



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

İMAJIN HİSSİ: YENİ TÜRKİYE SİNEMASI VE FENOMENOLOJİ

Ahmet Emin BÜLBÜL

Doktora Tezi

Ankara, 2021

İMAJIN HİSSİ: YENİ TÜRKİYE SİNEMASI VE FENOMENOLOJİ

Ahmet Emin BÜLBÜL

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

Doktora Tezi

Ankara, 2021

Babama

TEŞEKKÜR

Emeği çok büyük. Hakkını hiç ödeyemeyeceğim, hiç unutmayacağım. Danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Çağla Karabağ'ın sonsuz desteği olmasaydı, bu tezi bitirmem mümkün olamazdı. Yazdıklarımla yakın bir bağ kurduğu için, motivasyonumu yitirdiğim zamanlarda zihin açıcı yorumlarıyla çıkış yolları gösterdiği, bana hep inanıp güvendiği, beni Siegfried Kracauer ile tanıştırdığı için Çağla Hoca'ma şükran borçluyum. Tez İzleme Komitelerinde, uzun yıllar boyunca, önerileri ve eleştirileriyle metne çok büyük katkılar sunan Doç. Dr. Gülsüm Depeli Sevinç ve Doç. Dr. Senem Kurtar Hocalarıma, aynı zamanda Doktora Tez Savunma Jüri'sindeki onur verici sözleri için Prof. Dr. Semire Ruken Öztürk ve Doç. Dr. Burcu Şimşek Hocalarıma da candan teşekkürlerimi sunmak isterim.

Görev yaptığım Kadir Has Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü'ne, özellikle Doç. Dr. Melis Behlil ve Prof. Dr. Deniz Bayrakdar Hocalarıma yardımlarından dolayı müteşekkirim. Bana kaynak konusunda her daim destek olan Kadir Has Üniversitesi Bilgi Merkezi çalışanlarına da ayrı ayrı teşekkür borcum var.

Feminen bir dil kurmak, metni yatay bir düzlemde genişleterek farklı imkânlarla açmak, kelimelerin hissiyatını düşünmek, argüman kurmak, ritim, ses ve musiki... Bu ve bunun gibi şeyleri kıymetli arkadaşlarımdan öğrendim. Fadime Erkan, Özge Toktaş Taner, Simge Sezer, Aytuğ Üngör, Enes Korkmaz, Barbaros Gökdemir, Nefise Sinem Turan, Yeşim Tabak, Mine Bertan Yılmaz, Nino Klingler, Merve Akbaş Korkmaz: Çok yaşasınlar!

Son olarak, bu meşakkatli süreçte anbean yanımda olan Anne'me ve Bülbül Ailesi'ne hiç tükenmeyen sevgileri için minnettarım.

İstanbul

Haziran 2021

ÖZET

BÜLBÜL, Ahmet Emin. *İmajın Hissi: Yeni Türkiye Sineması ve Fenomenoloji*, Doktora Tezi, Ankara, 2021.

Bu tezde, sinemada bedensel deneyimin önemini vurgulayan film-fenomenoloji geleneğine yaslanılarak, Yeni Türkiye Sineması çok-duyusal ve maddesel bir deneyim sunabilir mi sorusundan hareket edilmiştir. İlk olarak, güncel film-fenomenoloji disiplinindeki temel problemler ortaya konularak, izleyicinin bedeninin merkezî bir konuma sahip olduğu ve dolayısıyla filmsel imajı meydana getiren teknik, fiziksel ve foto-kimyasal süreçlerin ihmal edildiği tespit edilmiştir. Ardından Siegfried Kracauer'ın maddesel yaklaşımıyla Maurice Merleau-Ponty'nin varoluşçu fenomenolojisi bir araya getirilerek, yeni bir yöntem olarak maddî film-fenomenoloji önerilmiş ve *Masumiyet* (Zeki Demirkubuz, 1997), *Yumurta* (Semih Kaplanoğlu, 2007), *Şimdiki Zaman* (Belmin Söylemez, 2012), *Baskın: Karabasan* (Can Evrenol, 2015), *Bulantı* (Zeki Demirkubuz, 2015) ve *Kaygı* (Ceylan Özgül Özçelik, 2017) filmleri bu yöntemle incelenmiştir. Analizler sonucu bu çalışmada, imajın bedenle kavuşumuyla ete kemiğe bürünen sinemasal deneyimde koklama, dokunma ve tatma duyularının da bir yeri olduğu gösterilmiştir. Film mecrası hem temsilî boyutta hem de kayıt mekanizmasıyla ürettiği belirtisel imajlar sayesinde algımıza, topyekûn bedenimize ve içinde yaşadığımız dünyaya dokunan, çok-duyusal bir deneyim tesis eder.

Anahtar Sözcükler

film-fenomenoloji, Kracauer, Merleau-Ponty, fiziksel gerçeklik, duyusal deneyim, maddesellik, beden

ABSTRACT

BÜLBÜL, Ahmet Emin. *The Sense of Image: Phenomenology and the New Cinema of Turkey*, PhD Dissertation, Ankara, 2021.

Drawing on film-phenomenology which underscores the importance of bodily experience in cinema, this thesis departs from the question whether the New Cinema of Turkey offers a multisensory and materialist experience. It firstly discusses major problems in contemporary film-phenomenology, and exposes the fact that while centering on the spectator's body, this theoretical framework overlooks the technical, physical, and photochemical processes embodied by the filmic image. Then, creating a dialogue between Siegfried Kracauer's materialist approach and Maurice Merleau-Ponty's existentialist phenomenology, this thesis proposes materialist film-phenomenology as a new method and examines *Masumiyet (Innocence, Zeki Demirkubuz, 1997)*, *Yumurta (Egg, Semih Kaplanoğlu, 2007)*, *Şimdiki Zaman (Present Tense, Belmin Söylemez, 2012)*, *Baskın: Karabasan (Baskin, Can Evrenol, 2015)*, *Bulantı (Nausea, Zeki Demirkubuz, 2015)*, and *Kaygı (Inflame, Ceylan Özgün Özçelik, 2017)*. The analyses show that, constituted by the conjunction of image and body, the filmic experience comprises the senses of smell, touch, and taste. Owing to both its representational capacity and its indexical images recorded mechanically, the film medium forms a multisensory experience, touching our perception, our whole body, and the world we live in.

Keywords

film-phenomenology, Kracauer, Merleau-Ponty, physical reality, sensory experience, materiality, body

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	ii
ETİK BEYAN.....	iii
ADAMA SAYFASI.....	iv
TEŞEKKÜR.....	v
ÖZET.....	vi
ABSTRACT.....	vii
İÇİNDEKİLER	viii
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	ix
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: AŞTIĞIMIZ YER: İMAJ VE BEDEN.....	10
1.1. BİÇİMCİ VE GERÇEKÇİ FİLM KURAMLARINDA FENOMENOLOJİK İZLER.....	10
1.2. 1990'LARDAN İTİBAREN FİLM-FENOMENOLOJİNİN UĞRAKLARI ..	20
1.2.1. Casebier'de <i>Noema</i> , <i>Noesis</i> , <i>Hyletic Veri</i> İlişkisi ve <i>Sarmaşık</i>	21
1.2.2. Vivian Sobchack'ın <i>Sinestezik Özne</i> 'si, Film-Fenomenolojinin Ete Kemige Bürünüşü ve <i>Ana Yurdu</i>	26
1.2.3. Steven Shaviro'da İhlâlin Estetiği ve <i>Tereddüt</i>	31
1.2.4. Laura U. Marks'ın <i>Tensel Görsellik</i> 'i ve <i>Uzak</i>	34
2. BÖLÜM: HAM MEYVA	40
2.1. KRACAUER, MODERN ÖZNE VE FİZİKSEL GERÇEKLİK.....	40
2.2. YENİ BİR YÖNTEM ÖNERİSİ: MADDÎ FİLM-FENOMENOLOJİ.....	54
3. BÖLÜM: İMAJIN KOKUSU	63
4. BÖLÜM: İMAJIN DERİSİ.....	84
5. BÖLÜM: İMAJIN TADI.....	105
SONUÇ	127
KAYNAKÇA	133
EK 1. ORJİNALLİK RAPORU	162
EK 2. ETİK KURUL/KOMİSYON İZİNİ YA DA MUAFİYET FORMU	163

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1: <i>Türk Aile Gezmesi, İstanbul</i> (A Turkish Family Outing, Istanbul, Abdullah Biraderler, c.1870).	49
Şekil 2: <i>Şimdiki Zaman</i> 'dan bir kare.	96
Şekil 3: <i>Röntgenfilm I</i> 'den üç kare. Professor Dr. Robert Janker, Bonn, Reichsstelle für den Unterrichtsfilm, 1936.	105

GİRİŞ

Kişisel bir anekdotu paylaşmama izin verin. Niçin bu şekilde hissettiğimi hiç anlayamamıştım. Böylesi kendine has, adını koyamadığım, etime ve kanıma, tenime ve saçıma nüfuz eden bir deneyim yaşayacağım aklımın ucundan geçmezdi. Çok gerçektir, yaşadığım hayattan da gerçek demiştim bittiğinde. Sinemayla yeni tanıştığım yıllardı. Filmi, küçük bir salonda izliyordum. Her şey, siyah perdede jenerik akarken duyduğum burun çekme sesleriyle başladı. Biri yürüyor olmalıydı. Çünkü ayakkabıları yere sürtüyor, uzaklardan yolun uğultusu geliyordu. Sonra görüntü belirdi. Omuz kamerası sisli, koyu gri bir günde, dopdolu sırt çantaları ve matından göçebe ya da gezgin olduğu anlaşılan bir kadını, Isa'yı (Élodie Bouchez) takip etmeye başladı. Ardından gelen sahneler aynı atmosferi sürdürüyordu: Isa'nın kısım kısım çıkmış ojeleri, sardığı buruşuk sigaralar, buğulu camdan baktığı şehir meydanı, buz gibi havada ağızından çıkan duman... Filmin hâletiruhiyesine gittikçe çekiliyordum. Birdenbire o kısa anda, Isa bir yandan konuşup bir yandan yemek yerken, çatalına dolanan saç telini alıp muhabbete kaldığı yerden devam ettiği zaman, engel olamadığım bir irkilme yaşadım. Tüylerim diken diken olmuştu. Ansızın kadrajdaki bedenlerin ve perdenin karşısındaki canlı bedenimin, saçın ve saç tellerimin farkına varmıştım.

Erick Zonca'nın filmi *Meleklerin Düş Yaşamı* (*La Vie Rêvée des Anges*, 1998), Fransa'nın kuzeyindeki Lille şehrinde geçici işlerde çalışan Isa'nın, tekstil fabrikasında tanıştığı Marie (Natacha Régnier) ile kurduğu arkadaşlığın hikâyesiydi. İki kadın çok farklıydı. Isa dışa dönük, özgür ruhlu, iyimser; Marie ise bedbaht, bıkkın, sanki kötü bir kaderin kurbanıydı. Fakat çok da benziyorlardı. Çünkü ikisi de alt sınıftandı, ikisinin de düşsel bir yaşamı vardı. Isa özgün, serbest, ket vurulmamış bir dünyayı yaşamak, sıcak iklimlere gitmek; Marie, âşık olduğu üst-orta sınıf mensubu bar patronuyla birlikte olmak istiyordu. Yani ikisi de, sırtlarındaki tüm yüke, sosyoekonomik pozisyonlarına rağmen, başka türlü bir deneyimin mümkün olabileceğine inanıyordu. Ama sona doğru yollar, hem düşte hem de gerçekte ayrılmıştı. Acı sonu bir yana, bana en çok dokunan filmin stiliydi. Zonca'nın kamerası, daha önce benzerine rastlamadığım bir biçimde, alabildiğine spontane hareket

ediyor, ölçülüp biçilmiş kompozisyonlar kurmak yerine, filmin çekildiği çevreyle içli dışlı olmayı, hayatın ritmini hikâyeye dâhil etmeyi seçiyordu.

Gelgelelim, kadraja birdenbire giriveren saç telini hâlâ konumlandırılamıyordum. Aslında bu çok basit, yavan, rastgele, sözünü etmeye değmeyecek bir ayrıntıydı. Üstünde hiçbir dramatik vurgu yoktu. Öylesine geçip gitmişti. Ama ben çarpılmışım işte. Çok gerçekti. Yaşadığım hayattan da gerçek! O günden itibaren kendime hep, filmdeki diğer rastgele unsurlarla birlikte bu ânın neden bu kadar içime işlediğini sordum. Burun çekme seslerinden, ağızdan çıkan dumandan, o saç telinden niye bu derece etkilenmişim? Önce kendime yordum. İnsan bazen, bazı şeylerin sadece kendi içinde olup bittiğini düşünebiliyor. Yersiz bir kuruntuydu belki de. Sonra bir yere varamadım. Unuttum. Başka filmler izledim. Başka hikâyelere daldım. Artık aklıma gelmiyordu. Ta ki bu teze başlayana kadar!

Film-fenomenolojiye¹ yoğunlaşan Amerikalı feminist düşünür Vivian Sobchack (1992), bir kırılma yaşayıp, *Meleklerin Düş Yaşamı*'ndaki o âna dönmeme yol açan ilk figür oldu. Şöyle yazıyordu: “[F]ilm deneyimi bedensel algıya dayalı bir iletişim sistemidir; görsel, işitsel ve tensel olarak bir anlam ifade eder ve somut bir biçimde bize, duyularımıza döner” (1992, s. 9-13). Sonra Sobchack sayesinde, dünyevi şeyleri yeniden keşfetmeyi amaçlayan Fransız filozof Maurice Merleau-Ponty'nin (2016) varoluşçu fenomenolojisiyle tanıştım: “[B]edenimizle dünyada olduğumuz, dünyayı bedenimizle algıladığımız ölçüde, bize görünen dünyanın deneyimini de yeniden uyandırmamız gerekecektir. [B]edenimizle ve dünyayla bu şekilde yeniden temas kurarak kendimizi de yeniden bulacağız” (2016, s. 283-284). Başka bir deyişle, filmlerde yalnızca sembolleri okumaya, gizli anlamları deşifre etmeye çalışmıyorduk, aynı zamanda dünyevî varoluşumuzla, etten kemikten ve tensel bedenimizle yeniden temas kuruyorduk. Taşlar biraz daha yerine oturuyordu. Isa'nın burun çekme sesleri, ağızdan çıkan duman, perde karşısında tüyleri diken diken olan tenim beni metaforik bir ağa sevk etmek yerine, bizzat imajla somut bedenim arasındaki bağa, duyularıma döndürdüğü için bu kadar etkilenmiş olmalıydım. Ardından “sinemayı dünyaya yaklaşmanın bir yolu, insan varoluşunun bir

¹ Fenomenolojinin günümüz film çalışmaları içerisinde yerleşik bir alan hâline gelişine vurgu yapan “film-fenomenoloji” kavramı, Jenny Chamarette'den (2015) ödünç alınmıştır.

tarzı olarak ele alıyorum” diyen Siegfried Kracauer’in (2015, s. 68), bir film sahnesi üzerine kaleme aldığı şu satırlarını okudum:

Beni bu kadar etkileyen şey aslında şehrin alelade bir sokağıydı, ama ışık ve gölgeler onu bambaşka bir şeye dönüştürüyordu. Sağda solda ağaçlar vardı, hemen ön tarafta ise bir su birikintisi göze çarpıyordu – evlerin görünmeyen cepheleriyle gökyüzünün bir kısmını yansıtıyordu. Sonra, hafif bir esinti gölgeleri oynatıyordu, alta gökyüzü üstte evlerin cepheleriyle bu tepetaklak yansıma dalgalanmaya başlıyordu. Pis su birikintisindeki o titrek üst dünya – bu görüntü hiç aklımdan çıkmadı (2015, s. 68-69).

Filmler, her ögesi bir anlam ifade eden şeyler olmayabilirdi öyleyse. Çünkü alelade, tesadüfî unsurları, insan elinden bağımsız bir şekilde pozlayabilme ve yakalayabilme kapasitesine sahiptiler. Kracauer’in maddî bakış açısı vasıtasıyla, Zonca’nın kamerasının kendini niçin hesaplanmamış mizansenlere, başına buyruk bir akışa bıraktığını derece derece anlıyor, artık kendimi yalnız hissetmiyordum. Çünkü çataldaki saç teli, tıpkı pis su birikintisindeki titrek üst dünya gibi, içinde yaşadığımız fiziksel gerçekliğe dokunan sinemanın maddesel boyutunun bir parçasıydı. Sadece “ben”i değil, aynı zamanda bizi, kolektifi, canlıları ve eşyayı saran bir boyut. En nihayetinde, başka şeyler okuyup, farklı kuramcılarla tanışıp bu maceranın sonuna geldiğimdeseyse, meselenin “anlam”dan önce “ilişki” ile ilgili olduğunu kavradım.

Bu tezde, Merleau-Ponty ve Kracauer’in yardımıyla, iki şeyi yeniden keşfetmeyi deniyorum. İdeolojik yükü ağır, her zerresi manipüle edilmiş, korku ve arzuya dair örtük anlamları tıpkı bir ayna gibi, aldatıcı bir yansımayla gizleyen *imaj* ve etrafı sosyokültürel ve siyasi sembollerle sarılmış, maruz kalan, inşa edilen, eli kolu bağlı, ancak bilinçdışıyla yüzleştikçe benliğini kavrayabilen *beden*. İkisinin kurabileceği ilişkinin başka şekillerde de vücut bulabileceğine, her şeye rağmen ikisiyle de baş başa kalabileceğimize inanıyorum. Bu karşılaşmada film-fenomenolojinin “[d]uyum ile fikri, dünya ile kendiyi, varlık ile hiçliği” bir araya getirdiğini söyleyen Jenny Chamarette’ten ilham alıp, hareketli görüntü ile seyirciyi beraber düşünerek, imajın fizikselliğini ve bedeninin mevcudiyetini kayırıyor; birbirlerine gereksinim duyduklarını savunuyorum (2015, s. 290). Ve yeni bir yöntem olarak maddî film-fenomenolojiyi önererek, imajın bedenle kavuşmasıyla ete kemiğe bürünen sinemasal deneyimde koklama, dokunma ve tatma duyularının da bir yeri olduğunu göstermeye çalışıyorum. Yani bu tezde iki temel tasarı sunuluyor. İlki hareketli görüntülerle birlikte hisseden özneyi felsefî bir damarla, fenomenolojinin

kavram setiyle düşünmek; ikincisi imajın çelişkilerle yüklü fizikselliğini, mecraya özgü nitelikleri ön plana çıkararak betimlemek. Bu tasarıları harekete geçiren temel soru ise şu: Yeni Türkiye Sineması, çok-duyusal ve maddesel bir deneyim sunabilir mi?

Burada, birkaç noktanın açıklığı kavuşturulması gerekiyor. Öncelikle, ilk bakışta oldukça indirgemeci ve karikatürize edilmiş gibi görünen “ideolojik yükü ağır imajla, eli kolu bağlı beden yakıştırması” aslında, film çalışmalarında kritik bir öneme sahip olan aygıt kuramının deneyim anlayışına tekabül ediyor. Marksist ve psikanalitik yaklaşımları harmanlayan bu bakış, sinemanın hâkim ideolojileri empoze ettiği görüşünden yola çıkarak, “seyirciyi *birey* olarak değil, sinematik aygıt tarafından üretilen ve harekete geçirilen *yapay bir inşa* olarak ele” alır ve onu “perdeye bağlayan psişik süreçleri” inceler (Arslan, 2009, s. 15-17). Filmi kendine özgü estetik bir potansiyel taşıyan, tarafsız bir mecra gibi gören erken sinema düşünürlerinin tersine, hâlihazırda manipüle edilmiş temsilin, özneyi nasıl biçimlendirdiğini göstererek, görmezden gelinemeyecek bir argüman ortaya koyar. Aygıt kuramı, kendinden sonra gelen, bireyin formasyonunu dil, söylem, iktidar gibi kavramlarla mercek altına alan postyapısalcılığı da etkilemiş ve neticede “güncel film teorisi” olarak anılmaya başlanmıştır (Knight, 1993, s. 321). Fakat özne ve sinemasal aygıtı yapay birer inşaya dönüştüren unsurları deşen bu perspektifte imaj her hâlükârda, ideolojik yükünden kurtulamıyor, eli kolu bağlı özne, belirli kalıpların dışında bir tecrübe yaşayamıyor gibidir. Sinema entelektüel bir aktivite, psikanalizin yardımıyla bilinçdışımızla hesaplaştığımız bir mahal gibi görünür. Temsil dünyevî ve fiilî gerçekliğe temas etmeyen bir yapı olarak düşünülürken, öznenin varoluşsal kapasitesi ve duyuları ihmal edilir.

Esasen film çalışmalarının periferisinde kalan film-fenomenoloji, Sobchack’ın belirttiği gibi “idealist, özcü ve anti-tarihsel” sıfatlarıyla yaftalanmış, hâlihazırda inşa edilmiş ve kısıtlanmış modern öznenin görsel-işitsel yolculuğunu açıklamak için yetersiz kaldığı ileri sürülmüştür (1992, s. xiv). Fakat ilerleyen sayfalarda da göreceğimiz gibi, özellikle 1990 sonrası yörüngesine oturmaya başlayan bu kuramsal çerçevenin çok boyutlu ve eleştirel bir yapıya sahip olduğu, hem kendi geçmişiyle hesaplaşarak hem de özellikle kültürel çalışmaların sınıf, toplumsal cinsiyet ve etnisiteye yaptığı vurguyu bünyesine katarak kendini dönüştürdüğü söylenebilir. Film-fenomenoloji, modern öznenin verili kabul

edilen, tartışılmaya değer görülmemiş bedensel deneyimine önem atfetmesiyle film çalışmalarına taze bir soluk getirebilir.

Bir diğer nokta, kullanılan kilit terimlerin nasıl tanımlandığıyla ilgili. Başta, tezin kalbinde yer alan felsefi damardan bahsedebiliriz. Özneyi merkeze alıp algılama süreçlerini araştıran, hem bir kuramsal çerçeve hem de bir metot olarak fenomenoloji, “özlerin incelenmesi, aynı zamanda özleri varoluşa yerleştiren bir felsefedir [ve] deneyimimizi doğrudan betimleme girişimidir” (Merleau-Ponty, 2016, s. 9). Eşyanın bize nasıl görüldüğüne, içimizden geçtikten sonra nasıl dönüştüğüne odaklanır. Net ve keskin açıklamalar yerine tecrübenin yoğunluğunu vurgulamayı seçer. Yani Daniel Frampton’un (2013) belirttiği gibi, “[f]enomenoloji deneyim felsefesidir; duyum, duyu verileri veya vasıfları olarak da bilinen fenomenal hâlleri saptayarak şeylere ilişkin deneyimimizi” yeniden keşfetmeye çalışır (s. 70). Tüm bu girişimlerin sinemaya uygulanması sonucu vücuda gelen, filmsel imajın seyirci tarafından nasıl işlendiği, yaşandığı, hissedildiği ve hatırlandığını tartışmaya açan kuramsal perspektifleri ise film-fenomenoloji başlığı altında değerlendirebiliriz. Bu tezde, söz konusu gelenek takip edilmektedir. Başlıkta da görülen “imajın hissi” söz öbeğinin de işaret ettiği gibi, imaj kavramı salt bir temsil ve metin değil, aynı zamanda özne karşısında zuhur eden, hissi olan, özneyle kavuştuğunda bir yere varabilen bir yüzey olarak konumlandırılmaktadır. Seyirci-özne ise sadece psikik süreçlerin tesirindeki bir inşadan ibaret olmayan, şeylere ontolojik mevcudiyetiyle, duysal belleğiyle, bedeniyle temas edebilen bir varlık olarak kabul edilmektedir.

Tezde fenomenolojik kavramlarla niçin Yeni Türkiye Sineması’nın ele alındığı ise aydınlatılmayı bekleyen bir başka nokta. 1990’ların ikinci yarısından sonra, Türkiye coğrafyası ve sinemasının geçmişiyle özdeşünümsel bir biçimde hesaplaşan, dezavantajlı grupları merkeze alan, “yeni bir estetik vizyon”la, farklı biçimsel denemelere girişen filmler, Yeni Türkiye Sineması adı altında sınıflandırılır (Akser & Bayrakdar, 2014, s. xi). Kuramsal yaklaşımlara baktığımızdaysa, bu “yeni” sinema yapma biçimi, birbiriyle ilişkili dört perspektifle değerlendirilir. İlki ulusal sinemadan çok-kültürlü sinemaya, başka bir deyişle Türk Sineması’ndan Türkiye Sineması’na geçiş sürecinde görünürlük ve yoğunluk kazanan etnik kimlikleri merkeze alır (Yücel, 2008; Arslan, 2010; Dönmez-Colin, 2012; Yaşartürk, 2012; Balcı, 2013; Uyanık, 2013; Bozis & Bozis, 2014; Köse &

İpek, 2016).² İkincisi, toplumsal cinsiyet inşasının tarihsel ve kültürel veçhelerini inceleyerek erkeklik, kadınlık ve *queer*'in sinemasal tezahürlerini masaya yatırır (Öztürk, 2000; Ulusay, 2004; Arslan, 2005; Oktan, 2008; Öğüt, 2009; Dönmez-Colin, 2010; Çakırlar, 2011; Atakav, 2013; Serter, 2016). Üçüncüsü, sosyo-politik meselelere temas ederken sinemanın sınıf mücadelesindeki rolüne odaklanır (Hepkon & Şakı Aydın, 2010; Dinçer, 2013; Başaran, 2015). Son yaklaşım ise biçimsel bir saf tutarak, anlatsal yöntemler ve yeni estetik denemeleri ön plana çıkarır (Yılmazkol, 2011; Akser & Bayrakdar, 2014). Auteur kuramı, kültürel çalışmalar, feminist teori, psikanalitik/Marksist çözümleme gibi düşünsel ve metodolojik çerçeveleri çağırarak bu dört perspektif, Asuman Suner (2006) ve Gönül Dönmez-Colin'in (2008) vurguladığı üzere aidiyet, kimlik ve bellek gibi dönüşlü, çelişkili ve özdüşünsel mefhumlarda kesişir.³ Fakat böylesi katkılar, Yeni Türkiye Sineması'nı farklı bağlamlara oturtmak için taze bir alan açmasına rağmen, filmlerle birlikte tesis edilen ontolojik boyutu es geçmez. Bilhassa öznenin bünyevî deneyimine dair sorular cevapsız kalır.⁴

Buradan hareketle, eğer film-fenomenolojinin önerdiği gibi sinemayı topyekûn bedenimizle tecrübe ediyorsak, Türkiye coğrafyasında dolaşıma sokulan filmsel imajların ihtiva ettiği duyuların izleyicinin bünyesinde nasıl cisimleştiği, aynı zamanda beden bu duyusal iklim vasıtasıyla nasıl kabuk değiştirdiği derinlemesine bir tartışmayı talep etmektedir. Böylesi bir temas, sinema izleyicisinin sosyokültürel ve tarihsel bağlam dâhilinde hangi anlamları ürettiğini irdeleyen, Türkiye'de de giderek genişleyen alımlama çalışmalarının “deneyim” kavramlaştırmasına, bedensel nitelikleri entegre edebilir.⁵ Aynı zamanda, uzun süre göz ve görmeyle alakadar olmuş sinemasal yaklaşımların gölgesinde kalan dokunma, tatma ve koklama gibi duyuları su yüzüne çıkararak, Türkiye sinemasını

² Etnisite eksenli yaklaşımların, milliyetçi temsilleri sorunsallaştıran literatürle karşılıklı bir ilişkisi vardır. Sinemayla kurulan milliyetçilik kavramını mercek altına alan çalışmalar için bkz. Robins & Aksoy, 2000; Karanfil, 2006; Tokdoğan, 2013.

³ Yönetmen sinemaları üzerine yapılan çalışmalar için bkz. Pöstecki, 2006; Pay, 2009a, 2009b, 2009c, 2010a, 2010b; Arslan, 2010; Diken, Gilloch & Hammond, 2018.

⁴ Türkiye'de film ve fenomenolojiyi birlikte düşünen çalışmalar, oldukça kısıtlı bir alana yayılır. Hakan Savaş'ın (2002, 2013), varoluşçu bir tavır alarak, sinemanın insanı ve dış dünyayı olduğu gibi gösterme potansiyelini tematik anlamda öne çıkarır. Ayşe Uslu ise (2011), Sobchack'ın (1992) *bedenselleşmiş görüş* (*embodied vision*) kavramıyla, gözlemci sinemayı mercek altına alır. Gerçekçi sinema üzerine yazan Cem Çınar (2014) hermeneutik ve transendental fenomenolojiyi incelerken, Doğa Çöl (2019) Merleau-Ponty'nin bakışıyla film kurgusunu analiz eder. Bu tez, Yeni Türkiye Sineması'na odaklanıp fenomenolojik ve maddesel bakışı bir arada kullanarak, bu öncü çabalardan ayrılmaktadır.

⁵ Alımlama çalışmalarının temel sorularına ilişkin derinlemesine yaklaşımlar için bkz. Staiger, 2005; Karabağ Sarı, 2014.

“yeni” kılan hususlara dair farklı bir bakış açısı, varoluşsal ve özgün bir tecrübe sunabilir. Bu tezde, imajların salt sosyokültürel ve tarihsel bir inşa olmadığı, bedensel bir deneyim de sunduğu varsayımından yola çıkılarak, Yeni Türkiye Sineması’ndan seçilen filmler maddî film-fenomenolojiyle incelenmektedir. İlerleyen kısımlarda başka filmlere de değinilecek olsa da temelde *Masumiyet* (Zeki Demirkubuz, 1997), *Yumurta* (Semih Kaplanoğlu, 2007), *Şimdiki Zaman* (Belmin Söylemez, 2012), *Baskın: Karabasan* (Can Evrenol, 2015), *Bulantı* (Zeki Demirkubuz, 2015) ve *Kaygı* (Ceylan Özgün Özçelik, 2017) filmleri odağa alınmaktadır. Bu filmler koklama, dokunma ve tatmanın hem temsili hem de fiziksel niteliklerini ön plana çıkardıkları, aynı zamanda kendilerini dünyevî hayatın akışına teslim ettikleri, böylece duyuşsal ve varoluşsal deneyime kapı açtıkları için örneklem olarak seçilmiştir. Yeni Türkiye Sineması’nın sunduğu biçimsel ve deneysel kapasite göz önünde bulundurularak incelenen bu örnekler, mecranın maddeselliğiyle izleyicinin bedeni arasında üretici ve verimli temas mntıkları tesis ederek, film-fenomenoloji paradigmasının sorularını ve kavramlarını tartışıp uygulamayı mümkün kılmaktadır.

Tezin, kuramsal ve tarihsel bir çerçevede, sinema ve seyircinin dönüşümünü tasvir eden “Aştığımız Yer: İmaj ve Beden” isimli ilk bölümü, pelikülün potansiyelini keşfe çıkan erken sinema döneminin, beden ve duyulara hiç de yabancı olmadığını vurgulayarak başlamaktadır. Ardından II. Dünya Savaşı sonrasında, hem düz hem de yan anlamıyla parçalara ayrılarak krize giren imaj ve bedenle yüz yüze gelen fenomenolojik yaklaşımın, film çalışmalarını domine eden aygıt kuramıyla hesaplaşarak nasıl yerleşik bir disiplin hâline geldiği gösterilmektedir. Merleau-Ponty’den feyz alarak, özellikle Sobchack (1992, 2004) ve Laura U. Marks’ın (2000, 2002) etkisinde şekillenen güncel film-fenomenolojinin temel kavramları ve tartışmalarına da yer verilen bu bölümde, iki kritik problemle karşılaşırız. İlki kameranın neredeyse bedensel bir uzuvmuş gibi ele alınması, dolayısıyla imajı meydana getiren kayıt mekanizması ve maddesel aşamaların göz ardı edilmesi; ikincisi koklama, dokunma ve tatma duyularının sadece, ana akım sinemanın dışında kalan alternatif filmlerde deneyimlenebileceği düşüncesi.

Çalışmanın metodolojik yöneliminin inşa edildiği ikinci bölümde, bu problemlerin üstesinden gelebilmek için, Kracauer ile Merleau-Ponty’nin diyaloga geçtiği bir

yaklaşımına ihtiyacımız olduğu ileri sürülmekte ve bu tezin özgün bir önerisi olarak maddî film-fenomenoloji benimsenmektedir. Bu doğrultuda öncelikle, fotoğraftan sinemaya uzanan bir hatta dolaşarak, Kracauer’ın modernlik deneyimini filmsel imajla birlikte nasıl düşündüğü netleştirilmeye çalışılacaktır. Ardından, baskın konumuyla film çalışmalarında verili kabul edilen bir yöntem olan metin analizi sorunsallaştırılarak, Merleau-Ponty’nin önerdiği gibi, hareketli görüntüyü bedensel algımızla betimlemenin önemi vurgulanmaktadır. Bölüme adını veren, Kracauer’ın maddî bakışı sayesinde kavradığımız “Ham Meyva” üç şeye işaret etmektedir: Sinemanın içinde yaşadığımız fiziksel gerçeklikle kurduğu çelişkili temas; foto-kimyasal süreçlerle meydana gelen imajın adı sanı belirsiz, kazara unsurlara açıklığı; hâkim ideolojiler tarafından hırpalanmış, bilimlerin tüm kapsayıcı açıklamalarına rağmen dünyayla kurduğu bağı yitirmiş, parçalara ayrılmış, hiçbir sistemden medet umamayan modern öznenin, bünyesine katabileceği bir imkân.

“İmajın Kokusu” başlıklı bölümde sinemada kokunun nasıl temsil edildiği ve deneyimlendiğini mercek altına alınacaktır. *Maddî kanıt, gelişigüzel akış, belirtisellik (indexicality), otomatizm ve yönelimsellik* kavramları birbiriyle konuşurularak, *Masumiyet*’te ansızın zuhur eden bir ter lekesinin peşinden gidilecektir. Bu yolculukta bir yandan, kokunun çatışmalarla bezeli tabiatıyla, yüklendiği sosyokültürel, sınıfsal ve politik kodlarla burun buruna gelir, kent/taşra ikiliğinin arasına nasıl sızdığına şahit oluruz. Diğer yandan ışık, gölge ve kayıt mekanizması vasıtasıyla pozlanan ter izi bizi, kokunun, kaynakların ve eşyanın ontolojisine, kuralsızca, kendince, başına buyruk akışına, fiziksel gerçekliğin içine çeker. Burası, materyalist ve fenomenolojik boyutların kesiştiği; dünyevi, kokuyla iç içe geçmiş varoluşsal bünyemizin farkına vardığımız bir yerdir.

Görmek mesafe almaksa, dokunmak yaklaşımdır. Göz unutmuşsa, ten hatırlatır. Yörüngesi Merleau-Ponty’nin *et* ve Kracauer’ın *bünyevî yakınlıklar* mefhumlarıyla belirlenen “İmajın Derisi” isimli dördüncü bölümde, *Kaygı* ve *Şimdiki Zaman*’a odaklanılmaktadır. İlki, resmî tarihin tekelindeki görsel arşivlerin yok saydığı Madımak Katliamı’nı merkeze alarak, toplumsal belleğin tepeden tırnağa tüm bedenimizde nasıl su yüzüne çıktığını gösterir. İkincisiyse perspektifi daraltarak, hayatın akışında devinip

etrafımızı saran paramparça, yırtık pırtık derilerin sahnelenmemiş, tesadüfî, sonsuz ve ne idiği belirsiz görünümünü sergiler. Ceylan Özgün Özçelik ve Belmin Söylemez'in filmleri sayesinde, kişisel olanla ve kolektif olanın kesiştiği, hâkim ideolojilerle inatlaşan ve direnen tensel bellekle; dokunarak, tersine çevrilebilir, dönüşlü ve alabildiğine fiziksel bir temasla sınırlarımızı aşan, sınırlarını aştığımız rastgele şeylerle tanışırız. Kimin özne kimin nesne, kimin dokunan kimin dokunulan olduğu giderek silikleşir.

Tezin son, belki de hazmı en zor bölümü olan "İmajın Tadı"nda, önce tatmanın ve yemenin yarattığı kültürel, etik ve politik problemler, *Baskın: Karabasan* filmi ekseninde, hareketli görüntü karşısında midesi ağzına gelen, tüyleri diken diken olan, ödü kopan seyircinin etten kemikten bedeni öne çıkarılarak tartışılmaktadır. Sonrasında *Yumurta* ve *Bulantı*'da tanık olduğumuz iki farklı varoluşsal kriz ânı masaya yatırılarak, düz ve yan anlamlarıyla deneyimlenen bulantı hissine yoğunlaşmaktadır. Bu bölümün sonuna geldiğimizde, aslında Kracauer'in bizi başından beri yüzleştirmek istediği, Merleau-Ponty'nin deneyimin zemini olarak açıkladığı kaçınılmaz durumla baş başa kalırız: *Olumsuzluk*'la (*contingency*). Yani tıpkı, film mecrasının dünyevî hayatla kurduğu maddî temas sonucu kadraja birdenbire sızıveren şeyler gibi rastgele, neden-sonuç ilişkisinden bağımsız, tesadüfî varlığımızla; belirlenen, sabitlenen tüm anlamların dışına taşan bedenimizle.

1. BÖLÜM

AŞTIĞIMIZ YER: İMAJ VE BEDEN

Bu bölümde öncelikle, beden ve duyuların erken sinema döneminden itibaren merak konusu olduğu, Sergei Eisenstein (2014), Béla Balázs (2007, 2013) ve Jean Epstein'in (1988, 2012a, 2012b) yaklaşımlarına odaklanılarak ortaya konulacaktır. Ardından, II. Dünya Savaşı'nın yarattığı dehşet ve çöküntü nedeniyle tuzla buz olan imaj ve bedene rağmen, sinemada varoluşsal bir deneyim yaşanabileceğine inanan André Bazin (2011) ve Amédée Ayfre'nin (1985) düşünceleri incelenecektir. Son kısımdaysa, 1990 sonrasında yerleşik bir disiplin hâline gelen güncel film-fenomenoloji mercek altına alınacaktır. Disiplinin temel kavramları, algı süreçlerini irdeyen Allan Casebier (1991); sinemasal deneyimin filmin bedeniyle öznenin bedeninin bir araya gelmesiyle tesis edildiğini öne süren Vivian Sobchack (1992, 2004); uç duygu ve duygulanımların mümkün kıldığı ihlâlâ imtiyaz tanıyan Steven Shaviro (1993) ve film ve video mecralarında görme ve işitme dışındaki duyuların belleğini ön plana çıkaran Laura U. Marks (2000, 2002) merkeze alınarak tartışmaya açılacaktır.

1.1. BİÇİMCİ VE GERÇEKÇİ FİLM KURAMLARINDA FENOMENOLOJİK İZLER

1920'lerden itibaren sinema üzerine yazmaya başlayan Rus Biçimcisi Sergei Eisenstein (2014), çağdaşları Béla Balázs (2007, 2013) ve Jean Epstein'in (1988, 2012a, 2012b) aksine, film-fenomenolojiyle hiç bağdaştırılmamıştır. Onun düşüncesi daha çok, dolaylı referanslarda kendine yer bulmuştur.⁶ Marksist dünya görüşü, diyalektik montajın olanaklarından faydalanarak toplumsal devrime ve sınıf bilincine övgüsü, Eisenstein'in salt politik bir sinema yaptığı yönündeki klasik savları kuvvetlendirmiştir.⁷ Velhasıl,

⁶ Vivian Sobchack (2004), Martine Beugnet (2007) ve Jenny Chamarette (2012), Eisenstein'a ayrıntılı bir tartışmaya girmeden vurgu yaparlar.

⁷ *Politik* kavramına, Eugene F. Miller'a (1980) göre, iyi yaşamı amaç edinmiş insan topluluğunun (*koinonia*) meydana getirdiği Yunan *polis*yle, toplumsal sözleşmeler aracılığıyla idame ettirilen modern ulus-devlet mekanizması arasındaki benzerlik ve zıtlıkların analiziyle ulaşılabilir (s. 63-65). Tarihsel olgularla angaje toplulukların dönüşümlerini odağına alan başka bir siyaset bilimci, Mark E. Warren (1999),

Anne Nesbet'in (2003) söylediği gibi Eisenstein aslında, alabildiğine heterojen fikir yumaklarına bağlı hareketli imajlar üretmekte, diyalektik materyalizmi kendi estetik ve “yoğun plastik tasavvurunda” yeniden şekillendirmektedir (s. 1-2).⁸ Geç döneminde, “duygusal doyum, vect, mit, ilkel düşünce gibi kavramlarla” yazması, bu tasavvurun çeşitliliğini sergiler niteliktedir (Wollen'dan akt. Mircea, 2012, s. 241). 1960 sonrası film kuramlarının uzun süre es vereceği bir yere, sinemanın duyularla ilişkisine ilk adımları atan da odur.

Eisenstein, *Film Duyumu* (2014) kitabının “Duyumların Eşlenmesi” kısmında, optiğin ağır bastığı bir mecranın farklı hislerle nasıl zenginleştirilebileceğini araştırmıştır (s. 67-109). Şu öneriyle yola çıkacaktır: “(...) belirli [bir] görüntüyle kaynaşacak kurgu gerecinin seçiminde, kendi kendimizi, en kendiliğinden algılarımızı incelemeliyiz” (Eisenstein, 2014, s. 71). Eisenstein'a göre imajların, duyuların insan bedeninde yakaladığı füzyona sahip olabilmesi için polifonik montaja, parçaların özgüllüklerini koruyarak tesis ettiği bir bileşime ihtiyaç vardır (2014, s. 73-75). Mesele bilhassa, “görülen dünya ile işitilen dünya arasındaki engelleri kaldırmak, bambaşka yoldan algılanan ses ile görüntüyü” eşzamanlı kılmaktır (Eisenstein, 2014, s. 78-82). Başka bir deyişle, Eisenstein'ın duyumsanabilir bir montaja varma ısrarı, filmsel deneyimin sadece fikrî tabakaları değil, aynı zamanda bedensel katmanları ihtiva edebileceğini göstermek içindir. Ne var ki Eisenstein, özellikle erken olarak anabileceğimiz dönemde, incelikle ölçüp biçtiği bu bileşimin, seyirci üstünde önceden tahmin edilebilir, belirli etkileri olacağına inanır. Onu Balázs ve Epstein'dan ayıran nokta tam da, görüntüyle beden simetrik bir alâka kuracağı varsayımdır.

demokratik yönetim biçimlerinde geçerli olabilecek bir tanım önerir: *politik*, “iktidar ve çatışmanın kesişimidir” (s. 208). Film çalışmalarının bu bağlamsal yaklaşımı, çok-boyutlu kavrayışlarla zenginleştirdiği görülmektedir: Toplumsal ve kültürel özgürleşme (Wayne, 2011, s. 9-10), baskın ideolojilerin psikolojik temayülleri örgütlenme stratejileri (Ryan & Kellner, 1997, s. 448-450), idealist veya gerçekçi mit üretiminin gündelik hayata yayılımı (Nelson, 2013, s. 7-9) ve kamusal hayatın sınırlarını belirleyen ya da genişleten yörünge (Lombardi & Uva, 2016, s. 10-11) olarak *politik*. Buradan yola çıkarak, Sosyalist Ekim Devrimi'yle Çarlık rejiminin yıkılışına, dolayısıyla yeni bir devlet düzeninin kuruluşuna tanık olan Eisenstein'ın, hem sosyokültürel özgürleşmeyi hem de düzenin temellerini sağlamlaştıracak idealist mitlerin dolaşımını mümkün kılacak bir sineması olduğu söylenebilir.

⁸ Diyalektik materyalizm, çelişkilerin etkileşim, gelişim ve değişim içerisinde bir çözülme yaratması anlamına gelen diyalektiğin, insan deneyimini maddeyle münasebetinde tarifleyen materyalizmle birleşmesi sonucu ortaya çıkar (Saksena, 1950, s. 542-548). Kavram, üretim koşulları ve ilişkilerinin, yaşamın düşünsel ve pratik akışına aslı kalıbını verdiği fikrini takip eden Marksist tarih anlayışının çekirdeğindedir (Marx & Engels'ten akt. Lefebvre, 2006, s. 48). Eisenstein için montaj, diyalektik/tarihsel materyalizmin sinemadaki somut bir yansımasıdır.

Nitekim Macar düşünür Béla Balázs'a (2007, 2013) göre film, böylesi bir simetriden ibaret olamayacak kadar gizemlidir. Çünkü bize, matbaanın icadıyla sembollere bulanık dünyada unuttuğumuz bir şeyi, "insan ruhunun görsel sonucu olan yüz ifadelerinin ve jestlerin dilini" sunar (Balázs, 2013, s. 25). Sinemaya has yakın planlar sayesinde, fizyonominin⁹ simultane tabiatı gözler önüne serilir, "muazzam içsel olaylara işaret eden bir *pathos*" ortaya çıkar (Balázs & Carter, 2007, s. 102-103).¹⁰ Eisensteinci muayyen deneyimin tersine, Balázs'ın yakın planda bulduğu otonomi, montaj bütünü aşan bir sırta yönelerek, insan yüzünün harelerinde tezahür eder. Onun mistik tavrı, imajın dışavurumcu (Koch & Hansen, 1987, s. 176); gözlem, tahayyül ve hatırlamayla kesişen mizacına vurgusuyla, görmenin çerçevesini hiç olmadığı kadar genişletmiştir (Bauer, 2016, s. 135-136). Diğer taraftan bu, potansiyelini salt görme duyusuna bırakan bir tavır olarak kalmıştır.¹¹

Filmsel algıyla sadece insanın değil, eşyanın ruhuna da erişen Jean Epstein ise, ne Balázs kadar görme merkezli ne de Eisenstein kadar belirlenimcidir. Ona göre, sinemanın fizyonomiyi yeşerten imkânlarına mukabil, icat ettiği bir şey de vardır: Fotojeni. Kavram "dünyanın, varlıkların ve şeylerin manevî kıymetini arttıran, yalnız filmsel üretimde zuhur eden devingen akışa" tekabül etmektedir (Epstein, 2012b, s. 294). Fotojeni sayesinde görüntünün plastik kompozisyonu dile gelir, sırf zekâyı aşan, şiirle ve hislerle bezeli bir kişilik belirir (Epstein, 2012b, s. 295). Epstein ekseriya, zamansallık üzerine yaptığı filmlerle anılsa da, Christophe Wall-Romana'nın (2012) altını çizdiği gibi, onun imaja bakışında, fotojeniyeye eğilişinde "cismanî ve bedenselleşmiş" bir yan vardır (s. 65). Tam da bu sebeple, yakın planda gördüğü bir ağzı "öpücüklerin larvası, dokunmanın özü" olarak betimleyecek (Epstein, 1988, s. 243), sinemaya "seni titrek, ebedî derini kucakladığımda hissediyorum" diye seslenecektir (Epstein, 2012a, s. 278). Neticede Epstein, bedensel duygulanım ve görsel olmayan duyuların anti-hiyerarşik ilişkisini karşılayan *conestezi* (*coenaesthesia*) mefhumuyla (Wall-Romana, 2012, s. 52), seyir

⁹ Erken Modernite'de fizyonomi yüzün çoğunlukla anatomik özelliklerini incelemiş, sonraları gizemin ilmi Okült'e kayarak, yüz ifadelerinin ruhsal derinlikleriyle ilgilenmeye başlamıştır (Porter, 2005, s. x-12).

¹⁰ Balázs *pathos*'la, ruhun cisimleştiği duygusal iklimi kasteder. Burada *pathos, vect (ecstasy)* gibi kavramların, ilerleyen zamanda Eisenstein'ın düşüncesinde de önem kazandığının tekrar altı çizilmesi gerekir (Polan, 1977; Goodwin, 2000).

¹¹ Görme duyusu, Dziga Vertov (2007) tarafından sosyal inşanın kalbine yerleştirilecek, aşkın ve aşırı bir hâl olacaktır.

deneyimini bütünleştirecek ve şöyle yazacaktır: “Sinema tüm duylara hitap ettiği zaman, her bir duyu fizyolojik limitlerini aşabilecektir” (Epstein’den akt. Turvey, 2008, s. 6).

Fenomenolojinin henüz dillendirilmediği bir sinemasal devirde, üç düşünürün de filmsel imajla birlikte hissetmeyi denediklerini ve böylece ümit verici mesafeler kat ettiklerini söyleyebiliriz. Eisenstein renkler, duylar ve duyguların geçişli bünyesini montajla esneterek; Balázs yakın planlarda beliren insan yüzünün ruhsal derinliklerine inerek ve özellikle Epstein deneyimi deride, iç organlarda ve kaslarda aradığı yazılarıyla film-fenomenolojinin ilk nüvelerini vererek, literatürde “bedensel izler” bırakmışlardır. Filmsel imaj 1960’lardan sonra, “duyusal deneyimi verili kabul ede[n]” Marksist ve psikanalitik yaklaşımlara teslim edilecek, anlam ve yorumla üstü örtülecek olsa da, bu izler yitmeyecektir (Sontag, 1966, s. 10). İlerleyen kısımlarda da göreceğimiz gibi, sinemanın maddeselliğiyle sardığı dünyevî hatlar, hissedilen ve hislenen beden için esrarengiz ve çekici kalmayı sürdürecektir. İmajın ve bedenin derece derece yaşayacağı krizlere rağmen.

Peki Miriam Bratu Hansen’in (2015) dayatmacı montajından ötürü “totaliter” addedeceği Eisenstein’ı (s. 52); sinemanın fizyonomisindeki ruhî boyutu sadece “beyaz, Avrupalı ve erkek” bedene reva gören Balázs’ı (Balázs & Carter, 2007, s. 95); tıpkı öbür izlenimci yönetmenler gibi,¹² fotojeninin temaşasına kapılırken, imajın sosyokültürel ve tarihsel bağlamını ihmal eden Epstein’ı nasıl düşünmemiz gerekir? (Dall’Asta, 2011, s. 59). Buradan yola çıkarak, üç yaklaşımın da kimi özellikleri budanarak soyutlanmış ve idealize edilmiş bir imaj fikrine tutunduğu tespitini yapabiliriz. Filmsel imaj ilkinde siyasî rejimin, ikincisinde ırk, toplumsal cinsiyet ve sınıf temelli toplum inşasının,¹³ üçüncüsünde ise el değmemiş ve biricik sanat söyleminin itkisidir. Fakat bu durum, seyircinin bedeni ve filmin maddeselliğinin, öne sürülen fikirlerde kritik bir önemi olduğu gerçeğini değiştirmeyecektir. Öyle ki, Eisenstein, Balázs ve Epstein’in bıraktığı yerden

¹² Fotoğrafın icadından sonra ortaya çıkan en etkili modern sanat akımlarından biri olan İzlenimcilik’in, sinemadaki yansımaları 1920’lere rastlar. Louise Delluc, Abel Gance, Germaine Dulac, Jean Epstein, Dimitri Kirsanoff gibi yönetmenler, imajın resimsel güzelliğini görsel bir ritim içerisinde sunarak şiirsel, uçucu ve ucu açık duygular uyandırmışlardır (Thompson & Bordwell, 2003, s. 88-91). İzlenimci sinema güneşliğin, gölgelerin, dalgaların, yağmurun ve nemli yüzeylerin büyümesine dalarak, toplumsal çatışmalardan yalıtılmış, içsel bir deneyime inanmıştır.

¹³ Balázs’ın Nasyonal Sosyalizm’e mi Komünizm’e mi yakın durduğu hâlâ tartışma konusudur. Bkz. Bauer, 2016, s. 15-16.

devam eden II. Dünya Savaşı sonrası film kuramının bir cephesi, merceğini genişleterek duyuları, bedeni ve pelikülü kaplayan iki felsefî derde evrilecektir: Ontoloji ve fenomenoloji. Film varlığa dair neler gösterebilir? Beden, fiziksel ve mekanik süreçlerle meydana gelen imaja nasıl bir aralıktan temas eder, onu hangi biçimlerde deneyimler? Onunla birlikte ve ona karşın nasıl var olabilir?

Ama böylesi merakları, Yahudi Soykırımı'nın yarattığı epistemolojik kırılmadan ayrı tartışmak olanaklı gözükmemektedir. Çünkü bilginin mahiyeti ve tesisleriyle iştiğal eden epistemoloji, bilimin yüceliğine yaslanarak tutturduğu pozitivist tonu kaybedip, aklı dengenin tarumar olduğu bir travmanın içinden konuşmaya başlamıştır artık. Holokost, vahşetin fotoğrafik yüzüdür. İnsan eliyle gerçekleştirilmiş sistematik bir katliam, insan elinden bağımsız kamerayla “zamanın belli bir ânında, foto-kimyasal emülsiyona” işlenmiştir (Hansen, 2015, s. 16). Fotoğraf böylece, gerçekliğin tam kalbine saplanır, tarih yazımının hakiki nesnesi hâline gelerek “kitlesel farkındalığı ve tanıklığı” mümkün kılar (Crane, 2008, s. 309). Velhasıl bu bakış açısı, fotoğrafın bağlamından kopmuş, Susan Sontag'ın kelimeleriyle “donmuş ve uyuşmuş” vasfını görmezden gelmektedir (Sontag'dan akt. Hirsch, 2001, s. 6).¹⁴ Karşımıza çıkan Holokost imajları, ancak tikel ve zahiri birer temsil olabilirler.¹⁵ Keza çoğu, soykırımın failleri tarafından çekilmiş fotoğraflardır, kimileriye Nazi karşıtı müttefiklere aittir (Keilbach & Wächter, 2009, s. 63-70). Bu nedenle, dehşeti yaşayanların gözüyle göremediğimiz toplama kamplarında, aslında neler olup bittiğini anlayabilmemizin bir yolu yoktur. Judith Keilbach'ın dikkat çektiği gibi Holokost fotoğrafları tarihsel birer belge olmanın çok ötesinde, “göndergeselliğini yitirmiş sembolik soyutlamalara” dönüşmüştür (2009, s. 54-62). Tanıklık, olsa olsa boşluğa veya karanlığa bakmaya denktir, olayların tam olarak özümsemesi ve hissedilmesi mümkün değildir.¹⁶

¹⁴ Sontag *anesthetize* sözcüğüyle, tıbbî bir kavram olan “anestezi”ye işaret ederek, bedensel ve zihinsel bir uyuşmanın üzerinde durur. Bunun yanısıra, *esthete* ve *esthetic* kavramlarını çağırarak, estetik olanın hareketten ve duyular vasıtasıyla uyarılmaktan geçtiğini ima eder.

¹⁵ Burada, Claude Lanzmann'ın soykırımın faillerine, kurtulanlara ve şahitlere dair anlatıları bir arada sunarak, “tarih ile tanıklık arasındaki çetrefilli ilişkiyi” (Felman, 1991, s. 40) tartışmaya açtığı filmi *Shoah* (1985) için söylediklerini hatırlayabiliriz: Bu “bir belgesel değil. Hiçbir şekilde temsili bir film de değil. *Shoah* hakikatin kurmacası” (Lanzmann'dan akt. LaCapra, 1997, s. 232).

¹⁶ Holokost imajlarının günümüzde nasıl bir rol oynadığını ele alan yazısında Marianne Hirsch (2001), “kültürel ve kolektif travmaya bizzat şahit olanların değil, sadece temsil ve anlatı yoluyla ulaşabilen kuşakların öznelarası hatırlama deneyimini” *postbellek* kavramıyla açıklar (s. 9-10).

II. Dünya Savaşı'nın yarattığı tahribatın yükü mantar bulutlarıyla, bir nükleer silâh olarak atom bombasının icat edilmesiyle daha da çoğalacaktır (Hales, 1991, s. 5-8). Hiroşima ve Nagazaki'ye atılan bombalar, Akira Mizuta Lippit'in tabiriyle, “bedene saçılarak, içselliği ve dışsallığı altüst etmiş, onu kırılğan bir yüzeye” çevirmiştir (2005, s. 4). Haritadan silinen bir coğrafyada yaralar kazılı, maddeselleşmiş deri, bedeninin tarihle ve bellekle ilişki kurabileceği yegâne zemindir.¹⁷ Bu durum Alain Resnais'nin, maddî kalıntıların varlığına rağmen soykırımı ve “geçmiş i idrak etmenin imkânsızlığını” vurguladığı *Gece ve Sis (Nuit et Brouillard, 1956)* belgeselini de akla getirir (Wilson, 2005, s. 90). Radyasyonun tesiri, iki dünya savaşı arasında özel bir konuma sahip olan yakın planı da kuşatmıştır. Yoğun ışık sebebiyle, görebileceğimiz yalnızca yanmış, büsbütün beyaza batmış bir imaj olabilir. Lippit, yaşanan bu temsilî buhranın adını *gayrîgörsellik (avisuality)* koyacaktır: “Bir görsellik ki imajlardan yoksun, bir imaj ki görselliği noksan” (2005, s. 4-32).¹⁸ Holokost, Hiroşima ve Nagazaki beraber düşünüldüğünde gayrîgörsellik, katastrof sonrası enkazın tecrübesini bünyesinde topluyor gibi gözükür. Dolayısıyla “görme duyusunun ihanetiyle” hesaplaşan parçalı bir tarihle, genelleyici ve sistematik bir bakış sunamayan bir epistemolojiyle baş başa kalırız (Caruth, 1996, s. 27-29). Yokluğun şüpheli varlığıyla duyumsanabildiği bir atmosferde, ontolojiye ve fenomenolojiye dair sorular sormak da gittikçe zorlaşmaktadır. Zira savaş sonrası film kuramının birçok cephesi, öznenin otantik deneyimine eğilmenin naif, apolitik ve anti-tarihsel bir çaba olduğunu savunacaktır. İşin rengi sahiden böyle midir? Peki bu üç sıfatın en çok yakıştırıldığı düşünürlerden biri olan André Bazin (2011), savaş sonrası kentlerin ve insanların durumunu betimleyen İtalyan Yeni Gerçekçiliği'ni neden

¹⁷ Alman yönetmen Harun Farocki *Inextinguishable Fire (Nicht lösches Feuer, 1969)* belgeselinin açılışında, Vietnam Savaşı'ndan kurtulmuş bir adamın dehşet verici deneyimini, önünde duran kâğıttan okuduktan sonra şunları söyler: “Size, bir Napalm'ı eyleme geçmişken nasıl gösterebiliriz? Ya onun sebep olduğu yaraları? Eğer size Napalm yaralarının bir fotoğrafını gösterirsek, gözlerinizi kapatırsınız. Önce fotoğraflara gözlerinizi kapatırsınız, sonra onların belleğine, sonra gerçeklere ve en nihayetinde tüm bağlama gözlerinizi kapatırsınız. Size Napalm'da yaralanmış birinin fotoğraflarını gösterirsek, duygularınızı incitiriz. Duygularınızı incitirsek, sanki Napalm'ı size zarar verecek şekilde, üstünüzde denemiş gibi hissedersiniz. Size Napalm'ın nasıl işlediği hakkında yalnızca bir ipucu verebiliriz.” Bu konuşmanın ardından Farocki, gerçek zamanlı kayıt altında kolunda bir sigara söndürür. Malin Wahlberg'e göre, Farocki'nin kolundaki yanık izi, görüntünün temsilî boyutunu aşar; “varoluşsal etkisini geçmişin buradalığıyla ifşa eden bir emare”ye dönüşür (2008, s. 59-60).

¹⁸ Lippit, iç-dış ayrımını bulanıklaştıran atomik radyasyonun köklerini 1895 yılında, üç içsel fenomenolojide arar: Sırasıyla “psişe, beden ve hayatın hareketlerini meydana çıkaran psikanaliz, X-Ray ışınları ve sinema” (2005, s. 58-59).

bu kadar önemsemiştir?¹⁹ Niçin tuzla buz olmuş bir gerçekliğin tam kalbine, inatla saplanmak istemiştir?

Bu soruların yanıtını, çekime hazır hâle gelmiş bir mizansenin filmsel imajlara dökülmesi sürecine tekabül eden *profilmik hadise*'de bulabiliriz. Mizansen tüm sinemasal elemanların hesaba katılması ve biçimlendirilmesiyle oluşan içe kapalı bir tertipken, profilmik hadise “kameranın çekim esnasında kaydedebileceği” muhtemel nesne, durum ve fenomenleri kapsar (Spence & Navarro, 2011, s. 213-214). Bu bağlamda Erdem Tepegöz'ün *Zerre* filmi (2012), böylesi gelişigüzel durumları tecrübe edebileceğimiz bir örnektir. Hikâyede Zeynep'in (Jale Arıkan) iş arama serüvenine ortak olurken, tam da yapılandırılmış olanla tesadüfi olan arasındaki bu diyalektiği deneyimleriz. Kameranın süregelen hareketinde Zeynep'in siyah boğazlı kazağı, aydınlatıldığı ışık ve kadraja girdiği mekânlar ne kadar mizansene dâhilse; tuhafiyenin sokağındaki boyası akmış duvarlar, sıra bekleyen tekstil işçilerinin önünde durduğu bükülmüş demir parmaklık, işçileri götüren otobüsün koltuk kılıfları da o kadar profilmik hadiseye aittir. Başka bir deyişle, Annette Kuhn'un (1978) yazdıklarını filmle diyaloga sokarsak, *Zerre*'nin stilinin sinemasal müdahaleyle yaşadığımız dünya arasındaki “kontrolsüz ve rastlantısal” kesişimi su yüzüne çıkardığını söyleyebiliriz. (s. 74). İzleyen kısımda, Tepegöz'ün filminde deneyimlediğimiz profilmik hadiselerin, Bazin için, özellikle İtalyan Yeni Gerçekçiliği bağlamında, kritik bir önemi olduğu gösterilmeye çalışılmaktadır.

Bazin'i okurken, Thomas Elsaesser'in (2011) uyarısını kulak ardı etmememiz gerekir: Çoğul bir kuramsal kimlikle karşı karşıyayız (s. 6). Sine-teolojik bir saf tutarak,²⁰ filmsel imajı Tanrı'nın yarattığı mucizevi evrene açılan bir pencere olarak konumlandırılan (Cardullo, 2011, s. 4-9), filmin sanrısız, bilinçaltını kaşıyan veçhelerini ön plana çıkararak gerçeküstücülere ve psikanalize yaklaşan Bazinlerle (Chevrier & Shafto, 2011, s. 42-56). Her hâlükârda, Dudley Andrew'e (2010) göre, onu tanımlayan başat unvan *naif*

¹⁹ II. Dünya Savaşı'nın içinden çıkan İtalyan Yeni Gerçekçiliği, yıkımın çepeçevre sardığı dünyevi yaşantıyı betimlemeyi amaçlamıştır. Vittorio De Sica, Roberto Rossellini gibi yönetmenlerin hesaplanmış, senaryolaştırılmış mizansenleri reddi, doğal ışık ve amatör oyuncularla sokakta çalışmaları o zamana dek görülmemiş bir gerçeklik hissi yaratmıştır. Sinema tarihini derinden etkileyen bu akımın detaylı bir analizi için bkz. Shiel, 2006.

