

Sinematik Felsefe: Homo Faber Filmiyle Anti-Elektra Kavramına Ulaşmak

Cinematic Philosophy: To Create Anti-Electra Concept Through Homo Faber Movie

Serdar Öztürk, Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi İletişim Fakültesi, E-posta: iletisim2008@gmail.com

Anahtar Kelimeler:

Anti-Ödipus,
Elektra Kompleksi,
Anti-Elektra,
Ödipus Kompleksi,
Sinematik Felsefe.

Öz

Felsefe sözlü, yazılı ve sinematik olmak üzere üç farklı tarzda yapılabilir. Yazılı felsefecilerin büyük çoğunluğu felsefe denildiğinde sadece yazılı felsefeyi anlamışlar, sinemayı felsefeden ayırmışlardır. Oysa nasıl yazılı felsefe kavramlar üretebilmekteyse, sinematik imajlardan yola çıkarak da kavram yaratımı mümkündür. Bu makale hareket-zaman bloklarından oluşan sinemanın kavram yaratımını Homo Faber filmi örneği özelinde incelemektedir. Deleuze ve Guattari nasıl Anti-Ödipus kavramıyla psikanalizmin Ödipus kompleksi kavramına karşı çıkmışsa, Homo Faber filmi de kendi tarzında Elektra kompleksine karşı çıkmıştır.

Keywords:

Anti-Oedipus,
Electra Complex,
Anti-Electra,
Oedipus Complex,
Cinematic Philosophy.

Abstract

Philosophy can be made in three different ways: oral, written and cinematic. The majority of written philosophers thought philosophy only in terms of written style and made a distinction between philosophy and cinema. However, whilst the philosophical concepts can be produced through written philosophy, it is also possible to create concepts based on cinematic images. This article examines the concept creation of the cinema consisting of movement-time blocks in the case of Homo Faber movie. Just as Deleuze and Guattari opposed the concept of Oedipus complex of psychoanalysis with the usage of Anti-Oedipus concept, Homo Faber challenged Electra complex in his own style.

Giriş

Gilles Deleuze ve Felix Guattari ilk defa 1972’de yayınladıkları *Kapitalizm ve Şizofreni* (2014) kitaplarının ilk cildi olan *Anti-Ödipus*’ta o ana kadar egemen paradigma olan Freud’un Ödipus kompleks merkezli psikanalizmini ağır bir eleştiriye tabi tuttular. Düşünürler psikanalizme karşı şizoanalizmi koyarak arzunun çoğul, yaratıcı, üretici ve olumlayıcı yönüne vurgu yaptılar. Onlara göre arzu gerçekliği üreten yaratıcı bir üretim süreciydi. Psikanalizmin tersine şizoanaliz arzuyu nesneyi eksilten bir şey olarak düşünmemekte, ona bir makine olarak bakmakta ve arzunun nesnesini ona bağlı bir başka bir makine olarak değerlendirmekteydi. Bu temelde Deleuze ve Guattari arzulayan makine kavramını ürettiler. Arzulayan makinelerden kurulu bu evrende her bir makine diğerine bağlıdır. Freud’un arzulayan makineler ve sosyal üretim arasındaki düalizmine karşıt olarak, sosyal alan ile arzunun birbirini dışlamadığını, birbirine içkin olduğunu vurgulayan bu düşünürler kitaplarında aynı zamanda seksüelliği erkek ve kadın cinsiyet rolleriyle sınırlamadılar. Seksüellik akışkan bir çokluk halinde insan dışına da çıkan moleküler bir biçime bürünmekte ve molar ikili seksüelliği aşmaktadır. Sevişmek bir veya iki oluşun ötesinde binlerce oluşun içine girmek demektir. Deleuze ve Guattari’ye göre bizler daima dünyalarla aşk yapıyorduk.

Deleuze ve Guattari’nin Freud’un Ödipus kompleksine karşı çıkışındaki temel kritikler anne, baba ve çocuk üçgeninde temellenen toplum modeliyle başlar. Onlara göre ödipal aile modeli, üyeleri baskı altına alan, onların arzularını bastıran ve onlara toplumu organize edecek kompleksler veren bir örgütlenmedir. Deleuze ve Guattari’ye göre aile daha geniş sosyal alanı içinde barındıran ve sosyale açılması gereken bir organizasyon olarak anlaşılmalıdır. Bu çerçevede birey öncesi arzu ve sosyal üretim arasında dahi ilişki bulunmaktadır. Onlara göre psikanalizmin anladığı çekirdek aile, çocuğun ve ergenin arzularının bastırıldığı ve bozulduğu psikolojik en büyük baskı aygıtıdır. Bu psikolojik baskı biçimleri her türlü sosyal baskının kolay hedefi olan uysal bireyler üretmektedir.

Volker Schlöndorff’un yönettiği *Homo Faber* (1991) de psikanalizme yönelik eleştiriler içeren bir filmdir. Amerika’da *The Voyager* ismiyle gösterime giren bu film Freud’un Ödipal kompleksin bir başka biçimi olarak nitelediği, buna karşın öğrencisi Carl Gustav Jung’un Elektra kompleksi olarak tanımladığı unsurlarla belirgin bir biçimde ilişkili gibi görünmesine karşın aslında bu kompleksi kritik eden bir duruşu benimsemiştir.

Bu çalışmanın çıkış sorunsalı belirtilen bu iki üretimin yaptığı psikanalizm eleştirisinden kaynaklanmıştır: Bir tarafta Deleuze ve Guattari’nin *Anti-Oedipus* eserinde Ödipal komplekse ağır eleştiriler, diğer tarafta bir sinema filminin Elektra kompleksine yönelik sergilediği farklı bakış. Yazıyla eleştiri, imajlarla eleştiri.

Deleuze ve Guattari Freud merkezli psikanalizme yönelik eleştirilerini bir felsefe kitabında (*Anti-Oedipus*) yaptılar. Pekiyi bir film de benzer bir eleştiri yapabilir mi? Filmdeki imajlarda psikanalizmin belirli kavramlarına dair eleştiriler bulunduğu durumda bu durum sinemanın kendisinin de kendi tarzında felsefe yaptığı anlamına gelmez mi? Bu makalenin çıkış noktasına yön veren sorunsal buradan türetildi: Sinemanın kendisi kendi başına kendi tarzında felsefe yapabilir mi? Daha özele indirdiğimizde bir psikanalizm eleştirisini filmde bulduğumuzda o filmi sadece yazılı felsefeye bağlayarak

mı değerlendireceğiz yoksa bizzat filmin kendi için düzleminden mi yola çıkacağız? Filmin fikrinden yola çıkarak kavram üretmek mümkün müdür?

Bu soruların tümünü bir makale içinde tatmin edici şekilde yanıtlamak mümkün değildir. Bununla birlikte son yıllarda bazı çalışmalarda sinema filmlerinin kendi başlarına felsefe yapabileceklerine dair kuramsal ve ampirik örnekler sunulmuştur (Bkz. Frampton, 2013, Shaimer, 2016, Öztürk, 2018a). Bir sinema filminden özgün bir kavram üretilmesi bile filmin en azından felsefede tartışılan bazı kavramları farklı ve özgün bir tarzda, o kavramı bizzat deneyimleterek sunduğu konusunda kuşku yoktur. Örneğin “saçma” kavramına bakalım. Tolga Karaçelik’in yönettiği *Kelebekler* (2018)’in özellikle son sahnesinde çınar ağacının altındaki çoban ile babasının ölümü üzerine köye gelen üç kardeş arasındaki diyalog ve sinematik imajlar düşüncenin normal akışına müdahale eden öğeler içerir. Duyu-motor mekanizmamız bir anda sarsılır ve ne olup bittiği üzerine düşünmeye başlarız. Sahnedeki görüntü ve diyalog ile daha önceleri hikayelerden, masallardan okuduğumuz, işittiğimiz ve yanısıra sinema filmlerinde gördüğümüz imajlar arasında uyumsuzluk bulunur. Kafka’nın romanlarında olduğu gibi “saçma” bir evrenle karşı karşıya olduğumuzun farkına varırız. Film, sadece bu son sahnesiyle bile yazılı felsefede sıkça tartışılan “saçma” kavramını (Saçma kavramı için bkz. Camus, 2018, Kiergaard, 2004) sinematik imajlarla başka bir tarzda önümüze getirir, bu deneyimi bize yaşatır. Daha asli ve özsel bir anlam arayışı ve insanın kapasitesinin ve mevcut dünyanın bu anlam arayışında yetersiz kalmasıyla karşılaşılan paradoks. Birisi kadın ikisi erkek üç kardeşin babası ölümünden önce yerine getirilmesini istediği bir vasiyet bırakır: Kelebeklerin köye geldiği zamanda gömülecektir ve ikinci olarak tarif edilen patikalı yoldan çınar ağacına ulaşılacak ve oradaki kör çobanla karşılaşılacaktır. Kardeşler dediklerini yaparlar, babalarını tam kelebeklerin köye sürü halinde geldiği zamanda gömerler. Aslında bu sahnede köyün imamının Tanrı, evren, kader üzerine okumalarının getirdiği düşünce yapısı ile geleneksel ritüeller ve adetler arasında girdiği çatışmanın kendisinde de saçmalık bulunur. Filmde imam bu tür krizlere zaman zaman girmiştir. Babalarını gömdükten sonra bir hikmet, bir öğüt ve belki de materyal bir şey beklentisiyle çınar ağacının altındaki çobanla buluşan kardeşlerin karşılaştıkları şaşkınlık ise aslında izleyiciye de oturduğu yerden kalkmayacak derecede afallatan bir sürpriz andır. Kardeşler çınar ağacına vardıklarında, beyazlar giyinmiş, başında sarık, elinde asası çobanı görürler. Yaklaştıklarında çobanın kör olduğu anlaşılır. Çınar Ağacı gibi mitolojide, sözlü ve yazılı edebiyatta birliğin, gücün, dayanışmanın, asaletin ve azametinin imgesi olan bir ağaç ve altında yine saflığın, bilgeliğin, hikmetin sembolü olarak varsaydığımız elinde asası olan bir çoban. Çoban, ne zamandan beri onları beklemektedir? Ölen babası çobanın her daim orada olacağını nereden bilmektedir? Hikmetli bir öykü başlamış gibi görünmüşken birden materyal dünyaya inişi sağlayan “500 lira borcunuz var” ifadesinin anlamı nedir? Anlam artık burada pek yoktur, tam anlamıyla uyumsuz, duyu-motor mekanizmamızı bozan bir durumla karşı karşıya olduğumuzu anlarız. Badiou’nun dediği gibi felsefe paradokslarda işliyorsa tam bir paradoks durumuyla karşıya karşıya kaldığımızı hissederiz. Birbirleriyle ilişkisi kurulmayan unsurlar arasında düşünmek felsefenin temel özelliklerinden birisiyse, Karaçelik’in filminin özellikle son sahnesinde yoğunlaşan bu ilişkisizliği kuran ve bizi bu saçma üzerine düşünmeye çağıran bizzat sinematik felsefenin kendisidir. Sinemanın kendi yarattığı bu düşünce, sinematik felsefe, yazılı felsefedeki saçma kavramını artık

hayallemmez, zihnimizde tahayyüller ve kavramlar üzerinden çalıştırmaz; bizzat yaşatır, bizzat deneyimin içine yerleştirir.

