



KADIR HAS ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI

VİCTOR ERİCE SİNEMASINDA FİLM DENEYİMİ

MESUDE SAMUR KURNALI

DANIŞMAN: PROF. DR. BÜLENT DİKEN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İSTANBUL, HAZİRAN, 2020

VİCTOR ERİCE SİNEMASINDA FİLM DENEYİMİ

MESUDE SAMUR KURNALI

DANIŞMAN: PROF. DR. BÜLENT DİKEN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı Sinema ve Televizyon Programı'nda Yüksek Lisans derecesi için gerekli kısmi şartların yerine getirilmesi amacıyla Kadir Has Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'ne teslim edilmiştir.

İSTANBUL, HAZİRAN, 2020

Ben, MESUDE SAMUR KURNALI;

Hazırladığım bu Yüksek Lisans Tezinin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve başka çalışmalardan yaptığım alıntıların kaynaklarını kurallara uygun biçimde tez içerisinde belirttiğimi onaylıyorum.

MESUDE SAMUR KURNALI

25 HAZİRAN 2020

M. SAMUR

İÇİNDEKİLER

Özet	iv
Abstract	v
Görsel Dizini	vi
GİRİŞ	1
1. BİRİNCİ BÖLÜM	5
1.1. Film ve Fenomenoloji.....	5
1.2. Özne-nesne olarak Film.....	12
1.3. Fenomenoloji ve Zaman.....	14
2. İKİNCİ BÖLÜM	20
2.1. Victor Erice Sineması.....	20
2.2. Yönelimsellik.....	23
2.3. Temsiller ve Özneler / Bakan ve Bakılan İlişkisi.....	26
2.4. Film Nesneleri.....	33
2.5. Manzaralar.....	40
2.6. Erice'in Realizmi ve Merleau-Ponty'de Dünya'nın Teni.....	47
2.7. Sinemada Oluş.....	52
SONUÇ	58
KAYNAKÇA	62
ÖZGEÇMİŞ	65

ÖZET

SAMUR KURNALI, MESUDE. *VİCTOR ERİCE SİNEMASINDA FİLM DENEYİMİ*, YÜKSEK LİSANS TEZİ, İstanbul, 2020.

Bu çalışma Victor Erice sinemasını film fenomenolojisinin kavramlarıyla analiz etmektedir. Victor Erice filmleri hem anlatısal düzeyde hem de seyirci-film ilişkisinde modern felsefenin özne-nesne hiyerarşisini yıkacak estetik bir dil kullanır. Çalışmada film biçiminin kendine özgü bir algıya ve öznelliğe sahip olduğunu göstermek için film fenomenolojisindeki film-özne kavramı kullanılmıştır. Film-öznenin Victor Erice filmlerinde karakterler, nesnelere ve manzaralar aracılığıyla kendini gösterdiği iddia edilmiştir. Çalışmada Merleau-Ponty'nin ontolojik fenomenolojisi ile Victor Erice filmleri karşılıklı bir okumaya tabii tutulmuştur. Filmlerin biçimsel stratejileri ile fenomenolojik metot arasındaki koşutluk ilişkisi analiz edilmiştir. Çalışma neticesinde varılan sonuç Victor Erice sinemasının fenomenolojideki gibi özne- nesne düalitesine karşı çıkan bir film deneyimi yarattığı ve bu film deneyiminin film zamanıyla yakından ilişkili olduğudur.

Anahtar Sözcükler: Victor Erice, fenomenoloji, deneyim, film-özne, Merleau-Ponty, zaman-imege, sinema

ABSTRACT

SAMUR KURNALI, MESUDE. *FILM EXPERIENCE IN VICTOR ERICE CINEMA*, MASTER'S THESIS, İstanbul, 2020.

This research analyzes Victor Erice cinema with the concepts of film phenomenology. Victor Erice films use an aesthetic language that will break down the subject-object hierarchy of modern philosophy, both at the narrative level and in the spectator-film relationship. In this research, the concept of film-subject in film phenomenology was used to show that film form has its own perception and subjectivity. It is claimed that the film-subject manifests itself in the films of Victor Erice through characters, objects, and landscapes. As a method, the films of Merleau-Ponty's ontological phenomenology and Victor Erice were subjected to a mutual reading. The parallelism between the formal strategies of the films and the phenomenological method was analyzed. The conclusion reached in the context of the research is that Victor Erice cinema creates a film experience that opposes subject-object duality as in phenomenology and this film experience is closely related to film temporality.

Keywords: Victor Erice, phenomenology, experience, film-subject, Merleau-Ponty, time-image, cinema

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 2.1: Erice filmlerinde ışık kullanımını ve nesnelerin belirişini.....	35
Görsel 2.2: Nesneler ve insanların ortak bağının örneği olarak sarkaç sahnesi.....	36
Görsel 2.3: Zeminin üzerindeki dokuları gösteren manzaralar.....	41
Görsel 2.4: Ayva ağacı ve ressam.....	50
Görsel 2.5: Zaman-imge olarak kulübe.....	56



GİRİŞ

Film izlediğimizde bir deneyim alanı içine gireriz. Film bize bir dünya açar ve bu dünyanın algısıyla ortak bir zeminde buluşuruz. Tıpkı gündelik hayatta şeylerle karşılaştığımız ve onlarla yaşantımızı paylaştığımız gibi filmin dünyasıyla da algımız kesişir. Film bizi algı hakkında düşünmeye sevk eder. Film izleme deneyimi öyle içkin bir katılım gerektirir ki izleyenin özne izlenenin nesne olduğu bir hiyerarşiyi alt üst eder. Ancak film izlerken ne tamamıyla filmin ‘içine’ gömülürüz, ne de onun ‘dışında’ yer alırız. Film bize dünya ve öznenin birlikteliğini, bu iç içe geçmişliği¹ gösterir. Dünyadaki konumumuzun özne-nesne hiyerarşisine dayanarak çözülemeyeceğini, bakışımın hep bir muğlaklık ve hep bir yeniden bakma barındıracağını sezdirir. Film düşünsel tavrından önce ilk elden deneyimin sanatı, imgenin sanatı olduğu için böyledir belki de.

Ancak her film deneyimin merkeze alındığı bir düzende seyir göstermez. Bazı filmler yarattıkları imgelerle özne-nesne düalitesi kuvvetlendirir. Seyirci kendisini takip edebileceği ve hükmedebileceği bir imge dizisinin karşısında bulur. Bu filmler Deleuze’ün hareket-imge tasnifindeki filmlere benzerler. Bazılarında ise film ve seyirci arasındaki geçişlilik filmin deneyimini yaratır. Bu çalışmada Victor Erice’in filmlerini ikinci kategoride değerlendiriyorum. Erice “askıya alınmış”² anlar sayesinde bir film deneyimi yaratır. Bu deneyimde özne-nesne, seyirci-film ikilikleri askıya alınır ve film-

¹ İç içelik veya kesişim (*intertwining*) başka bir deyişle *Chiasm* Merleau-Ponty’nin ten ontolojisinin temel kavramlarından biridir. Ayrı gibi görünen iç/dış, gören/görünen, gösterge/anlam gibi ikiliklerin farkı ya da özdeşliği değil ayrılık içinde bir birlik barındırdığını söylemek için kullanılır. Beden ve dünyayla arasındaki ilişki tersine çevrilebilir (*reversible*) bir ilişkidir. Gören görüneni sarıp sarmalar ama o da görünen tarafından sarılıp sarmalanır. Bkz: Pascal Dupond, *Merleau-Ponty Sözlüğü*, Fr. Çev. Emre Şan, (İstanbul: Say Yayınları, 2012), s.88-89.

² Askıya almak fenomenolojide deneyim sahasına girmek için öncelikli adımlardan biridir. Askıya almak doğal tavrın askıya alınmasıyla fenomenolojik indirgemeyi uygulamaktır. Fenomenolojik indirgeme ile doğal tavır, yani dünyaya dair inanç, durdurulur. Husserl askıya alma ile mutlak algı sahasına erişmeyi hedefliyordu. Ancak Merleau-Ponty için fenomenolojik indirgeme doğal algı ve onu belirleyen bilimsel ve felsefi tezler arasındaki ilişkiyi ortaya koymaktır. İndirgeme algıyı tanımlayan sıradan varlık anlayışını deşifre etmek içindir. Böylelikle şeyler (başka bir deyişle fenomenler) oldukları gibi, çıplak verilişlerinde görülebilir. Bkz: Zeynep Sayın, “Algı Problemine Giriş”, *Dünyanın Teni* içinde (İstanbul Metis, 2017), s. 22. Bu paragrafta fenomenolojideki askıya alma kavramıyla Victor Erice ’in filmlerinin sahip olduğu üslup ve mizansen arasındaki benzerliğe dikkat çekiyorum. Çalışmamda askıya alma terimini genel olarak fenomenolojinin doğal algıya yaptığı gibi, film izleme deneyimine dair ön kabullerin sarsıldığı eylemleri göstermek için kullanıyorum.

özne³ açığa çıkar. Film-öznenin izini sürebilmek için bu çalışmada fenomenolojiye başvurduğum. Ancak çalışmanın metodu fenomenolojik yöntemlerin film analizinde uygulanmasıyla gerçekleştirilmedi. Çünkü nihayetinde bir inceleme tezi, yaptığı analogiler ve çıkarımlarla refleksiyonlu bir düşünme sunacaktı. Bunun yerine film biçimi ve fenomenolojik yöntemler arasındaki ilişkiye odaklandım. Fenomenolojinin dünyaya bakışında ve nesnelere arasındaki tavrında sinema ile bir görüş ortaklığı vardır. Bu araştırma da filmin bu görüşü hangi araçlarla kazandığını inceliyor. Bu sebeple fenomenolojinin yöntemlerinin filmin kendisi tarafından gerçekleştirildiğini ve film-öznenin bu yolla seyirciyle temas kurduğunu göstermeyi hedefledim. Bu anlamda tez ve teze hâkim olan fenomenolojik metodu bir bakış imkânı yaratmak için kullandım. Filmin de tıpkı seyirci gibi bir öznelliğe ve algıya sahip olduğunu, film deneyiminin bu sayede oluştuğunu göstermek için Victor Erice filmlerinde deneyimini oluşturan temel yapı taşları üzerinden ilerledim. Örneğin fenomenolojik indirgeme, beden-dünya birliği, yaşantı-dünyası gibi kavramların filmde hangi öğeler üzerinden işlendiğini inceledim.

Tezin birinci bölümünde film ve fenomenoloji ilişkisine odaklandım. Film ve algı arasındaki ilişkiyi, örneğin filmin algımızın nasıl duyumsadığını bize gösterebileceğini aynı zamanda kendine has bir algılama tarzı inşa edebileceğini ele aldım. Bu noktada deneyim kavramının fenomenoloji bağlamında ne anlamda kullanıldığını incelemek gerekiyordu. Fenomenolojinin felsefi zihin-beden düalizmini deneyimi merkeze alarak aştığını gösterdim. Deneyimin fenomenolojik olarak açıklanmasından sonra film deneyiminin ne olduğunu ele aldım. Film deneyiminin seyirci-film düalizmi dışında bir düşünmeyi içerdiğini, filmin de kendi öznelliğine sahip olduğu iddia ettim. Fenomenolojinin özne-nesne arasındaki bölüşmez ilişkinin film deneyimi için de geçerli olduğu açıkladım. Sonrasında Merleau-Ponty'nin varoluşçu fenomenolojisinin filmleri analiz etmek için neden daha uygun olduğuna ve Vivian Sobchack'ın film-özne kavramsallaştırmasının film öznelliğini anlamadaki önemine değindim.

Tezin ikinci bölümü ilk bölümdeki teorik arka planın Victor Erice filmlerinin analizinde kullanıldığı yedi kısımdan oluştu. Victor Erice filmlerinin deneyimi merkeze alır ve bunu

³ Vivian Sobchack'ın film fenomenolojisinde filmin kendine ait bir algıya sahip olduğunu belirtmek için kullanılan kavram film-öznedir. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde detaylı olarak ele alınmıştır.

iki düzeyde yapar. Film dünyasında yani *diegesiste* film karakterleri ile içkinlik meselesi ile uğraşır. Bunu özellikle sanatçı ve çocuk gibi karakterleri kullanarak yapar ve onların bakışlarındaki dünya deneyiminden yararlanır. İkinci düzeyde ise film ve seyirci arasındaki deneyime ağırlık verir. Film biçimiyle özne-nesne arasındaki ayrımı muğlaklaştırarak film-öznenin açığa çıkmasına imkân sağlar. Bu delillere dayanarak birinci kısımda Victor Erice sinemasını fenomenoloji ile incelemenin neden kayda değer olduğu tartıştım. Sonrasında fenomenolojinin temel kavramlarından biri olan öznellik ve yönelimselliği karakterlerin algılamaları üzerinden nasıl örneklenebileceği gösterdim. *El sur* (1983) filminde karakter anlatıcının filmin deneyimini oluşturduğunu, öznelğin ve cisimleşmiş deneyimin filmin tematik ve biçimsel temeli olduğunu iddia ettim. Bu analiz filmin ana karakteri Estrella ve yönelim nesnesi Agustín üzerinden yürütüldü. Estrella ve Agustín arasındaki özneler arası karşılaşma beni filmin bütününde yer alan seyreden-seyredilen, bakan-bakılan ilişkisine yönlendirdi. Bakan ve bakılan ilişkisi, özne- nesne düalitesiyle doğrudan ilişkili olduğu için bu bölüm üzerinde biraz daha durdum ve Merleau-Ponty'den olduğu kadar Jacques Lacan'dan da yararlandım. Karşılaştırmalı bir bakış okuması üzerinden filmdeki görüşün temsiller ve özneler üzerinden nasıl yürütüldüğü tartıştım.

Dördüncü ve beşinci kısımlarda film-öznenin kendini ifşa ettiği imgeler olarak film nesnelere ve manzaraların kullanıldığı söyledim. Erice'in filmlerinde uçsuz bucaksızlıkla ve askıya alınmış anlarla bir fenomenolojik indirgeme yarattığını ve bu indirgemenin film-özneyi açığa vurduğu iddia ettim. Altıncı kısımda Erice filmlerinin gerçeklikle ilgilendiğini ve bunun bizi Merleau-Ponty'deki dünyanın teni kavramına götürdüğü iddia ettim. Son kısımda film zamanının nasıl deneyimlendiğini anlamak için oluş kavramına yöneldim. Manzara, nesnelere ve gerçeklik üzerine yürütülen tartışma bu askıya almada nasıl bir zamansal deneyim yaratıldığını sorgulamaya beni itti. İşte tam da bu incelemede Deleuze'ün zaman-imge teorisinden yararlandım. Böylelikle ikinci bölüm fenomenolojinin felsefi tutumunu bir sanat formu olarak sinemanın da benimsediğini Victor Erice filmleri özelinde göstermiş oldu.

Sellheim (2010) Merleau-Ponty'nin yazımında biçim ve içeriğin birbiriyle olan sıra dışı bağından bahseder. Özellikle filozofun son dönem eserlerinde güçlü imgelem ve duyuşal çağrışımlarla dolu metaforik bir dil kullanımına şahit oluruz. Merleau-Ponty'nin geç

dönem yazılarında bu kullanımı bilinçli olarak benimsediğinin altını çizer. Ontolojik projesinde refleksiyonlu dilin ötesine geçen “bir tür hiper-refleksiyon” gereklidir. Bu sebeple ifade edici kuvveti yüksek, poetik bir üslup belirir. Bu ortaya çıkan yeni dilde düz anlamdan uzaklaşılır çünkü aldığımız mesafede kelimeler kendilerinin ötesinde olanı, şeylerle olan sessiz ilişkiyi ifade edebilirler. Metafor da tam bu nedenle kelime ve dünya arasındaki ilkel bağı aramamız için zorunlu bir yol olarak karşımıza çıkar. Ben de tezimde Merleau-Ponty’nin projesine sadık kalarak ancak akademik bir çalışmanın gerektirdiği ölçüde teorik dilden çok uzaklaşmamaya çalışarak yarı-poetik bir üslup benimsedim. Özellikle film analizlerinde ve çözümleme gerektiren alanlarda bu poetik dilin yankılarıyla karşılaşacaksınız. Çözümlemeci, parçalara ayırıcı ve filmi bir araştırma nesnesi olarak alan bilimsel tutumun gücünü kaybetmesi ve muğlaklaşması için özellikle böyle bir strateji kullandım.

1. BİRİNCİ BÖLÜM

1.1. FİLM VE FENOMENOLOJİ

Fenomenoloji en yalın tanımıyla bir deneyim felsefesidir. Şeylerin oldukları gibi bize görünüşünü ve şeylere ilişkin deneyimimizi doğrudan betimlemeye çalışır. Öyleyse sinemasal temsil ve fenomenoloji arasındaki ilişki nedir? Fenomenoloji bize deneyimlerin betimlenmesini veriyorsa, bir filmi nasıl deneyimleriz? Bu bölümde bu gibi soruları yanıtlamaya çalışacağım. Film izleme deneyimi algının yönelimsel bir edimidir. Başka bir deyişle “film izlemek” de diğer tüm zihinsel edimlerimiz gibi bir şeyler hakkındadır. Kamera şeylere yönelir ve onları gösterir. Film durdurmadığımız müddetçe görsel-işitsel imgeler ardı ardına karşınızda sıralanır. Zihin de tıpkı filmin durmak bilmeyen imgeleri gibi yöneldiği şeylerden azade düşünülemez. Öyleyse algı ile film izleme deneyimi arasında bir tür benzerlik var. Yine de gündelik algımızla sanat eseri deneyimleme algımız arasında bir ayırım çizmek gerekiyor. Gündelik algımız tefekkür içermeyen, pratik bir tutumdadır. Bir sanat eseriyle karşılaştığımızda bu pratik tutum yerini duygusal ve içkin katılımı gerektiren bir zihin durumuna bırakır. Maurice Merleau-Ponty'nin Cézanne'ın tablolarını incelerken keşfetmeye çalıştığı algı budur.⁴Varoluşçu fenomenolojinin bakışıyla sanat, hissedilen dünyayla aramızdaki birlikteliği ortaya koyabilir. Sinema sağladığı deneyim potansiyelleri ile gündelik algıda farkında olunmayan birliktelik ilişkisini keskinleştirir. Bu durumda sinema da “duyumsanan ve açılan dünyayı, tıpkı hayatımızda ve bedenimizde olduğu gibi” ortaya çıkarabilir (Merleau-Ponty, 1992, s. 57). Başka bir deyişle film bize algımızın nasıl duyumsadığını gösterebilir. Ancak buradaki mesele insan ve film algısı aradaki benzerlik ilişkisini bulmak değildir. Fenomenoloji bize film-algıyı, filmin kendisine dair olan algısını da düşünmek için imkan tanır. Filmin insan zihninden bağımsız olan kendi algısı, daha önce hiç keşfetmediğimiz bir deneyim türünü incelememiz için bize yeni yollar açar. Bu yolda

⁴ Bkz: Maurice Merleau-Ponty, *Göz ve Tin*, (İstanbul: Metis, 2013).

fenomenoloji, bir filmi nasıl algıladığımızı ve filmin yeni bir algı türünü nasıl kurduğunu anlamak için iyi bir yöntem olarak görünüyor.

Fenomenolojinin deneyiminin tarif edilmesiyle ilgilendiğini söyledik. Burada deneyim derken ne kastediyoruz? Metin boyunca deneyimden bahsederken deneyimi fenomenolojinin ele aldığı biçimde kullanacağım. Film izleme deneyiminden kastımı da aynı çerçeve içinde çizeceğim. Deneyim güncel bir sözlük tanımıyla “bir olaya dâhil olma yoluyla edinilen etki veya tesir” (Lexico Dictionary, 2019) olarak ifade edilir. Ancak dâhil olmaktan bahsederken bile bir öznenin nesne ile olan etkileşimini düşünürüz. Etki dediğimizde de zihnimize ister istemez tek yönlü veya hiyerarşik bir bağıntı canlanır. Öyleyse tüm bu ön kabulleri gözden geçirmek için deneyimin felsefe tarihi bağlamında nasıl anlaşıldığına göz atmakta fayda var. Böylelikle fenomenoloji için deneyimin ne anlama geldiğini modern felsefe ile olan karşıtlığı içinde kavrayabiliriz.

Cimino ve Leijenhorst (2018) Antik Yunan’dan 20.yy fenomenolojisine kadar deneyim kavramındaki dönüşümünün detaylı bir tasvirini yapar. Bu incelemenin de öne sürdüğü gibi deneyim kavramındaki asıl kırılma 16.yy’daki Bilimsel Devrim’le birlikte başlar. Bilimsel devrim ve onun izinden giden modern felsefenin düşünürleri antik çağ ve ortaçağ filozoflarından farklı bir deneyim kavramına sahiptiler. Artık deneyim gündelik hayattan ve sübjektif olandan ayrılıp laboratuvar ortamında elde edilen kontrollü ve sistematik bir gözlem haline gelir. Artık ‘yaşanılan deneyim’ bizlere bir şey sunan veya dünyayı olduğu gibi bize gösteren bir oluşum olarak görülmüyordu. Modern felsefe deneyimin doğası, güvenilirliği veya bilgi edinmedeki rolünü sorguladı. Deneyimi özne ve nesne; zihin ve duyum düalizmlerine hapsetti. Hem idealizm hem de ampirizm bu düalist tavırdan beslendiler. Deneyim ve algının önceliği bu düalitede hasıraltı edildi. Ampiristler bilginin duyum yoluyla elde edilebileceğini savunurken, Rasyonalistler ise kesin bilginin zihinden geldiğini iddia ettiler. Akıl ve duyum arasında çizilen bu katı sınır bir tip düşünce paradoksuna yol açtı. Deneyim dediğimizde artık yaşadığımız canlı deneyim kastedilmiyordu. Fenomenoloji hareketi modern felsefenin görmezden geldiği deneyim problemi üzerine inşa edildi. Edmund Husserl’in fenomenolojisi hem İngiliz Ampirizminin ve Kant’ın deneyim üzerine olan görüşleri, aynı zamanda 19.yy’daki pozitivist deneyim kavramına bir alternatif olarak doğdu (2018, s. 5).

Edmund Husserl'in "şeylerin kendisine geri dönmek" tanımını aslında bir deneyime dönüş olarak da anlayabiliriz. Husserl deneyim kavramını açıklarken üç temel nokta üzerinde durdu: Bilimsel deneyimin baskısının karşısına yaşantı-dünyası⁵ (Alm. *lebenswelt*) kavramını getirdi. Böylelikle deneyim bilim adamının laboratuvarından çıkıp gündelik dünyada her an yaşadığımız bir kavram oldu. Modern epistemolojinin görmezden geldiği insan deneyiminin zamansal boyutunu ele aldı. Son olarak da bedenselliği deneyimin bir koşulu olarak öne sürdü. Tüm bu aks değişimleri modern felsefenin takılı kaldığı idealizm-realizm, rasyonalizm-ampirizm gibi geleneksel ikilikleri aşma imkanı verdi (Cimino & Leijenhorst, 2018, s. 5).

Merleau-Ponty Husserl'den insan deneyiminin bedenselliği (*corporeality*) kavramını miras aldı ve fenomenolojisini bunun üzerine kurdu. Cevizci'nin (1999) de belirttiği gibi ampirizm ile entelektüalizm arasında ortak bir yol bulan temel bir kavram olarak beden-özne (Fr. *corp sujet*) nosyonunu geliştirdi. Beden-özne "ne saf bir nesne ne de saydam bir öznedir". Değişen bağlamlara göre algılanan nesne ve algılayan özne olur. Beden-özne'nin dünya ile olan ilişkisi zihinden eskidir ve bütün yargılar onun dünyaya ilişkin yaşanmış tecrübesine dayanır (s. 109). Bir anlamda varoluşçu fenomenoloji dünyayla kurulan ilişkide ve edindiğimiz bilgilerde öncelikle deneyimden beslendiğimizi bize hatırlattı.