²⁰ Neil Hurley'nin (1970) önerdiği sine-teoloji veya sinemasal teoloji, “dinin özgürlük, vicdan, kötülük, ölüm gibi ilahi ve evrensel temalarının, filmler sayesinde aşkın bir boyut kazanacağını savunan” yaklaşımdır (Hurley'den akt. Nolan, 1998, s. 6).

gerçekçi'dir. Matthew Kennedy'nin (2010) tarifıyla naif gerçekçilik, "görsel deneyimin metafiziğidir," algıyı eşyayla etkileşiminde arar ve "bilinçli deneyimimizin dünyadaki maddelerle ilişkisel bağlar içerdiğini ileri sürer" (s. 77-78). Bazin (2011) bu deneyime, fotoğrafın gözüyle bakmıştır: "İnsanoğlunun hiçbir rol oynamadığı mekanik yeniden üretim gerçekliğin çıplak yüzünü, dünyanın nesnel görünümü[ni] göstermektedir" (s. 18-20). Bazin'e göre, "fotoğrafçının kişiliği ve amacından" arındırılmayacak olsa da fotoğraflık imaj, "kendi gözlerimizle görmeyi başaramadığımız" bir gerçeklikle ilişkisel bağlar tesis eder (2011, s. 18-21). Fotoğraf tıpkı bir "parmak izi" gibidir (Bazin, 1960, s. 8), kadrajına aldığı dünyanın varlığına işaret ederken, kendine has dünyalar kuran bir mühür (Andrew, 2010, s. 13-25).

Bazin, kökeninde fotoğraflık imajı bulduğu sinema için de benzer bir yaklaşım sergilemiş, filmi "dünya ile olan ilişkilerimizin metafiziksel görünümü" olarak konumlandırmıştır (2011, s. 183). Hayatın hareketlerini, sokaktan taşan görüntülerle "fenomenolojik bir bütünlük içinde veren" İtalyan Yeni Gerçekçiliği'ni (Bazin, 2011, s. 175) tam da bu sebeple önemsemiştir. Örneğin, dünyevî akışın hâkim olduğu *Bisiklet Hırsızları* (*Ladri di Biciclette*, Vittorio De Sica, 1948), "katı kurallara bağlı mizansenleri reddedip," savaş sonrası İtalya'sının saydam bünyesini açığa çıkardığı için değerlidir (Bazin, 2011, s. 187-188). Bazin'e göre, De Sica'nın rastlantısallıkla örülmüş estetiği herhangi bir mizansen kurma çabasını boşa çıkarır, "gerçeğin eti ve kanı" filmsel imajın her zerresine bulaşır (2011, s. 204). Buradan hareketle Bazin için, kendisi böyle kavramlaştırmasa da, profilmik hadiselerin kritik bir yer teşkil ettiğini söyleyebiliriz (Wollen, 1976, s. 7-25).²¹ Peki odağını dramatik yapıyla yoğurulmuş mizansenden, gerçeğin eti ve kanıyla kavuşmuş maddesel imaja kaydıran böylesi bir perspektif bizi nereye götürür?

Bazin'e göre bu sorunun yanıtı, filmsel imajın "ontolojik konumu"nda gizlidir (2011, s. 186). Çünkü fotoğraflık doğasından ötürü sinema, insanın hâletiruhiyesine, hâlihazırda çatışmaları içeren bünyesine temas eden "bir belge değeri taşımaktadır" (Bazin, 2011, s. 199). Dahası, "[g]ünlük gerçeğe bu tam ve doğal kenetlenme, içyapı bakımından çağa tinsel bir kenetlenme"yi de beraberinde getirir (Bazin, 2011, s. 199-200). Gelgelelim

²¹ Bazin profilmik hadiselerle olan ilgisini sadece İtalyan Sineması'nı inceleyerek ortaya koymamıştır. Danimarkalı yönetmen Carl Theodor Dreyer'in yakın planlarına bakarken de, oyunculuğun nasıl işlediğine değil, oyuncuların yüzündeki çiçek hastalığı izlerine, lekelere dikkat çekmiştir (Bazin, 2011, s. 108).

Bazin'in belgeden kastı, II. Dünya Savaşı'nın enkazına dair, pozitivist epistemolojiye dayalı tarihsel gerçekler değildir. Bilâkis onun tavrı bilmeye değil, varlığı ve eşyayı içinde yaşadığı yıkıntılarla birlikte deneyimlemeye yöneliktir. Zira sinema, ancak böyle bir yönelimle, çağa kenetlenip var olmanın mahiyeti ve sorumluluğunu filmsel imajlara dökerek “devrimci bir hümanizmayı kurtarabilir” (Bazin, 2011, s. 200).²² Açık olan şu ki Bazin, ne apolitik ne de anti-tarihsel bir duruş sergilemiştir. Bilâkis yekparelikten uzak bir tarih anlayışının içinden konuştuğunun bilincinde, savaştan sağ çıkmayı başaran insanî gayreti filmler vasıtasıyla tecrübe etmiştir. Tüm kasveti ve ıstırabına rağmen profilmik hadisenin derinlerinde, filmsel imajın mühründe varlığa ait bir şeyler mevcuttur.

Peki bu mühür bizi, Tanrı'nın mevcudiyetine mi götürmektedir? “Her şey nedensellik ya da nesnel belirlenimcilikle açıklanırsa, hiçbir şey mukaddes kalmaz” demiştir Amédée Ayfre, sinemada tinsel bir keşfe çıkarak (Ayfre'dan akt. Quicke, 2005, s. 237). Bu ifade hem II. Dünya Savaşı'yla çöken rasyonalizme karşı güvensizliği hem de kaybolmaya yüz tutmuş inancı vurgular. Fakat gündelik, kaba görünümünden sıyrılan filmler sayesinde savaşın vebalinden, insanlığın işlediği büyük günahlardan kurtulmak mümkün olabilir. İhtiyacımız ruhla kavuşan, uhrevî bir sinemadır. İvmesini Tinselcilik'ten alan Ayfre buna binaen, Bazin'in *fenomenolojik bütünlük* kavramını dramatik biçimde farklılaştıracak, filmsel imajı hissikablelvuku ile deneyimleyecektir.

Aslında Bazin, fenomenolojik bütünlük içerisinde varoluşu özümsemeye çalışırken, bir felsefe disiplini olarak fenomenolojinin muhteviyatını gölgede bırakmıştır. Ayfre (1985) tam da burada sivrilmekte, film ve fenomenolojinin ilk buluşmalarından birini, açık referanslarla gerçekleştirmektedir. “Neo-Realism and Phenomenology” (1985) başlıklı yazısı müdahale edilmemiş, “verili bir durumda kameranın nötr varoluşunu kaydettiği insan tavrını, bütünlük içerisinde sunan” İtalyan Yeni Gerçekçiliği'ni yüceltmıştır (Ayfre,

²² Buradan yola çıkarak Bazin'i, Fransız Katolik Solu'nun etkisinde filizlenen *Kişiselcilik* fikri ekseninde düşünebiliriz. John Hellman'ın (1973) not düştüğü gibi “sert entelektüalizm, dogmatik katılık ve hiyerarşiye sempatiyle” angaje olmuş Katolik Sağı'na karşılık Katolik Solu “çoşkulu mütevazılık, entelektüel merak, engin hümanizm, manevî esneklik ve değişkenliği” öne çıkarmıştır (s. 384-385). 1932 yılında hayata geçen *Esprit* dergisinde cisimleşen bu nitelikler böylece, “insanın değerini dert eden, ona kendi bütünlüğü içinde yaklaşarak çağın gerçekliğini” ele alan *Kişiselcilik* fikrini üretmiştir (Hellman, 1973, s. 384-387). Bazin, sinemayı insanın varlığında düşündüğü yazılarıyla *Esprit*'ye önemli katkılar sunmuştur. *Kişiselcilik*'in ayrıntılı bir incelemesi için bkz. Mounier, 1989.

1985, s. 183). Çünkü “öz yerine varoluşa öncelik veren” bu sinemayla, “şeylerin kendiliklerini apaçık kıldığı” bir alana ulaşıyoruz (Ayfre, 1985, s. 184-185). Başka bir deyişle, dünyevî yaşamı Edmund Husserl’in (1983, 2010) önerdiği anlamda paranteze alan filmsel imajlarda, “belirli bir zaman dilimi içinde varoluşun tüm gizemiyle görünür olduğu insanî olaylar, [sosyokültürel] inşayı yerinden ederek” zahir eder (Ayfre, 1985, s. 185).²³

Fakat öyle gözüküyor ki Ayfre, Husserl’in yöntemini kullanarak Jean-Paul Sartre’ın (2009), varlığın “temelini kendisinin oluşturmadığı bir şey[e], *dünyadaki mevcudiyetine*” tekabül eden *olguşallık* düşüncesine de erişmek istemiştir (2009, s. 140). Kavramın imlediği dünya, varoluşun “kaçınılmaz bir biçimde bağımlı olduğu,” sınırları çizen yerdir (Elwood, 1994, s. 311).²⁴ Ayfre, Marcello Pagliero’nun *Bir Adam Şehirde Yürüyor (Un Homme Marche Dans La Ville, 1950)* filminde gördüğü bir duvar için şunları yazacaktır: “Duvar varoluşun olguşallığını sembolize etmek için orada değildir; o, olguşallıkta donmuş varlığın ta kendisidir” (1985, s. 189). Aldığı bu Sartrecı pozisyon Ayfre’ı, Bazin’in bir adım ötesine taşır, olguşallığa içkin varlığın deneyimine götürür. Gelgelelim Bazin’in din ile hümanizm arasında kurduğu dengeli ilişkinin tersine Ayfre, teolojik bakışa daha çok ağırlık verecektir.

Nitekim “varoluşun muğlâklığıyla Tanrı’nın aşkın gizemi arasındaki bağı” sorguladığı “Neo-Realism and Phenomenology”den sonraki eserlerinde (Ayfre, 1985, s. 190), Hıristiyanlık’ın mutlak Tanrı inancını kuvvetlendiren, “radikal bir görünmezliğe” yaklaşan bir sinema üzerine tezlerini sunacaktır (Ayfre den akt. Chyutin, 2015, s 28-29). Neticede Ayfre, olguşallık ve varlığa büsbütün yayılmış kutsallığın içinden, “mukaddes olanı ifade etmek için, onu insan deneyimlerinin evrenine, insanlaştırmadan sokmalıyız

²³ Edmund Husserl’in bakışında fenomenoloji, şeylerin bilince nasıl görüldüğünü araştıran felsefi disiplinin adı, aynı zamanda “bir yöntem ve düşünme biçimi”dir (2010, s. 105). Ona göre, şeylerin/görüngülerin mahiyetini ortaya çıkarmak için gözlemler elde edilen bilginin indirgenerek parantez içine alınması gerekir (Husserl, 1983, s. 65). Çünkü dış dünyaya dair tecrübelerin sağladığı bilgi değişken ve güvenilmezdir. Asıl odaklanılması gereken sosyokültürel ve tarihsel boyutlardan arınmış pür bilincin, “pür bir ‘ben’in” akışıdır (Mengüşoğlu, 1945, s. 59).

²⁴ Olguşallığın tutkalında insan, “iklim ve toprakla, ırk ve sınıfla, dille, parçası olduğu topluluğun tarihiyle, katılımı, çocukluğun bireysel koşullarıyla, edinilen alışkanlıklarla, hayatının büyük ve küçük olaylarıyla ‘yapılan’ gibi görünür” (Sartre, 2009, s. 606). Sartre’ın projesi bu belirlenimci manzarayı, edim ve seçimlerin tesis ettiği özgürlük fikriyle sarsmayı dener.

ki, bu deneyimlerde aşkın kalsın” diyecektir (Ayfre’den akt. Quicke, 2005, s. 242).²⁵ II. Dünya Savaşı’nın dehşeti ne kadar büyük olursa olsun, Bazin manevî ve devrimci bir hümanizmayı süzdüğü filmsel imajdan, Ayfre Tanrı’nın aşkın gizemini hissettiği uhrevî filmlerden ümidini kesmemiştir. Velhasıl, iki dala da tutunamayacağımızı idrak etmek için Siegfried Kracauer’i beklememiz gerekmektedir.

1.2. 1990’LARDAN İTİBAREN FİLM-FENOMENOLOJİNİN UĞRAKLARI

Bölümün başlarında sinemanın bedenimize hangi duyuşsal ve varoluşsal katmanlarla yakınlaştığını gördük. Film kuramının klasik dönemi olarak adlandırılan bu zaman dilimine dair iki tespit yapabiliriz. İlki, yerleşik hâle gelen teoriler yerine, heyecan ve hevesle ortaya atılan fikirlerle, analitik olmaktan çok spekülâtif yaklaşımlarla tanıştığımız; ikincisi, bedenden çok imaj üzerine düşünen, yeni bir aygıttan yansıyan sinemasal imajların “ne”liğine dair öngörülerle karşılaştığımızdır. Bu kısımdaysa, tarihsel süreç içerisinde yükü ağırlaşan imaja karşın, bedensel bir deneyimin hâlâ nasıl mümkün olabileceği tartışmaya açılmaktadır. Film-fenomenolojinin yerleşik bir paradigma hâline geldiği 1990’lar sonrasında önerilen temel kavramlar, kuramcılarının bakış açılarından hareketle, film örnekleriyle birlikte incelenecektir. Bu kısmın başat amacı, bir yandan önerilen deneyim biçimlerinin geçerliliğini ve etkisini göstermek, diğer yandan literatüre danışarak ve onunla hesaplaşarak, haritadaki boşlukları, bu tezin üzerine gitmek istediği gedikleri meydana çıkarmaktır. Bedenin çetin serüvenine, anlamını ve hissini yitirdiği bir iklimde konuşmaya çalışan Allan Casebier (1991) ile başlayabiliriz.

²⁵ Ayfre’in çağdaşı Henri Agel de “her şeyi maddesellikten çıkararak tefekkürü olanaklı kılan” filmlerin peşinden gitmiş (Agel’den akt. Cooper, 2013, s. 84), “Hıristiyanlık gerçeğinin en esaslı kanıtı, sinemanın gösterdiği gibi, ışılan hayata tanıklıktır” savını ileri sürmüştür (Agel & Giraud, 1956, s. 67). Bu teolojik bakış açısının Amerika kıtasındaki izdüşümleri için bkz. Schrader, 1972.

1.2.1. Casebier’de Noema, Noesis, Hyletic Veri İlişkisi ve Sarmaşık

1991 senesinde fenomenoloji ve sinema ilişkisini tüm katmanlarıyla masaya yatırmaya niyetlenen Casebier’in işi, aslında hiç de kolay değildir. Daha 1974’te *Film Quarterly* dergisi, Jean-Louis Baudry’nin “Ideological Effects of the Basic Cinematic Apparatus” yazısını sunarken, fenomenolojiyi “miadını doldurmuş idealist doktrinleriyle” anmaya başlamıştır bile (Baudry & Williams, s. 39). Mesele dallanıp budaklanmaktadır. Baudry’nin de kritik figürlerinden biri olduğu aygıt kuramına göre, sinema seyirci-özneyi kuran ve kısıtıran, onun gerçekliğe ya da yekpareliğe duyduğu arzuyu tamamlamış gibi yapan ideolojik bir aygıttır.²⁶ Yine 1970’lerde kuvvetlenen feminist paradigma, ideolojinin erkek egemen kodlarına müdahale ederek, “toplumsal cinsiyetin asimetrik ilişkilerini” gün yüzüne çıkarmıştır (Smelik, 1998, s. 1).²⁷ Postyapısalcı eleştiri ise, “merkezsizleşmiş ve kaygan bir zemine oturmuş” yapıları söylem ve iktidar kavramlarının projeksiyonunda, boşluklara, sessizliklere kulak kabartarak aramıştır (Stam, Burgoyne & Flitterman-Lewis, 2005, s. 23-24).²⁸ Görülen o ki, film çalışmalarında

²⁶ Aygıt kuramının menşei, Mayıs ‘68 etkisinde yazan Louis Althusser’dir (2014). Banliyö üniversitesi Nanterre’den Sorbonne’a sıçrayan öğrenci olayları, 10 Kasım 1967’de yükseköğretimde köklü değişiklikleri öngören Fouchet reformlarına karşı başlamış, sonrasında yaklaşık 10 milyon işçinin de katılımıyla Fransa tarihinin en etkili toplumsal eylemlerinden birine dönüşmüştür (Feenberg & Freedman, 2001, s. 4-36). Abdurrahman Arslan’ın (1999)’ın kelimeleriyle, “[y]aşanmış bir gerçekliği reddetmeksizin aşmak ve cari hayat tarzının hâkim ‘mod’larını değiştirmek talepleri ile yüklü Mayıs 1968” statükoya eğilmesine rağmen tüm dünyayı sarsmıştır (<http://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/3861/mayis-1968-bir-muhteva-meselesi#.WKKllvmLTIU>). Sarsıntı yalnız burjuvayı değil, olaylar karşısında uzun süre tepkisiz kalan yerleşik Sol’u da kapsamış, Marksizm’i saran örümcek ağları su yüzüne çıkmıştır. Buna binaen Althusser, köklü bir restorasyona girerek ideoloji eksenli, Freudyen ve Lacancı psikanalizden güç alan yeni bir Marksist pencere açar. “Bireylerin gerçek varoluş koşullarıyla kurduğu hayalî ilişkiyi” gösteren ideoloji, devlet aygıtlarında (kilise, okul, medya, vb.) cisimleşmekte, “bireyi özne olarak çağırıp” işlevselleşmektedir (Althusser, 2014, s. 50-77). Althusser’in baskın ideolojik-bilinçdışı operasyonlarla tesis edilen özne anlayışı beşerî bilimlerin yanında, film çalışmalarının seyrini de tayin etmiştir. Jean-Louis Baudry (1974), Christian Metz (1983), Jean-Luc Comolli (1992) ve Jean Narboni (1992) gibi teorisyenler “eksiklik olarak özne tasavvurundan hareketle arzunun üretimini” çözümlenmişlerdir (Arslan, 2009, s. 24). Aygıt kuramının hâlâ güncelliğini koruduğunu, Giorgio Agamben’in (2006) yaklaşımına baktığımızda fark edebiliriz.

²⁷ Psikanaliz ve göstergebilime yaslanıp aygıtın yeniden ürettiği aktif (erkek)/pasif (kadın) ikiliğinden yola çıkan feminist film kuramında kadının deneyimi, nesneleş(tiril)miş bir cinsiyet kategorisinin kavram setiyle açıklanmıştır: röntgencilik, bakma hazzı ve narsisist özdeşleşmenin yöneldiği nesne olarak (Mulvey, 1992). Sonraları bu keskin dikotomiyi aşındıran, dominant sadist psikanalitik okumalara karşı, arzu, özdeşleşme ve öznellik kavramları mazoşizm ve maskeleyen çerçevesinde tartışılmış, erkeklik-kadınlık ilişkisi hazzın farklı boyutlarında yayılmıştır (Doane, 1992; Studlar, 1992).

²⁸ Postyapısalcılığın bir kanadı, aygıt kuramının yaklaşımında pozitif yani “gösteren”i kayıran, onu haddinden fazla önemseyen, tüm gücü ona atfeden bir eğilim tespit etmiş ve gösterenin gösteremediklerini, gölgede kalan taraflarını, filmin negatifini deşmeyi seçmiştir. Bu çerçevede, II. Dünya Savaşı sonrası yaşanan krize binaen “merkezsizleşmiş ve kaygan bir zemine oturmuş yapı”lardan yola çıkarak, iki farklı görüntü formunu, *hareket-imge* ve *zaman-imge*’yi öneren Gilles Deleuze (2014, 2021) kritik bir önem taşır.

klasik dönemden güncel döneme geçişi vurgulayan bu kırılmalar, fenomenolojik yaklaşımı tedavülden kaldırmaya kâfidir. Film deneyiminde bundan böyle, kendini kaçınılmaz biçimde imajlara kaptıran, her nefesinde baskın sosyokültürel ve ideolojik tanecikleri soluyan öznenin nasıl aldandığı tartışılacak ve şayet mümkünse, ayılma ihtimalleri üzerinde durulacaktır. Casebier'in arkasında bırakmaya çalıştığı yanılısama, peşini bırakacak mıdır?

Aslında 1970'lerin sonundan itibaren, münferit de olsa, hem betimleyici bir fenomenolojinin imkânları tartışılmış (Peritore, 1977) hem de öznenin hâlihazırda kodlanmış film “metnin içinde gezebileceği” ve böylece “anlamın yaratılmasında bir rolü olabileceği” vurgulanmıştır (Tomasulo, 1988, s. 30). Bunun yanı sıra, bilişselcilik ve kültürel çalışmaların sunduğu farklı bakış açıları da öznel deneyimin ve kimliğin yabana atılamayacağına işaret etmiştir. Araştırma ajandası 1980'lerde belirginleşen bilişselci teori, ortodoks olarak nitelendirdiği aygıt kuramını akılsal süreçleri görmezden gelip ampirik gözlem ve deneyi hiçe saydığı için eleştirir (Currie, 2004, s. 107). Gregory Currie'nin ileri sürdüğü gibi sinemasal tecrübe aslında şu gerçekten bağımsız düşünülemez: “filme karşı verdiğimiz tepki rasyonel olarak motive edilmiştir ve algının aşamaları, bilgi işlem sistemleri, hipotez inşası ve yorumla açıklanabilir” (2004, s. 106). Kültürel çalışmalar ise aygıt kuramının özne kavrayışını tek boyutlu bulmuş, onu kendi içinde dallara ayrılan etnisite, toplumsal cinsiyet, sınıf gibi bağlamlar ışığında, “şifreler, mitler, söylem ve ideolojiler” yumağında salınan çok boyutlu bir inşa olarak yeniden tanımlamayı seçmiştir (Turner, 2016, s. 45). Medya içeriklerinde ideolojinin nasıl işlediğini irdeleyen metin analizlerinin yanı sıra, metni alımlayan izleyicilerin okuma ve yorumlama biçimlerini anlamaya yönelik etnografik araştırmalar da yapılmış, böylece anlamın tesisinde ve ekonomisinde bireylerin icra ettiği kültürel kimliklerin kaçınılmaz bir rolü olduğu meydana çıkmıştır. Bu iki paradigmanın, farklı tavırlara sahipmiş gibi görünseler de, öznenin deneyimine, parçalı kimliğine ve muhasebe kapasitesine yaptıkları vurguyla fenomenolojik yaklaşımı cesaretlendirdiğini söyleyebiliriz.

Fenomenoloji hâlâ bir ihtimaldir öyleyse. Üstelik psikanalitik, göstergebilimsel ve Marksist hattın zayıf taraflarını gösterebilecek denli güçlü bir ihtimaldir. En azından Casebier buna inanır. Ona göre sosyal bir inşa olarak özne, ister aygıtın boyunduruğunda

ister kültürel çalışmaların iddia ettiği gibi önceden kestirilemeyen, çok-boyutlu alımlama taktikleriyle birlikte düşünülün, parçalı, evrensellerden yoksun bir kavram olarak konumlandırılmıştır. Fakat bunun tehlikesi, bütün insanlığı ilgilendiren bilinç operasyonlarını, daha doğrusu bilincin filmsel imaj karşısında cereyan etme biçimlerini topyekûn ihmal etmektir. Casebier'e göre yüzünü Husserlci fenomenolojiye dönen bir film kuramı, akış hâlindeki pelikülün “bilince nasıl görüldüğünü, nasıl ideolojik veya sosyokültürel katmanların müdahalesinden bağımsız, *olduğu gibi* algılandığını” açıklayabilir (1991, s. 5). Mühim olan yönelimseliktir: “bilinç her zaman bir şeyin bilincidir” ve dolayısıyla yönelimseldir (Casebier, 1991, s. 15). Mefhum, bilincin kendi içinde tamamlanan bir kapasite olmaması, içerdiği tüm kavramların dışı bağımlı olması, dünyevî şeylere temasından doğması demektir. Öyleyse sinemasal öznenin bilinci, inşa kabiliyetiyle değil, yönelimselliğiyle algısal tecrübeyi tesis etmektedir. Peki hangi süreçler neticesinde gerçekleşir bu?

Noema,²⁹ *noesis* ve *hyletic veri* ilişkisi, Casebier'in önerdiği film deneyimini tarif etmek için ilk adım olabilir.³⁰ Kavramlardan ilki, “düşüncenin ya da algının araçlarına, konseptlere, kavramlara ve görünümlere”; ikincisi “bilincin bu araçları bilmek için kendisini ikâme etme yollarına”; üçüncüsüyse “çizgi, desen, şekil ve boyut bağları, kamera hareketi, kameranın yeri, kurgu formları, ses dokuları gibi duyuşsal niteliklere” tekabül eder (Casebier, 1991, s. 12-13). Yüz yüze geldiğimiz her imajda öncelikle *noemata* ve *hyletic veri* ile meşgul olur, *noesis*'in onlara yönelimsel bir karakter kazandırmasıyla algının cevherini kavrarız (Casebier, 1991, s. 15-16). Martin Jay'ın (2012) de belirttiği gibi *noesis*, “duyulardan ayrılmış saf kavramsal düşünce”dir (s. 182). Yalnız bu ilişkinin işlerlik kazanabilmesi için ön koşul, toplumsal değerler ve inançların paranteze alınması, yani fenomenolojik indirgemeye tâbî tutulmasıdır. Ama belirtmek gerekir ki bilinç, sosyokültürel kabuğunu soyduğu her imajı, tüm boyutlarıyla idrak ediyor da değildir. Bilâkis, yöneldiği öze ulaşmak için kimi görünümleri ve duyuşsal nitelikleri, algı nesnesi hâline getirilmeden, deneyimler (Casebier, 1991, s. 13).³¹

²⁹ Çoğul hâli *noemata*'dır.

³⁰ Casebier bu terminolojiyi, Husserl'in sanatsal temsilin algısını ortaya koyduğu, *Şövalye, Ölüm ve Şeytan* (*A Knight, Death and the Devil*, Albrecht Dürer, 1513) tablosunun analizinden ödünç alır.

³¹ *Hyletic veri* ve *noemata*'yı algının odağına almadan idrak etmenin İngilizce'deki karşılığı *apperception*'dir. Gelgelelim *perception* ve *apperception* bağımlı, bilinç ve bilinçdışı ilişkisi gibi anlamamak

Casebier'in, filmin metinsel bir yapı olduğu fikrini redderek ona, adeta dünyevî hayatta algıladığımız bir nesneymiş gibi baktığı yaklaşımını, belki de göstergebilimsel okumaya oldukça elverişli zıt bir örnek üstünde, *Sarmaşık*'ta (Tolga Karaçelik, 2015) tartışabilir ve daha somut hâle getirebiliriz.

Armatörü iflas etmiş bir gemide mahsur kalan mürettebatın hikâyesine ortak olduğumuz *Sarmaşık*, gerçekte düşün birbirine karıştığı, hayli çatışmalı bir atmosfere doğru evrilir. Şayet film süresince algımızın nesnesi mürettebatın bir üyesi, etten kemikten Cenk ise (Nadir Sarıbacak), onu meydana getiren görünümler, örneğin yüzü, jestleri, nevrotik bakışları ve tavırları *noemata*'dır. Cenk'in hem kendine has nitelikleri hem de dönüşümü *noemata* sayesinde açığa vurur. Kamera hareketleri, Cenk'in yüz detaylarını veren yakın planlar, sesinin perdesi, çatallı tınısı ve gevrek tonu ise *hyletic veri*'ye dâhildir. Cenk'i algılamak, böylesi görünümler ve duyuşsal niteliklerin içinden geçimiz. Onları odak noktası olarak tayin etmeden. Aslolan, bilincimizin Cenk'i idrak etmek için bu nüveler karşısında kendisini konumlama biçimi sayesinde ulaştığı saf kavramsal düşünce, yani *noesis*'tir. Algılama edimimiz yönelimsel karakterini ancak böyle kazanır ve bu kanlı canlı mürettebat üyesinin özüne demir atabiliriz. Fakat nasıl olur da bilinç, kendini belirli bir yönde konumlar? Her seyirci Cenk'i algılamak, aynı *noemata* ve *hyletic veri*'yle mi iştigal eder? Daha da önemlisi, kavradığımız bu mürettebat üyesi, bilincimizde nihaî, değişmez bir yere mi oturur?

Casebier bu sorunları bertaraf edebilmek için Husserlci *ortaklaşa karar verme* ve *ufuk* mefhumlarını önerir. Filmsel imajı algısal süreçlere oturtan her özne, temelde “inançları, beklentileri, önceki sanatsal deneyimler”iyle hareket eder (Casebier, 1991, s. 19). Başka bir ifadeyle, sinemanın biçimsel kapasitesiyle sunduğu *hyletic veri* ve *noemata*, *ortaklaşa karar verme* sonucu belirlenir (Casebier, 1991, s. 20). *Ufuk* mefhumu ise Husserl'in tanımıyla “önceden taslak haline getirilmiş potansiyeldir” (Husserl'den akt. Casebier, 1991, s. 22). Sinemada algımızın odağı, ona yaklaşırken içinden geçtiğimiz görünümler ve duyuşsal nitelikler parçalı bir surette cisimleşir. Velhasıl odağımıza dair önceden sahip olduğumuz bütüncül bir taslak vardır ve biz bu bütüne parçaları keşfederek ulaşırız

lazım gelir. Casebier'in vurgusu bilhassa buraya, *apperception*'ın her ne olursa olsun bilinç düzeyinde gerçekleştiğinedir. Bu kavramın asıl kaynağı, Husserl'in Kant eleştirisinde bulunabilir (Römer, 2020).

(Casebier, 1991, s. 23). Ne olursa olsun *ufuk* tamamlanmamıştır ve tam da bu nedenle potansiyeldir. Her deneyim *ufku* besler (Casebier, 1991, s. 25).

Eğer *Sarmaşık*'ı izleyen seyirci bir müzisyense, Cenk yerine algısının odağına filmin ses kuşağını ve tasarımını koyabilir. Böylelikle, içinden geçtiği *noemata* ve *hyletic veri* de, bilincini konumlayışı, yani *noesis* de değişime uğrar. Mürettebatın bir üyesi olarak Cenk'i algılayan iki seyircinin tecrübesi de, farklı beklentiler ve sanatsal temaslara bağlı olduğu için, ayrı yollardan gidecektir. İki durumda da *ortaklaşa karar verme* (ki Casebier bunun altını itinayla çizer), seyircinin algısını inşa edip biçimlendirmez, ancak yönlendirebilir. Aynı zamanda, Cenk'e dair algımız, gemi mürettebatı konseptinin *ufku*'nda yalnızca bir adımdır, neticelenmiş bir fikir değil. Dünyevî ve sinemasal perspektifler, konsepte ait değişken parçalar içerir. Mesela *Sarmaşık*'tan önce *Gemide*'yi (Serdar Akar, 1998) izlemiş olmak, mürettebat hususunda hâlihazırda algısal bir deneyimi haiz olmak anlamına gelir. Ne var ki bu, tümel bir deneyimdense, potansiyelin bir kısmıdır. Mürettebat konseptinin ufku, pelikülün sunduğu başka yüzlerle, başka seslerle, başka kamera açıları ve kurgularla çoğalır; potansiyelinin son durağı yoktur.

Husserl Dünya'ya nasıl yaklaşıyorsa, Casebier de filmlere öyle yaklaşır ve bize çoktan unuttuğumuz şeyleri hatırlatır: algının aşamaları ve pür sinemasal bilinç. Ona göre sinemasal

[t]emsilin fenomenolojik analizi, aşkın bir benlik önerir; benlik idrak etme sürecindeki içe bakışsal eylemlerden ve temsili kavramayı mümkün kılan algısal edimlerden bağımsız bir biçimde var olur. Benlik vardır ve bütündür; sinemasal temsili önceki sanat ve film deneyimlerinden hareketle; görme, işitme, sezme, düşünme ve hissetme kapasitesi vasıtasıyla algılar, kendine görünen [imajda] evrensellerin örneklerini ayırt eder (Casebier, 1991, s. 155-157).

Bu perspektifle *Sarmaşık*'a baktığımızda, Cenk'in neyi/kimi sembolize ettiği, hangi söylemsel, ideolojik ve psişik katmanlarla inşa edildiği, tepeden tırnağa bir temsil olarak filmsel imajda nasıl yer ettiği yegâne sorgulama zeminleri değildir artık. Sırf bu, pelikülle bilincin baş başa kalabilme olasılığı, bile Casebier'e hakkını teslim etmek için sağlam bir gerekçe olabilir. Gelgelelim, onun argümanlarını zayıflatan, geçmişteki kuramlara yönelik sert reddi, eleştirel olmaktan öte yok saymaya denk düşen tavrıdır. Filmlerin

üretildiği ekonomik, sosyokültürel ve tarihsel koşullar, pelikülün çevresiyle kurduğu maddesel bağ... Casebier'in fenomenolojik indirgeme yoluyla dışlayıp paranteze aldığı bu meselelerin hiçbiri, bilinçle başlayıp tamamlanan deneyimi etkilemez. Tam da bu sebeple, cevaplanması güç sorular meydana çıkar: Örneğin öznenin sahip olduğu *ortaklaşa karar verme* ne ölçüde pirüpektir, ne ölçüde inşa edilmiştir? Bu kavram vasıtasıyla seçtiğimiz *noemata* ve *hyletic veri*, imajın göstergebilimsel kapasitesinden sahiden kopabilir mi? Pür bilinç ve evrensel kavramlardan başkasını tanımayan Casebier, yalnız kalacaktır.³²

1.2.2. Vivian Sobchack'ın *Sinestezik Özne'si*, Film-Fenomenolojinin Ete Kemiğe Bürünüşü ve *Ana Yurdu*

Algıya tesir eden bedensel katmanlara da kulak vermeliyiz. Maurice Merleau-Ponty'nin Husserlci düşünceyi restore ederek sunduğu varoluşçu fenomenolojinin ilk ödevi budur: bilinç bedeninin sadece bir parçasıdır, onu salt epistemolojik anlamda tanımlayamaz, ontolojik niteliklerini fuzuli kılamaz. Yani deneyim, aklı melekelerimizde kavradığımız, duyulardan arınmış saf kavramlardan ibaret değildir, topyekûn varlığın tecrübesiyle meydana gelir. Buradan hareketle, Vivian Sobchack (1992) Casebier'in eğilip bükülmesi zor kabuğunu kırarak, sinemasal deneyimden söz ediyorsak yekpare beden deneyiminden söz ediyoruz, onun yönelimselliğini meydana çıkarıyoruz diyecektir. *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience* (1992) bir yanıla, geçmişe sırtını dönmeyen, güncel film kuramını umursayan; diğer yanıla fenomenolojiyi, pürüzsüz ayrımları bulanıklaştırmak için seferber eden bir kitaptır. Sobchack, "sinemasal vizyonun varoluşsal yapısını betimleyen pratik bir metot olarak, yaşanan-bedenin radikal göstergebilimi"ni uygular (1992, s. xv). "[Ö]zcü ve kısıtlayıcı kategorilere varmayan, insan deneyiminin *yoğunluğunu*, kanlı canlı varlığın ve temsilinin zengin gereksinimlerini" meydana çıkarma hedefiyle (Sobchack, 1992, s. 7). Sobchack, izleyen kısımda göreceğimiz gibi, seyirci-özneyi bir inşa olarak gören bakışlara karşı, gösteren-

³² Filmi bir bilinç olarak addeden Spencer Shaw (2008) bile, Casebier'i yalnız bırakır. Çünkü Shaw'a göre algının aşamaları, hem fiildir hem de hatırlamayı himaye eder (2008, s. 10). Pelikül bellek gibidir, bir dizgeye biat etmeden, sıçramalarla akar. Seyirci de bu nedenle, imajla karşılaşma ânıyla, imajın belleğinde bıraktığı izi beraber tecrübe eder. Başka bir deyişle "fenomenolojinin yönelimselliği, deneyim ve bilincin geçmişle ilişkisinde" tezahür etmektedir (Shaw, 2008, s. 4-5). Shaw, sinemasal bilinci zamansallık kavramı ekseninde, Walter Benjamin ve Gilles Deleuze'den ilham alarak açıklar.

gösterilen ilişkisinde, kurucu ve üretici figürlerden biri olarak bedeni ön plana çıkarır. Peki bu bağlamda radikal göstergebilimi nasıl anlamalıyız?

Aygıt kuramının tekrar eden imgesini hatırlayalım. Etrafı sinema salonunun karanlığıyla çevrili, arkasından ışılan projeksiyonla önünde akan imajlar arasında yassılaştırmış; silik, parçalı, yanılısayan bir deneyimin ikâmesi olarak özne. Sobchack bu kısırılmış gölgenin hacmini genişletir ve onu, varoluşuyla sinemasal uzamı bütünleyen bir ifade-algı beraberliğine götürür. Ona göre, Merleau-Ponty'nin varoluşçu fenomenolojisinin kalbindeki *et* mefhumunu işlevselleştirmek, imajla bedenin sınırlarını kayganlaştırabilir. “Yaşanan beden ve nesnel dünyanın paylaştığı maddesel tabiata” tekabül eden *et* (Sobchack, 1992, s. 56), özne-nesne, iç-dış gibi yapısal ayrımların sarmaş dolaş olduğu, “görenin aynı zamanda görülen olduğu bölünmezliktir” (Dupond, 2013, s. 133). Etin bünyesi tam da bu *kesişme*'de, görenle görülenin, dokunanla dokunulanın *tersine çevrilebilirliği*'nde tesis edilir. Filmsel ifadeyi bedensel algıyla karşılayan ve bu algıyı ifade eden özne; dünyevî yaşantıyı algılayıp ifadeye dönüştüren kamera: “[A]mpirik açıdan keskin (aynı zamanda aşkın) gözün adresi,” seyirci ve pelikülün varoluşsal *kesişim*'inde himaye edilen “bedenselleşmiş” iki gözün *tersine çevrilebilir* kavuşumunda, diyalojik ve diyalektik birlikteliğinde, *et*'indedir (Sobchack, 1992, s. 3-285). Sobchack'a göre,

[d]ünyayı kendi maddeselliklerine ve kendine özgü yönelimsel projelere göre araştıran seyirci ve film, özgün bir biçimde bedenselleştirilmiştir ve her ikisi de eşsiz yaşanan-bedenlerdir. Birlikte, görsel ve görünür varlığın değeriyle müzakere edip onu meydana getirirler. Hem seyirci hem de film, bedenleri vasıtasıyla, algıyı ifadeyle değiş tokuş eder, görmeyi yönelimsel olarak tesis eder. [A]lgının yaşanan yekpare deneyiminin kimi parçalarını, özdüşünsel anlamda yeniden yapılandırır. Buradan hareketle, bedensel içkinliğe has bir görsel aşkınlık olarak gözün adresi, ete kemiğe bürünebilmek için iki yaşanan-beden talep eder – yani bizim çoğunlukla nesnel sinemasal ‘metin’ olarak şeyleştirdiğimiz, görmenin öznel diyalogunu (1992, s. 260-262).

Öyleyse göstergebilimin radikalliği, ifadeyle algının, filmsel imajla bedenin, gösterenle gösterilenin kelimenin her anlamıyla içli dışlı olduğu, mübadele edildiği ve müzakere hâlinde oldukları yerdedir.³³ Frampton'un altını çizdiği gibi, Sobchack için film bir

³³ Sobchack'ı takip eden Saige Walton (2016) bu etkileşimler ağını, “bedenler arasında uzamsal, duygusal ve duygusal ilişkiler tesis eden” Barok sanatının sinemadaki yansımalarında bulmaya çalışır (s. 12).

beden, “sinema bir ‘oluştur,’ neredeyse duyumsanabilir bir bedenın yaratılmasını gerektiren organik bir hayattır” (2013, s. 75-76). Lâkin madem iki bedenın kenetlenmesiyle yeşeren bir sinemasal deneyim bahis konusudur, niçin “göz” kayırılır, “görme”ye aşkın bir pozisyon bahşedilir?

Bu sorunlu meseleyi *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture* (2004) kitabında restore eder Sobchack. Keza artık şunu ileri sürmektedir: “[H]erhangi bir filmi sadece gözlerimizle algılamıyoruz. Kültürlenmiş duyusallığımızın tüm tarihi ve varlığın bilgisiyle görüyor, idrak ediyor ve hissediyoruz” (Sobchack, 2004, s. 63). Eğer *The Address of the Eye*, Merleau-Ponty’nin fikirlerini sinemayla tanıştıran göz-merkezci bir kuramsal başlangıçsa, bu ikinci eser görme dışındaki duyuların öne çıktığı kendine has bir öznelik hâlinin betimlemesi olarak okunabilir. Çünkü Sobchack *et, kesişme, tersine çevrilebilirlik* gibi Merleau-Pontyci kavramlarla çok-duyusal bir film analizi yapmakla kalmaz, sinemayla hisseden ve hislenen öznenin özdeşleşme süreçlerini de masaya yatırır. Koku, tat ve dokunma... Seyirci, görsel-işitsel bir mecrayla onlara nasıl erişebilir? Deneyim hakikî mi yoksa mecazî midir? Cevap *sinestezi* özne’nin tecrübesinde gizlidir.

Esasen bu kavramlaştırma, duyuların etkileşimini ve üretici potansiyelini imleyen *sinestezi* ve *conestezi* terimlerinin kaynaştırılmasından oluşur (Sobchack, 2004, s. 67). *Sinestezi* iki taraflıdır, “hem bir duyunun başka bir duyuyu *gayriihtiyari* çağırması veya hissettirmesi durumunda, hem de bir duyuya ait izlenimin başka bir duyuya yönelmesi için *bilinçli* kullanılan metaforlarda” ortaya çıkar (Sobchack, 2004, s. 68). *Conestezi* ise bedenın “tıpkı doğduğunda olduğu gibi her bir duyuya hiyerarşik bir önem atfetmeksizin açıklığı, duyumsayabilir varlığın potansiyeli ve algısı”na karşılık gelir (Sobchack, 2004, s. 68). Prusyalı besteci, müzik eleştirmeni ve hikâyeci Ernst Theodor Amadeus Hoffmann’ın 1820’lerde yazdıkları, *sinestezi* kavramını daha net anlamamızı sağlayabilir: “Kahverengi ve kırmızı kadife çiçeklerinin kokusu, benliğim üzerinde büyülü bir etki yaratır. Derin düşümlere sürüklenir, uzaklardan bir obuanın o pes ve boğuk sesini duyar gibi olurum” (Hoffman’dan akt. Baudelaire, 2014, s. 104). Tıpkı bir kokunun, bambaşka bir imajı canlandırması gibi hiç de yabancı olmamız bu deneyim, sinemanın da ürettiği bir şeydir Sobchack’a göre. Filmsel imajda çok-duyusallığın anti-hiyerarşik düzlemine, metaforlar yoluyla sevk ederiz (Sobchack, 2004,

s. 71). Peki, görsel-işitselliğin dışına taşan duyuları, yaşanan-bedenimizde mecazî olarak hissettiğimiz kanaatine varabilir miyiz?

Sobchack'ın ilgisini çeken de bu şüpheli nokta, gerçek-metaforik anlamların bedendeki iç içeliği, muğlâklığıdır. Böylesi bir emin olamama vaziyetini en çok, *kaydırma*³⁴ su yüzüne çıkarır (Sobchack, 2004, s. 81). Kavram dilde, gerçek anlamla ya da metaforla karşılanamayan boşlukları doldurmaya yarayan kelimelere referans verir. Mesela dolap gözü söz öbeğinde, bedensel bir uzuv eşyayla ilişkilendirilip, onun bir parçasını karşılar. Göz burada, kelimenin günlük yaşamdaki yerleşik kullanımına işaret ettiği için, metaformuş gibi gözükse de gerçek bir anlam kazanmıştır. Sobchack bu dilsel bulanıklıktan hareket ederek, bir *duyusal kaydırma* yaptığımızı öne sürer: “seyirci metaforik perdeyi, fiziksel duyularla doldurur” (2004, s. 82). Başka bir ifadeyle, sinemayla *sinestezi* ve *conestezi*'nin bileşimi içerisinde özdeşleşen *sinestezik özne*, gerçekle mecazın sınırlarını bertaraf ettiği ölçüde cisimleşir. O zaman, “parmaklarımız, derimiz, burnumuz, dudaklarımız, dilimiz, midemiz ve diğer tüm uzuvlarımız, film deneyiminde ne gördüğümüzü anlar” (Sobchack, 2004, s. 84).³⁵

Bu kavramsal tartışmayı daha açık hâle getirmek üzere, *Ana Yurdu*'nda (Senem Tüzen, 2015) bir ân incelenebilir. Yakın planda bir lokma ekmekten parçalar koparan parmakları görürüz. Kadrajın bir kısmını kâsedeki zeytinler ve sivri biberler kaplamaktadır. Parçalar, ışık lekeleriyle bezeli beyaz tepsiye gelişigüzel düşmüş, bazıları saçılmıştır. Yanan sobanın çıtırtısını, Nesrin'in (Esra Bezen Bilgin) annesi Halise'nin (Nihal G. Koldaş) sesiyle beraber işitiriz. Halise'nin ekmek içine dokunuşu, Sobchack'ın ifadesiyle salt görme, hareket ve işitme ekseninde, sinemanın “üç gerçek işaret vasıtasıyla” algıladığımız bir imajdan ibaret değildir (2004, s. 74). Parmaklar yaşanan-bedenimizde çözünür ve icra ettiğimiz *duyusal kaydırma*'yla tensel teması da içerir. Çünkü

³⁴ Fransızcası *catachrèse*, İngilizcesi *catachresis*. Burada Türk Dil Kurumunun çevirisinden faydalanılmaktadır. Bkz.

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelimesec=188745.

³⁵ Sobchack, *Piyano* (*The Piano*, Jane Campion, 1993) filminde yaşadıklarını şöyle anlatır: “*Piyano*'nun açılış anlarını izlediğim zaman -daha ilk planda, bir Ada olduğunu bile bilmeden önce ve onun bakışını kendi tarafımdan görmeden önce (yani Ada'nın bakışı yerine Ada'yı görmeden önce)- görece olağandışı bir şey oldu. ‘Neredeyse körlüğüme,’ ‘tanımlanamaz bulanıklığa’ ve imajın gözlerime direnişine rağmen, parmaklarım neye baktığımı biliyordu” (2004, s. 63). Sahne ilerledikçe, filmin başkarakteri Ada'nın parmakları olduğunu öğrendiğimiz bu muğlak görüntüler, Sobchack'a göre, görme duyusu yerine dokunma duyusunu uyandıran, dokunmanın tarihsel ve kültürel katmanlarını harekete geçiren bir deneyim sunar.

varoluşumuzun tarihinde ekmeğin hamurumsu tabakasına değmenin, onu koparma ve yuvarlamanın deneyimi ve bilgisi mevcuttur. O hâlde bu yakın plan, *sinestezi* ve *conestezi*'yle örülü yönelimimizi beslerken, ne göze ne kulaklara ne de devinime baskın payı biçer. Bilâkis, dokunmayı uyandırıp çok-duyusal, iç içe, tenselliğin gerçek mi mecaz mı olduğunu kestiremeyeceğimiz bir tecrübeye alan açar.

İmajdaki parmaklarla *sinestezik özne*'nin *kesişme* ânı, filmin tamamına yayılan ayrışamama hissinin de ânıdır aynı zamanda. *Ana Yurdu*, romanını yazmak, biraz kafa dinlemek amacıyla anneannesinin köydeki evine yerleşen Nesrin'in, annesi Halise'nin çıkagelmesiyle bölünen hikâyesini anlatır. İki karakter farklı göstergelerle kurulmuştur: Emekli öğretmen Halise geleneğin, bâtılın, kaderciliğin ve hepsini bünyesinde toplayan taşranın temsiliyken, Nesrin özgürlüğün, sorgulamanın ve isyanın, bireyliğin ve aklın, yani kentin içinden gelmektedir. Kız külodunu evin dışındaki çamaşır ipine asabilecek kadar rahat ve âsi, anne birlikte kibleye dönerlerse, kızının günahlarından arınıp romanını daha iyi yazacağına inanabilecek kadar manevî ve teslimiyetçidir. Fakat bu iki zıt kadın figürü arasındaki tansiyon yükselmesine rağmen, film aktıkça bir kopamama hissine evriliriz. Nesrin ve Halise'nin kabullenmeye direnişi ya da birbirleri üstünde kurmaya çalıştıkları hâkimiyet, göstergeleri karıştığı, iç içe eridiği, aralarındaki hiyerarşi ortadan kalktığı ölçüde bir hissiyata erişmeye başlar. Bu yüzden *Ana Yurdu*'nun sancısı ancak, gerçekte mecazın, mantıkla sezginin, kentle taşranın *kesişim*'inde, *tersine çevrilebilirlik*'inde, kızla annenin *etinde* diner. Aynı nedenle annesinin efsunlu elleriyle yıkanan teslimiyetçi Nesrin, tamirciyle çalılıklarda sevişen âsi Nesrin'le kavuşunca vücuda gelir. Tıpkı deri ceketin altına şalvar giyerek cisimleşebilmesi gibi, tıpkı yaşanan-bedenimizde kavuşarak cisimleşebilen pelikül gibi.

Filmsel deneyimin kalkış noktasını Sobchack'la belirlemek böylece, sinema ve seyirciliğin birbirine varıp et tırnak olduğu, keşfedilmemiş üretici bedensel tariflere gebe bir uzamın kapılarını açar. Peki ya öfke ve can acıtıcı hazlar? Ya örseleyen, inciten, şok eden imajlar? Sobchack'tan bambaşka bir tecrübeyi öneren Steven Shaviro, *The Cinematic Body* (1993) kitabında tırnağın eti kanattığı yere, ihlâlin estetiğine bakacaktır. İzleyen kısımda, kitapta başka eserler üzerine kaleme alınan düşünceler, Yeşim Ustaoglu'nun uç duygularla yüklü *Tereddüt* (2016) filmiyle diyaloga sokularak,

Shaviro'nun ifadelerinin filmde cisimleşen karşılıkları gösterilecek ve argümanları netleştirilmeye çalışılacaktır.

1.2.3. Steven Shaviro'da İhlâlin Estetiği ve *Tereddüt*

Karadeniz'in küçük bir sahil kasabasında yaşayan, ergenlikten yetişkinliğe geçiş sürecindeki Elmas (Ecem Uzun), erken yaşta yaptığı evlilik yüzünden ağır bir travma yaşamaktadır. Aklî dengesini yitirmiş bu kadının tedavisini psikiyatr Şehnaz (Funda Eryiğit) üstlenir. Şehnaz bir yandan da kendi evliliğinde yaşadığı problemle, İstanbul'daki kocasının inatla inkâr ettiği cinsel tatminsizliğiyle cebelleşmektedir. Yeşim Ustaoglu'nun *Tereddüt*'ü, cinselliğine henüz hazır olmayan Elmas'la, onu sonuna kadar keşfetmeyi arzulayan Şehnaz'ı, Shaviro'nun ifadesine denk düşen bir biçimde, anlatının “duygulanımsal yoğunluklarıyla iletişim kurarak” buluşturur (2006, s. vi) ve bizi güç bir yolculuğa çıkarır.³⁶ Öyle ki imajlar, kadrajdan taşıp bedenimizi ele geçirir, “bir kurşun gibi vurur” (Benjamin'den akt. Shaviro, 2006, s. 49). Dalgalar olanca gürültüsü ve hiddetiyle kayalara, oradan yüzümüze ve kulaklarımıza çarpar; fırtına kopar, rüzgâr kapı pencere dinlemez; gökyüzünü koyu gri bulutlar kaplamıştır. Filmin kesif ikliminde, “huzursuz ve tahripkâr bir devinim”e çekiliriz (Shaviro, 2006, s. 8). Ama belki de Elmas'ın hastanede geçirdiği kriz ve Şehnaz'ın kocası Cem'le (Mehmet Kurtuluş) tuttuğu kavga, bedenimize yükledikleri duygulanımlarla bizi en çok teslim alan sahnelerdir.

Travmatik gecenin izleri açığa çıkarken Elmas'ı, oldukça yakın planlarla, soluk ve çillerle bezenmiş yüzünden başka kaçış yerimiz olmadan izleriz. Hırıltılar, inlemeler, çığlıklar, kesik kesik nefesler, sayıklamalar, sıkılan yumruklar, titremeler, büyüyüp küçülen göz bebekleri, darmadağın saç telleri ve süzülen gözyaşlarıyla. Krizin dışavurumu külliye içimize işler. Şehnaz ve Cem'in şiddetli tartışması da taşkın bir etkiye dönüşür. Uzun

³⁶ Steven Shaviro'nun duygulanımdan kastı, Brian Massumi'nin (1995) bakışıyla paraleldir. Massumi'ye göre duygudan farklı olarak duygulanım, henüz kültürel ve toplumsal hudutları çizilmemiş, bağımsız ve otonom bir deneyime, bilinçsiz bir yoğunluğa tekabül eder (1995, s. 85-90). 1995'ten sonra bu kavram genişleyecek ve Massumi'nin de temsilcilerinden biri olduğu duygulanım kuramı ortaya çıkacaktır. “Bedenle şeylerin karşılaşma anındaki kuvvetleri, arada derede kalmış yoğunlukların dolaşımını” inceleyen bu alan, film-fenomenolojiyle güçlü kesişmeler yaşamaktadır (Seigworth & Greg, 2010, s. 1-5).

planlarla aksettirilen bağırsız çağırışlar ve sessizlik, tükenme ve güç kazanma, darbeler ve dokunuşlar, ağlama ve gülme, bitmek üzere olan bir ilişkinin barındırdığı gerilimi iliklerimize kadar hissettirir. Bu gelgitli anlarda, “artan bir hacimle baştan çıkarma, yıkım, büyülenme ve imajda katî bir emilme” vardır (Shaviro, 2006, s. 9). Sırf birer imaj değil, “etkiyi bünyesine katan, etkinin ta kendisine dönüşen, her zaman maddî seviyedeki *hadise*’ler” (*event*) olarak da kapılırız onlara (Foucault’dan akt. Shaviro, 2006, s. 24). *Hadise*’ler bizi, imajın herhangi bir sosyokültürel veya ideolojik katmana temas edemeyecek kadar yoğun oluşuna, duygulanım ve etkiyle yoğunluğuna götürür (Shaviro, 2006, s. 28). Diğer bir deyişle *Tereddüt*’ün *hadise*’leri, “duyumsamanın ham içerikleridir, çoğunlukla kendilerini yönlendiren formlar, ufuklar ve bağlamlardan azade” (Shaviro, 2006, s. 30). O yüzden, filme karşı alabileceğimiz muhtemel entelektüel mesafelerin önünü tıkayacak derecede güçlüdürler. Elmas’la Şehnaz’ı çevreleyen hesaplanamaz duygulanımlar ve etkiler bize fırlatılır, bedenimizin hedef olmaktan, baştan çıkarılmaktan ve nihayetinde soğrulmaktan başka çaresi yoktur.³⁷

Sobchack imajda vücudu bulmuşken, Shaviro kendini kaybeder. Sinemasal aygıtı bedeninin, ideolojilerin, toplumun çizdiği sınırları aşmak için bir imkân olarak görür. 1993 tarihli *The Cinematic Body* kitabının odağında, ehli olmanın epey ötesinde, tahrip edici bir sinemasal deneyim vardır. Özgürleşme yahut kavuşum yalnız, bedenimize boca edilen uç duygulanımlara sınırsız bir teslimiyette mümkündür. Shaviro’ya göre böylesi bir deneyim, rasyonel çıkarımları ve analitik düşüncüyü darmaduman ettiği için kıymetlidir (2006, s. 9). Aslında “hâlâ tutku, büyülenme ve keyfi, mistifikasyonla eş değer sayan” psikanalitik/göstergebilimsel paradigmanın ayak dirediği, tam da bu “çok-boyutlu ve sinsi baştan çıkarmadır” (Shaviro, 2006, s. 10-13). Paradigmanın otoriter düşünürlerini, soğuk bir mesafe almakla eleştirmektedir Shaviro. “Bu bir idealistin, imajın ontolojik istikrarsızlığına, duygulanım ve duyumsamanın maddeselliğine karşı beslediği bir korku değil de nedir?” diye sorarak, psikanaliz ve göstergebilimi “fobik birer inşa” olmakla itham etmektedir (Shaviro, 2006, s. 14-15). Hâlbuki pelikül bizi, dışsal gerçekliğe ya da bilinçdışına değil, sadece kendi *pasif* kaydetme edimine yönlendirebilir,

³⁷ *Tereddüt*’ü feminist bir bakış açısıyla, iki kadının patriyarkaya karşı verdiği mücadeleyi ön plana çıkararak inceleyen iki yazı için bkz. Uçar İlbuğa, 2018; Kurtuluş Korkman, 2018.

“imajın yavan verilmişliği aynı zamanda onun tutkuya ve hazza gizli açıklığıdır” (Shaviro, 2006, s. 17).³⁸

Pasif kaydetme, kameranın insan elinden bağımsız işleyen mekanik otomatizmine işaret eder. Shaviro’ya göre şu elzem noktayı atlayamayız: “kamera icat etmez ve hatta temsil de etmez; edilgin bir biçimde kaydeder, algısal deneyimi insanlıktan çıkarır ve anti-idealize eder” (2006, s. 31). Sinemada

[g]üler ve ağlar, titrer ve çığlık atar, gerginleşir veya öfkelenir, sıkılır ya da taş kesilmiş gibi bir emilme hâline bürünürüm. Fakat her hâlükârda, aktif bir biçimde yorumlamam ya da kontrol arayışına girmem; sadece oturup keyifle, pasif bir biçimde tüketirim. Burada kendi bedenimin fizyolojik ve duygulanımsal tepkileriyle, perdedeki bedenler ve imajların görünmeleri ve kaybolmaları, mutasyonları ve sürekliliği arasında bir devamlılık vardır (2006, s. 255).

Bu durumda görüp işittiğimiz, bir aygıtın kayıt mekanizmasından süzülen, “kaynağından kopmuş, anarşik imajlar”dan başka bir şey değildir (Shaviro, 2006, s. 31-35). İki pasif bünyenin, mekanik ve organik, birleşmesinden doğan kızgın ve aktif, bakılan pelikülün kışkırtıcı duygulanımlar ürettiği, bakan öznenin “saplantılı bir pasiflik ve öfkeli bir zorlanmayı” dibine kadar içselleştirdiği bir tecrübe (2006, s. 49). Anlıyoruz ki Shaviro, sinemasal bir özne formasyonu varsa, bunun mazoşistik olduğundan emindir (2006, s. 56). Çünkü böylesi bir tecrübeye “algı bir çeşit fiziksel ıstıraba, bedensel duyumsamanın yoğunlaştırılması ve kirli ifadesine dönüşür” (2006, s. 51). Esas arzumuz olan sınırları aşmak da, hazzın bu acılı sancılı tabiatında ete kemiğe bürünmez mi en nihayetinde? Bu nedenle mazoşizm “aktif ve müspettir,” imaj sayesinde “çoğalttığımız bu duygulanımsal aşırı yüklenme” uçurumlarımızı görmemizi sağlar (Shaviro, 2006, s. 59). *Tereddüt*’te kendimizi bıraktığımız yoğunlukta yaşadığımız gibi, ne aşkın bir tefekküre ne de formel bir analize bel bağlayabiliriz. Duyusal algımız ancak, tüm bağlamlardan boşanmış o dehşetengiz ve baştan çıkarıcı sınırlardan geçtiği kadar serbesttir. Shaviro mazoşist ihlâli kutlar ve kutsar.³⁹ Fakat sinemasal bir kendinden geçme, duyuların ve duygulanımların

³⁸ Shaviro’nun temel esin kaynaklarından biri, *The Cinematic Body* kitabında da özel bir yer ayırdığı, cinsellik, içsel deneyim ve ihlâl üzerine yazmış olan Fransız filozof Georges Bataille’dir (1985, 1986).

³⁹ Shaviro’nun 2000’ler sonrası film-fenomenolojisinde kritik bir etkisi vardır. Fakat görüşü restore edilir, kullandığı kavramlar yeniden bağlamlara oturtulur. Örneğin Martine Beugnet (2007) “ihlâl salt temsil düzeyinde bakmak, imajın maddeselliğinde, ses ve görüntünün makyajında vuku bulanları ihmal etmemize sebep olur” derken, Shaviro’yla aynı fikirdedir (s. 31). Gelgelelim “sınır çizgisi hâllerini tarihsel, kültürel

süregelen politik inşasını teğet geçmek anlamına da gelmiyor mu? Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak* (2002) filminde bir ânı inceleyerek, görme ve dokunmanın politikasına, hâkim ideolojilerle kurduğu çetrefilli ilişkiye tanık olabiliriz.

1.2.4. Laura U. Marks'ın *Tensel Görsellik*'i ve *Uzak*

Karşımızda dokusal, lekeye dönüşmüş titrek renklere rüzgâr uğultusu, fare sesi ve çınlamaların eşlik ettiği bir imaj durmaktadır. Sığ alan derinliğinde, flu bir kadrajdan başka bir şey görmemiz olanaklı değildir. Ancak imajın perspektif kazanmasıyla dalgalanan saçları, sinyal gelmeyen televizyonu, sola yatan içi dolu cam kadehi ve yakın çekimde gözleri yarı açık Mahmut'u (Muzaffer Özdemir) ayırt ederiz. Ardından, boş ve dağınık yatakla televizyonun arasında, çerçevelenmiş fotoğrafların önünde duran ayaklı abajurun düşüşü, nefes alıp verme sesleriyle bölünür. Mahmut gecenin karanlığında uyanır. Hem üslup hem de anlatı düzleminde fotoğrafik temsille ilişkilenen *Uzak*'ta sığ alan derinliğine sahip, flu bir imajla rastlaşmak, seyir tecrübesini dönüştüren radikal bir kırılma noktasına işaret ediyor gibi gözükmektedir. Görme duyusunu bulandıran bu tıkanma süresince, ön plan-arka plan zıtlığından kopup yüzeye, filmin maddeselliğine yaklaşırız. Henüz ikâme edemediğimiz bir imajın pozlanma sürecine tanık oluyormuş yahut imajı, tüten bir dumanın arkasından izliyormuş hissine kapılırız. Mahmut'un gözleriyle göremediği, televizyonun gösteremediği, pelikülün netsizleştiği bir rüyadayız. Şayet *Uzak*, gözün aldığı mesafelerin hikâyesiye, böylesi bir ân başka bir bedensel ilişkilene tarzını imliyor gibi görünmektedir. Laura U. Marks'ın (2000, 2002) *tensel görsellik* olarak ifade ettiği şey de bu kamaşma ânına karşılık gelir.

ve sanatsal akımlarla örülmüş" bir duygulanım kavramlaştırmasıyla beraber inceleyerek, Shaviro'nun arzuladığı kopuşun mümkün olamayacağını vurgular (Beugnet, 2007, s. 7-13). Beugnet, "duygulanımın zekâsı ve kuvvetiyle seyircinin aklına ulaşır, yerleşik tüketici bakışına meydan okuyan tehditkâr ve anlayışlı" filmleri, *duyumsama sineması* adı altında analiz eder (2007, s. 178). Jenny Chamarette (2012) içinse ihlâl hem öznelerarasılıktır hem de filmin maddî boyutunun donuk temsillerin sınırlarını aşmasına tekabül eder. Sinemasal öznellik, "insanı olanla insan-dışının buluşması; soyut ve katı düşünceyle, yani filmin maddeselliğiyle, bir çeşit kaygan, tuhaf, manevileştirilen öznelliğin temasıdır" (Chamarette, 2012, s. 3-191).

