazarında zaman aktığı müddetçe, ona endeksli, tamamlanamayan ama yol kat edilen bir bütün var olacaktır.

Nesnelerin yolculuğundan bağımsız, ama bir otoyol sükunetindeki pasiflikten de uzak duran zaman, soyut ya da somut nesnel bir varlık değildir. Varlıktan bağımsızdır. Zaman nesnenin varlığı olamaz. Nesnelerin varlığının zamanla paralel biçimde algılanabilir oluşu, ancak şimdiki zaman dilinden mümkün olacağı için, yani biz nesnenin yanındayken olabildiğimiz başka yerden ötürü, zamanın öbür nevlere (geçmiş ve gelecek), nesnelerin ayrı ayrı an dilimlerinde kendilerinden farklı olarak da var olabilmelerini mümkün kılar. Nesnelerin ayrı ayrı versiyonlarının her zaman anına özgü birbirlerinden bağımsız suretlerde devamlı olduklarını düşünüyorum. Üstelik teorik fizikte bunun karşılığı da var. Işık yılı uzaklıktan dünyaya bakan bir göz, şu an bir yıl öncesinin bilgisine sahip. Aynı an her iki bilgiyi de taşıyor. Teorik olarak, bir yıl öncesinin bilgisine, o mesafeden somut nesne aktarımı mümkün olduğu taktirde ulaşılabilir olacaktır. Soyut nesne aktarımında ise böylesi fazladan bir işleme, teknik gelişime ihtiyaç yoktur. Esere dair bir bütünü gün ışığına çıkartmak, bütünün parçalarını doğru yerlerde belki doğru zamanlarda aramakla mümkün olur. Teorik deliller ortaya koyup gizemli bir macerayı makul kılmaya çalışmıyorum; sadece herhangi bir “an”da vücut bulan nesnenin dalga dalga yayılıma devam edişini hatıra

sınırlamasından kurtarmaya, ve yaşadığımız evrenin bu sayede başka anlara sirayeti mümkün kıldığını hatırlatmaya çabalıyorum. Yeni tekrar, tekrar yenidir.

2.2 Yönetme Eyleminin Süreçle Hesaplaşması

Bütüne yolculuk ve varlık konusunu ‘süre’ gerçekliğinden bağımsız düşünmediğimizden ötürü daha önceki kısımlarda zamana dair tartışmalarla biraz ilgilenmiştik. Fakat kristal anların değerlendirilmesi ve seyirci tarafından da soğurulabilmesi için zaman mefhumuna duyduğumuz ihtiyacı ayrı bir başlıkta ele almak gerekiyor. Bu bağlamda esasen, anlama ve anlamlandırma işlemlerini süreçten bağımsız düşünemiyoruz. Varlığı anlamlandırmak, nesnenin (ister soyut ister somut) hakikat ve hareket ilişkisi üzerinden çalıştığı için, hareketin sürekliliği bizi özel bir bölümde yönetimin süreçle iletişimini konuşmaya çekti.

Hatırlayacağınız gibi zaman meselesini daha önce konuşurken, lafı “zamanın bizi yaşıyor oluşu” gibi ucu açık söylemlerde bırakmıştım. Şimdi daha da açık konulara gireceğim ama arada konuştuğumuzun üzerine oturacak cümlelerim var. Öncelikle belirtmeliyim ki bu yazı canlı organizmalardan insanların okuyacağı hesaplanarak, kalan canlıları sırtlanmayan bir bakışla yazılıyor. Kendimizden kendimize. İkinci bir daralmayı, insanların varlığı kendi varlıkları ile idrak ettikleri gerçeğini yani, “ben”in evrenindeki mahpusluğunu göz önünde bulundurduğum için biraz “kendi” sorunsalına değineceğim. Sanatlı yapıların en köklülerini oluşturan söylem pratiğinde “kendi” ve “ben” arasındaki mesafeye döşeli sayısız sözden tutun, bugünün düşün insanların balya balya kitaplarına kadar hep aradaki açıklığa, “benden içeri ben”e gönderme vardır.

Bizim sınırlılığımız kendisini esas itibariyle zamanda açığa vurur. Sözcüğü etimolojik olarak alacak olursak, var-olmakla [ek-sistence] aynı zamanda hem kendimizin dışında hem de Varlığın açıklığında dururuz; ve bu zamansal

olarak olduğu kadar mekânsal olarak da böyledir. "İnsan." der Heidegger, "kendiyile mesafesi olan bir varlıktır: o sürekli olarak kendisinin ötesinde bulunur, varoluğu her lahzada geleceğe doğru açılır." Gelecek henüz-değil, geçmiş artık-değildir; ve bu iki menfilik -henüz-değil ve artık-değil- onun varoluğuna nüfuz eder. Bunlar onun zamansal açılımı içinde sınırlılığıdır.

Biz gerçekten zamanı öleceğimizi bilmemiz sayesinde biliriz, der Heidegger. Ölümlülüğümüze dair bu duygusal kavrayış olmasaydı, zaman sadece ilerlemesini hesaplayarak sessiz sakin seyrettiğimiz bir saat hareketinden—insani anlamdan yoksun bir hareketten ibaret olurdu. İnsan zamanda, doğrusunu söylemek gerekirse, nehirde sürüklenen bir cisim gibi sürükleniyor değildir. Tersine zaman onun içindedir; onun varoluğu baştan sona, içten dığu zamanla sınırlılıdır. Ruh halleri, ilgisi ve dikkati, kaygısı ve endiğesi, suçluluğu ve vicdanı—zaman hepsine sızmış, hepsine nüfuz etmiştir. İnsan varoluğunu teşkil eden her şey insanın zamansallılığının: Henüz-değil, artık-değil, burada ve şimdinin ışığında anlaşılmalıdır (Aydoğan 2008:64).

Zamana dair algımızı nehirde sürüklenme imgesinden kurtardığı için Heidegger'e müteşekkirim. Ayrıca, ondan önceki filozofların tıpkı bir sayı doğrusu üzerinde sıralanan "şimdi" dizileri gibi tarifledikleri zamanı, yani bir an dizisi olarak algılayan temelde "insan" izafiyetinden' de kurtardı. "Şimdi"nin algılanmasıyla bu göreceli hataya ve saat mefhumunun hayatımıza bu anlamda yanıltıcı etkisine merak salanlar, kıymetli düşünürle mutlaka tanışsınlar. Fakat bu konu itibariyle burası, kendisinden ayrılacağı yer. Her ne kadar muhatabım insanlardan oluşsa da, ihtiyaç duyduğumuz gerçekliğin (eser varlığı) kendisini ifade edebilmek için konuğu farklı bir dile ulaşmamız gerekiyor. Bu durum beni göreceli pozisyonumdan mümkün olduğunca uzak değerlendirmeler yapmaya itiyor. Gördüğünüz gibi bu konuda bir paradoks doğdu bile. Yorum yapmak istediğimi söylediğim noktaya, ancak olduğum yerden uzaklaşarak varabiliyormuşum. İnsanın zamansallılığı kavrayabilmesi için şimdinin iktidarına duyduğu ihtiyacı kabul ederek bir kenara koyarsak; anlamı oluşturan nesnenin sürekliliği, somut ve soyut olarak birtakım ruh halleriyle

sınırlanamaz. Bana göre zaman, üzerinde sürüklendiğimiz bir asfalt yol değil, o yola değen kocaman bir tekerlektir. An ise, bütün bu oyuncaklı yapıdan alınan kesite verdiğimiz isimdir. Nesnenin farklı nevrlerini içinde barındırabilen an parçaları, esasen nesnenin farklı zamanlarını barındırırlar. Tekerleğin yola değdiği noktalar itibariyle bulunduğumuz “an”ı (şimdiyi) insani pozisyonumuzdan tariflememiz pek tabii ki çok doğaldır. Zira hem soyut varlığımızla hem somut nesnel vücudumuzla bulunuşumuza değer zaman.

Sözünü verdiğim açık cümlelere kulak kabartalım biraz. Radyo, anlık iletişim kurulan bir protokoldür. Bunu herkes bilir. Radyo evinde mikrofonu titreştiren ses, hareketin yaşandığı zamandan bir süre gecikmeli olarak evlerimizdeki radyolardan duyulur. Aynı ana dolan teknik bir gecikmedir. Ses nesnesinin yolculuğundan hareketle örneklendirmeye çalıştığım “an” ve “zaman” farkı, “süreç” ve “şimdi” farkı olarak isimlendirilebilir. Dolayısıyla “süreç”, pratik fizik evrenimizde birçok zaman parçasını barındırdığı için, “zaman dilimi” olarak da anılır. Lakin an, birbirini ardına sıralanmış zaman halleri olmakla beraber, daha önce “kolumuzu kaldırma örneği”ni verdiğimiz, hareketin sürekliliği meselesi gibi içten tahayyül edilmelidir. Bu bağlamda “kendi” devamlıdır. Neticede “mevcudiyetinden en emin olduğumuz ve en iyi bildiğimiz şüphe yok ki kendi varlığımızdır, çünkü diğer bütün şeyler hakkındaki bilgilerimizin dıştan ve sathi olduklarına hükmolunabilir, halbuki kendimizi içten ve derinden biliyoruz” (Gündoğan 2013: 132).