Başka yerlerde de vurguladığımız üzere (Bkz. Öztürk, 2018a, 2018b, 2018c) sinematik felsefe düşünceyi fildişi kulesinden Antik Yunan'da felsefenin yapıldığı pazaryerine, günlük yaşama indirmektedir. Temel argümanımız daha önce başka yerlerde de vurguladığımız felsefenin pazaryerinde sözlü olarak başladığı, yazının içselleşmesiyle birlikte artık yazılı yapılmaya başladığı ve 1890'larda sinemanın toplum hayatına girmesiyle görüntü ve ses imajların birlikteliğinden oluşan, hareket-zaman bloklarının merkezde olduğu sinematik felsefenin fildişi kulesine kapanan yazılı felsefeyi tekrar pazaryerine indirdiğidir. Ancak sinematik felsefe bunu yazılı felsefeyi kopyalayarak değil, kendi tarzında, kendi operasyonlarıyla yapmaktadır. Makale belirttiğimiz *Homo Faber* filmi örneğinde bir taraftan bu argümanı temellendirmeye ve geliştirmeye çalışmakta, diğer taraftan filmin fikrinin tıpkı yazılı felsefedeki Anti-Ödipus gibi benim burada *Anti-Elektra* olarak niteleyeceğim kavrama bizleri nasıl ulaştırdığını ortaya koymaktadır. Ancak ondan önce genel olarak felsefe ve sinematik felsefe üzerinde biraz durmak gerekiyor.

Sözlü ve Yazılı Felsefeden Sinematik Felsefeye

Felsefenin anlamı ve içeriği üzerine yoğun tartışma yer alır. Bu makalede bunlara girilmesi mümkün değildir. Bununla birlikte felsefeye dair kendi konumlanma noktam daha önce başka yerlerde de açıkladığım üzere paradokslar üzerinde düşünmek olarak felsefe (Badiou, 2013: 205-207), düşüncenin normal istikametine müdahale etmek olarak felsefe (Bergson, 2011: 77) ve kavram yaratımı olarak felsefe (Deleuze'ün felsefeye dair görüşleri için bkz. Öztürk, 2018a: 122-135) çizgilerinde durmaktadır. İlk tanımdan başladığında felsefenin her şey üzerine düşünmeyeceği, birbirleriyle ilişkisiz unsurlar arasındaki ilişki üzerine düşüneceği anlaşılır. *Kelebekler* özelinde buna dair ipucu vermiştik. Ancak daha geniş tartışmaları Badiou ve Badiou'nun tartışmasını sinema özelinde genişleterek yapmıştım (Badiou'nun bu konudaki görüşlerine dair ayrıntılı tartışma için bkz. Öztürk, 2018a: 234-247). İkinci tanım olan düşüncenin normal istikametine müdahale bizzat düşünce kavramı üzerine yapılacak bir tartışmayla daha kristalize edilebilecek bir yerde durur. Düşünce ne demektir? Muhtelif yerlerde tartıştığım üzere (Öztürk, 2017) düşünce, kanaat ile aynı anlamda kullanılamaz. Bu makalede biraz daha farklı tartışırsam ilk olarak insan yetilerinden başlayabiliriz. Kanımca Kant'ın insanın kapasitelerini tartışırken belirttiği her insanın anlama ve bilme yetisine sahip olduğu argümanı kanaat kavramına daha uygundur. Her insan bu yetiye sahip olabilir, ancak Deleuze felsefesinde sık sık altı çizilen duyu-motor mekanizmasının bozulması anlamındaki bir yaratım ve üretim sürecine ya da Proust'un ısırdığı kek anına herkesin her daim sahip olması mümkün değildir. Başka anlatımla, düşünce özel bir ana, özel bir yaratım sürecine tekabül eden bir kavramdır. Eğer böyle ise, Badiou'nun yukarıda belirttiğim felsefenin her şey ve her an düşünmek filozofik değildir argümanını da anlamak mümkündür. Badiou, felsefe paradokslarda düşünmektir diyordu; biraz daha yol aldığımızda aslında düşünmek demek zaten duyu-motor mekanizmasını arızaya uğratmaya gönderme yapar. Bu çerçevede düşünülürse ise düşünmek demek zaten paradoksal anı ifade ettiği için, paradokslarda

düşünmek ifadesinin bizatihi kendisi paradokstur. Paradoks haricindeki düşünce, düşünce olmaktan ziyade kanaattir. Bize verili olan yetiler dahilindeki harekettir. Herkes anlama ve bilme yetilerine sahip ise, herkes hayatını idame ettirecek bir sağduyuya, genel bir bilgiye ve genel bir mantık yapısına muktedirdir. Düşünce ise, ikinci tanımda belirtilen bu normal istikamete müdahaledir. Bu çerçevede sadece yüksek nitelikli bir yaratımdan değil, yukarıda kısaca vurguladığımız Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde*'sindeki patlayan ana dair bir deneyimden söz etmekteyiz:

“Ama içinde kek kırıntıları bulunan çay damağıma değdiği anda irkilerek, içimde olup biten olağanüstü şeye dikkat kesildim. Sebebi hakkında en ufak bir fikre sahip olmadığım, harikulade bir haz benliğimi sarıp soyutlamıştı. Bir anda hayatın dertlerini önemsiz, felaketlerini zararsız, kısalığına boş kılmış, aşkla aynı yöntemi izleyerek, benliğimi değerli bir özle doldürmüştü; daha doğrusu, bu öz benliğimde değildi, benliğimin ta kendisiydi. Kendimi vasat, sıradan ve olumlu hissetmiyordum artık. Bu yoğun mutluluk nereden gelmiş olabilirdi bana? Çayın ve kekin tadıyla bir bağlantısı olduğunu, ama onu kat kat aştığını farklı bir niteliği olması gerektiğini seziyordum. Nereden geliyordu? Anlamı neydi? Nerede yakalanabilirdi?” (Proust, 2017: 49).

Düşünce, böylece “etrafımızdaki varlıkları gerçekten deneyimlemekte miyiz” ekseninde sorulacak bir soru ile de ilintilidir. Etrafımızdaki nesnelere, ilişkiler, hayvanlar, bitkiler ve insanlar kendi ilgi ve çıkarlarımız istikametinde deneyimlendiğinde bunda olağanüstü bir şey yoktur, gelgelelim bu istikametten çıkıldığında düşünmeye başlarız. Proust'ta bu Madlen Keki örneğinde değişik hafıza düzlemlerine yolculukla sağlanırken, sinemada örneğin Kurosawa'nın *Ikiru*'sunda (1952) Watanebe'nin kanser olduğunu öğrendikten sonra dünya ve ilişkiler ya da daha genel anlamda yaşam farklı görünmeye başladıktan sonra işlemiştir.

Felsefeye dair benimsediğim Deleuzcü anlamda bir kavram yaratımı olarak felsefe tanımının yukarıdaki iki tanımla ilişkisi barizdir. Deleuze'e göre de felsefe her şey üzerine düşünmez. Felsefeyi her şey üzerine düşünen bir konumda düşünmek, aslında felsefeyi hiçbir şey üzerine düşünmemeye kadar gidebilecek bir içerik boşaltımına uğratmaktır. Felsefe problemler üzerine düşünür. Badiou'nun belirttiği paradoks burada artık problem olmuştur. Nerede bir sorun varsa felsefe işbaşındadır. Sorun anı ise, yukarıda belirttiğim düşüncenin başladığı andır. Sorun anında, arıza durumunda, problem halinde düşünmeye başlarız. Ondan önce duyu-motor mekanizması normal hattında çalışır. Düşünmek için önce onun arızalanması gereklidir. Deleuze bu nedenle felsefe kavram yaratımıdır derken, yaratımın çok istisnai ve özel bir duruma gönderme yaptığına dikkati çekmek gerekiyor. Burada belirtilen kavram yaratımı, ancak paradoks ya da problem, adına ne dersek diyelim, ancak düşünülme-yeni düşünme ya da daha önce düşünüldüğünü düşündüğümüz şeyler ve ilişkileri arızaya uğratma dahilinde işleyecek bir etkinliktir. Kavram yaratımı aynı zamanda bir kavramsal kişilik ile birlikte yol alır. Nietzsche *Böyle Buyurdu Zerdüşt*'ünde üst insan kavramını onun kavramsal (ve dolayısıyla kendi) kişiliği olan Zerdüşt ile birlikte düşünmüştü.

Felsefeye yönelik bu kısa tartışmayı yapmamızın nedeni, sinematik felsefe ile kast ettiğimiz felsefenin sözlü ve yazılı felsefeyle benzerliğini ve farkını koymaktır. Temel

iddiamız, felsefenin yukarıda belirttiğimiz üç tanım bağlamında (paradokslar üzerine düşünmek, düşüncenin normal istikametine müdahale etmek ve kavram yaratmak) biricik olduğu ancak biçim ya da tarz olarak kullanılan mediuma göre farklılaştığıdır. Sözlü felsefede kullanılan medium söz (elbette onunla birlikte yan yana giden jest ve mimikler her daim bulunur) iken, yazılı felsefede yazıdır. İnsanlık tarihinde yazıdan önce felsefe sözle yapılmış, yazının insan hayatına içselleşmesiyle felsefe daha çok yazılı yapılmaya başlanmıştır. Bunun anlamı felsefenin tamamen sözden yazıya aktarılması, sözlü felsefenin bitmesi demek değildir. Günümüzde felsefe eğitimi, felsefe konferansları ya da bir kafede iki insan arasındaki felsefi diyaloglar sözle yapılmaktadır. Sözlü felsefe yazılı felsefeyle yan yana yer almış, ancak yine de yazısız felsefe yapılamayacağı giderek yerleşik bir kanaat haline gelmiştir. Bu nedenle şu anda felsefe deyince genel kanaat yazılı felsefedir; buna karşın ne yazılı felsefe yapanlar ne de aşağıda tartışacağım sinematik felsefeciler bu konuda yeterince tartışma yapmamakta, felsefeyi sadece yazıyla felsefe yapan ve düşünenler olarak algılamaktadırlar.

Hatırlamak gerekir ki felsefe Antik Yunan'da Pazaryeri'nde sözlü olarak başlamıştır. Söz, temel medya olarak diyalogların esasını oluşturmuştur. Sokrates'in yönteminde ironi ve sorularla düşünceye ulaşılmaya çalışılıyor ve uçurumun kenarına, *Aporia*'ya geliniyordu. Kimse Antik Yunan'da Pazaryeri'nde yapılan bu diyalogları felsefe dışı olarak nitelendirmemekteydi; tam tersine Sokrates'in bizzat kendisi yazının düşünceye getirdiği sınırlamalar nedeniyle felsefenin yazılı yapılmasına karşıydı. Sokrates'in öğrencisi Platon'un, Sokrates'in düşüncelerini kendi düşünceleriyle örerek yazdığı diyalog stili yazıları ise sonraki yüzyılların ve günümüzün felsefe yazımının ne kadar dışında olduğunun ipuçlarını verir. Pazaryerindeki diyaloglar yazılı dünya içinde etkisi ve önemini sürdürmekteydi. Platon'un yazılarındaki coşkunluk, lirizm, dalgalanma, esrime nihayetinde ancak 19. Yüzyılda Nietzsche'de bulabileceğimiz döneme kadar pek görülmemiştir.

