

# KRİSTAL-İMAJIN YÜZLERİNDEN KIYAMETİ İZLEMEK: YOL KENARI (2017)

Serdar Öztürk\*

Bir kıyametin filmi nasıl yapılabilir? Hollywood ve ondan etkilenen klasik konvansiyonel sinemanın imajları bu konuda açıktır: aksiyonun peşinden koşmak ve felaketi önlemeye çalışmak. Deleuze'ün hareket-imaj sinemasının formlarını anlatırken sözünü ettiği geniş form felaket anlatısı için daha uygundur. Geniş formun tipik özelliği durumların sunumu, gerilime hazırlanma ve aksiyonun sonra gelmesi ve hızlanmasıdır. Kıyamete gidildikçe yavaş yavaş gerilimin artırılması hareket-imaj ve onun en tipik imajı olan aksiyon-imajın en karakteristik özelliğidir. Kahraman, kahramanın çevresinde yer alanlar, politik ve askeri iktidar ya kıyameti engellemek ya da en minimum can kaybı ve zarar için mücadele eder. Nihayetinde genellikle başarıya ulaşılır, kıyamet önlenir ya da traji-melodramatik bir bitişle dünya sonlanır. Gelgelelim ister mutlu son, ister trajik son olsun fark etmez; klasik hareket-imaj sinemasının örneklerinde izleyici aksiyonun peşinden koşar. Film içinde katarsis sağlanır, geriye boşluklar pek bırakılmaz. Dünya kurtulduğuna göre Platon'un diyaloglarda yaptığına benzer bir aporia durumu, uçurumun ke-

---

(\*) Prof.Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo TV ve Sinema Bölümü Öğretim Üyesi, SineFilozofi Dergisi Yayıncısı ve Genel Yayın Yönetmeni.

narına gelme durumu ortaya çıkmaz. Her şey film içinde başlar ve film içinde biter.<sup>1</sup>

Kıyametle ilgili aksiyon-imağ örnekleri dışında daha farklı ve istisna filmler de bulunur. Örneğın Lars von Trier'in *Melankoli* (2011)'si hareket-imağ sinemasının klasik örneklerinin dışında imajlar sunar. Melankoli gezegeninin dünyaya çarpması ve kahramanların, iktidar odaklarının dünyayı kurtarması değildir artık ön planda olan. Mikro bir alanda, bir küçük yerleşim yerinde kaderine razı olan ve kaderinden korkan karakterlerin bununla nasıl baş edebileceklerini Trier'in titreyen aktüel kamerasıyla izleriz. Melankoli dünyaya çarparken, yetişkinlerin çocuğı ve kendilerinin rahatlatacak bir oyunvari dünya kurmak, el ele tu-

- (1) Kıyametle ilgili filmler üzerine hareket-imağ ve zaman-imağ merkezli bir karşılaştırma ilginç olabilir. Ayrıntılı çalışma gerekirse bile aksiyon-imağ merkezli kıyamet filmleri kabaca birkaç kategoriye ayrılabilir. Bunlardan ilki dünya dışı istilayı konu alan kıyamet filmleridir. Örneğ olarak şunlar verilebilir: *Istila* (*Monsters*) (Gareth Edwards, 2010) , *Dünyalar Savaşı* (*War of the Worlds*), (Steven Spielberg, 2005), *Battleship* (Peter Berg, 2012), *Dünyanın Durduğu Gün* (*The Day the Earth Stood Still*), (Robert Wise, 1951 ve yeniden çevrilmiş hali Scott Derrickson, 2008 yapımı), *Kurtuluş Günü* (*Independence Day*), (Roland Emmerich, 1996), *Yarının Sınırında* (*Edge of Tomorrow*) (Doug Liman, 2014), *Hayat* (*Life*), (Daniel Espinosa, 2017). Bu filmlerin tipik özelliğı uzaylı istilasının iyi olanın insan, dünya ve daha özelinde Amerikalı, kötü olanın ise uzaylı olacak şekilde karşı karşıya getirilmesi ve iyi ve kötü karşıtlığının insan merkezli (ve özellikle Amerikalı) bir bakışla inşa edilmesidir. Ancak bu filmler içinde az da olsa ayrıksı örnekler bulunur. En son yapımlardan *Hayat* canlı form uzay gemisindeki astronotları tek tek katleder ve kalan tek kişi dünyaya indiğinde yaşam formu da hayatta kalmayı başarır. Bu formun dünyada kıyameti getireceğı ima edilmesine karşın, filmin kurgusu canlı formu hayatta kalmaya çabalayan, iyi ve kötünün ötesinde bir imağ olarak gösterir. Kıyametle ilgili hareketi-imağ ve özellikle hareket-imağın aksiyon-imağ türünün hâkim olduğu diğeri kategori zombi istilasıyla dünyanın sonlanabileceğini düşünen filmlerdir. Bu filmlerde dünyayı sonlandıracak olan dünyanın dışından gelmez, ya bilim insanlarının deney sonucunda yanlışlıkla yaydıkları virüsler ve onların insanlar zombiye dönüştürmesinden ya da ölümlerin dünyayı ele geçirmesinden kıyamet kopar. *Ölümlerin Şafağı* (*Dawn of the Dead*), (George A. Romero, 1978; yeniden yapım Zack Snyder, 2004), *Zombieland* (Ruben Fleischer, 2009), *Yaşayan Ölümlerin Gecesi* (*Night of the Living Dead*), (George A. Romero, 1968), *Ölümcül Deney* (*Resident Evil*) (Paul W.S. Anderson, 2016). Bu kategori içinde de ayrıksı örnekler bulunmaktadır. Örneğın *Sıcak Kalpler* (*Warm Bodies*) (Jonathan Levine, 2013) komedi ve romantizm eksenli görece farklı bir zombi filmidir. Üçüncü kategori doğa felaketler sonucunda dünyanın yok olmasını tema edinen filmlerden oluşur. *Yıldızlararası* (*Interstellar*) (Christopher Nolan, 2014), *5. Element* (*The Fifth Element*) (Luc Besson, 1997), *Gün Işığı* (*Sunshine*) (Danny Boyle, 2007), *Armageddon* (Michael Bay, 1998) bu filmler arasında sayılabilir. Doğal afetle yaşamın sonlanacağı filmler arasında istisna örnekler *Melankoli* (*Melancholia*) (Lars von Trier, 2011), *Last Night* (Don McKellar, 1998) ve *İlk ve Son Aşım* (*Seeking a Friend for the End of the World*) (Lorene Scafaria, 2012) sayılabilir.

tuşarak acıyı ve korkuyu azaltmaya çalışmak son sahnenin çarpıcılığını artırır.

Katarsise eriştirmeyen ve hareket-imağ sinemasının klasik örneklerinin dışına çıkan bu örnek dışında bağımsız bir Kanada yapımı *Last Night* (Don McKellar, 1998<sup>2</sup>) sinematik imajlar ve onların yarattığı farklı öyküyle istisna bir kıyamet filmi olarak yerini alır. İnsanlar artık sokaklarda karnavelesk geleneği hatırlatırcasına dünyanın yok olmasını kutlarlar. Bazı sevgililer müzik eşliğinde, dünyanın sonlanmasından önce birbirlerini öldürürler, yaşlı bir kadın kıyametin son anına kadar son günde koşu yapar ve son anlarda geri sayım yapar. Aile bireyleri son yemeklerini birlikte yiyerek ve sohbet ederek korkularını azaltırlar. Bu filmde de artık aksiyonun peşinden gitmeyiz, neden dünyanın yok olduğunu bilmeyiz, trajik kaderlerine razı olan karakterlerin son anlarını izleriz. Düşük kontrastlı ışık bir çember gibi hem karakterleri hem bizleri içine alır. Kahramanlardan, kurtarmaya çalışanlardan ve kurtarılmayı bekleyenlerden ziyade son ana kadar zaman icat etmeye çalışanların imajlarını görürüz. Film, klasik kıyamet filmlerine alışanların duyu-motor şemasını bozarak, bizlere farklı bir kıyamet sunar.

