



ANKARA

HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**FELSEFE OLARAK FİLM: JAPON ANİMELERİNDE YİN
YANG FELSEFESİ**

Birkan Berati ARAL

Tez Danışmanı

Dr. Öğr. Üyesi Derya Nacaroglu

YÜKSEK LİSANS TEZİ

RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA BİLİM DALI

AĞUSTOS 2022



**FELSEFE OLARAK FİLM: JAPON ANİMELERİNDE YİN YANG
FELSEFESİ**

Birkan Berati ARAL

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI**

**ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

AĞUSTOS 2022

ETİK BEYAN

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

(İmza)

Birkan Berati ARAL

2.08.2022

FELSEFE OLARAK FİLM: JAPON ANİMELERİNDE YİN YANG FELSEFESİ

(Yüksek Lisans Tezi)

Birkan Berati ARAL

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

AĞUSTOS 2022

ÖZET

Son yıllarda film ve felsefe ilişkisiyle ilgili yapılan çalışmalarda bir artış olduğu görülmektedir. Bunun en önemli nedeni ise film yaratıcılarının ve film filozoflarının felsefi düşünceleri ve kavramları filmlerle sentezleme eğilimleri olmuştur. Filmlerin felsefi tanım ve kavramlarla sentezlenmesi, film dilinin ve sinematik anlatımın derinleşmesine katkıda bulunmuştur. Fakat bazı filmlerin felsefi düşüncüyü işleyebilmesindeki yetkinliğinin diğerlerinden daha üstün olması, onların düşünce üreten bir konumda olup olamayacakları sorunsalını da beraberinde getirmiştir. Film-felsefe ilişkisinde spesifik olarak film ve türevlerinin felsefi bir düşünce üretilip üretilmeyeceklerine odaklanan “felsefe olarak film” tartışması bu çalışmanın kuramsal zeminini oluşturmaktadır. Bu çerçevede yürütülen çalışmada, Japon Animelerinden Yoshihiro Togashi'nin eseri *Hunter X Hunter* (2011)'ın, Koyoharu Gotōge'nin eseri *Kimetsu No Yaiba* (2019)'nın, Masashi Kishimoto'nun eseri *Naruto-Naruto Shippūden* (2002-2017)'in ve son olarak Yūki Tabata'nın eseri *Black Clover* (2017)'in, sinematik olarak felsefi bir düşünce veya argüman üretilip üretilmediği sorgulanmaktadır. Çalışmanın ana iddiası, söz konusu animelerin Yin Yang felsefesi zemininde özgün ya da yinelenen felsefi tanımlama ve yorumlamalar yaparak bunu gerçekleştirdiği yönündedir. Bununla birlikte Yin Yang felsefesine örtük veya açık olarak atıf yaptığı saptanan bu animeler, Amaçlı Örneklem Yöntemi ile çalışmaya dâhil edilmiştir. Çalışmanın kuramsal zemini olan “felsefe olarak film” tartışması detaylı biçimde ele alınmaya çalışılmış, ayrıca burada yapılan itirazlar ve savunmalardan edinilen veriler ışığında film diline yönelik felsefi analiz biçimleri geliştirilmeye çalışılmıştır. İçerikten ziyade film diline yönelik bir kılavuz sağlaması amacıyla geliştirilen bu felsefi analiz biçimleri Japon Animeleri çalışılırken bir metot olarak kullanılmıştır. Analizler sonucunda Animelerden üçünün kendi sinematik üsluplarıyla felsefi tanımlamalar ve yorumlamalar yapabildikleri ve bazı örtük-açık argümanlar sunabildikleri görülmektedir. Bu örtük-açık argümanlar, tanımlama ve yorumlamalar üçüncü bölümde felsefi arka plan olarak yer verilen Yin Yang felsefesi üzerinden doğrulanmaya çalışılmıştır.

Bilim Kodu : 115702

Anahtar Kelimeler : Felsefe olarak Film, Yin Yang Felsefesi, Anime, Felsefi Düşünce, Film

Sayfa Adedi : 239

Tez Danışmanı : Dr. Öğr. Üyesi Derya Nacaroglu

FILM AS PHILOSOPHY: YIN YANG PHILOSOPHY IN JAPANESE ANIMES

(M.Sc. Thesis)

Birkan Berati ARAL

ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY

THE INSTITUTE OF GRADUATE STUDIES

August 2022

ABSTRACT

In recent years, it has been seen that there has been an increase in the studies on the relationship between film and philosophy. The most important reason for this issue has been the tendency of film creators and film philosophers to synthesize philosophical ideas and concepts with films. The synthesis of films with philosophical definitions and concepts has contributed to the deepening of film language and cinematic expression. But the fact that the ability of some films in processing philosophical thought is outstanding to others, also has brought with it the question of whether they can be in a position to produce thoughts. In the relationship between film and philosophy, the discussion of "film as philosophy", which focuses specifically on whether film and its derivatives can produce a philosophical thought, constitutes the theoretical basis of this study. In this context, it is questioned whether Hunter X Hunter (2011) by Yoshihiro Togashi, Kimetsu No Yaiba (2019) by Koyoharu Gotōge, Naruto-Naruto Shippūden (2002-2017) by Masashi Kishimoto, and finally Black Clover (2017) by Yūki Tabata from Japanese Animes produce a philosophical idea or argument cinematically. The main claim of the study is that the animes in question accomplish this by making original or repeated philosophical definitions and interpretations on the basis of Yin Yang philosophy. However, these animes, which were found to refer implicitly or explicitly to the Yin Yang philosophy, were included in the study with the Purposeful Sampling Method. The discussion of "film as philosophy", which is the theoretical basis of the study, was tried to be discussed in detail, and in the light of the data obtained from the objections and defenses made here, philosophical forms of analysis for film language were tried to be developed. These forms of philosophical analysis, which were developed to provide a guide to the language of film rather than content, were used as a method when studying Japanese Animes. As a result of the analysis, it is seen that three of the anime are able to make philosophical definitions and interpretations with their own cinematic styles and to present some implicit and explicit arguments. These implicit-explicit arguments, definitions and interpretations are tried to be verified through the philosophy of Yin Yang, which is included as a philosophical background in the third chapter.

Science Code : 115702

Key Words : Film as Philosophy, Yin Yang Philosophy, Anime, Philosophical Thought, Film

Page Number : 239

Supervisor : Dr. Öğr. Üyesi Derya Nacaroglu

TEŞEKKÜR

Bana sağ salim bu tezi bitirebilmemi ve literatüre kazandırmamı takdir ve nasip eden Yaradan'a sonsuz hamd ederim. Araştırmam sürecinde, beni her zaman anlamaya çalışan, bana ve düşüncelerime önem verip beni değerli hissettiren ve bu zorlu süreçte bilgi ve tecrübesiyle bana her daim yardımcı olmaktan çekinmeyip çalışmamın olgunlaşması için sabır ve metanet gösteren, yazdığım her satırı en ince ayrıntısına kadar okuyarak eleştiri ve katkılarıyla beni yönlendiren pek kıymetli hocam danışmanım Sayın Dr. Öğr. Üyesi Derya Nacaroglu'na sonsuz şükranlarımı sunarım. Akademik bilgilerini ve tecrübelerini benden hiçbir zaman esirgemeyen ve her daim yoluma ışık tutan pek kıymetli hocalarım Sayın Prof. Dr. Gülcan Seçkin'e, Sayın Prof. Dr. Himmet Hülür'e ve bu tezin olgunlaşmasında katkılarını eksik etmeyen Sayın Prof. Dr. Hüseyin Çelik hocama ayrıca dersleriyle film-felsefe'ye dair bolca ilham kazandıran Sayın Prof. Dr. Serdar Öztürk hocama, araştırma teknik ve yöntemlerini en iyi şekilde öğrenebilmemiz için büyük bir çaba sarf eden Sayın Doç. Dr. Nuray Hilal Tuğan hocama ve İletişim Fakültesinin diğer değerli hocalarına minnettarım. Araştırmam süresince ulaşılması kolay olmayan kaynaklara erişebilmemde yardımlarını esirgemeyen, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Kütüphane Daire Başkanı Sayın Zekeriya Batmazoğlu'na, Sayın Serdar Katipoğlu'na, ayrıca Philosophy Documentation Center Daire Başkanı Sayın George Leaman'a teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca sevgilerini hiçbir zaman eksik etmeyip, topluma ve insanlığa faydalı ve iyi biri olabilmemiz için çabalayıp fedakârlık gösteren değerli Anneme ve Babama sonsuz minnet duyarım. Eğitim hayatım ve tüm yaşamım boyunca beni hiçbir zaman yalnız bırakmayan, maddi ve manevi desteklerini her daim hissettiren pek kıymetli ağabeylerim Öğr. Gör. Kahraman Aral'a ve Atakan Aral'a yine sonsuz minnet duyarım. Bugüne kadar her daim benim yanımda olup bana iyi dilekte bulunan tüm sevdiklerime ve bana bişey katan tüm insanlara teşekkürü bir borç bilirim.

Bu tez, benim erdem sahibi biri olmamda katkısını hiçbir zaman inkâr edemediğim, ailenin en büyüğü olmasına karşın en küçük bireye bile saygı ve hürmetle yaklaşan, bana insanları, mahlûkatı ve tüm kâinatı sevebilmemde ve onları araştırıp incelememde somut bir yol gösterici olan ve yakın zamanda Hakk'ın rahmetine kavuşan rahmetli dedem Kahraman Kesici'ye ve tüm sevdiklerime ithaf edilmiştir.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
TABLoların LİSTESİ.....	ix
ŞEKİLLERİN LİSTESİ	x
RESİMLERİN LİSTESİ	xi
KISALTMALAR	xvi
EŞ ANLAMLILAR SÖZLÜĞÜ	xvii
1. GİRİŞ	1
2. SİNEMA-FELSEFE İLİŞKİSİNE GENEL BİR BAKIŞ VE FELSEFE OLARAK FİLM TARTIŞMASINDA TEMEL YAKLAŞIMLAR	13
2.1. Katı Tez	18
2.1.1. Stephen Mulhall'ın Katı Tezi	18
2.1.2. Aaron Smuts'un Katı Tezi	25
2.2. Aşırı-İlimli Tez	32
2.2.1. Paisley Livingston'un Aşırı-İlimli Tezi	32
2.2.2. Murray Smith'in Aşırı-İlimli Tezi	42
2.2.3. Bruce Russell'in Aşırı-İlimli Tezi	53
2.3. İlimli Tez	64
2.3.1. Noel Carroll'un İlimli Tezi	64
2.3.2. Thomas E. Wartenberg'in İlimli Tezi.....	73
3. YİN YANG FELSEFESİ	89
3.1. Yin Yang Felsefesine Giriş: Tarihi, Etimolojisi ve Genel Değişim İlkeleri ...	89
3.1.1. Yin Yang Felsefesinin Tarihsel Konumlanması Üzerine	89

3.1.2. Yin Yang Felsefesinin Kavramsal Etimolojisi Üzerine.....	90
3.1.3. Yin Yang Felsefesinin Sembolik Diyagramında Genel Değişim İlkeleri.	92
3.2. Yin Yang Felsefesinin Klasik Düşüncedeki Yeri Genel Bir Bakış	97
3.3. Klasik Metinlerde Yin Yang Felsefesinin Beş Tematığı.....	100
3.3.1. Tanımlamalar	100
3.3.2. Mikro (Bireysel) Denge	102
3.3.3. Makro (Toplumsal) Denge.....	106
3.3.4. Gök ve Yer'in İşleyişiyle İlgili (Doğa, Yaşam ve Evren) Denge	111
3.3.5. İnsan Doğası	114
4. YİN YANG FELSEFESİNİ İÇEREN ANİMLERİN FELSEFİ ANALİZLERİ	119
4.1. Hunter X Hunter'ın (Yoshihiro Togashi) Felsefi Analizi	119
4.2. Kimetsu No Yaiba'nın (Koyoharu Gotōge) Felsefi Analizi.....	131
4.3. Naruto-Naruto: Shippuden'in (Masashi Kishimoto) Felsefi Analizi	148
4.4. Black Clover'ın (Yūki Tabata) Felsefi Analizi	172
5. SONUÇ	223
KAYNAKLAR	233
ÖZGEÇMİŞ	239

TABLÖLARIN LİSTESİ

Tablo

Sayfa

Tablo 2.1. Russell'ın matris modelinden düzenlenerek uyarlanmıştır (2010: 110). . 61



ŞEKİLLERİN LİSTESİ

Şekil	Sayfa
Şekil 3. 1. Ay'ın bir aylık döngüsünün yin ve yang üzerinden temsili (Sherrill & Chu, 1977: 190).....	93
Şekil 3. 2. Yin yang diyagramı, hükümdar Fu Hsi'nin 8 trigramının arasında (Yukarı Orta baştan sağa doğru sırasıyla; Gök, Göl, Su, Şimşek, Yer, Dağ, Ateş, Rüzgâr)...	94
Şekil 3. 3. Yin Yang dengesizliğinin üstünkörü bir temsili. (Tsung Hwa Jou 2001: 113)	105
Şekil 4. 1. Black Clover'ın sinematik olarak icra ettiği Yin ve Yang argümanlarının diyagramdaki tasviri.....	219

RESİMLERİN LİSTESİ

Resim

Sayfa

- Resim 2. 1.** Sergei Eisenstein October (Ekim) 1928 filminden “Gods and Country” isimli sahnelerinden örnekler. Aaron Smuts benzer şekilde bu kareleri kullanarak felsefi fikirlerini savunur..... 29
- Resim 2. 2.** Livingston’un belirsizlik iddiasında kullandığı bayrak örneği..... 41
- Resim 2. 3.** Carl Reiner’in All of Me (1984) filminden önemli görüntüler. 49
- Resim 2. 4.** All of Me filminden Avukat Roger Cobb kendi ruhunun yanında Edwina Cutwater’ın ruhunu da taşıırken..... 51
- Resim 2. 5.** E. Gehr (1970)’in Serene Velocity filmi ve hareketli görüntünün doğası 71
- Resim 3. 1.** Yin yang felsefesinin klasik dönemdeki önemini yansıtmaya adına temsilen çizilen 17. yy. ait bir tablo (Oldstone-Moore, 2003: 12). 97
- Resim 4. 1.** Kurapika 120
- Resim 4. 2.** Duygusal değişimle gözleri kıızıla bürünen Kurapika ve Ay ile yapılan ima..... 121
- Resim 4. 3.** Mutasyon geçiren Kimera Karıncalarının kralı Meruem 123
- Resim 4. 4.** Avcı Cemiyeti Başkanı Isaac Netero ve Akıl-Kalp denge iması 124
- Resim 4. 5.** Meruem’in içinde yaşadığı çatışma ve git gelin bir tasviri 125
- Resim 4. 6.** Netero Meruem ile çarpışmaya gelirken yapılan aynı Akıl-Kalp İması..... 127
- Resim 4. 7.** Netero, Zeno ve Yin Yang Felsefesine yapılan açık bir atıf. 128
- Resim 4. 8.** Gon ve Killua 130
- Resim 4. 9.** Kömür satmaya giden Tanjiro ve Ailesi..... 132

Resim 4. 10. Tanjiro'nun denge eksikliği yani güçsüzlüğü vurgulanırken	133
Resim 4. 11. İblisle yüzleşen Tanjiro ve eski bir Hashira olan Urokodaki	135
Resim 4. 12. Tanjiro kayayı Katana'sıyla keserek Aydınlık ve Karanlığını (Yin ve Yang'ını) dengeliyor	136
Resim 4. 13. Hashira Obanai'nin Tanjiro'ya karşı keyfi şekilde gücünü kullanmasına izin vermeyen Hashira Giyu.....	138
Resim 4. 14. Tanjiro, kardeşi Nezuko'yu bir iblis olduğu için öldürmek isteyen Hashira Sanemi'nin elinden kurtarmaya çalışıyor.	138
Resim 4. 15. İdeal Denge olarak Siyah (Yin) ve Beyaz (Yang)'a bürünen İblis Avcılarının Lonca Lideri Oyakata-Sama	139
Resim 4. 16. Tabata'nın makro (toplumsal) denge tematiğindeki düşüncesini yansıtan ilk kare	141
Resim 4. 17. Tabata'nın makro (toplumsal) denge tematiğindeki düşüncesini yansıtan ikinci kare	142
Resim 4. 18. Örümcek İblis Ailesinin en küçük çocuğu Rui.....	143
Resim 4. 19. Rui Ablasına rolünü hatırlatıyor ve sahip olduğu rolünün gereğini yapmasını emrediyor	144
Resim 4. 20. Tanjiro ve Nezuko arasındaki duygusal bağa şaşıran Rui.....	145
Resim 4. 21. İblis olmadan önce odasında yatağında uzanan Rui ve ilk iblis Muzan Kibutsuji.....	146
Resim 4. 22. Tabata'nın makro (toplumsal) denge tematiğindeki düşüncesini yansıtan son karesi: Küllerine karışırken gerçek aile bağının özlemini hissedenden Rui ve ona empati duyan Tanjiro.....	147
Resim 4. 23. Uzumaki Naruto (Solda) ve Uchiha Sasuke (Sağda) – Güneş ve Ay, Yang ve Yin'in açık iması	150
Resim 4. 24. Naruto Sasuke'yi misyonundan vazgeçirmeye çalışıyor.....	152

Resim 4. 25. Uchiha Madara (Solda) ve Senju Hashirama (Sağda) sohbet ederlerken.....	155
Resim 4. 26. Uchiha İzuna'nın, abisi Uchiha Madara'nın gözleri önünde öldürüldüğü an.....	156
Resim 4. 27. Kishimoto'nun Argümanı: Yin Yang'ın Tarihsel Bağlamdaki Metaforik Gösterimi.....	157
Resim 4. 28. Shinobilerin Atası- Ōtsutsuki Hagoromo (Asasında Ay ve Güneş'i bir arada taşıyor).....	159
Resim 4. 29. Hagoromo, büyük oğlu Indra (Solda) ve küçük oğlu Ashura (Sağda) – Ay ve Güneş ile Yin ve Yang'ın yine açık bir atfı yapılırken	160
Resim 4. 30. Yaban Domuzu tarafından tehdit edilen kardeşi Ashura'yı koruduğu an Indra'nın duygulanımı.....	161
Resim 4. 31. Hagoromo'nun halefini seçtiği an (Solda Indra – Sağda Ashura).....	163
Resim 4. 32. Naruto ve Sasuke birbirlerini alt edebilmek ve bastırabilmek için yine anlatının birçok bölümünde birbirleriyle çatışıyorlar	165
Resim 4. 33. Yaratıcı Kishimoto'nun hikâyeyi daha baştan kurguladığı sahne, ataların heykeli üzerinde Sasuke ve Naruto'nun son çarpışması 476. Bölüm (Kishimoto'nun ifadesi için bkz. Sayfa 225.)	166
Resim 4. 34. (Soldan Sağa) İlk resimde Hagoromo'nun Ay ve Güneş'e birarada sahip olduğu gösterilirken, ikinci resimde Naruto'nun Güneş'e, Sasuke'nin ise Ay'a sahip olduğu gösteriliyor. İkisinin eksik/dengesiz olan tarafları vurgulanarak ideal denge Hagoromo üzerinden kurulmaya çalışılıyor.	166
Resim 4. 35. Ulvi bir konumda gösterilip saygı ve hürmet duyulan Hashirama.....	167
Resim 4. 36. Hashirama Madara'nın karanlık Yin gücüne karşı koymaya çalışırken	167
Resim 4. 37. İlk Büyücü Kralı Prens Lumiel Silvamillion Clover'ın anlatılan iblis efsanesinin üzerindeki heykeli ve Clover Krallığı	172

Resim 4. 38. Yüki Tabata, Asta ve Yuno Karakterleriyle Yin ve Yang kavramlarını tanımlarken: Yang olarak Asta.....	174
Resim 4. 39. Yin olarak Yuno	175
Resim 4. 40. Black Clover’da Yin ve Yang’ın beş element ile de konumlandırıldığına örnek	176
Resim 4. 41. Black Clover’ın İdeal Yin Yang Dengesi: İlk Büyücü Kralı Prens Lumiel Silvamillion Clover ve Son Büyücü Kralı Julius Novachrono.....	179
Resim 4. 42. 13. Augustus Kira ile Tabata’nın Eylemsiz Kral eleştirisi	181
Resim 4. 43. 28. Büyücü Kralı Julius Novachrono’nun makro (toplumsal) dengesizlikle ilgili kaygıları	182
Resim 4. 44. Prens Lumiel ve yardımcısı Secre: büyü gücü mühürleyen ve saklayabilen icatları.....	184
Resim 4. 45. İlk Büyücü Kralı Prens Lumiel, Kız Kardeşi Teita, Elflerin Lideri Licht ve Elfler	187
Resim 4. 46. Yonca Krallığı Altın Şafak Şövalyeleri Makamı, Lider William Vangeance/Licht	189
Resim 4. 47. Licht, William’ın bedenine geçiş yaparken.....	190
Resim 4. 48. Patolli.....	195
Resim 4. 49. Abisi Finral’ı öldürmeyi arzulayacak ve buna teşebbüs edecek kadar hasetleşen Langris’in duygulanımı	199
Resim 4. 50. Patolli ve Fana Arasındaki Duygulanım Zıtlığı: Hasetlenme ve İmrenme	200
Resim 4. 51. Licht, elflerin özelliğini analogi yaparak kuş üzerinden tasvir eder. ..	201
Resim 4. 52. Patolli’nin Kanlı Düğün Günündeki Negatif Duygulanımları	202
Resim 4. 53. Elfleri kendi arzuları doğrultusunda katledip Lumiel’in icadıyla güçlerini çalan Clover Ailesi ve Diğer Asiller	203

Resim 4. 54. İblis Zagred (Saf kötülük olduğu kalbinin çirkinliğiyle de vurgulanmaya çalışılır).....	205
Resim 4. 55. Elf Komutanın Yin Yang Dengesizliğinin Gökyüzü Üzerinden Alegorileştirilmesi.....	209
Resim 4. 56. Elf’de yapılan alegorinin aynısı: Asta’nın soldan sağa doğru Yin duygularından Yang duygularına olan değişimi	210
Resim 4. 57. Patolli Yin’e ait duyguların aşırılığında tamamen karanlığa bürünüyor.	211
Resim 4. 58. Bu değişim, Patolli’nin Yin’e ait duygularının aşırılığında yavaş yavaş karanlığa bürünmesini sinematik biçimde tasvir etmeye çalışır. Buna ek Patolli’nin duygulanımları aydınlık olan bir şeyin karanlığa dönüşmesine ve iblis yoncasının eklenmesine sebep oluyor.	212
Resim 4. 59. Düğün gününde Licht ve tepesinde İblis Zagred’in bedensiz formu .	214
Resim 4. 60. Licht, Yin duygularının aşırılığında karanlığa bürünüyor.....	216
Resim 4. 61. Licht’in değişen gözleri ve yeniden kontrolünü kaybetmesi (Soldan Sağa).....	217
Resim 4. 62. Patolli, William ile karanlık Yin duygularının içindeki küçük Yang bölgesinde	218

KISALTMALAR

Bu çalışmada kullanılmış kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

Kısaltmalar	Açıklamalar
B	Bölüm (Chapter-Alt)
D	Diyalog
DOM	The Doctrine of the Man
IC	I Ching
GL	The Great Learning
K	Kitap
LY	Lün-Yü
M.Ö	Milattan Önce
S	Kesit (Section- Üst)
TTC	Tao Te Ching

EŞ ANLAMLI LAR SÖZLÜĞÜ

Bu çalışmada literatürde farklı telaffuzlarda kullanılan Çin klasiklerinin ve düşünürlerin isimleri aşağıda sunulmuştur.

Sık Kullanılan (Pinyin) Telaffuzlar

Eş Anlamlıları

Huangdi Neijing

Huang Ti Ne Ching Su Wen, Sarı
İmparator'un İç Klasığı,
Yellow Emperor's Inner Canon,
The Yellow Emperor's Classic of Internal
Medicine

I Ching

Değişimler Kitabı, Book of Changes
Yi, Yijing, Yi King

Laozi

Lao Tzu

Lün-Yü

Analektler, Konuşmalar
The Confucian Analects

Lüshi Chunqiu

İlkbahar ve Sonbahar Yılları,
Autumn and Spring Annals,
Master's Lü Spring and Autumn Annals,
The Spring and Autumn of Lü Buwei

Mencius

Mengzi

Shijing

Şiirler Kitabı, Book of Poetry, Shi King

Zhuangzi

Chuang Tzu, Zhuang Zhou

Xunzi

Hsün Tzu, Sun Tzu, Sun Zi

Tıpkı Carl Gustav Jung'un dediği gibi:

Yazdığım her Şey, içsel bir zorunluluğun sonucuydu.

Yazdıklarım bana içimden saldıran Őeylerdi... Beni harekete

geçiren ruhun konuşmasına izin verdim...

Anılar, Düşler ve Düşünceler

1. GİRİŞ

Çin felsefe tarihi boyunca en çok üzerinde durulan meselelerden biri de denge kavramı olmuştur. Denge aynı zamanda da uyum, harmoni ve ahenk demektir. Kaynaklarla sabit olarak en az 4500 yıllık bir geçmişe sahip olan bu kavramsal düşünce Yin Yang felsefesi olarak tanımlanmıştır. En sade biçimiyle Yin Yang felsefesinde, kâinattaki her şeyde bir denge ve uyum olduğu ve bu denge ve uyumunda birbirine zıt iki enerjinin etkileşimi sayesinde gerçekleştiği düşüncesi hâkimdir. Bu felsefe Çin'in yanı sıra neredeyse tüm Uzakdoğu kültürlerinin inançlarını, düşüncelerini ve felsefelerini etkilemiştir. Bu çalışma oldukça metaforik ve karmaşık olan Yin Yang felsefesinin belirli film türevleriyle adeta yeniden anlamlandırılarak ortaya koyulduğunu göstermeye çalışacaktır.

Çalışmanın kuramsal zeminini felsefe olarak film tartışması oluşturmaktadır. Felsefe olarak film tartışması Stephen Mulhall'ın "tıpkı felsefecilerin felsefe yaptığı gibi filmlerinde özgün, yenilikçi ve sinematik araçlara has biçimde felsefe yapabileceğini" iddia etmesi ve buna Paisley Livingston'un itiraz etmesiyle başlamıştır. Tartışmada Stephen Mulhall ve Aaron Smuts filmlerin özgün, yenilikçi ve sinematik araçlara has biçimde felsefi kavram ve düşünce üretebileceğini iddia etmiştir. Bu pozisyon tartışmacılar tarafından Katı Tez olarak tanımlanmıştır. Paisley Livingston, Murray Smith ve Bruce Russell filmlerin felsefi kavram ve düşünce üretebileceği düşüncesine kısmen karşı çıkmış ve filmlerin ancak felsefi bir içgörü sağlayabileceği düşüncesiyle bunu sınırlamaya çalışmışlardır. Üç tartışmacı filmlerin felsefeye olan ilham ve içgörü gibi katkılarını inkâr etmez ve Livingston bu konumu ılımlı bir pozisyonda nitelendirir. Fakat Thomas E. Wartenberg ve Noel Carroll ise iki pozisyonun da tam ortasında yer almaktadır. Wartenberg, filmlerin felsefi kavramlar ve düşünce üretebileceğini veya felsefi faaliyette bulunabileceğini hiçbir zaman inkâr etmez aksine bunun belli şartlar altında bazı filmler için geçerli olduğunu düşünür. Fakat filmlerin "tıpkı felsefeciler gibi felsefe yapabileceği" düşüncesi Wartenberg'e göre bile oldukça katı bir iddia olmuştur. Bu yüzden Wartenberg kendisinin ılımlı bir yaklaşımda olduğunu düşünür. Carroll ise, Wartenberg ile neredeyse aynı perspektiften bakar. Bu sebeple çalışma *Katı Tez*'in pozisyonunu aynı kabul eder, ayrıca Wartenberg ve Carroll'u *Ilımlı Tez* pozisyonunda konumlandırarak, Livingston,

Smith ve Russell'ın görüşlerine, geçersiz yakın yaklaşımlarından dolayı *Aşırı-İlimli Tez* pozisyonu ile yer vermeye çalışır.¹

Çalışmanın amacı bir film türü olarak Mangaların hareketli görüntü hali olan Animelerin yaratıcıları aracılığıyla sinematik ve dramatik bir biçimde felsefi kavramlar ve felsefi düşünceler üretebileceğini ortaya koymaktır. Bu amaçla animeler, kendi yaratıcısına özgü sahip olduğu sinematik ve felsefi düşünce üslubu üzerinden değerlendirilerek, özgün olsun ya da olmasın felsefi kavram ve felsefi düşünce üretilip üretilmediği ve bunu ne derece yapabildikleri detaylı bir şekilde sorgulanacaktır. Çalışma bu gaye doğrultusunda bazı sorunsallara da yanıt bulmayı amaçlamaktadır. Bunlar şöyledir:

Bir film türü olarak Animelerin felsefi düşünce üretebilmesi mümkün müdür? Eğer mümkünse Animeler bunu nasıl üretebilmekte ve hangi yollarla gerçekleştirebilmekte?

Film ve türleri kendi ortamlarında sinematik biçimde felsefi düşünceler ve felsefi argümanlar üretebilir mi?

Felsefe olarak film tezinde ortaya koyulan itirazlar nelerdir? Film ve türleri bu itirazların üstesinden nasıl gelebilir?

Film ve türlerinin felsefi düşünce ürettiği iddia edildiğinde ortaya çıkan sorunlar ve savunulması gerekenler nelerdir?

Her film ve türü felsefi faaliyette bulunmaya ve felsefi düşünce üretmeye uygun mudur?

Film ve türlerinin felsefi bir kavram üzerinde durması onun felsefi bir düşünce ürettiği anlamına mı gelmektedir?

Bu sorunsalların yanı sıra çalışma, bir film türü olarak animelerin felsefi düşünce, felsefi kavram ve felsefi fikirler üretilip işleyebileceklerini; kendi sinematik ve dramatik

¹ Çalışmanın yapım aşamasında minör bir bakış benimsendiğinden, sinema ve felsefe ilişkisine dair kısaca yer verilerek, tartışmanın ağırlıklı olarak “felsefe olarak film” ekseninde yürütülmesine özen gösterilmiştir. Bu sebeple film ve felsefe ilişkisine dair özgün iddiaları olan Gilles Deleuze’un derin düşüncelerine ve Daniel Frampton’un düşüncelerine bilinçli olarak yer verilmemiştir.

yapılarında yaratıcıları tarafından çatılan felsefi argümanlar barındırabilecekleri iddiasının geçerli olduğunu kabul ederek konumlanmıştır.

Çalışmanın önemine gelindiğinde Türkiye’de Yin Yang felsefesi ile ilgili daha önce yapılan akademik bir çalışma bulunmadığından bu çalışma literatürdeki boşluğun doldurulması için gereken ilk adımı atma öncülüğünde bulunmaktadır. Aynı zamanda dünya literatüründe ise Yin Yang çalışmalarının çok azı başat olarak felsefi bir amaçla ele alınmaktadır. Dolayısıyla Yin Yang felsefesinin salt felsefe olarak ayrıntılı ve kapsamlı biçimde ele alınması ve bu felsefenin felsefe olarak film tezi gibi sinema-felsefe ilişkisinde en güncel tartışma olma özelliğini taşıyan bir tartışma ile sentezlenerek çözümlemeye kullanılması bu çalışmayı ender ve değerli kılan özelliklerindendir. Türkiye’de yapılan film-felsefe çalışmalarında felsefe olarak film tartışmasını tam anlamıyla ele alan bir çalışmaya rastlanmamış, bu tartışmaya kısaca yer verildiği saptanmıştır. Bu sebeple felsefe olarak film tartışmasının tüm yönleriyle bir kuramsal zemin olarak ele alınması bu çalışmayı önemli bir yere getirmektedir. Çalışmanın diğer ender ve özgün olan özelliklerinden birisi de bir araya gelen bu sentezin, halen literatürde çok az bir yere sahip olan animelerle bütünleştirilebilmesidir. Çünkü çalışma literatürde yine ilk olarak animelerin felsefi kavramlar ve düşünceler üretebildiğini iddia eden ilk çalışma olma özelliğini de taşımaktadır.

Çalışmanın sınırlılığı, ikinci bölüm olan kuramsal bölümü felsefe olarak film tartışması ekseninde yürütmekle başlamaktadır. Literatür taraması yapılarak toplanan veriler ışığında oluşturulan üçüncü bölümde ise Çin felsefesi sadece Yin Yang felsefesini açık ve örtük şekilde iddia eden veya onu ima etmek isteyen, veyahut Yin ve Yang’ın barındırdığı denge, uyum, ahenk, bütünlük, çatışma, zıtlık, aydınlık ve karanlık gibi düşünceleri doğrudan veya dolaylı olarak ima eden ifadelerle sınırlandırılmış, buna ek olarak Çin düşünce geleneğinin mikro ve makro kozmos tasavvuru gereği denge ve çatışmanın ruhsal, bireysel ve toplumsal tezahürlerini içeren ifadeler de felsefeye dâhil edilmiş, bunlar haricindeki düşünceler sınırlandırılarak araştırmaya dâhil edilmemiştir. Yin Yang felsefesinin en düzgün biçimde ve mahiyetine uygun olarak ortaya koyulması meşakkatli bir süreçle gerçekleşmiştir. Bu meşakkatli süreçte Yin Yang felsefesine dair toplanan bilgilerin çoğunluğu doğrudan

orijinal ve çoğaltılmış nüshaların ve şerhlerin Sinologlarca yapılan İngilizce çevirilerinden titiz bir biçimde toplanmıştır. Ayrıca Çinli filozofların ve onların bazı klasik eserlerinin literatürde birden farklı telaffuz ve isimle anılması sonucunda karışıklık olmaması adına her birinin literatürdeki benzer karşılıkları da belirtilmiştir. Dördüncü bölüm olan analiz bölümünde ise her animenin analizi, kendi yaratıcısının çatmak istediği biçimde, inşa etmeye çalıştığı felsefi düşünceyle sınırlandırılarak farklı bir yorum eklenmeye çalışılmamıştır.

Çalışmanın evrenini ise her biri bireysel olarak Mangakalar tarafından inşa edilen Mangaların hareketli görüntü hali olan Animeler² oluşturmaktadır. Animelerin evreninde Amaçlı Örneklem Yöntemi kullanılarak, Yin Yang felsefesine açık ve örtük bir şekilde değindikleri tespit edilen animeler örnekleme bilinçli şekilde dâhil edilmiş ve bu örneklem havuzu dört anime ile sınırlandırılmıştır. Bunlar: Yoshihiro Togashi'nin Hunter X Hunter'ı, Koyoharu Gotōge'nin Kimetsu No Yaiba'sı, Masashi Kishimoto'nun Naruto-Naruto Shippūden'i ve son olarak Yūki Tabata'nın Black Clover adlı eserinden oluşmaktadır. Togashi'nin Hunter X Hunter'ı (2011) 148 bölümden, Gotōge'nin Kimetsu No Yaiba'sı (2019-...) 26 bölüm den, Kishimoto'nun Naruto-Naruto: Shippūden'i (2002-2017) iki ayrı sezonla toplamda 720 bölümden ve Tabata'nın Black Clover'ı (2017-...) 150 bölümden oluşmaktadır. Animelerdeki bazı doldurma bölümler anlatının felsefi ve dramatik akışından, aynı zamanda da faal olan olay örgüsünden bağımsız olduklarından dolayı örneklem bölümlerine dâhil edilmemişlerdir.

Çalışma sürecinde Animeler incelenirken aynı zamanda felsefi ve sinematik veriler toplanmış, dört animenin her bir bölümü detaylıca izlenmiş, tüm anlatı boyunca üzerinde durulan ve ağırlıklı olarak vurgulanmaya çalışılan felsefi düşünceler derlenerek ortaya konulmuş ve araştırma büyük bir titizlikle yürütülmeye çalışılmıştır. Felsefi analizleri yapılan animeler, yaratıcısının anlatmak istediği biçimiyle aktarılmaya çalışılarak olabildiğince öznel yorumlamaların dışında tutulmaya çalışılmış, iddia ve ima edilen açık veya örtük felsefi düşünceler bir anlam örüntüsü içinde verilmeye çalışılmıştır. Analiz süresince, yaratıcısının amaçladığı anlamı

² Japon çizgi romanı mangaların televizyon, sinema vb. için filmleştirilmiş biçimi. TDK

bozacak veya değiştirecek aşırı-yorumlamalardan ve dayatmalardan kaçınılmıştır. Ayrıca analizlerde anlamı kontrol etmemek adına alt başlıklandırmalardan bilinçli olarak kaçınılmıştır.

Animelerin felsefi analizleri için felsefe olarak film tartışmasında ortaya koyulan iddialar ve görüşler ışığında zgn bir metot belirlenmiştir. Metot belirlenirken öncelikle yapılan itirazlar dikkate alınmış ve bu itirazlara yönelik açıklar metot ile kapatılmaya çalışılmıştır. Livingston'un açıklık itirazına yönelik Wartenberg'in, Carroll'un, Gaut'un ve McGregor'un filmlerin felsefi analizlerini yapmadan önce bahsi geçen felsefeyi açıklamalarına dayanarak *Felsefi Arka Plan Bağlamı* oluşturulur. Livingston'un dayatma itirazına yönelik animelerin göstermeye çalıştığı sinematik imajlar, karakterlerin savunduğu düşünceleri, dile getirdiği diyaloglarıyla birlikte yaratıcısının ortaya koymayı istediği biçimde tüm anlatı boyunca (sadece belli bir sahne veya sahneler olmayıp) birbirlerini destekleyecek şekilde analize dhil edilmeleri sağlanmış ve buna *Genel Felsefi Bağlam* adı verilmiştir. Livingston'un filmlerdeki felsefenin olası gerçek dünyaya genellenemeyeceğine yönelik genellik itirazına ise Wartenberg'in ve Carroll'un felsefenin neliğine yönelik iddialarıyla cevap verilmeye çalışılmış ayrıca bu itiraza karşılık Animelerdeki savunulan argümanların gerçek dünyaya uyarlanabilecek ölçüde gerçekçi ve mantığa uygun olmasına dikkat edilerek *Epistemik Bağlam*'ı sağlanmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın zmleme metodolojisi için belirlenen üç temel aşama vardır. İlk aşama animelerin ve genel olarak film ve türevlerinin felsefe ile nasıl ilişkilendirilmesi gerektiğinden oluşur. İlk aşamada hem animelerin hem de film ve türevlerinin felsefe ile ilişkilendirilmesinde, felsefe olarak film tartışmacılarının uyguladığı standart bir yöntem kullanılır. Bu yöntem, filmin üretmeye çalıştığı felsefenin ortaya koyulmadan önce, filmin üzerinde durduğu felsefi zeminin ortaya koyulmasının sağlanmasıdır. Örneğin, Wartenberg Gondry'nin filminin felsefe ürettiğini söylemeden önce uzunca faydacılık meselesine değinmiş, Carroll ise Gehr'in yapısal filminin bir felsefe ürettiğini söylemeden önce yapısal filmlerin zeminine ayrıntılı şekilde dikkat çekmiştir. Bunu metodolojide "*Felsefi Arka Plan Bağlamı*" olarak adlandırabiliriz. Bu bağlam, animelerin neyi ürettiklerini, neyi savunduklarını, neye karşı çıktıklarını ve nasıl geliştirmeler yaptıklarını ileri sürebilmek için gerekli olan zemini sağlar. Ayrıca

bu zeminin iyi okunması, animelerin savundukları argümanların alternatif yorumlara açık olmasını önleyerek çok anlamlılıktan uzak bir biçimde teşhir edilmelerini de üstlenir.