Ölüm gerçekliği üzerinden şöyle bir çıkarsamada bulunmak ve daha sonra bu konuyu yeterince berrak kabul ederek devam etmek niyetindeyim. Ölüm anından bir öncesi ve bir sonrası arasındaki fark canlılığın, yeni gelen zaman formunda devam etmemesi ise; bir ölümün idrakına varmak demek, yani bir ölüm görmek, artık canlılığın daha fazla görünür olmayışına şahitlik etmek demektir. İster katman katman ister kesintisiz akan haliyle kabul edin, zaman üzerinden geçtiği için artık o canlılığı örtmüştür. Zamanın “şimdi”sine şahit olan bizler artık maddenin canlı formunun devamındaki cansız organizmayla beraberizdir, bütünleşmişizdir.

Hiçbir değişme beklemediğimizde zamanın geçmediğine inanıyor, ruhun tek ve bölünmez bir

‘an durumunda’ kaldığını düşünüyorsak, bir değişme duyumsamadığımız ve belirlemediğimizde ise zamanın geçmediğini söylüyorsak, bir devinme ve değişmeden bağımsız zaman yok, bu açık. Öyleyse yine açık ki, zaman hem bir devinim değil, hem de devinimden bağımsız değil (Aristoteles 1997: 189).

Zamanda durabilme şansımız olsaydı, zamanın kendisi aksa bile biz o ölüm anında canlılığı görüyor olma halinde kalırdık. Tıpkı üstünüze doğru yuvarlanan bir iplik makarasının ayakkabınıza çarpmasını beklemek yerine, minik adımlarla geri geri yürümeye devam ettiğiniz sürece size doğru olan hareketin (yuvarlanma eğiliminin) sürekliliği gibi...

Fakat böyle olmuyor. Zamanda durabilme şansımızın olmayışı, kendi mevcudiyetimizin de değişmez bir “ben”den oluşup oluşmadığını algılamamıza mani. Acaba “kendimiz” diye adlandırabileceğimiz ayrı ve sürekli bir ben olabilir mi? Bu soruyu soruyorum ama, cevabına dair bir fikrim olduğundan değil, gerçekten bilemeyiz. İzafi pozisyonumuzdan varlığa dair bu açmazı “düşünme” olarak ele almakla yetinen düşün tarihine, yanılıklarını da göz önünde bulundurarak selam verdikten sonra aciz bakış açımıza geri dönelim. “Şimdi” ile beraberliğimiz süresince, bir halden diğerine geçmeye devam ettiğimize razı geliyoruz. Örneğin bir eser karşısındaki tavrımızı ele alalım. Bu nesne istediği kadar somut ve durağan kalsın, aynılığını korusun. Bizim ona karşı tutumumuzu konuşacak olursak, bir an öncesinden bir anlığına daha yaşlı yani tecrübe sahibi olarak seyretmek durumundayızdır artık. Ancak tecrübe sadece bizim bakışımız olabilir.

Peki, en azından “*kendi*” dışında, kalan zamandan bağımsız, zamanın meydana getirmediği bir varlıktan söz ediyorsak; varlığın soyut veya somut belirmek gibi bir refleksinden bahsedemiyor oluyoruz. Zaten var olan bir varlığa zaman tesadüf ettiği müddetçe görünür. Ya da, zaman ondan geçtikten sonraki döneme denk gelen insanlar için görünmez. Varlığın süreçle devamlı olarak var olmaya, şekil almaya devam ettiğini kabul etsek dahi, zamanı yaratıcı unsur olarak ele almak zorunda değiliz.

Önemli olan, eserin seyirci tarafından ayırmsanışını, seyircinin gözünden belirişini, eserin kendi varlığıyla karıştırmamak.

Aynı bakışla, nesne olarak insanın, yani biyolojik bedeninin ölümü, zamanın canlılığına daha fazla şahitlik etmeyeceği yahut gerekli şartların sağlanamamasından ötürü edemeyeceği kapalı bir sistem olarak hakikatin temsilini barındıran “canlılık zamanının” önceki kısımlarında bir yerde kalmış olacaktır. Bu yorumuyla madde (hücreler metal, tahta vs) zaman nezdinde canlılıktan ayrılmaktadır. Kendi, ölümü tadanlar bu idraka varabilirler. Biz ilgilenmiyoruz, bizim için örneğin kolunu kaybeden bir organizmanın (insanın), sabahları kolu ile birlikte uyanması önemlidir.

Mevcut halden hareketle, soyut ve somut genellemesi yaparsak ilk bakışta canlılığı sağlayan ruh için soyut, ve biyolojik beden için somut deme hatasına düşebiliriz. Lakin eserin soyut nesnel varlığı bir ruh değildir. Yani sanat eserinde canlılığı konuşurken zamanın ona tesirinden ziyade yönetmen veya seyircinin kristal anlar vasıtasıyla, şahit oldukları canlılığa kayıtsız kalamayışlarını konuşuruz. Yönetmen, “an”lara yaklaşırken, tıpkı biyolojik varlıkların canlılığına şahit olan zaman gibi davranıp, canlı olduğu şekliyle ve bütün arazlarından arındırmak suretiyle, minyatür gibi berraklaştırarak, kübist deformasyonları kabul edip her yönünü gösterse bile asla sürreal olmayan, yani tanımlı bakışını eserine taşır. Ve o zaman, kaşık kaşık hakikatten katıştırabildiği çorbası oluşur. Ancak bu sayede eserin evrenine kendi eliyle bir tuğla koyabilir. Öbür türlü çirkin restorasyon.

Arzu ederseniz bu şekerli bölüme, tatlı niyetine önceki konularımızın özeti nevinde bir örnekle; asansörle devam edelim, kahvelerimizi içerken kurulan muhabbetin ipeksi inceliğinden bahsedeceğiz biraz. Fark ettiğiniz üzere, arzularınızı manipüle ettiğimi var sayarak, sanki seçiminiz sabitlenmiş gibi konuşmaya devam ediyorum. Platformumuzun (yazı) katı yapısı gereği çoğumuzun yadsımadığı bu realite, aslında alışılmışlıklarımızdan sıyrıldığımız oranda tepki vermemiz gereken bir söylemi barındırdı bile. Öyle ya, sizlerin dimağında “arzu etme edimi” anlamından kayarak, didaktik bir yönlendirmeye boyun eğmekle bitişik algılanmak üzere tekrar kuruldu, veya kurulmaya teşvik edildi. Yani arzu etmekle ilgili bütün kişilik

haklarınızı, sözcüğün bagajındaki manayı yok sayarak devam ettim, ve zeminin yani yazının sabitliğinden ötürü hala kabul görüyorum.

Asansör, tercih ettiğimiz mekan değişimlerinde, örneğin alışveriş merkezinde veya iş yeri binasında tanımadığımız bir kitleyle birlikte olmak zorunda kaldığımız tam bir ara yerdir. İlk kat ve son kat arasında yani geride bıraktığımız önce ve yakalamayı umduğumuz sonra arasında kalan *şimdinin* gerçekliği ile yüzleşebiliriz orada. Fakat bu sayfalarda yer bulmasının sebebi biraz daha başka. Ben daha ziyade asansörde yaşanan ilişkilere götürmek istiyorum sizi. Fiziksel özelliklerimden ötürü her bindiğim kalabalık asansörde kenar köşe kapmak isterim. Köşeye geçtiğimde ise güvenlik kameralarıyla yan yana oluyoruz. İstmeden gözlemlemeye başlıyorum olup biteni. Ne yapayım duvara mı bakıyım? Konuşamıyor insanlar. Konuşamıyorum ben de. Ancak o sessizliğin içinde kurulabilecek türden bir iletişim hemen kendisini gösteriveriyor. Elbette tanımadığımız insanlarla konuşmak istenmeyeceğine dair açıklamalar üretebilirsiniz ilk bakışla, haksız da sayılmazsınız. Ama herkese bir şeyler oluyor. En ufak bir konuşma ortamı doğmaya görsün, hemen herkes bastırmaya çalıştıkları suskunluklarını sesler, hırıltılar, kıkırdamalar çıkartarak dağıtmaya çabalıyor. Çoğu zaman fark etmiyorlar bile. Kapı açılır açılmaz çeneler de açılıyor. “ay çok rahatsız oldum”lar havalarda uçuşuyor. Sen kimsin ki, rahatsız oluyorsun. İşte biraz bu soruya cevap arayacağım. Kimsin? Asansörün zamanı durduran atmosferi, kalabalığın içinde bir anlığına kişiyi görünmez, “kendi”yi devamlı hale getirebiliyor. Bana göre, insan kendisine dayanamıyor. Kimsenin yüzüne bakmadığın, bakılmadığını bildiğin, ayakta aynı pozisyonda, dizlerinde ve bacaklarında sabit bir sızıyla, bütün fazlalıklarından arınmış halde sonsuz bekleyişin devam ederken, duruyor işte zaman. Sanat eseri ile kurulan beraberliğin bu tip anlara ihtiyacı vardır.