Tayfun Pirseliimoğlu'nun *Yol Kenarı* ise kıyamet filmleri içinde son derece ayrıksı bir yerde durur. İddiam odur ki, *Yol Kenarı* yarattığı sesle ilgili sonik ve görsel ile ilgili optik imajların saf ve kristal formlarıyla kendine özgü ve çatalı bir kıyamet dünyası kurmuştur. Bu kurgu, sinemanın kendi ürettiği sinematik felsefe ve yanı sıra o sinematik felsefenin yazılı felsefeyle ilişkisine göre inşa edilmiştir. Bu yazı, filmi, Deleuze'ün *Cinema 2*'de üzerinde durduğu kristal-imağın özellikleri dahilinde inceleyerek filmin sinematik evreninde yolculuk yapmayı denemektedir. Kristallerin değişik yüzlerinden giriş yapılarak Pirseliimoğlu'nun bu sinematik evreninin ayrıntıları ortaya konmaya çalışılmaktadır. *Yol*

(2) Filmle ilgili tartışma için YouTube'daki SineFilozofi kanalına bakılabilir. Bkz. <https://www.youtube.com/watch?v=T1PiZvezeTQ&t=1s>

*Kenarı*'ndaki kıyamet nasıl bir kıyamettir ve nasıl kurulmuştur? Kristal-ımaaj, *Yol Kenarı*'ndaki çatallanmaları ve belirsizlikleri anlamada bizlere ne gibi olanaklar sunmaktadır? Filmle yürüttüğümüz diyalog, bu sorular ekseninde biçimlenmektedir.

### Kristal İmajı Anlamak

Soruları yanıtlamada ilk adım kristal-ımaajı anlamaktır. Kristal-ımaaj nedir ve hangi özelliklere sahiptir?

Deleuze, *Cinema 2*'de kristal-ımaaja bir bölüm ayırdığı gibi (1997: 68-97) kitabın değişik yerlerinde kristal-ımaaja dair ayrıntılı analizler yapar.

Kristal-ımaajı anlamak için öncelikle virtüel ve edimsel arasındaki ilişkiye yoğunlaşmamız gerekir. Sinema, Deleuze'e göre sadece imajları sunmaz onları aynı zamanda bir dünya ile çevreler. Bu dünyada edimsel ve virtüel imajlar arasındaki ilişki önemlidir. Edimsel imajın kendisi, ikizi veya yansımasıyla bağlantılı virtüel imaja sahiptir. İkisi arasında kaynaşma ve beraberlik bulunur. Bir imaj edimsel ve virtüel olmak üzere iki taraflı bir oluşuma sahiptir. Aynadaki, fotoğraftaki, kartpostaldaki virtüel diye düşündüğümüz imajın kendi başına bir gerçekliği bulunur. Edimselden virtüele, virtüelden edimselle çift yönelimli hareketler vardır (1997: 68). Bu hareketin en bariz özelliği virtüel ve edimsel arasındaki "ayırt edilemezlik"tir. Edimsel ve virtüel aynı anda bir imajın iki yüzü olarak sahneye çıkar. Opsign (ve Sonsign) edimsel imajın motor uzanımından koparılmasını ifade eder. Bu en ufak çevrim daha sonra daha geniş çevrimlere evrilir, hafıza imajlar, düş imajlar ve dünya imajlar olarak görünen iletişime girerler. Ancak burada, opsign'ın kendi hakiki unsurunu, edimsel optik imajın *kendi* virtüel imajıyla en küçük iç çevriminin kristalleşmesinde bulduğunu görürüz. Bu, kristal-ımaajdır. Kristal imaj, opsign ve onun kompozisyonlarının anahtarını hatta daha ziyade kalbini verir bizlere (Deleuze, 1997: 69).

Deleuze'e göre gerçek ve edimsel arasındaki ilişki hayali, ya da beyinde üretilmez. Bunlar gerçektir. Ancak kristal-imağın en basit çevriminde bunlar birbirinden ayırt edilemez. Şöyle der Deleuze: "Gerçek ve hayal edilenin, şimdinin ve geçmişin, edimsel ve virtüelin ayırt edilemezliği kesinlikle kafada ya da zihinde üretilemez; ikiz doğası gereği belirli varolan imajların nesnel karakteristiğidir (1997: 69)."

Ayna-imağ, kristal imağın en basit çevrimlerinden birisidir. Ayna-imağ, edimsel karakteri aynada yakalaması bağlamında virtüeldir, fakat karakteri virtüelliğe terk eden alandan bakıldığında ayna içinden edimseldir (Deleuze, 1997: 70). Somutlaştırırsak, Tayfun Pirselimoglu'nun *Ben O Değilim* (2013)'in hemen giriş sahnesinde adamın aynaya baktığı imajı onun virtüelidir fakat aynanın içinden bakıldığında o virtüel sahte bir şey değil, bir illüzyon değil edimsel olanın ayrılmaz parçası, onun ikizidir: Adam aynadan uzaklaştıktan sonra aynadaki imağın tekrar belirmesi, poz vermesi, o virtüelin kendi başına bağımsızlığına gönderme yapar. Aynaya baktığımızda ayna da bize biçim verir ve sonra aynadaki görüntümüze göre edimsel imajımızı düzenleriz. Deleuze'ün verdiği örnekler Orson Welles'in *Şangaylı Kadın* (1947) ve *Yurttaş Kane* (1941)'dir. *Yurttaş Kane*'in son sahnesine doğru aynaların arasında Kane'in çokluğu aynı zamanda virtüelin karakterin edimselliğinde emilmesini gösterir. Edimsel imaj ve onun virtüel imajı böylece en küçük çevrimi inşa eder ve nihayet fiziksel bir zirveyi oluşturur (1997: 70). Bu zirvede virtüel imaj görülebilir. Virtüel imağın görülebilir olduğu yer, şeffaflığın edimsel imaj haline geldiği yerdir. Karşılığında edimsel imaj opak, gölgevari, dünyadan hemen hiç kopmamış gibi virtüel hale gelir (1997: 70). Edimsel-virtüel çiftliği böylece derhal, mat-şeffaf içine, onların karşılıklı mübadelesine genişler. (1997: 70). Aralarında farklılıklar vardır ama ayırt edilemezdir (1997: 70).

Deleuze farklı kristal-imağ türlerini sayar. İki aynanın karşı karşıya geldiği dışsal bir pozisyona örnek daha önce belirttiğimiz

*Yurttaş Kane*'dir. Bunun dışında çevre ile ilişkili bir tohumun iç saçımları olarak kristal bulunur. (1997: 71) Tohum ve çevre, tıpkı edimsel ve virtüel, mat ve şeffaf gibi bir ilişki içinde sunulur. Tekrarlamak gerekirse bu ilişkide ayırt edilemezlik önemlidir. Sinema, insanın çift yüzünü gösterebilir. Ama öyle sunabilir ki neyin rol neyin suç olduğunu artık bilemeyiz. (1997: 72).

### Kristal-İmaj Olarak Gemi

*Yol Kenarı*'ndaki kristal-imağın yüzlerinden birisi filmin ilk sahnelerinden itibaren erkek bakışlarının nesnesi olan gemidir. Filmin girişinde karadan denize gotik görünümlü erkek yüzler gemiye doğru bakarlar. Gemi filmin sonuna doğru uzaklaşana veya batana kadar küçük yerleşim yerinde erkeklerin öylece izledikleri bir imajdır. Geminin gerçekten var olup olmadığı (kıyametin geldiği yerdeki insanların vicdanlarını rahatlatmak için yarattıkları bir bilinçaltı imgesi de olabilir), battığı veya uzaklaştığı belirsizdir. Kristal-imağın tipik özelliklerinden birisi olan, neyin edimsel, neyin virtüel olduğuna dair karar vermeme hali ilk olarak gemi görüntüsünde kendisini gösterir. Gemi şimdiye dair edimsel bir imaj mıdır, yoksa o edimselin insanların hafızasında veya düşlerinde belirecek bir virtüel midir?

Kristalin gemiye dair bu ilk girişinin yanında başka girişleri de bulunabilir. Deleuze'ün gemiyi bir tohum olarak gördüğü yorumu Herman Melville'nin romanlarında geminin denizi döllemesi üzerine yoğunlaşır. Denizi dölleyen ve tohum alan gemi, iki kristal yüz arasında yakalanır: Her şeyin görülebilir olduğu yukarıdan geminin şeffaf yüzü ve su altındaki makine dairesinden karanlık yüzünün aşağıdan görüldüğü geminin mat yüzü (1997: 73).