Bu çalışma özeline uygulanacak olduğunda, üçüncü bölümde yer verilen yin yang felsefesinin etimolojik kökenleri, genel değişim ilkeleri ve klasik düşüncede ele alınan beş tematik animelerin analiz edilmesinde bir “*Felsefi Arka Plan Bağlamı*” oluşturur. Felsefi Arka Plan Bağlamı’nda Çinli filozofların görüşleri, metaforik ve örtük anlamlar barındırmasından dolayı ortak tematikler altında aktarılmaya çalışılmıştır. Bu tematikler: *Tanımlamalar*, *Mikro (Bireysel) Denge*, *Makro (Toplumsal) Denge*, *Gök ve Yer’in İşleyişiyle İlgili (Doğa, Yaşam ve Evren) Denge* ve *İnsan Doğası* olarak 5’e ayrılmıştır. Örneğin, “Tanımlamalar” tematiği Çinli filozofların Yin Yang felsefesine dair yaptıkları tanımlamalardan oluşmaktadır. Benzer şekilde diğer tematikler Yin Yang felsefesi eksenindeki görüşleri içermektedir. Tematiklerin bir anlamda Çin felsefe geleneğinde ima ve iddia edilen mikro kozmos-makro kozmos anlamlarını kapsaması bakımından inşa edilmesi elzem görünmüştür. Bununla birlikte klasik metinlerde geçen Yin Yang felsefesinin farklı tezahürlerinin beş tematikte ele alınması aynı zamanda bu metinlerin anlamının da daha doğru ve anlaşılır olarak ortaya konulmasını sağlar. Örneğin Julia Ching, Çin felsefi metinlerinin yorumlanmasında böyle bir metodolojinin bir gereklilik olduğunu vurgular:

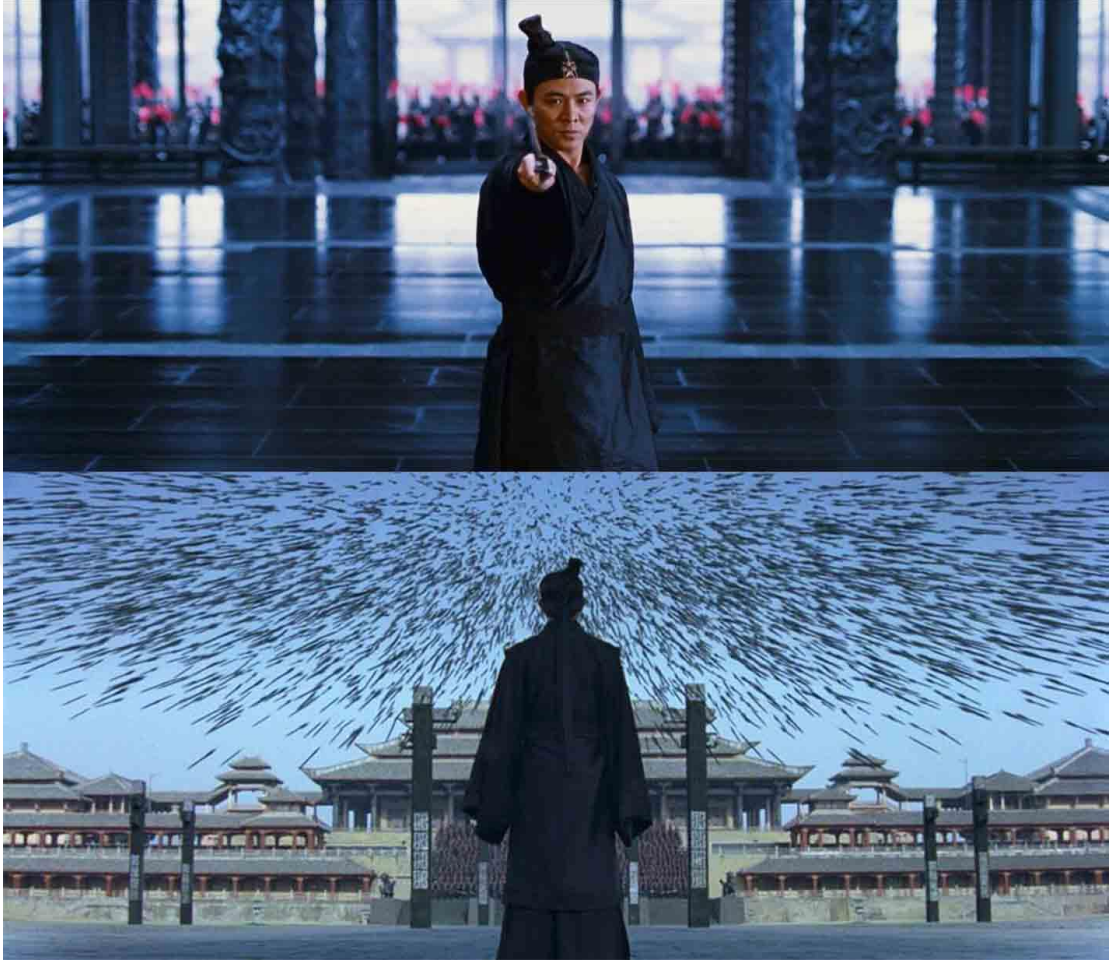
Ben sembolik bir metni diğer iki metinle açıklayarak dairesel bir şekilde ilerliyorum. Çin felsefesini tartışırken dilin kendisinin son derece metafizik yönelimi ve birçok birbirine kenetlenmiş metin ve imaların sembolik zorlayıcı gücü nedeniyle, bu tür metinsel şerh ve hermeneutikler’in “birlikte yorumlanması” kaçınılmazdır. Bu aynı zamanda Çin’in insanı evren açısından, evreni de insan açısından anlama eğiliminin bir özelliğidir. (Ching, 2000: 35)

Klasiklerin tartıştıkları ve üzerinde durdukları alt meselelerin tematikler üzerinden ayrılması, dolaylı olarak animelerin de alt meselelere ayrılabilmesini sağlar. Bu tematiklerin ayrılması önemlidir çünkü uzun bir görsel-anlatı aynı felsefi kavram altında birçok alt meseleye değinebilir veya aksine sadece tek tematik üzerinde de dolaşabilir. Fakat dört animeninde her birinin, söz konusu beş tematiğin hepsini birden ele aldıkları veya sadece birini ele aldıkları tam olarak söylenemez. Ayrıca animelerin

bu beş tematiğe Yin Yang felsefesi üzerinden değinme biçimlerinde de örtük ve açık metot kullanmaları bakımından ikiye ayrılırlar. *Black Clover* ve *Kimetsu No Yaiba* örtük bir şekilde işlemesine karşın, *Naruto-Naruto: Shippūden* ise açık bir şekilde işlemektedir. Felsefi düşünce üreten animeler tematiklerdeki diyalogları, tanımlamaları ve yorumlamaları anımsatacak şekilde Yin Yang felsefesini dolaylı veya doğrudan ima ederek anlamı sinematik yollarla inşa ederler. Onların örtük ve açık olarak bahsettiklerinin bilinmesi ise yine ancak “felsefi arka plan bağlamı” sayesinde gerçekleşir ve onunla doğrulanır. Bu tematiklere ayrılma nedenlerinin ve öneminin daha doğru anlaşılabilmesi için Yin Yang felsefesini ele alan yönetmen Zhang Yimou’nun iki filmi örnek olarak kısaca çözümlenebilir.

İlk örnekte Zhang Yimou’nun *Ying xiong* (Hero- 2002) filminde Yin Yang felsefesi eylem ve eylemsizlik olarak tanımlanarak ele alınır. Bu eylem ve eylemsizlik ana karakterle bütünleştirilir. Ana karakterin ömrü boyunca bir hükümdardan intikam almayı arzulaması sonucu hep bir şeyler yapmaya çalışmasıyla eylem yönü, bütün yaşamını ve çabalarını bu gaye uğruna tüketmesine rağmen ve hükümdarı mutlak şekilde öldürebilme imkânını elde etmesine rağmen, aniden öldürme kararından vazgeçmesiyle de eylemsizliğin yönü aktarılır (Resim 1. 1.). Bu, “tanımlamalar” ile “mikro (bireysel) denge” ve “makro (toplumsal) denge” tematiğinde çözümlenebilir.

İkinci örnekte ise Zhang Yimou’nun *Ying* (Shadow- 2018) filminin anlatısında, yin ve yang kavramları eril ve dişil veya maskülen ve feminen olarak tanımlanır ve onların etkileşimini açık bir diyagramla açıklar. Filmde bu mesele büyük bir toprağın veya bir şehrin haksız şekilde ele geçirilmesi ve onun da geri alınmaya çalışılması üzerinden aktarılır. Sert mizaçlı bir hükümdarın haksız şekilde ele geçirdiği toprakları geri alabilmek isteyen asıl toprak sahipleri ona karşı gelebilmek için onun mizacının zıttına sahip olmaya çalışır. Bu yüzden asıl toprak sahiplerinin komutanlarından biri, hükümdar’a yani Yang’a karşı gelebilmek için Yin’in özelliklerine sahip olmaya çalışır. O feminen hareketlerle adeta bir kadın gibi ahenkle dans ederek çelikten yelpazeyle, sert ve maskülen bir hükümdarla dövüşür ve ona galip gelir (Resim 1. 2.).



Resim 1. 1. Z. Yimou (2002)'nin Ying xiong (Hero) filminde bir Yin Yang tanımlaması: Eylem ve Eylemsizlik



Resim 1. 2. Z. Yimou (2018)'nin, Ying (Shadow) filminden felsefeye açık bir atıf

Ayrıca başka bir sahnesinde burada Yin olan komutan bir kadın ile müzik çalarken Yang olarak, müziği çalmaya eşlik eden kadın ise Yin olarak tanımlanır ve birisi daha tiz sesleri çıkarırken diğeri daha pest seslerle bir uyum yaratmaya çalışırlar. Hero gibi bu filmde kendi tanımlamasını konumlandırırken aynı zamanda dengeye de dikkat çekmeye çalıştığı için hem tanımlamalar hem de mikro ve makro (toplumsal) denge tematiklerinde çözümlenebilir. Dolayısıyla, her iki film de aynı felsefi kavramı aynı tematiklerde ama farklı şekillerde ele almışlar ve bunu minör bir çerçeve içinde gerçekleştirmişlerdir.

Çalışmanın çözümleme metodolojisindeki ikinci aşama ise animelerin yaratıcıları tarafından üretildiği iddia edilen felsefi fikirlerin, anlaşılır bir şekilde açığa vurulmasını sağlamaya çalışmaktır. Animelerin ve genel olarak film ve türevlerinin, felsefi fikir, felsefi kavram veya felsefi düşünce ürettiğini veya felsefi tanımlamalar yaptığını iddia edebilmek ve onları bir anlatı üzerinden çözümleyebilmek için o felsefi fikirlerin tüm anlatı boyunca bir yoğunluğa ve derinliğe de sahip olması gerekmektedir. Çünkü Livingston anlatılardaki varsayımların ve argümanların “belirsiz” olmamasının yanında, onların anlatı içinde bir “kararlılığa” da sahip olmasını istiyordu (Livingston, 2009: 52). Bu aynı zamanda film ve türevlerinin öne sürdüğü argümanların kanıtlarını bir anlatı üzerinden güçlendirmek için gerekli olan bütünlüğü sağlar. Böylece tüm anlatının güçlendirdiği felsefi argümanların ve felsefi düşüncelerin, hem başka bir okuyucu tarafından filme dayatma³ olduğu ihtimalini en aza indirir hem de açığa vurulan argümanları ve düşünceleri alternatif yorumlardan kurtarmaktadır. Bunu metodolojide “*Genel Felsefi Bağlam*” olarak adlandırabiliriz.

Genel Felsefi Bağlam’ın daha net bir şekilde anlaşılabilmesi için Bery Gaut (2011) ve Rafe McGregor (2014)’un *Memento* incelemesini örnek olarak verebiliriz. Çünkü Christopher Nolan’ın *Memento* (2000) filmi neredeyse tüm anlatı boyunca “hafıza” meselesine odaklanır, ona yoğunlaşır, onda derinleşir, üzerinde düşünür ve onun üzerine bazı argümanlar ortaya koyar ve bu argümanlar, onun anlatısında hafıza meselesinin yoğunluğu ve derinliği sayesinde güçlenir. Gaut (2011) ve McGregor’a (2014) göre *Memento*’nun en belirgin ve açık iddialarından biri “Hafıza

³ Felsefe olarak film’de dayatma meselesi ile ilgili daha fazla bilgi için bkz. **Bölüm 2.2.1 ve 2.3.2**

güvenilmezdir” iddiasıdır. Film bu iddiayı tüm anlatı boyunca Leonard ile seyirciyi “özdeşleştirme” yoluyla yapmaktadır (McGregor, 2014: 59). Anterograd amneziden dolayı bütün olaylar karşısında Leonard’ın hatırlayamaması, anlamlandıramaması ve muhakeme edememesi onun karar mekanizmalarını da etkiliyor ve neyin doğru neyin yanlış olduğunun idrakine varamıyor ve hiçbir şeyden emin olamıyor. Diğer yandan seyirci de filmin kronolojik olmayan karmaşık anlatısından dolayı hafızasında sahneleri ve olayları tutamıyor ve kimin haklı, neyin doğru olduğunu anlamlandıramıyor.

Bununla birlikte “hafızanın güvenilmez” olduğu iddiasını argüman olmaya hazırlayan bir diğer iddia ise “Hafızanın kısmen kişinin amaçları doğrultusunda belirlendiği” iddiasıdır (Gaut, 2011: 38-39; McGregor, 2014: 58). Gaut, Leonard’ın hafızasının onun amaçları ve olmasını istediği şeyler ekseninde biçimlendiğini savunur. Gaut’a göre, Leonard yaşamını anlamlı kılmak için hikâyeler uydurmuş olabilir. Bu yüzden eşini öldürdüğü için duyduğu suçluluk duygusundan kaçmak için John G. adında sahte bir katili zihninde yaratmış olabilir veya eylemleri gerçekten de eşini öldürenlere karşı beslediği intikam duygusundan besleniyor da olabilir. Yine de her iki ihtimal de bu öncül için gerekli kanıtı sağlar (2011: 38). Her ne kadar Leonard’ın eylemlerini gerçekleştirme motivasyonunun hangisi olduğundan emin olamasak da filmin hafıza meselesine değindiği hiçbir şekilde inkâr edilemez veya alternatif bir yoruma açık olamazdır. Bu sebeple Genel Felsefi Bağlam, bir felsefi düşüncenin, kavramın veya argümanın filmler üzerinden üretildiği iddia edildiği zaman gerekli koşulları şeffaflaştırarak iddianın geçerli olmasına katkıda bulunmaktadır.

Çalışmanın çözümleme metodolojisindeki üçüncü aşama ise film ve türevlerinin öne sürdüğü felsefi argümanların gerçek dünya üzerinden genellenebilmesi ihtimalinde, onların epistemik geçerliliklerini ve doğruluklarını sağlayarak çözümleyebilmektir. Örneğin, Christopher Falzon (2002) *Philosophy Goes to the Movies* kitabında, akıl yürütme ve argüman bölümünde *Monty Python and The Holy Grail* (1975) filmindeki cadı argümanını ele alırken anlatıda şöyle bir argümanın savunulduğunu ifade etmiştir:

Eğer bir şey yanarsa o odundan yapılmıştır.

Cadılar yanabilir.

Bu yüzden cadılar odundan yapılmıştır.

Falzon’a göre yanan şeylerin odundan yapıldığı iddiası ve cadıların yandığı iddiası kabul edildiğinde, öncüllerden cadıların odundan yapıldığı sonucuna varılır ve bu sonuç her ne kadar tutarsız olsa da geçerlilik yönünden inkâr edilemez bir formdadır. Fakat bu argüman örneğinden de bir argümanın hem doğru hem de geçerli bir argüman olabilmesi için yine gerçek ve doğru öncüllere de sahip olması gerektiği sonucuna varılır. Nitekim bu cadı argümanında da öncüllerden biri yanlıştır. Cadılar yanabilir fakat her yanan şeyin odundan yapılmış olması gerekmez, çünkü “odundan yapılmayan ama yanabilen” daha başka şeylerde vardır (2002: 187). Dolayısıyla, bu şekilde bir argümanın film içinde geçerli olması onun her zaman gerçek dünyaya uygulanabileceği anlamına gelemez. Bu sebeple film ve türevlerinin savunduğu argümanların gerçek dünya üzerinden genellenebilir genellenemeyeceği, onların sadece anlatı içinde geçerli/geçersiz olmalarıyla belirlenmeyip, aynı zamanda hem anlatı evreninde hem de gerçek dünyada geçerli/geçersiz ve doğru/yanlış olarak analiz edilmelerine bağlıdır. Bunu ise metodolojide “*Epistemik Bağlam*” olarak adlandırabiliriz.

Epistemik Bağlam’ın gerekliliğiyle, animelerin analizinden önceki izlenme sürecinde ve analiz süresince gerçek dünyayla hiçbir bağıntısı veya ilişkisi olamayacak verilerin yaratıcısının amaçladığı felsefi düşünceden bir şey kaybetmeyecek biçimde arıtılması sağlanmıştır. Örneğin Hunter X Hunter’da Killua’nın bir çocuk olmasına rağmen yüzlerce ton ağırlığındaki kapıyı aralayarak geçmesi, Black Clover’da Yuno’nun rüzgâr becerisiyle insanüstü eylemler sergileyebilmesi, Naruto-Naruto: Shippūden’de Naruto ve Sasuke’nin el hareketleriyle Ninjutsu denilen efsunlu güçleri edinebilmeleri gibi epistemik koşullarda gerçekleşmesi mümkün olmayan benzer olguların felsefi düşüncede bir katkılarının olmadığı tespit edilerek analize tabi tutulmamış, analizlerde sadece sinematik olarak savunulan felsefi düşüncelere yer vermeye odaklanılmıştır. Fakat, felsefi düşünceyi yaratıcısının istediği biçimde metaforik, alegorik veya sinematik yollarla çatmaya çalışan sinematik veriler, epistemik bağlamları önemsizleştiren analize dâhil edilmiştir. Örneğin Black

Clover'daki karakterlerin -özellikle Asta'nın, Patolli'nin ve Licht'in- duygulanımları sonucunda geçirdikleri bedensel ve ruhsal değişimleri gibi sinematik veriler iddia edilen felsefi argümanların metaforik bir sunumunu temsil ettiklerinden epistemik geçerlilikleri göz ardı edilmiştir.

Genel hatlarıyla toparlandığında çalışma giriş bölümü hariç üç ana bölümden oluşmaktadır. Çalışmanın ikinci bölümü olan kuramsal bölümünde felsefe olarak film tartışmacıları pozisyonlarına göre sınıflandırılır. Sınıflandırma daha önce denildiği gibi tartışmacıların kendi savundukları görüşleri ekseninde yapılmıştır. Bu aşamada tartışmacıların felsefe olarak film'e, film ve felsefe ilişkisine dair görüşlerini içeren tüm metinleri en ince ayrıntısına kadar titiz bir şekilde incelenerek bu sınıflandırmaya varılmıştır. Daha sonra her tartışmacının pozisyonlarına göre savundukları görüşleri ve öne sürdükleri iddiaları ayrıntılı biçimde ortaya konulmaya çalışılmıştır. Tartışmacıların bazı iddiaları, bu çalışmanın konumlanması gereği reddedilip çürütülmeye çalışılsa da ilk bölümde aktarılan iddialar ve savunmalar yoğunluklu olarak objektif bir üslupla verilmeye çalışılmıştır. Çalışmanın üçüncü bölümü analiz edilecek animelerin *Felsefi Arka Plan Bağlamı*'na göre çözümlenmesini sağlayacak gerekli zemini oluştururken, dördüncü bölümde animelerin felsefi analizleri yapılır ve -varsa- yaratıcılarının Anime üzerinden üretmeye çalıştıkları felsefi düşünceleri ve felsefi argümanları açığa vurulmaya çalışılır.

Son olarak animelerin felsefi düşünce ürettikleri iddia edildiğinde; onların özgün ya da yineleyen biçimde bazı felsefi tanımlamalar yaptıkları, örtük veya açık felsefi argümanlar sundukları, sinematik yollarla bazı felsefi yorumlamalar getirdikleri ve bazı felsefi görüşleri benimseyerek ya da karşı çıkarak felsefi argümanlar sundukları ve yeni tartışmalara yol açacak bazı felsefi düşünceleri ürettikleri kast edilmektedir. Bunlara ek olarak, animelerin felsefi düşünce veya argüman ürettikleri söylendiğinde, onların Yin Yang felsefesinin sembolik diyagramında bazı değişimleri temsil etmesi bakımından diyagrama yönelik yeni anlamlar ve biçimler geliştirdikleri kast edilir. Bütün bunlar göz önüne alındığında felsefe olarak film tartışmasındaki "ılımlı tez" konumu eş düşünceleri barındırması adına araştırmanın kuramsal konumlanmasını da belirtir. Filmlerin felsefi düşünce üretip üretemeyecekleri meselesinin anlaşılabilmesi için felsefe olarak film tartışmasının ayrıntılarıyla incelenmesi gerekmektedir.

2. SİNEMA-FELSEFE İLİŞKİSİNE GENEL BİR BAKIŞ VE FELSEFE OLARAK FİLM TARTIŞMASINDA TEMEL YAKLAŞIMLAR

Sinema felsefesindeki yaklaşımlara girmeden önce sinemanın felsefe ile felsefenin de sinema ile olan ilişkisine ön bilgi oluşturmakta fayda vardır. Keza bir şey hakkında düşünebilmek ve çıkarımda bulunabilmek ve o şeyin ne işe yaradığını nasıl işlediğini anlayabilmek için öncelikle o şeyin ne olduğunu bilmek ve ona karşı nasıl bir pozisyon alındığını belirlemek gerekmektedir. Şüphesiz sinemanın ve felsefenin ne olduğu sorusu ona karşı bakış açımızı belirlemekte ve o bakış açısıyla bizi düşünmeye zorlamaktadır. Fakat bu her ne kadar sinema ve felsefeyle ilgili bazı düşünce ve anlayışların birbirlerinden farklı olmalarının nedenleri arasında sayılsa da sinemanın ve felsefenin neliğiyle ilgili net bir tanım bulmak ve onu sınırlamak uygun değildir. Bu yüzden sinemanın da felsefenin de ne tam anlamıyla ona atfedilen anlamlardan oluştuğu ne de tam anlamıyla onlardan bağımsız olduğu söylenebilir.

Bunun daha iyi kavranabilmesi için şöyle bir soru sorulabilmektedir: Felsefeye atfedilen anlam bilgiyi ve hakikati arama, bilgeliğe ulaşma yollarını keşfetme derken Deleuze ve Guattari'nin (2001) "kavram üretmek" ile özdeşleştirdiği felsefenin anlamı birbirlerinden ne kadar farklıdır? Eğer felsefeyi tanımlamayı isteyen biri tanımını anlam arayışı olarak belirtmiş olursa felsefenin neliği ne sadece anlam arayışıdır ne de ondan ayrıktır. Aynı şekilde kavram üretmek de bilgiye bağımlıdır. Dolayısıyla felsefe; bilgiyi ve doğruyu açığa çıkarma, onu kavramsallaştırma ve ondan da yeni kavramlar üretmek olarak tanımlandığında, felsefenin bilgiye ulaşmada ve kavram üretmede kullandığı her yol her bakış açısı kendini felsefe dairesinin merkezi konumuna yerleştirebilmektedir.

Bilgiye ulaşmayı ve kavram üretmeyi sadece belirli bir yolla sınırlandırmak, felsefeyi rutin faaliyetlerin ve düşünsel tartışmaların geçtiği, basit ama derin sorularla daha yoğun ve cevaplanması kolay olmayan soruların beslenme kaynağı olan gündeliğin pratiğinden koparacaktır ve felsefeyi standart ve katı kurallı bilimin sahasına taşıyacaktır. Ayrıca bu sınırlandırma, felsefenin her zaman sistematik ve metodik biçimiyle kabul edilmesinin ve geçerlenmesinin şart koşulmasına da neden olacaktır. Eğer böyle bir düşünüş felsefenin geçerlenmesini sınırlandırıyorsa o halde

gerek düşünüş biçimleriyle gerekse tartıştıkları düşünceleri ele alış biçimleriyle Platon'un, Aristoteles'in, Descartes'in ve Kant'ın yapmış oldukları felsefe gibi "Kierkegaard, Heidegger, Derrida" ve bunlar gibi birçok düşünürün "gerçekten de felsefi olarak nitelendirilebilecek" yazılarının da "özenli" veya "sistematik" olmadıkları için felsefi geçerlilikleri reddedilmelidir (Wartenberg, 2007: 29). O halde doğru bilgiye ulaşmada ve kavram üretmede geçilecek yolların felsefenin tanımındaki gibi bir kısıtlamayı haketmediği görülmektedir. Bu yüzden Deleuze, felsefeye atfedilen tanımlara yönelik bir ifadesinde: "Eğer hakikatin, doğrunun aranması ya da bilgelik arayışı gibi tanımların uygun olmadığı düşünülürse, o zaman felsefi bir faaliyetin varolup varolmadığı sorulmaz mı?" derken bütün bunların felsefeden ayrı olmadığına işaret etmeye çalışmıştır (Deleuze, 2007: 16).

Aynı şekilde sinemanın ne olduğuna ilişkin kavranma biçimlerinin de sinemayı felsefenin ötesinde, berisinde veya yanında düşünülmesinde bir rol oynamaktadır. Sinema diğer görsel sanatlar gibi meta-duyulara hitap ederek bir sanat olarak da tanımlanabilir veya -her ne kadar bu durumun şimdilik belgesel filmler için geçerli olduğu savunulsa da- içeriğindeki bilgi verici bileşenlerle bilimsel bir araç konumuna da getirilebilmektedir veya daha basit bir düşünüşle lensinin önünde duran herhangi bir şeyi kayıt altına alan ve sonradan izlenilmesini sağlayan ve bunu kitlesel yapabilme yeteneği olan bir araç olarak da tanımlanabilir. Fakat felsefenin tanımlanmasında olduğu gibi sinema da ne bu tanımların tamamıdır ne de bunlardan bağımsızdır. Tıpkı Deleuze'un dediği gibi tam anlamıyla "Sinema ne bir sanattır ne de bir bilimdir" (2014: 17).

Başka bir tanımlamada sinemayı karşımızda duran bir insan gibi düşünceleri ve eylemleri olan, bize birtakım sorular soran, imajları arka arkaya getirerek bizi bir anlam örüntüsünün içine sürükleyip onun hakkında düşünüp yargı vermemizi isteyen bir şey olduğunu ileri sürmekle de onu felsefe sahasının alanına fırlatmış olmaktadır. Sinemayı böyle ifade edip zihnimizde canlandırdığımızda, sinema sadece anlam kaydeden bir araç olmaktan öte sanki antik felsefede diyaloga girmiş, belli bir anlamı inşa etmeye ve belli öncüller sunmaya çalışan bir tartışmacı konumuna gelmektedir.

Antik Yunan felsefe diyalogları tahayyül edildiğinde düşünce akışı basit sorular sorularak ve onlara cevaplar verilerek sağlanmıştır. Pratik anlamda sözlü felsefi geleneğinde de aynı şekilde bir tartışmada konuşmacılar birbirlerinin sorularını ve argümanlarını karşılıklı şekilde dinleyip cevaplarını eş uzam ve eş zamanda verebilmişlerdir. Oysa yazılı felsefe ile başlayan süreç aynı mekânın veya aynı zamanın paylaşılması zorunluluğunu ortadan kaldırmıştır. Sorulan sorular ve verilen cevaplar homojenleşmiş mekânda ve zamanda dolaşıma girmiştir. Yüzyıllar önce konuşulan, düşünülen veya ortaya soru olarak atılan fikirler ortaya çıktığı mekândan ve zamandan bağımsız olarak düşünölmeye ve cevaplandırılmaya çalışılmıştır. Dolayısıyla sinema yazılı felsefe geleneğinin imkânına ve hatta ondan daha da fazlasının -gösterme, işittirme gibi- işlevselliğine sahip bir konumda felsefi olarak düşöndüren, soru sorduran ve sorulan sorulara cevaplar yaratan, argümanlar ve iddialar öne süren ve bunu eş mekândan ve zamandan bağımsız yani homojenleşen bir mekân ve zaman bağlamında yürüten bir hakikate erişim aracı olarak da karşımıza çıkmaktadır.

Fakat buradan felsefenin sadece yazılı olarak üretileceğı veya üretildiğı anlamı çıkarılmamalıdır. Kavram üretmek için öncelikle düşünmek, idrak etmek ve muhakeme etmek gerekmektedir. Bütün bunlarda insanoğlundaki mevcut olduğuna göre düşünmenin ve kavram üretmenin başlangıcı insanlığın başlangıcı ile eşdeğerdir. Her ne kadar anlamlandırmada ve idrak etmekte farklılıklar olsa da düşöncenin ve kavramların üretildiğı mekânlar ve zamanlar aynı olmasa bile sonuçta kavramlar farklı mekânları ve "farklı tarihleri olsa da aynı felsefeye aittirler" (Deleuze & Guattari, 2001: 25).

Öncelikle “film ve felsefe” veya “film-felsefe”nin, “film felsefesi”nden farklı olduğunu belirtmemiz gerekmektedir. Film felsefesi daha çok filmin neliğine yönelik sorular sorarak “filmin doğası”, filmin “etkileri ve değeri”nin ne olduğu veya ne olması gerektiğı ile ilgili meselelerle ilgili tartışmaları içermektedir (Smuts, 2009: 409). Bundan dolayı film felsefesi, felsefe ile doğrudan iç içe olmayıp dolaylı bir bağlantı konumunda yer alır ve felsefenin ele aldığı meseleleri odağına almak yerine daha çok film ve sinemanın neliğine yönelik meseleleri ve tartışmaları odağına alır. Oysa film-felsefe, film ve felsefe/sinema ve felsefe olarak adlandırılan ifadeler

sinemanın felsefe ile felsefenin de sinema ile doğrudan ilişkisinin genel başlıkları olarak aynı anlamda tanımlanabilmektedirler. Bu bağlamda; sinema'nın ne olduğundan çok ne işlediği, neyi ele aldığı ve ele aldığı meseleleri nasıl bir izlek ile işlediği, felsefenin ele aldığı meselelerin sinemada mevcut olup olmadığı, eğer mevcutsa bu meselelerin sinema ile nasıl konumlandırıldığı ve ne derece felsefenin ötesinde, berisinde veya yanında durduğu ile ilgili tartışmalar sinema ve felsefe ilişkisinin odak noktaları olmuştur. Bu yüzden sinema ve felsefe ilişkisi üzerine düşünenler daha çok onların “arasındaki ilişkinin nasıl kurulabileceğine, imajların felsefi konumunun nasıl ele alınabileceğine ve kavram-imaj ilişkisinin nasıl bir tarzda düşünülmesi gerektiğine kadar pek çok soru üzerine kafa yormuşlardır” (Öztürk, 2018: 28).

Henri Bergson ve Maurice Merleau Ponty ile başlayan film ve felsefe ilişkisi Gilles Deleuze ve Stanley Cavell'in çalışmalarından sonra analitik felsefe geleneğinde David Bordwell, Noel Carroll, Murray Smith ve akademik felsefe geleneğinde Thomas E. Wartenberg, Martin Seel'in bakış açılarıyla doruğa ulaşmıştır (Herzogenrath, 2017: viii). Ayrıca bunların yanında Paisley Livingston, Stephen Mulhall, Aaron Smuts, Christopher Falzon, Daniel Frampton, David Davies, Robert Sinnerbink, Bery Gaut, Rafe McGregor, Richard Gilmore ve John Mullerkey'in sinema felsefe üzerine araştırmaları yine literatürdeki başlıca çalışmalardandır.

Sinema ve felsefe ilişkisine olan ilgi ise son otuz yılda klasik film teorisinin sorularına tepki olarak artmıştır ve 'Felsefe olarak film' düşüncesi film-felsefe çalışmalarında en göze çarpan yaklaşımlardan biri olarak konumlanmıştır (Sinnerbrink, 2011: 3). Fakat “Felsefe olarak film” düşüncesindeki yaklaşımlara değinmeden önce filmlerin felsefe ile ne tür yollarla hangi bağlamlarla ele alınıp incelenebileceğini birbirlerinden ayırmamız gerekmektedir. Genel hatlarıyla düşünüldüğünde filmler:

Felsefi problemleri örneklemek için ya da felsefe kuramlarını sinema ve felsefi düşünce deneyleri gerçekleştirme yolları olarak; felsefi incelemeye gereksinim duyan şeylere, ilgi çekici muamma yahut fenomenlere destek olarak; felsefi meselelerin önemine ya da felsefi olasılıklara açıklık getirme yordamları olarak kullanılabilirler. (Cox & Levine, 2018: 11)

Herzogenrath ise (2017: x-xi) filmlerin felsefe ile olan ilişkisini daha sistematik bir düzene oturtur ve bunların en az dört alt kategoriden oluşabileceğini ifade ederek: “film felsefesi”, “filozoflar hakkında filmler”, “felsefi önerilerin örneklendirilmesi olarak filmler” ve “felsefe olarak film/film olarak felsefe” yaklaşımları olarak alt başlıklara ayırır. Daha önce bahsettiğimiz gibi “film felsefesi” film ve sinema ile ilgili klasik sorular üzerine odaklanır ve felsefeyle dolaylı bir ilişki halindedir.

Filozoflar hakkındaki filmler daha çok felsefe alanıyla uğraşan klasik veya modern düşünürlerin hayatlarını ve fikirlerini biyografik bir biçimde anlatan filmlerdir. Roberto Rossellini’nin 1972 yapımı *Sokrates* filmi, Derek Jarman’ın 1993 yapımı *Wittgenstein* filmi ve Kirby Dick ve Amy Ziering’in 2002 yapımı *Derrida* filmi bunlardan başlıcalarıdır. Ayrıca filozoflar hakkındaki filmler kategorisine kabul görmüş düşünürlerin hayatlarının geçtiği filmlerin yanında bir filozof, felsefeci veya felsefe hocası-öğrencisi gibi ünvanlara sahip ana karakterlerin başat olarak boy gösterdiği filmler de bu kategoriye dâhil edilebilmektedir. Bunlara Bernt Amadeus Capra’nın 1990 yapımı *Mindwalk* filmi ile Mia Hansen-Løve’un 2016 yapımı *L’avenir* filmi örnek olarak gösterilebilir.

Felsefi önerilerin örneklendirilmesi olarak filmler daha çok felsefede yer edinen ve yoğunlukla tartışılan felsefi soruları; yaşamın amacı, ölüm, adalet, etik gibi konuların, film üzerinden literatüre bağlı kalarak yansıtıldığı filmlerdir. Herzogenrath’e (2017: xi) göre bu filmler yazılı ve akademik felsefede mevcut olan felsefeyle kendini sınırlandırarak sadece mevcut felsefelerin önermelerini gösterme işlevi görmektedir. Yani bu filmler neredeyse felsefenin işlediği her konu, kavram, sorun ile ilgili olabilir fakat onları aynı şekilde alıp temsil etmekten öte başka bir işlev üstlenmezler.

Son olarak daha ayrıntılı olarak ele alacağımız “felsefe olarak film” veya “film olarak felsefe” düşüncesi filmlerin kendi başına felsefi düşünce üretebileceklerini ileri sürmektedir.⁴ Kendi içinde de farklı yaklaşımlar içeren felsefe olarak film düşüncesinde yine alt kategoriye ayrılmış üç yaklaşımdan; katı tez, ılımlı tez ve aşırı-

⁴ Burada filmlerin kendi başına felsefi düşünce üretebilmeleri onu yorumlayandan bağımsız yani dayatmadan uzak bir biçimde felsefi düşünce ürettiği anlamını taşır. Felsefi fikirler, onu yorumlayanın bir katkısına gerek duymaksızın hâlihazırda zaten filmin içindedir.

ılımlı tezden söz edilmektedir. Katı tez ve ılımlı tezde tartışmacılar, filmlerin felsefi düşünce üretebileceklerini iddia ederlerken, bunun nasıl olacağı veya nasıl olması gerektiği ile ilgili farklı yorum getirmişlerdir. Aşırı-ılımlı tez olarak adlandırılabilir olan diğer pozisyon ise, filmlerin dolaylı olarak felsefi düşünce üretemeyeceğini iddia etmektedir. Fakat aşırı-ılımlılar yine de düşünce deneylerinin ve felsefi argümanların filmler tarafından sunulabilme ihtimalini reddedemedikleri için yumuşatılmış bir pozisyon sergilerler. Çalışmanın bu bölümünde üç konunun temsilcilerinin savunduğu düşüncelere ve öne sürdükleri argümanlara yer verilerek tartışmanın genel hatlarının oluşturulması amaçlanmıştır.

2.1. Katı Tez

2.1.1. Stephen Mulhall'ın Katı Tezi

“Alien” temasının işlendiği ilk dört film olan; Alien (1979- Ridley Scott), Aliens (1986- James Cameron), Alien 3 (1992 – David Fincher) ve Alien: Resurrection (1997- Jean-Pierre Jeunet) filmlerini bir seri olarak incelemeye alıp, bu filmlerin katı denebilecek bir felsefi bağlam taşıdığını ve bunu da “eylemde felsefe” olarak *On film* kitabında ifade eden Stephen Mulhall, katı tezin ortaya çıkmasında ve felsefe olarak film tezine karşı itirazların gelmesinde başat rol oynamıştır (2002: 2). Bu nedenle Mulhall felsefe olarak film tezi savunucuları ve muhalifleri tarafından ciddi bir eleştiriye maruz kalmıştır (Wartenberg, 2011; Wartenberg, 2016; Livingston, 2009; Smith, 2008).

Mulhall'ı esasen katı tez altında da olsa felsefe olarak film tezine dâhil etmek biraz kuşku bir durum teşkil etmektedir. Felsefe olarak film tezinde ayrı yaklaşımların derecelerine göre sınıflandırılması onların iddialarının ne kadar güçlü ne kadar cesur oldukları ile alakalı olduğunu temsil ederken, Mulhall diğer katı tez savunucusu Aaron Smuts'tan farklı olarak filmlerin üretmeye çalıştığı felsefeyi açıkça belirtmez ve gerekli felsefi argümanları veya önermeleri sunma kaygısı taşımaz. Mulhall felsefi analizinde dağınık, karmaşık ve filmlerin yaptığı felsefeyi ortaya koyma çabasından uzak bir metodoloji benimsemiştir.

Mulhall, tezin savunucuları ve muhaliflerinin düşüncelerindeki açıklıklarına karşın, düşünceleri en belirsiz olan bir konumda yer almaktadır. Fakat yine de filmlerin felsefi düşünceler üretebileceğini savunmaktan çekinmeyen bir tutum sergilemektedir. Mulhall'ın filmleri ele alma biçimi ile incelenen filmin felsefi ve kurgusal arka planının kendisinin ifadeleriyle kıyaslanması; Mulhall'ın savunmakta olduğu konumunda ne kadar tutarlı olduğunu, felsefe olarak film tezini ne kadar ciddiye aldığını ve filmleri felsefenin konumlanmasında nasıl gördüğünü anlamaya yardımcı olacak, ayrıca Mulhall'a yöneltilen eleştirilerin ne derece geçerli olduğunun kavranması açısından faydalı olacağı düşünülmüştür. Ayrıca bu çalışmanın da amacından dolayı bu tür yaklaşımların belirsiz kalmasından ziyade açığa kavuşturulması, felsefe olarak film tezinin savunulması ve geliştirilmesinin aslında ne kadar ciddi ve dikkatli bir okuma ve analiz gerektirdiğini vurgulayarak, filmlerin genel anlamda her yönüyle bir felsefi tutarlılık içermesi gerektirdiğini de pekiştirmektedir.

Öncelikle Mulhall felsefe olarak film tezi ile ilgili iddialı bir biçimde şunları ifade etmektedir:

Başka bir ifadeyle, ben bu filmleri filozoflar tarafından uygun bir şekilde geliştirilmiş görüş veya argümanların kullanışlı veya popüler örnekleri olarak görmüyorum; daha ziyade, filmleri bu tür görüş ve argümanları kendi başlarına yansıtan ve değerlendiren tıpkı filozofların yaptığı gibi ciddi ve sistematik düşünen filmler olarak görüyorum. Bu tür filmler felsefenin ham maddesi veya süslenmesi için birer kaynak olmayıp; onlar bir felsefi atıştırma, eylemdeki felsefe, felsefe olarak filmidirler. (2002: 2)

Mulhall bu ifadelerden de anlaşılacağı gibi filmlerin fikir işleme metodolojisini felsefecilerin metodolojileriyle eş durumda saymakla kalmaz, aynı zamanda filmlere kendilerine özgü felsefi düşünce üretebilme eylemliliğini de atfeder. Mulhall burada, filmlerin onu yapanlardan bağımsız mı yoksa bağımlı mı olduğunu açıklamadığı için filmi yapanları felsefi tutuma dâhil etmediğini aksine filmlerin kendilerinin böyle bir felsefi tutumda bulunduğu kendi düşüncesinde kabul edilebilir.⁵ Mulhall bu ekseninde yine tutumuna devam ederek kendi ifadesini tekrar açıklar. Mulhall'a göre bu ifadeler

⁵ Felsefe olarak film tezinde çok tartışılan konulardan biri olan filmlerin kendilerinin mi felsefi düşünce üretebildiği yoksa bunu filmi yapanların mı yaptığı Livingston'un ve Wartenberg'in tartışmalarında daha ayrıntılı olarak yer verilmiştir.

“filmlerin kendi temaları ve kendileri hakkında sistematik ve sofistike düşünmeye çalıştığını söylemenin başka bir yoludur”, yani “filmler felsefe yapabilir” (2002:7).

Mulhall *On film* kitabını ve *Film as Philosophy: The Very Idea* makalesini felsefe olarak film tezi üzerine inşa etmesine karşın bu ifadelerden başka konumunu ve düşüncesini ortaya koyacak veya filmlerin felsefi düşünceyi üretme şekillerinin nasıl gerçekleşeceğini açıklayacak herhangi bir söylem kullanmamıştır. Mulhall’ın bu durumu Wittgenstein’in felsefesinde “gösterilebilenler söylenemez” görüşüyle benzerlik gösterir (Wittgenstein, 2001: 31). Nitekim bu durumu Mulhall’ın bilinçli bir şekilde benimseyerek felsefi anlayışına yansıttığını ve onun için açıklamanın gereği olmadığını ifade edenler olmuştur (Baggini, 2005: 14).

Mulhall’ın düşüncesinde ilk *Alien* filmi (1979-Ridley Scott) “uzaylı evreninin temel mantığına dair” bir felsefi anlayışı yansıtmaktadır (2002: 10). Bu yüzden Mulhall’ın tutarlılığını felsefi analizleri üzerinden ortaya koymanın tek film üzerinden yeterli olacağı düşünülmüştür. Ayrıca şunu da belirtmek gerekir ki bu çalışma Mulhall’ın genel felsefi anlayışını ve film analizlerinde genel uyguladığı metodolojiyi ortaya koyma amacı taşımaktan ziyade onun felsefe olarak film tezinde geçerliliğini ve konumunu ortaya koymayı amaçlayarak daha sonraki tartışmalara zemin hazırlanması sağlanmıştır. Nitekim bu amaçla Mulhall’ın *On film* de sadece ilk analiz ettiği film ele alınacaktır.

Öncelikle Mulhall *Alien* filmleri haricinde yönetmenlerin diğer filmlerini de incelemeye alır. Fakat buna karşın analizine aldığı “metinlerin hiçbir yerinde ‘auteur’ terimi görünmez” (Baggini, 2005: 13). Bu durum Mulhall’ın belki de ilk tutarsızlığını ifade eder. Ayrıca Mulhall incelemeye aldığı sahneleri çoğunlukla birbirlerinden bağımsız, dağınık bir şekilde ele alırken bir sahnede ortaya koymaya çalıştığı düşünce başka bir sahnede farklı bir düşünce ile ifade edilerek kendi düşünceleri arasındaki bağlantısızlığı da yansıtmış olur. Daha önce de bahsetmiş olduğumuz gibi Mulhall’ın ortaya koyduğu analizler film analizlerinin sıkı olmayan fakat tutarlı ve bağlantılı da olmayan bir biçimi gibidir.

