

## Tanpınar'ın ve Jarmusch'un Oyun Dünyaları: Hayri İrdal, Night on Earth'ü İzliyor...

Worlds of Play of Tanpınar and Jarmusch: Hayri İrdal is Watching Night on Earth....

Serdar ÖZTÜRK, Prof. Dr., Gazi Üniversitesi, İletişim Fakültesi, E-posta: iletisim2008@gmail.com

### Anahtar Kelimeler:

İroni, Mizah, Oyun,  
Ahmet Hamdi  
Tanpınar, Jim  
Jarmush.

### Öz

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Saatleri Ayarlama Enstitüsü romanında ironik ve mizahi bir üslupla kritik ettiği modern yaşamdaki insan ilişkileri ile Amerikan bağımsız yönetmenlerinden Jim Jarmush'un Night on Earth filmi arasında ilginç benzerlikler bulunur. Her ikisi de sanatçı olan bu kişilerin ürettikleri eserlerdeki insan ilişkileri, oyun teorisi, mizah teorisi ve daha felsefik anlamda yaşamın anlamına dair argümanlarla incelenebilir. Bu çalışmada, Tanpınar'ın Hayri İrdal karakteri gözünden Night on Earth izlenmekte, izleme edimi sırasında film imajların yarattığı çağrışımlar, roman izleğinde ve oyun, mizah ve modern yaşamla ilgili teorik çerçevede analiz edilmektedir. Böylece, sanat ve teori arasında titreşim sağlanmakta, ne teorinin sanat eseri üzerinde, ne de sanat eserinin teori üzerinde egemenlik kuracak tarzda incelemenin önü alınmaktadır. Çalışma, Tanpınar'ın kendisiyle özdeşleştirilen Hayri İrdal'ın Night on Earth'deki gündelik yaşamdaki modernleşmeye dair flanör tarzı gözlemlerinin ikisi de kurgusal olan roman ve sinema arasında nasıl bir ilişki kurulacağının bir örneği olarak da değerlendirilebilir.

### Keywords:

Irony, Humor, Play,  
Ahmet Hamdi  
Tanpınar, Jim  
Jarmush.

### Abstract

One can claim that there are amazing similarities between modern human relations criticized in ironic and satirical style in Time Regulation Institution, the novel by Ahmet Hamdi Tanpınar, and those in Night on Earth, the movie by Jim Jarmush, an American independent movie director. Human relations presented in both these arts could be studied in line with game theory, humour theory, and in general, the meaning of life to do with philosophical arguments. In this study, on the one hand, I watch Night on Earth in the eyes of Hayri İrdal, a character of the Tanpınar's novel, and, on the other hand, try to analyze the associations of ideas of filmic images in accordance with novel, and game and humour theories as well as views on modern life. Thus, the vibration set up between art and social science might hamper the domination of one thing of on top another. This study might be assessed as a sample of how we can make a connection between movie and novel, with observations of the novel character, Hayri İrdal, to modern life in flenaur view.

## Giriş

“Ahmet Hamdi Tanpınar hayatta olsaydı, Amerikan bağımsız yönetmenlerinden Jim Jarmusch’un *Night on Earth* (1991) filmini izlemekten keyif alır mıydı?” Kurgusal ve spekülatif olan bu soruya yanıt arayışı, onların dünyalarına girmekle mümkündür. Bunun için de elimiz de iki yöntem var: Onların gerçek yaşam dünyalarına, o dünyadaki eylemlerine ve sözlerine odaklanmak ya da ürettikleri ürünlerin kurgusal dünyalarına girmek. Bunlardan ikincisi olan kurgusal dünya, aynı zamanda sanatçının kendini ifade etme biçimidir. Bir sanatçı, kendini, yarattığı bir ürünle gerçekleştirmek, kendini ifade etmek ister. Bu noktada o ürün, sanatçının zihninin ve bedeninin bir uzanımıdır.

Bu çerçeveden hareket edildiğinde, Tanpınar yaşasaydı Jim Jarmusch’un *Night on Earth* filminden keyif alıp almayacağını sanatçıların kendi yaşam dünyalarından yanıtlamak, ister istemez bizi yönlemsel bir soruna sürükleyecektir. Film seyreden, bir edebiyatçı olan Tanpınar’dır, seyredilen de sanatsal bir performanstır. O halde, Tanpınar kendi yaşam dünyasından, kendisinin gerçek yaşamda söyledikleri ve eyledikleri üzerinden film üzerine analiz yaptığında, ona yönelik değerlendirmede bulunduğu epistemolojik ve ontolojik bir sorunla karşılaşma ihtimali bulunmaktadır. Gerçek yaşamın ampirik dili, sinema gibi filmik imgelerin olduğu kurgusal bir dünyaya kendisini dayatabilecek, belki de sinemanın kurgusal dünyası ampirik dilin türevi haline gelebilecektir.

Bu yönlemsel sorunu aşmanın bir yolu, yukarıda belirtilen kurgusal dünyanın kurgusal dünya içinden incelenmesidir. Bu çalışmada, Tanpınar izleyen ve izlenen Jim Jarmusch’un bir filmi olduğuna göre, ampirik Tanpınar’dan çıkıp, Tanpınar’ın kendi yarattığı bir roman karakteri üzerinden filmi incelemesi, en azından yazılı imgeler ile filmik imgeler arasında epistemolojik ve ontolojik sorunu çözme anlamında yararlı olabilir.

O halde, bu izlemeyi yapacak roman kahramanı kim olacaktır?

“Keyif alma” gibi bir ifade bizi ister istemez estetik deneyime götürür. Estetik deneyim konusunda ise çok farklı görüşler vardır. Burada bu tartışmalara girilmeyecektir ve zaten çalışmanın amacı da bu değildir. Burada altı çizilmesi gereken asıl unsur, Kant’ın dediği gibi bu deneyimin bir ölçüde sübjektif olduğu, ancak bu sübjektifliğin mutlak anlamda alınmaması gerektiği, insanın entelektüel gelişimine koşul olarak bu yargının gelişebileceği, değişebileceğidir (Kant 2011: 53–68). Bu çerçeveden hareket edildiğinde, entelektüellerin ve sanatçıların estetik yargısının, sıradan insanlardan bir miktar daha farklı olması doğaldır. En azından “keyif almak” ifadesi, sıradan insanın katında, daha çok “haz” kategorisi ya da “kanaat” düzeyinde olabilirken; Tanpınar gibi bir sanatçının ve aynı zamanda entelektüelin bakış açısından daha çok “düşünce” düzeyinde değerlendirilebilir. Böyle olduğunda, ister istemez kavramlar da devreye girebilir ve bir sanatsal ürün, kavramların da hareket halinde olduğu bir konumlanma noktasından incelenebilir.

Jarmusch’un filmine genel olarak bakıldığında ve Tanpınar’ın romanları incelendiğinde, böyle bir kavramsal bakışı sergileyebilecek karakterin *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nün (Bundan sonra SAE diye anılacak) kahramanı Hayri İrdal

olduğu düşünülebilir. Bahtin'in de vurguladığı gibi toplumsal ve insani düzeydeki tüm çatışmaların en yoğun ve belirgin görülebileceği ürünlerden birisi olan romanların (2001: 78–79; 348–349) yazarlarından birisi olan Tanpınar'ın Jarmusch'un filmine yönelik estetik yargısını belirleyen unsurlar arasında entelektüel olarak bu filmin dünyasına en yakın olabilecek karakterlerden birisi olması beklenir. Hayri İrdal, SAE'de Tanpınar'ın kendisiyle özdeşleştirdiği bir karakterdir. Romanda bol miktarda sorular sorar, kendisi içerisinde bir entelektüelin konumunu hatırlatırcasına sürekli çelişkiler yaşar, olay ve ilişkileri kavramlarla ve deneyimleriyle gözlemlerde bulunur, analizler yapar. Üstelik makale içerisinde ayrıntılı analiz edilebileceği gibi, Tanpınar'ın ve Jarmusch'un yarattığı dünyaların, içerisinde mizahın, güldürünün, ironinin olduğu bir “oyun dünyası” gibi kurgulanması (Öztürk 2006), İrdal'ın seyirci konumunu filmi değerlendirmeye oldukça yatkın hale getirir.

### Hayri İrdal Night on Earth'ü izlerken...

SAE'nin ana karakterlerinden olan ve romandaki nesnel anlatımdan Tanpınar'ın kendisiyle özdeşleştirdiği Hayri İrdal, 1991'de vizyona giren *Night on Earth* filmi izlerken ve izledikten sonra neler düşünürdü? SAE, ilk olarak 1954'de *Yeni İstanbul*'da tefrika edilmiş ve 1962'de ilk basımı yapılmıştır. Kurgusal olarak düşünüldüğünde, SAE'yi bir tür “oyun dünyası” olarak düşünmüş olmasına karşın, “yaşamını sürdürme” gibi en temel zorunluluk nedeniyle oyun dünyasından uzaklaşmamış olan Hayri İrdal, belki de SAE'nin kapatılmasından sonra kendisini sanat ile gerçekleştirecek bir dünyaya yol almıştır. İrdal, SAE yıllarında da sinemaya yabancı bir insan değildir. Eşi Pakize ve kızı Zehra dolayımından sinemayla belli bir ilişkisi vardır. Gelgelelim bu ilişki, özellikle Pakize kadar tutku derecesinde değildir. Jarmusch'un filmi izlemeye giderken İrdal düşünür: Pakize, gerçek hayat ile sinema dünyasını birbirine karıştıracak kadar sinema düşkünüydü. Belki de gerçek yaşamın gerçek koşullarından kaçmak, uzaklaşmak için bir tür fantastik dünya yaratıyordu, oyun oynuyordu kendi kendine.