Yazılı felsefe giderek coşkusunu yitirip yazının rasyonel, kavramsal ve analitik zırhı içinde fildişi kulesine çekilmeye başladığında ise felsefe artık ulaşılması zor, Kantçı anlamda söylersek neredeyse Yüce bir şeye dönüştü. Yaşam ile felsefe arasındaki bağ kopmaya başladı. Günlük yaşamın göbeğinde yer alan varlıklarla mesafe koyduğunda varlıklar Béla Balázs'ın deyimiyle bizzat tecrübe edilmek yerine sadece tahayyül edilmeye başlandı. Tahayyül edilen şey, varlıkla eşit zannedildi.

Tekrar Pazaryerine inmek ise ancak sinema ile mümkün hale geldi. Sinema, kendi sinematik operasyonlarıyla imajlarla felsefe üretti. Ne var ki sinema uzun yıllar eğlence ile eşitlendiği için bu sinematik düşünce deneyiminin nasıl bir şey olduğu üzerine yeterince düşünülmedi. Son yıllarda sinemanın kendisinin ürettiği düşünce üzerine hem felsefecilerden hem de sanatçılardan özgün fikirler gelmeye başladığında sinematik felsefenin içerimi üzerine daha fazla yoğunlaşma şansımız oldu. O halde şimdi sinematik felsefe üzerine biraz daha ayrıntılı tartışma yapalım.

Sinematik Felsefe veya SineFilozofi

Sinema ve felsefe ilişkisine dair tartışmalarda genellikle kullanılan ifade kalıpları “sinema felsefesi”, “film felsefesi” (kavram aşağıda tartışılacak) veya “sinema ve felsefe” şeklinde olmaktadır. İlk yazılarımda ben daha çok “SineFilozofi” kavramını kullanmış, bu isimle hakemli dergi çıkartmaya başlamış ve kitap yayınlamıştım (Öztürk, 2016). Bu kavramın halen geçerli ve önemli olduğunu düşünmekteyim. Sinematik Felsefe kavramını en somut ve en iyi anlattığını düşündüğüm SineFilozofi, sinema ve felsefeyi “ve” bağlacından kurtararak felsefenin sinema ile yapılacağını vurgulamaktadır. Zaman zaman kullansak bile “sinema ve felsefe” sinema ile felsefeyi apayrı alanlar olarak görerek olsa olsa bunların arasındaki ilişki üzerine düşünmeye gönderme yapmaktadır. Bu anlamda felsefenin daha çok yazılı yapılacağına dair genel geçer kanaati tartışmamakta, en fazla sinema filmlerinde ya da sinema deneyiminde felsefeye dair bir şeyler bulabileceğimizi varsaymaktadır. Bu nedenle, kanımca, “sinema ve felsefe” ibaresi yukarıda belirttiğimiz sinemanın kendi tarzında felsefe yapabileceğine en uzak duran kalıp ifadelerden birisidir.

Sinema felsefesi ya da film felsefesi, sinematik felsefe ya da SineFilozofi kavramlarına daha yakın içerimlere sahip gibi görünse bile yine de sinemanın ürettiği düşüncüyü anlamada bazı sorunlar taşımaktadır. Öncelikle sinema felsefesi veya film felsefesi, hangisini kullanırsak kullanalım, felsefenin sinema üzerine düşündüğü izlenimi vermektedir. Biraz daha açarsak, nasıl felsefe her şey üzerine düşünmeyi kendince meşru görüyorsa (bu fikri karşı olduğumuzu yukarıda belirtmiştik, felsefe her an her şey üzerine düşünemez) sinema veya film üzerine de düşünebilir. Bunun anlamı, sinemadan önce var olan felsefe (aslında yazılı felsefe düşünülür genellikle, sözlü felsefe genellikle devreden çıkarılır) sinema filmleri, sinema deneyimi, sinemanın ontolojisi, epistemolojisi vs. meseleleri felsefede o ana kadar tartışılan meselelerden yararlanarak inceleyebilir, analiz edebilir, hakkında her tür yorumu yapabilir demektir. Gilles Deleuze bu fikre en uzak filozoflardan birisidir ve neresinden bakarsak bakalım sinematik felsefe ya da SineFilozofi’den söz ediyorsak Deleuze’ün sinema hakkında yazdıklarına çok şey borçluyuz. Deleuze, felsefenin (yazılı felsefenin) olsa olsa sinema imajlarını sınıflandıracığını, felsefede (yazılı felsefede) yanıtı bulunmamış problemler üzerine katkı yapacağını ve belki de sinemanın kavram yaratımında payı olacağını savunmuştu. Ancak Deleuze, sinematik felsefe ya da onu anıştıran bir kavram kullanmamış ve felsefe ve sinemayı birbirinden ayırmıştır. Buna karşın Deleuze, sinema filmlerinin öyküsüne (yazılı) felsefenin dayatmasına karşı çıkmıştır. Bu bağlamda sinemanın kendi ontolojisine, epistemolojisine ve kendi tarzına önem vermiş, daha önceki çeşitli konuşmalarımda ve yazılarımda vurguladığım üzere sanat, bilim ve felsefenin bir özne-nesne ilişkisi, hiyerarşik bir tarz olmadan Kaos’la kapışmamıza yardımcı olduğunu vurgulamıştır. Her üçü de kendi tarzında Kaosa düzen vermeye, onu anlamlandırmaya çalışmaktadır. Bilim fonksiyonlarla, sanat duyumuyla ve felsefe kavramlarıyla Kaosa, bilinmeze karşı mücadelenin araçları olmaktadır.

Deleuze’ün yazılarından ve onun sinema üzerine yazdıklarından esinlenenler sinematik felsefenin ya da SineFilozofinin tipik özelliklerini çağrıştıran kavramlar kullanmaya başlamışlardır. Örneğin Daniel Frampton’un “Filmozofi” kavramı böyledir. Frampton’a göre filmler kendi başlarına düşündükleri için araçsal düşünceden, temsili

düşünceden tamamen uzaklaşmak gerekir. Ne var ki Frampton'un oldukça çetrefilli ve bir o kadar tekrara dayalı kitabı bu kavramı Deleuze'un sinema konusundaki görüşlerini çok ileriye taşıyan boyutta olmamıştır. Tai Shamir'in *Cinematic Philosophy* (2016) sinematik felsefe kavramını kullanan ender yapıtlardan birisidir. Shamir, kavramı kendisinin ürettiğini iddia etmektedir. Benim burada kullandığım sinematik felsefe kavramının temeli de bu kitaptan kaynaklanmaktadır. Bununla birlikte kavrama yüklenen anlam ile Shamir'in yüklediği anlam arasında burada detaylarına giremeyeceğim bazı farklar bulunmaktadır. Bu farklar, bu makalede değinilemeyecek başka bir çalışmanın konusudur. İleriki çalışmalarında bu konuya değinilecektir.

Bu kısa tartışmamızdan çıkan sonuç, eğer sinema felsefesi kavramını kullanıyorsak (ki son kitabım dahil bu kavramı kullanmışım) kavrama yüklediğimiz anlamı ve konumlanma noktamızı özellikle belirtmemiz yerinde olacaktır. Sinema felsefesindeki yaklaşımları hatırlarsak, birkaç yaklaşım içerisinde yer aldığımız konumlanma noktası, verilen anlamın ne derece sinematik felsefe ile bağlantılı olduğuna dair ipuçları verebilir. Bunu biraz açabilmek için sinema felsefesindeki yaklaşımları hatırlayalım.

Sinema felsefesine dair değişik yaklaşımlar bulunur. (Yaklaşımlar hakkında ayrıntılı tartışmalar için bkz. Öztürk, 2018a: 33-7). İlki filozofik bir filmi, *filozofların yaşamları dahilinde inceleyen* yaklaşımdır. Kurgusal veya belgesel bir film filozof ya da filozofların yaşamına odaklanıyorsa o filmi felsefi film kabul eden bu yaklaşıma göre filmler, böylece, sinemanın icadından önce ve sonra yaşayan sözlü veya yazılı filozofların hayatlarına ve fikirlerine yöneldiğinde üzerinde konuşulacak ve yazılacak materyal haline gelirler. Eğer bu yaklaşım merkeze alınırsa genellikle belgesel türündeki filmlerin ilgi odağında olduğu anlaşılır, çünkü pek çok filozofun yaşamı belgesel formatında üretilmiştir. Keza bu yaklaşım benimseniyorsa şu soruyu da yanıtlamak gerekir: filozoflar yerine örneğin bilim insanlarının ya da sanatçıların hayat hikayeleri belgesel veya kurgusal formatta sinematik tarzda işleniyorsa filozofik film olur mu? Bunun yanıtı bu yaklaşıma dair tartışmalarda pek yoktur. Oysa, en son örneklerden vermek gerekirse matematikçi ve bilgisayarın mucitlerinden Alan Turing'in hayatını anlatan *The Imitation Game: Enigma* (2014, Morten Tyldum) ile ünlü fizikçi Stephan Hawking's'in yaşamına yoğunlaşan *The Theory of Everything* (2014, James, Marsh) filozoflar hakkında filmlerin dışında kalacaktır. Bunun yanısıra Cezanne and I (2016, Danièle Thompson) ve Van Gogh gibi ressamların yaşam hikayelerinin sinematik dünyası da filozofların yaşamlarının dışında filmler olarak değerlendirilecektir. O halde soru şu olacaktır: Sanat ve bilim kendi tarzlarında düşünüyorsa, sanatçı ve bilim insanı Deleuze'un deyimiyle kendi tarzlarında yaratıyorsa niçin sadece filozofların yaşamlarına yoğunlaşan filmler sinema felsefesinin bir yaklaşımı altında değerlendiriliyor?

Sinemaya *felsefi önerilerin ve tartışmaların somutlaşması* olarak bakan ikinci yaklaşıma geldiğimizde ise ilkiyle ortak bağı açıktır: ilkinde filozofların yaşamları derken kast edilen tarih boyunca genellikle yazılı felsefeyle doğrudan iştigal olan filozofların hayatları merkezdeyken, ikincisinde yazılı felsefede tartışılan konuların filmlerdeki karşılığı odağa alınır. Böylece sinema bir tür felsefi sorunların illüstrasyonu gibi gözükür. İntihar, ölüm, aşk, etik, nihilizm, özgürlük vs. yazılı felsefenin üzerinde düşündüğü pek çok konunun sinema filmlerindeki uzanımlarına bakıldığında, sinema genellikle

bir gölge statüsüne, bir temsil kategorisine yerleşmeye başlar. Sinemanın kendisinin bu tartışmalara ne gibi katkı sunduğu ikincil kalır, asıl olan yazılı felsefedeki tartışmaların sinemadaki yansımalarıdır. Bu ikinci yaklaşım, Türkiye’de sinemayı felsefi olarak düşünen yaklaşımlarda da egemendir. Lacan’ın, Freud’un, Kant’ın, Hegel’in, Sartre’in düşüncelerinin sinema filmlerindeki izlerine yoğunlaşmakta, sinemanın kendi düşüncesi, operasyonları dikkate alınmamakta ya da alınsa bile ikincil düzeyde kalmaktadır. Bizim sözünü ettiğimiz sinematik felsefe bu ikinci yaklaşımdan da farklıdır.