Mulhall filmi incelerken gerçek olan ve kurgusal olan ayırımından kopar. İki ayrı bakışı bir arada ele aldığı bu durum daha sonra atfettiği alegorik anlamlarda çelişkiye

neden olur. Film'in başında "Nostromo" gemisinin içinin gösterildiği sahne için Mulhall, "bu uzay teknolojisinin ve yıldızlararası yolculuğun bir fantezisi ya da karikatürü değil" aksine içinde "sosyal hiyerarşinin ve maaş anlaşmazlıklarının" olduğu "insan geleceğinin gerçek dünyasında çalışan bir gemidir" ifadelerini kullanır (2002: 15). Bu ifadeler Mulhall'ın analiz yaparken filmin gerçek-kurgusal ayırımından kopuk olduğunu somutlaştırır. Fakat her ne olursa olsun buradan filmler tamamen kurgusaldır ve gerçeklikle ilişkilendirilemez gibi bir anlam çıkarılmaması gerekir. Filmler mantıklı ve gerçekliğe kıyasla tutarlı olduğu ölçüde gerçeklikle ilişkilendirilir. Onun haricinde kendi içinde ve onu yapanlar dâhilinde gerçekliği yansıtmaya veya gerçekliği temsil etme gibi amacı taşımayan ve o kaygıyı gütmekten yapılan bir filmin gerçeklikle ilişkilendirilmesi ciddi bir metodolojik sorundur.

Film boyunca uzay yolcu gemilerinin standart prosedürlerine tanıklık ederiz. Bu prosedürlere yer veren sahnelerde neredeyse her uzay temalı filmlerde rastlanması da olasıdır. Bir rotadan diğer rotaya olan yolculukların aylar ve yıllarla hesaplandığı yolculuk sürelerinden dolayı gemi mürettebatı zamanlarını uyuyarak geçirir. Acil durumlarda veya rotaya yaklaşıncaya gemi mürettebatının uyanması normal olurken, Mulhall bu durumu mürettebatın "gemide normal şartlarda hiçbir işe yaramadığını", "geminin kendi kendine idare edecek güçte" ve zekâda olduğunu ifade ederek bir çeşit evrene veya tabiata benzetme gayesi gütmektedir (2002: 15). Oysaki ilk iddia kurgudan bağımsızdır. Mürettebat filme dâhil olmak için doğal olarak uyanmaları gerekir. Mürettebatın geminin yürütülmesinde ve çalışmasında bedenlen ve zihnen gemiye dâhil olmamaları, Mulhall'a göre mürettebat-gemi ilişkisinden hareketle insanın "evren karşısındaki önemsizliğinin" bir göstergesi konumuna gelir (2002: 16). Mulhall iddialı tutumunu sürdürmeye devam ederek; mürettebatın uyku tüplerinden uyanmasını "bir tür yeniden doğuş" ile ilişkilendirerek, uyku tüplerini "teknolojik rahim" ve tüplerdeki mürettebata bağlı kabloları da "göbek kordonu" ile özdeşleştirir ve iddiasını desteklemeye çalışır (2002: 16).

Nostromo gemisinin yapay zekâ komutasını üstlenen "Anne" isimli bilgisayar, geminin rotasını Alien'in bulunduğu gezegene doğru yönlendirerek bir takım yardım sinyallerinin geldiğini vurgular. Geminin üst rütbelilerinden iki kişi Kane ile Dallas'ın yanında iki kadın mürettebattan biri olan Lambert araştırma için gemiden inerek

inceleme yaparlar ve Kane başından saldırıya uğrayarak gemiye tekrar geri dönmek zorunda kalırlar. Geminin üçüncü kaptanı ve diğer kadın mürettebattan Ripley, geminin karantina kurallarından dolayı Kane'i içeri almak istemez fakat bilimsel durumlarda söz sahibi olan Ash, Kane'i ve dolaylı olarak Alien'i gemiye almak için kapıları açar.⁶

Saldırıdan sonra bayılan Kane'in kaskı çıkartıldıktan sonra bir organizmanın Kane'in kafasını ve yüzünü kaplayacak şekilde sardığı gösterilir ve organizma çıkartıldıktan sonra Kane yeniden uyanır. Kane'in uyandıktan sonra midesinden değişime uğrayarak ve doğal olarak Kane'i de öldürerek bir Alien ortaya çıkar. Mulhall bu durumu, Alien'in bir tür doğum sürecinden geçtiğini ve dolayısıyla Alien'in Kane'in çocuğu ve Kane'in de onun annesi olduğu gibi bir bakış açısıyla çözümlerken, bunu Kane'in gördüğü rüyanın desteklediğini savunur. Mulhall' göre Kane "cinsellik, hamilelik ve doğum ile ilgili kâbus" görmektedir (2002: 20). Mulhall'ın bu iddiası filmle karşılaştırdığımızda hiç şüphesiz Mulhall, filmin barındırdığından öte bir yorum gerçekleştirmiştir. Kane uyandıktan sonra sadece "boğulmak ile ilgili bir kâbus" gördüğünü ifade eder. Bunun sonucunda Mulhall'ın düşüncesini desteklemek için öne sürdüğü ifadeler filmde bir tutarlılık sağlamadığı için, onun filme yönelik iddialarının bir dayatma olduğu anlaşılır.

Ayrıca Mulhall'ın film özelinde ne anlatmak istediği de oldukça bulanıktır. Örneğin herhangi bir klasik felsefi metin alıp incelendiğinde bahsetmek istediği konuyu az çok tahmin edebilir ve genel konusunun ne üzerine tartışıldığını tahayyül edebilirken Mulhall'ın analizleri genel bir varsayım veya genel bir felsefi konu veya tema ortaya koymaktan yoksundur. Mulhall sadece Nostromo gemisindeki mürettebatı "kan, travma ve cinsellikten yoksun, teknolojinin otomatik işlevi olarak temsil edilen bir insan kökeni" olarak tanımlar (2002: 16). Mulhall bu ifadelerinde tam olarak neyi ifade etmek istediğini açıklama girişiminde bulunmaz.

Mulhall bir başka düşüncesinde Nostromo gemisinin yapay zekâsı "Anne" ile daha sonradan bir robot olduğu anlaşılan bilim sorumlusu Ash ve yaratık Alien

⁶ Bu sahnenin filmin ilerleyişine göre aydınlatılması, Mulhall'ın daha sonra iddia edeceği birtakım ifadeler için önem teşkil eder.

arasında bir tür ailesel ve duygusal bağlar olduğunu iddia ederek yine filmde bağımsız aşırı bir tutum sergiler. Mulhall bu iddiasını desteklemek için geminin üçüncü kaptanı Ripley'in Alien'i öldürebilmek için "Anne"den bilgi alma isteğinde bulunmasını ve "Anne"nin Ripley'in isteğini bu sebeple reddettiğini ve buna ek olarak Ash'in Ripleye saldırmasında Alien'e karşı olan bağlarından dolayı bir tür koruma içgüdüsünün etken olduğu düşüncesindedir. Mulhall, Ash'in bu eylemi yaparken hem kendisinin Alien'a olan bağı hem de yapay zekâ olan "Anne"nin Alien'a karşı olan koruma güdüsünden beslenerek Ripley'e saldırdığını iddia eder (2002: 27-28).

Mulhall'ın bu ifadelerini önermeler halinde açıklayacak olursak film dâhilinde bile gerçekleşemeyecek basit bir argüman ortaya çıkar:

1. Aynı türden olmayanların birbirlerine karşı zorunlu bir bağı vardır.
2. Ash, Anne ve Alien insan değildir.
3. Dolayısıyla Ash, Anne ve Alien'in birbirlerine karşı zorunlu bir bağı vardır.

Mulhall'ın ifade ettiği düşüncelerinden ortaya koyulan bu argümanın tutarlı olup olmadığına karar verecek yine filmin kendisidir. Nitekim filme göre de Mulhall'ın düşünceleri tutarlı değildir ve filmle bağdaşacak hiçbir yanı yoktur. Çünkü Nostromo gemisinin 20 milyon ton maden cevheri taşıdığı ve geminin politikalarında önceliğin şirketin kaygılarının olduğu bilgisi daha filmin başında verilir. Mürettebat tarafından geminin özel bir şirketin olduğu ve mürettebatın maaşlarının bile şirket tarafından ödeneceği sürekli hatırlatılır. Ayrıca Ash'in mürettebatın içinde şirketin komutlarını yerine getirecek bir işlevde bulunması yüksek bir ihtimaldir. Bunu destekleyecek bir ifade "Ash'in yarattığı şirketin silah araştırmalarında kullanılması için korumaya çalıştığı" mürettebat tarafından dile getirilir. Yani Alien'in getirilmesini isteyen ve korunmasını emreden şirketin kesin talimatıdır ve şirketin bu talimatının yerine getirilmesinde "mürettebat bile feda edilebilir".

Ash'in Ripleye saldırmasındaki etkenin ne olduğu açıkça belli olmasa da saldırdığı yerdeki sahnenin arka planını çıplak kadın resimleri meşgul eder. Ayrıca mürettebattan Parker filmin bir sahnesinde benzer dergiler okuduğu gösterilir ve Parker'in gerek Lambert'e gerekse Ripley'e karşı somut bir eyleme dökmediği arzuları

film boyunca yansıtılır. Alien'in mürettebata saldırırken Lambert'e ve Ripley'e erkeklere davrandığı biçimden farklı olarak davrandığı gösterilir. Erkek mürettebatı acımasızca öldürüp ele geçirmesine karşın Lambert'e onun dişi olduğunun farkında olarak yaklaşması ve nitekim filmin sonunda Ripley'in kurtulduğunu zannedip rahatlayarak üstünü başını çıkardığı ve hem beden hem de zihnen savunmasız olduğu bir anda Alien'in ortaya çıkmasını bir çeşit "erkek bakışı altında kadının pasifliğini" temsil ettiği şeklinde de yorumlanabilir (Mulvey, 1989: 25). Yine de bu tür öğeler birleştiğinde filmin psikanalitik zemininin yönleri ortaya çıkabilir fakat bu durum felsefi bir yön taşıdığı anlamına gelmez.

Film boyunca Alien hakkında verilen bilgi Mulhall'ın düşüncelerindeki belirsizliğiyle eş durumdadır. Filmde Alien'i tanımlayan, nasıl bir varlık olduğunu ve ne yapmaya çalıştığını ortaya koymaya çalışan sadece bir diyalog vardır. Ash'in, Ripley ve Parker tarafından etkisiz hale getirilerek bir robot olduğu anlaşıldığında, mürettebat Ash'ten Alien hakkında bilgi almayı isterler ve Ash Alien'a karşı "sempati ve hayranlık" duyduğunu açığa vurur. Daha sonra Ash, Alien'a karşı neden sempati ve hayranlık duyduğunu şu sözlerle ifade eder: çünkü o "...inançtan ve ahlaki kaygılardan bağımsız, vicdan ve pişmanlık duymayacak şekilde hayatta kalmaya çalışan..." bir organizma olarak tanımlar.

Ash'in filmdeki bu ifadeleri ve cinsel yönden bazı davranışları ile Alien'in film boyunca sergilediği, eyleme geçirdiği tutumu karşılaştırdığımızda iki öğenin Immanuel Kant'ın şu ifadeleriyle örtüşmekte zorluk çekmediği anlaşılabilir. Kant, eğer "Tanrı ve öbür dünya olmasaydı rasyonel bir adam olarak görevlere uygun hareket etmek için hiçbir teşvik edici unsur olmayacaktı" ve bu sebeple "kötü bir adam olurum" dolayısıyla "kendi doğamı ve onun ebedi ahlaki yasalarını inkâr etmem gerekirdi" yani "mantıklı bir adam olmayı bırakmam gerekirdi" diyerek filmin felsefi zeminini ondan bağımsız olmayacak şekilde açığa vurabilir (Kant, 1978: 110-111).

Alien'in film boyunca az görünmesine karşın gemide bir tür terör estirdiği düşünülebilir. Alien'in mürettebatın hem seçim özgürlüğünü ellerinden alması hem de beden bir tür gasp eyleminde bulunması ve mürettebatın yaşam haklarını da gasp ettiği düşünüldüğünde, Kant'ın felsefi düşüncesi, filmin zemininden ayırık olmadığı

bir konumda yer alır. Ancak şunun da unutulmaması gerekir ki film hem popüler kültür filmi kimliğini hem de bilim-kurgu ve korku kimliğini bir arada barındıran bir filmidir. Bundan dolayı filmin hem işlediği konu bakımından ve hem de göstermeye çalıştığı görseller bakımından cesur tutumlar sergileme kaygısı güttüğü de göz ardı edilmemesi gereken bir yönüdür. Bunlar ise filmin arka planında ve onu yapanların benimsediği tutumların ne olduğunda etken konumdur. Şüphesiz Mulhall'ın düşünceleri açığa çıktığı gibi filmlerin arka planından da bağımsızdır. Daha önce bahsedildiği gibi Mulhall her ne kadar katı tez adı altında incelemeye alınsa da filmler üzerinden benimsediği düşüncelerin felsefi olup olmadığı bile şüpheli kalmaktadır.

Mulhall'ın *On film* kitabı üzerinden yorum getiren Baggini de Mulhall'ın tutumuna karşı en ılımlı bir anlayış benimsemesine karşın yine de tatmin olmadığını belirtmekten çekinmemektedir (Baggini, 2005). Çünkü filmin gerçek anlamda felsefi düşünceler üretebilmesi için onun felsefi argümanlara ve fikirlere net bir biçimde sahip olduğunun ortaya koyulması gerekmektedir. Mulhall'ın anlatmaya çalıştığı şey ise bunlardan yoksundur.

2.1.2. Aaron Smuts'un Katı Tezi

Mulhall haricinde katı tez ile konumlanan ve onu bilinçli şekilde savunan felsefe olarak film tezi savunucularından biri de Aaron Smutstur. Smuts (2009) "*Film as Philosophy: In Defense of a Bold Thesis*" adlı makalesinde felsefi konumlanmasını ortaya koymaktadır. Smuts katı tezin genel niteliklerinden biri olan filmlerin dilbilimsel araçlardan bağımsız olarak felsefi düşünceler üretebildiğini ve üretebileceğini iddialı bir şekilde savunmaktadır. Bununla birlikte Smuts diğer katı tez savunucusu Mulhall'a kıyasla daha somut ve kendi içinde belli mantığı olan örneklerle felsefi düşüncelerini ifade eder. Ayrıca Smuts her ne kadar katı tezi savunduğunu ifade etse de Deleuzeyen bir yaklaşım ona göre bile daha katı bir konumda yer aldığını ifade ederek savunduğu katı tezin kendi düzeyinde makul olabileceğini düşünmektedir. Smuts, Deleuzeyen bir yaklaşımı savunan çoğu teorisyenin filmlere üstün bir felsefi yetenek atfettiğini ve kendisinin böyle bir tutumda olmadığını düşünmektedir. Ben "filmin benzersiz felsefi yeteneklere sahip olduğu anlamını yüklemek istemiyorum;

basitçe, filmlerin genel hatlarıyla sinematik olarak adlandırabileceğimiz yollarla felsefe yapabileceğini iddia ediyorum” (2009: 411).

Smuts, Livingston’un (2009) itiraz ettiği katı tezin iki niteliğinden olan filmlerin sadece “sinematik araçlara özgü” ve bunun yanında “yenilikçi ve bağımsız” bir felsefi katkı sunabileceğini kabul etmektedir. Böylelikle Smuts katı tezi iki kriterde ele alır: bunlar “Epistemik ölçüt” kriteri ile “Sanatsal ölçüt” kriteridir (s. 409). Sanatsal ölçüt kriterinde Smuts sinemanın ve filmlerin sahip olduğu ayırt edici özellikler üzerinden filmleri diğer medya ve sanat formlarından ayıksılaştırarak sinema ve film ortamına özgü olan nitelikleri ortaya koymayı amaçlar. Epistemik ölçüt kriterinde ise Smuts filmlerin felsefi katkılarının ne derece özgün ve yenilikçi olup olamayacağını, varsayılan felsefi anlayışlar üzerinden sorgular fakat bu ölçüt kriteriyle tam olarak neyi amaçladığını somut ve anlaşılır bir örnekle ifade etme çabasında değildir.

Sanatsal ölçütte Smuts, sinematik kelimesinin ve sinematik araçların ne olduğu ile ilgili açıklamalar yaparak eleştirilerine başlar. Smuts’a (2009) göre sinematik araçlar ile kastedilen esas amacın bir filmin var olan tüm özelliklerinin bir videonun özelliklerinden farklılığını ortaya koyduğu anda anlaşılma evresine girdiğini düşünür. Fakat bu durum, filmlerin sahip olduğu teknik yapısallığından bir filmin ayrılması için ilk adımdır yani esas sinematik olanın anlamı videodan ayrılan filmlerin kendi içindeki ayrıma neden olan özellikleridir. Bu yüzden Smuts’un düşüncesinde sinematik olanın video formu olanın özelliklerinden ayrı düşünülmesi gerekmektedir. Nitekim Smuts bir konferans, seminer, diyalog gibi videoya alınan formların kaydolmaktan öte bir özelliğe bilhassa sinematik özelliklere sahip olmadıklarının altını çizmektedir.

Smuts’a (2009) göre eğer bir filminden veya sinemadan kendilerine özgü araçlara sahip olduğundan bahsetmek istiyorsak, film veya sinemanın bir video kaydından daha fazlasını yapması gerekmektedir. Smuts, Eric Rohmer’in *My Night at Maud* (1969) filmini bu düşüncelerine destekleyici bir örnek olarak verir ve filmin uzun ve durağan çekimlerinin sinematiklik ile adlandırılmayacağını dolayısıyla öyle bir özellikten yoksun olduğunu ifade etmektedir. Smuts aynı zamanda felsefi faaliyette bulunanların video görüntülerini sinematik bir film olarak nitelendirmez ve bunun yanında felsefi düşünceyi üretenin filmin kendisinin değil videodaki filozof olduğunu belirtir.

Dolayısıyla böyle bir filmsel araçlara özgülükten bahsedilemez. Smuts'un düşüncesinde "sinematik" kavramı daha çok "filmle ilgili olan filmsel olan" bir anlamı barındırır (2013:80).

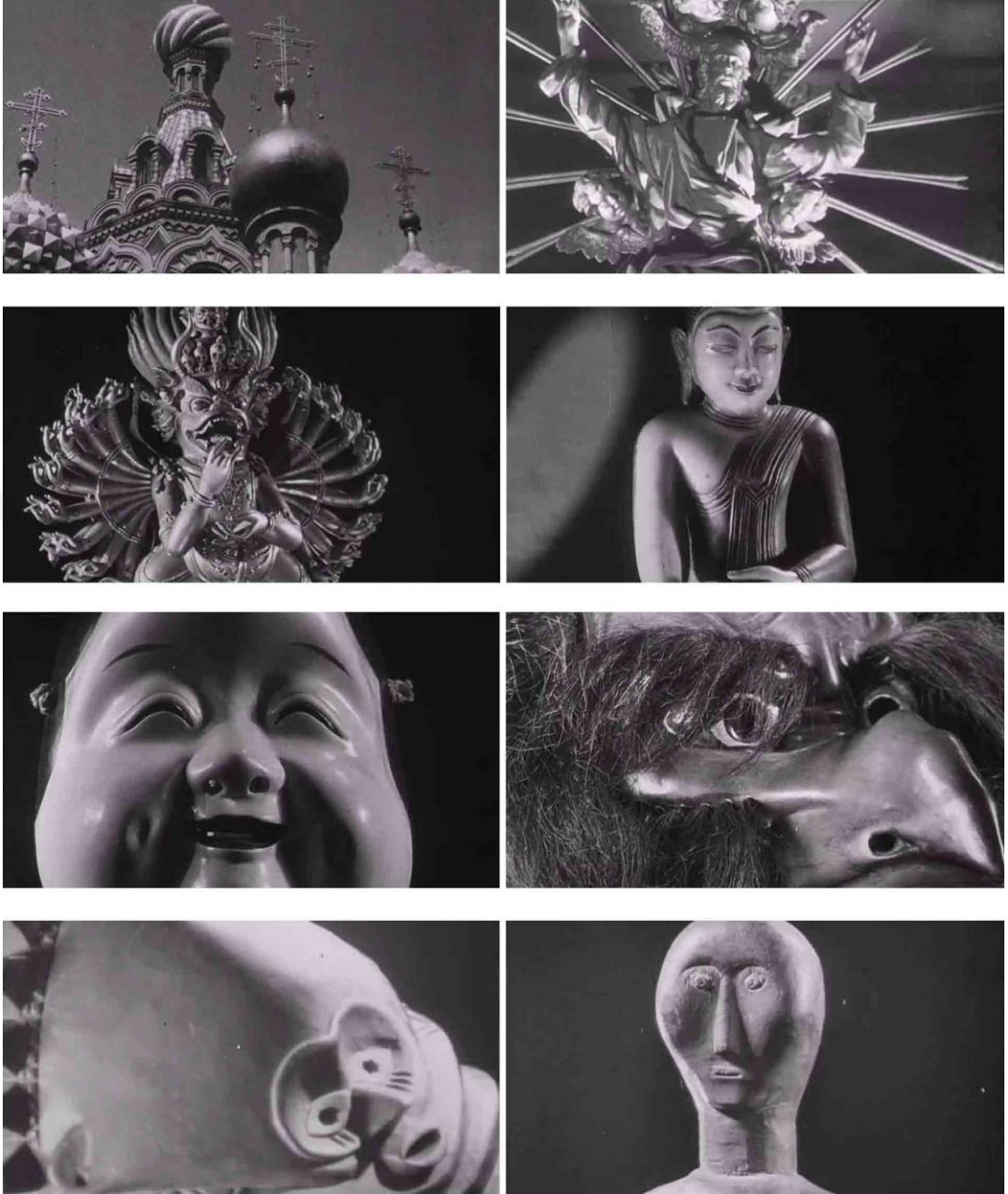
Smuts (2009) bir filmin sinemaya özgü yollarla felsefi bir katkı yaptığı söylendiğinde bu durumun o kadar da karışık bir anlama sahip olmadığını düşünür. Yani basit bir şekilde, sinema doğal olarak diğer sanat dallarından farklıdır ve hiçbir sanat biçimi sinema olmadığından dolayısıyla yapılan felsefi katkı da sinemaya özgü araçlarla yapılmış olur. Fakat bu durum kamera, renk, ışık, ses, müzik, montaj ve diğer etmenlerin birleşimiyle imkân dâhiline girer fakat bunları barındırması o filmin sinematik olarak adlandırılması için yeterli değildir.

Smuts'a (2013) göre bir filmin iyi özelliklere sahip olması onun sinematik özelliklere sahip olduğu anlamına gelmez. Ayrıca sinematik araçlara özgülük filmsel olduğu için her filmin de iyi ve güzel olmadığı düşünülürse sinematikte sadece filmsel özellikler olarak kalmaması aksine kendi içinde de bir filmi diğer filminden kendine has ve iyi olan ayırt edici özelliğinin sinematik olarak kabul edilmesi gerekir. Dolayısıyla bir filmin sinematik özelliklere sahip olabilmesi için onun diğer filmlerden ayırt edici özelliklerinin olması gerekmektedir. Smuts'a göre bir filmin ya da bir sahnenin sinematik olarak nitelendirilmesinin onun "filmin bazı özelliklerine odaklandığı" anlamına gelir (2013: 80). Bir anlamda sinematiklığı filmde hem görsel açıdan hem de "duygusal açıdan zengin, yoğun ve sürükleyici" kılan ilkeler veya araçlar olarak da nitelendirebiliriz (Sinnerbink, 2016: 13).

Bir video kaydında felsefi bir diyalog geçtiğini tahayyül ettiğimizde onun epistemik olarak bilişsel duyularımıza hitap ettiğinden şüphe duymayız. Aynı şekilde özelliklere sahip bir felsefi diyalogun bir filmde yer alması onun bilişsel anlamından bir şey kaybettirmeyecektir fakat asıl mesele burada başlamaktadır. Bir video kaydında estetik kaygı, epistemik kaygının ötesine geçme amacı barındırmaz. Oysa bazı filmlerinde video kaydındaki felsefi diyalog kadar epistemik bir kaygı barındırmayacağı düşünülebilir. Fakat bir film içine aldığı her şeyi kendi filmsel dünyasına ait yapar. Videonun bilişselliğinin yanında duygusallığı da barındıran her ikisinin kaygısını içinde barındıran filmidir. Eğer ki bir videodaki felsefi diyalog bir

filmin içinde de aynı bir videodaki felsefi diyalog olarak kalırsa burada sadece o sahnenin bilişselliğinden ve o videonun eklenmesinden söz edilebilir oysa felsefi diyalogun geçtiği video, filmin kendine özgü araçlarıyla anlam kazanarak bir boyut kazanırsa burada o sahnenin sadece “bilişselliğinden” değil aynı zamanda “duygusallığından” da söz edilebilir hale gelir ve bu sonuçla sinematik bir anlatının ortaya çıktığı savunulabilir hale gelir (Sinnerbink, 2016: 20).

Smuts’a (2009) göre felsefi argümanları yalnızca dilbilimsel imkânlarla kısıtlamak filmlerin sinematik yollarla felsefi düşünce üretebilme potansiyellerini engelleme basit bir yoldur. Bu yüzden filmler dilbilimsel olmayan bir şekilde de felsefi argümanlar sunabilir. Smuts, Wartenberg’in (2006) filmlerin felsefi argüman sunabilme yetisine sahip olduğu iddiasını benimseyerek, bir örnekle bu iddiasını savunur. Smuts, Sergei Eisenstein’in *October* (1928) filmini ele alır. Ayrıca Smuts bu filmin sinematik araçlara has bir şekilde “analojik argümanlar” ile felsefi düşünce üretebileceğini iddia eder (2009: 414). Daha doğru bir ifadeyle Smuts *October* filminin içindeki “In the Gods and Country” (Tanrılar ve Vatan) sahnesinin böyle bir argümana sahip olduğunu savunur. Smuts, Eisenstein’in yaptığı bu filmin Friedrich Nietzsche’nin “Ahlâkın Soy Kütüğü Üzerine” eserindeki düşünceleriyle ilişkilendirir. Smuts’a göre Nietzsche retorik bir biçimde Hristiyan ahlâkını kötülemeye çalışır ama bunu okuyucularının argümanlaştırmasını beklediği için kendisi açık bir argümanla bunu ifade etmekten kaçınmıştır. Smuts aynı ifade etme tarzının Eisenstein’in sahnesinde de yer aldığını ifade ederek, iddiasını güçlendirmek için anlatıdaki kütük kavramı ile ilgili öğelerin kasıtlı olarak düzenlenişine dikkat çekmeye çalışır (Resim 2.1.).



Resim 2. 1. Sergei Eisenstein October (Ekim) 1928 filminden “Gods and Country” isimli sahnelerinden örnekler. Aaron Smuts benzer şekilde bu kareleri kullanarak felsefi fikirlerini savunur.

Smuts adı geçen sahneyi Eisenstein’in “tıpkı felsefi bir argüman gibi” ele aldığını ve yansıtmayı amaçladığını ifade eder. Smuts’a göre Eisenstein da bu sahne için “analojik argümandan faydalanmıştır” (2009: 415). Eisenstein bu sahnesini şu ifadelerle açıklar:

Kornilov'un Petrograd'daki yürüyüşü "Tanrı ve Vatan Adına" sloganı altındaydı. Burada, bu olayın dini önemini akılcı bir biçimde gözler önüne sermeye çalıştık. Büyüleyici bir Barok Hristiyanlık sembolünden bir

Eskimo sembolüne kadar bir dizi dini imgeler bir araya getirildi. Bu durumdaki çatışma, Tanrı'nın simgeleştirilmesi ile Tanrı kavramı arasındaki çatışmaydı. Gösterilen ilk heykelde fikir ve imge tamamen uyumlu görünürken, gittikçe bu iki öge birbirini izleyen her görüntü ile birbirinden uzaklaşır. Tanrı anlamını taşıyan görüntüler, giderek Tanrı kavramımızdan uzaklaşıyor ve kaçınılmaz bir şekilde tüm Tanrıların gerçek doğası hakkında bireysel sonuçlara yol açıyor. Bu durumda da bir önyargı ile bilinçli bir adımlarla aşama aşama itibarın zedelenmesi arasındaki bir çatışma, tamamen entelektüel bir çözüme ulaşmaya çalışan bir görüntü zinciri ile sonuçlanıyor. (Eisenstein, 1977: 62)

Smuts, Nietzsche'nin Soykütüğü'nün "köle ahlakından şüphelenilmesi için ek nedenler sağladığı" gibi bu sahnenin de böyle bir amaçta olduğunu vurgulayarak, Eisenstein'in da bu tema üzerinden düşündürmeyi amaçladığını ifade eder (2009:415). Eisenstein, Smuts'un Nietzsche savını herhangi bir şekilde savunma girişiminden veya düşüncesinden söz etmese de bilişsel bir amacının olduğunu şu ifadelerle belirtir:

Adım adım, her yeni görüntüyü ortak anlamla karşılaştıran bir süreç tarafından, mantıksal tümdengelimle resmi olarak tanımlanabilen bir sürecin arkasında güç biriktirilir. Bu fikirleri serbest bırakma kararı ve kullanılan yöntem zaten entelektüel olarak tasarlanmıştır. Filme yönelik geleneksel tanımlayıcı biçim bir tür filmsel muhakemenin resmi olasılığına yöneltir. Geleneksel film duyguları yönlendirirken, bu aynı zamanda bütün düşünce sürecini teşvik etmek ve yönlendirmek için de bir fırsat sunar. (Eisenstein, 1977: 62)

Smuts, Nietzsche savında iddiasını sürdürerek hem Nietzsche'nin hem de Eisenstein'in aynı ideolojik çizgide ahlakın "kirli köklerini açığa çıkararak retoriksel biçimde Hristiyan ahlakını kötülemeye" çalıştığını düşünür (2009: 415). Nitekim Smuts Nietzsche savını iddiaları ile yine destekler:

Sahne dizisi, Eisenstein'in izleyicisinin aşına olduğu Hristiyan geleneğinden dini eserlerin sergilenmesiyle başlıyor. Hristiyan katedrallerinin, heykellerinin ve sanat eserlerinin görüntüleri değişerek, yerlerine yavaş yavaş pagan heykelleri serpiştiriliyor ve hemen hemen çoğu komik bir biçimde şeytani. Sahne dizisi tanıdık olan bir karşılaştırma sunar, itibarlı olarak kabul edilen Hristiyan eserleri ile ilkel korku ve cehaletin temel ürünleri olarak düşünülebilecek şüpheli dinlerin eserleri arasında. Eisenstein, Hristiyanlığı varsayılan öncülleriyle karşılaştırarak bir tür soy kütüğü sunuyor. (2009: 415)

Smuts'a göre sahnenin genel önerisi "Hristiyan heykellerinin pagan heykellerinden daha iyi olmadığı" çünkü her ikisinin de "aynı motivasyondan" kaynaklandığı şeklindedir (2009: 416). Fakat Smuts'un bu varsayımı Mulhall'ın

metodolojisiyle aynı kaderi paylaşır. Smuts her ne kadar bu sahneyi Nietzsche'nin varsayımıyla okuyarak bir yorum geliştirip temayı "köle ahlakı" ile bağdaştırırsa da Noel Carroll (1998) bu sahneyi Eisenstein'in Karl Marx'ın düşünceleri ekseninde oluşturduğunu ifade eder.⁷

Carroll, Eisenstein'in "Kapitali ekrana uyarlamayı planladığını" savunarak, "Marx'ın düşünce biçimleriyle" tamamlamaya çalıştığı görüşündedir. Yani Eisenstein'in "montajı proletaryanın bilincini yeniden şekillendirme çabası" ile ilgili olarak düzenlenir. Carroll'a göre "görüntü zincirinin önemi sadece tematik değil, aynı zamanda pedagojiktir, çünkü kurgusal yapı proleter izleyiciyi analiz egzersizi yoluyla mantık yürütmeye teşvik eder ve yönlendirir" (1998: 81-83).

Carroll'a göre bu görüntü dizisinde Eisenstein eğer "ateolojik" bir argüman sunuyorsa bunun önermelerinin veya öncüllerinin ne olduğunun da ortaya çıkarılması gerektiği düşüncesindedir. Bu amaçla Carroll, "görüntülerin yan yana gelmesinden türetilen bir dizi çıkarım" olduğunu varsayar ve önerme sonucunu sonuna saklar. Carroll'a göre Eisenstein'in varsayılan argümanının ilk önermesi "Tanrı'nın iyilikseverliği" ile alakalı olmalıdır ve ilk görüntüler diğerlerine kıyasla böyle bir olumlu izlenim vermektedir. Sonraki görüntü dizisi bu izlenime bir "alternatif" getirmektedir. Üstelik bu görüntü dizisi "Hristiyanlıkla bağdaşmayan inançlarla ilgilidir". Bunun dayanak alındığı varsayıldığında "bazı insanlar, B, C, D tanrısının olduğuna inanır" yeni öncülü çıkarılır. Ardından, görüntü dizisindeki Hristiyan olmayan diğer inançlarla ilgili olarak "Tanrı'nın tamamen iyilikseverliği" ile bağdaştırılamayacağı öncülü çıkar. Carroll'a göre bu öncülle görüntü dizisindeki bazı öncüllerin yanlış olduğu ortaya çıkar. Carroll, alternatif anlamı barındıran öncüllerin bu diziye göre tutarlı olduğunu varsayarken, "Tanrı'nın iyilikseverliği" hakkındaki öncülün yanlışlanması gerektiğini düşünür. Carroll bunu "Tanrı iyilikseverdir fakat şeytan insanları kandırır" yorumu ile görüntü dizisindeki iyilikseverden gittikçe şeytani bir hal alan Tanrı kavramlarını örnek verir. Bu nedenle Carroll'a göre

⁷ Daha fazla bilgi için bkz. Noel Carroll, *Interpreting the Moving Image*, 6.Bölüm *For God and Country*, 1998, Cambridge University Press.

Eisenstein, “Tanrı’nın şeytani imgesinin görüntü dizine eklenmesiyle, Tanrı kavramına karşı başka bir argüman” ortaya koyduğunu savunmaktadır (1998: 83-88).

Smuts’un düşüncesine dönüldüğünde kendisinin Nietzsche savının bir tür yine arka plandan bağımsız fakat yine de benzer zeminde dolaşan fikirlere yönelik yoğunlaştığı fark edilebilir. Smuts, ne Nietzsche savının görüntü dizisindeki doğruluğundan ne de böylesine bir sahnenin katı tez adı altında ne kadar yenilikçi ve bağımsız bir felsefi katkı yaptığından emin değildir. Üstelik Carroll’un Eisenstein’in bu sahne ile ilgili tasavvuru düşünüldüğünde Smuts’un Nietzsche savı kendisinin bir dayatması olarak karşımıza çıkmaktadır. Smuts böylesine bir iddiayı doğrulamak için kendini yeterli görmez ve eksik olduğunu itiraf eder: “Din felsefesinin tarihi hakkında yeteri kadar bilgiye sahip olmadığım için, onun başarısının tarihsel olarak benzersiz olduğunu iddia etmek istemiyorum” (2009: 416).

Smuts bir şekilde yenilikçi ve bağımsız olma kriterlerini sağlayamadığını kabul etse de yine de bu görüntü dizisinin bir argüman sunarak felsefi bir düşünce ürettiği iddiasından vazgeçmemektedir. Nitekim Smuts, “...Ekim filmi böylece felsefi bir katkı sağlar, fakat katkının yenilikçi olarak kabul edilip edilmeyeceği tartışmalıdır” fakat buna rağmen bile “Tanrı ve Vatan için dizisi yenilikçi olmasa da felsefi bir teze inanmak için bağımsız bir neden sunuyor” ifadelerini kullanır (2009:416). Her ne kadar Smuts ve Carroll’un bu sahne özelinde ele aldıkları arka plan birbirlerininkinden farklı olsa da sahnenin felsefi bir argüman sunduğunda ikisi de hemfikirdir. Carroll ise “Yani, mantıksal olarak geçerli bir ateolojik argüman öneren Tanrı ve Vatan dizisindeki çekimlerin yan yana gelmesini veya ilişkisini açıklamak için önerebileceğimiz bir dizi çıkarım var gibi görünüyor” ifadeleriyle Smuts ile bir nebze de olsa ortak payda da buluştuklarını kabul etmektedir (1998: 88).

2.2. Aşırı-İlımlı Tez

2.2.1. Paisley Livingston’un Aşırı-İlımlı Tezi

Aşırı-ılımlı tez savunucularının başında gelen Paisley Livingston (2006; 2008; 2009) filmlerin felsefi düşünce üretebileceklerine kuşkuyla yaklaşmaktadır. Filmler felsefi konuların gösterilmesinde, anlaşılıp kavranmasında geçerli ve iyi bir yol olabilir fakat

konu epistemik boyutuna gelince filmlerin böyle bir yetkinliğinin ve niteliğinin olup olmadığı sorusu ortaya çıkar. Livingston öncelikle bu ayrıma daha doğru varabilmek için felsefe olarak film tezini iki ayrı alt teze ayırır. Bunlar katı tez ve Livingston'un kendi "ılımlı" tezidir. Katı tez hem aşırı-ılımlıların hem de ılımlıların katı olarak kabul ettiği Mulhall'ın ve Smuts'un tezleridir. Livingston'un kendi "ılımlı tezi" ise tanımlanması gibi ılımlı olmayıp aşırı bir pozisyona tekabül etmektedir. O yüzden Livingston'un "ılımlı tezi" aşırı-ılımlılar olarak tanımladığımız Murray Smith, Bruce Russel ve Livingston'un kendisinin dâhil olduğu aşırı-ılımlı tezin pozisyonunu temsil ederler.

Katı tezi hatırlarsak filmlerin kendine has sinematik yollar ve araçlarla, tıpkı felsefeciler gibi özgün ve yenilikçi bir felsefe ortaya koymasıydı. Livingston böyle bir tezin geçerliliğinin mümkün olmadığını belirterek reddetmektedir:

Filmler sinematik araçlara veya sanat biçimine özgü biçimde felsefeye yaratıcı katkılar sağlayabilirler mi? Bu soruya olumlu bir yanıt sunmak cazip gelse de katı bir felsefe olarak film tezini savunmak zordur. Sonraki iddia edeceğim daha iyi bir seçenek felsefi içgörü veya bilginin gelişiminde sinemanın rolünün daha ılımlı bir anlayışını kabul etmektir. Filmler, felsefi meselelerin ve fikirlerin canlı ve duygusal olarak ilgi çekici illüstrasyonlarını sağlamak için kullanılabilir ve yeterli arka plan varsayımları mevcut olduğunda, filmlerle ilgili yansımalar belirli tezlerin ve argümanların araştırılmasına katkıda bulunabilir ve bazen gelişmiş felsefi anlayış sağlayabilir. (2009: 11)

Livingston'un film anlayışı daha çok felsefenin yardımcısı konumuna tekabül etmektedir. Filmler felsefi düşüncüyü üretmekten ziyade felsefi konuların ve fikirlerin somutlaşmasına katkı sağlama gibi görevi vardır. Filmler epistemolojik bilginin kaynağı değildirler. Bu yüzden felsefe gibi bilginin kaynağı olarak kabul edilen bir alanın yerini filmlerin alması beklenemez. Ancak filmler felsefi sezgileri açığa çıkarabilir veya karmaşık ve anlaşılmakta zorluk çekilen felsefi konuların basitleştirilerek kavranmasında yarar sağlayabilir. Livingston'un kendi ılımlı tezinin özellikleri bunlardan ibarettir. Yani Livingston'un bu düşüncelerinden de anlaşılacağı üzere felsefe olarak film tezini dolaylı olarak hükümsüz saydığını varsayabiliriz.

Livingston, diğer aşırı-ılımlılar gibi filmlerin film olarak, felsefenin de felsefe olarak kalmasını isterken, birinin diğerinin yerini almasının mümkün olamayacağını

savunur. Livingston'un bu zemini "ontolojiktir", çünkü o bir filmi "felsefe yapabilecek türden bir şey" olarak görmez (2008: 592). Böylelikle Livingston filmlerin felsefe ile ilişkisinde birinin diğeriyle eşit konumda olmasından ziyade epistemik açıdan filmler felsefenin yardımcısı konumundadır. Livingston, filmlerin "pedagojik işlevleri için felsefi müfredata konulabileceğini reddetmek veya küçümsemek için iyi bir neden" olmadığını düşünür (2009: 35). Ayrıca filmlerin mevcut görevlerini deforme etmenin ne felsefeye ne de filmin gelişimine katkısı vardır. Bu yüzden filmler her iki tarafında lehine olacak şekilde ele alınırsa, var olan önemi ve faydası göz ardı edilmeden ama felsefenin de işini elinden almadan "felsefi fikirleri ifade etmek ve göstermek" için kullanılması daha uygun bir yaklaşım olacağını belirtir (2009: 5).