Günümüz film çalışmalarında, bedensel hudutların bertaraf edilmesi eğiliminin adı *Yeni Aşırılık*'tır. Seyircisinden "eleştirel sorgu, etik ve duygulanımsal yanıtlar talep eden" bu trend ölçüsüz, azamî derecede sarsıcı imajlarla örülür, kısacası bir "provokasyon pratiği"dir (Horeck & Kendall, 2011, s. 2-8). Nagisa Oshima, Luis Buñuel, Alejandro Jodorowski gibi uç tecrübeleri aktaran yönetmenlerin mirasını devralan *Yeni Aşırılık*'ın, son dönem icracıları arasında Michael Haneke, Ulrich Seidl, Philippe Grandrieux, Leos Carax, Bruno Dumont, Marina de Van, Yorgos Lanthimos sayılabilir (Horeck & Kendall, 2011, s. 4).

Marks bizi, II. Dünya Savaşı sonrası yeniden düşünmeye çağırır. Sobchack ve Shaviro'nun hiç girmedığı bir alana, duyuların politikasına yönelerek. Anımsarsak Lippit (2005), savaşın yol açtığı krizi biçimsel/teknolojik boyutuyla ele almış ve *gayrîgörsellik* kavramıyla, yıkıntılara tepki veremeyen imajları betimlemiştir. Marks ise bunun üretici olabileceğini, başka duyularla inşa edilen başka belleklerin önünü açacağını savunur. Görsellik, Avro-Amerikan dayanakları olan bir inşadır (Marks, 2000, s. 1). Neyi göreceğimiz ve neyin görünür kalıp arşivleneceği, Batılı hegemonya tarafından belirlenmektedir. Başka bir deyişle resmî tarihler, kendi görünürlüklerini sürdürebilmek için “silmeye ve sessizleştirmeye” başvururlar (Marks, 2000, s. 24). Bu bağlamda, Marks'ın temel derdi negatiflere bakmak, görsel-işitsel hazzın yokluğunda tomurcuklanan formlara, dezavantajlı grupların baskı altında, “noksan olanı araştırdıkları arkeolojik kazı çalışmalarına” kulak kabartmaktır (2000, s. 8-23). Direniş, bedenselleştirdiğimiz saklı belleklerle de mümkün olabilir.

Marks sınıf, etnisite ve toplumsal cinsiyetin meşru sayılan biçimlerine duyularla direnmekten, “optik görselliğin” karşı kıyısında yüzmekten başka çaresi olmayan yaklaşımları *kültürlerarası sinema* diye tarif eder. “[I]ki ya da daha çok kültürel bilgi rejiminde yaşayan veya çoğunluğu beyaz olan Avro-Amerikan Batı'sında azınlık olarak yaşayanların tecrübesini temsil etmeye niyetlenmiş deneysel stillerin” bir aradalığı (Marks, 2000, s. xiii-1). Kültürlerarası sinema temelde, içerikten çok biçimin radikalleşmesine işaret eder; “görsel olmayan, bedenselleşmiş bilgiye, dokunma, koklama ve tatma gibi kaydedilemez duyuların deneyimine başvurarak hem bireysel hem de kültürel belleği uyandıran” imajları bünyesinde toplar (Marks, 2000, s. 2-5). Bellek mefhumu özellikle önemlidir, çünkü o hem “çok-duyusal”dır hem de politik ve ideolojik söylemlerin mücadele meydanı (Marks, 2000, s. 22). Kültürlerarası sanatçılar da bu ikilikten yola çıkıp, görüntü ve ses uyumsuzluğunu, grenli ve flu imajları, anlatıya ulaşmamızı engelleyen çok dilli ve parçalı çevirileri, bile isteye eksiltilmiş altyazıları kullanırlar (Marks, 2000, s. 37). Onlar için, “filmin tenini ekran olarak değil, seyircisini belleğin maddesel formlarıyla temas ettiren ince bir zar olarak düşünmek en kıymetli

şey”dir (2000, s. 243). O hâlde, kültürlerarası sinemanın kendine has yanı tenselliğinde, perspektifi inceltip imajın derisine yaklaşmamızı sağlayan üslubundadır.⁴⁰

Tensel görsellik, “filme gözlerle dokunmaktır” (Marks, 2000, s. xi).⁴¹ Bizi “ekranın yüzeyinde dolaşmaya davet eden öylesine incelmış imajlara sahiptir ki onları tamamlamak için kendi bellek ve tahayyül kaynaklarımızı kullanmalıyızdır” (Marks, 2000, s.162).

Tensel imaj görsel bütünlüğü reddeder, ilk kez görüyormuşuz, hâlihazırda bilmektense, imajda ne olduğunu yavaş yavaş keşfediyormuşuz hissi verir. [I]zleyiciyi imajla, belleğini kullanarak angaje olması için cesaretlendirerek, anlatıyla kolayca kurulabilecek herhangi bir ilişkiyi önler. İzleyicinin bakışı, imajın yüzeyiyle dokunsal bir ilişki kurar (Marks, 2000, s. 177-181).

Uzak’ın ancak saliselerle ölçülebilecek derecede kısa ânında da, gözün iflas ettiği bir hâli deneyimleriz. Sığ alan derinliği “mesafe almaya dayalı kültürel eğilimimizi ılıklaştırır,” pelikülün “maddesel mevcudiyetini onaylamaya geri döneriz” (Marks, 2002, s. xiii-xviii).

⁴⁰ Marks, 2000 yılında yazdığı *The Skin of the Film*’de, tenselliğin yalnızca kültürlerarası sinemada zuhur ettiği fikrine sahipken, *Touch* (2002) kitabında kavramı, çeşitli deneysel, avangart ve sanatsal yaklaşımları içeren daha genel bir çerçevenin içinden görür.

⁴¹ Sobchack ve Marks’ın tenselliğe ve belleğe çektiği dikkat, günümüze ulaşan birçok çalışmaya ilham vermiştir. Mesela Sobchack gibi göstergebilimsel fenomenolojiden yola çıkan Malin Wahlberg (2008), belgesel sinemada belleğin zamansallığını, “asla ulaşılamayacak bir hadisenin statik mührü olarak” iz kavramı ekseninde çözümler (s. 47). Domietta Torlasco (2008) da Merleau-Ponty’yi Jacques Lacan’la beraber düşünerek suç filmlerine, cinayet sahnelerinin zamanına odaklanır. Torlasco’ya göre cinayetin işlendiği süre zarfı, dedektifi ve seyirciyi çizgiselliğin dışına, “beklenti ve geriye doğru işlemenin amansız zamanına, anti-kronolojik ve heterojen zamana” iter (2008, s. 6-7). Diğer bir ifadeyle cinayetin çözülmesi, filmin ileri hareketinin geriye doğru akmasına, geçmişle geleceğin Merleau-Ponty’ci *kesişim*’ine bağlıdır (Torlasco, 2008, s. 14).

Bedenselleştirme ve tenselliğin kuramsal figürleriyse, sinemasal deneyimin daha da derinine iner. Jennifer M. Barker’a göre (2009), dokunma sadece deride olup bitmez, “kas sistemi ve iç organların da *sinemasal tensellik*’te” büyük payı vardır (s. 2-3). Benzer şekilde Larrie Dudenhoefter (2014) de, korku türünün içimizi nasıl dışarı çıkardığını, medikal terminolojiden yararlandığı *anatomik-yorumlama* yöntemiyle gösterir (s. 14). Korku filmleri “tomografik tarama” gibidir: sinir, dolaşım, iskelet, solunum, bağırsak ya da diğer sistemlerimizin karanlığına ışık tutar” (Dudenhoefter, 2014, s. 13-14). *Testere* (*Saw*, James Wan, 2004) gibi *kesip biçme* filmlerini inceleyen Laura Wilson (2015) ise, ses tasarımına yoğunlaşır ve “fiziksel izleyicilik deneyiminin iç kulakta ve orta kulaktaki” yankılarını arar (s. 12).

Dylan Trigg (2014) yine bedenselleştirme üzerine kafa yorar, velhasıl çizdiği ters kavisle, insanı filmsel deneyimin merkezine konumlandırır bakışlardan ayrılır. Önerdiği “gayri insanî fenomenoloji, özne dışında düşünebilme” fırsatı verir, “yabancılaşma, anonimlik ve bilinçdışı mefhumlarına bağlı olarak” (Trigg, 2014, s. 12-16). Korku türü, böylesi bir yaklaşımı tartışabilmek için biçilmiş kaftandır, çünkü transformasyonu, insan bedeninin insanî olmayan şeylerle kavuşarak değişimini anlatır (Trigg, 2014, s. 22). Neticede, Trigg’e göre gayri insanî fenomenoloji, “kosmosun dehşetiyle bedeninin dehşetini” özdeş kılıp, “kültürel asimilasyona uğramış bireysel kimliğin öncesine,” ilksel ve merkezlessiz varoluşumuza yelken açar (2014, s. 21-28).

Ceylan'ın filminde, görmeyi rahatsız eden duyuşal katmanlar başka suretlerde de vardır: bir türlü yakalanamayan/görülemeyen farenin iç gıcıklayıcı sesini işitiriz; porno filmin bedeninde derisinde kaybolan sığ estetiğinden, Andrey Tarkovski'nin perspektifin görsel hâkimiyetini neredeyse her imajıyla haykıran *Stalker*'ine (1979) sıçrarız. Fakat bir bakıma, belleğİ eğip büken, Marks'ın deyişİyle "hiçbir imaj müsait olmadığında" kendi hatırlama pratiklerini üreten muhalif filmlerden ayrı bir yerdeyizdir artık (2000, s. 33). *Uzak*'ta farklı olarak, fotoğrafçı Mahmut'un toplumsal statüsünden hareketle üst-orta sınıfın tenselliğine, dokunmayla imtihanına ortak oluruz. Bir yandan imajın sığ alan derinliğı nedeniyle, göze direnmekle teslim olmak arasındaki ihtilafın her yanımızı sardığı, diğİer yandan fotoğrafik temsilin üstelediğı bir iklimle baş başa kalırız. *Uzak* bizi, tam da Mahmut'un ikileminde, gözün soğukluğundan tenin ılıkliğına yaklaşma çabasında bırakır. Bir üst-orta sınıf manzarasında, gözden cayıp başka duylara temas etmenin pek de kolay olmadığını, dokunma vasıtasıyla bedenselleştirdiğimiz belleklerin mesafesini hatırlatarak.

Bedenin aştığı yerde özneliğı, bedenselleştirmeyi, duyları, duygulanımları ve dolayısıyla sinemasal deneyimi tekrar düşünmek için haklı sebeplerimiz vardır öyleyse. 1990 sonrası film-fenomenolojiyi çetin bir mücadeleye iten de, bu sebepleri olabildiğince ikna edici bir biçimde ortaya koymaktır. Tartışmalara genel hatlarıyla baktığımızda, baskın psikanalitik/Marksist paradigmanın kör kütük bir inşaya dönüştürdüğü öznenen, kanlı canlı özneye çıkış yolunun, birbiriyle kavuşan iki yönü olduğunu söyleyebiliriz: maddesellik ve bedensellik. Casebier *noema* ve *hyletic veri*'yle imajın algıya açıklığına, *noesis* ile bilinç vasıtasıyla ortaya çıkan saf kavramsal düşünceye temas etmiş; Sobchack'ın *sinestezik özne*'si, maddi olanla bedensel olanın ayırt edilemeyecek iç içeliğini, kesişimini tesis etmiş; Shaviro pelikülün mazoşistik hazlarla dolup taşan bünyesinde baştan çıkan bir bedeni kavramlaştırmış; Marks radikal ve muhalif sinemasal formların ürettiğı politik kanallarda yeşeren, ete kemiğe bürünmüş bellekleri öne çıkarmıştır. Sonuçta, günümüze ulaşan çalışmaları da hesaba kattığımızda film-fenomenoloji, bedensel hissiyat ve anlamın, ne kadar yoğun ve çeşitli olabileceğini gösterir.

Gelgelelim, literatürün önerdiği maddesellik mefhumu, bedeni içine aldığı, onunla benzeştiği müddetçe, yani *mimetik* bir ilişkileneyle cereyan eder. *Mimesis*, Marks'ın tanımıyla, “bir başka şeye dönüşmek için yeterli derecede yakın olmaya dayanan bir temsil formudur” (2002, s. xiii). Şeyler birbirinin kalıbına dökülür ve ortaya müşterek bir deneyim çıkar. Sobchack, Shaviro ve Marks'ta da, takipçilerinde de filmsel imajla bedenin etkileşimi bu yakınlıkta, özgürleştirici kavuşumda tarif edilir. Bilhassa Sobchack'ın yaklaşımında, birbiriyle tersine çevrilebilir ilişkiler kuran izleyici-özne ile film-bedenin merkezî bir yere sahip olduğunu görebiliriz. Bir başka eğilim ise, Marks'ın savunduğu üzere koklama, dokunma ve tatma duyularının yalnızca kültürlerarası sinemada veya benzeri alternatif, avangart ve deneysel filmlerde uyanabileceği düşüncesidir.

Tüm zihin açıcı taraflarına rağmen, güncel film-fenomenolojide karşımıza çıkan bu iki ön kabulün, yani film mecrasının bir bedenmiş gibi ele alınması ve sadece belli tür filmlere ayrıcalık tanınmasının problemlili olduğunu ve literatürün şu sorulara ikna edici yanıtlar sunmadığını ileri sürüyorum: Sinemayla öznenin kavuşumunu rahatsız eden ya da çelişkili kılan taraflar yok mudur? Film-fenomenoloji, bedensel katmanlara temas eden kamerayla, şok eden görüntülerle, pelikülün yüzeyiyle, grenlerle, sığ alan derinliği ve flu imajlarla *mimesis*'in çeşitli formlarını yaşarken, bir imajın oluşması için gereken foto-kimyasal süreçleri unutmuyor mu? Bu süreçlerin belirtisel niteliğini, modernliğin pelikülden yansıyan parçalı tabiatını ve şeylerin yokluk olarak varlığını nasıl konumlandırmalıyız? Peki ya ana akım bir filmde görme ve işitme dışındaki duyuları tecrübe etmemizin hiç mi imkânı yok? Bu sorulara, profilmik hadisenin önemini vurgulayan Bazin ile kameranın pasif kaydetme edimini öne çıkaran Shaviro'nun yaklaştığı söylenebilir. Ama Bazin sinemanın maddî boyutunda manevî, tinsel ve uhrevî bir hissiyat olduğuna inanmış, Shaviro ise tecrübesini filmin kendinde başlayıp bitişine adeta zincirlemiş, imajın dış dünyayla kurduğu fiziksel bağı ötelemeyi seçmiştir. Buradan hareketle, modernliğin bir ürünü ve itkisi olarak sinemasal özne(1)likle de kesişmeye, iç içe geçmeye, tersine çevrilebilir bir ilişki tesis etmeye, aynı zamanda imajın maddeselliğini özümsemeye ihtiyacımız olduğunu öne sürerek, Kracauer'e geri dönmeyi öneriyorum. İkinci bölümde, Kracauer ile Merleau-Ponty'yi bir araya getiren yeni bir metodolojik perspektif sunmayı deniyorum. Bu yolculuğun ilk adımında, yanıtlanması

gereken başat soru şu: Kracauer, güncel film-fenomenoloji paradigmasındaki yaklaşımlardan farklı olarak, filmsel imajı ve özneyi nasıl konumlandırır?

2. BÖLÜM HAM MEYVA

2.1. KRACAUER, MODERN ÖZNE VE FİZİKSEL GERÇEKLİK

Uçuru-
mun di-
bine
v a r a m a d ı m d a h a
parçalanıp, parça-
layıp kurtulacağım
yere

—Bilge Karasu, *Kısmet Büfesi*

İnsan, ruhsal olarak hiçbir zaman bitmiş bir ürün olmadı,
hiç bir zaman da olmayacak,
o kendini hiçbir zaman yineleyemez.

—Edmund Husserl, *Bunalım*

Kracauer bize, Ayfre ve Bazin'in bindiği dallara niçin tutunamayacağımızı da, güncel film-fenomenolojinin pek uğramadığı, bir modernlik deneyimi olarak sinema fikrini de anlatabilir. Tezin yöntem arayışındaki ikinci bölümünde, yola bu savla çıkıyorum. Fakat yolculuğun daha başında, kritik bir problem beliriyor. Soruyu şöyle sorabiliriz: Bedensel deneyimin hâlâ mümkün olduğunu savunan bir sinemasal perspektifin içinden konuşmaya çalışıyorsak, nasıl olur da Frankfurt Okulu'yla kesişen bir düşünüre bel bağlarız? *Kültür endüstrisi, kitle kültürü, standartlaştırma, metalaşma, tüketici* gibi kavramların, Theodor W. Adorno'nun (2011) deyimiyle “izleyicinin etinde kemiğinde cisimleştiği”ni gösteren eleştirel teorinin, içinden çıktığı bir okuldan bahsediyoruz (s. 68). Bir kıyaslamayla açıklamak gerekirse, Husserl bilinç her zaman bir şeyin bilincidir diyerek, özneyle nesnenin kurduğu ilksel, yönelimsel bağı kastederken, Frankfurt Okulu Marksist bir tavır alıp, o bilincin hâkim ideolojiler tarafından hâlihazırda manipüle

edilmiş olduğunu, bu nedenle hep yanlış bir şeyin bilinci olduğunu fark ettirmeye çalışır. Kracauer, Adorno'yla paralellikler kuran düşüncelere sahip gibi görünür. *Kitle Süsü*'nde (2011) "ideolojilerin sisli sahasında" gezinirken, akıl-ben'in nasıl "materyalizm ve kapitalizm çağında bir yandan giderek daha çok atomize olurken bir yandan da yozlaşarak rastlantısal bir yapı haline geldiğine bakmak" ister örneğin (Kracauer, s. 76-101). Kitaba adını veren *kitle süsü* kavramını, "hâkim ekonomik sistemin peşine takıldığı rasyonalitenin estetik refleksi" olarak tanımlar, "[i]nsanlar, içeriden biçimlendirildiğine inanan bireyler olarak değil, sadece kitlenin üyeleri olarak, bir figürün kesitleri"ne dönüşmektedir (Kracauer, 2011, s. 50-52).

Durum, sinema için de hiç iç açıcı gözükmez. Kracauer, Berlin yakınlarındaki Neubabelsberg'de gittiği bir film stüdyosunda gördüğü dekorlar için şöyle yazar *Kaliko Dünya*'da: "Hepsi zamandan koparılıp bir karışımda birleşmiş birer kopya, grotesk birer yüz. Kımıldamadan duruyorlar; önden anlam dolu, arkadan tam bir hiçlik. Vücut bulmaya zorlanan nesnelere dolu bir kâbus" (2011, s. 243). Yönetmene, bölük pörçük ve köksüz parçalardan, bir yanılısama yaratmak düşer. O, film şeritlerini "defalarca oynatır. Şeritler ayıklanır, birleştirilir, kesilir ve etiketlenir. Ta ki sonunda büyük bir kaostan küçük bir bütünlük doğuncaya kadar" (Kracauer, 2011, s. 249). "Küçük Tezgâhtar Kızlar Sinemaya Gidiyor," "Film 1928," "Kafa Dağtma Kültü: Berlin'in Sinema Sarayları Üzerine": *Kitle Süsü*'nün (2011) bölümlerini okuyan biri, orta sınıfın bunalımına, filmlerin iktidar ve sermayenin ekmeğine nasıl yağ sürdüğüne, alt sınıfların küçük burjuvaziye özgü anlatılara nasıl kandığına tanık olabilir. Ekonomik, toplumsal ve siyasal manipülasyonlarıyla sinema "kolayca sersemletilmeye gelen kitleler"e yöneliktir (Kracauer, 2011, s. 285). Buradan bakınca Kracauer, sahiden de eleştirel teorinin en keskin kalemlerinden biri gibi görünür. Ama onu radikal kılan, kendi entelektüel kimliği ve varoluş biçimleri de dâhil olmak üzere, modern öznelik hâlini sinemasal deneyimden ayrı görmemesi, görememesidir.

Adorno *Minima Moralia: Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar*'ı (2005) sunarken, artık çağına ayak uyduramayan bir öznenen bahsedeceğini söyler. Metalarla çoğalan ağır kütlelerin kalıbındaki "bireysel deneyim şu anda tarihsel olarak bitmiş, mahkûm olmuş eski özneye dayanmak zorunda kalmaktadır" (Adorno, 2005, s. 14). Fakat bu uyumsuzluk

bir imkândır da. Çünkü “[b]ireyin çürüme dönemindeki öz-deneyimi ve karşılaştıkları, bir kez daha bilginin kaynaklarından biridir şimdi” (Adorno, 2005, s. 16). Adorno, “[g]ittiğim her film, bütün uyanıklığıma karşın, biraz daha aptallaştırıyor beni, biraz daha kötüleştiriyor” derken sinemaya, “kültür endüstrisinin bu vahşi aracı”na, eskide kalmışlığı sayesinde hâlâ ayak direyebilecek *düşünen özneyi* tasavvur ediyordur aslında (2005, s. 26-209). Giderek totaliterleşen ve tekelleşen görsel-işitsel rejimler, izleyicinin etinde kemiğinde cisimleşirler, evet. Ama henüz onlara maruz kalan kalabalığı, önü sonu belli, modern bir sinemasal kitleye çevirememişlerdir. *Minima Moralia*’nın kimi kısımları, kitle eğlencesi sinemaya bilerek mesafe almış bireysel deneyimden hareket eder ve Frankfurt Okulu’nun başat amacını yineler: “faillere içkin anlamda aydınlatıcı ve özgürleştirici bir tür bilgi veren dönüşlü bir teori” sunmak (Geuss, 2002, s. 11). Öyleyse Adorno özelinde eleştirel teori, bir yandan etrafa saçılıp yaşamlarımızı dolduran metaların ardındaki genel, ideolojik resmi gösterip failleri uyarmaya çalışmakta, diğer yandan o resimden azat olma ihtimali ve yeni bir kolektif bilinci, gecikmiş bireysel deneyimden süzerek üretmeye meyletmektedir.

Kracauer’in tonu işte burada değişir. Çünkü onun öznesi ve kendi özneliği, Adorno’nun ümit ettiği sıyrılmayı gerçekleştiremeyecek kadar çağına bulanmıştır. Bir epistemoloji inşa edemeyecek kadar cılız bir zihne, felsefî yahut politik bir fikre sarıldığı anda parçalara ayrılan bir bünyeye sahiptir. Modernliğin buhranından çıkan hiçbir tümel dünya görüşüne sırtını yaslayamaz, tedirgin ve şüphecidir Kracauer. Bilimin, sanatın yahut siyasetin, hangi cenahtan, hangi şîara sahip olursa olsun, önerdiği bütünlükler ve soyutladığı nitelikler, şu aslî vaziyetin üzerini toprakla örterler: “Parçalar halindeki bireyler parçalar halindeki gerçeklikte kendilerine düşen rolü oynarlar” (Kracauer, 2015, s. 515). Kracauer ekler: “modern insan bağlayıcı normların kılavuzluğundan yoksundur. Gerçekliğe sadece parmak uçlarıyla dokunur” (2015, s. 511). Adorno, pelikülün akışına tamamen gözlerini kapayıp çağına geç kalmayı tercih ederken, Kracauer filmlerin derinine dalıp zamanını duyumsamak isteyecektir. Adorno *düşünen özneye* inanır, Kracauer artık epistemolojiden medet umamayacak derecede bölük pörçük öznenin var olma deneyimine. Bu yüzden “[s]üreç kitle süsünün merkezine doğru işlemektir” diyecektir, “ondan geriye doğru değil” (Kracauer, 2011, s. 60).

Kracauer'ın arzusunu netleştirebilmek için epigrafa dönelim. Metni daha okumadan, sadece yüzeyine baktığımızda, sanki ortakalan bir şeyle baş başa olduğumuzu hissederiz. Göze ilk çarpan harflerin dizimi, bırakılmaması gereken boşluklar, bölünmemesi gereken yerden bölünmüş kelimelerdir. Metin şiirmiş gibi dizelere sahiptir, ama ansızın karşımıza çıkan tireleriyle bir düzyazıyı da çağırır. Bir bütüne ulaşmaya çalışır gibidir, fakat tane tanedir. Okumaya başladığımızdaysa, yaptığımız yüzey etüdüne şaşırırız. Metin uçurumun kıyısında duran bir kurtuluşu anlatır, daha doğrusu ona yönelen yolculuğu. Varılacak yer, biri edilgen diğeri etken gibi gözüken bir eylemi talep etmektedir: parçalanmak ve parçalamak. Anlarınız ki onlar, üslupla anlatıya, birbirlerinden kopmalarına izin vermeyecek bir seviyede yayılmışlardır. Parçalanmayı tasvir ederken, bir form olarak dili parçalayan bir metindir karşımızdaki, derdini ancak bu şekilde anlatabilir.

Nurdan Gürbilek'e (2016) göre Bilge Karasu, *Çeşitlenmeli Korku Beş Ses İçin Metin*'de (2004) kurtulmayı isterken korkuyla dolan özneyi yazar. Karasu'da "[p]arçalanma korkusu, parçalanma, parçalama arzusuyla birlikte var olur" (Gürbilek, 2016, s. 81). Bu bakımdan, tahayyül ettikleri kurtuluş başka olsa da, Kracauer'ın arzusu Karasu'nunkini andırır. O da hâlihazırda parçalanıp parçalayan iki şeye, pelikül ve kanlı canlı özneye bakmaktadır. Süsün merkezine işlemek ve yüzeyin derinine inmek delik deşik, kesitler hâlinde ve modernliğin tesiri altındaki sinema ve seyirciyi, korkuyla dolsak da, takip etmek demektir çünkü. Dünya yüzeylerden ibarettir, zaman kısım kısım, özne fragmanlarda boğulmuştur. Tüm bu kaotik atmosferi en çok film mecrasında tecrübe ederiz. Kracauer uçurumun dibine imajlarla parçalandıkça ve onları parçaladıkça varacaktır. Yalnız onun, kurtulmak isterken kurtarmak istediği bir şey de vardır: *fiziksel gerçeklik*.

Sinema yaman bir çelişkidir. Kendini bir bütün gibi sunmak için, saniyeleri 24 kareye bölmeye mecburdur, zira sürekli ilerleyen hareketini, süreksiz ve statik fotoğrafların bir aradalığına borçludur. Her daim yeni bir imajla göz göze getirir bizi, ama yeni ânında eskiyip yerini başka bir imaja bırakacaktır. Bir anlatı, ideoloji veya söylem inşa edip soyutlamaya girer, ne var ki kadrajına aldıkları somut, maddî olandan kopamaz. Bütünlük, ilerleme, yeni ve soyutlama kavramları, insanlara "kendilerini değiştiren

dünyayı değiştirmek için güç verir” gibi görünen modernleşme süreçlerinin, modernist anahtar kelimeleridir aynı zamanda (Berman, 2016, s. 29). Sinema, bilimin ölçüp biçme, kanıtlama, haritalama ve sabitleme gereci; siyasî rejimlerin sarsılmasını önlemeye ve kitleleri kenetlemesine yarayan mendireği; modern sanatın “eski”yi yakıp yıkarken tüm nefesini “yeni”yle tükettiği mahal; serbest piyasa ekonomisinin dolaşımını hızlandıran endüstridir.

Hepsi yekpare durmaya, ilerleme vaat etmeye, daima yeni olanı kayırmaya ve dünyanın bulanık görüntüsünü soyutlayıp anlam, kavram ve sistemlere dökmeye gereksinim duyar. Gelgelelim sinemanın hızı ve hareketiyle angaje olmak, bu emellerin yaman çelişkilerini de gösterir: hepsinin modası geçecek, Berman’ın deyişiyle katılmış bünyeleri “buharlaşıp havaya karışılacaktır”tir (2016, s. 16). Böylesi bir kırılma iliklerine kadar hisseden Kracauer, iki sebeple yüzünü sinemaya döner. İlk olarak orada, “[p]arçalanmış bir dünyanın amaçsızca sürüklenip duran unsurları”nı izleriz (Kracauer, 2011, s. 139). Öznenin yaşadığı buhranı, yani modernlik deneyimini betimleyebilmek de, bu unsurları yok sayarak değil, bizatihi onlara bulanarak gerçekleşebilir. İkinci sebep, böylesi zorlu bir serüvenin kalbinde yatan şey ise sinemanın somutluğu, maddeselliğidir.

Fiziksel gerçeklik, sade tanımıyla “içinde yaşadığımız bu fâni dünya,” muğlak ve tartışmalı bir kavramdır (Kracauer, 2015, s. 107). *Film Teorisi*’nin yönelmek istediği yeri müphem kılan da budur. Kracauer not düşer, kitap boyunca *maddî gerçeklik*, *fiziksel varoluş*, *fiilî varoluş*, *doğa* ve *hayat* gibi mefhumlar benzeşecek, *fiziksel gerçeklik*’le mütemadiyen yer değiştireceklerdir (2015, s. 107). Ne var ki böylesi bir tercih işimizi daha da zorlaştırır. Çünkü hem birbirini kapsayan hem de dışlayan, zamanla muhtelif anlamlar yüklenmiş kavramlardır bunlar. Kracauer’in yapmak isteyeceği son şeyi, özcü bir saf tuttuğunu bile iddia edebiliriz, özellikle *fiziksel gerçeklik*’i, *doğa* ve *hayat*’ın içinde düşünmeye başlarsak. Bu çıkmazdan nasıl kurtulabiliriz? Bir yol, farklı bağlamlara yayılmış yankılarını aramaktansa, kavramları mecranın, fotoğrafın yeniden ürettiği şeyler olarak düşünmek olabilir. Zira Kracauer’in nazarında araçlarla kuramlar, mecralarla mefhumlar hâlihazırda bitmiştir, *doğa*’yı veya *fiziksel varoluş*’u ancak fotoğrafla ilişkisinde algılayabiliriz. Peki bir ânın donmuş kesiti niçin bu kadar önemlidir?

“... kısmen çerçöp de içeren bir karışım gibidir” (Kracauer, 2011, s. 27); “... sadece geçmişin kenara ayırdığı posayı yakalar” (s. 31); “... parçaları bir hiçin etrafında toplar” (s. 33); “... surette, anlama yabancılaşmış doğanın son öğelerini bir araya getirir” (s. 38). *Kitle Süsü*'nde yer alan tüm bu tespit ve argümanların yegâne öznesi fotoğraftır. Onun sihri yavanlığından, tarihselciliğin, bilimin ya da sanatın tüm yüceltmelerine rağmen, kaydettiği “âna karşılık gelmek zorunda” oluşundan ileri gelir (Kracauer, 2011, s. 26-30). Fotoğraf durdurduğu ânın ta kendisidir düşüncesi, yazının varmak istediği aslî noktadır da. Kracauer aygıtın çoğaltılabilir, yayılabilir ve saklanabilir, dört bir yanımızı kuşatan maddesel suretler üretmesini ve böylelikle toplumsal deneyimi nasıl dönüştürdüğünü tartışmaya açar. Analojik ilişkiler kurar, karşılaştırmalar yapar, fotoğrafı bellekle mukayese eder, moda benzeter. Ama o en çok “fotoğraflanabilir bir yüz takınmış” dünyanın anlama yabancılaşmış son öğelerini deneyimlemenin peşindedir (Kracauer, 2011, s. 35). Deneyimin bu biçimi, bir yerlerden tanıdık gelebilir. Walter Benjamin’i yankılayan çok fazla taraf vardır Kracauer’de. Hatta kafamız karışır. Acaba, Benjamin’in gözden kaybolduğunu öne sürdüğü *aura*, Kracauer’in sinemasal deneyimin içinden ayıklamak istediği şey midir?⁴² Yoksa parçalardan meydana gelmiş bir hiçin etrafında aranan şey ne olabilir?

Benjamin’le Kracauer aynı yolun yolcusudur, birini anlamak için ötekine ihtiyacımız var. İki arasında temel fark Benjamin’in yolculuktan geride kalanlara bakması, Kracauer’inse benliğini yolda olmanın anlık tecrübesine kaptırmasıdır. Başka metinlerinde de karşılaşıyoruz, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*'nde (2012) de, Benjamin’in kaygısı “belli bir mesafede duran bir şeyin bir belirip hemen kaybolan tek bir kezlik görünümü” olarak *aura*'dır (s. 20-24). O “tarih öncesi bir soluk” (Benjamin, 2014c, s. 146), “sanat yapıtının şimdi ve burada'lığı” (Benjamin, 2004, s. 53), “yeni bir apartman dairesinin yağmur süzülen camlarından dışarıya ilk göz gezdirişte yaşadığımız her şey”dir (Benjamin, 2014d, s. 159). Nurdan Gürbilek’in (2014) söylediği gibi Benjamin, dünyanın fotoğrafik yüzünde “[b]akılan nesnenin bakışımıza karşılık vereceği beklentisini, yani *aura*'sını kaybetmiş bir çağın deneyimi”ni görür (s. 37). “Öyle ya, aygıt insanın suretini çıkarır, onun bakışına cevap vermeden” der Benjamin (2014c, s. 148). Fotoğraf “yeniden-

⁴² Burada, Türkçe’de hâle, ayla, özel atmosfer gibi karşılıkları olan *aura*'nın, herhangi bir karışıklığa sebebiyet vermemek için orijinal hâli kullanılmaktadır.

üretim tekniği”yle, yeryüzünde deneyimlediğimiz o ilksel, biricik karşılaşmaların atmosferini “geleneğin alanından koparıp” atar, parçalara ayırır (Benjamin, 2004, s. 55).

Benjamin her şeyden önce kırılğan, yara bere içinde, zamandan kayıp giden bir coğrafyada dünyaya gelen öznedenden söz eder. Onunkisi, yıkıntıların içinde filizlenen bir ontolojidir, aynı anda var ve yoktur, paramparça olmuş eşyanın etrafını saran *aura*’dan beslenir. Şu sözleri dinleyelim: “Eskileri kuşatmış olan havanın soluğu bize de ğip geçmez mi? Kulak verdiğimiz seslerde, artık susmuş olanların yankısı yok mudur? Bu dünyada bekleniyorduk biz” (Benjamin, 2014a, s. 40). Benjamin, ancak ve ancak geçmişle bağında cisimleşebilen bir varlık kavrayışına sahiptir. Atmosfere karışmış maneviyatı, yanıp sönen pırıltılarda takip ederek arar. Başka bir deyişle, dünyadan gelip geçmekte olan bir kolektif belleğin, kendi belleğine nasıl sirayet ettiğine kulak kesilir o. Bunun sunabileceği imkânları tasavvur etmekten hiç vazgeçmeyecektir. Fotoğraf ve sinema özelinde yeniden-üretim tekniklerinin eleştirisine, Marcel Proust’tan (2008) ödünç alınan *mémoire involontaire*, yani *gayriiradî bellek*’in eşlik etmesi de bu yüzden sürpriz sayılmaz. Kavram öznenin iç içe geçmiş, çağrışım ve kavislerle yüklü bir zamansallıkta, uçsuz bucaksız, önü sonu belli olmayan hatırlama deneyimini anlatır. Daha doğrusu hatırlama ve unutmayla kurduğumuz esrarengiz bağı (Benjamin, 2014b, s. 102). Özellikle koklama, tatma gibi duyuların çağırıldığı *gayriiradî bellek*’le çıktığımız seferlerde, *aurayı* tesis eden tasavvurlarla (Benjamin, 2014c, s. 114), tikel, “yüzergezer şekiller”le yan yana oluruz (Benjamin, 2014b, s. 114).

Benjamin sanki, özneliğini buraya, geçmişin şimdide açtığı aralığa teslim etmiştir. Bu yüzden eşyanın tam da unutulmak, kayıplara karışmak üzere olduğu bir şimdiki zamanda gezinir. “Peki, sevdiğin bir nesne kaybolduğunda, daha saatler, günler önce bir [*aura*], bir istihza ya da keder sarmamış mıydı o nesnenin etrafını, olacağı açığa vuran?” dediği zamanda (Benjamin, 2016, s. 76). Kapitalist dünya düzeni, kimi biçimlerini muhafaza etmeye meyillidir, kimilerini gel geç kılıp çöpe atar. Benjamin’in peşine takıldığı ışıltılar, ancak çöpleri karıştırdığında, Rolf Tiedemann’ın altını çizdiği gibi, “paçavraları sergileyerek, atıklardan kurgulamaya giderek” görünür olur (2004, s. 14). Çünkü enkazın içinde, hâkim ideolojilerin vazgeçtikleri, evvelin, tinsel dünyanın tecrübesi, sessizleştirilmiş toplumsal sınıfların yankısı durur. O, bundan böyle kifayetsiz kalmış

olanla, pasajlarla, züccaciye dükkânıyla uğraşır; göçüp giden düşünceleri ve formları eşler; onların tuhaf bir aradalığından dünyevî hayatın başka türlü yaşanabilmesini umar. Tahakkümün tesiriyle hareketsizleşen orta sınıfa, iktidarın bir kenara bıraktığı artıkların söyleyeceği çok şey vardır.

Böylesi heterojen bir maneviyata *Erfahrung*, *deneyim* diyecektir Benjamin. Ama modernleşmeyle, eşyanın ve varlığın yerini suretlerin almasıyla birlikte *Erfahrung* zedelenecek yerini *Erlebnis*'e, yani *yaşantıya* bırakır. Benjamin'e göre, "[n]esnenin kabuğundan sıyrılışı ve [aura]nın parçalara ayrılması, gelip geçicilik ve çoğaltılabilirlik öğeleri"yle temellenen kopyada vuku bulur (2012, s. 26). Hele hele sinemada... Yoğun, yabancılaştıran uyarıcılarla beslenen "şok biçimindeki algı, filmde bir biçim ilkesi olarak geçerlilik kazan[ır]. Kayan bantta üretimin ritmini belirleyen şey, filmde algı ritminin temelini oluşturur" (Benjamin, 2014c, s. 136). Benjamin'in nazarında sinema, *aura*'nın üstüne sentetik bir örtü sermekte, kapitalist üretim biçimlerinin güçlü bir figürü olarak standartlaştırmaya hizmet etmektedir. Onun dişe dokunur niteliği, "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilmediği Çağda Sanat Yapıtı"nda (2004) da vurgulandığı üzere, klasik sanat yapıtının belirli zümrelere sınırlanmış erişimini, toplumun geniş kesimlerine doğru genişletmesi ve böylece demokratik bir imkân yaratmasıdır (s. 59). O hâlde, modernliğin ölçülüp biçilmiş fragmanlarında hiç mi maneviyat yoktur? Benjamin'in potansiyel görebildiği tek yer en eski fotoğraflar, pozlamanın uzun sürdüğü ilksel çekim deneyimleridir. "İlk fotoğraflar bu kıvılcımların" uğrağıdır (Benjamin, 2012, s. 38); *aura* eski fotoğraflarda, bir insan yüzünün gelip geçici ifadesinde bizlere son kez el sallamaktadır" (Benjamin, 2012, s. 60).

Şaşırtıcı değil, Benjamin ancak kendinden önceki zamana, onu bekleyenlerin dünyasına tâbi bir fotoğraflama pratiğini, geçmişten ansızın çıkıp gelen ânı hissedebilir.⁴³ Kendi

⁴³ Benjamin metodolojik perspektifiyle medya çalışmalarına, belki de kendisinin öngörmediği bir katkı sağlar. *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video* (Russell, 1999), *Photographic Materiality in the Age of Digital Reproduction* (Sassoon, 2005) gibi metinlerin yazılması boşuna değildir. Tıpkı nesnelere ve varlıklara gibi, mecralar ve aygıtların da tarihe gömülüşüne şahit olmaktayız. Örneğin, dünyanın birçok ülkesinde dijital projeksiyona geçildiğini, elle tutulur pelikülün ortadan kalktığını biliyoruz. Buradan hareketle, bilhassa dijital çağda, analog fotoğraf ve sinema pratikleri, himaye ettikleri teknolojiler, ideolojiler ve seyir kültürleriyle beraber birer artığa dönüşmezler mi? Eğer Benjamin gibi bakarsak, belki de analog medyayı çalışmanın şimdi tam zamanıdır, ömürleri tükenirken, etraflarındaki *aura* hâlâ yapıp sönerken.

döneminde, hâlihazırda dolaşıma sokulmuş, gazetelerden sanat galerilerine, oradan sokaklara taşıp çoğalan güncel fotoğraflarla bir yakınlık kuramaz. Bu nokta, Kracauer ve Benjamin'in çetrefilli serüvenlerinin başka yönlere evrilişini de açıklayabilir. Kracauer'in kurtarma projesinin zeminine fotoğrafik gerçekliği yerleştirmesi, *aura* ile ilişkili değildir. Her ne kadar, Benjamin gibi tikellerle ve paçavralarla, modernliğin artıklarıyla meşgulse ve Proustçu belleğin yakınından geçse de o, tarih öncesi bir soluğu yahut biricik, yanıp sönen bir atmosferi fotoğraf ve sinemadan süzmeye çalışmaz. Kracauer bu defteri kapatmıştır. Benjamin için yeniden-üretim teknikleri maddî olanla bağımızı keser, geçmişe tanıklığı ve dolayısıyla maneviyatı ortadan kaldırır. Kracauer içinse suretler, deyim yerindeyse ikinci el deneyimler, zamanının yegâne maneviyatını tesis eder. Ondan Benjamin, sinema salonları yerine ara sokaklarda dolaşacak, Kracauer sinema perdesinden yüz çevirmeyecektir. Burada başka bir soru daha yöneltebiliriz: Kracauer'in fotoğrafik gerçekliğe has saydığı niteliklerle Roland Barthes'ın (2016) *punctum*'u arasında bir ortaklık olabilir mi? Bilhassa şu nedenle: Barthes fotoğrafın yüzeyinde, Kracauer'in perspektifine çok yaklaşan bir biçimde dolaşmıştır.

Tabii geç dönem Barthes'dan söz ediyoruz. Yoksa göstergebilimi fotoğrafik imajlara uygulayıp mecranın ideolojik, siyasî ve kültürel kodlarını derinlemesine inceleyen bir külliyattan değil. Aslında Barthes'ın, fotoğrafın epistemolojisini sorgulayan yanı daha tanıdıktır. Fakat son eseri *Camera Lucida* (2016), şaşırtıcı bir biçimde ontolojiye yönelir, fotoğrafik imajın varlığıyla, pozlanan varlıkların mevcudiyeti üzerine kafa yorar. Bunu en açık şekilde, *studium* ve *punctum* kavramlarının ilişkisinde görürüz. İlki, “özel keskinliği olmayan bir tür kendini verme anlamına gelir, her zaman kodlanmıştır,” fotoğrafçıyla bakan arasındaki sessiz mutabakata denk düşer (Barthes, 2016, s. 39-67). Kırdan üç kadın, bir çocuk ve köpeği pozlayan, Abdullah Biraderlerin 1870'lerde çekildiği tahmin edilen fotoğrafındaki gibi (Şekil 1). Osmanlı'nın son döneminden, Boğaz manzaralı bir tepeden gelip bir anda gözümüzün önünde bitiveren bir mizansenle, merak cezbeden peçeli kadınlarla, süslü bir faytonla baş başayız. Fotoğrafı birçok yönden değerlendirebiliriz. Örneğin oryantalizm kavramıyla çözümlenebilir, bölüp parçalayabilir, mikroskopla gren gren inceleyebiliriz. *Türk Aile Gezmesi*'nin *studium*'u bize, kendi bilgi dağarcığımızla hareket etme fırsatını verir ki bu kavrama ve yorumlama pratiği, *studium*'un bize yaptığı anlaşmanın ta kendisidir. Sontag'ın da söylediği gibi,

fotoğraflar “tek bir ânın dilediğince uzamasını sağlayarak,” bakma ediminin ve böylece düşünmenin ve tartışmanın süresini bize bırakır (2011, s. 100). Fakat *punctum*, *studium*’un tersine ânidir, bize birden çarpıverir. “[D]elen, bereleyen, acı veren o kaza”ya yol açar ve fotoğrafın içinde bir “kör alan, bir tür gizli öte” yaratır (Barthes, 2016, s. 40-72).



Şekil 1: *Türk Aile Gezmesi, İstanbul* (A Turkish Family Outing, Istanbul, Abdullah Biraderler, c.1870).

Camera Lucida, “onu arayıp bulan ben değilim” gibi birinci tekil şahısla kurulmuş cümlelerle, etten kemikten özneye seslenir ve *studium*’un serin, entelektüel aklından, *punctum*’un uçsuz bucaksız belleğine, kişisel bir hatırlama yolculuğuna davet eder bizi (Barthes, 2016, 39-40). *Punctum*, hangi şoku yaşatırsa yaşatsın, donduğu için eninde sonunda ehlî gözükten bir fotoğrafın içindeki sarsıcı ayrıntıdır. Dikenmişçesine bize battığında tüm kabuklarımız soyulur, çıplak gözle görmeye başlarız. Buradan hareketle Barthes’ın, belleğin muğlâk sınırlarıyla çevrelenmiş bir coğrafyada hareket ettiğini söyleyebiliriz. Gelgelelim *punctum*, giderek kişiselleşen bir kör alana da işaret eder. Hatta

Barthes, annesinin çocukluk fotoğrafı *Kış Bahçesi*'nden bahsederken, her özne için değişen bir deneyime varacaktır: “ancak onda sizin için yara yoktur” (2016, s. 90). Öyleyse, örneğin *Türk Aile Gezmesi*'ni Barthes'ın yaklaşımıyla beraber düşünürsek, fotoğrafın *punctum*'u tabure, testi, kameraya arkasını dönmüş çocuk, köpek ya da testinin hemen yanındaki cam kadeh olabilir. Yahut bazıları, bu görüntüye bakarken delen, bereleyen, acı veren o kazayı yaşamadığını savunacaktır. Bu açıdan, Kracauer ile Barthes'ın paylaştığı bir zeminden söz etmek zorlaşır. Kracauer Barthes'a benzer şekilde, bilincin hâkimiyetini sekteye uğratan, kendi kelimeleriyle “anlama yabancılaşmış” ayrıntılara yönelir (2011, s. 38). Fakat öte yandan bununla alabildiğine kişisel, salt belleğe teslim olmuş bir deneyime varmayı amaçlamaz. Yine de Barthes, Kracauer'i anlamamız için bir ipucu verir. Hele ki, *studium*'u epistemolojik, *punctum*'uysa ontolojik temelleri olan iki kavram olarak yeniden formüle edersek.

Aslında *punctum*'un derinlerinde, fotoğrafın yavan ve basit tabiatı serilidir: “Bu vardı” (Barthes, 2016, s. 135). İlk bakışta bir argüman, pozitivist bir iddia gibi dursa da, Barthes'a göre bu beyan mecranın *noema*'sıdır. Önceki kısımda, Casebier'in Husserlci yaklaşımını incelerken, fenomenolojinin kilit kavramlarından biri olarak *noema*'nın, varlığı ve eşyayı algılamak için geçtiğimiz görünümlere karşılık geldiğinden bahsetmiştik. Barthes'ın ise kavramı, ontolojik bir zeminde sunup, fotoğrafik gerçekliğin can damarı kıldığını görürüz. “Bu vardı,” bir fotoğrafın ilişkilenebileceği tüm bilgi örüntülerinin ötesine geçerek, var olma durumunu, “[g]eçmişteki nesnenin, ışınımıyla benim gözümün daha sonra dokunacağı yüzeye gerçekten de değmiş olduğu”nu tescil eder (Barthes, 2016, s. 98). Mecranın etik ve politik boyutlarını tartışmaya açan Susan Sontag ve John Berger (2016) de, yine bu *noema*'ya dönerler. Sontag, fotoğraf “konusunun maddî izini taşır bize, varlığı onaylar” der örneğin (2011, s. 182-196). Berger'in nazarındaysa “[u]ydurulan hiçbir öykü, önerilen hiçbir açıklama, fotoğrafta saklanan sıradan görünümler kadar mevcut olmayacaklardır” (2016, s. 83). O hâlde *Türk Aile Gezmesi* köpek, çocuk, kadınlar ve taburenin, Berger'in ifadesiyle söylesek, “oradalığının en geniş sağlamasıdır” (2016, s. 83). Gördüklerimizle istediğimiz kadar müzakere edebilir, fotoğrafik temsile karşı spekülasyon iddialarda bulunabiliriz. Fakat “Onlar vardı”dan, onların 1870'lerde fotoğraf filmine düşen ışığının, şimdiki zamandaki gözlerimize dokunuşundan kaçamayız.

Kracauer’ın fotoğraf kaydettiği âna karşılık gelir derken kast ettiği de bu değil midir? Fotoğrafın sunabileceği tek kanıt kaydettiği ânın varlığı, negatif filme pozlanan unsurların zamanla inatlaşan ontolojik mevcudiyetidir. Tam da bu yüzden “anlamları ister istemez belirsizdir” (Kracauer, 2015, s. 98). Fotoğraflar, kopup geldikleri zamana dair bilimsel bilgi verir gibi görünürler, mizansenlerinin bir anlamı vardır sanki. Ama dönüp dolaşıp ulaşacağımız sonuç, herhangi bir fotoğrafın söylediklerine, iddialarına yabancılaşan, karşı çıkan bir ontolojik temeli olduğudur. Kracauer böylelikle “fotoğrafa kendi pozitivist ideolojisinin panzehirini sunma potansiyeli bahşeder” (Hansen, 2015, s. 44). Tıpkı “Bu vardı” *noema*’sının, mecranın epistemolojik katmanlarını sorunsallaştırması gibi. Buradan hareketle, Barthes ve Kracauer’i beraber düşünerek, *fiziksel gerçeklik* mefhumunu anlamak adına iki kritik noktayı açıklığa kavuşturmuş oluruz. İlki tümel bilginin, ideolojilerin ve söylemlerin, fotoğrafın yassı, yavan yüzeyinde parçalara ayrılarak, bilme ediminin kendisini bulandırması ve böylece özneyi mecranın varoluşsal katmanlarına yöneltmesidir. İkincisiyse, yüzeyin aslı ham maddesini bizzat bu varoluşsal katmanların, içinde yaşadığımız bu fâni dünyanın oluşturmasıdır. Bu tespitler aynı zamanda, bu tezin temel önerisini de destekler: Güncel film-fenomenolojinin es geçtiği fotoğrafik imaj, sunduğu maddî boyutla duyuşsal bir deneyim tesis edebilir.

Fakat burada hâlâ aydınlatılması gereken iki soru var. Kracauer niçin fotoğraf yerine sinemayı seçer? *Fiziksel gerçeklik* neden hareketli görüntüler sayesinde kurtulacaktır? Hâlbuki Barthes sinemada, “Bu vardı” *noema*’sının alaşağı edildiği görüşünde çok nettir. Fotoğrafın çerçevelediği unsurlar “küçük bir deliğin önünde *poz vermiş* ve orada sonsuza dek kalmıştır; oysa sinemada o şey aynı deliğin önünden *geçmiştir*: burada poz, sürekli bir görüntüler dizgesiyle süpürülür ve yadsınır” (Barthes, 2016, s. 95). Başka bir deyişle filmler, durağan fotoğrafın tersine, *punctum*’un açtığı varoluşsal yaralara izin vermeyecek denli acele hareket ederler. Burası Kracauer’ın Barthes’la tamamen zıtlaştığı, aynı *noema*’dan bambaşka bir yöne gittiği yerdir esasen. *Film Teorisi* kitabında yazdıklarından pozisyonunu anlayabiliriz: Fotoğrafın “çerçevesi geçici bir sınıra işaret eder, içeriği o çerçevenin dışında başka içeriklere gönderme yapar, yapısı da kuşatılamayacak bir şeyi gösterir –fiziksel varoluşu” (Kracauer, 2015, s. 97). Kracauer, fotoğrafik kareden sadece belleğin dolambaçlı yollarıyla çevrili bir yere değil, koparıлып alındığı bağlamdaki uzama

da geçmek ister. Geçici sınırın dışındaki şeylerle, çerçevenin biraz ötesindeki içeriklerle ve kuşatılmayacak dünyanın ansızın fotoğrafa sızıışıyla ilgilenir.

Türk Aile Gezmesi'ne geri dönelim. Taburenin karşı kutbunda, faytonun arka tekerleklerinin hemen gerisinde bir cisim durmaktadır: Bir çöp, belki de yaprak veya bir taş. Abdullah Biraderler bu kompozisyonu oluştururken onun farkındalar mıydı? Hiç bilemeyeceğiz. Fakat bildiğimiz şeyler var. Öncelikle bu cismin, fotoğrafın öne çıkan unsurlarıyla sağlam bir bağı yoktur. Mesela tabure kadar önemli değildir. Aynı ağırlığı taşımazlar. Tabure Türk aile yaşamının bir parçası, sergilenmeye değer, fotoğrafın çekildiği topraklara mahsus bir gündelik hayat nesnesidir. Oysa cismin çöp mü yaprak mı olduğunu bile kestirmekte zorlanırsınız. İlkinde gayriiradî belleğin içine ansızın düşebiliyoruz, ikincisindeyse daha çok, bizi kompozisyonun dışına çeken bir yan, fotoğraf çekilmezden önceki yer ve zamanın izleri var. Bir başka deyişle bu cisim bir *punctum* vazifesi görüp gizli bir öteye savurmuyor bizi, çerçevenin az ötesindeki *maddî gerçeklik*'e, *fiziksel varoluş*'a götürüyor.

Kracauer'in fotoğraftan anladığı, "Bu vardı" *noema*'sı, işte burada vücuda gelir. Ama mecra bir engel içerir: poz. O, hayat belirtisini, daha doğrusu hayatın hareketini durağanlığa hapsederek bizi, mizansenin dışında kalan uzamla ilgili daha az düşündürür. Fotoğrafta kopma hissi çok şiddetli olduğu için, çoğunlukla pozlanan şeylerin varlığına odaklanırsınız. Gelgelelim sinema *noema*'yı kovarak değil, bilâkis onu poz vermektan alıkoyup, pelikülün hareketine bulaştırarak *fiziksel gerçeklik*'i kavramak adına daha elverişli bir alan hâline gelir. Kracauer'in hedefi hem fotoğrafın konvansiyonel kompozisyonunu hem de zamanı sabitleme arzusunu sorunsallaştırmaktır. *Türk Aile Gezmesi*'ndeki o taş ya da yaprak gibi, merkezi kaplayan varlık ve nesnelere, bir anlamı varmış gibi yapan her şeyin içini boşaltıp, çerçevedeki hiyerarşiyi bertaraf etmek ve fotoğrafın kımiltısız direncini sinemayla kırmak. Bunun sayesinde köpek, çocuk, kadınlar, tabure ve faytonun o çöple aynı *fiziksel gerçeklik*'in parçası olduğunu idrak edebiliriz. Öyleyse, Abdullah Biraderlerin fotoğrafını Kracauer'in (2015, s. 150-168) fikirleri ışığında yorumlarsak, bu cisim bizi çevreleyen ve cisimleştiren, etrafımızdaki sahnelenmemiş dünyanın tesadüfî, belirsizce ve sonsuz çağrışımla yüklenmiş hâlde karşımıza çıkışıdır.

O çöp tüm ne idiği belirsizliği ve rastgeleliğiyle *fiziksel gerçeklik*'in ham meyvasıdır: Yani imajın temas ettiği maddesel yüzey, şey, canlı ve onun özneye sunduğu, neden-sonuç ilişkisinden bağımsız imkân. Filmlerin tesis ettiği fotoğrafik gerçeklikte de, böylesi sahipsiz unsurların akıntısına sürükleniriz. İmajların hareketinde, bir taraftan çerçevenin sınırları kayganlaşacak diğer taraftan ham meyva bin bir suretle, akışkan biçimlerde ifşa edilecektir. Kracauer (2014) yaklaşımını “kendi başlarına kabul görme talepleri henüz tanınmamış olan alanların önemini açığa çıkarma yolunda bir girişim” olarak tanımlar (s. 26). Şöyle yazar:

Bu dünyayı kamerayla deneyimlemeye çalışarak onu kelimenin tam anlamıyla uyku hâlinde, fiili namevcudiyet hâlinde kurtarıyoruz. Ve parçalara ayrıldığımız için bu dünyayı deneyimlemekte özgürüz. Sinema fiziksel gerçekliğin kurtarılmasını destekleyecek özel donanıma sahip bir mecra olarak tanımlanabilir. Sağladığı görüntüler, maddî hayatın akışını meydana getiren nesnelere ve olayları, ilk defa, yanımıza alıp gitmemize imkân verir (2015, s. 518).

Kracauer'in, kendini bütünmüş gibi sunan sistemlerin parçalara ayrıldığı modern dünyada kurtarmak istediği, hayatın kadrajdan beklenmedik formlarda sarktığı bir gerçekliktir. Nitekim kameranın sürprizi, alâmetifarıkası ve yüzeyselliği, maddî bir süreklilikte devinen ham parçalara insan elinden bağımsız ve tesadüfen dokunuşudur. Filmlerde etkisi altında kaldığımız anlatı, ideoloji ve estetik ne kadar üstünü örtmeye çalışırsa çalışsın, pelikül “gelip geçici fiziksel gerçekliğe nüfuz eder ve yakarak içinden geçer” (Kracauer, 2015, s. 532).

Buradan hareketle anlarız ki, Kracauer tezin ilk bölümünde tartıştığımız Bazin ve Ayfre'a benzer şekilde profilmik hadiseyi, sahnelenmemiş gerçekliğin çekim sırasında ansızın kadraja sokuluşunu kucaklıyordur. Ama onların tersine, fiziksel gerçeklikte bir tümlük, metafizik yahut teolojik bir boyut tasavvur etmez. Zaten bizi yüzleştirdiği de adı sanı belli olmayan, ikânetsiz, gelip geçici, parçalara ayrılmış varlıkların ve eşyanın çelişkilerle yüklü deneyimidir. Aynı zamanda, dünyevî kırıntıların ontolojisini ifşa eden bu deneyim Casebier, Shaviro, Sobchack ve Marks'ın katkılarıyla yeşeren güncel film-fenomenoloji pratiğine radikal bir maddesellik mefhumu önerebilir. Formuyla ve perspektifiyle oynanmış, duygulanımlarla yoğunlaşmış filmsel imajları çözümleyen literatürün pek de

hatırlamadığı bir şeyi: fiziksel gerçekliğin bir dokunup bir çekildiği pelikülün çıplak ve yavan maddeselliğini. O çöpü, belki de yaprak veya taşı.

Peki Kracauer'e göre orada, hayatın birden bire içine sarktığı filmsel imajda nasıl imkânlar vardır? O ilk olarak, "hâkim soyutluktan" uzaklaşarak "bizim olan dünya"ya yaklaşır (Kracauer, 2015, s. 515); "tragedyanın kurduğu sonlu ve düzenli kozmosu aşırı ucu açık, sınırsız bir dünya olan dış gerçekliğin enginliğine doğru genişle[r]" (Kracauer, 2015, s. 67). Bununla birlikte, farklı anlamlarla yüklenmiş bir şeyi, müphem ve rastgele görünümle karşımıza çıktığı için, "bünyemize katar, böylece varlığını ve dinamiklerini içeriden kavrarız – adeta bir kan naklidir gerçekleşen" (Kracauer, 2015, s. 514). Sinema, yaman çelişkilerine rağmen şeylere maddesel bir biçimde temas ettiğimiz bir deneyimin imkânını sunar. Hemen varamayacağımız bir adres verir, bizim olan dünyanın bir kapsülün içine sığdıramayacağımız kadar yüzü olduğuna işaret eder. Neticede iki yaman çelişkinin, modern özneye pelikülün beraberliği, maksatsızca ve kendi hâlinde akan fiziksel gerçekliğin içinde başka türlü bir öznelerarası bağ kurma ihtimalini güçlendirir. Belki de en çok, dünyayı anlamazdan önce onunla birlikte nasıl var olduğumuzu, onun naklettiği kanın bedenimizde nasıl dolaştığını duyumsattığı için. Buraya kadar, Kracauer'in fotoğrafik imajla modern özne arasındaki ilişkiyi ve sinemasal deneyimi nasıl tarif ettiğini gördük. İzleyen kısımdaysa, Kracauer ve Merleau-Ponty'nin görüşlerinin harmanlanması sonucu nasıl bir yöntem uygulanabileceği, metin analizi tartışmaya açılarak gösterilmeye çalışılacaktır.

2.2.YENİ BİR YÖNTEM ÖNERİSİ: MADDİ FİLM-FENOMENOLOJİ

Fiziksel gerçekliğin sinemayla ilişkisi açıklığa kavuşmuş gibi görünmektedir. Fakat hâlâ mühim bir sıkıntı olduğunu söyleyebiliriz. Eğer bir bütünden, yekpare bir yapıdan söz edemiyorsak, elimizde oraya buraya uçuşan şeyler varsa, filmlere nasıl yaklaşabiliriz? Her sahnenin birbirini destekleyip tutarlı bir bütün oluşturduğu bir analiz mümkün müdür? Profilmik hadiseyi merkeze alan bir tavır, tüm kodların açılıp, sembollerin altında yatan derin anlamların ortaya döküldüğü, hem imajı hem de özneyi bir inşa olarak gören film çözümlemelerini rahatsız etmez mi? Peki ya Kracauer'in gittiği yön, Merleau-Ponty'nin daha önce de üstünde durduğumuz fikirlerinden feyz alan bakışlarla nasıl

kesişebilir? Bu kısımda, bu soruların ışığında adı sanı belirsiz Şeylerin metodolojisine soyunarak, parçalı fiziksel gerçekliği sinemasal deneyim içerisinde bir yere oturtmanın yollarını arıyorum. Kracauer ve Merleau-Ponty'nin birbiriyle konuştuğu yeni bir yöntem sunuyorum: *Maddi film-fenomenoloji*. Bu yöntemle, tıpkı Sobchack ve Marks gibi öznenin perde karşısındaki bedensel mevcudiyetini önemserken, fotoğrafik imajın maddi boyutunun bizi, Şeylerle başka türlü bağlar kurmanın mümkün olduğu duyuşal bir akışa çektiğini öneriyorum.