Gemiye dair bir başka kristal yüzü Fellini'nin filmlerinde bulabiliriz. Fellini nihai bir kader olarak geminin çevrimini keşfeder. *Amorcord* (1973)'daki gemi kendisini devasa bir ölüm tohumu veya denizde bir yaşam olarak sunar (1997: 73). Deleuze

burayı ayrıntılı işlemese bile *Amarcord*'da yerleşim yerindeki insanların küçük tekneler ve salları ile denize açılmaları yaşam olarak gemiye, karşılaştıkları devasa gemi ise bir ölüm tohumu olarak gemiye gönderme yapar. Fellini'nin *And The Ship Sails On* (1983)'da ise gemi büyüyerek çoğalan poligonun yüzünü oluşturur. Başlangıçta dip ve zirve ayrımına göre gemi bölünür: geminin ve mürettebatın görünür yüzü müzisyen-yolcuların dramaturjik projesinin hizmetindedir; ancak zirvedeki bu yolcular dipteki proletaryayı görmeye geldiklerinde, proletarya şimdi zirvedeki şarkı yarışmasına ve mutfaklardaki müzik müsabakasına tanık olur ve şarkıcıları dinler. Böylece bölünme bir yönelime doğru hareket eder ve şimdi müzisyen-yolcular ile köprüdeki proleter-enkaz arasında ortaya çıkar (Deleuze, 1997: 73).

*Yol Kenarı*'ndaki gemi iki kristal görünüme sahiptir ve hangisi olduğuna tam karar veremeyiz: ölüm gemisi veya yaşam gemisi. Ancak hangi gemi olursa olsun onların virtüelleri de yer alır ve gemi edimsel ve onun virtüelinden oluşur. Başka anlatımla eğer gemi ölüm gemisi ise bunun bedeli virtüelde hayatta kalmamızdır; yaşam gemisi ise virtüelde ölmemizdir. Deleuze, *Cinema 2*'de bu noktanın altını çizer: "Gemi ayrıca ölüm gemisi de olabilir", ama onun bedeli bizim virtüel hayatta kalışımızdır (1997: 74). Geminin yaşamı dölleyecek bir tohum olarak gemi olma ihtimali de değerlendirildiğinde, daha önce değişik kereler tekrarladığımız kristal-imağın 'ayırt edilemezliği'ni tekrar hatırlamak gerekir. İlerleyen sayfalarda analiz edeceğimiz kıyamet borusu çalarken gemi orada beklemektedir; denizin üzerindeki bu gemi denizi dölleyip son bir bakışta kıyametin ortasında yaşamaya değer olanları toplayacak bir Nuhun Gemisi midir? Yoksa gemi, etik, sosyal, insani ilişkiler boyutunda zaten batmış bir topluluğun batan gemisi, bir ölüm gemisi midir? Karar vermekte zorlanırız. Üstelik geminin içinden gelen akordiyon sesi geminin içindeki direklerden bazı anlık enstantanelerle buluştuğunda ve o ses, karadaki yerleşim yerinin iktidar odaklarının tehlikeli addedildiğinde belirsizlik artar. Deleuze'ün dediği gibi

“Gerçekte tohum bir yandan şimdide şekilsiz olan çevreyi kristalleştiren virtüel imajdır, diğer yandan biçimsiz olan çevrenin şimdi edimsel imaj rolünü oynamasıyla ilişkili virtüel tarzda kristalleşebilecek formu vardır.” (1997: 74). Örneğin *Citizen Kane*’nin meşhur sekansında, küçük cam ölen Kane’nin elinden düşerken parçalanır, ancak yağın karı döller. Başlangıçta virtüel tohum olan Rosebud’ın edimselleşeceğini bilmeyiz, çünkü edimsel çevrenin bağlantılı virtüellikten hoşlandığından emin değildir (1997: 74).

*Yol Kenarı*’ndaki gemi bir tohumsa, şekilsiz hale gelmiş yerleşim yerinde yeni bir başlangıç için denizi döllemektedir. Nitekim, gemiden mi denizden mi geldiğine tam karar veremediğimiz ve sonra tekrar denize dönen insan (Üstinsan, Zerdüşt?), geminin tohum-kristali olabileceği ihtimalini güçlendirmektedir. Gelgelelim çalan kıyamet borusu ile birlikte yerleşim yerindeki sosyal ve ahlaki çöküş gemi imajına eşlik ettiğinde, geminin bir ölüm gemisi olabileceği de akla gelir. Nihayetinde kristal-imajın bariz özelliği olan hangisinin gerçek, hangisinin virtüel, hangisinin şeffaf, hangisinin mat olduğu ayrımlarındaki kararsızlık gemi imajında barizdir. Kristal bir çevrimdir ve değişik görünümler arasında hareket ettiğimiz virtüellik ve edimsellik ayrımı, doğruyanlış ayrımı katı ve kesin olmaktan çıkar.

Geminin kristal yüzleri arasında biraz daha gezinti için Nietzsche’nin *Böyle Söyledi Zerdüşt*’üne de başvurmak gerekir (Nietzsche, 2012). Nietzsche burada üstinsanın bindiği ve kökensel bir tohum gibi gittiği yerleri dölleyecek bir alan gibi gemiden söz eder. Düşünürün üstinsanı, avatari ve kavramsal kişiliği olan Zerdüşt üstinsan olma davetini sadece dağdan inerek yapmaz; aynı zamanda gemiyle yaptığı yolculuk esnasında karşılaştığı karasal birimlerdeki insanlara çağrıda bulunur:

“Zerdüşt’ün mutlu adalarda kaldığı günlerde bir gemi, tüten dağın bulunduğu ada sularına attı demirini...” (Nietzsche, 2012: 128). Zerdüşt kaybolduğunda “ve dostlarına sorulduğunda, gece



vakti gemiye bindiğini, ama nereye gitmek istediğini söylemediğini anlatıyorlardı” (Nietzsche, 2012: 128). Nihayetinde Zerdüşt insanın ve yaşamın gizemini çözmek için denize açılmış ve hakikati çıplak görmüştür: “*Tepeden tırnağa cırılçıplak!*” (Nietzsche, 2012: 128). Acaba Pirselimoglu’nun gemisi, adasından çıkıp gelen ve sonra uzaklaşan, insanların birbirlerini bile anlamadığı bir yerleşim yerinde sessizliğin en iyi iletişim olduğunu düşünen üstinsan olan Zerdüşt’ü mü taşımaktadır? Üstinsan yeni değerleri yaratan, eski değerleri yıkan insandır, bu nedenle eski değerleri savunanların korkulu rüyasıdır. Filmde benim burada Temizlikçi-1 diye adlandıracağım (filmde hiçbir karakterin ismi yoktur) siyah pardösülü, tehlikeli olarak addedilen kişileri ortadan kaldıran, iktidarlar için her türlü sorunu derinden halleden kişi, denizden gelen kişiyi de tehlikeli addeder, ondan korkar ve bu nedenle öldürür. Temizlikçi 2 diye adlandıracağım dışarıdan gelen filmin ana karakteri rolündeki kişi Temizlikçi 1’i ortadan kaldırdığında denizden gelen kişi dirilir ve denize döner. O denize girdiğinde gemi gitmiştir (ya da batmıştır?). Bu durumda tohum, belki de denizi dölleyecek bu insandır. Yaşam, bir bengi dönüş gibi akar ancak her bir yeniden doğuş için kıyametin kopması, eskinin çökmesi ve yıkılması gerekmektedir.

Nietzsche’nin gemisinin Pirselimoglu’nun gemisinden farkı “mutlu adalardan denize açılmak isteyenleri” almasıdır (Nietzsche, 2012: 149). Pirselimoglu’nun yarattığı gemide ise deniz kıyısındaki yerleşim yerinde yaşayan insanların mutsuz olması göze çarpar. Mutsuz insanlar içinde umudu ve mutluluğu gösteren imaj var mıdır? Bunu ilerideki sayfalarda tartışacağım. Şimdilik birkaç imaj bulunduğunu belirtmekle yetinelim. Ama genelde karasal birimde yaşayan insanlar mutsuzdur. Belki de Nietzsche’nin Zerdüşt’ü mutlu adalarda yaşayan bir üstinsan olarak üstinsan olmayı talep edenlere seslenen bir figür olarak gemiyi demirlemiş ve umut arayışına girmiştir.