Livingston'un kendisini ılımlı olarak tanımladığı konumu, felsefe olarak film tartışmasıyla filmlerin felsefi düşünce üretebileceği meselesinden uzaktır. Yani Livingston diğer aşırı-ılımlılardan farklı olarak filmin felsefi içeriklerini somut örneklerle ele almayan bir konumda yer alır. Bunun sonucunda Murray Smith (2006) ve Bruce Russell'ın (2000) felsefe olarak film olasılığını filmler üzerinden incelemelerine karşın Livingston'un benzer bir film incelemesi yoktur. Çünkü Livingston'un felsefe olarak film tezinden anladığı sadece iki anlayış vardır ve onlardan ilki katı teze daha yakın bir tezi ikincisi ise tezi geçersiz kabul eden konumu temsil etmektedir. Livingston bunu şöyle açıklar:

Felsefe olarak filmle ilgili bir tezde yer alan sonuç koşulu ile ilgili olarak iki tür iddia öne sürülebilir. Birincisi güçlü bir durumdur: Filmler sadece önceden yayınlanmış felsefi fikirleri görselleştirme anlamında değil, onları yeniden özetleme veya anımsatma anlamında da görselleştirmemekte bunun yerine tarihsel olarak yenilikçi felsefi katkıları gerçekleştiriyor. İkinci tür iddia ise daha ılımlıdır: filmler bazı iyi bilinen felsefi soruları ve fikirleri akla getirebilir. (2009: 13)

Livingston'un ifadelerinden anlaşılacağı gibi kendisinin bahsettiği ılımlı tezde filmler, felsefi kapasitelerinden yoksun ve felsefi anlamda yetersiz ama bütün bunlara rağmen önemli bir görsel-sesli ortam veya araç olarak sayılmaktadır. Livingston'un aşırı yumuşatılmış bir teze yönelmesinde Platoncu⁸ bir tutumun etkisinin olması

⁸ Felsefe olarak film tezi tartışmasında genellikle tezin geçerliliğine yönelik muhalif konumda yer alanlar Platon'dan esinlendikleri eleştirel tutumu benimsedikleri için sıkça eleştirilirler. Noel Carroll aynı şekilde bu Platonik geleneğin modern şekillerde hala devam ettiğini savunur. Bkz. Noel Carroll *The Wheel of Virtue: Art, Literature, and Moral Knowledge* 2002: 3.

yanında katı tezin savunulmasında ortaya çıkan belirsizlikler ve tutarsızlıklardır. Livingston (2006) katı tez olarak ilk eleştirisini Mulhall'ın felsefe olarak film tezine yönelik katı ifadelerinden sonra ortaya koyar. Livingston'un (2006) eleştirisine itiraz olarak Smuts (2009) katı tezin olanaklarını savunma girişimine girer. Bu itirazın ardından Livingston (2009) hem Mulhall'ın hem de Smuts'un katı tezine toplu itiraz eder. Livingston'un Mulhall'ın ve Smuts'un iddialarını katı tez olarak adlandırmasında ve katı tezi reddetmesinde iki özellik öne çıkmaktadır. Öncelikle bunların ortaya konulması böyle bir tezin olanaklılığının da saptanmasına yardımcı olacaktır.

Livingston'a (2009) göre katı tezin aleyhine olan ve onu katı bir tez yapan ilk özelliği daha önce de bahsedildiği gibi eğer ki felsefeye filmler ile bir katkı sağlanacaksa veya felsefi konuyu geliştirecek argümanlar sunulacaksa ve bunun da yalnızca sinematik araçlara veya ortamlara özgü yollarla yapılması zorunluluğunu barındırmaktadır. Diğer ifadeyle felsefeye yapılacak katkı sadece görsel-işitsel bir biçime özgü felsefi argüman-karşı argüman örneği sunması ve bunu yazınsallıktan bağımsız olarak yapması gerekmektedir. Yazınsallıktan bağımsız olması felsefi argümanları filmin içinde veya film üzerinden sağlanması, klasik felsefi metinlerdeki gibi argümanların ne olduğu, öncüllerin ve önermelerin nasıl sıralanması gerektiği gibi metodolojik yöntemlerin yazılmadan yapılması zorunluluğudur.

Livingston'un bu özellikle ilgili sorunsalı bir çelişkiden kaynaklanmaktadır. Katı tezin sadece sinematik araçlara özgülük şartı Livingston'a göre tam anlamıyla çözülemeyen bir "ikilem" doğurmuştur (2009: 21). Bu çelişki barındıran ikilemin genel sorunu yazınsal olmayan felsefi fikirlerin nasıl ortaya konulacağı ile ilgilidir. Livingston'a göre, eğer katı tez savunucuları filmde yer alan felsefi argümanları sözlerle veya yazınsal olarak ifade edebiliyorlarsa o halde ortaya konulan felsefenin sinematik ortama özgürlüğünden bahsedilemez ve bu yüzden ikilemin ilk ayağı yazınsal olarak ortaya konulabilen argümanların neden ve nasıl sinematik ortama özgü olduğu ve olacağı sorunsalını ortaya koyar. Çünkü felsefi katkı başka yollarla ve araçlarla ortaya konulup açıklanabildiği için sadece filmin tekeline ait ve özgü olduğu açıklaması geçerliliğini yitirir.

Diğer yandan ikilemin öbür ayağında ise felsefi argümanların veya felsefi katkının sadece sinematik araçlar veya ortama özgü bir şekilde yapılmasının iddia edilmesinde yazınsallığın olmayışının, savunulan felsefi argümanın varlığında şüphe ortaya çıkarmasıdır. Yani daha açık bir şekilde ifade edilirse filmde sözlerle ve yazınsal olarak ifade edilemeyen felsefi argümanların varlığının nasıl kanıtlanabileceği sorunsalıdır. Bu düşünceye göre felsefi argümanlar sadece görsel-işitsel bir formun içinde mevcut fakat sözlerle veya yazınsal olarak açıklanamamaktadır.⁹ Livingston böyle bir ikilemde olan katı tezi savunmanın arkasındaki motivasyonları düşünürken, katı tez savunucularının benimsediği tutumu felsefi fikrin "ne olduğunu bilmiyorum"¹⁰ olarak tanımlamaktadır (2009: 22).

Livingston'a göre ikinci özellik filmlerin yapabileceği felsefenin özgün, tarihsel olarak yenilikçi ve bağımsız olması zorunluluğudur. Livingston, Smuts'un Ekim filminden verdiği örnek ile katı tez olarak kabul edilebilecek felsefi katkının ne tür yenilik ve özgünlük getirdiğini eleştirerek sekans örneğini yeterli ve tatmin edici bulmaz. İmajların dini öğeleri içerdiği ve bunun tarihsel olarak çağdaş bir zaman diliminden ilkele gidecek kadar art arda gösterildiği sekansa göre Livingston, bu figürlerin sıralamasının iddia edilen anlamın sağlanması için yeteri kadar açık olmadığını ve bu imgeler arasındaki amaçlanan ilişkinin ne olması gerektiğinin net bir bağlama dayandırılmadığını bu yüzden de filmin "neyi gösterdiği ve izleyicisini neye düşünmeye zorladığı hakkında çok az bilgi sunduğunu" savunmaktadır (2009: 33).

Livingston'un katı teze olan eleştirisi tutarlı ve geçerli görünmektedir. Buna rağmen katı teze karşı öne sürdüğü bu eleştirilerin tezin olasılığını tamamen hükümsüz kılmadığının da belirtilmesi gerekir. Livingston'a göre katı tez içinde yer alabilecek ve bütün şartları sağlayarak itirazları altüst edebilecek film veya filmler ortaya konulabilir ve geçerlilikleri kabul edilebilir ancak bu durum sadece "yenilikçi ve sofistike bir felsefi düşünce çizgisini veya argümanı formüle etmek ve ifade etmek için" filmin "tek başına sinematik araçları başarıyla kullandığı bir durum" da kabul görecektir (2009: 34).

⁹ Buradaki eleştiri Mulhall'ın filmde savunulan felsefenin ne olduğuna dair bir şey söylememesine karşı olan bir tepkidir.

¹⁰ Fransızca "je ne sais quoi"den çevrilmiştir.

Livingston (2009), katı teze olan eleştirisinden sonra felsefe olarak film tezinin geneline karşı da iki itiraz öne sürmektedir. Livingston bu itirazlarını inşa ederken, Hegel'in sanat ontolojisinden esinlendiği¹¹ "sanatın araçsal kullanımına ilişkin" düşünceleri üzerinden filmlere uygulama amacı güderek bu iki itirazı "uygunluk itirazı" ve "rasyonalite itirazı" olarak ikiye ayırır (2009: 39). Livingston'un felsefe olarak film tezine karşı öne sürdüğü ilk itiraz olan uygunluk itirazı daha çok sanatın nihai amacı ile ilgilidir. Sanatın nihai amacı ve değeri, sanatı sanat olmayan her şeyden soyutlamaktır. Yani bir bağlamda bu yaklaşım sanatın gerçek özüne ve nihai amacına sadece kendi işlevlerini yerine getirerek ulaşabileceğini varsaymaktadır. Aksini düşünürsek sanatın kendi amacından başka bir meşgalede bulunması onu araçsallaştırmaktadır ve bu koşullar sonucunda sanatın asli değerinden söz edilemez ve aynı zamanda araçsal olan bir şeyin de sanatsal olduğu iddia edilemez. Bu sebeple Livingston Hegelci tutumuyla sanatın yani dolaylı olarak filmlerin araçsal bir yardımcı konumuna indirgenmesinin sanatın ve dolaylı olarak filmlerin nihai değerini gölgelediğini düşünür.

Livingston her ne kadar Hegelci bir tutum benimsemiş olup sanat ve sanatsal olmayan ayrımını içselleştirmiş olsa da Hegelden bazı düşünceleri yumuşatarak teze uygular. Yani Livingston öncelikle filmleri sanat adı altında incelemeye alarak filmlerin potansiyellerini kısıtlama adımını atmaktadır. Daha sonra filmlerin kendi amacı dışında felsefe ile uğraşmasının filmlerin nihai değerini azalttığı görüşüne odakswklanır. Fakat Livingston'un yumuşattığı bu bakış açısı şöyle şekillenir: her film sanat eseri değildir dolayısıyla bazı filmlerin sanatsal olmayan amaçlara uygun bir öznitelik barındırabileceği kabul edilebilir. Bu koşullarda sanatsal olmayan filmlerin epistemik olanaklarını yok saymak uygun düşmemektedir. Livingston bu yumuşatılmış Hegelci itirazını basit bir örnek ile somutlaştırır ve filmler haricindeki bazı örneklerde bu itirazın geçerli olmayacağını yani sanatsal olmayanın araçsallaşabileceğine ve epistemik nitelik kazanabileceğine vurgu yapar:

Örneğin, çarpışma-kaza mankeni hakkındaki bir filme büyük bir sanatsal değere sahip olma olasılığının çok yüksek olmaması nedeniyle karşı

¹¹ Bkz. G. W. F. Hegel- *Aesthetics: Lectures on Fine Art, Volume I-II* 1988-1975, Oxford University Press. Ayrıca *Philosophy of Fine Art*, G. W. F. Hegel, 204-249, *Philosophy of Art and Aesthetics*, From Plato to Wittgenstein içinde, 1969, Harper & Row Publisher.

gelmek çok gülünç olacaktır ve buna benzer bir argüman belgesellere veya kurgusal olmayan filmlere son derece kullanışlı ve etkili bir şekilde uygulanabilir. Bundan şu sonuç çıkar ki, en azından bazı filmlerle ilgili olarak, bilişsel değerlerini keşfetmeye yönelik başarılı bir uygunluk itirazı yoktur ve bu, bu filmlerin sahip olabileceği felsefi değeri içerir. (2009: 40)

Livingston'un bu ifadelerinden felsefe olarak film tezini olumladığı söylenemez. Livingston'un bu örnekle ortaya koymak istediği düşünce sanat niteliğinden yoksun bir filmin veya film türevlerinin epistemik yönünden de mahrum olduğu anlamına gelmeyeceğidir. Yani sanat niteliği taşımayan bir filmin sanatsal amaçlarından söz edilemeyeceği doğrudur fakat bu onun epistemik yani bilgi verici yönünün de olmayacağı anlamına gelmez. Bu durum bazı durumlarda imkân dâhilindedir. Sanatın tamamen araçsal bir hale gelmesinden ziyade sanatsal olmayan birtakım işlere de hizmet edebileceğinin göz ardı edilmemesi bu yumuşatılmış yaklaşımın bir sonucudur. Fakat sanatın kendi amacı dışında araçsal olarak hizmet edebileceğini kabul etmek onun epistemik derecede felsefeye yeterli hizmet yapabileceği anlamına da gelmez.

Livingston'un (2009) felsefe olarak film tezine karşı ikinci itirazı olan "rasyonalite itirazı" ise uygunluk itirazına kıyasla filmin potansiyelini sorgulama içerir. Livingston rasyonellik itirazında, felsefenin ve filmin felsefi potansiyel kapasitesini sanki bir terazinin iki kefesine koyarak kıyaslama tutumu benimser. Livingston rasyonalite itirazını iki yaklaşımdan inşa eder. Bunlar "araç olarak eksiksizlik" yaklaşımı ve "sonuç olarak eksiksizlik" yaklaşımları olarak adlandırılmaktadır. Araç olarak eksiksizlik yaklaşımı, filmlerin felsefi düşünceyi üretmek için kullanacağı yöntemlerin ve yolların felsefeye kıyasla ne kadar yeterli gelip gelmeyeceği ile ilgili bir sorunsaldır. Yani benzer bir açıdan filmlerle felsefenin epistemolojik bilgiye ulaşmada kullandıkları araçların hangisinin daha yetkin ve verimli olduğunun ortaya koyulmasıdır. Livingston'un bu itirazındaki çekirdek düşüncesinde filmlerin felsefenin kullandığı felsefi yöntemlerden veya daha basit yönüyle yazınsal olarak ortaya koyulan felsefi bir metinden daha az bir araçsallık sağlaması durumunda felsefi düşünce üretmek için başvurulmasının gereksiz ve mantıksız bir seçim olacağı üzerinedir.

Livingston araç olarak eksiksizlik itirazını basit ama yine filmlerin felsefi içeriklerine odaklanılmadan yapılan bir örnekle somutlaştırır. Livingston vida

üzerinden bir varsayım oluşturur ve felsefeyi bir tornavida, madeni parayı ise filmler olarak tanımlayarak analogik bir iddia ortaya atar:

Aslında hedefimiz için daha iyi (örneğin, daha verimli) bir aracın mevcut olduğuna inanıyorsak, bunu geçmek gerçekten mantıksız olmaz mıydı? Bir benzetme önermek için: Elinizde hazır bir tornavidayla bir vidayı hızlı, kolay ve çok etkili bir şekilde sıkabileceğinizi veya bir bozuk para ile güç bela ve kusurlu bir şekilde sıkabileceğinizi biliyorsanız, madeni parayı tercih etmek mantıksız olmaz mıydı (tüm diğer koşulların eşit olduğu varsayılın)? Mevcut amacınız için daha uygun veya en azından 'yeterince iyi' olduğunu düşünmedikçe neden madeni parayı tercih edersiniz? (2009: 56)

Livingston'un (2009) rasyonalite itirazındaki “sonuç olarak eksiksizlik” yaklaşımı ise -adından da anlaşılacağı gibi- filmlerin ve felsefenin birbirlerine kıyasla felsefi bir konu hakkında yaptıkları çıkarım sonucunda hangisinin daha yeterli olup olmayacağı sorunsalına odaklanmaktadır. İtirazın bu yaklaşımında filmlerin ve felsefenin herhangi bir aynı felsefi konuyu ele aldığı varsayılır. Varsayılan bu duruma göre ikisi de aynı felsefi konuyu işlemesine karşın felsefi tartışma sonucunda ortaya konulan çıkarımın hangisinde daha tatmin edici bir sonuç sağladığı önem taşımaktadır. Livingston'un bu yaklaşımla vurgulamak istediği düşüncesi filmlerin felsefi metodolojinin yetkinliğine sahip olmadığı ve felsefi yazımın kısa, net ve bağlantılı oluşunun aksine filmlerin daha uzun, ayrıntılı ve bağımsız öğelerin işlendiği karmaşık ve tutarsız bir yapı olarak görülmesidir. Bunun sonucunda da filmlere kıyasla felsefenin aynı konu üzerinden işleyeceği felsefi bir meseleyi daha eksiksiz bir biçimde ele alacağı düşünülür. Bu durumda felsefi bir meselenin sonucu olarak felsefeden daha tatmin edici ve yeterli bir sonuç veremeyen filmlerin felsefi düşünce üretmede kullanılması yanlış bir seçim olacaktır. Livingston'un ifadesiyle:

Temel düşünce şöyledir: Bir filmin sanatsal olmayan bir hedefi diğer bazı sanatsal olmayan araçlar kadar tamamen gerçekleştirmemize izin vermediği tespit edilebilirse, en azından bir dizi durumda, filmle mümkün olan gerçekleştirme derecesinin yeterli olacak kadar 'tam' olmadığı iddia edilebilir; bu varsayım üzerine, hedefin yeterince eksiksiz bir şekilde gerçekleştirilmesini mümkün kılamayan bir araç seçmek mantıksız olacaktır. (2009: 44)

Livingston'a (1997) göre filmin anlamını ve içeriğini belirleyen şey o filmi yazan ve yöneten kişidir. Anlam filmi yapanın bakış açısıyla belirlenebilir aksi halde yorumla ortaya çıkan anlam ile filmi yapanın düşüncesi uyuşmaz ve ortaya çelişki

çıkar. Yapıtın “üretim tarihi hakkındaki kanıtlar”, yapımcıların kasıtlı eylemleri ve planları da dâhil olmak üzere göz ardı edilemez ve yapıt yorumlanırken bu kanıtların yapıtın anlamıyla ilişkisini sağlamak amacıyla kullanılması gerekir (2005: 169). Dolayısıyla filme felsefi bir anlam ithaf edilecekse bu ancak o filmi yapanın düşünceleri ve bakış açısı göz ardı edilmediği koşullarda geçerli olacaktır.¹²

Livingston’un anlam ve arka plan ilişkisinde bazı çelişkileri bulunur. Öncelikle filmin anlamını ve içeriğini belirleyen onu yapanla özdeşleştirirken başka bir ifadesinde filmde yer alan bazı öğelerin onu yapana ithaf edilemeyeceğini düşünür. Çünkü Livingston’un düşüncesi şu motivasyondan gelmektedir: bir filmin veya eserin “yaratıldığı karmaşık süreçte ne olduğunu nasıl kesin olarak bilebiliriz? Böyle bir bilgiden yoksun olduğumuz için gerçek yazarın düşünceleri hakkında iddialarda bulunmaktan korkmamız gerekir” (2005: 168). Bu sebeple Livingston, “bir filmde gördüğümüz her şeyden” tek bir yazarın tümüyle sorumlu olduğunu varsaymamızın yazarların “kapasiteleri” hakkında bir yanılgıya neden olacağını düşünür (2005: 166).

Livingston’un yazarlık düşünceleri ve felsefe olarak film ile ilgili düşünceleri şu çizgide çakışmaya uğramaktadır. Daha açık bir şekilde ortaya konulması gerekirse Livingston önce bir filmin veya bir yapıtın taşıdığı felsefi anlamı ve içeriği onu yapana mal etmesine karşın tartışma felsefe olarak filmin temel görüşlerinden filmi yapan kişinin aynı zamanda felsefi düşüncüyü üretebilecek kişi olduğuna gelince, Livingston filmi yapan kişinin etkisini ve tam yetkisini elinden alarak filmi kolektif bir çalışmanın ürünü olarak kabul etmektedir. Ancak Livingston’un eleştirisinin açığı, onun bir filmin genel anlamı ile sıradan içerik ayırımına varamamasıdır. Çünkü her ne kadar bir filmin yapımında rol alan bütün kişiler “sinematik bütünün gerçekleştirilmesine katkıda bulunsalar da” filmin bütünündeki felsefi anlamı belirleyemezler ve anlam üzerinde kontrol sahibi değildirler (Sinnerbink, 2011: 58).

Livingston’un diğer eksik olan eleştirisi ise filmde alınan herhangi bir karenin izleyici açısından barındırdığı çok anlamlılığını referans alarak filmlerin geneline mal

¹² Livingston’un arka plan ile anlamın ilişkili olduğunu vurgulaması kısmen doğrudur. Bunun yıkıcı örneğini daha önce Mulhall’ın Alien yorumlamalarına yer verdiğimizde görmüştük. Arka plan genel ve öz anlamıyla felsefi yorumu yapanın yorumunun “dayatma” olma ihtimalini en aza indirecek bir koşul olarak görülür.

etmesidir. Livingston bu durumu imgelerin her zaman net anlamı olmayacağını yani bazen yanıltıcı bir yapıya sahip olduğu varsayımı üzerinden inşa eder. Bu varsayımı tutumuna herhangi bir filmde alınan bir kareyi örnek olarak verir.



Resim 2. 2. Livingston'un belirsizlik iddiasında kullandığı bayrak örneği

Livingston burada “anlamın” resmedilen “görüntü” tarafından belirlenmeyeceğine odaklanır (2009: 45-46). Livingston, imgelerin yanıltıcı ve belirsiz olabileceğine yönelik eleştirisine şu ifadelerle devam eder:

İsveç'te geçen bir hikâyeyi aktarmayı amaçlayan siyah beyaz bir film bağlamında, üzerinde daha hafif, zıt bir haç bulunan dikdörtgen bir kumaş parçasının görüntüsü İsveç bayrağının temsiline uygun bir şekilde tanınabilir. Yine de aynı siyah-beyaz görüntü, Danimarka bayrağının (İsveç'in mavi ve sarı renklerinin aksine kırmızı bir zeminde beyaz haça sahip) görüntüsünden görsel olarak ayırt edilemez. Bağlamı değiştirin (yani Danimarka'da Danimarkalılar hakkındaki bir filme geçerek) ve aynı siyah-beyaz görüntüler aynı derecede Danimarka bayrağının bir görüntüsü kadar işlev görebilir. Bundan şu sonuç çıkar ki sinematik içerik, görüntünün görsel özellikleri tarafından emsalsiz olarak belirlenemez. İçerik de sadece filmin yapıldığı gerçek bağlama göre belirlenmez. Danimarka hakkında İsveç'te yapılan siyah-beyaz bir filmde, film yapımcıları tarafından kolaylık sağladığı için bir İsveç bayrağı kullanılmış

olsa bile, aynı görüntü Danimarka bayrağının bir görüntüsü kadar kusursuzca iyi hizmet edebilirdi. (2009: 46)

Hiç şüphesiz Livingston'un bu tutumu Platoncu bir "aşırı anti-sinematik" tutumun keskin ve net izleridir (Wartenberg, 2011: 11). Livingston'un buradaki gayesi filminden alınan herhangi bir imajın içeriğinin, yanıltıcı ve belirsiz bir özelliğinden yararlanarak imajlardan oluşan tüm filmin de yanıltıcı olabileceğini ve bu yüzden yeterli bir çıkarımın yapılamayacağını dayatma amacı taşır. Bir filmin felsefi içeriklerinin yeterliliğine bakması gerekirken, Livingston'un filmi tek kare üzerinden incelemesi, onu bu tutumu sonucu zaman zaman diğer aşırı-ılımlılardan da aşırı bir konuma yerleştirir. Bu düşünceleri nedeniyle Livingston'un konumunu "hükümsüz" konum olarak adlandıranlar da olmuştur (Cox ve Levine, 2018: 24). Livingston'un şu ifadeleri bu konumu doğrular niteliktedir: "hiçbir film kelimenin tam anlamıyla 'felsefe yapamaz', çünkü hiçbir imgenin görüntülenmesi, felsefi sorunları anlamak ve düşünmek, bunlarla ilgili fikir ve argümanlar oluşturmak, soru sormak ve iddialarda bulunmak gibi felsefe yapmak için gerekli eylemleri gerçekleştiremez" (2008: 592).

2.2.2. Murray Smith'in Aşırı-İlmlî Tezi

Murray Smith felsefe olarak film tezini Livingston ile benzer bir bakış açısıyla eleştirirken odaklandığı konu daha çok "sanatın epistemik boyutu" ile alakalıdır. Smith, tıpkı Livingston'un Hegelden esinlendiği eleştirisine benzer bir şekilde, sinemayı sanat adı altında genel bir şekilde ele alarak sanatın yani dolaylı olarak filmlerin epistemik bir "bilgi sağlayıp" sağlayamayacaklarını eğer sağarlarsa bu bilgi türlerinin ne olduğunu sorgular (2008: 148). Smith film ve felsefenin birbirlerinden beslenmesinin epistemik kaygıdan çok bir çeşit ticari amacı olduğunu, ayrıca bu tür beslenmenin popüler kültürün monotonluğuna karşı değişim ve yenilik ihtiyacını karşılayabilecek bir "yan sanayi" ortaya çıkardığını düşünür (2008: 148).

Smith filmleri daha çok anlatı kavramı üzerinden ve genel sanat dalı olarak ele alır. Smith'e göre anlatı filmleri içinde felsefi potansiyel barındırmaya müsaittir ve felsefenin ele aldığı birçok konuyu içinde barındırabilmektedir. Fakat konuyu ele alması onun felsefi düşünce ürettiği anlamına gelmemektedir. Smith genel bakışıyla "dar" bir felsefe anlayışına sahip olduğunu ve felsefe olarak film tezine diğer

şüpheciler gibi şüpheyile yaklaştığını yani filmlerin "felsefenin araçları olarak" kabul edilebileceği fikrine mesafeli olduğunu ifade ederken, diğer yandan felsefe anlayışı "geniş" olanların felsefe olarak film tezini kabul etmeye daha meyilli olduklarını ileri sürer (2008: 149). Fakat Smith tıpkı Livingston'un Hegelci itirazına benzer şekilde bir itirazı benimseyerek filmlerin "felsefenin epistemik statüsünü" tam olarak elde edemeyeceği görüşündedir (2008:151).

Smith filmin epistemik olanaklarını sorgularken incelemelerinde film harici diğer sanat yapıtlarını da ele alarak eleştirisinde oldukça genel ve dağınık bir üslup benimsemektedir. Örneğin Smith filmin epistemik yönünü bir "edebi eser" veya bir "şiir" daha ötesi bir spor dalı olan "tenis" ile aynı çatı altında incelemeye alır (2008: 153-155). Aynı zamanda Smith tıpkı Livingston ve Russell gibi filmlerin felsefi potansiyellerini aramaktan çok onların "bilimsel statüsünü" sorgulama amacı güder ve bu sorgulamalarını gerek film teorisi gerekse diğer film araştırmaları üzerine odaklanan çalışmaların ne derece bilimsellik sağladığını ve ne derece bilimsel olarak kabul gördüğünü film ve felsefe ilişkisinden uzak bir şekilde yürütür (2008: 154). Üstelik Smith film harici ele aldığı tüm diğer alanların birbirleriyle var olan epistemik durumlarının felsefe ve filmde bir "bağlantı noktası" sağladığı görüşündedir (2008: 155).

Smith'e göre film felsefesi "sanat felsefesinin köklü bir alt alanıdır" ve bu yüzden filmler felsefi düşünce üretme aracı olmaktan ziyade "felsefenin bir nesnesi" olabilirler (2016: 182). Smith, bazı filmlerin felsefi önemini savunanların ne tür bir bakış açısına sahip olduklarını ve bunların makul olup olmadıklarını eleştirir. Bu düşünceye göre Smith şu ifadelerde bulunur:

Bu filmlerin hangi felsefi düşüncelere göre felsefe yaptığı söylenebilir? ...Film tekniklerinin katı bir biçimde felsefi amaçlar için kullanılması tamamen mümkün görünse de felsefe olarak film savunucularının yararlandıkları mevcut durumlar felsefenin normları ile eşleşmemekte. Söz konusu filmler ele alındığında felsefe eserlerinden ziyade sanat eserleri olmaları ve ortaya çıktıkları özel sanatsal geleneklerin normları ile karakterize edilmeleri bizi şaşırtmamalıdır. Bundan sonraki iş ise sanat eserlerinin sahip olabileceği bilişsel felsefi değerlerin yeri ve doğası hakkındaki bir analizini sağlamaktır. (2016: 182)

Smith ayrıca "bilimi, teolojiyi, felsefeyi ve sanatı" ve aynı zamanda onların kendi alt dallarının bile birbirlerinden ayrı ele alınmalarını dayanaklandırarak film ve felsefenin de kendi kategorisi altında ele alınması gerektiğini vurgular (2016: 183). Dolayısıyla böyle bir durumda filmler felsefeyle ne derece ilişkili olurlarsa olsunlar felsefi içerikleri, ele aldıkları konuları ve meselelerle ilgili sundukları argümanlar dikkate alınmaksızın felsefi düşünce üretme niteliği ve kimliği edinemeyecekler çünkü böyle bir özellik yalnızca felsefenin alanına mahsus kılınmış olacaktır. Aksi takdirde Smith'e göre bir tür "kategori hatası" yapılmış olur. Çünkü "felsefe dünya anlayışımızı aydınlığa kavuşturma arayışını üstlenirken, sanatın işi algı, biliş ve duyguda bir macera sunmaktır". Dolayısıyla "Sanat, dünyanın bilgisini sunabilir... Felsefe çalışmaları daha dar bir biçimde epistemik değerlere yöneliktir" bu yüzden de felsefe çalışmalarını filmlerden farklı olarak "öncelikle güzellikleri (veya diğer estetik nitelikleri) açısından değil, geliştirdikleri argümanların kalitesi ve karşıladıkları kavrayışlar ile yargılarız" (2016: 185).

Smith geniş bir felsefi anlayışa sahip olduklarını eleştirdiği felsefe olarak film tezi savunucularına karşı koyduğu dar felsefe anlayışını mantıklı görünmesi adına yapılandırma amacıyla birtakım dayanaklar ile temellendirmeye çalışır. Bunun için klasik ve çağdaş felsefecilerin kullandıkları felsefi metotlar olan argüman ve karşı argüman sunma ile düşünce deneyi metodundan ziyade kendi düşüncesiyle "rasyonel gerekçe, ampirik yeterlilik ve yansıtıcı olgunluk" olmak üzere üç epistemik metod sunar (2016: 187). Bu epistemik metotların ne olduğundan ziyade ortaya çıkış süreçleri 20. yüzyıl sonlarına dayanmaktadır. Smith'e göre John Rawls 1971'de "yansıtıcı denge"yi epistemik bir metod olarak geliştirmiştir (2016: 189). Smith'in burada öne çıkarmak istediği düşünce felsefeyi ampirik ve epistemik yönden şahlandırarak felsefenin niteliklerini üstelenecek diğer dalların veya araçların bir çeşit önünü kesmektir.

Smith, sözde felsefenin "gözlemlemeye çalıştığı epistemik normlar açısından bilim ve sanatın komşu çabalarından daha talepkâr" olduğunu kanıtlama görevi üstlenir (2016: 190). Smith'in içinde bulunduğu ve konumlandığı eleştirel konum Livingston ve Russell'inki gibi Platoncu gelenekten gelmektedir. Nitekim bu konumu

inkâr etmeyen Smith felsefi normlarıyla daraltma ve yüceltme düşüncesinin temellerini Antik Yunan’a dayandırarak şunları ifade eder:

Platon, sanat ve felsefe arasında temel bir zıtlık kurdu ve benim üç normum, modern analitik pratikte olduğu gibi Sokratik diyalog ruhundan da ilham alıyor. Farklı kulvarlardan filozofların kendilerini bu normları gözlemlemek ya da onlara çok benzer bir şey olarak düşüneceklerini hayal ediyorum. Bu yüzden benim çerçevem felsefenin tüm modellerini kavrayamasa da oldukça geniş bir kapsama alanı var. (2016: 190)

Smith, Platoncu geleneğin yanında Livingston’un Hegelci düşüncesinden de etkilenecek filmlere karşı Hegelci bir eleştirel tutum da benimsemektedir. Smith, Hegelci düşüncesinde “sanatın siyaset, ahlak veya felsefe için bir araç olarak hareket ederek kendi yapması gereken işinden sapmaması gerektiğini savunuyor” (2016: 190). Böyle bir düşüncenin temel mantığında felsefenin kendi işini ve sanatın da kendi işini yapması vardır. Bu durumda “felsefeyi sanat yoluyla sürdürmek mantıksızdır” (2016: 190). Smith, diğer aşırı-ılımlılar gibi filmlerin epistemik değerlerini sanat kimliklendirmesiyle sınırlamaktadır. Smith’e göre sanatsal olarak sayılabilecek film gibi pratikler, “felsefenin epistemik amaçlarını güvence altına alma aracı olarak, felsefenin bilinen uygulamalarından daha az etkilidir” (2016: 190).

Aşırı-ılımlıların felsefe olarak film tezi savunucuları tarafından kabul edilmesini istedikleri esas şey epistemik yetkinliğin sadece tartışmaya konu olan iki alandan sadece felsefenin tekeline indirgenme düşüncesidir. Böyle bir durumda filmler felsefenin tersine epistemik yönden pasifleştirilmiş olacaktır. Smith ve diğer aşırı-ılımlılar filmlerin epistemik değerine yönelik tutumlarının keskinliğini bir tür yararçı imkân sağlama yollarıyla yumuşatma eğilimindedirler. Fakat bu yumuşatma onların açısından filmlerin az da olsa epistemik değeri olduğunu kabul etmek değil daha ziyade filmlerin önemiyle ilgilidir. Bununla ilgili Smith kendisiyle aynı görüşte olanlar için “Bir filmi bir sanat eseri olarak gördüğümüzde bize dünya hakkında canlı bir deneyim sunabilme yeteneğine sahip olması, bize zorlayıcı bir bilişsel ve duygusal deneyim sağlaması ve yine bizi algısal ve hayal gücüne dayalı şekilde meşgul etme kapasitesi açısından” değerlendirdiklerini ifade etmektedir (2016: 191). Bu yüzden Smith sanatın bilişsel yönden felsefenin daha aşağısında olduğu görüşünü güçlendirir:

Sanat felsefesi içindeki bir Ortodoks görüşe göre, sanat eserleri yalnızca sanatsal değer temeli olarak kabul edilen estetik değeri değil aynı

zamanda bilişsel, etik ve bir ihtimal de politik ve tarihsel değer gibi bir dizi farklı değer türlerini somutlaştırır. Bu alandaki argümanlar; bu değer türleri arasındaki karşılıklı ilişkiye, sanat eserleri içindeki somutlaşma tarzlarına ve farklı sanat türleri içindeki göreceli önemlerine odaklanmaktadır. Bu tartışmalar bağlamında, felsefe olarak film hipotezini, (bazı) filmlerin bilişsel değeri adına yapılan bir iddianın çok güçlü bir versiyonu olarak anlayabiliriz. (2016: 191)

Smith filmleri sanat olarak ele almasının sonucu olarak epistemik yönünden ziyade duygusal ve estetik yönüne odaklanır. Bu nedenle Smith’e göre filmler, her izlediğimizde bizde “duygusal değerlendirmelere” ve birtakım “duygulara yol açar”. Bir tür karmaşıklık ve kesin olarak ne olduğu tanımlanamayacak biçimde “filmler varlığımızın her seviyesinde bizi; algısal, hayal gücü, duygusal ve bilişsel olarak meşgul edebilirler.” Uzamsal ve zamansal olarak birtakım olumlu nitelikleri vardır. Smith’e göre “gördüğümüz ve hissettiğimiz” olaylar ve karakterler “tarihsel olarak geçmiş, mekânsal olarak uzak ya da tamamen kurgusal olan somutlaşmış zihinlerimizde, bakış açılarımızda ve karakterlerimizde temsil etmemize izin verir; bu yüzden kurgusal olmayanlar kadar kurgular da bizi yaratıcı bir şekilde meşgul” eder (2016: 192; 2017: 306). Smith filmlerin yumuşatılmış niteliklerini ortaya koyduktan sonra film ve felsefe arasındaki keskin düşüncelerine devam eder:

Felsefe olarak film önerisiyle ilgili olarak, benim argümanım karakter olarak elimine etmekten ziyade deflasyonisttir¹³. Birçok sanat eseri, bilişsel koşullarda hakkıyla değerlendirilir. Bizi düşündürürler ve bize bilgi verirler; genellikle mütevazı fakat bazen derin yollarla olsa da dünyayı onlar sayesinde öğreniyoruz. Ancak sanat eserleri bilginin peşinde koşamaz veya bize felsefenin tarzında bilgi sunamaz ve bu nedenle onları bir araya getirerek veya çapraz şekilde eşleştirerek ne sanatı ne de felsefeyi onurlandırmış oluruz. (2016: 196)

Smith’in genel düşüncesinde sanat ve felsefe arasındaki mevcut bağların normal olduğu fakat felsefe olarak film tezi ile bu ilişkinin başka bir boyuta taşındığı üzerinedir. Smith’e göre “sanat ve felsefe arasında bir örtüşme alanı olduğunu kabul etmek”, ikisi arasındaki “farklılığın önemini ve genel geçerliliğini” azaltmamaktadır. “Benzer olarak renk çeşitliği hakkındaki yargıların olduğu kırmızı ve sarı arasında belirgin olmayan bir alanın olduğu kabul edilir; fakat kırmızı ve sarı hala farklı

¹³ Smith’in burada bahsetmek istediği asıl anlam kendisinin filmin kimliğiyle ortaya koyduğu sınırlandırmalar sayesinde felsefe olarak film tezine yönelik olumlu düşüncelerin gücünü azaltma ve bir çeşit olumluluğunu söndürme girişimidir.

renklerdir” (2016: 197). Smith’in bu keskin ayrımı filmleri temsil edecek “anlatı” ile felsefenin filmsel metodunu temsil eden düşünce deneyleri arasında çizilecek keskin ayrımın temellerini atmanın adımlarıdır.

Smith’in ilk eleştirisi, Mulhall’ın “felsefecilerin faaliyeti” ile “filmlerin faaliyeti” arasında tam ve birebir “özdeşlik” kurmasına yöneliktir. Mulhall’ın argüman kavramına başvurmadan felsefi düşünce üretildiğini atfetmeye çalışması anlatı kavramı ve argüman arasındaki ilişkinin yeniden sorgulanmasına yol açmaktadır. Smith’e göre Mulhall, anlatı filmini “potansiyel bir felsefe biçimi” olarak görmektedir. Fakat Smith’e göre “bir anlatı, kelimenin tam anlamıyla bir argüman değildir.” Yani bir anlatının felsefi bir meselenin farkındalığını sağlaması ve o meseleyi ima etmiş olması veya birtakım “ahlaki değerler” üzerinde işlenmiş ve inşa edilmiş olması onun argüman barındırdığı anlamına gelmemektedir (2006: 34).

Smith, “anlatı ve argüman arasındaki” belirsizliğin önemine dikkat çekerek, felsefe ve anlatı arasında sağlanacak bağlantının bu koşula dayandığını aksi takdirde anlatıda felsefi kavramları tanımlama olasılığının bir sorun haline geldiğini ileri sürmektedir (2006: 35). Buna rağmen anlatıda yani filmlerde argüman sunulabilme ihtimalini yok sayamayan Smith, tıpkı Bruce Russell’ın açık argüman koşulu gibi bir yaklaşımı benimsemektedir. Smith’e göre eğer felsefi bir anlatıdan söz edeceksek, bu anlatının “argümanın temel bileşenleri” olarak sayılabilecek “öncüller”, “çıkarım” ve “sonuç” bileşenlerini içermesi gerekmektedir (2006: 34). Smith’in bu düşüncesine göre anlatıdaki argümanın aynı zamanda açık ve net olması da gerekmektedir. Anlatıdan çıkarılan öncüller, sonuç ve argümanın tamamı yorumsal olmadan anlatıda yani filmde yer almalı ve ikinci veya üçüncü kopuk argümanlara neden olabilecek bir anlama sahip olmaması gerekir. Aksi takdirde bir anlatı filminden birçok varsayım ortaya çıkar ve bu da anlatıdan çıkarılan herhangi bir argümanın geçerliliğini zayıflatmaktadır.

Smith, düşünce deneyi ile anlatı yani film arasındaki farklılığı kendi düşüncesinde somutlaştırmak adına bir düşünce deneyi olarak sayılabilecek felsefi bir metinle, genel olarak benzer konu altında ele alınabilecek bir filmi karşılaştırır. Smith düşünce deneyi örneğine Bernard Williams’ın (1973) “Problems of the Self”

eserindeki ruh transferiyle ilgili düşünce deneyini örnek verirken, bu düşünce deneyine benzeyen film olarak Carl Reiner'in (1984) *All of Me* filmi örnek verir. Öncelikle Williams düşünce deneyini kısaca şöyle ifade eder:

İmparator ve köylüyü birbirlerine dönüştüreceği eski bir hileyi yapması için bir sihirbazın kiralandığını varsayalım. Büyücü, imparator ve köylü aynı odadayken, köylü odanın köşesinde, imparator ise tahtında dururken büyüü yapar. Büyü yapıldıktan sonra eski imparatorun köşede olması ve eski köylünün tahtta olması gerektiği açık değildir. Bu oldukça sıkıcı bir numara olurdu. Muhtemelen olması gereken, köylünün kişiliğiyle imparatorun vücudunun tahtta olması ve imparatorun kişiliği ile de köylünün vücudunun köşede olmasıdır. (1973: 11-12)

Williams daha çok "kişisel kimlik", bedenle tanımlanma veya kimliklendirilmenin "beden gerekliliğine" odaklanır. Yani kişiliğin bedene bağlı olmadan tanımlanabileceğine inananlar için bir varsayım olarak sunar. Williams'a göre bu tarz tanımlama arayışına giren "herhangi birinin bedensel değişim fikrini anlamlandırması beklenebilir". Fakat benliğin bedensel değişimi sanıldığı kadar kolay ve kurgusal değildir. Bu yüzden "kişiliklerin değiş tokuşu fikri çok tuhaf görünür". Çünkü "sihirbazın numarasının başarılı olmasının mantıksal olarak imkânsızlığı" ortadadır. Bu yüzden Williams "bedensel değiş tokuş kavramının hafife alınamayacağını ve bu yönde söylemeye hazır olmamız gereken şeylerin mantıksal sınırları olduğunu" vurgulayarak konunun ciddiyetine dikkat çekmektedir (1973: 11-12).