Yunanca *méthodos*, yani *metot*, bilgiyi arayış, malumatın peşine düşme, “konum-yol-yön” gibi anlamlara gelmektedir (Hattatoğlu & Ertuğrul, 2009, s. 27). Aynı zamanda bir yerden ayrılıp başka bir yere doğru yola çıkmaya, seyahate tekabül eden Latince *exodus* sözcüğüyle akrabadır.⁴⁴ Kelimenin klasik bilimsel tanımıysa kabaca, henüz yeterince kavranamamış bir fenomene, Şeye, varlığa, olaya, topluluğa dair bilgi edinirken ya da argüman üretirken icra edilen uygulamaları içerir: tümevarımsal ve tümdengelimsel akıl yürütme, gözlem, deney, metin ve söylem analizi, etnografik saha araştırması gibi. Maksat malzemeyi konumlandırmak, sosyal ikilemleri aydınlatmak, “doğanın gizemlerini ortaya çıkarmaktır” (Cowles, 2020, s. 4).⁴⁵ Amerikalı Fizikçi Fernando Sanford'un (1899) söylediği üzere burada ulaşılmak istenen “fenomenler ile gözlemlenmiş bulgular arasındaki nedensel ilişkilerin bilgisi”dir (s. 4). Her bir disiplinin kendi içinde onaylayıp standartlaştırdığı yöntemler bütünü ise *metodoloji* terimiyle karşılanır. Fakat sosyal bilimlerin merkeze aldığı vakaların girift yapısı, çeşitliliği ve değişken tabiatı meseleyi tartışmalı hâle getirir.

Kabul gören standartlar, erişilmek ve ortaya konulmak istenen bilgiyi her zaman garantiler mi? Yol gösterdiği doğru; ama eşyanın ve varlığın süreğen dönüşümlerle devindiği bir atmosferde, katı kurallara bağlı bir metodolojiyi nasıl savunabiliriz? Ya yüz yüze geldiğimiz olay, kalıplaşmış çerçevelerin dışına taşıyorsa? Ya bazen tümevaramaz, kimi zaman tümdengelemezssek? Bütün hâlihazırda paramparçaysa? Tezin bu kısmında ilk olarak, film çalışmalarında verili kabul edilen metin analiziyle bir hesaplaşmaya girişilmektedir. Ardından sinemada parçalı bir fiziksel gerçekliği duyumsayan öznenin

⁴⁴ <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/exodus?q=exodus>

⁴⁵ *The Scientific Method: An Evolution of Thinking from Darwin to Dewey* (2020) kitabında Henry M. Cowles, mit olarak gördüğü bilimsel metodun evrimini tarihsel bir çerçevede inceler.

yolculuğunu betimlemek için niçin maddî film-fenomenolojiye ihtiyacımız olduğu açıklığa kavuşturulmaya çalışılacaktır. Dilek Hattatoğlu ve Gökçen Ertuğrul'un şu tespiti, kritik bir başlangıç noktası olabilir:

[y]öntem konusundaki ders kitaplarının çoğunda, bilimsel araştırmanın amacı, 'doğru bilgi' olarak sunulur ve bunu sağlamanın yolu da metodolojik ilkelere sadakattir. Bu kitaplarda 'yöntem' olarak sunulan yaklaşım, tanımların ve tanımlamaların eşlik ettiği bir kesinlik yanılmasıyla, başka her şey karşısında öncelikli sayılan bir bilimsellik hedefinin tek garantisimiş gibi boy gösterir. Ve araştırma ve kurgu aşamaları neredeyse fetiş düzeyine getirilerek ne olursa olsun izlenmesi gereken kurallar olarak sunulur ve mesele kapatılır (2009, s. 27).

Film çalışmalarında, özellikle önceki bölümlerde de bahsettiğimiz aygıt kuramının baskın hâle gelmesinden sonra, psikanalizi kullanarak hareketli görüntünün ideolojik ve kültürel katmanlarını sorunsallaştıran metin analizinin böylesi bir kesinlik yanılması yarattığını ve öncelikli sayıldığını söyleyebiliriz. Feminist teorisyen Jackie Stacey (1993) de aynı sıkıntıdan dem vurur ve disiplinin "metodolojik problemleri nadiren sorguladığını" belirtir (s. 260). Edebiyat çalışmalarından ödünç alınan metin analizi aslında "seçilmiş olmasına rağmen, sanki kaçınılmaz bir metot" gibi sunulur ve neticede "film seyirciliği üzerine yazılmış teoriler bilinçdışı süreçlere ayrıcalık tanıma eğilimi gösterirler" (Stacey, 1993, s. 262). Başka bir deyişle konvansiyonel film analizi, bilhassa kültürel çalışmaların 1980'lerden sonra seyircinin etnik kimliğine, geldiği sınıfa ve icra ettiği toplumsal cinsiyete yaptığı vurguyu, alımlama pratiklerinin çok boyutlu ve çok yönlü yapısını pek de kale almamış gibi görünür. Dolayısıyla örneğin Stacey'nin de *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship* (1994) kitabında, 1940 ve 1950'li yıllarda kadın seyircilerin Hollywood starlarını nasıl kavradığını inceleyerek bizzat uyguladığı "etnografik izleyici araştırmaları, marjinal bir metot" olarak kalır (1993, s. 261-262).⁴⁶ Peki metin analiziyle ne kastedilmektedir?

⁴⁶ 1990'larda marjinal kalan bu yöntemin, o zamandan bu yana yapılan, farklı coğrafyalara yayılan araştırmalar sayesinde yerleşik bir disiplin hâline geldiğinin altı çizilmelidir. Stacey'nin yaklaşımını teorik ve metodolojik açıdan derinlemesine inceleyen bir yazı için bkz. Karabağ Sarı, 2018.

Metin geniş tarifiyle

anlam yarattığımız şeydir, anlamın üretilme sürecine işaret eder. Metin analizini icra ettiğimizdeyse, metinleri (filmler, televizyon programları, magazinler, reklamlar, kıyafetler, graffiti ve benzeri) insanların belirli bir kültür ve zamanda etraflarındaki dünyadan anlam çıkarma yollarını kavramak için yorumlarımız (McKee, 2003, s. 1-4).

Buradan hareketle bir metin olarak filmsel imaj, sosyokültürel ve siyasi katmanlarla sarılmış, gösterdikleri olduğu gibi altta yatan psişik mekanizmaları tartışmak üzere psikanalitik açıdan da çözümlenmesi gereken, hâlihazırda kodlanmış bir yapıdır. Araştırmacıya ise, görüntüye sirayet eden bu kodları anlama kavuşturmak ve yorumlamak düşer. Öyleyse itiraz edilemeyecek bir durum vardır: sinema kitlesel bir endüstri, filmsel imaj inşa ve manipüle edilen, bilinçdışı katmanlara sahip ideolojik bir temsil olduğu için, metin analizi mühim ve işlevsel bir metottur. Ama Stacey'nin de ısrarla altını çizdiği üzere tüm araştırmayı metinle başlayıp bitirmek, filmlerin dolaşıma girdiği bağlamları, toplulukların yaşadığı farklı tecrübeleri ve anlamlandırma süreçlerini görmezden gelmek demektir.

Film çalışmalarının çizdiği metodolojik haritada hiç yeri yok gibi görünen film-fenomenolojiyi uygulamayı şiar edinen Sobchack da benzer sebepler yüzünden seyirciye döner. Tıpkı Stacey gibi o da “*kabul görmüş analiz*” dediği metin analizinin, deneyimin yoğun tabiatını tam mânâsıyla yansıtamadığı görüşündedir (Sobchack, 1992, s. xv). Ama ondan farklı olarak, üstüne boca edilen anlamlar bütününcü incelemekten başka bir vazifesi yok gibi görünen varlığı merkeze alır. Film-fenomenoloji, dünyaya bitişik yaşayan “bedene itibarını iade ederken,” sinemayla filizlenen varoluşsal boyutların olanaklarını keşfetmek için yola koyulur (Jay, 2012, s. 36). Peki icra edilen nasıl bir yöntemdir? Hareketli görüntüyle öznenin karşılaşma ânını merkeze almak ne sunar, bizi nasıl bir yörüngeye sokar? Niçin salt metin analizi değil de aynı zamanda Merleau-Ponty'den ilham alan bir film-fenomenoloji?

19. yüzyılın sonlarından itibaren yazan Husserl'in zamanında, her şey artık matematiğe dökülmüş, bilimsel yasalarla açıklanmış, “kuram içinde yitip dünyadan kopan bir entelektüalizm” her yanı sarmıştır (Husserl, 2016, s. 45). Ama tüm bu netliğe rağmen özne, çevreye gittikçe yabancılaşmakta, artık iletişim kuramamakta, tecrübe edemediği,

kendi etik ve politik sorularına cevap alamadığı bir yeryüzü deneyimi yaşamaktadır. Karşımızda başka yönlere bakan iki modernlik deneyimi vardır: İlki rasyonel aklın hâkimiyeti sayesinde aydınlığa kavuşan, sürekli ilerleyeceğine inanan bireyin; ikincisiyse Husserl’in dillendirdiği, artık bu içine kapanışı taşıyamayan, krizlere giren, dünyaya dokunup ondan mânâ çıkaramaz hâle gelmiş öznenin deneyimi. Husserl bu kasvetli, boğucu, hareket alanını kısıtlayan yaşantıya çare olarak, eşya ve hayatla bağımızı yeniden tesis etmeyi önerir. Çünkü o hâlâ epigraftaki “[i]nsan ruhsal olarak hiçbir zaman bitmiş bir ürün olmadı, hiç bir zaman da olmayacak, o kendini hiçbir zaman yineleyemez” cümlesine inanmakta, eşi benzeri olmayan öznenin, tükenmeyecek bir potansiyel taşıdığı görüşünden vazgeçmemektedir (Husserl, 2016, s. 23). Fakat daha önce de belirttiğimiz gibi, Husserl yeni bir yol sunarken, bedeniyle bağı kopmuş bir bilincin içinden konuşur, zihinsel kategori ve kavramları bedeninin çok boyutlu deneyiminden yalıtır. Ama her şeye rağmen Husserl bize, mühim bir miras bırakır: Şeylerle baş başa kalabilme ihtimali, şeylerin kendini bize açabilme olasılığı, öznenin şeylerden süzdüğü kendine has bakışın imkânı.

Bu mirası sahiplenen Merleau-Ponty de eşyanın açıklanandan fazlası olduğunun farkında, dünyevi yaşamın öznenin deneyimiyle çoğalacağı kanısındadır. Husserl’in epigraftaki sözünü başka kelimelerle tekrar eder: “Her bedenli özne, içine ne yazılacağı bilinmeyen açık bir sicil defteri –ya da yeni bir dil gibidir” (Merleau-Ponty, 2017, s. 23). Fakat eleştirel bir tavırla, onun projesini restore eder ve yalnızca aklıyla değil her zerresiyle ilişki kuran bedeni önemser. Böylece, teorik bir çerçeveden önce bir yöntem sunarak, muhteviyat ve tecrübenin yeniden peşine düşer. Merleau-Ponty’nin tarif ettiği şekliyle varoluşçu fenomenolojik metot “şeyleri çalışır, dünyayla direkt bir temas kurmayı dener” ve bunu yaparken “neden sonuç zincirine aldırılmadan deneyimin doğrudan bir betimlemesini” yapmaya girişir (Bender, 1983, s. 178). Mesele anlamdan önce, aşama aşama ortaya çıkmak, derece derece belirlemektir. Dünyevî unsurlar bedeninin dilinden konuşur. Bu “değiştokuşlar sistemi”nde “[v]ücutum hem görendir hem de görünürdür” (Merleau-Ponty, 2012, s. 33-35); “imajlar algımızı ve muhayyilemizi doldururlar” (Carbone, 2015, s. 4). Resim sanatına dikkat kesilen Merleau-Ponty, şöyle yazar:

Mademki şeyler ve vücudum aynı kumaştan yapılmışlardır, vücudumun görüşünün bir şekilde şeylerde gerçekleşmesi gerekir, ya da onların belirgin görünürlüğünün vücutta

gizli bir görünürlikle katmerlenmesi gerekir. Nitelik, ışık, renk, derinlik –ki orada, önümüzdedirler- ancak vücudumuzda bir yankı uyandırdıkları için, vücudumuz onlara kabul verdiği için oradadırlar. Benim için çok zordur, baktığım tablonun nerede olduğunu söylemek. Çünkü ben ona, bir şeye bakıldığı gibi bakmam, onu kendi yerinde saptamam, bakışım onda varlığın halelerinde gibi gezmektedir, ben onu gördüğümden çok ona göre ya da onunla birlikte görmekteyimdir. Öz ve varoluş, imgelem ve gerçek, görünür ve görünmez – resim, tensel özlerden, etkin benzerliklerden, sessiz anlamlardan oluşan düşsel evrenini açarak bütün kategorilerimizi bulandırmaktadır (2012, s. 35-44).

Yani görenle görünen arasında hâlihazırda tesis edilmiş, dönüşlü bir ilişki vardır. Sanat eserini değil, onun sunduğu dünyevî algıyla görürüz. Organik boyutlarını öne çıkardığı görüntüler karşısında hisseden ve hislenen bedeni kayıran Sobchack da; kültürlerarası sanatçıların filmsel imaj ve sesin konvansiyonel kalıplarına müdahale ederek meydana çıkardığı duysal belleklere ayrıcalık tanıyan Marks da Merleau-Ponty'nin şu arzusunu taşırlar: Sinemayla tesis edilen “dünyanın ve henüz açığa çıkan tarihin duyumunu yakalamak” (2007, s. 68). İkisinin de temsilcisi olduğu film-fenomenoloji tam da buradan, imajın da bedeninin de keskin bir sistem ya da anlam dayatmadığı, birinin öbürünü tamamıyla zapturapt altına alamadığı, görünenle görenin birbirine ilişip daimî bir biçimde devindiği, kategorilerimizin bulandığı bu karşılaşmadan demir alır. Eklemek gerekir ki özneye hareketli görüntü arasındaki “[d]okunmanın yansımaları tensel boyutu, aynı zamanda görmenin de boyutudur ve genelleştirilirse duymanın, tat almanın ve koklamanın da boyutudur” (Rodrigo, 2015, s. 403). Başka bir deyişle bu metotta, hareketli görüntüye göre ya da onunla birlikte gören, çok-duysal bedeni, imaj ve sesin farklı formlarına kabul veren seyircinin yaşadığı müşterek deneyim önceliklidir. Merleau-Ponty'nin (2010) söylediği gibi sinema “izleyicinin ruhuna bir reçete değil, ışık saçan bir imge, belli bir ritim bırakacak, deneyimimiz bir algı deneyimi olacak”tır (s. 65); film “akıl ve beden, akıl ve dünya birliğini ve birinin kendini ötekinde ifade edişini apaçık sergiler” (1964, s. 58).

O hâlde, bir kıyaslama yaptığımızda, Marksist/psikanalitik bakış etkisindeki metin analizinin hâlihazırda inşa edilmiş temsillerle, film-fenomenolojininse algımıza açılan, zuhur eden, özne sayesinde yeniden inşaya tabi tutulan imajlarla ilgilendiğini söyleyebiliriz. İlki için görüntüler kodlara boğulmuştur, ikincisi nefes alınabilecek bir yer olduğunu hissettirir. İlki anlamın nasıl kurulduğuna, sembollerin ne ifade ettiğine odaklanır, ikincisi dikkat kesilerek betimlemeyi seçer. İlki temsilin siyasi ve ideolojik

veçhelerine dair çıkarımlar yapar, ikincisi deneyimin varoluşsal ve kültürel tabiatını ön plana çıkarır. İlki filmsel imaj ve öznenin bilinçdışını merkeze alır, ikincisi bilinç düzeyindeki deneyimin sonsuz çeşitliliğinde ve sunabileceği imkânlarda ısrarcıdır. İlkinin seyircisi bedensiz, uzuvlarını, görme ve işitme dışındaki duyularını kaybetmiş gibidir. Yalnızca entelektüel aklıyla, psişik süreçleri gözden geçirerek çözümlenebilir. Sanki hangi araçlarla manipüle edildiğini teşhis etmekten başka çaresi yoktur. İkincisinin öznesiyse kanlı canlı kapasitesiyle, ontolojik potansiyeliyle vücuda gelir. Sinemaya, film çalışmalarında çoğunlukla verili kabul edilen, herhangi bir değer atfedilmeyen duyularıyla, etten kemikten mevcudiyetiyle yaklaşır. Kısacası film-fenomenoloji, sadece maruz kalan bir seyirciden değil, aynı zamanda algılayan, deneyimleyen, iliklerine kadar hisseden, sürekli dönüşen bir öznenen bahseder. Yöntemsel olarak, filmsel imajla filizlenen farklı bedensel tecrübelerin zengin katmanlarını, en ince ayrıntısına kadar tasvir ederek su yüzüne çıkarmayı teklif eder.

Peki neden *maddî* film-fenomenoloji? Bu tezin film-fenomenolojiyle Kracauer’ın maddî bakış açısını bir araya getirmesinin nedeni, filmsel imajın kayıt mekanizmasıyla ve belirtisel kapasitesiyle sunduğu maddesel gerçekliğin de başlı başına bir duyusal deneyim tesis edebileceği düşüncesidir. Daha önce kısaca söz edilmişti, fakat bir kez daha tekrarlamakta fayda var. Sobchack ve Marks’ın ilham verici katkılarıyla şekillenen film-fenomenoloji, yöntem açısından iki farklı sorun teşkil eder: hareketli görüntünün organik bir teknoloji olarak ele alınması ve salt belli türdeki imaj ve seslerin kayırılması. Sobchack, sinestezik öznenin yolculuğunu fenomenolojik bakışla betimlerken kamerayı, kendi “algısı ve ifadesi olan bir özne,” bedensel bir uzuvmuş gibi konumlandırır (1992, s. 167). Marks ise ana akım filmlerde karşılaştığımız imajların, hâkim ideolojinin inşa ettiği görselliğe ait olduğunu düşündüğü için, özgürleşen deneyimin sadece kültürlerarası sinemada mümkün olabileceğini ileri sürer. Duyusal ve “kültürel karşıt-bellek,” görüntü ve sesin manipüle edilmesiyle, formlarının bozulmasıyla ortaya çıkabilir (Marks, 2000, xv-12). Ama bu, profilmik hadiseyi, fotoğrafik imajın dış dünyayla kurduğu bağı, onu meydana getiren teknik süreçleri, en nihayetinde filmin ontolojik temelini ihmal etmek demektir.

Kracauer'ın maddî bakışı, tam da bu imkânı, mecranın çıplak ve yavan mevcudiyetinin sahip olduğu potansiyeli ön plana çıkarır. Onun peşinden giden bir metot, filmsel imajın foto-kimyasal işlemler sonucu zuhur etmesiyle, kayıt mekanizmasıyla, ortaya çıkan yüzeyin cismani tabiatıyla ilgilenir ve dolayısıyla şeylerin “bütün somutluğuyla deneyimlenmesini” içerir (Kracauer, 2015, s. 513). Karşılaştığımız görüntüler ideolojilerden arta kalan “enkaz yığınları”na temas ederek bizi, “tesadüfî olaylar, oraya buraya dağılmış nesnelere ve isimsiz şekiller akışı”na çeker (Kracauer, 2015, s. 515-521). Aslında Kracauer'ın *maddî* bakışı, tıpkı Sobchack ve Marks'ın yaklaşımları gibi, varlıkları ve eşyayı betimlemeye çalışır, metin analizinin kurulu düzenini bozup neden-sonuç zincirini kırarak, deneyimin doğrudan bir betimlemesini amaçlar. İncelenen sahne ya da kadraja birdenbire sarkan gelişigüzel şey, anlatıyı desteklemek zorunda değildir. Tersine, eşya ve varlığın deneyimi, her bir anlam ve unsurun diğeri teyit ettiği kapalı bir sistem olarak görülen filmin sınırlarını aşma kapasitesine sahiptir. Ama Kracauer, onlardan farklı olarak, mecranın tesis edilme koşullarını ve ontolojik mevcudiyetini vurgulayarak, herhangi bir türe ya da sanat akımına mal edilemeyecek, her filmde rast gelebileceğimiz, beden bir uzvu olmaktansa, kendine has maddesel niteliklere sahip bir imajı kavramlaştırır. Burada, kültürlerarası sinemada olduğu gibi, görüntüye fazladan bir müdahaleye, onun formunu bozmaya, ses kuşağıyla oynamaya ihtiyaç yoktur. Ham meyvaya doğru yapılan yolculuğun gösterdiği gibi, fotoğrafik imaj hâlihazırda çelişkilerle, çatışmalarla, ideolojilerin boyunduruğundan kurtulan başka türlü varoluşsal ilişkilerle bezelidir.

Öyleyse *maddî film-fenomenoloji* yapmak bilhassa önem kazanır. Çünkü Kracauer, Merleau-Ponty'ye yaslanan film-fenomenolojiye, imajın yavan bünyesini hatırlatır. Deneyimin, paramparça özneye, parçalar hâlindeki görüntünün birlikteliğiyle, modernliğin ikircikli atmosferinde filizlenip çoğaldığını gösterir. Duyularımızı uyandıran imajın ham meyvaya, kazaya ve kazara olana da açıklığını vurgular. Ham meyva sayesinde varoluşsal bünyemiz, yüzergezer şekillerde gün yüzüne çıkan, adı sanı belirsiz şeylerin ontolojisiyle meşgul olur. Kracauer'ın maddî bakışı, bedensel olan maddesel olanla çoktan kavuştuğunu savunduğu için önemlidir. Buradan hareketle bu tezde, duyuların maddî film-fenomenolojisine soyunuyorum. İmajı yalnızca bir metin olarak değil, fizik ve kimya sayesinde meydana gelen, dünyevî gerçeklikle temas hâlinde, somut

bir madde; bedeniye sadece ideolojilerin anlam bombardımanına tuttuğu, psişik ve entelektüel bir yapıdan ibaret sayılamayacak, aynı zamanda gücünü duyusal ve varoluşsal bünyesinden alan, imajlarla konuşan, onlara göre onlarla birlikte hisseden, çoğaltan ve üreten bir organizma olarak anlıyorum. Filmlere bedenle yaklaşırken, “düzen ile kargaşa arasında seçim yap[ıl]ması gerektiğini düşünmüyor” (Merleau-Ponty, 2017, s. 50), birbirini destekleyen yapıların bir araya geldiği bir iskelet yerine, “şeylerin yüzeyine tutunarak” (Kracauer, 2015, s. 67), anlam bütünü zaman zaman bozguna uğratan tikelleri, anları, sahneleri takip ediyorum.⁴⁷ O hâlde serüvene, kokuyla başlayabiliriz.

⁴⁷ Hem bir yapının tipik bir örneği hem de örüntü anlamına gelen *paradigma* kavramını yeniden ele aldığı kitabında Agamben (2009), tıpkı Kracauer ve Merleau-Ponty gibi, radikal bir yöntem önerir: “Bilginin bir formu olarak paradigma, ne tümevarımsal ne de tüm dengelimseldir. Tekillikten tekillığe ilerler” (s. 31).

3. BÖLÜM

İMAJIN KOKUSU

Hiçbir hoşlanma ya da hoşlanmama duygusu, *fiziksel* duygu kadar asli değildir. Irk nefretinin, dinsel nefretin, eğitime, mizaca, entelektüel seviyeye bağlı farklılıkların, hatta ahlâki kodlar arasındaki uyumsuzlukların üstesinden gelinebilir; ama fiziksel tiksintinin, mümkün değil.

— George Orwell, *The Road to Wigan Pier*

İmaj kokabilir mi? Bu fanteziyi kovalayan birçok girişim olmuştur. *Polyester* (1981) filmi için hazırlattığı *Odorama* kartlarıyla, görsel-işitsel seyir deneyimine koku almayı da dâhil eden Amerikalı yönetmen John Waters; sessiz sinema döneminde, ta 1906'da, “salondaki vantilatörün önüne gül suyu emdirdiği pamuk yumağını” koyan Samuel Rothafel mesela (Gilbert, 2008, s. 162-163).⁴⁸ Bir başka başka örnek ise Wolfgang Georgsdorf'un dijital ve analog teknolojileri kullanarak, koku kompozisyonlarıyla görsel-işitsel mecranın deneyim alanını genişletmek, dramatik hikâyeler anlatmak hatta şiir yazmak amacıyla ürettiği, adeta bir projektör gibi çalışan *Smeller 2.0* cihazı.⁴⁹ Fakat bu denemeler çok-duyusallığın ancak başka araçlar sayesinde mümkün olabileceğini, kokunun kaynağını pelikülden alamayacağını da gözler önüne sermiştir. İşin gerçeği, filmsel imajı ancak duyup görebiliriz. Bir ihtimal daha yoktur.

Ne var ki tezin bu bölümünde, koklamak imkânsız olsa da koku deneyiminin filmsel imaj aracılığıyla mümkün olabileceği argümanından hareket ediyorum. Önceki bölümde genel hatlarıyla tarif edilen metodolojik yörünge çerçevesinde, belki de en ele avuca sığmaz duyu olan kokunun, sinemasal deneyim içerisinde kritik bir yeri olabileceğini, *Masumiyet*

⁴⁸ Avery Gilbert, *kokulu eğlence* olarak kavramlaştırdığı bu denemelerin arka planını, Hollywood tarihine bakarak aktarır (2008, s. 162-186).

⁴⁹ Georgsdorf birçok performansın yanında *NO(I)SE I* (2012) adlı bir video enstalasyonu da yapmıştır. *Smeller 2.0* projesinin detayları için bkz. www.smeller.net.

(Zeki Demirkubuz, 1997) filmini inceleyerek göstermeye çalışacağım. Analizde Kracauer'ın *maddî kanıt ve gelişigüzel akış* ile Merleau-Ponty'nin *yönelimsellik* mefhumları buluşurken, bu buluşmayı netleştirebilmek için *otomatizm* ve *belirtisellik* kavramlarından yardım alınacaktır. Filmsel imajı koklamak imkânsız ama koku deneyimi mümkün iddiası mantık dışı bir cümle mi yoksa metaforik düzlemde kalmaya mahkûm bir önerme mi? Bu sorunun ikna edici bir biçimde yanıtlanabilmesi için, mecranın şeylerle kurduğu ontolojik bağın ve izleyicinin duyuşsal kapasitesinin incelenmesi gerekmektedir.

Aslında söz konusu tartışma yeni değildir. Laura Marks konu üzerine daha önce yazmış, dikkatleri özellikle *extradiegetic bilgiye*, “film dünyasının dışında sahip olduklarımıza” çekmiştir (2000, s. 211). Film gramerindeki genel anlamıyla *extradiegetic bilgi*, bir eseri izlemeden önce yönetmenle, oyuncularla, janrla ilgili biriktirdiğimiz, bizi hazırlayan, beklentiler yaratan fikir yumaklarına tekabül eder.⁵⁰ Korku filmi izlemeden önce gizem dolu bir hikâyeyle, loş görüntülerle, kesici ve delici aletlerle, izleyiciyi yerinden zıplatan ses efektleriyle haşır neşir olacağımızı biliriz. Ama hepsi bununla sınırlı değildir. *Extradiegetic* olan, sinema salonundaki seyircinin duyuşsal belleğini de kapsar. Özellikle, gözün hâkimiyetiyle inatlaşıp, başka duyuşların potansiyelini keşfetmek için biçimsel taktikler geliştiren dezavantajlı grupların filmlerinde, bedenimizde yer etmiş koku birikintileri iyiden iyiye açığa çıkar.

Marks'a göre sinemada koku üç farklı şekilde, “özdeşleşme, ses ve tensel imaj” vasıtasıyla deneyimlenebilir (2002, s. 117-118). Klasik film anlatısında, kendi bünyemizden sıyrılıp başkarakterin yolculuğuna ortak olduğumuz, onunla duyuşsal bağlar kurduğumuz sürece karşılık gelen özdeşleşme, aynı zamanda duyuşsal olanı da içerebilir. Örneğin çiçek koklayan bir kahramanla “ne kadar özdeşleşebilirsek, imajdan

⁵⁰ Burada bağlantılı iki terimi daha açıklamakta fayda vardır. *Diegetic*, “hikâyenin geçtiğini farz ettiğimiz kurmaca dünya”ya ait tüm unsurları ifade eden bir kavramdır (Nelmes, 2012, s. 88). *Non-diegetic* ise filmin dünyasında yer almayan, sadece seyircilerin duyup gördüğü, karakterlerin farkında olmadığı altyazı, film müziği gibi öğelere tekabül eder. Örneğin *Ölümcül Oyunlar* (*Funny Games*, Michael Haneke, 1997) seyir hâlindeki arabalarında klasik müzik dinleyen üst-orta sınıf bir aile ile açılır. Sekansın bitmesine yakın âniden klasik müziği bastıran heavy metal tarzı bir şarkı çalmaya başlar. Klasik müzik filmin dünyasında dâhil olduğu için *diegetic* bir öğeyken metal şarkı, sadece filmi izleyen seyirci tarafından duyulduğu için *non-diegetic*'tir. Haneke'nin önceki filmlerine aşına olan seyircinin huzursuz, rahatsız edici, provokatif bir filmle karşılaşacağına dair düşünceleriye, *extradiegetic* bilginin kapsamına girer.

alacağımız koku” da o kadar yoğun olacaktır (2002, s. 117). Yakından kaydedilmiş, kimi zaman ekran dışından duyulan sesler de koku deneyimini tetikleyebilir. Ses, görüntüye nazaran daha geniş bir perspektif sunduğu, sınırları genişlettiği için çok-duyusal anlar yaşamamızı sağlar (Marks, 2002, s. 117). Figürlerin bulanıklaştığı tensel imajlarsa, “Aştığımız Yer: İmaj ve Beden” başlıklı bölümde de bahsettiğimiz gibi, klasik seyir deneyimini rahatsız edip bizi kokuya başvurmaya zorlar. Filmsel anlatıyla ilişkilenen özdeşleşmeyi bir kenara bırakırsak, Marks’ın açtığı kapının ardında mecranın maddesel boyutlarıyla, ayarıyla oynanmış görüntülerle, sarıp sarmalayan seslerle dolu bir atmosfer vardır. Önerdiği deneyimin öznesi, giderek kendini dinleyen, hafızasını yoklayan, başka duylara sevk edildiği için görsel oryantasyonu yitiren bir öznedir.⁵¹

Ancak Marks’ın tartışma ve analizlerinde şu sorunun yanıtı yoktur: Maddeselliği sadece, filmsel imajın bozulmasıyla, iki boyutlu bir yüzeye dönüşmesiyle, grenlerin ortaya çıkmasıyla mı tarif ederiz? Marks’ın bahsettiği sinemada muğlâk, akış hâlindeki görüntülerle başka duyları deneyimlemek, yalnız bedenimizde biriken tecrübeleri değil, kuramsal bir *extradiegetic bilgiyi*, bir altyazıyı, bir açıklamayı da talep ediyor gibi görünmektedir. Onun böylesi bir deneyimin mümkün kılınabildiğini söylediği yerlerde cümlelerin başına bir “eğer” koymamız gerektiği düşüncesi ortaya çıkar: Eğer ses kuşağının kokuyu çağırabileceğine dair teoriyi, filmi izlemeden önce okumuşsak... Eğer tensel imajların bizi başka duylara yönlendirebileceğini biliyorsak... Burada pelikülün klasik formasyonunu darmadağın eden, buz kestiğimiz, yabancılaştığımız ve böylece hâkim ideolojik koordinatların dışında bir potansiyelle tanıştığımız, 1920’lerden bu yana süregelen deneysel akımlar akla gelir. Peter Gidal’ın (2014) belirttiği üzere, böylesi örnekler “anlamın hile ve ideolojisini sorunsallaştırır, temsilin yarattığı yanılsama ve film izleme deneyiminin aldatıcı inşasını” dert eder (s. 6-7). Marks’ın zihin açıcı önerisi, genelde eleştirel ve entelektüel düşünceyle anılan deneysel sinema seyircisinin yönelimini, duyusal boyutları ön plana çıkararak esnetir. Fakat az önce belirtildiği üzere şartlara, “eğer”lere bağlıdır. İmajın mevcudiyeti kendi başına bu yolu açmamakta, kuramsal bilginin yardımı koşması gerekmektedir. Bu noktada mecranın ürettiği kendine has maddeselliğe, görüntünün fotokimyasal süreçlerle pozlanışına geri dönmeyi önererek,

⁵¹ Tom Tykwer’in, Patrick Süskind’in (1987) romanından uyarladığı *Koku: Bir Katilin Hikâyesi (Perfume: The Story of a Murderer, 2006)* filmini, Marks’tan ilham alarak analiz eden bir yazı için bkz. Jiaying, 2014.

bu basit kaydetme ediminin bizi, kokunun çatışmalarla örülü fizikselliğine götürebileceğini öne sürüyorum. Bu bağlamda, filmsel imajın maddî boyutunu tartışabileceğimiz kritik bir alan açtığı fikrinden hareketle, *Masumiyet*'i ele alacağım.

Filmin otel odasında geçen bir sahnesinde, kadrajın solunda, yamuk askıda duran koyu yeşil pardösüyü, kapağı açık dolabı, tuvalet masasının üstünde kırmızı oje ve beyaz naylon torbayı görürüz. Uğur'un (Derya Alabora) Aydın'da işi vardır, Yusuf'a (Güven Kıraç) beraber gitmeyi teklif eder. Yusuf'un amorsundan, arka plandaki pis, üstü beyaz lekelerle kaplı ayna görülür. Eski eşyalarla, ham yüzeylerle dolu bir odadayızdır. Aynada, iki karakter de fludur. Sahne bitmeye yakın Uğur, yakın çekimde, pardösüye uzanır. Pardösüyü giyerken âniden bir karaltı, koyuluk belirir. Karşımızdaki bir ter lekesidir. Bu ter lekesinin anlatıyla pek bir bağı yoktur, diyalogları desteklemez, bir mizansen unsuru ya da özellikle sergileniyormuş gibi değildir. Ana bir işlev üstlenmez, tali kalır. Bazen, burada olduğu gibi, bir sahneyi izlerken gözümüzün hiç durup beklemeden üstünden kayıp gittiği, dramatik anlamda odağına almadığı şeylerle karşılaşırız. Bu hem o şeyin görme duyusuna hitap etmemesi, o derinlik ve perspektiften yoksun olması yüzündendir, hem de o şeyi deneyimlemek için yalnızca gözün yetmiyor oluşundan. *Masumiyet*'teki ter lekesi de böyle bir şeydir. Kracauer'in terminolojisiyle konuşursak onu, bizi fiziksel gerçekliğe çağıran bir *maddî kanıt* olarak ele alabiliriz (2015, s. 524).

Fakat maddesellik meselesinde bir şeyler hâlâ eksiktir. Analog imajın, ışık ve gölgenin belirli koşullarda foto-kimyasal film üstüne düşmesi sonucu oluştuğundan bahsetmiştik. Peki burada kendine has bir maddesellik derken materyalizmi mi, fiziği mi, fenomenolojiyi mi baz alıyoruz? Ya da birini seçmek zorunda mıyız? Fotoğrafik mecra,

doğayı olduğu gibi kopyalamaz; üç boyutlu fenomenleri bir düzleme aktararak, bu fenomenlerin çevreleriyle bağlarını kopararak ve mevcut renk düzenlerini ikâme ederek doğayı dönüştürür. [F]ilm dünyası hem insanları hem de cansız nesnelere kapsayan gelişigüzel olaylardan oluşan bir akıştır. Bu akışın imgeleri trajik bir etki yaratmaz; trajedi salt zihinsel bir deneyimdir, kamera gerçekliğinde herhangi bir karşılığı yoktur... Bütün bunlar filmlerin şeylerin yüzeyine tutunduğu anlamına geliyor. Bir film doğrudan iç dünyaya, ideolojiye ve manevi meselelere odaklanmaktan ne kadar uzaksa, o kadar sinematik görünür (Kracauer, 2015, s. 67-90).

Kracauer'e kulak verdiğimizde, böyle bir zorunluluğumuz olmadığını anlarız. Çünkü bu cümleler hem materyalizmin, insan eliyle üretilen nesnelere sadece niteliklerine değil, aynı zamanda ideolojik, toplumsal ve kültürel boyutlarda hayatımızı nasıl dönüştürüp biçimlendirdiğine vurgu yapan maddesellik düşüncesine (Miller, 2005, s. 4), hem fotoğrafik imajın oluşmasını sağlayan fiziksel ve kimyasal sürece, hem de imajla bedensel olarak nasıl ilişkilendiğimize gönderme yapar. *Film Teorisi* kitabında hiç geçmeyen iki kavram, Kracauer'in kast ettiği birlikteliği ve böylece *Masumiyet*'teki koyuluğun nüfuz ettiği imajın mahiyetini daha da netleştirebilir. İlki, film kuramcısı D. N. Rodowick'in *The Virtual Life of Film* (2007) kitabında irdelediği *otomatizm(ler)*'dir.⁵² Kelime otomatik olan, mekanik ve bağımsız olarak, gayriihtiyari meydana gelen eylem ya da hareket gibi anlamlara gelmektedir.⁵³ Film çalışmalarındaysa, sinemanın maddî niteliklerinden kaynaklanan "formlar, konvansiyonlar ya da türleri" tesis eden, görsel-işitsel mecranın "imkân ve gereksinimlerini" belirleyen, onu diğer mecralardan, örneğin plastik sanatlardan, ayıran elementleri karşılar (Rodowick, 2007, s. 42).

Mekanik yeniden üretim, insan elinin kayıt öncesi ve sonrası yaptığı müdahalelere rağmen (hesaplanmış mizansen, seçilen kadraj, kullanılan geniş açı ya da telefoto lens, kurgu, renk düzeltme, ses efektleri gibi müdahaleler), başına buyruk bir kaydetme sürecine işaret eder. Yani film mecrasının otomatizmi, kayıt sürecinin bağımsızlığıyla, kaydedilen görüntülere bağımlı oluşumuzla ilgilidir. "[Y]ansıyan ışığın lens tarafından düzenlenişi, sürenin enstantane tarafından belirlenmesi ve ışığa duyarlı kimyasalların verdiği reaksiyon" (Rodowick, 2007, s. 47). Elimizdeki kayıt, peliküle düşen ışık ve gölge, müdahil olamadığımız bir sürecin eseridir. Faillik ve sanatsal dışavurum, REC düğmesine basar basmaz sarsılır ve pozlanan imaj "kendi kendini icra ederek" kazara olanı kadraja davet eder (Maynard, 2012, s. 731-745). Kracauer, "trajedi salt zihinsel bir deneyimdir, kamera gerçekliğinde herhangi bir karşılığı yoktur..." derken, aynı mekanik prosedürlerden, böylesi bir otomatizmden bahsediyordu aslında (2015, s. 67). Çünkü kamera gerçekliği, insan elinin ve anlatının hâkimiyetinden kurtulan yüzergezer figürlerle, gelişigüzel olaylardan oluşan akışlarla iç içedir. Peki bu, neye delalettir? Kracauer'in (2015) önerdiği gibi, kayıt mekanizmasının şeyleri birbirinden ayırmadan

⁵² Rodowick kavramı, Stanley Cavell'in *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film* (1979) kitabındaki yaklaşımına derinlemesine bir bakış atarak incelemektedir (2007, s. 41-52).

⁵³ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/automatism>

pozlayışı, varoluşsal ve duyuşsal katmanlarla anti-hiyeraşik bir düzlemde temas kurmamızı sağlar.

Kendi kendini icra eden kayıt, maddî bir iz taşıdığı için otomatizm bizi ikinci kavrama, *belirtisellik*'e (*indexicality*) götürür. Şeyler dinamiktir, ürettikleri enerji yayılır, dönüşür, başka hâllere bürünür. Amerikalı filozof Charles Sanders Peirce de, taslağı 1894 yılında oluşturulduğu tahmin edilen “What is a Sign?” (1998) başlıklı yazısında, bu fikirden yola çıkıp çevremizi saran emarelerin peşine düşmüş ve üç evrensel gösterge kategorisi keşfetmiştir: mantık çerçevesinde, aklın melekeleriyle algıladığımız *sembol*, *ikon* ve *belirti*. Peirce'e göre, üçü de farklı enerjiler yayar, üçüyle de ilişkilene biçimlerimiz farklıdır. *Sembol* bizi yorumlamaya iter, çünkü “kültürün, alışkanlıkların, kanunun” işaretidir (Peirce, 1966, s. 391). Kırmızı ışıktaki durmamız gerektiği yasalarla belirlenmiştir, fakat aslında kırmızı renkle durmak eylemi arasında hiçbir münasebet yoktur. Zeytin dalının barışı ya da Holokost fotoğraflarının “şeytanı sembolize ettiğini,” göstergeyle kaynak arasındaki bağın tekrar edilmesiyle, bir motif hâline gelmesiyle “öğrenir” ve yorumlarımız (Keilbach, 2009, s. 69). Kırmızının, zeytin dalının ve fotoğrafın sembole dönüşmesi, bağlamlarından koparılmalarını, yeni bağlamlara yerleştirilip zaman içinde inşa edilmelerini gerektirir. Öte yandan *ikon*, sembol gibi bir kopuşla değil, kaynağına yaklaşarak, öykünerek, “onu taklit ederek,” *benzerlik* üzerinden ilişki kurar (Peirce, 1998, s. 5). ☺, gülen bir insan yüzünü andırır; *Venus de Milo* (Antakyalı Alexandros, M. Ö. 120-100) heykeli, aşk ve güzellik tanrıçası Afrodit'in bir benzeridir; “temsil ettikleri nesnelerin neredeyse aynısı gibi olan fotoğraflar,” kamera önündeki gerçekliğin bir suretini çıkarırlar (Peirce, 1998, s. 5-6).

Belirti ise, sembol ve ikondan farklı olarak, varlığın emaresidir. “[H]içbir şey beyan etmez, tarif etmeden işaret eder, sadece kaynağın ‘Orada!’ olduğunu söyler” (Peirce, Houser & Kloesel, 1992, s. 226). Mavi gökyüzüne baktığımızda uzun, beyaz şeritler görüyorsak, uçak geçtiğini anlarız. Bir tepenin ardından duman çıkıyorsa, kaynağın bir yangın ya da fabrika bacasını olduğunu düşünürüz. Sola doğru dönen rüzgârgülü, rüzgârın mevcudiyetine ve esiş yönüne işaret eder. Örneklerde, *belirti* kaynağıyla “fiziksel olarak bitişmiştir, birlikte organik bir çift oluştururlar” (Peirce, 1998, s. 9). Bu organik bileşimde göstergeyi, sonradan kazandıklarımızla anlamlandırmadan, benzerlik

yoluyla konumlandırmadan öncesine denk gelen, maddesel bir zeminde deneyimleriz. Mary Ann Doane'ın (2002) vurguladığı gibi, belirtinin radikal olan yönü, “semiyotik sistemlerin gerçeklik tarafından istila edilmesini beyan eder” gibi görünmesidir. (s. 70). Göstergenin “muhtevası tahliye edilmiş, içi oyulmuştur” (Doane, 2002, s. 92). Dolayısıyla bilgi örüntülerine, yorumlamaya, entelektüel bakışa uzanan hat zayıflar, alışık olduğumuz göstergebilimsel çözümleme, temsilin kodlarını açma gibi operasyonlar sekteye uğrar. Kaynağa dair spekülasyon yapmaktan öteye gidemeyiz. Ama bir ikonun işaret ettiği şeyin var olup olmadığından emin olamazken (*Venus de Milo* heykeli, Afrodit'in varlığını ispatlayamaz), *belirti*, Kracauer'in kelimeleriyle “*maddî kanıt*,” o şeyin varlığından şüphe etmeyi imkânsız hâle getirir (2015, s. 524). Kaynağın fizikselliği, işarete nüfuz etmiştir. Durum fotoğrafik imajlarda da böyledir.

Ardı sıra akan görüntülerin, fiziksel gerçeklikle, filmin çekildiği zaman-mekân koordinatlarıyla kurduğu ilişki ilk bakışta göze çarpmayabilir. Bunun bir sebebi, Kracauer'in söylediği gibi, fotoğrafik olanın fenomenlerin çevreleriyle ilişkisini kesmesi, tıpkı bir sembol gibi geri döndürülemez bir kopuş hissi yaratması, bağlamından çekip aldığı şeyleri yeni bir bağlama oturtmasıdır. Bir başka neden ise, ikonik boyutuyla birlikte düşünüldüğünde, karşımızda hayatın sureti gibi görünen, kayıp geçen unsurların anlatılarda eridiği bir mecranın duruyor olması ve bu mecranın plastik sanatlarla benzerlikler kurarak başka okumaları mümkün kılmasıdır. Ama hiçbir şey, ışığa duyarlı kimyasalların verdiği reaksiyon sonucunda hem insanların hem de cansız nesnelere pelikülde bıraktığı izi silemez. Dağın ardında tüten dumanın bir kaynağı olduğundan nasıl eminsek, fotoğrafik imajı vücuda getirenin kamera önündeki varlıklar olduğunu biliriz. Tam da bu belirtisel nitelik sayesinde, kadraja hücum eden sembollerin yükü hafifler. Rosalind Krauss'un (1977) da altını çizdiği gibi fotoğrafik imaj, “göstergenin otonomisindeki parçalanmayı müjdelir. Etrafı, sadece bir metnin eklenmesiyle doldurulabilecek bir anlamsızlık sarmıştır” (s. 77). Rodowick'de başka kelimelerle aynı şeyi söyler: “Fotoğraf ve filmin nedensel ve belirtisel kuvvetleri bizim için bir şey ifade eder, fakat anlamları daima yarım kalmış, açık uçlu ve muğlâktır” (2007, s. 75).⁵⁴ Öyleyse

⁵⁴ Aslında dijital teknolojilerin yarattığı değişimlerden sonra imajın belirtiselliği tartışmalı bir meseleye dönüşmüştür. Örneğin Lev Manovich, *The Language of New Media* (2001) isimli kitabında radikal bir kırılmaya işaret eder: “[P]ikseller, kaynaklarına bakılmaksızın değiştirilebilir, birbirlerinin yerine ikâme edilebilir” olduğu için dijital imaj, “profilmik gerçeklikle kurduğu ayrıcalıklı ilişkiyi yitirir” (Manovich, 2001, s. 300). Rodowick, Manovich kadar kesin bir yargıya varmamakla birlikte, “dijital kayıt kesintiye

fotoğrafik imaj, entelektüel aklın tıkanıdığı bir eşikte durur. Belirtiseldir, katılmış yapılarla delikler açar, bizi hesaplanmış mizansenden kopan bir var olma deneyimiyle yüzleştirir.

Film Teorisi'nin özellikle fiziksel varoluşu tarif ettiği kısımlarda gelişigüzel akıştan, kaydetme işlevlerinden, kameranın fenomenleri “sergilemeye yazgılı” oluşundan, tüketilmemiş ham maddeden, maddî kanıttan bahsetmesi de bu yüzdendir (2015, s. 124-145). Kitabın fiziksel gerçekliği kurtarma operasyonu, kameranın otomatizmi ve fotoğrafik imajın belirtiselliğini işlevselleştirir: “Her kamera ifşası kaydetmeyi gerektirir. Kamera bir anda evvelki varoluşumuzun aksesuarlarını teşhir eder, onları esasen dönüştürmüş olan anlamı üzerlerinden soyup alır” (Kracauer, 2015, s. 145). Böylesi bir maddesellik Kracauer’e, hegemonik bakışlardan, bilinci ve bilinçdışını aynı anda işgal eden ideolojilerden sıyrılma fırsatı sunar. Otomatizmle ortaya çıkan “[b]elirtinin teknolojik teminatı, şans ve olumsuzlukla kurulan ayrıcalıklı ilişkinin garantisidir ki bu garantinin cazibesi rasyonalizasyon ve sistemlerinin pençesinden kaçış olarak görülebilir” (Doane, 2002, s. 10). Dolayısıyla Kracauer’in önerdiği sinemasal deneyim aslında, hemen anlam vermeye meyilli, karşısındakine temsil gözüyle bakan, aklını önce sembolik boyuta yoran seyircinin soyut düşünme alışkanlıklarını kenara bıraktığı bir yere evrilir. Hem gözümüzün bir yerlerden ısırdığı hem de yadırgadığımız emareleri, rastgele şeyleri bünyesinde toplar. Tıpkı *Masumiyet*'in yaşattığı deneyim gibi.

Cezaevinden çıkan Yusuf, aşığıyla kaçarken kurşunladığı ablasını ziyaret etmek üzere yola koyulur. Konakladığı otelde sağır ve dilsiz Çilem’le (Melis Tuna), hapisteki sevgilisi Zagor’un peşinden giden pavyon şarkıcısı Uğur’la ve Uğur’un peşinden gelen kara sevdalı

uğrayan bir kodlama işlemiyle imajı soyut ya da matematiksel bir formüle dönüştürür” diye ekler ve “belirtisel bağın zayıfladığı”nı dile getirir. (2007, s. 117). Tezin bu kısmı analog kaydedilmiş bir film olan *Masumiyet*'i incelese de, Rodowick’i izleyerek, dijital imajda belirtinin tamamen yok olmadığı, gelişigüzel unsurların mevcudiyetini onaylamanın mümkün olduğu görüşünü benimsemektedir. Şayet dijital kamera içinde barındırdığı ışığa duyarlı çip aracılığıyla, profilmik gerçekliğin bir kesitini alıp kaydediyorsa, imaj/pikseller post-produksiyon aşamasında ne kadar manipüle edilirse edilsin, lensin önündeki gerçekliğin kameradan süzülüp fiziksel olarak pozlanma hadisesi değişmeyecektir. Steven Soderbergh’in iPhone 7 Plus ile çektiği *Unsane* (2018) filminde, başkarakter Sawyer Valentini’nin (Claire Foy) bankta oturduğu bir sahnede, rüzgârda sallanan ağaç yapraklarının gölgelerini görürüz. Bu rastlantısal akışın kaydı bize, ağacın o an, orada bulunduğunu ve kameranın gölgeleri fiziksel olarak pozladığını gösterir. Yaprakların hareketinin 3-D grafiklerle yaratılmış olduğunu iddia etmek ikna edici olmayacaktır. Belirtisel bağın kaybolduğunu söylemek için, karşımızdaki ekranda akan görüntülerin bütünüyle bilgisayar ortamında üretilmiş, yani *live-action* değil animasyon olması gerekir. Belirti yoksa, şeyleri kaydeden bir kameradan da söz edemeyiz.

taksi şoförü Bekir’le (Haluk Bilginer) tanışır. Bundan sonra hikâye, Demirkubuz’un diğer filmlerinde de karşılaştığımız aşk, pişmanlık, ceza, kader, saplantı, çıksızlık gibi temaları işleyerek, Yusuf’un ummadığı bir sona doğru ilerler. Bekir canına kıyar; Yusuf Uğur’a âşık olur; Uğur firar eden Zagor’la beraber ölüme sürüklenir. Taşrada geçen bu sıkışmış hikâyede, otel lobilerindeki televizyonlarda Yeşilçam filmlerine dalıp kendi gerçekliklerinden kopmaya çalışan ama ne olursa olsun film ağzıyla konuşamayan, ait oldukları acımasız dünyaya kısıtılan, yeni başlangıçlar yapamayan, dibe vurmuş karakterleri izleriz. Atmosfer, Demirkubuz’un kullandığı sabit planlar, ferahlık vermeyen, güneşin güneş gibi ısıtmadığı dış mekânlar, loş ışıklar, koyu renkler, grenli görüntülerden ötürü biçimsel açıdan da giderek içine kapanır.

Bu anlatı(m)sal özellikler, Demirkubuz’un özellikle Dostoyevski ve Camus’den ödünç aldığı varoluşçu temalar, filmi bir temsil olarak çözümleyen yazılara zengin bir malzeme sunar. Fuat Er (2009a), Fransız filozof Alain Badiou’nun (2006) aşk üzerine düşüncelerinden hareketle, Uğur ve Bekir’in yaşadığı, “normalin, egemen dilin tanımlama ve şartlarına yabancılaşma” anlamına gelen ‘içkin kopuş’a odaklanır örneğin (s. 77). Laurence Raw’a (2017) göre, “insanların kendi kaderini tayin etmesinin ne kadar imkânsız olduğunu gösteren,” seçim ve özgürlüğü sorunsallaştıran bir hikâye izleriz (s. 51). Gönül Dönmez-Colin (2014) filmin, iktidarını yitirmiş erkek karakterleri merkeze alarak “patriyarkal toplumun ahlâki değerlerini sorguladığından” bahseder (s. 226). Asuman Suner (2006), *Masumiyet’i Üçüncü Sayfa’yla* (Zeki Demirkubuz, 1999) birlikte okuduğu yazısının bir bölümünü Demirkubuz’un ses ve söz kullanımına ayırır. Sessizliğin ve dilsizliğin kadınlar için bir direnişe dönüşme sürecini, Kaja Silverman (1990) ve Michel Chion’un (1999) psikanalitik yaklaşımlarından yararlanarak inceler (Suner, 2006, s. 192-203). Meltem Gürle (2012) içinse film, “hayatın geçiştirildiği yerler”de dolaşır, “oyalanmanın estetiğini kurar” (s. 31-33). Fakat tüm bu zihin açıcı analizlerin es geçtiği nokta, *Masumiyet’in* temas ettiği gerçekliğin, kameranın ifşasıyla anlamı üzerinden soyulan eşyanın deneyimidir.

Film hikâyesini anlatırken, dokunup geçtiği dünyayı saklamayı seçmez, akıp giden görüntülerde “yavan gerçekliği süsleme çabasından eser yok”tur (Berry, 2006, s. 23). Göğsünü yumruklayarak Uğur’la birlikte olmak istediğini haykıran Bekir’in arkasındaki

yatağın altında buruşturulmuş ve yırtılmış gazete kâğıtları durmaktadır. Otelin kavlanmış duvarının önünde duran uçları kirli çalı süpürge, tozlu tahta zemin, rutubetli odalar, yıkık dökük evler, çamurlu yollar Demirkubuz'un yansıttığı gerçekliği iliklerimize kadar hissettirir. Öte yandan filme umulmadık şekilde sızan şeylerle de rastlaşırız. Yusuf'un başıboş dolaştığı sokak sahnelerine asfaltta uçuşan naylon torba çerçeveye giriverir. Uğur, Bekir'in çektiği silâha doğru yürürken, otelin dış kapısında başına buyruk sallanan beyaz anahtar arka plandadır. Yusuf ile Çilem'in bindiği gece otobüsünün ön camında sarı yol ışıklarıyla aydınlanan yağmur damlaları parlayıp sönerek akar. Yönetmen mizansenleri belirlemiş, oyuncularını belli bir ölçekte çekmiştir. Ama uçuşan naylon torbanın kadrajda nasıl hareket edeceğini, dış kapıdaki anahtarın devinimini, yağmur damlalarının camda süzülüşünü kestiremez. Kameranın otomatizmi sayesinde kaydedilen tüm bu kazara, tesadüfî öğeler failliği ve sanatsal dışavurumu bulandırır, hareketli görüntü üstünde kurulan hâkimiyeti sarsar. Aynı zamanda böylesi unsurlar, imajın üstünde maddî izler bıraktıkları için bizi belirtiselliğe, şeylerin fiziksel mevcudiyetine götürürler.

Gösterge kategorileriyle düşünerek, semiyotik bir çerçeveden baktığımızda aslında, sembolik bir anlatımla, ikonik bağlarla karşılaşırız *Masumiyet*'te. Bir türlü kapanmayan kapıları gördükçe, içerisiyle dışarı arasındaki sınırı sorgularız. Birbirinden izole olamayan mekânlar üzerine düşünürüz. Bir sembol olarak kapı, içinde yaşadığımız kültürel iklimin ürettiği anlamları da çağırır. Kısmet sağlayan yer, kaynak, imkân gibi. Televizyonda sürekli dönüp duran Yeşilçam filmlerine daldıkça, Yeni Türkiye Sineması'nın geçmişiyle, kaybolmuş olanla yüzleşiriz. Svetlana Boym'un (2009) kullandığı anlamda bir nostaljidir bu: "artık var olmayan ya da hiç var olmamış bir eve duyulan özlem, bir yitirme ve yer değiştirme duygusu, ama aynı zamanda insanın kendi fantazisiyle arasındaki aşk ilişkisi" (s. 14). Filmin sonlarına doğru, bir dükkânın camında *Yumurcak*'tan (*The Kid*, Charlie Chaplin, 1921) bir kare görülür. Yusuf ve Çilem, tıpkı Chaplin ve Yumurcak (Jackie Coogan) gibi el ele tutuşmuşlardır. İki çerçeve arasında simetrik ve ikonik, benzerliğe dayalı bir ilişki kurulur. Burada erken sinema tarihine verilen bir selamdan fazlası vardır. Demirkubuz bir yandan, sokakta bulunduğu bebeğin bakımını üstlenen yoksul bir adamın hikâyesini, Michael Woal ve Linda Kowall Woal'ın (1994) kelimeleriyle "melodrama özgü duygusallık ile modernist ironiyi buluşturarak"

anlatan *Yumurcak*'ı özdeşünümsel bir biçimde aynalarken, diğer yandan kendi hikâyesindeki keskin farkların altını çizer (s. 3). Finalde baş başa kalan Yusuf ve Çilem'de, Chaplin ve Yumurcak'ın yoksullukla mücadele ederken sergiledikleri neşeden eser yoktur. *Yumurcak* alt sınıftan üst-orta sınıfa geçişle biter, *Masumiyet* arafta kalır.

Sembol ve ikonlardan yola çıkarak, filmdeki temsiller üzerine başka çözümler de yapılabilir. Fakat kaydedilen gelişigüzel unsurların belirtiselliği, göstergenin otonomisini bulandırır. Çünkü anlam atfedilmemiş, dramatik vurgu yapılmamış eşyayı dağınık bir akışta görürüz. Filmde yakın planlarla çekilen, kadrajın merkezine alınan kapı bir motif olarak kullanılırken, Yusuf'un arkasındaki asfaltta birkaç saniye sürüklenen naylon torba, yardımcı bir öğe bile olamaz. Kapı, bir sembolün tüm özelliklerine sahipken, naylon torbayla ne yapacağımızı dâhi kestiremeyiz. Mesele, böylesi unsurların o anki mevcudiyetleri, orada var olmaları, kurulan fiziksel bağdır. Anlatıyı takip ederken yaşadığımız bu kesintiler ayrıca, gözümüzün önünden gelip geçen tüm imajların birer belirti olduğunu da fark etmemizi sağlar. Yani, Yusuf'u canlandıran Güven Kıraç'ın, üstündeki deri ceketle, bej rengi kumaş pantolonuyla ve desenli kazağıyla kameranın önünde var olduğu ve foto-kimyasal film üzerine pozlandığı gerçeğini. Gelgelelim, biraz önce vurguladığımız gibi, filmsel imajın odağına alıp kurmacanın içine yedirdiği oyuncu, ana mekân, dekor gibi temel mizansen öğelerinin aklımızda belirtisellik düşüncesini uyandırması zordur. Daha çok, henüz karaya oturmamış, kadrajın içinde dolaşan şeylerin hikâyenin akışında yarattığı kesintiler sayesinde karşımızdaki imajın maddeselliğini algılarız.

Öyleyse *Masumiyet*'te yalnız, sunulan anlatının sembolik ve ikonik boyutlarıyla değil, fiziksel mevcudiyetinden emin olduğumuz, kabuğu soyulmuş, yanımıza alıp gidebileceğimiz, varlığını ve dinamiklerini içeriden kavrayabileceğimiz ham maddeyle de bir yolculuğa çıkarız. Ama nereye? Üç önemli soruyla yüz yüzeyiz. Bir: Fiziksel gerçekliğe referans veren maddî kanıtların oraya buraya dağıldığı bir atmosfer bizi nereye götürebilir? İki: Belirtilerin başlattığı bu yolculuğun, salt ontolojik bir statüsü mü vardır? Üç: İdeolojilerin hâkimiyetinden kurtulan öznenin deneyimi, belirtilerin kurduğu maddî bağı, şeylerin gelişigüzel, parçalı akışını onaylamaktan mı ibarettir? Tezin bu kısmı, sorulara birbirine bağlı iki argümanla cevap vermeye çalışıyor. İlki, maddî kanıtların

rastlantısal olarak filmsel imajlara sızıışının bizi duylara, *Masumiyet* özelinde koku duyusuna götürdüğü. İkincisi, belirtilerin aynı zamanda *yönelimsel* olduğu ve dolayısıyla öznenin kokuyu ontolojik, fenomenolojik ve materyalist düzlemlerin iç içe geçtiği bedensel bir kavuşum noktasında deneyimlediği.

Yukarıda sözü edilen, Uğur'un yakın çekimde pardösüsünü giyerken, bej rengi bluzunun sağ tarafındaki koyuluğun gözümüzün önünden hızlıca geçip, hikâyenin akışını kesintiye uğrattığı sahneye geri dönelim. Tekrar edecek olursak, koltuk altındaki bu ter lekesi talidir, üstünde bir dramatik vurgu yoktur ve rastlantısalıdır. Kamerayla kaydedilmiş, ışığa duyarlı kimyasalların verdiği reaksiyonla pozlanmış, maddî bir kanıt olarak karşımızdadır. Otomatizm ve belirtiden hareket ettiğimiz için verdiğimiz ilk tepkinin ontolojik olduğunu öne sürebiliriz. Çünkü lekenin nasıl meydana geldiğiyle, gerçekliği ve varlığının ne demek olduğuyla meşgulüzdür. Burada saf felsefi ontolojinin sorguladığı, Dale Jacquette'in (2014) kelimeleriyle “var olma, mevcut olma, apaçık görünür olma” gibi mefhumları filmsel imajla diyaloga sokarız (s. 12). Öte yandan, meselenin başka bir tarafı, Uğur'un ter lekesinin kokuyla fiziksel bir bağ kuruyor olmasıdır.⁵⁵ *Masumiyet*'teki bu sahne, kokunun özdeşleşme, ses ve tensel imaj vasıtasıyla deneyimlenebileceğini öneren Marks'ın sunduğu örneklere, farklı bir alan açarak eklenmektedir. Bizi pelikülün yalın maddeselliğine çağırır. Filmsel imaja düşen bu ter lekesi, kokunun belirtisidir; onun yokluk olarak varlığına işaret eder. O hâlde, Kracauer'in peşinden çıktığımız yolculukta, şeylerin kendine özgü dinamikleriyle tanışırken, duysal bir boyuta, kokuyla ilgili katmanlara varmamız mümkündür. Peki yaşayan, kanlı canlı bedenimiz için koku ne ifade eder ve sinemada kokunun bir leke olarak zuhur etmesini nasıl anlamalıyız?