Yaşam ve ölüm birbirinin farklı yüzleriyse yeniyi yaratmak için önce ölmek gerekir. Bu anlamda gemi, ölüm gemisi olsa da

zaten yorgun düşmüş bedenleri, çökmüş ve en dibe inmiş insanları toplayıp yeni bir yaşamı dölleyecek bir imaj olarak da görülebilir. Kristalin yüzlerinde gemi farklı yüzlerden farklı görünür. Böyle Söyledi Zerdüş'te şöyle bir fragman bulunur:

*“İşte orada kayık, –öbür tarafa, belki büyük hiçliğe gidiyor.– kim binmek ister ki bu “belki”ye?*

*İçinizden hiç kimse binmek istemez ölüm kayığına! Peki öyleyse dünya-yorgunu olmak isteyişiniz niye?*

*Dünya yorgunu! Yeryüzünden çekip gitmemişsiniz bile! Her zaman yeryüzünü arzular buldum sizi, sevdahydınız hala yeryüzü yorgunluğunuzla!” (Nietzsche, 2012: 208).*

Nietzsche devam eder: “Yeniden neşeyle koşturmak istemiyorsanız geçip gitmelisiniz!” (2012: 209). Başka anlatımla, kendileri etik açıdan zaten ölümlerin, bir tür yaşayan ölü hale gelmiş ölümlerin, yaşamı olumlayan, yeni değerler yaratmaya aday diğerlerine, yaşamı olumlayan bir dünya adına geçit vermeleri gereklidir. Bunun anlamı, onların ölüm gemisine binmeleri gerektiğidir. Bu edimselleştğinde, virtüel halde tohum halinde bulunan yaşamı olumlayan dünya edimselleşebilir. Şimdilik tohum, kristalin virtüel yüzündedir.

### Kristal-İmajın Zaman Yüzü

Ölüm veya yaşam gemisi, batan veya yaşamı dölleyen kökensel bir gemi olup olmadığı arasında kararsız kaldığımız gemi yanında, *Yol Kenarı*'nda bir başka kristalleşme zamana aittir. Zaten kristal-ımaç, zaman imajın (kronolojik ve mekanda değil, sürede geçen zamanın) en saf formlarından birisidir.

Kristal-ımaçın zaman yüzünü anlamak için tekrar Deleuze'ün *Cinema 2*'sine başvuralım. Deleuze bu konuda şunu yazar:

*“Kristal-ımaçın belki pek çok elemanı olabilir, ancak onun indirgenemezliğe edimsel imaj ile edimsel imajın virtüel imajının bölünemez birlikteliğini içerir. Ancak virtüel imajın edimsel*

*imajla birlikteliği ne demektir? Karşılıklı imaj nedir? Bergson ısrarla bu soruyu sormuş ve zamanın uçurum olduğu yanıtını araştırmıştır. Edimsel olan daima şimdidir. Ancak şimdi değişir veya geçer. Şimdi artık olmadığına, yeni bir şimdi onun yerini aldığına geçmiş olduğunu söyleriz daima. (Deleuze, 1997: 78).*

Deleuze, Bergson'dan etkilenecek şimdinin her zaman ikiye bölündüğünü belirtir: geçen bir şimdi ve geçmişte korunan bir geçmiş. İmaj bu durumda hem şimdide hem de geçmişte olmak zorundadır, "hala şimdide ve çoktan geçmişte, aynı anda ve aynı zamanda olmalıdır." (Deleuze, 1997: 79). "Geçmiş artık olmayan şimdiyi takip etmez, onunla şimdide yer alır (...) şimdi edimsel imajdır ve onun aynı zamandaki geçmişi virtüel imajdır, aynadaki imajdır." (1997: 79).

Bergson virtüel imajı 'saf hafıza' olarak adlandırır. Bu kavram, virtüel imajı zihinsel imajlardan yani hafıza imajlardan, düş imajlardan ayırmak için daha faydalı bir ayırmadır. Hakikatte bunlar da virtüel imajlardır, ancak bilinç veya psikolojik durumlarda edimselleşmelerdir. (Deleuze, 1997: 79). Tersine, saf durumdaki virtüel imaj, geçmişle görece yeni bir şimdiye göre tanımlanamaz; daha ziyade geçmişle aynı anda ve mutlak bir şimdiyle uyumlu bağlamda tanımlanır. (1997: 79). Virtüel imaj (saf hafıza), psikolojik bir durum veya bilinç değil; bilincin dışında zamanda var olur. (1997: 80). Zaman, burada artık ontolojiktir, psikolojik bir süreç değil. Bizler ve her şey artık bu durumda zamanın içinde yer alırız. Deleuze'ün dediği gibi kristal-imajı oluşturan zamanın asli bir operasyonudur: zamanın kendisi aynı anda geçmiş ve şimdi olarak ikiye ayrılmak zorundadır. Zaman bu ayrılmayı içerir ve kristalde gördüğümüz şey zamandır. Zamanı kristalde görürüz. Kristalde zamanın asli temelini izleriz; kronolojik olmayan zamanı, Chronos'u değil Cronos'u. Dünyayı kavrayan, organik olmayan güçlü yaşamı izleriz. Bu bölünme hariç hiçbir şey sona gitmez. Kristal bu farklı imajları değişime sokar: geçen şimdinin edimsel imajı ve muhafaza edilen

geçmişin virtüel imajı. Bunlar farklı olmakla birlikte aralarında ayırım yapılamaz. Hangisinin ne olduğunu bilemeyiz. (1997: 82). “Kristal-imaj, edimsel ve virtüel iki farklı imajın ayırt edilemediği noktadır, kristalde gördüğümüz zamandır.” (1997: 82).

Deleuze buradan kristalin oluşum hareketlerinde ve onun içinde ne gördüğümüzün figürlerine bağlı olarak farklı kristal durumlarının olduğunu belirtir. Kristal durumlarından ilki olan *zaman kristali* (1997: 82), *Yol Kenarı*'nda zamanı kristalden izlemek için kullanacağımız anahtar kavramdır:

“Bergson'un zamanla ilgili ana tezleri şöyledir: geçmiş, geçen şimdiyle yan yanadır; geçmiş kendisi içinde korunan (kronolojik olmayan) genel bir geçmiş olarak korunur. Zaman her bir anda şimdi ve geçmiş içine bölünür; geçen bir şimdi ve korunan bir geçmiş olarak. Bergsonculuk sık sık aşağıdaki fikre indirgenir: süre öznel ve içsel yaşamı kapsar. Bergson'un en azından başlangıçta kendini böyle açıkladığı doğrudur. Ancak giderek oldukça farklı bir şey söylemeye yöneldi: tek öznellik kronolojik-olmayan zamandır. ... Biz zamanın içindeyiz, tersi değil. (Deleuze, 1997: 82).

*Yol Kenarı*'ndaki zaman kristalinin sadece geçmiş ve şimdiyi değil, geleceği de yan yana koyduğu, bunları iç içe geçirdiğini iddia edeceğim. Filmdeki kristallere bakıldığında üç zaman kristali iç içe yer alır. Filmdeki mekânlardan, kullanılan eşyalara, giysilere kadar her şey geçmişte bir zamanda yaşadığımızı dair izlenimler sunar. Hemşirenin başlığı, dispanser ismi, ses kayıt cihazları geçmişte bir zamanda yaşadığımızı gösteren en bariz imajlardır. Ancak, bu imajlar aynı zamanda şimdide yaşadığımız ilişkileri ses ve görsel imajlarla hissettirerek yaşatır bizlere. Herkesin birbirinden şüphelenmesi, çocuk tacizleri, basın özgürlüğü ve sanat üzerindeki baskılar (matbaa ve gazete haberlerine yönelik tehdit ve fiziksel saldırı basın özgürlüğünü kontrol; akordeon müziğinden şüphelenme ve onu kontrol etmeyi isteme sanat üzerinde denetim) şimdije dair imajlardır. Bunlar elbette