Sinemaya felsefi olarak üçüncü yaklaşıma genel olarak “film felsefesi” denilir. Film felsefesinde optik ve sonik imajların epistemolojisi ve ontolojisinin yanısıra film izleme deneyimi odağa alınır. Bu yaklaşımın sinematik felsefeyle bağı açıktır. Burada giderek artık sinemanın kendi içkin dünyasından yola çıkılmakta, sinema filmlerinin Frampton’un deyişiyle belirtirsek “düşünmeleri” üzerine düşünmeye başlamaktayız. İmaj nedir? Sinematik imajlar ile diğer imajlar arasındaki farklılıklar ve benzerlikler nelerdir? Sinematik imajların düşünceye katkıları neler olabilir? Sinema izleme deneyimi nasıl bir deneyimdir? Platon’un mağara alegorisinde mağarada gölgeleri seyretmek ile karanlık salonda sinema izlemek deneyimleri arasında benzerlikler ve farklılıklar nelerdir? Sinematik deneyimin tarih içinde gelişimi nasıl olmuştur? Benzer pek çok soru üzerine bu yaklaşım dahilinde düşünmek mümkündür, ancak yine de “film felsefesi” kavramı, tıpkı sinema felsefesi gibi, yazılı felsefenin film üzerine düşündüğü ve filmin kendi içkin dünyasından ekleyecek çok fazla bir şeyi olmadığı izlenimi yaratmaktadır. Tıpkı aşk, intihar, benlik, akıl, görecelik, zaman, hafıza, ölüm, yaşam, mutluluk gibi yaşamın pek çok sahasında felsefe düşündüğüne göre ve bu düşünme örneğın aşk felsefesi, mutluluk felsefesi gibi ifadelerle anıldığına göre, film felsefesi de diğer şeyler arasında yazılı felsefenin düşündüğü unsurlardan birisi olarak görülmektedir. Oysa, çalışmanın başından beri ısrarla vurguladığımız, sinematik felsefenin sinema üzerine düşünmekten ziyade, bizzat kendi mediumu ile felsefesini yaptığı yönünde olmuştur. Film felsefesinin ilgilendiği konular sinematik felsefenin ilgi sahası içinde olmasına karşın, kuşatıcı kavram olan film felsefesinin de bir ölçüde sorunlu olduğunu düşünmekteyiz.

Sinematik felsefe şimdi belirteceğimiz dördüncü yaklaşımla doğrudan ilintilidir. Amerikalı filozof Stanley Cavell ile Fransız filozof Gilles Deleuze’ün fikirleri ve bunların radikalleştirilmesini kapsayan bu yaklaşımda filmler, artık ikincil sıraya konulan, temsil statüsüne indirgenen bir konumda yer almaz. Sinema felsefenin yapıldığı bir başka meca haline gelir. Filmler kendi başına düşünür, bizler üzerinde yeni bir gerçeklik alanı yaratır. Filmlerin kendi başına ve kendi tarzında felsefe yaptığını savunan bu yaklaşımda artık sinema yazılı felsefenin basit bir illüstrasyonu olmaktan çıkar. Sinematik operasyonlar olan kamera hareketi, açısı, montaj ve başka diğer elemanlarla sinema kendi fikrini kendi tarzında inşa eder. Bunun anlamı, illa sıfırdan yeni ve özgün bir fikir yaratmak değildir, ancak nasıl yazılı felsefe atıflar, birbirlerinden esinlenmeler ve bunun üzerine filozofun özgün katkıları üzerinden işliyorsa sinema filmleri de bir meseleye farklı yaklaşımlar geliştirme ve yeni varyasyonlar üzerine düşünme getirme potansiyeline sahiptir. Üstelik, sinematik felsefe ile yazılı felsefe arasındaki en bariz ayırım, sinematik felsefenin bizleri bizzat deneyimin içine yerleştirirken, yazılı felsefenin hayallemesidir.

Bu tartışmanın gösterdiği üzere “sinema ve felsefe” ya da “film felsefesi” yerine “sinematik felsefe” ya da “SineFilozofi” kavramlarını kullanmak sinemanın bizzat kendi başına, kendi medimu ile ve kendi tarzında felsefe üretmesi anlamında önemli. Şayet sinematik felsefe yerine sinema felsefesi kavramı kullanılıyorsa bile bu kavram ile hangi yaklaşımı seçtiğimizi belirmemiz gereklidir. Nitekim son kitabım olan *Sinema Felsefesine Giriş* (2018a)’te kendi konumlanma noktamı başından itibaren sinematik felsefe lehine olarak vurgulamış ve kitabın kurgusunu bu konumlanmaya göre inşa etmişim. Bununla birlikte literatürde yerleşmiş sinema felsefesi ve film felsefesi gibi ifade kalıpları yerine sinematik felsefe ya da SineFilozofi kavramlarını kullanmanın felsefenin sözlü ve yazılı biçimi yanısıra üçüncü tarzını göstermesi bağlamında önemli olduğunu düşünmekteyim.

Sinematik Felsefeyi *Homo Faber* Üzerinden Düşünmek: Elektra Kompleksi Örneği

Filmi incelemeyen önce yöntem ve yaklaşım olarak, filmleri felsefi problemlerin somutlanması veya onların görünümü olarak ele almadığımı yinelemek gerekiyor. Filmleri kendi felsefelerini kendileri yapan sanat ürünleri olarak düşünmekteyim. Önce Elektra kompleksinden kısaca söz edilecek daha sonra bu filmin ürettiği fikir ile Elektra kompleksi karşılaştırılacaktır. Burada özellikle vurgulamak istediğim nokta, bu kavramın doğru veya yanlış, ya da mevcut gerçekliği ifade edip etmemesi değildir. Sadece yazılı felsefede ve psikanalizde tartışıldığı haliyle sinematik hali arasındaki farka dikkat çekmektir. İkinci olarak bir filmin sinematik imajlarla yazılı felsefenin bir illüstrasyonu olmaktan kurtulup ona nasıl eleştiri getirebileceğini vurgulamaktır.

Felsefede ve psikanalizde genellikle Ödipus kompleksi üzerine tartışma yapılırken, kız çocuğu ve baba arasındaki ilişkiye yoğunlaşan Elektra kompleksi görece daha geride kalır. Bunda Elektra kompleksi kavramının Freud tarafından kabul görmemesinin etkisi de olabilir. Freud, öğrencisi Carl Gustav Jung’un kullandığı Elektra kompleksini reddetmiş, Elektra kompleksi olarak belirtilen içeriği Ödipus kompleksinin bir başka biçimi olarak kabul etmiştir. Kavram, üç-beş yaş aralığındaki kız çocuğunun annesini rakip kabul etmesini ve babasına duyduğu cinsel arzuyu temel alır. Buradaki arzu ve rakipliğin kilit noktasında erkeklerin cinsel organları yatar. Kız çocuğu, kendisinin penis sahibi olmaması nedeniyle aşağılık duygusuna kapılır ve bu nedenle annesini suçlar. Giderek bu suçlama nefrete ve düşmanlığa dönüşür. Böylece Ödipus kompleksinde erkek çocuğun iğdiş olma korkusu nedeniyle babasına karşı beslediği düşmanlığın bir benzeri bu defa kız çocuğun penis sahibi olmaması nedeniyle annesine yönelik nefrette yaşanır. Kız çocuğu erkeğin cinsel organına sahip olmak ister ancak bu arzusunun yerine gelmediğini anladığında babasından çocuk sahip olmayı ister. Kız çocuğu bu kompleksi sağlıklı bir ruhsal süreç içinde bitirip normal kadınlığa da geçebilir ya da Freud’un da vurguladığı gibi izlerini yeterince silemeyip bunu yaşamının kalanında eş seçimi ve eşiyile ilişkisine de transfer edebilir (Freud, 1997b, s. 141-165).

Nasıl Ödipus kompleksi Yunan mitolojisinden esinlenerek evrensel hale getirilmişse, Elektra kompleksi de Yunan mitolojisinden esinini alır. Jung babasına duyduğu aşk nedeniyle annesini öldürten Elektra’dan etkilenerek Elektra kompleksi kavramını

kullanır. Freud ise kavrama karşı çıkararak yukarıda belirtildiği üzere bu kompleksi de Ödipus kompleksi olarak nitelemiştir (Freud, 1997a: 357-379).

Elektra kompleksinin birkaç tipik görünüşü bulunur. İlki, sevgi nesnesi olarak görülen annenin kız çocuklarında babanın cinsel organı yüzünden sapmaya uğraması, düşman bir hedefe dönüşmesidir. Erkek çocuklar penis sahibi oldukları için annelerine yönelik sevgilerinde bir değişme olmazken, kız çocuğun erkeğin cinsel organını görmesiyle yaşadığı travma onda “penis kıskançlığı”na yol açar. (Freud, 1997b: 154). Kız çocuğu bunun yanı sıra sevgisini başkalarıyla da paylaştığı ve sevgiye dair isteklerini bütünüyle karşılayamadığı için de annesini hedef tahtasına koyar (Freud, 1997a: 367). Bu uzaklaşma onu babasına yaklaştırır ve giderek sahip olmak istediği penise sahip olamayacağını anladığında babasından kendisine bir çocuk vermesine transfer edilebilir. (Freud, 1996: 142). Bu durumda anne-kız arasındaki rekabet artar, baba-kız arasındaki bağlılık yoğunlaşır. Kız çocuğu giderek babayla özdeşleşir. Bu özdeşleşme Freud’un deyimiyile onu olgun erkeklerle yönlendirir. Böylece çocukluk dönemindeki bilinçaltı babayla özdeşleşme, ileriki yıllarda olgun bir erkekle bir arada olmaya dair arzuda kendisini somutlaştırır. Kendisinden yaşça büyük bilgili, kültürlü, sosyal statü olarak farklı bir konumda olan erkekler genç kadın için baba muadili olarak somutlaşır.

Homo Faber’in Yolculuğu

Film, Max Frisch’in aynı isimli 1957’de yayımlanan bir romanından uyarlanmıştır. Mühendis Walter Faber’in sanat aşığı ve sanatçı ruhlu kızı Sabeth ile bilmeden yaşadığı aşk ilişkisini anlatan filmin öyküsü, Walter’ın iç sesi, hızlı ritimde olmayan montaj, diyaloglar, geriye dönüşler, kamera hareketi ve açısı ile renk dokularındaki değişiklikler sayesinde ilerlemektedir. Ancak belirgin sinematik operasyonlar iç ses, montaj, geriye dönüşler ve kamera hareketidir. Bu operasyonlar sayesinde öykü ilerlemekte ve izleyiciler Walter Faber’in tesadüf ve irade karışımı yolculuğuna başlamaktadır.

Filmin girişinde 1957 yılında havaalanında fötrşapkalı, siyah gözlüklü, görünüşünden ve iç sesinden yorgun ve hayatı deneyimleyemeyen bir noktada olan Walter Faber ile karşılaşırız. Walter, (filmin ilerleyen bölümlerinde gençlik sevgilisi olduğu anlaşılan) Hannah ile havaalanına girmeden önce vedalaştıktan sonra havaalanında iç sesiyle bir kadından söz eder. Bu kadın gerçek ismi Elizabeth olan ancak Walter’ın Sabeth ismini koyduğu kişidir. Walter’ın iç sesinden öğrendiğimize göre Sabeth artık yoktur ve olmadığı için hayatı deneyimlemek, etraftaki varlıkları görmek de mümkün değildir. Siyah gözlüklü haliyle kamera giderek yüzüne yaklaşırken ve iç sesiyle bu melankolik ruh haline tanık olurken giderek neler olup bittiğine dair hafızasına yolculuk yaparız. Siyah beyaz açılan film bu hafızaya yolculukla birlikte renkliye dönüşür. Faber’in üzerindeki takım elbise ve fötr şapka hafızaya yaptığı yolculukta da benzerdir, ancak artık siyah güneş gözlüklerini değil numaralı gözlüklerini takmaktadır. Hafızada da yine havaalanında görürüz Faber’i. Gelgelelim her ne kadar filmin dokusunda renk olsa bile, Walter’ın görünüşü yine filmin sonunda olduğu gibi soğuk ve soluktur. Konuşması, ses tonu tıpkı filmin son sahnesinde olduğu gibi onu, yaşayan bir ölü gibi gösterir. Bunun anlamı Walter Faber, aslında gençlik aşkı Hannah’tan ayrılmasından sonra ve genç Sabeth ile karşılaşmasından öncesine

kadar yaşama sadece parmak uçlarıyla dokunan bir insandır. Faber filmin sonlarına doğru gerçekleşen Sabeth'in ölümünden sonra yine deneyimden uzaklaşmıştır, tıpkı Sabeth'in okuduğu Camus'nün Yabancıları gibi.