Film deneyimi de tıpkı varoluşçu fenomenolojinin yaptığı gibi düalist bir bakış açısını tahrip etmeyi hedefliyor. Fenomenolojinin izini takip ettiğimizde film deneyiminde beden ve yaşantı-dünyasının öncelik kazandığını görüyoruz. Ben de tezimde film deneyimi derken öncelikli olarak iki temel noktayı göz önünde bulunduracağım: film-beden ve seyirci; özne ve nesne arasındaki geçişlilik (Fr. *empiement*). Bu

⁵ Husserl'e göre bütün bilişsel süreçlerimizin aslında içinde bulunduğumuz dünyanın var olduğu ve gerçek olduğu inancına dayanır. Bize verili olan dünyaya dönüş aslında yaşantı-dünyasına "bütün bilimsel kararlar ve bilişsel eylemlerimiz için temel teşkil eden, içinde zaten yaşamakta olduğumuz dünyaya" dönüştür. Gündelik deneyimimiz bilim tarafından düzenlenmiş bir dünyanın yasalarına göre işler. Ancak deneyimin temelindeki dünya bundan farklıdır. Yaşantı-dünyasının deneyimi "kesin mekan, nesnel zaman ve nedensellik" gibi şeyler bilmez. Yaşantı-dünyasına dönüş bütün idealleştirmeler ve nesneleştirmelerden önceki deneyime dönüş anlamına gelir. Bkz: Edmund Husserl, *Experience and Judgment: Investigations in a Genealogy of Logic*. Rev, Ed. L. Landgrebe, (Illinois: Northwestern University Press, 1973), s. 41- 44.

kavramsallaştırmayı ilerleyen bölümlerde açıklayacağız ancak kısaca şunu ima eder. Film deneyimi seyirci ve film arasındaki “karşılıklı”⁶ ve “kanlı canlı”⁷ bir ilişkidir.

Film izlerken bir dünyaya giriyor kabulüyle koltuğuma otururum ve bir anda filmin dünyasının olurum. Filmi seyrederken film tarafından ele geçirilmiş olarak kendimi bulurum. Geri çektiğimde ise onun bakışını görürüm. Seyirci filme bütünüyle dışsal olamaz, ondan etkilenir ve onun dünyasına girer. Seyirci ve film aynı yaşantı-dünyasını paylaşırlar.

Öyleyse film izleme deneyimi derken film ve seyirci arasındaki karşılıklı ilişkiyi, birbirleriyle aynı alanı paylaşmaktan doğan uyumu da kastediyorum. Seyircinin tüm analitik çözümlmelerinden önce birinci elden filmi deneyimlediğini ve bunların analizden önce geldiğini söylüyorum. Filmi bir bütün olarak etkilediğini ve etkilendiğini söylüyorum.

Fenomenojideki deneyim kavramının kazandırdığı ikinci nokta ise filmin bir öznelliğe sahip olduğu görüşüdür. Fenomenolojinin, özellikle Merleau-Ponty fenomenolojisinin temelinde olan *Gestalt*⁸ kavramı filmi algısından bahsederken bana iki yol gösteriyor:

⁶ Karşılıklı (*reciprocal*) kavramı Merleau-Ponty felsefesinde önemli bir yere sahiptir. Deneyimin karşılıklı bir doğası vardır. Bu karşılıklı doğa özellikle ben ve öteki arasındaki ilişkide ortaya çıkar. Örneğin bir diyalog esnasında bir her bir kişinin söylediği şey önceki konuşulanlara dayanır. Aslında her bir taraf diğeri için sorumludur. Taraflar tartıştıkları konuları ortaklaşa düşünerek birbirlerini özne olarak deneyimlerler. Bkz: Komarine Romdenh-Romluc, *The Routledge Companion to Phenomenology* (New York: Routledge), s. 110.

⁷ Kanlı canlı terimi burada deneyimin cisimleşmiş, somut doğasına işaret ediyor. Ancak kavram daha genel anlamda fenomenojideki *Living body* kavramıyla yakından bir ilişkilidir. Kanlı canlılık öznenin kendi bedenini kendisi olarak deneyimlemesidir. Kendi bedenimin deneyimi Merleau Ponty'nin dediği gibi “diğer bedenlerin de varlık bulması” için ön koşuldur. Benim bir dışsallığım olmasaydı, diğer bedenlerin benim için bir içselliği olmazdı. Maurice Merleau-Ponty, *Algının Fenomenolojisi*, (İstanbul: İthaki, 2017), s. 434.

⁸ *Gestalt* kavramı algı üzerine yoğunlaşan psikoloji teorisinden kaynaklanır. Almanca’da şekil veya form anlamına gelir. *Gestalt* psikologlarına göre en basit deneyim dahi *Gestalt* “yapısına” sahiptir. Yapı algının konusudur. Algılanan bir bütün parçalarına indirgenemez. Parçalar niteliklerini bütünün ‘yapısından’ alır, ondan önce var olmazlar (Şan, 2017). Merleau-Ponty de *Gestalt* psikolojisi takip ederek dünyayı algılayışımızın en temel prensibinin *Gestalt* olduğunu söyler. En temel algı deneyimi zemin üzerindeki figürdür. En basit algı deneyimi dahi bir alana dahildir. Zihin duyuları bir araya getirerek anlam üretmez, aksine dünyanın kendisinde ve algının yapısında anlam vardır. *Gestalt* Merleau-Ponty’e deneysel psikolojide ve doğa bilimlerindeki nesnel tavra karşı bir itiraz sunar. Deneysel psikolojiye göre tek tek uyarılardan gelen duyular yargı tarafından işlenerek bilince gelir. Oysa algı bir nitelikler toplamından değil farklı nesnel bütününden oluşur. Algı bize zaten anlamlı şeyler ima eden bütünler sunar ancak bilim duyuları devreye sokar ve fenomenal evreni kategorilere tabii tutar. Ancak “ algılananın kendisine has

filmin parçaların birleşiminden ziyade bir ‘bütün’ olduğu ve seyircinin öznelliğinin yanı sıra filmin de bir öznelliği bulunduğu. Film deneyimi yaşantı-dünyasındaki algının nasıl çalıştığını bana içeriksel olarak gösterir. Ayrıca kendi algılayışıyla seyirciye yeni bir deneyim alanı sunar.

Fenomenoloji için özne ve nesne arasındaki ilişki bölünmezdir. Öznesiz bir dünya düşünölemeyeceği gibi, dünyasız bir özne de düşünölemez. Merleau-Ponty’nin de belirttiği gibi öznelliğın özünde benim bedenimle ve bu dünyayla olan varoluşum bulunur (2017, s.548). Öznelliğın kaynağı olan bilinç dünyada cisimleşmiştir ve bilinç bu bedenden ve dünyadan ayrılamaz. Fenomenolojik anlamda varoluş iki türde gerçekleşir: bir yandan özne olarak dünyada bulunurken bir yandan da dünyanın bir nesnesi haline gelirim. Dünya ve kendilik birbirine dolanmış haldedir (Mensch, 2014, s. 71). Bilincin dünyadan ayrı yekpare bir varlık olarak bulunmaması, onun cisimleşmiş ve duyumsamaya açık yönüne vurgu yapar. Bu sebeple fenomenoloji dünyayla kurulan nedensel veya psikolojik bir ilişkiden ziyade felsefi bir ilişkidir (Merleau-Ponty, 2017, s.xiv). Fenomenolojide yaşanan dünyaya verilen felsefi öncelik, deneyimi rasyonel bir süreç olmaktan çıkarır (Frampton, 2013, s. 70). Film izleme deneyimi için de aynı şeyi söylemek mümkündür. Tüm rasyonel süreçlerden önce filmi deneyimlerim. Film izlerken algılarım ve duyularımınla filmin dünyasına katılırım. Fenomenolojik film analizi seyir deneyimini seyirci ve film olarak ikili bir düaliteye hapsetmez. Formalist veya gerçekçi film teorilerinde izleyen seyirci özne tarafından izlenilen bir nesne olarak film ön kabulüyle karşılaşırız.⁹ Sahiden de film seyircisini bir takım duygu durumlarına sokan ve bilişsel kabiliyetlerini kullanmasını sağlayan bir nesne midir? Bu bakış açısında her ne kadar filmin estetik veya ideolojik güce sahip olan bir varlık olduğu kabul etsek de, onu “nesnelik” konumundan kurtaramayız. Film deneyimi özne ve nesne arasında gidip gelen geçirgensiz ikili bir yapı olarak karşımızda durur. Bu ikiliğın aksine fenomenolojideki bilinçle olan içkin ilişki film deneyiminin karşılıklı doğasını vurgular (Shaw, 2008, s. 22).

özelliğinin muğlaklığı, “kıpırdamayı” kabul etmek olduğunu” (Merleau-Ponty, 2017) görmez. Emre Şan’ın da dediği gibi bir duyum belirli bir nesnenin belirli bir niteliği olarak değil, belli bir anlam kalınlığı olarak algılanır. Her görünür kendisinde anlamın sonsuzluğına işaret eden görünmez bir boyut içerir (s. 68).

⁹ Formalist teori için Eisenstein ve Pudovkin, realist teori içinse Bazin ve Munstenberg bu düalite kabulüyle çalışın tipik örnekler olarak kabul edilebilir.

Seyir deneyiminde filmle canlı ve karşılıklı bir ilişki içine girerim. Peki, bu canlılık ne anlama gelir? Öncelikli olarak kamera malzemesini hayali bir gerçeklikten değil, materyal ve kanlı canlı bir dünyadan alır. Yani film yaşayan ve bir bedene sahip aktörleri ve orada bulunan nesnelere bize gösterir. Gerçekten de ilk dönem gerçekçi film teorisyenlerinin dediği gibi film insan eli değmemiş bir gerçekliği bize sunabilir. Ancak film deneyimini fenomenolojik anlamda ilgi çekici yapan kameranın yaşantı-dünyasıyla olan dolaysız ilişkisi değildir. Özne ve nesne ilişkisinin birbirine kaynaşmasını tıpkı yaşantı-dünyasında olduğu gibi, ancak kendi gerçekliğini kurarak, gösterebilme kuvvetidir.

Özne-nesne ilişkisinin muğlaklığını göstermeye ve film deneyimini açıklamaya çalışan bu çabada Merleau-Ponty'nin varoluşçu fenomenolojisi Husserl'in aşkın fenomenolojisine göre daha tutunulabilir bir yol gibi görünüyor. Husserl'in fenomenolojisinin idealist, özcü ve tarih-dışı olarak nitelendirilmesi bir yana (Sobchack, 1991, s. xiv), Merleau-Ponty'nin cisimleşmiş varoluşu sinema üzerinden okuması bizi bu yola daha da yakınlaştırıyor. Merleau-Ponty için fenomenoloji özne ve dünya, özne ve diğerleri arasındaki bağı - klasik felsefelerdeki gibi mutlak ruha atfederek "açıklama yapmak" yerine- "görmemizi" sağlayan bir girişimdir (Ferencz-Flatz & Hanich, 2016, s.4). Sinema da şeyleri açıklamak yerine onları gösterir. Bize bir ağacı görmeyi, bir adamdan haz etmemeyi veya bir manzaranın içindeki ufak bir detayı algıya geldiği haliyle gösterebilir. Yani film bir nevi dünyada bulunmanın ve bir bedene sahip olmanın nasıl bir şey olduğunu en iyi yansıtan sanat formu olarak karşımıza çıkar.

Merleau-Ponty'nin çizgisini takip ettiğimiz sürece filmi bir nesne olarak ele almaktan vazgeçmek durumunda kalırız. Merleau-Ponty'nin varoluşçu fenomenolojisinde eleştiriye tabi tutulan şey dünyayı bir nesne olarak ele alan tutumdur. Öznede yerleşik varsayılan Kartezyen "Tanrının gözü bakışı"dır. Dünyayla olan iletişim kurallarını benim belirlediğim, öznelliğime tabii tutulmuş bir nesnelere dünyası değildir. Aslında dünya ve ötekiler benim öznelliğimi oluşturur. Ve yaşantı-dünyasında benim de bir görünümüm vardır. Film deneyimimizin bir alanı (Merleau-Ponty, 2017, s. 545) olarak kabul etmeli ve biz de filmin bir görüldüğü olarak seyir deneyimine katılmalıyız. Burada kastettiğim tıpkı Merleau-Ponty'nin bedeninin mekânın "içinde" yaşamadığı, bedeninin mekânı yaşadığını söylemesindeki deneyimin ayrım kabul etmeyen doğasıdır. Bu yüzden

fenomenolojik bakışta film seyri derken nesneyi seyreden bir öznenen söz etmek mümkün olmaz.

Film hem izleyen bir özne hem de seyirci için bir nesnedir. Burada film ve seyircinin iç içeliği ön plana çıkar. Her nasıl ki dünyadaki özne, deneyimini durduramıyor ve her daim bir duygulanım üzere yaşıyorsa film için de aynı durum söz konusudur. Psikanalitik ve alımlamacı (*receptionist*) kuramlar seyirciyi filmin ideolojik ve örtük mesajlarını ister istemez içine çeken bir çeşit sünger olarak hayal etmişlerdi. Kültürel teorisyenlerse seyircinin bu pasif konumunu eleştirmek üzere onu aktif ve yorumlayan, tüm kültürelliği ile filme karşı cevap veren bir özne olarak tasarladılar. Fenomenolojik anlamda seyirci bu iki kutuptan da farklı bir pozisyonda duruyor gibidir. Seyirci gözünün önünde seyreden birbirinin ardı ardına gelen imgeleri takip eder. Bu imgeler onun sürekli şekilde akıp giden deneyimine katılır. Merleau-Ponty dünyaya uyanmış olan öznenin, “görmeyi veya görmemeyi, duymayı veya duymamayı, acı çekmeyi ve mutlu olmayı, düşünmeyi veya dinlemeyi, tek kelimeyle kendini dünyada açıklamayı” (2017, s.545) bırakmadığını söyler. Koltuğuna oturup filmi izleyen seyirci de tüm bu durumlar arasında salınır durur. Film burada birbiri ardına gelen görüntülerle seyircinin öznelliğine sunulan bir nesne değildir. Film seyirciye bir deneyim olarak kendini açar. Ancak aynı zamanda seyirci de bir deneyim ve bir alandır. Burada öznenin bir filmi seyrederken, kendini film idesinden ayrılamaz bir bütün olarak düşündüğünü kastetmiyoruz. Film ve seyirci arasında gidip gelen ilişki düşünsel bir ilişki değildir. Deneyimsel bir ilişkidir. Film seyretme edimini özdeşleşme veya röntgencilikle açıkladığımız zaman, filmi bir tür psikolojik kaçış veya hazların doyurulması olarak görmeye mahkum kalırız. Bu filmin seyirciyle kurduğu ilişkiyi varsayimsız bir şekilde ele alacak kadar kuvvetli bir bakış değildir. Fenomenoloji bizden daha radikal bir açıklama talep eder (Shaw, 2015, s. 23). Film deneyimlemenin ne demek olduğunu betimlememizi ister.

Merleau-Ponty filmler için “düşünülmez, hissedilirler” (1992, s. 48) der. Filmler kendilerinden başka hiçbir şeyi ifade etmezler. Bu şu demektir: Filmler bir düşüncüyü veya bir fikri bize bildirmek için orada değillerdir. Dünyada olmanın ve diğer insanlarla ve şeylerle ilişkiye girmenin ne olduğunu bize gösterirler. Bu durum filmin içindeki dünya için de geçerlidir. Filmde, film karakterlerinin zihinlerindeki düşünceler değildir bize gelen; onların tutumları ve davranışları bize gösterilir. Bir başka deyişle insanlar

dünyada oluşun özel haliyle, bedene sahip oldukları ve bu bedeninin dünyayla ve diğerleriyle iç içe olduğu haliyle, bize gösterilirler (1992, s.58).

Merleau-Ponty için fenomenolojik felsefe bilincin dünyayla iç içeliğini ve diğerleriyle birlikte varoluşunu tanımlamaya dayanır. Özne ve dünya, özne ve diğerleri arasındaki bağı görme girişimidir. Filmler zihin ve beden, beden ve dünya birliğini, bir öznenin bir diğerinde varoluşunu ifade etmek için biçilmiş birer kaftandır (1992, s.58). Filmlerde bu birliği izleyiciye gösterecek pek çok münferit formal öge bulunduğu gibi, bu ögelerin hepsi de bir bütün olarak var olur. Yani filmin kendisi parçalara ayrılıp da analiz edilmeden önce bir ve bütün bir şeydir.

1.2. ÖZNE-NESNE OLARAK FİLM

Şimdiye değin seyircinin filme dair deneyiminden söz ettik. Ancak film deneyiminde iki kutup vardır: seyircinin filme dair deneyimi ve filmin kendisine dair deneyimi. Eğer ki film bir nesne olduğu kadar bir özne ise, ikinci deneyimi de iyi bir şekilde kavramak gerekiyor. Tam bu noktada film deneyiminde filmin öznelliğinden bahsetmek için Vivian Sobchack'ın fikirlerine başvuracağım. Film fenomenolojisindeki en temel çalışmalardan birini yazmış olan Sobchack, Merleau-Ponty'nin film medyumunun yaşantı-dünyasındaki özne ve nesne arasındaki birliği göstermek için uygun imkanlara sahip olduğu tezini genişletir. Film sadece görülen bir nesne değil, aynı zamanda gören bir öznedir de. Filmin bir özne olması ne anlama gelir?

Sobchack, filmin cisimleşmiş varoluşa sahip mekanik bir algı olduğunu söyler. Sinema fotoğrafın aksine kendi bedensel varoluşuna, yönelimselliğe ve öznelliğe sahiptir (1991, s. 62). Filmin gören bir özne olması demek filmin hem algılama hem de algıyı ifade etme kapasitesine sahip olduğunu belirtmektir. "Film kendi görmesini hem görür hem de ifade eder" (1991, s. 142). Film bir algıya sahip olduğu ve görüp duyduklarını ifade edebildiği için bir öznedir. Sinemada aslında görmeyi görür, duymayı duyarım. Kamera yöneldiği nesnelere, olayları ve kişileri algılar ve belli bir öznelliğe sahiptir. Algıladığı dünyayı öznel bir bakış açısından deneyimleyen bir film-özne vardır. İşte bu film-özne yani, izleyen bakış, görmenin ne demek olduğunu bana sunar. Onlara şu veya bu açıdan yaklaşır, mekân-uzamsal olarak hareketlidir ve kendi nesnelere yönelmiştir. Böylelikle filmde görme edimi görülen hale gelir ve algı ifade edilen hale gelir. Ancak film aynı

zamanda sunumdur da çünkü gördüklerini yansıtır da. Aynı zamanda hareketli ses-
imajlarla görünür nesnel bedenini temsil eder. Film varoluşunu seyircinin duyumsamasını
ister. Böylelikle sunum ve temsil filmde bir araya gelir. Sobchack’a göre filmin görüşüyle
benim görüm birleşmezler ancak dünyanın paylaşımında ve özneler arası diyalojik bir
deneyimin kurulmasında buluşurlar (s. 24). Sinemada her daim iki tip görme eylemi
vardır, film deneyiminin önemini ve idrakini sağlayan iki cisimleşmiş bakış vardır. Filmin
bir görme yetisine, bir bakışa sahip olması onun bir özneliği olduğu anlamına gelir.
İnsanın özneliğinden farklı olan film özneliği bir “oluş” olarak bulunur. Burada filmin
oluş olmasından kastedilen filmin görme görülme, özne nesne, yansıtma-sunum ilişkisini
dönüşümlü olarak sürekli yaşamasından kaynaklanır. Sobchack filmin bu ikili durumunu
“nesne-özne” (s.142) veya “yarı-özne” olarak kavramsallaştırır.

Algıdan ve öznelikten söz ettiğimiz de bedeni de otomatik olarak işin içine katmış oluruz.
Sobchack için kendine ait bir algısal ve yönelimsel hayatı olan bir film-beden vardır.
Film-beden Sobchack’a göre uzam ve hareket aracılığıyla anlam yaratır. Film-beden film
dünyada yaşayarak onu sahiplenir ve gösterir. Merleau-Ponty “tüm varlığımla bütünlüklü
bir şekilde algılarım” der. Duyu ve anlam için gerekli olan koşul kanlı canlı bir bedene
sahip olmaktır. Beden dünyadaki etkilere pasif olarak maruz kalan bir madde değildir, o
dünyaya aktif olarak katılan ve dünyayı oluşturan aktif bir parçadır.

Sobchack’a göre film cisimleşmiş, somut bir film-bedene sahiptir. Burada vurgulanan
kendi dünyasını deneyimleyen algıya sahip varlığın bir film-beden olduğunu belirtmektir.
Filmi film-beden olarak kavramsallaştırdığımda aslında onun mekanik özelliklerine atıfta
bulunmam (kamera, projektör, ekran) , film kendi materyal mekanik bedenine aşkındır
(Frampton, 2013, s. 65). Sobchack’ın kastettiği filmin kendi dünyasını deneyimliyor
oluşunu göstermek ve özneliğin cisimleşmiş doğasını vurgulamaktır.

Filmin özneliğinde onu diğer sanat formlarından ayıran önemli bir eşik daha vardır:
zaman. Film formu zamanı taşıyabilme imkânına sahiptir. Kendi zamanını kurduğu için
bir bilinç gibidir. Belki de bu yüzden yaşantı-dünyasına en yakın olan sanat sinemadır.
Filmde bir görüntüyü görürüz ve filmdeki zaman kendi özgü zamansallığını oluşturur.
Böylelikle sinema eşsiz bir uzamsal görü ortaya çıkarır. Sadece estetik bir deneyim
değildir yaşadığımız, dünyayı deneyimlemenin bir örneğidir.

1.3. FENOMENOLOJİ VE ZAMAN

Dünyada olmak zamanlı (*temporal*) olmak anlamına gelir. Öznelliğin özünde dünyayla birlikte varoluşum varsa eğer bu birlikte olmayı mümkün kılan zamanın kendisidir. Tam da bu yüzden özne ve zaman varoluşsal düzeyde birbirine bağlıdır. Bunu daha yakından anlamak için fenomenolojideki zaman tasavvuruna biraz daha yakından bakacağız. Ancak öncelikle bir soru daha ilgi çekici geliyor: Film-öznenin zamansallığı (*temporality*) nasıl kurulur? Filmlerin özne-nesne deneyimini muğlaklaştırdığını iddia ettik. Film-öznenin farklı bir algılama tarzı yarattığına işaret ettik. Şimdi bu algının, yani film-öznenin, zamanı nasıl gösterdiğine eğileceğiz.

Film zamanı hem ifade eder hem de zaman içinde deneyimlenir. Yani filmin imgeleri içerisinde zamanı taşırlar, hem de bu imgelerin birbiri ardına gelmesiyle zaman içinde açığa çıkarlar. Bu durum insanın hem dünya için bir özne hem de dünya içinde bir nesne oluşuna benzer. İnsan özneliği hem dünyanın bir parçasıdır hem de, algısını çevresine yönelterek, dünyanın kurucusudur. Aynı iç içelik (*intertwining*) film için de geçerlidir. Zaman ve film arasında hem içsel hem de dışsal bir ilişki vardır. Film zamanın hem bir dışavurumudur hem de zamanın nesnesidir. Nasıl ki dünya ve kendilik (*selfhood*) iç içe geçmiş haldeyse (Mensch, 2014, s.71), film de zamanın kendisine sarmalanmış durumdadır.

Zamanla olan bu iç içelik ilişkisi film biçiminin en ayırt edici özelliğini gösterir: Film bilincinin zamanla olan özel ilişkisini. Film imgesi farklı bir bilinç türü bize sunar. Bu bilinçte imgenin durumu yeniden değerlendirilmek zorunda kalırız. Fenomenolojide zaman temelde apaçık ve bağımsız bir boyut değildir; hareketle dolaylı olarak ifade edilir. Filmde ise zaman değişen imgelerin hareketiyle deneyimlenir. Ancak film harekete bağlı olmayan bir zaman da gösterme potansiyeline sahiptir. Film bilinci sıradan zaman örüntülerini, geleneksel anlatım temsillerini sekteye uğratar (Shaw, s. 11). Burada filmin bize sunduğu yeni bir imge türü vardır. Film hareketten bağımsız olan zamanın imgelerini yaratır.

Hareketten bağımsız olan zamanı incelemek için fenomenolojinin biraz dışına çıkmak gerekiyor. Film-özne'nin zamansallığını anlamada Gilles Deleuze üstün bir anlayış sunar. Filmdeki zaman deneyimi, belirli bir algının deneyimi değildir. Anonim, öznellik dışı bir

deneyimdir. Oysa Merleau-Ponty'nin zaman anlayışında daima bir insan bedenselliği vardır. Bu nedenle zaman algısı da bu bedenliliğe tabidir. Tek başına fenomenoloji film zamanını açıklamada yetersiz kalır. Filmin zamanı film karakterlerinin veya filmdeki tarihsel zamanın nedenselliğine hapsedilemez. Film izleme deneyiminde bilincin bir kipi olarak zaman değil, “kendisi olarak zaman” karşımıza çıkar. Bu sebeple Deleuze'ün öznellik dışı zamanı açıklayan oluş kavramı film zamanını açıklamada daha kapsayıcıdır.