Eserle baş başa kalan seyirci bu tip anları nasıl yaşayabilir? Asansörde oluşan “an”ı, öncesi ve sonrasından ayıran temel fark, bir bileşimden ziyade soyunma, arınma niteliğine sahip olması ise, eserin hakikatiyle kurulacak ilişkinin hakiki ve canlı olması için, bu minvalde incelenmesi, tarafların arasında gerili başka bağların çözülmesi icap ediyor.

İlişkilerin narinliğinden söz açılınca, “bağ” ve bağlantıyı sağlayan “ip” imgesinden başlamadan edemedim düşünmeye... Örneğin denizcilikte çok çıkıyor karşımıza ip. Statik olan “kara”ya nazaran çok daha canlı sayılabilecek “deniz”, zaman ve süreç değerlendirmesi yapabilmek için de oldukça hızlı ve hareketli bir model. Tekneyi karaya yanaştırıp orada tutmak, akan “an”ı kavramaya çalışmak gibi bir şey. Burundan bağlanan baş halatlar, tekneyi öngörülebilir ve de kontrol edilebilir bir mesafede tutmayı amaçlar. Ancak zemin oynaktır ve çoğu zaman kış palamarlarla sabitlemek, yani daha mutlak bir zemindeymiş gibi durabilmesini sağlamak gerekir. Eserle kurulacak ilişki de bu nazarda oynak ve kontrol edilmeye çalışılan bir tabiata sahiptir. Söz konusu bağ, karasal yaşamımızda bolca başvurduğumuz kesinlikte olamaz. Bir oksijen kaynağıyla, veya kalın vidalarla sabitlenemez. Eserin etkisinin, zamkla yapıştırdığımız seyircide kalmasını bekleyemeyiz. Didaktik cümlelerimizle çivileyemeyeceğimiz bildirimlerimizi, üzerinde senaryo yazılı kağıtlar gibi zımbalayamayız da. Kırılır.

Halatlar ne kadar kalın da gözükseler, esnek bağlantı ekipmanlarıdır. Gemiyi gerçekten belirli bir yerde tutmaya ihtiyacınız varsa, o zaman birkaç tanesinden faydalanırsınız. Misal, mutfak askısını tezgahın iki santim ileride durması için iki vida ve metal dayanak yeterli mutlakiyeti verecektir (elbette hava sirkülasyonu zamanla payına düşen yıpratmayı yapacak ve akışı, süreyi kanıtlayacaktır ancak, örneğimizin sterilliği dahilinde bu kıyaslanamayacak kadar uzun bir süre). Ama denizin oynak dalgaları, metal çubuklarla tutturmaya kalkacağımız tekneimizi rahat koymazlar. Halbuki halatlar öyle mi? Çubuklar kadar kalınlıkta iki ip görevi birbirlerine devrede ede sürecin devamlılığına destek olurlar. Önce biri gerilir, kısa bir süre sonra boşalınca direnç paylaşılır, diğer gevşek olan halata yüklenir ağırlık. Bu; seyircinin eserle yüzleştiğinde içine düştüğü ve sağa sola çarparak ilerlediği kanala benzeyen bir durumdur. Zorlayan dirençler kırılmalara ve kopuşlara yol açarken, sertliği yumuşatan ve akışı yönlendiren kanal duvarlarının organik yapısı, kırılmadan istenilen noktaya taşınmayı mümkün kılar.

Eserle seyircisi arasındaki ilişkinin, vida ve metal kutu arasındakinden farkı budur. Kurulan ilişkinin, mümkün olduğunca esnek ama bir o kadar da kontrol edilebilir olması icap eder. Ve neticede inceliği şüphesiz.

İlişkilerin narin bağı, başka bir zorunluluk ve görecelik içermedikleri zeminlerde aranmalıdır. Evli, çocuklu bir çift düşünelim. Mutlulukları şirket hisselerini birleştirerek taçlandırılmış olsun. Aralarındaki ilişkide, yuvalarının dağılmasından duyulan korku, yalnız kalmanın endişesi, tek ve eksiklik hisleri gibi bağlayıcı unsurlar rol almaya başlayacaktır. İlişkide direncin yıprandığını kast etmek adına ‘inceldiği yerden kopsun’ tabiri bu bağlamda ‘hodri meydan’ manası taşıması itibarıyla daha anlamlıdır. Diğer taraftan ‘Aşk’... Öyle ya, biz neye aşk diyoruz ki başka? Fiziki olarak aşk dediğimiz şey mantığın devre dışı kalması olarak kabul edilebilir. Beynin ilgili bölümü bırakın başka bağlantılara ihtiyaç duymayı, mantıksızlıkları bile görmenizi engelleyecek şekilde bir savunma geliştirir aşk adına. Herhangi bir ilişkide birtakım fazladan bağlantılar ve destek elemanları varsa, aradaki esas bağlantı gücendir. Kendisine pek fazla ihtiyaç kalmadığını düşünüp kuruyabilir. Akabinde kırılır veya kopar. Çok fazla sabitleyici çubukla donatarak koruduğunuz ilişkiniz devam etmektedir, doğru; ama aradaki esas organik bağ küsmüş, zincir zayıflamış olabilir. Canlılığı tembelliğe itmek, ısıldayan demirin işlememesindedir.

Aslında ilişki özelinde konuşurken, endişe ettiğimiz temel kaygının devamlılık olduğunu fark ediyoruz. Akış ediminin doğasında var bu. Yoksa kısa bir anlık temasa ulaşmakla yetinmiyoruz. Algılamak için sürece ihtiyacımız var. İnsan beyni 11 milyon bit/sn’lik veriyi alımlama gücüne sahip. Yani her saniye fenomenal kapılarımız aracılığı ile maruz kaldıklarımızın; ancak beynimiz tarafından alımlanabildiği, hafızamıza yazıldığı kadarını bilgisayar diline çevirirsek ortaya çıkan rakam bu. Mâmafih, anlama kapasitesi (işleme, proses) 40 bit/saniye. Beynimiz, yoğun gerçeklik bombardımanının oldukça dar bir yelpazesıyla, ama yine de muazzam bir süratle ilgilenebiliyor. Rakamlar şaşırtıcı gelebilir, bir fotoğraf makinesinin bir saniyede alıp işlediği ve sakladığı imgeyi daha detaylı bulabilirsiniz. Gelin görün ki bu doğru değil. Bir saniyelik gerçeklik fotoğraf imgesinden oldukça fazlasını barındırıyor. Örneğin bir masada oturmuş kitap okurken; odanın sıcaklığını etkileyen değişkenlerden,

duvarların sırf var oldukları için lambadan yansıyan ışığı farklı farklı kırma şovlarına; kıyafetlerinizin cildinizi oluşturan tek tek her bir hücreye temasını, bu sırada duvardan gelen ışığın kıyafetlerinizin deliklerinden sızdırdığı parıltıyla aydınlanan tüyelerinize; ayakkabılarınızın yumuşaklığı ve onunla ilişkili olarak zeminin sertliği kıyaslamasını, sırtınızı yasladığınız koltuğun nemiyle etkileşim halinde olan gömleğiniz ve aralarındaki sıvı transferini, tamamen sessiz bir gecede ve yeterince odaklandığınızda duyabileceğiniz aydınlatma aracının elektrik atlamalarını (ark çıkaran starter) içeren bir an dilimidir o 1 saniye. Sayamayacağımız birçok şey gibi, henüz okuduğunuz kitaba ve gözünüzle algıladığımız harflere de gelemedik üstelik. O harflerin taşıdığı mananın fiziksel değişkenlerle şekil alabileceğine değinmedik. Beynimizin gerçeklikle dansı aslında devamlılık arz eden bir eleme seansıdır. Mana, bu dansın reverans kısmına denk gelir, ve o da süreklidir.

Sanat eseriyle seyircisi arasındaki akışta bu sürekliliği taşıyabilecek türden organik bir bağa ihtiyaç duyduğumuzu söyledik. Bu narin bağ aynı zamanda hareket kabiliyetine de sahip olacaktı ki canlılığı devam etsin. Peki yönetmen bu bağı nasıl gerçekleştirsin? Ne yapsın etsin? Bu sorunun cevabını yine canlı nesnenin kurabildiği iletişim biçiminde, insan eser ilişkisinde arayacağız.

Bergson'un hareket anlayışı, kesintisiz imgeler evreninde imgeler arası hareketlerle anlam kazanırken, zamana ilişkin anlayışı ise canlı imgelerin diğer imgelerle karşılaşması sonucu anlam kazanır. Bergson'da zaman, 'canlı' ya da 'yaşayan' dediği imgelerle diğer hareket imgelerinin karşılaşmasından ortaya çıkan 'aralık'tır. 'Canlı imgeler', kendilerinden farklı olmayan hareket imgelerinin kendi içlerinden geçmelerine izin vererek bunların bir kısmını izole eder, bu izole edilen imgelerden algılar elde eder. Bu algı, 'seçici bir algı'dır. Bu seçici algı, şeylerin algılarını eksik kıldığı gibi, canlı imgenin diğer imgeleri kendine göre elde etmesine de neden olur. Diğer imgelerle canlı imgenin karşı karşıya kalmasındaki süresiz bir hareketliliğin etkileriyle 'aralık' elde edilir (Sütçü 2005: 99).