Kokuya dair şu alıntılar bize fikir verebilir: Dik kafalıdır, çünkü şişede durduğu gibi durmaz, “sınır çizgilerine saygı duymaz, sınır bekçilerinden korkmaz, mekânlar arasında özgürce gezinir,” sürekli hareket hâlinindedir (Bauman, 1993, s. 24). “Kategorilerin aklını karıştırdığı, sınırlara meydan okuduğu” için onu “konumlandırmak, zapt etmek zordur” (Graham, 2006, s. 305). Fanidir, çünkü maddesel ve zamansal anlamda gelip geçicidir. Bir an kendini derinden hissettirir sonra “adaptasyonla, kişi maruz kaldıkça, derece

⁵⁵ Bu ter lekesi, filmi izleyen her izleyici-özne koku duyusunu çağırabilir.

derece azalır” (Porteous, 1985, s. 358). Hatırlamanın dolambaçlı yollarından biridir, çünkü kokusal algıyı genellikle bilişsel teoriyle, beyin nöronlarının tepkilerine dayanarak açıklayan “biyologlar bile, burundan ansızın süzülen bir molekülün tanıdık gelmesi durumunu ‘Proustçu’ [*gayriiradî*] bellek olarak tarif ederler” (Dugan, 2011, s. 4).⁵⁶ Mekân ve uzamla kurduğu bağ derindir, çünkü Gaston Bachelard’ın (1994) anlattığı gibi “en hafif koku bile tahayyül dünyasında bütünlüklü bir yaşam ortamı yaratabilir, bir gardırobun, odanın, evin” de; deniz kenarının, balta girmemiş ormanların, hastanelerin, hapisanelerin de kendine mahsus kokuları vardır (s. 14-174). Var olma deneyiminin bir formudur, çünkü “insanlar arası fiziksel çekimde, haletiruhiyede, yeme içme tercihlerinde ve tehlikenin farkına varılması sürecinde önemli bir rol oynar” (Wilson & Stevenson, 2006, s. 4). Tüm bu vasıflar aynı zamanda, kokunun modern dünya ve rasyonel bireyle yıldızının niçin barışmadığına, neden görme ve duyma gibi el üstünde tutulmadığına ve ne amaçla ehlileştirilmeye çalışıldığına dair de ipuçları verir.

Kokunun tarihsel yolculuğuna eşlik etmek, modernliğin aynı anda hem muayyen hem müphem, hem yekpare hem de parçalı seyrine eşlik etmek demektir. Burnumuzla soluduğumuz tanecikler zıtlıklarla, çelişkilerle, çatışmalarla doludur. Rahatsız edicidirler. Tevekkeli değil, modern hâller üzerine detaylı bir şekilde yazmış olan Zygmunt Bauman da, kokuya özel bir yer ayırır:

Kokunun, modernliğin inşa ettiği kusursuz düzenin ışıltılı tapınağında hiçbir yeri yoktu. Şüphe yok ki onlar, tüm duyular içerisinde en ele avuca sığmaz, en kuralsız, meydan okurcasına zapt edilemez olanlardır. Kendi kendilerine ortaya çıkarlar ve bunu yaparken birilerinin daha ziyade bir sır olarak saklamayı isteyeceği şeye ihanet ederler: her şeyin kontrol altında olmadığına ve hiçbir zaman da olamayacağına. Kokuların modernliğin savunduğu her şeyin şeytani bir Öteki’sine dönüşmesi için yeterince neden vardı: düzen, tahmin edilebilirlik, kontrol ve otokontrol. Koku kalleşti ve gerçekten utandırıcıydı, yola getirilmesi gerekiyordu. Başka bir deyişle kokuların, kendi inisiyatifleriyle, kendi seçtikleri mekânlarda, kendi tabii, ham formlarında ortaya çıkmalarına izin yoktu. Onlara karşı verilen topyekûn savaşta, bedensel kokuları ele geçirmek için yapılan muharebe en gaddar olanıydı. Doğal kokuların terk ettiği bölge, yapay olarak üretilmiş ve dolayısıyla kontrol edilebilir esanslar tarafından sömürgeleştirilmişti. Modern dönem boyunca, kokuların imha edilmesi, düzenin defalarca (yeniden) yaratılması için verilen mücadeledeki başlıca aktivitelerden biriydi—hem kişisel hem de küresel düzlemlerde (1993, s. 24-25).

⁵⁶ Proust’un bu kavramı aslında zamansallık üzerine yazan Fransız filozof Henri Bergson’dan ödünç aldığını not düşmek gerekir.

Başka bir deyişle koku, beden ve mekân üstünde hâkimiyet kurmanın bir yoludur.⁵⁷ Modern stratejiler, bir deodorant işlevi görürler.⁵⁸ Diğer taraftan, farklı katmanlara sahip olan “Öteki” kavramı masaya yatırıldığında, mesele daha da çetrefilli bir hâl alır. Modernliğin, homojen düzeni ve kontrolü elinde tutmak için bireysel ve toplumsal düzlemde ürettiği yapay ayrımlarla karşılaşırız. Kıvılcımlar, “kokunun kimlikle derinden ilişkilendirilmesi”nden sonra çıkmış gibi görünmektedir (Reinarz, 2014, s. 18).

Esasen, görüntü ya da sesin tersine, kokunun kayıt altına alınıp incelemeye tabi tutulması gerçekten zordur. Gelgeç, uçucu ve fani mevcudiyeti, “Aydınlanma’nın baskın felsefi yönelimleri ışığında, ne bilgi edinmenin ne de estetik hazza ulaşmanın önemli bir yolu olarak görülmesine” imkân tanımıştır; “bastırılması ‘medenî insan’ın tanımlayıcı özelliklerinden biri”dir (Classen, Howes & Synnott, 2003, s. 89). Böylelikle rasyonel özne, ehlileştirilmemiş kokunun sunduğu algıdan bağımsız inşa edilmiş, entelektüel göz ve kulak kayırılmıştır. Burada temel kutuplaşmalar belirir: ben ile öteki, medenî ile ilkel arasında. Nitekim duyuların antropolojisine soyunan kimi yaklaşımlar merceğe altına alındığında, ham koku artık, modernleşmeyi yaşamamış veya geç modernleşmiş coğrafyalarda öne çıkan bir şey olur, Batı’nın ilkel bulduğu Üçüncü Dünya kültürlerinin ayırt edici bir özelliği hâline gelir (Rasmussen, 1999; Moeran, 2007). Sonrasındaysa, modern ulus devlet mekanizmasının, homojen toplumsal yaşamı muhafaza etmek için işlevselleştirdiği bir silâha dönüşür. İstenmeyen kokular istenmeyen bedenlerle ve mekânlarla eşleştirilir. Baskın ideolojilerin etnisite, sınıf ve toplumsal cinsiyetin farklı formlarına duyduğu alerji, burundan süzülen taneciklerde cisimleşmeye başlar.

Örneğin, “Duyuların Sosyolojisi” (2015) yazısında Georg Simmel, “zencilerin Kuzey Amerika’nın yüksek sosyal çevrelerine” girememesini de, “Germen halkları ile Yahudilerin birbirlerini genellikle muğlâk biçimde de olsa itici bulmaları”nı da kokuya bağlar (Simmel, 2015, s. 229). Farklı etnik gruplar arasındaki iletişim, “sırf koku izlenimlerini aşmak mümkün olmadığı için başarısız olmaktadır” (Simmel, 2015, s. 229). Özünde sınırları aşmamızı sağlayan koku, öznelarası temas söz konusu olduğunda,

⁵⁷ Sinemayı “kontrol altında tutulmak istenen kokusal mekânların yaratılması için işlevselleştirilen bir teknoloji” olarak konumlandıran bir yazı için bkz. Hediger & Schneider, 2005.

⁵⁸ Deodorant, var olan bedensel ya da mekânsal kokuyu ortadan kaldırmak için tasarlanan maddeye verilen addır.

bertaraf edilemeyecek bir bariyere dönüşür. Koku dağarcığının az gelişmişliği, dille tam manasıyla karşılanamıyor oluşu da onu geri plana iter. Öte yandan Simmel, insanın plastik doğasından, akışkanlığından, burnumuzun sunduğu algının kendine has niteliklerinden bahsetmesine rağmen kokuyu ilkel bulur. Ona göre, “tam anlamıyla eşsiz bir sosyolojik kazanımı mümkün kılan organ gözdür: birbirine bakan bireyler arasındaki bağ ve etkileşim. Var olan en dolaysız ve en saf etkileşimdir bu belki de” (Simmel, 2015, s. 222). Simmel gözüyle gördüğüne inanmaya devam eder. Yine de, kokunun sosyokültürel kodlarını meydana çıkaran bu tespitler, günümüz dünyasındaki farklı toplumsal yapıları duyuşal bir zeminde çözümlemek için oldukça değerlidir.

“*Alt sınıflar kokar*” (Orwell, 1958, s. 159). İngiliz distopya yazarı George Orwell’in epigrafta yer alan düşünceleri, bu vurgulu cümleyle başlar. Zira koku, ırk ve etnisiteyle olduğu kadar sınıfla da ilişkilidir. Çocukluğundan beri aklında çınladığını söylediği bu ön kabul, Orwell’e göre farklı ekonomik sınıflar arasındaki duvarın yıkılmasını imkânsız hâle getirir. Hatta “burjuva bir ailede büyütölmüş olsa da, kendini komünist olarak tanımlayan biri” bile, birlikte aynı mücadeleyi verdiği işçileri, sırf bu fiziksel tiksintinin üstesinden gelemediği için “dengi göremez” (Orwell, 1958, s. 159).⁵⁹ Bireyler, coğrafyalar ve kültürler kendine özgü kokular üretirler. Ama gelir dağılımındaki eşitsizlikler, kokunun heterojen dağılımı ve algısını keskin bir biçimde kalıplara sokar. Sınıf, ne yiyebileceğimizi ve nerede yaşadığımızı belirler, yediklerimiz ve barındığımız ortamsa nasıl koktuğumuzu. Envaiçeşit aroma sunan parfüm ekonomisi de var olan

⁵⁹ Alt sınıfa mensup, wifi’in zor çektiği yarı zemin bir apartman dairesinde, buram buram çiş kokan bir mahallede yaşayan Kim Ailesi’nin, üst-orta sınıf Park Ailesi’ni yavaş yavaş ele geçirmesini konu alan *Parazit*’te (*Parasite*, Bong Joon-ho, 2019), Orwell’in yazdıkları adeta kristalleşir. Filmde koku, dört kilit sahneyle temsil edilir. İlkinde, lüks malikânede çalışabilmek için şoför ve hizmetçi rollerine bürünen Ki-taek (Kang-ho Song) ve Chung-sook (Hye-jin Jang) mutfaktayken, Parkların biricik oğlu Da-Song (Hyun-jun Jung) yanlarına gelir ve ikisinin de aynı koktuklarını söyler. Durumu eve dönünce tartışan Kim ailesi, bodrum kat kokusunun üzerlerine sinmiş olabileceği sonucuna varır. İkincisinde, gittikleri kamptan vakitsiz dönen Parklardan saklanmak için salondaki masanın altına giren Baba Kim (Knag-ho Song), kanepedeki konuşmalara kulak misafiri olur. Baba Park (Sun-kyun Lee), şoförünün bireysel sınırları aşmadığını, mesafesini korumayı bildiğini, ama ıslak bir el bezi gibi kokan bedeninin katlanılmaz olduğunu söyler. Üçüncüsünde, Anne Park (Yeo-jeong Cho) şoförün kokusu yüzünden arabanın camını açmak zorunda kalır. Filmin belki de en vurucu kısımlarında birini barındıran dördüncü sahnedeysse, uzun süredir malikânenin mahzeninde saklanan, eski hizmetçinin kocası Geun-sae (Myeong-hoon Park) yaralanmış hâlde yerde yatarken, telaş içinde arabasının anahtarlarını isteyen Baba Park, Geun-sae’nin kokusundan duyduğu tiksintiyle burnunu kapar. Bunu gören Ki-taek dayanamaz ve Baba Park’ı öldürür. *Parazit*’te, Marks’ın önerisini hatırlarsak, hem özdeşleşme hem yakın plan vasıtasıyla (Baba Park’ın burnunu kapattığı ânı yakın planda görürüz) kokuyu deneyimleriz. Ve bu deneyim, Orwell’in altını çizdiği gibi, *fiziksel* duygunun ne kadar asli olduğunu, kokunun sınıflar arası ilişkide ve toplumsal yaşamda ne kadar belirleyici bir yere konumlandığını gösterir.

ayrımara eklenir.⁶⁰ Üst-orta sınıf hafif esansları sahiplenirken, alt sınıfları ağır kokmakla itham eder (Classen, 1992, s. 136).⁶¹ Bununla bağlantılı olarak, içimize çektiğimiz politik, kültürel ve sınıfsal kodlar, modernitenin hijyenik rejimiyle birlikte düşünüldüğünde, “temiz olanla tiksiniç, iğrenç, pis, katlanılmaz olanı” tanımlayan bir araca dönüşür (Lagerspetz, 2018, s. 115-116). Yani koku, sürekli hareket hâlinde olmasına karşın, hâkim ideolojinin burnunun direğini kıran öteki kimliklere yapışmış, periferideki mekânlarda sabitlenmiş gibi görünür. Kokmak, bir aidiyet meselesidir.

Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak* filminde Mahmut, Yusuf'a (Mehmet Emin Toprak) odasını gösterdikten sonra evin holüne gelir, duraksar ve birkaç kez burnunu çeker. Kokan, Yusuf'un ayakkabılarıdır. Sahnenin sonunda, deodorant sıktığı ayakkabıları, dolaba kaldırır. Film, uzun süredir İstanbul'da yaşayan fotoğrafçı Mahmut'un, iş bulmak için Çanakkale'den gelen akrabası Yusuf'la bozulan düzeninin hikâyesidir. Aynı zamanda, Fatih Özgüven'in söylediği gibi “taşrayı geride bıraktığını düşünmek, hâlbuki gün gelip evine taşranın ayak kokusu dolduğunda geride bıraktığı her şeyin yeniden hayatına üşüşüğünü görmek üzerine” bir film (2002).⁶² Modernlik deneyiminin farklı biçimlerde tezahür ettiği kent ve taşra, birbirini var eden, reddeden, arzulayan iki inşadır. İç içelerdir, ürettikleri zıtlıklar ve çelişkiler beraber düşünülünce bir anlam yaratabilir. “Dar ufuklar, kahredici bir yeknesaklık, boğucu bir taassup, ‘yabani’ bir hal, vasatlığın hizaya sokucu egemenliği” (Bora, 2016, s. 40)... Taşra, hareketi, akışı, sürprizi, kalabalığı, ilerlemeyi himaye eden kentin gözünde böyle niteliklerle temsil edilirken, hep birkaç adım geride kalmaya, gecikmeye, bazen olduğu yerde saymaya mahkûm edilir. Kentin kendini var edebilmesi, taşraya bir öz atfetmesine, onu sabitleyip azımsamasına, çeperlerinin dışına atıp başka bir yerde konumlandırmasına, “taşranın kendini eksik, yoksun hissetmesi”ne bağlıdır (Gürbilek, 2016, s. 52).

Uzak'ta Mahmut'un verdiği savaş da budur. Kendi kentli kimliğinin altını çizmek, Yusuf'a metropole ait olamayacağını anlatmak, onu geldiği yere iade etmek. Öte yandan ironik bir biçimde Mahmut'un bağları da kopmuş gibidir. Modern kent yaşamının

⁶⁰ Kokuyu ticarileştiren parfüm endüstrisini enine boyuna masaya yatıran bir çalışma için bkz. Turin, 2006.

⁶¹ Contance Classen, “kültürel kimlikleri ve farklılıkları ifade etmek, aynı zamanda sınıflayıp düzene sokmak için kullanılan araçları *kokusal sembolizm*” olarak kavramlaştırır (1992, s. 135).

⁶² <http://www.radikal.com.tr/yazarlar/fatih-ozguven/ayak-kokusu-655530/>

yalnızlaşma, anonimleşme, parçalanma, kendini hiçbir şeye ve yere ait hissedememe gibi semptomları bünyesinde cisimleşmiştir. Artık ne fotoğrafçılığın ne de Tarkovski filmlerinin bir tadı vardır. Jean-François Lyotard'ın “yüceliğinden arındırılmış anlamı” o muazzam *ennui* (iç sıkıntısı) şeklinde deneyimle”yen bir varlık olarak tasvir ettiği (Lyotard'dan akt. Frisby, 2012, s. 24); Zeynep Tül Akbal Süalp'in (2010, s. 102) “amaçsız, kaygısız ve meselesiz” olarak tanımladığı modern birey, Mahmut'un bedeninde adeta cisimleşmiştir. Sıkılan deodorant bir yandan, görme duyusuyla, fotoğrafla, dolayısıyla ehli mesafelerle angaje olan Mahmut'un, ilkel ve yabani olan, sınırları umarsızca aşan kokuyu ortadan kaldırma çabasının örneklerinden biridir. Aynı zamanda, benliğinden sıyrıp attığına inandığı, ama ansızın başına üşüşen taşralılığa karşı bir müdahale olarak da görülebilir. Neticede *Uzak*, Türkiye coğrafyasında kokunun sembolik ve ikonik anlamları üzerine düşünebileceğimiz bir alan açar. Ayakkabıdan süzülen koku, iki dünya arasına yerleşmiş, aşılabilir o fiziksel uçurumu sembolize ederken, kentli Mahmut ile taşralı Yusuf'un iletişim kuramayacağını, yaşamlarının birbirine dokunamayacağını gösterir. Yusuf'un nereye ait olduğunu belirleyen şeylerden biri de kokudur.⁶³

Gelgelelim *Masumiyet*'te durum, Ceylan'ın bile isteye odaklandığı, anlatının içine yedirilmiş, dramatik vurgu yapılmış kokuya dayalı temsillerden biraz daha farklıdır. *Uzak*'taki fiziksellik, yaşamımıza hâlihazırda sirayet etmiş kültürel kodların altını çizer. Demirkubuz'un filmiyse, yazının önceki kısımlarında da belirttiğimiz gibi, bizi sembolizmden önce maddî kanıt ve gelişigüzel akış üzerine düşünmeye iter. İmaja belirti ve otomatizm kavramlarıyla, ontolojik bir perspektifle yaklaşmamıza imkân verir. Fakat hepsi bununla sınırlı değildir. Çünkü eğer belirtiyi, Kracauer'in terminolojisiyle maddî kanıtı, şeylerin fiziksel varlığını onaylayan bir mefhum olarak tarif ediyorsak, Uğur'un ter lekesini ortaya çıkaran kokunun kaynağını yönelimsel bedeniyle deneyimleyen

⁶³ Ceylan'ın *Kış Uykusu* (2014) filminde de benzer bir temsille karşılaşırız. Kapadokya'da turistik bir otel işleten, eski tiyatrocunun, kentli entelektüel Aydın (Haluk Bilginer), kapının önünde gördüğü bir çift çamurlu ayakkabıyla ayağıyla ittirip çalışma odasına girer. İçerde, İmam Hamdi Hoca (Serhat Mustafa Kılıç) beklemektedir. Aydın, derdini anlatmaya başlayan Hamdi Hoca'nın lafını yarıda kesip, odanın biraz havasız kaldığını söyler ve camı açar. Ayak kokusu yüzünden. Filmin başkarakteri Aydın yerel gazeteye ileri görüşlü köşe yazıları yazar. Taşrayı, tıpkı *Yaban* (Yakup Kadri Karaosmanoğlu, 2017) gibi Türkçe romanlarda rastladığımız Cumhuriyet elitleri gibi, dönüştürülüp geliştirilmeye ihtiyaç duyan, hem bir imtihan hem de kurtarılması gereken bir bölge olarak görür (Parla, 2010, s. 67-69). Bununla bağlantılı olarak, taşralının kokusu sınırlarını delip geçtiği an, Aydın'ın tepkisi kendi tepeden bakan konumunu sağlamlaştırmak, var olan hiyerarşiyi korumak olur.

seyirci-öznenen de söz ediyoruz demektir. Başka bir deyişle, kokuyu algılayan bedenle, kokuyu yayan kaynak arasında, dolayısıyla maddî kanıtla yönelimsellik arasında kaçınılmaz bir ilişki var gibi görünmektedir. Tezin başlarında yönelimsellik, bedenli özneye dünya arasındaki dönüşlü bağdır demiştik. Bilinç, bir şeyin bilincidir. Öyleyse koklama da, bir kokunun deneyimi olmalı. Öznenin kendi başına yarattığı yahut dünyanın bedene boca ettiği bir tecrübe değil, müşterek bir şey.

Merleau-Ponty, *Algının Fenomenolojisi*'nde şunları yazar:

Duyum [k]uşkusuz yönelimseldir, yani bir şey gibi kendinde durup dinlenmez, kendi ötesini hedefler ve imler. Ama hedeflediği terim ancak bedenimin onunla tanışıklığı sayesinde körçesine tanınır, apaçık kurulmaz, örtük kalan ve opaklığı ile buradalığını [eccéité] koruyan bir bilme tarafından devralınır ve yeniden kurulur. Duyum yönelimseldir çünkü duyulur olanda belli bir varoluş ritminin önerisini –uzaklaştırma veya yaklaştırma- bulurum ve bu öneriye cevap vererek, bana bu şekilde telkin edilen varoluş biçiminin içine kayıp girerek, bir dış varlıkla ilişki kurarım, ister kendimi ona açmak için isterse de kapatmak için. Nitelikler kendi etraflarında bir varoluş kipinin ışımasını sağlıyorsa, bir büyüme gücüne sahiplerse, bunun sebebi duyan öznenin onları nesnelere gibi koymaması, onlara yakınlık duyması, onları kendisinin yapması ve kendi anlık yasasını onlarda bulmasıdır. Duyan ile duyulur olan birbirinin dışındaki iki terim gibi karşı karşıya durmaz ve duyum, duyulur olanın dünyayı işgal etmesi değildir. Rengin altında yatan benim bakışımdır, nesnenin biçiminin altında yatan benim elimin hareketidir, daha doğrusu bakışım renkle çift olur, elim yumuşak ve sert ile çift olur ve duyumun öznesi ile duyulur olan arasındaki bu değiş tokuşta, birinin aktif olarak eylediğini, diğeri ise pasifçe maruz kaldığını, birinin diğeri anlam verdiğini söyleyemeyiz (2016, s. 292-293).

Yani kaçınılmaz bir ilişkiselliğin hem öznesi hem de nesnesiyiz. Duyuları algılama kapasitesine sahip bedenle, duyumu mümkün kılan nesne bütünleştiginde filizlenebilecek bir tecrübeden bahsedebiliriz. Hatta “algı deneyimini tam olarak tercüme etmek istesem, bende *algılandığını* söylemem gerekirdi, benim algıladığımı değil. Her duyum bir kişisizleştirme veya bir rüya tohumu taşır” der Merleau Ponty (2016, s. 295). Etten kemikten bedenimiz, farkına varmadığımız bir yoğunlukla dünyaya gömülüdür, bilincimizse duyuşal niteliklerle “ağızına kadar dolu” (Merleau-Ponty, 2016, s. 294). Yönelimsellik vasıtasıyla erişilen bu çift oluş, iç içe geçme uyuyan kişiyle uykusu arasındaki ilişkiye benzer. Beden “ne bir niteliği kaydeden bir düşünür ne de onun tarafından etkilere veya değişikliğe maruz bırakılacak âtil bir ortamdır; belli bir varoluş ortamına birlikte-doğan ve onunla senkronize olan bir kuvvettir” (Merleau-Ponty, 2016,

s. 290).⁶⁴ Radikalliği bir tarafa, bu öneri aynı zamanda Husserl’e ters düşmek anlamına da gelir. Çünkü Merleau-Ponty aslında fiziksel gerçekliği ve duyumun nesnesini, belki de kendi farkında olmadan bünyesine katan bir öznenen, başka türlü bir yönelimsellikten bahsetmektedir.

Husserl (1983), bilinç bir şeyin bilincidir derken, zihinde oluşan bir içeriğin yoktan var olmadığını, bir kaynağı olduğunu söylese de, bilince görünen nesnenin ontolojik boyutlarını projesinin merkezine yerleştirmesin. Şeylerin kendisinden algılama süreçleriyle, zihnin içerikleriyle, zihinsel temsillerle meşgul olur. Husserl’in verdiği ünlü elma ağacı örneğiyle açıklamaya çalışalım. Ağacın “aşkın uzamsal gerçeklikte” bir yeri vardır, “algıysa gerçek insanlara ait psikolojik bir durumdur” (Husserl, 1983, s. 214-215). Bu ikisi karşılaştığında, öznedede bir ağaç algısı oluşur. Gelgelelim ağacın zihnimizde bir yer etmesini sağlayan algıya özgü süreçler, ağacın varlığından daha önemlidir: “ağaç yanabilir, kimyasal elementlerine ayrılabilir, fakat onun özüne ait algı alev alamaz, kimyasalları yoktur” (Husserl, 1983, s. 216). Husserl, ağaç algısını mümkün kılan zihinsel süreçleri keşfe çıkmıştır. Ağacın var olup olmadığını değil, zihinde nasıl var olduğunu sorgulamaya girişir. Onun için bilincin nesnesiyle içeriği farklıdır (Carman, 2012, s. ix). Husserl algıladığımız şeyin fiziksel mevcudiyetinden ziyade, algımızın içerikleriyle daha çok ilgilendiği için, Taylor Carman’ın not ettiği gibi, yönelimsellik onun nazarında “bir ilişki değil, kendine özgü bir içeriğe sahip zihinsel bir eylemdir” (2012, s. ix). Bu çerçevede, doğrudan zihinsel içeriklerle ilişkilenemeyen, Husserl tarafından “biçimsiz şeyler ve maddesiz biçimler” olarak tanımlanan duyusal bilgi, yönelimsellikte bağ kurmaz (1983, s. 203-204). Ama böylesi bir yaklaşım, üç temel sıkıntı yaratır: Zihinsel içerik, dünyevi gerçekliği aşar; algı, algılanan nesneye üstünlük kurar; duyusal katmanların ikincil kaldığı bir özne kavramlaştırılır.

Algı deneyimini tam olarak tercüme etmek istesem, bende *algılandığını* söylemem gerekirdi, benim algıladığımı değil diyen Merleau-Ponty içinse, zihinle dünya arasındaki hiyerarşinin tamamen ortadan kalktığı bir duyusal tecrübe yaşarız. Yönelimsellik “hiçbir

⁶⁴ Merleau-Ponty’nin uyku deneyimini anlattığı kısım tam olarak şöyledir: “Uyku belli bir istemli tavır birdenbire dışarıdan beklediği onayı aldığıda gelir. Ben uykuyu çağırmak için yavaş yavaş ve derin derin nefes alırım ve ağzım birden adeta, nefesimi çağıran ve geri iten dışarıdaki devasa bir akciğer ile iletişime geçer, az önce benim tarafımdan istenen nefes ritmi benim varlığımın ta kendisi olur ve buraya kadar imleme olarak hedeflenmiş olan uyku, birdenbire durum hâline gelir” (2016, s. 290).

şekilde bir zihinsel temsil değildir, tersine dünyayla doğrudan angajmanındaki hünerli bedensel cevap verme yeteneği ve kendiliğindenliktir” (Carman, 2012, s. x). Merleau-Ponty’nin düşüncesinde duyular, özne ve nesnenin varoluşlarını ancak ve ancak birbirleri sayesinde keşfedebildiği, tersine çevrilebilir bir karşılaşmanın kapılarını açar. Başka bir deyişle duyusal deneyimin kalbindeki yönelimsellik, maddî bir zeminin paylaşılmasıyla mümkün olur. Zihinsel temsilden önce farkına vardığımız şey, fiziksel gerçeklikte yer kaplayan varlıklar, bu varlıklarla kurduğumuz ilksel iletişimidir. O hâlde, Husserl’in aksine, Merleau-Ponty’nin önerdiği yönelimselliğin iki mühim özelliği vardır. İlki, bizi varlıkların mevcudiyetini onaylamaya itmesi, yani kaynağın “Orada!” olduğunu söyleyen belirtisel bağı içermesidir. İkincisi ise bedensel bir otomatizmi önermesi, duyusal deneyimin karar ve idrak mekanizmaları devreye girmeden önce ortaya çıkan gelişigüzel kendiliğindenliğidir.

Bu spontane birliktelik, soyut dışavurumcu ressam Jackson Pollock ile tuvali arasındaki ilişkiyi hatırlatır (Schreyach, 2013).⁶⁵ Michael Schreyach’ın belirttiği gibi Pollock, adeta bir fırça gibi kullandığı kanlı canlı bedenini, anlamların kendiliğinden oluştuğu gelişigüzel, “kinestetik duyuların” açığa çıktığı dinamik bir akışa bırakır (2013, s. 55). Sanki beden ile tuvale dökülen renkler sürekli yer değiştirir gibidir. Onun performanslarında “otomatizm, dünyadaki durumumuza işaret eden temel yönelimsellik olarak ifade edilir” (Schreyach, 2013, s. 69). Merleau-Ponty’nin bahsettiği duyusal dünyada da, bedenin otomatizmiyle tesis edilen bir yönelimsellikten yola çıkarız. Koku, yalnız ideolojik temsillerin boyunduruğunda olamaz o hâlde. Aynı zamanda kendini bedende bulduğunda, etken ve edilgen birbirine karıştığında anlam kazanabilecek bir şeydir. Burada üç katman koparılamaz bağlar kurmaktadır: burnumuzdan süzülen moleküller, kokunun geldiği kaynağın ontolojik varlığı ve içine dolduğu bedenin otomatizmle yoğrulmuş yönelimselliği.

⁶⁵ Jackson Pollock’un yanında Willem de Kooning, Franz Kline ve Mark Rothko gibi sanatçıların 1940’ların ikinci yarısından itibaren icra etmeye başladığı akım hem ressamın bedenini hem de tuval ve boyanın fizikselliğini öne çıkarır. Klasik figürün yerini muğlâk formlara bıraktığı soyut dışavurumcu resimlerde ket vurulmamış, “özgür, dinamik, spontane bireysel duygular” vurgulanır (<https://academic.eb.com/levels/collegiate/article/Abstract-Expressionism/3406?opensearch=abstract%20expressionism>).

Fransız tarihçi Alain Corbin (1986), “koku insanın iç dünyasını derinden sarsma kapasitesini haiz bir duyu, sanki hayatın köklerine ulaşıyor” demiştir (s. 8). Henri Lefebvre (1991) de “[e]ğer duysal kopuşun antitezi bir yerlerde mevcutsa, eğer ‘özne’ ve ‘nesne’ arasında yakın bir ilişkinin olduğu o alan varsa, bu, kuşkusuz kokuların dünyası ve ikamet ettikleri yerlerdir” (s.197). Uğur’un ter lekesi kokmaz. Ama derinden sarsar. Yakınlaştığımız bir temas alanı sunup kokuya dair kategorilerimizin aklını allak bullak eder. Leke büyür. Hem imajda hem de bedenimizde yayılır. Bakarız, ama göz kâfi değildir. Burada deneyim ve anlamlandırma, kanlı canlı yönelimsel bedenin kokuyla kurduğu, kokuyla yaşayıp bir olduğu dünyaya dönüşle mümkündür. İki taraflı bir belirtsellik, iki taraflı bir otomatizmle baş başayızdır. Bir yandan, Kracauer’in dilinden konuşursak, anlatıyı kesintiye uğratıp, fotoğrafik imajın otomatizmi sayesinde kadrajda iz bırakan belirti bizi, pelikülün dışına taşan, şeylerin başına buyruk salındığı bir kokusal akışın içine çeker. Modernliğin aksak ritminde kokuya dair parçalı, çelişkilerle yüklü algımızla, kokunun yokluk olarak varlığıyla hesaplaşır, imkânını sorgularız. Öte yandan, Merleau-Ponty’nin peşinden gidersek, bu maddî kanıt bedenimizde çözünürken, otomatizmle yoğrulmuş yönelimsel varlığımızın farkına varıp, kokuyu deneyimleme sürecine, o ilksel karşılaşmalara gideriz. Kokunun bir temsile dönüşmeden önceki mevcudiyetine erişir, dünyada bulunuşumuzun bir sağlaması, varoluşumuzun bir formu olduğunu anlarız. Maddesel, bedensel ve sembolik katmanlar parça parça, yan yana, iç içe, ilişiktir. Sinemada fiziksel gerçekliği kurtarmak için kanlı canlı bedenimize ihtiyacımız vardır. Lekenin henüz adı sanı yoktur. Ve bedenimiz kokmaya ve onu koklamaya yazgılıdır.

4. BÖLÜM

İMAJIN DERİSİ

Yıpranma ve aşınma, yara izleri, nasırlar, kırışıklıklar ve önceki ümitlerin çizgileri, kızarıklıklar, sivilceler, egzama, sedef hastalığı, doğum lekeleri... İpeğin, yünün, kadifenin, kürkün, kayanın ince damarlarının, ağaçların sert kabuğunun, eğri büğrü yüzeylerin, buz kristallerinin, alevlerin anısı... Yakınlıklar, limitler, yapışkanlık, ilmikler, kıyı ya da burunlar, göller, çıkıntı ve çukurlar...

— Michel Serres, *The Five Senses: A Philosophy of Mingled Bodies*

Japonya'nın Tōhoku bölgesini 2011 yılında sarsan deprem ve ardından oluşan tsunamiden sağ çıkmayı başaran bir piyano ilk kez çalınır. Dinlediğimiz ahenksiz, atonal, nereye yükselip alçalacağı belli olmayan seslerdir. Sanki hiçbir tınının notada karşılığı yoktur, tanımadığımız ses renklerinin arasındayızdır. Müzik dediğimiz şey buna benzemez. Az sonra, müzisyen piyanoyu akort eder. Konser başlar. Artık emin ellerdeyizdir. Bir uyum vardır. Bu sahne, Japon besteci Sakamoto'nun dünyevî hayata sınıksız bağlı müzikal yolculuğuna, aktivist kimliğine ve kanserle mücadelesinin bir parçası olarak yarattığı melodilerin yoğun katmanlarına tanıklık ettiğimiz *Ryuichi Sakamoto: Coda* (Stephen Nomura Schible, 2017) belgeseline aittir. Genellikle, müzik aletlerinin dünyada cisimleştiğini verili kabul ederiz. Bizi ilgilendiren daha çok, icracının enstrümanını konuştuğu zamandır. Notaya dökülmüş esere dalıveririz. Fakat *Coda*'daki piyanonun ilk çalınışı, seslerin hem varoluşunu sorguladığımız hem dünyaya düşündüğümüzden farklı biçimlerde temas ettiklerini keşfettiğimiz bir an sunar. Sahi, neden akort ederiz? Sebep, bir yere konumlandıramadığımız titreşimleri müzik olarak addetmememiz mi? Sakamoto bu soruya, akordun bozulduğunu söylemenin yanlış olduğuna vurgu yaparak cevap verir. Çünkü her enstrüman kendini iklime ve coğrafi koşullara göre ayarlar ve sesleri bu iletişim sayesinde üretir. Fakat sahip olduğumuz kültürel perspektif, müziğe şekil veren farklı kalıp ve normlar, bu seslerin bazılarını ayıklama isteği doğurur. Tınılar kulağımıza doğru ya da hoş gelmez. Başka bir deyişle,

dünyayla kavuşup gitmek istediği yere giden akordun, bozulduğunu düşünen bizlerizdir. Sakamoto'nun söyledikleri, etrafımızı saran deri için de çok şey anlatmıyor mu?

Tezin bu bölümünde, *Kaygı* (Ceylan Özgün Özçelik, 2017) ve *Şimdiki Zaman* (Belmin Söylemez, 2012) filmlerindeki imajları takip ederek, sinemanın tesis ettiği dokunma deneyimine yönelecek ve bu deneyimin parçalı, kimi zaman can acıtıcı tabiatını el yordamıyla katederek, içinde yaşadığımız tensel dünyanın imkânlarını tartışmaya açacağım. Analize bu çalışma çerçevesinde diyaloga geçtikleri zaman anlam kazanan iki kavram eşlik etmektedir: Kracauer'in *bünyevî yakınlıklar*'ı ve Merleau-Ponty'nin *et*'i. Dokunma, hâkim ideolojilerin etkisi altındaki görsel arşivlerin bile isteye yok ettiği şeyleri saklayarak, geçmişle başka türlü bir hesaplaşmayı mümkün kılar. Büründüğümüz bu yırtık pırtık deriyse, tıpkı o piyanonun çıkardığı ham sesler gibi, istikameti belli olmayan bir yerlere varmaya çalışır. Aslında sürekli ezberimizi bozan, sonsuz bir akıştaadır. Buradan hareketle bu bölümün göstermeye çalıştığı şey, hem hareketli görüntünün hem de dokunma vasıtasıyla algılayan öznenin, adı sanı belirsiz, paramparça yüzeylerle içli dışlı olduğudur. Filmin böylesi tenlere *tesadüfî* tutunuşu, dünyayla paylaştığımız *et*'te cereyan eden çelişkili ve aynı zamanda özgürleştirici tecrübeleri, resmî tarihlerle inatlaşan, kişisel olanla kolektif olanın sarmaş dolaş olduğu, elle tutulur bir belleği gün yüzüne çıkarabilir. Yolculuğa temel bir soruyla başlayabiliriz: Duyusal anlamda iki boyutlu bir mecra, tensel bir fiziksel gerçekliğe nasıl yönelebilir? Belki de önce, hangi deriyle, nasıl dokunduğumuzdan bahsetmek gerekmektedir.

“Değiş tokuşun temel enstrümanı” olarak deri, etrafımızı sarar (Anzieu, 2016, p. 3). Bedenimizin en geniş organıdır; gözenekli ve geçirgendir; üstünde tüyler ve çizgiler vardır; iklim ve coğrafi koşullara göre kendini dönüştürür ve yeniler. Amerikalı antropolog Nina Jablonski'nin (2013) söylediği gibi, onu kendine has kılan “çıplak, terli ve farklı renklere” sahip “bir dekorasyon yüzeyi” oluşudur (s. 2). Bunun yanı sıra, sınırın başlayıp bittiği yerdedir. Hudutlarımızı belirlerken, bizi dünyanın bir parçası yapar. “[Y]alnız fiziksel bir koruyucu kabuk değildir, aynı zamanda başka türlü bir bedensel bilgi edinme olanağı yaratır. Kendi ile başkası, biyolojik ile sosyal, organik ve inorganik arasında bir ara yüz olarak var olur ve hem içsel hem de dışsaldır” (Blackman, 2008, s. 86), “hem saklar, hem de açığa çıkarır” (Cheng, 2011, s. 11). Kendiliğimizin ve

“benliğimizin örtüsünü, hapishanesini ya da maskesini temsil ederek, bir öteki işlevi görür” (Benthien, 2002, s. 23). Yani deri, tabiatı gereği arada, şeylerin ve bedenlerin arasındadır. Aidiyeti bu yüzden, bizi “bir yandan özne bir yandan da nesne” konumuna getirdiği için imkânsız hâle getirir (Lafrance, 2018, s. 2).

Soyulup ölen, sonra yerine yenisi gelen deri aynı zamanda kabuk değiştirmeyi, dönüşümü imler. Akışkan, sürekli değişebilen bir benlik deneyimi tesis ederek sonsuzmuş gibi görünen bir devinimi yaşatır bize.⁶⁶ Örneğin dövme, bir yandan “taşıyanın duygusal bağı ve içsel dünyasını” yansıtan “mahrem ve bedensel bir eylem olarak,” öte yandan etnik ve dinsel kökenleriyle, kimliğin deriyle nasıl inşa ve icra edildiğini gösteren önemli pratiklerden biridir (Thompson, 2015, s. 2-4). Bizi eğip bükebildiğimiz, “arzuladığımız bedensel imgeye” yaklaştırmak, derinin fizikselliğini “göstergelerle buluşturarak sözlü olmayan bir iletişim kurar” (Kosut, 2000, s. 79-80). “Kişisel tarihi cisimleştirerek belleğin muhafaza edilmesinde” mühim bir rol üstlenir (Sundberg & Kjellman, 2018, s. 30-31).⁶⁷ Ayrıyeten “isyankârlığın bir formu olarak” toplumsal kalıpları yıkmayı, konvansiyonel yaşam biçimlerinin dışına çıkmayı sağlar (Harris, 2019, s. 40). Bedenin genital bölge gibi gizli ve kaç gibi herkesin görebileceği bölgelerine, deriye delik açılarak takılan pirsingin de, dövmeyle benzer nitelikleri vardır. Fakat farkı, “erotik hazzı arttıran bir obje” olması nedeniyle, bilhassa “alternatif cinsel yönelim ve kimlikler” için kritik bir yerde durmasıdır (Romanienko, 2011, s. 4-5). Amerikalı feminist teorisyen Victoria Pitts’in (2003) altını çizdiği üzere, bedensel modifikasyonun merkezi olarak deri böylesi pratiklerde, “ataerkil düzenin, tıbbın ya da dinin uyguladığı sosyal kontrolün bir nesnesi olmak yerine, kimliğin keşfedildiği, zevkin deneyimlendiği, başka bedenlerle farklı bağlar kuran bir alan olarak görülür” (s. 7-8).

Gelgelelim deri, tüm bu özgürleştirici yönlerine rağmen yaşın, toplumsal cinsiyetin ve ırkın bir göstereni sayıldığı için, bedensel deneyimi kritik bir zeminde biçimlendirir.

⁶⁶ İnsan bedenine uyum sağlayabilen yeni tip dokular üzerine çalışan bir doktorun, bakımını evinde üstlendiği hastasıyla kurduğu saplantılı ilişkiyi anlatan *İçinde Yaşadığım Deri (La Piel que Habito)*, Pedro Almodóvar, 2011), cinsiyet değiştirme operasyonuna odaklanarak, tam da bu plastik, yörgülabilir ve sündürebilir yapıyı öne çıkarır. Filmde deri transformasyonun, yeni bir kimlik ve benliğin merkezidir.

⁶⁷ *Memento*'nun (Christopher Nolan, 2000) amneziden muzdarip başkarakteri Leonard Shelby (Guy Pearce) unutmak istemediği ayrıntıları derisine kazır. Dövmeler onun için, öldürüldüğünü düşündüğü karısının kâtilini bulmak üzere inşa ettiği belleğin parçalarıdır.

Üstüne çöreklenen birçok örüntü ve sembolle birlikte, ayrımcılık pratiklerinin temel malzemesi olarak, sosyal yaşamdaki yerimizi belirler, kimliğimizi sabitler, hatta hapseder (Booth & Flanagan, 2006, s. 1). Frantz Fanon'un *Siyah Deri Beyaz Maske*'de (2014) söz ettiği de ilk bakışta, fiziksel niteliklerinin hâkim ideolojiler tarafından emildiği, yerinden edildiği bir yüzeydir. Siyah deri birçok şeyi çağırıştırır: sömürgeleştirme, kölelik, sınıf, hiyerarşi, etnisite, aşağılık kompleksi, sessizlik, arşiv ve bellekten yoksunluk. Deri, koku ve tatmanın aksine, kendini gözün hâkimiyetinden gizleyemeyecek derece geniş ve çıkışsız bir yüzeydir. Ne kadar örtünmüş olursa olsun. Fanon bu yüzden, “[b]edenin, bedensel yapının farkında olmak geriletici, negatif bir etkinliği getiriyor beraberinde” der (2014, s. 121). Ten rengine medyada nasıl yer verildiğine odaklanan bell hooks (1992) da benzer şekilde, beyazların egemenliğindeki statükonun “belirli imaj ve temsilleri kullanarak zulüm etmeyi ve baskı kurmayı sürdürdüğünü” söyler (s. 2-3).

Bedenimizi saran bu tabaka, yalnızca siyah-beyaz ikiliğinin tesiri altında da değildir. Kimliğin veriye dönüştürülüp tasnif edilerek “sınıflandırıldığı ve belirlendiği güvenlik teknolojilerinin bir parçası olarak” parmak izimiz alınır (Nelson, 2011, s. 33-37). Aslında tensel anlamda eşsiz olduğumuzu gösteren çizgiler, gözetleme mekanizmalarının boyunduruğu altındadır. Bir deri ekonomisi de vardır. Güzellik endüstrisi, aslında insanın dünyevi yolculuğuna dair hiçbir şeyi gizleyemeyen derinin geri döndürülebileceği umudunu aşılır. “Tenin görünüşünü muazzam bir efor sarf ederek kontrol ve manipüle eden” plastik cerrahi ve kozmetik sektörü (Connor, 2004, s. 9), “psikolojik hasar ve duygusal çaresizlik”ten yakınan hastalarının taleplerine fiziksel operasyonlarla cevap verip, kırışarak ve lekelenerek dünya üstündeki vadesini dolduran bedenin hatlarını ve kaçınılmaz yazgısını değiştirmeye çalışır (Blum, 2003, s. 13). Hep genç kalacak bir ten, medyada sunulan konvansiyonel güzellik ve “kusursuz beden” anlayışına uygun bir görünüm vadeder (Harris-Moore, 2014, s. xv).⁶⁸

Öyleyse hâlihazırda yoğrulmuş organik bir tabakayla çevriliyiz. Temas edeceğimiz öteki bedenler hakkında çoktan fikir sahibiyiz. Fakat bu ağır yükün altında hiç mi imkân yok?

⁶⁸ Miami'de yaşayan iki plastik cerrahın icra ettiği operasyonları konu alan HBO dizisi *Nip/Tuck*'ta (Ryan Murphy, 2003-2010), güzellik endüstrisinin ürettiği “tbbileşmiş tüketim ekonomisinin” bedeni nasıl yeniden inşa ettiğini, neredeyse gore türüne yaklaşan, “korku ve arzunun bir arada hissedildiği” grafik bir şiddette deneyimleriz (Lyons, 2007, s. 6-10). Sinema ve cerrahideki bedensel dönüşümlerin birbirini nasıl beslediğini inceleyen bir yazı için bkz. Sobchack, 2006.

Deriyle düşünmek ve hissetmek, başka türlü yaşanabilecek bir dünyevi deneyimin anahtarı olamaz mı? Fanon, kitabının “Siyahların Gerçeği” kısmına şöyle başlar: “Dünyaya nesnelere dilinden anlamak, onların özünde yatan anlamı çözmek kaygısıyla ve hayatın gizine ulaşmak arzusuyla dopdolu bir özne olarak geldim ve talihsizliğe bakın ki keşfedilebilir, öteki nesnelere arasında bir nesne olduğumu keşfettim” (2014, s. 119). Yani deri, sınırsız bir deneyimin anahtarı olacakken, şeyleşmenin, kısıtlanmışlığın mekânı oluvermiştir. Buna rağmen Fanon’un ilk cümlesi, sanki Merleau-Ponty’nin ağzından çıkıyor gibidir. Kitap her ne kadar, kabuğuna mahkûm bir öznenin yolculuğunu betimliyorsa da, bizi saran derinin tecrübesinden, üretebileceği başka, azat edilmiş hayatların izini aramaktan hiç vazgeçmez. “Başkasını hissetmek ve tanımak için ona dokunmak gibi bir eylemden niçin kaçınmalı?” diye sorar Fanon (2014, s. 261). Ona göre bu yakın teması tekrar dönmemiz, derinin ürettiği deneyimi bir bir, en ince ayrıntısına kadar betimlememiz gerekir. Dokunmayla var olan özne aynı zamanda katı sınırları bertaraf ediyor, kendi kendini dönüştürüyor, eşyanın şeklini değiştiriyordur çünkü. *The Forgotten Sense: Meditations on Touch* isimli kitabında Pablo Maurette şunları yazar:

Dokunma çevremizi saran dünyanın dışsal, epidermik hissi ve aynı zamanda içteki bedenimizin yakın deneyimidir. Baş döndürücü bir ihtişama sahip tüm derece ve formlarıyla haz ve acının duyusudur. Dış dünyayı yalnızca bir doku olarak değil, aynı zamanda basınç ve ısı olarak algılamamızı sağlar. Mekânda yönümüzü belirlememiz için diğer duyularla iş birliği yapar ve bize yaşayan bir organizma olarak beden algısını bahşeder. Dengemizi sağladığımız vestibüler duyu, uzamdaki hareket duyusu, bedenim ivme kazanması ve yavaşlaması ve beden uzuvlarının birbirleri ve çevrelerini saran nesnelere kurduğu ilişkiyle tesis edilen duyu olarak özduyum [*proprioception*] da dokunmanın varyantlarıdır. Son olarak dokunma, duygulanımı yöneten duyudur. Bizi etkileyen, heyecanlandıran, üzen ve kızdıran; içimizde en ufak bir duygulanımsal harekete neden olan her şey, en nihayetinde dokunmanın bir formu olarak deneyimlenir. Dolayısıyla hiçe saymayı denesek bile dokunma, varoluşun katalizörüdür ve bu hâliyle kaçınılmaz, amansızdır ve onu unutmak imkânsızdır (2018, s. x).

Başka bir deyişle, ne kadar inşa edilmiş olursa olsun, değişmeyen bir şey var gibi görünmektedir: Deri vasıtasıyla icra ettiğimiz dokunma, şeyleri kavradığımız, yüzeyden dibe hislendiğimiz, Michel Serres’in (2008) epigraftaki kelimeleriyle, “yıpranma ve aşınmadan çıkıntı ve çukurlara” uzanan, dünyada bulunma durumunun derinden farkına vardığımız bir deneyimdir (s. 24-26). “[İ]letişimin duyusudur. Algısal, dışavurumsaldır ve empati uyandırır. Uzak nesnelere ve insanları bir araya getirir” (Paterson, 2007, s. 1). Kültür tarihçisi Constance Classen’in (2005) belirttiği gibi “dilden önce gelir, onu

bilgilendirir ve istila eder” (s. 13). Yaklaşmak, görmenin mesafesini daraltıp dokunduğumuz şeyin bize dokunmasına izin vermek zorundayız. Hem epistemolojik hem de ontolojik düzlemde daha yoğun, dallı budaklı bir tecrübedir bu.⁶⁹ Dokunarak bedenimize kattığımız şeylerin, “şekilleri ve yerlerini ayırt ederiz” (Fulkerson, 2014, s. 6). Kütleli, dokuyu, sertliği ve yumuşaklığı aynı anda hissederek, eşyanın “yüzeyini keşfeder, sağlamlığını sınar”ız (Josipovici, 1997, s. 48). Başka bir deyişle nesnelere tüm nitelikleriyle bir hacim kazanır, karşımızda adeta ete kemiğe bürünür, kapladığı yeri, her yönüyle hissederek. Erin Manning’in (2006) vurguladığı gibi dokunan beden, “göstergebilimsel sisteme entegre edilen katı organizasyonu reddederek katmanlarla, dokularla, ritimlerle ve bitişerek duyumsar” (s. xiv). Bu aynı zamanda, temas ederek niteliklerini yakinen tanıdığımız şeylerin sınırlarımızı aşmasına izin vermek de demektir.⁷⁰

Böylece, sınırların aslında hep aşıldığının, dokunmanın etkin, kendi içine kapalı öznesi olmamızın imkânsız olduğunun farkına varıp Merleau-Ponty’yi (1968), onun şu yazdıklarını daha iyi anlayabiliriz:

Nasıl olur da ellerime bilhassa, cilalı olanla pürüzlü olanın dokularını hissetmemi sağlayan o dereceyi, o oranı ve o hareket yönünü veririm? Keşifle onun bana öğreteceği şey arasında, hareketlerimle dokunduğum şey arasında, prensipte bir bağ olmalı, bir tür akrabalık, tensel bir dünyayı kurup onun açılmasını sağlayan. Bu ancak, elimin içeriden hissedilirken, dışarıdan diğer elim tarafından erişilebilir, elle tutulur olmasıyla mümkün olur. Dokunma edimi ve elle tutulur olan arasındaki bu çaprazlamanın hareketleri, sorguladıkları evrene dâhil olur, aynı haritanın üstüne kaydedilir; iki sistem birbirine uygulanır, tıpkı bir elmanın iki yarısı gibi (Merleau-Ponty, 1968, s. 133).⁷¹

⁶⁹ Laura (Laura Benson) “Her gün bedenimle yaşıyorum ama onu fark ettiğimi sanmıyorum” der. Çıplak bir erkeğin üstünde dolaşarak başlayan, kameranın varlığını anbean hissettirdiği özdüşünümse bir estetiğe sahip olan *Dokunma Bana*’nın (Touch Me Not, Adina Pintilie, 2018) başkarakteri, başkalarına temas etmekte güçlük çekmektedir. Entelektüel varlığıyla tensel kapasitesi arasında aşmadığı bir mesafe vardır. Ama her şeye rağmen yaklaşmayı ve yüzleşmeyi dener. Sahneler aktıkça bu yolculukta yalnız olmadığını anlarız. Filmde bir yandan klinik bir deneyin nesnelere diğer yandan dokunmanın öznelere olarak farklı bedenlerin tensel deneyimlerini izleriz, “hem bir iletişim aracı hem de etik bir metafor olarak” (Thwaites Diken & Erdede, 2020, s. 17). Yara izleri, engeller, girintiler ve çıkıntılar, benler, dövme, kıl, saç, tüysüz, kaşsız bir deri, deforme olmuş uzuvlar, heteronormatif kalıpların dışına taşmış organlar... Pintilie’nin filminde özel alanla ve mahremiyetle diğer duylara nazaran daha içli dışlı bir ilişkiye sahip olan dokunmanın, siyasi ve kültürel anlamda sert bir inşaya maruz kalmış ya da bastırılmış tüm formları görünür olur. Tensel temasın özgürleştirici potansiyeli tartışmaya açıktır.

⁷⁰ Dokunmatik ekran, akıllı tekstil ve giyilebilir teknolojiler gibi tensel deneyimi öne çıkaran günümüz trendlerine, biyopolitika ve medya arkeolojisi pencerelerinden bakan iki çalışma için bkz. Cranny-Francis, 2013; Parisi, 2018.

⁷¹ Metnin aslındaki meyve portakaldır. Burada, deyişin Türkçe’deki yaygın kullanımı hesaba katılarak, “elma” olarak değiştirilmiştir.

Merleau-Ponty'nin söylediği üzere, “[g]örünen şey olarak vücudum büyük gösterinin içerisinde yer alır ancak gören vücudum bu görünen vücudu ve onunla birlikte bütün görünenlerin temelini oluşturmaktadır” (Merleau-Ponty'den akt. Şan, 2015, s. 188). “[H]em öznellik hem de maddesellik dolu ten, duyulan ile duyanın oluşturduğu çift anlamlılığıyla duyusaldır. Bizzat kendisi olduğum bu duyusal varlık ve bende hissedilen tüm şeyler birbirinden ayrılmazdır” (Merleau-Ponty'den akt. Barbaras, 2015, s. 369-378). Ensemizde hissettiğimiz rüzgâr, saçımıza düşen yağmur damlası, denizin tuzlu suyuyla sarılmış bedenimiz, nefes alıp verdiğimiz coğrafya: “dünya tarafından görülmekte ve düşünülmekte”yizdir (Merleau-Ponty, 2015, s. 322). Tensel bir varoluşumuz vardır. “[D]okunma, hareket duyumu, özduyum ve oryantasyon duyusu” anlamında tensel (Garrington, 2013, s. 16). Başka bir deyişle, temas bir dünya kurar. Burada etken ve edilgen yoktur, iki yönlü, dönüşlü bir katılım vardır. Bunun kavramsal karşılığı, Merleau-Ponty'nin varoluşçu fenomenolojisinin kalbindeki *et'*tir. Görünür olanla görenin, dokunanla dokunulanan tersine çevrilebilir oluşunu mümkün kılan, dünya ile beden “arasında, bir sınır değil, ama bir değme yüzeyi” (2015, s. 321).

Et kopamayan, birbiriyle yaşayan, birbirini yaşatan iki organizmanın varoluşunu mümkün kılar. “Bir madde, bir zihin, bir töz değildir. Varlığın bir elementidir” (Merleau-Ponty, 1968, s. 139). Sadece bedenin yahut dünyanın safını tutmamız olanaksızdır. Doğuştan melez, yaşarken katışık ve karışık: Ancak ve ancak böyle bir özne ete kemiğe bürünebilir. Emre Şan'ın da açıkladığı gibi

Ten ontolojisinin amacı tepeden-görme düşüncesini bir kenara bırakarak varlığı bir sarıp sarmalama yapısıyla ortaya koymaktır. Ten ontolojisi varlık ile hiçliğin karşılıklı dışlanmasına karşı çıkar: O, hiçliği varlık yapısı, varlığı da hiçlik yapısı olarak düşünme girişimidir. Varlık kendisi olmayan tarafından ortaya çıkarılır (Şan, 2015, s. 169).

Husserl'in modernliğin bir ürünü ve nostaljisi olarak şeylerin özlerine dönme isteğine getirilen eleştiriler, tam da bu nedenle Merleau-Ponty'ye yöneltildiğinde tartışılır hâle gelir. Dünyaya her açıdan bulduğumuzu söyleyen bir düşünürün, aslî bir deneyime, modernleşme öncesine dönüş gibi bir projesi olduğunu öne sürmek zordur. Çünkü eşyanın posasını ayırma, saf deneyimi kayırma çabası sonuca ulaşamaz. Zeynep Direk'in de altını çizdiği gibi Husserlci “fenomenolojik indirgeme hiçbir zaman bütünsel olamaz

çünkü dünyada bulunuruz. Doğal tavrı bütünüyle askıya alan, başka tüm düşünceleri kapsayan bir düşünce imkânsızdır. Açıktır ki Merleau-Ponty fenomenolojiye dünyayı, kendi içkinliğini kuşbakışı seyreden ve kuran aşkın bir bilincin alanı olarak bakmayı reddeder” (2017, s. 21).

Özneyi merkeze alıp yola çıkan kuramsal yaklaşımların es geçtikleri nokta da bu gibidir. Beden bir biçimde kendini kapatır, şeylerin hâkimi olmaya kalkar. Ama dünyayla yönelimsel bağları olduğunu gözden kaçırmaz. Kendini soyutlamaya çalışan öznenin yıkımını haberler Merleau-Ponty; kendi hiyerarşisini kurmaya çalışan bedene, evrendeki yerini gösterir. Bu karşılıklı bir etkileşimdir: “Özne ve dünya birbirini aynı anda inşa ederler” (Şahin Granade, 2017, s. 183). Fakat Merleau-Ponty bir yandan da deneyimi tarif edebilmek için, bedenden yola çıkmak zorunda olduğumuzu tesciller. Dünyayı anlatabilmek, dünyada olmanın nasıl bir his olduğunu tarif edebilmek, bedene dönerek, ancak onun tecrübelerini dile dökerek mümkün olabilir. Etten kemikten bedenimiz fiziksel tabiatıyla, dünyevi hayatın farklı formlarını yaratır ve yaşatır. Gelgelelim, Merleau-Ponty’nin yaklaşımında bir soru hâlâ asılı kalmaktadır. Modernleşme sürecinin gözeneklerine işlediği bir derinin uyandırdığı dokunma deneyimi, tüm yüküyle, bu ayrışmazlığın ve bir aradalığın nasıl bir parçası olabilir? Ceylan Özgün Özçelik’in *Kaygı*’sı bu soruyu, çelişki ve çatışmalarla yoğrulmuş bir belleğe dönerek yanıtlamayı denemektedir.

Film, yok edilmiş bir geçmiş hakkındadır. Bir televizyon kanalında belgesel kurgucusu olarak çalışan Hasret’in (Algı Eke) hatırlama serüvenini izleriz. İlk plandan itibaren bir terslik, iç boğucu bir sıkıntının varlığı sezilir. Jenerik aktıktan sonra flu kadraj netleşir: Gazetede trafik kazası, hurdaya dönmüş bir araba yer almaktadır. Akşam, Hasret işten eve gelir ve tekinsiz sesler duymaya başlar. Ne olduğunu anlamak için etrafı kolaçan edip, bir hışımla salonun perdelerini açar ancak çabası boşunadır. Ardından çaresizce odasına gider. Kamera, bir çekirdek aile fotoğrafına zum yapar. Kesme ile bir sonraki plana geçilir. Bir ileri bir geri giden, arada donan, bozulan, piksellerine ayrılan görüntülerle uğraşan Hasret’i görürüz. İş yeri olan Tek TV’nin duvarlarında “Ne görüyorsunuz o! Ne duyuyorsanız o!” yazılı afişler asılıdır. Ardından Hasret, kurgu masasının başındaki iş arkadaşlarına, haberin asıl içeriğine müdahale edip en mühim kısmını attıkları için tepki

gösterir. Çay bahçesi sahnesinde ise türküler hakkında çıkmış siyasi bir derginin kapağını gören Hasret, başka kimsenin görüp duymadığı şeyler hisseder: Rahatsız edici bir çınlama, köpek havlaması, arka planı tamamen fluda kalmış bir çocuğun yüzü, at kişnemesi.

Bir başka sahnede akşam vakti, Hasret odasında yere oturmuş, kulağına hücum eden sesleri duymamak için radyoyu açmış, bir tahta parçasına çivi çakmaktadır. Ansızın araya giren geri dönüşte, daha önce fotoğrafta da gördüğümüz babanın, anneye bağlama çalıp türkü söylediğini görürüz. Bir süre sonra ikisi de kameraya bakar. Geri dönüş sona erer. Hasret inleyerek ensesini tutar ve hızla banyoya doğru ilerler, arka plandaki televizyonda içine kan sızmış bir ırmak görülmektedir. Başka bir sahnede Hasret, yeri değiştirildiği, belgesel kurgusundan alınıp bülten kurgusu yapmak zorunda bırakıldığı için sinirlidir. Telefonda Mehmet'e (Özgür Çevik) yakınıdır. Yürürken önünden geçtiği binaların yüzü brandalarla ve metal levhalarla kapatılmış, bazı yerlerde afişler asılı, bazı mekânlar inşa hâlinindedir. Park sahnesinde Hasret'in yine dalıp gittiğini, filmin başlarında da şahit olduğumuz tekinsiz sesleri duyduğunu, ansızın yanıp sönen görüntülerle cebelleştiğini görürüz. Hasret Mehmet'e içini dökerken, onu rahatsız eden şeyin ne olduğunu anlamaya başlarız: Annesi ve babası, söylendiği gibi bir trafik kazasında ölmemiştir. Tam olarak bilemese de, nedeni başkadır. Her gece gördüğü kâbuslar onu, sandığı gibi olmayan bir gerçekliğin içine çekmektedir. İlerleyen sahnelerde, yine şimdiki zamanı bölen, Hasret'i rahat bırakmayan başka anlar belirmeyi sürdürür: Ellerinde sopalarla koşan bir grup erkek, sis bir atmosferde binalardan yükselen duman, Hasret'in yaşadığı evin ısınan duvarları, bağırıp çağırın insanlar, nefes almanın imkânsız olduğu bir yangın. En nihayetinde, Hasret'in annesi ve babasının, Sivas'ta, yanarak hayatlarını kaybettiğini anlarız.