geçmişte de yer alır ancak hali hazırda baskın bir gerçeklik olarak etrafımızı da kuşatmıştır. Geçmişten bağımsız değildir ve şimdiye egemendir. Geçmiş Bergson'un ters konisi gibi şimdiye baskı yapmaktadır. Geçmiş ve şimdinin iç içe geçtiği bu zaman kristallerinden üçüncüsü geleceğe dairdir. Bu son zaman kristali hem distopik ve hem de ütopyik öğeleri barındıran özelliklere sahiptir. Thomas More'un *Ütopya*'sından başlayarak ütopyalar genellikle adalarda tahayyül edilir ve geleceğe dairdir. Ütopya elbette gerçeklikten beslenir, tamamen zihinde yaratılan bir tahayyül değildir. More içinde yaşadığı Ortaçağ toplumunun sosyal, iktisadi, ahlaki ve dinsel krizlerine düşlerindeki ülkeyi yazarak yanıt verdi. Daha önceden belirttiğimiz gibi *Yol Kenarı*'ndaki yerleşim biriminin ada olup olmadığı belli olmasa bile deniz ve kara arasında sınırın olması, denizin güvenliği ve huzuru sağlayacak yersiz yurtsuz kaçış hattı imkanı vermesi ütopyik öğelere geçit verir. Belki de gemi ütopyik arayışın imajlarından birisi olarak düşünülebilir. Gemi Nietzsche'nin Zerdüş'tünün mutlu adalarda insan alan bir gemi olmak yerine mutsuz ve distopik hale gelmiş adalara tohum atarak oralarda ütopyayı yertirmeye çalışan bir imaj olarak da düşünülebilir.

Böylece distopyaya geliyoruz. *Yol Kenarı*'ndaki yerleşim yeri aynı zamanda distopiktir, çünkü insanlar arasında iletişim hemen hemen imkânsızdır, kimse birbirini anlamaz, pek çoğu vicdanını rahatlatmak anlam arayışındadır, bu nedenle sürekli gerekçeler üreterek katarsise erişmeye çalışır. Televizyon ekranının karlı görüntülerinde ve konferans salonunda Orwell'ın Büyük Birader'ini anımsatan diktatör figürü distopik dünyaya gönderme yapar. Yabancılaşma hat safhadadır, cümlelere kimse anlam veremez, ilişkiler en dipten inmiştir. Temizlikçiler (bedenleri ortadan kaldırma anlamında) suikastlar düzenler, mekânlarda hiçbir estetik düzlem yoktur ve karakterler gibi tamamen yorgundur. Boş-mekânlara, boş karakterler, boş konuşmalar, boş bakışlar... Bu distopik dünya da aynen ütopya gibi geleceğe gönderme yapar. Geleceğe dair kristal-*imajın* yüzlerinde hem ütopya hem de distopya yer alır.

Böylece *Yol Kenarı*'nın geçmişi ve şimdisi ile geleceğe dair distopyası ve ütopyası kara ve denizi kapsayan çevrede geçer. Kristalin yüzlerinden bakıldığında hem deniz ve kara arasında (kara edimsel, deniz virtüel), hem geçmiş, şimdi ve gelecek arasında bölünme olur. Ancak bu bölünme, yan yanalı, hangi zamanın tam olarak geçmiş, şimdi ve gelecek olduğuna dair karar vermezliği içeren bir bölünmedir. Kristalde gördüğümüz zaman sadece şimdi ve şimdinin gelecekte alacağı muhtemel biçimler olan ütopya ya da distopyadır. Hangisine doğru yol alacağımız, film içinde ileride belirteceğimiz istisnaların büyümesine ve olgunlaşmasına bağlıdır.

### **Kristaldeki İdea**

*Yol Kenarı*'nda Temizleyici 2 kahveyi çalı süpürgesiyle süpürür ve kahvede çay servislerini yaparken kaldığı otelde elektrik süpürgesiyle temizlik işlerine bakar. Elektrik süpürgesinin biçimi savaş füzesini andırır, rengi de siyahtır. Üzerinde "idea" yazısı bulunur. İdea, elektrik süpürgesinin markasıdır. Günlük yaşamımızda görmek istemediğimiz kirleri, çöpleri temizleyen bir elektrik süpürgesinin isminin idea olması ve biçiminin savaş füzesini andırması duyu-motor mekanizmamızı arızalattır. Düşünürüz ve şu soruyu sorarız: ideanın filozofik kullanımından uzakta savaş ve kir ile ilişkiye sokulması ne anlama gelir?

Bu makalede idea kavramının filozofik tarihine girilmesi mümkün değildir, ancak nihayetinde fikre, düşünceye vurgu yapan ideanın yorgun bedenler, izbe mekanlar ve yabancılaşmış ilişkiler dünyasında çöple, kirle ilişkiye sokacak bir gönderme üzerinde durulması gereken bir husustur.

Deleuze düşüncesinde düşünmek aslında ender bir eylemdir. Bir fikri olmak son derece yaratıcı bir faaliyettir. Heidegger felsefesinde bu husus ayrıntılı işlenir. Heidegger, günümüzde düşündüğümüzü zannettiğimizi ancak aslında hesaplayıcı düşünmeyi

düşünme ile özdeşleştirme yanılışına düştüğümüzü ısrarla belirtir. Bu nedenle düşünceyi hesaplayıcı düşünce ve tefekkür edici düşünce olarak ikiye ayırır. Günümüzde her şeyi hesaplamak, kendi ilgimiz ve çıkarımız dâhilinde düşünmek egemen hale gelmiştir. Deleuze ve Heidegger gibi filozoflar günümüzde düşüncenin kanaatlere ve enformasyona indirgendiği konusunda hem fikirdir. Frankfurt Okulu kanaatlerin egemenliğini kültür endüstrisinin yaygınlığı ile ilişkilendirirken, düşüncenin kitsch hale geldiğini ve her yere sızdığını vurgular. Düşüncenin kanaatlere indirgenmesi, kitsch hale gelmesi, füze biçimli elektrik süpürgesinin niçin idea markası aldığını anlamamıza yardımcı olur. Günümüzde düşünce denilen şey, büyük oranda bol miktarda enformasyon yığınıyla özdeşleştirilir. Düşünce kanaatlerle, enformasyon parçalarıyla uğraşır. Diğer yandan da füze biçimli elektrik süpürgesi gibi önüne çıkan her şeyi bir anda temizler/yok eder. Bu emici güç, sadece canlı ve cansız organizmayı değil, düşünceyi de emer, içine çeker. Savaş rasyonelleştirilir, akla uygun hale getirilir; akıl, savaşı çıkarmak, yürütmek ve savaşta gerçekleştirilen zulümlerin gerekçesini üretmek üzere araçsallaştırılır.

Siyahlar giymiş Temizlikçi 1, silahıyla, aykırı olanı ve potansiyel tehlikeyi temizlerken, Temizlikçi 2'nin kullandığı siyah füze biçimli teknolojik ürün fiziksel dünyadaki çöpleri temizler ama bu düşüncemizde bir çatallanma yaratır: temizlikçilik ikiye bölünür. Bir tarafta Temizlikçi 1'in yaptığı canlı organizmaları yok etmeler, diğer tarafta düşüncenin kanaatler ve savaş araçlarıyla ortadan kaldırılması, düşüncenin kitch hale gelmesi, kanaat dünyasına indirgenmesi.

### Kristaldeki Ses

Deleuze'e göre kristal-ımağ optik olduğu kadar sesle ilgili bir kavramdır. Bu bağlamda Felix Guattari zaman kristalini 'nakarat' olarak tanımlar. Melodik nakarat, diğeriyle kontrast oluşturan ve karışıma giren müzikal bir bileşimdir, ritmik bir karışımdır. Bu

ritim ise dörtnaldır. (1997: 92). Dörtnal ve nakarat kristalde işitiğimizdir, müzikal zamanın iki boyutudur: dörtnal geçen şimdileri hızlandırır; nakarat muhafaza edilen geçmişleri yükseltir veya düşürür. Sinema müziği, nakaratı ve dörtnalı iki saf ve kendi kendine yeten unsur olarak serbest bırakmaya doğru yönelir. (1997: 93).

Renoir için yaşam gücü, geleceğe doğru fırlatılan şimdilerin bölgesinde, dörtnalın alanındadır. Nakarat ise geçmişin içine düşen melankolik alandır. Fellini için ise tersi geçerlidir; dörtnal dünyanın sonuna koşar, depreme, entropiye yönelen dünyaya eşlik eder; ancak nakarat dünyayı ölümsüzleştirir ve onu geçen zamandan uzaklaştırır (Deleuze, 1997: 93).