Diğer taraftan Carl Reiner'in (1984) *All of Me* komedi filminde ise Roger Cobb adlı orta yaşlı henüz bekâr ve işinde yükselme arayışında olan bir avukatın hikâyesi anlatılır. Roger, hayatının son demlerini yaşamakta olan yatalak ve aynı zamanda milyoner Edwina Cutwater'ın miras durumlarını halletmesi için seçilir. Roger'ın yaşlarında olan Edwina zengin olmasına rağmen hayatını ve hayallerini hastalıklar yüzünden yaşayamamıştır. Fakat Edwina'nın bir planı vardır. Edwina yanında çalışan Seyisi Fred'in kızı Terry Hoskins'e tüm mirasını bırakacağını söyler. Fakat bu sıradan bir miras olayı değildir. Plana göre Edwina tam öleceği sırada kiraladığı Praha Lasa isimli bir guru Edwina'nın ruhunun evrene karışmasını engelleyerek ruhu bir kâsenin içine koyacak oradan da Terry'nin bedenine nakledecektir. Bunun sonucunda da Terry'nin ruhu bedeninden çıkacak yani Edwina için ölmeyi ya da kendi deyimiyle

evrene karışmayı kendi rızasıyla kabul etmiş olacak bu sayede de Edwina o istediği ama yaşayamadığı hayatı sonunda yaşayabilecektir.



Resim 2. 3. Carl Reiner'in All of Me (1984) filminden önemli görüntüler.

Bu planı Edwina ve Terry'nin ağzından duyan Roger ise "güneş sisteminde" yaşayan herkesin bunu delilik olarak kabul edeceği söyleminde bulunarak tepkisini gösterir.

Daha sonra Edwina ve yanındakiler Roger'ın kabul etmediği belge işlerini avukatlık ofisinde halletmeye geldiklerinde Edwina Roger'ı patronuna şikâyet etmesi sonucunda fenalaşarak ölür. Bunun sonucunda da Praha Lasa, Edwina'nın ruhunu anında kâseye nakleder. Fakat kâse camdan aşağı düşerek, tartışma sonrası ofisten apar topar çıkan Roger'ın başına çarpar. Böylece Edwina'nın kâseye aktarılmış ruhu Roger'ın bedenine istenmeden aktarılmış olur.

Bu komik ve gerçekçi olmayan olaylar, ardında daha birçok komik olayları da beraberinde getirir. Edwina'nın ruhu Roger'ın sağ bedenini kontrol ederken Roger'ın ruhu ise sol tarafı kontrol etmektedir. Roger ve Edwina'nın duygusal, fizyolojik ve biyolojik farklılıkları tek beden üzerinde devamlılığını sürdürür. Roger'ın Terry ile yakınlaşmasında Edwina'nın farklı duygular hissetmesi sonucu Roger'a engel olması, Roger'ın uykusunu alamayışı sonucu uyuya kalması ve en önemli duruşma sırasında Roger'ın bedenini Edwina'nın idare etmeye çalışması (Resim 2.4) komik durumların başında gelmektedir.

Film, Williams'ın düşünce deneyi özelinde ele alınacak olursa Smith, ikisinin de aynı felsefi konu üzerinde kafa yorduğunu iddia eder. Smith'e göre Williams'ın burada ortaya koymak istediği şey, "bedenin kişilerin bireyleşmesinde temel bir rol oynamadığı" düşüncesiyle "kişisel kimliğin dualistik kavramına" odaklanmasıdır (2006: 35). Smith, Williams'ın düşünce deneyindeki köylü-imparator ikilisini, Roger-Edwina ikilisine benzeterek varsayımlarını inşa eder. Düşünce deneyindeki köylü filmde avukat olması ve ailesinin varlıklı olmamasından dolayı Roger'a atfedilirken, imparator ise zengin olmasından dolayı Edwina'ya atfedilir. Smith, köylü-Roger'ın imparator-Edwina'nın kişiliğine sahip olarak bedenlenmesinin somutlaştığını ileri sürer. Bu benzetmesinin sonucunda Smith, aynı temaya ve olay örgülerine sahip biri felsefi anlatı biçimi olan düşünce deneyi ile sanatsal anlatı biçimi olan filmin epistemik karşılaştırmasını yapmaktadır. Smith şu ifadelerde bulunur:

Popüler filmleri ciddiye alabiliriz ve almalıyız da ancak felsefe çalışmaları olarak değil sanat eserleri olarak. Ne de olsa, daha geniş bir planda, komedi sanatkarlığı muhtemelen insanlığın gelişmesi için felsefe kadar önemlidir. Elbette, popüler film yapımını bir sanat olarak ciddiye almanın ne anlama geldiği ise hala başka bir meseledir. (2006: 41)



Resim 2. 4. All of Me filminden Avukat Roger Cobb kendi ruhunun yanında Edwina Cutwater'ın ruhunu da taşıırken

Smith görüldüğü gibi felsefi bir düşünce deneyi ile bir komedi filmini aynı elekten geçirme gibi bir amaç gütmektedir. Smith'in yanılgısı komedi filmini ele almış olmasından kaynaklanmaz çünkü Stanley Cavell gibi filozofların komedi filmleri

üzerinden ciddi felsefi sorgulamalar¹⁴ yaptığı görülmüştür. Bunun aksine Smith'in yanılgısı öncelikle olay dizisinde gerçekleşmektedir. Düşünce deneyinde köylü ve imparator'un ruhlarının karşılıklı olarak değişmesi söz konusudur. Yani düşünce deneyinde köylü veya imparator filmde olduğu gibi hem kendi hem de diğerinin ruhunu aynı anda barındırmamaktadır. Tersine filmde Edwina'nın ruhunu barındıran Roger kendi ruhuna da sahiptir ve dolayısıyla Edwina'nın Roger'ın bedeninde tam anlamıyla hüküm sürmesi söz konusu değildir.

Smith'in yanıldığı diğer konu ise düşünce deneyinde köylü-imparator ilişkisi statü adına kişilik değişiminin beden üzerinden mümkünatını sorgulama üzerine ele alınırken, filmdeki ilişki ise daha çok maskülen ve feminenliğin bir aradalığının ortaya çıkardığı komikliktir. Aslında bu duruma yanılgıdan çok bir çeşit dayatma olduğunun söylenmesi daha uygun olacaktır. Çünkü Smith'in gerçek felsefi bir düşünce deneyi ile komedi filmini tam anlamıyla bir düşünce deneyi olarak aynı çatıda ele alması ilk dayatmasıdır. Yani filmin içeriğinin bir düşünce deneyi olarak yeterli koşulları sağlayıp sağlamadığına bakmadan sadece benzeyen tema üzerinden düşünce deneyi kimliğiyle nitelendirilir. Bu nitelendirme sonucuna dayanarak Smith'in ikinci dayatması felsefi olanın yani düşünce deneyinin epistemik, filmsel olan düşünce deneyinin ise epistemik olmayan bir formda işlediğini iddia ederek filmlerin epistemik olanaklarını reddetmesidir.

Smith'in göz ardı ettiği nokta Williams'ın düşünce deneyi ile zaten baştan bize kişisel kimliğin doğası ve bedenin rolü hakkında net ve kesin bir şekilde düşünmemizi istemesi ve bir kafa karışıklığını açığa çıkarmanın bir yolu olarak bize imparator ve köylünün hikâyesini kullanarak sunmasıdır. Dolayısıyla Williams'ın düşünce deneyi zaten epistemik bir kaygı üzerine inşa edilmiştir. Filmlerin ise epistemik olup olmadıklarının sorgulanması inşa edilme amaçlarına göre şekillendiğine göre *All of Me* özelinde düşünülürse film zaten baştan epistemik bir kaygı amacı taşımamaktadır. Smith'in dayatması işte burada ortaya çıkmaktadır. Fakat Smith *All of Me* gibi komedi filmi yerine, Williams'ın düşünce deneyindeki temayı ciddi ve bilinçli bir biçimde epistemik kaygı güdecek bir film ele alıp düşünce deneyi ile kıyaslamış olsaydı ancak

¹⁴ Daha fazla bilgi için bkz. Cavell'in komedi filmlerini incelediği eser olarak *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage, 1981, Harvard University Press.*

o zaman gerçek bir epistemik olasılığın hangisinde geçerli olup olmadığı ortaya çıkarılabildi. Çünkü *All of Me* Williams'ın ele aldığı varsayım ile ilgili bir problemin nasıl çözülmesi ve nasıl tanımlanması gerektiğiyle ilgili zaten bilimsel bir kaygı gütmeye amacı olmaksızın yapılmış ve inşa edilmiştir.

Filimde gerçekleşen olayların ve durumların gerçekte yaşanması imkânsız durumlar olmasının yanında mantığa da yatkın değildir. Roger'ın bedenine Edwina'nın ruhunun da nakil olduğu ilk anda lavabo sahnesinin gelmesi ve bel altı diyalogların çokça geçmesi filmin baştan güldürme kaygısı güttüğünün somut örneğidir. Ayrıca Roger'ın Edwina ile bedenini paylaşması sonucu git gide sıkılması ve ruhunun asıl aktarılması gereken kişi Terry'nin dolandırıcı çıkması ve Roger'ın Terry'ye tekrar nakil yaptırması sonucu çıkan arbede de kâsenin su dolu kovanın içine düşerek Edwina'nın ruhunun suya karışması ve Roger'ın görme engelli müzisyen dostunun bu suyu alkol sanmasıyla içerek Edwina'nın ruhunu içine nakletmesi mantık yönünden doğrulanamayacak kadar uçlarda bir filmidir. Aynı şekilde Roger'ın en önemli duruşma anında uyuya kalarak Edwina'nın işleri yürütmeye çalışması ve mahkeme salonunda "tükürme", sümürme ve "kasık kaşıma" gibi sözde erkeksi eylemlerde bulunması gerçeklik bağlamında bağdaşmayan unsurlardır (2006: 37). Fakat film her ne kadar ilginç ve gerçekçi olmayacak kadar mantığa uymayan unsurlar barındırsa da sonuçta bir komedi filmidir ve Smith'in düşüncesinin aksine zaten mantığa uyma gibi bir kaygısı da yoktur. Son olarak Smith'in *All of Me* filminin epistemik yönünü ciddi şekilde düşünce deneyinden daha zayıf olduğunu nitelendirmesi Mulhall'ın argümansız eylemde felsefe düşüncesinin karşısında diğer bir uç görüşü temsil eder.

2.2.3. Bruce Russell'ın Aşırı-İlimli Tezi

Russell'a (2008) göre belgesel filmler doğruluğu kanıtlanabilen deneysel bir bilgi veya doğruluğu test edilebilecek bir iddia öne sürebilir ve üretebilir, fakat kurgusal filmler -Russell genelde belgesel olmayan filmler olarak kullanır- bunu yapacak ampirik olarak test edilebilecek doğrular öne sürmekten ve bilgi üretmekten yoksundurlar. Fakat Russell filmdeki karakterlerin söylemleriyle felsefi düşünce üretmesinin filmlerin felsefi bir düşünce üretmesi olarak kabul edilebileceğinden söz etse de yine

de bunu yeterli görmez ve tıpkı belgesel filmlerdeki gibi belgesel olmayan filmlerde de esas koşul olarak açık bir argüman şartının olması gerektiğini düşünür.

Russell'ın (2000; 2008; 2010) tartışmasının kırmızı çizgisi her şeyden öte filmler ile genel felsefi bir iddianın haklı çıkarılıp çıkarılamayacağı üzerinedir. Russell (2008) bu konuda ılımlı konumda yer alan Carroll ile hem fikir olduklarını iddia ederek filmlerdeki felsefi meselelerden sağlanan verilerin doğru olup olmayacağının bilinemeyeceği ve bunun filmlerin yöntemini felsefenin yönteminden ayıran önemli bir koşul olduğunu belirtir. Russell buna somut örnek olarak Carroll'un ifadelerine başvurur. "Eğer kurgusal bir filmde bir maymundan daha uzun olan bir insan resmini size gösterirsem bu en azından yeterli olmayacaktır" ifadelerini kullanan Carroll, Russell'a göre "insanların maymunlardan daha uzun olduğu iddiasını doğrulaması için" bir film karesinin yeterli olmayacağı görüşündedir (Carroll, 2006: 381; Russell, 2008: 3). Carroll ise verdiği örneği Russell'ın yanlış anladığını ima eder. Buna daha çok kendisinin prova edici yorumunun neden olduğunu ileri sürerek Russell ile aynı fikirde olmadığını düşünür (Carroll, 2008a: 18-19).

Russell'ın düşüncesinde filmler "kavramsal bilgi üretmez veya felsefi sorular sormanın ve karşı örnekler sunmanın ötesine geçemez"lerdir (2008: 3-4). Fakat Russell, karakterlerin felsefi argüman sunabilme koşulunu felsefi düşünce üretebilecekleri olarak kabul ederek Carroll ve Wartenberg ile bir ortak paydada daha biraraya gelir. Bu duruma göre Russell felsefi düşünce üretme potansiyeli özelinde tartışıldığında filmleri de kendi düşüncesinde sınıflandırmıştır. Yani Russell'ın burada filmlerden kastettiği şey aslında katı tezde savunulan sinematik yollarla ve imkanlarla felsefi düşünce üretmeye çalışan filmlerdir. Russell aynı zamanda Carroll'un "bir düşünce deneyinin kendisinin bir argüman olabileceği" iddiasını reddeder (2008: 4). Russell'ın düşüncesinde esas olan bu argümanların doğrulanması ve genellenebilmesidir. Russell, Carroll'un iddiasına karşı felsefede etik konusunda çok tartışılan üç bilindik düşünce deneyini örnek verir. Bunlar "hasta önceliği, organ nakli ve freni tutmayan tren"¹⁵ örneği ile ilgili düşünce deneyleridir (2008: 5).

¹⁵ Literatürde daha fazla bilgi için bkz. Triage, Transplant ve Trolley

Russell (2008) ilk örnek ile ilgili bir düşünce deneyini hastaneye gelen altı hasta üzerinden yürütür. Deneye göre bu hastaların hepsi kan kaybı geçirmektedirler ve acil olarak kana ihtiyaçları vardır. Beş hastanın her birine sadece yarım litre kana ihtiyaç varken diğer altıncı hastaya hepsinin ihtiyacı olan kana yani en az iki buçuk litre kana ihtiyacı vardır. Bu koşulların haricinde ek zaman ve daha fazla kan bulabilme imkanı da yoktur yani elde olan imkan iki buçuk litrelik kan stoğudur. Dolayısıyla ya yarımsar litre kana ihtiyacı olan beş hasta kurtulacak ya da iki buçuk litre kana ihtiyacı olan tek hasta kurtulacaktır. Russell böyle bir varsayımda çoğunluğun tercihinin beş kişiden yana olacağını belirtir.

Diğer yandan organ naklini örneklediren Russell düşünce deneyini yine altı hasta üzerinden ele alır. Deneye göre bu sefer altı hastadan beşinin birbirlerinden farklı sadece bir organa ihtiyaçları varken diğer altıncı hastanın hayati önemi ciddi olmayacak şekilde basit bir ameliyat geçirmesi gerekmektedir. Beş hastanın ihtiyacı olan her bir organ bu altıncı hastada mevcuttur ve aynı zamanda hastalara uyumlu olmasına karşın beşini kurtarmak için altıncıyı öldürmek gerekmektedir. Fakat böyle bir sonucu neredeyse kimse kabul etmemektedir. Russell son deneyde bir trenin freninin tutmadığını ve önündeki rayda beş çalışan işçinin olduğunu, mevcut rayından diğer raya geçiş yapması halinde sadece bir işçinin öleceğinin düşünüldüğü deneyde ise bu kez çoğunluğun bir işçi yerine beş işçiyi kurtarmayı isteyebileceğini belirtir.

Russell'ın üç düşünce deneyi ile ortaya koymak istediği iddia, bir düşünce deneyi ile kesin ve genellenebilir bilginin elde edilemeyeceğidir. İlk deneydeki çoğunluk daha fazla hastanın yaşamasını tercih edip altıncı hastayı ölüme terk ederken, ikinci deneydeki çoğunluk bir hastanın öldürülmesini çoğunluğun kurtarılmasına tercih edememektedir. Keza üçüncü deneyde ise ikinci deneyden farklı olarak çoğunluğun yararına bir tercih yapıldığı sonucu çıkmaktadır.

Russell'a (2008) göre düşünce deneylerindeki bu örneklerin ahlaki teori açısından kabul görebilmesi için onun ne ölçüde açık ve genel bir argüman sunulabilmesiyle mümkün olduğunu belirtir. Şunuda belirtmek gerekir ki Carroll'un düşünce deneyinin argüman olduğu ile ilgili iddiasında, Carroll argümanların kesin genellenebilecek bir bilgi olduğu anlayışında değildir ve bu yüzden argümanlar

doğrulanabilirde yanlışlanabilir de. Russell bu sonuca karşı "açık argüman olmaksızın böylesine bir bilginin analizi doğru olabilir fakat bunun kabul edilebilmesi için doğrulama yapılamaz" düşüncesindedir (2008: 6).

Russell, Carroll'un filmin davet etme, teşvik etme, "izleyicinin zihnini harekete geçirme"¹⁶ özelliklerini kabul eder fakat bunların bir argüman olarak kabul edilebilmesini savunan anlayışı kesinlikle reddeder (2008: 7). Filmlerin bizde bir değişim yaratma ve bize bir şeyi bildirme gayesi olduğu açıktır fakat bu onun ne söylemek istediğinin her zaman belirgin olması gerektiği anlamına gelmez. Bununla birlikte filmde konumlanan temanın felsefi bir arka plan ile ilişkili olması veya felsefede çokça kullanılan düşünce deneyi metoduyla benzer bir konuyu ele alabilmesi her halükarda onun arka plandan bağımsız bir önerme sunduğu anlamına gelmez. Açıkçası Russell'ın savunması bir düşünce deneyinin varolan niteliklerinin genişletilerek filmlere adapte edilmeye çalışılması ve anlamının argüman ile karıştırılması üzerinedir. Russell'ın bu iddiası kendi içinde tutarlıdır. Çünkü felsefe alanında bir düşünce deneyinin ne olduğu biliniyorsa ve eğer filmlerin felsefi özelliklerinden birinde düşünce deneyi olduğu söyleniyorsa varolan düşünce deneyinin anlamının ve niteliklerinin felsefedeki konumu neyse filmlerde de aynı kalması gerekmektedir. Bu yüzden Russell düşünce deneylerini argümandan ayırma iddiasında kararlı ve haklı olsa da filmleri düşünce deneyi ile özdeşleştirmesi ve bir yönden pasif durumla betimlemesi onun felsefe olarak film tezindeki anlayışını Livingstonun filmlerin "pedagojik" bilgi sağlayabilir anlayışı ile eş konuma getirmektedir (Livingston, 2009: 35). Yani başka bir ifadeyle filmleri yardımcı konuma indirgemektedir.

Russell filmlerin "felsefi düşünce deneylerinin sağladığı gibi aynı türden verileri" sağlayabileceğini ama yine de "açık bir argümantasyon" sağlayamadıkları için "genel kavramsal önermeler hakkında doğrulanmış inançlar" üretemeyeceği görüşünde netleşmektedir (2008: 8). Russell (2000) tüm bu düşünceleri ekseninde genellik itirazını 1989 Woody Allen yapımı *Crimes and Misdemeanors* filmi ile somutlaştırır. Filmin felsefi arka planında ise Platoncu bir anlayışın yattığını iddia

¹⁶ Bkz. Noël Carroll, *Philosophizing through the Moving Image: The Case of "Serene Velocity"* 2006, s. 181, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*.

eder. Bu anlayış çerçevesinde Russell genel olarak; ahlaki eylemi seçme motivasyonu, adaletli veya faydacı olma, doğru ve yanlış eylemin sonuçlarından sağlanan mutluluğun veya vicdani rahatsızlığın mümkün olup olmayacağı ile ilgili tartışmasını film üzerinden yürütür.

Ahlaki olarak eylemde bulunmayı iki motivasyonda ele alan Russell, ilk motivasyonu “iç huzur” ve vicdan rahatsızlığı ile tanımlar. İlk tanıma göre kişi yaptığı eylem sonucunda ne kadar kâr sağlarsa sağlasın, ahlâksız ve yanlış davranmasının verdiği iç rahatsızlıktan dolayı o kârın hiçbir zaman faydasını göremez. Russell, ikinci motivasyonu ise “yakalanma” ve cezalandırılma korkusu olarak tanımlar. İkinci tanıma göre Russell, kişinin ahlaksız ve yanlış eyleminde bulunurken elde ettiği şeyin kaybettiği şeye değmeyeceğini ve yakalanma ihtimali göz önünde bulundurularak varolan düzenin bozulmasına karşın sağlanan faydanın aleyhe olacağı üzerinedir. İki motivasyon filmin içeriğinde olsa da Russell'a göre *Crimes and Misdemeanors* felsefi olarak ilk meseleye yoğunlaşmıştır (2000: 163-164). Russell'in bu tartışmasına geçmeden önce filmin temel olarak neye değindiğinin ve nasıl geliştiğinin ortaya koyulmasının Russell'in varsayımlarının daha net anlaşılmasına ve doğrulanıp yanlışlanmasına imkan sağlayacaktır.

Crimes and Misdemeanors filmi Shakespeare'in *Suç ve Ceza*'sından bir uyarlamadır. Film kısaca şöyledir. Filmde, uzaktan da olsa birbirleriyle tanışan iki farklı insanın eş zamanlı şekilde hikâyeleri anlatılır. Bir tarafta başarılı, nüfuzlu ve hem ailesi hem de çevresi tarafından sevilen sayılan bir göz doktoru olan Judah Rosenthal'ın hayatına yer verilirken, diğer tarafta ekonomik sıkıntılarla boğuşan ve üstüne eşi Wendy ile boşanma derecesine gelen ve Wendy'nin erkek kardeşi Lester'in medya şirketinde çalışan Cliff Stern'in hayatı anlatılır. Göz doktoru olan Judah Rosenthal eşi Miriam'ı bir zamanlar hastası olan Dolores adlı bir kadınla aldatmaktadır. Dolores, Judah'ın Miriam'dan boşanıp kendisiyle evlenmesini ve sonsuza kadar birlikte yaşamalarını istemektedir. Fakat Judah bu duruma Dolores'in gözüyle bakmamaktadır. Çünkü Judah'ın gerek aile yönünden gerekse işi ve çevresi yönünden oturmuş bir düzeni vardır ve bunları bozmayı düşünmemektedir. Bunların yanında Judah hem geçmişine hem de o andaki çevresine karşı kendini ahlaki ve

vicdani yönden sorumlu hisseder. Çünkü Judah herkes tarafından her yönden örnek alınması gereken bir adamdır.

Dolores, Judah'a olan bağlılığı yüzünden eline geçen bütün imkânları reddettiğini ve bu yüzden Judah olmadan başka bir hayat düşünemeyeceğine olan inancını artırır. Böylelikle Dolores, Judah'a yaptığı evlilik baskısını git gide artırarak Judah ile sürekli beraber olmak, ona istediği zaman ulaşmak ve istediği zaman konuşmak istemektedir. Zamanla bu baskılardan rahatsız olan ve ailesinin Dolores'i keşfetme olasılığından endişe duyan Judah, kardeşi Jack ile çözüm bulma arayışına girerler. Jack ise Dolores'i bir kiralık katil ile ortadan kaldırma fikrini öne sürer. Judah ise bu duruma sıcak bakmaz ve işleri doğru bir şekilde halletme düşüncesindedir. Buna karşın Dolores, git gide Judah'a olan baskısını artırır ve Miriam'a her şeyi itiraf edecek bir mektup yollar. Miriam mektubu okumadan ele geçiren Judah, Dolores'i artık yerleşik düzenine karşı bir tehdit olarak görür ve Jack'e onay verir. Bunun sonucunda Dolores bir kiralık katil tarafından öldürülür.

Diğer yandan Cliff Stern eşi Wendy ile yaşadığı ciddi sıkıntılardan dolayı ekip arkadaşı Halley'e duygu beslemeye başlar. Halley'e Cliff'in talip olmasının yanında patronu ve kayını olan Lester da taliptir fakat Cliff kadar bağlı ve ciddi düşünmemektedir. Çünkü çevresindeki herhangi bir kadına davranma şekli Halley'e davranma şeklinden farksızdır. Cliff, henüz eşi Wendy'den boşanmamışken Halley'e evlenme teklifi eder ve Halley hem kararsız bir halde hem de böylesine bir şeyin doğru olmayacağını belirtir şekilde evet cevabı vermeyerek başka bir ülkeye çalışmaya gideceğini söyler. Sonunda, Judah'ın ve Cliff'in çevresinin bir arada olduğu bir partiye Halley Lester ile nişanlı bir şekilde gelir ve Wendy başka birini bulur Cliff ile boşanır, Judah ise o eski düzenine devam eder.

Crimes and Misdemeanors filminde felsefi konu en az ikiye ayrılır. İlki doğru veya yanlış eylem sonrası mutlu olup olunamayacağı ile ilgiliyken diğeri doğru ve yanlış eylemi yapmada cezalandırılma veya yakalanma halinin nasıl bir motivasyon sağladığı ile ilgilidir. Filmin bu iki felsefi arka planı da Platon'un "*Devlet*" eserinde tartışılmaktadır. Tartışmaya göre Sokrates'e doğruluktan, adaletten ve mutlu olmaktan konu açarlar. Sokrates ise Thrasymakhos'e doğru eylemlerde bulunan insanın iyi yaşayacağını, yaşamının iyi olacağını ve yanlış insanın ise kötü yaşayacağını,

yaşamının da kötü olacağından bahseder. Böylelikle bunu mutlulukla özdeşleştiren Sokrates, doğru bir insanın "mutlu", yanlış veya "eğri" bir insanın ise "mutsuz" olacağından bahsetmektedir.¹⁷ Sokrates ayrıca yanlışlığın, adaletsizliğin ve "eğriliğin" uzun vadede hiçbir zaman "doğruluktan daha karlı" olamayacağı görüşündedir (Platon, 2010: 39-40).

Aynı zemindeki diğer tartışma ise Glaukon'un Sokrates'e yönelttiği, bir insanın eylemde bulunurken görünmeme ve eylem sonrası fark edilmeme tartışmasıdır. Glaukon bu durumu Lydia kentinden Gyges adlı krala hizmette bulunan çobanın efsanesiyle örnekendirir. Glaukon efsaneye göre yarığın içinden büyülü bir yüzük bulan Gyges adlı çobanın hikâyesini şu şekilde aktarır:

Çobanlar, her ay sonunda olduğu gibi, krala hesap vermek için toplandıklarında, Gyges bu toplantıya parmağında yüzükle gelmiş. Oturlurlarken yüzüğün taşını farkına varmadan avcunun içine çevirmiş. Bunu yapar yapmaz da yanında oturanlar kendisini görmez olmuşlar, nereye gitti diye soruşturmaya başlamışlar. Şaşakalmış herkes. Yüzükle oynarken taşı çevirince gene göze görünür olmuş. Böylece işi çakan Gyges, yüzüğün tılsımını denemiş, bakmış ki, yüzüğün taşını içeri çevirince görünmez oluyor, düzeltince görünüyor. Bunun üzerine saraya girenlerin arasına katılmanın yolunu bulmuş. Sarayda kralın karısını baştan çıkarmış, onun yardımıyla kralı öldürüp yerine geçmiş. Şimdi böyle iki yüzük olsa, birini doğru adamın, birini de eğri adamın parmaklarına taksak ve şehre koyuversek, bunlar, her istediklerini korkmadan alacaklar, evlere girip gönüllerinin hoşlandığı kimselerle düşüp kalkacaklar, canları kimi isterse öldürecek, kimi isterse hapisten kurtaracaklar... (Platon, 2010: 44-45)

Tartışmaya göre felsefi arka plan *Crimes and Misdemeanors* özelinde düşünüldüğünde Judah ve Cliff'in hem evli olmaları hem de başka kadınlara ilgi duyuyor olmalarından dolayı, doğru ve yanlış eylemde bulunma üzerine ilk konuyu karşılarken, Sokrates diyalogundaki büyülü yüzüğün burada para ve prestij olarak aktarıldığını ifade etmek doğru olacaktır. Film böylesine güçlü bir felsefi arka plana sahip olmasına karşın Russell tartışmasında birçoğuna değinmemektedir.

Russell'a göre Allen'ın bu filmde vermek istediği mesaj "eğer yakalanmadığınız takdirde işlediğiniz suçun diyetini karşılayabileceğinizin" mümkün olduğudur (2000:

¹⁷ Çeviride adaletli ve doğru eş anlamlı geçerken, adaletsiz ile de yanlış ve eğri eş anlamlı olarak geçmektedir.

164). Russell bu diyetin Judah'ın Dolores'i öldürtme bedeli olarak düşünür. Tersini düşünecek olursak birisinin ölümüne kasti olarak sebep olan birisinin ömrü boyunca vicdan azabı çektiğini ve kendisini hep o olay ile ilgili suçlu hissedeceğini düşünebiliriz. Fakat burada Russell böylesine vicdani sorumluluğa neden olabilecek öldürtme eyleminin diyetinin Judah tarafından ödenebileceğini düşünür ve bu sayede Judah sanki hiç suç işlememiş gibi olacaktır. Ayrıca Russell "adaletsiz birinin ruhunda uyumsuzluğa sahip olması gerekmiyor" ifadesiyle Judah'ın bu suç sonrası ruh halinin Sokrates diyalogunun bir karşı örneği olduğu düşüncesindedir (2000: 163). Çünkü Judah diyalogda bahsedilenin tersine bir suç işlemenin sonucunda "cezalandırıldığını değil geliştiğini" fark etmektedir ve ruhunda bir uyumsuzluk olmadığı gibi mutsuz da değil aksine mutludur (2000: 164).

Bunun sonucunda Russell Wartenberg diyalogu öncesinde filmlerin sadece "felsefi soruları canlı ve ilginç bir şekilde" gündeme getirebileceğini ve bazı filmlerin ise -Crimes and Misdemeanors gibi- "yanlış yapmanın sizi mutsuz edeceğini veya kişisel çıkarınıza ters düşeceğini söyleyen bir felsefi tezi" çürütebildiği gibi bazı felsefi bir tezi çürütebildiğini düşünmektedir (2000: 166). Russell felsefe olarak film tezi ile ilgili en önemli kitaplardan biri olan Thomas Wartenberg'in *Thinking on Screen: Film as Philosophy* kitabından etkilendiğini inkâr etmez fakat yine de filmlerin kapasitelerine yönelik eleştirel sınırlandırmacı pozisyonunu hala korumada devam eder. Russell şu ifadelerde bulunur:

Belgesel olmayan filmlerin yalnızca felsefi soruları veya meseleleri öne süren ve genel felsefi iddialara karşı örnekler sunması bakımından felsefe yapabileceğini düşünürdüm... Tom'un kitabı hakkında biraz daha okuyup düşündüğümden beri, bu tür filmlerin neler yapabileceği hakkındaki bakış açım genişledi, fakat yine de onun düşündüğü kadar ileri gitmiyorum. (2010: 109)

Russell, Wartenberg ile olan tartışmasından sonra filmlerin felsefi potansiyelleri hakkındaki görüşünü genel olarak toparlayabilmek adına bir matris oluşturur. Öneri ve metottan oluşan matristeki önerilerde Russell, filmlerin felsefe ile ilişkilendirilebilecek felsefi olanaklarının neler olduğunu ortaya koyar. Metotlarda ise felsefi metodolojide felsefi düşünce üretmede sıklıkla kullanılan yöntemler ile ve filmlerin felsefeyi somutlaştırma metodunu birlikte ele almaktadır.

Metot	Belgesel olmayan filmlerin felsefi olarak neler yapabileceğine dair 7 öneri						
	A	B	C	D	E	F	G
Açık Argüman Yoluyla	Yapabilir	Yapabilir	Yapabilir	Yapabilir	Yapabilir	Yapabilir	Yapabilir
Düşünce Deneyiyle	Yapabilir	Yapabilir	Yapabilir	Yapabilir	Yapabilir	X	X
Somutlaştırma Yoluyla	X	X	X	X	Yapabilir	X	X
Örtük Argüman Yoluyla	Yapabilir	Yapabilir	Yapabilir	Yapabilir	Yapabilir	X	X

Tablo 2.1. Russell’ın matris modelinden düzenlenerek uyarlanmıştır (2010: 110).

- (A) Felsefi bir soruyu açığa çıkarabilir veya felsefi bir meseleyi sunabilir
- (B) Karşı örnek olarak kullanılabilecek örnekler sunabilir
- (C) Felsefi teorilerin inşası için veri sağlayabilir
- (D) Yeni bir felsefi teori ortaya koyabilir
- (E) Felsefi içgörü veya sezgi sağlayabilir
- (F) Bazı genel felsefi iddialara veya teoriye karşı örnek yoluyla bir karşı argüman önerebilir
- (G) Bazı genel felsefi iddiaların doğruluğunu ortaya koyabilir (2010: 109-110).

Russell bu matrise göre filmlerin felsefi olarak yapabileceklerini yedi öneri ile ve bu önerileri yapma yollarını dört metoda indirgemektedir. Önerilerden (A), (B), (C) ve (E) önerileri daha çok aşırı-ılımlıların felsefe olarak film tezinde hemfikir oldukları önerilerdir. Fakat Russell diğerlerine karşın metot haznesini genişletmiştir. Russell matriste “X” olarak düzenlenen metotlar ve öneriler ile ilgili olarak “bazı felsefi görevlerin satırda belirtilen uygun teknik veya araçlar yoluyla yapılabileceğini” düşünmediğini fakat diğer “Yapabilir” olanların belirtilen önerilerle belirtilen metodun imkân sağlayacağını vurgulamaktadır (2010: 110).

Russell (A) önerisinde “doğru, yanlış, adalet, mutluluk” gibi genel felsefi konuları gündeme getirmek olarak düşünür (2010: 109). Russell’ın (B) ve (F) önerileri ile ilgili karşı argüman oluşturacak karşı örneklerden kastettiği anlam daha önce bahsedilen üç düşünce deneyi örneğiyle eş konumda olmasıdır. Yani filmler argüman

oluşturmaktan ziyade o argümanın iddia olarak ortaya atılmasında tıpkı düşünce deneyleri gibi gereken argüman verisini sağlayan konumundadır. Russell (F) önerisini şöyle ifade eder: “Karşı örnekler sunmaya atıf yaptığımda, örneklerin bir rol oynayabileceği genel felsefi iddialara karşı olan argümanları değil, örneklerin kendisini kastediyorum”. Yani daha açık bir şekilde ifade edilirse Russell “...bir karşı örnek ile bazı genel felsefi iddiaları çürütmek için tasarlanan ve bunun için karşı örnekler kullanan” argümanlar olarak düşünür (2010: 109). Russell (C) önerisi özelinde filmlerin yardımcı konumda olduğunu savunmuş olmaktadır. Eğer filmlerin felsefi imkânlarında (C) önerisini düşündüğümüzde "yani felsefi teorilerin inşası için veri sağlayabileceğini inkâr etmek için hiçbir neden" görmediğini vurgulayarak öneriyi kabul eder (2010: 110).

Russell’a göre felsefe olarak film tezindeki en önemli soru, “belgesel olmayan filmlerin genel felsefi iddialara karşı argümanlar sağlayıp sağlamayacağı ve bu tür iddialar için gerekçe sunup sunamayacaklarıdır”. Yani kısaca filmlerin matristeki (F) ve (G) önerilerini yapıp yapamayacaklarıdır ve eğer yapabildikleri kabul edilirse bunun hangi metot yoluyla gerçekleştirileceğidir (2010: 111). Russell’ın (D) önerisini “Somutlaştırma” metodu harici diğerlerinde kabul etmesi ve (F) ve (G) önerilerini “Açık Argüman” metoduyla yapılabilir kabul etmesi ile Livingston ve Smith’ten ayrılmaktadır. Buna rağmen Russell (F) ve (G) önerilerini ne “Örtük Argüman” metoduyla ne de “Düşünce Deneyi” metoduyla yapılabileceğini reddetmektedir. Russell’ın bu pozisyonu felsefe olarak film tezinde Wartenberg ve Carroll dan keskin bir şekilde ayrılmasında kilit rol oynamaktadır. Russell (F) ve (G) önerilerini “Örtük Argüman” ve “Düşünce Deneyi” metodundan neden ayırdığını şöyle ifade etmektedir:

Genellendiğinde, bu düşünceler belgesel olmayan filmlerin açık bir argüman sağlamadan genel bir felsefi iddiayı ne çürütebileceği ne de doğrulayabileceği görüşünü desteklemektedir. Böyle filmler, izleyicinin bu tür çürütmeleri veya doğrulama gerekçelerini inşa etmesine izin verecek verileri sağlayabilir, fakat filmin kendisi bunları yapmayacaktır. Bu durum bilhassa, çok ihtilaflı olduklarından dolayı genel felsefi iddiaları haklı çıkarmak söz konusu olduğunda doğru olacaktır. Yalnızca örnekler veya örtük argümanların gerekli olan doğrulamayı sağlaması mümkün olmayacaktır, açık argümanlarında sıklıkla yapamadığı onaylanmış olsa bile. Fakat açık argümanlar en azından böylesine doğrulamayı sağlama olasılığına sahipken, yalnızca örneklerin ve örtük argümanların bunu sağlama şansı yoktur. (2010: 111)

Russell (F) ve (G) öncüllerinin gerçekleşmesini filmlerin iddia ettiği felsefi argümanların bağlantılı oldukları konuyla açık bir bağlantısı olması gerektiği koşulunu koyar. Fakat bu bağlantının nasıl ortaya çıkarıldığı bu koşulun gerçekleşmesinde mümkün olmaktadır. Yani Russell bir “izleyicinin” açık bağlantılar olmadan yapacağı argümanı kabul etmezken, “filmin felsefi görüşlere karşı bir argüman sunması için” tamamen izleyici yorumu olmaksızın filmin bizzat kendisinin az ya da çok şekilde “açık bir atıf” yapması gerekmektedir. Russell ancak bu koşul ile “belgesel olmayan bir filmin bazı felsefi görüşlerin lehine veya aleyhine kesin bir argüman sağlayabileceğini” kabul eder (2010: 111). Russell böyle bir olasılığı kabul etmiş olsa da filmlerin kapasitesini felsefe kadar yeterli görmediği için gerçekleşme olasılığını çok düşük görmektedir. Russell tartışmanın geneli olarak şu ifadelerde bulunur:

Filmin gerekli ve yeterli koşulları için göz önünde bulundurulabilecek çeşitli öneriler vardır ve bunların hiçbirisi sırf belirli koşulların film için gerekli koşullar olduğunun bilinmemesinden dolayı desteklenemez. Açık argümantasyon, bazı önermeleri karşıtı üzerinden doğrulamaya gereksinim duyar ve yapısal filmler bu tarz argümantasyon sağlamadıkları kadar filmin (ya da Noel Carroll’un ortaya koyduğu ifadeyle “hareketli görüntü” nün) gerekli ve yeterli koşulları hakkında birtakım olumlu doğrulamalar yapamazlar. Elbette bu tarz filmler, bir felsefecinin filmin bazı analizlerini savunmada kullanabileceği önemli verileri sağlayabilir, ancak filmlerin kendileri bunu yapamaz. Filmin sınırları vardır. (2010: 114)

Son olarak Russell’in tartışması genel olarak ele alınırsa, tartışılmakta olan konu felsefe olarak film tezinden bilim olarak film tezi tartışmasına dönüşmektedir. Smith (2006: 34) felsefe olarak film tezi savunucularının felsefi anlayışlarında bir çeşit “genişleme stratejisi” benimsediklerini iddia etmesinin tersine Russell, Smith ve Livingston felsefi anlayışta bir daraltma ve yüceltme stratejisi benimsemişlerdir. Bu anlayış Russell’in “açık argüman” şartı ve “genellik” iddiası ile somutlaşmaktadır. Örneğin Russell’a göre *The Matrix* filmi “dış dünya hakkında hiçbir şey bilmediğimiz şeklindeki kuşkucu sonuca rasyonel bir destek sağlamaz” (2010: 111). Film felsefi düşünce üretmemekte ama sadece “herhangi biri için kuşkuculuk adına bir argüman oluşturmada kullanabileceği materyali sağlayacaktır” (2010: 113). Ayrıca Russell’a göre de “hiç kimse filmde gösterilen olası bir dünyadan bir veya iki örnek sunarak bir şeyin tüm olası dünyalarda geçerli olduğunu kuramaz. Fakat aynısının felsefi

iddialarda doğru olduğu varsayılırsa gerçek dünyada da doğru olduğu kabul edilecektir” (2000: 166).

2.3. İlimli Tez

2.3.1. Noel Carroll’un İlimli Tezi

Filmlerin ve sinemanın ne olduğuna ilişkin tartışmalar halen sürerken, önceden bahsedildiği gibi Deleuzecü geleneğin sinemayı sanat formu olarak ele almayışı felsefe olarak film tezi muhaliflerinin işine gelmediği bir nokta olarak karşımıza çıkmaktadır. Livingston, Smith ve Russel sinemayı sanat formu adı altında birtakım sınırlamalar getirerek sanatın felsefeden ayrı bir alanda olduğu ve bu yüzden felsefenin görevini üstlenemeyeceği eleştirisine yoğunlaşmışlardır. Her ne kadar Noël Carroll felsefe olarak film tezini kabul etse de ve filmlerin hem felsefi yönden hem de epistemik yönden felsefeye yakın bir pozisyonda olduğu düşüncesinde olsa da film ve türevlerini -kendi deyimiyle hareketli resimleri- zaman zaman " bir sanat formu" olarak tanımlaması felsefe olarak film tezindeki tartışmaların bu doğrultuda da ağırlık kazanmasına neden olmuştur (2003: Giriş; 2006: 173; 2008a: 7-33; 2010: 1-19). Elbette bu tanımlama Carroll'un felsefe olarak film tezi lehine olumlu düşüncelerinin olduğunu değiştirmez, fakat burada dikkate alınması gereken ve kaçınılması gereken asıl şey felsefe olarak film tezindeki tartışmanın filmler ile felsefe arasındaki daha özel bir ilişki yerine tartışmanın daha genel bağlamda sanat ve felsefe arasındaki kökensel bir ayrıma doğru yön değiştirmeye açık bir hale gelmesidir. Bu yüzden felsefe olarak film bağlamında filmlerin felsefi düşünce ürettikleri savunulduğunda bile onu reddedenlere karşı ne derece açık verildiği ve ne derece ikna edici olunduğu söz konusu tartışmada büyük bir önem teşkil etmektedir. Yine de Carroll’a göre, “bir sanat formunun doğasını” tanımlamak o sanatın gelecekteki gelişimini engelleyecek “normatif sonuçlara” yol açmasına neden olamaz (Wartenberg, 2010: 69).