Deleuze oluş kavramını oluş ve tarih arasında bir ayırım çizerek açıklar. Tarihte kırılma yaratan olaylarda tarihsel koşullara indirgenemez olan bir boyut vardır: oluş boyutu. Oluşun içindeki olay tarihe sığmaz (Deleuze, 2001). Deleuze tarihi edimsel durumların art arda gelişi olarak ele alır. Ancak bu edimselliğin ve neden sonuç ilişkilerinin ötesinde oluş boyutu yer alır. Oluş boyutunda yeni yaşam olanakları ve virtüeller alanı açığa çıkar. (Yücefer, s. 109-110). Oluş yeninin ortaya çıkmasına, yeni potansiyel alanlarının yaratılmasına imkân tanır. Oluşun imgesi öznellik dışıdır çünkü sabit kimlikler çerçevesini aşar. Deleuze'ün felsefesi sabitliğin karşısına değişimi, tekrarın karşısına farkın tekrarını¹⁰ koyar. Bu filmdeki zaman için de geçerlidir. Oluş içindeki şey “değişim içinde olmak, başkalaşmak... yeninin ortaya çıkışının deneyimlenmesi” (Yücefer, 2016, s. 96) anlamına gelir.

İşte bu potansiyeller alanı sinemada zaman-imgeye karşılık gelir. Zaman-imge hareketin sonuçlarına indirgenemeyecek saf zamanı barındırır. Zamanın dolaysız imgesi dünyayla olan yeni bir ilişkinin göstergesidir. Deleuze *Time-image* kitabında İkinci Dünya savaşı sonrasında artık tepki verilemeyen durumların, sadece rastgele ilişkilerin yaşandığı ortamların ortaya çıktığını” (1989, s. 272) söyler. İşte bu yeni koşullarda sinemanın var olan gerçeğin bir temsili olduğu düşüncesi sekteye uğrar. Sabit kimliklerin olduğu, kronolojik bir zaman anlayışı terk edilir. Zamanın dolaysız imgesiyle birlikte olaylar arası

¹⁰ Burada Deleuze'ün fark felsefesine işaret ediyorum. Deleuze felsefenin kimlikler üretmek yerine “fark” yaratması gerektiğini söyler. Varlığa ve temsili düşünme biçimlerine verilen ayrıcalığı eleştirir. Temsil felsefesinin yaptığı şey farkı da aynılık üzerinden düşünmesidir. Deleuze farkı aynılığın karşısına koyarak düşünmez. “Kendinde fark” ‘a odaklanır. *Fark ve Tekrar*'da “fark her şeyin arkasındadır, ana farkın gerisinde hiçbir şey yoktur” der. Burada kastedilen özdeş şeylerin bile bir tür farklılık içermesi değildir. Bir anın, algılamanın veya kavramın kendine özgü tekilliğidir. Bu anlamda fark şeylere veya olayla içkindir. Bkz: Adrian Parr, *The Deleuze Dictionary* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005), s. 72.

bağlar lineer değildir, belirsizdir. Gelecek şimdi ve geçmiş tarafından belirlenmiş olmaktansa açık hale gelir (s. 52). Yani zaman imge hayatın bir temsilini üretmektense, Yeni'nin yaratımıyla uğraşır. Burada kimlik varoluşa değil oluşa bağlıdır. Zaman- imge ile birlikte yeni yaşam olanakları kendini gösterir. Zamanın sıralı ve tek boyutlu bir yapı yerine kompleks ve çok boyutlu olarak (Harro-Loit & Koresaar 2010) anlaşıldığı bir dünya sunar.

Filmdeki zamansallığını incelerken Deleuze'e başvurmak için bir neden daha vardır. Merleau-Ponty'nin zaman üzerine söylevlerine baktığımızda şimdinin öncelik verildiği bir görüşle karşılaşırız. Beden-özne şimdi ve buradalığıyla, zamanı deneyimlemektedir. Geçmiş ve gelecek 'şimdi' aracılığıyla var olur. Zaman şimdide deneyimlenir çünkü şimdi algılayan bilincin perspektifidir/bakış açısıdır. Ancak sinemanın yarattığı zaman algısı gündelik hayattaki zaman algısından farklıdır. Victor Erice filmleri bütün zaman kiplerinin(geçmiş, gelecek) birleştiği bir zamansallık taşır. Filmde zaman bütünsel olarak algılanır. Geçmiş daima şimdiki zamana etki eder, şimdide geçmişin kendisi açılır. Bu nedenle film zamanını anlamak için Merleau-Ponty'nin zaman anlayışı yerine Bergson'un zamanı bir süreklilik olarak kabul eden *duree* kavramsallaştırması daha uygundur.

Deleuze film sanatına özgü bir zaman anlayışı sunduğu için zamansallıktan bahsederken onun üzerinde durduk. Yine de Merleau-Ponty'deki ten¹¹ (Fr. *Chair*) kavramıyla Deleuze'ün oluş kavramı arasında yakın bir bağ vardır. Bunu çözümlmek için Merleau-Ponty'nin zaman anlayışına daha yakından bakalım.

Merleau-Ponty özneyi zamanın akışından ayıran idealist felsefelere karşı çıkar. Gerçek zaman kurulmuş bir zaman değil kuran zamandır, zamansal ilişkiler nedeniyle mümkün olan olaylar değil ancak oluşun kendisidir. Zaman insanın kuruluşunda iç duyunun bir

¹¹ Merleau-Ponty *Görünür Görünmez*'de kendi ten ontolojisini kurar. Özne ve nesnenin kurucu ortamının ten olduğunu söyler. Merleau-Ponty'e göre Varlık'la aramızda tensel bir ilişki vardır. "Gören görüneni sarıp sarmalar ama o da görünen tarafından sarılıp sarmalanır ve bu yüzden görünür tüketilemez olarak kalır ve verilisine aşkındır." Başka bir deyişle Varlık kendisi olmayan tarafından açığa çıkar. Görünür de Görünmez ile. Böylelikle deneyimin dünyası ikilikte bir yarılma yaratır. Duyumsayan ve duyumsayan; gören ve görülen ile tersine çevrilebilir bir ilişkide, döngüsellikle var olurlar. Özne nesne ayrımı vücudum ve dünyanın bir araya gelmesinde ortadan kalkar. Bkz: Emre Şan, Merleau-Ponty (İstanbul: Say Yayınları, 2015), s. 169-170.

biçimi olarak tesadüfi şekilde oluşmaz. Aksine “özne... içsel bir zorunluluk uyarınca zamansaldır.” (s. 549). Öyle görünüyor ki Merleau-Ponty için Kantçı ve Kartezyen bakış zamansallığı (*temporality*) dışsal ve koşullu bir şey olarak görüyor. Oysa öznellik ve zaman arasındaki ilişki çok daha yakındır. Zaman ve öznellik arasındaki içkin ilişkiyi açıklamak için Heraklitos’un malum dere metaforunu çürütmeye girişir. Bu klasik görüşte zamanın geçişi derenin akıp gitmesine benzetilir. Zamanın akan bir dereye benzetilmesi iki temel varsayımı gösterir: belirli bir yere sabitlenmiş bir gözlemcinin varlığı ve onun görüşlerinden alınan birbirini izleyen ardışık olaylar. Dikkat edildiği üzere burada olaylar sonlu- kanlı canlı bir bedene ve ölümüne sahip olan- bir gözlemcinin bakışıyla bize verilir. İşte burada Merleau-Ponty *olay* nedir ki? (Fr. *événement*) diye sorar. Olaylar birinin başına gelirler. Gözlemcinin sonlu perspektifinde cereyan ederler. Öyleyse zamanda da zamanın görülmesini varsayar. Her daim sonlu bir bilinç olayları var kılmaktadır. Merleau-Ponty zamanın gözlemcinin kaydettiği bir süreç veya fiili bir ardışıklık olmadığını söyleyerek devam eder. Zaman “benim şeylerle ilişkimden doğar” (s. 551). Yani zaman bilginin bir nesnesi değil varlığın bir boyutudur. İnsanlar zamanın içinde var olmazlar, dünyadaki insan bakışı herhangi bir nesnel veya dışsal mihenkle ölçülemez, bir insanın dünyadaki durumu onun beden olarak varlığı tarafından belirlenmiştir. Zaman konusu Merleau-Ponty’deki algı ve dünyanın aynı ‘ten’ den oluşunu kristalize der. Bu noktada Deleuze’un Bacon’un resimlerini incelemesi üzerine olan yorumu dikkate değerdir. Bacon’da insan ve hayvan arasındaki ayırt edilemezlik “et” imgesiyle ortaya çıkar. Hepimizin aynı tenden olması olgusu bir çeşit tanıma ya da buluştan ziyade saf bir oluş anıdır. Oluşun ‘derin kimliği’ uğruna seyirci ve seyredilen arasındaki ayrım bertaraf olur (Parr, 2005, s. 20).

Merleau-Ponty’deki ten kavramının dinamik, kronoloji üstü bir zamanı ifade ettiğini ve bunun Deleuze’deki oluş kavramıyla ilişkilendirilebileceğini düşünüyorum. Çünkü ten dünyanın “kalınlığını” bize gösterir, orada her daim algıya kendini açan ancak hiçbir zaman bütünüyle görünür olmayan bir Varlık vardır. Merleau-Ponty ancak son eseri olan *Görünür Görünmez*’de ten kavramına ontolojik olarak eğilir. Granede’nin de dediği gibi Varlık bizim dışımızda duran, üzerine konuştuğumuz somut bir şey değildir. Öznenin dünyayı inşa etmediği gibi, nesnelere de dünya ve özneyi inşa edemez. Bu ikisi aynı anda gerçekleşir. Bedenim beni Varlığa açtığı anda, onu açığa vurur ve onu kendisinde yansıtır. Dünyada bedenli varlıklar olarak Varlığın kapsamında yer alırız. Böylelikle nesnelere ve

beden aynı bütünü parçalarıdır. Aynı kumaştan yapılmışlardır. Tam da böyle olduğu için, Varlık özneyi kuşattığı için, topyekün bir sentez çıkmaz karşımıza. Yani gören görülenle bir ve bütün olamaz.

“Dünyayı ve varlığı birbirinden tamamen ayıramayacağımız gibi, bunları birleştirip bir bütünlük de oluşturamayız... Dünya ve Varlık arasındaki ilişki görüneni ve görünmeyen birbirine bağlayan bağ gibidir. Görünmeyen, görünenin arkasında saklı olan değildir, ama görünmeyen görüneni saran “derinliktir” (s. 184).

Tam da bu derinlik yüzünden görenin bakışı nesnelere Tanrı'nın gözü gibi sarmalayamaz. Görüşümden kaçan, birbiri ardına sıralanan bir dünya durur karşımda. Bu yüzden algının dünya ile iç içe geçmişliği sabit bir konumlanış değildir. Tam da konumlanmış olduğum için ve bir derinlikle dünyaya açıldığım için şeyleri ele geçiremem. Özneliğin bu temel prensibi tıpkı *eidetik* indirgemeye benzer. Özlere ulaşıldığı anda biten bir işlem yerine sürekli yeniden başlayan, hiçbir zaman sonu gelmeyen bir devinim. Merleau-Ponty “ten” kavramıyla birlikte tepeden görmenin yerine sarıp sarmalamayı koyar. Ben de bu kavramı zamansal düzlemde Deleuze'un oluş kavramı ile ilişkilendiriyorum. Merleau-Ponty'de ten kavramıyla birlikte tartışılan derinlik ve muğlaklığın “fark” bir temelli bir dünya ve özne tasavvuruyla mümkün olduğunu söylüyorum. Merleau-Ponty'de bedenin dünya tecrübesi dünyayla olan ontolojik bağ sayesinde mümkün olur. Dünyaya ait, ona kayıtlı olduğum için bir bedenim vardır. Bu içiçe geçme Deleuze'de kavramsallaştırılan “olayın” iki yönlülüğü gibi işler. Olay “her ikisi birden” olur. Sınırsız-oluş olayın kendisidir. Oluş, nedenle sonucu tersine çeviren cisimsiz bir olaydır. İşte zaman-imge bu saf oluşun filmde ortaya çıkmasıdır. “Zamanın hakikati zaman ‘hakkında’ bir şey değildir. Zaman hakkında bir içerik ima etmez. Hakikat burada bütün içeriklerinden bağımsız halde bir oluşur.” (Zourabichvili, s. 112).

Öyleyse filmde oluş kronolojik bir zamanı ima etmez. Oluş filmde zaman-imge'nin kendisiyle ortaya çıkan salt görsel-işitsel imgeleri ifade eder. Böylelikle film dünyası eylemde bulunacak olayları barındırmaktansa, şeylerin “derinliğini” gösterecek imajlar yaratır. Dünya hareket-algı şemasına yerleştirilmiş biçimde algılanmak için önümüzde açılmaz. Film dünyası zaman-imge ile birlikte doğal algıyı askıya alır. Bunu hareketten bağımsız bir zamanı, zamanın kendisini göstererek yapar.

Victor Erice filmlerinde zaman-imege film-öznenin baskınlık kurduğu anlarda ortaya çıkar. Filmlerde bazı öğeler filmin öyküsel gidişatını sekteye uğratır. Kronolojik zaman ve uzam algısı yerini saf deneyimin imgelerine bırakır. Bu anlarda Deleuze'ün kristal öyküleme durumuna geçiş yaparız. Duyusal hareket ettirici durumların yerine, saf görsel ve işitsel durumlar karşımıza çıkar. Görüşün tüm alanı kapladığı ve eylemin yerini aldığı görüntü bize zaman imgeyi sunar (s. 74). Zamanın kendisinin saf zaman olarak algılandığını, görmenin nasıl olduğunun gösterildiği bu anlarda film-özne yürürlüktedir.



2. İKİNCİ BÖLÜM

2.1. Victor Erice Sineması

Victor Erice sinemasının fenomenoloji ile birlikte okumadan önce Erice filmlerinin neden fenomenolojik bir yöntemle incelemeyi tercih ettiğimi açıklayacağım. Victor Erice sineması fenomenolojinin temel meselesi olan deneyim ve içkinliği merkezine alır. Hem de bunu içsel ve dışsal olmak üzere iki boyutta yapar. Burada içsel derken filmin *diegesis*ini yani film dünyasını kastediyorum, dışsal derken de film ve izleyici arasındaki ilişkiyi kastediyorum. İçsel olarak Erice sineması biçim ve içeriğiyle içkinlik meselesiyle uğraşır. İçkinlik filmdeki ana karakterlerin çevrelerindeki dünya ve şeylerle olan ilişkisinde açığa çıkar.

Erica filmlerinin ana karakterleri sanatçılar veya çocuklardan oluşur. Her iki toplumsal sınıf da dünyayla olan ilksel bağımlı bütünüyle koparmamış bir tutumda çevrelerini deneyimlerler. Hele ki bu durum filmin öyküsellliği içinde daha da belirginleşir. Onları içinde gezindiği doğa ve mekânlar, şahit oldukları tarih; yetişkinlerin veya diğer insanların dünyasından farklı bir alandır. Öyleyse bu karakterlerin nezdinde, onların dünyaya “bakışlarında” yeni bir öznellik imkanı mı bize sunuluyor? Filmlerin atmosferinde kendini gösteren naiflik de bu özel bir çeşit öznellikten mi kaynaklanıyor? Bu yorumları tam anlamıyla görmezden gelmek pek mümkün değil. Çünkü Erice’in filmlerindeki yetişkinlerini her ne kadar İspanya’nın tarihinden, savaşın mirasından, ve kendi dönemlerinin koşullarından ayrı düşünemesek de, tüm bunların asıl gözlemcisinin bir çocuk (*El sol del membrillo* için bir ressam) olduğunu da film boyunca hissederiz. İşte bu çocuğun veya ressamın bakışı bütün filme siner. Bu bakışta ise bilimin veya felsefenin öncesinde yer alan bir şeyler seyirciye sızar. Karakterler bilimin yani ampirik görüşün dünyaya tepeden bakış düşüncesinden uzaktadırlar. Şeylere değerlendirme zorunluluğu olmadan ve “konuşan insanın sorumluluğunu hissetmeden” dünyaya yaklaşabilirler. Merleau-Ponty bilim düşüncesini bir ‘nesne düşüncesi’ olarak tanımlar. Bu düşüncenin değişmesi gerekmektedir. Düşünce “önceden bulunan bir ‘vardır’ yeniden yerleşmesi gerekir” (2012, s. 29). Öyleyse bilimsel düşüncenin kanıksanmadığı bir tutum, öznenesnenin birbirine değen şeyler olduğu bir ontoloji “geriye dönülerek” yeniden benimsenebilir. Bu geriye dönmede, ilkel ve ilksel olana yakınlıkta iki avantajlı grup vardır: çocuk ve sanatçı. Merleau-Ponty bunu sezmiş gibi sanatçıdan bahseder: “Özellikle sanat ve resim, aktivizmin hiçbir şey bilmek istemediği bu ilkel anlam örtüsünden beslenir” (s. 30). Dünyanın tenine tavrı almayan, yaşadığı dünya ile “uzaktan uzağa karşılaşmayan” bu karakterler Erice’in filmlerine merkeze yerleştikleri için ve deneyimin

doğasını mükemmel bir şekilde gösterebildikleri için bizim incelememizde anlamlı görünüyor.

Bu iki grubun dünyayla olan ilişkileri hiyerarşik bir temelde gerçekleşmez. Duyuları dünyaya karşı çok hassastır. Ayrıca, bilincin temel işlevlerinden biri olan yönelimselliği daha saf bir şekilde bize gösterebilirler. Bilinçlerinin yöneldiği nesne dünyanın geri kalanından adeta soyutlanmış gibi bir keskinlikle algılarında belirir. Etrafındaki şeylerle girdikleri ilişkilerde neredeyse takıntılı bir bağ kurarlar. Çevrelerinde gördükleri nesnelere etkilenmeye ve onlar tarafından ele geçirilmeye çok daha fazla eğilimlidir. Onların deneyimleri – görmeleri, tatmaları, sevmeleri, korkmaları – ile birlikte seyirci de film dünyanın içindeki yaşantı-dünyasıyla içkin bir ilişki kurar. Karakterin naifliği ve kanlı canlı bedeniyle dünyayla olan birliği seyirciye bulaşır. Seyirci de o dünyanın bir nesnesi imiş gibi olur. İşte tam bu noktada bahsettiğim dışsal boyut karşımıza çıkar. Erice sineması film- seyirci ilişkisi veya film deneyimi olarak bahsedebileceğimiz *extra-diegetic* alanda da deneyim meselesiyle uğraşır. Bunu özellikle sessizliğin kullanımı ve mizansen vasıtasıyla yapar. Film biçiminin belirginleştiği bu anlarda, film-özne daha çok görünür hale gelir. Karakterlerinden ve anlatısından bağımsız olarak film tüm biçimsel formuyla seyircinin sunduğu dünya ile duygusal ve içkin bir katılıma girmesini sağlar. Film-öznenin keskinleştiği yerlerde özellikle sanat eserinin ifade edici kabiliyeti bize yansır. Burada Mikel Dufrenne'in sinemaya dair görüşlerine değinmekte fayda var.

Dufrenne (1973) sanat eseri ve *estetik nesne* arasında katı bir ayırım çizer. Sanat eseri fizik dünyadaki somut bir varlıkken, estetik nesne eserin bütünüyle deneyimlenmesi, hislere hitap eden potansiyelinin gerçekleşmesiyle oluşur (s.5). Bir deneyimin alanına girdiğimizde zihin kendi algısal çevresinden soyutlanır, fiziksel ve ölçülen zaman ve mekânından uzaklaşır. Daniel Yacavone (2014) Dufrenne'nin estetik nesne hakkındaki görüşlerini sinemaya uyarlar. Sanat eserinden çıkan bu estetik nesne dünyadaki bir şeydir “ancak dünyanın değildir” (s.190). Seyircinin, okuyucunun veya dinleyicinin bu yönelimsel gerçekliğe dalması için hayali bir sahne kurar. Bu süreç tıpkı fenomenolojideki bilinçte ve bilinç için oluşan belirmeler gibi işler.

Dufrenne'e göre bir sanat eserine kendimizi bıraktığımızda, başka bir dünyaya giriyormuş illüzyonuna kapılırız. Kendimizi eserin dünyasında, estetik deneyimde

kaybederiz. Yani estetik tavır bizi pratik ilişkilerimizi yürüttüğümüz dünyadan ayırır. Bu durum estetik nesneyi değer verdiğimiz veya onu beğendiğimiz için olmaz genellikle. Tam tersidir söz konusu olan. Sanat eseri bizi dünyasına çeker ve biz bu dünyayı beğeniriz (Yacavone, 2014, s.192). Yani estetik deneyimde nesne özne haline gelir. Bir filmi seyrederken filmdeki şeyleri izlediğimizi zannederken, film dünyası tarafından ele geçiriliriz. Erice'in filmlerindeki dünya özne-nesne arasındaki kaygan ilişkiyi ve deneyimin doğasını anlamak için bize uygun araçlar sunar.

Jale Nejdet Erzen'in (2011, s.128) de belirttiği gibi Batı-dışı kültürlerde bireyin dünya içindeki konumu kendine dönüşlü, refleksif bir yapıda değildir. Erzen bu düşünmede bilginin kesinliğinin değil deneyimin kesinliğinin söz konusu olduğunu söyler. Eleştirel düşünce kişinin baktığı nesneden ve içinde bulunduğu toplumdan bağımsızlaşması dahilinde mümkün olur. Ancak bu bağımsızlaşmanın ve aynı zamanda yabancılaşmanın olmadığı bir estetik bakışı da yakalamak mümkündür.

Bu sebeple filmleri incelerken onları bir başkasına anlatabileceğim olaylar silsilesi veya sinopsisin tematik veya formel analizi olarak ele almayacağım. Filmleri tam olarak deneyimde görüldüğü haliyle incelemek daha anlamlı. Bu deneyimi incelemek içinse önceki bölümlerde bahsettiğim seyirci ve film ilişkisini de ele alacak, aynı zamanda filmin kendi nesneleriyle nasıl bir ilişki kurduğunu ve deneyim yarattığını araştıracağım.

Bu bölümde önceki bölümlerde bahsetmiş olduğumuz film fenomenolojisindeki kavramsallaştırmaların Victor Erice filmleriyle birlikte düşünerek nasıl uygulanabileceğini göstereceğim. Öncelikle film-özne kavramına yoğunlaşarak, Victor Erice filmlerindeki karakterlerin çevrelerindeki dünyayla ilişkilerine ve çocuk ve yaşantı dünyasındaki naif ilişkiyi anlatan filmlerin stilistik öğelerinin önemine değineceğim. Zaman zaman film ve seyirci arasındaki fenomenolojik birliktelik ilişkisini de analizime dâhil edeceğim. Öyle görünüyor ki Erice hem görmenin karşılıklı doğası, hem de beden olarak dünyada bulunma üzerine olan sorularını filmler üzerinden düşünüyor. Bu sorgulamayı bir çocuğun bakış açısını ve dünyayla kurduğu ilkel ilişkini ele alan *El espíritu de la colmena* (1973) ve *El sur* (1983) uzun metraj filmlerinde; nesnelere ve doğayla aramızdaki dolaysız ilişkiyi konu alan *El sol del membrillo* (1992) adlı kurmaca belgeselinde yapıyor.

2.2. YÖNELİMSELLİK

Victor Erice'in ikinci filmi *El sur* (1983) İspanya iç savaşı sonrasında ülkenin güneyinden kuzeyine taşınan bir ailede eski savaş suçlusu bir baba ve kızının dramatik ilişkisini konu alır. Filmin öyküsü 1957 yılında başlar ve bir geriye dönüşle birlikte filmin ana karakteri Estrella'nın bakış açısından babasının intihar süreci anlatılır. Gelecekte bizimle konuşan yetişkin Estrella'nın dış sesi Estrella'nın babasını ilahlaştırdığı çocukluğundan, bu illüzyonun yıkıldığı ergenliğe geçiş dönemine kadar filme eşlik eder. Çocukluğunda Estrella babasının arasında kopmaz bir ilişki var gibi görünür. Bu sevgi bağı Estrella ve babasının ortak olarak paylaştığı mistik güç, Estrella'nın komünyonu gibi olaylarda kristalleşir. Estrella'nın babasından uzaklaşması hayatında Irene Ríos adında başka bir kadının varlığını öğrenmesiyle başlar. Filmde babasının Laura olarak hitap ettiği bu kadın Estrella için Agustín'in güneydeki hayatını ve geçmişini muammada bırakır. Estrella babasının evlilik dışı ilişkisinin ve güneydeki sevgilisine olan karşılıksız aşkının aile ilişkilerini nasıl zayıflattığına şahit olur. Laura ile olan ilişkisini telafi edemeyen Agustín bunalıma girerken, Estrella anne babasının baskısından kurtulmak için yetişkin olmayı dileyen bir gence dönüşür.