Kesintisiz imgeler evreni, bizim zamanı durdurduğumuzda nesnede gözlemleyeceğimiz daimi harekettir. Elde edilen aralık ise, mananın ihtiyaç duyduğu işlem süresidir. Beyin her ne kadar daimi olarak algılamaya devam etse de, bu konuda kararlı bir süreçten bahsedemeyiz. Seçicilik mekanik kesinlikte değil, organik değişkenlerle ifade bulur. O halde yönetimin bu organik değişkenlere dokunan eserler üretmesi icap etmektedir. Organik değişkenlerin birbirleri arasında gerilen ağ ne kadar gerçekten gerçek olursa, gerçeklik adına derin bir araştırma içerisinde boğuşan beyinin dikkatini o kadar fazla çekecektir.

Küçük bir betimlemeyle algılama sürecindeki beyinin zamanla ilişkisini tariflemeye çalışalım. Zaman tıpkı bir şehir otobüsünün üst katında, gidiş yönüne ters oturduğunuz koltuk tecrübesine benzer. Eğer şehir otobüsündeyseniz, turistik yolculuğunuz boyunca muhtemelen ilk defa dolaşacağınız birçok sokaktan geçeceksiniz. Uzun ince yollar boyunca gittiğiniz yerleri gidemeden göremeyeceksiniz. En çok, *geldiğiniz* yerleri (yani o an orada olan), o sırada sağınıza solunuza baktığınızda yakından görebileceksiniz. Geçtiğiniz yerlerdeki detaylar sizi çok mu çekti? Yolculuğunuz boyunca oralara uzatmaya çalışacağınız bakışınız zayıflayan görüşünüzle bulanıklaşacak. Zaman, tıpkı otobüsün şoförü gibi kontrolünüz dışında etmenlerle (örneğin hızda) ilerleyen bir mekanizma olduğu için, durarak algılamak istediğiniz detayları, anlama süresince giderek sizden uzaklaştıran ama bütün varlığınızla takip ederek yaklaştırdığınız aralıklara neden olur. Gerçeklikle kurulan bağ bu aralıklarda gerginleşir.

2.3 Yönetmen Performansında Kristal Anların Keşfi

Yönetim mekanizması, ortaya çıkacak işin bütünlüğünden sorumlu olduğu kadar, aktarılan zihinlerdeki gelişiminden de mesuldür. Ancak tüketicinin “hakikat” karşısındaki tavrıyla, işi algılayabilmek için ihtiyaç duyacağı “bilgi” birbirinden farklı parametrelerdir. Dolayısıyla başlangıç olarak burada sözü edilen kıyaslama herhangi

bir aktarım sağlayamayan niteliksiz işleri zaten konu dışı bırakmaktadır. Lakin nitelikli, ayrıca yaratıcı sürecin ışığında “bilgi” aktarmayı başarabilen yapıtlar da yaşamıyor, yaşatamıyor olabilmektedirler. Bunlar strüktürel olarak sağlam kurgulanmış, konusuna dair bilgi ihtiva eden ama aktardıkları büyük lokmalarda saklı “hakikat”, algılama sürecinde çözünemeyen yapıtlardır. Bahsedilen “an”lardan süzilemeyen “tortu”lar birikip, yapıtın bütünlüğünde (varsayımsal nedenlerle fark edilemeyen) tıkanmaya yol açabilirler. Yönetmen, kendisinin de mensubu olduğu yapıyı, kendisini bir denek niyetiyle sınayarak test edecek, ardından öngördüğü etkilenmeyi tasdik edecek ve nihayetinde asıl muhatabı olan izleyicisiyle buluşmasının önünü açacaktır. Dolayısıyla ister istemez kendisi için tamamlanmış bir sürecin sunumunu kabul etmiş olacaktır. Bununla beraber seyircilerin, ne tür bilgiyle karşılaştıklarını bilip bilmemeleri, kendi algı yolculuklarının da bir süreç (farklı olsa da paralel) olacağı gerçeğini değiştirmez. Zaten bu doğal belirsizlik en nihayetinde bir maruz kalma etkisi arkasında kamufle olacak, yutulan lokmaların büyüklüğü, tüketme alışkanlıklarının gölgesinde fark edilmeyecektir. İzleme esnasında seyircilerin fiilen yaşıyor oluşları, tüketiciler için tasarlanan “bilgi”ye eriştikleri yanılsamasını doğurabilir. Tüketici karşılaştığı bilginin parçacıklarını ancak, kendi bilinç akışına dahil etme sürecindeyken analiz edebileceği için kıyaslayamaz. Yani seyirci “hakikat”e; “bilgi”nin çekirdeğini görünür kılarak doğumuna vesile olan “parıltılı an”ların yeterince değerlendirilmediği üretimlerde varsayımsal yaratıcılık aktarımındaki zaafı otürü (tıpkı yönetmen gibi) aldanmış olduğu için, ulaşamıyor olabilir. Burada bahsedilen zaaf, kıyaslanamamadır ve sebebi de somut ve durağan olmayan zamanın akışkan yapısıdır. Kısaca “süreç” (durée).

Sözgelimi tüketici beyin; “akışı” yani zamanı durdurmayı başarabilse, o an için sırtlandığı hakikati kavramaktan söz edilebilir. Örneğin mermer bir masanın üzerinde duran heybetli bir taş, masa tarafından sırtlanılmıştır diyebiliriz. Ancak düşünceler katı madde yavaşlığından ziyade, bir akarsu ile kıyaslanabilir ki bu yüzden düşünce akışını tarif etmek için derin pınarlardan, yüksek tepelerden süzülen bir dereyi ele alalım. Aynı taş derenin ortasına konulsa, ya düşünceler o taşın etrafını sarıp sarmalayacak veyahut gücü yettiğince itmeye, belirli bir yönde (zaman akış yönü) yani süreç boyunca anlamaya, anlamlandırmaya çabalayacaktır. İdeal olan pek tabii ki

başka bir akış halinin, örneğin başka bir sıvının karışmasıdır suya. Karşılaşma anlarından itibaren süratli bir şekilde karışacak olan bu iki sıvı, hacmi ve şiddetlerine bağlı bir zaman diliminde ‘hemhal’ olacaklardır. Seyirci, maruz kalma refleksinin direnciyle, didaktik müdahalelerden sakınma eğilimi gösterir. Yönetmen çoğunlukla, “bilgi”yi kakma acemiliğine, nesne beklentisinden arınmış seyircilerle tanışalı beri düşmemekte, onun yerine yeşermesini beklediği tohumları ekmekle yani yaratıcılık aktarımıyla zihinlere yön vermeye çalışmaktadır. Kendi algı sürecinde oluşan “bilgi”nin paralelinde, seyircinin de “bilgi” üretmek suretiyle “bilme”sini sağlamayı hedefler. Bu sayede aktarılan konu değil, yaratıcılık fırsattır. Tüketici zihin, söz konusu konuya dair sahip olduğu düşüncenin (birikimin) hacmi ile, maruz kaldığı bilginin (kristalliğiyle pekişen) şiddetini karıştırarak anlar. Dolayısıyla aynı bedende mevcudiyet gösteren ancak zaman’da kesişme fırsatı bulunmayan ve öncelik sırası önemli olmayan iki farklı zihinsel “hareket” bile, tıpa tıp aynı şiddetteki bilgi (örneğin çocukken izlenen bir film) karşısında farklı düşünsel hacme sahip olmalarından ileri gelen farklı süreçlerde algılanabilir, “an”layabilinir. Bu durum ikinciye izlenen bir filmin daha rahat anlaşılacağı örnekler sergileyebileceği gibi, çocukken anlaşılabilen birçok şeyin ilerleyen yaşlarda zihinsel karşılığını bulmakta zorlanması şeklinde de tezahür edebilir.

Aynı filmin izlendikten bir süre sonra tekrar seyredilmesinden farklı olarak; bir filmin “yeniden çekim”inde; katmanların derinliğinden ve çeşitliliğinden ötürü kristal an mahrumiyeti yaşanabilir. İlk eserin üretiminde, faydalanılan parçalar sırtını doğal gelişime dayamış “an”larla beslenmişlerken; ikinci filmin üreticileri, somut olarak anların kavrandığı ve hapsedildiği yerden (bitmiş filmde) başlamak durumundadırlar. Lakin ilk eserin üretimi sırasında beslenen kristal anlar, filmin algılanmasına hizmet edecekleri için, yaratıcısıyla iş arasında saklı bir protokolden ibaret değillerdir; ikinci filmin yaratıcılarının ihtiyaç duyacağı ilişki için geçerli kanal mevcuttur. Yaşanabilecek mahrumiyet ikinci işe ticari niyetlerin gölgesinde yaklaşmaktan, ve gerekli kazı çalışması yerine, “garanti”lerden faydalanmaktan ileri geliyor olabilir. Ki zaten yeniden ele alınan işlerin, bazı kısımlarının “orjinalinden bile iyi” olduğu, ama “diğer kısımlarının yetersiz” olduğu yönündeki eleştirilerin, yüzeysel görecilikten uzak kalabalıklar tarafından dile getirilmesi boşuna değildir. Dolayısıyla ikinci filmin

ucuz bir taklit olmaktan öte seçeneği yok diyemeyiz. Ayrıca ilk film bütünlük içerisinde haliyle de bir başına tek bir “an”a karşılık gelmektedir. Kendi varlığındaki doğası, kendisine ait kuralları ve evreni ne kadar geniş ve katmanlıysa, o kadar derin kazılabilecek demektir. İkinci filmin yaratıcısının (aynı yönetmen bile olsa) yıllar önceki yönetmenin algıladığı ve dönüştürerek sunduğu bütün bir yapıtı kristalize bir an olarak benimseyebilmesi de bu yüzden mümkündür.