Carroll (2017) aşırı-ılımlıları onların filmin felsefi düşünce üretmesinin veya bir filmin felsefeye sinematik yollarla katkı yapmasının ne olduğunu bilmediklerinden dolayı bir önyargı ile yola çıkmalarını eleştirir. Ayrıca Carroll filmlerin felsefi düşünce üretme meselesine oldukça katı bir şekilde eleştirel yaklaşan aşırı-ılımlıların öne sürdükleri görüşlerinin kendi içinde tutarsız olduklarını da düşünür. Carroll ayrıca hem

Livingston'un, Smith'in hem de Russell'in teze karşı koydukları felsefi standartlara kendilerinin bile sadık kalmadıklarını düşünmektedir. Zaten Carrol bu tartışmacıların öne sürdükleri eleştirilerin, felsefenin tamamını oluşturmadığını vurgulamaya çalışır.

Carroll (2017), Livingston'un filmlerle yapılacak felsefenin ya da filmin felsefe olarak kabul edilebilmesi için "sinematik araçlara özgülük" şartını getirmesinin yanında sinematik olanın ne olduğunu ortaya koyamadığından Livingston'un teze karşı daha baştan eksik olan bir karşı-argüman sunduğunu belirtmektedir. Carroll bir klasik felsefi metnin bir filme alınmasını onu sinematikleşmiş olarak kabul etmektedir. Yani burada tartışılan asıl mesele "sinema filminin zaten sinematik olarak geliştirdiği" felsefenin tartışılmasıdır (2017: 274). Dolayısıyla filme alınan felsefe her ne kadar onu örneklese de yani yeni orijinal bir felsefe üretmediği varsayılsa da onun sinematik bir hale gelmesi Livingston'un "sinematik araçlara özgülük" şartını geçersiz kılması için yeterlidir.

Fakat burada karıştırılmaması gereken nokta şudur ki; bilinen filozofları temsil etmek ve canlandırmak amacıyla filmin içinde kurgusal olmaktan karakterlerin otobiyografik biçimde felsefi faaliyette bulunmasını felsefe olarak film savunucusu olan biri bile filmlerin yapmış olduğu felsefe olarak saymamalıdır çünkü böyle bir durumda filmin kendi araçsal imkânlarıyla felsefeye katkı sağlanmamıştır. Ayrıca burada araçsallıktan kastedilen şeyin aşırı-ılımlıların bahsettiği katı sinematiklik olmayıp filmlere özgü olan çoğu özelliğin olduğu unutulmamalıdır. Bir video kaydında felsefi bir metnin tıpatıp bir şekilde dile getirilmesi başka bir şey iken felsefenin tüm film boyunca filmin kendine has özellikleriyle yedirilmesi başka şeydir. Bu sebeple Carroll "filmlerin var olan felsefeyi" kendine has somutlaştırarak gösterebilmesinin, filmlerin kendi yapısal koşullarında görsel-işitsel olarak bir felsefe işleme potansiyellerinin de varlığını ortaya koyduğunu düşünmektedir (2017: 267).

Ayrıca Carroll diğer yandan bazı film yorumlarının da felsefi bir üretim faaliyeti olarak sayılabileceğinin üstünde durmaktadır. Carroll'un bu düşüncesinde filmlerin felsefi düşünce üretebilmesinin yanında felsefi üretime bir ilham ve içgörü sağlanmasına yardımcı olmasının da etkisi vardır. Bu nedenle "sinema filmlerinin yorumlarının kendi başlarına gerçek anlamda felsefi olup olamayacağı sorusu" hala

ucu açık geçerli olması mümkün olan bir konumdadır (Carroll, 2006: 181). Carrol şu ifadelerde bulunur:

Belki de felsefe açısından daha az tartışmalı olan bir görüş, felsefe sadece kavramsal analizden fazlasını içerse bile, kavramsal analizin felsefenin en azından önemli bir parçası olmasıdır. Bu kabul edilirse, belki de bir film yorumunun kavramsal analize katkıda bulunup bulunmadığını araştırarak sorumuzu yanıtlamak için bir adım önde olabiliriz. (2006: 182)

Carroll aşırı-ılımlıların filmin "doğası gereği kusurlu" olduğu varsayımıyla "önyargılı" bir tutum benimsemelerini eleştirirken, onların "neyin felsefi" sayılacağına dair çok dar bir görüşe sahip olduklarını ileri sürer (2006: 176- 180). Bununla birlikte Carroll'un (2017) diğer eleştirisi Livingston'un teze karşı sürdüğü ifade edilme sorunu üzerinedir. Livingston'un savunduğu gibi felsefe olarak filmin geçerli olabilmesi için filmin felsefi iddiasının açıklanmadan sinematik araçlara mahsus şekilde yapılması gerekirken, bu koşulu sağlamadığı yani filmdeki felsefenin ayrı bir biçimde ifade edilme ihtiyacını duyması durumunda söz konusu tezi geçersiz kılacağını iddia etmişti. Buna karşın Carroll, filmin açıklanmasının ve aydınlatılmasının onun felsefi yeterliliğinden taviz vermeyeceğini savunmaktadır. Livingston, Eisenstein'in (1928) *October* filmindeki "In the Gods and Country" sekansının "belirsiz" olduğunu ve Smuts'un bu yüzden açıklama yaparak vurgulanan felsefeyi tamamladığını iddia ederken, Carroll yine aynı sekans üzerinden Livingston'a karşı cevabını vermektedir:

Bu örneğe yanıt olarak Livingston, görüntü zincirinin anlamı çok belirsiz olduğu için sonuç koşulunu ihlal ettiğini söylüyor; anlaşılabilmesi için bir ifade gerektirdiğini savunur. Bununla birlikte, "In the Gods and Country" sekansının çok belirsiz olduğuna ikna olmadım. Daha zorlayıcı hatta eşit derecede zorlayıcı alternatif yorumlar nelerdir? İzleyicilerin arasında tereddüt ettiği alternatif yorumlar nelerdir? Dahası, birçok izleyici, görüntü zincirini anlamlandırmak için Smuts'un yorumunu duymak isteyebilir, ancak bu dizinin anlamının yoruma bağlı olduğunu gerektirmez; Smuts, Eisenstein'in montajının felsefi noktasına erişmek için yoruma ihtiyaç duymadı. Eisenstein'in ne yapmaya çalıştığını gördü ve sonra bunu başkaları için yorumladı. (2017: 273)

Sonuç olarak Carroll bir filmdeki felsefenin sözel olarak ifade edilmesinin filmin sözel olmayan araçlarla felsefi düşünce ürettiği gerçeğini değiştirmeyeceğini savunur. Bir yorumcu filmdeki felsefeyi sözel veya yazınsal olarak ifade ederek felsefeyi daha açık bir hale getirebilir ve kolay anlaşılmasına yardımcı olabilir. Felsefenin daha anlaşılır kılınması ve bu sebeple daha fazla kişiye erişmesini sağlamak için

sadeleştirmek veya basitleştirmek var olan felsefi düşünceden bir şey eksiltmemektedir veya o felsefenin eksik olduğu için ifadelerle tamamlanmak zorunda olduğu anlamına gelmemektedir. Çünkü filmin ürettiği felsefi düşünce, onu açıklayıcı ifadelerde değil aksine bizzat kendisindedir ve filmdeki felsefe ifade edilmiş olsa da olmasa da filmin felsefi düşünce üretmediği anlamına gelmemektedir. “Bir filmin görüşünü başka kelimelerle ifade etmenin onun bağımsız felsefe statüsünden” ödün vermeyeceğini dile getiren Carroll, eleştirisini basit bir retorik soru ile somutlaştırarak sonlandırır. Eğer “öğrencilerim için Kant’tan zor bir pasajı açıklarsam bu Kant’ın bir filozof olarak” sayılmayacağı anlamına mı gelmektedir? (2017: 274). Aslında Carroll bu argümanı, filmdeki felsefenin başkası tarafından ifade edildiği takdirde geçersiz olacağını savunan Livingston’un argümanını da çürütmeye çalışır.

Öte yandan Carroll’un diğer iki eleştirisi ise Smith’in düşünce deneylerine yönelik iddiasına ve Russell’in açık argüman şartı üzerinedir. Smith’in felsefe ve filmlerin düşünce deneyleri sunabilmesini kabul etmesine karşın filmlerin felsefi düşünce deneylerine göre daha belirsiz olduğu argümanına karşı Carroll, felsefi metinlerinde çokça belirsizliğe sahip olan “analitik olmayan bir gelenekten gelen Nietzsche, Kierkegaard veya Philip Kapleau” ve “analitik gelenekten gelen Wittgenstein” gibi filozofları örnek verir (2017: 276). Carroll’a göre belirsizlik şartı, felsefe olarak filmin geçersiz sayılması yani filmlerin felsefi bir düşünce üretemeyeceğini öne sürmesi için belirleyici bir standart değildir. Aynı şekilde Carroll, filmlerin felsefi düşünce üretebilmesi için belirsizliklerinden dolayı “açık argüman” şartının zorunluluğunu ortaya koyan Russell’a karşı ise yine Nietzsche’nin belirsiz denebilecek bir argüman formunda olduğunu iddia ettiği “aforizmalarını” ve “soyağacını” veya Wittgenstein’in felsefi metinlerindeki “bulmacalarını” örnek vermektedir. Bununla birlikte Carroll felsefe koşullarında argümanların ve düşünce deneylerinin “her zaman açıklanması” ve açık olması zorunluluğunun olmadığını altını çizmektedir (2017: 277).

Carroll’un felsefe olarak film tartışmasında ortaya çıkarmak istediği asıl şey, filmlerin yani kendi deyimiyle “hareketli resimlerin” yenilikçi olup olmadığı önemsenmeksizin felsefi argümanlar sunmasının, kavramlar geliştirmesinin veya inşa etmesinin gerçekten mümkün olup olmadığı meselesidir. Carroll bunun mümkün

olduğunu ortaya koyacak "tek bir filmin" bile tezin geçerliliği için yeterli olabileceğini savunur (2006: 173). Carroll bu örneğini "hareketli resimler" olarak tanımladığı felsefi bir zemin üstünde somutlaştırmaktadır. Carroll felsefi zeminine "resimleri film görüntülerinden ayıran" şeyin ne olduğu sorusunu cevaplamakla başlamaktadır. Carroll'un cevabı basit bir şekilde resimlerin hareketsiz ve statikliklerine karşın filmlerin "hareketli resimler" olmalarıdır (1996: 64). Carroll hareketli resimleri hareket olasılığına imkân veren bir kategori altında ele alınması gerektiğini düşünür:

Hareketsiz resimler söz konusu olduğunda, hareket bekleniyorsa kategori hatası yapılır. Hareketsiz resimlerin hareket etmesi, tanımı gereği kendisiyle çelişir. Bu yüzden hareketsiz resim olarak adlandırılırlar. Bu nedenle, birinin bir resim olarak anladığını hareket edeceği beklentisiyle izlemesi saçmadır. Ama filmlerde hareket görmeyi beklemek son derece makuldür ve asla mantıksız değildir, çünkü bir film hareketli bir resimdir. (1996: 64)

Ayrıca Carroll hareketli ve hareketsiz resimleri kategorize etmesinin yanında filmlerin hareket koşullarını da dinamik ve durağan olmak üzere ikiye ayırır:

Her film görüntüsünün ya da her filmin bize hareket izlenimi bırakması durumu söz konusu değildir. Durağan filmler olabilir. Bununla birlikte, durağan filmler, hareketsiz resimlerle ilgili olamayacak bir şekilde filmlerde durağanlık stilistik bir değişken olacak şekilde hareket olasılığının her zaman teknik olarak mevcut olduğu şeyler sınıfına aittir. (1996: 65)

Carroll'un durağan filmler sınıflandırması kamera hareketlerinin minimuma indirgenerek yapılmış filmler veya film sahneleri olarak anlaşılması daha doğru olacaktır. Dinamik ise bunun tam tersi bir konumda yer alır. Örneğin Carroll, Hollis Frampton'un (1972) avangart türündeki *Poetic Justice* filmini bir durağan film olarak kabul eder (2008b: 61). Durağan filme bir başka örnek ise Steve McQueen'in (2008) *Hunger* filmidir. Filmin bir diyalog sahnesi tek açıyla durağan bir şekilde 17 dakika sürmektedir. Benzer şekilde Orson Welles'in (1941) *Citizen Kane* filmindeki çocukluğunu gösterdiği *Boyhood* sahnesinde karakterlerin diyalogda olmalarına karşın uzun bir süre boyunca yer değiştirmeden konumlanmaları ve kameranın hareketsiz olması adeta bir tablo izlenimi vermektedir.

Carroll, aynı zamanda hareketli resimlerdeki -filmlerdeki- durağanlığın, hareketsiz resimlerdeki gibi bir ontolojik sınıra bağımlı olmaksızın bilinçli olarak tercih edildiğini ifade eder:

Neden durağan filmler slayt olarak veya başka bir tür durağan resim olarak değil de film olarak kategorize edilmelidir? Çünkü daha önce de belirttiğim gibi durağanlık durağan filmlerde stilistik bir seçimdir. Bir filmin stilistik etkisine katkıda bulunan bir seçenektir. Bir filmi anlamlandırmaya çalışırken seyircinin önemini düşündüğü bir şeydir. Bir filmin durağan olduğunu söylemek bilgilendirme amaçlıdır; potansiyel bir izleyiciyi eserdeki stilistik telaffuzun ilgili bir koluna karşı uyarmaktadır. Aksine, bir tablonun kelimenin tam anlamıyla hareketsiz bir resim olduğunu söylemenin bir anlamı yoktur. (1996: 65)

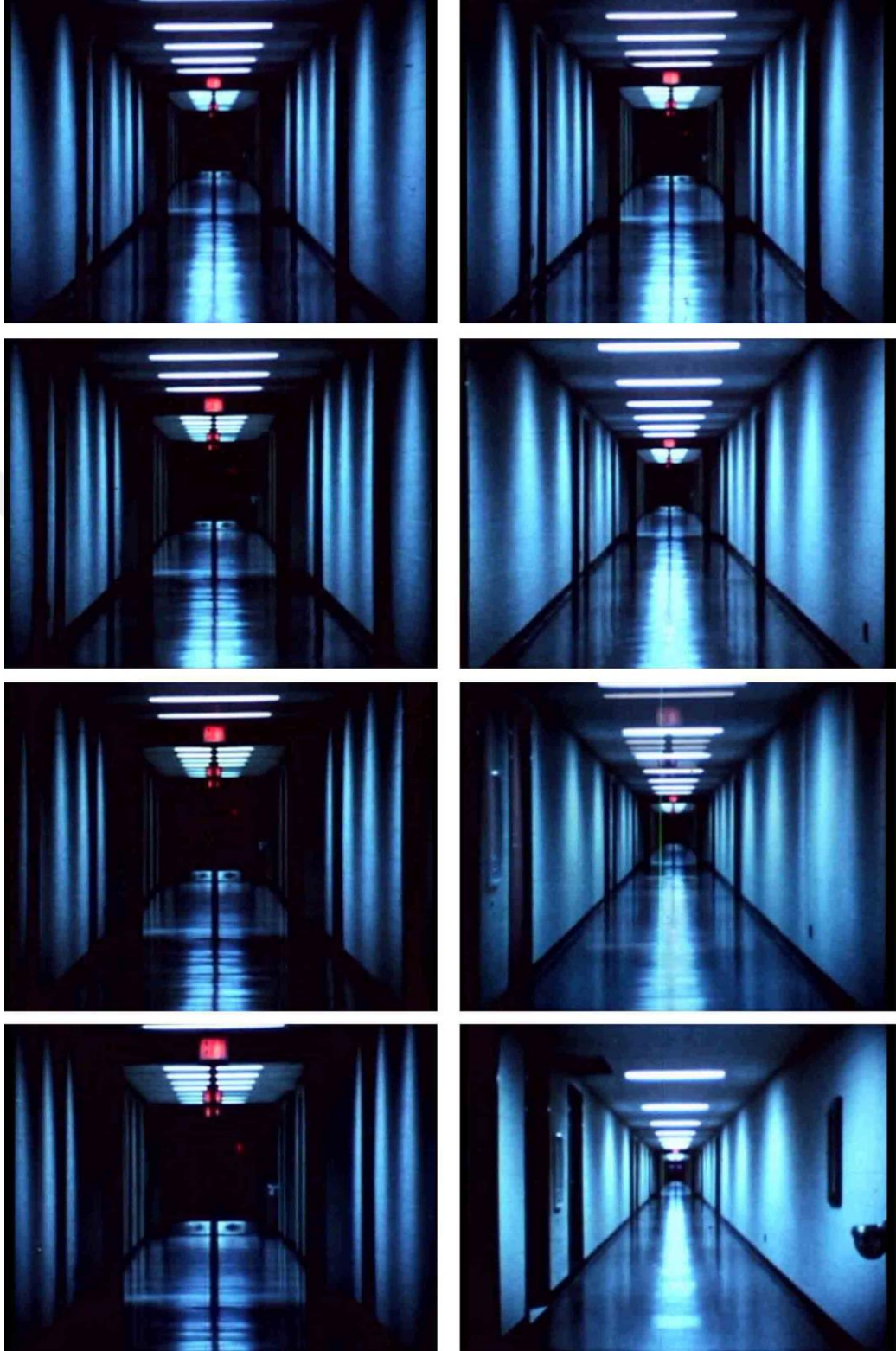
Carroll felsefe olarak film tartışmasına avangart sinema türünden bir yapısal film sunar. Avangart filmlerin felsefi kaygılarından faydalanan Carroll'a göre bu türdeki filmler kendi ontolojik felsefelerini ortaya koymayı amaçlamışlardır. Carroll'un ifadesiyle:

1960'lardan 1980'lere doğru avangart film dünyasında, sinemanın doğasını sinema yoluyla izole etmeye yönelik kalıcı bir bağlılık vardı. Bu, hareketli görüntünün sinemasını, sinematik olarak tanımlamaya adanmış meta sinematik bir projeydi. Bu bağlılık, bir sinema adayından söz etmenin minimum ontolojik gereksinimlerini belirlemeye adanmış için, benim fikrime göre daha doğru bir şekilde "minimalist sinema" olarak etiketlenen, yapısal film olarak adlandırılan şeyin açık bir endişesiydi. Bilgili izleyici minimalist sinemanın gösterimine katıldığında, bir örnek oluşturmak suretiyle sinema nedir sorusuna cevap veren şeyin ne olduğunu biliyordu. (2017: 277)

Carroll'a (2006) göre resim ve heykelde başlayan bu akımın sinemaya gelmesi 1960'ların sonları ve 1970'lerin başlarına tekabül etmiştir. Avangart ve deneysel film türünde daha da yoğunlaşan minimalist akımın sinemadaki önde gelen temsilcileri *Nostalgia* (1971) ve *Poetic Justice* (1972) filmlerinin yönetmeni Hollis Frampton, *Line Describing A Cone* (1973) ve *Long Film for Ambient Light* (1975) filmlerinin yönetmeni Anthony McCall, *Empire* (1964) filminin yönetmeni Andy Warhol, Michael Snow, George Landow, Paul Sharits, Tony Conrad ve *Serene Velocity* (1970) filminin yönetmeni Ernie Gehrdir. Carroll'a göre minimalist eserler "içinde yaşadığı sanat formunun veya ortamının" en temel ve belirgin özelliklerini "ifşa etmeyi" amaçlamışlardır (2006: 176). Aynı zamanda bu tür eserler izleyici için fenomenolojik bir düşündürme kaygısı da gütmektedirler. Minimalist eserler sınırlı araçlar kullanarak

basit bir tema ekseninde kendileri veya başkaları hakkında anlatmak istedikleri düşüncelere odaklanılması için izleyiciyi o doğrultuda harekete geçirmeye çalışırlar. Bunun yanı sıra minimal eserlerin vermek istedikleri mesajlar açıkça felsefi temalar ekseninde olmuştur.

Carroll, Ernie Gehr'in *Serene Velocity* filminin, "filmin asli bir özelliğinin hareket olduğu kavramsal noktasını ilerletmek için tasarlanmış felsefi bir düşünce deneyinin selüloit bir dengi" olduğunu iddia etmektedir (2006: 182). Tıpkı "deneyimli bir satranç oyuncusunun neden iki hamlede şah mat olduğunu açıklamasının" gereksiz olduğu gibi *Serene Velocity* de ekranda "adım adım" ve açık "bir argüman çizmese de" izleyicinin zihnindeki örtük argümana giden yolu gösteriyor (Carroll, 2008b: 20; 2017: 279). Dolayısıyla filmlerin felsefi bir düşünce üretebilmesine *Serene Velocity* filmi "tek somut örnek olmasa da" tez karşıtlarının iddialarını çürütmek için tek başına yeterlidir (2006: 184).



Resim 2. 5. E. Gehr (1970)'in Serene Velocity filmi ve hareketli görüntünün doğası

Carroll’a göre Gehr, *Serene Velocity*’i “filmin doğasını” göstermek üzere yapılmış bir “meditasyon” olarak görmektedir (2006: 183). Gehr, hareket bileşenini bir filmin film kimliği için asli ve zaruri bir bileşen olarak gördüğünden ekranda sadece hareketi göstermektedir:

Belki de bu türdeki en büyük çalışma, boş, kurumsal bir koridorun filmi olan Ernie Gehr’in *Serene Velocity*’sidir. Gehr, yakınlaştırma lensinin ayarlarını değiştirerek belirli çekimleri karşıtlık yaratma amacıyla bir araya getirmesiyle harekete geçen animasyonun sırrını rastlantısallık¹⁸ ile ortaya çıkararak durağan görüntüler sunar. Bu filmin içeriği o kadar küçültüldü ki, ilgili olan tek şey hareketin ortaya çıkmasıdır. Yine de onu bir film olarak adlandırmaya devam ettiğimiz sürece, bu, hareketin— ya da en azından teknik olasılığının— sinema için asgari bir koşul olduğunu ima eder. (Carroll, 2017: 277-278)

Carroll (2006) filmin kendi asgari koşullarının ne olduğunu sözel veya yazılı olmayan sadece sinematik koşullarla ve imkânlarla ifade etmesinin felsefi bir düşünce üretmek olarak kabul edilmesi gerektiğini düşünür. Filmin kendisindeki sözel veya yazılı olarak ifade edilmemiş argümanları felsefi düşünce üretmek olarak görmeyen aşırı-ılımlılara karşı Carroll sözel veya yazılı olarak ifade edilmemiş argümanların onların varlığını inkâr etmek için bir sebep olamayacağını düşünür. Çünkü Carroll’a göre filmin argümanı zaten kendisinde ve örtük bir biçimdedir. İzleyicinin bunun farkına varması ve örtük olanı anlamasıyla argüman kolaylıkla gün yüzüne çıkabilmektedir. Ernie Gehr’in filmin başında, içinde, üzerinde veya sonrasında böyle bir argümanı sözel veya yazılı olarak ifade etmesine imkân olup kasıtlı olarak örtük bırakması bu filmin felsefi bir eksikliği değil aksine filmin bir özelliğidir. Ayrıca filmdeki argümanların söylenmemesi veya tam açık şekilde ortaya konulmaması onun o argümanı içermediği veya savunmadığı anlamına gelmez. Dolayısıyla bilinçli bir şekilde filme gömülen felsefi argüman örtük olduğu için yorumla açıklığa kavuşturulması gerekmektedir. Carroll’un da belirttiği gibi örtük argüman felsefi bir argüman biçimi olarak yüzyıllar önce Sokratik gelenekte de var olan ve felsefe geleneğinde de kanonik bir pozisyona sahiptir. Her ne kadar Ernie Gehr bir film yönetmeni olsa da tıpkı Sokrates gibi felsefi tartışmalar yaptığı kişilerin zihinlerinde

¹⁸ Çevirideki “aleatorically” ifadesi aleatoric kelimesinin teknik olarak bir tür şansa bağlılık, rastgelelik anlamını içerdiğinden, Carroll’un düşüncesine dayanarak Ernie Gehr’in kullandığı tekniğin de bir tür kamera lensinin plansız bir şekilde yakınlaştırılıp uzaklaştırılması ile icra edildiğinden “rastlantısallık” ifadesinin çeviride daha uygun olacağı düşünülmüştür.

zaten olan şeyleri açığa vurmada ve ortaya çıkarmakta örtük argüman biçimini kullanmayı tercih etmiştir. Carroll'a göre bu felsefi metod tıpkı bir ebelik işi gibi işlemektedir:

Russell'ın burada hiçbir argüman olmadığı yönündeki itirazına karşı, söz konusu argümanın, filmin sunulduğu diyalektik bağlamı bilerek, *Serene Velocity*'nin Sinema nedir? sorusunu nasıl yanıtladığını anlamaya çabalayan bilgili izleyicinin zihninde mevcut olduğu yanıtını verebiliriz. Tıpkı Platon'un Menon'unda Sokrates'in köleden geometrik bir kanıt Maieutik¹⁹ metotla ortaya çıkardığı gibi, Gehr, hareketli görüntünün doğası hakkında ontolojik bir iddia için fırsat kollayan bir izleyiciye deneysel bir film sunar ve daha sonra Gehr, *Serene Velocity*'nin sinemanın doğasıyla ilgili belirli bir hipotez için nasıl kanıt sağladığını anlamaya yönelik onlara rehberlik eder. (2017: 278)

Carroll'a göre bir filozofta böyle bir felsefi deney yapabilirdi lakin bunu bir film yönetmeni olarak Ernie Gehr yapmıştır ve “böylece hareketin veya en azından hareket olasılığının film için asgari bir koşul olduğu” hipotezi için kanıt sağlamıştır (2017: 278). Sonuç olarak Noël Carroll filmlerin felsefi düşünce üretebilmelerinin mümkün olduğunu kabul ederek bu pozisyonunu *Serene Velocity* ile somutlaştırmıştır. Carroll'a göre felsefe olarak film tezinin geçerliliği nadir koşullarda da olsa geçerlidir her ne kadar bütün filmlerin bu bağlamda ele alınması ve felsefi düşünce üretmesi mümkün olmasa da. Ayrıca filmlerin felsefi düşünce üretmelerinde belirlenmiş a priori bir ölçüt olmadığı düşünülürse antik, klasik ve modern felsefede yazılı olsun veya sözlü olsun felsefe olarak kabul edilenlerin filmler tarafından yapıldığı müddetçe özgün olsun ya da olmasın felsefi düşünce üretebildiği kabul edilecektir. Bunun yanı sıra filmlerin felsefi düşünce üretebilmelerinde felsefi argüman sunabilmesi açıklık ve belirginlik için önemli olsa da felsefe argüman olmadan da bu çeşitli şekillerde yapılabilir, sadece argüman koşulunun aranmasına gerek yoktur (Carroll, 2017: 283).

2.3.2. Thomas E. Wartenberg'in İlmî Tezi

Felsefe olarak film tezi savunucularından olan Thomas E. Wartenberg'in görüşleri neredeyse Carroll'a eşit bir konumda yer almaktadır. *Serene Velocity*'nin yapısal bir

¹⁹ Maieutically (Yunanca, maieutikos, ebelik görevini yapan kişidir). Maieutik yöntem, sorgulama yoluyla fikirleri ortaya çıkarmaktır. Maieutik yöntemde fikirler, hamile öznenin zihninde zaten mevcut olan görüntüdür fakat dışa vurulması için bir çeşit ebeliği gerektirmektedir. Bkz. Simon Blackburn, *The Oxford Dictionary of Philosophy*, 2005, 220, New York: Oxford University Press

film olduğu düşünöldüğünde Wartenberg’in Carroll ile hemen hemen aynı bir düşünce çizgisinde olduğu rahatlıkla söylenebilir. Wartenberg’in kendi ifadesiyle bu tarz “yapısal filmler, filmin doğasını anlamamıza önemli bir katkı sağlar ve bu nedenle felsefe yapmak²⁰ olarak sayılması gerekir” (2007: 117). Carroll’un benimsediğı gibi Wartenberg de sözsüz ve diyalogsuz örtük argüman içeren belli başlı yapısal filmlerin sinematik felsefenin bir emsali olarak gördüğünü vurgulamaktadır:

Benim görüşüme göre, avangart film yapımının yapısal geleneğı olarak bilinen filmler, gerçek sinematik deneyler icra ederek felsefe yapıyorlar. Bu deneyler, normal bir şekilde bir eserin bir film olarak vasıflandırılabilmesi için sahip olması gereken minimum özelliklerin neler olduğunu yani²¹ filmin doğasıyla ilgili bir tezi tasdik etmek için tasarlanmıştır. Geleneksel filmlerin sahip olduğu özelliklerin çoğundan ve hatta çoğundan yoksun eserler oluşturarak, bu deneysel filmler -artık birden fazla anlamda bunlara uygulandığını görebileceğimiz bir kelime- bir eserin film olabilmesi için sahip olması gereken minimum kriterleri belirlemeye çalışıyor. (2011: 21)

Bununla birlikte Wartenberg bazı geliştirmeler ve düzeltmeler ilave ederek tezin geçerliliğini zayıflatacak bazı varsayımları açıklığa kavuşturma görevini de üstlenmiştir. Fakat şunu da belirtmek gerekir ki Wartenberg filmlerin felsefi düşünce üretebileceklerini kabul etse de felsefe olarak film tezindeki sivri bir biçimde savunulan katı tezi tam anlamıyla savunduğı söylenemez. Wartenberg’in bu tutumunu felsefe olarak film tezi savunucuları arasında en sistematik, tutarlı, emin ve somut adımlarla gitmek isteyen bir tutumla nitelendirmek yanlış olmayacaktır (2011: 13; 2016: 165-166).²² Bu nedenle Wartenberg gerek aşırı ılımlı tez savunucularına gerekse diğer muhaliflerin teze karşı olan iddialarını katı bir şekilde eleştirip yetersiz görse de felsefe olarak film tezi savunucularının da bazı iddialarına karşı düzeltme getirmektedir. Açıkça Wartenberg’in katı teze olan itirazları tez savunucularının

²⁰ Doğrudan alınan çeviride Wartenberg “felsefe yapmak” ifadesini felsefi faaliyette bulunmak, felsefi düşünce veya argüman üretmek, felsefi yorumlama yapabilmek, bir felsefi düşünceye karşı çıkarak veya onu benimseyecek biçimde düşünce üretebilen anlamında kullanmıştır.

²¹ ‘Yani’ vurgusu bana aittir.

²² Wartenberg, Katı tezi aşırı-pro sinematik felsefe (Extreme-Pro Cinematic Philosophy) olarak nitelendirirken kendisini ılımlı-pro sinematik felsefe (Moderate-Pro Cinematic Philosophy) konumuyla nitelendirir. Wartenberg’e göre tezin somut adımlarla savunulması ve ileriye taşınması tezin geçerliliğinin korunması için elzem bir meseledir. Ayrıca Wartenberg’in esas gayesi, filmlerin yorumsal felsefi analiz geleneğinin beyhudeliğinden yani filmlerin felsefi düşünce ürettiğinin tutarlı bir biçimde ortaya koyulmadan yorumsal olarak bu iddiada bulunulmasından kurtararak, gerçek anlamda felsefenin filmler üzerinden yapılmasının konuşulacağı sistematik bir patika çizmektir. *Ayrıntılı bilgi için bkz. On the Possibility of Cinematic Philosophy, Thomas E. Wartenberg, 2011: 13-22*

iddialarının geçersiz olup olmadığından ziyade, tezi savunurlarken iddiaları için “yeterli” ve tutarlı “bir gerekçe” sağlayamamalarıdır (2011: 14).

Katı tez savunucularından Mulhall'ın aşırı ılımlıların ve diğer muhaliflerin katı bir biçimde eleştirdiği, filmlerin "tıpkı felsefeciler gibi" felsefi düşünce üretebileceği iddiasına yönelik Wartenberg “filozoflar ve film yapımcılarının felsefi meseleleri ele almak için ortak bir teknik kullandıklarını” kabul etse de bunu “aynı şekilde” yapmaları konusunda “daha az iyimser” olduğunu dile getirmektedir (2016: 166). Ayrıca Mulhall'ın bu iddiası Wartenberg için şimdilik radikal bir iddiadır. Örneğin “Gödel’in eksiklik teoremi gibi” aşırı soyut mantık ve matematiksel mantık yöntemlerini kullanan filozofların felsefi düşünce üretebildikleri gibi, filmlerin bu ve buna benzer felsefi teoremleri sinematik koşullarda icra edebilmeleri, filmlerin bugüne kadar keşfedilen felsefi potansiyelleri ve koşulları göz önüne alındığında böyle bir metodoloji ile felsefi düşünce üretebilmeleri şimdilik pek de olası görünmemektedir (2016: 179). Yine de filmlerin böylesine bir potansiyele sahip olup olamayacağının olasılığı Wartenberg'e göre dinamik bir duruma bağlıdır. Şöyle ki filmlerde ele alınan içeriklerin felsefi potansiyelleri ve o içerikleri oluşturanların felsefi bilgi ve ilgi seviyeleri göz önüne alınarak tarihsel geçmişinden bugünlere kadar artan bir çizgide ilerlediği düşünülürse “filmlerin felsefi olarak ne yapabileceği sorusunun cevabı, filmin gelecekteki gelişimine ve filozoflar tarafından verilen ilgiye bağlı olacak açık ampirik bir soru olmaya devam eder” (2011: 17).

Wartenberg aynı zamanda Mulhall'ın felsefenin sadece "ciddi ve sistematik" bir düşünme ve yöntem içerdiği görüşüne karşı felsefenin sadece bundan ibaret olduğunun düşünülmesinin bir hata olduğunu belirtmektedir. Ayrıca Wartenberg Stanley Cavell'in de filmlerin felsefi potansiyellerini “şüphecililiğin gösterimi ile sınırlandırmasını” yeterli görmemekte aksine filmlerin şüphecilikten “çok daha geniş” ve çeşitli “felsefi meseleleri” ele alabileceğini savunmaktadır (2007: 27). Çünkü felsefe farklı ekollere ayrılan ve aynı zamanda baştan sona aynı düşünce ve metodoloji çizgisinde olmadığı gibi basitten karmaşığa, somuttan soyuta, düzensiz olandan sistematığa, örtük olandan açık olana kadar birçok düşünce ve argümantasyon yapısını içermektedir. Bu yüzden filmlerin felsefi bir meseleyi ciddi ve sistematik bir şekilde ele almaması, felsefi düşünce üretemeyeceği veya üretmediği anlamına

gelmemektedir. Çünkü bir film ve türevleri de dâhil olmak üzere tüm hareketli görüntüler; faydacılık, hareketli görüntünün doğası, hafıza, rüyalar, insan doğası, bilginin doğası ve şüphecilik gibi dahası birçok sosyal, beşeri ve doğa bilimlerini de içine alan hatta belki de daha fazlasını kapsayan felsefi meseleleri ele alabilir veya bu meseleler üzerinde felsefi düşünceler üretebilir, argümanlar ve karşı örnek oluşturacak argümanlar sunabilir veya içinde entimemetik argümanlar sunulabilecek felsefi düşünce deneyleri sunabilir ve bunlarla ele aldığı meseleyi geliştirerek veya yeni bir iddia getirerek felsefeye katkı sağlayabilir. Ve bütün bu bahsi geçen formel olmayan meseleler felsefede yüzyıllardır tartışıl原因 gelen meseleler olmuştur.

Wartenberg'e göre tüm bu felsefi faaliyetleri gerçekleştirenin filmin kendisi olarak savunulması, felsefe olarak film tezini eleştiriye açık hale getirmiştir. Çünkü yanlış savunulan bir tez haline gelen bu tartışmanın seyri filmler ile felsefi düşünce üretmeden ziyade filmlerin otonom bir şekilde felsefi düşünce üretebileceği iddiasına dönüşmüştür. Bu iddia hiç şüphesiz felsefe olarak film tezi savunucuları tarafından bile savunulamayacak kadar aşırı katı bir iddiadır. Bu iddia Wartenberg'in felsefe olarak film tezine karşı olanlarla hemfikir olduğu bir meseledir. Yani rafine edilmesi gereken mesele filmlerin kendi kendine değil, insanların filmler aracılığıyla felsefi bir düşünce üretilip üretemeyeceği meselesidir:

Bu tipolojiyi sunmaya başlamadan önce, sinema felsefesi tartışmasını kuşatan bir karmaşayı açıklığa kavuşturmak istiyorum. Bu karmaşa, ben de dâhil, sinema felsefesinin olasılığını savunanların bazılarının filmlerin felsefe yapma kapasitesine sahip olduğunu iddia ederek görüşlerini dile getirmelerinin bir sonucudur. Bazı eleştirmenler filmlerin felsefe yapamayacağını, sadece insanların felsefe yapabileceği temeline dayanarak bu iddiaya itiraz ettiler. Ancak bu itiraz, akılda kalan bir reklam cümlesini taklit etmesine rağmen, belli bir noktayı gözden kaçırmaktadır: Ben ve diğerleri, bazı filmlerin gerçek anlamda felsefe yaptığını iddia ederek sinematik felsefenin olasılığını savunduğumuz zaman, bu bazı film yapımcılarının kendi filmleri vasıtasıyla felsefe yaptığını söylemenin kısa bir yoludur, böylece felsefe tıpkı bir konuşma yaparak, bir bildiri sunarak veya bir makale veya bir kitap yazarak felsefe yapılabileceği gibi film içinde, üzerinde veya film vasıtasıyla yapılmıştır. (2011: 9-10)

Wartenberg'in de belirttiği gibi buradaki odaklanması gereken asıl tartışma filmlerin kendilerinin değil filmlerle nasıl felsefi düşünce üretebileceği ve bunun olasılığının ne olduğunun ele alınması üzerine olacaktır. Bununla birlikte Wartenberg

filmlerin içeriklerini ele almadan filmlerin felsefi düşünce üretemeyeceklerini savunan aşırı-ılımlıları eleştirirken, böyle bir olasılığın ve potansiyelin "a priori" iddialarla belirlenemeyeceğini savunmaktadır. Wartenberg'e göre böyle bir iddiaya karar vermenin en doğru ve sağlıklı yolu "felsefi içerik atfedilen" bu filmlerin teker teker ve ayrıntılı bir analize tabi tutulmasıyla mümkün olacaktır (2011: 14; 2008b: 27-29).

Wartenberg, filmleri felsefeden ayrı bir kulvarda gören ve bu sebeple de filmlerin felsefi bir düşünce deneyi de olabileceğine şüpheyle yaklaşan Russell ve Deborah Knight'a olan itirazını yine aynı şekilde vermektedir:

Filmin felsefi düşünce deneyleri sunma olasılığıyla ilgili a priori argümanların meseleyi çözüme kavuşturabileceğini düşünmüyorum. Bazı filmlerin gerçekten felsefi düşünce deneyleri sunduğu fikrini desteklemek için, benim ve diğerlerinin önerdiği belirli filmlerin yorumlarının eleştirel bir değerlendirmesi asıl ihtiyaç duyulan şeydir. Bu değerlendirmeler bu tür yorumların geçerliliğini gerçek anlamda çürütmediği müddetçe, filmlerin felsefi düşünce deneyleri sunamayacağı iddiasının ortaya konulabileceğini sanmıyorum. (2011: 20)

Wartenberg'in de aynı şekilde düşündüğü gibi eğer felsefe olarak film tezinin geçersiz kılınması isteniyorsa bu bütün filmlerin içeriklerinin, diyaloglarının ve sahnelerinin tek tek, üstün körü olmadan incelenmesi ve bütün filmler üzerinden varsayımın doğrulanması gerekmektedir. Aksi takdirde Carroll'un iddia ettiği gibi tezin geçerliliği için tek bir felsefi film bile yeterliyken tezin geçersiz kılınması ancak bütün filmlerin incelenmesi ve hepsinin yanlışlanmasıyla mümkün olacaktır filmin ontolojik kimliğiyle değil.

Wartenberg ayrıca filmlerin türlerinin de genel bir tartışmayla felsefi olup olmayacağının alınmasına karşıdır. Avangart ve deneysel filmlerin ya da sanatsal filmlerin felsefi potansiyeli olduğu kadar bu olasılık "popüler filmler" ve hatta komedi filmleri içinde geçerlidir. Film yapımcısının filmini inşa ederken birtakım "ticari kaygılar" gütmesi veya diğer yandan izleyiciyi eğlendirme görevini de üstlenmesi film yapımcısının felsefi bir film yapmasına engel değildir. Felsefi dergilerde makale yürüten felsefeciler kadar ciddi bir kaygı ile ele alınmasa da popüler filmlerin felsefi potansiyellerini geçersiz kılmak için film ortamının doğasını veya film türünün genel

kimliğinin ele alınması felsefi düşünce üretemeyeceğini savunmak için yeterli bir ön koşul sağlayamaz²³ (2011: 12).