Bindiği uçak kaza geçirdiğinde sağ kalmış ve gemi yolculuğuna başlamıştır. Gemi yolculuğunda tanıştığı genç kadın olan Sabeth'e tutkulu aşk besler, kadın da ona. Masum ve büyüleyici bir güzelliğe sahip olan Sabeth, duyu-motor mekanizmanın bozulup yaşadığımız dünyayı gerçekten deneyimlemek anlamında bu makalede tartıştığımız “düşünce”nin ortaya çıkışında bir dönüm noktası olur. Daha önce hayata Heidegger'in “hesaplayıcı bakış” adını verdiği bakışla bakan mühendis Walter için bu karşılaşma onu yeni bir bakış içine, yine Heideggerci terimle söylersek “temaşa edişi bakışa” yönlendirir. Gençlik aşkından sonra belki de ilk defa yaşadığını fark eder, heyecanı ve tutkusu artar. Buradaki heyecan ve tutku artışı Woody Allen'in *Irrational Man* (2015)'nde anlamsızlık ve hiçlik içinde boğulan, duyu mekanizmalarını iyiden iyiye yitirmiş felsefe profesörünün haksızlık yapan hakimi öldürme arzusuyla hayata yeniden dönmeden daha farklı bir deneyimdir. *Irrational Man*'de tutku ve heyecan Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza*'sında olduğu gibi yıkıcılık, başkasının hayatını yok etme üzerinden işlerken buradaki yaşama arzusu yaratıcılıktan, aşktan, erostan kaynaklanır.

Homo Faber, Walter Faber'in iç sesiyle ilerler. Faber, hafızasını izleyenlere anlatır. Anlatıma zaman zaman optik ve sonik imajlar eşlik eder. Montaj, diyaloglar ve Walter'in iç sesi öyküyü ilerletirken, kamera açıları ve renk değişimi dramatik etkiyi yaratmada yararlanılan sinematik kompozisyonlar arasındadır. Filmin genel dokusuna sızan en önemli unsurlardan birisi Walter Faber'in başına gelen tesadüflere yapılan vurgudur. Faber, bu tesadüflere bir anlam vermeye gayret eder. Örneğin filmin hemen girişinde hafızasındaki havaalanında karşılaştığı Alman ile kendisi arasında aşinalık olduğunu sezer. Bu sezgi sadece onda değil, Alman'da da vardır. Faber tuvalette ayna önünde bu kişiyi daha önce bildiği birisine benzetir. Faber'in uçak kazası ve sonra gemi yolculuğunda varlığından dahi haberdar olmadığı kızı Sabeth ile karşılaşması, ona aşık olması ve onunla ilişki yaşaması da bir tesadüftür. Tıpkı Oedipus'ta bilmeden babasını öldüren ve sonra kral olup yine bilgisi olmadan annesiyle evlenen Kral Oedipus'un başına geldiği gibi. Trajedi tesadüflerde işlemektedir. Gelgelelim sorulacak soru, Walter Faber'in bilgisi dahilinde olmayan kızıyla ilişkiyi öğrendikten sonra ne yaptığı ve ne düşündüğüdür. Faber'in gerek iç sesi gerekse yüzündeki duygulanım imajlar ve film içindeki aksiyon imajların bir kısmı ile filmin genel anlatısı bu soruya çok boyutlu ve açık uçlu yanıt verir: Walter Faber, bilmeden de olsa karşılaştığı ve aşık olduğu kızı sayesinde uzun yıllar sonra yaşamaya başladığını fark etmiş ve Sabeth'in ölümünden sonra aynı anda hem tutkulu aşkı hem de kızı olan kişiyi artık göremeyeceği için çökmüştür. Zaten daha önce yaşayan ölü gibi olan, hayattayken etik ölümü gerçekleştirmiş olan Walter yine ölüm moduna geçmiştir. Deneyimlemeye başladığı hayatı Sabeth'in ölümüyle elinden kaydığı için bitkindir. Oysa Oedipus Kompleksi'nin kahramanı olan Kral Oedipus bilmeden babasını öldürdüğünü ve özellikle annesiyle evlenip ilişkiye girdiğini öğrendiğinde gözlerini oyarak kendisine ceza vermiştir. Başına gelen olayı kabul etmiş ancak yine de sorumluluğu üzerine alarak trajik hayata bilerek ve isteyerek girmiştir. Walter Faber de hem filmin girişinde siyah beyaz dokuda ve hem de son sahnede renkli dokuda siyah gözlük takarak trajik durumu bizlere göstermek ister gibidir. Gelgelelim otururken söylediği şu iç sesine bile baktığımızda

trajik durumun kaynağının aslında Sabeth ile yaşadığı tutkunun artık yaşanamayacağı olduğunu görürüz:

“Hiçbir yerde olmak istemedim. Bakmam neye yarardı ki? Benim için görülebilecek bir şey yoktu ki? Hiçbir yerde var olmayan elleri, hareket ettikçe sallanan atkuyruğu saçları, dişleri, dudakları, artık olmayan gözleri... Onları nerede arayabilirim? O artık yok...”

Bu iç ses sırasında önceden cepheden genel görünüşünü ve sonra giderek yakınlaşan kamera hareketiyle yakın planda yüze yönelerek kara gözlüklü hayatta görülecek bir şeyin kalmadığına inanan Walter Faber ile karşılaşırız.

Böylece film, daha başından itibaren Ödipus kompleksinin esinlendiği mitolojik anlatı ile farklı ve özgün bir ilişki kurar. Film ilerlediğinde ise Ödipus’tan Elektra kompleksine doğru yolculuk yaparız. Gelgelelim Elektra kompleksine yolculuk bir yere kadardır. Çünkü aşağıda ayrıntılarını belirteceğimiz üzere film aslında Anti-Elektra diyebileceğimiz bir hatta ilerler. Deleuze Freud’un Ödipus kompleksine ve genel olarak psikiyatriye yönelik eleştirisini Guattari ile birlikte Anti-Ödipus kitabını yazarak yapmıştı. Sinematik felsefe bizzat deneyimi yaşatarak Elektra kompleksine yönelik eleştirisini yapar. Aşağıda ayrıntılarıyla bunlara değinilecektir.

Filmde Walter’in ve sonra Sabeth ile karşılaşmasından sonra devam eden yolculuğu Ödipus ve Elektra’dan izler taşısa bile sinematik imajlar bunun ötesine geçer, anti çizgiye yerleşir. Bu yolculuk, artık mitolojide ve felsefede tartışılan biçimiyle değil, sinemanın operasyonlarıyla farklı bir tarza dönüşen, sinemanın kendi fikrinin üretildiği bir hatta vücut bulur.

Tesadüfi Karşılaşmalar

Filmde öyküyü ilerleten unsurlardan birisi tesadüfi karşılaşmalardır. Walter hikayesini iç sesiyle bizlere anlatmaya başlar başlamaz kendimizi bulduğumuz yer havaalanıdır. Burada Walter’in karşılaştığı kişi, eski sevgilisi ve doğacak kızının annesi olan Hannah’ın eski kocası Joachim’in kardeşi Hencke’dir. Bu karşılaşma Walter’in kaderini çizecektir. Ne var ki Walter, Sabeth’in ilerleyen sahnelerde kendisine verdiği isim olan Faber’in anlamına uygun tarzda “kendi kaderini çizmeye” de çalışmaktadır. Bu yüzden tuvalette aynaya bakarak bekler, uçağa binmek istemez. Hostes’in Walter’in ismini anarak yaptığı anons sonrası uçağa biner. Zaten yaşayıp yaşamadığının farkında olmayan Walter için uçağa binmemek de bir kayıp değildir. Uçağa binmek istememesinin nedenlerinden birisi de tesadüfi karşılaştığı Hencke’nin eski arkadaşlarından Joachim’e çok benzemesidir. Sezgisel olarak bu karşılaşmanın onu istemediği bir patikaya götüreceğinden endişe duyar.

Uçağa bindiğinde yanında Hencke bulunmaktadır. Bu da bir tesadüftür ve onunla yapacağı sohbet, 20 yıl kadar önceki geçmişine onu geri döndürür. Zaman zaman geriye dönüşlerle eski arkadaşı Joachim ve Hannah’a ulaşıyoruz. Joachim, Walter Hannah’ı kariyer uğruna terk ettikten sonra Hannah ile evlenmiştir. Hencke’nin anlatımından çocukları da olmuştur.

Bu karşılaşmalar sayesinde izleyiciler de yavaş yavaş Walter'ın karakterini öğrenir. Walter, roman okumayan, rüya dahi görmediğini söyleyen bir mühendistir. Dünyaya pozitivist bakar, rasyonel mantık ile kavramaya çalışır. Gelgelelim matematikçi olduğu için olasılıkları da hep hesaba katar ve kendisini başka bir noktaya taşıyacak karşılaşmalar karşısında temkinli olmaya çalışır. Hencke'ye kendisini asıl korkutanın tesadüf zincirleri olduğunu söylemiştir. Bir matematikçi olarak tesadüfleri belirli hale, kesinliğe çevirmeye çalışır.

Walter'ın bu karşılaşmalar sonucunda öğrendiğimiz tipik özelliklerinden birisi de soğukluğu ve duyarsızlığıdır. Hencke ile uçak yolculuğunda uçağın düşme anlarında hiç endişe etmez. Eline bir harita alarak umarsız bir şekilde uçağın gidiş hatlarına dair hesaplamalardan söz eder.

Uçağın çöle düşmesi de yine kötü bir tesadüftür. Çölde eski günleri hatırlar Walter. Hannah ile ilişkiye girdikleri günü, Hannah'ın hamile olduğunu öğrenmesinden sonra Walter'ın "çocuk sahibi olmak için evlenmek gerekmiyor" ifadesini kullandığı anları. Film geriye dönüşlerle bunları kısa kısa gösterir.

Film, klasik giriş, gelişme ve sonuç şemasına göre işlemek yerine olacakları Walter'ın iç sesiyle önceden duyurması açısından farklıdır. Örneğin çöldeki iç sesinde "bu kaza olmasaydı çocuk sahibi olduğumu bilmezdim. Sabeth de ölmezdi. Ama olasılık kuramına dahil. Bunun kaderle ilgisi neydi?" diye hem düşünen hem de soran iç ses üretmiştir. Böylece daha filmin başlarında film bizleri aslında Sabeth'in Walter'ın kızı olduğunu ve öldüğü gerçeğiyle baştan karşılaştırır.