Kaygı kamerasını, 2 Temmuz 1993'te yaşanmış, tarihte Madımak Katliamı olarak da geçen, çoğunluğunu Alevilerin oluşturduğu entelektüellerin, Radikal İslâmcı bir grup tarafından yakılarak öldürüldüğü olaylara çevirir. Bunu yaparken, manidar bir biçimde, kişisel görünen bir bellekten yola çıkar. Çünkü Ozan Çavdar'ın vurguladığı gibi katliamın, “toplumun genelinde kalıcı bir iz bırak”tığını söylemek, “katliamla etkili bir şekilde hesaplaşıldığını, bir toplumsal yüzleşmenin gerçekleştirilebildiğini ifade etmek

mümkün değil”dir (2020, s. 10). Mizansenler de, bu amneziyi destekler biçimde, unutturma politikası üzerine kurulu kentsel dönüşüm mekânlarıdır. Şeyma Balcı’nın (2018) belirttiği üzere filmde “bir ulusun tarihinin silindiği döneme kentsel dönüşümle kentlerin tarihinin silindiği, yok edildiği, yıkıldığı neoliberal dönem eşlik” eder (s. 99). Dolayısıyla diğer karakterlerle mukayese edildiğinde, Hasret’in konumu oldukça marjinaldir. Onun dışındaki herkes, böyle bir olayın yaşanmış olduğundan bihaber, Hasret’i rüya görmekle, hatta delice düşüncelere kapılmakla itham etmektedir. Öte yandan, hikâye ilerledikçe, tecrübe edilen hatırlama deneyiminin şahsi bir mesele olarak kalmasının da imkânsız olduğunu görürüz. Halbwachs’ın düşüncelerini Özçelik’in filmiyle diyaloga sokarsak, *Kaygı*’nın üstü örtülmeye, silinmeye, deyim yerindeyse toprağa gömülmeye çalışılan, toplulukların “paylaştığı hatırlama sürecine işaret” eden kolektif belleğin, tekil bir bedende zuhur etmesinin hikâyesi olduğunu söyleyebiliriz (Halbwachs’tan akt. Çavdar, 2020, s. 15). Burada “algı, salt bireysel bir keşif değil, aynı zamanda sosyal ve tarihsel olarak belirlidir: fazlasıyla kişisel görünse bile kolektif bir ifade”ye dönüşür (Marks, 2000, s. 62).⁷²

Filmde kayıpla, geçmişte meydana gelmiş bir travmayla, Hunt’ın (2010, s. 7) şu sözleriyle tarif etmeye uygun biçimde “kişinin kendisini ya da başkalarının hayatını tehdit eden dayanılmaz yoğunlukta bir deneyim sonucu bellekte, davranışta, duygularda kökten oluşan bir çatlak ya da kriz”le yüz yüze geliriz. Fakat bu yitirmenin olduğu kadar, matem de hikâyesidir. Burada edilgen, eylemsiz, atıl bir pozisyondan bahsedilmemektedir. Yas ilk bakışta kasvetli ve çıkışsız bir hâletiruhiye gibi görünür. Ama aynı zamanda “kayıp ve tarihle umutlu bir ilişki kurmaya aracılık eden yaratıcı, aktif, önsezileri güçlü, verimli, faal bir süreç olarak” işler (Eng & Kazanjian, 2003, s. 2). *Kaygı*’da tam da bu aktif sürece tanık oluruz. Hasret’in tuttuğu yas, düzenini bozan kâbuslar ve halüsinasyonlarla birlikte, hakikati yavaş yavaş idrak etmesinin yolunu açar.

⁷² *Hafıza, Tarih, Unutuş*’ta (2012) klasik fenomenolojinin salt öznenin hatırlama deneyimine odaklanmasını eleştiren Paul Ricœur de aynısını söyler: “Uzun süre ‘Kim?’ sorusuna öncelik verildiği için, bu durum hafızaya ilişkin fenomenlerin çözümlenmesini çıkmaza sürüklemek gibi olumsuz bir sonuç doğurmuştur; çünkü artık kolektif hafıza kavramını da hesaba katmak gerekmiştir. Aceleci davranıp hafıza öznesinin birinci tekil kişi (ben) olduğunu söylersek, kolektif hafıza kavramı da hafıza fenomenolojisinde sadece analogik bir kavram, hatta yabancı bir madde olarak karşımıza çıkar. Şu halde, eğer yararsız bir açmazın içine hapsolmek istemiyorsak, anımsama edimini birine, yani herhangi bir dilbilgisel kişiye (Kim?) bağlamayı bırakıp işe ‘Ne?’ sorusuyla başlamalıyız” (s. 21). Yani öznenin söz ediyorsa, kolektiften de söz ediyoruzdur. Hem tekil hem de çoğul anımsarız.

TV kanalında geçen sahnelerde, medyadaki temsillerin gerçekliği nasıl çarpıttığına tanıklık etmesi; dahası haber görüntülerini iktidarın söylemleri ışığında bizzat manipüle etmek zorunda kalması; yaşadığı evin kentsel dönüşüm kapsamında yakında yıkılacak olması... Hasret, herkese ve her şeye rağmen bütün bunları sineye çekmez, inat eder. Burada Marks'ın şu söyledikleri aklımıza gelir: “İmajların belleği uyandırmakta başarısız olduğu, sözlü ve görsel arşivlerin sessiz kaldığı” görmenin tıkanıdığı bir zamanda bile tenin söyleyebildikleri vardır (2000, s. 76-195).⁷³

Daha açılış sahnesinde, temasla ilgili bir yolculuğa çıkacağımızı anlarız. 360° *pan* hareketiyle görüntülenen, sosyal medya üzerine hararetli bir tartışmaya ortak oluruz. Bir noktada Hasret, eline ne olduğunu soran arkadaşına, elinin yandığını söyler. Hasret'in babasının bağlama çaldığı geri dönüşten sonra duyduğumuz çığlık da bir emaredir. Bu kez Hasret'in boynu yanar, o nedenle hızlıca banyoya doğru koşar. Başka sahnelerde evi anormal bir biçimde ısınır, filmin sonlarındaki planlarda duvarlar dayanılmaz derecede sıcaktır. Bu atmosfer vasıtasıyla, entelektüel olarak kavranan bilgiden, belli bir mesafeden izlenen şeylerden giderek uzaklaşıp, eşya ve bedenine elle tutulur katmanlarına yaklaşırız. Kısacası, Marks'ın sözlerini Özçelik'in filmiyle diyaloga sokarsak, bu deneyimde “kaybedilmiş kuvvetli hatıraları depolama kapasitesine sahip” olan dokunma duygusu zuhur eder (Marks, 2000, s. 130). Bunca zamandır saklanan ne varsa dipten yüzeye vurur. Görsel değil, tensel olan yangın ve yanmaya benzer bir deneyimi iliklerimizde hissediyoruz. Hasret'in derisi ve evin duvarlarını kaplayan deri tam da bu nedenle bir yandan özne bir yandan da nesne konumundadır. Hem öznellik hem de maddesellik doludur; duyulan ile duyanın oluşturduğu çift anlamlılığıyla duyusaldır. Başka bir deyişle kanlı canlı beden, dünya tarafından görülmekte, düşünülmekte ve temas edilmektedir. Evin duvarlarına sirayet etmiş bellek kendini Hasret'in vücudunda görünür kılar. Hasret yaşadığı coğrafyadan ve mekânın belleğinden istese de arınamaz. Bir yandan acı gibi öznel, ısı ve basınç gibi fiziksel yönleriyle, diğer yandan kolektif, politik ve sosyokültürel boyutlarıyla yaşanan bu tensel his, kaçınılmaz ve amansızdır. Onu unutmak imkânsızdır.

⁷³ Hasret'in ses ve sessizlikle kurduğu ilişkiyi analiz eden bir yazı için bkz. Sarıoğlu, 2018, s. 39-42.

Buradan hareketle, “tensel deneyim sayesinde idrak eder; bellek ve kaybın açığa çıktığı deri vasıtasıyla, kendimizin başkalarıyla ve tarihle kurduğu ilişki hakkında daha net bir resme sahip olur ve bu ilişkinin müşterek geçirgenliğinin farkına varırız” (Barker, 2009, s. 57-62). Resmî tarihin askıya alındığı böylesi bir hatırlama ediminde öznenin, kolektifin, geçmişin ve şimdinin yeri sürekli değişir. İktidarın tekelindeki görme rejimlerinden dışlanan Sivas Katliamı, umulmadık ve hayatî bir yerden, dokunmanın tecrübesinden filizlenerek aşikâr olur. Kracauer’ın altını çizdiği gibi sinemada “kendini sunan maddî unsurlar, doğrudan doğruya insan bünyesinin maddî katmanlarını tetiklerler: onun sinirlerini, duyarlarını, tüm *fizyolojik varlığını*” (Kracauer’den akt. Hansen, 1993, s. 458). Özçelik’in filminde de ilk plandan son sahneye kadar, böylesi unsurların tesirinde, bizi derimize, tensel varlığımıza yönelten bir deneyim yaşarız. Lekelerin, kızarıklıkların ve yanık izlerinin, bizi saran deriyle kurduğu ontolojik temasla baş başa kalıp, şeylerin geçmişteki mevcudiyetine gideriz. Öyleyse *Kaygı*’da cisimleştirdiğimiz, zamanda zikzaklar çizen belleğin duyuşal ve politik katmanlarıyla örülü *et*, bedensel, kültürel ve tarihsel bir dünyayı kurup onun açılmasını sağlar.⁷⁴ Burada özne ve nesne arasında bir kopuşun imkânı yoktur. Tenimiz maddî bir yüzey, yüzeyin maddeselliğiyle tensel bir deneyim hâline gelir. Fakat sinemayla uyanan dokunma deneyimi burada tamamlanmamaktadır. Özellikle, Özçelik’in duyuşal belleğin kritik rolünü ön plana çıkaran yaklaşımından farklı olarak, kamerasını şu âna, şimdinin hem uçucu ve süreksiz hem de yoğun akışına teslim eden Belmin Söylemez’in *Şimdiki Zaman* filmini düşündüğümüzde.

⁷⁴ Proust’tan ilham alarak, dokunma ile birlikte, koklama ve tatmanın da belleğimizde bıraktığı izleri keşfe çıkan bir çalışma için Van Campen, 2014.



Şekil 2: *Şimdiki Zaman*'dan bir kare.

Yukarıdaki imaj *Şimdiki Zaman*'a aittir. İlk bakışta, tam olarak ne olduğunu kavrayamasak da, büyük olasılıkla bir kumaşa baktığımızı söyleyebiliriz: Demir tellere tutunmuş, içinden kılcal damarlara benzeyen iplikler fişkırmış, sahne ilerledikçe dalgalanan bir paçavra. Bu yakın plan, hiçbir şey söylemiyor gibi görünmektedir. Ama diğer yandan, pek de dönüp bakmayacağımız, dikkatimizi yöneltmeyeceğimiz, hayatın akışında araya sokulmuş bir ayrıntıdır. Film ilerledikçe böylesi imajlar çoğalır. Sarı badanası kavlamış oda, hafif çürümüş tahta zemin, rutubet kaplı tavan, ince dalların sardığı ev, restore edilen bir binanın dış cephesine örtülmüş delik deşik bez, süngeri çıkmış kahverengi deri koltuk, paslanmış lavabo, yağmur damlalarının pencerede bıraktığı izler... Neredeyse hiçbir yüzeyin nizamı yoktur, formlarda hep bir bozulma vardır, şeylerin sınırları kaygandır. Maddenin hamlığına temasımız çok kuvvetlidir. Eşya tek başına var olamıyor gibidir; bağımlı, bağlantılı, ilişiktir. Peki Belmin Söylemez'in *Şimdiki Zaman*'ındaki filmsel imajlar, niçin bizi böylesi bölük pörçük yüzeylerle ve tuhaf bir bir aradalıkla baş başa bırakır?

Bu sorunun yanıtını bulmak üzere çıkacağımız yol, Kracauer'e işaret etmektedir. Filmler "dış dünyanın 'gerçekliğin özel tarzları' da denilebilecek birtakım veçhelerini" ifşa ederler (Kracauer, 2015, s. 131). Öyle ki, "[r]üya unsurları gibi uçucu olan bu izler,

yeniden tesis etmek için çağrıldıkları hikâye nisyana gömüldükten çok sonra bile sinema seyircisine musallat olabilir” (Kracauer, 2015, s. 139). İzler, sinemayla yaşadığımız hayat arasındaki bağı kuran beş temel yakınlıkta cisimleşir: *sahnelenmemiş olan, tesadüfî, sonsuzluk, belirsiz olan ve hayatın akışı*. İlki, profilmik hadiseyi anlatır: pelikülü dolduran hesaplanmış kompozisyonlara öngörülemez şekillerde sokulan “ham haldeki doğaya” tekabül eder (Kracauer, 2015, s. 151) İkincisi, kendini sahnelenmemiş olanın ritmine açan her filmsel imajın sahip olduğu rastgelelikle tanımlanır (Kracauer, 2015, s. 153). Üçüncüsü, kameranın kısım kısım, parçalı bir biçimde pozladığı, filmin maddî sınırlarını çizip aşan “fiziksel varoluşun sürekliliği”dir (Kracauer, 2015, s. 155). Dördüncüsü, sosyokültürel katmanlarla giyinmiş, soyutlanıp kimi özellikleri dışarı atılmış unsurların aksine, henüz bir yere oturmamış, “çokanlamlılığı” yüzümüze vuran ham maddenin müphem tabiatına vurgu yapar (Kracauer, 2015, s. 161). Son kavramsa, Kracauer’in tarifıyla “duygusal ve düşünsel içeriklerinin kaynağı olan maddî fenomenlere adeta göbek bağıyla hâlâ içten bağlı bir hayat”ın hareketini karşılar (2015, s. 163-168).

Belmin Söylemez’in *Şimdiki Zaman*’ında gözüken dış dünya, Kracauer’in üstüne basa basa yinelediği bu *bünyevî yakınlıklar*’la bezenmiştir. Tüm bu gelip geçici, kontrolsüzce devinen unsurlar bizi sahnelenmemiş, tesadüfî ve belirsiz olana, dolayısıyla fiziksel gerçekliğin sonsuz çeşitliliğine ve hayatın akışına çeker. Böylesi bir estetik vasıtasıyla aynı zamanda, parçalara ayrılmış bir duyunun yoğun deneyimine yöneliriz: dokunma. İç içe geçmiş, içiyle dışı yan yana imajlarla vardır karşımızda. Eşyanın yüzleri, altlarında bir şeyler saklayamaz hâldedir. Buradaki tensellik, Marks’ın bahsettiği, imajın perspektifine müdahale eden, onu flulaştırıp grenleri ya da pikselleri öne çıkaran yaklaşımlardan farklıdır. Filmde pelikülün hareketine katmanlarıyla sızan, kendi gelişigüzel akışını kadrajlara sarkıtan, Kracauer’in gözleriyle bakarsak, fiziksel gerçekliği ifşa eden bir tensellik karşımıza çıkar. Etrafa soyulmuş bir derinin ardından bakıyor gibiyizdir.

Eğer sinemayı çoğu kez, sahip olduğumuz bilgi örüntüleriyle karşıladığımızı; filmleri deneyimin adresi olarak değil de sembol ve metaforlarla hâlihazırda kodlanmış, entelektüel akla yönelik bir bilmece gibi algıladığımızı hissediyorsak, aynı anda iki şey olduğunu fark edebiliriz. Çerçeveselenen eşyanın nitelikleriyle ne anlama geldiğini beraber

düşünmeye çalışırız. Dolayısıyla duyuşal kapasitesini verili kabul ederek, karşımızdaki imajı kısa bir sürede algıladığımız zannedip, onun ideolojisine, hangi yapıya dâhil olduğuna odaklanırız. Oysa dokunmanın film-fenomenolojisi bir mola talep eder. Hemen sonuçlara ulaşmanın ehemmiyetini sorguladır, şeyleri bedeninin her zerresiyle kavramanın uzun bir süreç olduğunu söyler bize. Bez parçasına bakarken, gözün ihtiyacı olan, çözerken eğlendiği yapbozlardan uzağızdır. Hatta gözün hemen vazgeçebileceği sakil bir ayrıntıdır bu belki de. Fakat gözenek, ten, kabuk, sıvası dökülmüş duvar ya da paslı lavabo gibi ayrıntılar yoğunlaştıkça; daha çok yüzeye, başka şeylerle bitişip dönüşen derilere baktıkça, görmeyle değil dokunmayla ilişkilendiğimiz bir dünya üzerine düşünmeye başlarız.

Aslında filmin açılışında, nasıl yüzeylerle baş başa kalacağımıza dair önemli bir ipucu vardır. İlk planda, Türkiye'yi terk edip Amerika'da yeni bir yaşam kurmayı amaçlayan başkarakter Mina'nın (Sanem Öge) biyometrik fotoğrafı çekilmektedir. Düz, pürüzsüz, beyaz bir arka fonun önündedir. Biyometrik fotoğraf, özellikle 11 Eylül saldırısı sonrası ayyuka çıkan güvenlik probleminin bir uzantısı olan yüz tanıma teknolojilerinin bir parçasıdır (Gates, 2011, s. 1-3). Tıpkı parmak izi gibi, gözetleme ve kontrol amaçlarıyla kullanılır. Biyometrik fotoğrafın sunduğu görüntü bu nedenle yassı, perspektiften arınmış, insan yüzünü belli bir oran içinde göstermektedir. Başka bir deyişle, Mina'nın Amerikan rüyasının başlangıcında, kontrol altına alınmaya, veriye dönüşmeye razı oluş vardır. İlk plan, flaş patladıktan sonra biter, ikinci plan ise yoğun bir kontrast yaratır. Yavaş yavaş dönen bir kahve fincanının içindeyizdir. Karşımızda henüz anlam veremediğimiz şekiller vardır. Biyometrik fotoğrafın arka fonundaki keskin beyazlığın tam tersine, fincanın yüzeyi pürüzlü, lekeli, düzgün formlardan yoksundur.

Şimdiki Zaman'da, açılış planına benzer şekilde düzenli, sınırları belli çok az yüzey görürüz. Bunlardan biri, sararmış yaprakların ardında, ormanlık tepelerle çevrelenmiş, sisli bir gölü görselleştiren manzaradır. Mina fal kafeye, iş başvurusu için ilk adımı attığında bu resme uzun uzun bakar. Hatta kamera hareketi vasıtasıyla, Mina'nın bu sisli manzaranın içinde kaybolduğu hissine kapılırız. Burası, kafenin içinde yeni bir boyut açan, ütöpic bir kaçış noktası gibidir. Fakat bir yanıyla, klasik manzara resminin sahip olduğu Batılı perspektifin, sis yüzünden işlevini tam da yerine getiremediği bir mekândır.

Bir başka yüzey ise, Mina'nın evde, küçük bir sandıkta biriktirdiği, Amerika'nın farklı eyaletlerine ait kartpostallardır. Scott McQuire'in (2008) belirttiği üzere, “[h]em modernliğin bir imgesi hem de modern bir meta olan kartpostallar, modern kentin görsel bir gösteri olarak algılanmasında kritik bir rol oynamıştır” (s. 45). Mina'nın Amerika algısını da büyük ölçüde bunlar şekillendirmektedir. Amerika'nın gerçekliğini manipüle eden, turistik, bütüncül, çekici, net ve pürüzsüz imajlar söz konusudur. Filmin içli dışlı tenselliğinin dışında kalan biyometrik fotoğraf, manzara resmi ve kartpostalları birlikte düşündüğümüzde, Mina'yı bulunduğu ortamdan soyutlayan yüzeylerle karşı karşıya olduğumuzu söyleyebiliriz. Tıpkı *Kaygı*'daki gibi, Mina'nın yaşadığı evin de kentsel dönüşüm kapsamında yıkılmak üzere oluşu, semte özgü tarihin ve kolektif belleğin yok ediliyor olması da ayrışmayı kuvvetlendirir. Gelgelelim, film boyunca bir başkarakter vazifesi gören kahve fincanı, sunduğu darmadağın mekânla, şeylerin bir aradalığına ters düşen bu kopuşun önüne geçer.⁷⁵

Öncelikle, puslu manzara resminin kahve falı bakılan bir kafenin duvarında olması, Mina'nın fal baktığı sahnelerde çoğunlukla resimle birlikte pozlanıyor oluşu bir tesadüf değildir. Bu tercih bizi bir analogi yapmaya götürür. Fal, tıpkı manzara resmi gibi, ütopyik bir kaçış noktasıdır. Hem Mina hem kafenin müşterileri için. Niçin fal baktırırız? Bu arzu gelecek, şans, talih, kader, mukadderat ve merak gibi kavramlarla bağlantılıdır. Falın tarihinin insanlık tarihi kadar eskiye dayandığını tahmin edebiliriz. Ama soruya bu kadar basit bir yanıt vermek pek mümkün değildir. Edna Aphek ve Yishai Tobin'in (1989) vurguladığı gibi fal, “kendi teknolojik pragmatizminin köklerini sorgulayan, kendi kişisel ve insanî kimliğini arayan bir toplumun kültürel ve sosyal semptomlarından” biridir aynı zamanda (s. 7). Başka bir deyişle, anlam yitimi ya da anlamın kaygan zeminiyle başa çıkmaya, sürüklenmekten kurtulmaya çalışan; parçalara ayrılmış, hiçbir kapsayıcı bilgiye tam olarak tutunamayan modern öznenin umudunun temsili olarak da görülebilir.

Kahve falı, fincana dağılmış tesadüfî şekillerin, hem geleceğe hem de geçmişe dair şeylerin işareti olduğunu varsayar. Yani göstergebilimsel bir pratiktir. Fincanın içindeki sembolik ve ikonik unsurlar, fal bakma anında inşa edilir ve kişiye özgü bir yolculuk

⁷⁵ *Şimdiki Zaman*'ın mekânlarını kamusal alan/özel alan ayrımı üzerinden, feminist bir perspektifle inceleyen bir yazı için bkz. Özdemir, 2018.

sunar. Falın söylediği bir başka şey de, tıpkı Sobchack'ın vurguladığı gibi, göstergebilimin ilişkiye geçtiği beden sayesinde bir anlama geleceğidir. Fincanın içinde, falcının bakışı, gösteren, gösterilen birbirine karışır. Şekillerin anlama kavuşması, insan bedeninin içinden geçmelerine bağlıdır. Ne kahve fincanının beyaz yüzeyi, ne telve, ne de falcı tek başına bir anlam ifade edebilir. Burada ayrışması mümkün olmayan bir içli dışlılık vardır. Bunun yanı sıra *Şimdiki Zaman*, kahve fincanını etrafımızı saran fiziksel gerçekliğin bir parçası olarak konumlandırarak, çok inandığımız, teslim olduğumuz bu anlamları dağıtan gelişigüzel boyutu da öne çıkarır. Şeylerin dokusu “dokunmanın tersine çevrilebilir tabiatında; maddî, esnek, sündürülebilir” bir bünyede, çok yönlü bir biçimde karşımıza çıkar (Bruno, 2014, s. 19).

Film boyunca, yakın çekimde gördüğümüz kahve fincanı, rastlantısallığı düşünmeye itecek planlarla ilişkidedir. Mina'nın evindeki rutubet kaplı tavanı, yurtdışı eğitim fuarında ödül kazanmak için çevirdiği şans çarkını, etrafa gelişigüzel ışıklar saçan disko topunu, kahve fincanının yüzeyine dağılmış telvelerle birlikte görürüz. Bu unsurlar birbirini tamamlarlar ve böylece hep bir anlam damıtmaya çalıştığımız kahve falının rastgele şekillerden, şans eseri ortaya çıktığını kavrarız. Aslında görme duyusunun ürettiği hâkim epistemolojinin sallantısıdır bu. Öyle ya, filmsel imajlara bakarken önceliğimiz çoğu zaman filmin entelektüel çerçevesini çizmek, anlatının düşünsel boyutlarını masaya yatırmaktır. Ama *Şimdiki Zaman*, bunlardan önce karşımızda duran eğri büğrü şekilleri, değer biçmediğimiz başına buyruk unsurları merkeze alarak, görmeye dayalı bilginin yetmediği bedensel bir deneyime çağırır bizi.

Filmin bir sahnesinde, sağ alt tarafında bir delik açılmış bir vapurun metalik yüzeyinde hızla hareket eden ışık ve dalgaları, hemen ardından Mina'nın güneş vuran yüzünü görürüz. Bir başka sahnede Mina, kabuğu soyulmuş, farklı tonlarda renklere bürünmüş bir duvarın önünde, apartman boşluğunda durmaktadır. Bu planlardaki kadrajlar profilmik hadiseyle, sahnelenmemiş olanla iç içedir. Yüzeyler tıpkı deri gibi, perspektifsiz, hayatın fotoğrafik gerçeklikle kesiştiği yerdelerdir. Daha önce söylemiştik: Kracauer (2015), hem eşyanın hem de bedeninin ideolojik çerçevelerle sarıldığını düşündüğü için, bu çerçevelerin dışındaki imkânlarla bakmak ister. Sinemada deneyimlediğimiz kadrajlar ilk bakışta, belki de en çok manipüle edilmiş çerçeveleri

sunar. Üstüne kafa yorulmuş, hesaplanmış, belirli ideolojileri dolaylı ya dolaysızca empoze eden pelikülün hâkimiyetinden kaçış yok gibidir. Fakat sinemanın farkında olmadan sunduğu panzehir, fotoğrafik gerçekliğin sahnelenmemiş olanla temasını bertaraf edememesidir. Profilmik hadiseye yapılan bu güçlü vurgu, Kracauer'in (2015) sabitlenmiş anlamlardan uzaklaşma istediğini de açıklayabilir. Onun nazarında sinemasal deneyim, bir anlama kavuşmak için yaşanmaz. Tersine anlamın kaygan zeminini, çok çeşitli olabileceğini ve sahnelenmemiş olandan sızan dünyevi hayatın sürprizli yapısını gösterir bize.

Vapur iskelesinin yüzeyine yakından baktığımızda, kimi taraflarının solmuş, bazı bölümlerinin paslanmış olduğunu görürüz. Mina ile fal kafenin patronu Tayfun (Ozan Bilen), etrafı şeffaf bir brandayla örtülmüş çay bahçesinde otururlarken, yüzlerine düşen mavi, yeşil, sarı ve turuncu tonlardaki ışıklar durmaksızın şekil değiştirir. Şeylerin yolculuğu, Kracauer'in (2015) altını çizdiği gibi, tesadüfidir. İnsanın kontrolü dışında, ansızın, birdenbire gelişen olaylar silsilesiyle baş başa kalırız. Tesadüfî biz farkında olmadan, hayatın kendi kendine ürettiği bir şeydir. Hayat akışımızın dışından bir şey gelip bizi bulur. Thomas Elsaesser'in belirttiği üzere, Kracauer için bu kavram hem türlü olasılıkla bezenmiş, “şans eseri karşılaşmaların, geçici anların” mekânı olarak sokağı muhafaza eden kent yaşamının bir parçası hem de sinemanın hesaplanmış kadrajının alâmetifarikasıdır (2014, s. 7). Tesadüfî olan sabitliği, muhafaza etmeye çalıştığımız şeyleri delip geçer. Kentin kalbine yerleşerek, tüm kapalı sistemlerin dışında kalarak, ansızın nizamı bozan unsurların var olduğunu hatırlatır. Söylemez'in İstanbul'u, karakterlerin etrafını bu rastlantısallıkla, tuhaf karşılaşmalarla, ışık ve gölge oyunları, paçavralarla sarar.

Şimdiki Zaman'da sürekli yakın planda gördüğümüz, neredeyse dokunuyormuş hissine kapıldığımız unsurlar, sonsuzluğa da davettir. Kracauer'in yakın çekime ilişkin yazdıkları, filmin sinematografik tercihlerini açıklamak üzere son derece elverişlidir: “Bu tür her bir ‘yakın çekim,’ bir araya geldiklerinde içinden ışıdıkları ve yöneldikleri olayın temel anlamlarını açığa çıkarmaya hizmet eden bütün dünyalara atıfta bulunur daima” (2014, s. 179-180). Etrafla bitmez tükenmez bir teması yaşayan eşyanın ucu bucağı yok gibidir. Hayatın zaman zaman kendini anlamlı kılan, zaman zaman bu anlamlardan

boşanan bir tarafı vardır. Ama kendini gösterdiği formlar ideolojik çerçevelere hapsolmazlar. Bir kaçış yolu bularak ideolojilerin önemsemediği, vazgeçtiği sonsuz biçimlere bürünürler. Merleau-Ponty'nin dediği gibi “biçim dünyanın mümkün olma koşulu değil, belirmesinin ta kendisidir, bir normun doğuşudur ve bir norma göre gerçekleşmez, dışın ve için özdeşliğidir, için dışta yansıtılması değildir” (2016, s. 103). Hayatın içinde yerimizi ve yönümüzü bulmaya çalışırken, akıp giden bu biçimlerin sonsuz çeşitliliği ve akışının etkisi altında kalırız. Fiziksel varoluş parçalı ve süreklidir. Bunun yanı sıra sonsuzluk, evrenin bizi aşan ebediyetine tekabül etmez sadece, aynı zamanda kendini sürekli yineleme kapasitesine sahip yüzeyler ve deriler sunan dünyanın çekirdeğindedir. Dolayısıyla filmi deneyimlerken sonlu, kanlı canlı bedenimizin başka başka hâllerde ete kemiğe bürünen sonsuz bir kabukta cisimleştiğini duyumsarız.

Sonsuzluk belirsiz olanı da doğurur bu yüzden. *Şimdiki Zaman*'daki İstanbul müphem bir tensel coğrafyadır: Yarısı flu çerçeveler, ne idiği belirsiz nesnelere, cetvelle çizilmesi mümkün olmayan şekiller, müstakil kalamayan, içi dışına dönmüş formlar, kendi kendine parıldayan ve dalgalanan deniz, nereden vuracağı belli olmayan ışıklar... Etrafımıza saçılmış tüm bu paçavralar, lekeler, oluşumlar ilk bakışta anlam veremediğimiz, yerlerini tayin edemediğimiz hâllerdelerdir. Dikkatimizden kaçıp çevremize sinmişlerdir. Onlarla karşılaştığımız anda şeylerin birbiriyle düşündüğümüzden farklı biçimde kavuştuğunu ve iletişime geçtiğini kavrarız. Hissettiğimiz, belirli fikirlerin dışında kendini sunan belirsiz imkânların varlığıdır. Bir bakıma hiçbir pratik ya da yararlı bir ilişki tesis etmeyen bu belirsizlik esasen, hayatın başka yollarla da yaşanabileceğini gözler önüne serer. Modernliğin içinde, giderek pürüzsüzleşen, eni boyu belli mekânlarla, sabitlenmiş düşüncelerle beraber olsak da, tüm anlamlarını sıyrıp sızan, kendini sürprizli ve çok katmanlı şekillerde gösteren şeyler, aradığımız ya da sahip olduğumuzu düşündüğümüz tüm kesinlikleri silip atar.

Şeylerin zamanın içinde hareket ettiğini, rutubetle kaplandığını, eskidiğini, derisini değiştirip dönüştürdüğünü deneyimlerken ise, hayatın akışının içine çekiliriz. Kracauer'e (2014) göre hayat yalnız kronolojik akmaz. Uzaktan mesnetsiz gözükse, ama içlerine daldıkça yoğunlaşıp genişleyen, kronolojik zamanda delikler açıp onun çizgisel akışını yok eden şeylerin tesis ettiği bir zamanla da iç içeyizdir. Bu bir bileşimdir. Kronolojik

zaman, tikellerin kendi oluşturdukları heterojen zamansallıklara karışır, diyalektik bir birliktelikle akar. Zamanı tecrübe etmek, yaşlanan ve zikzaklar çizip bizi kendi ritmine çağıran tenlerle aynı anda, eşzamanlı yaşamak demektir. Etrafımızdaki deriye yoğunlaşırken ya da ona dokunurken, bu “bünnevî yakınlıklar”ı derinden hissederiz. Öyleyse şeylerin birbirine beklenmedik, ayrılmaz temasını mümkün kılan, bize dokunup bedenimizi saran deriyi dönüştüren hayatın akışıyla aynı kumaştandır. Derimizin gözeneklerine işleyen sosyokültürel ve ideolojik örüntülerin arasındayken, dokunarak bir yandan sahnelenmemiş olanın, tesadüfünin, sonsuzluğun, belirsiz olanın ve en nihayetinde hayatın akışının bir parçası olduğumuzu anlarız. Dokunmak şeylere yakından temas edip onların niteliklerini içeriden kavramak demektir. Kendi kimliğimizi belirsizleştirmek, kendimizi rastgele hareket eden hayatın içine katmak, bu kavuşumun sonsuzluğunu duyumsamak, hep sürprizli bir tarafı olduğunu keşfetmek, heterojen bir akışta olmak demektir.

Yaşadığı coğrafyadan kopmaya, onu terk etmeye çalışan Mina'nın da nihayetinde vardığı nokta burası değil midir? Film kahve falı vasıtasıyla içi dışına çıkan insanlarla, nemle, tozla ve pasla, yırtık pırtık paçavralarla ve onlardan ayrışamayan, ancak onlarla birlikte var olduğunda bir hissiyata erişen bedenimizi duyumsarken sona erer. Aslında, tıpkı kahve telvesi gibi, etrafımızda tesadüfî şekiller yaratan derilerin içinde olduğumuzu idrak ettiğimiz an başa çıkması zor bir kavuşumun işaretidir. Çünkü bu derilere yaklaştıkça, kendi tenimizin ne kadar sertleştiğiyle yüzleşir, hangi derinin kendi haline bırakılıp hangisinin yenilenmeye mecbur bırakıldığını anlarız. Ama öte yandan, şeylerin teninin bu biçimde iletişime geçişi, içinde salınırken farkında olmadığımız dokunuşların maneviyatına ve yoğunluğuna çeker bizi. Dünyayla paylaştığımız tenin paramparça olduğunu hissederken, bu parçaların içinden başka yönler fıskıran ilişkilene ihtimalleri çıktığını keşfederiz.

Burada vücuda geldiğimiz et, duyuşal belleği hem saklama hem de açığa çıkarma kapasitesine sahiptir. Çatışmanın yüzeyi olarak filmsel imajlar, bir yandan “plastik,” sert, yumuşak ve sündürülebilir; öte yandan delik deşik olmuş bir kumaş parçası gibidir (De Luca, 2019). Merleau-Ponty bize, bu deriden sıyrılamayacağımızı söyler. “Dünyayla temas eden, daimi olarak onda kök salmış bir yüzeye sahip olduğumuz için, tıpkı

dalgaların plajdaki bir enkazı çevrelemesi gibi dünya da durmaksızın öznelliğe hücum edip onu kuşattığı için” (2016, s. 284). Kracauer kök salmış bu yüzeyin, varlığımızı mümkün kılan derinin soyulduğu, döküldüğü, yırtıldığı ve aynı zamanda kabuk bağladığı yerlere dokunarak, cisimleştiğimiz modern etin sinemanın süzgecinden geçtikten sonra nasıl bir deneyim sunduğunu gösterir. *Kaygı* hatırla(t)ma ve unut(tur)manın tesis ettiği tartışmalı ilişkiyi masaya yatırarak, gözden uzaklaşıp, tene yaklaşmanın hem zor hem de özgürleştirici taraflarını ortaya çıkarır. Hesaplaşıp deneyimlediğimiz bellek parmak ucumuzda, gözeneklerimizde, derimizde, etimizdedir. *Şimdiki Zaman* ise suya düşen, telveleri suda çözünüp eriyen kahve fincanlarıyla biter. Hayatın akışındaki sirkülasyonla; hep tükenen ama yeniden başlayan sahnelenmemiş, tesadüfi, sonsuz ve belirsiz unsurların devinimini hatırlatarak.

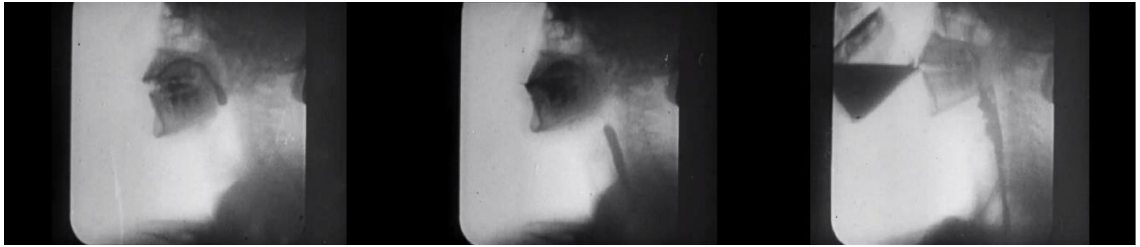
5. BÖLÜM

İMAJIN TADI

Varoluşmaktayım. Ağzımda köpüklü bir su var.
Yutuyorum, boğazımdan aşağı kayıyor; okşuyor beni.
İşte yeniden doğuyor, dilime değip geçen küçük
beyazımsı bir su birikintisi eksilmiyor ağzımdan. Bu
birikinti de benim. Dil de, boğaz da benim.

—Jean-Paul Sartre, *Bulantı*

Yavan, siyah beyaz, X-ray ışınlarıyla pozlanmış bir yüzey belirir. Yer yer saydam, iki boyutlu, yassıdır. İlk karede çiğneyen kafatasını, ikincisinde parçalara ayrılmış yiyeceğin mideye doğru inişini, üçüncüsünde bardaktaki sıvının rastgele tortular bırakarak yemek borusundan akışını görürüz. İskeleti çevreleyen organizma başına buyruk devinmektedir. Hareketler hesap edilemeyecek kadar çeşitli ve karmaşıktır. Karşımızda bir metin gibi bakmanın neredeyse imkânsız olduğu maddesel imajlar vardır. Her şey sembollerden arınmış gibidir, tutunacak bir metafor bulamayız. Belki de en çok bu hamlık yüzünden, vurucu ve şok edicidirler. Şekil 3'te yan yana duran görüntüler, bedenın fizyolojik ve anatomik yapısını negatife aktaran bir dizi belgeselin ilk halkasına, *Röntgenfilm I*'e (Professor Dr. Robert Janker, 1936) aittir.⁷⁶



Şekil 3: *Röntgenfilm I*'den üç kare. Professor Dr. Robert Janker, Bonn, Reichsstelle für den Unterrichtsfilm, 1936.

⁷⁶ <https://wellcomelibrary.org/item/b20454119#?c=0&m=0&s=0&cv=0>

Kamerayı büyüleyen başka gizemler de vardır. Alman fizikçi Wilhelm Conrad Röntgen, psikanaliz ve sinemanın da doğumuna denk gelen 1895 yılında X-ray’i icat ettikten sonra, beden de sakladığı sırları ele vererek, daha önce eşine benzerine rastlanmamış formlarla kavranmıştır. Çünkü bu yeni *sineradyografik* fotoğraf, “delip geçen ışığın yardımıyla, insan bedeninin eşiğini” aşar (Lippit, 2005, s. 29), “sıradan algıyla gözlemlenemeyeni resmeder” (Ihde, 2012, s. 168). X-ray aygıtı aslında, kameranın zumlama, anlık kaydetme ve görüntünün süresiyle oynama kabiliyetleri sayesinde “mikrosinematografi, time-lapse, yavaş ve hızlı çekim” gibi teknikleri işlevselleştiren *bilimsel sinema* geleneğinin bir parçasıdır (Curtis, 2015, s. 27). Fen bilimleri, özellikle biyoloji ve tıp alanlarındaki ampirik çalışmaların temel problemlerinden biri, içsel ve dışsal fenomenlerin akış hâlindeyken incelenememesidir. *Bilimsel sinema* da bu şekilde, daha önce benzerine rastlanmamış bir potansiyel sunan hareketli görüntünün, bilim insanları tarafından “araştırma, dokümantasyon ve eğitim için bir enstrüman olarak” görülmesiyle ortaya çıkmıştır (Tosi, 2005, s. 169). Tür ta başından beri tiyatro, edebiyat ve plastik sanatlardan feyz alarak kendi gramerini oluşturmaya başlayan filmlerin paralelinde, insan gözünün algılamaya yetmediği organizmaların yapısını ve işleyiş mekanizmalarını açığa vurarak kendi “görsel kültürünü inşa etmiştir” (Wellmann, 2011, s. 312-320).⁷⁷ Bu bağlamda X-ray de, “organların işlevlerini tespit etmeye, hastalık ve yaralanmaları teşhis etmeye yarayan gizli bedensel süreç ve hareketleri görüntüleme imkânını sunduğu” için kritik bir yerde durmaktadır (Curtis, 2015, s. 102).

Fakat röntgen, salt medikal bir içe bakış değildir. Aynı zamanda bizi, “modernliğin ürettiği yeni bir beden ve görsellik fikriyle” tanıştırır, içinde yaşadığımız organizmayı garipsediğimiz bir deneyimi tesis eder (Ostherr, 2013, s. 52). Örneğin Lippit’e göre bu, dehşet verici bir yabancılaşmadır. Varlığın iliği ve kemiğini pozlayan ışınlar sarsıcı bir kırılma yaratır, “yüzey ile dip arasındaki temel ayrımı tuzla buz edip beden derinliklerini su yüzüne çıkararak, bir yaratık özne sunar” (2005, s. 29-30). *Sineradyografik* imajlar “özneyi emmiştir, kendimizi bir başkası olarak görürüz” (Lippit, 2005, s. 30-43). Böylece varoluşumuzun etrafındaki esrarengiz hâle dağılır, ters yüz edilmiş yüzeylere dönüşürüz. Lisa Cartwright (1995) içinse bu teknoloji, hâkim ideolojiye, “düzene

⁷⁷ Bilimsel filmlerin estetik boyutunu, sanat sinemasıyla yaşadığı kesişim noktalarını göz önüne alarak masaya yatıran bir çalışma için bkz. Wahlberg, 2006.

sokulmaya ve kontrol edilmeye ihtiyaç duyan dinamik alanlar olarak bedenlerin, zamansal ve mekânsal açıdan ayrıştırılması ve yeniden yapılandırılması”na hizmet eder (s. xi). Röntgen görüntüsünün “bedenin açıkça derisini yüzen gotik ve modernist” formu, Foucault’yu hatırlatır biçimde, “tıbbî bilgi ve iktidar” ilişkisiyle yoğrulmuştur (Cartwright, 1995, s. 107). Yani X-ray, yarattığı yabancılaşmanın yanı sıra, gözlemlenen, gözetlenen, denetlenen, kalıplara sokulan modern öznellik hâlinin güçlü emarelerinden biridir.

Tatma ediminin çiğneme, içme ve yutma vasıtasıyla nasıl gerçekleştiğini olanca çıplaklığıyla gösteren *Röntgenfilm I*’de de Lippit ve Cartwright’ın fikirleri yankılanır. Hem görüntüleri yadırgarız hem de cinsiyet ve etnisitenin seçilemediği, vücut hatlarından boşanmış, tıbbî gözlemin nesnesi hâline gelmiş, soyutlanmış bir özneye karşılarız. Ama bedeni başka bedenlerden ayırt eden özelliklerin tamamen silikleştiği *sineradyografik* imajların söyledikleri, sadece bundan ibaret değildir. Janker’in filmi seyrederken esasen, tesadüfî unsurları, mideye doğru inen çiğnenmiş lokmaların aldığı rastgele şekilleri, akan içeceğin yemek borusunda bıraktığı geçici tortuları, kanlı canlı organizmanın verdiği düzensiz tepkileri tecrübe ederiz. “İmajın Kokusu” bölümünde bahsi geçen *maddî kanıt ve gelişigüzel akış* kavramları burada da devrededir. Kameranın otomatizmiyle işleyen ve bedenle kurduğu belirtisel bağı her karesiyle vurgulayan X-ray sinematografi, tüm kontrolü bizdeymiş gibi gelen tatma algısını alışılmadık bir biçimde değiştirir. Deneyimin önceden tasavvur edemediğimiz, rastlantısal boyutlarına ışık tutar. Böylelikle *Röntgenfilm I*’in ham görüntüleri, profilmik olanın sırf dış dünyada cisimleşmediğini, insan bedeninin ta kendisini, en içini de sarıp sarmaladığını gözler önüne serer.

Tatma ve sinema... Tatlı, tuzlu, ekşi ya da acı mı? Ağzımızı sulandıran, iştahımızı kabartan görüntülerden mi, neyin yenilebilir olduğunu sorguladığımız etik bir bakıştan mı söz ediyoruz? Tezin bu bölümünde yukarıdaki sorulara temas edilirken, X-ray’in ürettiği görsellikle iyiden iyiye farkına vardığımız *profilmik beden*’e, bedenin imaj karşısındaki maddesel mevcudiyetine yoğunlaşılacak ve içimizi dışımıza çıkaran bu deneyim ilk olarak *Baskın: Karabasan* (Can Evrenol, 2015) isimli film üzerinden incelenecektir. Ardından *Yumurta* (Semih Kaplıanoğlu, 2007) ve *Bulantı* (Zeki

Demirkubuz, 2015) filmlerine odaklanılarak, bünyevî bir çatışma olarak *bulantı* hissi Sartre, Kracauer ve Merleau-Ponty'nin *olumsallık* mefhumuna yaklaşımlarıyla birlikte okunacaktır. Bu bölümde, sinemanın harekete geçirdiği tatma deneyiminin, verdiğimiz fiziksel tepkileri duyumsatmasının yanında, dünyayı ve fiili varoluşumuzu rastgele, başına buyruk, kendi ritminde akan *olumsal* unsurlarla yeniden düşünebileceğimiz bir alan açtığı fikrini öneriyorum.

Filmsel imajlar tatma ile nasıl ilişkilendirilir sorusuna Sobchack'ın verdiği yanıt, tüm duyuların akışkan bir biçimde yer değiştirdiği, birbirini çağırdığı, iç içe, katmanlı bir tecrübeyi öne çıkarmak olmuştur: “Tatma kapasitemi salonun kapısında bırakmıyorum, onu sadece patlamış mısıra da adamıyorum” (Sobchack, 2004, s. 65). Sinema koltuğunda, dünyevi hayatın yaşattığı çeşitli hisleri giyinip kuşanmış *sinestezik özne* oturmaktadır. Sobchack kendini hareketli görüntülere kaptırdığında, “nesnellik ve öznel, varsayılan berraklığını yitiriyor,” bir duyuyu başka bir duyuya “tercüme etmeyi ‘aklımdan geçirmiyorum,’ daha ziyade *düşünmeden* deneyimliyorum” der (2004, s. 65-66). Özellikle nöroloji alanında, duyular arasındaki sınırların bulanıklaştığını gösteren araştırmalara yaslanan Sobchack'a göre, görsel-işitsel imajlar bedenimizin yürüncesine girer girmez, farkına bile varamadan, tadı damağımızda kalan şeylere döneriz (2004, s. 70-76).

Hayata pamuk ipliğiyle bağlı, intihara meyilli Sibel'le (Sibel Kekilli) Cahit'in (Birol Ünel) Almanya'da bir psikiyatri kliniğinde başlayıp Türkiye'de son bulan tutkulu aşkını anlatan *Duvara Karşı*'daki (*Gegen Die Wand*, Fatih Akın, 2004) sofraya kurma sahnesi bunun bir örneğidir. İnce ince kıyılmış soğanla maydanoz, pirinç, tuz, baharatlar, salça: Leziz bir zeytinyağlı biber dolması yapılmaktadır. Sofrada beyaz peynir, kavun ve buzlu, duble rakı görürüz. Sibel'in kavun doğradığı bıçağı yaladıktan sonra aldığı tada, çelikten akan meyvenin suyuna biz de aşınayızdır. Sibel ile Cahit'in birlikte yemek yediği bu sahnede, her bir malzemeyi canımız çeker, kayıtsız kalamayız. Tüm bunlar bünyemizin çok-duyusal mayası, tatma kapasitemiz sayesinde. Filmsel imajların iki boyutluluğu, bizimle karşılaştığı an dönüşür, lezzetler içimizde karışır. *Duvara Karşı*'daki bu sahne,

bir yere varabilmek için bedenimize muhtaçtır.⁷⁸ Sobchack'ın önerisi, tatma duyusunun sinemasal deneyimde hep bir yerinin olduğunu göstermesi açısından üretici ve zihin açııcıdır. Fakat tartışmasında tatmanın modern çelişkilerini, yutkunamadığımız şeyleri, sindirmekte zorlandığımız imajları gölgede bırakır. Tiksinti, vahşet, kimlik, sınıf ve ayrımcılık... Tatlar, boğazımızda düğümlenen ikilemlerle, midemize oturan zıtlıklarla birlikte vücuda geliyor gibi görünmektedir.

Yaşamımız, bir şeylerin bedenimizde çözünmesiyle mümkündür. Fransız hukukçu ve gurme Jean-Anthelme Brillat-Savarin'in 1825'te söylediği gibi, "iştah, açlık ve susuzlukla uyarılan tatma, çeşniye sahip ya da yenilebilir olan her şeyi ayırt etmemizi sağlar" (2005, s. 15-16). Hayatı, bizi en içimizden yakalayan, sınırlarımızı tamamen aşan duyudur. "[A]lgı nesnelere yakın bir etkileşimi talep" eder (Rudolph, 2018, s. 7), "maddesel dünyayla en kişisel bağı kurar" (Parkhurst Ferguson, 2011, s. 371).⁷⁹ Kokuya benzer biçimde "ölümlü, gelip geçicidir," paradoksal gözükse de, "tekrara ve sabitliğe yakındır; kültürde süreklilik gösterir" (Serres, 2008, s. 156-169). Bununla birlikte, böylesi bir deneyimi aldığımız keyiften bağımsız düşünmemiz zordur. Dilimizle evirip çevirdiğimiz, yuttuğumuz nesnelere hazzı körükler. Denise Gigante (2005, s. 2) "haz tatma duyusunun kendine has bilme yoludur" derken, Agamben (2017, s. 22) tatmanın başından beri, "bilmeyen, fakat keyif alan bilgi" ve "bilen haz" olarak görüldüğünü ifade ederken bunu kasteder. Yani tatma, yemek ve sindirimle de birlikte düşünüldüğünde, *duyusal*

⁷⁸ Sinemada yemek ve sofraların işlevlerini, taşıdıkları farklı anlamları inceleyen bazı çalışmalar için bkz. Bower, 2004; Keller, 2006; Piatti-Farnell, 2017; Kanık, 2018.

⁷⁹ Bu temas yalnız eşyanın değil, başkalarının, bedenlerin arasındadır, belki de en çok öpüşürken. Esasen aşkı, tutkuyu ve hazzı simgeleyen öpücük, dünyayı deneyimleme, başkası hakkında bilgi edinme yollarından biri de değil midir? Aramızdaki kimyanın en kritik unsuru olduğu doğrudur, fakat bunun yanında bir keşif, tanışmadır. Yunan Tuhaf Dalgası filmi *Attenberg*'in (Athina Rachel Tsangari, 2010) açılış sahnesi, tam da bu ilksel iletişimi sergiler. Beyaz, kısım kısım kavlamış bir duvar görürüz. Kadraja Marina (Ariane Laved) girer: Yunanistan'ın sanayi bölgelerinden birinde, babasının hastalığıyla mücadele etmekte ve cinselliğini, bedenini keşfetmeye çalışmaktadır. Marina'nın karşısında en iyi arkadaşı Bella (Evangelia Randou) belirir: Özgürleşmiş, tecrübeli, Marina'nın çekindiği ne varsa yaşamış bir kadındır. Birazdan, hiç konuşmadan, duvarın önünde garip bir biçimde öpüşmeye başlarlar. Dilleri sürekli hareket hâlinde, birbirine değer, üste çıkar, aşağı iner, sarmaş dolaş olur. Sahne hiç alışık olmadığımız bir hissiyatla yüklüdür, belki de duygulardan arınmış demek daha isabetli olacaktır. Öpüşme karşılıklı arzusunun ifadesiyken burada en ham hâliyle vardır. Sanki insan türünün iki üyesi ilk kez karşılaşmış, bu müşterek eylemi ilk kez gerçekleştiriyormuş gibidir. *Attenberg*'de Marina'nın yolculuğuna ortak olurken, hayvanlığı ve insanlığı, varlığı, dünyadaki yerimizi/yersiz-yurtsuzluğumuzu, bedenimizi ve tabiatı anlamaya çalışırız. Öte yandan Tsangari'nin açılıştaki uzun planı, öpüşmenin "tersine çevrilebilir, karşılıklı" yapısını vurgular (Williams, 2006, s. 313). Tepeden tırnağa fiziksel, maddî formlarıyla tatma duyusunun "başka bir bedenle kavuşmak, onunla özdeşleşmek, onun sabitlenmiş gibi görünen formunu esnetmek" demek olduğunu, evreni ve başkalarını salt akılla değil, tadararak da kavradığımızı hatırlatır (Lavin, 2011, s. 5).

hedonizm'den türeyen bir bilgi yumağı sunar.⁸⁰ Öte yandan bilen haz sadece neyin yenilebilir olduğuna karar vermez, aynı zamanda şeyleri sınıflandırır, akliselim olanla duyuşsal olanı ayırır, güzeli ve çirkini belirler.

İngilizce'de *taste*'in, tatmanın yanında estetik beğeni anlamına da gelmesi boşuna değildir. Alabildiğine kişisel görünen bu deneyim, objektif bir hükme akraba olur, "değer ve imtiyazın baştan çıkarmasıyla uyarılır" (Vercelloni, 2016, s. 1) "Seçici beğeni [*taste*] şeylerin nasıl nitelenebileceğine dair evrensel bir anlaşma sağlar, fakat hoş tat hiçbir zaman evrensel olarak meşru bir yargı ortaya çıkarmaz" (Kant, 2005, s. 212). Kant, salt hazza dayalı tadımla, eşyanın formuna dair değer yargılarını birbirinden ayırmak için böyle demiştir. Bir sanat eserinden aldığımız tat, onun herkesçe kabul edilen güzelliğinden/değerinden farklı olmalıdır. Ölçüt, bedensel haz ya da hoşnutsuzluk olamaz. Deneyimi, rasyonel aklın melekeleriyle belirlenen bir epistemoloji tanımlamalıdır. Ama nasıl? Güzellik kurallara mı tâbidir? Sanat ne zaman yüksektir? Kant'ın düşüncesi, Agamben'in vurguladığı gibi, önünde sonunda "bilginin öznesi kimdir?" sorusuna bağlanır (2017, s. 54). Başka türlü sorarsak "Hangi zümre bilginin öznesidir?" sorusuna.

Nitekim Fransız filozof Pierre Bourdieu'ye (1984) göre, tatmanın düz anlamı da yan anlamı da toplumsal sınıfla ilgilidir aslında. Çünkü sermaye

lüksün (ya da özgürlüğün) tatlarıyla, zorunluluğun tatları arasındaki zıtlığın belirlenmesinde önemli bir rol oynar. Tatma yazgının seçimi, zoraki bir seçimdir. İşçiler mecburen ucuz, besleyici ürünlere yönelirlerken, üst-orta sınıf lezzetli, sağlıklı, hafif ve şişmanlatmayan besinleri tercih eder. Sınıfın tatma pratiği, beden hatlarında ve boyutlarında (hacim, uzunluk, ağırlık) gösterir kendini (Bourdieu, 1984, s. 177-178).⁸¹

⁸⁰ En basit tanımıyla *hedonizm*, *iyi* ve *kötü*'yü, dolayısıyla yaşadığımız hayatın hakikî değerini, haz ve acıyla ölçer. Etik üzerine çalışan Amerikalı filozof Fred Feldman, *Pleasure and the Good Life* kitabında bedensel/tensel zevkleri kayıran *duyuşsal hedonizm* yerine, hâl ve tavırdan alınan hazzı öne çıkaran *davranışsal hedonizm*'i önerir (2004, s. 32-55).

⁸¹ Amerika'da, sağlıklı yiyeceklere erişimin kısıtlı olduğu düşük gelirli bölgeleri mercek altına alan HBO belgeseli *The Weight of The Nation: Poverty and Obesity* (Dan Chaykin, 2012), Bourdieu'nün söylediklerini yankılayarak şu sonuca ulaşır: Yüksek obezite oranları genetik kodla değil, posta koduyla ilgilidir.

Estetik beğeni de tıpkı fiziksel tatma deneyimi gibi, ekonomik durumun bir sonucudur, “sanat türleri, okulları, dönemleri arasındaki, sosyal boyutta onaylanmış olan hiyerarşi, tüketicilerin sosyal hiyerarşisine tekabül eder” (Bourdieu, 1984, s. 1). Büyüdüğümüz yer, aldığımız eğitim ve gelir seviyemiz kültürel eğilimlerimizi, sanatsal bakış açımızı ve damak zevkimizi tayin eder.⁸² Toplumsal sınıf, tıpkı dokunma ve koklama duyularının deneyiminde olduğu gibi, tatma için de kritik bir rol oynar.⁸³

Meselenin bir başka boyutuysa, insan merkezci bir pozisyon olarak neyin yenilebileceğini belirleme durumudur. Dünyayı bilmenin hazza dayalı bir formu olmasının yanı sıra tatma, en vahşi, en tahripkâr duyudur aslında. Canlıların akıbeti ona bağlıdır. Hayvanların ne kadar yaşayacağına, ne zaman doğurup ne zaman öleceklerine biz karar veririz. Reha Erdem’in evrenle kurduğumuz enteresan, büyümlü birlikteliği anlattığı *Kosmos* (2009), aynı zamanda bu etik dilemma ile ilgili bir filmidir. Kar, soğuk, taş binalar, terkedilmiş mekânlar... Mucizeler, hırsızlıklar, ölümler, ölümden dönmeler... Bir sınır kasabasının

⁸² İki genç kadının aşkıni perdeye taşıyan *Mavi En Sıcak Renktir* (*La Vie d'Adèle*, Abdellatif Kechiche, 2013) tatma eylemini yalnız yemeğe değil insan bedeninin ta kendisine yönelen yoğun yakın çekimlerle, en ince detayına kadar hissettirerek, tam da damak zevki ve estetik beğeniye sorunsallaştırır. Lise öğrencisi Adèle (Adèle Exarchopoulos) ile üniversitede resim okuyan Emma'nın (Léa Seydoux) yedikleri, aralarındaki aşılması zor mesafenin göstergesidir. İki sahne özellikle öne çıkar. İlkinde Adèle, Emma'yı ailesiyle tanıştır ve hep birlikte filmde bir motif olarak karşımıza çıkan bolonez soslu spagetti yiyip kırmızı şarap içerler. Sofrada güzel sanatlar eğitiminden konu açılır ve Adèle'in babası (Aurélien Recoing) Emma'ya, sanatçıya ekmek olmadığını söyleyip gerçek, para kazandıracak bir iş bulmasını tembihler. Adèle'in Emma'nın ailesiyle tanıştığı ikinci sahnedeysen, istiridyeye beyaz şarap eşlik eder ve bu kez Emma'nın annesi (Anne Loiret), Adèle'in öğretmen olmak istemesini garipser, aslında ta içinde ne istediğini, başka, daha yaratıcı ne yapabileceğini sorar. Ayrıca bir noktada Emma Adèle'e, istiridyenin nasıl yeneceğini de gösterir. Buradan hareketle *Mavi En Sıcak Renktir*'deki kadın kahramanlar arasındaki sosyal farklılıklar, ucuz, besleyici spagetti ve gurmelerin göz bebeği istiridyeye ile sembolize edilir; “yemek Adèle ve Emma arasındaki sınıf ayrımına işaret eden en net unsurdur” (O'Donoghue, 2014, s. 42). İstiridyenin çiğ çiğ yenişi, ünlü Fransız antropolog Claude Lévi-Strauss'un “The Culinary Triangle” (2012) yazısında altını çizdiği üzere, aristokrasıyla bağlantılıdır (s. 43). Tatma duyusunun toplumsal düzlemdeki deneyimi, beğeni tartışmasıyla da paralellikler kurar. Kechiche'in filmde estetiğin kritik sorularına dönerek sanatın güzelliği/çirkinliğini, göreceliliğini, birine süs gibi gelen resimsel bir unsurun, diğeri için derin anlamlar yaratması durumunu sorgularız. Ama en nihayetinde sanat yapıtının otantik değeri ve sanatçının isyankârlığının, üst-orta sınıfın belirlediği sınırlara hapsoldüğünü görürüz. Emma, tanınır bir ressam olabilmek için Lille'in varlıklı sanat duayeniyle yakınlaşır, aradığı tutkuyu bulamamasına rağmen, ona statü kazandıran, sınıfsal olarak dengi Lise (Mona Walravens) ile ilişkisini devam ettirir.

⁸³ Cleveland, Ohio'da yeni bir Fransız restoranı açılmak üzeredir. Müstakbel personeller hapisten çıkmalı fazla olmamıştır. İşi öğrenip restoranda çalışabilmek için iki ay vakitleri vardır. Sabıkalı birinin elinden yemek yemek? 2018'de En İyi Kısa Belgesel dalında Oscar adayı olan *Knife Skills* (Thomas Lennon, 2017), bireyin toplumsal konumu ile mutfak arasındaki sınıfsal/kültürel ilişkiyi radikal bir biçimde tersyüz eder. Filmde şehirli elitlerin, burjuvanın, “kuralların, regülasyonların ve hiyerarşilerin” tekelindeki Fransız mutfağı, eski hükümlülerin ellerinde vücut bulur (Parkhurst Ferguson, 2004, s. 4). Dolayısıyla görüldüğünden daha karmaşık bir ağın içinde olduğumuzu fark ederiz. Bir yandan mahkûmların hikâyelerini dinlerken, diğeri yandan yemeği hazırlayan/pişiren şef ya da personelin sosyoekonomik statüsüne dair peşin hükümlerimizle, bunun tatma deneyimi üzerindeki etkisiyle hesaplarız.

düzeni, buralara ait değilmiş gibi görünen Battal'ın, namıdiğer Kosmos (Sermet Yeşil), gelişiyile altüst olur. Erdem'in filmi rasyonel akıl, delilik, yasa, aşk, batıl, inanç gibi kavramları irdelerken dünyayı, hayvanla insanın ayırt edilemeyecek derecede karışıp iç içe geçtiği bir yer olarak tasvir eder. Kazlar, kargalar, köpekler, atlar perdeyi ve onların çıkardığı sesler, ses kuşağını kaplar; Battal ve Neptün (Türkü Turan) kuş gibi şakıyarak, kurt gibi uluyarak anlaşılır. Fakat bu birlik hissini hem formda hem de anlatıda bozan kimi anlar, edimlerimizi gözden geçirmek durumunda kaldığımız bir deneyime de davetiye çıkarır.

Sabitlenmiş, üstünden kan süzülen ölü göz bebeklerini, kesilmek için yere devrilmiş hayvanları, parçalanan bedenleri, soğumaya bırakılmış, duman çıkan cesetleri gördüğümüz, bilenen bıçakları, hayvanların can çekişirken çıkardığı sesleri duyduğumuz mezbaha sahneleri özellikle rahatsız edicidir. Hikâyeden ve mizansenden taşarlar. Yemekte hiçbir mahsur görmediğimiz hayvanların nasıl öldürüldüğünü detaylarıyla resmederek, yaşam hakkı problemini yüzümüze vururlar.⁸⁴ Böylesi zamanlarda, Yi-Fu Tuan'ın (2005) söylediği gibi, “diğer organizmaları parçalayıp yuttuğumuz gerçeği musallat olur bize. Tatmanın kendisi zanlı olmalıdır, çünkü imha ile sonuçlanır” (s. 226-234). Bu açıdan *Kosmos* yalnız evrenle paylaşılan tuhaf maneviyatın değil, insanın tıpkı kendisi gibi eti ve kanı olan varlıklarla kurduğu çelişkili ilişkinin de hikâyesidir.