El sur filmini incelerken fenomenolojik analizde en çok üzerinde duracağım kavram öznellik olacak. Özneliği iki farklı perspektiften ele almayı düşünüyorum. Kameranın özerk bir konumdan bizimle konuştuğu ve Sobchack'ın deyiimiyle filmin mekanik bir algı olarak hissedildiği durumlar için film-özne tabirini kullanacağım. Film-öznenin bakışla olan ilişkisini ele alırken önemli bakış teorilerinden yararlanacağım. Öte yandan filmin ana karakterinin özneliğinin deneyimin asıl bileşimini oluşturduğu örnekler içinse yönelimsellik ve cisimleşmiş deneyime odaklanacağım. Öncelikle filmin karakterleri ve karakterler arası ilişkide içeriksel ve biçimsel olarak özneliği araştırmaya başlamak istiyorum.

El sur filminde cisimleşmiş deneyimin filmin merkezine oturduğunu görürüz. Bunu sağlayan en önemli unsurlardan biri film anlatısını yöneten karakter anlatıcının varlığıdır.

El sur filmin ana karakteri Estrella'nın bakış açısının bir iz düşümü gibi işler. Olaylar, kişiler ve nesnelere bir "tanrı gözü" veya üçüncü tekil şahıstan ziyade bedenleşmiş bir anlatıcının öznelliği çerçevesinden bize sunulur. Öncelikle filmde bir öznenin hatırasını izleriz. Bu hatıralar unutulmuş anılardan bilince çağrılan belirmeler gibidir. Estrella'nın hafızası yöneldiği şeyler üzerinden bize sunulur. Film anlatısını karakterin bakış açısından ayarladığı için "yönelimsellik" kavramının iyi birer örneğini görürüz. Bilinç her daim bir şey hakkındadır demiştik. Filmdeki hatırlama da her daim bir anıya yönelir. Buradaki temel mesele yönelimsellikteki öznellik gibi, *El-sur* filminde de karakterin öznelliğinin filmin tamamına yayılmış olmasıdır. Bu şu demek değildir. Filmdeki tüm olaylar karakterin bakış açısını yansıtan bir kamera konumuyla bize sunulmaz. Aksine kamera Estrella'nın şahit olmadığı olayları da çeker. Ancak Estrella'nın bilinci her daim olayları canlandırmak, anımsamak, silmek ve yeniden yaratmak için orada durur. Bilinç varlığını daima hissettirir ve bunu yöneldiği nesnelere üzerinden yapar. Karakter-anlatıcının bilincinin yönelimini hissettiğimiz en somut nokta Estrella ve babası arasındaki ilişkidir. Zamanının büyük bir bölümünü annesiyle geçirmesine rağmen Estrella'nın algısının yöneldiği asıl nesne babasıdır. Husserl'e göre (1997) "...yaşantılar özleri gereği bir yönelim taşırlar, bir şeyi kastederler, şu veya bu türdeki nesneyle bir bağlantı kurarlar." (s. 81). Başka bir deyişle yönelim düşüncenin herhangi bir nesneye yönelmesi ve onunla bir ilişki içine girmesidir. Estrella'nın da çevresinde olup biten bütün görünümünden kendini sıyrıp gösteren yönelim nesnesi babasıdır. Karakter-anlatıcının zihni baba görünümüyle ilişki içine girer. Babasının geçmişi, ilişkisi, annesiyle ve kendisiyle olan bağı, davranışları ve yüzü Estrella'nın dikkatinin mihenk taşıdır. Topakkaya (2009) yönelimselliğin iki kavram ile bağlantılı olduğunu söyler: dikkat (veya fark etme) ve amaçlamak (Alm. *abzielen*) . Özne yaşantı dünyasındaki şeylerin içerisinden bir veya birden fazla nesneyi seçip ona yönelebilir. Filmde Agustín hem fark edilen hem de amaçlanan bir nesne olarak oradadır. Estrella öncelikle babasını ve babasına dair olan şeyleri fark eder. Filmdeki diğer tüm kişiler ve nesnelere Agustín ile olan ilişkisi içinde ele alınırlar. Hatırlamayla birlikte geriye dönüşün ilk sahnesinde bu yönelimsellik kendini gösterir: Estrella ve ailesi trende seyahat etmektedir. Estrella gözlerini açtığında kamera onun bakış açısını gösterir: bakışının yöneldiği ilk imge babasıdır. Daha filmin başında hissedilen bu bakan/bakılan ilişkisi bütün filme siner. Bakan göz küçük kıza bakılan beden ise Agustín'e aittir. Bakan özne Estrella iken bakılan

nesne Agustín'dir. Bu karşıtlıkların film boyunca nasıl sürekli yer değiştirdiğine ve sabit pozisyonlar olarak kalmadığına daha sonra değineceğiz. Ancak filmin bu kadar yoğun bir şekilde karakter anlatıcının bakış açısından sunulmasının iki şeyi aşikar kıldığını görmeliyiz: zihnin öznelliğini ve yönelimselliği. Filmdeki tüm muammanın Agustín'de dğümlemesi ve bir düşünce nesnesi olarak Agustín'in yer alması tesadüfi değildir. Filmdeki cisimleşmiş öznellik yani Estrella'nın öznelliği yöneldiği nesne tarafından belirgin kılınır. Yani yöneldiğimiz şey yönelen zihni işaret eder. Her Agustín imgesi Estrella'ya gönderme yapar. Böylelikle film adeta bir "Agustín'i düşünmek" olarak tasarlanır. Babanın görüldüğü her alanda onu düşünen öznenin zihni bize gösterilir. Drummond (2011) zihnin ayırt edici özelliği olan yönelimselliğin şu gerçeği ortaya çıkardığını söyler: zihin ne bir parça ne de bir niteliktir; şeylerle meşgul olan, onlara dikkat eden ve önem veren bilen bir öznenin etkinliğidir (s. 125). Yani yönelimsellik şunu gösterir: zihnin eylemini. Filmdeki şeylerine yönelen bilen özne ise Estrella'dır. Estrella'nın bilincine ait bir zihni izleriz.

Filmin Agustín'i odağına alan, onu yöneldiği "şey" yapan Estrella'nın zihninin bir yansıması olduğunu söyledik. Ancak yönelimsellik zihnin tek bir nesne ile ilgilenmesi değildir. Zihin her daim 'şeyler hakkındadır'. Aynı anda pek çok yönelim nesnesi zihnin konusu olabilir. Ancak Erice filmlerinde tıpkı fenomenolojik indirgeme de olduğu gibi, bir tür indirgemeye karşılaşıyoruz. Zihin tek bir yönelim nesnesine tabiri caizse himmet eder. *El sur*'da öznelliği incelememiz için çekici kılan şey yönelimselliğin en yalın formuyla bize gösterilmiş olmasında yatar. Baba dünyadaki diğer şeyler arasındadır. Ancak zihin bütünüyle onunla meşgul olur. Filmi farklı algılamalar arasında salınan bir çoğulluk içinde görmemiz mümkün değildir. Örneğin Agustín'in veya Julia'nın perspektifi ile Estrella'nınki arasında bir karşılaştırma yapamayız. Çünkü film içindeki algılama Estrella'ya aittir, diğer bütün bakış imkanlarını kapsar. Estrella'nın zihni geçmişi yeniden düzenler, istifler ve olaylar, kişiler arasında bir hiyerarşi kurar. Bu sebeple olaylar ve nesnelere de Estrella'nın algısı üzerinden gösterilir. Film farklı algılar arasındaki değişkenliği göstermek yerine sarkacın öteki yanına ağırlık verir. Tek bir algının nasıl çalıştığına odaklanır. Estrella'yı tüm algılama biçimlerinin üzerinde aşkın bir zihin olarak sunar. Bu zihnin nasıl algıladığı ise, işte bize öznelliğin kendisini gösterecek olan şey budur, yönelim nesnesi Agustín'in film içindeki ezici üstünlüğüdür. Her şey ancak Agustín ile olan ilişkiselliği içinde kabul edilir. Bir geçmiş sorgulaması

varsa bu Agustín'e aittir. Anne belki de sadece babasının geçmişi hakkında sorular sormak bir başvuru kaynağıdır. Güneyden gelen akrabaları babasının kökenini açıkladığı için ilgi çekicidir, unutulmazdır. Komünyonun kendisinden çok babasının gelip gelmeyeceği bir sıkıntı yaratır. Oysa filmdeki diğer kişilere karşı bir kayıtsızlık sergileniyor gibidir.

Annesi hakkındaki hatıralar küçük anımsamalar olarak gösterilir. Bu değişkenlik en çok Estrella annesinden bahsettiği zaman keskinleşir. Estrella annesini kitap okurken, bahçede saksılarla ilgilenirken veya örgü örerken anımsadığını söyler. Seyreltilmiş ve yoğunluğunu kaybetmiş olan anılar filmde biçimsel olarak da kendini gizler. Annesi bu eylemleri yaparken birkaç saniyelik karelerde neredeyse bir *freze-frame* olarak görünür. Hatırlaması güç resimler gibi karşımızda durur. Sanki Estrella'nın zihninin yönelmediği şeyler bir zaman dilimi tutmuyormuş gibi havada asılı kalır. Ancak karakter-anlatıcının babasına dair anıları çok daha yoğundur. Filmde Estrella'nın bakış açısından babasını gördüğümüz çekimlerin sayıca üstünlüğü bir yana, film Estrella'nın babasını düşünmesi gibi gerçekleşir. Filmin bütünü kaybedilen babanın yaşantı-dünyasındaki varlığına- aynı zaman da sonluluğuna- dair bir yönelim gibidir. Ancak bilincin yöneldiği her nesnede olduğu gibi babası dışsal bir şey olarak orada durmaz. Estrella'nın varlığıyla içiçe geçmiş haldedir. Bu özneler arası durumu daha yakından ele almakta fayda var.

2.3. TEMSİLLER VE ÖZNELER / BAKAN VE BAKILAN İLİŞKİSİ

Yaşadığım dünyanın bana, her gün karşılaştığım ve konuştuğum yüzlerin öznelliğime etkisi nedir? Şeyler bedenimle nasıl bir ilişkiye girerler? Ötekiyle benim sınırı nerede çizilir veya çizilebilir mi? Öznelğin nesneyle olan bağda oluştuğunu, özneler arasılığın (*intersubjectivity*) kendisinden doğduğunu gözden kaçırmamak gerekiyor. Estrella'nın öznelliği ve bu öznelliği belirgin kılan odaklanmış, yalıtılmış yönelimsellikten bahsettiğimizde, Estrella'nın algısının dünyanın diğer şeylerinden bağımsız, havada yüzen, kurucu bir öznellik olduğu yanılığımıza düşmemeliyiz. Nesnelerin benim öznelliğime sunulmuş olması, şeylerden ayrı olduğumu göstermez. Aksine ben ve dünyanın kumaşı birdir. Bu sebeple öznelikten bahsettiğimde özneler-arasılıktan da bahsediyor olurum. Özne ve nesne arasındaki muğlaklıktır dünyayı tanımlayan şey.

Merleau-Ponty benden ayrı olan şeyleri belirtmek için yaşantı-dünyası kavramını kullanır. İster *le vécu* ister *monde* diye adlandırayım yaşantı-dünyası bana şunu söyler: deneyimin en temel özelliği iki yönlü(*ambivalence*) ve muğlak (*equivocal*) olmasıdır. Bu yüzden Lawlor'un (2016) da belirttiği gibi Merleau-Ponty için muğlaklık *vécu*'nun en önemli özelliğidir. Muğlaklık özneler-arasılık analizini de yönlendirir. Öznel olan, özneler arasındır; aktif olan aynı zamanda pasiftir de (s. 58).

“Fenomenolojik dünya saf varlık değildir; hem çeşitli deneyimlerimin yollarının ve hem de kendimin ve diğer insanların dışlıları gibi birbirleriyle kesiştiği yerde ortaya çıkan duyumdur. Dolayısıyla, dünya ister geçmişteki veya şimdi, ister başkalarının ya da kendimin deneyimlerini ele aldığım da birliklerini bulan öznellikten veya özneler- arasılıktan ayrılamaz.” (Merleau-Ponty, 1973, s. xxix)

Öyleyse Estrella'nın öznelliği de, diğer şeylerden bağımsız değildir. Özellikle de yöneldiği nesnelere. Gözlemci Estrella iken bir anda gözlenen olur. Hikâyenin sahibi iken bir anda hikâye onun hakkında anlatılan bir masala dönüşür. Özne ve nesne arasında bir geçişlilik vardır. Estrella'nın babasıyla arasındaki bu ikircikli ilişki özne ve nesnenin kaygan ilişkisini de gözler önüne sürer. Bu da bizi karakterin öznelliğinden film öznelliğine geçebileceğimiz bir analize taşır.

Örneğin bir sahnede Estrella babasının çalışma odasındaki masasının üzerinde bir kâğıt parçasına rastlar. Kâğıdın üzerinde Irene Ríos'un adının geçtiği karalamalar ve yüzünün yer aldığı birkaç eskiz vardır. Estrella bu yabancı kadının yüzünü gördüğünde büyümenin bir nevi ilk adımını atmış olur. Babasının hayatına dair yeni bir şey keşfeder. Dikkatli bakıldığında kâğıdın üzerinde sadece Irene Ríos adının kelimeleri yer almaz; Irene bir tasvir, bir imge olarak da oradadır. Bu imge kâğıt üzerinde durduğu haliyle durmaz. Görüldüğü andan itibaren görenin dünyasıyla etkileşim içine girer. Onu rahatsız eder, ona musallat olur. Bu imge Estrella'yı ele geçirmiş gibidir. Estrella Irene Ríos adını sayıkladıktan sonra koltuğunda rahat rahat oturup filmi “dışarıdan” izlediğini düşünen seyirciye yönelir. Bakışları bizimle buluşur. ‘Kimdi bu Irene Ríos?’ der ve sorgulamasını izleyiciyle paylaşır. Burada güzel bir kırılmaya şahit oluruz. Nedir imgenin onu izleyen üzerindeki etkisi? Nedir görüntünün gören üzerindeki etkisi? Sanki bunu sorarmış gibi kameraya yönelir Estrella. Özneler arasılık, gören ve görülen arasındaki kaygan ilişki bu sahnede ikiye katlanır. Irene'nin temsili ve Estrella, Estrella'nın temsili ve seyirci

arasındaki geçişlilik vurgulanır. Paylaşılan dünyalar gözler önüne serilir. Film ilerledikçe Irene imgesiyle olan bu ilk karşılaşma daha da derinleşir. İmgeler kendilerini gerçekleştiren bir kehanet gibi işlerler Erice filmlerinde. Irene'nin imgesiyle olan ilk tanışma bir sonraki adımda varlığa gelmesine de sebep olmuş gibidir. Sonraki sahnede Irene'nin babasının hayal ürünü olan bir kurgu değil gerçek biri olduğunu öğreniriz. Bunu öğrendiğimiz yer ise imgelerin ardı ardına patlama yaşadığı yer olan sinemadır. Estrella bir akşam vakti babasının motosikletini sinema salonunun girişinde fark eder. Salonun afişlerinde üzerinde Irene Ríos isminin yazılı olduğu afişle karşılaşır. Bu resim babasının yüzünü karaladığı kadınla aynı kişidir. Estrella'nın gözleri oradan binanın içine kayar. Bu sefer filmde kareler olan oyuncuların fotoğrafları içinde Irene'nin yüzü görülür. Bir eskiz, bir fotoğrafa, bir fotoğraf ise gerçek bir kişiye işaret eder. Estrella'nın babasıyla arasındaki uzaklaşmayı sağlayan bu temsiller silsilesi olur. Irene Ríos ismi babasının geçmişine ve arzusuna işaret eden imgelerle sarılmış haldedir. Bu temsilde Estrella için daima tekinsiz, güvenilmeyen bir boşluk var gibi görünür. Estrella'nın görüşünü ilettiği bu nesnelere Estrella'ya nasıl bakar? Bu durumu açıklamak için Jacques Lacan'a başvurmakta fayda var.

Lacan'da bakış arzu nesnelere biridir. Ancak bakış benliğin kurulmasıyla yakından ilgilenen bir arzu nesnesidir. Ayna evresindeki görme ve görülmenin ekseninden geçen çocuk kendi benliğini temellendirir. Bakış Başka'nın alanından çıkıp gelir ve benim için görünür dünyayı mümkün kılar. Taburoğlu'nun da belirttiği gibi Başkasının benim için görünür kıldığı yansı, ışığın değdiği yüzeyden bana yansıyan görüntü, benliğimi kurar (s.166). Böylelikle varlığım kendimi bir sandığım dünyadan ayrılıp kendi içinde bir bütün *Gestalt* haline gelir (Lacan, 1996). Bakış, Başka'nın veya Gerçeğin benim üzerimdeki dokunuşudur. Gerçek ve Başka'nın göz alıcı ışımından kaçınmak için yansımama karşı bir körleşme geliştirmek zorunda kalırım. Bakış ve göz arasında her daim bir dolayım, simgeleme zinciri olmak zorundadır. Gerçek'in alanına geçmemek, nevrotik bir bilince sürüklenmemek için Başka'nın alanından çıkıp gelen Bakış'a karşı körleşmem, gözümü onunla karşılaştırmamam gerekir. Yansıya karşı olan bu körleşme ayna evresindeki yanlış tanıma (*misrecognition*) gibidir. Görünür dünyayla olan bağımlı kesmemek, ruhsal dengemi korumak için bana 'görmeyi' öğreten bakışı 'görmezden gelmem' gerekir. Çünkü sahibi olmayan, boşluktan gelen bakışa karşı körleşme, Gerçek ve benlik arasındaki ayrımı korur. Simgesel sınır korunur. Arzu nesnesinin dolayım, ertelemeler

ve eğretilmeler yoluyla kendini göstermesi de bu sınırmın bir göstergesidir. *Objet petit a*'lar arzuyu simgeleştirir ve Gerçeği öznenin dünyasında anlaşılır, okunabilir hale getirir. Koruyucu bir fanteziye yaslanan, bir nesnede cisimleşen arzu evcilleşir. Özne Gerçek'ten kopup gelen arzu nesnelere daha az bağlanarak ve onlardan yeri geldiğinde ayrılarak gelişir. Bu sebeple "gözler... görmeyi öğrendikten sonra bakış alanından ayrılmalıdır" (Taburoğlu, 2017, s.175).

Estrella'nın Irene'nin temsiliyle karşılaştığındaki bakışı ilk izlenimde bu tip bir bakışmış gibi görünür. Arzu nesnesine gözünü dikmiş olan bir özneye karşılaşırız. Babasının arzu nesnesine bakan Estrella babasına olan arzusunun dolaylamasını, eğretilmesini görmüş gibi sendeler. Bu karşılaşma Estrella'nın arzu nesnesiyle olan bağın sona ermesi gerektiğini imler gibidir. Irene imgesi baba ve kız arasında bir yarıklık, uzaklaşma oluşturur. Bastırılan arzusunun açığa çıkması bütün bağları koparır. Fiddian ve Evans'ın *El sur* yorumu da bu tip bir Freudyen bir okumadan beslenir. Irene Ríos karakteri Estrella tarafından yaratılmış bir fantezidir. Babasının ölümünden kendini sorumlu tutan ego başka bir yıldız karakter yaratarak suçunu paylaşır. Babasının arzusunun yöneldiği kadın olarak Irene, Estrella'nın geçmişte doyuramadığı arzusunun bir telafisi gibi hayat bulur (1987). Ancak Irene imgesini Estrella'nın cinsel bir fantezisi olarak okumak bu sahnedeki ve filmin bütünündeki görsel temsile ve nesnenin bakışına dair zengin bir okumayı zayıflatır. Irene'nin bakılan olarak konumuna dair bir açıklama getirmez. Bu sebeple Lacan'daki *objet petit a* olarak bakışı baba-kız arzu ilişkisi üzerinden okumak yerine Gerçek'le olan bağı üzerinden okumak daha anlamlı görünüyor. Lacan'da bakış skopik arzusunun *objet petit a*'sıdır. Yani bir nesnedir. Bakış neden bir özne değil de bir nesnedir? Çünkü McGowan (2008)'ın da belirttiği gibi Lacan için bakış öznenin nesneye olan bakışı değildir, öznenin kadir-i mutlak gibi görünen bakışındaki boşluktur. *Objet petit a* öznenin kendisini arzulayan özne olarak kurabilmesi için kendisinden ayırdığı bir nesnedir, kayıp bir nesnedir. Öznenin arzusunun kamçılayan bu kayıptır. Arzulama zinciri bir eksik, bir kayıp üzerine başlar. "Bakış bizi görmeye zorlar çünkü görünmeyene, görünenin öteki tarafına bizi ulaştıracakmış gibi görünür" (s.6).

Lacan'ın bakış kuramından hareketle skopofilik bakışın da ötesine bir sıçrama yapabiliriz. Lacan'ın bakışında bakan ve bakılan belirli değildir; dikizci belli bir konumdan arzu nesnesini izlemez. İzlenen kişi de bakışın sahibini göremez. Bakışın

sahibi beden taşıyan bir kişi değil de sanki boşluktan ortaya çıkan kör bir bakıştır. Lacan için biz “dünya sahnesinde seyredilen varlıklarızdır” (2013, s.83), kendini bize göstermeyen bir bakışın altında yatarız. Lacan, Merleau-Ponty’nin izini sürerek bakışın hep önceden var olduğunu söyler. “Ben tek bir noktadan görebilirim, ama varoluşumda bana her taraftan bakılır” (Merleau-Ponty’den alıntılan, Lacan, 2013, s.81). Lacan burada bakıştaki eksikliği ön plana çıkarır. Kendi görme alanımda her daim elden kaçan bir şeyler vardır. Hep bir dereceye kadar bir şeyler kaçırarak görürüm. Ancak bu ifade bir şeyi daha bize gösterir: Biz gördüğümüz dünyayı hâkimiyet altına alarak gören bir göze sahip değilizdir. Bu görünür nesnelere dünyası bana her daim izlendiğimi, görüldüğümü hatırlatır. Bana bakıldığını hissederek yaşarım. Lacan bakışın bizim üzerimizdeki hâkimiyetini anlatmak için Hans Holbein’in Sefirler isimli tablosunu örnek verir (2013, s. 96). Resimde gözün başlangıçta tanıyamadığı eğik bir nesne yer alır. Nesneyi tanıyabilmek için pozisyonunuzu değiştirmek zorunda kalırsınız. Resim izleyicisinden bedenini hareket ettirip, bakış açısını değiştirmesini ister. Bir anda aktif olan resim edilgen olan izleyici olmak durumunda kalır. Kafanızı eğdiğinizde sonunda imgeyi tanırsınız: bir kurukafa. Lacan için bu bir “bakış tuzağıdır”. Bakış izleyicinin rahatlıkla görüp kafasını çevirebileceği bir şey değildir. Kurukafa bakış ve öznenin üstünlüğünü kaybetmesi arasındaki ilişkiyi gösterir. McGowan (2008) Lacan’dan hareketle bakışın “öznenin özne olma ayrıcalığını kaybettiği ve nesneyle bütünüyle vücut bulduğunu” (s.7) imlediğini söyler. Öyleyse bakılan figür veya temsil nesnesine bulaşır ve onu harekete geçirir. Lacan bakışı açıklarken daha çok öznenin nesneleşmesi problemine eğilir. Baktığını düşünen öznenin aslında nesnedeki boşluk tarafından sürekli olarak ele geçirilme riskinde olduğu için bunu yapar. Ancak onu izleyene karşı nesnenin tavrı nedir? Nesne nasıl olur da bir anda bakan-bakılan hiyerarşisini alt üst eder? Bakılan nesnenin özneleşmesine eğilmek için Lacan’dan uzaklaşıp Merleau-Ponty’nin bakış görüşüne geçeceğim.