Bilim, Felsefe ve Sanat Karşılığı

Filmin dokusuna sinen unsurlardan birisi de sayılara, teknolojiye ve ampirik hayata değer veren, hesaplayıcı bakışla hayata bakan rasyonel Walter Faber ile resim, edebiyat ve heykel olmak üzere sanata ve felsefeye önem veren temaşa edici bakışa sahip sezgisel ve duygusal Sabeth arasındaki karşılaşmadır. Sabeth'in okuduğu kitaplardan ve konuşmalardan varoluşçu felsefeye ilgisi olduğu anlaşılmaktadır. Camus'den, Sartre'dan söz eder. Bu nedenle Sabeth sadece sanatsal değil aynı zamanda filozofik odakta da yer alan birisidir. Ancak filmin bütününe bakıldığında varlıklara yönelik Sabeth'in ve Faber'in bakış biçimlerindeki farklılıkta hiyerarşi kurulmadığı dikkat çeker. Faber, Camus'nün ismini hiç duymamıştır. Sartre'dan magazin boyutuyla haberdardır. Buna karşın Sabeth de makineler konusunda bilgisizdir. Kamera makine dairesinde tittle ve panla ilerlerken Sabeth ile gezinen Faber, makinelerin çalışmasını izlemenin kendisi için her zaman zevk olduğunu söyler. Teknik detayları Sabeth'e açıkladığında Sabeth hayranlıkla bakar: "Sen büyük bir öğretmensin" der, Faber'e. Faber ise bunları kitaplardan da öğrenebilirsin, diye yanıt verir. Sabeth elbette bol kitap okur ancak bilimsel veya teknolojik kitaplar değil, sanat ve felsefe kitapları.

Özne ve nesne ilişkisinin olmadığı, sanat, felsefe ve bilimin Deleuzecü anlamda Kaosa karşı birlikte el ele verdikleri bir durumla karşı karşıya olduğumuzu anlarız. Güvertede sabahın erken bir saatinde çelik mavisi dokunun içinde Sabeth ile konuşurken

nesnelere bakış farklılığını sezeriz. Aralarındaki nesnelere bakış farklılığı bu sahnede barizdir. Walter, “Şu karşıdaki gemiyi görüyor musun, o petrol tankeri”. Kız ise “hayır, ayna üzerinde yüzen puro o. Dumanını görmüyor musun?” der. Ama bu farklılık birbirlerini çeken de şeydir. Walter, “çok şairane konuşuyorsun” diyerek takdirini dile getirir. Dolayısıyla bilimsel bakış ile sanatsal ve estetik bakış bir varlığın değişik görünümünü ortaya koyar. Ancak bunun anlamı bir bakışın diğer bakış üzerindeki üstünlüğü değildir. Üstelik aralarındaki duygusal yakınlık arttıkça birbirlerine “bulaşma” da olur. Şairane konuşmayı övmenin dışında, özellikle Louvre Müzesi’nde Sabeth’i arayışı sırasında heykel ve resimlere temaşa edici bakış sergileyen Faber’ın görüntüsü ilginçtir. Bu, Faber’ın hesaplayıcı mantığının yok olması anlamına gelmez, sadece Sabeth ile karşılaşması ona bir şeyler yapmıştır ve bu duygulanım nesnelere bakışında çoğullaşmaya giden yolu açar.

Sabeth’de de bir şeyler olur. Walter’ın teknik anlatımına yönelik hayran bakışı bunu ele verir. Sabeth aslında sanata olan tutkusu nedeniyle her güzel olan şeye bakmak istemektedir. Bu da Faber için bazen dezavantaj haline gelir. Ancak iç sesinde bunu söyledikten sonra “ama onun coşkusu benim coşkumdu” diyerek bu bulaşmanın kaynağına gönderme yapar. Sabeth’in arzusunu kendi arzusu haline getirmiştir. En ilginç sahnelerden birisi müzedeki bir kopmuş heykelin başına dair bakış farklılığı ve aynı zamanda “bulaşma”ya dairdir. Walter heykel başına dikkatli bakar ve “heykelin neyi hayal ettiğini merak” ettiğini söyler. Hesaplayıcı bakışın içerisindeki birisinin ifadeye böyle başlaması Sabeth’in Walter üzerinde yarattığı duygulanımın boyutunu gösterir. Hemen sonra heykelin yüzünün bir tarafına ışık düştüğünde ne kadar farklı görüldüğünü ekler. Teknik bir detaydır bu. Sabeth de dikkat etmediği bu ışığı onun sayesinde görmüştür. Böylece ikisi birbirinin tamamlayıcısı haline gelirler.

Elektra’dan Anti-Elektra’ya...

Elektra kompleksinin (ya da Freudçu anlamda Ödipus kompleksinin farklı biçimi) görüngülerini hatırladığımızda bunların filmdeki imajlarla arasındaki mesafesini ve sapmasını anlayabiliriz. Sevgi nesnesi olarak görülen annenin babanın cinsel organı yüzünden sapmaya uğraması ve annenin bu nedenle kız çocuğu nazarında düşman bir hedefe dönüşmesi filmde ima dahi edilmez. Tam tersine, Sabeth için annesi Hannah tam bir idoldür. Sabeth, Walter Faber ile diyaloglarında zaman zaman annesine atıflar yapar, ondan öğrendiklerini Faber’e anlatır. Piyanoya, sanata, estetiğe ilgisinde annesinin payı büyüktür. Hannah’ın kızı Sabeth’e yönelik karşılıksız tavrı da benzerdir; öyle ki, kızının piyano öğrenme sürecinde kendisi de kızına eşlik etmek için keman öğrenmiştir. Sabeth, babası olarak Joachim’i bilmıştır ve filmde Joachim hakkında ayrıntı bulunmaz. Geriye dönüşlerdeki imajlardan ve diyaloglardan anladığımız göre Hannah, Faber ve Joachim gençlik yıllarında arkadaşlıklar, Faber Hannah’ı terk ettikten sonra hamile Hannah’ı bebeğiyle kabul eden Joachim Hannah ile evlenmiş ancak sonra boşanmışlardır. Joachim’i, kardeşi Hencke ile Faber bulduklarında intihar etmiştir. Filmde intiharın nedenine dair imaj da bulunmaz. Sabeth’in üvey babası olan Joachim ile nasıl bir iletişime sahip olduğu filmde açık değildir, ancak Sabeth’in babası olarak bildiği Joachim’e yönelik herhangi bir olumsuz ifade kullanmadığına tanık oluruz. Buna karşın Sabeth daha çok

annesini model almıştır. Dolayısıyla Sabeth'in babasıyla ve hatta genel olarak bir erkekle özdeşleşmesinden söz edemeyiz. Tam tersine, filmin değişik yerlerinde erkek genç sevgilisinin ve kendisinin vurguladığı üzere, “bağımsızlığına düşkündür”, “kendisine bakabilir”, “kimsenin yardımına ihtiyacı yoktur”. İtalya'ya gittikten sonra otostop yaparak gezecektir. Aslında bağımsızlığına düşkündür, bakıma ihtiyaç duymamaktadır ve bir baba arayışında değildir. Walter Roma'ya kiralık arabayla Sabeth'i götürürken bunu Sabeth'in kendisi açıkça da söyler. Arabada Walter ismini beğenmediğini belirtir ve ekler: Bu isim bir amca veya öğretmen ismi gibi. Aslında Sabeth amca (veya baba) veya öğretmen peşinde değildir. Walter'ın ismini Faber yapar Sabeth, tıpkı kendi ismi olan Elizabeth'i Walter'ın Sabeth yapması gibi. Faber, Sabeth'in deyimiyile “kendi kaderini çizen” demektir. Filmde tesadüfler yanı sıra Faber'in kendi iradesini ortaya koyarak Sabeth'in peşinden gitmesi ismine oldukça denk düşer.

Sabeth şayet çocukluğunda babası olarak düşündüğü Joachim'e bağlansaydı ve onunla özdeşleşseydi ileride Faber gibi olgun bir erkeğe yönlenmesini anlamak kolay olabilirdi. Oysa Sabeth için annesi daha merkezidir ve Hannah'ın ifadesiyle Sabeth'in Faber'e yönelik bakışı onun “centilmen bir erkek” olduğudur. Ancak sadece Faber değil, Faber'den önce gemide birlikte olduğu kendi yaşındaki genç erkek sevgilisi de gerek konuşması, gerek tavırları, edası, ses tonu ve yaklaşımı gibi açılardan gayet centilmendir. İnce ruhlu bir kişiliğe sahip olan Sabeth sadece kendisinden yaşça büyük, bilgili ve sosyal statü olarak farklı bir konumda erkeklere değil, kendi yaş kategorisindeki erkeklere de ilgi duymaktadır.

Burada şu soru sorulabilir: O halde filmde Faber niçin sürekli Sabeth'i korumak istemektedir? Kızı olduğunu bilmeseydi bile bilinçaltında saklı olan babalığa dair koruma duygusu? Aslında bunun yanıtı filmde yine açıktır: Faber bir mühendistir ve her şeyi yerli yerince ayarlamak, rasyonel bir şekilde düzenlemek ve arızaları düzeltmek istemektedir. Örneğin daha Sabeth ile duygusal ve sonra fiziksel ilişkiye girmeden bile önce Sabeth'in deniz tutulmasına karşı olağanüstü ilgi göstermiştir. Faber, her şeyi sayılarla görmektedir ve uçak kazasından sonra Hencke ile birlikte Joachim'i görmeye karar verirken söylediği “ilk defa rotamı değiştirdim” ifadesinde olduğu gibi planlamaya, belirliliğe son derece dikkat etmektedir. Konferanstaki sunumuna dair sahnede Walter'ın bu konudaki tipik özelliği hem imajlarına hem konuşmasına yansır: Walter'ın sayılarla verdiği sunum mühendislik dersi gibidir. Barajlardan, elektrik üretiminden söz eder. “Geleceğin vizyonu budur,” der. Walter için gelecek tesadüflere bırakılmamalıdır. Bu nedendir ki Sabeth'in otostop çekmemesi ve annesine bir an önce sağlıklı gitmesi onun için önemlidir. Nihayetinde araba kiralayıp Sabeth'i kendisi götürmeye karar verir. Yinelemek gerekirse Walter'ın bu eylemleri onun sadece Sabeth'e yönelik bir baba gibi korumacı duygusundan değil, genel karakteristik özelliğinden kaynaklanmaktadır.