Kristal bir anla kurulacak bağın organik olma zorunluluğundan bahsetmişim. Tüketici beyinin birikimi ile kurulacak bağı tarifliyoruz. Öncelikle organikliğin temel ihtiyacı, doğum ve gelişim için gerekli ortam şartlarının oluşturulması gerekiyor. Konumuz itibarıyla bu gelişim eserin kendi alanında oluşursa didaktik bir yönlendirme tehlikesi belirir çünkü seyirci sonuçları beklemeye yönlendirilmiş olur. Salt seyirci alanında oluşursa kontrolsüz bir soyutluk ve akabinde uyuyan gözlerle karşılaşmak kaçınılmaz olacaktır, çünkü hem para verip hem hamallık yapmak; kandırılmak, aldatılmaya çalışılmakla denk olacaktır. Çalışmaz. O halde yönetmen alet çantasını omurgaya indirmek mecburiyetindedir. Birlikte beraberce varılan bir anlamdan hareketle tesir ön görülmelidir. Bu son söylediğim şey esas konuşmak istediğim şey, fakat bu paragrafın başından beri lafı bir yerlere getirmek mecburiyetindeydim. Kurmak zorunda olduğum bilgi hiyerarşisi, kendisine bahşedilen görevi üstlendiği müddetçe sıkıcı olmak zorundadır. Doğası bunu gerektiriyor. Halbuki bir işin sanatlı bir tarafı varsa, ve organiklikten söz edebildiğimiz ortam şartları devamlıysa o zaman bir tür “işle beraber anlama” mevcuttur, ve o anlamdan sonraki serüvende yollar centilmence ayrılır. Halbuki didaktiklik imgeden hareketle bile olsa belli belirli bir anlamda son bulma hevesindedir.

Gelin birlikte daha önce sözü geçen iplik fabrikasını tekrar ziyaret edelim. Fabrikanın patronu bir işin nasıl yapılması gerektiği, hakkında düzeni kuran kimsedir. Bu pozisyonu hiyerarşik yapılandırmamızda bir yanılgıya düşerek “yönetmen”le eşleştirirsek genel geçer hatayı tekrarlamış oluruz. Çünkü yönetmen kendi kendisine işleyen bir mekanizmadan, yani eserin evreninden haberdar olan bir satın almacıdan farksızdır. Gerekli anlaşmaları netleştirip, ürünle muhatap olacak kimselere yani seyircilere ihtiyaç duydukları atmosferi sağlamakla görevlidir. Eğer bir satın

almacıdan fazlası olmaya kalkarsa, o zaman kendi ihtiyaçları doğrultusunda, birazdan bahsedeceğimiz gibi, fabrika yapısını altüst eder. Etmesi kaçınılmazdır çünkü istek niyete yönelik olacaktır. Halbuki istek eser evreni içerisinde kurucu unsurdur. Herhangi bir an için hiyerarşinin tepesindeki itici güç imge olmak zorundadır. İmge dikey hareket edip anlamlara ulaştırabilir. Anlamlar ise, yan yana masalarda çalışan işçiler gibidir, birbirinden farklı yönleriyle bir gerçeği ifade ederler, işlerler. Anlamların birbirleriyle ilişkileri yataydır dolayısıyla hepsi imgeye bağlanma zorunluluğu taşırlar. [Hatta fason çalışan anlamlar da anlayanın imgesine, nemli bulutlarına bağlıdır ama konumuz dışı.] Bu yapıya patron olmaya niyetli bir yönetmen anlamları kendi emelleri nazarında görevlendirecektir. İşin kötüsü seyircisinden de işini yapamayan bu masanın malını almasını bekleyecektir. Bu satırları okuyanlardan sanatsal duyarlılığı yüksek olanlar hayal etmekte zorlanacaklar, biliyorum. Ama gerçekten ürettikleri işi bir anlama gelsin diye üreten insanlarla aynı gezegende yaşıyoruz, yaa öyle. İçine düştüğümüz çağ böylesi mekanik tuzaklarla dolu işte.

Öte yandan imgeden hareketle kurulan, ve muhatabıyla birlikte varılabilecek anlamlardan herhangi birisine açık olan yapımlar ancak kendi bütünlüklerine güvendikleri nispette dik durabilirler. Eser; izleyicisinin bulunduğu evrende eksik bir parçaya denk gelebilmelidir ki o boşluğa kendisi konumlanabilsin. Seyirci, kendi evrenindeki boşluğun, bu yeni evrenle doldurulmasına kayıtsız kalmayacaktır. Şimdi biraz örnek üzerinden gidelim. Arada yaşananları donmuş bir gölün üzerinde yürüme imgesi üzerinden açıklamaya çalışalım. Buzlu yüzeyin altında serbestçe gezinen kırık buz kütleleri hayal edelim. Suyun derinliklerine batmayıp yarı saydam yüzeye kadar yaklaşan kütleler, eserin bizlerle iletişim geçtiği hali olsun. Üzerinde gezindiğimiz yarı saydam tabaka; bizim bulunduğumuz evrenle, aşağıda suyun bulunduğu evreni birbirinden ayırır. Bu hakikattir. Hakikat, eserin evreni yahut seyircinin evreni ayırdını yapmaz. Dolayısıyla yüzen buz parçasını görmeye gelen bir seyirci, yüzen bu parçanın hakikatin bir yerinden koptuğuna inanmazsa sıkılır, uzaklaşır. Ona, birtakım gerçekler yutturulmaya çalışılmış gibi hisseder. Sanat eserleri tutarlı bir öze sahiplerse, zaten istemsiz olarak gerçek bir yere sahip olmuş olurlar. Sanatçının ideal olanı işaret etmesi hem uygunsuz kaçır, hem de daha evvelce bahsettiğimiz görecelilik hatasına düşülmesinden ötürü mümkün olmaz. Örneğin dilin hakimiyet kurduğu yapıda, dilin

kapsamadığı ama varlığını da saklayamadığı konularda konuşabilmek için istemsiz olarak örneklerden faydalanır, göreceli pozisyonumuzdan tarif ederiz. Niyetimiz kendi fenomenlerimizden öğrendiğimiz protokol kapılarına şeklen uyacak çıktılar üretmektir. Bu sayede muhataplarımızın bizi anlayacaklarını düşünürüz. Fakat biçimsel forma sokma çabası ham halinden pek çok şey götürdüğü için aktarım çoğu zaman başarılı olmaz. Halbuki herhangi bir kalıba uydurmak için kesip doğramak yerine, zaten fazla olan süslerinden kurtulmanın yolu vardır. Kristal anların değerlendirilmesi.

Bununla beraber, gerçekliğin bütün ayırt edici özellikleri sabit kalmak kaydıyla kesilmemiş-parçalanmış, doğranmamış-illüstre edilmiş hali, tekrar bir araya getirilip sunulduğunda seyirci için algı süreci devreye girmiş olur. Tekrar yenidir.

Bu konuya anıştırmada bulunan tek filozof Leibniz'di.⁶ Tekerrür ve hatırlama aynı hareketlerdir, ancak aralarındaki fark zıt yönlerde olmalarıdır, çünkü hatırlanan, geriye doğru tekrar edilen, ediliyor olandır; halbuki gerçek tekerrür ileriye doğru hatırlanandır. Bundan dolayı tekerrür, eğer mümkünse, kişiyi mutlu eder, hatırlama ise tersine kişiyi mutsuzluğa sürükler (Kierkegaard 2014: 13).

Didaktik yönlendirmeler, var olan bir bilginin hatırlanması (üretim aşamasından itibaren eser nezdinde) esasına dayanır. Sıkıcıdır. Hatırlamakla tekrar etmek arasındaki farka daha fazla giremeyeceğim ama devamındaki satırlarda pek doğru bulduğum yaklaşıma göz atmanızı isterim. Sadece tekrar, bir üretim biçimidir demekle yetinelim. İşlevden ziyade eserin canlılığını ön plana taşımaya müsaittir.

Eserin bütünlük sahibi olması, kendisine ait canlı bir evrene sahip olması demektir. Seyircinin oturduğu koltuktan gözlemlediği ve kendi yaşadığı evrenle ciddi paralellikler sezdiği ve oyuncaklarından tanıdığı bu yeni evren, yönetmenin ya da oyuncunun evreni değildir. Onlar, bu yeni evrenin algılanması için gerekli kapıyı açık tutmaya çalışan dirençlerdir sadece. Ne seyirci bu açıklıktan içeri girmeyi denediğinde

⁶ Bkz. Gottfried Wilhelm Leibniz, Theodicee, par. 360, Hannover, Leipzig, 1763.