Bununla birlikte Wartenberg'in filmlerin felsefeyi örnekleme durumunun felsefi düşünce üretmek olarak sayılabileceği fikri basit bir somutlaştırma düşüncesinden gelmez. Bu Carroll'un da savunduğu gibi filmlerin kendi ortamlarında özgün olsun ya da olmasın bir felsefeyi sinematik bir biçimde işleyebilme potansiyelini göstermektedir. Wartenberg'in düşüncesine göre bu örnekler sadece bir örnek olmayıp yorumlayıcı ve geliştirici örneklerdir:

Felsefi pozisyonların bu tür yorumlayıcı illüstrasyonlarını geliştiren çoğu filmlerin giderek daha fazla olduğunu ve bunların felsefe yapmakla anılması gerektiğinin açık olduğunu düşünüyorum, tıpkı felsefe tarihçisine önemli bir filozofun görüşlerinin yeni bir yorumunu yaptığı zaman felsefe yapmış olmasına inandığımız gibi. (2011: 17)

Bu yüzden felsefi örnekleri gösteren bazı filmler göstermenin de ötesine geçmeye hazır ve açık hale gelebilirler. Bilinen bazı felsefi örnekler bazı filmlerde yer alırken aynı zamanda felsefi fikri birtakım geliştirmelere yeni yorumlamalara yol açılmasını sağlamaktadır. Bu sebeple Wartenberg "felsefi bir teoriyi anlatan bir filmin bu teoriye katkı sağlayabileceğini" savunmaktadır (2007: 76). Dahası Wartenberg felsefi bir teoriyi anlatan bir filmin, "bir dergi makalesine benzer şekilde" de felsefi bir düşünce üretiyor olabileceğini iddia eder (2008a: 556).

Örneğin Charlie Chaplin'in *The Modern Times* filmi Marx'ın kapitalist toplumda işçinin yabancılaşmasına dair teorisinin basit bir örneği gibi görünse de film Marx'ın "soyut ve son derece metafiziksel" iddialarını daha somut ve anlamaya erişebilir kılmaktadır. Bu anlamda Modern Zamanların her izleyiciye kavranabilir bir yabancılaşma ve kapitalist sistem tarafından sömürülme yönünden felsefi bir "içgörü" sağladığı rahatlıkla söylenebilir. Film "modern bir fabrikada çalışan işçileri kesime götürülen koyunlara benzetme iddiasını" öne sürüyor ve bu iddiayı Eisenstein gibi film teorisyenlerinin geliştirdiği "Kuleshov etkisi" denilen teknikle yani iki bağlantısız görüntünün yan yana gelerek montaj üzerinden analogik bir bağlantı kurmasıyla icra ediyor. Bu sayede her ne kadar "iki görüntünün içerikleri farklı" olsa da yan yana

²³ Stanley Cavell'in özellikle komedi filmlerini felsefi bir bağlamda ele alması bunun somut bir örneğidir.

olmalarından dolayı ikisinin de tek başına barındırmadığı bir "düşünceyi üretiyor" ve bu düşünce üretimini sinemaya has imkânlarla gerçekleştirir (Wartenberg, 2006a: 27-30).

Chaplin Marx'ın işçilerin ürettiğine karşı yabancılaşmasını, üretim bandından geçen cıvatalarının üzerindeki kontrolünü kaybetmesiyle yorumlamıştır. Dahası Wartenberg'in iddiasına göre, Marx'ın emek teorisi o günün şartlarında daha az mekanizeyi eleştirirken Charlie Chaplin hiper-modern bir fabrika biçimiyle 1913 de Henry Ford tarafından geliştirilen ürün montaj hattıyla çalışma ve çalışma dışındaki tam mekanize durumunu eleştirerek tasvir etmiştir. Wartenberg tam mekanize durumuna Chaplin'in yemek esnasında çalışma hareketini yaptığı için yemeğini dökmesini, fabrika dışında bir kadının düğmelerine cıvata muamelesi yapmasını, fabrikadan başka bir yerde çalıştığı sırada kendi iradesiyle "tekrarlayan hareketlerde" bulunmasını ama bunun farkında olmayışını bir örnek olacağını düşünür. Wartenberg'e göre Chaplin, Marx'ın insan bedeni üzerine iddia ettiğinden daha fazla makine gibi düşünme biçimini ortaya koyarak, ürün montaj hattının zihinsel olarak yıpratıcı ve zayıflatıcı etkisini öne sürmesiyle "Marx'ın iddiasına yenilikçi bir katkı" sağlamıştır (2006: 30). Ayrıca Chaplin yıllar sonra gelişecek süperpanoptik ve panoptik "gözetim teknolojilerinin konumlandırılması" açısından da bir "öngörü de" sağlamıştır (2007: 47).

Diğer yandan Wartenberg'e göre *The Matrix*, Descartes'in İlk Meditasyonlardaki şeytani iblis düşünce deneyini motamot tasvir etmemiş aksine onu "güncellemiş ve genişletmiştir" (2011: 18-19). Bunun yanı sıra Woody Allen'in *Crimes and Misdemeanors* filmi ise Platon'a kadar uzanan felsefi bir iddiayı savunmuş ve *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* filmi ise faydacılık felsefesine karşı örnek oluşturacak bir argüman sunmuştur. Wartenberg'e göre bu filmlerde kullanılan felsefi metotlar filmlerin felsefi düşünce ürettiği yollarının tümünü oluşturmaya da yine de filmlerin felsefi düşünce üretme olanaklarını tutarlı ve geçerli bir yönden ortaya koymaya çalışmak ve muhaliflerin tezin geçersiz olduğuna dair itirazlarını çürütmek için en sağlam ve somut yollardır.

Aynı zamanda muhaliflerin teze karşı iddialarını itirazlar olarak toplayan Wartenberg bu itirazları açıklık itirazı, dayatma itirazı ve genellik itirazı başlığı altında inceler. Wartenberg bu itirazları ele alırken diyalektik bir tutum benimsemekten kaçınmaz. Çünkü teze karşı öne sürülen en ciddi iddiaların ne olduğunu bilmek bir yandan tezi savunanların da lehinedir. Böylece herhangi bir film ve türevlerinin felsefi düşünce ürettiğini iddia ederken olası itirazların hangi yönden geleceğini bilmek savunulan tezi eleştiriye daha az açık hale getirir.

Açıklık itirazı felsefi bir metni oluşturan iddiaların açık olduğuna ve dolayısıyla açık bir argümantasyon içeriğine sahip olduğuna işaret ederken, aksine filmde iddia edilen felsefi fikrin yeterince açık ve belirgin olmadığını savunur. Bu sebeple açıklık itirazı filmlerin savunmuş olduğu felsefi fikrin ve felsefi argümanın bir yorumcu tarafından açığa çıkarılmasına izin verebilecek bir açıklıktan da yoksun olduğunu yani belirsiz olduğunu öne sürer. Fakat Wartenberg'e göre "tüm filmlerin belirsiz içeriğe sahip olduğu yeterince açık değildir". Çünkü bir film, felsefi bir fikrin ortaya çıkması için yeterli açıklığa sahip olabilir fakat filmin "yetersiz" veya hatalı yorumlanması ortaya çıkarılmak istenen fikri belirsizleştirebilir. Bu yüzden filmin sunduğu felsefi fikrin veya "felsefi argümanın belirsiz olmaması için" yeterince açıklık ve "belirlilik" sağlanması gereklidir (2008a: 552-553).

Dayatma itirazının temel iddiası ise felsefenin film tarafından değil de onu felsefi bir biçimde yorumlayanın felsefi düşünceyi üretmediğini savunmasıdır. Bu itiraza göre filmin kendisi iddia edilen felsefeyi barındırmamaktadır. Aksine filmin o tür felsefi düşünce ürettiğini savunan kişi kendi düşüncelerini ve yorumlarını filme dayatmıştır.²⁴ Wartenberg, filmlerin aşırı yorumlarının, olası bir dayatma itirazına neden olabileceğini düşünürken, felsefe olarak film tezi savunucusunun dayatma itirazının üstesinden gelebilme yolunu da gösterir:

Bir kez daha, dayatma itirazını yorumlamanın yararlı bir yolunun, bir filmin felsefi yorumcusuna düzenleyici bir tavsiye olduğunu ileri sürüyorum: Bir filmin felsefi bir yorumunu önerirken, filme kendi fikirlerinizi dayatmamaya dikkat edin. Filmin kendisi tarafından sunulacağını düşündüğünüz konuyu nasıl gündeme getirdiğini

²⁴ Özellikle bu itiraz Mulhall'ın Alien filmine yönelik atfettiği aşırı ve dayatmacı yorumu karşısında Livingston'un Mulhall'a olan eleştirileri sonucunda ortaya çıkmıştır.

gösterdiğinizden emin olun, çünkü bunu yapan felsefi film yorumları, bunu yapmayanlara göre daha ikna edici olacaktır. (2008a: 554)

Sonuncu itiraz olan genellik itirazına göre felsefe, genel hakikat arayışı ile karakterize edilir. Sokrates'in pratiğini düşünürsek, bu itirazın işaret ettiği gibi, onu adalet, ahlak ve hakikat gibi merkezi felsefi kavramların genel tanımlarını ararken buluyoruz. Felsefenin amacının genel doğruların keşfi olduğu düşünüldüğünde öne çıkan şey, bunun filmlerin, özellikle (belgesel olmayan) kurgu filmlerinin yapabileceği bir şey olmadığını savunmasıdır. Özellikle muhaliflerin genellik itirazına yönelik iddialarını oluşturan temel şey filmlerdeki karakterlerin, olayların veya meselelerin gerçek dünyaya uygulanamayacağı ve bunun genellenemeyeceği üzerinedir. Çünkü muhaliflere göre felsefe genel meseleler üzerine yoğunlaşırken filmler felsefeye göre daha spesifik meselelere yoğunlaşır. Bu yüzden muhaliflere göre, genellenebilecek doğruları ortaya koymak kurgu filmlerinin yapabileceği bir şey değildir (Wartenberg, 2008a: 551-552).

Wartenberg'in genellik itirazına cevabı ise felsefenin tam anlamıyla genel ve doğrulanmış bir felsefe metodu kullanmadığıdır. Bunun somut ve genel kabul görmüş bir felsefi teknik örneği olarak hem kurgusal hem de spesifik varsayımsal anlatıları içeren düşünce deneyleridir. Düşünce deneylerinin sağladığı spesifik örneklerin²⁵ varlığı felsefenin bütünüyle genellik içerdiğini ve filmlerin de kurgusal oldukları için bu tür genellemeler yapamayacağı iddiasını çürütmüş olur (2016: 170-171).

Wartenberg'in düşünce deneyleri ve felsefi argümanlar üzerine olan düşünceleri Carroll'un da savunduğu bir pozisyonda yer alır. Ayrıca muhaliflerinde argüman koşulunu öne sürmesi film ve türevleri bakımından sunulabilecek tek bir argümanın bile önemini ve ciddiyetini artırmaktadır. Çünkü felsefi argümanlar felsefe sahası içinde düşünce deneyleriyle birlikte kanonik bir konumda yer almaktadır. Bu sebeple “eğer bir film felsefi bir argüman sunabiliyorsa o zaman filmin felsefe yaptığı”²⁶

²⁵ Platon'un Devlet eserinde bir hikâye olarak anlatılan Gyges'in Yüzüğü'nün spesifik bir örnek olarak tek bir kişinin örneği üzerinden genelleştirilen, varsayımsal bir düşünce deneyi olarak kabul edildiğinin hatırlanması gerekir.

²⁶ Boardman, felsefe yapmak ifadesini; felsefi faaliyette bulunmak, felsefi düşünce veya argüman üretmek, felsefi yorumlama yapabilmek, bir felsefi düşünceye karşı çıkarak veya onu benimseyecek biçimde düşünce üretebilen anlamında kullanmıştır.

sonucuna rahatlıkla varılması gerekir” (Boardman, 2016: 23). Dolayısıyla düşünce deneyleri ve felsefi argümanlar filmlerin felsefi düşünce üretebildiğini ve icra edebildiğini kesin ve açık bir şekilde ortaya koyan en az iki metot olarak kabul görmektedir.

Wartenberg’e göre felsefenin bilinen karakteristik özelliklerinden biri de kişiyi, “belirli bir inancın veya eylemin gerekçesini sorgulamaya zorlandıkları epistemik bir duruma” yerleştirmektir (Wartenberg, 2007: 74). Matrix serisinde de Neo içinde bulunduğu rutin eylemlerinin, davranışlarının ve düşüncelerinin olduğu durumu sorgulamak ve gerçeği aramak için bu konuma yerleştirilir ve bize yani izleyiciye de Neo’nun gördüklerinden, algıladıklarından ve düşündüklerinden bir ayna tutulur. Descartes’in anlatmadığı rüyalar ve aldatıldığına dair şüphe uyandıracak somut nedenleri bize gösterememesine karşın, Neo’nun gözünden gerçekliğin durumunu deneyimleyip sorgulayabiliyoruz.

...bildiğimiz kadarla, şu anda gerçekliğine inandığımız dış dünyanın yokluğunda yaşadığımız duyu deneyimini yaşıyor olabiliriz. Buna aldatma hipotezi deyin. Matrix bize aldatma hipotezinin doğru olduğu kurgusal bir dünya gösteriyor. Bunu, Descartes'in şeytani deha düşünce deneyini çok çeşitli kötü niyetli bilgisayarlara sahip olanla güncelleyen bir anlatı ile gerçekleştirir. (Wartenberg, 2003: 146)

Matrix’in felsefesinde onu Descartes’in şeytani iblis argümanından, Nozick ve Putnam’ın insanların beyinlerine müdahale eden kötü bilim adamlarından ayıran şey “yapay zekâlar tarafından yaratılan ve sürdürülen devasa, etkileşimli bir algısal yanılsama” olarak inşa edilmiş olmasıdır (Wartenberg, 2003: 146-147). Neo (Keanu Reeves) ise bu yanılsamanın farkında olmadan, rutin hayatında bilgisayar mühendisi olarak çalışırken, mesai saatleri dışında geceleri de bilgisayar korsanlığı yapmaktadır. Fakat Neo, kendi dünyasında hala ona rahatsızlık hissi veren birtakım duygularla gerçekliğin tanımını sorgular hale gelir. Çünkü Neo kendi deneyimlediği dünyanın gerçekliğinin görünenden ibaret olduğuna ikna olmamıştır. Ancak kendisiyle bağlantıya geçen gerçek dünyanın direnişçileri tarafından gerçek sandığı dünyanın tıpkı Platon’un “görünen dünyası” gibi bir gölge gerçekliklerden oluşan bir mağara olduğunun farkına varır (Wartenberg, 2007: 68).

Neo'nun görünen dünyası insanlarla yapay zekâ robotların savaşı sonucunda şekillenmiştir. Yapay zekâ robotların galip gelmesiyle, insanoğlu kendilerinden üstün zekâ ve güce sahip yapay zekâ robotlar tarafından enerji ve güç kaynağı ihtiyaçlarını karşılamaları için pasifleştirilmiş ve elektrot kablolarla donanmış yapay cenin yuvalarında yaşam enerjisi çiftliğinin bir ürünü haline getirilmişlerdir.

Wartenberg'in savına göre Matrix sadece kendi deyimiyle "aldatma hipotezini" geliştirmemekte aynı zamanda Matrix'te kurgusal olarak izlediğimiz filmin içinde Neo ile eş zamanlı olarak bize de gerçek olarak inandırılmaya çalışılan bir sahte dünya sunuluyor. Gerçek olarak sanılanın gerçek olmadığını, aslında bir yanılsama olduğunu Neo ile birlikte deneyimliyoruz. Neo yaşadığı dünyanın gerçekliğinden şüphe ederken biz gerçekliğin içinde gördüğümüz Neo'nun yaşamından yani bize gerçek olarak gösterilen kurgusal anlatımdan şüphelenmeye başlıyoruz. Yani bir anlamda "Neo'nun epistemik sınırlamalarını paylaştığımız için, aslında Matrix'in aldatıcı dünyasına onun kadar tam anlamıyla dâhil oluyoruz" (Wartenberg, 2003: 150-151).

Wartenberg, Matrix'i tıpkı felsefi bir düşünce deneyi konumuna getiren şeyin *The Matrix* serisinin gerçekten bir düşünce deneyi olması ve olası gerçeklikler ve aldatma üzerinden kışkırtma, şüphe duyma ve soru sordurma çabasını amaçlaması olduğunu belirtir:

Matrix'in izleyicilerinin filmi izleme deneyimleri, onu felsefi bir metnin bir tasvirinden daha fazlası yapan, aslında felsefe olarak nitelendiren bir deneyimdir. Bunu, filmin izleyicilerini, Matrix halkına benzer bir durumda olmadıklarına dair inançlarını haklı kılanın ne olduğu sorusuyla karşı karşıya kaldıkları epistemik bir konuma getirerek yapar. Bunu, dediğim gibi, onları izledikleri kurgusal dünya hakkında fiilen kandırarak yapıyor. Bu yüzden o kurgusal dünyada aldatma hipotezinin doğru olduğunu kabul etmek zorundalar. Aynı zamanda, kurgunun içinde Morpheus, Neo'ya tekrar tekrar "Rüya dünyası ile gerçek dünya arasındaki farkı nasıl anladınız?" gibi sorular sordu, bu da İlk Meditasyonlardakine benzer şüpheler ortaya çıkarır ve izleyiciler filmi izlerken bunun üzerine kafa yormaya çalışır. Böylelikle izleyiciler kendi deneyimleri hakkında şüpheli bir şüphe ile kalırlar: ben Matrix benzeri bir durumda tuzağa düşürülmüş olmadığımı nasıl bilebilirim? (Wartenberg, 2003: 151-152)

Wartenberg'in dediği gibi film yapımcıları Neo'nun algılarını bozmalarının yanı sıra bize yani izleyicilere duyularımızın aldatıcı olabileceğinin farkına varmamızı sağlarlar (2007: 69). Bu durumda Matrix'in bir düşünce deneyinin sahip olması

gereken temel özelliklere sahip olduğu kanaatine varmış oluyoruz. Ve Matrix'in "benzer meseleleri gündeme getirerek felsefe yapan felsefi metinlerin bağlamıyla konumlandırılması mümkün görünür". Dolayısıyla Matrix felsefe olarak film tezinde filmlerin felsefi düşünce üreten ve ona katkı yapabileceğini gösteren somut bir örnek sunar. Çünkü Matrix Descartes'in şeytani iblis varsayımını işleme ve ele alma biçimiyle Descartes'e benzer bir şekilde "kendi kurgusal dünyası hakkındaki inançları manipüle etmeyi başarmıştır" (2007: 73).

Buradan şunun anlaşılması gerekir ki sanatsal olarak görülen düşünce deneyleri, felsefi düşünce deneyleriyle "uygun ve bağlamsal" bir şekilde kıyaslandıklarında gerçekten felsefi düşünce deneylerinin yaptığı işlevleri yerine getirebilecekleri mümkün olan sınırlar içerisindedir (Carroll, 2002: 9). Çünkü Wartenberg'in "aldatma hipotezi" olarak adlandırdığı gerçek dünya hakkındaki şüphecilik meselesiyle ilgili dört felsefi düşünce deneyindeki benzerlikler ile film ve türevlerini temsil etmesi bakımından Matrix'in ele aldığı benzerlikler bize felsefecilerin ve film yapımcılarının belli bir yönden birbirlerine ne kadar yakın olduklarını göstermesi açısından somut bir örnek teşkil eder.

Diğer yandan Christopher Falzon (2002), Bery Gaut (2011) ve Rafe McGregor (2014) gibi Wartenberg'de bir filmin argüman sunabileceğini savunur. Wartenberg, Charlie Kaufman'ın yazdığı ve Michel Gondry'nin yönettiği *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004) filminin felsefi bir argüman sunduğunu iddia eder. Fakat Wartenberg'in film üzerinden ortaya koymaya çalıştığı argüman Falzon'un incelemeye aldığı *Monty Python and The Holy Grail*'deki kadar açık ve seçik bir halde değildir. Daha doğrusu argüman *Monty Python and The Holy Grail*'deki gibi açık bir argüman olarak dilbilimsel araçlarla dile getirilmez, aksine argüman filmin içine ve anlatının geneline gömülmüş (*embedded*) bir biçimdedir.

Wartenberg'e (2006b; 2007: 76-93) göre filmin sunduğu argümanın felsefi zeminini faydacılık meselesi oluşturur. Faydacıların ilkesine göre, "bir sosyal kurumun veya uygulamanın genel refaha" herhangi bir alternatiften daha fazla fayda sağlaması, "ahlakın en yüksek ilkesi" olarak benimsenmiştir (2006b: 132). Fakat böyle bir sosyal refah düşüncesi ötenazi gibi bir uygulama üzerinden düşünülecek olursa

bütün filozofların üzerinde hem fikir olacakları bir sonuç olarak karşımıza çıkamaz. Ama yine de faydacılar ötenazi gibi bir uygulamayı sağladığı faydaya göre adil bir uygulama olarak görecektirler. Çünkü argümanlarının sonucu onu gerektirir:

Bir sosyal uygulama, hali hazırdaki herhangi bir alternatiften daha fazla refah üretiyorsa adildir.

Ötenazi uygulaması, hâlihazırda bulunan herhangi bir alternatiften daha fazla refah üretir.

Bu sebeple ötenazi uygulaması adil bir sosyal uygulamadır (Wartenberg, 2018: 81).

Wartenberg'e göre Gondry'nin filmi de ötenazi argümanının formuna benzer bir argüman sunmaktadır. Fakat filmin sunduğu argüman ötenazi argümanının tersine faydacılığın sosyal refah ilkesini reddeden bir karşı argümandır. Film, Clementine Kruczynski (Kate Winslet) ile Joel Barish'in (Jim Carrey) karmaşık ve çalkantılı fakat bir o kadar da derin ve yoğun ilişkilerine odaklanıyor. Aslında Clementine ve Joel birlikte güzel vakit geçirmelerine karşın ilişkilerinde zamanla çatlaklar oluşur ve birbirlerini o kadar sevmelerine karşın yaşadıkları ayrılıkları da o kadar yıkıcı olur. Bu nedenle Clementine, Joel'i tamamen unutacağı sanki onu hiç tanımamış olmayı isteyebileceği bir yol bulur. Dr. Howard Mierzwiak ve ekibi, Lacuna adlı kliniklerinde toplumun refahı ve faydası adına müşterilerinin belirli anılarını silme hizmeti vermektedirler. Lacuna kliniğinin bu hizmeti ilk bakışta toplum adına faydalı bir hizmet olarak görünür. Aslında kısmen faydalıdır da. Bir kadın ölmüş bir kedisinin hatıralarını sildirmeye gelir ve o anıları yüzünden bir daha acı çekmek zorunda kalmaz. Clementine ve Joel'in de amacı daha da fazla acı çekmemektir.

Hafıza silme prosedürü sayesinde Joel ile ilgili anılarını sildiren Clementine'den sonra, Joel de Clementine'nin kendisini hafızasından sildirdiğini öğrendiğinde Clementine ile ilgili tüm anılarını silme kararı alır. Ancak hafıza silme işleminin ortasında Joel, Clementine ile geçirdiği zamanları tekrar hatırlayarak onunla beraber olmaktan yeniden keyif aldığını fark eder ve bunu durdurmak ister. Çünkü Joel'e göre bu hafıza silme işlemi ne kadar faydalı gibi görünse de onun için hala eksik olan ve ters giden bir şeyler vardır. Joel, Clementine'i hafızasından

sildirdikçe rahatlaması ve mutlu olması gerekirken aksine gittikçe huzursuz ve mutsuz olmaktadır. Wartenberg'in filmin faydacılığa karşı bir argüman sunduğu düşüncesi adeta Joel'in mutsuzluğuyla ve onun faydacı bir hafıza silme prosedürünü reddetmesiyle ve Clementine'nin yine acı çekeceğini bilerek Joel'i yeniden sevmeyi istemesiyle aktarılmıştır. Dolayısıyla *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* filminin faydacılığa karşı argümanı şu formda şekillenir:

1. Sosyal kurumların veya uygulamaların faydalı sonuçları sayesinde, faydacılık adildir.

2. Hafıza silme prosedürü faydacı sebepler yüzünden adildir.

3. Hafıza silmede ahlaki olarak yanlış bir şey var.

Bu yüzden,

4. Faydacılık doğru bir ahlak teorisi değildir.

Wartenberg'e göre filmde entimem olan ve seyircinin üzerinde düşünerek tamamlaması gereken şey faydacılık teorisi ve onun gerçekten ahlaki olup olmadığı kanısıdır. Yani söz konusu argümanın 1. ve 4. Öncülleridir. Çünkü film, zaten 2. ve 3. Öncülleri gerek Lacuna'nın çalışanlarının müşterilerine karşı sergilediği mutluluk ve fayda sağlama vaadiyle gerekse Joel'in ve Clementine'nin bu faydacı görünen ve mutluluk sağlaması beklenen uygulamadan gittikçe mutsuz olmaları ve Lacuna'nın hafıza silme prosedürüne karşı direniş göstermeleriyle somutlaştırmıştır (2006b: 135). Bu sebeple Wartenberg'in iddia ettiği gibi film acılardan ve sıkıntılardan arınmış, silinmiş bir zihnin ve ruhun değerini sorgularken, sevginin getirdiği olumlu olumsuz tüm sonuçların gerekliliğini ve bütün bunlara rağmen hangisinin bize daha fazla fayda sağladığını ve bunun sonucunda da hangisiyle daha çok mutlu olduğumuzu ve olacağımızı cevaplamamızı beklemektedir. Bütün bunların sonucunda film sağlanan fayda ve mutluluk arasında zaman zaman ters bir orantı olduğunu da argüman yoluyla sağlamıştır.

Bu çalışmanın dördüncü bölümünde de benzer felsefi analizler animeler üzerinden yapılmaya çalışılacaktır. Fakat bu animelerin çözümlenmesi için onların üzerinde dolaştığı felsefi kavramların ayrıntılı şekilde incelenmesi gerekmektedir.

Giriş bölümünde Felsefi Arka Plan Bağlamı olarak tanımlanarak ortaya koyulan bundan sonraki bölüm Yin Yang felsefesinin ayrıntılı ve bir o kadar da kapsamlı bir incelemesini içermektedir.





3. YİN YANG FELSEFESİ

3.1. Yin Yang Felsefesine Giriş: Tarihi, Etimolojisi ve Genel Değişim İlkeleri

3.1.1. Yin Yang Felsefesinin Tarihsel Konumlanması Üzerine

Kadim Çin'in felsefe geleneğinde Yin ve Yang (陰 陽) düşüncesi ilk felsefi kavramlardan biri olarak kabul edilir. Yin ve yang düşüncesinin kavramsal etimolojisinin kökenleri, Eberhard'a göre (2000: 322) Çin'in en eski kitapları olarak sayılan *I Ching* (易經)'de ve *Shijing* (詩經)'de geçmektedir. Ünlü Sinolog James Legge'nin *I Ching* (1899) ve *The Shi King or Book of Poetry* (1871) çevirileri ise bu iddiayı doğrulamaktadır. Ayrıca *I Ching*'in bir kitap olarak var olduğu dönem, Konfüçyüs'ün dönemiyle (M.Ö. 551-479) kesinlik kazanmış olsa da (Legge, 1899: 5), antik döneme ait kitaplaştırılmış “iki” *I Ching* “koleksiyonundan” bahsedilir (Wilhelm, 1967). Bunlar ise Hsia Hanedanlığı ve Shang Hanedanlığı dönemine ait olduğu düşünülen kitaplardır. Bu hanedanlıklar dönemini ise Wing-Tsit Chan kronolojisi (1969) M.Ö. 2183-1112 yılları arasındaki bir dönemle konumlandırmıştır.

Buna ek olarak yin ve yang düşüncesini daha ilginç kılan şey onun *I Ching*'den de eski olduğuna dair kanıtlardır. *I Ching*'deki heksagramlar, yani yin ve yang olarak adlandırılan kesik ve düz çizgilerin oluşturduğu altılı çizgiler, bir kitaba dönüşmeden önce Çin'in ilk efsanevi hükümdarı Fu Hsi (伏羲, Fu Xi) tarafından trigramlar (üçlü çizgi) olarak keşfedilmiştir (Yu-Lan, 2009: 186). Ayrıca gözardı edilen bir diğer nokta ise, Çin'in diğer efsane hükümdarlarından biri olan Sarı İmparator (黃帝), hekimi Qibo (岐伯, Ch'i Po) ile özellikle bu kavram üzerinden, insan bedeninin evren ile olan ilişkisine dair çokça kafa yormuşlardır. Dolayısıyla iki efsane hükümdar Fu Hsi ve Sarı İmparator'un yin ve yang düşüncesini anlamlandırma çalışmaları, Konfüçyüs ve Laozi'nin dönemlerinden yaklaşık 2000-2500 yıl öncesi bir sürece tekabül etmektedir. Çin ve Batı literatürü, Hükümdar Fu Hsi'nin yaklaşık M.Ö. 3000 ve daha öncesinde, Sarı İmparator'un ise M.Ö. 2500 ve daha öncesinde varolup, yin ve yang düşüncesini

ele aldıklarına hemfikirdirler (Sherrill & Chu, 1977; Chan, 1969; Bary & Chan & Watson, 1960; Legge, 1899; Wilhelm, 1967).

3.1.2. Yin Yang Felsefesinin Kavramsal Etimolojisi Üzerine

Yin Yang felsefesinin tarihsel konumlanması kadar onun etimolojik anlamı da aynı şekilde önemlidir. Keza kavramların etimolojisi, yin ve yang'ın klasik düşüncede taşıdığı derin ve yoğun felsefi anlamı kavrayabilmenin ilk koşuludur. Bununla birlikte kavramların etimolojisi, Animelerin ne şekilde nasıl felsefi düşünce üretebildiğini, hangi koşullarda ne amaçla felsefi argümanlar sunduğunun bilinmesi ve kavranması açısından da zaruridir.

Yin kavramı, geleneksel Çince'de- 陰- kanjisiyle, sadeleştirilmiş çince de ise - 阴- kanjisiyle ifade edilir. Yin kavramı literatürde; “gün ışığının yokluğu, yani gölge ve karanlık taraf” (Yu-Lan, 2009: 185), “gölgedeki taraf” ya da “dağın güneşe bakmayan tarafı” (Eberhard 2000: 336), “dağın kuzey tarafı ya da nehrin güney tarafı” (Wilhelm, 1967: Giriş), “bir tepenin gölgeli tarafı” (Moeller 2006; Blakney, 1955: 24; Miller: 2003: 53; Balkin, 2002: 4), “bulutlarla kaplı bir gökyüzü” (Ellwood & Alles, 2006: 482), aynı zamanda “gölge, karanlık ve ay” (Legge, 1899: 16-43; Ching, 2000: 8), “doğadaki dişil veya negatif ilke, ay, karanlık taraf veya bir tepenin kuzeyi veya bir nehrin güneyi, kasvetli gökyüzü, soğuk ve yang'ın karşıtı” (Guanghua吴光华, 2002: 1286; Baocheng崔保成, 2002: 1325; Yu惠宇, 2003: 1934; Kleeman & Yu于海江, 2010: 893) gibi benzer çatı altındaki anlamları taşımaktadır.

Yang kavramı ise, geleneksel Çince'de- 陽- kanjisiyle, sadeleştirilmiş Çince'de ise - 阳- kanjisiyle ifade edilir. Yang kavramı literatürde Yin kavramının tam karşıtı olacak şekilde; “güneş ışığı ya da ışıkla ilgili şey” (Yu-Lan, 2009: 185), “güneş ışığındaki... sıcak ve güneşli” (Eberhard, 2000: 322), “dağın güneyi ya da nehrin kuzeyi”(Wilhelm, 1967: Giriş) ya da “tepenin güneşli tarafı” (Moeller 2006; Blakney, 1955: 24; Miller: 2003: 53; Balkin, 2002: 4), “açık olan, güneşli gökyüzü” (Ellwood & Alles, 2006: 482), “aydınlık, güneş ışığı ve güneşin kendisi olarak” (Legge, 1899: 16-43; Ching, 2000: 8), “güneş, sıcak, doğadaki eril veya pozitif ilke, bir tepenin

güneyi ya da nehrin kuzeyi, karanlık ve gölgenin karşısı, aydınlık” (Guanghua吴光华, 2002: 1250; Baocheng崔保成, 2002: 1287; Yu惠宇, 2003: 1877; Kleeman & Yu于海江, 2010: 867) gibi anlamlarda kullanılır.

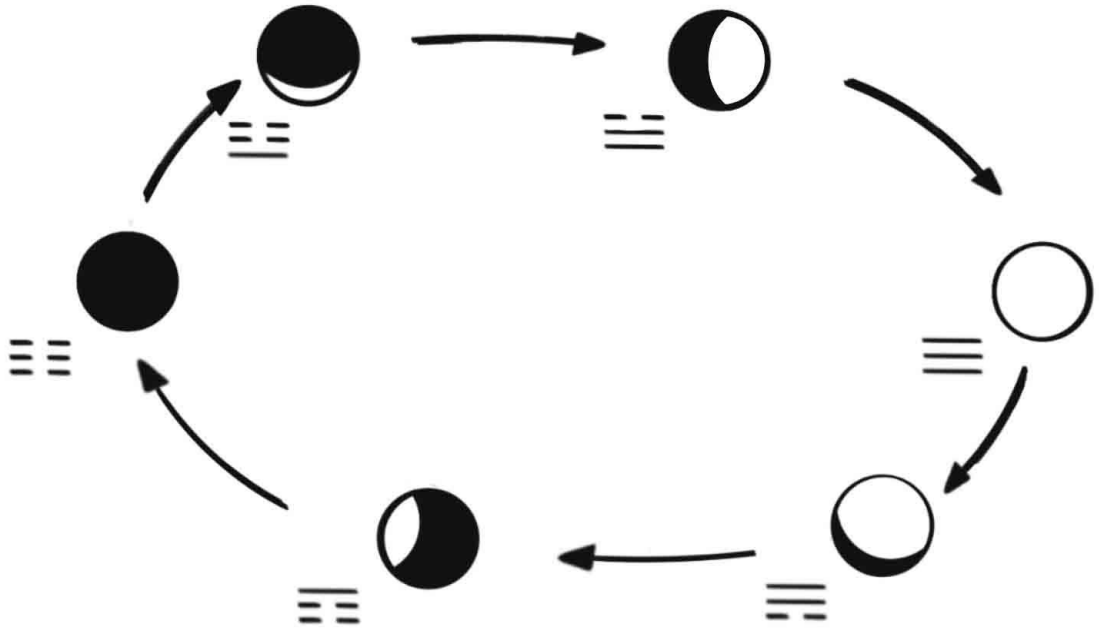
Bir dağın veya tepenin kuzeyi karanlık ve güneşten yoksunken, güney tarafı aydınlık ve güneşlidir. Aynı şekilde bir nehrin güneyi güneşten yoksun olduğu için karanlık olmasına karşın kuzeyi tamamen aydınlıktır (Wilhelm, 1967: Giriş). Bu nedenle yin ve yang olarak ifade edilirler. Örneğin *Huayin* (华阴市) şehri *Huashan* (華山) dağının kuzeyinde konumlanırken, *Jiangyin* (江阴市) şehri ise *Chángjiāng* (长江) nehrinin güneyinde konumlanır. Aynı şekilde *Hengyang* (衡阳市) şehri *Hengshan* (衡山) dağının güneyinde konumlanırken, *Luoyang* (洛阳市) şehri ise *Luohe* (洛河) nehrinin kuzeyinde konumlanır (Guanghua吴光华, 2002: 1286-1250).

Yin ve yang kavramlarının taşıdığı anlamlar genellikle bu etimolojik karakterleri üzerinden genişlemiştir. Güneş gündüzün, Ay ise gecenin simgesidir. Gündüz’ün ışıltı, parlaklığı, aydınlığı, sıcaklığı ve buna bağlı olarak yaz mevsimini çağrıştırırken, Gece’nin karanlığı, kasveti, sükûneti, sessizliği, soğuğu ve kış mevsimini çağrıştırır. Ay’ın bizatihi kendisinin parlak olmasına karşın yin kavramı ile ifade edilmesinin sebebi budur. Bu sayede yan anlamlar türemiş olur. Aynı şekilde yin ve yang’ın, dişil ve eril anlamları da benzer şekilde biyolojik yaşamda “kadın ve erkeği” çağrıştırır. Fakat onlar “yine de tamamen gayri şahsi doğa güçleri olarak tasavvur edilirler” (Yu-Lan, 2009: 190). Çünkü yin ve yang’ın dişil ve eril anlamlarının kökeni yine tabiatan gelir. Gök ve yer, yin ve yang’ın bir tezahürü olarak birbirleriyle ilişkili olup, toprağın gökten gelen bir yağmurla filizlenebilmesi göğün eril, yerin ise dişil yani yin ve yang’ın bir anlamda dişil ve eril olarak ifade edilmesinin sebebidir. Legge, *I Ching Ekler*’i açıklarken şu şiire atıf yapar: “*Gök bahşeder; üretken Yer yanıt verir*” (Legge, 1899: 248). Ayrıca tarihsel konumlanmada bahsettiğimiz gibi ilk hükümdar Fu Hsi sekiz trigramında, diğer bir anlamda Yang’ı Gök ☰ (乾 Qián, Heaven) olarak Yin’i ise Yer ☷ (坤 K’ün, Earth) olarak ifade etmiştir. Kalan diğer altı trigram ise, bu ikisinin karşılıklı etkileşiminden ortaya çıkmaktadır (Yu-Lan, 2009: 189). Çin ve Batı literatürü *I Ching*’deki trigramları ve heksagramları oluşturan kesik ve düz çizgilerin

sırasıyla yin ve yang kavramlarını temsil ettiklerine hemfikirdirler (Chan, 1969: 262; Yu-Lan, 2009: 189; Sherrill & Chu, 1977: 13; Legge, 1899: 16; Wilhelm, 1995: 43; Shangxing郭尚兴 & Chaoming王超明, 2002: 341). I Ching *Ekler*'de de aynı şekilde gece ve gündüz olarak geçmektedir (IC *The Appendixes III*: 1S-12D, Çeviri: Legge, 1899: 351).

3.1.3. Yin Yang Felsefesinin Sembolik Diyagramında Genel Değişim İlkeleri

Etimolojik anlamlarla birlikte felsefesinin diyagramında temsil edilen değişimin temel elementleri şekillenmiş olurken, yin ve yang'ın temel değişim dinamiği de onun herkesçe bilinen sembolünde kısmen vucüt bulur (Miller, 2003: 54). Basitçe düşünüldüğünde, tepenin veya dağın gölgeli ve karanlık tarafı yin, güneşli ve aydınlık tarafı yang olsa da, tepenin veya dağın “gölgeli ve güneşli tarafları”, sürekli bir değişime uğramaktadır. “Sabah güneş gören taraf öğleden sonra gölgede olur” ve bu sürekli birbiriyle değişir (Miller, 2003: 53-54). Aynı şekilde gündüz yerini geceye, gece ise gündüze bırakırken, yaz ve kış mevsimi arasında aynı değişim gerçekleşir. Ay ise otuz günlük bir sürecinde aydınlıktan karanlığa, karanlıktan aydınlığa geçiş yapar (Şekil 3.1).



Şekil 3. 1. Ay'ın bir aylık döngüsünün yin ve yang üzerinden temsili (Sherrill & Chu, 1977: 190)

“Üç kesintisiz yang çizgisiyle Gök (乾 Qi'án) trigramı dolunayı simüle ederken, Yer (坤 K'un) trigramı ise ayın karanlığını tasvir eder” (Henderson, 1984: 186). Bu ve diğer tüm değişimler, yin ve yang'ın birbiri arasındaki etkileşimin ve mücadelenin bir tezahürüdür. Çünkü bu değişimler bir yandan I Ching'in merkezini oluşturan düşüncenin de ana tezinden biridir (Yu-Lan, 2009: 24-25). Legge'nin *I Ching* çevirisinde bu değişim şu şekilde tasvir edilir:

Güneş gider ve ay gelir; Ay gider ve güneş gelir; Güneş ve ay böylece birbirlerinin yerlerini alırlar ve sonuç onların öne çıkmalarıdır. Soğukluk gider ve sıcaklık gelir; sıcaklık gider ve soğukluk gelir; yılın tamamlanması soğukluk ve sıcaklığın bu karşılıklı ardışıklığı ile olur. Giden gittikçe daha da azalırken, gelen geldikçe daha fazla öne çıkar; bu daralma ve genişlemenin birbirleri üzerindeki etkisi ile -farklı koşulların- üstünlükleri üretilir. (IC The Appendixes III: 2S-5B-32D, Çeviri: Legge, 1899: 389)

Aslında yin ve yang diyagramı, Yin 陰 ve Yang 陽 (metafiziksel anlamında) arasındaki değişimlerin ve birbirleriyle uyumlu ama aynı zamanda birbirlerine de zıt olan etkileşimlerinin, sembolik olarak ifade edilme biçimidir. Bunlar beş başlığa ayrılır:



Şekil 3. 2. Yin yang diyagramı, hükümdar Fu Hsi'nin 8 trigramının arasında (Yukarı Orta baştan sağa doğru sırasıyla; Gök, Göl, Su, Şimşek, Yer, Dağ, Ateş, Rüzgâr)

Kaynak: (古今图书集成 Ancient and Modern Book Integration, 598: 83
<https://ctext.org/library.pl?if=gb&res=81155&remap=gb>)

İkisi birbirinin zıttıdır: Yin ve yang ancak karanlık ve aydınlık, gece ve gündüz, kış ve yaz, kadın ve erkek kadar birbirine zıttır. Onlar, “birbirlerinden ne ayrı ne de birbirlerine özdeş olarak tanımlanabilir” (Needham, 1956: 462).