Filmde psikanalizmin temel birimi anne, baba ve çocuktan oluşan çekirdek aileye ve bu ailenin çocukların arzularını bastırmasına yönelik imajlar bulunmaz. Bulunmadığı gibi aileyi, çalışmanın girişinde Deleuze ve Guattari'nin *Anti-Ödipus* kitabında belirttiği moleküler ve sosyal olana açık tipte bir açılım bağlamında gören imajlarla da karşılaşırız. Walter, Sabeth'in genç erkek sevgilisiyle geminin güvertesindeyken sorar: “Nişanlı mısınız?” Sevgilisi yanıtlar: “Hayır, o bağımsız. Ben de öyle. Ebeveynlerimizin hatalarını

tekrarlamak istemiyoruz.” Keza, geriye dönüşlerle Walter’ın hafızasına Joachim ve Hannah ile birliktelikleri, evlilik öncesi Hannah ile ilişkileri, evlenmeden önce Hannah’ın hamile kalması, Joachim’ın Walter Hannah’ı terk ettikten sonra hamile Hannah ile evlenmesi, Hannah’ın çocuğu doğurmayacağına dair Walter’a söz vermesine karşın yine de doğurması ve Sabeth’in hem annesi hem de babası olması, klasik aile anlayışının dışında olduğumuzu gösterir. Gerçek ismi Walter olan babanın isminin yine gerçek ismi Elizabeth olan kızı tarafından değiştirilmesi dahi aileye dair molar kavrayışı kıran bir eylemdir. İkisi de birbirlerini dönüştürürler. Hannah’ın gençliğinde ilişkiye girdiği Walter böylece yıllar sonra bilmediği kızı Elizabeth ile karşılaştığında yeni kimlikleriyle sıfırlanarak birbirlerine bağlanırlar. Ad verme onları tarihsizleştirir, rollerinden sıyrır, molar aileden moleküler aileye inilmeye başlanır. Bunun dışında Walter, Sabeth’in erkek sevgilisi olduğunu bile kendisinden hiç beklenmeyecek bir tavırla ve aniden güvertede akşam ay ışığında “benimle evlenir misin?” der. Üstelik, filmdeki imajlar aileyi sanat eserlerine ve aynı gemide yer alan diğer insanlara dek açabilecek ipuçları vermektedir. Walter’ın doğum gününde masadaki insanlar yeni yaşını tebrik ederken, müzik grubu, dans edenler hepsi bir aile gibi topluca resmedilir. Müzedeki heykel ve resim Deleuze felsefesinde insan dışılığı çıkmış birey gibi resmedilirler. Bu “birey”ler Sabeth ve Walter ile birlikte ailenin mensubu gibi dururlar. Hatta makine parçaları dahi bu mensubiyete katılır. Walter için bu parçalar, teknik aletler ve hatta ışığın açısı “birey” olarak kimliklerinin ve Sabeth ile duygusal bağın parçasıdır.

Bir başka husus, Hannah’ın ve Walter’ın birbirini yargılamamaları, birbirleri üzerinde egemenlik kurmaya çalışmamalarıdır. Sinematik felsefe, hem suskunluklarından, bakışlarından, nihayetinde son sahnede birbirlerine sarılmalarından bunu detaylı gösterir. Hannah Walter’ın kendisini terk etmesine ve bilmeden kızıyla ilişki kurmuş olmasına karşın Walter’ı suçlayıcı bir tavır içine girmemiştir. Yargılamayan böyle bir bakış artık klasik bir ilişkinin dışında yer aldığımızın ipuçlarını verir. Walter matematikçi olsa bile, bu planlayıcı bakışın kendisi Walter’i tamamen kör etmemiş, bir yargıca dönüştürmemiştir. Bilakis gençlik aşkı Hannah’tan sonra kaybettiği yaşam deneyimini Sabeth ile birlikte tekrar kazanması ve Sabeth’in kaybıyla yine çöküşe girmesi Walter’ın parmak uçlarıyla yaşamı tecrübe etmek ile onu kavrayarak ve kucaklayarak tecrübe etmek arasındaki farkın gayet iyi ayırımında olduğunu gösterir.

Olgun erkek ve baba Walter ile Walter’ın bilmeden ilişki kurduğu Sabeth arasındaki bağın nedeni nedir? Psikanalizmin vurguladığı Ödipal veya Elektra kompleksi? Son derece zorlama bir yorumdur bu. Bunun yerine Deleuze ve Guattari’nin *Anti-Ödipus* kitabındaki arzuya dair kavrayışları filmdeki imajlara daha denk düşer: Arzu çoğul ve pozitifdir, rizomatiktir, magmatiktir, yaratıcıdır. Spinoza’nın *Etika*’sında ısrarla altını çizdiği karşılaşmalar, gücü artıran veya azaltan tarzda işlediğine göre, Sabeth ile Walter’ın karşılaşmasının bedensel duygulanışları artıran boyutta olduğu görülür. Başka anlatımla iki beden karşılaştığında (Spinoza’da beden ve zihnin bir ve aynı şeyin farklı görünüşü olduğunu hatırlayalım) güç artışı olduğunda duygulanımın yaratıcı ve üretici hatta evrildiği anlaşılır. (Spinoza felsefesinde karşılaşmalar ve güç artışına dair ayrıntılı bir analiz için bkz. Öztürk, 2012: 89-95). Filmde elinde kamerasıyla çekim yapan Walter’ın daha Sabeth kameraya şöyle bir girdiğinde dahi Sabeth’e ilgi gösterdiği belli belirsiz yüz hatlarından anlaşılır. Daha sonra karşılaşmalar giderek arttığında Walter da Sabeth’in dikkatini çeker.

Işık dalgalarını geçen gözlerle dokunma aralarındaki titreşimin başlangıç noktasıdır. Bakışlarıyla birbirlerinin çekim güçlerini yaratırlar. Sinematik felsefenin operasyonel araçlarından montaj bakışlarındaki arzuyu ele verir. Spinozacı anlamda bir bedensel karşılaşma sonrası duygulanışlar ve güç artışı ifşa edilir. Sabeth'in bir baba arayışı, ya da Walter'ın kızını arayışı değildir söz konusu olan. Belki de Sabeth ile Walter'ı bir araya getiren şey ikisinin de bağımsızlığına düşkün oluşudur. Ancak Walter işinin, kariyerinin tuzağına girmişken, Sabeth sanatın da etkisiyle böyle bir kapanda gözükmez. Walter belki de ilk defa uzun yıllar sonra içinde bulunduğu köreltici mekanizmadan Diyonsosçu bir gülüş olan Sabeth vasıtasıyla çıkmaya başlar.

Sabeth ile Faber arasındaki ilişkinin aslında bedenlerin karşılaşmasından doğan bir güç artışı, bir arzu olduğu Faber giderek Sabeth'in babası olduğunu anlamasıyla belirginleşir. Sinematik felsefe Faber'ın ilk şüphe duymaya başladığı anı kendi araçlarıyla ilginç gösterir. Sabeth ile aralarındaki bir diyalogda Sabeth babasının ve annesinin isimlerini söyler. Walter'de şüphe uyanmaya başlar. Kız her zamanki doğallığındayken, biz izleyiciler ve Faber kızın bilmediğini bilmekte ve bu arada Faber'ın yüz hatlarını takip etmekteyizdir. Faber rasyonel bir kimliğe sahip olduğu için yüzündeki imajları gizlemede ustadır. Duygularını daha iyi kontrol eder. Ancak yine de yüzündeki ve duraksamasındaki ipuçları gözden kaçmaz. Walter'daki değişim kameranın alt çekimiyle bariz gözükür. Walter tıpkı alt açı kamera gibi düşüşe geçmiştir. Sonraki planda alt açıda Sabeth de bulunur. Walter bu kadrajda Sabeth'i matematikçi ve mühendis mantığıyla sorgulamaya başlamıştır: “Babanın adı Joachim Hencke’ mi?” “Evet”. “Zürihten?” “Evet.” Sabeth'in kolunu sıkılmaktadır sorarken. Müzik değişir ve geriye dönüşle Walter'ın hafızasına gençlik aşkı Hannah'a geçeriz. Genç Hannah, Walter'a çocuk için merak etmemesini, çocuğu olmayacağını söyler ve ekler: “Joachim beni seviyor, bana yardım edecek.” Bu geriye dönüşten hemen sonra tekrar Walter'a geçeriz. Duygulanım-imaj olan yüzdeki tereddüt ve endişe açıkça bellidir. Parçaları bir araya getirmeye başladıktan sonra giderek Sabeth'e soğuk davranır. Deleuze'ün sinema terminolojisinden yararlanarak belirtirsek, Sabeth'in anne ve babasına dair ifadelerinden sonra Walter'ın algılanım-imajı yüzde tereddüt ve endişe içeren duygulanım-imaja ve oradan da algılanım-imaj ve duygulanım-imaja uygun aksiyon-imaja dönüşmüştür. Walter'ın mesafenin gayreti yüzünden araları gerilmeye başlar. Gece odada Sabeth Walter'ın başını elleriyle kavrar saçlarına dokunur, ağlayarak “Beni seviyorsun. Görüyorum. Niçin durdurmaya çalışıyorsun?” diye sorar. Sarılır. Sarılırken ağlar. Walter ağlamaz ancak temkinlidir. Walter'ın tek hedefi artık gerçeği bulmaktır. Bunun için de Hannah ile konuşması gerekir.

Yunanistan ve mitolojiye dönüş. Filmde Elektra kompleksini hatırlatır imgenin ilki Walter ve kızı arasında bilmedikleri bir ilişkiyi yaşamalarıyla ikincisi kompleksin geçtiği yer olan Yunanistan'ın filmin final bölümünde ortaya çıkmasıdır. Ancak bu durum, yukarıda ayrıntılarıyla belirttiğimiz üzere filmi Elektra kompleksinin bir illüstrasyonu olarak görmeye izin vermez, tam tersine film yine şu ana kadar belirttiğim ve aşağıda belirteceğim başka imajlar değerlendirildiğinde Anti-Elektra bir film olur.

Yunanistan'dayız. Normal koşullarda Walter'ın bu şüphe ve endişe ile Sabeth ile artık ilgilenmeyeceği beklenilir. Gelgelelim Walter hakikaten aşiktir ve Sabeth ile karşılaştıktan sonra yaşadığı güç yoğunlaşmasını da kaybetmemek istemektedir.

Bir taraftan aşk yönelimli bir arzuyu sonuna kadar yaşama isteği, diğer taraftan emin olamadığı ve yanıtını bulmak istediği hakikat nedeniyle arzusunu sınırlama çabası arasında debelenmektedir. Ancak Yunanistan’da Sabeth’in kaza geçirmesinden önceki sahnede arzusunun gücünün terazinin bir kefesinde biraz da olsa yoğunlaştığını görürüz. Sabeth, kızgın bir şekilde “sürekli niçin benden kurtulmak istiyorsun”, der. Öfkelenir ve yalnız başına denize girer. Walter kadraj dışından gelen piyano sesi eşliğinde onu izler. Şimdi sahilde ayaktadırlar. Birbirlerine bakarlar. Sarılırlar. Walter hafifçe de olsa dudağından öper, yanağından öper, sarılır. Ekran kararır ve kesme ile atleyle denize doğru yol alan Walter’ı ve ağacın altında uyuklayan Sabeth’i görürüz. Cinsel bir birleşme olmuş mudur? Burası açık uçludur. Ancak akşama kadar daha esnek ilişki yaşadıkları, Walter’ın en azından aradaki mesafeyi kapattığı düşünülebilir. Araları halen bozuk olan iki insanın hemen oradan ayrılmalrı beklenir. Bunun anlamı, Walter’ın kendisini köreltici mekanizmalardan kurtaran, ona yaşamı Hannah’tan sonra yeniden deneyimleten Sabeth’e olan tutkusunun her şeye rağmen devam ettiğidir. Belki de umduğu ve inanmak istediği şey, Hannah ile konuşmasında Sabeth’in Walter’ın kızı olmadığını ona söylemesidir.