İrdal, sinemaya, SAE yıllarındaki kahvehane arkadaşlarından Doktor Ramiz ile birlikte gitmiştir. Sinema salonunun lobisinde seansı beklerlerken, İrdal, eski günleri anımsar: Ailesinin ve aile dostlarının mali durumları bozulmuştu. Bozulan iktisadi koşulların ürettiği zihin yapısı oldukça akıl ve bilim dışıydı. Tıpkı sonradan 1970'de izlediği *Umut*'ta (Yılmaz Güney) olduğu gibi büyü ve tılsım ile insanlar define avcılığına çıkmışlardı. İşsiz ve umutsuz olduğu bu ortamda İrdal, Doktor Ramiz ve Halit Ayarcı ile tanışmıştı. Halit Ayarcı, Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nü kurmak istemekteydi. Enstitü'nün işlevi zamanla belirecek, hatta kendi işlevini kendisi oluşturacaktı. Önemli olan Enstitü'yü kurmak ve memleketteki tüm saatleri ayarlamaktı. Çünkü Ayarcı'ya göre, kaybedilen her dakika ülke ekonomisini vurmaktaydı. Verimliliği üst düzeye getirmek gerekmekteydi. İrdal, görevi kabul etmesine karşın, SAE yıllarında, SAE'nin asıl kendisinin nasıl verimsiz, bürokratik bir kurum olduğunu görmüştü. Aslında, SAE'de çalışan hemen herkes bunu bilmesine karşın, bir tür performans sergilemişler, sonraki yıllarda izlediği Nuri Bilge Ceylan'ın *Üç Maymun*'u (2008) gibi oyun oynamışlardı. Hiciv, ironi, taşlama, oyun ortamı paranın devreye girmesiyle bozulmuştu. Amerikalıların SAE ile ilgili verdikleri olumsuz rapor üzerine Enstitü kapatılmış ve Halit Ayarcı trafik kazasında ölmüştü.

*Night on Earth*'ün gösterimi başladığında, daha filmin ilk sahnelerindeki saatler, ister istemez İrdal'a bu anılarını tekrar çağrıştırır ve "saatlerle doldurulacak zamanın içeriği ne olacak?" biçiminde bir soru sordurtur. Saatler, bizleri bir beklenti içerisine sokar. Tanpınar'ın bir başka romanı *Beş Şehir* romanını anımsatırcasına, beş kentte değişik deneyimler yaşayacağımızı hemen filmin başında anlarız.

Jim Jarmusch, üniversite yıllarında ani bir kararla Paris'e gittiğinde yaşamını sürdürmek için bir sanat galerisinde şoförlük yapmıştır. Tıpkı Tanpınar'ın kendi yaşam dünyasını, özellikle Darüttalim Kırathanesi'ndeki dünyasını SAE'ye taşıması gibi, Jarmusch da şoförlük yıllarındaki deneyimlerini, gözlemlerini *Night on Earth*'e aktarmıştır. Dünyanın beş şehrinde, beş sürücü, aynı gece, farklı saatlerde, farklı deneyimler yaşamaktadır. Film, bu deneyimler içerisindeki rasyonelliği, irrasyonelliği, insan deneyimlerindeki zorunluluğu, keyifliği, çalışmanın çalışmayı yapanlar katındaki değerini, paranın anlamını ve yaşamdaki küçük anları, Hollywood'dan daha farklı bir sinematografi ile sunmaktadır. Yüzlere odaklaşan, en ince mimikleri bile yakalayan kamera, gerçek dünyadaki diyalogları kesmeden ve doğal bir tarzda yakalamaya çalışmaktadır. Taksi içerisindeki insan ilişkilerinin en sıradan durumlarını dahi yansıtan kamera konumlanması, sıradan insanın sıradan dünyasının içerisindeki gerilimli ve çelişkili ilişkilerin doğası ile bunun karşısında tıpkı SAE'deki Halit Ayarcı gibi ilişkilere nizam vermek isteyenler arasındaki çatışma filmin başından sonuna damgasını vurmuştur.

### **Nizamcının Esafilî Şark Konumuna Düştüğü An....**

Hikayeler, sırasıyla Los Angeles, New York, Paris, Roma ve Helsinki'de geçer. Los Angeles'teki hikaye 19.07'de başlar. Kamera saate yaklaşır. Saat hareketleri ve harita içerisine dalarak Los Angeles'teki öyküyü seyrederek. Her öykünün başında değişik imajlar gösterilir önce. Buradaki öyküde, havuz, düzensizliğin arasında araba, ana caddede işaretler, ilanlar, alışveriş alanları ve yan tarafta park etmiş arabalar, telefon kulübeleri ve az ileride sigara içen adam, ana caddede giden bir araba, yoldan geçen insanlar, uçan kuşlar. Zaman durmuş gibidir. Vertov'un *Kamerahlı Adam*'ında (1929) olduğu gibi izlenimlerle karşılaşırız. Nihayet sokakta büyük bilborddaki elektronik saatte 19.07 işareti ve sonrasında görüntüde anayolda geçen arabalar ve bir taksi. Artık kamera taksi ve sürücünün peşindedir.

Jarmusch, taksi sürücülerinin ve müşterilerinin dünyalarını yakın çekimlerle vurgulamıştır. Los Angeles'deki taksi içindeki yakın çekime baktığımızda "uyumsuzluk"larla karşılaşırız. Uyumsuzluk, güldürünün kurucu unsurlarından birisidir. Güldürüye dair felsefi kuramlardan birisi olan "uyumsuzluk" (incongruity), birbiriyle yan yan durması durumunda dahi gülme hissimizi oluşturan birbiriyle uyumsuz ve çelişkili unsurları ön plana almaktadır (MacDonald 2013: 49-59; v.d. Hurley 2011: 4. Bölüm "A Brief History of Humor Theories"). Taksi sürücüsü kadındır ancak oldukça gençtir hatta çocuk görünümlüdür. Bu görüntüye devasa güneş gözlüğü, oldukça keyifli yaptığı sakız çiğneme eylemi, ters taktığı şapka, umarsız ve alt sınıflardan olduğu izlenimi veren giyimi eşlik eder. Bizim bildiğimiz taksi sürücülerinin dışında bir görünüme, tarza sahiptir. Taksidaki müşteriler de sıradışıdır. Hippi görümlü iki erkekten birisi yarı uykulu

diğeri uyuma vaziyetindedir. Bundan sonraki kesmede kadın sürücünün sigara içtiğini görürüz. Tanpınar'ın dünyasında, özellikle kahve anlatımlarında bu dünyaya alışığıdır. Rüya görmek isteyen insanlar, sohbet, çay ve sigara ile yarı eşikte yaşarlar. Jarmusch da buna takıntılıdır ki, *Coffee and Cigarette* (2003) isimli ironi ve hicvin içiçe geçtiği film yapmıştır.

Sigara, aynı zamanda, sonraki sahnede görülen burjuva görünümlü kadın ile sürücüyü birbirine bağlayan bir unsurdur. Jarmusch, bu bağlantıların yanısıra, yukarıda belirtilen uyumsuzluk teorisine uygun biçimde imajlarla ve diyaloglarla zıtlıklar yaratır: Lüks uçak-bakımsız taksi, lüks elbiseli burjuva kadın-makyajsız ve salaş görünümlü işçi sınıfından bir kadın, havalanında cep telefonu kullanan kadın-derdini telefon kulübesini kullanarak anlatan kadın...

Telefon konuşmasından taksi sürücüsünün bir şirkette çalıştığı, taksinin bakımsızlığının onunla ilintisi olmadığı, tam tersine brikolaj yeteneği sayesinde sürücünün taksiyle ilgili pek çok mekanik sorunu çözdüğünü anlarız. Aslında kendisinin hedefi, araba tamircisi olmaktır. Bu hedef, birileri tarafından belirlenmiş ve ona dikte edilmiş değildir; yani SAE'deki oyuncuların çoğunun tersine, Halit Ayarçı'nın senaryosunu belirlediği oyunun oyuncusu değildir. Burada Halit Ayarçı gibi senaryoyu belirlemek isteyen, az önce lüks uçaktan inen ve sürücünün girişimci teşebbüsüyle taksiye binen "madam"dır. Cast ajans işleten işkadını, sürücü kadına rol biçmiştir; ona sinemada oyunculuk rolü teklif eder. Gelgelelim, sürücü kadın rolü kabul etmez. Aslında nedeni son derece basit ve açıktır: Bu role yetenekli pek çok insan vardır dünyada. Kendisinin ise böyle bir yeteneği olmadığını bilincindedir. Rol yapmaya gerek yoktur. Madem böyle bir yeteneğe sahip değildir, madem bunun bilincindedir, madem dünyada bu role yetenekli pek çok insan vardır ve en nihayetinde madem kendisi araba tamircisi olmak istemektedir; o halde kendisine biçilen rolü açıkça istemediğini söylemelidir. Hayri İrdal'ın ve SAE'deki çalışanların düştüğü hataya düşmemelidir. Onlar, absurd olduğunu, yetenekli olmadıklarını bile bile ve de SAE'nin aslında işlevsiz bir kurum olduğunun farkında olmalarına karşına kendilerine biçilen rolleri kabul etmişlerdir. Oysa sürücü kadın, kendi yeteneğine en uygun olduğuna inandığı, üretken olabileceği tamircilik mesleğinde çalışacaktır. Ancak şu anda sürücülük yapmaktadır, o halde işini en iyi şekilde yapmaya çalışması gerekir: Valizleri yerleştirir, indirir, müşteri kendisine yardım etmek istediğinde, bunun görevinin bir parçası olduğu gerekçesiyle kabul etmez; müşteri otelin telefon numarasını hatırlamadığında takside hazırda bulundurduğu telefon rehberini uzatır.