(bilincini tamamen kaybettiğinde), ne de yönetim onları arkalarından iteklediğinde (görsel efekt, teknik gerçekçilik, göz boyama enstrümanları vs..) başarılı olabilir. Açılan kapıdan geçmek (literal anlamıyla), ve yeni evreni deneyimlemek henüz mümkün değildir. Fakat bununla beraber yine de tiyatrodaki, sinemadaki ya da sanal gerçeklik gözlükleriyle kurulan simülasyonlarda oluşturulan, hatta bütün duyularınızı tatmin etme yeteneği kazanabilecek sistemlerde yaşanan deneyimlerin tamamı temelde birer “sanal an inşa etmeye çabalar” dersek yanlış olmaz. Zira ulaşılan gerçek bir deneyim vardır ve canlı bir “an” tecrübesi mevcuttur fakat bunlar sunulan anlar değil, yolculuk halinde oluş deneyimleridir. Buradayken orada oluş, oradalık hakkında insani bir yeteneği kullanmak gibi tanımlanabilir. Bu yüzden oyun gibidir. Akışkan yapıdaki bu anlar ne tamamen yönetimin (sunulan metanın), ne de zihinsel kuvvetin (tahayyülün) ifadesidir. Şayet yönetim mekanizmaları tek başlarına bu anların yaratıcıları olsalardı eğer, o zaman her izleyen için eşit bir deneyim (netice) beklemek söz konusu olurdu. Bu mekanizmalar sadece seyircilerle paydaş üretim ortaklarıdır. Cesetlerle dolu bir sinema salonunda oynatılan filmlerin herhangi bir evren oluşturmayı sağlamayacağı gibi; tamamlanmış fakat evreni yeterince aydınlatılmamış ve hatta gözlere dayatılmış bir film de, seyircilerin zihinlerinden silinmeye mahkumdur. Bu karşılıklı ilişkiyle beraber, yönlendirici mekanizma da kendi dinamikleri içerisinde sabit fikir mutlakiyetinden kaçınmalıdır. Ancak bu vesileyle yönetmen için de “yolda oluş”, “hareket” söz konusu olup akışkanlık sağlanabilir. Güvenle sırt yaslanabilecek bir “niyet”ten söz ediyoruz. Yani yönetmen için de örneğin “metin”, genel bir çerçeve olabilmelidir. Öyle ya, aksi takdirde aynı metin birçok farklı sahnelemeye imkan tanımaz, okuduklarında her yönetmen için eşit bir deneyim uyandırır. Veya beri tarafta yönetmenin tahayyülü için düşünürsek; her okuduğu metin aynı deneyimi çağırabilir, sırf bu yüzden ürettiği bir dolu eser birbirinin taklidi konumuna düşebilirdi.

Özel olarak ilgi duyduğum soru şu: Bir sinemacıyı, sözgelimi bir romanı sinemaya 'uyarlamaya gerçekten niyetlendiren nedir? Besbelli ki, böyle bir girişim, sinemaya özgü fikirlerin ancak romanın roman fikri olarak sunduğu fikirlerle titreşime girmesinden kaynaklanır. Ve bu noktada, çok büyük karşılaşmaların sıklıkla gerçekleştiği görülür.

Burada, açıkça vasatın altında olan bir romanı uyarlamaya çaba gösteren bir sinemacının durumundan bahsetmiyorum. Bir sinemacı zayıf bir romanı uyarlama ihtiyacı duyabilir, bu da ortaya çıkacak filmin çok iyi olmasını engellemeyecektir - bu meseleyi işlemek ilginç olurdu. Ama ben biraz farklı türden bir soru ortaya atmak istiyorum: Büyük bir romanın bir filmle yakınlığı olduğu zaman, yani biri, sinemada, romandaki bir fikre tekabül eden bir fikre sahip olduğu zaman ne oluyor? (Deleuze 2003: 26).

Yönetmenin hayal gücü yardımıyla çıktığı yolculuk, olmadığı bir evrende olduğuna dair kesin yargıların göstergesi olarak, “fantezi mahsulleri”yle başlamamalıdır. Daha ziyade kafkaesk yaratıcılığıyla yavaş yavaş olgunlaştıracağı detay detay kuracağı olmadığı bir yere, şahitlik edebilme yeteneğini kullanmalıdır. Yönetmen bu kurulumu yaparken somut izlek olarak elindeki metinden faydalanır elbet. Ancak sürecin yani yönetim performansının da söyleyeceği birtakım şeyler, henüz o anlara yaklaşmadan belirmeyecek kıvrımlar dönüşümler vardır. Aksi halde farklı tiyatro oyunları, filmler vs tekrar tekrar nereden hareketle üretilecekti? Yani üretilemezdi. Başka metinlerle çalışmak, sırf kendini tekrar eden bir üretim robotu olmamak için başvuru bir çözüm değildir. Artı, bir metnin bütün bağlayıcı ve somut yapısına rağmen, farklı okumalara gebe oluşunu da eserin biricikliği üzerinden algıladığımızı tekrar etmiş olalım. Zira temelde bir sanatçı sırf hoşuna gittiği için eğlendiği için bir şey yapmaz, bir işi (zevk için bile olsa) kaçınılmazsa yapar. Buradaki “yapmak” ve “kaçınılmazlık” meselesini “bilgi” ve “güdünün” bileşiminden ayrı düşünmek mümkün değil. Sezginden gayri hareket edildikçe, kurulacak bu sofraya uygun olmayan, fantezi mahsulü yemekler servis edildikçe eserin evreni karanlıklaşacaktır, eklenen süslü parçalar sayesinde sıradanlaşacaktır. Hatta aynı süslü aksesuarlar ‘başka bir filme, oyuna da taşınsa, olurmuş’ dedirtecek kadar, “hakikat”ten uzaklaştırıcıdır.

Gözlere dayatılan bu çaba maalesef yönetimin utancından başka, tanımlı bir evrene kapı açamaz. Örneğin, bir ressam için zihnindeki “sokak müzisyenleri”nden yola çıkarak resim üretmek, ekol olarak ekspresyonizme yakınken, bir hedef olarak

“sokak müzisyenleri”ni ele almak izlenimci bir eser meydana getirecektir. Hakikat esere ait bir varlık. Yönetmen ya da oyuncudan bağımsız olarak keşfedilmesi icap eden bir yolculuktur. Yaratıcısı her halukarda kendisinden, ister istemez “ben”den yola çıkacaktır, ancak “ben”den hareketli bir yönelim, bir hedef olarak “eserin hakikati”nin arasını lüzumsuz aksesuarlarla doldurmak zorunda kalmamak için (anlama sürecinin yolculuk olması göz önünde bulundurulduğunda), “ben” i kavramak yerine, hedefi uzağa taşımayı öğrenmelidir. Süreç, gördüğü hedefi devamlı devamlı arayış halindeyken (havuç kovalayan eşek misali) berrak bir yolculuk yaşatacaktır.

Seyir eylemi, canlandırılan sahnede özellikli bir “an”a şahitlik edilerek yapılır. Seyirci ister yaşanmış ve kayıt edilmiş bir kopyayı, ister o an gerçekleştirilen performansı seyrediyor olsun, yaşanmışlığa dair bir bilgiyi, bilginin imgesini takip ediyor olacaktır. Kendi düşünce akışına dahil edeceği bu imge akışı sahnenin nasıl oluştuğuna dair varsayımlardır. Yönetmen bu varsayımlara, bir “hakikat”ten beslenerek (kristal an vasıtasıyla) ulaşabileceği gibi, tamamen dayanaksız ve hayali isteklerini canlandırmaya çalışarak da ilerleyebilir. Ancak hakikatlerin beslendiği kümenin, yönetmenin hayal gücünü de kapsadığı (yönetmen de kendi hayalindeki fikirleri kararları gerçek birer deneyimle bağlantılı olarak oluşturmuştur) düşünülürse gerçek bağlantıları araştırmak daha akıllıca olacaktır. Üstelik bütünlük kurmak açısından tanımadığı bir evrene dair verilen peşin hükümler yüzünden sıkıntı çekmek söz konusu olabilir. Kristal anlar gibi direk öze dair bağlantılar yerine, dolambaçlı yolların kullanımı, eserin yükünü şişirecek ve algılamada netliği bozacak bulanıklıkları oluşturacaktır. Öyleyse filmin derdini, seyircisine en akıcı şekilde aktarabildiği, izleyicinin eser karşısında yaşadığı deneyimin öze (hakikat) en uygun olduğu bir “ideal”den söz edebiliriz. Bu kusursuz hedef (literal anlamıyla ideal) asla gerçekleştirilemeyecek olsa da yönetmenin sunacağı eser o ideale en yakın mertebede yerini almalı değil midir? Yönetmen elindeki topraktan doğru kristalleri tutup ideale yakın tercihlerde bulunabildiği oranda bakmaya çalıştığı hakikate yaklaşacak, onu takip eden seyirci de eserin hakikatine bir adım daha yakınlaşmış olacaktır.