*Yol Kenarı*'nda ölüm borusu daha filmin başında çaldığında tıpkı Fellini'nin filmlerindeki gibi dünyanın sonuna doğru dörtnala hareket edilir. Gemiden zaman zaman gelen akordeon müziği ise yine Fellini'nin filmlerinde olduğu gibi dünyayı geçen zamandan uzaklaştırır, onu ölümsüzleştirir. Akordeon diğer yandan da Renoir'in geleceğin yaşam gücünü temsil eden, geleceğe doğru hareketin dörtnalı gibi gözüktür. Böylece yaşamı dörtnala ölüme doğru sürükleyen kıyamet borusu ile ona direnen akordeon arasında kristalleşme yaşanırken; diğer yandan da akordeonun kendisinde dörtnal ve nakarat çatallanması yaşanır. Filmdeki akordeon sesi olan nakarattan iktidardakiler rahatsızdır. O ses, onlarda irkinti yaratır. Nakarat içinde hem kıyamete doğru dörtnala hareketi durdurmaya çalışan ve hem de yaşama doğru dörtnal hareketi sağlayan bir bölünme bulunur. Kristal yüzlerinden seslerin kristalleşmesine tanık oluruz, o seslerle kıyametin sesini dinleriz.

Ses, aynı zamanda Deleuze'ün "beyin sinema" olarak adlandırdığı bir spiral sinematik evren kurar. Burada beyin sinema ve beden sinema ayrımının ayrıntılarına girilmeyecektir.<sup>3</sup> Bununla

(3) Bkz. 1997, 8. Bölüm.



birlikte Deleuze örneğin bedenini atraksiyon halinde kendi başına dünya kurduğu Cassavetes'in sinemasını beden sinema, mekanların, robotların bir zihin gibi karakterleri ve ilişkileri kuşattığı Kubrick'in sinemasını beyin sinema olarak niteler. Kubrick'de bedenin kendisi beyne bağımlıdır. (Deleuze, 1997: 205).

Sesin kendisi de kurduğu evrenle sinematik evreni kuşatabilir ve bir beyin gibi rol oynayabilir mi?

Pelin Esmer'in *İşe Yarar Bir Şey* (2017)'e dair analizimde sesin bu tür kullanımını merkeze almış, zaman-imağı asıl oluşturanın o filmde ses kullanımı olduğunu iddia etmişim.<sup>4</sup> Pirselimoglu'nun *Yol Kenarı*'nda ses, çok daha bariz tarzda bir çember gibi karakterleri, ilişkileri kuşatmıştır. Sürekli uğultudan ve akordeon sesinden şikayet eden karakterlerin kendi ağızlarından çıkan konuşmalar da onların yaratıcı parçaları değildir. Dışardan gelen seslerin oluşturduğu büyük bir çemberin içinde, karakterlerin konuşmaları diyalojik ve yaratıcı bir rizomatik hatta gitmek yerine, "Büyük Zihnin İçinde" monolojik ve klişeleşmiş bir tarzda yassılaşmış ve düzleşmiştir.

### Kristaldeki Umut

Kıyamet borusunun çaldığı coğrafyada kristal-imağın aslında bizzat kendisi umuda her daim yer açar; çünkü hiçbir şey önceden belirlenmemiştir; zaman kronolojik değildir ve her an her daim denklemi bozan "yeni" ortaya çıkabilir. Kristal imajda her an geçen şimdi ve geçmişte muhafaza edilen geçmiş ve edimsel-virtüel bölünmeler her daim yaşamda yeni olasılıklara geçit verir. Oysa filmin kristalleri gridir, parlak değil. Siyah-beyaz filmde ses ve diğer sinematik araçlar katastrofik dünyayı kurarken, kristal-imağın belirsiz ve duyu-motor dünyamızı bozan yüzlerinde *yaşam kristalleri* olarak kavramsallaştıracağım yüzleri bulmaya çabalarız.

(4) Ayrıntılar için bkz. Öztürk, 2018, 4. Bölüm.

Filmde bu yaşam kristallerine dair birkaç yüz vardır. İlki, kız çocuğunun “istisna” gülümsemesidir. Filmde bu gülümseme dışında gülümseyen bir yüz ile karşılaşmayız. Çocuk niçin gülümsemiştir? Hiçbir sahnede açıkça gösterilmese bile yetişkin bir erkeğin taciz (ve tecavüz?) ettiği belli olan kız çocuğu, Temizleyici 1’in Temizleyici 2 tarafından öldürülmesinden sonra Temizleyici 2’ye gülümser. Tacizciler (ve tecavüzcüler) arasında Temizleyici 1 de bulunmaktadır. Bu nedenle onun ortadan kaldırılması gri kristalde parıldayan bir ışıltı anıdır; kısa ama yine de saman alevi gibi parlayan ve geleceğe ekilen bir tohum.

Olay felsefesinin yaşayan ustalarından Alain Badiou, “istisna”nın bir paradoks olarak geleceğin toplumuna atılan tohum olarak öneminin altını etkili çizer. Badiou, felsefenin paradokslar üzerine düşünmek olduğunu belirtirken, birbiriyle uzlaşmaz düşünceler arasında yarık olarak paradoks, iktidar ve kendi hatında ilerlemek isteyen sanat arasında mesafe olarak paradoks ve var olan toplumsal yapıda geleceğin toplumuna ekilen bir istisna olarak paradoks üzerinde düşünümü getirdiği değişik tarihsel ve sinematik örneklerle açıklar.<sup>5</sup> İstisna olarak paradoks, *Çarمیha Gerilen Aşıklar*’da (Kenji Mizoguchi, 1954) Ortaçağ Japonyasında toplumun kültürel ve sosyal yapıya özgü ilişkilerin dışında aşklarının peşinden koşan sevgililerin çarمیha gerilmek üzere götürülürlerken sergiledikleri son gülümseme gibi, geleceğin toplumunun nasıl olabileceğinin işaretlerini içinde taşır. Deleuze’ün kristal-ımağ yorumlarından esinlenerek belirtirsek, o gülümseme geleceğin toplumuna ekilen bir tohumdur, bir kristal-ımağdır. *Yol Kenarı*’ndaki çocuğun gülümsemesi de bütün katasrofik ve distopik görünümüne karşın içinde yaşadığımız dünyaya sürgün verecek istisna tohumların ekilmesi durumunda dönüşebileceğine dair bir istisna kristal-ımağdır.

Gri kristaller arasında yaşam kristallerine dair bir yüz de Temizleyici 2’nin konumudur. Dışarıdan gelmiş, yerleşim yerinde-

(5) Ayrıntılar için bkz. Öztürk, 2018: 121-3; 81-3.

kilerin kurtarıcı olarak gördükleri, büyük anlam atfettikleri bir karakter olan Temizleyici 2, diğerlerinin tersine vicdanını rahatlatacak bir konuşma ve anlam arayışına girmez. Eylemlerine ve söylemlerine kendi vicdanını rahatlatacak gerekçeler ve hikâyeler üretmez. Özellikle yerleşim yerinde iktidar pozisyonunda olanlar, bir taraftan anlamsızlık, boşluk, anlam arayışı, ölüm, hiçlik gibi felsefi temayülden ilerlerlerken diğer taraftan durup dururken kadınları öldürme, gazeteciyi katletme, taciz, tecavüz, içinde yaşadıkları ilişkileri meşrulaştıracak eylemler içerisine girmektedirler. Bu yarık üzerinde ise hiçbir düşünüm sergilemezler. Eylemleri ve söylemleri birbirinden kopmuştur. Duymak istediklerini duymayı ya da inandıkları hikâyelerinin onaylanmasını beklerler. Bu beklenti içerisinde sürekli yargırlarlar. Onlardaki bu bölünmenin kendisi Deleuze'ün kullanmış olduğu *yapay kristal*'e (1997: 94) benzemektedir. Yapay kristal Deleuze'ün Visconti'nin kompozisyonu bozma bağlamında anlattığı dört eleman arasında yer alan bir türdür. Visconti, Deleuze'e göre, *Venedik'te Ölüm*'de yaratıcı sanatçının dünyasını ortaya koymamıştır. İnsanlar sanatla kuşatılır görünürler, ürünler ve yaşam olarak sanat hakkında esaslı bilgileri vardır insanların ve sanatçıların, ancak bu bilgi onları yaşamdan ve yaratımdan ayırır (Deleuze, 1997: 94). Yaklaşan felaket sadece sonuçtur, kaybolan geçmiş yapay kristal içinde yaşamını sürdürür, bu kristal onları bekler, emer ve aynı zamanda güçlerinden alıkoyma (1997: 95).