Erdem'in filminde başkalarını yok etmeye kâdir oluşumuz, tatmak için niçin belirli canlıları seçtiğimiz, bunun etik açıdan kabul edilebilir olup olmadığı ve daha genel anlamda hayvan yemenin ekolojik etkileri mütemadiyen aklımızı kurcalar.⁸⁵ Kracauer de,

⁸⁴ *Kosmos*'taki bu görüntüler ayrıca, sinemanın sırf sanatsal/popüler kaygılar için hayvanları kullanması, onlara zarar vermesi sorununu gündeme getirir. Farklı boyutlarıyla, hayvan haklarının suistimal edilmesini konu alan bir çalışma için bkz. Beirne, 2009.

⁸⁵ Hayvan sömürüsünün her türüne karşı çıkan veganizmin hareket ettiği nokta da burasıdır: Yöneldiğimiz organizmayı geri döndürülemez şekilde sindirmemiz, tatmanın sonuçta ölüm ve kalımın duyusu olması. Amerikalı yazar Jonathan Safran Foer, *Hayvan Yemek* (2017) kitabında anlamlarını pek de merak etmediğimiz ya da bile isteye göz ardı ettiğimiz kimi sözcükleri, örneğin hayvanların çektiği “acı”yı, işkenceye maruz kalıp esaret altına alındıkları “sınai çiftlik”leri tekrar izah eder (s. 51-80). Et ve süt ürünlerinin, insan diyetinin olmazsa olmazı sayılmasının ekonomik, kültürel ve siyasi nedenleri olduğunu ortaya koyar. Bunun paralelinde, *Forks Over Knives* (Lee Fulkerson, 2011) belgeseli et ağırlıklı beslenmenin diyabet, kanser ve kalp rahatsızlıklarının asıl kaynağı olduğunu; *What the Health* (Kip Andersen & Keegan Kuhn, 2017) bu tip hastalıklarla mücadele eden tanınmış kimi kurumların bizzat et/süt endüstrisi ve *fast food* zincirleri tarafından finanse edildiğini, kâr marjını önemseyen ilaç üreticileriyle ortaklaşa çalıştığını gösterir. Vegan sporcuların tecrübelerinden yola çıkan ve bitki temelli diyetin olumlu etkilerini vurgulayan bir başka belgesel, *The Game Changers* (Louie Psihoyos, 2018), ise spor dünyasında

Paris'te bir mezbahada geçen George Franju filmi *Le Sang Des Bêtes*'de (1949) "atlar ve inekler yöntemli olarak öldürülürken" benzer hislere kapılır: "Dehşetin aynadaki yansımaları başlı başına şeyler olarak seyirciyi kendilerini içeriye almaya, gerçekte bakılmayacak kadar korkunç şeylerin gerçek yüzünü hafızasına dâhil etmeye çağırırlar" (Kracauer, 2015, s. 525). Tüm bunların yanında, *Kosmos*'un katlanması zor görüntüleri bize, tatma duyusunu dert eden, içi dışına çıkmış, parçalanıp bölünmüş bedenlerle haşır neşir olduğumuz, kimilerince iğrenç bulunan korku filmlerini de hatırlatır. Can Evrenol'un *Baskın: Karabasan* filmi de bunun bir örneğidir.

Gore/splatter ve *body horror* korku sinemasının birbiriyle akraba iki alt türüdür. İlkinde beden tepeden tırnağa dağılır, kesilir, parçalanır.⁸⁶ İnsan bünyesinin bir daha geri dönüşü olmayacak şekilde transformasyona uğradığı, "iç organlarımızla tepki verdiğimiz; hoşnutsuzluk ve tiksinti hissi yaratan" görüntülerle karşılaşırız (Kerner, 2015, s. 41-64).⁸⁷ İkincisiyse kendi "üstündeki kontrolünü kaybeden, bedenine yabancılaşan," bedenindeki alışılmadık dönüşümler nedeniyle dehşete kapılan karakterlere odaklanır (Hutchings, 2018, s. 49).⁸⁸ Yani tüm tanımların dışına taşan, hibrit bir organizma olarak beden korkunun asıl kaynağı hâline gelir.⁸⁹ Sadece meraklısına hitap ettiği düşünülen, eğlencelikten başka bir şeymiş gibi durmayan bu türlerin konvansiyonları ayrıca, *Baskın: Karabasan*'ın anlatı yapısını da biçimlendiren yamyam filmlerine zengin bir malzeme sunar. Başta, kendini görünmez kılan ideolojilerin ve her katmanıyla doğal gözükken toplumsal yapının iç organlarını su yüzüne çıkarma yolunda olduğu da düşünülebilir.

çoğunlukla hayvansal gıdaların yüceltilmesini sorunsallaştırarak, etin güç ve iktidarın kaynağı olduğu fikrini tuzla buz eder. Sinemanın vegan yaşam biçimlerine nasıl temas ettiğini inceleyen bir yazı için bkz. Pick, 2018.

⁸⁶ Mısırlı, hazır yemek işiyle uğraşan bir seri kâtilin, kurbanlarından birinin dilini söküp aldığı sahneyle akıllara kazınan *Blood Feast* (Herschell Gordon Lewis, 1963), *gore/splatter* türünün ilk örneği sayılır.

⁸⁷ *Splatter Capital: The Political Economy of Gore Films* (2017) kitabında Mark Steven, *splatter* filmlerindeki şiddetin, kapitalizmin bedenlerimizi metalaştırarak uyguladığı işkenceyi aynaladığını önerir.

⁸⁸ Bir bilim insanının hatalı bir deney sonrası metamorfoza uğramasını anlatan, Kanadalı yönetmen David Cronenberg imzalı *Sinek (The Fly)*, 1986), *body horror* türünün en etkileyici örneklerinden biridir.

⁸⁹ Genel olarak korku sineması söz konusu olduğunda, Bulgar/Fransız filozof Julia Kristeva'nın (2014) *iğrenç [abject]* hakkında yazdıklarını hatırlamamak mümkün değildir. Psikanalitik teoriyle yoğrulmuş olan kavram, "bir kimliği, bir sistemi, bir düzeni rahatsız eden; sınırlara, konumlara ve kurallara saygı göstermeyen, [a]rada, muğlâk ve karışmış bir şeydir" (Kristeva, 2014, s. 16). Şayet Kristeva gibi bakarsak, hem *gore/splatter* hem de *body horror*'ın, özellikle dışkı, irin, tükürük, yara gibi öğeler içeren görüntüler sunup bilinçdışımıza hücum ettiğini söyleyebiliriz. *İğrenç* bedenin hatlarını darmaduman eder; içteki dışarı, dıştaki içeri sızar. Böylece farklı seviyelerde, ta derinde neden kaçtığımızla, neyi bastırdığımızla yüzleşiriz.

Bir mit olup olmadığı hâlâ tartışılan yamyam, insan eti yiyen insanları tarif etmek için kullanılmaktadır.⁹⁰ Kelimenin kökeni esasen coğrafi keşiflerle, sömürgeleştirme pratikleriyle ve antropoloji disipliniyle ilişkilidir. Öyle ki İngilizce'deki hâli *cannibal*, “İtalyan kâşif Christopher Columbus ve ekibinin Karayip yerlilerine (*Carib*) verdiği addır,” onlar için “yamyamların ana vatanı”na işaret eder (Obeyesekere, 2005, s. 2). Sömürgeleştirme Batı'nın kendi dışında bir “öteki”yi nasıl, hangi araçları kullanarak inşa ettiğini oldukça net görebileceğimiz tarihsel ve kültürel dönemlerden biridir. Kıta Avrupa'sı ve Amerika'da yapılan araştırmalarla önemli bir akademik disiplin hâline gelen antropoloji de, kendini objektif bir bilim gibi sunmasına rağmen, bu inşanın etkili bir parçasıydı. İnsan yemek üzerine etraflıca düşünüp yazmış olan William Arens'in (1979) söylediği gibi klasik antropolojik bakış “eleştirel olmaktan uzaklaşarak, Batılı kültürün ötekiler hakkındaki kolektif temsillerine ve iyi gizlenememiş önyargılarına destek vermeyi seçmiştir” (s. 10). Başka bir deyişle bu disiplin, uzak coğrafyalardaki toplulukları gözlemleyip canavarlıkla itham ederek, emperyalist güçlerin ekmeğine yağ sürmüş, sömürüyü meşrulaştırmıştır.⁹¹ Yamyam filmleri de, böylesi bir tarihsel arka plandan hareket eder. Medeni sayılanla henüz bilinmeyen, yabancı kültürlerin çatışmasına odaklanır.⁹²

Fantastik öğeler de barındıran *Baskın: Karabasan* sömürgeleştirme meselesine temas etmese de, *gore/splatter* ve *body horror* türlerini harmanlayarak, yamyam filmlerinin konvansiyonlarını kullanır. Bir grup polis, birine çarpıp nehre düştükleri kazanın ardından, insanla fiziksel açıdan benzerlikler gösteren esrarengiz bir kültürün yaşadığı terk

⁹⁰ Lévi-Strauss'a (2014) göre yamyamlığın birkaç nedeni vardır. “[G]ıda amaçlı olabilir (kıtlık döneminde ya da insan etini makbul bulmaktan ötürü); siyasi olabilir (suçluların cezalandırılması ya da düşmanlardan öğ almak için); büyü amaçlı olabilir (dinsel bir tapınmaya, ölümler ya da olgunlaşma bayramına bağlı, ya da tarımda bereketi temin etmek için). Ve şifa amaçlı olabilir” (2014, s. 110).

⁹¹ Burada antropolojinin klasik dönemi kastedilmektedir. Disiplinin günümüzde kendi tarihi, ürettiği Avro-Amerikan terminoloji ve önyargılarıyla özdeşimsel bir biçimde, hâlihazırda yüzleştiğini; eleştirel teori ve postkolonyal çalışmalar gibi kritik düşünce akımlarıyla çoktan hesaplaştığını söyleyebiliriz. Antropolojinin güncel tartışmaları için bkz. S. Coleman, S. B. Hyatt & A. Kingsolver, 2017.

⁹² En popüler yamyam filmlerinden biri olan *Cannibal Holocaust* (Ruggero Deodato, 1980), tam da Batılı temsilin gizlediklerini ön plana çıkarır. Amerikalı, antropoloji alanında çalışan Profesör Harold Monroe (Robert Kerman), Amazon ormanlarında yamyamlığa eğilimli oldukları söylenen yerlilerin yaşamını kayıt altına alan, yine Amerikalı gençler tarafından çekilmiş bir belgeye ulaşır. Görüntüler ilk bakışta, masum bir keşfi aktarıyor gibi gözükürken, zaman ilerledikçe bu maceranın, Batılı medeniyetin açıkça uyguladığı şiddetin bir kanıtı olduğu anlaşılır. Deodato'nun filminin sonunda, görüntüleri izleyen üniversite heyeti belgeselin yok edilmesine karar verirken, Profesör Monroe kimin yamyam olduğunu ayırt edemez bir hâlde New York gökdelenlerine baktıktan sonra, kalabalığa karışır.

edilmiş, metruk, Osmanlı zamanından kalma bir karakola ulaşır. Sonrası kanın gövdeyi götürdüğü bir hayatta kalma savaşına dönüşür. Filmde dikkat çeken ilk nokta, hikâyenin kırsalda geçiyor oluşudur. Tezin daha önceki bölümlerinde sözü geçen *Ana Yurdu*, *Uzak* gibi örneklerde taşranın durgun, geçmişte donup kalmış, boğucu, bağnaz, kaderci gibi sıfatlarla betimlendiğinden bahsetmiştik. Fakat sadece yamyam filmlerinde değil, genel olarak korku sinemasında durum biraz farklıdır. Şehirden uzak bölgeler daha çok tekinsiz; “kaybolma, vahşi hayvanlara ya da aynı derecede vahşi yerlilere kurban gitme tehlikesiyle karşı karşıya kalınan alışılmadık yerler” olarak karşımıza çıkar (Brown, 2013, s. 85). Beş gencin, Amerika’nın güneyindeki kuş uçmaz kervan geçmez bir kasabaya yaptıkları ziyaret sonrası katledilişini, tüm grafik şiddetiyle perdeye taşıyan yamyam anlatısı *Teksas Katliamı*’nın (*The Texas Chainsaw Massacre*, Tobe Hooper, 1974) öncüllerin biri olduğu bu bakış, taşrayı korku janrının temel çatışma mekânlarından biri kılmaktadır. Evrenol’un filmi de hakeza, bu geleneği takip eder. İlk dakikalarından itibaren yamyamlık üzerine bir hikâye anlatacağının sinyallerini vererek, kırsalın karanlık köşelerini kolaçan eden polisleri radikal bir tatma deneyimiyle baş başa bırakır.

Sisli gecede Yeşilvadi Restaurant’ın ışıkları yanıp sönmektedir. Kadraja, elindeki gri kovadan bir parça et sarkan, kimliği belirsiz biri girer; restoranın kapısından, içeride muhabbet çeviren polislere çaktırmadan baktıktan sonra, mutfağa gidip kovayı teslim eder. Yavaş ve yakın çekimde gördüğümüz aşçı, doğrama işlemine geçer. Bu sırada kesilen etten gelen sesler belirginleşmektedir. Akabinde ön planda, ızgarada dumanı tüten etleri net bir şekilde; arka planda konuşmaya devam eden polisleri ise flu görürüz. Âniden, ağrı çektiği için sohbeta hiç dâhil olmayan Seyfi (Sabahattin Yakut), tuvalete koşup kan tükürürcesine kusar. *Baskın: Karabasan*’ın başında yaratılan gizem, sadece polislerin başının derde gireceğini sezdirmekle kalmaz, aynı zamanda olayların etle, kanla, yemekle ve genel anlamda tatmayla içli dışlı olacağının da işaretidir. Nitekim filmin sonundaki uzun karakol sekansı, *gore/splatter* ve *body horror*’ın içimizi kaldıran darbeleriyle neye uğradığımızı şaşırdığımız bir tecrübe sunar. Apo’nun (Fatih Dokgöz) istifra etmesine neden olan, tavana iple bağlı et parçaları ve içi kan dolu, yuvalarından fırlamış gözlere benzeyen cisimler... Sedyelerin üstünde, yerlerde kanlı örtülerle sarılmış, derisi yüzülmüş, kafeslenmiş, parçalanmış bedenlerin durduğu ameliyathaneye benzer mekânda insan eti yiyen varlıklar... İç organların atıldığı kova... En nihayetinde,

karakolda konuşlanmış bu yamyam kültün lideri Baba'nın (Mehmet Cerrahoğlu), Apo'nun dikiş atılmış karnını deşip kanını tattığı, Yavuz'un (Muharrem Bayrak) gözlerini bıçakla oyduğu, Remzi'nin (Ergun Kuyucu) boğazını kestiği ayin sahnesi...

Aslında *Baskın: Karabasan*'ı psikanalizin merceğinden okumak hayli mümkündür; açılış sahnesi Freudyan bir analiz için oldukça davetkârdır. Bir kâbusa şahit oluruz: Çocukluğunu gördüğümüz başkarakter Arda (Görkem Kasal) gece uyanır. İçerden annesinin orgazm olurken çıkardığı sesler gelmektedir. Salona yönelir, televizyon karıncalıdır. Sonra ansızın, koyu kırmızı ışıpta bir yaratığın kolu belirir. Arda, öcünden kurtulmak için bağıarak annesinin odasına gider, kapıyı yumruklar ama nafile. Kapı açılmaz. Filmde daha sonra da karşımıza çıkacak bu kâbusun ne anlama geldiği, Arda'nın yamyam kültürle karşılaşmasıyla netleşir. Esasen, babasını öldürüp farkında olmadan annesiyle evlenen Kral Oedipus'u konu alan ünlü mitten ve Sofokles'in *Oedipus Rex* (1982) trajedisinden beslenen bir hikâyeye izlediğimizi anlarız. *Interpretation of Dreams*'te (2010) Freud, Oedipus kompleksinden hareketle şu tespiti yapmıştı: “İlk seksüel dürtümüzü annemize; ilk nefretimizi ve kâtil olma isteğimizi babamıza yöneltmek belki de, hepimizin kaderidir” (Freud, 2010, s. 280). Bu bağlamda, *Baskın: Karabasan*'daki kâbusun anneden gelen seslerle cinselliğe vurgu yapması, yamyam kültürünün liderine “Baba” denmesi ve hayatta kalan tek polis olan Arda'nın, finalde Baba'yı katletmesi tesadüf değildir. Olay örgüsü, Oedipus'un yolculuğunu yankılar.

Ama hikâyenin tamamı sadece, bastırılmış olanın geri döndüğü, bilinçdışına yapılan bir seyahatten ibaret sayılamaz. Aynı zamanda, *gore/splatter* ve *body horror* elementlerinin de yardımıyla, böylesi entelektüel analizleri sekteye uğratan, tepeden tırnağa, bilinç düzeyinde hissettiğimiz fenomenolojik bir deneyim yaşarız. Amerikalı düşünür Linda Williams'ın öncü makalesi “Film Bodies: Gender, Genre, and Excess” (1991), tam da bu bünyevî niteliği ön plana çıkararak korkuyu bedensel bir tür (*body genre*) olarak konumlandırır.⁹³ Çünkü “şiddet ve terörün aşırı dozda” hiç sakınılmadan sergilendiği bu filmlerde “perdede gördüklerimizi istemsizce taklit ederek kontrol edilemez kasılmalar yaşar,” kendimizi “yoğun heyecan ve duyguların pençesinde, esrik bir hâlde” buluruz

⁹³ Williams'a göre diğer iki bedensel tür, gözyaşlarımıza hâkim olamadığımız melodram ve orgazm olurken sıvılar ürettiğimiz pornodur (1991, s. 3).

(Williams, 1991, s. 3-4). Genel olarak korku sinemasında kâh midemiz ağzımıza gelir, kâh kalp atışlarımızı, nefes alıp verişimizi, tüylerimizin diken diken oluşunu deneyimleriz. Ödümüzün koptuğu, koltukta sıçradığımız anlar da cabası. Birbiri ardına akan sahnelere serinkanlı yaklaşmak pek mümkün olmaz; göstergeleri çözümlerken gafil avlanır, hararetle hislere kapılırız. Başka bir deyişle, Williams'ın bakışı janrın asıl yatırımını görüntülere teslim olan kanlı canlı bedenimize, onun ontolojik kapasitesi ve fenomenolojik deneyimine yaptığını gösterir.

Evrenol'un filmi de kullandığı yakın planlar ve kadraja alınan organları tüm detaylarıyla, uzun uzun gösteren yavaş çekimlerle özellikle tatma duyusunu hedef alır. Bizi etin farklı hâleriyle burun buruna getirerek, neyi yemeyi seçtiğimiz üzerine düşündürürken iğrenme, tikslenme gibi güçlü hislerle kuşatır. Eğer bu biçimsel tercihlere, Lorna Piatti-Farnel'in *Consuming Gothic: Food and Horror in Film* (2017) kitabındaki düşünceleriyle yaklaşırsak, film her an kusma istediği yaratarak "kırılgan bedensel sınırlarımızın farkına varmamızı sağlar" (s. 45). *Baskın: Karabasan*'ın ayrıca, bu bölümün başında incelenen *Röntgenfilm I*'in ham, iki boyutlu görüntülerini üçüncü boyuta taşıdığı söylenebilir. Bir organizma olarak verdiğimiz tepkileri resmeden *sineradyografik* imajlara benzer şekilde, filmin *gore/splatter* öğeler içeren planları, bedenin başlı başına bir korku unsuru olduğu *body horror* türünden de yardım alarak, etiyle kanıyla içimizi dışarı çıkarır ve nihayetinde imaj karşısındaki maddesel mevcudiyetimizi bir an bile unutturmaz. Dilimizi, damağımızı, midemizi, nabzımızı ve iç organlarımızı iliklerimize kadar duyumsarız. Öyleyse şu çıkarımı yapabiliriz: Sinemanın, tatmanın şimdiye kadar sözünü ettiğimiz sınıfsal, etik ve bedensel boyutlarını su yüzüne çıkaran hem üretici hem de çatışmalarla bezeli bir potansiyeli vardır.⁹⁴

Gelgelelim, bu tezde duyuşsal bedenin yalnızca sinemasal temsille değil, aynı zamanda film mecrasının maddesel kapasitesiyle de hissedildiği savunulduğu için, burada bir mesele asılı kalmaktadır: *Baskın: Karabasan*'da yönetmenin özellikle seçerek dramatik vurgu yaptığı öğelerin tersine, imajın kayıt mekanizması yardımıyla pozladığı, kadraja

⁹⁴ Julia Ducournau'nun açlık, insanlık, hayvanlık ve yamyamlık arasındaki çelişkili ilişkiyi, "ta derinlerdeki ilkel dürtü"lerimize seslenerek, alabildiğine grafik sahnelerle sorguladığı filmi *Raw* (2016) da etimizi, kanımızı, dişlerimizi, tatmanın yanında dokunma ve koklama duyularını tüm fizikselliğiyle hissettiren bir örnektir (Rapold, 2016, s. 8).

birdenbire giren rastgele unsurların uyandırabileceği tatma deneyimi. Hepimizin, hayatının bir döneminde yaşadığı, başa çıkması kolay olmayan bir durum vardır. Ansızın tiksiniyoruz hani. Yemek yememişken, ortada korku filmlerindeki hesaplanmış, yönetmenin kontrolü dâhilindeki şok efektleri yokken. Bu tiksinti neye, kime karşı, pek belli değildir. Açıklayamadığımız, adlandıramadığımız, gelişigüzel, başına buyruk bir hâletiruhiyedir. Sinir harbi gibidir, öte yandan karanlık, melankolik, trajiktir. Dipte, sondadır. Belki de, TDK sözlükteki karşılığı “doğal bir süreçte birdenbire oluşan aykırılık, bunluk, buhran, kriz” olan bir *bunalım*’dır.⁹⁵ Ama bildiğimiz bir şey vardır: her neyse, midemize vurmaktadır; maddî ve fizikseldir. Düz anlamıyla tatmıyor olsak da, düz anlamıyla midemiz bulanır. Sanki yol tutmuştur. Bazen kusar, bazen ağlama krizlerine gireriz. *Yumurta*’da Yusuf’un (Nejat İşler), *Bulantı*’da Ahmet’in (Zeki Demirkubuz) yaşadığı da budur. Özellikle iki sahnede, dünyada bulunmakla ilgili dertleri olduğunu anladığımız bu iki karakterin içi, tam mânâsıyla dışına çıkar.

Yumurta, şehirde kitapçılık yapan eski şair Yusuf’un, annesinin ölüm haberini alıp, büyüdüğü kasabaya gelişiyle başlar.⁹⁶ Amacı defin işlemlerinden sonra hemen geri dönmektir. Eskiye kurcalamaya, özlem gidermeye, yas tutmaya hiç niyeti yoktur. Nitekim cenaze evinde de pek bir duygu belirtisi göstermez. Sadece görev için oradadır. Fakat bir adak Yusuf’un planlarını bozar: Annesinin ruhu için bir koç kesmesi lazımdır. *Bulantı*’da akademisyen Ahmet, aldattığı karısı ve çocuğunu bir kazada kaybeder. Ama böylesi bir olayın ardından büyük bir travma yaşanabilecekken, onda üzüntüden eser yoktur. Ne acı ne de anormal bir hareketle karşılarız. Sanki her şey rayındadır, bunlar bir başkasının başına gelmiştir. Ahmet’in tek ilgi kırıntısı, apartman görevlisi Neriman (Şebnem Hassanisoughi) ve iki çocuğuna yöneliktir. Hayatına girip çıkan kadınlar zerre umurunda değildir. İki karakterin bazı farklılıkları vardır. Mesela Yusuf bekârdır, kimseye karşı sorumluluğu yoktur, pek de geride bırakmadığı taşradaki çocukluğu ve gençliğiyle yüzleşme arifesindedir. Ahmet ise kentli bir entelektüeldir, hesaplaşacağı hiçbir şey

⁹⁵ <https://sozluk.gov.tr/>

⁹⁶ *Yumurta*, zamansal olarak tersine akan Yusuf Üçlemesi’nin başlangıcıdır. İkinci film *Süt* (2008), Yusuf’un gençliğini ve taşradan kurtulma çabalarını, üçlemenin son halkası *Bal* (2010), çocukluğunu ve dünyayı keşfetmeye başladığı süreci peliküle aktarır. Kaplanoğlu’nun filmlerine koyduğu isimlerle özellikle tatma duygusunu ön plana çıkarması ayrıca önemlidir. Sentetik bir düzene maruz kaldığı için organik yaşamaya çalışan kentliler için bu üç besin; saf, öz, gerçek gibi sembolik anlamlarla yüklüdür ve hepsini bünyesinde toplayan, henüz kirlenmemiş gibi hayal edilen bir taşıyı çağırıştırır.

kalmamış, ne yaşanabileceğe yaşamıştır. Buna karşın, ikisi de duygusal ve duygusal olarak erişilebilir değildir, hayattan hiçbir tat almaz. İkisi arasındaki bir diğer müşterek tarafsa, birbirine çok benzeyen kırılma anlarıdır.

Yusuf koçun kesilmesinden sonra, İstanbul'a dönmeye hazırdır. Rahmetli annesinin bakımını üstlenen Ayla'ya (Saadet Işıl Aksoy) veda edip yola koyulur. Biraz ilerledikten sonra, bir yerde mola verir. Etrafta kimseler yoktur. Direksiyona kapanıp bir süre sessizliği dinler. Ardından akşamüstü, güneş batmaya yakınken, kuşlar ve otlanan sürünün sesleriyle dolan uçsuz bucaksız tarlada yürümeye başlar. Durup sürüyü seyrediyim derken, âniden bir köpek Yusuf'u devirip bayıltır. Gece vakti Yusuf doğrulur, gitmeye hazırlanırken, biraz uzaklaşmış olan köpek tekrar yanında biter. Ardından tıpkı iki insan gibi yüz yüze, göz göze gelirler. Yusuf ansızın hıçkırarak ağlamaya başlar. Benzer bir sahneye, Demirkubuz'un *Bulantı*'sında şahit oluruz. Ahmet tüm kadınlar tarafından terk edilmiş, evde tek başına, karısı ve kızının eski bir videosunu izlemektedir. Birdenbire elektrikler kesilir. Karanlıkta, mum bulabilmek için uzunca bir süre, telefonun ışığıyla odaları, mutfak, banyoyu arayıp tarar, fakat boşunadır. Nihayetinde küplere binip her şeyi kırıp dökmeye başlar. Bu sırada kapı çalar. Neriman, mum getirmiştir. Ahmet Neriman'ın merdivenlerden inişini izler ve salona dönüp elini, yanana kadar muma yaklaştırır. Sonra uzanıp, alevin bir o yana bu yana salınışına, rastgele hareketine bakar. Sonraki sahnede, Neriman'ın evinin önünde duran Ahmet, kapıyı çalıp biraz içeri girmek istediğini söyler. Yavaş çekimde bitmek üzere olan mum görülür. Ahmet diz çöker, Neriman'ın ayaklarına kapanır ve hüngür hüngür ağlar. Peki niçin? Yusuf ve Ahmet neden böyle bir kriz yaşarlar? Niye buz gibi donuk, tepkisizlerdir? Neyi sindiremezler? İzleyen kısım, iki karakterde de ete kemiğe bürünen bu *bulantı*'nın Sartre, Merleau-Ponty ve Kracauer'in üstüne farklı biçimlerde düşündüğü *olumsallık* mefhumuyla ilgili olduğu fikrini önermektedir.

Hepsi, bir ısırıkla başlıyor olabilir. Tezin önceki bölümlerinde, adını neredeyse her andığımızda, Merleau-Ponty'nin dünyayla bir oluşumuzu övdüğünü, el üstünde tuttuğunu söylemiştik. Kendimizi kavramanın tek yolu, eşya ve başka canlılarla kesiştiğimiz, bütünleştiğimiz yere bakmaktır, “[f]elsefenin merkezi artık her yerde ve hiçbir yerde olan bir otonom transandantal özne değildir” (Merleau- Ponty, 2016, s. 105). Ona göre, “[b]ir

duyumu her hissettiğimde, onun benim kendi varlığımı, sorumlu olduğum ve hakkında karar verdiğim varlığımı değil, çoktan dünyanın tarafına geçmiş, onun bazı yönlerine çoktan kendini açmış ve onlarla senkronize olmuş başka bir beni ilgilendirdiğini hissederim” (Merleau-Ponty, 2016, s. 296).

Fakat Merleau-Ponty'nin tarif ettiği bu deneyim, aynı zamanda dehşet verici olamaz mı? Her şeye üstünlük taslayan rasyonel ve muktedir insan evladının, tüm hiyerarşilerin ortadan kalktığı, sistemlerin ve ideolojilerin yerleşik anlamını yitirdiği bir atmosferde, aslında en fazla diğer her şey kadar yeri ve önemi olduğunu fark ettiği an? Birdenbire maddesel dünyayla baş başa kalmak, onun sıradan bir parçası olduğunu idrak etmek? Hiçbir şeye tutunamama, ama dünyadan da sıyrılamama, onunla birlikte nefes almaya mahkûm olma hâli? Merleau-Ponty'nin varoluşu kutlayan tavrının aksine, Sartre'ın *Bulantı*'sının (2017) başkahramanı Antoine Roquentin için, tüm bunların hazmı çok zordur, yaşamak hiç bitmeyecek bir ceza gibidir.

Kitap yazmaya çalışan Roquentin, denizde taş yüzdürmeye gittiği bir gün, engel olamadığı, sebepsiz bir tikslenme yaşar. Hayatının akışı bıçakla kesilmiş gibidir. Sonra kendini, artık dünyaya aynı gözle bakamayacağı, nereye gittiği meçhul bir yolda bulur. Elinden gelen tek şey, bu ne idiği belirsiz, fakat tüm bedenini esir alan hissiyatı analiz ederek çözmeye çalışmaktır. Sartre'ın romanının tamamını oluşturan günlüklerin bazı yerlerinde, Roquentin'in ağzından parça parça şunlar dökülür:

Benim bildiğim, nesnelere insana dokunmaması gerekir. Çünkü canlı değildir. Oysa bana dokunuyorlar. Şimdi anlıyorum. Geçen gün deniz kıyısında, çakıl taşını elime aldığım zaman ne duyduğumu şimdi daha iyi hatırlıyorum. İçim bayılır gibi olmuştu. Ne tatsız şeydi bu. Bu duygunun çakıl taşından geçtiğinden kuşku yok. Evet, evet ta kendisi, ellerde duyulan bir çeşit bulantı bu.

Ortaya çıkacak olandan, beni avcunun içine almasından, sürüklemesinden (Kim bilir nereye?) korkuyorum.

Yüzüme böyle nitelikler verilebilmesine şaşıyorum aslında. Bir toprak parçasına ya da bir kayaya güzel ya da çirkin demek gibi bir şey bu.

Şimdinin içine fırlatılmış, orada bırakılmışım. Geçmişime yeniden dönmek istiyorum, ama tutsaklığımdan kurtulamıyorum.

Varoluş her tarafımdan, gözlerimden, burnumdan, ağzımdan içeri dalıyor. (Sartre, 2017, s.21- 188).

Roquentin bunalımlı, karanlık, boğazda düğümlenen, sıkışık, kısıtılmış bir hâletiruhiyeyle baş başadır. Onun tadını kaçırın, şeylerin tüm sınırları ihlâl ederek ona dokunması, hücum etmesidir. Başka bir deyişle sorun, çoktan dünyanın tarafına geçmiş, onun bazı yönlerine çoktan kendini açmış ve onlarla senkronize olmuş benliğini keşfedişidir. Gözlerinden, burnundan, ağzından içeri dalan deniz, çakıl taşları, ağaçlar kadar vardır; entelektüel kapasitesini onlara yeğleyemez. Daha da kritik olanı, kendi bedeninin salt akıldan meydana gelmediğini, tepeden tırnağa ne kadar da ham bir varlık olduğunu kavrar. Epigraftaki gibi tatmanın fiziksel niteliklerini vurgulayarak konuşur: “Varoluşmaktayım. Ağzımda köpüklü bir su var. Bu birikinti de benim. Dil de, boğaz da benim” (Sartre, 2017, s. 149-150). Bulantısının düz ve yan anlamları birbirine karışmıştır. O nedenle bir kaya nasılsa, suratı da öyledir. Bu yüzden eşyanın yayılan varlığı onu esir almış gibi hisseder. Peki tüm bu karmaşa, neden özellikle mideye vurur?

Yalnızca bir tesadüften ibaret olmamalı; Sartre’ın romanına *Bulantı* (2017) ismini vermesi, tatmanın teolojideki yerine, meyveden alınan ilk ısırığa ve dünyaya fırlatılmanın yarattığı iç çalkalanmasına referans veriyor gibi görünüyor. Üç ilâhi dinin de paylaştığı, Âdem ve Havva’nın cennetten kovuluş miti, *Kutsal Kitap: Yeni Dünya Çevirisi*’ndeki “Eski Ahit”te (2017) şöyle geçer:

25 Adam ve karısı, ikisi de çıplaktı, fakat utanmıyorlardı. **1** Yehova Tanrı’nın yarattığı tüm yaban hayvanları içinde en temkinlisi yıldı. Kadına şöyle dedi: “Tanrı gerçekten bahçedeki her ağacın meyvesinden yemeyeceksiniz mi dedi?” **2** Kadın yılanın şu cevabı verdi: “Bahçedeki ağaçların meyvesinden yiyebiliriz! **3** Fakat bahçenin ortasındaki ağacın meyvesi hakkında Tanrı, ‘Ondan yemeyeceksiniz, ona asla dokunmayacaksınız, yoksa ölürsünüz’ dedi.” **4** O zaman yılan, kadına şöyle söyledi: “Kesinlikle ölmezsiniz. **5** Tanrı biliyor ki, o ağacın meyvesinden yediğiniz gün gözleriniz açılır, iyiyi kötüyü bilerek Tanrı gibi olursunuz.” **6** O zaman kadın baktı, ağacın meyvesi yenilebilir, göz alıcı bir meyveydi, gerçekten de hoş görünüyordu. Böylece kadın ağacın meyvesinden alıp yedi. Sonra kocasıyla beraberken ona da verdi, o da yedi. **7** O zaman ikisinin de gözleri açıldı ve çıplak olduklarını fark ettiler. İncir yapraklarını birbirine dikip edep yerlerini örttüler. **8** Adam ve karısı, Yehova Tanrı’dan gizlenmek için bahçedeki ağaçların arasına girdiler. **9** Yehova Tanrı adama “Neredesin?” diye tekrar tekrar seslendi. **10** Sonunda adam “Bahçede sesini işittim, fakat çıplak olduğumdan korkup gizlendim” diye cevap verdi. **11** Tanrı “Çıplak olduğumu sana kim söyledi? Yememeni emrettiğim ağacın meyvesinden mi yedin?” diye sordu. **12** Adam, “Yanıma verdiğin kadın, o bana ağacın meyvesini verdi, ben de yedim” dedi. **22** Yehova Tanrı sonra şöyle dedi: “İşte, insan iyiyi kötüyü bilmek konusunda bizden biri gibi oldu. Artık elini uzatıp hayat ağacının meyvesinden almasın ve yiyip sonsuza dek yaşamasın...” **23** Böylece Yehova Tanrı, onu Aden bahçesinin

dışına, kendisinin alınmış olduğu toprağı işlemesi için çıkardı. 24 Onu Aden bahçesinden kovdu” (s. 9-10).

Demek ki tatmak, cezalandırılan ilk şey, bir günah, dünyaya demirleyen insan evlâdının lanetlenmesinin esas nedenlerinden biridir. Isırığı aldığımız an aynı zamanda, çıplaklığımızı, dolayısıyla bedenimiz ve özne olarak varlığımızı ayırt edebildiğimiz âna tekabül eder. Tattıktan sonra Tanrı’dan kopar, ete kemiğe bürünür ve en nihayetinde dünyaya atılıp bir başımıza kalmaya mahkûm oluruz. Roquentin de sanki bu ısırığın ceremesini çeker gibi, şeylerin karşısında savunmasız hisseder. Çırılçıplaktır. Şimdiye fırlatılmıştır. Daha önce üstüne kafa yormadığı, evrenle bütünleşik varlığını acılı ve sancılı bir biçimde özümser. Eşyayı ve etrafı çiğnedikçe midesi, elleri, bedeni bulanır. Gelgelelim, olup biten hiçbir şey Tanrı katında değildir artık. Tanrı çoktan ölmüştür. Roquentin’in, dünyanın ham mevcudiyetinden başka bir muhatabı yoktur.

Teolojik boyutunun yanı sıra bulantı, kahramanın çevresinde dolaştığı ama henüz adını tam koyamadığı bir kavramın ilk fiziksel emaresidir de. Önce, yöneldiği nesneyi “tahammül edilemez bulan; net ve kesin sınırlar çizerek hep dışarıda tutmaya çalışan antagonist bir duygu,” tiksinti olarak belirir (Ngai, 2005, s. 333-335). Tekrar altını çizmekte fayda vardır: Sartre burada psikanalitik bir yolculuğu betimlemeyi hedeflemez. Korku filmlerindeki *gore* öğelerin tesiriyle, özellikle Kristeva’nın söylediği anlamda, bilinçdışımızın derinlerine çekildiğimiz *iğrenç*’ten çok farklı bir yerdeyizdir. Ne oluyorsa bilinç düzeyinde olur. Mideye dokunan, şeylerin (beden de dâhil olmak üzere her şeyin) maddî tabiatıdır. Bu yoğun tiksinti biraz olsun hafifledikten sonra Roquentin, Tanrı gibi üstün bir güce, herhangi bir düşünce ya da inanç sistemine bağlanamayacağını fark ettiği için, varlıkların “açıklama ve nedenlerin dünyası”ndan taşıdığını görür (Sartre, 2017, s. 192). Köksüz şeyler artık yalnızca mide bulandırıcı değil, *saçma*’dırlar (*absurd*) da. Ve en sonunda tüm taşlar yerine oturur, hepsinin altında yatan kavram su yüzüne çıkar:

Bulantıyı anlıyor, onu elime geçiriyordum. Bütün bunların özü olumsuzdur. Yani, varoluş zorunluluk değildir demek istiyorum. Var olmak, *burada olmaktır* sadece, var olanlar ortaya çıkarlar, onlara *rastlanabilir*, ama hiçbir zaman *çıkarsayamayız* onları. Oysa, hiçbir zorunlu varlık varoluşu açıklayamaz. Çünkü olumsuzluk bir sahte görünüş değildir; mutlak olanın kendisidir, bu yüzden yetkin bir temelsizliktir. Şu bahçe, şu kent, ben kendim, her şey temelsiz ve nedensizdir. Bunun farkına vardığınız zaman yüreğiniz bulanır... (Sartre, 2017, s. 195).

Olumsuzluk (contingency), ölçülüp biçilemeyen, serbest bir formda, başına buyruk var olma/varoluşma durumuysa eğer, başka şeylerden hiçbir farkı olmayan rastgele bir bedensel mevcudiyetimiz olduğunu düşünebilir miyiz? Bizi dünyanın gelişigüzel akışından ayıran şey nedir? Ya bu ağacın rüzgârda sallanan yaprağından, denizdeki o dalgadan bir farkımız yoksa? Onlar kadar rastgele, neden-sonuç ilişkisine sığmayacak varlıklarsak? Tüm bunlara bir de sinemanın kendine has *olumsallık*'ını, “bir ânın saf kaydını alarak gelip geçici, belirsiz, kazara olanı” (Doane, 2002, s. 22) bünyesine davet edişini eklersek, nasıl bir noktaya doğru gideriz? Sartre'ın teorik eserlerinde, örneğin *Varlık ve Hiçlik*'te de bu vurgu takip edilebilir: Özne

dünyaya atılmış olarak, bir ‘durum’ içine bırakılmış olarak, temelini kendisinin oluşturmadığı bir şeyi, *dünyadaki mevcudiyetini*, kendinde barındıran olarak vardır; saf bir olumsuzluk hâli olarak, dünyanın tüm diğer şeyleri için, şu duvar, şu ağaç, şu fincan için geçerli olan kökensel soru onun için de geçerlidir: ‘Bu varlık neden başka türlü değil de böyle’ (2009, s. 140)?

Fakat özellikle *Bulantı* romanında, “olayların bireysel bir kaydı olan” günlük formunu kullanması, tecrübe edilen ruh hâlini en ince ayrıntısına kadar özümsememizi sağlar (Field, 1989, s. 6). Üçüncü tekil şahıs yerine bizzat kahramanın ağzından duyduklarımız, hayatımızın bir noktasında içimizde evirip çevirdiğimiz varoluşsal monologlarla akrabalık kurar, hepimizin eninde sonunda yüzleşmek zorunda kaldığı/kalacağı bir deneyimi, tüm duyuşsal ve duygusal boyutlarıyla hissettirir.

Yumurta ve *Bulantı* filmlerinde takip ettiğimiz kahramanlar da, tıpkı Roquentin gibi, yaşamlarının hiçbir anlam ifade etmediği bu amansız çukurda debelenmektedir ve şu sözler sanki onlar için de söylenmiş gibidir: “[b]ir yığın tedirgin, kendinden sıkılmış var olandan başka bir şey değil”ler (Sartre, 2017, s. 191). Fakat ikisi de artık dayanamayacak raddeye gelir. Yusuf için fitili ateşleyen, eve dönüşüdür. Bu tezde farklı göstergelerle kurulan bir mekân olduğundan bahsettiğimiz taşra, Kaplanoğlu'nun filminde, nostaljik niteliklerinin yanında, ham hâliyle vardır. Kentin ışıklarıyla oyalanan modern birey için haşmetli, sonsuz bir yerdir burası. Anlama boğulmuş, değişken, sembollerin boca edildiği, kaotik şehrin âni bir biçimde sadeleşmesi, dramatik bir etki yaratır. Nitekim Yusuf da, uçsuz bucaksız uzamla, bozkırla, dağlarla, taşlarla, ömrü ondan uzun olan dünyevi devinimle dolup taşar. Kaplanoğlu kamerasını, kendi temposunda hareket eden

göle, yüzyıllardır oradaymış gibi duran ağaçlara çevirdikçe, Yusuf'un başı döner. Neticede kendi varlığını, karşısındaki köpeğin neden-sonuç ilişkisinden bağımsız, rastgele, *olumsal* varlığından ayırt edemediği; etrafını saran rastlantısal dünyayla âdeta yekvücut olduğu o akşamüstü, biriktirdiği ne varsa, gözyaşlarıyla ortaya saçılır.

Ahmet ise elektrikler kesildiğinde, zifirî karanlıkta yapayalnız kaldığında dağılır. Demirkubuz'un, Sartre'ın romanının serbest bir uyarlaması olan filmde ilk başta, gündelik hayatta başımıza gelen hadiselerin tesadüfi boyutu ön plana çıkarılır. Niçin başkasının değil de, benim karım ve çocuğum kaza geçirip öldü? Gözlerim açıkken rüya gören niye benim? Neden özellikle Neriman topal? Tanrı ölmüşse; kısmet, alın yazısı, mukadderat gibi mefhumlara inanmak artık mümkün değilse, olayların seyrinin hiçbir açıklaması yoksa öyle ya da böyle olması ne fark eder? Sorularının hiçbirine yanıt bulamayan veya bu soruların yanıtsız olduğunu anlayan Ahmet, *Yumurta*'daki Yusuf gibi, kendi ritminde varoluşan şeylerle de iç içedir. Yıldızların önünde sürüklenen bulutlar, gece gökyüzünde süzülen uçak, kendi çevresinde dönen vincin yanıp sönen ışıkları, kanat çırpan kuşlar gibi. Sonunda, karanlığını aydınlatan mumla baş başa kaldığında, başına buyruk hareket eden mum alevi kadar *olumsal* olduğunu idrak eder. Ahmet ağlarken, alev bir o yana bu yana kımıldamaktadır.

O zaman, hepsi bu mudur? Bizi mütemadiyen ele geçiren bu buhrandan bir çıkış yok mudur? *Olumsuzluk*, varıp da varabileceğimiz son durak gibi gözükse de, Sartre'a göre bir çare vardır: insanın orijinal eylemlerini kullanarak hesaplanmış, sonlu, anlamlı bütünler yaratabilme kapasitesi. Keza Roquentin'in içini nadiren ferahlatan şeylerden biri, "fazlalık hiçbir yanı olmayan," muayyen bir kompozisyona sahip müziktir (Sartre, 2017, s. 256). O da "bir saksafon notasının kesin ve belirli sesini verebilmek" ister; yolculuğunun başından beri yazmaya uğraştığı kitabını bitirmek, ona hep arzuladığı netliği sunacak, yaşamını "tikinti duymadan" anımsayabilecektir (Sartre, 2017, s. 256-260). Roquentin gibi Yusuf da bu krizi, anlamlı bir şeye teslim olarak atlatmaya çalışır. Şehre dönmekten vazgeçip, Ayla'nın yanında kalır. Baş döndürücü olsa da, hem kendi anılarını yeşerttiği hem de gelenek, görenek ve dinsel inançlarla çevrili bir maneviyat ona sahici geldiği için taşrayı tercih eder. Filmin sonundaki, tatlarla hakikilik arasında bir bağ kurmamızı sağlayan kahvaltı sahnesi de bu mistik duyguyu besler; Asuman Suner'ın

altını çizdiği gibi *Yumurta*, bir “tümelenme/çoğalma hikâyesi”dir (2012, s. 62). Ahmet’in ise, Yusuf ve Roquentin’in tersine, henüz netleşemeyecek kadar dipte olduğunu, eyleme geçemediğini görürüz. Tek yapabildiği Neriman’a teslim olmaktır. Öyleyse *olumsallık* hakikaten, Sartre’ın telkin ettiği gibi, derhal kurtulmamız, daha doğrusu yok saymamız gereken bir varoluş formu mudur? Peki, yarattığımız ve tutunmaya çalıştığımız anlamın muhteviyatının hiç mi önemi yoktur? Sırf belirli ve net olması, bir şeyi yüceltmek için yeterli midir? Roquentin müziği ve dolayısıyla sonlu, kesinleşmiş yapıları, Yusuf Ayla’yı ve geleneği, Ahmet sığınabileceği tek liman olan Neriman’ı idealize etmez mi? Ya tüm bunlar da her an parçalara ayrılabilir kadar kırılgansa?

Sartre için yolun sonu, Merleau-Ponty ve Kracauer’e göre taptaze, eşsiz bir başlangıçtır aslında. Merleau-Ponty *olumsallık*’ın “bilinci ve korkusunun,” bulantının kaynağı olduğu konusunda Sartre ile hemfikirdir (2016, s. 345). Ama defedilmesi gereken bir hâletiruhiye olarak görülmesi sorun teşkil eder, çünkü “[b]u, dünyanın içindeki ontik olumsallıktır. Ontolojik olumsallık, dünyanın kendisinin olumsallığı, radikaldir ve tam tersine hakikat idemizi sarsılmaz biçimde temellendiren şeydir” (Merleau-Ponty, 2016, s. 533). Onun zemin hazırladığı “deneyimin bize getirdiği duyum, kayıtsız bir madde ve soyut bir moment değildir artık, varlıkla temasımızın yüzeylerinden biridir” (Merleau-Ponty, 2016, s. 302-303). Kracauer de benzer şekilde, sinemanın kendini bilhassa “olumsal olaylara, her yönde genişleyen dış dünya”ya açabilme kabiliyetini vurgular (Kracauer, 2015, s. 124-466). Sartre gibi homojen, katî, soyutlanmış bir anlam üretmeye karşı çıkararak, şöyle der:

Ufkumuzu sınırlayan değerleri özümlemek istiyorsak, önce kendimizi bu soyutluktan mümkün olduğunca kurtarmalıyız. Bu güçlüğü aşmaya çalışırken, ideolojik kesinliklere demir atamayabiliriz; yine de en azından aramadığımız bir şeyi, başlı başına son derece önemli bir şeyi bulma şansımız var - bizim olan dünyayı. Belki de, içsel hayatın ele geçmez içeriklerine giden yol, eğer varsa, yüzeydeki gerçekliğin deneyimlenmesinden geçiyordur. Belki de film bir çıkmazdan veya sırf sapmadan ziyade bir kapıdır (Kracauer, 2015, s. 501-513).

Filmlerde deneyimlediğimiz *olumsallık* bilâkis, hesaplanmış mizansenleri kesintiye uğratan unsurlara açık olduğu; seyircinin, “giderek büzüşen benliğini bizzat hayatın kendisinin görüntüleriyle, göz alıcı, anıştırmalarla dolu, sonsuz hayatın görüntüleriyle doldurmasına imkân” tanıdığı için kıymetlidir (Kracauer, 2015, s. 289). Dolayısıyla, illâ

bir anlamdan bahsedeceksek, “görüntülerin kendisinin bünyevî çoklu anlamları”ndan bahsedebiliriz (Kracauer, 2015, s. 469). Ayrıca, Sartre’in önerdiği çare, bireyin soyutlayarak yarattığı kesin anlamın, başkalarından hiyerarşik açıdan üstün olmasına yol açar. Hâlbuki Kracauer’in söylediği gibi sinema, “materyalist bir zihne sahiptir; ‘aşağıdan’ ‘yukarıya’ doğru ilerler” (2015, s. 529). Eşyanın görünüşleri arasında ast-üst ilişkisi yoktur. Yusuf’un ne yapacağını bilemediği, kendi ritminde akan ham taşra manzaraları, köpekle baş başa kaldığı o akşamüzeri; Ahmet’in mum alevinin rastlantısal hareketiyle birlikte savruluşu, tam da bu nedenle bir başlangıçtır. İki filmde de dünyevi, *olumsal* şeylerin bünyeye hücum edişi, hem temas ettiğimiz, henüz bütünüyle keşfedilmemiş yüzeylerin farkına varmamızı sağlar hem de mertebelerden bağımsız, çoklu anlamlara gebe bir yerde, bizim olan dünyada ikâmet ettiğimizi hatırlatır.

Röntgenfilm F’in, ta derindekileri görünür kılıp profilmik boyuta taşıyan imajları... *Kosmos*’ta parçalanmış hayvanlar... *Baskın: Karabasan*’da bizzat iştahın nesnesi hâline gelmiş, delik deşik olmuş insan bedenleri... *Yumurta ve Bulantı*’daki ele avuca sığmaz, *olumsal*, fiilî varoluş... Sinemayla uyanan tatma duyusunun, çatışmalarla yüklü bir tabiatı vardır öyleyse. Bir yandan yeme-içme ediminin fizikselliğine, içimizde kontrolümüz dışında gerçekleşen hareketlere tanık olduğumuz; neyi, niçin yediğimizle kültürel ve sınıfsal zeminlerde hesaplaştığımız bir deneyim yaşarız. Öte yandan kanlı canlı, filmsel imajlar karşısında tüyleri diken diken olan, nabzı atan, tiksinen, iğrenen bedenimizin farkına varır; başka her şeyle paylaştığımız dünyevi ve *olumsal* varlığımızı sindirmenin mide bulandırıcı yoğunluğunu iliklerimize kadar hissederiz. En nihayetinde, buhrandaymışçasına, sebebi belirsiz, muammalı, âni bulantılarla çalkalanırken, bir mecra olarak sinemanın *olumsal* kapasitesi bize, dibin ve sonun burası olmadığını gösterir. Verdiğimiz ilk tepki, Sartre gibi bu tekinsiz iç çalkalanması elimizin tersiyle itip, kaygan ve kırılabilir olduğunu bile bile net ve belirli anlamlara tutunmak olabilir. Ama Merleau-Ponty ve Kracauer’i takip edersek, dünyayı hem düz hem de yan anlamıyla tatmanın araladığı kapı, şeylerin başka başka görünüşlerde zuhur ettiği, bedenimiz sayesinde yaşadığımız maddî, akışkan ve değişken deneyimlerin yayılıp genişlediği, yeni keşiflere gebe, hiyerarşilerden âzâde, çevremizle yekvücut olduğumuz bir yere açılır. Anlamdan önce imkânın olduğu bir yere.

SONUÇ

Bu tezde, filmsel imajla bedenın başka türlü ilişkiler kurabileceği tahayyül edilerek yola çıkılmış, hareketli görüntülerle aramızda oluşan kimyanın, paylaştığımız fizikselliğin yarattığı deneyimin imkânı ön plana çıkarılmaya çalışılmıştır. Deneyim kolay bir kelime değildir. Martin Jay'ın belirttiği gibi “en ‘sahici’ deneyim bile kendinden önce gelen kültürel modellerin etkisine çoktan maruz kalmış olabilir” (2012, s. 24). Zira “Aştığımız Yer: İmaj ve Beden” bölümünde tartıştığımız aygıt kuramı da bunu söylüyordu. Doğrudan olduğunu düşündüğümüz deneyimin aslında ne kadar dolaylı, öznenin hem yanlış bilinci empoze eden ideolojilerin hem de bastırdıklarımızı açığa çıkaran bilinçdişinin bir ürünü olduğunu. Neticede sinema bir yanılısamayken, temsilin yükü ağırlaşıyorken, deneyim kolay yaşanmıyordu; çünkü kısıtılmıştı, sıkışmıştı, yassılaşmış, küçülmüştü. Fakat bu tezin önceki bölümlerinde de gördüğümüz gibi, seyircinin eli kolu bağlı değildir, hareket alanı ve ufku, sanılanın aksine geniştir. Dahası, entelektüel aklımızın yanında topyekûn bedenimiz de devrededir. Yani soru, cevabını bulmuş oluyor: Sinema çok-duyusal bir deneyimdir, imajın bir hissi vardır.

Aslında tezin ilk bölümünde de söz edildiği gibi, 1920’lerden itibaren özellikle kimi biçimci ve gerçekçi film kuramcılarını için, etten kemikten mevcudiyetimizin ilgi çekici hâle geldiğini görürüz. Eisenstein montajın olanaklarını kullanarak bedensel bir tecrübe uyandırmayı denemiş; Balázs yakın planlarda beliren insan yüzüyle ruhsal yolculuklara çıkmış; Epstein ise filmin fotojenisi sayesinde oluşan şiirsel atmosferin bir gün, bütün duyularımıza hitap edebileceğini hayal etmiştir. II. Dünya Savaşı’nın tüm dehşeti ve yıkıcılığına rağmen, Bazin ve Ayfre da sinemanın temas ettiği varoluşsal katmanları vurgulamaktan vazgeçmemişlerdir. 1990’lar sonrasını göz önüne aldığımızdaysa, dört farklı bakış açısının, güncel film-fenomenolojinin yerleşik bir disipline dönüşmesine ön ayak olduğunu söyleyebiliriz: Casebier’in Husserlci fenomenolojiyle incelediği algı süreçleri; Sobchack’ın Merleau-Ponty’den ilham alarak önerdiği sinestezik özne, Shaviro’nun ihlâlin estetiğine odaklanarak sunduğu, uçlarda gezinen duygulanımlarla yüklü mazoşist tecrübe ve Marks’ın resmî ideolojilerin tekelindeki görselliğe karşı duran

Kültürlerarası Sinema'yı irdeleyerek ön plana çıkardığı duyuşal bellek. Bu bölümün sonunda, tüm zihin açıcı veçhelerine rağmen, bu yaklaşımlarda problemliler noktalar olduğunu ileri sürdüm. Beni yeni bir yöntem arayışına iten bu problemlilerden ilki, Bazin'in profilmik hadiselerle eriştiği maddesel boyutun, tinsel ve manevî bir bütünlüğe açılıyor oluşudur. İkincisi, Casebier ve Shaviro'nun, hareketli görüntünün sosyokültürel ve politik bağlamını reddederek, saf algıya ve duygulanıma yoğunlaşmasıdır. Üçüncüsü Sobchack'ın, sinemanın maddesel boyutunu es geçerek, film mecrasını bir beden gibi konumlandırması; dördüncü problem ise Marks'ın duyuşal belleğin yalnızca alternatif, avangart veya deneysel filmlerde ortaya çıkabileceğini öne sürmesidir.

Bu tespitlerden hareketle, tezin yöntem tartışmasını içeren ikinci bölümünde, öncelikle Kracauer'in modern öznenin sinemasal deneyimini nasıl anladığı ve niçin onun görüşlerine ihtiyacımız olduğu ele alınmıştır. İlk adımda, Benjamin'in aura ve Barthes'ın punctum kavramlarından farklı olarak, Kracauer'in fiziksel gerçeklik mefhumu ile fotoğrafik imaj arasındaki bağı nasıl kurduğu incelenmiştir. Bu tartışma, kameranın kayıt mekanizması ve foto-kimyasal süreçler vasıtasıyla ürettiği filmsel imajın, fiziksel gerçekliğin sardığı ne idiği belirsiz unsurlara yani ham meyvaya nasıl temas ettiğini meydana çıkarır. Ardından, Kracauer ve Merleau-Ponty'yi bir araya getiren yeni bir yöntem olarak önerdiğim maddî film-fenomenoloji, metin analiziyle hesaplaşılarak temellendirilmeye çalışılmıştır. Bu bölümde sunulan temel argüman, sinemada hem temsille hem de fizik ve kimyanın marifetiyle meydana gelip algımıza, bedensel deneyimize açılan filmsel imajlarla baş başa olduğumuzdur. Maddî film-fenomenoloji, ilk bölümde dile getirilen problemlere karşılık verir. Manevî yahut dinsel herhangi bir boyuta tutanamayacağımızı, toplumsal bağlamı, modern öznenin ve imajın parçalı, fiziksel tabiatını vurgulayarak, film mecrasının maddesel mevcudiyetinin, herhangi bir türe, alternatif veya deneysel bir sanat akımına bağlı olmaksızın duyuşal bir deneyim uyandırabileceğini gösterir.

Sinemada koku deneyiminin nasıl tesis edildiğini araştıran üçüncü bölümde, Zeki Demirkubuz'un *Masumiyet* filminde birdenbire karşılaştığımız bir ter izi, maddî film-fenomenoloji yöntemiyle incelenmiştir. Kracauer'in maddî kanıt ve gelişigüzel akış kavramları, filmsel imajda zuhur eden bu ter izini, kameranın otomatizmi sayesinde

kaydedilen ve kaynağıyla belirtisel bir ilişki kuran bir gösterge olarak konumlandırmamıza fırsat vermiştir. Merleau-Ponty'nin yönelimsellik düşüncesi ise, dünyada bulunuşumuzun altını çizerek, koku deneyimini icra eden, farklı kokularla sürekli temas hâlindeki varoluşumuzu daha derinden hissetmemizi sağlamıştır. Koku hem, Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak* filminde gördüğümüz gibi Mahmut ile Yusuf'un arasındaki sembolik ve fiziksel uçuruma işaret eder, hem de ter lekesinin gösterdiği gibi, deneyimin çatışmalı, bedensel ve maddesel zeminini su yüzüne çıkarır.

Dördüncü bölümde ise, Marks'ın tensel görsellik mefhumundan da yardım alınarak, Merleau-Ponty'nin et ve Kracauer'in bünyevi yakınlıklar kavramları birlikte düşünülmüş, *Kaygı* ve *Şimdiki Zaman* filmlerindeki dokunma duyusunun parçalı yapısı, siyasî katmanları ve bedensel boyutları tartışılmıştır. Görme duyusunun hâkimiyetine ve belirli ideolojiler tarafından inşa edilmiş görsel arşivlere karşı durarak, içinde yaşadığımız derinin belleğini gün yüzüne çıkaran *Kaygı*'da, Madımak Katliamı'nın dokunma duyusu aracılığıyla nasıl görünür olduğuna şahit oluruz. *Şimdiki Zaman* ise kadrajlarına bile isteye davet ettiği sahnelenmemiş, hayatın akışında sonsuz bir devinimle sürüklenen, belirsiz ve tesadüfi unsurlara imtiyaz tanıyarak, temas ettiğimiz eşyanın parçalı tenselliğinin altını çizer. Böylece, bir yandan basınç, ısı, acı gibi fiziksel şeyleri deneyimlerken, bir yandan da dünyayla çoktan kesişmiş, dönüşlü ve tersine çevrilebilir bir ilişki kurmuş olan tarihsel, bedensel ve kültürel varoluşumuzla, özne ile etrafa rastgele dağılmış nesnelere arasındaki hiyerarşiyi kayganlaştıran etimizle tanışırız.

Estetik beğeni ve ekonomik statüyle temas hâlindeki tatma duyusuna odaklanan son bölümdeyse, *Baskın: Karabasan* masaya yatırılarak, ilk olarak neyin yenilebilir olduğu sorunsallaştırılmış ve filmin, gore/splatter öğeleri sayesinde fiziksel bedenimizin, midemizin, dilimizin, iç organlarımızın farkına vardığımız bir deneyim sunduğu meydana çıkarılmıştır. Ardından Sartre'ın *Bulantı* romanının başkahramanı Roquentin'in varoluşçu deneyimi, Demirkubuz'un *Bulantı* ve Kaplanoğlu'nun *Yumurta* filmlerinde takip ettiğimiz Ahmet ve Yusuf'un yaşadığı krizlerle birlikte ele alınarak, sinemada karşımıza çıkan rastgele unsurların hem düz hem de yan anlamıyla bulantının kaynağı olabileceği ortaya konulmuştur. Film mecrasının dünyaya teması sonucu beliren başına

buyruk, alelade unsurlar bizi katî anlamlardan uzaklaştırıp, tüm bu buhranın kalbindeki olumsuzluk düşüncesine, başka bir deyişle tesadüfî ve rastgele varlığımıza yönlendirir.

Öyleyse, kısaca özetlemek gerekirse, *Uzak*'ta Yusuf'un ayakkabıları, *Kaygı*'nın uyandırdığı tensel bellek, *Baskın*'ın midemizi kaldıran görüntüleri sadece görme ve işitmenin değil, koklama, dokunma ve tatma duyularının da temsilin bir parçası olduğunu gösterir. Böyle baktığımızda, duyuların sosyokültürel ve politik açıdan nasıl kurulduğuna, anlamın tesis edilme süreçlerine tanıklık ederiz. Kokunun alt sınıfla, etnisiteyle, kent ve taşranın inşasıyla kurduğu çelişkili bağların; baskın ideolojiler tarafından biçimlendirilmiş, sömürü ve köleliği çağrıştıran, unutmama ve hatırlamanın, kişisel ve kolektif belleğin kalbindeki derinin; tatmanın hiyerarşisi ve yemenin etik boyutlarının farkına varırız. Diğer taraftan, tüm bu göstergelerin bir anlam yaratabilmek için bize gereksinim duyduğunu da idrak ederiz. Seyirci kalmayan, filmsel imajı etiyle kemiğiyle hisseden, kültürel belleğiyle karşılayıp icra eden, işleyen ve dönüştüren bünyemizin kritik kapasitesini tepeden tırnağa duyumsarız. Deneyim aklın melekeleriyle, analitik çıkarımlarla, entelektüel ve mesafeli gözün açıklamalarıyla son bulmamaktadır. Maddî film-fenomenolojiyle yaklaştığımızda irkilen, tüyleri diken diken olan, sıçrayan, burnunun direği kırılan, ağzı sulanan, içi bulanık beden fizikselliğinden de söz etmekteyizdir.