Sürücü ile müşteri arasındaki karakter tahliline girildiğinde, İrdal, SAE yıllarındaki kendi gözlemlerine başvurur. Kahve müdavimleri, "Nizamcılar", "Esafil-i Şark" ve "Şiş Taifesi" olarak üçe ayrılmaktadır. Ciddi konuları ciddi tartışma formatında tartışmaya çalışarak etrafına düzen vermek isteyenler "Nizamcılar"dır. Senaryoyu kendileri oluşturan, oynatmak, ayarlamak amacıyla sohbet üreten bu grup, "dünyayı düzeltmek zahmetini üstlerine alan... aristokratlar"dır. Peki, kimleri düzelterek bu grup? Birisi "Esafil-i Şark"tır. Bu grup, yüksek düzeyli sohbetleri kendi düzeyine indirmeye çalışan, bunlardan işine yarayacak kadarını alan, sıkıntı ve çaresizlikler dışında, şakayı, komiği meselelere bakışlarında kullanan bir tayfadır. İkinci ayarlanacak grup "Şiş Taifesi"dir. Hiçbir inceliğe sahip olmayan, şehir yaşamına ayak uyduramamış, kaba güdülerinin

yenememiş insanlardır. Aslında Nizamcılar ve Esafil-i Şark da “şişlikleri tutarsa” kavga etmelerine karşın, Şiş Taifesi sorunlarını genellikle kavgayla çözmektedirler. Bu tabaka kendi içinde yarım şiş diye de ayrıca sınıflanabilir (Tanpınar 2000: 130–131).

Los Angeles’teki taksi sürücüsü “Esafil-i Şark” tipolojisini andırır. Cast ajansı işleten işkadını ise “Nizamcı” tipolojisine uygun eylemler ve söylemler üretir. Bakışlarından, üslubundan ve senaryoyu kurmak istemesinden anlarız bunu. Ancak, sürücü kadın, kendisine öğüt veren, emir veren tipolojiye karşı olduğunu “tamam anne!” gibi ironik ifadelerle, yüz hatlarının değişmesiyle gösterir. Bu durum sanki Spinoza’nın potentia-Potestas zıtlığını hatırlatır. Potestas, büyük “İ” harfi ile başlayan iktidarı, potentia ise küçük “i” harfi ile başlayan iktidarı anlatır. Nihayetinde Potestasın kendisi “kederli” olduğu için potentiaya karşı kederler üretir. Potentia ise yaşam enerjisiyle, varolma kudretini artıracak etkinliklerle bundan uzaklaşmaya çalışır. (Hardt 2005: 28–29). Michel de Certeau’nun “taktik” ve “Strateji” ayrımı (2008) tam da potentia ve Potestasın başvurdukları mücadele araçlarını anlamamız açısından önemli olabilir: “taktikler” potentianın; “Stratejiler” ise Potestasın elindeki mücadele araçlarıdır. Taktike karşı Strateji.

Taksi içinde, Esafil-i Şark tayfasından sürücü kadının taktikleri ile Nizamcı kadının Stratejilerini bu çerçevede değerlendirmek mümkündür. Taksi içindeki yüzlere baktığımızda, işkadının dalgın olduğunu, sürekli kendi dışındaki iş ilişkilerine yoğunlaştığını, sorunları bulunduğunu ima eden mimikleri görürüz. Oysa sürücü gayet doğal ve kendiliğindedir; kendine güvenmektedir. Doktor Ramiz’in sürekli altını çizdiği, Eric Fromm’un çocuklarda, düşünürlerde, sanatçılarda daha fazla olduğuna inandığı, ancak hayatta bazı anlarda herkesin kendi dışındaki senaryoların oyuncusu olmadan kendi senaryosunu kendisinin yazdığı (2006: 241–242) kendiliğindenlik durumu sürücünün tüm davranışlarında bariz belirgindir. Sürücüdeki çocuksu ve amatör ruh, böylesi bir kendiliğindenliğe ve doğallığa imkan vermektedir.

Sürücüdeki amatör ruhu sözcükler ve eylem arasındaki ilişkilerden bulabiliriz. İşkadını olan müşteri gece körü olduğunu söylediğinde, bunun nasıl bir şey olabileceğini gözünü kısarak anlamaya çalışır. Anlamakta zorlandığında “Kahretsin! Boktan bir şey bu! diyerek duygularını doğrudan dile getirir. İrdal, SAE yıllarından bu tipleri bilmektedir. Konuşmak eylemdir ancak konuştuğunu bizzat fiziksel hareketlerle eylemek, Sokrates’in “deneyimlenmemiş bir yaşam yaşanmaya değmez” mottosunu sürekli tekrarlayan Doktor Ramiz’in konumlanma noktasına daha uyar.

Taksi içindeki sohbetin yönlendiricisi bir noktadan sonra sürücü olduğunda deneyimin izleyicinin beklentisini ne derece bir başka yöne doğru akıttığına tanık oluruz. Müşterinin gerginliği, sürücünün keyif verici sohbetiyle yavaş yavaş kaybolur. Sürücü, işinden memnun olduğunu sadece eylemleriyle değil, sözleriyle dile getirir. Müşterinin işiyle ilgili sorusunu “hoş bir iş, memnunum” diyerek yanıtlar. Ancak “hayattaki tüm amacın bu muydu?” sorusuna “daima şoför kalmak istemem araba tamircisi olmak isterim” yanıtını verir. Kendisini olduğu gibi kabul edecek birisinin arayışındadır. Gelgelelim müşteri, onu olduğu gibi değil, olmasını arzu ettiği araçsal bir insan olarak gördüğünü bakışlarıyla, sorularıyla ve otele vardıklarında yaptığı iş teklifiyle gösterir.

Film yıldızı olma önerisinin kendisini açmadığını, sevdiği bir işi olduğunu ve onu kaybetmek istemediğini söyleyerek geri çevirir. İşkadinı olan müşteri bunu tam anlayamaz, aslında kendisinin yaptığı öneriyi sürücünün tam anlayamadığını düşünür. Beklentilere, sağduyuya ters bir yanıt bu. Dünyada bu öneriyi kabul etmeyecek kimse yoktur, herkes yıldız olmak ister. Ama, işte tam karşısında yıldız değil de araba tamircisi olmak isteyen birisi çıkmıştır. Kendi yolunu çizen böyle bir insanı gören müşteri kadın, senaryosunu yazdığı oyunda oyuncu yerine geçmiş, senaryonun yazarı artık sürücü kadın olmuştur. Ayrılırken sürücü kadın kendisine iyi bakmasını söylediğinde müşteri kadın “tamam, anneciğim!” der. Daha önce sürücü kadının kullandığı bu ifade artık müşteri tarafından benimsenmiştir. Üstelik, kendisi bunu bilerek ve isteyerek kullanmış, bundan keyif almıştır. Yapmak istemediğini de yapmamıştır. Bundan önce cep telefonu her çaldığında yanıt veren işkadını, yukarıdaki konuşmadan ve sürücünün ayrılmasından sonra, çalan telefona bakar ve “kes sesini!” diyerek telefonu açmaz. İlk defa söylemek istediğini söyler, yapmak istemediği bir eylemi yapmaz ve kendi cümlelerinin üreticisi olur. Potentia, Esafil-i Şark olan sürücü, Potestası, Nizamcıyı taktikleriyle alt etmiş, Nizamcı kendiliğinden davranma ve Edward Said'in ısrarla altını çizdiği “amatör ruh”unu (2009: 78) gösterme cesaretinde bulunabilmiştir.

### **New York'ta Sıradan İnsanların Oyunsallaştırdıkları Dünya**

Saatler 22.12'yi gösterirken New York'ta siyah bir müşteri taksi bulmaya çalışmaktadır. Taksiler durmamakta, duranlar da müşteriye baktıktan ve gidilecek yeri öğrendikten sonra müşteriye almamakta, yollarına devam etmektedirler. Sürücüler niçin müşteriye taksilerine kabul etmemektedirler? Jarmusch'un sinematografisinden bunun yanıtını bulamayız. Bu noktada imajlara soru sormak ve boşluğu doldurmak zorunda kalırız. Belki sürücünün siyah olması, salaş görünümü bunun nedeni olabilir. Para da işe yaramaz. Para göstererek taksi bulmaya çalışan siyah insan taksi bulamaz. Bu arama sürecinde ilginç olan, müşterinin sürekli kendi kendisiyle konuşması, mevcut durumla alay ederek mutlu olmaya çalışmasıdır. Bu durum, SAE'de mutluluk oyunu oynayan Pakize ve Zehra'nın durumuna benzer.<sup>1</sup> Madem bir zorunluluk vardır, bunu sosyal bir performansa çevirmek gerekir.

Nihayet bir taksi durur, ancak sürücü İngilizcesi zayıf, araba kullanmayı pek bilmeyen birisidir. Sürücü yönü de bilmez. Müşteri tarif eder. Ne var ki süremediği için taksiye sürücü geçer. Aslında sürücü, yaşamını sürdürmek için taksicilik yapan bir palyaçodur. Gelgelelim taksicilikten de keyif almaya çalışmaktadır. Böylece, tıpkı Los Angeles'te olduğu gibi bir dizi uyumsuzlukla karşılaşırız. Normal koşullarda, bir taksi sürücüsü taksi sürmeyi bilir, gidilecek yön hakkında fikir sahibidir, olmasa bile harita gibi

<sup>1</sup> Sinemanın yarattığı fantazyaya dünyasında yaşayan Pakize SAE'de oyunu tüm içtenliğiyle yaşar. Pakize kocasıyla bütün iletişimde “aklı başında, iyi niyetli kocasının sıhhatine dikkat eden kadın rolü”nü oynar (Tanpınar 2000: 290). Gece yatağa geldiğinde kocasına “Yine bu vakitlere kadar çalıştın, değil mi? Hayri, sen hiç kendine acımıyorsun!” diye mırıldanır. Bunu söyleyen Pakize, İrdal'ın geceleri çalışmadığını gerçeğini görmezlikten gelmektedir (290). Pakize bir başka gün bir gazeteye verdiği demetçe olağanüstü bir Hayri İrdal portresi çizer. Çizilen portre İrdal ile ilintisizdir, onun maskelenmiş, cilalanmış bir görüntüsüdür (275–276). İrdal'ın kızı ile Halit Ayarçı çizilen bu tabloda oldukça memnundur. Zehra, bir elinde gazete babasının boynuna sarılır ve “ben zaten biliyordum böyle bir insan olduğunu senin!” der (278). Zehra tıpkı Pakize gibi kendisine düşen rolü yaptığını sandığı için mutludur (291).

araçlar vasıtasıyla gidilecek yönü öğrenmeye çalışır; ancak bu sahnedeki sürücü bunlar hakkında hiç bir fikre sahip değildir. Yine müşterinin taksi kullanmasına izin yoktur ancak kimseye söylenmemesi koşuluyla sürücü müşterinin yaptığı araba sürme teklifini kabul eder. Siyah sürücünün kız kardeşi Angela, sokakta erkek gibi yürür ve oldukça küfürlü konuşur. Böylece Los Angeles'te olduğu gibi New York'ta da güldürüyü yaratan uyumsuzluklarla karşılaşırız.