*Yol Kenarı*'nda anlamsızlık, boşluk ve yaşam hakkında felsefi konuşmalar yaptığını düşündüğümüz kişiler bilgiye sahip olmasına karşın bu bilgi onları yaşamdan koparır. Onlar yaşama inanmak yerine, bildiklerini pasif bir nihilizmden Nietzscheci anlamda aktif bir yaşama geçmek ve yaşamı olumlamaya geçmek yerine, Spinozacı ifadelerle belirtirsek diğerlerine keder yaratmakla uğraşırlar. İktidar, Spinoza'ya göre nihayetinde keder yaratmak demektir.

Temizleyici 2 ise hikâyeler ve gerekçeler üretmeyen bir tarzda konuşur; çoğu zaman "bilmiyorum" der; vicdanını rahatlatacak

bilgiler ve gerekçelerin peşinde değildir ve en önemlisi başkalarından devamlı şüphe etme, çocuklara zarar verme gibi eylemlere girmez. Belki kritik edilebilecek eylemi, orman evinde Temizlikçi 1'in kız çocuğa zarar verdiğini gören Temizlikçi 2'nin müdahale etmemesidir. İlgili sahnede hangisi gerçekleşmiştir? Taciz? Tecavüz? Anahtar deliğinden Temizlikçi 1'in ne gördüğünü film bize göstermez, ancak Temizlikçi 2'nin irkintisi, yüz hatları ve hızla oradan uzaklaşması bu ikisinden kuvvetle muhtemel ikincisinin olduğunu gösterir. Nihayetinde kristal-imagın en temel özelliği olan virtüel ve edimsel olan arasında ayırt edilemezlik bu sahnede yine gözükür: edimsel olan Temizleyici 2'nin yüzünde ve bedenindeki irkintidir, onun virtüeli içeride olandır. Ama içeride olan nedir? Taciz, tecavüz ve belki de ikisi ve sonunda öldürme?

Bu irkinti yaratan eyleme rağmen Temizlikçi 2 olaya müdahale etmez, oradan sadece kaçır. Bu Aristocu anlamda etiğin iptal edildiği boyutlardan da birisidir. Aristo, korkaklık ve delice cesaret arasında yaptığı ayırmada erdem etiğinin ikisi arasındaki dengede oluştuğunu ileri sürmüştü. Oysa Temizlikçi 2 iki uç sahanın korkaklık alanında eylemiştir. Ancak aynı kişi hemşirenin arzusuna uyararak Temizlikçi 1'i öldürür. Motivasyon kaynağının hemşirenin arzusunu ve dolayısıyla hemşirenin arzusundan geçerek kendi arzusunu yerine getirmekle ilintili olması bir paradoks ortaya çıkarır. Hemşire Temizlikçi 1'i ortadan kaldırmaması durumunda Temizlikçi 2'ye sarılmayacağını beyan eder. Temizlikçi 2 sırf bu arzuyla hareket eder. Gelgelelim masum kız çocuğunun fiziksel şiddetin nesnesi olduğunu görmesine karşı müdahale etmemiştir. Bu da bir "istisna"dır. Temizlikçi 2'nin genel karakterinin dışında gibi görünen bu istisna da bir başka kristalleşme yaratır: hangisi gerçek Temizlikçi 2'dir? Her şeye tepkisiz gibi görünen, olayları olduğu gibi kabul eden Temizlikçi 2 mi?; yoksa hemşire ile ilişki/iletişim kurmak için Temizlikçi 2'yi öldürerek hemşirenin arzusunu yerine getirecek kadar cesarete sahip Temizlikçi 2 mi? Temizlikçi 2 her şeye rağ-

men bu eylemi yapmış ve karşılığında beklenmedik bir gülümsemeyi, kız çocuğunun gülümsemesini almıştır. Ne var ki Temizlikçi 2 buna bir gülümsemeyle yanıt vermemiş, her zamanki tepkisiz yüz halinde bir değişiklik olmamıştır.

Üçüncü yaşam kristali gemiden veya denizden gelen adamdır. Adam, daha önce belirttiğimiz üstinsan ya da Zerdüşt olabilir. Bu kişi, Temizlikçi 1'in öldürülmesinden sonra tekrar dirilmiş, denize yönelmiş ve suya girmeden önce son kez bize dönüp ne yapacağını soran bir bakış atmıştır: "Ne yapayım?" O, denize girdiğinde yeni bir yaşam olasılığına gebe hayata da tohum atmıştır. Evet, kıyamet kopabilir ancak yaşam Nietzsche anlamda bengi dönüştür.<sup>6</sup> Her çevrim farklı bir çevrimdir ve "yeni"yi icat etmek için "eski"nin tamamen yok olması gerekir. Deve aşamamasından yılan/aslan aşamasına geçiş aynı zamanda ısırma, kükremeyi yani yok etmeyi kapsar. Ama bu da yetmez, yeni değerler yaratan çocuk olarak yeniden dünyaya gelmek gerekir. *Böyle Söyledi Zerdüşt* bu tema üzerinde ilerler. Denize atılan tohum, yeni değerler yaratacak çocuğun kökenini oluşturur.

Dördüncü yaşam kristali daha önce belirttiğimiz akordeon sesidir. O da ölüme direnir. Deleuze, Malraux'dan alıntıyla sanat ölüme direniştir, der. Bu ses, bir yaşam kristali olarak hem iktidardakilere ve eskiye meydan okur, onlarda tedirginlik yaratır; hem de geleceğin toplumunun sanat gibi dizayn edilmesi fikrini düşünmemize imkan verir. Akordeon sesi, çalışma içinde belirttiğimiz nakarat ve dörtlül işlevini aynı anda üstlenir: bir yandan dörtlül olarak geleceğe, yeni ve hiç düşünülmemiş yaşamlara imkan verecek ses olarak; diğer yandan kıyamet borusuna karşı direnen bir nakarat olarak.

(6) Tayfun Pirselimoglu ile SineFilozofi Dergisi etrafında yaptığımız film üzerine tartışmada filmin yönetmeni de bengi dönüş üzerine vurgu yaptı. Tartışma için bkz. Kabadayı ve Öztürk, 2018: 206-225. Tartışmaya YouTube'da SineFilozofi kanalından da erişilebilir: [https://www.youtube.com/watch?v=HdqNM\\_6DzE&t=3711s](https://www.youtube.com/watch?v=HdqNM_6DzE&t=3711s).

## Sonuç

Edimsel-virtüel, şeffaf-mat ve gerçek-imgelenen arasında çiftlerde gezinen, ancak hangisinin çiftin ne yanında yer aldığına karar veremediğimiz çoklu yüzlerdeki kristaller *Yol Kenarı*'nda çok boyutlu ve katmanlı kullanılmıştır. Kristalin yüzleri genellikle gridir ve o grinin içinde çok farklı bir kıyameti izleriz. İzlediğimiz kıyamet, artık hareket-imağ sinemasından bildiğimiz dünyayı kurtaracakların sürekli hareket halinde olduğu bir kıyamet değildir. Duyu-motor mekanizmamızı bozan bir durum-sallığın içinde sürüklenen karakterler, yorgun bedenler, dökük mekânlar, öylesine kıyameti bekleyip bir anlam arayışı bulmaya çalışanlar, birbirlerinin ne dediklerini anlayamayacak kadar birbirlerine yabancılaşmış olanlar... Film, kıyameti derinden deneyimlememizi hissettirecek bir biçim üzerine kuruludur. Siyah-beyaz renk, zaman zaman kararan ekran, katarsise erişmemize imkân vermeyecek kurgu, diyalog ve sonuç, taciz, tecavüz ya da merak eden diğer bakışlarımızı kıran, o arzumuza direnen bir imağ üretimi filmin kendisini kıyamet haline getirir. Kıyamet, kıyamet-filmde işlenir. O kıyamet-filme bakıldığında aslında kıyametin çok uzakta değil, oldukça yakınımızda hatta yanı başımızda olduğunu hissederiz. Geçmişte atılan kıyamet tohumu olgunlaşmaya başlamış ve artık yakın gelecekte nihai darbesine hazırlanmaktadır. Ama o tohumu eken, olgunlaştıran ve nihai darbeyi vuracak bizzat insanın kendisinin eylemleri ya da eylemsizliğidir. Kristale baktığımızda, geçmiş, şimdi ve geleceği aynı anda izlediğimizde yaratıcı anlamda istisna eylemler ile yaratıcılığı önleyen etkinlikleri yan yana görürüz. Kıyamete giden eylem ve ilişkilerin kapanında hareketin peşinde olanlar ile o hareketlere sessizlikleriyle, duyu-motor mekanizmasını bozacak yanıtlarıyla ve istisna gülümsemeleriyle yanıt verenler arasında bir bölünme ve yan yanalık.