Ve Isa'nın çatalındaki saç telini, *Türk Aile Gezmesi*'ndeki yaprak veya taşı, *Şimdiki Zaman*'daki kabuğu soyulmuş, etrafıyla iç içe geçmiş tensel eşyayı, *Masumiyet*'te Uğur'un ter lekesini, *Yumurta*'da Yusuf'un köpekle baş başa kaldığı ânı ve *Bulantı*'da Ahmet'in midesini ağzına getiren mum alevini saran, himaye eden maddesellik... İmaj fiziksel gerçekliği yalnızca manipüle etmez, ona dokunur. Profilmik hadise vuku bulurken, dayatmaya ya da hiyerarşi kurmaya kalkan anlatıları ya da sembolizmi rahatsız eden ne idiği belirsiz şeyler, kadraja doluşuverir. Görüntüyü yalayıp geçer. Metin olmasının yanı sıra, fotokimyasal süreçler ve fiziksel kayıt mekanizmasıyla vücut bulan bir maddî kanıt olduğu için filmsel imaj, belirtisel kapasitesiyle bizi eşyanın gelişigüzel akışına çeker. Müphem ve rastgele enstantaneler, duyuşsal varoluşumuza uzanır ve böylece bizim olan beden ve dünyanın başka yüzleriyle ilişkilennemizi sağlar.

Yönelimsel varlığımız bu kaçınılmaz birlikteliğin hem öznesi hem de nesnesidir. En nihayetinde film mecrasının kurduğu bünyevî yakınlıklar, etimizde cisimleşmektedir.

O hâlde maddî film-fenomenolojiyle baktığımızda beden, bizzat imajın kendisinde beliren unsurlarla eşit bir pozisyona sahip olduğunu kavrarız. Başka bir deyişle profilmik hadise deneyimi kaplar, imajla beden olumsuzlukta kavuşurlar. Böylesi bir ortamda, tıpkı Roquentin gibi biz de karamsar, bunalımlı bir ruh hâline kapılabiliriz. Ne de olsa yoğun, derin çelişkilerle hesaplaştığımız, kendini kapsayıcı gibi gösteren sistemlerin altına dinamit koyan, bütünü parçalara ayırdığı bir yerdeyiz. Net bir istikamet olmaksızın, adı sanı belirsiz şeyleri, merkezietini yitirmiş rastgele varoluşumuzu, duyuşal ve maddesel bünyemizi acılı ve sancılı bir biçimde keşfediyoruz. Ama bu aynı zamanda süreç içinde meydana gelip değişen, ekolojiyle içli dışlı, spontane bir öznellik ve kolektiviteye de işaret ediyor gibi görünmektedir.

Bu tezde de “İmajın Derisi” bölümünde ön plana çıkarılan bünyevî yakınlıkları mercek altına alan Elsaesser (2014), Kracauer’in en çarpıcı tarafının, güncelliği olduğunu yazar.⁹⁷ Çünkü *Film Teorisi*’nde sunduğu kavram seti, “günümüzde tartışılan mefhumlarla konuşabilmektedir: ‘akış,’ ‘açıklık,’ ‘olumsallık,’ ‘belirsizlik,’ ‘sonsuz,’ ‘sınırsız’” gibi (Elsaesser, 2014, s. 6). Ayrıca “sinemanın otomatizmi kendi içinde bir değerdir görüşü” Jacques Rancière ve Jean-Luc Nancy gibi ünlü düşünürler tarafından da benimsenip geliştirilmiştir (Elsaesser, 2014, s. 16). Hatta Elsaesser’in aktardığı üzere, Nancy mecranın “anlama duyduğumuz saplantıdan kurtulmak için bir vasıta” olduğunu vurgular (2014, s. 18). Sanki Kracauer’in ağzından çıkıyormuş gibi, sinemanın sunduğu maddî kanıtın bizi, “bir cennet ya da bir ambalaj, demir atılacak sabitlenmiş bir yer veya bir erteleme olmaksızın, kendi hâlinde hareket eden, sarsılmış, titreyen bir dünyayla, dünyanın hissiyle” baş başa bıraktığını söyler (Nancy, 2001, s. 44). Yani filmsel imajın alâmetifarikası, varlığı ve eşyayı saran kabuğu soyup, beklenmedik bir ilişkiler yumağını, bünyevî algı ve deneyimin farklı katmanlarını ortaya çıkarmasıdır. Kadrajlanan ve pozlanan şeylerin bünyevî ve ontolojik mevcudiyeti, görüntüde kurulmak istenen hiyerarşiyi ortadan kaldırır.

⁹⁷ <https://necus-ejms.org/siegfried-kracauers-affinities/>

Kracauer ve Merleau-Ponty'nin fikirlerini sentezleyen bir maddî film-fenomenolojinin, buradan bakınca, insanın merkezî konumu yitirmesiyle beliren yeni teknolojik ve ekolojik manzaraları inceleyen posthümanist yaklaşımlarla da diyaloga geçtiğini söyleyebiliriz (Wolfe, 2010). Özellikle insan-dışı şeylerin varoluşsal ve maddesel kapasitesini tartışmaya açan *yeni materyalizm, spekülatif gerçekçilik* gibi güncel düşünce akımlarında, bu bağ daha da netleşir. Örneğin Quentin Meillassoux (2011) olumsuzluğu, anlamın ayaklarımızın altından kayıp gittiği bir atmosferde, fiziksel dünyanın herhangi bir olaya karşı takındığı nötr, kayıtsız tavır olarak tarif eder: “bir şeyin zuhur etmesi, varlığını sürdürmesi ve yok olmasının” farksızlığı, aynı zamanda “dünyevî eşyanın başka türlü de olabilme” ihtimali (s. 39). Ona göre, olumsuzlıkla yüzleşip onu kabul ettiğimiz takdirde, çevreyle aramızdaki *korelasyon*'u, “özneliğin nesnellikten ayrılamayacağını, bedenün objeden, objenin bedenden izole edilemeyeceğini” de kavramış oluruz (Meillassoux, 2011, s. 5). Graham Harman'ın (2005), şeylerin felsefesini yapan Heidegger'den feyz alarak önerdiği *nesne-yönelimli ontoloji*'ye kulak verdiğimizde ise “insanın polenle, oksijenle, kartallarla ya da yel değirmenleriyle ilişkisinin, bu nesnelere birbirleriyle kurduğu etkileşimden farksız” olduğunu anlarız (s. 1). Bu tezin sınırlarını aşan böylesi fikirler, gelecekte yürütülecek araştırmalara da ilham verebilir.

Fakat her hâlükârda, eğer biraz *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*, biraz da *Algının Fenomenolojisi* okumuşsak, bu argümanların tanıdık gelmesi muhtemeldir. Keza Kracauer de maddî imajın belirtiselliğine vurgu yaparak, film mecrasının otomatizmiyle meydana gelen kaydın herhangi bir şeye karşı takındığı nötr, kayıtsız tavrı ön plana çıkarır. Bizi bile isteye, kadraja birdenbire sarkan, sahnelenmemiş, tesadüfî, belirsiz eşya ve varlıkların birbirine üstünlük taslayamadığı bir akışın içine çeker. Merleau-Ponty sayesinde ise, böylesi bir maddesellikten başka çaresi olmayan etin dünyayla kurduğu tersine çevrilebilir münasebetle, olumsal ve yönelimsel bedenün duyuşsal mevcudiyetiyle tanışırız. Öyleyse, bu iki düşünürle çıktığımız sinemasal yolculuk, şeylerin arasında bir şey, varlıkların arasında bir varlık olduğumuzu söyler. Bizi sona, bütüne ulaşamayan bir molada, serüvene devam edeceğimiz bir durakta bırakır. İmaj, beden, eşya, kolektif, ekoloji: Yeniden hissetmeye ihtiyacımız var. Dünyevî deneyimin dönüşmeye ve değişmeye devam ettiği bu yerde artık, biz başka şeyleriz, nesne başka türlü, etraf ham meyva ile dolu. Farklı ilişkiler kurmak imkânsız değil. Mümkün.

KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. (2005). *Minima Moralia: Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar* (O. Koçak & A. Doğukan, Çev.). İstanbul: Metis.
- Adorno, T. W. (2011). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi* (N. Ülner, M. Tüzel & E. Gen, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Agamben, G. (2006). *What is an Apparatus? and Other Essays* (D. Kishik & S. Pedatella, Çev.). Stanford: Stanford University Press.
- Agamben, G. (2009). *The Signature of All Things: On Method* (L. D'Isanto & K. Attell, Çev.). New York: Zone Books.
- Agamben, G. (2017). *Taste* (C. Francis, Çev.). London: Seagull Books.
- Agel, H. & Giraud, R. (1956). Celluloid and the Soul. *Yale French Studies*, 17, 67-74.
- Akar, S. (Yönetmen). (1998). *Gemide* [Film]. Türkiye: AA Productions.
- Akbal Süalp, Z. T. (2010). Taşrada Saklı Zaman-Geri Dönülemeyen. Z. T. Akbal Süalp & A. Güneş (Der.), *Taşrada Var Bir Zaman* (s. 87-116). İstanbul: Çitlenbik.
- Akın, F. (Yönetmen). (2004). *Duvara Karşı (Gegen Die Wand)* [Film]. Almanya, Türkiye: ARTE.
- Akser, M. & Bayrakdar, D. (Der.). (2014). *New Cinema, New Media: Reinventing Turkish Cinema*. New Castle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Almodóvar, P. (Yönetmen). (2011) *İçinde Yaşadığım Deri (La Piel que Habito)* [Film]. İspanya: Blue Haze Entertainment.
- Althusser, L. (2014). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: İthaki.,
- Andersen, K & Kuhn, K. (Yönetmen). (2017) *What the Health* [Film]. USA: Netflix.

- Andrew, D. (2010). *What Cinema Is!: Bazin's Quest and Its Charge*. Singapur: Wiley-Blackwell.
- Anzieu, D. (2016). *The Skin-Ego* (N. Segal, Çev.). London: Karnac.
- Aphek, E. & Tobin, Y. (1989). *The Semiotics of Fortune-telling*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Arens, W. (1979). *The Man-Eating Myth: Anthropology and Anthropophagy*. Oxford: Oxford University Press.
- Arslan, A. (1999). Mayıs 1968: Bir Muhteva Meselesi. *Birikim*, 121. Erişim Tarihi: 28 Ocak 2017, <http://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/3861/mayis-1968-bir-muhteva-meselesi#.WMtzOPnyJIU>.
- Arslan, M. M. (2010). *Yeşim Ustaoglu: Su, Ölüm ve Yolculuk*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Arslan, U. T. (2005). *Bu Kâbuslar Neden Cemil?: Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk*. İstanbul: Metis.
- Arslan, U. T. (2009). Aynanın Sırları: Psikanalitik Film Kuramı. *Kültür ve İletişim*, 12(1), 9-38.
- Arslan, U. T. (2010). *Mazi Kabrinin Hortlakları: Türklük, Melankoli ve Sinema*. İstanbul: Metis.
- Atakav, E. (2013). *Women and Turkish Cinema: Gender Politics, Cultural Identity and Representation*. Londra: Routledge.
- Ayfre, A. (1985). Neo-Realism and Phenomenology. J. Hillier (Der.), *Cahiers du Cinéma The 1950's: Neo-Realism, Hollywood, New Wave* (s. 182-191). Cambridge: Harvard University Press.
- Bachelard, G. (1994). *The Poetics of Space* (M. Jolas, Çev.). Boston: Beacon Press.
- Badiou, A. (2006). *Sonsuz Düşünce* (I. Ergüden & T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis.
- Balázs, B. & Carter, E. (2007). Béla Balázs, Visible Man, or the Culture of Film (1924). *Screen*, 48(1), 91-108.

- Balázs, B. (2013). *Görünen İnsan Ya da Sinema Kültürü* (O. Kasap, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Balcı, D. (2013). *Yeşilçam'da Öteki Olmak: Başlangıcından 1980'lere Türkiye Sinemasında Gayrimüslim Temsilleri*. İstanbul: Kolektif.
- Balcı, Ş. (2018). 2000'ler Türk Sinemasında Kentsel Dönüşüm. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 9(2), 71-109.
- Barbaras, R. (2015). Vücudun Fenomenolojisinden Tenin Ontolojisine. E. Şan (Der.), *Merleau-Ponty* (s. 327-379). İstanbul: Say Yayınları.
- Barker, J. M. (2009). *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley: University of California Press.
- Barthes, R. (2016). *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler* (R. Akçakaya, Çev.). İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın.
- Başaran, F. (Der.). (2015). *İşçi Filmleri, Öteki "Sinemalar."*. İstanbul: Yordam Kitap.
- Bataille, G. (1985). *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939* (A. Stoekl, Çev.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bataille, G. (1986). *Erotism: Death and Sexuality* (M. Dalwood, Çev.). San Francisco: City Lights.
- Baudelaire, C. (2014). *Modern Hayatın Ressamı* (A. Berktaş, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Baudry, J. L. & Williams, A. (1974-1975). Ideological Effects of the Basic Cinematic Apparatus. *Film Quarterly*, 28(2): 39-47.
- Bauer, M. (2016). Béla Balázs: a Gestalt Theory of Film. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 36(2), 133-155.
- Bauman, Z. (1993). The Sweet Scent of Decomposition. C. Rojek & B. S. Turner (Der.), *Forget Baudrillard?* (s. 22-46). London: Routledge.
- Bazin, A. (1960). The Ontology of the Photographic Image. *Film Quarterly*, 13(4), 4-9.
- Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?* (İ. Şener, Çev.). İstanbul: Doruk Yayınları.

- Beirne, P. (2009). *Confronting Animal Abuse: Law, Criminology, and Human-Animal Relationships*. Lanham: Rowman&Littlefield Publishers, Inc.
- Bender, F. L. (1983). Merleau-Ponty and Method: Toward a Critique of Husserlian Phenomenology and of Reflective Philosophy in General. *Journal of the British Society for Phenomenology*, 14(2), 176-195.
- Benjamin, W. (2004). *Pasajlar* (A. Cemal, Çev.). İstanbul: YKY.
- Benjamin, W. (2012). *Fotoğrafın Kısa Tarihi* (O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Benjamin, W. (2014a). Tarih Kavramı Üzerine. N. Gürbilek (Der.), *Son Bakışta Aşk: Walter Benjamin'den Seçme Yazılar* (s. 40-50). İstanbul: Metis.
- Benjamin, W. (2014b). Proust İmgesi. N. Gürbilek (Der.), *Son Bakışta Aşk: Walter Benjamin'den Seçme Yazılar* (s. 101-115). İstanbul: Metis.
- Benjamin, W. (2014c). Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine. N. Gürbilek (Der.), *Son Bakışta Aşk: Walter Benjamin'den Seçme Yazılar* (s. 116-154). İstanbul: Metis.
- Benjamin, W. (2014d). Gerçeküstücülük: Avrupalı Aydınımın Son Fotoğrafı. N. Gürbilek (Der.), *Son Bakışta Aşk: Walter Benjamin'den Seçme Yazılar* (s. 155-168). İstanbul: Metis.
- Benjamin, W. (2016). *Tek Yön* (T. Turan, Çev.). İstanbul: YKY.
- Benthien, C. (2002). *Skin: On the Cultural Border Between Self and the World* (T. Dunlap, Çev.). New York: Columbia University Press.
- Berger, J. (2016). *Bir Fotoğrafı Anlamak* (B. Eyüboğlu, Çev.). İstanbul: Metis.
- Berman, M. (2016). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor: Modernite Deneyimi* (Ü. Altuğ & B. Peker, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Berry, C. (2006). Zeki Demirkubuz: Karanlığın Işığında. S. R. Öztürk (Der.), *Kader: Zeki Demirkubuz* (19-25). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

- Beugnet, M. (2007). *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Blackman, L. (2008). *The Body: The Key Concepts*. Oxford: Berg.
- Blum, V. L. (2003). *Flesh Wounds: The Culture of Cosmetic Surgery*. Berkeley: University of California Press.
- Bong, J. (Yönetmen). (2019). *Parazit (Parasite)* [Film]. Güney Kore: Barunson E&A.
- Booth, A., & Flanagan, M. (2006). *Re:skin*. Cambridge, Mass: The MIT Press.
- Bora, T. (2016). Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye. T. Bora (Der.), *Taşraya Bakmak* (s. 37-66). İstanbul: İletişim.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (R. Nice, Çev.). Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Bower, A. L. (Der.). (2004). *Reel Food: Essays on Food and Film*. New York: Routledge.
- Boym, S. (2009). *Nostaljinin Geleceği* (F. B. Aydar, Çev.). İstanbul: Metis.
- Bozis, Y & Bozis, S. (2014). *Paris'ten Pera'ya Sinema ve Rum Sinemacılar*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Brillat-Savarin, J.A. (2005). On Taste. C. Korsmeyer (Der.), *The Taste Culture Reader: Experiencing Food and Drink* (s. 15-24). Oxford: Berg.
- Brown, J. (2013). *Cannibalism in Literature and Film*. London: Palgrave Macmillan.
- Bruno, G. (2014). *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*. Chicago: University of Chicago Press.
- Campion, J. (Yönetmen). (1993). *Piyano (The Piano)* [Film]. New Zealand: CiBy 2000.
- Carbone, M. (2015). *The Flesh of Images: Merleau-Ponty between Painting and Cinema* (M. Nijhuis, Çev.). Albany, NY: SUNY Press.
- Cardullo, B. (Der.). (2011). *André Bazin and Italian Neorealism*. Londra: Continuum.

- Carman, T. (2012). Foreword. M. Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception* (s. vii-xvi). New York: Routledge.
- Cartwright, L. (1995). *Screening the Body: Tracing Medicine's Visual Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Casebier, A. (1991). *Film and Phenomenology: Toward a Realist Theory of Cinematic Representation*. Port Chester: Cambridge University Press.
- Cavell, S. (1979). *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge: Harvard University Press.
- Ceylan, N. B. (Yönetmen). (2002). *Uzak* [Film]. Türkiye: NBC Ajans.
- Ceylan, N. B. (Yönetmen). (2014). *Kış Uykusu* [Film]. Türkiye: Zeynofilm.
- Chamarette, J. (2012). *Phenomenology and the Future of Film: Rethinking Subjectivity Beyond French Cinema*. New York: Palgrave Macmillan.
- Chamarette, J. (2015). Embodied Worlds and Situated Bodies: Feminism, Phenomenology, Film Theory. *Signs*, 40(2), 289-295.
- Chaplin, C. (Yönetmen). (1921). *Yumurcak (The Kid)* [Film]. USA: Charles Chaplin Productions.
- Chaykin, D. (Yönetmen). (2012). *The Weight of the Nation: Poverty and Obesity* [Belgesel]. ABD: HBO.
- Cheng, A. A. (2011). *Second Skin: Josephine Baker and the Modern Surface*. Oxford: Oxford University Press.
- Chevrier, J.F. & Shafto, S. (2011). The Reality of Hallucination in André Bazin. D. Andrew & H. Joubert-Laurencin (Der.), *Opening Bazin: Postwar Theory and Its Afterlife* (s. 42-56). Oxford: Oxford University Press.

- Chion, M. (1999). *The Voice in Cinema* (C. Gorbman, Çev.). New York: Columbia University Press.
- Chyutin, D. (2015). "Lifting the Veil": Judaic-Themed Israeli Cinema and Spiritual Aesthetics. *Jewish Film & New Media*, 3(1), 25-47.
- Classen, C. (1992). The Odor of the Other: Olfactory Symbolism and Cultural Categories. *Ethos*, 20(2), 133-166.
- Classen, C., Howes, D., & Synnott, A. (Der.). (2003). *Aroma: The Cultural History of Smell*. New York: Routledge.
- Classen, C. (Der.). (2005). *The Book of Touch*. Oxford: Berg.
- Coleman, S., Hyatt, S. B., & Kingsolver, A. (Eds.). (2017). *The Routledge Companion to Contemporary Anthropology*. London: Routledge.
- Comolli, J. L. & Narboni, J. (1992). Cinema/Ideology/Criticism. G. Mast, M. Cohen & L. Braudy (Der.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (s. 690-707). Toronto: Oxford University Press.
- Cooper, S. (2013). *The Soul of Film Theory*. London: Palgrave Macmillan.
- Connor, S. (2004). *The Book of Skin*. London: Reaktion Books.
- Corbin, A. (1986). *The Foul and the Fragrant: Odor and the French Social Imagination* (M. L. Kochan, R. Porter, and C. Prendergrast, Çev.). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Cowles, H. M. (2020). *The Scientific Method: An Evolution of Thinking from Darwin to Dewey*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Crane, S. A. (2008). Choosing Not to Look: Representation, Repatriation, and Holocaust Atrocity Photography. *History and Theory*, 47(3), 309-330.
- Cranny-Francis, A. (2013). *Technology and Touch: The Biopolitics of Emerging Technologies*. London: Palgrave Macmillan.

- Cronenberg, D. (Yönetmen). (1986). *Sinek (The Fly)* [Film]. USA: SLM Production Group.
- Currie, G. (2004). Cognitivism. T. Miller & R. Stam (Der.), *A Companion to Film Theory* (105-122). Malden: Blackwell Publishing.
- Curtis, S. (2015). *The Shape of Spectatorship: Art, Science, and Early Cinema in Germany*. New York: Columbia University Press.
- Çakırlar, C. (2011). Queer Art of Parallaxed Document: The Visual Discourse of Docudrag in Kutluğ Ataman's *Never My Soul!*. *Screen*, 52(3), 358-375.
- Çavdar, O. (2020). *Sivas Katliamı: Yas ve Bellek*. İstanbul: İletişim.
- Çınar, C. (2014). *Film Estetiğinde Gerçekçi Sinemanın Fenomenolojisi*. (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çöl, D. (2019). *A Phenomenological Approach to the Film Editing Practice*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Kadir Has Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Dall'Asta, M. (2011). Beyond the Image in Benjamin and Bazin: The Aura of the Event. D. Andrew & H. Joubert-Laurencin (Der.), *Opening Bazin: Postwar Film Theory and Its Afterlife* (s. 57-65). Oxford: Oxford University Press.
- Deleuze, G. (2014). *Sinema 1: Hareket-İmge* (S. Özdemir, Çev.). İstanbul: Norgunk.
- Deleuze, G. (2021). *Sinema 2: Zaman-İmge* (B. Yalım & E. Koyuncu, Çev.). İstanbul: Norgunk.
- De Luca, R. (2019). Dermatology as Screenology: The Films of Lynne Ramsay. *Film Criticism*, 43(1), <https://doi.org/10.3998/fc.13761232.0043.102>.
- De Sica, V. (Yönetmen). (1948). *Bisiklet Hırsızları (Ladri Di Biciclette)* [Film]. İtalya: Produzioni De Sica.
- Demirkubuz, Z. (Yönetmen). (1997). *Masumiyet* [Film]. Türkiye: Mavi Film.

- Demirkubuz, Z. (Yönetmen). (1999). *Üçüncü Sayfa* [Film]. Türkiye: Mavi Film.
- Demirkubuz, Z. (Yönetmen). (2015). *Bulantı* [Film]. Türkiye: Mavi Film.
- Deodato, R. (Yönetmen). (1980). *Cannibal Holocaust* [Film]. Italy: F. D. Cinematografica.
- Diken, B., Gilloch, G., & Hammond, C. (2018). *Nuri Bilge Ceylan Sineması: Türkiyeli Bir Sinemacının Küresel Hayal Gücü* (A. N. Bingöl, Çev.). İstanbul: Metis.
- Dinçer, Y. (Der.). (2013). *İsyan ve Devrim Filmleri*. İstanbul: Yordam Kitap.
- Direk, Z. (Der.). (2017). *Dünyanın Teni: Merleau-Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler*. İstanbul: Metis.
- Doane, M. A. (1992). Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator. G. Mast, M. Cohen & L. Braudy (Der.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (s. 758-772). Toronto: Oxford University Press.
- Doane, M. A. (2002). *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, The Archive*. Cambridge: Harvard University Press.
- Dönmez-Colin, G. (2008). *Turkish Cinema: Identity, Distance and Belonging*. Londra: Reaktion Books.
- Dönmez-Colin, G. (2010). Women in Turkish Cinema: Their Presence and Absence as Images and as Image-Makers. *Third Text*, 24(1), 91-105.
- Dönmez-Colin, G. (2012). *Öteki'nin Sinemaları: Ortadoğu ve Orta Asya Sinemalarında Kişisel Bir Yolculuk*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Dönmez-Colin, G. (2014). *The Routledge Dictionary of Turkish Cinema*. New York: Routledge.
- Ducournau, J. (Yönetmen). (2016). *Raw* [Film]. France: Petit Film.
- Dudenhoefter, L. (2014). *Embodiment and Horror Cinema*. New York: Palgrave Macmillan.

- Dugan, H. (2011). *The Ephemeral History of Perfume : Scent and Sense in Early Modern England*. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press.
- Dupond, P. (2013). *Merleau-Ponty Sözlüğü* (E. Şan, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Dürer, A. (1513). *Şövalye, Ölüm ve Şeytan (A Knight, Death and the Devil)* [Resim]. Almanya.
- Eisenstein, S. (2014). *Film Duyumu* (N. Özön, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Elsaesser, T. (2011). A Bazinian Half-Century. D. Andrew & H. Joubert-Laurencin (Der.), *Opening Bazin: Postwar Theory and Its Afterlife* (s. 3-12). Oxford: Oxford University Press.
- Elsaesser, T. (2014). Siegfried Kracauer's Affinities. *NECSUS. European Journal of Media Studies*, 3(1), 5-20.
- Elwood, B. D. (1994). The Problem of the Self in Later Nishida and in Sartre. *Philosophy East and West*, 44(2), 303-316.
- Eng, D. L., & Kazanjian, D. (Der.). (2003). *Loss: The Politics of Mourning*. Berkeley: University of California Press.
- Epstein, J. (1988). The Senses I (b). R. Abel (Der.), *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology 1907-1939* (s. 241-246). Princeton: Princeton University Press.
- Epstein, J. (2012a). Continuous Screenings. S. Keller & J. N. Paul (Der.), *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations* (s. 277-279). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Epstein, J. (2012b). On Certain Characteristics of *Photogénie*. S. Keller & J. N. Paul (Der.), *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations* (s. 292-296). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Er, F. (2009a). Aşk'ın Taşrası: *Masumiyet, Kader*. A. Pay (Der.), *Yönetmen Sineması: Zeki Demirkubuz* (s. 71-83). İstanbul: Küre Yayınları.

- Erdem, R. (Yönetmen). (2009). *Kosmos* [Film]. Türkiye: Atlantik Film.
- Evrenol, C. (Yönetmen). (2015). *Baskın: Karabasan* [Film]. Türkiye: Film Colony.
- Fanon, F. (2014). *Siyah Deri Beyaz Maske* (C. Koytak, Çev.). İstanbul: Versus Kitap.
- Farocki, H. (Yönetmen). (1969). *Inextinguishable Fire (Nicht lösches Feuer)* [Film]. West Germany: Deutsche Film und Fernsehakademie Berlin (DFFB).
- Feenberg, A. & Freedman, J. (2001). *When Poetry Ruled the Streets: The French May Events of 1968*. Albany: State University of New York Press.
- Feldman, F. (2004). *Pleasure and the Good Life: Concerning the Nature, Varieties, and Plausibility of Hedonism*. Oxford: Oxford University Press.
- Felman, S. (1991). In an Era of Testimony: Claude Lanzmann's *Shoah*. *Yale French Studies*, 79, 39-81.
- Field, T. (1989). *Form and Function in the Diary Novel*. London: Macmillan Press.
- Foer, J. S. (2017). *Hayvan Yemek* (G. Kargıcı, çev.). İstanbul: Siren Yayınları.
- Frampton, D. (2013). *Filmozofi: Sinemayı Yepyeni Bir Tarzda Anlamak İçin Manifesto* (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Metis.
- Franju, G. (Yönetmen). (1949). *Les Sang Des Bêtes* [Film]. Fransa: Forces et Voix De La France.
- Freres, A. (c.1870). *Türk Aile Gezmesi, Istanbul (Turkish Family Outing, Istanbul)*[Fotoğraf],
http://library.artstor.org/asset/ARTSTOR_103_41822003775507
- Freud, S. (2010). *The Interpretation of Dreams* (J. Strachey, Çev.). New York: Basic Books.
- Frisby, D. (2012). *Modernlik Fragmanları: Simmel, Kracauer ve Benjamin'in Eserlerinde Modernlik Teorileri* (A. Terzi, Çev.). İstanbul: Metis.
- Fulkerson, L. (Yönetmen). (2011). *Forks Over Knives* [Film]. Monica Beach Media.

- Fulkerson, M. (2014). *The First Sense: A Philosophical Study of Human Touch*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Garrington, A. (2013). *Haptic Modernism: Touch and the Tactile in Modernist Writing*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Gates, K. A. (2011). *Our Biometric Future: Facial Recognition Technology and the Culture of Surveillance*. New York: New York University Press.
- Georgsdorf, W. (2012). *NO(I)SE I* [Video Enstalasyonu]. Avusturya.
- Geuss, R. (2002). *Eleştirel Teori: Habermas ve Frankfurt Okulu* (F. Keskin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Gidal, P. (2014). *Materialist Film*. New York: Routledge.
- Gigante, D. (2005). *Taste: A Literary History*. New Haven: Yale University Press.
- Gilbert, A. (2008). *What the Nose Knows: The Science of Scent in Everyday Life*. New York: Crown.
- Goodwin, J. (2000). Eisenstein, Ecstasy, Joyce, and Hebraism. *Critical Inquiry*, 26(3), 529-557.
- Graham, M. (2006). Queer Smells: Fragrances of Late Capitalism or Scents of Subversion? J. Drobnick (Der.), *The Smell Culture Reader* (s. 305-319). Oxford: Berg.
- Gürbilek, N. (Der.). (2014). *Son Bakışta Aşk: Walter Benjamin'den Seçme Yazılar*. İstanbul: Metis.
- Gürbilek, N. (2016). *Yer Değiştiren Gölge*. İstanbul: Metis.
- Gürle, M. (2012). *Masumiyet ve Kader: Oyalanmanın Estetiğine Dair*. U. T. Arslan (Der.), *Bir Kapıdan Gireceksin: Türkiye Sineması Üzerine Denemeler* (s. 31-41). İstanbul: Metis.
- Hales, P. B. (1991). The Atomic Sublime. *American Studies*, 32(1), 5-31.

- Haneke, M. (Yönetmen). (1997). *Ölümcül Oyunlar (Funny Games)* [Film]. Avusturya: Filmfonds Wien.
- Hansen, M. (1993). "With Skin and Hair": Kracauer's Theory of Film, Marseille 1940. *Critical Inquiry*, 19(3), 437-469.
- Hansen, M. B. (2015). Sunuş (Ö. Çelik, Çev.). S. Kracauer, *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu* (s. 15-59). İstanbul: Metis.
- Harman, G. (2005). *Guerrilla Metaphysics: Phenomenology and the Carpentry of Things*. Chicago: Open Court.
- Harris, R. (2019). *Skin, Meaning, and Symbolism in Pet Memorials: Tattoos, Taxidermy, and Trinkets*. Bingley, Bradford: Emerald Publishing.
- Harris-Moore, D. (2014). *Media and the Rhetoric of Body Perfection: Cosmetic Surgery, Weight Loss and Beauty in Popular Culture*. Surrey: Ashgate.
- Hattatoğlu, D., & Ertuğrul, G. (Der.). (2009). *Méthodos: Kuram ve Yöntem Kenarından*. İstanbul: Anahtar Kitaplar.
- Hediger, V., & Schneider, A. (2005). The Deferral of Smell, Cinema, Modernity and the Reconfiguration of the Olfactory Experience. Valentina Re et. al. (Der.), *The Five Senses of Cinema* (s. 241-264). Udine: Forum.
- Hellman, J. (1973). The Opening to the Left in French Catholicism: The Role of Personalists. *Journal of the History of Ideas*, 34(3), 381-390.
- Hepkon, Z., & Şakı Aydın, O. (2010). Türk Sinemasının Görünmeyen Öznesi: İşçiler. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, 12(12), 79-103.
- Hirsch, M. (2001). Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory. *The Yale Journal of Criticism*, 14(1), 5-37.
- hooks, b. (1992). *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press.
- Hooper, T. (1974). *Teksas Katliamı (The Texas Chainsaw Massacre)* [Film]. USA: Vortex.

- Horeck, T. & Kendall, T. (Der.). (2011). *The New Extremism in Cinema: From France to Europe*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Hunt, N. C. (2010). *Memory, War, and Trauma*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hurley, N. P. (1970). *Theology Through Film*. New York: Harper & Row.
- Husserl, E. (1983). *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy: First Book General Introduction to a Pure Phenomenology* (F. Kersten, Çev.). Lancaster: Martinus Nijhoff Publishers.
- Husserl, E. (2010). Fenomenoloji Üzerine Beş Ders. K. Küçükalp (Der.), *Husserl* (s. 99-116). İstanbul: Say Yayınları.
- Husserl, E. (2016). *Bunalım* (L. Özşar, Çev.). İstanbul: Biblos.
- Hutchings, P. (2018). *Historical Dictionary of Horror Cinema*. London: Rowman&Littlefield.
- Ihde, D. (2012). *Experimental Phenomenology: Multistabilities*. New York: State University of New York Press.
- Jablonski, N. G. (2013). *Skin: A Natural History*. Berkeley: University of California Press.
- Jacquette, D. (2014). *Ontology*. New York: Routledge.
- Janker, R. (Yönetmen). (1936). *Röntgenfilm I* [Film]. Bonn, Almanya: Reichsstelle für den Unterrichtsfilm, <https://wellcomelibrary.org/item/b20454119#?c=0&m=0&s=0&cv=0>.
- Jay, M. (2012). *Deneyim Şarkıları: Evrensel Bir Tema Üzerine Modern Çeşitlemeler* (B. E. Aksoy, Çev.). İstanbul: Metis.
- Jiaying, S. (2014). An Olfactory Cinema: Smelling Perfume. *Acta Universitatis Sapientiae: Film and Media Studies*, 8, 113-127.
- Josipovici, G. (1997). *Dokunma* (K. Atakay, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Kanık, İ. (2018). *Gastro Sinema*. İstanbul: Alfa.

- Kant, I. (2005). Objective and Subjective Senses: The Sense of Taste. C. Korsmeyer (Der.), *The Taste Culture Reader: Experiencing Food and Drink* (s. 209-214). Oxford: Berg.
- Kaplanoğlu, S. (Yönetmen). (2007). *Yumurta* [Film]. Türkiye: Kaplan Film.
- Kaplanoğlu, S. (Yönetmen). (2008). *Süt* [Film]. Arizona Films.
- Kaplanoğlu, S. (Yönetmen). (2010). *Bal* [Film]. Kaplan Film.
- Karabağ Sarı, Ç. (2014). İzleyici Araştırmaları ve Politik İmkân Sorunu. *Moment Dergi*, 1(2), 241-269.
- Karabağ Sarı, Ç. (2018). Sinema İzleyicisi Araştırmalarında Etnografik Yaklaşımlar: Jackie Stacey ve Lakshmi Srivinas'ın Çalışmaları. *Kültür ve İletişim*, 41(2), 34-59.
- Karaçelik, T. (Yönetmen). (2015). *Sarmaşık* [Film]. Türkiye: Cine Chromatix.
- Karanfil, G. (2006). Becoming Undone: Contesting Nationalisms in Contemporary Popular Turkish Cinema. *National Identities*, 8(1), 61-75.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (2017). *Yaban*. İstanbul: İletişim.
- Karasu, B. (2004). *Kısmet Büfesi*. İstanbul: Metis.
- Kechiche, A. (Yönetmen). (2013). *Mavi En Sıcak Renktir (La Vie d'Adèle)* [Film]. France: Quat'sous Films.
- Keilbach, J. (2009). Photographs, Symbolic Images, and the Holocaust: On the (IM)Possibility of Depicting Historical Truth. *History and Theory*, 48(2), 54-76.
- Keller, J. R. (2006). *Food, Film and Culture: A Genre Study*. Jefferson, NC: McFarland.
- Kennedy, M. (2010). Naive Realism and Experiential Evidence. *Proceedings of the Aristotelian Society*, 110, 77-109.
- Kerner, A. M. (2015). *Torture Porn in the Wake of 9/11: Horror, Exploitation, and the Cinema of Sensation*. New Brunswick: Rutgers University Press.

- Knight, D. (1993). Reconsidering Film Theory and Method. *New Literary History*, 24(2), 321-338.
- Koch, G. & Hansen, M. (1987). Béla Balázs: The Physiognomy of Things. *New German Critique*, 40, 166-177.
- Kosut, M. (2000) Tattoo Narratives: The Intersection of the Body, Self-Identity and Society. *Visual Sociology*, 15(1), 79-100.
- Köse, H., & İpek, Ö. (Der.). (2016). *Gözdeki Kıymık: Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet İmgeleri*. İstanbul: Metis.
- Kracauer, S. (2011). *Kitle Süsü* (O. Kılıç, Çev.). İstanbul: Metis.
- Kracauer, S. (2014). *Tarih: Sondan Bir Önceki Şeyler* (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis.
- Kracauer, S. (2015). *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu* (Ö. Çelik, Çev.). İstanbul: Metis.
- Krauss, R. (1977). Notes on the Index: Seventies Art in America. *October*, 3, 68-81.
- Kristeva, J. (2014). *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme* (N. Tural, Çev.). İstanbul: Metis.
- Kuhn, A. (1978). The Camera I Observations on Documentary. *Screen*, 19(2), 71-84.
- Kurtuluş Korkman, Z. (2018). *Clair Obscur/Tereddüt*. *Journal of Middle East Women's Studies*, 14(2), 230-232.
- Kutsal Kitap: Yeni Dünya Çevirisi*. (2017). New York: Watchtower Bible and Tract Society.
- LaCapra, D. (1997). Lanzmann's *Shoah*: "Here There Is No Why." *Critical Inquiry*, 23(2), 231-269.
- Lafrance, M. (2018). Skin Studies: Past, Present and Future. *Body & Society*, 24(1-2), 1-30.
- Lagerspetz, O. (2018). *A Philosophy of Dirt*. Londra: Reaktion Books.

- Lanzmann, C. (Yönetmen). (1985). *Shoah* [Film]. France & UK: British Broadcasting Corporation (BBC).
- Lavin, S. (2011). *Kissing Architecture*. Princeton: Princeton University Press.
- Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space* (D. Nicholson-Smith, Çev.). Oxford: Blackwell Publishing.
- Lefebvre, H. (2006). *Diyalektik Materyalizm* (B. Yıldırım, Çev.). İstanbul: Kanat.
- Lennon, T. (Yönetmen). (2017). *Knife Skills* [Film]. USA: Thomas Lennon Films.
- Lévi-Strauss, C. (2012). The Culinary Triangle. C. Counihan & P. Van Esterik (Der.), *Food and Culture: A Reader* (s. 40-47). London: Routledge.
- Lévi-Strauss, C. (2014). *Hepimiz Yamyamız* (H. Bayn, Çev.). İstanbul: Metis.
- Lewis, H. G. (Yönetmen). (1963). *Blood Feast* [Film]. USA: Friedman-Lewis Productions.
- Lippit, A. M. (2005). *Atomic Light (Shadow Optics)*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Lombardi, G. & Uva, C. (Der.). (2016). *Italian Political Cinema: Public Life, Imaginary, and Identity in Contemporary Italian Film*. Bruxelles: Peter Lang.
- Lyons, J. (2007). "Miami Slice": Surgical Shockings in Nip/Tuck. *Journal of Popular Film and Television*, 35(1), 2-11.
- Manning, E. (2006). *Politics of Touch: Sense, Movement, Sovereignty*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Marks, L. U. (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press.
- Marks, L. U. (2002). *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Massumi, B. (1995). The Autonomy of Affect. *Cultural Critique*, 31, 83-109.
- Maurette, P. (2018). *The Forgotten Sense: Meditations on Touch*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Maynard, P. (2012). Arts, Agents, Artifacts: Photography's Automatism. *Critical Inquiry*, 38(4), 727-745.
- McQuire, S. (2008). *The Media City: Media, Architecture and Urban Space*. Los Angeles: Sage.
- McKee, A. (2003). *Textual Analysis: A Beginner's Guide*. London: Sage.
- Meillassoux, Q. (2011). *After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency* (R. Brassier, Trans.). London: Continuum.
- Mengüşoğlu, T. (1945). Fenomenoloji Felsefesi. *İstanbul Üniversitesi Felsefe Arkivi Dergisi*, 1(1), 47-74.
- Merleau-Ponty, M. (1964). The Film and the New Psychology. J. Wild (Der.), *Sense and Non-Sense* (s. 48-59). Evanston, IL: Northwestern Univ. Press.
- Merleau-Ponty, M. (1968). *The Visible and the Invisible* (A. Lingis, Çev.) Evanston: Northwestern University Press.
- Merleau-Ponty, M. (2007). What is Phenomenology? T. Toadvine & L. Lawlor (Der.), *The Merleau-Ponty Reader* (s. 55-68). Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Merleau-Ponty, M. (2010). *Algılanan Dünya: Sohbetler* (Ö. Aygün, Çev.). İstanbul: Metis.
- Merleau-Ponty, M. (2012). *Göz ve Tin* (A. Soysal, Çev.). İstanbul: Metis.
- Merleau-Ponty, M. (2016). *Algının Fenomenolojisi* (E. Sarıkartal & E. Hacımuratoğlu, Çev.). İstanbul: İthaki.
- Merleau-Ponty, M. (2017). Dünyamız Tamamlanmamış Bir Eser... *Cogito*, 88, 20-28.
- Merleau-Ponty, M. (2017). Cézanne'ın Kuşkusu. *Cogito*, 88, 45-62.

- Metz, C. (1983). *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier* (C. Britton, A. Williams, B. Brewster & A. Guzzetti, Çev.). Londra: Macmillan Press.
- Miller, D. (Der.). (2005). *Materiality*. Durham: Duke University Press.
- Miller, E. F. (1980). What Does “Political” Mean?. *The Review of Politics*, 42(1), 56-72.
- Mircea, E. (2012). The Dialectical Image: Eisenstein in the Soviet Cinema. *Scientific Journal of Humanistic Studies*, 4(7), 240-245.
- Moeran, B. (2007). Marketing Scents and the Anthropology of Smell. *Social Anthropology*, 15(2), 153–168.
- Mounier, E. (1989). *Personalism*. Notre Dame: University of Notre Dame Press.
- Mulvey, L. (1992). Visual Pleasure and Narrative Cinema. G. Mast, M. Cohen & L. Braudy (Der.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (746-757). Toronto: Oxford University Press.
- Murphy, R. (2003-2010). *Nip/Tuck* [TV Dizisi]. USA: HBO.
- Nancy, J-L. (2001). *The Evidence of Film: Abbas Kiarostami* (C. Irizarry & V. A. Conley, Çev.). Brussels: Yves Gevaert.
- Nelmes, J. (2012). *Introduction to Film Studies*. New York: Routledge.
- Nelson, J. S. (2013). *Popular Cinema as Political Theory: Idealism and Realism in Epics, Noirs, and Satires*. New York: Palgrave Macmillan.
- Nelson, L. S. (2011). *America Identified: Biometric Technology and Society*. Cambridge: The MIT Press.
- Nesbet, A. (2003). *Savage Junctures: Sergei Eisenstein and the Shape of Thinking*. London: I. B. Tauris.
- Ngai, S. (2005). *Ugly Feelings*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Nolan, C. (Yönetmen). (2000). *Memento* [Film]. USA: Newmarket Capital Group.

- Nolan, S. (1998). The Books of the Films: Trends in Religious Film-Analysis. *Literature & Theology*, 12(1), 1-15.
- Obeyesekere, G. (2005). *Cannibal Talk: The Man-Eating Myth and Human Sacrifice in the South Seas*. Berkeley: University of California Press.
- O'Donoghue, D. (2014). Blue Is the Warmest Color. *Cinéaste*, 39(2), s. 40-42.
- Oktan, A. (2008). Türk Sinemasında Hegemonik Erkeklikten Erkeklik Krizine: Yazı-Tura ve Erkeklik Bunalımının Sınırları. *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, 5(2), 152-166.
- Orwell, G. (1958). *The Road to Wigan Pier*. New York: Harcourt, Brace and Company.
- Ostherr, K. (2013). *Medical Visions: Producing the Patient Through Film, Television, and Imaging Technologies*. Oxford: Oxford University Press.
- Öğüt, H. (2009). Kadın Filmleri ve Feminist Karşı Sinema. *Cogito*, 58, 202-217.
- Özçelik, C. Ö. (Yönetmen). (2017). *Kaygı* [Film]. Türkiye: EHY Film.
- Özdemir, B. G. (2018). *Şimdiki Zaman: Kadın Karakterlerin Film Mekânlarındaki Temsilinin Feminist Film Eleştirisi Çerçevesinde İncelenmesi*. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 9(2), 131-164.
- Özgüven, F. (2002, Aralık 26). Ayak Kokusu. *Radikal*. Retrieved from <http://www.radikal.com.tr/yazarlar/fatih-ozguven/ayak-kokusu-655530/>
- Öztürk, S. R. (2000). *Sinemada Kadın Olmak*. İstanbul: Alan Yayınları.
- Pagliero, M. (Yönetmen). (1950). *Bir Adam Şehirde Yürüyor (Un Homme Marche Dans La Ville)* [Film]. Fransa: Films Sacha Gordine.
- Parisi, D. (2018). *Archaeologies of Touch: Interfacing with Haptics from Electricity to Computing*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Parkhurst Ferguson, P. (2004). *Accounting for Taste: The Triumph of French Cuisine*. Chicago: The University of Chicago Press.

- Parkhurst Ferguson, P. (2011). The Senses of Taste. *The American Historical Review*, 116(2), 371-384.
- Parla, J. (2010). Alegoriden Mesel'e: Türk Romanında Anadolu'nun Kayıtları. Z. T. Akbal Süalp & A. Güneş (Der.), *Taşrada Var Bir Zaman* (s. 87-116). İstanbul: Çitlembik.
- Paterson, M. (2007). *The Senses of Touch: Haptics, Affects, and Technologies*. London: Bloomsbury.
- Pay, A. (Der.). (2009b). *Yönetmen Sineması: Nuri Bilge Ceylan*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Pay, A. (Der.). (2009c). *Yönetmen Sineması: Derviş Zaim*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Pay, A. (Der.). (2010a). *Yönetmen Sineması: Ahmet Uluçay*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Pay, A. (Der.). (2010b). *Yönetmen Sineması: Semih Kaplanoğlu*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Peirce, C. S., & Wiener, P. P. (1966). *Selected Writings: (Values in a Universe of Chance)*. New York: Dover Publications.
- Peirce, C. S., Houser, N., & Kloesel, C. J. W. (1992). *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Peirce, C. S., & Peirce Edition Project. (1998). *The Essential Peirce, Volume 2: Selected Philosophical Writings (1893-1913)*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Peritore, N. P. (1977). Descriptive Phenomenology and Film: An Introduction. *Journal of the University Film Association*, 29(1), 3-6.
- Piatti-Farnell, L. (2017). *Consuming Gothic: Food and Horror in Film*. London: Palgrave-Macmillan.
- Pick, A. (2018). Vegan Cinema. E. Quinn & B. Westwood (Der.), *Thinking Veganism in Literature and Culture: Towards a Vegan Theory* (s. 125-146). London: Palgrave Macmillan.

- Pintilie, A. (Yönetmen). (2018). *Dokunma Bana (Touch Me Not)* [Film]. Romania: Manekino Film.
- Pitts, V. L. (2003). *In the Flesh: The Cultural Politics of Body Modification*. New York: Palgrave Macmillan.
- Polan, D. B. (1977). Eisenstein as Theorist. *Cinema Journal*, 17(1), 14-29.
- Porteous, J. D. (1985). Smellscape. *Progress in Human Geography*, 9(3), 356-378.
- Porter, M. (2005). *Windows of the Soul: Physiognomy in European Culture 1470-1780*. Oxford: Clarendon Press.
- Proust, M. (2008). *Kayıp Zamanın İzinde: Swann'ların Tarafı* (R. Hakmen, Çev.). İstanbul: YKY.
- Psihoyos, L. (Yönetmen). (2018). *The Game Changers* [Film]. USA: Netflix.
- Quicke, A. (2005). Phenomenology and Film: An Examination of a Religious Approach to Film Theory by Henri Agel and Amédée Ayfre. *Journal of Media and Religion*, 4(4), 235-250.
- Rasmussen, S. (1999). Making Better “Scents” in Anthropology: Aroma in Tuareg Sociocultural Systems and the Shaping of Ethnography. *Anthropological Quarterly*, 72(2), 55-73.
- Rapold, N. (2016). Healthy Appetite: Julia Ducournau's *Raw*. *Film Comment*, 52(6), 8.
- Raw, L. (2017). *Six Turkish Filmmakers*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Reinarz, J. (2014). *Past Scents: Historical Perspectives on Smell*. Urbana [Illinois]: University of Illinois Press.
- Resnais, A. (Yönetmen). (1956). *Gece ve Sis (Nuit et Brouillard)* [Film]. Fransa: Argos Films.
- Ricœur, P. (2012). *Hafıza, Tarih, Unutuş* (M. E. Özcan, Çev.). İstanbul: Metis.

- Robins, K. & Aksoy, A. (2000). DEEP NATION: The National Question and Turkish Cinema Culture. M. Hjort & S. Mackenzie (Der.), *Cinema and Nation* (s. 203-221). New York: Routledge.
- Rodowick, D. N. (2007). *The Virtual Life of Film*. Cambridge: Harvard University Press.
- Rodrigo, P. (2015). Hareketin Ontolojisi, Merleau-Ponty'de Resim ve Sinema. E. Şan (Der.), *Merleau-Ponty* (s. 380-405). İstanbul: Say Yayınları.
- Romanienko, L. A. (2011). *Body Piercing and Identity Construction: A Comparative Perspective – New York, New Orleans, Wrocław*. New York: Palgrave Macmillan.
- Römer, I. (2020). Transcendental Apperception and Temporalization. I. Apostolescu & C. Serban (Der.), *Husserl, Kant and Transcendental Phenomenology* (s. 127-142). Berlin: De Gruyter.
- Rudolph, K. C. (2018). *Taste and the Ancient Senses*. Abingdon, Oxon: Routledge.
- Russell, C. (1999). *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. Durham: Duke University Press.
- Ryan, M. & Kellner, D. (1997). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası* (E. Özsayar, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Saksena, S. K. (1950). Dialectical Materialism. *Philosophy and Phenomenological Research*, 10(4), 541-552.
- Sanford, F. (1899). *The Scientific Method and Its Limitations*. Stanford: Stanford University Press.
- Sarioğlu, B. (2018). *Manifestation of Loss and Mourning Through Expressive Silences in New Cinema in Turkey*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kadir Has Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Sartre, J-P. (2009). *Varlık ve Hiçlik: Fenomenolojik Ontoloji Denemesi* (T. Ilgaz & G. Çankaya Eksen, Çev.). İstanbul: İthaki.
- Sartre, J-P. (2017). *Bulantı* (S. Hilâv, Çev.). İstanbul: Can.

- Sassoon, J. (2005). Photographic Materiality in the Age of Digital Reproduction. E. Edwards & J. Hart (Der.), *Photographs, Objects, Histories: On the Materiality of Images* (s. 196-213). New York: Routledge.
- Savaş, H. (2002). Fenomenolojik Bakış ve Sinema. *Kurgu Dergisi*, 19, 67-83.
- Savaş, H. (2013). *Sinema ve Varoluşçuluk*. İstanbul: Sözcükler.
- Schible, S. N. (Yönetmen). (2017). *Ryuichi Sakamoto: Coda* [Film]. Japonya, Amerika: AVROTROS.
- Schrader, P. (1972). *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. New York: A Da Capo.
- Schreyach, M. (2013). Pre-Objective Depth in Merleau-Ponty and Jackson Pollock. *Research in Phenomenology*, 43(1), 49-70.
- Seigworth, G. J. & Gregg, M. (Eds). (2010). *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University Press.
- Serres, M. (2008). *The Five Senses: A Philosophy of Mingled Bodies (I)* (M. Sankey & P. Cowley, Çev.). London: Continuum.
- Serter, S. S. (Der.). (2016). *Yeni Kadrajlar: Türkiye’de Sinema*. İstanbul: De Ki.
- Shaviro, S. (2006). *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Shaw, S. (2008). *Film Consciousness: From Phenomenology to Deleuze*. Londra: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Shiel, M. (2006). *Italian Neorealism: Rebuilding the Cinematic City*. Londra: Wallflower.
- Silverman, K. (1990). Dis-embodying The Female Voice. P. Erens (Der.), *Issues in Feminist Film Criticism* (s. 309-329). Bloomington: Indiana University Press.
- Simmel, G. (2015). *Bireysellik ve Kültür* (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis.
- Smelik, A. (1998). *And the Mirror Cracked: Feminist Cinema and Film Theory*. Londra: Macmillan Press.

- Sobchack, V. (1992). *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press.
- Sobchack, V. (2004). *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press.
- Sobchack, V. (2006). On Morphological Imagination. M. Flanagan & A. Booth (Der.), *re: skin* (s. 103-113). Cambridge, MA: The MIT Press.
- Soderbergh, S. (Yönetmen). (2018). *Unsane* [Film]. USA: New Regency Pictures.
- Sontag, S. (1966). *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Picador.
- Sontag, S. (2011). *Fotoğraf Üzerine* (O. Akinhay, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Sophocles. (1982). *Oedipus Rex*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Söylemez, B. (Yönetmen). (2012). *Şimdiki Zaman* [Film]. Türkiye: Filmbüfe.
- Spence, L. & Navarro, V. (2011). *Crafting Truth: Documentary Form and Meaning*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Stacey, J. (1993). Textual Obsessions: Methodology, History and Researching Female Spectatorship. *Screen*, 34(3), 260-274.
- Stacey, J. (1994). *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. London: Routledge.
- Staiger, J. (2005). *Media Reception Studies*. New York: New York University Press.
- Stam, R., Burgoyne, R. & Flitterman-Lewis, S. (2005). *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*. New York: Routledge.
- Steven, M. (2017). *Splatter Capital: The Political Economy of Gore Films*. London: Repeater.
- Studlar, G. (1992). Masochism and the Perverse Pleasures of Cinema. G. Mast, M. Cohen & L. Braudy (Der.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings (773-790)*. Toronto: Oxford University Press.

- Sundberg, K., & Kjellman, U. (2018). The Tattoo as a Document. *Journal of Documentation*, 74(1), 18-35.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis.
- Suner, A. (2012). Yusuf'u Yanlış Anlamak: Semih Kaplanoğlu'nun *Yumurta-Süt-Bal* Üçlemesi Üzerine. U. T. Arslan (Der.), *Bir Kapıdan Gireceksin: Türkiye Sineması Üzerine Denemeler* (s. 57-70). İstanbul: Metis.
- Süskind, P. (1987). *Koku* (T. Turan, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Şahin Granade, G. (2017). İkilikten Ontolojik Ten Kavramına. Z. Direk (Der.), *Dünyanın Teni: Merleau-Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler* (s. 173-192). İstanbul: Metis.
- Şan, E. (Der.). (2015). *Merleau-Ponty* (A. Soysal, Çev.). İstanbul: Say.
- Tarkovski, A. (Yönetmen). (1979). *Stalker* [Film]. Sovyetler Birliği: Mosfilm.
- Tepegöz, E. (Yönetmen). (2012). *Zerre* [Film]. Türkiye: Kule Film.
- Thompson, B. Y. (2015). *Covered in Ink: Tattoos, Women, and the Politics of the Body*. New York: New York University Press.
- Thompson, K. & Bordwell, D. (2003). *Film History: An Introduction*. Madison: McGraw-Hill.
- Thwaites Diken, E., & Erdede, R. D. (2020). *Touch Me Not: The Ethics of Intimacy*. *Journal for Cultural Research*, 24(1), 16-27.
- Tokdoğan, N. (2013). Milliyetçilik, Militarizm ve Toplumsal Cinsiyet İlişisini Nefes Filmi Üzerinden Okumak. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 4(2), 69-83.
- Tomasulo, F. P. (1988). The Text-in-the-Spectator: The Role of Phenomenology in an Eclectic Theoretical Methodology. *Journal of Film and Video*, 40(2), 20-32.
- Torlasco, D. (2008). *The Time of Crime: Phenomenology, Psychoanalysis, Italian Film*. Princeton: Princeton University Press.

- Tosi, V. (2005). *Cinema Before Cinema: The Origins of Scientific Cinematography* (S. Angelini, Çev.). British Universities Film & Video Council Publication.
- Trigg, D. (2014). *The Thing: A Phenomenology of Horror*. Winchester: Zero Books.
- Tsangari, A. R. (Yönetmen). (2010). *Attenberg* [Film]. Greece: Haos Film.
- Tuan, Y. F. (2005). Pleasures of the Proximate Senses: Eating, Taste, and Culture. C. Korsmeyer (Der.), *The Taste Culture Reader: Experiencing Food and Drink* (s. 226-236). Oxford: Berg.
- Turin, L. (2006). *The Secret of Scent : Adventures in Perfume and the Science of Smell*. New York: Faber and Faber.
- Turner, G. (2016). *İngiliz Kültürel Çalışmaları* (D. Özçetin & B. Özçetin, Çev.). Ankara: Heretik.
- Turvey, M. (2008). *Doubting Vision: Film and the Revelationist Tradition*. Oxford: Oxford University Press.
- Tüzen, S. (Yönetmen). (2015). *Ana Yurdu* [Film]. Türkiye: Zela Film.
- Tykwer, T. (Yönetmen). (2006). *Koku: Bir Kâtilin Hikâyesi (Perfume: A Story of a Murderer)* [Film]. Almanya: DreamWorks.
- Uçar İlbuğa, E. (2018). Yeşim Ustaoglu Sinemasında Kadın Karakterlerin Özgürlük Arayışları. *Selçuk İletişim*, 11(2), 292-320.
- Ulusay, N. (2004). Günümüz Türk Sinemasında 'Erkek Filmleri'nin Yükselişi ve Erkeklik Krizi. *Toplum ve Bilim*, 101, 144-161.
- Unknown (possibly Alexandros of Antioch on the Maeander). (ca. 1890-1900, ca. 120-100 BCE, 2014 (image)). Aphrodite of Melos, Image View Description:from front, Image View Type:overall. [casts (sculpture)]. Retrieved from https://library.artstor.org/asset/SS33844_33844_16167557

- Uslu, A. (2011). *Observational Cinema and Embodied Vision*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi/Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Ustaoğlu, Y. (Yönetmen). (2016). *Tereddüt* [Film]. Türkiye: Ustaoğlu Production.
- Uyanık, Z. (2013). Son Dönem Türkiye Sinemasında Alevi Kimliğinin Görünümü. *Karadeniz*, 6(21), 42-60.
- Van Campen, C. (2014). *The Proust Effect: The Senses as Doorways to Lost Memories* (J. Ross, Çev.). Oxford: Oxford University Press.
- Vercelloni, L. (2016). *The Invention of Taste: A Cultural Account of Desire, Delight and Disgust in Fashion, Food and Art* (K. Singleton, Çev.). London: Bloomsbury.
- Vertov, D. (2007). *Sine-Göz* (A. Ergenç, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Wahlberg, M. (2006). Wonders of Cinematic Abstraction: J. C. Mol and the Aesthetic Experience of Science Film. *Screen*, 47(3), 273-289.
- Wahlberg, M. (2008). *Documentary Time: Film and Phenomenology*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Wall-Romana, C. (2012). Epstein's *Photogénie* as Corporeal Vision: Inner Sensation, Queer Embodiment, and Ethics. S. Keller & J. N. Paul (Der.), *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations* (s. 51-71). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Walton, S. (2016). *Cinema's Baroque Flesh: Film, Phenomenology and the Art of Entanglement*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Wan, James. (Yönetmen). (2004). *Testere (Saw)* [Film]. USA: Evolution Entertainment.
- Warren, M. E. (1999). What is Political? *Journal of Theoretical Politics*, 11(2), 207-231.
- Waters, J. (Yönetmen). (1981). *Polyester* [Film]. USA: New Line Cinema.
- Wayne, M. (2011). *Politik Film: Üçüncü Sinema'nın Diyalektiği* (E. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Yordam Kitap.
- Wellmann, J. (2011). Science and Cinema. *Science in Context*, 24(3), 311-328.

- Williams, L. (1991). Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. *Film Quarterly*, 44(4), s. 2-13.
- Williams, L. (2006). Of Kisses and Ellipses: The Long Adolescence of American Movies. *Critical Inquiry*, 32(2), s. 288-340.
- Wilson, D. A., & Stevenson, R. J. (2006). *Learning to Smell: Olfactory Perception from Neurobiology to Behavior*. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press.
- Wilson, E. (2005). Material Remains: *Night and Fog*. *October*, 112, 89-110.
- Wilson, L. (2015). *Spectatorship, Embodiment and Physicality in the Contemporary Mutilation Film*. Londra: Palgrave Macmillan.
- Woal, M., & Woal, L. (1994). Chaplin And The Comedy Of Melodrama. *Journal of Film and Video*, 46(3), 3-15.
- Wolfe, C. (2010). *What is Posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Wollen, P. (1976). 'Ontology' and 'Materialism' in Film. *Screen*, 17(1), 7-25.
- Yaşartürk, G. (2012). *Eleni, Niko, Maria ve Yorgo: Türk Sinemasında Rumlar*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Yılmazkol, Ö. (2011). *2000 sonrası Türk Sineması'na Eleştirel Bakış*. İstanbul: Okur Kitaplığı.
- Yücel, M. (2008). *Türk Sinemasında Kürtler*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Zonca, E. (Yönetmen). (1998). *Meleklerin Düş Yaşamı (La Vie Révée des Anges)* [Film]. Fransa: Diaphana Films.

EK 1. ORİJİNALLİK RAPORU

Teze yönelik <http://www.sosyalbilimler.hacettepe.edu.tr> – formlar ve dilekçeler kısmında yer alan Tez Çalışması Orijinallik Raporu yer alacaktır. Taranmış kopya olabilir.

EK 2. ETİK KURUL/KOMİSYON İZİNİ YA DA MUAFİYET FORMU

Teze yönelik <http://www.sosyalbilimler.hacettepe.edu.tr/formlar.shtml> adresinden erişilerek doldurulan Etik Kurul/Komisyon ya da Muafiyet Raporlarından hangisi alındıysa onun tezin bu kısmına eklenmesi gerekmektedir. Etik Kurul/Komisyon'dan izin alındıysa Etik Kurul/Komisyon onay yazısı eklenmelidir. Alınmadıysa Etik Kurul/Komisyon Muafiyet formunu eklemeniz yeterlidir. Taranmış kopya olabilir.