Bu uyumsuzluklara karşın, taksi içerisindeki konuşmalar ve eylemler oyunsal bir ortamda sürer. Palyaço sürücü, müşteri koltuğundan kalkıp taksiyi süren siyah sürücüyü taklit eder, bundan keyif alır. Aynı zamanda siyah sürücünün dilini taklit eder. Birbirlerini tanıma eylemi de aynı tarz da geçer. Dil oyunları, ironi devreye girer. Palyoça, isminin "Helmut" olduğunu söylediğinde, siyahi sürücü dalga geçer, ismini "Helmet"e (kask/ miğfer) benzetir. Gelgelelim kendi ismi de "Yo-Yo"dur. Şaka yapma sırası Helmut'undur. Helmut, bu ismi çocuk oyununa benzetir. Kendi durumunun farkında olmadan, başkalarıyla üstünlük merkezli alay etmeye İrdal eski SAE dünyasından aşinadır. Jarmusch'un filminde, mizah teorilerinden bir diğerini oluşturan "üstünlük" (superiority) teorisini (MacDonald 2013: 33–46) anımsatan bu tür sahneler bolca bulunmaktadır. Böylece "uyumsuzluk"larla birlikte "üstünlük" gösterileri gülmeyi inşa eden elemanlar arasında yer alır.

Karakter tahlillerine bakıldığında, Helmut'un aslında bir miktar sanatsal duyarlılığa sahip palyaço olduğunu görürüz. Şehre uzaktan bakar ve keyif alır ancak Tanpınar'ın Esafıl-i Şark tipolojisine uygun şekilde şehre de tam adapte olamaz. Eşikte yaşar. Amatör ruha, çocuksu ruha sahiptir ve tekrardan keyif alır. Örneğin sık sık Yo-Yo'nun şapkasıyla kendi şapkasının aynı olduğunu sık sık vurgular. İrdal, bu sahneyi izlerken, SAE yıllarında özellikle sıradan kahve müdavimlerinin tekrarlarla nasıl bir büyüdü dünya yarattıklarını hatırlar. Aynı şeylerin tekrarlandığı, dinlenildiği, aynı şeylere aynı yerde gülündüğü bir dünya. İçerikten ziyade söyleniş tarzının önemli olduğu bir dünya.<sup>2</sup> Takside de kahve konuşmaları gibi konuşmalarla karşılaşılır. Bol küfürler, bol tekrarlar. Helmut, küfürlü sözcükleri de kopyalar, taklit eder. Oyuncu gibidir. Ancak öğrenmediği, kopyalamadığı tek şey vardır: araba sürmek, yönününü nasıl bulacağına özen göstermek. Arabayı devraldıktan sonra sarsıntılı sürer ve yolunu kaybeder. Helmut için önemli olan palyaçoluktur; belki de sürücülük yeni insanlarla tanışmanın ve hayatını sürdürmenin sadece bir aracıdır. Bu nedenle çok fazla işin detayları hakkında bilgiyi öğrenmek istemez. Helmut, aynı şekilde paraya da değer vermez. Yo-Yo'dan aldığı parayı saymaz bile. Bunu ona Yo-Yo hatırlatır. Parayı saymalısın, der. Helmut, "Para benim için önemli değil. Ben bir palyaçoym. İhtiyacım olabilir. Ama önemli de değil, benim için!" diyerek yanıtlar. Paraya amaçsal bir değer değil (intrinsic value), araçsal bir değer (instrumental value) olarak gören bu anlayış, aslında Jarmusch'un hayata bakışını anlatmaktadır. Jarmusch bir söyleşide bu noktayı şöyle vurgulamıştır:

"Parayı; çalarak, hile yaparak, yalan söyleyerek ya da şans eseri bulabilirsiniz. Fakat bütün günlük programınızı ona göre yapıp, bütün hayatınızı paranın etrafında kuramazsınız. İhtiyaç duyduğunuzda temin ettiğiniz bir vasıtadır o. Muhtemelen bu düşünce, benim yaptığım her filmin teması olacaktır."(Hertzberg 2007: 15).

2 "Birbirlerini o kadar fazla dinlemişlerdi ki, hepsi anlatılanı aşağı yukarı evvelden bilirdi. Burada konuşma yalnız kendisi için, konuşanların kabiliyetleri içindi ve daha ziyade sevilmiş bir eserin, yahut oyunun tekrarına benzerdi ve sohbet, bir ortaoyunu gibi evvelden tayin edilmiş şartlarla devam ederdi" (Tanpınar 2000: 130).



Helmut'un mutluluğu paradan ziyade deneyimdir. Aslında Los Angeles'teki kadın sürücü için de öyledir. İşlerini en iyi şekilde, ancak oyunsallaştırarak ve deneyimi sonuna kadar yaşayarak yapmak iki sürücü için de geçerlidir. İlk sürücü, araba tamircisi olmak istemekte, bu doğrultuda parayı ve araba sürücülüğünü araç olarak görmektedir. Helmut ise palyaçoluğu için sürücülüğü ve parayı araç olarak görmektedir. Aristo'nun "Erdem Etiği" anlayışını hatırlatırcasına, Helmut'un asıl amacı mutlu olmaktır. Mutlu olmak için palyaçoluk yapmakta ve varlığını sürdürmeye katkısı ve deneyim nedeniyle de taksi sürücülüğü yaparak para kazanmaktadır. Helmut'un sürücülükte pek başarısı bulunmamaktadır; buna karşın Los Angeles'teki kadın sürücüde olduğu gibi, zorunluluğu keyfe dönüştürmek için her türlü yola başvurmaktadır. Sıradan insanlar arasındaki diyalog, ironi, şaka, küfür ve bol kahkaha buna imkan vermektedir.

### Paris'te Üstünlük Arzusıyla Yaratılan İronik Atmosfer

Paris'te sabah 4.08'de siyah bir taksi sürücüsü iki siyah müşteriyi taşımaktadır. Aralarındaki iletişim, "üstünlük" teorisiyle analiz edilebilecek özelliğe sahiptir. Jarmusch, burada, kendi aynalarına bakmadan başkalarını küçümseyerek gülmeyi arzu eden insanlar üzerine odaklanır. Müşteriler taksi sürücüsünün rengiyle, duruşuyla ve sürücü konumuyla alay etmekte, kısaca "Nizamcı" olduklarını düşünmekte, gelgelelim kendilerinin başkalarının senaryolarında oynayan basit oyuncular olduklarının farkına varamamaktadırlar.

Müşteriler, Kamerun büyükelçisini etkilemekten, bunun için para, şampanya gibi araçları kullanmaktan söz etmektedirler. Konuşurlarken sürekli kahkaha atmaktadırlar. Kamera, sürücüyü ciddi görünümde gösterir. Anlaşılır ki sürücü konuşmalardan rahatsızdır. Hafif fren yaptığında müşteriler birden ciddileşir ve sürücünün dikkatli olmasını, "kendilerinin önemli adamlar" olduklarını söylerler. Çantada önemli bir şey olduğunu özellikle vurgularlar. Kamerun büyükelçisi bu "önemli adamları" sabah vakti görmek istemektedir. Bu noktadan sonra, üstünlük üzerinden işleyen alay etme diyalogları başlar. "Kertenkele gibi sürmek", "kendini ormanda sanmak" gibi ifadeler kullanıp gülerler. Onlara göre sürücü "farklı ormanda yaşamaktadır." Siyah sürücüler, kendilerinin kentli ve medeni olduklarını ima eden, siyah sürücünün vahşi olduğunu ise açıkça vurgulayan bir dil ile üstünlük arzularını dile getirmektedirler. Gelgelelim bu üstünlük dili, İrdal ve yanında birlikte film izlediği Doktor Ramiz'de "uyumsuzluktan" doğan bir mizah üretmektedir. Şöyle ki müşteriler üstünlük arzularını dile getirmek için "Fransa'ya gelen şu küçük kardeşlerimiz insanlara hiç saygı duymazlar mı?" "Küçük kardeşim, nereden geliyorsun ki bu kadar kabasın?", "Togo'dan mı, Gabon'dan mı?", "Bana Kamerunlu olduğunu söyleme!", "Bekle şuna bir bakayım. Tabii bakışlarıyla seni öldürmezse!", "Böyle bir suratla yapabilir de!", diyerek gülmekte, kahkaha atmakta gelgelelim kendilerinin nerelerden geldiğine dair özdeşünüm sergileyemedikleri ya da sergileseler dahi bunu bilmezden geldikleri için izleyicilerin beklentilerini bozan tuhaf bir "uyumsuzluk" oluşmaktadır. "Üstünlük" ve "uyumsuzluk" hem Hayri İrdal'ı, hem Doktor Ramiz'i hem de salondaki diğer izleyicileri güldürmektedir.

Ancak Paris’te film dolayımından taksi yolculuğu yapan izleyiciler ister istemez birkaç nokta üzerinde kafa yormaktadırlar: İlk iki taksi sürücüsünden farklı olarak Paris’teki sürücü pek eğlenmemekte, yaptığı işten keyif alır vaziyette görünmemekte, oldukça gergin bir çalışma performansı sergilemektedir. Üstelik, kendisinin usta ve ciddi görüntüsüne karşın oldukça dikkatsizdir. Dört kırmızı ışığı geçmiştir. Bu durumdan istifade eden müşteriler, “Gözlüklerini evde bırakma!” diyerek kendisiyle alay etmişlerdir. Bu noktada, izleyicilerin kafası karışmıştır: sürücüyü, saf, masum, yaptığı işten keyif alan, oyunsal bir alan yaratmaya çalışan bir konumlanma içerisine koymak mümkün müdür? Sonraki sahneler, bu sorunun yanıtını vermede bizlere ipuçları sunar.

Sürücü, alaylara dayanamamış, arabayı durdurmuş ve kendi kabalıklarını başkalarına yansıtarak kendilerini arındırmaya çalışan müşteriler karşısında tepkisini dile getirmiştir: “Akşam 8’den sabah 8’e kadar çalışıyorum. Kendi taksimde benimle dalga geçmeyin.” Müşterileri bıraktıktan sonra, kendini mutlu etmek için üstünlüğü kendi tarafına transfer eder: “Lanet olsun! Büyük abilermiş, kıçımın kenarları!” Müşterilerin yüzlerine söyleyemediği ancak yalnızken söylediği bu ifadelerden sonra, SAE’de oyunun bozulmasına benzer tarzda paranın devreye girdiği bir başka iç çekişle karşılaşırız: “Kahretsin! Ücreti de ödemediler! İnanamıyorum bu saçmalığa!”.

Saçmalık denilen şey, SAE’de oyunu bozan en önemli unsurdur ve aslında bir ölçüde saçmalığı sona erdirenidir. İrdal, bu sahneyi izlerken SAE’nin kapatılışına giden yolda insanları rüyadan uyandıran “para” etkisini hatırlar. SAE’de “Saat Evleri Projesi”ni üreten ve projeyi kendisinin yapacağını belirterek diğerlerinin gerçek dünyalarını öğrenmek isteyen Hayri İrdal, sonuç karşısında şaşkına düşmemiştir. İnsanlar kendi çıkarlarına dokunulduğunda birden rüyadan uyanmışlardı (Tanpınar 2000: 365).

Buna karşın, siyah sürücünün yukarıdaki yakınmasına bakarak, onun para devreye girdiğinde oyunu bozduğunu söylemek çok da gerçekçi yaklaşım olmasa gerekir. Sürücünün asıl şikayeti, kendisine yönelik üstünlük yönelimli hakaretlerdir. Belki de sürücü, hem kendisiyle alay edilip hem de üstüne üstlük para almamasına yönelik tepkisini dile getirmişti. Nitekim, sürücünün parayı amaçtan ziyade araç olarak gördüğünü taksisine aldığı yeni müşteriyle ilişkisi bağlamında anlayabiliriz. Bu ilişki, aynı zamanda, izleyicilere yeni bir soru sordurmaktadır: Sürücü, örneğin, görme engelli bir kadın müşteriyi taksisine alırsa, biraz önce maruz kaldığı üstünlük merkezli söylemin benzerini kendisi üretebilir mi?

Jarmusch, filmde tam da bu sorunun yanıtını aramıştır. Kendisinin mağdur olduğunu söyleyen sürücünün kendisi de başkalarına saygısız davranabilmekte, bunun bazen farkında olamamakta bazen de üstünlük merkezli söylemi bilerek yeniden üretebilmektedir. Kadın müşteriyi almadan önce kaldırım işçilerinin yanından geçerken yaptığı dikkatsiz manevra da dahi bunu gösterir. İşçiler arkasından bağırlarlar: “Hey manyak mısın be adam? Canınıza okuyacağım sizin!”

Sürücü, kaldırım kenarında elinde sopasıyla taksi bekleyen görme engelli kadını gördüğünde “işte bana dert çıkarmayacak biri” diyerek müşteriyi taksiye alır. Belki de üstünlüğünü kuracağı birisi çıkmıştır. Gelgelelim, hem kendisinin hem de kendisini izleyen İrdal, Ramiz ve diğer seyircilerin beklentileri boşa çıkmıştır. Bir dizi uyumsuzlukla

karşılaşırsınız yine. Evet, kadın görme özürüdür, ancak daha arabaya binerken “Mükemmel sürüyorsun serseri! Nerdeyse beni ezecektin!” diyecek kadar cesaret sahibidir. Yolculuk süresince hakaretleri devam etmektedir. Görme özürü kadını, sokaklarda çok az insanın olduğu saatlerde, kim olduğunu bilmediği bir erkek taksi sürücüsünün taksisinde kendisinden beklenmeyecek sözler sarf etmektedir.

Üstelik, bir başka ironi daha devreye girmektedir. Sürücü görmektedir, ancak trafik işaretlerine bakmamakta, görme engelli kadını götürürken yanlış hedefe sapmaktadır. Eylem ile söylem arasında kopukluk vardır. Bu noktada aslında “gören kimdir?” sorusu ister istemez akla gelmektedir, çünkü görme özürü kadını sürücüye ayrıntılı bir yol tarifi yapmıştır. Sürücü yolu bildiğini, işini nasıl yapacağını kimseden öğrenmeyeceğini söyler. Oysa, New York'taki palyaço sürücü, yolu bilmediğini itiraf etmekteydi. Paris'teki sürücünün ise eylemi ile sözleri arasında yarıklık vardır. Siyah sürücü ya bunun farkında değildir, ya da farkında olsa bile umursamamaktadır.

Filmin satır aralarından ikinci yorumun daha güçlü olduğunu gösteren ipuçları vardır. Örneğin sürücü, bir başka noktada daha irrasyonel davranmış, kendisiyle çelişmiş ancak çözümü gayet umursamaz bir tavırla bulmuştur: Müşteri, elleriyle koltuğun arkasındaki yazıyı okur: “Tercih ettiğiniz bir yol varsa şoföre belirtiniz.” Okuduktan sonra sürücüye, “yolla ilgili önerilerimi takip etmeniz gerektiğini yazan bu kart ne peki?” Sürücünün yanıtı eliyle kartı dışarı atmaktır. Taksisi içinde “Nizamcı” olacağını düşünen sürücü bir defa daha yanılmıştır. Ancak bu defa söylemiyle üstünlüğünü kuracak bir senaryo yazmayı yeniden dener. Merakla, “körler gözlük takmaz mı?” diye sorar. Yanıt oldukça ironiktir. “Öyle mi? Bilmem ben hiç kör görmedim ki!”. Beklentilerimizin dışındaki bu yanıt hem sürücüyü hem bizi şaşırtır. Gelgelelim sürücü, sürekli sorular sormaya devam eder: “Hep kör müydünüz?”, “kör olmak gerçekten sıkıntıdır, değil mi?”. Kendisinin görme özürü olmasını vurgulayan, bu nedenle kendisini rahatlatan bu sorular, sürücüye kendi içinde bulunduğu durumun kadından daha üstün olduğu duygusuyla sorulmaktadır. Ne var ki aldığı yanıtlar, kendisini rahatlatmaz: “Dinle salak herif! Senin yaptığın her şeyi yapabildiğim gibi, fazlasını da yaparım! Sadece körüm, o kadar!”. Kadın, kendi üstünlüğünü bu cümlesiyle kurmaktadır. Ancak, Walter Ong'un dediği “mücadeleci eda” (2003: 53–66) bir kez başlamıştır. Diyalog eylemdir, sözlerle kurulan mücadeleci eylem sonuna kadar gitmelidir. İrdal, bunu SAE dünyasından iyi hatırlar. Kahvehane ve SAE dünyasında insanlar, sözsöz performanslarıyla üstünlük mücadelesi sergilemekteydiler.

Mücadeleci eda şimdi Jarmusch'un dünyasında taksi içinde görünür hale gelmiştir. Mücadelenin bir kanadını oluşturan sürücü sürekli hamleler denemekte, kadının yanıtları karşısında şaşırmakta, gerilemekte, bozulmakta ve sonra yeni hamleye geçmektedir. “İyi de, örneğin araba kullanamazsınız” dediğinde, bizlerin dikkati sürücünün ilk defa gülümsemesine gider. Sürücü, ilk defa gülümsemiştir çünkü kadını söz mücadelesinde “aklıyla” yendiğini düşünür. Kadının yanıtı beklentisini boşa çıkarır: “Peki, sen kullandığımı mı sanıyorsun?”. Bu yanıt, onu ciddileştirir, izleyiciyi düşündürür ve güldürür. Kadın, görme engelli olmasına karşın sinemaya bile gittiğini belirttiğinde sürücü bu defa güler: “Sinemaya mı? Peki filmlerde neyi nasıl görüyorsunuz?” diye sorar. Sürücü, İrdal'ın dünyasında “yarım şiş taifesi” diyebileceğimiz grubu animsatan bir algılama içindedir. Cümleleri düz anlamakta, sanatsal, ironik ifadeleri kavrayamamaktadır. Şoför,

nizamcı olmak arzusuyla girdiği yolda, görme özürlü kadının senaryosunda oyuncu olmaya doğru yol almaktadır. Kadının yanıtı Tanpınar'ın SAE dünyasında Doktor Ramiz tipolojisine sahip bir insanın vereceği incelikli yanıtıdır: “Bazen filmi hissediyorum. Hem işitiyorum.”. Sonrasındaki ifade yine SAE dünyasında nizamcıların şişliği tuttuğunda söyleyebilecekleri ifadedir: “Aman boş ver! Beni yoruyorsun zaten!”.

Buraya kadar ki insan ilişkilerinden, kadının beklentisinin işini iyi yapan bir sürücünün kendisini rahatsız etmeden gideceği yere götürmesi olduğunu anlarız. Kendisi konuşmak istememekte, kendi dünyası içinde öylece kendiliğinden gideceği yere yol almak istemektedir. Sürücü ise, sözcükleriyle yenebileceği, üstünlüğünü gösterebileceği bir alan yaratma arayışındadır. Şu ana kadar galip gelememiştir ve şimdi son kozunu oynayacak noktaya, erkekliğini vurgulayacak alana gelmiştir. “Yatakta nasıl oluyor?”. Yanıt, yine beklenmediktir: “Dinle zavallı! Ben vücudumun her zerresiyle sevişirim. Tenimin her noktasıyla... Sen böyle yapmazsın eminim! İnan bana seviştiğim erkeği iyi bilirim, kokusunu 100 metreden alırım.” Sürücü yine güler: “100 metreden mi? Gerçekten kötü kokuyor herhalde!”. Sürücü, ilk defa mizah üretmiştir, ya da öyle olduğunu düşünür. Kadın, “Tam bir salaksın! Seni göremediğim için mutluyum. Gerçekten çirkin bir serseri olmalısın” diyerek hareketlerine devam eder. Sürücü bu gerçeği kabullenir. İç çeker, ciddileşir.

Sürücünün parayı amaç değil araç olarak gördüğünü ödeme sırasında anlarız. Ancak çelişkili bir biçimde taksimetrenin 49 frankı göstermesine karşın sürücünün 40 frank istemesini aynı zamanda kadına acıma duygusu içinde yapılan bir eylem olarak da yorumlayabiliriz. Ne var ki bu eylem de boşa çıkar; kadın, gerçek hesabı bildiğini belirterek 50 frank uzatır ve üstü sende kalsın der. Sürücü halen senaryoyu eline almak ister, giderken “kendine dikkat et” der, kadın ise aynı cümleyi ironik bir tarzda sürücüye geri gönderir: “Asıl sen kendine dikkat et!”. Bu, boşuna söylenmiş bir söz değildir; sürücü az sonra kaza yapar, kadın gülümser. Kaza yapan kişi, siyah sürücüye, “kör müsün!” diye seslenir. Sürücü, arabasına aldığı ilk iki müşterinin eylemlerinden ve söylemlerinden rahatsız olmuş ve kafasını dinlemek istemiştir. Gelgelelim aynı beklenti içerisinde olan görme özürlü kadın müşterinin arzusunu dikkate almamış, şikayet ettiği eylemin benzerini kendisi kadın müşteriye uygulamıştır.

### **Roma’da Karnavelesk Bir Sabah**

Dördüncü hikaye, Roma’da 4.07’de başlar. Sokaklar hemen hemen boştur. Jarmusch’un kamerasından önce izlenimler alırız: motosiklet üzerinde sevişen bir çift, birkaç araba ve güneş gözlüğü takarak taksi kullanan sürücü. Sürücü, kendi kendiyile konuşmakta, tuhaf mimikler sergilemektedir. İlginç bir oyunsal dünya kurar sürücü. Newton, Beethoven, Sheakespeare gibi ünlüleri kendiyile iletişimine katmakta ve onları kendi düzeyine indirmektedir. Esafil-i Şark tipolojisinin tüm özelliklerini gösteren bu karakter, yaptığı işten oldukça keyif almaktadır. Kendisinin budala olmadığını, “Deha Oteli doluyorsa, ben de Budalalık Oteli’nde kalırım” ifadesinden anlarız.

Sürücü Roma yollarında müşteri aramaktadır. Charlie Parker isimli bu sürücü,

etrafında gördüğü her olay ve olguyu mizahi bir unsura dönüştürmektedir. Örneğin sokakların ıszlığını fark ettiğinde, bunun kendi üzerinde yarattığı huzursuzluğu ortadan kaldırmak için, “İssız Roma. Güzel şehir. Tüm Romalılar şehri terk etmiş. Nereye gitmişler. Bergamo’ya mı? Bergamo’da ne yapıyorlar ki?” ifadelerini kullanır. Keyif almak için tek yön yazan yere girer. Aslında bunu yapmasının nedenlerinden birisi de iktidarın kodlarıyla oynamaktır. Bunu bilerek ve isteyerek yapar. Tek yön yazan yoldan geçerek kuralları ihlal etmekten keyif alır. Gece olması bu ihlali daha kolay yaptırır ona. Polisler kendisini görmesine rağmen başka bir tek yön yazan yola girer. İktidarla ilişkisini şu sözcüklerle dile getirir: “Ben mi tehlikeliyim? Benim bir taksim var, onlarsa silahlı. Tehlike yaratan ben miyim? Duyulmamış şey! Saçmalık!”. Böylece Charlie, normalleştirdiğimiz bir algıyı mizahi ve düşündürücü bir üslupla ihlal etmekte ve kırmaktadır. Kendi etrafında örülü kurguya kendi kurgusunu dayatmakta, kendi senaryosunu yazmaktadır.

Bu senaryoya engel olabileceğini düşündüğü “yapı”lardan kaçmak için incelikli stratejiler geliştirir. Gelgelelim, kilise çanlarının çaldığı sırada taksi bekleyen bir din adamından kaçmak istemesine karşın başaramaz. Charlie, nizamcılardan, ciddilikten hoşlanmaz: “Anneciğim, bu uğursuzluk işte. Tahtaya vurayım hemen!”. Meydandaki dinsel içerikli heykelin arkasına sığınarak kendisini gözden kaybettirmeye çalışır. Bir tür oyun oynar. Farkedildiğini anladığında çaresiz durur. Heykelin şaşırttığını söyleyerek özür diler. Kısaca, Bahtin’in karnavelesk dünyasında (2005a) ve James Scott’un *Tahakküm ve Direniş Sanatları*’nda (1995) anlattığı küçük adamın iktidarın kodları karşısında geliştirdiği “altpolitikanın” taktikleriyle karşılaşırız.

Charlie, ciddi yüzlerle aynı mekanı paylaşmak istememektedir. Sağduyusuyla ve gözlemleriyle Spinoza’nın “İktidar keder üretir” mefhumunun farkına varmıştır. Ancak madem bir şekilde peder ile yüz yüze gelmiştir, onu arabasına almak zorunda kalmıştır; o halde, eğlence içerikli bir sohbet ile kendi senaryosunu yaratmaya devam etmelidir.

Bu nedenle iletişim, Charlie tarafından başlatılır ve pederin duymak istediği resmi cümleler kurar: “Öncelikle şunu belirtmek isterim ki taksimde bir piskopos taşımak benim için büyük bir onurdur.” Aslında piskopos olmadığını peder başlangıçta söylemiştir, ancak Charlie ısrarla piskopos olarak kendisine hitap eder. Pederin yüzü ciddidir, Charlie’ye sürekli “evladım” diye hitap eder. Güneş gözlüğünü çıkarmasını rica eder. Gereğesini, gece kara gözlüklerle araba kullanmanın tehlikeli olması olarak açıklar. Charlie gözlüklerini çıkardığında ironiyi ve mizahı kullanarak dinsel aşkın söylemleri yeryüzüne indirir: “Gözleri mucizevi bir şekilde açılan bir kör gibi hissediyorum kendimi!”. Dinsel mucizevi vecizleri aşkınsallıktan yeryüzüne indiren bu iğneleyici ifade pederi biraz rahatsız etmiş görünür ki peder elini boğazına götürür, nefes almakta zorlanır.

Sessizlik Charlie’i rahatsız eder. Paris’teki sürücünün tersine sessizliğe ironik ifadelerle, hikayelerle ses vermeye çalışır. Kullandığı dil, grotesk gerçekçi, karnavelesk dile benzer. Aşkınsal olanı dünyevileştiren ve de dünyevileştirmeyi çirkinin estetiği üzerinden yapan bir söylemdir bu. *Rabbeillas ve Dünyası* kitabında, Bahtin’in, Ortaçağ dünyasında Kilise’nin kutsallaşmış otoritesini, cinsellik, yeme ve içme gibi eylemlerle yırtan, onu kutsallıktan aşağılara, beden bölgesine indiren anlatımı (2005) sanki 20. yüzyılın Roma’sında bir taksi sürücüsünün şahsında cisimleşmiştir. Taksi içinde kutsal

otorite, Potestas, Nizamcı ile küçük sıradan adam, potentia, Esafil-i Şark karşı karşıya gelmiştir. Charlie isminin Jarmusch tarafından seçilmesinin tesadüfî olduğunu düşünmek mümkün gözükmemektedir; Şarlo'yu yıllardır canlandıran sıradan insanın somutlaşmış görüngüsü olan Charlie Chaplin bu defa Jarmusch'un dünyasına fırlatılmıştır.

Bu dünyada peder ile bir arada aynı mekanı paylaşmaktan rahatsız olan Charlie sigar yakar, peder ona da karşı çıkar. Öksürerek rahatsızlığını dile getirir. Ancak, Charlie, anlamazlıktan gelir. Peder, “sigara içilmez” levhasını gösterir. Charlie, “Bu levha mı? Ondan kurtulmayı hep unutuyorum. Özür dilerim peder” diyerek levhayı dışarı atar. Charlie, bundan sonra sıkıcı ortamdaki kurtulmanın diğer taktiklerini geliştirmeye başlar. Bunlar baştan belirlenmemiştir, Sokrates'in, Heidegger'in, Nietzsche'nin ve Sartre'nin deneyimle ilgili mottolarını anıştırırçasına deneyim içinde şekillenmiştir. Charlie, bu çerçevede, kutsal olanı mekanından ve zamanından uzaklaştıran bir deneyime girişir: Taksi içerisinde günah çıkaracağını söyler. Burada uyumsuzluklar söz konusudur. İlki, taksi içinde günah çıkarılamaz. Bu noktayı peder özellikle vurgulamasına karşın, Charlie, bu kuralı ihlal eder. İkinci olarak, çıkarmak istediği günahların tümü cinsel içeriklidir. Bahtin'in karnavelesk dünyasında kutsallaştırılan bu içerik, Charlie için çok önemlidir. Üçüncü olarak, günah çıkararak kişinin kimliğinin gizli kalması gerekmesine karşın, Charlie bu kuralı da ihlal eder.

Cinsel içerikli hikayeler, organik dünyanın bitkisel dünyasından hayvan ve oradan homo sapiensin dünyasına evrilen içerikle yüklüdür. Çocukken cinsel ihtiyaçlarını “balkabaklarıyla” giderdiğine ilişkin ilk hikayesinden sonra, büyüdüğünde daha dindar olması için aşka ihtiyacı olduğunu, bunun için de “canlı bir şeye ihtiyaç” duyduğunu vurgulayarak ikinci hikayesine geçer. Bu da ona göre, “hareket eden, ruhu olan bir şeydir, bir koyundur.” “Bunların büyük günahlar olduğunu anlıyorum. Ama peder, gerçekten onların hepsi aşk günahlarıydı.” Dünyevi olan aşkın türevinden üretilen bu gerekçeden sonra, uğrak noktası artık insana gelmiştir. Gelgelelim üçüncü hikayesinin konusunu oluşturan insan hikayesinde de anormallik bulunmaktadır. Kardeşinin hanımı Monika, onun cinsel ihtiyacını gideren üçüncü varlık olmuştur.

Nizamcı otorite figürü, bu hikayelerin de etkisiyle iyice rahatsızlanır ve taksidede ölür. Charlie, durumu fark ettiğinde telaşlanır, arabayı durdurur bir bankın üzerine pederini oturur pozisyonda bırakır. Ancak giderken farkından olmadan izini bırakır: Güneş gözlüğünü pedere takmıştır. Bu, belki de farkında olmadan yaptığı ilk hatası olmuştur.

### **Helsinki'de Şiş Taifesi'nin Arasındaki Teatral Performans**

SAE dünyasındaki absürtlüklere benzer olan bu imajlar İrdal'ı keyiflendirir ve kendisini Jarmusch'un son hikayesine hazırlar. Sabah 5.03'te Helsinki'de geçen bir olaydır bu. Gözleri yarı uykulu, orta yaşlarda taksi sürücüsü Mika, barın dışında taksi çağıran üç müşteriyi alır. Müşteriler, Tanpınar'ın Şiş Taifesi'ni andıran hareketler ve sözler üretirler. Ayakta birbirlerine yaslanmış vaziyette uyuklarlar. Beklentilerimize aykırı bir durumdur bu. Kornayla uyanırlar. Birisi yere düşer, ölü gibidir. Kendilerince, Mika'nın “Taksi mi çağırdınız?” sorusuna “hayır çöp kamyonu çağırmıştık. Ama siz de aynı işi görürsünüz.” diyerek ironik yanıt vermeye çalışırlar.

Üstünlük teorisine göre işleyen tanışmayı son öyküde de görürüz. Sürücüyü adını sorarlar, Mika yanıtını duyduklarında gülerek, “çocukluğumda Mika adında bir farem vardır” der birisi. Kendilerini, kendi sınıfsal konumlarıyla aynı düzeydeki insanlarla alay ederek rahatlatan bu yaklaşım, zaman zaman fiziksel şiddet eylemlerine kadar uzanır. Mika taksiyi kullanırken, müşterilerden birisi diğerinin yakasına aniden yapışır, bağırır. Davranışlar, bir uçtan bir uca kolayca kayar. Güdülerine göre hareket eden tipolojiyle karşılaşmaktayızdır. SAE yıllarından İrdal ve Doktor Ramiz bu tipleri çok iyi bilmektedirler.

Jarmusch'un önceki dört öyküsünde olduğu gibi, diyalog, taksi içindeki sessizliği hareketlendirir. Deleuze, temel olarak “hareket imge” ve “zaman imge” olduğunu söyler ve analizlerini bu minvalde geliştirirken, belki de Jarmusch'un filmi, tıpkı Tarantino'nun filmleri gibi “diyalog imge” diyebileceğimiz imajı hareketlendiren bir başka imge olduğunu imler bizlere. Diyalog sorularla, yanıtlarla, küfürlerle devam eder, akar gider. Bu son öyküde diyalogu başlatan Mika olur. Merak eder: Uykulu vaziyette Aki'nin başına ne gelmiştir? Hikayeyi öğrenir. Aki, tekrarlanan işe geçmeleri yüzünden patronuyla tartışmış, işten atılmıştır. Tazminat zarfını alarak eve gelir. Arabasını yeni almasına karşın tahrip edildiğini görür. Sakinleşmek için içki içer. Eve gider. Karısı, 16 yaşındaki kızının hamile olduğunu söyler. Karısına işten altıldığını anlatır. Karısı sinir krizine girer ve boşanmak istediğini söyler ve de sonrasında kocasını bıçakla kovalar.

Sürücünün bu hikaye karşısındaki bakış açısı daha farklıdır: “İşler daha da kötü olabilirdi”, der. Bu defa kendi hikayesini anlatır: Karısının bir, kendisinin iki işi vardır. Para biriktirmekte ve çocukları olmasını istemektedir. Bir yıl boyunca çocuk sahibi olmak için çalışmışlardır. Bir süre sonra karısı hamile kalır. Altıncı ayda rahatsızlanır. Kız çocukları olur. Ama doktor, kızın yaşama şansının hemen hiç olmadığını söyler. Bir haftadan daha fazla yaşayamaz. Bu nedenle Mika, bebeği sevmemeye karar verir. Güçlü kalmak için bu gereklidir. Ancak üç hafta geçmesine karşın bebek halen yaşamaktadır. Buna karşın doktor halen karamsardır. Karısı Mika'nın çocuğu artık sevmesini ister. O da sevmeye karar verir. Gelgelelim buna karar verdiğinde bebek ölmüştür.

Hikaye sırasında kendisi ve iki müşteri sigara yakarlar. Hikaye onları birleştirir, aynı şeyleri hayallemeye başlarlar. Hikayenin bitiminde müşteriler ağlarlar. Müşteriler, niçin ağlarlar? Jarmusch'un kamerası ister istemez bizlere ağlama eyleminin sadece hikayenin yarattığı maddi bir sonuç olmadığını düşündürür. Belki de içinde buldukları durumdan daha kötü olduklarını hissettikleri bir durumun verdiği üstünlük hazzıdır. Aslında müşterilerin rahatlamaları hikayenin onların üstünlük duygularına hizmet etmesinden kaynaklanabilir. Ucu açık bir sorudur bu, gelgelelim, filmik imgelerden ve önceki hikayelerin yarattığı örüntüden ve de Jarmusch'un kendi dünyasından böyle bir yorumu çıkarmak mantıklı görünmektedir. Jarmusch, “Ben kendi çıkardığım bir işi analiz etme konusunda çok beceriksiz biriyim ve geriye dönüp ona tekrar bakmaktan nefret ediyorum. Bu meseleyi bir gün bu konuda bana açıklama yapabilecek ve benden daha akıllı olan birine bırakmak en iyisi” (<http://www.filmloverss.com/bagimsiz-sinemanin-cool-abisi-jim-jarmusch/>) derken böyle bir analiz yapma hakkını bizlere verir. Aynı konuşmasında Jarmusch, filmi izleyen her insanın görüşlerinin en az kendi görüşleri kadar değerli ve önemli olduğunu kabul etmiştir.

### Sonuç: Tanpınar'ın ve Jarmusch'un Oyun Dünyaları...

2013 yılında ürettiği son filmi *Only Lovers Left Alive* filmi bağlamında düzenlenen Cannes'deki söyleşide konuşan Jim Jarmusch, ürettiği filmin orada olduğunu, filmin içeriğiyle ilgili soruların kendisine değil de filmdeki imajlara karşı olması gerektiğini söyler. İsteyenler, kendi dünyalarından filme sorular sorarak, imajların dünyasından bazı yanıtları bulabilir ([https://www.youtube.com/watch?v=mOqTQ7A\\_\\_Jc](https://www.youtube.com/watch?v=mOqTQ7A__Jc)). Aslında bu, filmik imgelerin kendilerinin “düşündüğünü” ileri süren *Filmozofi* kitabının yazarı Daniel Frampton'un (2013) da savunduğu bir düşüncedir. Aynısını Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* gibi bir edebiyat eseri için de söylemek mümkündür. Tanpınar'ın dünyasına, bazen roman içindeki anlatıya, karakterlere, ilişkilere sorular sorarak da ulaşmak mümkündür. Bu açıdan bakıldığında, bu iki sanatçının ürünlerinde “oyun dünyası” dizayn ettiklerini ileri sürmek mümkündür. Yaşamın bir “tiyatro mundi” olduğunu ileri süren bu anlayışın etkili mottolarından birisini Shakespeare ifade etmişti: “Yaşam bir tiyatrodur, bizler, bu tiyatrodaki oyuncularız.”

İhtiyaç teorilerinden bilinmektedir ki, zorunlu ihtiyaçlar alanında çalışmak zorunlu bir durumdur. İnsanın kendisine artı enerjisini, artı zamanını değerlendireceği ve kendisini gerçekleştireceği alanlar ve zamanlar yaratmasının zorunlu koşuludur çalışmak. Bu nedenle sürücüler ve SAE yıllarında Hayri İrdal ve diğer karakterler çalışmaktadırlar. SAE dünyasını kuran Tanpınar'ın kendisi de çalışmaya özel bir önem vermiştir.<sup>3</sup> Çalışmak, sadece insanın kendini diğer alanlarda gerçekleştireceği bir önkoşul değil, aynı zamanda, bizi kendini gerçekleştirmenin alabileceği biçimlerden birisidir. İnsan, çalışmak sayesinde üretebilir ve kendini ifade edebilir.

Buna karşın çalışmanın biçiminden, alabileceği şekiller üzerinden söz edildiğinde durum bir miktar değişmektedir. Charlie Chaplin'in *Modern Times*'inde (1936) montaj bandında aynı eylemleri ve üstelik keyif almadan tekrarlayan insanların bulunduğu bir çalışma biçimi mi, yoksa Jarmusch'un kurguladığı dünyada işinden keyif alan sürücülerin bulunduğu bir çalışma biçimi mi? Ama yine de paradoksal bir durum olduğunu hem Jarmusch hem de Tanpınar, ürettikleri eserlere işlemiştir. Paris'teki ve Helsinki'deki sürücülerde iş, sanki onları egemenlik altına almıştır. Bakışlarından, konuşmalarından, ciddi duruşlarından bunları anlamak mümkündür. Buna karşın, işi oyunsallaştırarak denetim altına alan, işi estetize etmeye çalışanlar, Los Angeles, New York ve Roma'daki taksi sürücüleridir. İşin, çalışmanın, Tanpınar'ın dünyasında Hayri İrdal'ın belirttiği gibi, insanı bir taraftan temizlediği diğer taraftan egemenliği altına alabileceği özellikle vurgulanmıştır. Hayri İrdal dolayımından Tanpınar şunları söylemiştir:

“İş, insanı temizliyor, güzelleştiriyor, kendisi yapıyor, etrafıyla arasında bir yığın münasebet kuruyordu. Fakat iş aynı zamanda insanı zapt ediyordu. Ne kadar abes ve manasız olursa olsun bir işin mesuliyetini alan ve benimseyen adam, ister istemez onun dairesinden çıkmıyor, onun mahsubu oluyordu. İnsan kaderinin ve tarihin büyük sırrı burada idi” (Tanpınar 2000: 355).

İşin diyalektik doğasına dair bu yaklaşımdan bir ölçüde kurtulma, hem Tanpınar'ın hem de Jarmusch'un dünyasında, insanın bir miktar iradesini ortaya koyarak, iş hayatını oyunsallaştırma sayesinde mümkündür. Jarmusch, bir söyleşisinde şunları söyler:

3 Konuyla ilgili ayrıntılı analiz için bkz. Öztürk 2006.



“Politikada her şey hırs üzerine temellenmiş. Her şeyi mahvettik; örneğin, Çernobil'den sonra insanlar nasıl olur da nükleer güç kullanmayı düşünebilirler! Sadece kendi hayatlarını düşündükleri için hiç aldırıyorlar. Bir bakıma bu gezegen için her şey çok geçtir artık ve bana göre karşılıklı konuşmalar, birisiyle birlikte yürüyüşe çıkmak, bulutların üstümüzden kayıp gitmesi, ışığın bir ağacın yapraklarının üzerine düşmesi ya da oturup birileriyle karşılıklı sigara tüttürmek gibi en basit şeyler daha önemli hale gelmiştir.” (Hertzberg 2007: 95).

Yaşamın en zor ve zorunsal alanlarında dahi teatral performans sergileme Jarmusch'un film dünyasına işlenmiştir. Kevin Costner'in *Dance with Wolves* (1990) filminin son sahnelerinde yerli bir kızıldere ile beyaz Dunbar ile yaptığı konuşmada, beyazların yerlilerin yaşam alanlarını iyice daraltmaları ve saldırma tehlikeleri altında dahi yerlinin Dunbar'a söylediği, yaşamda tütsü etrafında bir araya gelmenin herşeyden daha değerli olduğuna dair ifade bu Jarmusch'un dünyasını iyi özetlemektedir. Tanpınar'ın dünyasında da küçük anlardan keyif alan ya da zorunluluk koşulları altında o dünyayı büyüleyen insanlarla karşılaşırız. Karakterler hem Jarmusch'un filminde hem de Tanpınar'ın SAE'sinde rüya görmek istemektedirler. Bu nedenle bildikleri tüm yollara başvururlar: sohbetler üretirler, mizaha başvururlar, kahkaha atarlar, şoförcülük oynarlar, haz almak için tek yönlü yollara dalarlar, papaza cinsel itiraflarda bulunurlar, taksilerde tuhaf mimikler yaparlar, tuhaf sesler çıkartırlar. Tıpkı Baudelaire'nin “Sarhoş Olun” şiirinde söylediği gibi: “İster şarapla, ister şiirle, ister erdemle; yeter ki sarhoş olun. Zamana kul köle olmamak için sürekli sarhoş olun” (Baudelaire 1982: 80).

Woody Allen de benzer bir noktayı dile getirir: Yaşam güzel olan belli uğrak noktalarında anlamlı gözüktür: güzel bir akşam yemeği yemek, güzel bir kadını görmek gibi... Bergman'ın *The Seventh Seal* filminde trajedi bulunur, ancak insanın çocuklarıyla oturduğu, süt içtiği, yabancıeklerini yediği anlar mutluluk anlarıdır. (<http://the-talks.com/interviews/woody-allen/>). Belki de Nietzsche'nin yaşam, ancak sanatın illüzyonları, aldatmaları sayesinde yaşanabilir hale gelir sözü de bu anlamda algılanmalı. Biraz değiştirirsek, yaşam, yaşamda yaratılan küçük anlar sayesinde yaşanabilir hale gelebilir ki, Jarmusch'un ve Tanpınar'ın dünyalarında gördüğümüz momentler bu büyülenme anlarını örnekler.

İktidarları aşkınsallıktan daha aşağıya indiren grotesk gerçekçilik, bu oyunsal dünyayı kuran kurucu momentlerden birisidir. *Night on Earth*'de hayat vaadeden bu dili görebiliriz. Güzellik yaşamdır, yaşamaktır (Çernişevkiy 2012: 11), “İnsan oynadığı yerde tüm bir insandır” (Schiller'den akt. Tunalı 2001: 25); “İnsan, oyun oynarken kendini ve öz bilincinin sınırlarını aşmadan başka bir hayatı deneyimler. Kendi oluşundan vazgeçmeden başka hayatı doğrudan katılarak tecrübe eder” (Bahtin 2005b: 92). diyen anlayışlar aynı gerçeğe işaret ederler. Büyülenmek, insanın en varoluşsal ihtiyaçlarından birisidir. Büyülenmeyi sağlayan etmenlerden birisi olan oyunsal dünyayı inşa etmek de Jarmusch'un ve Tanpınar'ın dünyasına işlenmiştir.

### Kaynaklar

Bakhtin, Mihail M. (2005a). *Rabelais Ve Dünyası*. Çev. Çiçek Öztekin. İstanbul: Ayrıntı.

Bakhtin, Mihail M. (2005b). *Sanat ve Sorumluluk*. Çev. Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı.

Bakhtin, Mihail M. (2001). Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar. Der. Sibel Irzık. İstanbul: Ayrıntı.

Baudelaire, Charles (1982). Paris Sıkıntısı. Çev. Tahsin Yücel. İstanbul: Adam Yayınları.

Çernişevkiy, Nikolay G. (2012). Sanatın Gerçeklikle Estetik İlişkileri. İstanbul: Evrensel.

de Certeau, Michel (2008). Gündelik Hayatın Keşfi-I: Eylem, Uygulama, Üretim Sanatları. Ankara: Dost.

Frampton, Daniel (2013). Filmzofî: Sinemayı Yepyeni Bir Tarzda Anlamak İçin Manifesto. Çev. Cem Soydemir. İstanbul: Metis.

Fromm, Erich (2006). Özgürlükten Kaçış. Çev. Selçuk Budak, 7. Basım. İstanbul: Öteki.

Hardt, Michael (2005). Gücün Anatomisi. Negri, Antonio (Haz.). Yaban Kuraldışılık. Çev. Eylem Canaslan. İstanbul: Otonom, s. 27–34.

Hertzberg, Ludvig (2007). Jim Jarmusch. Çev. Selim Özgül. İstanbul: Agora.

Hurley, Matthew M. v. d. (2011). Inside Jokes. Cambridge: MIT Press.

Kant, Immanuel 2011. Yargı Yetisini Eleştirisi. Çev. Aziz Yardımlı. 2. Basım. İstanbul: İdea.

MacDonald, Paul (2013). The Philosophy of Humour. Humanities-Ebooks.

Ong, Walter J. (2003). Sözlü ve Yazılı Kültür. Çev. Sema Postacıoğlu. İstanbul: Metis.

Öztürk, Serdar (2006). Tanpınar'ın Oyun Dünyaları: Sinema-Enstitü-Kıraathane. Toplum ve Bilim, S. 106, s. 155–173.#

Said, Edward (2009). Entelektüel Sürgün, Marjinal, Yabancı. 3. Basım. İstanbul: Ayrıntı.

Scott, James C. (1995). Tahakküm ve Direniş Sanatları. Çev. Alev Türker. İstanbul: Ayrıntı.

Tunalı, İsmail (2001). Estetik. 13. Basım. İstanbul: Remzi.

#### Çözümlemede Yararlanılan Filmler

Jarmusch, Jim (2003). Coffee and Cigarette.

Costner, Kevin (1990). Dance with Wolves.

Vertov, Dziga (1929). Kameralı Adam.

Chaplin, Charlie (1936). Modern Times.

Ceylan, Nuri Bilge (2008). Üç Maymun.

Güney, Yılmaz (1970). Umut.

### ***İnternet Kaynakları***

<http://the-talks.com/interviews/woody-allen/>, 23 Mart 2015 tarihinde indirildi.

<http://www.filmloverss.com/bagimsiz-sinemanin-cool-abisi-jim-jarmusch/>, [8 Ocak 2014 tarihinde indirildi.](#)

[https://www.youtube.com/watch?v=mOqTQ7A\\_\\_Jc](https://www.youtube.com/watch?v=mOqTQ7A__Jc), 5 Mayıs 2015 tarihinde indirildi.