Tüm bunların ışığında yaratıcı üretimlerin paylaşımı için temel dayanak “an”dır. Ona ait olan akışkanlık (yolculuk), “canlılık” (hareket) şeklinde okunabilir.

“(2013) *La grande bellezza*” filminin daha ilk başında gösterilen Roma ziyaretindeki japon turistin, şehri fotoğrafladığı an ölmesi, ve filmin bu kısa süreli ziyaretçiyi değil de, ihtiyar bir delikanlının çok daha uzun süreli ziyaretini (an paranteziyle) konu edindiğini filmik bir dille ifade edebilmesi, seyircisine gerçekten tanımlı bir evrenle muhatap olduğunu hissettirir. Öyle ya, ‘bu Japonu bana neden gösterdi?’ sorusunu soracak insan algısına hitaben; sahnenin filmin ilk başına yerleştirilmesi, kayan planlara takılan akışkan ve önemsiz görüntülerin, özellikli bir müzik eşliğinde verilmesi birer yönetim seçimleridir. Film izleyicisine kendi diliyle seslenerek ilk başından son anına kadar sürecek kapsayıcı ve bütünlüklü bir parantezi açmış olur. Sözelimi *anlaştığımız türkçeye* konuşmuyor da, filmin daha eski başka bir dili varmış gibi; bu dilin kadim kökleri olmasından mütevellit bütün sözcükleri anlıyormuşuz, tanıyormuşuz da hatırlıyormuşuz gibi; dış dünyanın gölge yansımalarını andırırsa da kendi dünyasını, evrenini açıyor, bunun için de bizim alfabemizle farklı bir dilde bir şeyler anlatıyor, bir de “bak gel gör bu dili zaten biliyorsun” diyor... gibi.

Eğer fıkranın en can alıcı noktasını açıklarsanız, dinleyiciler fıkrayı anlayabilir; ama gülmezler. Gerçek sanat, görüntüleri seçmekteki ustalık, izleyicilerin, sizin kendinizi öykünün anlaşılır biçimde anlatılmasına adadığınızı anlamalarını sağlamakta değildir. Siz *izleyicilerden* daha akıllı değilsiniz; onlar *sizden* daha akıllı. *Siz de* öyküyü anlayabileceğiniz kadar anlarsınız; onlar da (Mamet 2006: 80).

Sonuca Doğru

Tezin sonucu ne mi oldu? Bazı sözcükler vardı, yani yazarken kullandığım. Tezi bana, mini mini testler halinde kanıtladılar... İhtiyacım olan, dilimin elimin ucuna gelen bu harf dizileri, zaman zaman “gerçekten böyle bir sözcük var mı? Böyle bir kavram var mı?” diye kontrol etmek isteyecek kadar bilgime kapalı alanda duruyorlardı. Parmaklarımla çoğu zaman kelimeyi yazdıktan sonra, zihnimle gidip kontrol etmek zorunda kaldım. Durduramıyordum.

Sanat eseri yüzeysel bir bakışla, üreten ve tüketen, yani sanatçı ve seyircisi arasında, aktarıcı bir unsur olarak değerlendirilebilir. Tezimin kapsamında sanat eserine biçilen bu kaftanı çıkartmak istedim. İşe öncelikle “kendi” bakışını irdeleyerek başlamak gerektiğine inandım. Ürettiğimiz her anlamı insanlar için algılanabilir hallere sokmak zorunda değiliz diye düşünerek başladım. Evet, her birey kendine bir özne, ve onun ben dediği dışında kalan her şey nesne. Ona göre nesneyim ben de. Yani görecelik meselesi basitçe...

İzafiyetten uzaklaşıldığı nispette belirebilecek yeni bir açıklığın, farklı bir bakış açısının yani eserin soyut ama tanımsız olmayabilen bir varlığının keşfine varıyoruz. Performans sırasında, eserle yüzleştığımız anda bize (yönetmen ya da seyirci fark etmeksizin) tesiri dokunan bu varlığa “sanat” diyoruz. Üstelik sırf sanatın değil bilim ve felsefenin de benzer varlıklar olduğunu, canlılık gösteren yönler barındırdığını çeşitli düşünürler gibi Deleuze de tespit ve ifade etmişti. Nitekim bizler de bu üç girift varlığın birer otonom olarak, yani uzaktan bir iradeye ihtiyaç duymadan devamlılık sergilediklerini hissedebiliyoruz. Ve fakat, bizim insani pozisyonumuzla fark edebileceğimiz, fenomenal kapılarımızın bize sunduğu bilgiye ek olarak bir bilme biçimine ihtiyaç duyduğumuzu o kadar kolay kabul etmiyoruz.

Aydınlanmanın akabinde, entelektüel hayatın bir döneminin, duyumlara öncelik veren İngiliz ve Fransız düşünürlerin ampirik (deneyimci) ve septik (şüpheci) yaklaşımlarıyla şekillendiği doğru. Peşinden, dünyayı bir makine olarak algılayan bu yaklaşıma muhalif, düşüncenin duyumdan (ampirik sonuçtan) önce geldiğini savunan

idealistler; yaşamın mekaniklik yerine organik ve dinamik yapısını gördüler. Ahlaki sistemleri kişisel hevesler (hazcılık) yerine evrensel geçerliliği olan normlar üzerine temellendirdiler. Fakat insanoğlu, hedonist hazcılığın türevi pragmatist yaklaşımından kurtulamadığı için, evrensel gerçekliğin peşine düşen düşünce; emperyalist bilgi aktarım sistemlerini ve onun direktiflerini, tespitlerini uygulayan yönetme görevlerini belirlemekten geri durmadı. Kant'tan başlayarak, Hegel'in “*akli olan gerçek, gerçek olan aklidir*” yaklaşımıyla koyu bir entelektüalizm seyri süren idealizm bu defa akıl ve zihni tek mutlak ölçü haline getirmiş idi. İnsanı sadece akıl ve zihin varlığı olarak gören bu katı rasyonalist anlayışa aslında Kierkegaard, Nietzsche ve hatta Hegel zamanında Schopenhauer gibi filozoflar tarafından önemli tepkiler gösterilmişti.

Bergson, akıl ve zihin dışında bizi gerçeğin bilgisine götürecektir ve metafiziğe adım attırarak olan bir bilme vasıtası olarak sezgiyi ortaya koymak suretiyle, bu entelektüalist-rasyonalist anlayışa en önemli sarsıntıyı yaşattı (Gündoğan 2013).

Bilmek, bizim konumuz için muazzam bir öneme sahip şüphesiz. Dolayısıyla “bilgiyi” de oldukça önemsiyoruz. Bütünlüklü bir eserle yüzleşince (tesirinde kalınca) edindiğimiz bilgi vasıtasıyla olduğumuz yerden, olacağımız yere taşınıyorsak; bu hareketlilik sürecinde yönümüzü tayin eden bir sorumlu aramak ve ipleri onun ellerine bırakmak tamamiyle insani tavrımızdır. Ancak fenomenal kapılarımız bu sorumluluğu üstlenen bilgi akışını algılayamıyor. “Soyut tanımlı nesneyi” bir aracı pozisyonundan çıkartan, duyuların ve düşüncelerin aktarıcılığından sıyrılmasına imkan tanıyan bir kanalımız var. Sezgi, sözünü ettiğimiz üç ayaklı yapının canlılığına şahitlik edebilmemizi sağlayan yegane protokol. Yaşama paralel. Bu sebeple, yokluğunu hayal edemiyoruz. İçinde olduğumuz ve dışarıyı olmayan bir alandan bahsediyorum. Dışarıyı tanımlarken uzamdan faydalanamıyoruz. Yalnızca süreden, zaman dışılıktan yararlanabiliyoruz. Velhâsıl, zamana endeksli bu varlık tanımına da “canlı” demeden edemiyorum. Yaşlı dünyamızın ev sahipliği yaptığı canlı hayat nicelik bakımından oldukça kalabalık. Bir de bu yetmezmiş gibi “eserin “soyut nesnel varlığı” diye canlı bir yönü var” diyorum sayfalar boyunca. Peki ne diyorum aslında?

Kokunun görülmeyen bir bilgi türü olduğunu, ya da sesin nasıl bir tadı olduğunu düşünmemize imkan veren tek bir uzam var, o da bu varlıkların birbirlerinin alanına giremedikleri gerçeği. Görece tanımladığımız sınırları, varlıklarını somut kılıyor. Bu sayede kızarmış tavuktan yayılan “kokuya” sözün gelişi “tavuk” desek bile aslında kast ettiğimiz koku moleküllerinden başka bir şey değildir. Nitekim kızarmışlığın rengini de algılayınca, ayrıştırılmış bir varlığın (tavuğun) farkına varırız. Kokusuyla, rengiyle, dokusuyla somut bir aile... Tek duyumuza hitap eden farklı varlıkları hayal ederseniz, varlıkların ne kadar kolay silikleşebilip istemsizce aracı pozisyona indirgenebildiğini de tecrübe etmiş olursunuz. Demek ki varlıklar değilleriyle varlar. Sezgi kanalıyla elde ettiğimiz bilgilere yaslanarak varlığından emin olduğumuz “soyut nesnel kimlik” de ölümlü bir varlık olduğu için, yani örneğin seyircisi nezdinde yaşamadığı zamanlara da sahip olabileceği için “canlı bir varlıktır”.