Günbatımına doğru yüzerken yılan uyuklamakta olan Sabeth’e ilerler. Yılan sokar, Sabeth düşer başını kayaya vurur. Hastanede Hannah ile karşılaştığında Hannah gözyaşının görünmemesi için siyah gözlük takmıştır. Sorular sorar Walter’a. Gözlüğü çıkardığında Hannah’ın gözlerinden ve bakışlarından Walter da duymak istemediği hakikatten emin olmaya başlar. Herhangi bir diyalog olmadan kamera bunu ifşa eder. Hannah ile Hannah’ın evine geldiklerinde bir türlü can alıcı soruyu sormaz. Cevaptan korkmaktadır. Kamera ikisindeki gerginliği gösterir. Hannah eline aldığı alçıdan bir heykel hakkında konuşurken Walter Hannah’ın omzuna hafifçe dokunur ve bir taraftan da arkadaki Sabeth’in fotoğraflarına bakar. İzleyiciler olan bizler de Walter da asıl can alıcı soruyu sormaktan korkar. Ancak sinematik felsefe sorulmayı bizlere imajlarla gösterir. Seslerdeki titreme, asıl sorudan uzaklaşacak başka şeylere yoğunlaşma vs. Nihayet sabah kahvaltısında endişeyle sorar: “Onun babası mıyım? Doğurmayacağını söylediğin çocuk mu?” Hannah, “hayır” der. Ancak yatağını hazırladıktan sonra o da zor soruyu sorar: “Onunla ne kadar ileriye gittin? Söyle. Evet ya da hayır.” Walter, başını sallar. “Evet”, der. Hannah ayrılır. Walter, bu arada Sabeth ile geçirdikleri ilk geceyi hatırlar. Tiksinme ya da pişmanlık yok gibidir. Ona güç veren tek şey hafızadır. Ama aynı zamanda bitkindir. Hafızasıyla arzu çoğulluğu, gerçek şimdide bitkinlik. Yüzündeki bitkinliğe tanık oluruz. Hannah’ın odasında ağladığını işittiğinde ve izleyiciler olarak bizler de Walter’ın bu sesi dinlediğini izlediğimizde Hannah’ın ağlamasının nedeninin tam da Walter ile Sabeth’in ilişki düzeyinin aldığı boyuttan kaynaklandığını anlarız.

Ertesi gün hastanede Hannah ile aralarında geçen diyalogda Walter Sabeth’in kızı olduğunu matematik sayesinde öğrenir, ancak Hannah’ın hatırlatmasıyla. Hannah ayrılıklarının yirmi birinci yılında olduklarını, onun gibi bir matematikçinin nasıl olur da dokuz ayı eklemeyi unuttuğunu hatırlatır. Walter, duraksadıktan sonra “kızımı görmek istiyorum” der. Bahçedeki Sabeth ile konuşmak ister. Sabeth’in hakikati bilmeye hakkı olduğunu belirtir. Ancak Hannah engel olur. Seni sevdiğini söyledi, der Hannah. Walter’ın iç sesi ise Hannah’ın Sabeth ile konuşmasını engellediğini belirtir. O anda gördüğümüz imajda da iç ses doğrulanır, bahçede Hannah sürekli konuşarak ikisi arasındaki konuşmayı engeller. Sabeth, başına aldığı darbeden ölür. Filmin girişindeki sahneye geri ama biraz

daha farklı döneriz. Renkli dokuda siyah gözlüklerini takan Walter kamerayla çektiği Sabeth'in gülümser halini hayaller. Hannah'a sarılır. “Onları nerede arayabilirim” ifadesinden sonra kamerasıyla çektiği görüntülerden birisi gelir. Daha sonra Walter'e döneriz. Otururken jenerik akar.

Filmin giriş sahnesinde siyah beyaz gösterilen sahnenin filmin sonunda renkli gösterilmesi önceleri bizim için belirsiz olan gerçeğin bitişte ifşa edilmesiyle ilintili olabilir. Aksi taktirde Walter'ın iç sesi ve optik imajlar Walter'ın yeniden dünyayı deneyimlemekten uzaklaştığını açıkça gösterir. Walter'ın film biterken söyledikleri ifadeler, aslında hem aşkını hem de kızını kaybetmiş bir Homo'nun (İnsanın) feryadıdır. Bir taraftan bedensel güç artışı anlamında arzunun, diğer tarafta Hannah'ın deyimiyle “yirmi yıl dokuz ay önce” gençlik aşkı Hannah ile birlikteliğinden doğan kızının yitimi karşısındaki düşüş. Geriye kalan zihninde biriktirdiği hafızalardır.

Sonuç

Deleuze ve Guattari *Anti-Ödipus* ile genelde psikanalizm, özelde Ödipus kompleksini yazılı felsefeyle eleştirirken, bir yönetmen olan Volker Schlöndorff *Homo Faber* ile Elektra kompleksini kritik etmiştir. Film, büyük oranda sinemanın klasik konvansiyonel operasyonlarıyla üretilmesine karşın, yaratılan kurgusal dünya ve işlenişindeki sinematik unsurlar bizi filmde yararlanarak yeni bir kavram üretmeye yöneltmiştir: Anti-Elektra. Filmde Faber ve Sabeth'in birbirlerinin gerçek kimliklerinin varlığından habersiz olarak yaşadıkları ilişki, bir kompleks hali değil, Spinoza'nın bir beden neler yapabileceğini halen bilmemekteyiz dediği arzuya ilgilidir. Bir karşılaşma neticesinde Faber'in ve Sabeth'in bedeni bir yetkinlik durumundan daha yüksek bir yetkinlik durumuna geçmiş, eyleme kudretleri artmıştır. Bu karşılaşma, çalışma içinde belirttiğimiz Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* keki çaya batırıp ısıрма anındaki karşılaşma gibidir. Hayatımızdaki değişik karşılaşmalar sonucunda melodik bir varyasyon halinde bir uçtan diğer uca gidip geliriz. Varyasyonların bir kısmı bizi bir yetkinlik durumundan daha aşağıya çekerken bazıları daha üst bir yetkinlik durumuna yükseltir. Sabeth ve Faber'in başına gelen budur. Melodik varyasyonun sevinç tarafı baskındır. Faber, giderek Sabeth'in kızı olduğundan şüphelense ve üzüntü içine girse bile yine de arzusunu devam ettirmeye çabalamıştır. Arzulayan makine sadece bir veya ikiden ibaret kalmamış, içerisinde Hannah'ın, Joachim'ın ve birer “birey” olan sanat eserlerinin, uçağın, geminin ve diğer nesnelere yer aldığı birbiriyle ilişkili parçalardan oluşmuştur. Ne Sabeth ne de Faber sadece karşı tarafın kendi üzerinde yarattığı pasif bir duygulanışın nesnesi olmuştur. İkisi de iradelerini de ortaya koyarak tesadüfi bir karşılaşmayı arzu çoğulluğuna taşıyacak bir karşılaşmaya dönüştürmüşlerdir. Bir taraftan bilimsel ve ampirik dünyaya önem veren ve hayata öyle bakan Faber, diğer taraftan kendini sanat, estetik ve felsefe ile inşa etmeye çalışan Sabeth giderek birbirlerine “bulaşarak” Kaosa, bilinmeze, anlamsızlığa karşı birlikte kapışmışlardır. Sinematik felsefe, yazılı felsefeden farklı olarak bu deneyimi hayal ettirerek değil, bizatihi yaşatarak sağlamış ve kavrama giden yol bu deneyimden türemiştir. Deleuze ve Guattari nasıl *Anti-Ödipus* ile bir paradigmaya meydan okumuşsa, bir sinema filmi de farklı bir tarzda bir paradigmaya meydan okumuştur. Elektra kompleksine karşı Anti-Elektra fikri sinematik felsefeden çıkmıştır.

Kaynaklar

Allen, W. (Yönetmen). (2015). *Irrational Man* (Mantıksız Adam) [Film]. Amerika: Gravier Productions, Perdido Productions.

Bergson, H. ([1903] 2011). *Metafiziğe Giriş* (Atakan Altınors, çev.). İstanbul: Paradigma Yayınları..

Camus, A. ([1967] 2018). *Sisifos Söyleni* (Çev.: T. Yücel). İstanbul: Can Yayınları.

Deleuze, G. & Guattari, F. ([1972] 2014). *Anti Ödipus: Kapitalizm ve Şizofreni* (Çev.: F. Ege, H. Erdoğan, M. Yiğitalp). Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.

Frampton, D. ([2006] 2013). *Filmozofi. Sinemayı Yepyeni Bir Tarzda Anlamak İçin Manifesto*. (Çev.: C. Soydemir). İstanbul: Metis Yayıncılık.

Freud, S. (1996). *Psikanalize Toplu Bakış. Beş Konferans ve Psikanalize Toplu Bakış* (Çev.: K. Şipal). (s. 75 – 157). İstanbul: Cem Yayınevi.

Freud, S. (1997a). *Kadın Cinselliği. Cinsellik Üzerine* (Çev.: S. Budak). (s. 357-379). Ankara: Öteki Yayınları.

Freud, S. (1997b). *Kadınlık. Psikanalize Yeni Giriş Dersleri* (Çev.: S. Budak). (s. 141-165). Ankara: Öteki Yayınları

Karaçelik, T. (Yönetmen). (2018) *Kelebekler* [Film]. Türkiye: Karaçelik Film Yapım.

Kierkegaard, S. (2004). *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*. (Çev.: M. M. Yakupoğlu). İstanbul: Doğu Batı Yayınları.

Kurosawa, A. (Yönetmen). (1952). *Ikiru* (Yasamak) [Film]. Japonya: Toho Company.

Marsh, J. (Yönetmen). (2014). *The Theory of Everything* (Her Şeyin Teorisi). [Film]. Amerika: Working Title Films, Dentsu Motion Pictures, Fuji Television Network.

Nietzsche, F.W. (2011). *Böyle Söyledi Zerdüşt*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Proust, M. (2017). *Kayıp Zamanın İzinde*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Öztürk, S. (2012). *Mekan ve İktidar, Filmlerle İletişim Mekanlarının Altpolitikası*. Ankara: Phoenix Yayınevi.

Öztürk, S. (2016). *Sinefilozofi: Kurosawa'nın Düşler'inde Sinefilozofik Bir Yolculuk*. Ankara: Heretik Yayınları.

Öztürk, S. (2017). Sinema ve Felsefe İlişkisi Üzerine. *Sinefilozofi Dergisi*. Cilt:2. Sayı:3. S.177-198. Ankara.

Öztürk, S. (2018a). *Sinema Felsefesine Giriş. Film - Yapımı Felsefe*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Öztürk,S. (2018b). *Sinematik Felsefenin Pazaryeri: Yeşilçam*. <https://www.youtube.com/watch?v=6FF0nXLUMOs&t=38s> (erişim tarihi: 16.08.2018)

Öztürk,S. (2018c). *Sinematik Felsefenin Düşüncenin Üretiminde Sunduğu İmkanlar Üzerine*. <https://www.youtube.com/watch?v=a8JMoWMg2zA&t=24s> (erişim tarihi: 16.08.2018)

Schlöndorff, V. (Yönetmen). (1991). *Homo Faber* (The Voyager) [Film]. Fransa & Almanya: Action Films, Bioskop Film, Stefi 2.

Shamir, T.S. (2016) *Cinematic Philosophy*. London: Palgrave Macmillan.

Spinoza, B. (2016). *Etika*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Thompson, D. (Yönetmen). (2016). *Cézanne et moi* (Cezanne ve Ben) [Film]. Belçika & Fransa: G Films, Pathé, Orange Studio.

Tyldum, M. (Yönetmen). (2014). *The Imitation Game* (Enigma). [Film]. Amerika: Black Bear Pictures, FilmNation Entertainment, Bristol Automotive.