Lacan’da her ne kadar bakışın sahibi belli bir pozisyonda konumlanmış nesnesini izleyen bir şey olmasa da ikilik halen devam eder. Bakılan her ne kadar bakana eksikliğini hatırlatsa da özne nesnesiyle arasındaki ayrımı korumak zorundadır. Bakışın gerçekleşebilmesi için arada bir mesafe olması gereklidir. Oysa Merleau-Ponty’nin bakış görüşünde bu ayrımın silikleştirmesine, özne ve nesne arasındaki mesafenin silindiğine şahit oluruz. Görmek dokunmaya yaklaştıkça özne ve nesne arasındaki fark geçersizleşir. Özne

nesneyle, geçmiş şimdiyle, bakış dokunuşla... ortak bir dünyaya kavuşur (1968, s. 70). Merleau-Ponty birbirine dokunan iki el örneğini vererek özne ve nesnenin arasındaki geçişliliği gösterir. Sol elimle sağ elime dokunduğumda, nesne olan sağ elim de hisseder. Dokunma ve dokunulma duygusunu bir arada yaşarım. Ancak bu iki birlikte hissedilen iki duyum değildir. Dokunan ve dokunulan sürekli yer değiştirir. Dokunan bedende özne ve nesne iç içe geçer. Taburoğlu (2017) Merleau-Ponty'deki iç içe geçme, başka bir deyişle *chiasm*, kavramıyla ben ve Başkası arasındaki uzaklığın kapandığını söyler. Bu ayrımsızlık koşullarında başka tarif edilemediğinde nazarın varlığı olanaksızlaşır (s.109). Ben ve başkası arasında bir uzaklık kalmadığında bakıştan bahsetmek mümkün olmaz. Bu ortak duyumsallık ortamında ben ve başkası ortadan kalkar. Birbirine karşıt iki konum yerine aynı dünyayı paylaşan duyumda birleşir.

İmgenin gerçeklikle olan bu yakın bağına *El espíritu de la colmena* filminde de gözlemek mümkündür. Ana'nın Frankenstein filmi izlediği sahne buna mükemmel bir örnektir. Erice filmdeki en can alıcı sahnenin Ana'nın Frankenstein ile karşılaştığı an olduğunu söyler. Ana daha önce hiç görmediği şekilde hiç tanımadığı bir temsille karşılaşır. Filmdeki küçük kızın ölmesine sebep olan canavarvari Frankenstein'ı görür. Ana'nın Frankenstein'a olan bakışı bir taklit değildir. Oyunculuk değildir izlediğimiz, çarpıcı imge ile olan ilk karşılaşmadır. Filmin büyüğü de zaten burada yatar: ele geçmez gibi görünen ama bizi ele geçiren imge. Erice'in filmlerinde sinema ile ilk karşılaşmayı önemseydiğini biliyoruz. Filmde de bu büyüsel ana şahitlik ederiz. Frankenstein Ana'yı ziyaret etmek üzere gerçek dünyaya transfer olur. Çünkü artık o görülmüştür. Peki tüm bu kendini bir yanılsama gibi sunan imgenin gerçek dünyaya transfer olması ne anlama gelir? Temsiller, filmdeki karakterlerin izledikleri bir şey olarak gördükleri nesnelere kanlı canlı bir özne haline gelirler. Adeta temsiller karakterlerin öznelliklerine sataşır gibilerdir. Sinemada görülen Frankenstein izleyicisini görmek üzere bizim dünyamızı ziyaret eder. Filmin sonlarına doğru Ana'nın sahiden de Frankenstein ile karşılaştığı bir sahne vardır.

Görülenin ayaklanıp, izleyicisine bulaşması sadece Estrella için geçerli değildir. Agustín de sevgilisini beyaz perde üzerinde görür. Laura'yı ekranda gören Agustín, onun varlığıyla iletişime geçmek ister. Böylelikle ona bir mektup yazar. Laura'nın ona olan cevabı ise Agustín için kader değiştirici olur. Temsil gerçeğe nüfuz eder. Görülen

karakterlere musallat olur ve ilişkileri değiştirir. John Heron iki insanın karşılaşmasında iki durumun ilgi çekici olduğunu söyler: bir özne diğerine bedeniyle dokunduğunda veya göz göze geldiğinde. Bu iki tip ilişkinin karşılıklılık içeren bir doğası vardır. Özneler arası karşılaşmanın en samimi biçimidir. Bu etkileşimlerde her bir kişi aynı eylemi hem verir hem alır (1970, s.243). Sanki bakışla birlikte iki dünya birbiriyle dokunsal bir etkileşime girer. Film de seyircisiyle böyle bir etkileşim içindedir. Film-özne yarattığı özne-temsil ve izlenen-izlenilen yarıklarıyla kendi özneliğini ima eder.

Erice filmlerinde film-öznenin varlığı ifşa eden bir diğer öęe ışığın kullanımındaki stilistik seçimlerdir. Kameranın statik kurulumu, resim kompozisyonlarına benzeyen mizansen ve karanlığın ortasında beliren sert ışık kullanımı karşımıza resim tabloları çıkarır. Gerçekten de karenin içinde gördüğümüz her bir öęe donmuş bir resim gibi hareketsiz durur. Nesnelere hareketleriyle değil dokuları ve ışığın daha da belirgin kıldığı renkleriyle canlılık kazanırlar. Linda Ehrlich (2007) Erice filmlerindeki bu özel ışık kullanımını İşpanyol natürmort akımı olan *bodegón* resim geleneğine benzetir. Bodegón resimlerinde olduğu gibi Erice'in filmlerinde de de en basit nesnelere bile önce sıradan sonra aşkın göründüklerini söyler (s.145). Bodegón ölü doğayı resmetse de, Erice filmlerinde ışığın 'dokunduğu' her şey canlanıyor gibidir. Film-özne seyircinin algısının aydınlatılan nesneye yönelmesini sağlar. şeyleri görünür kılar. Bu Rembrant usulüne benzeyen aydınlatma kameranın yönelmişliğini bize gösterir.

Nesnelere çevrelerindeki canlılıktan arındırılmış şekilde verilmesi, seyircinin dikkatini sadece nesneye yöneltmesine neden olur. Seyirci bir bakıma nesnelere tarafından tutulur. Böylelikle nesne ve özne aynı düzeyde buluşurlar. Erzen'e (2016) göre fenomenoloji Aydınlanma'nın ve modernitenin sebep olduğu hiyerarşik özne-nesne ilişkisine, bu iki konunun kopukluğuna farklı bir anlayış getirir. Aslında öznedeki *ben*'in unutulması ve geri çekilmesi benin anlam kazanabilmesini sağlar. Ben karşısındakine eşitlikle yaklaştığında kendi şuuruna varabilir. ışığın üzerinde belirlediği film nesnelere bizden eşitlikçi bir tavır bekler. Film nesnelere film izleyicisiyle aynı düzeyde buluşur.

Jean-Luc Nancy Abbas Kiyarüstemi'nin *Hayat Devam Ediyor* adlı filminden yola çıkararak yazdığı denemede filmin bir apaçıklığı bize sunduğunu söyler. Film apaçıktır çünkü ışrarla şimdiki zamanın üzerinde serimlenir. Nancy filmin bitmek tükenmek bilmeyen tek

bir konuya odaklanmasıyla, sürekli şimdiye yaptığı vurguyla geçmişin gölgesinde bir şimdiliği dışladığını söyler. Film adeta “bakın, dikkatinizin dağılmasına izin vermeyeceğim; bakın düğüm noktalarını ve sonuçlarını beklemek yerine, imgelerin birbirini izleme, birbirine bağlanma ve çözülme biçimlerini olduğu kadar her bir imgeyi tek başına da göz önüne alın” diyordur (2012, s.9). *El sur* filmindeki yalıtılmış sahneler de bize benzer bir durumu yaşatır. Seyredilen şey öyküsel bir ilerleme değildir, olayların çözülmesini görmeyiz. Her bir imge tek başına olduğu haliyle dikkat ister. Bu sebeple algıya yönelmiştir. Algının duyduğu, gördüğü, hissettiği şimdiyi talep eder. Öyküsel ilerlemeden koparılmış sahneler nesnelere yaptığı vurguyla şimdiyi genişletir. Hissedilen zaman şimdi haline gelir.

2.4. FİLM NESNELERİ

Bíró (2011) Paul Klee'nin sanatın görünür olanı yeniden üretmediği ancak şeyleri görünür kıldığı görüşünden yola çıkarak sinemada nesnelere temsiline yoğunlaşır. Beyazperde bize manzaranın, nesnelere ve yüzlerin önemini gösterir. İnsanın fiziksel çevresiyle olan karşılıklılığına dikkat çeker (s.119). Bíró kabiliyetli yönetmenlerin kameranın ilgisini eldeki nesneye odaklayarak etrafındaki dekordan kurtulduğundan, böylelikle zamansal olarak vurgulanmış görünümün nesnelere aracılığıyla ortaya çıktığından bahseder. Kameranın çektiği şeylere odaklandığımızda ve onları yakın çekimde gördüğümüzde filmdeki içkin zamansallığı da fark etme imkanına kavuşuruz. Her şey bir anda gelişebileceği, değişebileceği gibi ayrıntılar bizi yavaşlatabilir ve durdurabilir de. Nesnelere yaşamsallık ve duygusallık veren bu anlar fenomenolojik analizimiz için iyi birer durak olabilir. Filmlerdeki bazı sahneler dramatik gelişimi ilerletmek yerine, duygusal içeriği derinleştirirler ve anı deneyimlememizi sağlarlar. Seyirciye yansıyan bu yoğunluk bir yakın çekimle de olabilir, geniş çekimle de diyalogdan arındırılmış sessiz atmosferlerle de. Bu tip sahnelerde zamanı bilinçli olarak deneyimleyebilmemiz onu bağımsız, etkin bir oyuncu konumuna yükseltir. Deleuze'un *Time Image*'de bahsettiği zaman anlayışı bu anlar için geçerlidir. Deleuze'e göre algı eliptik, sürüklenen ve zayıf ilişkilere bağlıdır ve öyküyü bu yolla dönüştürür. Yoğunluk ana karakterin bakışında yatar. Ana karakterin bakışıyla bizler önümüze açılan dünyadaki nesnelere anlarız.

Öyleyse yalıtılmış, basite indirilmiş, odağa alınmış nesnelere dikkat etmeliyiz. Bu bir insan yüzü olabildiği gibi bir nesne de olabilir, bir manzara da. Bu yalıtılmışlık için de nesnelere seyirciyle ayrı bir ilişkiye girer. Yansıtma yapmadığım bir dünyanın imkânı belirir. Sahnelerdeki nesnelere birbiriyle olan ilişkisi, filmin kendi nesnelere olan ilişkisi dünya ve benim aramdaki ilişkiselliği açığa vurur. Bu anları bir tür *chiasm* olarak da ele alabiliriz. İşte bu ilişki deneyimin doğasını gösterir: şeyleri yalnızca görmediğim, onlar tarafından görüldüğümü de açık eder. Tersine çevirmeyi (*reversibility*)'i mümkün kılar. Nesnelere kendini açtığı bu yarıktaki, ilkel varoluşun kipi kendini gösterir.

Örneğin, *El sur*'un ilk sahnesi filmin baş kahramanı Estrella'nın uyanması ile başlar. Karanlık bir odada yavaşça pencereden sızan bir ışık görünür. Radyo ve havlayan köpek sesleri bu sessizliğe eşlik eder. Pencereden sızan ışık arttıkça genç kızın yattığı yatağın aydınlandığını görürüz. Ve kamera kızın yeni uyanan yüzünü yakın planda gösterir. Dışarıdan Agustín isimli birinin çağrıldığını duyarız. Sesler git gide telaşlı bir hal almaya başlar. "Kocam gitmiş, Sinbad durmadan havlıyor" der dışarıdan gelen ses. Dramatik aydınlatma ve kadraj dışı ses sahnedeki gizemli havayı yoğunlaştırır. Estrella yastığının altında bir nesne bulur ve odanın tamamı böylelikle aydınlanır. Non-diegetic müziğin çalmasıyla birlikte kız elinde sıkıca tuttuğu kutuyu açmaya başlar. Kutunun içindeki tilsimi çıkarır ve sarkıtır. Böylelikle bir dış ses duyulur:

-O gün, şafak vakti babamın sarkacını yastığımın altında bulduğumda anlamıştım. Her şey değişmişti ve artık geri dönmeyecekti.

Bu sahnede pencereden sızan ufak bir ışıkla aydınlanan odanın mizansenini ve bu mizansendeki nesnelere belirliği çok ilgi çekicidir. Seyirci öncelikle kapkaranlık bir görüntüyü seyrederek. Görü duyusunun bize bir bilgi sunmayışı ses duyusuna yönelmemizi sağlar. Başka bir deyişle *görünen* henüz *görünür* olmadığı için işitmeye yöneliriz. Sesler belirginleşir. Ancak karanlığın içinden bir anda beliren ışık pencereyi görmemizi sağlar. Işık pencereden yatağa, yataktan genç kızın yüzüne, oradan da odanın duvarlarına yansır. Statik kamera açısıyla daha da belirginleşen kamera önündeki figürleri hareketsiz bırakan bir donukluk vardır. Bu hareketsizlik nesnelere karşı yoğun bir dikkat göstermemizi sağlar. Pencereden yansıyan ışık tek tek film nesnelere üzerine yansıtılarak onları görünür kılar. Russell Erice'in tıpkı bir ressam gibi dokulara, biçime ve ışığa karşı takıntı derecesinde bir dikkati olduğunu söyler (1998, s. 22). Nesnelere katılık ve donukluk

izleyiciyi film nesneleriyle içkin bir katılıma zorlar. Işık bize nesnelere bir çıplaklık içinde sunar böylelikle algımızı nesnelere üzerine yoğunlaştırır. Kameranın sabitliği ise odada dikkatime sunulan bütün eşyalara tek tek önyargısız şekilde bakabilmemi kolaylaştırır.



Görsel 2.1. : Erice filmlerinde ışık kullanımı ve nesnelere belirliği (Victor Erice, 1983)

Uzun süreli sabit çekim kurgunun akışkan bir şekilde ilerlememesi nedeniyle yabancılaştırıcı bir etkide bulunur. Ancak bu yabancılaşma formalist teorideki gibi seyirciyi film izlediğini fark etmesini ve gerçekliği sorgulamasını sağlayan bir yabancılaşma değildir. Bu sabitlik, şeyleri dondurarak onları fark etmemi sağlar. Nesnelere “gören” olarak da ekranda bulunurlar. Böylelikle deneyim filmin merkezi haline gelir. Dünya deneyiminin karşılıklı doğasını filmin kendi nesnelere yaklaşımı gösterir.

El sur filmindeki bir sahneyi ele alalım: Estrella ve babasının tavan arasındaki sarkaç sahnesi. Karanlık odada ışığın görebildiği yalnızca üç şey vardır: Agustín, Estrella ve sarkaç. Bu üç nesne bütün dekorlardan ayrılmış halde, en yalın halleriyle karşımıza çıkarlar. Bir mekânın içinde olmadıkları için belli bir zamana da ait değillermiş gibi görünürler. Burada şahit olduğumuz duygu tam bir anımsamadır. Bu sebeple zamandan koparılmış bir parçadır. Boşlukları süslemek ve doldurmak için gerekli hiçbir şey yoktur. Bu sebeple birbiriyle ilişkiye giren nesnelere bağlantısı yoğunlaşır. Aslında sahnedeki

dolaysızlık ilişkisi iki kulvarda gerçekleşir. İzleyici bu üç imgeden başka bir şey görmediği için karakterlerin yaşadığı zamansallığa katılır. Bir yandan da filmdeki nesnelere birbiriyle olan ilişkisi karşımıza çıkar. Babası Estrella'ya sarkacı çok sıkı tutmamasını, gevşek bırakmasını söyler. Hiçbir şey düşünme der. Burada önemli olan şey sadece duyumsamaktır. “Zihnin tamamen boş”, “yavaş” demeye devam eder Agustín.

Bu hipnoza benzer telkinler sahnenin deneyime yönelik bağlantısını güçlendirir. Sarkacın Agustín üzerinde, Agustín'in de Estrella üzerinde büyük bir etkisi vardır. Bu sebeple bu yüzler ve nesnelere film boyunca birbirlerinden ayrı olarak düşünülemezler. Babası sarkaçtan ve sarkacın verdiği güçten uzaklaştığı müddetçe şeylerle olan ilişkisinden de uzaklaşır ve böylece ayrılık süreci başlar. Agustín nesnelere olan ilişkisini kesmiş, fizik dünyayla bağını koparmış gibidir. Geçmiş tarafından yutulmuş bir hayalet gibi oradan oraya sürüklenir. Bu noktadan sonra, Estrella'nın gözünde her şeye hâkim ve büyülü baba gitmiş yerini belli belirsiz bir varlığa sahip bir ruh almıştır.



Görsel 2.2. : Nesnelere ve insanların ortak bağının örneği olarak sarkaç sahnesi (Victor Erice, 1983)

Merleau-Ponty dünyadaki nesnelere kurduğumuz ilişkiden bahsederken şeylerin tarafsız varlıklar olmadığını söyler. Her bir nesne bizim için “bir tutumu simgeler, bir tutumu anımsatır, olumlu olumsuz tepkiler uyandırır” (2017b, s.30). Yani nesnelere vücudumuzda

uyandırdıkları tepkilerle bizim için anlam kazanırlar. Merleau-Ponty burada bal örneğini verir. Bal birbirinden ayrı niteliklerin bir araya getirildiği bir toplam değildir. Sarı rengi, yapışkanlığı ve şekerli olması gibi niteliklerin hepsi birdir. Her nitelik öbür duyulara özgü niteliklerin başlangıcıdır. Balın her bir niteliği onun birliğini gösterir, niteliklerin her biri de balın tamamıdır. Yani balın kokusu balın rengini gerektirir, şekerli olması yoğun olmasını anlamına gelir. Tüm bu niteliklerde o nesnenin varlığını bize sunar. Biz de nesnelere tüm bu niteliklerini ancak vücudumuzla olan temasları neticesiyle bilebiliriz. Merleau-Ponty için nesnelere aramızdaki bu diyalog nesnelere insani bir tutum katar. Şeyler için yaptığımız tanımlar insani özelliklere bürünür. İnsan ve nesnelere arasındaki bu dokunsal ilişki nesnelere varlığı ve bizim varlığımız arasındaki uyum veya uyumsuzluğu da açığa çıkarır. Bu noktada daha kişisel bir alana doğru ilerlediğimizi hissederiz. Hangi nesnelere ve nasıl ilişkiye girdiğimiz bizim tavrımızı, kişiliğimizi gösterir. Nesnelere kişi için sevilen veya nefret edilen davranışların simgeleri olarak yaşarlar. Bu sebeple “nesnelere ilişkimiz mesafeli değildir” (s.31), her nesne Merleau-Ponty’nin deyişiyle “vücudumuza ve yaşamımıza seslenir”.

İşte bu mesafesizliğin, birlikte olma halinin, *chiasm*’ın Victor Erice filmlerinde iki yolla gösterildiğini iddia ediyorum: karakterler ve nesnelere arasındaki bağ ve nesnelere anlamlarından arındırıldığı atmosferler.

Erice filmlerinde nesnelere yaşamımıza seslendiği gibi bir yaşamın göstergesi gibi de işlerler. Özellikle bir aile draması olan *El espíritu* ve *El sur* için geçerlidir bu durum. Nesnelere bir yalıtılmışlık içinde bize sunulduğundan bahsettik. Karakterler de tıpkı nesnelere gibi izole edilirler; geçmişlerinden ve birbirlerinden koparılmış halde yaşarlar. Tıpkı bağlarından arındırılmış nesnelere gibi karakterler de sosyal hayattan ‘kopuk’ turlar. Adeta sürgün edilmişlerdir. *El sur*’daki Agustín gibi devlet eliyle kuzeye ‘sürülmüş’ ya da *El espíritu*’daki Cumhuriyetçi asker gibi ‘kaçak’ olmasalar bile bir sürgün hali içinde yaşarlar. Yalnızlık ve izolasyon duygusu çok güçlüdür. Bu durum özellikle savaşı yaşamış olan ebeveynler için geçerlidir. Aileler sadece toplumun geri kalanından değil birbirlerinden de uzaklaşmışlardır. Aile içindeki kopukluk ve iletişimsizlik ötedeki şeylerle telafi edilir. Ebeveynlerin kendilerine ait ‘uğraşları’ vardır. Örneğin Fernando arıcılıkla ve şiirle uğraşır, Julia kendini romanlara veya sevimli kış bahçesine kaptırmıştır. Bu tip eylemler anne ve babayı diyalog yükünden kurtarır.

Genellikle uzaktaki bir beldeden veya geçmişten onlara seslenen kişilerle konuşurlar. Birbirleriyle konuşmak yerine başkalarıyla mektuplaşırlar. Uzakta olan yakındakinden daha beridedir. Bu yüzden her iki filmde de tren ve mektup nesnelere çok büyük bir yer tutar.

Filmdeki karakterler ile nesnelere tutumu bir tür koşutluk içindedir. Nesnelere karakterlerin dünyaya karşı tavırlarını yansıtır adeta. Tren motifi *El espíritu* filminde döngüsel olarak karşımıza çıkar. Teresa uzaktaki bir aşığına trenle mektup gönderir. Küçük kızlar oyun yeri olarak tren raylarını kendilerine mesken seçerler. Asker kaçağı trenden atlayarak köhne kulübeye doğru ilerler. Tren filmde dışarıyla olan bağıdır. Bir anlamda Russell'ın dediği gibi "dış dünyayla olan bağı ve kaçış imkanını temsil eder" (s. 22). Nesnelere insanlara bağlıdırlar ve hatta onlar da insanlaşırlar. Fernando'nun tavrı ile arı kovanının tutumu birbirine benzerdir. Ancak bu durum X nesnesinin Y karakterini ima ettiği anlamını taşımaz. Aslında anlam bu deneyimin kendisinden gelir; birinin diğerini açıklamasından değil.

Filmdeki nesnelere metaforik anlamlarla dolu olabilir. Ancak treni önemli kılan özleme, uzağa veya geçmişe sağladığı yan anlamlardan çok onun bize 'nasıl görüldüğü' problemidir. Nesnelere elbette anlam doludur. Özellikle film karakterleri için anlam taşırlar. Cep saati hem geri gelmeyecek olan zamana işaret eder hem de bir yadigârlığı yahut geleneği içinde barındırır. Ancak nesnelere öyküyü ilerletmek veya bir şeyler 'anlatmak' için orada değildirler. Yani Fernando'nun cep saati bir gösterilenini işaret eden bir gösterenden çok; nesnelere taraflılığını açık eden bir imgedir. Daha çok bir 'tutumu' göstermek için bulunurlar. Merleau-Ponty için "İkel doğa inşa edilmemiştir veya kurulmamıştır, doğa düşünceyle tarafından anlamlandırılmadan önce anlamı olandır" (2003, s. 3).

El Spritu De la Colmana'daki nesnelere geri dönelim. Örneğin evin babası Fernando'nun ilişkiye girdiği nesnelere olan bal petekleri ve cep saatine. Bu motiflerin tekrar edilmesinin filmin görsel estetiğini oluşturduğu zaten aşıkardır. Ancak daha da ilginç olanı tüm bu nesnelere izole hallerinde karşımıza çıkan yoğun film deneyimidir. Fernando'nun arı kovanlarıyla uğraştığı sahnede sıradan nesnelere, kutsal imgelere dönüşürler. Diyalogdan ve dekordan arındırılmış bir mekânın içinde, sadece kendi halleriyle oradadırlar. Yakın

çekimdeki arı kovanları, izleyiciyi imgeye bağlar. Tıpkı karakterin filmdeki nesnelere bağlı olduğu gibi. Fernando'nun vücudu arı kovanı ile temas eder. Benim nesneye baktığım gibi ben de nesne tarafından "görülürüm". Öyleyse bu sahneleri, nesnenin kendini açtığı sahneleri, şeylerle benim aramdaki tersinirlik olarak okuyabilirim.

Nesnelerin insanlarla olan bağı filmin jeneriğinde de kendini gösterir. Bir mektup, bir tren, bir kuyu, bir mantar ve bir cep saati. Filmdeki önemli nesnelere bir çocuk çizimi ile karşımıza çıkar. Bütün bunların anlamı nedir? Bütün bu nesnelere adeta insani özelliklere bürünür filmde.

Bu sadelik ve en aza indirgemeye verilen önem bize görüngüler dünyasını anlamak için pek çok kapı aralıyor. Nesnelere, özellikle gündelik ve sıradan olan, algımızın her daim açıldığı ve bize açılan dünyada kendini sunan nesnelere, bu berraklık sayesinde kendilerini belli ederler. Fernando'nun saati veya Agustín'in sarkacı her zaman kahramanla birlikte olan ve ona eşlik eden şeylerdir. Film-beden bu nesnelere özellikle ihtimam gösterir. Sözde bu nesnelere bir çeşit kullanım değeri olan işlevsel 'eşyalardır'. Ancak bu eşyalar sadece karakterin kişisel hafızası çerçevesinde değer kazanan anlam parçacıkları değildir. Nesnelere gösterimindeki yalınlıkta seyirci için de anlam içeren alanlar haline gelirler.

Örneğin *El Spritu*'da köyün sineması bir yalınlık içinde bize belirir. Köy öyle sessizdir ki filmin sesleri köyün 'boş sokaklarında' yankılanır. Harabe ve kuyu tek bir ağaç veya yapı içermeyen ıssız ve kuru tarlanın ortasında bir leke gibi durur. Nesnelere bu kuruluk ve boşluk içinde canlılık kazanırlar. Gözün dönüp dolanıp duracağı tek alan figür haline gelir. Figür öyle ön plandadır ki doku bile bu çıplaklıkta kendini gösterebilir. Öyleyse bu yalınlıkta iki temel şey ortaya çıkar: bütün fazlalıklardan arındırılmış ve sessiz halde sunulduğu için kendini gösteren nesne ve nesnenin diğer nesnelere olan ilişkisi, yani nesnenin mekânsallığı (*spatiality*). İşte burada doku ve figür arasındaki ilişkisellik açığa çıkar.

Doku ve formun en yükseğe çıkarılmasıyla, gündelik nesnelere bir hiper-gerçeklik kazanır. Nesneden bu şekilde uzaklaşılmasıyla birlikte nesnenin kendisine asıl yönelim gerçekleşir. Thibaudeau (1995) Erice sinemasında nesnelere olağanüstü düzeyde önem kazandıran şeyin solgun bir resme benzemeleri olduğunu söyler. Nesnelere ancak boşluk

ve sessizlikle sarmalandıklarında güç ve yankı kazanırlar (s. 294). Öyleyse nesnelere bu kadar kuvvetli imgeler haline dönüştüren yalıtılmış olarak bize sunulmalarıdır.

El Espíritu'daki bal petekleri, petek desenli pencereler, köy meydanı ve tren hepsi bir yalıtılmışlık içinde karşımıza çıkar. Çıplak ve sanki bağlamından koparılmış bir nesnedir karşımızdaki. Ancak bu sadelik ve çıplaklık içinde görmenin nasıl bir şey olduğu kendini gösterebilir. Nesnelere birbiri ardına sıralanışı. Öndekinin arkadakini gizleyişi ve birbirinin kenarından kontörlerinden fırlayan nesnelere bir muğlaklıkla mekâna dağılışı. Nesnelere yalıtılmıştır. Bu yalıtılmışlık onların mekânsallığını ve her daim bir şeyle birlikte olduğunu daha da belirgin kılar.

Burada aslında çok temel iki olgunun nasıl birbiriyle alış veriş ettiğini göstermek istiyorum: benim filme dair deneyimim ve filmin kendisine, kendi nesnelere dair deneyimi. Bu yalıtılmışlık anlarında, yani indirgemenin özel bir durum kazandığı durumlarda nesnelere film-özneyi açığa çıkarır. Bir sarkacı tek başına gördüğümde, bu sarkaç öyle tekildir ki sarkacın da beni gördüğünü hissedirim. Yani bu anlar karakterler ve nesnelere, izleyici ve film arasındaki birlikte varoluşu bana açık kılar.

2.5. MANZARALAR

Filmlerde nesnelere için bahsettiğimiz yalıtılmışlık hali manzara için de geçerlidir. Bir yol, geçit, ağaçlık bir alan en basit hallerinde karşımıza çıkarlar. Mekânlar bu uçsuz bucaksız yüzeyde manzaraya dönüşürler. Manzara görmenin bir dışavurumu haline gelir. Bu durum pek çok eleştirmenin de analizine konu olur. Gündelik, hayatın içindeki görüntüler bir anda görünürdeki görünmeze, yüce ve şiirsel olana dönüşür. Kinder (1994) filmin öyküsünden neredeyse koparılmış olan sıradan nesnelere görüntülerinin güçlü bir yankı uyandırdığını söyler (s. 130). Filmde mitik ve imgesel olan sıradan olana saklıdır. Bir arı kovanının yakın çekimi, ıssız manzara, karanlık gökyüzü, tren yolu ve köyün içi. Filmin en güçlü görüntülerinin arı kovanının yakın çekimleriyle ıssız manzaraların geniş çekimlerinden oluşması tesadüfi değildir. Özellikle *El espíritu* ve *El sur* filmlerinde geniş planda gösterilen uçsuz bucaksız mekânlar ele geçmez bir boşluk hissi yaratır. Bu boşlukta film-beden kendini aşikâr eder.

Merleau-Ponty, Gestalt teorisinin etkisiyle, algı hakkında şu tezi öne sürer: Bir figürün temel yapısı zemine karşıt olarak algılanır. Yani bir şeyi algılayabilmemiz için öznenin nesneyi çevresindekilerden ayırt etmesi gerekir. Burada kameranın özne olma durumu belirginleşir. Erice filmlerinde sık sık statik bir kameranın çektiği geniş planların içindeki küçük figürleri yansıtır. Geniş alanlar dondurulmuş manzaralar gibi karşımızda durur. Filmin karakterleri bu zeminin üzerinde hareket eden figürlerdir. Burada zemini dokudan ayıran gözlemci kameradır. Kamera sanki görmeyi görüyor gibidir.



Görsel 2.3. : Zeminin üzerindeki dokuları gösteren manzaralar (Victor Erice, 1976)

Erice'in kullandığı geniş planlarda filmin *diegetic* dünyasındaki hikâyeden bir süreliğine ayrılıyor gibi oluruz. Bu mekânlar zeminin varlığını yansıtan yerler olarak işlev görürler. Örneğin *El sur*'daki babanın sınır adını verdiği şehir ve yol arasındaki ağaçlıklı yol buna güzel bir örnektir. Bu manzara iki tarafı ağaçlarla çevrili olan geniş ve boş bir yolun görünümünü bize sunar. Alan derinliği müthiş bir şekilde hissedilir. Bomboş caddenin uzağından kameraya doğru yaklaşan figürler (örneğin motosiklet üzerindeki Agustín veya bisiklet üzerindeki Estrella) zemin üzerindeki birer doku gibidirler. Bu figürler seyirci tarafından tanınabilir olmadan önce bir şekil olarak algılanırlar. Yani bilişsel olarak anlamlandırılmadan önce görmenin kendisini sunan bir deneyimdirler. Seyirci

kameranın sabit pozisyonu gibi bir gözlemci olarak izleyen konumuna yerleşir. Karakterler ekranda uzaklaşıp yakınlaştıkça alan derinliği, zemin ve doku hissedilir hale gelir. Böylelikle manzara film-bedenin varlığını seyirciye gösterir. Film-beden manzaralar aracılığıyla açığa çıkar. Manzara bana film-beden'in görmesini gösterir. *El espíritu*'daki köy meydanını “tepeden” görürüm. Buradaki görme hangi algıya aittir? Acele bir yorum bunun *grand-narrator*'a ait olduğunu söyleyerek yönetmenin seçimine yoğunlaşır. Oysa burada algının kime ait olduğu bellidir: Film-bedenin kendisine. Kadraj, kameranın özelliğidir. Kameranın algısını, görme yetisini belirginleştirir. Manzara böylelikle film-bedenin kendi nesnelere gördüğü yegâne aracı haline gelir. Sabit kamera açısı bunu daha da belirgin kılar. Konumlanmış kamera bir ‘bakış açısına’ bir ‘görüşe’ sahiptir.

Dahası bu zemin ve doku karşıtlığı fenomenolojik indirgemenin temel prensibini de bize anımsatır. Belli bir tarihe, konuya veya açıklayıcı öğeye sahip olmayan bir mekândır burası. Klasik anlatı filmlerinde mizansendeki her bir öğenin anlatıya katkıda bulunduğu bir zeminle karşılaşmayız. Mekân bütün kültürel eşleştirmelerden önce doğa, manzara veya dünya olarak oradadır. Fenomenolojik indirgemedede doğal tutumu nasıl ki askıya alıyor ve onları önceden verilmiş bir anlam olmaksızın oldukları gibi betimleme çalışıyorsak, filmin nesnelere de aynı indirgeme işlemini yapmaya çalışıyor gibidir. *El sur*'daki yol ve ağaç her yerde olabilir; *El espíritu*'daki boş arazi ve harabe kimliksizdir.

Gaston Bachelard *Mekânın Poetikası*'nda imgeleri fenomenoloji açısından betimlemeye çalışırken uçsuz bucaksız olan mekâna da yer açar. Bu incelemede gözlerin çevrildiği yer bir manzaradır. Şairin ormanı anlatan bir şiir yazarken neyi yakalamaya çalıştığını görmek ister. “Derin orman” imgelerinde dünyanın uçsuz bucaklığı ile varlığın derinliği arasında bir uyum vardır. Bachelard “sonsuz evren” ve “tefekfüre dalan insan” arasındaki kalınlığı yakalamaya çalışıyor gibidir. Baudelaire'den alıntı yapar: “Yaşamın derinliği gözümüzün önündeki manzarada belirir. Manzara yaşamın simgesi olup çıkar.”. Bachelard da bu sözleri derinleştirir. “Dışımızdaki manzara, mahrem bir büyüklüğün kendini ortaya sermesine yardım ediyor.” der (s. 278). Bu ifade iç ve dışın, gören ve görülenin birbirine dokunmasından başka neyi söyler? Burada şairin büyüklüğü karşısında hayran olduğu doğa, uçsuz bucaksız mekânlar Kant'ın yüce kavramıyla açıklanamaz. Manzara bana dışarıdan gelenin, aslında içsel olanı dışa vurdurduğu bir etki

değildir. Bu görüş, iki tarafın bağlanması ve birbiriyle düğümlenmesidir. Merleau-Ponty düşüncesinde bir *chiasm*'dır. Ancak manzara her daim birlik ve ikilik, birleşme ve ayrılma arasındaki bir gerilim teli gibi de işler. Manzara üzerine yapılan tartışmanın hep öznellik ve nesnellik, dışarıyı ve içerisi üzerine çekilmesi bunu kanıtlamaya yeter. Sanki manzara tartışmasının kendisi varlığa dair tutumdaki bir krizi bize göstermek istemektedir.

Öyleyse gelin bu tartışmaya yakından bir göz atalım. Orada manzaranın bakışla, bakışın perspektifle, perspektifin de özneye olan gerilim hattında fenomenolojinin cevap vermek istediği krizin izlerini bulabiliriz. Kimilerine göre manzara bir çeşit icattır. Ancak bu icat edilme serüveni hep bir ayrılma ilişkisi üzerinden anlatılır. Örneğin Ritter (2001) manzaranın insan ve doğanın ayrılması sonucu oluştuğunu söyler. Doğayı bağımsız şekilde tefekkür etme gündelik hayatın dışında bir öge haline geldiğinde manzara ortaya çıkar. Karatani (2011) de manzaranın tarihselliği konusunda Ritter'e katılır. Karatani manzara kavramının Batı'da geometrik perspektifin "icat edilmesiyle" ortaya çıktığını söyler. Bu bakış açısında manzara tarihsel bir buluştur, aynı zamanda dilsel olduğu için de Cassirer'in ifadesiyle "simgesel bir biçimdir". Manzaranın tarihselliğinin anlaşılması Karatani için çok önemlidir. Çünkü manzaranın kendisi hem resimde hem de edebiyatta öznellik ve nesnellik tartışmasının ortaya çıkmasını sağlar. Manzara doğayı algılama tarzının değişmesiyle ancak oluşabilir. Modern edebiyatın kökenleri manzaranın nesnellüğünün içsel durumla olan bağını göstermesinde yatar. Bu bakışta Karatani manzaranın dışarıyı görmek anlamına gelmediğini bile söyler. Manzara "dışarı"yı görmeyen, "içsel kişi" tarafından keşfedilir (s. 40). Karatani'ye göre modern edebiyat nesneye yöneldiğinde gerçekçi, özneye yöneldiğinde ise romantiktir. Ancak bu ayrımın ortaya çıkması bile öznellik ve nesnellüğün tarihsel olarak ayrılmasıyla mümkündür. Her iki görüşte de manzara modernitenin ürünü olan bir öznellik düşüncesi çerçevesinde mümkün olabilmektedir.

Simmel'de de (2007) manzaranın "doğuşu" temel meseledir. Simmel için manzara doğanın görsel olarak sınırlanmasıyla ortaya çıkar ve bu sınırlamanın yoğunlaştırılması sonucu manzara bir "sanat eseri" olarak doğar. Manzara sanatsal bir yaratı etkinliği midir? Rönesans'ın geometrik bakışı önce gözlerden resme, sonra da resimden bakışa taşınıyor gibidir. Ancak nasıl ki resim bir "çerçeveleme" içerirse, manzara düşüncesinin

kendisi de bir sınırlama içerir. Simmel de zaten bunu söyler. Doğayı manzara olarak seyretmek, bütünü birliğinden parça almak anlamına gelir. Koparılmış bir kesiti kendi içinde bir bütünlük olarak seyir manzara ile başlar. Oysa burada bir bölünme vardır. Bunu görmek için Simmel'in sanat eseri kavramına eğilmekte fayda var. Resimdeki geometrik perspektif dünyayı algılama şekli olarak karşımıza çıkar bu sefer. Zaten Erice'in filmlerinde de mekânın sunumunda manzara ve resim arasında bir alışveriş görürüz. Resimsel kompozisyonlar bize manzarayı, manzara ise kompozisyon resmini çağrıştırır. *El sur*'da ağaçların arkasındaki gözün ulaşamadığı yer olan kaçış noktası, *El espíritu*'daki kulübenin uzak Ana ve Isabel'in yakın olduğu bakışımız. Bu kompozisyonlar bize manzaranın bir yerine bakışımızın yerleştiğini, perspektifin varlığını bize verir. Öyleyse Erice'in hem manzara planlarında hem de Caravaggio gibi resimsel kompozisyonlarında bu merkezi perspektif düşüncesinin hâkim olduğunu mu söyleyeceğiz? Hayır. Film, tıpkı modern resmin yaptığı gibi geometrik perspektif bakışının hâkimiyetine karşı bir başkaldırıdır.

Bilimsel bakış açısı aslında nesnelliğin bakışıdır. Kimseye ait olmayan bir görüşten dünya sunulur. Oysa bakış her daim konumlanmıştır ve bir şeye aittir. Dünya bizim dışımızda temaşa ettiğimiz bir varlık değildir, ancak bizim ilksel ve ilkel olarak mesken tuttuğumuz yerdir. Öyleyse dünyanın algıdan arındırılmış bir bakışını sunmak mümkün mü? Bilim şeylere bunu yapmaya çalışır. Hatta şeylerle oynar, onları incelemesi için bir konu haline getirir. Merleau-Ponty'nin deyimiyle şeylere “nesneleştirerek” bakar. Oysa dünya ve algımız birbirinden ayıramayacak kadar birleşmiştir. Öyleyse film dünyasına ne tamamıyla içkin ne de tamamıyla dışsal isem benim bakışında ve aynı zamanda kameranın şeylerine bakışında nasıl çalışır algı? Kameranın bakış açısı bize neyi söyler?

Aslında Erice filmlerinde bir ressamın kompozisyonunu, perspektifin duruluğunu işlediğini belirttik. Öyleyse Batı resminin temel simgesel biçimi olan perspektife olan bu yoğun vurgu neyi gösteriyor bize? Kameranın ‘bilen özne’ olarak konumunu mu, yoksa Belting'in (2012) dediği gibi perspektifin şeyleri olduğu gibi gösterdiğini iddia eden ‘matematiksel’ bakışını mı? Bir resme bakıyor olsaydık perspektif üzerine bu cümleleri kurabilirdik. Oysa sinemayı sinema yapan görüntüler değil, görüntülerin arasındaki boşluktur. Kameranın sahip olduğu perspektif istese de bir bilen özne iddiasında bulunamaz. Film-beden'in görüşüne beliren nesnelere ele geçmez halledirler. Filmin

zamamı perspektifin hükümranlığını kırar ve bir anda hiyerarşinin yerine bir birliktelik, bir *Chiasm* oturur.

Erwin Panofsky perspektifin iki ucu keskin bir kılıç gibi olduğunu söyler. Perspektif “insanlarla nesnelar arasında bir mesafe yaratır ama sonra, insanların karşısında bağımsız bir varoluşla duran nesnelar dünyasını bir bakıma kendi gözüne çekerek bu mesafeyi tekrar ortadan kaldırmaktadır” (2013, s. 52). Öyleyse perspektifin kendisi Merleau-Ponty’nin adeta savaş açtığı öznellik, nesnellik; idealizm, ampirizm uçurumunun ta kendisine götürür bizi. Hem de bunu her iki düalist bakışı aynı anda uygulayarak yapar. Bir yanda dış dünyayı sabitleştirerek ve sistematikleştirerek, onu nesnel bir tasvire indirgeyerek dışsallaştırır; öteki yanda nesneyi insan bakışının kendisine indirgeyerek, öznenin bakışına topyekûn iktidar vererek yapar bunu.

Belting (2012) Yeni Çağ ile birlikte perspektifin resme girmesiyle bakışın kendisinin resme dâhil edildiğini söyler. “Merkezi perspektifin merkezi daima izleyicidir. İzleyicinin bakışı görme piramidinin tepesini oluşturur” (s. 38). Perspektif resmi bakış için inşa ederek, insanı ve insan merkezli dünya tasavvurunu benimser. Belting perspektifin kültürel bağlantılarından söz etmeye devam eder. Perspektif evrensel olmayan ancak icat edilmiş bir kültür tekniğidir. Yarattığı tekil hareketsiz göz ile algının özgürlüğünden vaz geçer ve tek bir konuma sabitler. Bu sentezde perspektif hükmedilen dünyanın icadı haline gelir (s. 27). Ancak Belting görüntü medyalarının da bu geleneği takip ettiğini ve simgesel bir biçim olarak perspektifin dışına çıkamadığını söyleyerek yanılır. Sinema, algıyı özgürleştirerek, seyircinin bakışını filmin bakışıyla kesiştirerek perspektifin tahakkümünü ortadan kaldırır.¹²

Şimdi manzara meselesine geri dönelim ve Merleau-Ponty’nin manzara düşüncesine neler katabileceğine bir bakalım. Manzaranın tarihselliği ve estetik bir fikir olarak ele

¹² Bu tahakkümün kırıldığı bir diğer düzlem ise manzaradaki serbest kullanımdır. Erice filmlerindeki manzara seyircinin hâkim olduğu bir dünya sunmaz aksine seyircinin pasifleşerek özne-nesne apparatusundan kurtulduğu bir alan açar. Bu anlamda manzaralar Agamben’in deyimiyile bir tür “kullanım” (*use*) ilişkisi yaratırlar. Ancak bu araçsal bir kullanım değildir. Manzara tefekkürü (e. Contemplation) doğurur. Seyircinin kendisini unuttuğu, manzaranın içine karıştığı bir ortam sunar. Böylelikle bir eyleme dönüşerek kullanım yaratan değil, sadece kendini ima eden bir potansiyel karşımıza çıkar. Manzara izlemek “serbest” kullanımın yürürlükte olduğu bir eylemdir. Öznenin nesneye bir amaçlılıkla yönelmez. Aksine özne pasifleştiğinde, eylem durumundaki özne-nesne hiyerarşisi alt üst olur.

alınmasının dışında, fenomenoloji bize manzaranın ontolojiyle olan bağıını gösterir. Merleau-Ponty için manzara bir nesne değil, bedensel deneyimin şimdi ve buradalığıyla bağlantılı bir deneyimdir.

Merleau-Ponty (2016), bize kendini sunan manzaranın bedenimiz ve algımızın tarafından dünyanın merkezi olarak kabul edildiğini söyler. Ancak bu manzara zorunlu olarak yaşamımızın manzarası olmak zorunda değildir. “Ben burada kaldığım halde başka yerde olabilirim” (s. 387). Bu durum tıpkı çevresinden soyutlanmış bir insanın ruh haline benzer. Guareschi (2018)’e göre bu argüman bize iki şey söyler: bedenimiz manzarayı bir deneyim olarak yapılandırır ve manzara farklı mekânsal konumların durmaksızın yeniden çerçevelenmesiyle oluşur. Öyleyse manzara hem uzamsal hem de hayali olabilir. Tıpkı Merleau-Ponty’nin mitik mekân deneyiminde söylediği gibi. Burada verilen şizofren örneği ilgi çekicidir. Şizofreni hastası artık ortak dünyada değil, özel bir dünyada yaşıyordur. Mekân özneler arasındadır, ancak şizofrendeki hastalıklı tahayyül başka bir mekânsallık yaratarak bu mekânı deler. Ona istila eder ve ona nüfuz eder. Öyleyse manzara da, estetik bir çerçeveleme veya simgesel bir biçimden ziyade bedensel deneyimin şimdi ve buradalığıdır. Her şeyden önce deneyimsel bir boyuttur. Dahası, manzara mekânsallağımızı sürekli yeniden çerçevlendirdiğimiz, ve sentezlediğimiz bir yer olarak karşımıza çıkar.

“Hayatımın her manzarası, avare dolaşan duyularımın birliği ya da geçici kararlar sistemi değil, dünyanın kalıcı etinin bir parçası, kendim dışında başka birçok görüşe gebe . [...] Ellerimin ve gözlerimin altında, bedenimin karşısında, gerçek dünyayı olduğu gibi tekrar bulduğumda, bir nesneden çok daha fazlasını buluyorum: benim görüşümün de parçası olduğu bir Varlık, eylemlerim ve işlemlerimden daha eski bir görünürlük.”

Öyleyse manzara bize şunu gösterir: doğayla olan bağımızın somut izlerini. Merleau-Ponty için manzara öznellik ve doğanın ilişkisidir. Manzara algının nasıl çalıştığını bana gösterir. Aynı zamanda algımın dünyanın teniyle olan somut bağıını. Bu dünyaya bakışta manzara her daim yenilenir, yeniden çerçevelenir. Manzarada görünür olan görünmezi açığa vurur. *Eidetik* indirgemenin nasıl çalıştığını gösteren bir şeyler vardır burada. Örneğin *El sur*’da ailenin evinin önündeki *sınıra* geri dönelim. Bu yolun bize gösterildiği kadrajda şöyle bir manzara karşımıza çıkar: Ağaç sıraları ekranın sağ ve solunu doldururlar. Bu doluluk görünür olandır. Ancak görünür olan görünmezi yani ‘boşluğu’ gösterir. Ağaçların arasındaki yol boşluktur. Doluluk ve boşluk, figür ve zemin manzarada kendini gösterir. Merleau-Ponty problemin manzaranın kısımları arasındaki

ilişkiyi ve manzaradan cisimleşmiş varlığıma dokunan ilişkiyi anlamak olduğunu söyler (2016, s. 53) .

Özetlemek gerekirse, bu uçsuz bucaksız manzaralar ve filmin içinde dondurulmuş gibi duran pitoresk görüntüler bize algının mekân deneyimini aşık eder. Zemin üzerindeki dokular, askıya alınmış gibi görünen görüntüler film-bedeni açığa vurur. Film-beden manzara resimlerinde kendini gösterir. Manzara film-beden için hayati olan ikinci bir tartışmayı daha başlatır. Manzara içeride midir yoksa dışarıda mı? Öznellikte midir nesnellikte mi? İlk bakışta Erice filmlerindeki manzara bizi bu öznellik-nesnellik düalitesinde bir değerlendirmeye zorlar gibi görünür. Ancak manzara Merleau-Pontyen bir bakışla deneyimsel bir kavramdır. İşte tam bu yüzden yaşantımızla ve içinde yaşadığımız dünyanın teniyle doğrudan ilgilidir. Doğayla aramdaki bağ birbirinden kopmuş değildir.

2.6. ERİCE'İN REALİZMİ VE MERLEAU-PONTY' DE DÜNYA'NIN TENİ

Erice için filmin gerçeklikle olan ilişkisi diğer sanat biçimlerine göre çok daha hayatidir. Neredeyse bütün sanat türlerinde fizik dünyadaki gerçekliğin yeniden üretimi temel problemlerden biri olmuştur. Özellikle gerçekçiliği sanatsal üretim için bir koşul olarak belirleyen sanat akımları için. Erice tüm edebi ve güzel sanatların zamanın geçişini ifade edebilme kabiliyetine sahip olduğunu söyler. Ancak yalnızca sinema neredeyse bir hazne gibi içinde zamanı barındırır. Bu da insana sinemanın hayata daha yakın olduğu izlenimini verir (1998, s. 37). Sinema bu bakış açısında yaşadığımız dünyaya en yakın olan dünyayı bize sunuyor gibi görünür. Erice sinemanın gerçeklikle olan bağlantısını daha da derin ontik bir boyuta taşır. Sinemanın başladığı günden beri gerçeğin görünümelerini yeniden üretmeye mahkûm olduğunu söyler. Film bir nevi “ontolojik olarak gerçekçi bir sanat formudur” (s.38). Ancak Erice'in sinemadaki gerçekçilikten kastı ne tip bir gerçekçilik savunusudur? Dert edilen estetik kaygı nedir? Yaşanılan sosyal gerçekliği olduğu gibi yansıtmak veya topluma bir ayna tutmak mıdır? Bu soruların cevabını yanıtlamak için Erice'in zaman içinde dönüşen estetik çizgisine bir göz atmak gerekiyor. Erice bir yönetmen olarak filmlerle uğraşmadan önce iyi bir film izleyicisi ve sinema eleştirmeniydi. Erken dönem eleştirilerinde *Nuestro cine* sinema dergisinde

eleştirel gerçekçilik olarak adlandırabileceğimiz, Marksist estetiğe göre şekillenmiş yazılar kaleme alıyordu. Ancak gerçeğin aslında ne olduğuna ve nasıl yansıtılması gerektiğine dair olan sorgulamaların ardından Erice'in Arocena'nın (2007) da altını çizdiği gibi eleştirel gerçekçilikten şiirsel gerçekçiliğe doğru ilerlediğine şahit oluruz (s. 58). Röportajları okuduğumuzda da Erice'in gerçekçiliğinin toplumsal bir gerçekçilikten ziyade Bazin gerçekçiliğine daha yakın bir kutupta yer aldığı izlenime kapılıyoruz. Gerçeğin olduğu gibi yeniden üretimi değildir, peşine düşülen. Daha çok hayatın içinde akıp giden canlılığın yakalanmasıdır. Bu sebeple Erice için aslında oynanmayan ancak yaşanan oyunculuk daha elzemdir. Kameranın kaydetmesine direnen bir imgeyi yakalamak istenir. Örneğin Erice *El espíritu de la colmena*'daki en sevdiği sahnenin Ana'nın Frankenstein'i ilk kez sinemada gördüğü zaman olduğunu söyler. Erice Ana'nın o anda bir oyunculuk sergilemediğini sadece anı yaşadığını söyler. Kamera yaşanan anı kaydeder. Bu sebeple Erice (1998) film karakterlerini bulduğu zaman büyük bir iş başardığını söyler. Çünkü sinemanın hamuru edebi bir eserdeki gibi imgelem değildir, kanlı canlı bir insandır. Başka bir deyişle yazarın karakterleri "... bir arketiptir, soyutlamadır. Ama sinefil gerçek bir insanla uğraşır". Fikirler film sürecinde gerçek bir insana giydirilir. "Bir kelime bir soyutlamadır, bir nesneyi tarif eder, ancak sinema onu *dolaysızca* tarif eder" (s. 38). İşte tam burada biraz daha Merleau-Ponty'nin dünyasına biraz daha girmiş oluruz. Film kanlı canlı bir tenle uğraşır. Dünya'nın oluşunu yakalamak ister. Nancy'nin (2012) deyimiyile amaçlanan imgenin büyüleyiciliği değildir "gerçeğin üzerinde açıldığı haliyle ve yalnızca gerçeğin üzerinde açıldığı haliyle imgedir" (s. 25). Nancy imgenin gerçekliğinin bizzat gerçeğe erişim olduğunu söyler. Burada kastettiği bir filmin apaçıklığıdır. Nancy bu tip bir film estetiğini Kiyarüstemi sineması için geliştirir. Ancak Victor Erice ve Abbas Kiyarüstemi arasındaki yakınlık düşünüldüğünde, hedeflenen şeydeki benzerlik şaşırtıcı değildir. Her iki yönetimde bir görme açıklığını görmeye çalışır. Tam bu açıklıkta gerçek kendini gösterir. Nancy bir filmin apaçıklığının bir temsil süreci içinde gerçekleştiğini kabul etmez. Fanteziden, geleceğe bakıştan veya düşünsel bir görüşten kaynaklanan bir yönetmen bakışı yoktur. Yönetmenin asıl yöneldiği şey gerçekle arasındaki açıklığı yakalamaktır. Bir "taşınma" ve taşınma söz konusudur..." bu olduğunda bakış apaçıklığa taşımaktadır (2013, s. 15). Bu ifadeler Merleau-Ponty'nin *Göz ve Tin* adlı eserindeki "dünyaya sahip olma" kavramlaştırmasını hatırlatır. Görerek dünyaya sahip olurum. Bakılan ufuk aynı zamanda benim de içinde yer aldığım dünyaya

aittir. Nasıl ki dünyadaki şeylere yönelirken onlarla aynı ufkun içinde yer alıyorsam, kamera da yöneldiği şeyleri kanlı canlı bedenlerden alır. Öyleyse Nancy'nin apaçıklık olarak, Erice'in ise kaçınılmaz gerçeklik olarak bahsettiği şey bu dünyanın "dokusu" olmasın? Merleau-Ponty'nin bilinci dünyadaki nesnelere ayrı olarak gören refleksif tutuma karşı geliştirdiği itirazı bu noktada biraz daha açık seçik görebiliriz. Film içsel olduğu kadar dışsal bir düzen tarafından da yönlendirilir. Kameranın yöneldiği gerçekten de İspanya'da bir köydür, evdir, bir kız çocuğudur, soğuk metal bir yüzeye sahip sarkaçtır. Stüdyo tarafından yaratılmış olsa bile yüzeyiyle, dokusuyla ve teniyle oradadır. İşte hem Kiyarüstemi hem Erice, doğal dünyada gözlerinin önünde kendini açan bir gerçekliği yakalamak istiyor gibidirler. Bu sebeple Kiyarüstemi yaşanmış olanın peşine düşer. Daha yaşanmış olan şimdideyken, geçmişe dönüşmemişken onu yakalamak ister (*Hayat Devam Ediyor* ve *Yakın Çekim*'deki gibi). Erice ise bu kanlı canlılığı bir çocuğun veya ressamın bakışında yakalamaya çalışır. Hele ki *El sol del membrillo*'da gerçeğe dair tutku belgeselvari bir havaya bürünür. Gerçeğe daha da yaklaşabilmek için ressamın bahçesine herhangi bir müdahaleden kaçınır. Bahçeye giren ve çıkan kim varsa kameraya görünür. Hiçbiri gizlenmez veya özellikle sahneye alınmaz. Erice bu filmi yapımında Rosselli'nin bir cümlesiyle hareket ettiğini söyler: Gerçeğe inancımız olmalı! (Ehrlich, 2017, s. 26,). Hayatı olduğu gibi yakalama gayreti filme yansır. Hayat sürekli aktığından ve bu akış durdurulamadığından filmin ana konusu olan ayva ağacının resmi de tamamlanamaz. Yaşayan ayva ağacının görünümleri değiştiği için tabloya aynı sabitlikle aktarılamaz. Antonio Lopez'in ince hesaplamalarına ve bakış ufkunu değiştirmemek için harcadığı çabaya rağmen ayva ağacı kendini göstermez. Sanki yaşam ve temsil arasındaki açıklık kapatılamaz. Erice Antonio Lopez'in bahçesinin Empresyonist resamlardan farklı olduğunu söyler. Ancak iki alanı birleştiren bir doku vardır: doğanın varlığı. Sözlerine devam eder: "Bir ressam modern dünyadan izole değildir ancak aynı zamanda ilkel olana bağlı hissetmeye, doğanın güçleriyle bir ilişkiye girmeye, daha üstün bir bilgi türünü kabul etmeye ihtiyacı vardır." (Erice, 1998, s.41). Doğanın varlığı her daim bedenimle ilişki içindedir. "Görünür ve devingen olarak vücudun şeylerdendir, onlardan biridir, dünyanın dokusunda tutulmuştur... şeyleri etrafında bir çember olarak tutar, onlar kendisinin bir eki ya da bir uzantısıdır, onun tenine geçmişlerdir... ve dünya vücudun kumaşından yapılmıştır" (Merleau-Ponty, 2012, s.34).



Görsel 2.4. : Ayva ağacı ve ressam (Victor Erice, 1992)

Biraz daha bu tenle ilgilenmeye, yani dünyanın teniyle ve sanatçının onunla olan birliğiyle ilgilenmeye devam edelim. *El sol del membrillo* bize ne gösterir? Film bir ayva ağacını resmeden bir ressamı dert edinmez. Asıl yakalanmak istenen ayva ağacı ve ressam arasındadır. Antonio Lopez ve ayva ağacı arasındaki “kesişimdir”. Öznenin nesneyle, nesnenin özneye, resmedilenin resmedenle paylaştığı dünyanın kumaşında, bu iki konum arasındaki geçişimdedir. Ressam vücudunu dünyaya vererek dünyayı resme dönüştürür. Benim boyam ve karşımdaki çizdiğim ayva ağacının boyası aynı dokudadır. Gördüklerim ulaşabilecek yerdedir, bakışımın ulaşabildiği yerde. İşte bu yüzden Merleau-Ponty doğa için “Ben onu gördüğümde çok ona göre ya da onunla birlikte görmekteyimdir” (2012, s. 36) der. Bu cümle bize ressamın ayva ağacının değişimine, hareketine, ilişkilerine olan obsesyonunu açıklamaya yeter. Çünkü ben her ne kadar ona baksam ve bakışımla onunla bir şeyler yakalaysam bile doğa kendini bütünüyle şeffaf halde bana göstermez. Örneğin dalın üzerindeki güneşin miktarı, ağacın bükülen gövdesiyle ayvanın değişen yeri her daim aynı olmayacaktır. Ona göre gördüğü için bakışım nesnesini sabitleyemez. Doğa bir fotoğraf gibi elimde donuk olarak duramaz. Onunla beraber gördüğü için, ressam da ağaçla birlikte değişmek zorunda kalır. Bakışını

onun üzerindeki harelere ve hareketindeki kıvıltılara uydurmak zorunda kalır. Lopez de bunu onaylar gibi “her zaman ağaca paralelim” der. Ressam kendini ağacın ahengine ve değişimine saygı duymak zorunda hisseder. Yine de burada bir paradoks yok mu? Bir yanda ağacı ‘olduğu gibi’ tam olarak doğada yerleştiği haliyle bulunduğu gibi resmetmek istiyorum. Ancak öte yandan ağacın pozisyonunu, yaprakların birbirlerine olan konumunu, bulunduğum bakışla oluşan perspektifi bir bilim adamı gibi hesaplamak ve bu ölçülerle gerçeğin kendisine ulaşmak istiyorum. Belki de bu paradoks neo-realist resmin kendisinde yatar. Her ne kadar ressam bu iki tavrı bir çelişki olarak görmese de, orada bulunuşuyla bile bir paradoksa neden olur. Teorik açıklamayla ele gelmez olanı, hesap ve ölçümle kağıda mihlamaya çalışır. Dikey ve yatay çizgiler, belirlenen konumlar, cetveller simetriyi sağlamak üzere kullanılırlar. Ancak ressam ağacın yanında bulunmak istediğini söyler. Misafirlerine ortaya çıkan sonuçtansa “ağaçla birlikte olmanın” daha önemli olduğunu salık verir.

İşte bu paradoksa biraz daha eğilelim ve paradoksun olaya, *resmedişe*, içkin bir şey olduğunu söyleyelim. Nasıl oluyor da tablo resmedilirken resmedilemez hale geliyor ve bir anda belirirken bir anda görünmez oluyor? Ve bunu yapan, paradoksu yaratan şey ise ‘zamanın kendisi’ oluyor. Aslında nesnelere ve manzaralardan, o askıya alınmış imgelerden söz ederken de aynı durum söz konusuydu. Uçsuz bucaksızlık sadece doku ve zemin arasındaki ilişkiyi anlatmak için orada değildir. Mekânlar aynı zamanda filmin zamansallığını yaratan öğelerdir. Estrella sınır içindeki gidip gelmelerinde çocukluktan genç kızlığa geçer. Zaman atlaması bir tüneli anımsatan uçsuz bucaksız uzamda gerçekleşir. İşte bu paradoks, tıpkı Deleuze’ün Alice’in hem büyüyüp hem küçüldüğünde olduğunu söylediği gibi, oluşun birer ifadesidirler. Paradoks öykünün askıya alınmasıyla mümkün olur. Filmin hikâye akışı “durduğunda” zaman-imge “canlanmaya” başlar.

Şimdiye değin fenomenolojik analizimizi filmde askıya alınan anlar üzerinden yaptık. Erice’in realizminden söz ederken de hayatın akışından bahsettik. Tüm bu tekrarlamalar ve vurgular bizi yine gelip bir noktaya yoğunlaştırıyor. Görüşün doğasından, mekân algısına, oradan da gerçekliğin apaçıklığına ilerlerken hep kendini gösteren ve film-algıdan bağımsız düşünülemez bir boyut vardı: zaman. Film-beden zamanın kendisini bize sunuyor. Sonraki bölümde Erice filmlerinde zamansallığın nasıl kurulduğunu ve bunun film deneyimindeki izini süreceğim.

2.7. SİNEMADA OLUŞ

Seyirci bir film deneyimi yaşar. Bu deneyimin en temel ögesi ise zamandır. Film seyirciye zamanın dolaysız imgeleri sunabilir. İşte tam da bu yüzden film-öznenin fenomenolojik zaman deneyimine odaklanmak için fenomenoloji dışından bir figüre ihtiyacımız var. Bu bölümde filmin nasıl bir zaman algısı ürettiğinden söz etmek için Merleau-Ponty'nin zaman algısı hakkındaki görüşlerinin yanı sıra Gilles Deleuze'un zaman-imge kavramından yararlanacağım. Bunu tercih etmemin iki nedeni var: filmin şartları doğal algının şartlarından farklıdır. Özellikle sinema farklı bir zaman algısı yaratarak yeni bir deneyim tarzı bize sunar. Merleau-Ponty'nin zaman üzerine söylevlerine baktığımızda şimdinin öncelik verildiği bir görüşle karşılaşırız. Beden-özne şimdi ve buradılığıyla, zamanı deneyimlemektedir. Ancak film-beden'in zamansallığı gündelik algının zamanından farklıdır.

Eric filmlerinde yakalanmak istenenin hayatın içinde akıp giden ve gerçeğin içinde açıldığı şey olduğunu iddia ettik. Askıya alınan anlarda, fazlalıklardan arındırılmış mekânlarda “yaşam” kendini açar. Colebrook'un (2002) dediği gibi “Yaşam zamanın akışı ya da bir oluşturma, etkileşimlerin ya da ‘algılamalar’ın bir bütünüdür” (s. 54). Niteliklerinin toplamı olan değil, bir bütün olarak kendini sunan hayat. Victor Eric filmlerinde yakalanmak istenen budur: olduğu haliyle, bir bütün olarak hayat. Film de tıpkı yaşam gibi zamansal bir bütündür. Merleau-Ponty'e göre sinema da zamansal bir *gestalt*'tır. Yani film bir bütündür ve bir bütün olarak algılanır. Çal'ın (2019) deyişiyle film “zamana açılan imgedir”. Film oluş halindeki imgedir. Peki bu ne anlama geliyor? Film-beden nasıl oluyor da zamansal bir *gestalt* yaratıyor?

Çal(2019) film oluş halindeki imgedir derken şunu kasteder: bir film zamansal bir bütün olduğu için oluş halindedir. Film imgeyi hareketlendirdiği, statik değil kinetik bir dizi sunduğu için zamansal bir bütündür. İşte bu bütün zamanda ve zamanla kendini açar. Çal devam eder: filmin total bir imgesi vardır. Film oluş halinde olduğu için imgeyi bloklaştırır. Tam da bu düzlemde belirli imgeler yerine durmaksızın farklılaşan tek bir imge vardır. Öyleyse film derken bütünsel bir imgeden söz ediyoruz. Ancak bu bütün parçalara ayrılabilir ve ele geçirilebilir bir topluluk değildir. Filmin içinden bir sahneyi çekip almak zamandaki şimdi anını yakalamaya benzer. Sürekli kapanan ve yeniden

açılan bir zamanda sabit bir kimlik yakalamak imkânsızdır. Aksine film oluş halinde olduğu için hiçbir zaman aynı kalmayan bir “fark”ı bize gösterir. Victor Erice filmleri askıya alınmış mekânlarıyla ve bir açıklıkla şeylere yaklaşan kamerasıyla oluşa yönelir. Bu anlarda filmin kronolojik zamanından bir ayrılma, geri çekilme söz konusudur. Önceki bölümlerde filmin nesnelere ve manzaralardan bahsederken de böyle bir ‘askıya alma’ durumundan söz ettik. Ancak bu anların filmin zamansallığıyla olan bağına doğrudan değinmedik. Şimdi oluş halindeki imgeyi incelerken filmin zamana nasıl açıldığına bakabiliriz. Bu analizi belli başlı sahnelerle odaklanarak yapacağız. Ancak bunu yapmak filmin total imgesini parçalanması ya da sahneyi filmin bütününden ayrı olarak ele almak anlamına gelmiyor. Film bir bütündür ve bütün olarak algılanır. Bu yöntemle sahneleri zaman-mekânsal askıya almayı gösterdiği için bir görüş alanı, bir ufuk olarak kullanıyoruz. Erice filmlerinde filmin hikâye örgüsünden ayrılan sahneler tıpkı Deleuze’ün saf görsel-işitsel imgeleri gibi sadece bakılacak şeyler gösterirler. Bu anlarda film zamansallığını dolaysız şekilde hissettirir.

Örneğin *El espíritu*’da Ana’nın kulübeye ailesinden gizli kaçamak yaptığı sahneyi ele alalım. Karşımızda sadece dört figür yer almaktadır: Ana, Isabel, kuyu ve kulübe. Bu dört figür işlevsel bakışı elimine eder. İşlevsel bakış film karakterlerinin hareket etmesini ve eylemesini, birbirlerine karşı olan ilişkilerinin belli başlı sonuçlar doğurmasını ister. Oysa bu sahnede ne gerçekten bir merak, ne de karakterlerin hedeflediği bir amaç vardır. Böylelikle mekânı sabitleyen kulübe ve kuyunun arasında gelip giden karakterler, bedenlerini yakına ve uzağa götürmekle bir şey gerçekleştirmiş olmazlar. Bu gidip gelme zamanın deneyimlenmesinden başka bir şey değildir. Bu imgelerle film-algı seyirciye kendini açar. Bu sahne filmin öyküsel çizgisinde olduğu (evden kaçan çocuk) kadar zamansal bir kaçamaktır da. Tam da zamansal bir boşluk yarattığı için filmin öyküsellikini sekteye uğratır. Geniş planda Ana ve Isabel kameranın yakınından kulübe ve kuyuya doğru koşarlar. Sonra bir kesme olmaksızın yeniden çerçeveleme ile bir sonraki güne geçiş yapılır. Dün ve bugün arasında bir fark vardır. Öyleyse nereye saklanmıştı bu değişim? Erice neden geçmiş ve şimdiyi birleştirir? Nedeni bir stil tercihi değildir. Film oluş halindeki imge olduğu için böyledir. Zaman geçmiştir ancak geçmiş şimdiye akar. Geçmiş ve gelecek birdir. Sabit plan çerçeveye aldıkları ve çıkardıkları sayesinde imgeyi farklı bir zamansallığa taşır. Bu zamansallık kadraj ve kadraj dışının muğlaklık yaratmasıyla sağlanır.

Sabit planın kadrajına karakterler girer ve ayrılırlar. Karakter ekranda görünmese dahi kadraj-dışından kendini ima ederler. Bu Pascal Bonitzer'in kör alan dediği sinematografik durumdur. Ekran bir *kaşır* ve görme kısmıdır (2011, s. 70). Ancak bu sahnede Bonitzer'in dediği gibi *suspense* yaratan tipte bir alan/alan-dışı ayrımı yoktur. Yaratılan belirsizlik ve çerçevenin sakladığı alan, arzu ve entrikanın doyurulması için yaratılmış aldatıcı görüntüler değildir. Filmin uzayı manipüle edilir, çünkü uzayın kısmılığı çoktan kabul edilmiştir. Plan şeylerin esrarını kabul eder ve onları manipüle ederek bir gerçeklik düzlemi oluşturmaz. Bu yüzden Ana'nın kadraj içi ve kadraj dışı arasında gezinmesi zaman imgeyi doğurur. Nesnelere sabitlemeyen, şeylerin esrarını buharlaştırmayan bir bakış vardır. Kör alan "dünyanın kalınlığını" kabul etmek anlamına gelir. İşte tam da burada bir Deleuze'un zaman-imege imdadımıza yetişir. Sürekli, temel ve sabit olan yerine süreksiz, değişen bir zaman. Filmin zamansallığı budur. Farkın tezahür ettiği oluşun kendisi! İşte bu yüzden Deleuze için oluş varoluşun üstündedir. Hatta tek varoluş, oluşun varoluşudur. Sabit kimliklerin yerine "fark" merkeze geldiğinde yani kurucu öge olarak fark kabul edildiğinde farklı bir imge kategorisi karşımıza çıkar. Zaman imge bize artık bir varlığın imgesi olmayan görüntüleri sunabilir.

Deleuze'e göre dünya algısı sıkışmış gibidir. Bu anlamda Merleau-Ponty'den ayrılır. Sinema, insanın sahip olduğu sabit ve düzenleyici bakış açısından onu kurtarır. Deleuze için bu iki tarihsel anda gerçekleşir. A'dan B'ye giden bedenler yerine hareketin kendisi imge haline gelir. Modern sinemada zaman-imege ile farklı bir boyuta ulaşır. Mantıksal bir dizi oluşturmak için bir araya gelen görüntüler yerine, irrasyonel kesitler vardır. İşte tam burada, zaman-imegenin doğuşunda, artık zaman "bir noktadan diğerine basit bir doğrusal ilerleme değil, farklı ve farklılaşan bir oluşur (*becoming*)" (s. 54).

Erice'in filmleri, hikâye örgüsünü merkeze alarak kurulan imgelerden oluşmaz. Bu nedenle film bittiğinde 'neler olduğunu' anlatmak güçleşir. Savaş sonrası toplumunun izole bir ailesi veya inzivaya çekilmiş bir ressam vardır. Ancak bunlar bir amaca veya eyleme göre hareket ediyor değildir. *El sur*'da bir kızın babasıyla arasındaki uzaklaşmanın seyrini, *El espíritu*'da iki kız kardeşin Frankenstein'in hayaleti etrafında dönen gündelik hallerini, *El sol*'de ise bir ressamın ayva ağacını çizme hikâyesini izleriz. Ama ortada gerçekten de bir hikâye yok gibidir. Erice büyük anlatıların parçalar halinde izleyiciyi ikna etmeye çalışan imgelerini kullanmaz. Bunun yerine imgeler

kendiliklerinden orada gibidirler. İmgeler anlatıyı kurmak yerine zamanı oluşturmaya yararlar.

El espíritu'da evin annesi trene mektup yetiştirmek için bisikletine biner. Ama tren sonsuza açılan bir kapı olmaktan başka bir şey değildir. Mektuplar zamana bırakılır. Eve döndüğünde de işleri yetiştirmek gibi bir telaş yoktur. Her şey, filmdeki nesnelere ve insanların 'yaşamak'tan, orada bulunmaktan başka bir görevi yok gibi görünür. Sürüklenen, parçalı bir zaman duygusu vardır. Zaman-ime savaşı sonrası İspanyol toplumunun tarihsel koşullarıyla da bir koşut içindedir. Boşluğun ortasında duran bir kulübe, hareketsiz ve kımıltısızdır. Ancak iç savaşın ve geçmişin bütün hareket yükünü alır. Artık anlatının hareketi olmadan, geçmişin bıraktığı tecrübeyle zamanı yaratan imgeler vardır. Bir alt-üst oluş sonrasında eski zaman algısı geçerliliğini yitirir. Zaman-ime tam burada kendini gösterir. Anlamın işaret edilemediği, saf oluşun gösterildiği, mastar hallerinde.

Öyleyse burada şunu diyoruz. Erice'in karakterleri tam da bu tarihsellik sonucunda eski anlatısal düzeni devam ettiremezler. Hareket anlamını yitirdiği için sabit kalırlar. Bu düzeye geldiğinde tarihsellik de artık ortadan kaybolur. Yakalanmak istenen ise sadece oluştur. Yaşamın kendisidir. Bu yüzden karşımıza 'askıya alınan' bir dünya çıkar. Colebrook Deleuze'ün süre ile görüşlerinden bahsederken şunu söyler: Sinema kendi tarihsel zamanımızın sınırlılığında fazlasını sunabilir. Bize gayrişahsi olan süreyi sunar. Bu süre ki tüm bakış açılarından bağımsız, geçmişinden sıyrılmış bir zamandır. Ama burada gözden kaçan bir şey vardır. Gayri şahsi sürenin ortaya çıkabilmesi, zaman-imenin kendini gösterebilmesi için tam da bu tarihsel deneyim gereklidir. Deleuze'ün zaman-imesi ile Victor Erice'in filmlerinin uçsuz bucaksızlığı aynı tarihsel koşullarda yaşanır. Savaştan sonraki dönemde durumlara hangi tepkilerin verileceğini, mekânların nasıl tarif edileceği bilinemez. Bu yüzden artık ne olduğu fark etmeyen, herhangi bir mekânın içinde mutant gibi dolaşan karakterler, eylemektense gözlemci olmayı yeğlerler (Deleuze, 1989, xi). İşte duyusal-motor bağından kopmuş, hareketinden koparılmış, saf kendisi olarak zaman burada ortaya çıkar. Öyleyse artık zaman-ime'den bahsederken, o öznesiz ve tarih dışı süreden konuşurken, onun hareket-ime'den zaman-ime'ye geçişteki gerilimden doğduğunu akıldan çıkarmamak gerekiyor. Evet, Deleuze'ün dediği gibi bu koşullarda ime şimdiye indirgenemez, nesne tarafından temsil edilemeyen,

nesneler arası ilişkide kendini gösteremeyen zaman, yani sadece kendisi olarak zaman vardır karşımızda. Tam da bu yüzden modern sinemanın karakterleri bir hatırlama ile zamanı yaşamazlar. Eski şimdilerini yan yana eklenerek, anıları oluşturduğu bir devinim değildir bu. Agustín, hareket edemez çünkü eylem çoktan olup bitmiştir. Estrella'nın babasını anımsayışı bir çeşit hatırlama değildir. Ekranın yüzeyinde gelip giden deneyim vardır. Film-beden'in seyirciyle kesiştiği zaman-imgedir bu. Gayrişahsi, anonim ve bakış açısından kopmuş imge kendi durumuna bağlıdır. Tıpkı dünyadan kuşku duymak için ona inanmanın gerektiği gibi. Farkına varılmadan kabul edilen algısal inanç gibi, zaman-imge de hareket-imgenin krizine bağlıdır. Belki de bu yüzden askıya alınmış mekânları, nesnelere ve tarihselliğinden koparılmış şeyleri görmemiz için tarihin kendisi gereklidir. *El espíritu*'daki kulübenin kimliksizliğinden söz etmiştik. İşte bu kulübe film deneyiminde zaman-imgenin yuvasıdır, küçük kızların kulübeye gidip gelmeleriyle yaşanan hareketin ortaya çıkardığı, ancak hareketten doğmayan bir zaman. Film-algı'nın zamanı. Kulübe fenomenolojik indirgeme sonucu koşullarından ve onu çevreleyen geçmişten arınır, zaman-imgenin göstergesi haline gelir. Ancak kulübe savaş kaçağı bir askerin sığınağıdır da. Yani kulübe geçmişin 'hareketinin' yükünü sırtlanır ve iç savaşın eylemiyle var olur. Öyleyse gayri-şahsi olan tarihten, şimdi ise geçmişten ayrılamaz. Film şimdide yaşanır ancak şimdiiyi akan, onda barınan şey geçmiştir.



Görsel 2.5. : Zaman-imge olarak kulübe (Victor Erice, 1976)

Nihayetinde zaman imge geçmişe yaslanarak bir zaman dilimine ait olmayan kesitler sunar. Gösterilen zaman bir noktadan diğerine basit bir doğrusal ilerleme değil, farklı ve

farklılaşan bir oluşturmaktadır. Deleuze “Kronos ölmek istiyor” der. Sinema, düşünceyi kendisinin ve dünyanın sabit imgelerinin ötesine taşıyabilir; artık bir varlığın imgesi olmayan görüntüleri düşleyebilir (Colebrook, s. 54). Bu cümleler bize Merleau-Ponty’nin resmin hiçbir zaman bütünüyle tamamlanmadığı, dünyanın sanatçılar tarafından farklı yollarla yeniden görüleceğinin kesilmeyeceğini bildirdiği anı hatırlatır. Anonim olan, gayri şahsi olan Varlık’ın hareketleri gibidir.

“Eğer hiçbir resim resmi tamamlamıyorsa, hatta hiçbir yapıt mutlak olarak tamamlanmıyorsa, her yaratı bütün diğerlerini değiştirir, bozar, aydınlatır, derinleştirir, doğrular, yüceltir, yeniden yaratır ya da önceden yaratır. Eğer yaratılar bir “elde edilmiş” değilse, bu her şey gibi geçtiklerinden değildir yalnızca, neredeyse bütün yaşamlarının kendi önlerinde olmasındandır” (Merleau-Ponty, 2012, s. 81).

Ressamın için sürekli keşfedilecek, onu çağıran, bulduğunda kendini gizleyen bir şey vardır. Bu Deleuze’ün oluşu, Merleau-Ponty’nin Varlık’ıdır. Algının kendisi zaten değişime mecbur gibidir. Görünen sürekli görünmezi içinde tutarak, hiçbir zaman bütünüyle ele gelmeyecek muğlaklığını korur. Sinemanın algının ötesine geçmesi, Cezanne’nin tablolarıyla varlığı resmetmesine benzer. Görüleni görmektense görmenin kendisini yakalamaya çalışmaktadır ressam. Sinema ise, film algının taşıdığı zamanla zamanın kendisini gösterir.

SONUÇ

Film izleme edimi özne ve nesne hiyerarşisini sarsan bir deneyimdir. Bu anlamda fenomenolojinin modern felsefenin krizine verdiği cevaba benzer bir potansiyel içerir. Film de tıpkı fenomenoloji gibi deneyimin kendisine geri dönüşü salık verir. Deneyime geri dönüş fenomenolojide özne-nesne, zihin-duyum düalizmlerine bir karşı çıkış anlamına gelir. Tüm sınıflandırmalar ve yargılardan önce dünyayla kurulan ilişkinin temelinde deneyim olduğunu söyler. Film biçiminin kendisi de fenomenolojinin temel prensiplerine benzer şekilde işler. Film deneyimi özne olarak seyirci, nesne olarak film gibi bir hiyerarşiyi alt üst eder. Film Sobchack'ın dediği gibi sadece görülen bir nesne değil, aynı zamanda gören bir öznedir de. Filmin kendi özneliği vardır. Bu çalışmanın merkezinde de bu özneliği işaret eden film-özne kavramı yer almıştır.

Film hem algılar hem de algıyı ifade eder. Bir yanda gerçeklik temsilini kaydederek onu algılar, öte yanda bu temsili beyaz perdede yansıtarak onu ifade eder. Yani film hem görür hem de gördüğünü ifade eder. Filmin kendine ait bir özneliği vardır. Film de tıpkı insan algısı gibi bir bedene, yönelimselliğe ve özneliğe sahiptir. Ancak bu film-öznenin algısı farklı bir algılama türüdür. Örneğin film-özne harekete bağlı olmayan zamanı, öznelik-dışı zamanı bize gösterir. Zaman-imge ile birlikte film oluş halindeki imgeleri yaratır.

Bu çalışmanın birinci bölümünde yukarıdaki argümanlara dayalı teorik bir çerçeve sundum. Filmin algı ve dünyanın birlikteliğini gösterir. Algının dünyayla nasıl bir ilişkiye girdiğini bize gösterir. Ancak bunun yanı sıra farklı bir algılama tarzına sahip olan film özneliği vardır. Öznelik söz konusu olduğunda film biçiminin de önemli bir ögesi olan zaman konusuna ayrı bir bölüm ayırdım. Filmin zamansallığını açıklamak için Deleuze'ün oluş ve zaman-imge kavramları fenomenolojinin öznel zaman anlayışından daha tercih edilebilir bir yol olarak görüldü. Yine de Merleau-Ponty'nin ten kavramıyla Deleuze'ün oluş kavramı arasındaki benzerlik ikili bir okuma doğurdu. Bu okuma çalışmanın özgün katkılarından biriydi. Merleau-Ponty dünya ve öznenin aynı tenden olduğunu söyler. Ten Görüşün (*vision*) kendisidir. Görüş tamamen ele geçirilmeyi reddeder. Ten kavramındaki derinlik ve muğlaklık, zaman-imge ve oluş kavramındaki dinamizmle bir ortaklık içerir.

Çalışmanın ikinci bölümünde Victor Erice sinemasının fenomenolojinin yöntemleriyle nasıl koşutluk içinde olduğunu gösterdim. Bu bölüm birinci bölümün teorik arka planına sahip olan okuyucuya film analizinde fenomenolojinin nasıl kullanılabileceğine dair bir yol çizdi. Fenomenolojideki yönelimsellik, öznellik, özneler-arasılık ve özne-nesne geçişliliği gibi kavramların film dünyasındaki karşılıklarına odaklandım. Victor Erice filmlerinde deneyimin nasıl kurulduğunu film karakterleri, filmlerde yer alan manzara mizansenleri, nesnelere ele alınış biçimi, gerçekçilik ve film zamanının nasıl oluştuğuna bakarak analiz ettim.

Fenomenolojideki yaşantı-dünyası ve dünya deneyimi gibi kavramların Victor Erice sinemasındaki en iyi iz düşümü filmlerin başkarakterlerin çocuk ve sanatçılardan oluşmasıdır. Bu karakterler yaşadıkları dünyayla yakından bir bağ kurmaları dolayısıyla fenomenolojide eleştiri konusu olan nesnel bakışı henüz tam anlamıyla edinmemişlerdir. Bu nedenle Merleau-Ponty felsefesinin işaret ettiği dünyayla olan bağımızın somut izlerini seyirciye gösterebilirler. Merleau-Ponty (1968) öznenin bedenselliğinin, dünyadaki şeylerin içinde bir şey oluşunun, ona “yaşayan bir beden” olarak verili olduğunu söyler (s. 10) Deneyimin cisimleşmiş (*embodied*) doğasını vurgular. Victor Erice filmlerinde de deneyimin cisimleşmiş doğası karakter-anlatıcı vasıtasıyla kurulur. Örneğin *El Sur* filmi başkarakter Estrella'nın özneliği filmin bütününe kapsamış durumdadır. Film özellikle bilincin yönelimselliğini baba ve kız arasındaki ilişkide gösterir.

Filmdeki özneliği açıklamak için *El Sur* filmi fenomenolojideki yönelimsellik kavramıyla birlikte ele aldım. Ancak analizin büyük bir kısmı film karakterlerinin özneliğinden filmi kendi özneliğini incelemeye ayırdı. Filmin özneliği film-öznenin belirgin olduğu anlarda hissedilir.

Film özneliğini Victor Erice filmlerinde özne-nesne ayrımının muğlaklaştığı alanlara bakarak açıklayabiliriz. Bu ayrımın muğlaklaştığı ana temalardan biri Erice filmlerinde bakışın kullanımınıdır. Film karakterleri ve filmdeki temsiller (sinema, resim) arasındaki ilişki bizi temel konularından biri olan bakışa götürür. Bakan ve bakılan hiyerarşisinin nasıl sarsıldığını açıklamak için Jacques Lacan'ın bakış teorisi iyi bir başlangıç noktasıdır. Ancak Lacan'da her daim bakan ve bakılan arasında bir mesafe vardır.

Merleau-Ponty'nin bakış görüşünde bu ayrım silinir; özne ve nesne tek bir duyumda birleşirler.

Film-öznenin hissedildiği bir diğer alan ise Erice filmlerinde nesnelere ele alınmış biçimidir. Erice filmlerinde bazı sahnelerde çok sade mizansenler kullanılır. Bu mekânlar her türlü fazlalıktan arındırılmış olarak, bir yalıtılmışlıkla donatılmışlardır. Kadrajın gösterdiği çıplaklık görünen her nesneye özel bir dikkatle bakmamızı sağlar. Böylelikle nesnelere fenomenolojinin *eidetik* indirgemesi gibi önyargılardan uzak bir bakışla görülebilir. Bu durum sadece seyircinin nesnelere görmediği aynı zamanda nesnelere tarafından görüldüğünü de hissettirir. İşte filmin özneliği tam olarak bu anlama gelir. *El Sur* filmindeki babanın ölüm haberinin alındığı ilk sahne ve tavan arasındaki sarkaç sahnesi bu duruma iyi birer örnektir. Nesnelere ve öznellik arasındaki geçişlilik ilişkisi film karakterleri ve kullanılan nesnelere arasındaki ilişkide de görülür.

Filmlerdeki manzaralar özne-nesne ayrımının bulanıklaştığının hissedildiği bir diğer alandır. Manzaralardaki zemin ve doku karşıtlığı bize bir manzaradan çok görme eyleminin kendisini gösterir. Ayrıca mekanın yalıtılmışlığı bir tür fenomenolojik indirgeme gibi de çalışır. Önceden yüklenmiş bir anlam olmaksızın, algıya görüldüğü haliyle dünyaya bakmamızı sağlar. Manzaralar bölümünde manzaradaki öznellik, nesnellik tartışmasına eğilmek için pek çok düşünürün fikirlerini karşılaştırmalı olarak tartıştım. Bu tartışma beni perspektif ve öznellik ilişkisine götürdü. Victor Erice filmleri resim perspektifine benzer mizansenler kurmasına karşın filmdeki zamansallık nedeniyle öznenin hâkimiyet kurduğu bir dünya anlayışına dayanmazlar.

Erice filmlerinde kendine özgü bir şiirsel gerçeklik yaratır. Hayattaki canlılığın yakalanması temel estetik kaygılardan biridir. Erice Jean-Luc Nancy'nin imgenin apaçıklığı dediği gerçekçiliği yakalamaya çalışır. Kamera dünyanın dokusunu göstermek ister. Kamera ve yaşantı dünyası arasındaki bu birliktelik ilişkisini *El sol del membrillo* filminde de görmek mümkündür. *El sol*'da ressamın ağacı resmedişinde geçen zamanda ressam ağaca uyum sağlamak zorunda kalır. Doğa Kartezyen bakışın umduğu gibi ele geçirilebilir bir düzlem değildir.

Film algının bir diğer çalışma şekli de filmdeki zamandır. Victor Erice filmlerinde tren veya kulübe gibi imgeler anlatının bir parçası olmak yerine onu durduran ve dönüştüren

bir potansiyel taşırlar. Bu imgelerle birlikte filmin öyküsel lineer zamanı duraklatılır ve yerine herhangi bir algıdan bağımsız kendisi olarak zaman karşımıza çıkar. Zaman-ingenin gayri şahsi süreyi ortaya çıkarır. Ancak gayri-şahsi sürenin kendisi de bir tarihselliğe bağlıdır. Bunu en iyi şekilde Erice filmlerindeki iç savaş sonrası İspanyol toplumunda görürüz. Kişisel olan ve kişisel olmayan deneyimin kendisinde buluşurlar. İmgeler savaşın hatırasını barındırırlar ancak tarihsel boyutun ötesinde de anonim oluş boyutunu korurlar.

Merleau-Ponty felsefesinde görünürün içindeki görünmez büyük önem taşır. Algı her daim muğlaklıkla tanımlanmıştır. Dünyadaki görüntüler sürekli yeniden farklı şekilde deneyimimize girerler. Algının sürekli değişime tabi kılınması ile Deleuze'ün oluş kavramındaki dinamizm benzer anlamlara gelir. Film-öznenin zamanı sabit bir düzlemde değildir. Zaman her daim yeninin ve potansiyelin açılması olarak deneyimlenir. Algı deneyiminin kendisi belirsizlik içerir.

Kaynakça

- Arocena, C. 2007, Excerpts from Victor Erice, In: *The Cinema of Victor Erice: An Open Window*, The Scarecrow Press, EBSCO.
- Belting, H. 2012, *Floransa ve Bağdat: Doğu'da ve Batı'da Bakışın Tarihi*, çev. Zehra Aksu Yilmazer, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Bíró, Y. 2011, *Sinemada Zaman: Ritmik Tasarım; Türbülans ve Akış*, çev. Anıl Ceren Altunkanat, Doruk Yayıncılık, İstanbul.
- Bonitzer, P. 2011, *Kör Alan ve Dekadrajlar*, çev. İzzet Yaşar, Metis, İstanbul.
- Cevizci, A. 1999, *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, İstanbul.
- Cimino, A. & Leijenhorst, C. 2018, Phenomenology and Experience: A Brief Historico-Philosophical Introduction, *Phenomenology and Experience* içinde, Brill, Leiden.
- Colebrook, C. 2002, *Gilles Deleuze*, Routledge, New York.
- Çal, H. 2019, *Merleau-Ponty ve Sinema*, Erişim Tarihi: 8 Nisan 2020, <https://manifold.press/merleau-ponty-ve-sinema>.
- Deleuze, G. & Guattari, F. 2001, *Felsefe Nedir?*, çev. Turhan Ilgaz, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Deleuze, G. 1989, *Cinema 2: The Time-Image*, çev. Hugh Tomlinson, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Dufrenne, M. 1973, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, Northwestern University Press, Evanston.
- Drummond, J. 2012, Intentionality, *The Routledge Companion to Phenomenology* içinde, Routledge, New York.
- Ehrlich, L. 2007, *The Cinema of Victor Erice: An Open Window*, The Scarecrow Press, EBSCO.
- Erzen, J. 2016, *Çoğul Estetik*, Metis, İstanbul.
- Evans, P. & Fiddian, R. 1998, Victor Erice's El sur: A Narrative of Star-Cross'd Lovers, *Bulletin of Hispanic Studies*. LXIV, s. 127-135.
- Frampton, D. 2013, *Filmozofi*, çev. Cem Soydemir, Metis, İstanbul.
- Ferencz-Flatz, C. & Hanich, J. 2016, *What is Film Phenomenology?*, *Studia Phaenomenologica*, sayı:16, s. 1-49.
- Guareschi, C. 2016, *Experiencing Landscape*, Definitions, Theory & Contemporary

- Perception Of Landscape içinde, Cracow University of Technology, Kraków.
- Heron, J. 1970, *The Phenomenology of Social Encounter: The Gaze*, International Phenomenological Society, sayı: 31, s. 243-264.
- Husserl, E. 1997, *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders*, çev. Harun Tepe, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- Karatani, K. 2011, *Derinliğin Keşfi: Modern Japon Edebiyatının Kökenleri*, Metis, İstanbul.
- Kelly, M. 2015. The Subject as Time: Merleau-Ponty's Transition from Phenomenology to Ontology, *Time, Memory, Institution: Merleau-Ponty's New Ontology of Self* içinde, Ohio University Press, Athens.
- Keskin, M. 2016, *Zaman Fenomenolojisinin Sıfır Noktasına Doğru*, Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar, sayı:9, s. 63-76.
- Kinder, M. 1994, *Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain*, University of California, Berkeley.
- Lacan, J. 2013, *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*, çev. Nilüfer Güngörmüş Erdem, Metis, İstanbul.
- Lacan, J. 1996, The Mirror Stage. In A. Easthope (Ed.), *Contemporary Film Theory* (pp. 33-39). London: Longman.
- Lawlor, L. 2006, *The Implications of Immanence: Towards a New Concept of Life*, Fordham University Press, New York.
- McGowan, T. 2008, *The Real Gaze: Film Theory After Lacan*, State University of New York Press, New York.
- Mensch, J. 2014, The Temporality Of Merleau-Ponty's "Intertwining", *Corporeity and Affectivity: Dedicated to Maurice Merleau-Ponty* içinde, Brill, Leiden.
- Merleau-Ponty, M. 2017, *Algının Fenomenolojisi*, çev. Emine Sarıkartal & Eylem Hacımuratoğlu, İthaki Yayınları, İstanbul.
- Merleau-Ponty, M. 2017b, *Algılanan Dünya*, çev. Özcan Aygün, Metis, İstanbul.
- Merleau-Ponty, M. 2012, *Göz ve Tin*, çev. Ahmet Soysal, Metis, İstanbul.
- Merleau-Ponty, M. 2003, *Nature: Course Notes from the Collège de France*, çev. Robert Vallier, Northwestern University Press, Illinois.
- Merleau-Ponty, M. 1992, *Sense and Non-sense*, Northwestern University Press, Illinois.
- Merleau-Ponty, M. 1973. *The Prose of the World*. Northwestern University Press,

Evanston.

Merleau-Ponty, M. 1968. *The Visible and the Invisible*. Northwestern University Press, Evanston.

Moran, D. 2002, *Introduction to Phenomenology*. Routledge, New York.

Nancy, J. 2012, *Filmin Apaçıklığı: Abbas Kiyarüstemi*, çev. Tacettin Ertuğrul, Küre, İstanbul.

Newton, E. 2003. *Phenomenology in the Works of Robbe-Grillet*, Doktora Tezi, The University of Leeds.

Panofsky, E. 2013, *Perspektif: Simgesel bir Biçim*, çev. Yeşim Tükel, Metis, İstanbul.

Parry, J. D. 2010. *Art and Phenomenology*. Routledge.

Oxford University Press, 2020, experience *Lexico.com* içinde, Erişim Tarihi: 20 Mayıs 2020, <https://www.lexico.com/definition/experience>

Russell, D. 1998, *Suspension and Light: The Films of Victor Erice*, Doktora Tezi, University of Toronto.

Sellheim, B, 2010, *Metaphor and Flesh: Poetic Necessity in Merleau-Ponty*, Journal of the British Society for Phenomenology, sayı:41, s. 261-273.

Shaw, S. 2015, *Film Consciousness: From Phenomenology to Deleuze*, McFarland.

Simmel, G, 2007, *Philosophy of Landscape*, Theory, Culture & Society, sayı: 24, s. 20-29.

Sobchack, V. 1991, *The Address of the Eye*, Princeton University Press, Oxford.

Şan, E. 2017, *Algıya Göre Düşünmek*, Cogito, sayı: 88, s. 63-83.

Sütçü, Ö. Y. 2005, *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*, Es yayımları, İstanbul.

Tapınç, R. 2014, *Perception and Time-Experience in Merleau-Ponty and Bergson*,

Uludağ University Faculty of Arts and Sciences Journal of Philosophy, sayı: 23, s. 184-204.

Taburoğlu, Ö. 2017, *Nazar: Başkası Nasıl Görür?*, Doğu Batı Yayınları, Ankara.

Thibaudeau, 1995, *Pascale. Image, mythe et realite dans le cinema de Victor Erice*. Universite de Poitiers.

Topakkaya, A. T. 2009, *E. Husserl'de Noema ve Noesis Kavramları*. FLSF / Süleyman

Demirel Üniversitesi Felsefe Dergisi, sayı:7, s. 121–136.

Yacavone, D. 2014, *Film Worlds: A Philosophical Aesthetics of Cinema*, Columbia University Press, New York.

Yücefer, H. 2016, *Potansiyelleri Düşünmek: Deleuze'de Vırtüellik, Oluş ve Tarih*, Cogito, sayı: 82, s. 87-119.

Zourabichvili, F. 2012, *Deleuze: A Philosophy of the Event*, Edinburg University Press, Edinburgh.



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Mesude Samur Kurnalı
Doğum Yeri ve Tarihi: İstanbul 06.08.1995

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : İstanbul Şehir Üniversitesi Sosyoloji 2013- 2018
İstanbul Şehir Üniversitesi Sinema ve Televizyon 2014-
2019
Yüksek Lisans Öğrenimi : Kadir Has Üniversitesi 2018-2020
Bildiği Yabancı Diller: İngilizce

İletişim

Telefon :
E-posta Adresi : mesudesamuray@gmail.com