Canlılık gösteren zaman dilimlerini yani yaşayan anları, insan “kendi” bakışı yardımıyla tarifleyebiliyor. “Bana göre canlı”, “benim yaşadığım evrende yaşayan” vs gibi. Ama zaman insandan bağımsız. Örneğin bir pencere camı sıvı ve akışkandır, yüz senede bir milim akar fakat kendisiyle an mutabıklığımız olmadığı için insani algıda sabit bir nesnedir. Bir bina gözünden bakınca durum değişebilir ve bu bakış farkından ötürü kiliselerin, vitraylarını artık istemediği zamanlar bolca yaşanmıştır. O halde zaman ve an konusunu sadece düşünebilen varlıkları bağlayan seviyeye indirgeyemeyiz. Ne mutlu ki bu seviye farkı bizlere kurcalamak için alan açıyor. Aralanan bu küçük alana yaratıcılık türünden neyiz varsa yığılmak yapabiliyoruz ve “an”a duyarlı, yaşayan varlıkların oluşumunda bu sayede payımız oluyor.

Zamanın durgun geçmişine gömülü birtakım süre parçacıklarına kristal an dedik. Hatırlamakla değil ama tekrarla yeniden canlandırabileceğimiz anları bu kristal parlaklığındaki parçacıklar sağlayabiliyordu. Çünkü zaman atlayan gerçeklik köprüleri kurabiliyorlardı. Yaratıcı faaliyetlerimize kaynak sağlamaları açısından kilit görev üstlenen bu şifreli tuğlalar, bütünlüklü bir evren inşa etmek için yapay olmayan ve canlılığın akışkanlığına yaklaştıran çözümleri ancak bu imkan dahilinde barındırabiliyorlardı. Yani yeterince temizletilip, arındırıldıktan sonra taşınmaları sayesinde bu tip köprüler kurabiliyorlardı. Nitelikli eserlerin girift yapısına,

düşünürlerin farklı farklı bakış açılarına değinirken pek çarpışmadan ilerleyebildik ve kırılmadık. Bu da bize hakikatli konuşmanın teyidi gibi geldi.

Ve...

Sona doğru yaklaşırken konuşmanın yerinde olacağını düşündüğüm bir konu, sanata ihtiyaç meselesinin sanal tatmini. Bahsini ettiğimiz soyut ama tanımlı evrenin, varlığın bizlere tesiri ile ilgili günümüz bilim dünyası uzaktan uzağa birçok araştırma yürütüyor esasen. Şöyle ki; görme engeli olan kimseler için örneğin, beyine detayını bilmediğim birtakım dalgalar vasıtasıyla imge transferi yapmayı hedefliyorlar. Bilim bir yerde çalışan bir sistemi kaçınılmaz olarak başka yerlere tatbik edecektir. Dolayısıyla fenomenal algıları beslemenin bütün imkanları zorlanacaktır. O zaman bazı beyinlerin yanıt verebildiği yeni yeni kanallar bile bulmak mümkün olabilir. İlk aşama yani verinin kabulü (algılanması) bir şekilde çözüldükten bu konuya paralel olarak “üretimi” gündeme gelecek ve orijinaline ihtiyaç duyulmayan pür kristal anlarla bezeli soyut nesnel eser kimlikleri oluşturulabilecektir. Burada bilimsel bir akıl yürütüp kâhinlik yapma peşinde değilim. Yazı boyunca yürüttüğüm tezimin sarsılması için açılacak kapıyı, bir çeşit telepatik iletişim vasıtasıyla kurulacak protokolün (yapay omurganın) inşa edeceğine işaret ediyorum.

Sanat ihtiyacının yönetmen tarafı, yani irade mercinin karar mekanizması için ilkesel yaklaşımla değerlendirildiğinde irade *'bilgiye bağımlıdır'* denilebilir. Elbette doğası gereği tersi mümkün de değildir. Malum, bilgi gayri-şahsidir⁷, hakikat (eserin evreni) alınan kararlara muhtaç değil. Gidimli (neden-sonuç) düşüncenin ürünü olsa da yahut eklenerek ve aktarımla büyüyüp gelişmesi mantıksal bir bütünlük taşısa da, insanın kendi kendine elde ettiğini düşünemeyeceği bir hakikat evreninin bağışdır bilgi. Herhangi bir dışarıdan üretimle, dalga yollu telepatik omurgalar vesaire ile bireye enjekte edilecek bilgi, zannetmiyorum ki hala hakikatin hiçbir dışarıdanlığa mahal vermeyen kapsayıcılıktaki tümel bütünlüğünün yutamayacağı bir bireyselliğe yenilsin. Dolayısıyla yönetmenin suskun kalamayacağı kristal temelleri içermesin.

⁷ Jules Verne, NASA'nın kuruluşundan 93 sene evvel "Ay'a Seyahat"i yazdığında, kristal berraklığıyla ilk olarak bir hakikat belirmiştir. Ay'a bu romanı yazdı diye gitmeyiz, roket imal edebilmemiz bizi götürür.

Kaynakça

- Andrew, J. D. 2010. *Büyük Sinema Kuramları*, A. Zahit (Çev.). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Aristoteles, Augustinus, Heidegger, M. 1996. *Zaman Kavramı*, S. Babür (Çev.). Ankara: İmge Kitabevi
- Aristoteles. 1983. *Poetika*, İsmail Tunalı (Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi
- Aristoteles. 1997. *Fizik*. S. Babür (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Aydoğan, H, A. 2008. *Heidegger*. İstanbul: Say Yayınları
- Bazin, Andre. 1966. *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, N. Özön (Çev.). Ankara: Bilgi Yayınevi
- Bazin, Andre. 2013. *Sinema Nedir?*, İbrahim Şener (Çev.). İstanbul: Doruk Yayıncılık
- Bergson, H. 2013. *Metafiziğe Giriş*, A. Altınörs (Çev.). İstanbul: Paradigma
- Bordwell, D. Thompson, K. 2011. *Film Sanatı*, E. Yılmaz, E. S.Onat (Çev.). İstanbul: De Ki Basım Yayım
- Braun, E. 2013. *Yönetmen ve Sahne*. B. S. Şener (Çev.). Ankara: Dost Kitabevi
- Bresson, R. 2012. *Sinematograf Üzerine Notlar*. N. Güngörmüş (Çev.). İstanbul: Küre Yayınları
- Büker, S. 2012. *Sinemada Anlam Yaratma*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi
- Deleuze, G. 2003. *İki Konferans*. U. Baker (Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık
- Deleuze, G. 2014. *Sinema 1 Hareket - İmge*, S. Özdemir (Çev.) İstanbul: Norgunk
- Deleuze, G., Guattari F. 1993. *Felsefe Nedir ?*. T. Ilgaz (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Gras, V. Grass, M. 2014. *Peter Greenaway*, S. Özgül (Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı
- Gündoğan, A, O. 2013. *Bergson*. İstanbul: Say Yayınları

- Güreli, M., Eruzun, U., Öneş, N., Sandalcı, D., Turalı, A. 1991. *Nisan Kitap 9*. İstanbul: Nisan Yayınları
- Heidegger, M. 2007. *Sanat Eserinin Kökeni*, F. Tepebaşılı (Çev.). Ankara: De Ki Basım Yayım
- Kierkegaard, S. 2014. *Tekerrür*. Z. Talay (Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık
- Klee, P. 2010. *Bauhaus Ders Notları ve Yazıları*, U. E. Özdil (Çev.). İstanbul: Hayalbaz
- Lyotard, J.F. 1990. *Postmodern Durum*. A. Çiğdem (Çev.). İstanbul: Ara Yayıncılık
- Mamet, D. 2006. *Film Yönetmek Üzerine*. G. Güven (Çev.). İstanbul: Hil Yayınları
- Nancy, J.L. 2013. *Filmin Apaçıklığı*, T. Ertuğrul (Çev.). İstanbul: Küre Yayınları
- Nasr, S. H. 1990. *Molla Sadrâ ve İlâhî Hikmet*, M. Armağan (Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları
- Nietzsche, F. 1992. *Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe*. N. Hızır (Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınları
- Parkan, M. 1993. *Sinema Estetiği ve Godard*. İzmir: İleri Kitabevi
- Ponty, M. M. 2012. *Göz ve Tin*. A. Soysal (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları
- Robert, E.H. 2012. *Kurmaca Yönetmenliği*, D. Kırmızı (Çev.). İstanbul: Literatür Yayınları
- Schopenhauer, A. 2009. *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya*, L. Özşar (Çev.). Bursa: Biblos Kitapevi
- Suruş, A. 2008. *Evrenin Yatışmaz Yapısı*, H. Hatemi (Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları
- Sütçü, Ö. Y. 2005. *Giles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*. İstanbul: Es Yayınları
- Tarkovski, A. 2008. *Mühürlenmiş Zaman*. F. Ant (Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı
- Toprak, B. 2006. *Din ve Sanat*. Ankara: Hece Yayınları
- Wollen, P. 2008. *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. Z. Aracagök, B. Doğan (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları