

## **Film Yapımı-Felsefe: Duyu-Motor Şeması ve Mağara Alegorisiyle Kubrick'in Otomatik Portakal Örneğinde İçkin ve Aşkın Gelenekler Arasında Titreşim Yaratmak**

**Movie-Made Philosophy: To Create A Vibration Between the Immanent and Transcendental Traditions in Kubrick's A Clockwork's Orange Through the Motor-Sensory Schema and the Allegory of Cave**

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

### **Anahtar Kelimeler:**

Film-Yapımı Felsefe,  
Otomatik Portakal,  
Deleuze, Stanley  
Kubrick, Film-Felsefesi.

### **Öz**

Aşkın felsefe geleneğinin tipik temsilcilerinden Platon'un Devlet'inde kurguladığı mağara alegorisi, imajları bir temsil, hakikatin soluk bir gölgesi gibi görmesine karşın, içkin gelenek imajları gerçekliğin bir kopyası olarak gören anlayışa meydan okur. Gelgelelim İçkin ve Aşkın felsefe gelenekleri arasındaki köklü epistemolojik ve ontolojik ayrımlar bulunmakla birlikte, filmler örneğinden gidildiğinde bu iki gelenek arasında titreşim yaratacak imkanlar da bulunmaktadır. Bu makale, Stanley Kubrick'in 1971 yapımı Otomatik Portakal filmi örneğinden bu ilişkiyi tartışmaktadır. Çalışmada Gilles Deleuze'un Sinema I ve Sinema 2 kitaplarında hareket-imaj ve zaman-imaj sineması arasındaki ayrımın kilit noktalarından olan "duyu-motor şeması" ile Platon'un "mağara alegorisi" arasında temel düzeyde bir yakınlık olduğu ileri sürülmekte ve duyu-motor şemasını paralize etme ile bir insanlık durumu olan mağaralarımızdan kurtulma arasında kurulacak paradoksal ilişki incelenmektedir. Makale, bu tartışmanın yapılmasında Otomatik Portakal'ın sunduğu sinematik evrenin filozofik bir potansiyel taşıdığını ileri sürmekte ve buna "film-yapımı felsefe" adını vermektedir.

### **Keywords:**

Movie-Made  
Philosophy,  
A Clockwork Orange,  
Deleuze, Stanley  
Kubrick, Film-  
Philosophy.

### **Abstract**

Although the allegory of cave in the Republic by Plato, the eminent representative figure of transcendental philosophy tradition, perceives the images as a representation, or a shadow of the truth, the immanent tradition challenges the understanding which views images as the copy image of reality/truth. Yet despite the fundamental epistemological and ontological discrepancies between immanent and transcendental philosophy traditions, if films are taken into consideration, there would still be possibilities for creating vibrations between these two traditions. This paper discusses this possibility in the case of A Clockwork Orange (Stanley Kubrick, 1971). The article claims that there will be an essential affinity between the "motor-sensory schema", which is a key concept in Deleuze's cinema books showing the basic distinction between the movement-image and the time image, and the "allegory of the cave" by Plato. The paper also analyses the paradoxical relationship between the collapse of the motor-sensory schema and the liberation from our caves as a human condition. It claims that the cinematic universe of A Clockwork Orange has a vast potential in this discussion, and calls it "movie-made philosophy".

## Giriş

Felsefede Spinoza, Nietzsche, Bergson ve Deleuze gibi filozoflar ile Platon ve Sokrates'i takip eden Batı felsefe geleneği arasında içkinliğe karşı aşkınlık diye özetlenebilecek temel bir çatışma bulunur. Platon'un *Devlet*'inde en somut halini mağara alegorisinde bulan aşkınlık, sanatta da hakikat-temsil, aydınlık-gölge, idealar dünyası-görüngüler dünyası gibi karşıtlıklar kutbun ilk yarısı lehine kendisini gösterir. Hakikat, aydınlık, idealar dünyası asıl ulaşılması gereken hedefse, gölgelerin, kopyanın, temsilin, görüngüler dünyasının yanıltıcılığından uzaklaşmak gerekir. Platon'un anlayışında insanı illüzyona sürükleyen yanıltıcı imajlardan uzaklaşmanın yolu ise "bilgi" ve "erdem" sayesinde olanaklıdır.

Bu anlayışın karşısında içkinlik düzleminde çalışan felsefe geleneği, karşıtlık olarak değerlendirilen kavramları, varlığın değişik görünüşleri ve daha ötesi "oluşun" farklı aşamaları ya da tarzları olarak ele alır. Örneğin Descartes'ın ruh ve beden ikiliğine karşın Spinoza, fiziksel bedeni ve ruhu bir ve aynı bedenin farklı görünüşleri olarak düşünür. Böylece ruh ve beden arasındaki ikilik Bir'in farklı tarzlarına dönüşür. Nietzsche ise hakikatin ideal bir kaynağa bağlanacağı görüşünü reddeder. Hakikat olarak ileri sürülen normların, ideallerin aslında birer yorum olduğunu savunur. Bergson'un düşüncesi Platon'un mağara alegorisindeki imajları gölge statüsüne indiren kavrayışa çok açık bir darbe indirir: Evrende her şey imajdır. Madde, ışık, enerji birbirine dönüşebildiğine göre, evren bir titreşimdir, harekettir, zamandır. Her şey oluş halindedir ve varlıklar güçleri dahilinde evrensel oluşa katılırlar. Her varlığın oluştaki eğilimi her daim dirençle karşılaşır. Böylece hareket, eğilimler ve dirençler arasındaki çarpışmaları içerir. Gelgelelim canlı varlıkla birlikte bir değişim gözlenir: canlı varlıklar algılamayı ve eylemeyi artık kendi çıkar ve ilgilerine göre yaparak oluşa katılırlar. Örneğin bir kaya kendisinden bağımsız olarak dirençle karşılaştığında kendi ilgisi ve menfaati doğrultusunda algılama yapamazken, insanlar gözleriyle ve diğer duyu organlarıyla seçerek, kaçınarak, sakınarak algılar ve algılamasına uygun eylemler gerçekleştirir.

Deleuze; Spinoza, Nietzsche ve Bergson'un felsefe geleneğine getirdiği özgün yorumları sahiplenerek ve geliştirerek aşkın yaklaşımlara karşı çıkış geleneğini sürdürür. Deleuze sadece felsefe kitaplarında değil, *Sinema 1* (1983) ve *Sinema 2* (1989) eserlerinde de sinema felsefesinde geliştirdiği özgün ikinci yorumuyla sinemayı kendi içkin düzleminde ele alan farklı bir anlayış geliştirir. *Sinema 1* ve *Sinema 2*, imajı bir temsil olarak görmez. İmaj, zihnin ürettiği gerçeklikten bağımsız psikolojik bir olgu değildir. Gerçekliğin bir kopyası, gölgesi olarak değerlendirilemez. İmaj, kendine ait gerçekliği olan ontolojik bir duruma gönderme yapar. Evrende canlı ve cansız imajlar bulunur. Sinemanın özelliği, hareket ve zaman imajları insan öznelliğinden bağımsız bir tarzda "tinsel bir otomat" gibi sunmasıdır. Sinema, bir temsil değil, hareket ve zaman bloklarından oluşan bir sanattır. Bu anlamda sinema, tıpkı bilim ve felsefe gibi kaosa set çekerek onunla kapışır.

Çok kısa özetlediğimiz aşkınlık ve içkinlik düzleminde çalışan karşıt felsefe gelenekleri sinema alanında çalışanları, onlar hangi gelenek içerisinde çalıştıklarının bilincinde olmasalar bile, etkilemiştir. Bir sinema çalışmasının başlığı bile karşıtlığın hangi kutbunda yer aldığı ipucunu verir. Örneğin "Sinemada Kadın Temsili/Çocuk

Temsili” gibi başlıklar sinemadaki imajların gerçekliğin bir kopyası, gölgesi gibi görüldüğünü anlatır.

Bu makale, oldukça girift ve yoğun olan bu konuları ayrıntılı tartışmayacaktır ve zaten böyle iddia içinde olsa bile bir makale formatı içinde bunu yapması mümkün değildir. Üstelik bu konuda üretilen sinema felsefesiyle ilgili kitaplar da oldukça doyurucudur. (Bkz. Moulard-Leonard, 2008; Kennedy, 2002; Rushton, 2012; Pisters, 2003; Marrati, 2008).

Gelgelelim, sinemayı gerçekliğin yansıtıcısı, gölgesi gibi gören aşkın/temsilci/Platoncu/Sokratesçi gelenek ile sinemayı gerçekliğin parçası olarak gören içkin/Spinozacı/Bergsoncu/Nietzscheci/Deleuzecü gelenek arasındaki köklü epistemolojik ve ontolojik ayrılığa karşın, daha yakından bakıldığında, ikisi arasında bazı bağlantı noktaları bulmak da mümkündür. Bizzat bu felsefe gelenekleri içerisinden çıkarılabilecek “semptomal okumalar” ve Deleuze’ün “filozoflara arkadan yaklaşmak” dediği yöntem sayesinde temel yakınlıkları tespit edebilmek olanaklıdır.

Gelgelelim bir sinema filmiyle bu çabaya girdiğimizde artık sinemanın felsefeye sunabileceği imkânlar üzerinde düşünmeye başlarız. Sinemanın günümüzde felsefi tartışmalara yapacağı katkılar son yıllarda yeni yeni anlaşılmaya başlanmıştır. Platon’un zamanında sinema yoktu, ancak Platon’un mağara alegorisi oldukça canlı ve sinematiktir. Platon adı üzerinde bir alegori kurgulamıştı ve günümüzde felsefe tartışmalarında bu alegori halen bütün canlılığıyla kendisine yer bulur. Hareket ve zaman imajların gerçek hayattaki gibi aktığı ve hatta gözlerimizin ötesinde bir görüş açısı imkânı sunduğu sinema, günümüz insanına mevcut dünyadaki paradoksları anlama, hissetme ve açıklama imkânı sunmaktadır. Alain Badiou’nün belirttiği gibi, felsefe, paradokslar üzerinde düşündürmektir (Badiou, 2013: 202-232). Eğer aşkın ve içkin gelenekler arasındaki paradokslar varsa –ki öyledir- o halde, felsefe işbaşındadır. Bu paradoksları açıklamak felsefenin işidir. Ancak sadece felsefe mi? İçinde klişe imajlar ile klişe olmayan, estetik ve farklı imajların yan yana yer aldığı, birbiriyle çatıştığı sinema filmlerinde de pek çok paradoks bulunur. Ve bu, bizim, içinde felsefi tartışmaların da yer aldığı sinema dışı hayata dair paradoksları yeni bir bakışla görmemize yardımcı olabilir. Ancak sinema, açıklayarak, teorik tartışmalar yaparak değil, hissettirerek, duyumsatarak bu yardımı sunar bizlere. Bu anlamıyla, filmlerin kendisi de kendi imajlarıyla felsefenin yapımına katkı sağlayabilir.

Yöntemsel ve kuramsal düzlemden yapılan bu kısa girişten sonra Stanley Kubrick’in yönettiği *Otomatik Portakal* (1971)’daki imajların içine girebiliriz. Niçin bu film? Çünkü *Otomatik Portakal*, hem mağara alegorisine farklı bir bakış geliştirebilmemizi, hem Deleuze’ün özellikle *Sinema I* kitabında hareket-imajı tartışırken sık sık kullandığı duyu-motor şemasıyla mağara alegorisi arasında paralellik kurabilmemizi sağlar ve en son olarak Bergson’un otomatik tanıma ve odaklayıcı tanıma arasındaki ayrımı farklı bir tarzda görmemiz açısından bize ilginç imajlar sunar. Varlıkları, kendimizi, dışımızdakileri gerçekten görüyor muyuz? Şayet öyleyse nasıl görmekteyiz? Bu gibi sorulara Kubrick’in bu filmi iki felsefi geleneği bir noktada birbiriyle titreştiren bağlamda farklı yanıtlar verir.

1 Arkeoloğun çalışmasına benzeyen semptomal okuma, metin içinde kolayca fark edilmeyen, ima edilen ya da fırça darbeleri ve ince temizlemeyle görünür hale getirilen bir okumaya gönderme yapar. Kavram ve kavramın iletişim bilimlerine uygulanmasıyla ilgili bir çalışma için bkz. Öztürk, 2011.

## Otomatik Portakal'da Otomatlar

Film, çete lideri Alex'in hikayesine odaklanır. Alex ve çetesi geceleri kamusal ve özel alanlarda insanlara saldırır, fiziksel şiddet uygular. Çete elemanları ellerinde sopalar ve giydikleri grotesk görümlü giysilerle eylemlerinden oldukça keyif alırlar, kahkahalar atarlar. Eylemlerinin nedenleri konusunda film bize açık sebepler sunmaz. Ancak imajlara sorular sorarak bu motivasyonları bulmaya çabalarız. İmajlar arasındaki gezintiden Alex'in gücünü sergilemek istemesine ve çete üyelerinin para ve iktidar hırsları gibi bazı saiklere dair tespitler yaparız. Bir kadının evine yapılan baskın sırasında Alex'in kadının ölümüne yol açması üzerine Alex hapse atılır. Cezasının süresini kısaltmak isteyen Alex, siyasal iktidarın yeni uygulamaya koyduğu bir rehabilitasyon deneyine katılır, başarılı olur ve serbest bırakılır. Ancak bu defa Alex'in eylemleri yine başka tarzda otomatikleşir: Daha önce eylemlerini içsel dürtüleriyle tam kontrol edemeyen Alex bu defa da yeniden kurgulanmış bir robot gibi dışsal ayarlama mekanizmalarıyla davranışlarını sahiplenemez.

Ana hatları kısaca özetlenen filmin giriş sekansı dahi daha baştan ilginç ve farklı imajlarla karşılaşacağımızın ipuçlarını verir. Kırmızı zemin üzerine beyaz yazıların aktığı jenerikte çerçeve dışından klasik müziğin sesini işitiriz. Kırmızı zemin maviye dönüştüğünde filmin coşkunluk ve dinginlik arasında gidip gelen imajlar içerebileceğine dair izlenim ediniriz. Filmin giriş sekansında Alex'in beyaz elbise ve aynı renkte içecek ile duruşu bizi bir başka kontrasta götürür. Bir tarafta taşkınlığın, coşkunun, hararetin rengi kırmızı, diğer tarafta saflığın, temizliğin rengi olan beyazın kontrastı az sonra Alex'in meydan okuyucu bakışıyla yeni bir paradoksa ulaşır. Meydan okuyucu, alaycı ve şüpheli bir bakıştır bu. Klasik müziğin tınısıyla devam eden bu bakış sanki bizi düelloya davet eder gibidir. Alex, sanki gözlerimizi ondan uzaklaştırmamızı talep eder. Belki de Alex'in bakışları "birazdan izleyeceklerinizden rahatsız olabilirsiniz, imajlarla karşılaşp karşılaşmama kararınızı baştan verin" tarzındaki bir mesajı içinde taşır. Gözlere yoğunlaşan giriş sekansı, filmin nasıl bir minvalde yol alacağını ipuçlarını verir: Görebilmek ve görememek.

Kamera geriye hareket ettiğinde paradoks başka bir boyutta devam eder. Siyah fötr şapkalı Alex elindeki sütü ya da süt görümlü bir karışımı şerefe der gibi bize gösterir. Başında fötr şapkalı yanında oturan iki kişi ise bizlere direkt bakmaz. Onlar da Alex gibi giyinmiştir ve süt ya da süt görümlü bir karışım içmektedirler. Bardaki diğerleri donmuş gibidir. Barda hareket olarak bir tek Alex'in sütü ya da süt görümlü bir karışımı içme eylemini görürüz. İçeceğin, elbiselerin ve dekorun beyazlığı; beyazı, masumiyet, temizlik, aydınlık ve saflık ile eşitleyen anlayışa meydan okur. Sinik, donuk ve meydan okuyucu bakışlar ile beyazın saflığı arasında paradoks bulunur. Ancak paralellik de vardır: Gözlerle kameraya yani bizlere bakan gözlerin meydan okuyuculuğu ile grotesk görümlü çete üyelerinin tuhaf bir dekora sahip bardaki giysileri ve içtikleri içeceğin meydan okuyuculuğu arasında paralellik kurulur. Paradokslar ve paralellikler, biyolojik refleksimizin yanısıra kültürel bir doku içerisinde ezberlediğimiz kalıpları da bozar ve motor-duyu mekanizmamızı paralyze olur.

Motor-duyu mekanizması Deleuze'ün hareket-imaj sinemasının belirleyici kriterleri arasında yer alan algıya uyumlu aksiyonun tipik özelliğidir. Bir şey algıladığımızda ona

uygun hareket etmek beklendik bir durumdur. Örneğin susadığımızda su içmek motor-duyu şemasına uygun bir eylemdir, ancak içmeyip örneğin sadece seyretmek beklendik bir eylem değildir. Bara giden insanın süt içmek istemesi motor-duyu şemasını bozar. Herman Melville'in *Katip Bartleby* romanındaki katip olan Bartleby'in bir gün işe gelip kendisine verilen görevlere rağmen "yapmamayı tercih ediyorum" demesi motor-duyu şemasını paralize eder ve belki de o anda, nerede çalıştığımızı, ne yaptığımızı, günlük rutinin, iş temposunun nasıl bir şey olduğunu kavramaya başlarız. Varlığı görmek arıza durumunda mümkündür.

*Otomatik Portakal*'ın giriş sekansında grotesk giysili bedenleriyle birilerinin içtikleri içecek dahi bizlerin düşünmesine ve sorular sormasına yol açar. Alex, filmin giriş sekansında "zengin süt"ü olarak nitelediği "rasodok" içtiklerini söyler. Gelgelelim filmin tümüne baktığımızda ve Alex ve çetesinin bazı nesnelere ve ilişkiler hakkında sözcükler uydurduklarını hatırladığımızda, içeceğin gerçekten süt olma ihtimali güçlenir. Üstelik bu giriş sekansından sonra sokaklarda içki içen ve sarhoş olan insanlara yönelik tahammülsüzlüğe dair Alex'in ifadeleri bu varsayımımızı güçlendirmektedir. Gelgelelim yine de onların ne içtiği konusunda tam emin olamayız. Belki de içeceğin içinde Alex'in kendi deyimiyle kendilerini "zorbalığa" yönelten bir karışım da olabilir. İmaj konusunda bu kararsızlık ve emin olamama hali Deleuze'ün "kristalleşme" olarak verdiği duruma gönderme yapar. Duyu-motor şemamızın bozulduğu bir kararsızlık anı: Kristal-ımağ. Nihayetinde motor-duyu mekanizmamızı arızaya sokan bir durumdur bardaki içecek ve çete üyelerinin içecek ile ilişkisi. Klasik müziğin tınısına ve bar konseptine uygun olmayan bu imajlar bizleri paralize eder. Kamera ağır ağır geriye çekilip genel çekimde tüm çete üyelerini ellerinde süt ya da süt sandığımız şeyi içer vaziyette gösterirken, önlerindeki dekorda değişik pozisyonlarda cinselliğe gönderme yapan şişme ya da porselen veya mermerden yapılmış kadın mankenleri görürüz. Kadın mankenlerin şişme veya porselen ya da mermerden yapılmış olup olmadığına dair emin olamama halimiz de bir başka kristalleşmedir. Motor-duyu şemamızın paralizasyonu böylece devam eder. Bergsoncu anlatımla, "otomatik tanımamız (alışkanlık belleği)"miz bu imajlarla "odaklayıcı/katılımcı tanımaya (ya da belleğe)" yol alır.

*Matter and Memory* (1988) (*Madde ve Bellek*) kitabında Bergson (1988: 110), bu iki tanımayı birbirinden ayırır. İlki otomatik tarzda işler. Sabah kalktığımızda elimizi yüzümüzü yıkar, aynı yollardan işimize gideriz. Bunun için düşünmemize gerek yoktur. Hafıza bankamıza bu rutin öyle kazınmıştır ki hatırlamak için özel çabaya gerek yoktur. Ya da Bergson'un örneğini verecek olursak "ev" sözcüğünü duyduğumuzda ses algısı hafıza tarafından derhal evi tanımlanabilir bir sözcüğe dönüştürür. İşittiğimizi otomatik olarak "biliriz." Otomatik tanımamızın ya da alışkanlık belleğinin hareket-ımağ sinemasıyla ve duyu-motor şemasıyla ilişkisi vardır. Belirtildiği üzere duyu-motor şeması da otomatik tanımaya ya da alışkanlık belleğine benzer tarzda işler. Hareket-ımağ sinemasında ise kahraman ya da kahramanların motivasyonlarının nedenlerini ve sonuçlarını görürüz. Neden-sonuç bağlantısı rasyoneldir. Beklentilere uygun algılama ve aksiyon gerçekleşir ve kahramanlar sorunları çözerler. Kahraman kovboy her zamanki gibi silahını hızlı çeker ve adaleti en sonunda yasal ya da yasadışı yollardan sağlar.

*Otomatik Portakal* ise giriş jeneriğinden bitiş jeneriğine kadar alışkanlık belleği/duyu-motor mekanizmasını paralize eder. Bu durumda odaklayıcı tanımaya/katılımcı belleğe/zaman-imağa geçeriz. Katılımcı bellekte bir şey gördüğümüzde onun ne olduğunu, ne anlama geldiğini kolayca ve hemen fark edemeyiz. Ne anlama geldiğini anlamak için hafızamızda gezintiler yaparız. Bu bellek, zaman ile ilgilidir ve Deleuze'ün zaman-imağ sinemasına gönderme yapar. Yeni bir dünyayı, yeni bir görme ve algılama tarzını keşfetmek, daha doğrusu icat etmek ancak motor-duyu mekanizmamızın, alışkanlık belleğimizin bozulmasına bağlıdır. Devredilen dünyayı ve ilişkileri paralize etmeden yeni ve yaratıcı olana geçmek mümkün değildir.

Filmin giriş sekansı dahil genel olarak tüm imajlarında motor-duyu mekanizması/alışkanlık belleği/hareket-imağ bir tarafta, motor-duyu mekanizmasının bozulması/katılımcı bellek/zaman imağ diğer tarafta olmak üzere vurgulanacak ilginç hususlar vardır. İlk olarak Alex'in hapse atılması ve hatta tedavi edilmesi aşamasına kadar olan süreçte eylemlerine belirtilen bu kavramsal dikotominin daha çok ilkinin yön verdiği dair edindiğimiz izlenimdir. Alex, sokaklarda ve evlerde insanlara şiddet uygular. Kadınlara yönelik cinsel yönelimli şiddet daha belirgindir. Film, Alex'in gözüyle anlatılır. Alex, film boyunca izleyiciyi kendisine çekmeye, onu inandırmaya çalışır.

Çetelerin yasal ve etik kodların dışında eylemde bulunmaları beklendik davranışlar olduğu için ilk bakışta Alex ve çetesinin eylemlerinde şaşılacak bir durum yok gibi görünür. Çetelerden beklenebilecek eylemlerdir bunlar. Alex ve çete üyeleri motor-duyu mekanizmalarına uygun davranışlar sergilemektedirler. İzleyicilerin de motor-duyu mekanizmasının bozulmaması gerektiği varsayılabilir. Ancak bunlar genel ifadeler olsa bile, Kubrick'in filmindeki görsel ve işitsel imajlar birçok soruyu net yanıtlamaz: Alex ve çetesini hangi motivasyonlarla şiddete yönelmektedir? Para kazanma veya iktidar hırsıyla mı? Filmde üst sınıftan evlere yapılan baskınlarda çalma eylemini gerçekleştirmediklerini çete üyelerinden birisinin "mağazaları soymakla yetiniyoruz ama elimize bir şey geç geçmiyor" ifadesinden anlamaktayız. Zaten filmlerde görünen imajların hiçbirisinde çalma eylemi de yoktur. Çete üyesi kişi büyük paralar elde edecek eylemler talep etmekte, sadece ihtiyacı oldukları kadar çalma eyleminden şikâyet etmektedir. Alex'in bu talebe yönelik sorduğu ilgi ilginçtir: "Büyük büyük büyük parayla ne yapacaksınız? Gerektiği kadar yok mu sende? Bir araba mı gerekli, dışarıdan yürütün. Para mı gerekli çalın." Alex, para için eylememekte, sadece ihtiyacı kadar olan nesnelere ve parayı almakla yetinmektedir. Para onun için temel ihtiyaçlarını karşılayacağı bir araçtır. Alex'in birincil motivasyonu para değildir. Ancak çetenin diğer elemanları için aynısını söyleyemeyiz. Onlar, Alex'i büyük paralar kazanmaya ikna etmek için uğraşırlar.

İktidar hırsına geldiğimizde, filmdeki imajlarda özellikle Alex'in böyle bir hırsa sahip olduğuna dair bir iz rastlayamayız. Politik, ekonomik ve sembolik organizasyonlarda güç elde etmek Alex'in ihtirasları arasında yer almaz. Buna karşın çetenin diğer elemanları Alex'e tuzak kurup onu yakalatmışlar ve sonra da polis olmuşlardır. Alex, hapisten çıktıktan sonra eskiden Alex'in çetesinde yer alan polisler Alex'e şiddet uygulamışlardır. Para motivasyonunda olduğu gibi çetenin üyeleri için iktidar kurumlarında görev almak motivasyon kaynakları arasında yer alır. Alex, bu konuda da istisnadır.

İdeolojik bir amaç olarak Alex'in lideri olduğu çetenin var olan toplumsal düzeni değiştirmek, daha farklı bir toplumsal düzene ulaşmak için şiddeti bir araç olarak gördüğünden söz edilebilir mi? Filmdeki hiçbir imajda buna dair bir ipucu göremeyiz. Ne diyaloglarda, ne sinematik tekniklerde, ne öyküde ne de işitsel imajlarda. Ancak Kubrick'in daha sonra belirteceğimiz bir politik derdi elbette vardır ve filmdeki imajlar başından sonuna bu derde göre inşa edilmiş görünür.

Yanıtsız bırakılan ya da ucu açık bırakılan, imajlara sorular sorarak ve emek harcayarak imajlar arasından kısmen yanıtını bulacağımız sorular izlediğimiz filmin, filmde aksiyon olsa bile, hareket-imaj üzerine kurulmadığını gösterir. Klasik bir hareket imaj sinemasında neden-sonuç ilişkileri rasyonel bir şekilde verilir, olay örgüsü belli bir mantık silsilesi içerisinde sunulur ve kahramanlar en nihayetinde olayı çözüme ulaştırırlar. İzleyenler; karakterlerin, kahramanların niyetlerini, amaçlarını filmde anlamlandırabilirler. Oysa bu filmde ironiler, çelişkiler ve yanıtı verilmeyen açık uçlu sorular izleyenleri böyle bir anlamlandırmadan yoksun bırakmaktadır. Alex niçin barda süte benzeyen içkiyi içmekte ve bizlere bakmaktadır? Müzik ile görüntü arasındaki paradoksun nedeni nedir? Şiddet eylemlerine eşlik eden bir klasik müzik nasıl açıklanabilir? İşte bu tür sorularla motor-duyu mekanizmamız bozulmaya başladığında zamanı dolaylı değil, doğrudan hissederiz. Zaman, Deleuze'ün dediği gibi, değişikliklidir, oluştur ve hissedilen zaman artık Platon'un mağara alegorisini de işleten bir başka analize götürür bizi. Filmdeki imajlar arasında ilerlemeden önce kısaca alegoriyi hatırlayalım.

### **Bir İnsanlık Durumu Olarak Mağara**

Doğumlarından itibaren bedenlerini hareket ettiremeyecek tarzda zincirlenmiş ve sadece mağaranın duvarındaki hayvan ve insan maketlerinin görüntülerini izleyen mahkûmlar. Maketleri taşıyan insanlar duvarda kendi gölgeleri görünmeyecek aralıklarda hareket ederler. Maketler ile mahkûmlar arasındaki ateş ise gölge oyununu sağlar. Bu alegoriyle Platon, pek çok insanın görünüm dünyası ile gerçek dünya arasında ayrımın farkında olmadığını vurgular. Tıpkı mahkûmların durumları gibi çoğu insan aslında mağaralarda yaşadıklarının farkında değildir. İllüzyon, gölge, kopya, temsil dünyası ile değişmeyen idealar dünyası arasında kopukluk vardır. Değişmeyen gerçeklik karşısında görünüm dünyası değişir. Hakikati kavramak için görünüm dünyasının yarattığı illüzyonlardan kurtulmak gerekir.

Mahkûmlardan birisi zincirlerinden sıyrıldığında sırasıyla ateşi, maketleri, maketleri taşıyanları, dışarıda güneşi ve diğer nesnelere görür. Bu deneyim sonucunda elde ettiği bilgi birikimi sayesinde yaşadığı ve hakikat farz ettiği dünyanın yanılsama üzerine kurulu olduğunu kavrar. Gelgelelim mağaraya döndüğünde ve mahkûmlara gördükleri gerçekliğin aslında yanılsama olduğunu söylediğinde onları yine de ikna edemez. Mağaradan kurtulmak o kadar kolay değildir.

Alegoride, mahkûmlar hareket edemezlerse bile birbirleriyle gördükleri gölgeler üzerine konuşabilirler, yorum yapabilirler. Onları birbirine bağlayan şeyler, toplumsal kurum olarak "dil" ve "gözleriyle gördükleri "gölge"lerdir. Bu noktada üretilecek soru, mağara alegorisi ile sinema arasındaki ilişkinin ne olduğudur.

Alain Badiou, bu alegoriyi sinema izleme deneyimine uyarlar. Tıpkı mağaraya girer gibi modern insanlar karanlık salonlara girerler ve gölgelerle karşılaşır. Karanlık salonda perdeden yansıyan imajları seyretme deneyimi ilk bakışta mağara alegorisini andırır (Badiou, 2012). Ne var ki biraz daha yakın plana geçtiğimizde ve daha detaylı konturlara yoğunlaştığımızda aralarındaki farkları görebiliriz. Sinema salonlarına girenler nereye girdiklerinin bilinci içerisinde olduklarıdır. Gerçek dünya ile sinema salonundaki dünya arasındaki farkın farkındadırlar. Salona girmeden önce, salon dışı kültürel ve sosyal geçmişlere sahiptirler ve bunları sinema izlemeye deneyimine aktarırlar. Ve belki daha önemlisi izleyiciler salonlarda zincirlerle bağlanmış esirler değillerdir. Modern çağın izleyicileri imajları seyretmeyi her an bırakabilir ve salondan dışarı çıkabilirler.

O halde bu alegorinin değeri nerede yatar?

Karanlık salonda ya da popcorn eşliğinde evde karanlık odada sinema izleme deneyimi ile mağarada gölgeleri seyretme deneyimi arasındaki farklılığa karşın alegorinin değeri, mağaranın bir insanlık durumu olmasından kaynaklanır. Nihayetinde insanlar Marx'ın da vurguladığı gibi kendi tarihlerini kendilerinin belirledikleri koşullar altında değil, kendilerine devredilen koşullar altında yaparlar. İnsanlar, Platon'un mağarasındaki esirler dünyasında olmasa bile kendilerinden önce var olan mağaralara fırlatılırlar. Kullanılan dilden, aile ve diğer kurumlara kadar tüm kurumlar bizden önce vardır. Hatta genler üzerinde yapılan araştırmalar ile antropolojik bulgular, "yapı"nın sadece içinde yer aldığımız ilişkilerde değil, bizatihi kendi antropolojik yapımıza gömülü olduğunu gösterir. Genler ve bedenin kendi işleyiş mekanizması algoritmik bir yapı olarak irade ve özgürlük meselelerinde bizzat bedensel anatominin belirleyiciliğine vurgu yapar (Bkz. Dawkins, 1999). Öfkelerimiz, tutkularımız, şiddet yönelimli eylemler, üzüntü, heyecan gibi duygular devraldığımız türümüze bağlı özelliklerdir. Bunların kendisinin bizleri tutsaklar haline getirebildiklerini sadece sanattan ve felsefeden değil, bilimsel çalışmalardan da bilmekteyiz. Örneğin "iyi" ve "kötü" kategorilerini kullanmak yerine düşük empati, normal empati ve yüksek empati kavramlarını kullandığı çalışmalarında Simon Baron-Cohen (2011; [https://www.youtube.com/watch?v=nXcU8x\\_xK18](https://www.youtube.com/watch?v=nXcU8x_xK18)), düşük empatinin nedenleri olarak sosyal ve biyolojik faktörleri sayar. Sosyal faktörler dışsal mağaralardır, ancak bunlar olmasa bile biyolojik nedenlerle sıfır empatiyle dahi doğan insanlar aramızda yaşayabilmektedir. Psikopatlar ve sosyopatlar ya düşük ya da sıfır empatiyle tanımlanırlar. Mağaralar sadece dış dünyada değil, aynı zamanda içimizdedir.

O halde burada şöyle bir soru sorulabilir: Deleuze'ün üzerinde durduğu sadece bize devredilen mekanizmalara göre hareket etmemize neden olan duyu-motor mekanizmaları da birer mağara olarak değerlendirilemez mi? Alex'in dünyasındaki otomatikleşmiş mekanizmalar birer mağara değil mi?

### ***Otomatik Portakal'da Mağaralar***

*Otomatik Portakal*, bizleri otomatik bakışa yerleştiren mağaralar üzerine yoğunlaşır. Alex, hapse atılana kadar kendisini ve çevresini göremeyecek köreltici mekanizmalarla çerçevelenmiştir. Alex, kendisini ve varlıkları motor-duyu mekanizması ve alışkanlık



belleğiyle görür. Ancak hapisanedeki tedavi de Alex'i bir başka otomatik bakışa yerleştirir. Daha önce öfkelerinin, sadistik duygularının ve içgüdülerinin mağarasında esir olan Alex, hapisanede siyasal iktidarın ve bilim insanlarının sembolik iktidarının basit bir deney nesnesine indirgenerek dışsal iradenin mağarasına hapsolür. Otomatikleştirilmiş eylemleri yapan Alex, eylemlerinin sorumluluğunu üzerine alacak özgür eylemler üretmez. Birkaç sekans vurgulamak istediğimiz hususu iyi somutlaştırır.

İlk olarak, çete üyeleri ile birlikte tekerlekli sandalyede engelli yazarın evine yapılan baskın sekansına bakalım. Kendilerini başlarına kaza gelmiş mağdurlar olarak tanıtan Alex, eve girdiğinde çetenin diğer üyeleriyle birlikte yazarın eşine cinsel tacizde bulunur ve daha sonra tecavüz ederler. Bu sekansta altı çizilecek noktalardan birisi, Alex'in cinsel taciz sırasında *Singin' in the Rain* (Gene Kelly, Stanley Donen, 1952) filminin soundtrackını seslendirmesidir. *Singin' in the Rain*'de Gene Kelly'nin sevgilisini eve bırakmasından sonra yağmur altında müzik eşliğinde yaptığı dans sinema tarihinin çok yaratıcı sekanslarından birisidir. Deleuze de müzikallerin virtüel zaman yaratımındaki rolünü vurgular (1989: 60-62). Aynı isimli müziği söyleyen Kelly, bardaktan boşanırcasına yağın yağmura aldırış etmeden ve şemsiyesini dansa uygun olarak zaman zaman kapatarak kıvrak ve canlı bir dans performans sergiler. Yağmur sırasında sessizliğe bürünmüş kentin içerisinde, kendisini gizlemiş kurumsal yapılar içerisindeki gerçek zamanda Kelly virtüel bir alan açar. Normal koşullarda yağmur yağması durumunda kapalı bir alan bulma ya da şemsiyenin altında yürüme eylemini yırtan ve taşan bir dans Kelly'nin yarattığı çatalanma. Hatırlanacağı üzere hareket-imağ sinemasında algıya uygun aksiyon merkezidir. Algıladığımız şeylere ve ilişkilere Deleuze'ün *Sinema 2*'de altını çizdiği gibi, ya belleğin çeşitli düzlemlerinde ve düşlerin içinde ya da düş gibi akan dünya olaylarında aksiyonda bulunmak yerine sadece bu olaylara seyrederek yanıt verdiğimizde zaman-imağ doğru hareket ederiz. Motor-duyu mekanizmamız paralize olmaya başlar bu durumda *Singin' in the Rain* gibi müzikal filmlerde üretilen danslar, mevcut dünya içinde gerçekleşmesi muhtemel potansiyelleri göstermesi açısından bir "dünya olayı"na dönüşür. Kentin yapısal koşullarında yağmur altındaki bu şarkı ve dans performansı kentin katılığına karşı duran bir virtüel zaman ve alan yaratır. Deleuze'ün deyişiyle *Singin' in the Rain* "ima edilmiş bir rüya"dır. Müzikal komedilerdeki hareket dans ile dünya hareketine döndürülmektedir. (Deleuze, 1989: 62).

Gene Kelly'nin bu yaratıcı performansına eşlik eden şarkı Alex tarafından yıkıcı doğrultuda kullanılır. Alex, cinsel tacizi sırasında dans ederek kadını aşağılar, onunla alay eder ve olayı izlemesi için zorlanan kadının eşi olan yazarın gururuyla sonuna kadar oynar. Alex, tıpkı Beethoven'ın müziğiyle kendi şiddet eylemlerine motivasyon yaratmasına benzer tarzda *Singing in the Rain* müziği ve dansıyla şiddet eylemini renklendirir.

İkinci vurgulanacak nokta, tecavüzden önce yazarın ağzına plastik bir top yerleştirilmesi ve herhangi bir zorlama olmamasına karşın yazarın gözlerini tecavüz sırasında açık tutmasıdır. Hatta, yazar, gözlerini abartılı açarak ve kırpmayarak tecavüzü izler. Film, tecavüzü bizlere göstermez. Tecavüz eylemine dair imajları yazarın bakışlarının dolayımından hayalleriz. Yazar, gözlerini niçin açık tutmakta, gözlerini dahi kırpmadan karısına yapılan tecavüzü izlemektedir? Platon'un mağarasındaki esirler gibi yazarın vücudu hareketsiz bırakılmıştır. Yazarın yapabileceği tek eylem görmek ya

da görmemektir. Ancak gözlerini ya motor-duyu mekanizmasının otomatik bir uyarımı olarak, ya da bilinçli bir direniş eylemi olarak sonuna kadar açmıştır. Filmin girişinde Alex'in gözleriyle bizlere bakışını bununla ve birazdan değineceğim deney sekansı ile birleştirdiğimizde, filmin sanki "bizleri saran köreltici mekanizmalar ya da mağaralar karşısında gerçekten görebilmekte miyiz?" sorunsalı etrafında döndüğünü düşünebiliriz.

Filmin çözümlediğimiz giriş sekansında da Alex, bizlere meydan okuyucu bir bakış sergilemişti. Acaba burada da yazar, tıpkı giriş sekansında göz kapaklarını dahi kırpmayarak deyim yerindeyse bizleri bakış düellosuna davet eden Alex gibi, tecavüzü gerçekleştiren ve yazardan izlemesi talep edilen çete üyelerine bakışıyla meydan mı okumaktadır? Normal koşullarda çete üyelerinin beklentisi yazarın gözlerini kapaması, tecavüzü izlememesidir. Gelgelelim yazar, tam da onların beklentilerini karşılamayan bir eylem sergilemiş, tecavüzü baştan sona izlemiştir. Bir başka yorum, yazarın olay karşısında şok olması, aklının ve anlama yetisinin olayı kavramakta gücünü yetmemesi ve tamamen otomatik bir saikle gözlerini açık tutmasıdır. Bu otomatik saik yazarın motor-duyu mekanizmasına göre eylemesidir, tutku ya da arzusunun anlama yetisinin önüne geçmesidir. Platon'un *Devlet*'inde Leontios'a dair anlattığı hikaye vurgulamak istediğimiz hususu somutlaştırmaktadır:

"Duyduğum bir hikâye vardır; ondan da bu çıkıyor. Hikâye şu: Aglaion'un oğlu Leontios Pire'den yukarı gelirken kuzey surlarının dibindeki işkence yerinde cesetler görmüş. Bir yandan bunlara bakmak ister, bir yandan da görmemek için başını çevirmiş. Bir süre görme isteğini yenip yüzünü kapamış, ama sonunda dayanamamış, gözlerini dört açıp ölümlere doğru gitmiş ve bağırarak kendi gözlerine. "Haydi kör olasılar... Alın doya doya seyredin bu manzarayı!" (Platon, 2002: 119).

Leontios'da duygu, tutku, arzu; iradenin/akıl önüne geçmiştir. Alex de tecavüz dahil şiddet eylemlerini yaparken içsel mağarası kendisine hakim durumdadır. Motor-duyu şemasının farkına varacak, onun dışına çıkacak ve başka varoluş tarzı deneyecek konumda değildir. Yazar da bir şok anında motor-duyu mekanizmasının dışına çıkamamış ve tıpkı Leontios gibi gözleriyle görme arzusu görmeme isteğinin önüne geçmiş olabilir.

Hangi açıdan yorumlanırsa yorumlansın şimdi analiz edeceğimiz deney sekansı filmin görme mevzusuna olan takıntısının daha detaylı bir örneğini bize sunar.

### **Bilimin Otomatikleştirdiği Görme**

Alex, hapiste iki yıl ceza çektikten sonra siyasal iktidarın yaklaşan seçimlerdeki popülaritesini artıracak bir deneyine gönüllü katılır. Karşılığında Alex serbest bırakılacaktır. Kubrick, siyasal iktidarın bu deneyiyle, kurumsallaşmış mağaralara karşı da kritik yapar. Sokaklardaki çete hareketlerine siyasal iktidar muhtemelen toplumsal korkunun artmasına binaen daha katı müdahaleleri meşrulaştırmak için müdahale etmemiş olabilir. Çete ve diğer suça yönelik eylemlerin medyada abartılarak gündeme getirilmesi sayesinde siyasal iktidarların gücünü artırması *Otomatik Portakal*'ın da içinden çıktığı İngiltere'de incelenmiş bir konudur. Stuart Hall ve bir dizi sosyal ve beşeri bilimcinin hazırladığı *Policing the Crises* (1982) çalışması İngiltere'de suçlarla ilgili olay parçalarının, medyada ortak bir amaç doğrultusunda inşa edildiğini ortaya koymuştur. Ülkede güvenlik ile ilgili sorunların bulunduğu ve bunların çözümü için zorlayıcı iktidar kurumu olan polisin ve

hukuk mekanizmalarının devreye girmesi gerektiği mesajı medyadan sürekli topluma aktarılır. Haberler, toplumda ve iktidar kurumlarında bu yönde bir rızanın inşası için inşa etmeye koyulur.

Nihayetinde *Otomatik Portakal*'da siyasal iktidarın bir ferdi olan İçişleri Bakanı hapishanedeki deneyi toplumsal menfaati düşündüğü için değil, partisinin alacağı oyların sayısını artırmak için istemiştir. Bu anlamda mağara aslında kurumlardan başlamaktadır. Kurumların kendisi mağaradır. Mağara, kurumlardan başlayarak bireylere sızmaktadır. Nitekim hapishanedeki bürokratik süreç ve tektiplilik, otomatikleşmiş bakışta ve eylemlerde otomatikliğin Alex'in sadece hapis hayatından önceki eylemlerinde değil, her daim ve her yerde olduğunu gösterir.

Deney sekansına yakından baktığımızda, tedavide kimyasallardan ve imajlardan oluşan bileşene başvurulduğunu görürüz. Platon'un mağarasındaki esirler gibi Alex bağlanır. Daha önce karısına tecavüz ettiği yazarı bağlayan Alex, bu defa kendisi koltuğa bağlanmıştır. Alex'in tıpkı yazara yaptığı gibi başını dahi hareket ettirme imkanı yoktur. Ancak Alex'in yazardan şöyle bir fark vardır: Alex, bu deneyde gözlerine bile hakim değildir çünkü göz kapakları deneyi uygulayanlarca açılmakta, gözlerin kapatılmasına izin verilmemektedir. Oysa Alex, yazara gözlerini açıp açmama konusunda herhangi bir zorlamada bulunmamıştı. Alex, mağara alegorisindeki esirlerden de bu noktada farklıdır. Her şeyden önce esirlerin gözleri kontrol altında değildir, tüm bedenleri bağlı olsa bile gözler serbest bir şekilde imajları izlemekte, istedikleri an göz kapaklarını kapatabilmektedirler. Buna karşın göz kapakları bir dizi aparatla kaldırılan Alex'in gözlerine göz damlaları damlatılmakta ve iğneyle vücuduna enjekte edilen ilaçların tesiriyle Alex'e imajlar izlettirilmektedir. Mağara alegorisindeki esirlerden farklı olarak Alex, deneyde olduğunu bilmektedir. Alex, koltukta doğmamıştır, onun bir sosyal ve kültürel geçmişi bulunmaktadır.

Alex'e izletilen imajlar, tam da Alex'in gerçek hayatta icra ettiği seks ve şiddet eylemlerinin imajlarıdır. Fiziksel bedeni ilaçlarla, gözleri şiddet ve cinsel içerikli mesajlarla doldurulan Alex'in kendi mağarasıyla karşılaşması arzu edilir.

Bilim insanları deneyde nasıl gösterilmektedir? Bilim insanları empatik bir bakıştan uzaktadır. Deneyin tatbik edildiği kişiyi sadece deney nesnesi olarak algılamaktadır. Bilim insanlarının Alex'i görmelerini sağlayacak bakışları yoktur. Alex, sayılardan, denklemlerden, soyutlaştırmalardan geçerek görülen bir varlıktır sadece. Bilim insanlarının mağaralarını da soyut bilimsel kavramlar, sayılar ve bilimsel söylem kurmuştur. Varlığı görünmez hale getiren ya da kendi çıkar ve ilgilerimize göre görünür kılan kavrayış bilimsel ve teknokratik zihinlere de sızmıştır. Deney sırasında Alex kusacağını söylediğinde, deneyi yürüten bilim insanı: "çok hızlı, serum hastada etki uyandıracak bir tür felç. Aynı anda terör ve çaresizlik. İlk kobaylarımızdan birisi bunun ölüme benzediğini söylüyordu. Bir tıkanma ve boğulma duygusu" diye içinde hiçbir duygu ve empatik enerji bulunmayan bilimsel söylem üretir. Kubrick'in kamerası alt açıyla bu bilim insanının yüzünü ve üst omuzlarını çeker. Yüzde hiçbir duygu belirtisi yoktur. Kamera onu dinleyen asistana geçtiğinde de hiçbir duygu kıvrımı olmayan bir başka yüzle karşılaşırız. Üstelik asistanın deneyden sonra Alex ile konuşurken yüzündeki imajlara uyumlu sert ses tonu ve emir

cümleleri dikkat çeker. Otomatik bakış her yerdedir. Bilim insanları da bilimsel söylemin otomatik kapanında ifade üretmektedirler.

Deneyin başında kanlı şiddet sahnelerini izleyen Alex, giderek bu imajlardan tiksinti duymaya başlar. İçinde tecavüzlerin de yer aldığı sahneler tiksintiyi artırır. Alex, enjekte edilen ilaçlar ve önce gönüllü olmasına karşın giderek zorla izlemek zorunda kaldığı imajlarla kendi gerçeğinin farkına varır. Gelgelelim bu farkındalık bilinçli bir seçimden ziyade enjekte edilen ilaç eşliğinde izlettirilen imajlar etkisiyledir. Gönüllü bir izleme, izleme sonrası tartışma, imajlara sorular sorma gibi diyalojik bir yöntem Alex'in deneyinde yoktur. Ancak yine de hapisten önceki hayatında yaptığı eylemlerini "göremeyen" Alex, otomatikleştirilmiş bakışla da olsa varlığı başka bir konumlanmadan "görmeye" başlar. Böylece Platon'un gölgeler alegorisi tersinden işler. Platon imajların gerçekliğin üzerini örttüğünü, gerçekliğin çarpık bir görüntüsü olduğunu savunmuştu. Oysa Alex'in yerleştiği bakış açısı imajların da değişim yönüne girer. Böylece Kracaeur'un belirttiği gibi "gerçekliğin kurtuluşu"nun imajlar sayesinde mümkün hale gelebileceği üzerine düşünmeye başlarız. Platon'un gerçekliği görünmez hale getirir dediği imajların tam tersine bir işlev görebileceği ihtimali üzerine düşünürüz.

Gelgelelim Alex'in ve siyasal iktidarın deneye dair düşünceleri pragmatiktir. Alex, hapisten kurtulmak için deney nesnesi olmayı kabul eder. Alex'in hapis öncesi şiddet eylemlerine yön veren kendi mağaraları hakkında fikri yoktur. Siyasal iktidarın deneye dair yaklaşımı da pragmatiktir. Kısa bir zaman diliminde, sayısallaştırılmış ve hızlandırılmış bir zaman aralığında oyların sayılarını artırmak için böyle deney gerçekleştirir. Pedagojik amaç, Alex'in sağlığı, ya da toplumun, bireylerin varoluşlarını gerçekleştirecek ve artıracak yönelimli bir amaçtan söz edilemez. Kısaca siyasal iktidarın kendisi de kendi mağarasında otomatik bakışın tutsağıdır.

Bu güdülerle yapılan deney, diyalojik değil, monolojik bir deney olur. Diyalojik deney, Platon'un *Devlet*'inde Sokrates'in diyalogları gibidir. Sorularla, insanın hem kendisini çevreleyen ve hem de kendi içindeki mağaraların farkına varmasını sağlayan akışkan ve doğurgan metot. Hapishanedeki deney ise insanı nesneleştiren, varlığını bir sayısal nesneye indirgeyen mekanik bir yöntemdir. Mekanik yöntem, mekanik sonuçlar üretir. Nitekim Alex, deneyden sonra mekanikleşen otomat haline gelir. Kalıcı bir değişim olmadığı için Alex zamanla eski haline döner. Siyasal iktidar ve bilim insanları Alex'i filmde kullanılan ifade ile "düzeltmeye" çalışırlar. Siyasal iktidarın Alex'in "düzeltmek" istemesi yine Alex'in sağlığı ya da çıkarları ile ilgili değildir. Alex üzerinde yapılan deney ve sonuçları basına manşet olmuş, hükümet sorumlu tutulmaya başlamıştır. Hükümet hastanede yatmakta olan Alex'e kamuoyu baskısı karşısında, aslında deneyin Alex'in tecavüz ettiği kadının eşi olan yazarın komplosu olduğunu ima etmeye çalışır. Yazar içişleri bakanının ifadesiyle tutuklanmış ve bu sorun çözülmüştür. Hastane odasında alçıya alınmış vücuduyla pasif durumda olan Alex'e İçişleri Bakanı yemek yedirirken bir iş ve aynı zamanda "çektiği acıların karşılığı olarak para" teklif eder. Bakan Alex'e final sahnesinde şunları söyler: "Alex yüzünden "hükümetin popülaritesi kaybolmuştur ve gelecek seçimi kaybedeceği söylentileri dolaşmaktadır." Ancak "kamuoyu değişkendir". Alex, değişen kamuoyunu şekillendirmek için bir "yargıç" rolü üstlenebilir.

Alex, durumu kendi çıkarına döndürmek için siyasal iktidarla pazarlık yapar. Bu pazarlık nihayetinde topluma gösterilmek zorundadır ve görevli Beethoven eşliğinde basını odaya davet eder. Hastane odasında Alex ile bakan abartılı tebensümlerle poz verirler. Bu imaj, gösteri toplumunun bir parçası olarak “değişken” kamuoyunu “değiştirmesi” için basına yansımalıdır. Gelgelelim kamera Alex’in abartılı yüz hatlarına doğru odaklandığında Alex’in gözlerinden onun başka bir dünyaya girdiğini anlarız. Alex, sanki düşsel bir dünya içindedir. Müzik eşliğinde bir kesme ile Alex’in aslında tedavi olmadığını anlarız. Alex’in zihninden, alkışlar arasında çıplak bir vaziyette kadınla sevişmek geçer. Bu düşsel dünya bizi Deleuze’ün “kaçış hattı” analizine götürür.

### **Kaçış Hatlarında Görünen ve Görünmeyen Alex**

II. Dünya Savaşı sırasında bazı Nazi bilim insanları Yahudiler üzerinde birtakım deneyler yapmıştır. Bu deneylerden biri de insanların soğuktan ölme eşiği üzerindedir. Bilim insanları, karşısındaki insanı yaşayan canlı bir özne olarak görmek yerine basit bir deney nesnesi gibi görmüşler ve deney sırasında sayısal notlar almışlardır. Bu ölçümler deney nesnesi ölene kadar devam etmiştir. Simon Baron-Cohen (2011) insanların uyguladıkları şiddetin nedenlerini incelediği çalışmalarında bu örnekten yola çıkarak ayrıntılı analizler yapar. Bir kişiye bu derece bir zalimlik yapmak nasıl mümkündür sorusuna klasik gelenekten gelen yanıtların “kötü” ve “kötülük” etrafında olduğunu söyler. Ancak zalimliği kişinin kötü olmasına dayandırdığımızda bir kısır döngüye gireriz: doğüstü güçler kişiyi ele geçirdiği için kötüdür ve bu nedenle zalimlik yapmaktadır. Eğer kötüyü, iyinin eksikliği olarak tanımlarsak o zaman bir kişinin kötü bir eylem yapmasını onun iyi olmamasına bağlarız. Ya da tersinden düşünersek bir kişinin iyi olmasını da onun kötü olmamasına bağlamış oluruz.

“İyi” ve “kötü” kavramları yerine “empati”yi merkeze aldığımızda daha sağlıklı ve bizi kısır döngüden kurtaran analizler yapmak mümkündür. Empatinin iki bileşeni bulunur; bilişsel ve duygulanımsal. Bilişsel empati, bir kişinin başkasının düşüncelerini ve hislerini hayal etme yeteneğidir, kendimizi onun yerine koyma kabiliyetidir. Bu, empatinin tanıma bölgesidir. Duygulanımsal empati ise birisinin düşüncelerine ve hislerine uygun eylemde bulunmaktır. Baron-Cohen (2011: 1-14), insan kötülüğünü açıklamada “düşük empati”nin anahtar kavram olduğunu savunur. İnsanların çoğu orta düzeyli empati derecesine sahipken aslında az sayıda insan düşük ve yüksek empati bölgeleri arasında dağılmıştır.

İnsanları zalimliğe götüren eylemlerin nedenleri nelerdir? Baron-Cohen ([https://www.youtube.com/watch?v=nXcU8x\\_xK18](https://www.youtube.com/watch?v=nXcU8x_xK18)), daha önce kısaca değindiğimiz üzere düşük empatinin nedenlerini sosyal ve biyolojik olmak üzere ikiye ayırır. Sosyal nedenler, otoriteye itaat, ideoloji ve grup içi-grup dışı ilişkiler olmak üzere üçe ayrılır. Otoritenin her dediği koşulsuz doğru kabul edildiğinde ya da otoriteye itaat her koşulda yapılması gereken bir eylem olarak addedildiğinde kişinin empati düzeyi giderek azalır. İdeoloji bir fikir ve inanç sistemi olarak giderek insan hayatını belirlediğinde pek çok katliamın ideoloji adına yapıldığını görürüz. Grup-içi ve grup-dışı ilişkilere geldiğimizde Frans de Waal’ın antropolojik çalışmalarından ayrıntılı olarak öğrenmekteyiz ki insanlar (ve

de genel olarak memeliler) grup-içindekilere yönelik dayanışma duygularına yönelik evrimsel patikaya girmişken, grup dışındakilere yönelik rekabet ve şiddet duygularına uygun bir evrime uğramışlardır. Canlı varlığın hayatta kalması için gerekli olan bu evrim süreci bizleri dil, din, ırk, ulus gibi büyük topluluklar yanı sıra, daha küçük gruplarda çatışma ve şiddete yönlendiren etmenler arasında yer almaktadır (de Waal, 2014a, 2014b). Ancak bütün bu sosyal etmenlerin üzerinden gelinse bile, biyolojik etmenler düşük empati hatta sıfır empatinin belirleyici bir etmeni olabilmektedir. Psikopatlar ve sosyopatlar düşük empati hatta sıfır empati ile dünyaya gelebilmektedirler.

Yine yapılan araştırmalar, bilişsel empati ile duygulanımsal empati arasında zorunlu bir bağın olmadığını gösterir. Örneğin Nazi bilim insanları, üzerinde deney yaptıkları insanların ızdırabını gayet iyi bilmektedirler. Filmde Alex'in deneyini yürüten bilim insanları da Alex'in deney sırasında çektikleri acının gayet iyi farkındadırlar. Kendilerini üzerlerinde deney yaptıkları insanların yerlerine koymakta ancak onlarla ortak bir duygulanıma girmemekte ve acıya uygun tepki üretmemektedirler. Buna rağmen örneğin otistik sorunları olan insanlar bilişsel bir empatiye sahip olmamalarına karşın, başkalarının acılarını gördüklerinde bedenlerinde değişiklikler olabilmekte, acılara uygun tepki vermektedirler. Otistik sorunları olanlar diğer insanları incitmekten kaçınmaktadırlar. (Baron-Cohen, 2011: 128-9; [https://www.youtube.com/watch?v=nXcU8x\\_xK18](https://www.youtube.com/watch?v=nXcU8x_xK18)).

*Otomatik Portakal*'de Alex'in kendi yaptığı acı yaratıcı eylemlerini ve başkalarının acılarını görememesi ve hissedememesi bilişsel ve duygulanımsal empatisinin eksik olduğu izlenimi vermektedir. Klasik müziği hissedebilmesine karşın bu his yaratıcı olmak yerine yıkıcı eylemlerinin gücünü ve yoğunluğunu artırmak yönelimli olabilmektedir. Alex'in başkasının acısına uygun tepki verdiği tek an deney sırasında gösterdiği tepkilerdir. Bu da Alex'de duygulanımsal empati potansiyelinin düşük de olsa var olduğunu gösterir. Dolayısıyla Alex, sıfır empatiye sahip birisi olmaktan ziyade düşük empatik enerjiye sahip birisidir. Şayet böyle olmasaydı, baskın yaptığı evlerde tecavüzden sonra öldürme eylemlerine de girişebilirdi. Oysa sadece karşısındaki kadının Alex'e saldırması üzerine bir kadının ölümüne yol açtığı için hapse gönderilmiş birisidir Alex. Yine ailesine karşı davranışları ile deney sırasında imajlara gösterdiği tepki düşük de olsa duygulanımsal empatinin Alex'de potansiyel olarak var olduğunu gösterir. Alex, anne ve babasına geceleri çalıştığı yalanını söylese bile anne ve babasına karşı ses tonunu yükselten bir imaj filmde görünmemektedir.

Alex'de her iki empatik enerjinin varlığını kanıtlayan örneklerden bir diğeri, cinsel performanslarını kadınlara saldırı dışında da sergilemesi ve müziğe olan tutkulu ilgisidir. Müzik mağazasına girdiğinde iki kadınla Beethoven'i dinleme üzerine konuşarak evine davet eder. Alex, ikisiyle, onlara rağmen birlikte olmaz, onlara saldırmaz. Alex'in yoğun bir güce sahip olduğu hızlandırılmış çekimde defalarca kadınlarla cinsel ilişki yaşadığının görülmesinden de anlaşılır. İçkin felsefenin öncülerinden Spinoza'nın her beden biribirinden farklı olduğu ve bir beden neler yapabileceğinin yanıtını bilmiyoruz vurgusu, Kubrick'in hızlı çekiminde Alex'in tükenmeyen enerjisiyle objektifleşmiş gibidir.

Alex, Deleuze'ün "kaçış hattı" (line of flight) olarak kavramsallaştırdığı hatta eylemlerde bulunan birisidir. Spinoza felsefesinde "eşiklerde eylemek", hareket ve sükunet

arasındaki bir bağıntıda eylemde bulunmak etik bir davranıştır. Deleuze'ün kaçış hattı olarak adlandırdığı pratik de buna benzer tarzda sabit ve istikrarlı merkezlere, kuralları baştan belli oluşumlara karşı özgür, yaratıcı ve sürekliliği vurgulayan pratik eylemleri öne alır. Devraldığımız yapıları yeni anlamlara, bağlamlara, anlamlara sürükleyen bir oluş hattıdır bu. Ancak kaçış hattının iki yöne doğru hareket etme ihtimali vardır. Tehlikeli diyebileceğimiz hatta yer alan bedene aşırı yüklenme yaratıcı olmak yerine eşikleri yıkıcı bir patikada bedeni yok etme anlamına gelir. Deleuze'ün uyuşturucu ve kimyasallar yerine bedensel güçleri gösteren ve artıran başka yaratıcı oluşumlar içine girmenin önemine dair ifadesini bu bağlamda değerlendirmek gerek. Deleuze, haplar, ilaçlar, uyuşturucular olmaksızın ve bizleri bir zombiye dönüştürmeksizin, bu kimyasallar ile elde edeceğimiz gücü başka hangi yaratıcı süreçlerle elde etmemiz gerektiği sorusunu sorar (Deleuze, 1990: 23, 11-2). Keza, Alex'de olduğu gibi başkalarına saldırarak güçleri kanalize etme kaçış hattının yıkıcı bölgesidir. Gelgelelim aynı Alex'in kaçış hattının yaratıcı boyutunda da bulunabildiğini gösteren imajlarla karşılaşırız. Nelerdir bunlar?

Önce Alex'in düşlerinden daha doğrusu gündüz düşlerinden başlayalım. Alex'in hapse girmesinden ve çıkmasından sonra iki düş sekansı, motor-duyu mekanizmasını bozan bir kaçış çizgisidir. Hapse girdikten sonra kurallara uymuş görünür, pragmatik davranır. Pazar ayınlarında görevlidir. Odasını dinsel figürlerle süsleyerek kendisinin "iyi"ye doğru evrildiği intibasını hapisane yönetimine göstermek ister. Kutsal kitapla da bu bağlamda ilgilenir, ayetleri ezberler. Kütüphanede olduğu sahnede önündeki masadaki kutsal kitap görüntüsünden sonra kamera yüzüne odaklanır ve kesmeyle İsa'nın çarmıha götürüldüğü sıradaki görüntüsü karşımıza çıkar. Kamera sola pan yaptığında İsa'yı kırbaçlayanın Roma askeri kıyafeti giymiş Alex olduğunu görürüz. Alex'in düşündeki kendi dış sesi, gördüğümüz askeri (Alex'i) çivileri çakmak için oradakilere yardımcı olan ve en son Roma modası giysisi giyen bir asker olarak tanımlar. Bu düşten Alex'in kütüphanedeki haline kesme yapıldığında Alex'i, kendinden geçmiş bir şekilde bu imajı düşler halde görürüz. Alex, gözlerini bu defa yumar ve savaş imajlarıyla karşılaşırız. Alex, kendisini bir askerin boğazını keserken tahayyül eder. Alex, "kitabın geri kalanı beni pek sarmadı. Kavga azdı" der. Bir başka kesmeyle de bu defa kutsal kitap içinde geçen kadın görüntülerine odaklanır. Çıplak kadınlar yere uzanmış Alex'e üzüm yedirmektedirler.

Alex'in bu düşlerinde yer aldığı taraf İncil'i okuyan insanların, rahiplerin ve ideolojik hegemonyaya sahip olanların bulunmak istemediği taraftır. Alex, duyu-motor mekanizmasını bozacak bir gündüz düşüyle kutsal kitaptaki hikayelerde sözü edilen ve kritik edilen gücün ve arzusun tarafını seçmiştir. Alex, okuduğu kitapta olunması arzu edilen tarafın yanında yer alan düş kurmamıştır. Bu anlamda Alex algıladığı ayetleri egemen kodların ve alımlamanın dışında canlandırmıştır. Alex, sistematik olanın, merkez olanın dışında kaçış hattı yaratan bir düş tahayyül etmiştir.

Filmin son sekansındaki sahne de Alex'in yaratıcı bir kaçış hattına giden düşüyle ilgilidir. Hapishanede enjekte edilen serum ve onun yarattığı etkiyle izlediği imajların tesiriyle otomatikleşen Alex nihayetinde kendisine yazarın zorla dinlettiği Beethoven'ın 9. senfonisine dayanamayarak intihar eder. Ancak hastanede alçılar içinde kalacak sonuçla karşılaşsa bile hayatta kalmayı başarır. Deneyin asıl aktörü konumundaki İçişleri Bakanı Alex'i ziyaret eder. Alex ile pazarlık yapar. Bakan, sorumluların bulunacağını söyleyerek

sorumluluğu üzerine almak istemez. Pazarlıktan sonra basın mensuplarını hastane odasına davet eder. Flaşlar patlamaktadır. Ancak bir sembolik iktidar kurumu olarak medya ile siyasal iktidarın karşısında yer alan Alex, ironik bakışıyla patlayan flaşları farklı bir düşünce dönüştürür: Alex, Viktoryen dönemi andıran klasik giysiler giymiş kadın ve erkeklerin alkışları ortasında çıplak bir vaziyette bir kadınla sevişmektedir. Flaşlar alkışa dönüşür ve müzik aynı ritimde devam eder. Bu kaçış hattı, Alex'in yine hiçbir çıkar üretmeden ürettiği, kendi bedensel gücü ve arzusundan kaynaklı bir hattır.

Ne var ki bu yaratıcı kaçış çizgilerine rağmen, Alex, Richard Rorty'nin "birbirimize zalimlik yapmadan nasıl yan yana yaşayabiliriz?" olarak formüle ettiği (1989) etik bir sorunun muhatabıdır. Alex, çete lideri olarak cinsel ve fiziksel saldırılarda bulunmuştur. Gücünü kaçış çizgisinin yıkıcı boyutuna kaydırduğunda ister istemez kendisini ve karşısındaki varlığı görmeme, hissetmeme merkezli bir düşük empatiye sahip bir Alex ile karşılaşırız. Alex, bu durumda sadece güdülerinin hapisanesinde yaşama tehlikesi altındadır.

Alex'in güdülerinin kontrolünde yaşaması ister istemez Baron-Cohen'in düşük empatinin nedenlerine dair açıklamalarındaki biyolojik etmenlere yoğunlaşmamıza yol açar. Alex, filmin değişik sahnelerinde içindeki arzuları, tutkuları ve onların egemenliğini çağrıştıran unsurlardan söz eder, görsel imajlar bu bağlamda sesli imajlara eşlik eder. Güdülerini bar gibi sosyal ortamlar, güzel kadınlar ve müzikle yoğunlaştırmakta ve bu da Alex'i kendi içindeki mağarasının esiri haline getirebilmektedir. Örneğin daha giriş sekansında kendi hikâyesine bizleri inandırmaya çalışan Alex, Korova Bari'nin kendilerini "zorbalığa hazır hale getirdiğini" söyler. Gelgelelim Alex'i "zorbalığa" yönelten etmenler arasında alkol, uyuşturucu gibi kimyasallar yoktur. Tam tersine Alex, bunlara karşı çıkar. Korova Bari'nde süte benzeyen içkiyi içme sekansından sonra yakın planda içki şişelerine kesme yapılır. Sarhoş evsiz bir ihtiyar sokaklarda yatmaktadır. Alex, tahammül edemediği şeyin yaşı ne olursa olsun pis ayyaş, sarhoş serserilerin şarkı söylemesi olduğunu izleyicilere söyledikten sonra çetesiyle birlikte sarhoş ihtiyara saldırır. Alex'in farklılığa tahammül edememesi ve hınç psikolojisi içinde kendince mırıldanan sarhoş ve yaşlı ihtiyara saldırması onun mağarasıdır.

Film içerisinde Alex'e dair bu imajlar düşük empatinin nedenlerine dair Baron-Cohen'in şemasının yetersiz kaldığını gösterir. Bu nedenle şimdi içinde sinema teorisyenlerinin de yer aldığı bir dizi başka açıklamalara kısaca bakalım.

Öncelikle varlığın görünür ya da görünmezliğinde imajların yerini incelemek yerinde olabilir. Bela Balazs (2013: 23-31) *Görünen İnsan* kitabında matbaayla birlikte insan yüzlerinin giderek görünmez hale geldiğini savunur. İnsan yüzleri sembollere, yazıya dönüştüğünde, yüzlerdeki konturları, çizgileri, mimikleri, melodik bir varyasyon olan yüzlerdeki kıvrımları görmek mümkün değildir. Sinema insan yüzlerini tekrar görünür hale getirmiştir. Siegfried Kracauer (2015: 130-148) da bilim ve teknolojinin soyutlaştırıcı mekanizmalarıyla, somut günlük yaşam, nesnelere, hayvanlar ve insanların görünmez hale gelmeye başladığını yazar. O da sinema sayesinde üzeri paslanan, buğulanan gerçekliğin kurtulduğunu savunur. Sinema gerçeklikle karşılaşmamızın ötesine geçecek sonuçlara yol açmış, gerçekliği yeni boyutları ifşa etmiştir. Sinematik teknikler sayesinde yangınlar,



depremler, savaşlar gibi bilinci afallatan fenomenler, çok küçük ve çok büyük varlıklar, rüyalar, düşler gibi gerçekliğin özel modları ifşa edilmiştir.

*Otomatik Portakal*'da Alex de hapisten önceki gerçekliği imajların ifşasıyla bir ölçüde görmeye başlamıştır. Ancak vücuduna enjekte edilen serum, imajların Alex'e farklı görünmesini sağlar. Alex, diyalojik bir ilişkiyle daha farklı bakış açılarına yerleşme yerine kendileri de otomat söylemlerin tuzağına düşmüş bilimin ve siyasal mekanizmaların otomatik hale gelmiş tek biçimli bakışına yerleştirilmektedir. Alex'i kaçış hattının yaratıcı boyutundan alıkoyan tam Alex'in karşı çıktığı bedenine enjekte edilen kimyasallar olur.

Gelgelelim Kubrick'in filmde vermeye çalıştığı, bizim görmemizi arzu ettiği bir başka nokta vardır: özgürlük sorunsalı. Platon, *Devlet*'inde adalet sorunsalına yoğunlaşmıştı. Orada adalet, hangi durumda olunursa olunsun özsel anlamda "iyi" olarak gösterildi. Adalet, çıkarlardan ve iktidardan bağımsız tarzda hakiki olarak, içsel olarak iyidir. Kubrick de şiddetle, suç eylemleriyle karşılaşsak bile özgürlüğün yine de özsel olarak iyi olduğunu anlatır. Özgür koşullarda Alex'in kendi mağarasıyla karşılaşması onu daha kalıcı ve yaratıcı yeniliklere götürebilirdi. Ama pragmatik amaçlarla ve teknokratik bakışla belli bir bakışa yerleştirilen Alex aslında yaratıcı çizgiye evrilmeye müsait bir kaçış hattının "güdü" kabuğu altında sarılı olduğu bir otomatikten bir başka otomatiğe geçirilmiş Alex'tir. Alex, bu koşullarda yine kendisini göremeyen ve başkalarınca da görülmeyen bir Alex'tir. Alex'in görülmeme halini görebilen muhtemelen sadece bizler, yani izleyicilerdir. Bu da duyu-motor şemamızı bozarak bizlerin kendi mağaralarını görmemize katkı sağlar. Badiou'nün dediği gibi Platon günümüzde yaşasaydı, sinemadaki imajları olumlayabilir ve insanların bol bol sinema salonlarını doldurmalarını arzulayabilirdi. Günümüzde mağaralardan kurtulmak mağaralara girmek sayesinde mümkün hale gelmiştir. Özellikle duyu-motor şemasını bozan imajlar sayesinde bize devredilen yapılar ve kendi anatomik yapımızla karşılaşma ve daha ötesinde yeni ve yaratıcı çatallanmalara girme şansımız artabilir.

## Sonuç

Spinoza, Nietzsche, Bergson ve Deleuze hattındaki içkin felsefe geleneği, aşkın dünyadan ve baştan verili ideal referans noktalarıyla varlığa bakmanın; oluşu, değişimi sabitlemek ve durdurmak anlamına geldiğini savundu. Deleuze, Bergson'dan etkilenerek normal algının duyu-motor şemasına göre işlediğini ve hareket-imajın temelde algılanım-imaj, duygulanım-imaj ve aksiyon-imaj olmak üzere üçe bölündüğünü ve daha ötesinde zamanı doğrudan gösteren zaman-imaj üzerine yazdığına, ister istemez normal algının ötesine geçen sinemanın, var olan kurumları sorgulamada daha merkezi olduğunu ima etti.

Sinema, özneliğin ötesinde bir konumda, içinde yer aldığımız oluş ve değişim halindeki zamanı hareket-imaj sinemasıyla dolaylı, zaman-imaj sinemasıyla doğrudan bize vermektedir. Değişim olan zaman öngörülemeyen olan, yaratıcı, yeni, çatallanmalara imkân vermektedir. Deleuze, hareket-imaj sinemasının dahi özneliğimiz ötesinde bir tinsel-otomat gibi çalıştığını yazar. Kendine ait varoluşları olan imajlar bize yerimizi hatırlatmaktadır. Bizim düşünmediğimiz düşünceler sinema sayesinde bedenimize nüfuz etmektedir.

Gelgelelim, hareket-imaj, duyu-motor şemasına göre işlemektedir. Sebep-sonuç ilişkilerinin olduğu, rasyonel bağlantıların, kahramanların aksiyonlarla değişiklik yarattıkları sinema. Zaman-imaj sineması ise duyu-motor şemasını bozan imajlarla karşılaşmak, içinde yer aldığımız bizi çevreleyen yapıları ve kendimizi anlamada ve yeni olanı bulmada bize daha fazla olanak sunmaktadır.

Zaman-imajların görmemize sağladığı bu katkı keşfetmek değil, icat etmek, yaratmak anlamına gelen “düşünce”ye yepyeni bir açılım sunmaktadır. Böylece Bergson’un alışkanlık belleği/otomatik tanınması daha katılımcı/odaklayıcı hale gelebilmektedir. Platon’un mağara alegorisindeki imajlar Platon’un düşündüğünün tersine mağaradan kurtulmamıza yol açacak boyutlara sahiptir. Ancak yinelemek gerekirse, duyu-motor şeması bozulmadığı sürece mağaraların farkına varmak zordur. Modern sinema klasik sinemadan bu açıdan farklıdır. Kubrick’in *Otomatik Portakal*’ı Alex’in yaptığı eylemler değerlendirilerek aksiyon-imajın hakim olduğu sinema olarak düşünülemez. Makale içinde duyu-motor şemamızı bozan unsurları ayrıntılı inceledik. Platoncu felsefe geleneği aşkın bir konumlanmadan mağaralardan kurtulmamızı arzu etmişti, Deleuze’ün de içinde yer aldığı içkin felsefe geleneği ise içkin bir konumlanmadan duyu-motor şemamızın bozularak daha tefekkür edici bir tarzda olay ve ilişkileri görmemizin önemini altını çizdi. İki arasında tüm epistemolojik ve ontolojik farklılıklara karşın onları birleştiren husus, gerçekliğe farklı bakışı. Kubrick’in *Otomatik Portakal*’ı gibi sinema örnekleri bizlere bu bakışı sunarak film-yapımı felsefenin ne demek olduğunu hatırlatmaktadır.

Film-yapımı felsefe, filmdeki imajlarla sinemanın felsefeye yapabileceği katkılar üzerine yoğunlaşır. *Otomatik Portakal*’da Alex’in eylemleri ne empatiye dair bilimsel araştırmalar yapan Simon Baron-Cohen’in araştırmalarına, ne sadece antropolojik araştırmalardaki bulgulara tam uyar. Alex, Deleuze’ün kaçış hattı çizgisinde bir tarafta tehlikeli çizgiye diğer tarafta yaratıcı çizgiye salınım patikasında bazen duyu-motor bazen de katılımcı belleğe/odaklayıcı tanımaya uygun bir salınımda eylemektedir. Yine *Otomatik Portakal*, düşük empatinin yaratıcı boyutta yoğunlaştırılmasında bizlere imajların da katkı sağlayabileceğini düşündürür. Dışarıdan bedenimize enjekte edilen kimyasallar yerine belki de Platon ve Sokrates’in diyaloglarında olduğu gibi daha diyalojik bir yöntemin, Alex’de potansiyel olarak var olan yaratıcı potansiyeli tehlikeli çizgiden yaratıcı çizgiye evriltmede hayati olduğunu hissettirir. Ancak elbette burada Platon ve Sokrates zamanında olduğu gibi artık söz temelli bir medya yerine, onların karşı çıktıkları imaj temelli bir medya diyalojinin merkezinde yer alır. Sinema, çağımızda duyu-motor şeması ya da mağaralarımızdan kurtuluşumuzda, Badiou’nün ısrarla altını çizdiği “bir mucize”, “umut” olarak karşımızda durmaktadır.

### Kaynaklar

Badio, Alain (2013). *Cinema* (Cambridge: Polity Press), Çev. Susan Spitzer.

Badiou, Alain (2012). *Plato’s Republic* (Cambridge: Polity Press), Çev. Susan Spitzer.

Balazs, Bela (2013). *Görünen İnsan* (İstanbul: Say Yayınları). Çev. Oya Kasap.

Baron-Cohen, Simon (2011) *The Science of Evil: On Empathy and the Origins of Cruelty* (New York: Basic Books).

Bergson, Henry (1988). *Matter and Memory* (New York: Zone Books), Çev. N. M. Paul ve W.S Palmer.

Dawkins, Richard (1999). *The Selfish Gene* (London: Oxford).

De Waal, Frans (2014a). *Empati Çağı* (İstanbul: Akılçelen Kitapları).

De Waal, Frans (2014b). *İçimizdeki Maymun* (İstanbul: Metis).

Deleuze, Gilles (1986). *Cinema I: The Movement-Image* (London: Athlone Press), Çev. Hugh Tomlinson ve Barbara Habberjam.

Deleuze, Gilles (1989). *Cinema 2: The Time Image* (Minneapolis: University of Minnesota), Çev. Hugh Tomlinson ve Robert Galeta.

Deleuze, Gilles (1990). *Negotiations* (New York: Columbia University Press), Çev. Martin Joughin.

Gene Kelly ve Stanley Donen (Yönetmenler) (1952). *Singin' in the Rain*. (Film).

Hall, Stuart vd. (1982). *Policing the Crises: Mugging, the State, and Law, and Order* (London vd.: The Macmillan Press). 5. Basım.

[https://www.youtube.com/watch?v=nXcU8x\\_xK18](https://www.youtube.com/watch?v=nXcU8x_xK18), "The Erosion of Empathy", 14 Temmuz 2017 tarihinde indirildi).

Kennedy, Barbara M. (2002). *Deleuze and Cinema: The Aesthetics of Sensation* (Edinburgh: Edinburgh University Press).

Kracauer, Siegfried (2015). *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu* (İstanbul: Metis), Çev. Özge Çelik.

Kubrick, Stanley (Yönetmen). (1971). *Otomatik Portakal* (A Clockwork Orange). (Film).

Marrati, Paola (2008). *Cinema and Philosophy* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press). Çev. Alisa Hartz.

Moulard-Leonard, Valentine (2008). *Bergson-Deleuze Encounters: Transcendental Experience and the Thought of the Virtual* (Albany, NY: State University of New York).

Öztürk, Serdar (2011). *Türkiye'de İletişim Sosyolojisinin Kaynakları: Boran ve Küçükömer'i Semptomal Okumak* (Ankara: Siyasal).

Platon (2002). *Devlet* (İstanbul: İş Bankası Yayınları). Çev. Sebahattin Eyüboğlu ve M. Ali Cimcoz.

Rorty, Richard (1989). *Contingency, Irony and Solidarity* (New York: Cambridge University Press).

Rushton, Richard (2012). *Cinema After Deleuze* (London ve New York: Continuum International Publishing Group).

Sisters, Patricia (2003). *The Matrix of Visual Culture: Working With Deleuze in Film Theory* (Standford: Standford University Press).