*Yol Kenarı*'nda filminin katastrofik manzarasında gri kristaller içerisinde göz kırması gibi küçük anlar ve patlama noktaları

üreten yaşam kristalleri bulunur. Bunlar tohum halindedir ve daha önce tohumları atılmış kıyamet tohumlarına kendi tarzında yanıt verir. Nakarat olan sesiyle, bazen istisna gülümsemeyle, yargılamama ve vicdanını rahatlatmak adına var olanı meşrulaştıracak söylem üretmemesiyle ve bazen de tekrar denize dönerek yeni yaşam tohumları atarak film bize yine de kristaller içerisinde umuda dair küçük kırıntılar verir. Bu noktada sorumluluk artık izleyiciye kalır: bu küçük kırıntıları olgunlaştıracak, gri kristalleri parlatacak bir düşünüm ve eyleme girme zamanı değil midir?

#### Kaynakça

- Anderson, P.W.S. (Yönetmen). (2016). *Ölümçül Deney (Resident Evil)* [Film]. ABD: Constantin Film, Davis-Films, Impact Pictures.
- Bay, M. (Yönetmen). (1998). *Armageddon* [Film]. ABD: Touchstone Pictures, Jerry Bruckheimer Films, Valhalla Motion Pictures.
- Berg, P. (Yönetmen). (2012). *Battleship* [Film]. ABD: Universal Pictures, Hasbro, Bluegrass Films.
- Besson, L. (Yönetmen). (1997) *5. Element (The Fifth Element)* [Film]. ABD: Gaumont.
- Boyle, D. (Yönetmen). (2007) *Gün Işığı (Sunshine)* [Film]. İngiltere: DNA Films, Ingenious Film Partners, Moving Picture Company (MPC).
- Deleuze, Gilles (1997). *Cinema 2: Time Image*. (Hugh Tomlinson ve Robert Galeta. Çev.) Minneapolis: Univeristy of Minnesota Press. 5. Basım
- Derrickson, S. (Yönetmen). (2008). *Dünyanın Durduğu Gün (The Day the Earth Stood Still)* Edwards, G. (Yönetmen). (2010). *İstila (Monsters)* [Film]. İngiltere: Vertigo Films. [Film]. ABD: Twentieth Century Fox, 3 Arts Entertainment, Dune Entertainment III.
- Emmerich, R. (Yönetmen). (1996). *Kurtuluş Günü (Independence Day)* [Film]. ABD: Twentieth Century Fox, Centropolis Entertainment.
- Esmer, P. (Yönetmen). (2017). *İşe Yarar Bir Şey*. [Film]. Türkiye: Sinefilm/Mars Prodüksiyon.
- Espinosa, D. (Yönetmen). (2017). *Hayat (Life)* [Film]. ABD: Columbia Pictures, LStar Capital, Skydance Media.
- Fellini, F. (Yönetmen). (1973). *Amarcord* [Film]. İtalya: F.C. Produzioni, PECE

- Fellini, F. (Yönetmen). (1983). *And The Ship Sails On* (E la nave va) [Film]. İtalya: Rai 1, Vides Produzione, Gaumont.
- Fleischer, R. (Yönetmen). (2009). *Zombieland* [Film]. ABD: Columbia Pictures, Relativity Media, Pariah.
- Kabadayı, Lale ve Öztürk, Serdar (2018). "Yol Kenarı Filmi Üzerine Yönetmen Tayfun Pirselimoglu ile Söyleşi", *SineFilozof*, S. 5, s. 205-225.
- Liman, D. (Yönetmen). (2014). *Yarının Sınırında* (Edge of Tomorrow) [Film]. ABD: Warner Bros., Village Roadshow Pictures, RatPac-Dune Entertainment.
- Levine, J. (Yönetmen). (2013). *Sıcak Kalpler* (Warm Bodies). [Film]. ABD: Summit Entertainment, Make Movies, Mandeville Films.
- McKellar, D. (Yönetmen). (1998). *Last Night* [Film]. Kanada: Rhombus Media, Téléfilm Canada, La Sept-Arte.
- Mizoguchi, K. (Yönetmen). (1954). *Çarmpiha Gerilen Aşıklar* (Chikamatsu Monogatari) [Film]. Japon: Daiei Studios.
- Nietzsche, Friedrich (2012). *Böyle Söyledi Zerdüşt* İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, (Mustafa Sönmez, Çev.), 11. Baskı.
- Nolan, C. (Yönetmen). (2014). *Yıldızlararası* (Interstellar) [Film]. ABD: Paramount Pictures, Warner Bros., Legendary Entertainment.
- Öztürk, Serdar (2018). *Sinema Felsefesine Giriş, Film - Yapımı Felsefe*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Pirselimoglu, T. (Yönetmen). (2013). *Ben O Değilim* [Film]. Türkiye: Arizona Films, Bad Crowd, Graal.
- Pirselimoglu, T. (Yönetmen). (2017). *Yol Kenarı* [Film]. Türkiye: Mitra Filmcilik, Bad Crowd, Arizona Productions.
- Romero, G. A. (Yönetmen). (1978). *Zombi* (Dawn of the Dead) [Film]. ABD: Dawn Associates, Laurel Group.
- Romero, G. A. (Yönetmen). (1968). *Yaşayan Ölülerin Gecesi* (Night of the Living Dead) [Film]. ABD: Image Ten, Laurel Group, Market Square Productions.
- Wise, R. (Yönetmen). (1951). *Uçan Dairelerin Esrari* (The Day the Earth Stood Still) [Film]. ABD: Twentieth Century Fox.
- Spielberg, S. (Yönetmen). (2005). *Dünyalar Savaşı* (War of the Worlds) [Film]. ABD: Paramount Pictures, DreamWorks, Amblin Entertainment.
- Snyder, Z. (Yönetmen). (2004). *Ölülerin Şafağı* (Dawn of the Dead) [Film]. ABD: Strike Entertainment, New Amsterdam Entertainment, Metropolitan Filmexport.
- Scafaria, L. (Yönetmen). (2012) *İlk ve Son Aşkım* (Seeking a Friend for the End of the World) [Film]. ABD: Focus Features, Mandate Pictures, Indian Paintbrush.



- “Tayfun Pirselimoglu Söyleşisi”, [https://www.youtube.com/watch?v=HdqpNM\\_6DzE&t=3711s](https://www.youtube.com/watch?v=HdqpNM_6DzE&t=3711s). Görüşmeyi yapanlar: Lale Kabadayı ve Serdar Öztürk.
- Trier, L. V. (Yönetmen). (2011). *Melankoli* [Film]. Danimarka: Zentropa Entertainments, Memphis Film, Zentropa International Sweden.
- Visconti, L. (Yönetmen). (1971). *Venedik'te Ölüm* (Morte a Venezia) [Film]. İngiltere: Alfa Cinematografica, Warner Bros., PECF.
- Welles, O. (Yönetmen). (1941). *Yurttaş Kane* (Citizen Kane) [Film]. ABD: RKO Radio Pictures, Mercury Productions.
- Welles, O. (Yönetmen). (1947). *Şangaylı Kadın* (The Lady from Shanghai) [Film]. ABD: Columbia Pictures Corporation, Mercury Productions.