Biri olmadan diğeri var olamaz: Elbette gölge ancak ışıkla ortaya çıkar. Ve gölgenin anlamı ışığın yokluğundan kaynaklandığı için, gölge ışığın varoluşuna muhtaçtır. Aynı şekilde tersi de. Fakat bu ilke yalnızca soyut kavramlar için geçerli değildir. Ağaç kök salmak için toprağa, toprak çorak olmamak için suya, su ise sıcaklığa ve soğuğa muhtaçtır. Aynı şekilde eril olan dişil olana, dişil olan ise erile muhtaçtır. Canlılar hareket etmek ve dinlenmek için gündüz ve geceye muhtaçtır. Yin ve Yang'ın birbirine bağımlılığı geleneksel Çin düşüncesinde beş element ile şöyle tasvir edilir: “*Toprak Metali meydana getirir; Metal Suyu meydana getirir; Su Ağacı meydana getirir, Ağaç Ateşi meydana getirir; Ateş ise yeryüzünün merkezini*” (Sherril & Chu, 1977: 21; Benzer şekilde Palmer, 2000: 37; Yu-Lan, 2009: 260; Chan, 1969: 279).

Biri zirveye ulaştığında yerini diğerine bırakır: Gündüz'ün ve gecenin, yaz mevsiminin ve kış mevsiminin birbiriyle değişimi tam anlamıyla I Ching'de geçtiği şekliyle ve diyagramda gösterdiği biçimde daralması ve genişlemesiyle ya da azalması ve artmasıyla gerçekleşir. Aslında bu ilkenin iki soyut anlamı vardır. İlki ikisinin aynı anda yükselmeyeceği veya alçalamayacağıdır. Tung Chung-Shu şöyle der: “*Doğanın*

daimî seyri, birbirine zıt olan şeylerin aynı anda yükselemeyeceği şeklindedir” (Needham, 1956: 288). İkinci anlamı ise birinden diğerine olan bu geçişin aniden vuku bulamayacağıdır. Azalmaya meyleden git gide azalır ve daha da etkisini kaybederken, artmaya meyleden git gide artar ve daha fazla öne çıkar, yükselir. Yani hem gündüz geceye geçerken hem de gece gündüze geçerken aşamalı ve geçişli olarak geçer. I Ching *Ekler*’de anlatıldığı şekliyle: “*Güneş meridyen yüksekliğine ulaştığında düşmeye başlar. Ay ise dolunaya eriştiğinde sönmeye başlar*” (IC The Appendixes I: 2S-55B-3D, Çeviri: Legge, 1899: 259). Bu yin ve yang değişiminin temel dinamiğidir. Palmer’in klasik yin ve yang diyagramı üzerine olan düşünceleri de I Ching’de bahsi geçen yin ve yang değişiminin kolay şekilde anlaşılması bakımından önemlidir:

“Yin veya yang’dan biri”...doygunluğa ulaştıklarında, “biri” doruğa çıkar ve diğerinin yükselmesine olanak tanıyacak şekilde gerilemeye başlar. Yaz sıcaklığının yang kuvvetleri hiç duraksamadan sonbahar serinliğinin yin’ine yol verir. Kışın dondurucu soğuğu, ilkbahar sıcaklığının yükselen yang kuvvetleri karşısında erimeye mahkûmdur. Yin ve yang sembolünün bize anlattığı işte budur. (Palmer, 2000: 7-8)²⁷

Biri diğeriyle sürekli çatışma içindedir: Yin ve Yang sürekli birbirine üstünlük kurmaya çalışır. Bu çatışma diğerini tamamıyla yok edebilmek için değil diğerinin şahlanışını düşürmek ve yerine geçmek içindir. Böylece birinin hükümdarlığı ancak diğeriyle son bulabilir. Gündüzün hükümdarlığı gece gelene kadardır. Yazın neşeli ve coşkulu havası, kışın kasveti ve durgunluğu ile son bulur. Güneş battıktan sonra Ay parlamaya başlar. Ateş Yangdır, su ise Yindir. Ateş, suyun varlığı ile hükümdarlığını kaybeder ve kaybetmesi de gerekir. Bu yin ve yang’ın birbirini var etmesinin yanında birbirlerini yok edebilme kudretlerinin de bir göstergesidir. Nasıl ki Yin ve Yang’ın alışverişiyle Beş Element birbirinin oluşmasına yol açabiliyorsa aynı zamanda yok olmalarına da (yüzeysel) yol açar: “*su ateşi söndürür, toprak suyu emer, ağaç toprağı böler, metal ağacı keser, ateş ise metali eritir*” (Palmer, 2000: 38; Benzer şekilde Sherril & Chu, 1977: 21; Yu-Lan, 2009: 260).

Biri diğerine tam anlamıyla hakim olamaz: Bu ilke diyagramda yin ve yang’ın içlerindeki zıt renkli noktalarla tasvir edilir. Palmer (2000) bu noktaları birinin diğerine mutlak anlamda üstün olmaması için olması gereken şey olarak yorumlar.

²⁷ Tırnak arasındaki vurgular metnin gramerinin anlaşılması için gerekli görülmüştür.

Diğer yandan noktaların “yin ve yang arasındaki karşılıklı kontrolü” sembolize ettiğini düşünenler de vardır (Meijun, Xiaoting, Zhiha: 2014: 118). Aynı zamanda bunların iç içe olması ikisinin ayrılamaz olması varsayımını da güçlendirir: “Yin ve yang bileşenleri hiçbir zaman tam olarak ayrılmazlar, ancak her aşamada, herhangi bir parçada bunlardan sadece biri tezahür eder” (Needham, 1956: 276). Aslında bu soyut ilkenin anlamı diğer ilkelerin somutluğundan daha fazla soyutluk barındırır. Needham’ın yorumundaki sadece biri ise burada baskın olma anlamını taşır. Gecenin karanlığında Ay mutlak aydınlıktır. Fakat karanlık tüm göğe Ay’dan daha fazla baskı kurar. Ay ise yin’in içinde olan bir yang gibidir. Tersî düşünöldüğünde gündüz, gölgeyi ve kara bulutları içinde barındırabilir. Fakat daha fazlasını söylemek zordur.

Aslında Palmer’in yorumunun odağını bir çeşit değışmeyen öz oluşturur. Benzer şekilde, Yu-lan, üreten ve üretilen’in sırasıyla eril olarak yang’ı, dişil olarak yin’i temsil ettiğini düşünse de, o yine de yin ve yang’ın bizatihi özünün ve özünden üretilen’in aynı şeyler olmayabileceğini varsayar:

Her şey bir anlamda Yang ve bir başka anlamda, başka şeylerle ilişkisine uygun olarak Yin olabilir. Mesela, bir adam karısıyla ilişkisinde Yang, babasıyla ilişkisinde ise Yin'dir. Ancak her şeyi üretebilen metafizik Yang, yalnızca Yang olabilir ve her şeyin kendisinden üretildiği Yin yalnızca Yin olabilir. Bundan dolayı metafizik ifadelerde şöyle denilir: "Bir Yang ve bir Yin: Bu Tao olarak isimlendirilir"; bu şekilde kendilerinden söz edilen Yin ve Yang mutlak anlamda Yin ve Yang'dır. (Yu-Lan, 2009: 227)

Açıkçası yin yang diyagramındaki değışim ilkelerinin, klasik düşünceden daha soyut bir şekilde, çok anlamlı bir düzlemi temsil ettiğı söylenebilir. Bu çok anlamlılığın çözümlenmesi ise ancak bu düşünce sistemi üzerine yazılan orijinal serhlerdeki ve metinlerdeki anlamların bir araya derlenmesiyle mümkün görünür. Aynı zamanda bu derlenme bir çeşit rafine sürecini temsil eder. Nasıl ki etimolojik anlamlar ortaya koyulmadan önce birtakım anlam karmaşası ile karşılaşılıyorsa, bu karmaşanın aynı zamanda anlam ve muhtevasında da giderilmesinin sağlandığı gibi, felsefenin özünü oluşturan düşüncelerin ondan ayrı yorumlarından rafine edilmesini de kolaylaştırır.

3.2. Yin Yang Felsefesinin Klasik Düşüncedeki Yerine Genel Bir Bakış

Klasik düşüncede Yin Yang felsefesi üzerine yoğunlaşan en önemli klasik metinler: İki antik eser olan *I Ching* ve *Shijing*'in yanı sıra, *Huangdi Neijing*; Master Lü'nün *Lüshi Chunqiu*; Konfüçyüs ve geleneğinin ilk üç kitabı, *Confucian Analects*, *The Great Learning* ve *The Doctrine of the Man*; Laozi'nin *Tao Te Ching*'i; Konfüçyüs geleneğinin devamı olarak Mencius'un ve Xunzi'nin metinleri ve Laozi'nin (Taocu) geleneğinin devamı olarak Zhuangzi'nin metinleridir. Ayrıca *I Ching* kitabının *Ekler 1,2,3* (*The Appendixes I,II,III, Legge, 1899*) bölümü de Konfüçyüs'ün diyaloglarını içerdiğinden klasik metinlere dâhildir.



Resim 3. 1. Yin yang felsefesinin klasik dönemdeki önemini yansıtmaları adına temsilen çizilen 17. yy. ait bir tablo (Oldstone-Moore, 2003: 12).

Bununla birlikte “altı klasiklerden” olan *I Ching (Book of Changes)*, *Shijing* (Book of Poetry), *Lüshi Chunqiu*, Ayinler veya Törenler kitabı, Müzik Kitabı, kitabının Konfüçyüs tarafından kaleme alındığı ya da onun tarafından düzenlendiği düşünülür (Yu-Lan, 2009: 52; Chan, 1969: 32; Legge, 1899: 1-2). Fakat tamamıyla onun ve öğrencilerinin diyaloglarından oluşan Analektler’in hiçbir yerinde yin ve yang kelimesi açık bir şekilde geçmez. Bu durum, Analektler ile birlikte diğer Konfüçyüs metinlerinde de geçen diyalogların, yin yang felsefesi ile ilişkilendirilmesindeki bazı problemlerin giderilmesini gerektirir.

Aslında Konfüçyüs’ün yin yang felsefesiyle ne zaman tanıştığı ve onun üzerine ne kadar süre kafa yorduğu ile ilgili birbirinden farklı yorumlar vardır. Örneğin diyaloglarından birinde Konfüçyüs, *I Ching* kitabına yani yin yang düşüncesine olan büyük ilgisinden bahsederken: “*Eğer ömrüme birkaç yıl daha eklense, bunun elli yılını I Ching üzerine çalışmaya verirdim, işte o zaman büyük hatalara düşmekten kurtulurdum*” diyerek kendi düşünce serüveninde yin yang düşüncesinin aslında ne kadar önemli olduğunu vurgulamıştır (Legge, 1899: 1; Legge, 1893: 85; Chan, 1969: 32; Özerdim, 1974: 24; Benzer şekilde Sherril & Chu: 1977: 6). Fakat Konfüçyüs’ün bu diyaloguyla, onun yin yang düşüncesiyle sanki ömrünün son demlerine doğru tanıştığının ima edilebileceği de söylenebilir. Bu varsayımı dolaylı olarak destekleyen Richard Wilhelm, Konfüçyüs’ün *I Ching*’i ilk eline aldığında yetmiş yaşında olabileceğini düşünür (Wilhelm & Wilhelm, 1995: 1).

Diğer varsayım ise Konfüçyüs’ün yin yang düşüncesiyle tanışmasının o kadar geç olmadığı fakat erken de olmadığı ve onu gerçek hakikatiyle kavramasının ve sindirmesinin geç olduğu varsayımdır. Konfüçyüs şöyle der: “*On beşimdayken öğrenmeye azimliydim, otuzumdayken istikrarlıydım, kırkımda hiç şüphelerim yoktu, ellimde Göğün hükümlerini ve düzenini anladım, altmışımda duyularım itaatkârdı ve yetmişimde aşırılığa kaçmadan yüreğimin arzuladığı şeylerin peşinden gidebildim*” (LY 2:4, Çeviri: Brooks & Brooks, 1998: 110). Bu varsayımın daha güçlü olabileceğini destekleyen kanıt ise Zhuangzi’nin hem kendisinin hem de diğer üstatların düşüncelerini ve bazı tarihsel olayları aktardığı diyaloglarıdır. Edinilen bilgilere göre, “Konfüçyüs elli bir yaşında henüz Tao’yu öğrenmemişti. Güneydeki Pei şehrine Laozi’yi ziyarete gitti” (Zhuangzi 莊, Çeviri: Rongpei, 1999: 235). Daha

sonra Laozi ona Tao'ya erişip erişemediğini sorması üzerine, Konfüçyüs: "Ben onu yin ve yang aracılığıyla arıyordum. On iki yıl geçti ama ona hala erişemedim" cevabını vermiştir (Zhuangzi 莊, Çeviri: Rongpei, 1999: 235). Bütün bu kanıtlar ışığında metinlerin, yin ve yang düşüncesiyle ilgili bağlarını inkâr etmek veya o düşünceden ayrı bir düzlemde işlendiğini varsaymak neredeyse mümkün değildir.

Konfüçyüs ve geleneğinin bazı metinleri haricindeki diğer tüm klasik metinler açık olarak yin ve yang düşüncesine yer vermişlerdir. Hatta Konfüçyüs'ün düzenlediği söylenen *Spring and Autumn Annals* eserinde bile yin ve yang düşüncesi açık bir şekilde ifade edilir. Sarı İmparator'un hekimi Ch'i Po ile olan diyaloglarını içeren *Huangdi Neijing* neredeyse baştan sona yin yang düşüncesiyle doludur. Laozi'nin *Tao Te Ching*'inde, yin ve yang düşüncesi sadece tek bir diyalogda açıkça geçmesine karşın çoğu diyalogu bunu örtük bir şekilde barındırır. Bu yüzden Laozi'nin *Tao Te Ching*'i Konfüçyüs metinlerinin örtüklüğüyle yoğun bir benzerlik gösterir. Laozi'nin geleneğini temsilen Zhuangzi'nin metinleri ise Laozi'nin örtüklüğüne karşı yin ve yang düşüncesini açık olarak ele alır. Konfüçyüs geleneğini temsilen Xunzi'nin metinlerinde ele alış biçimi diğer klasiklerin örtük anlamıyla yoğun bir benzerlik gösterse de yin ve yang düşüncesine açık atıf yapıldığı diyalogları da mevcuttur.

Buna karşılık, açık atıf yapılan çoğu diyalogun barındırdığı anlamlarının da aynı şekilde açık ve duru bir anlamı olacağı iddia edilemez. Açık olarak ifade edilen bazı yin ve yang diyalogları, örtük olarak ifade edilenlerden daha belirsiz olabilmektedir. Bu belirsizlik ve çokanlamlılık neredeyse çoğu metinler için geçerlidir. Bunun temel nedeni ise onların çoğunlukla metaforik olarak kullanılmalarından gelir. Yine de onların klasik metinlerde kullanım biçimleri göz önüne alındığında -örtük ve açık fark etmez- belirli tematikler ekseninde birbirleriyle benzerlik gösterdikleri rahatlıkla söylenebilir. Bu yüzden klasik metinlerdeki diyaloglar ve atıflar birbirleriyle ilişkili bir biçimde farklı tematikler altında birleştirilmiştir. Bu tematikler ise: *Tanımlamalar*, *Mikro (Bireysel) Denge*, *Makro (Toplumsal) Denge*, *Gök ve Yer'in İşleyişiyle İlgili (Doğa, Yaşam ve Evren) Denge* ve *İnsan Doğası* olarak beş farklı şekilde sıralanmıştır. Beş tematiğin bu çalışmada nasıl konumlanacağı ve animeler ile olan ilişkisi metodoloji bölümünde ayrıntılı bir şekilde açıklanacaktır.

3.3. Klasik Metinlerde Yin Yang Felsefesinin Beş Tematığı

3.3.1. Tanımlamalar

Tanımlamalar yin yang felsefesindeki kavramların klasik metinlerce yapılan tanımlarını ve bizatihi yin ve yang'ın kendisiyle ilgili anlamlarını barındırır. Diğer tematiklerdeki anlamların çoğu tanımlamalardaki yin ve yang tasavvuru ile şekillenir. Çünkü yin ve yang'ın kendisi bir anlamda her şeyi başlangıcına götürür. Bu tabiat içinde geçerlidir, insan içinde. Örneğin Sarı İmparator şöyle der: “*Yin ve Yang ilkesi [sırasıyla doğadaki dişil ve eril unsurlar] tüm evrenin temel ilkesidir. Yaratılıştaki her şeyin ilkesidir. Ana/Babalığa dönüşüme sebebiyet verir; ölümün ve yaşamın kaynağı ve köküdür; ve onlar aynı zamanda tanrıların tapınaklarında da bulunur*” (Huangdi Neijing 黄帝内经, Çeviri: Veith, 1949: 115). Konfüçyüs'ün düzenlediği *Lüshi Chunqiu*’deki tanımı ise şöyledir:

Yin ve Yang durmaksızın yükselir ve iner, bu yüzden dünyadaki her şey bu iki yaşam gücü formunun etkileşimi ile yaratılır. Onlar kaos içinde var olurlar. Bazen birbirleriyle birleşirler, ancak diğer zamanlarda birbirlerinden ayrılırlar ve bu Cennetin Tao'sudur... Güneş, Ay ve diğer tüm gezegenler ve yıldızlar arasında bazıları hızlı hareket eder, bazıları ise yavaş hareket eder. Güneş ve Ay farklı yörüngelere sahiptir ve ikisi de kendi kurallarıyla ahenk içinde hareket eder. Dört mevsim birbirlerinin sırasını alır. Bazen soğuktur ancak diğer zamanlarda sıcaktır. Bazen gün uzundur, ancak diğer zamanlarda kısadır. Bazı şeyler yumuşaktır ancak diğerleri serttir. Yine de dünyadaki her şey Tao'ya dayanır ve Yin ve Yang'ın iş birliğiyle üretilir. En taze filiz gelişmeye başladığında, içinde Yin ve Yang yoğunlaşacak ve böylece bir şekli gelişecektir. (Lüshi Chunqiu 吕氏春秋, Çeviri: Jiangyue, 2005: 151)

Laozi'nin meşhur diyalogunda yin yang şöyle anlatılır:

Tao Bir'i yaratır.

Bir ikiyi,

İki üçü,

Ve üç ise on binlerce şeyi yaratır.

On binlerce şey ise Yin'i sırtında Yang'ı kollarında taşır ve onların bütünleşmiş gücü sayesinde uyumu sağlarlar (TTC 42D, Çeviri: Chan, 1963: 176; Le Guin, 2018: 76; Benzer şekilde Özerdim, 1963: 44).

Ayrıca Zhuangzi'nin aktardığına göre Konfüçyüs'ün Laozi'ye olan bir ziyaretinde, Laozi Konfüçyüs'e “zihninin Tao'da sürüklendiğini” söylemesi üzerine, Konfüçyüs “bunun ne demek olduğunu” sorar. Laozi ise Konfüçyüs'e Yin ve Yang'ın tanımıyla cevap verir:

Aklım o kadar karışık ki bilmeye muktedir değil; dilim o kadar bağlanmış ki konuşmaya muktedir değil. Yine de sana üstünkörü bir fikir vermeye çalışacağım. Yin, en yüksek biçiminde soğuk yaşam enerjisiyken; Yang, en yüksek biçiminde sıcak yaşam enerjisidir. Soğuk yaşam enerjisi Yer'den gelir ancak Gök'ten kaynaklanırken, sıcak yaşam enerjisi Gök'ten gelir ancak Yer'den kaynaklanır. İki yaşam enerjisinin etkileşimi ve dengesi dünyadaki her şeye hayat verir. Mucizeyi yapan kim olursa olsun görünmezdir. Yaşam ve ölüm, doluluk ve boşluk, karanlık ve aydınlık vardır. Dönüşüm günden güne, aydan aya sürüp gider. Her gün bir şeyler icra edilir, ama hiçbir icra edilen fark edilmez. Yaşam bir başlangıca ölüm ise varış yerine sahiptir. Başlangıç ve bitiş, bitmek tükenmek bilmeksizin ve ara vermeden birbirine döner. (Zhuangzi 莊子, Çeviri: Rongpei, 1999: 347)

Zhuangzi'nin aktardığı başka bir tanımlamada ise “Yin ve Yang en güçlü yaşam enerjileriyken, Gök ve Yer en büyük fiziksel formlardır. Tao ise her şeyin kaynağıdır”. Veya diğer bir tanımda “Onların zirveye eriştiklerinde azalmaları ve sona eriştiklerinde yeniden başlamaları, dünyadaki her şeyin evrensel yasalarıdır” (Zhuangzi 莊, Çeviri: Rongpei, 1999: 205-455). Benzer şekilde “Sayısız şeyin büyümesi zirveye ulaştığında, düşüş başlar” (Lüshi Chunqiu 呂氏春秋, Çeviri: Jiangyue, 2005: 149). Aynı zamanda Zhuangzi bir antropomorfizm²⁸ ile Sarı Nehrin dilinden şu tanımlamayı yapar: “Şekli mi gökten ve yerden alır, gücümü Yin ve Yang'dan toplarım” (Zhuangzi 莊子, Çeviri: Rongpei, 1999: 263). Benzer tanımlamaları Xunzi'nin metinlerinde de görürüz:

Sırayla düzenlenmiş yıldızlar, dönüşlerinde birbirlerini izler, güneş ve ay sırasıyla parlamaya geçer, dört mevsim birbirini takip ederek ilerler, yin ve yang büyük değişimlere maruz kalır ve rüzgârlar ve yağmurlar kendilerini engince bahşeder. Onların uyumları sayısız şeyi canlı tutar. Onların beslenmesi sayısız şeyin serpilmesine yardım eder. (Xunzi 荀子 17B-39-44D, Çeviri: Hutton, 2014: 176)

²⁸ İnsani niteliklerin insan dışındaki şeylere atfedilmesi

Aynı düşünce altında “yin ve yang birbiriyle etkileşime girdiğinde değişiklikler ve dönüşümler ortaya çıkar” (Xunzi 荀子 19B-366-367D, Çeviri: Hutton, 2014: 210). Benzer şekilde: “... Evrenin içinde, Yin ve Yang’ın karşılıklı ilişkisi ve Gök ve Yer tarafından vuku bulan dönüşümler vardır” (Huangdi Neijing 黄帝内经, Çeviri: Veith, 1949: 162). Onların karşılıklı ilişkisi bir yandan da olumsuz bir anlam taşır: “Yin ve yang birbirleriyle çatışırlar ve her şey bu rekabetin yüzünden alt üst olur” (Lüshi Chunqiu 吕氏春秋, Çeviri: Jiangyue, 2005: 351).

Ayrıca Laozi’nin “soğuk ve sıcak yaşam enerjisine” benzer şekilde Zhuangzi’ye göre, Yin bir anlamda “sükûnet” ile tanımlanırken, Yang “hareketlilik” ile tanımlanır (Zhuangzi 莊子, Çeviri: Rongpei, 1999: 205). Aynı şekilde Sarı İmparator’un diyaloglarında Yin “kış”, “karanlık” ve “ölüm” ile tanımlanırken, Yang ise “yaz”, “aydınlık” ve “yaşam” ile tanımlanır (Huangdi Neijing 黄帝内经, Çeviri: Veith, 1949: 129-191). Başka bir tanımlamada ise Sarı İmparator şöyle der: “Cennetin, yaşamın ve aydınlığın eril ilkesi olan Yang’a göre yaratıldığı, Dünya’nın ise ölümün ve karanlığın dişil ilkesi olan Yin’e göre yaratıldığı söylenir. Güneşin Yang’ı, Ayın da Yin’i temsil ettiği söylenir.” (s. 125).

Beş elementle de ilgili olarak Sarı İmparator aynı zamanda “Suyun Yin’i, Ateşin ise Yang’ı” temsil ettiğini söylerken bu tanım *I Ching*’de de benzer şekilde geçer: *Li* trigramı yani Ateş elementi, *Qi*’en trigramı yani Gök ve *Kân* trigramı yani Yıldırım elementi Yang ile temsil edilir. *Khân* trigramı yani Su, Yağmur ve Bulutlar, *Sun* trigramı yani Rüzgâr elementi Yin ile temsil edilirler (Huangdi Neijing 黄帝内经, Çeviri: Veith, 1949: 116; IC, Legge, 1899: 11-62).

3.3.2. Mikro (Bireysel) Denge

Tanımlamalarda yin ve yang’ın birlikteliği genel olarak denge ve uyum olarak tanımlanmıştı. Bu tematikte ise denge ve uyumun, zaman zaman tanımlarından farklı şekillerde anlamlandırıldığını ve aynı zamanda bunların daha minör bir perspektif ile vurgulandığını söylememiz gerekir. Konfüçyüs ve geleneğinin minör perspektifteki denge ve uyum anlayışları, ihtiyat ve itidalli olmak yani bir anlamda kendi

deyimleriyle “ortalama” ya sahip olmak olarak tanımlanırken, Laozi ve geleneğinin denge ve uyumu “aşırılıktan uzak durmak” olarak tanımlanır. Fakat Konfüçyüs’ün ortalama anlayışı tam anlamıyla bir dengelilik, esaslı bir ortalama anlamına sahipken, Laozi’nin aşırılıktan uzak durmak anlayışı Konfüçyüs’ünki gibi ortalamaya sahip olarak değil, her iki tarafa da yönelmemek ve her iki tarafa da sahip olmamak olarak tanımlanır. Bu iki farklı şekilde anlamlandırma, iki büyük düşünce geleneği arasındaki kırılmanın ve ayrılmanın en önemli noktasıdır.

Konfüçyüs ortalamaya dair şunları dile getirir:

Mükemmel, ortalamaya göre olan erdemdir. Uzun zamandır bunu insanlar arasında uygulayabilenler oldukça nadirdir. Ortalamanın yolunun nasıl yürünmediğini biliyorum: bilgi sahipleri onun ötesine geçer ve ahmaklar ise ona ulaşamaz. Ortalamanın yolunun nasıl anlaşılmadığını da biliyorum: erdemli ve yetenekli insanlar onun ötesine geçer, işe yaramazlar ise ona ulaşamaz. (DOM 3B-4B Çeviri: Legge, 1960: 387; Benzer şekilde LY 6:29, Çeviri: Brooks & Brooks, 1998: 176)

Aynı zamanda Konfüçyüs şöyle der: “Öz biçime baskın gelirse o hamdır, eğer ki biçim öze baskın gelirse o özünü aşmıştır. İnsan ancak ikisinin dengesine sahipse üstün bir insan olabilir” (LY 6:18, s. 35). Benzer şekilde, Konfüçyüs başka bir diyalogunda: “Eğer ortalama davranışlarda olan birileriyle beraber olmazsan, muhakkak ya vahşi ya da ürkek olursun. Vahşi olanlar durmayı bilmez, ürkek olanlarsa bir şeyi yapmak istese de yapamazlar” (LY 13:21, s. 128) veya bir şiiri yorumlarken bile: “müstehcen olmayacak kadar neşeli, yara açmayacak kadar hüznü” ifadelerini kullanarak kendi ortalama düşüncesini ortaya koymaya çalışmıştır (LY 3:20, Çeviri: Brooks & Brooks, 1998: 84). Ayrıca ilk diyalogun taşıdığı soyutluk diğerleriyle bütünleşir. Aslında Konfüçyüs ilk diyalogunda bir nesne (kil, ahşap) ile insan arasında bir analogi yapmak ister. Benzer analogi tekniğini Laozi’nin diyaloglarında da görürüz:

Kâseyi ağzına kadar doldur, taşar.

Bıçağı durmadan bile, körelir (TTC 9D, Çeviri: Le Guin, 2018: 35).

Laozi’nin düşüncesindeki denge ise Konfüçyüs’ün tam zıttıdır. Konfüçyüs yine bir gün bir şeyler dinleyebilmek için Laoziye Tao’yu sorar. Laozi ise Konfüçyüs’e şunları söyler: “İnsanlar gök ve yer arasında mesken tutarak toprağın orta kesiminde

yaşarlar, onlar ne yin'e ne de yang'a meyillidirler” (Zhuangzi 莊子, Çeviri: Rongpei, 1999: 371).

İkisinde de olmamak ve hiçbir şeye dâhil olmamak, Laozi'nin bu denge düşüncesini destekleyen diğer bir diyalogda ise:

Göklerin altında birileri önden gider, başkaları izler.

Kimi sıcak eser, kimisi soğuk.

Kimi güçlüdür kimisi zayıf, kimi başarılıdır kimisi başarısız.

O yüzden uzak durur bilge ruh

Aşırıdan, abartıdan ve ölçsüzlükten (TTC 29D, Çeviri: Le Guin, 2018: 59).

Aynı zamanda Laozi'nin bu denge düşüncesini destekleyen başka bir diyalog Zhuangzi'den gelir: “*Tao'yu uygulayan eskiler zekiydiler, ama zekalarını kullanmadılar... Bilgisizlik ve basitlik içinde, eski insanların hepsi sessiz ve sükûnettedir. O günlerde ise yin ve yang uyum ve denge içindeydi*” (Zhuangzi 莊子, Çeviri: Rongpei, 1999: 253).

Yin ve yang'ın birbiriyle olan uyumluluğu denge, itidal, uyum ve harmoni olarak anlamlandırılmışken dengesizliğinin de bir uyumsuzluk olarak anlamlandırıldığını söylemek gerekir. Zhuangzi bunu şöyle ifade eder:

Çok sevinmek yang elementi için zararlıyken, öfkelenmek yin elementi için zararlıdır. Yin ve yang uyumsuz olduğunda insanlar dört mevsime veya sıcak ve soğuğa kendilerini adapte edemeyecekler. Sonuç itibariyle, bunun yüzünden de bedenleri acı çekecekler. Uygun bir sevinç ve keder duygusunu kaybedecekler, telaşlanmış hissedecekler, düzgünce düşünemeyecekler ve yaptıkları işi yarı yolda bırakacaklar. (Zhuangzi 莊子, Çeviri: Rongpei, 1999: 153)

Zhuangzi başka bir diyalogda ise şöyle ifade eder: “*Yin ve yang uyumsuz olduğunda, Gök ve Yer büyük ölçüde dengesini kaybedecektir. Gök hiddetle gürleyecek ve yağmur şimşekle gelecek, yaprak avcısı iri çekirgeler ağaçları kurutacaktır*” (Zhuangzi 莊子, Çeviri: Rongpei, 1999: 461).

Ayrıca Sarı İmparator ve Ch'i Po diyaloglarında da yin ve yang'ın dengesizliği insan bedeni ile ruh sağlığı üzerinden şöyle ifade edilir:

Eğer Yin Yang’a eşit değilse, nabız zayıflar ve hastalıkla deliliğe neden olur. Eğer Yang Yin’e eşit değilse, beş organın nefesi birbiriyle çatışacak ve dokuz kanalın içindeki dolaşım duracaktır. Bu nedenle bilgeler Yin ve Yang’ın uyum içinde olmasını sağladı. Onlar kaslarının ve nabızlarının uyum içinde olmasını sağladılar, kemiklerini ve iliklerini güçlendirdiler, nefeslerinin ve kanlarının da onlara (doğanın ilkesine göre) itaat etmesini sağladılar, böylece iç ve dış organların birbirleriyle uyumlu olmasını sağladılar... (Huangdi Neijing 黄帝内经, Çeviri: Veith, 1949: 108)

Benzer şekilde hekim Ch’i Po Sarı İmparatora dengesizliği şöyle vurgular:

Kişinin Yang’ı güçlü olsa, ama onu (mükemmel şekilde) muhafaza edemezse, o zaman Yin’in atmosferi tükenecektir. Eğer Yin’i sükûnet içindeyse ve Yang’ı mükemmel şekilde muhafaza ediliyorsa, o zaman kişinin ruhu mükemmel bir düzendedir. Eğer Yin ve Yang ayrılırsa, kişinin özü ve yaşamsal gücü yok olacaktır. (Huangdi Neijing 黄帝内经, Çeviri: Veith, 1949: 109)



Şekil 3. 3. Yin Yang dengesizliğinin üstünkörü bir temsili. (Tsung Hwa Jou 2001: 113)

Sarı İmparator Ch’i Po ya “eğer insanların bedenleri ateşliyse ve bir rüzgâr ile karşılaştıklarında” onlara ne olabileceğini sorduğunda Ch’i Po ona şöyle cevap verir: “Böyle kişilerde Yin (Soğukluk) eksikliği ve Yang (Sıcaklık) fazlalığı vardır (Temsili Şekil 4.3). İki Yang birleşir ve Yin yeterli değildir. Yetersiz miktardaki su büyük bir ateşin üstesinden gelemeyiz ve bu nedenle Yang tek başına hüküm sürer”. Bu bedensel yin ve yang dengesizliğinin giderilmesi ise ancak “bedendeki yaşamsal güçlerinin (yin ve yang’ın) karşılıklı anlaşmalarına bağlı” olduğu ifade edilmiştir (Huangdi Neijing 黄帝内经, Çeviri: Veith, 1949: 251-184).

3.3.3. Makro (Toplumsal) Denge

Bu tematik basit anlamda denge düşüncesinin makro bir perspektifini temsil eder. Mikro (Bireysel) Denge tematiğinde daha minör ölçekte savunulan denge, -özellikle de Konfüçyüs düşüncesinde- ilk başta aile ile başlayan toplumsal dengeyi daha sonra giderek çoğalan ve daha da makro bir hal alan dengeyi ifade etmektedir. Diğer yandan bu tematikte artık Konfüçyüs ve Laozi düşüncelerinin birbirlerinden keskin bir şekilde uzaklaştıklarını da görebiliriz.²⁹

Aslında iki geleneğin birbirine zıt düşmesi onların toplum içinde insan olgusunun yerini nasıl ele aldıklarıyla da bağlantılıdır. Zhuangzi'nin yine antropomorfizm yaparak aktardığı şu diyalog Laozi ve geleneğinin insanın önemi ve onun kozmostaki yeri ile ilgili düşüncelerini tam anlamıyla özetlemektedir:

Nehir kenarını terk edip o devasa denizi gördüğünüze göre, artık önemsizliğinizin farkına varabilmişsinizdir. Şimdi sizinle Tao hakkında konuşabilmek mümkün görünür... Dünyada yüzlerce ve binlerce şey varken, insan onlardan sadece birisidir... Yüzlerce ve binlerce şeyle kıyaslandığında, tek başına insan bir atın üzerindeki minnacık bir tüy değil midir? (Zhuangzi 莊子, Çeviri: Rongpei, 1999: 261-263)

Konfüçyüs kanadında ise insan olgusu yine bu düşünce anlayışının tam zıttı olarak ele alınır. Bu konumlanma *The Great Learning*'de şöyle aktarılır: “*Bu yüzden her şeyde üstün olan insan elinden gelen gayreti gösterir*” (GL 2B-4D, Çeviri: Legge, 1960: 361). Ve “*üstün insan kendisini durmaksızın faaliyette bulunmaya zorlar*” (IC *The Appendixes II*: 1S-1B, Çeviri: Legge, 1899: 267).

Laozi ve geleneğindeki diğer merkezi düşünce ise müdahale etmenin ve eylemenin şeylerin özünü bozacağı üzerinedir. Bu yüzden onun ve düşünce geleneğinin konumu tabiri caizse eylemsizlik (non-action veya wu-wei) olarak tanımlanır. Laozi'nin *Tao Te Ching*'indeki en meşhur diyaloglardan biri olan: “*güzelliğin güzel olduğunu bilen herkes çirkinliği yaratır, iyiliğin iyi olduğunu bilen herkes kötülüğü yaratır*” diyalogunda Laozi, insanların bilgilerini kullanmalarının,

²⁹ Literatürde geniş çevrelerce eylem ve eylemsizlik olarak ifade edilirken, bu iki zıt düşünce geleneğinin bir anlamda yin ve yang'ı da temsil ettiğini ifade edenler olmuştur. Bkz. Jennifer Oldstone-Moore, *Taoism*, New York: Oxford University Press 2003, s.10; Julia Ching, *Chinese Religions*, London: Macmillan Press, 1993 s. 95; Hwa Yol Jung, *The Harmony of Man and Nature: A Philosophic Manifesto*, Philosophical Inquiry: 1986, s.43.

eylemde bulunmalarının ve bir şeylere müdahale etmelerinin tabiatın aleyhinde bozulmalar gerçekleştirdiğini savunur. Bu yüzden hiçbir şey yapmamak Zhuangzi'nin söylemiyle “onurlandırılan” bir şey olarak görülür. Bu düşüncüyü temsil eden bazı diyaloglar şunlardan bahseder: “Eğer üstün insan dünyayı yönetmek zorundaysa, yapabileceği en iyi şey hiçbir şey yapmamaktır. Dünyayı kendi haline bırakın ve böylece insanların doğuştan gelen doğasını da korumuş olursunuz” (Zhuangzi 莊子, Çeviri: Rongpei, 1999: 155).

Benzer şekilde Laozi:

Hiçbir şey yapmadan kontrol et dünyayı.

...

Ben bir şey yapmazsam insanlar başlarının çaresine bakarlar.

Ben sessizliği severim, insanlar adaleti kendileri bulur.

Ben iş yapmazsam, insanların işleri rast gider.

Benim arzularım olmazsa insanlar yontulmamış ağaç olur (TTC 57D s. 92).

Veya başka bir diyalogta:

Yaparsan hata yaparsın, sıkı tutarsan kaybedersin.

Bilge ruh yapmadığı için hata yapmaz, tutmadığı için kaybetmez (TTC 64D s.100).

Benzer şekilde yine vurgulanarak:

Her gün çalışıp öğrenerek büyürsün

Yol'u her gün izleyerek küçülürsün

Küçüle küçüle yapmamaya varırsın

Hiçbir şey yapmazsın ama hiçbir şey de yapılmamış kalmaz (TTC 48D, Çeviri: Le Guin, 2018: 82; Chan, 1963: 184).

Laozi ve geleneğinin düşüncesinde, hiçbir şeyin yapılmaması övüldüğü gibi Zhuangzi bunları bir araya derleyerek şunları öğütler: “Sessiz ve sakin kalarak” ...”

kulaklarınızla hiçbir şey duymayın”, “gözünüzle hiçbir şey görmeyin”, “zihninizle hiçbir şey bilmeyin” ve “hiçbir şey düşünmemeye ve hiçbir şey hissetmemeye çalışın” (Zhuangzi 莊子, Çeviri: Rongpei, 1999: 161). Fakat Konfüçyüs ve onun geleneği neredeyse eylemsizliği ağızlarına dâhil almazlar. Yu-Lan’ın dediği gibi Konfüçyüs’e göre, her insanın “yapması gereken bir şey olduğundan, o hiçbir şey yapmamazlık edemez” (Yu-Lan, 2009: 59). Konfüçyüs’ün bu konumunu temsil eden bazı diyaloglarında şöyle geçer: “İyi tercih eder ve onu takip ederim; kötü olanı ise değiştiririm” (LY 7:21 s. 42). Benzer şekilde: “Karakterimi eğitememek, öğretilerimi ulaştıramamak, adaleti bilip de onu takip edememek, iyi olmayanı ise değiştirememek, bunlardır benim kaygılarım” (LY 7:3 s. 40) Veya Laozi ve geleneğine karşı sanki bir cevap olarak: “Çok şey duyun, ancak şüpheli olanı bırakın ve geri kalanını ise ihtiyatlı konuşun... Çok şey görün, ancak şüpheli olanı bırakın ve geri kalanına ise ihtiyatla bakın...” (LY 2:18 s. 118). Laozi’nin ise Konfüçyüs’e bir cevap verdiği düşünüldüğünde şu diyalog öne çıkar: “Bırakın kutsal olmayı unutun ihtiyatı, yüz kere daha iyi olacaktır herkes için. Bırakın fedakârlığı, unutun doğruculuğu, insanlar hatırlayacaktır aile olmayı” (TTC 19D, Le Guin, 2018: 46). Başka bir diyalogda Konfüçyüs’e üst seviye bürokratlardan biri devleti yüceltecek bir söz nasıl olur diye sorduğunda o şöyle cevap verir: “Sözcükler bunu yapacak güçte değildir ama yaklaşabilir” diyerek sadece sözün yeterli olmayacağını aynı zamanda eylemliliğin de gerektiğini savunmuştur (LY 13:15, Çeviri: Brooks & Brooks, 1998: 101). Konfüçyüs’ün ikisini bir arada savunduğunun kanıtı I Ching Eklerde de geçer. Konfüçyüs şunları söyler: “Sözler ve eylemler üstün bir insanın ok ile yayı gibidir” (IC The Appendixes I: 1S-42D, Çeviri: Legge, 1899: 361).

Açıkçası Laozi ve geleneği, eylemsizlik düşüncesiyle bir yandan insanın toplumsal yönünü ihmal eder ve insan neredeyse tek başınadır ve dolaylı olarak kendi kabuğuna çekilir vaziyettedir. Laozi’nin Konfüçyüs ile olan bir diyalogunda, Konfüçyüs’ün neden insanların akıllarını karıştırdığını ve neden insanlara adaletten ve doğruluktan bahsederek onları eğitmeye çalıştığını sorgulayarak, Konfüçyüs’e şu örneği verir: “Kuğular her gün yıkanmamalarına rağmen beyazdırlar; kargalar ise her gün kendilerini boyamamalarına rağmen siyahtırlar” (Zhuangzi 莊子, Çeviri: Rongpei, 1999: 237).

Konfüçyüs ise Laozi'ye bunun neden kötü bir şey olduğunu sorduğunda Laozi yine şu cevabı verir:

Suyun şeffaflığı herhangi bir müdahaleden kaynaklanmaz, onun kendi doğal mizacından gelir. Mükemmel insanın erdemi de herhangi bir işlemeyen, eğitmeden kaynaklanmayıp, onun mizacı ise evrensel Tao'dan gelir. Tıpkı göğün yüksekliğinde, yerin katılığında ve güneşin ve ayın parlamasında olduğu gibi. Bu yüzden neden insanları eğitmeye ihtiyaç duyalım? (Zhuangzi 莊子, Çeviri: Rongpei, 1999: 349).

Fakat Konfüçyüs ve onun geleneğinin, insanın başıboş ve eylemsizlik içinde kendi başına bırakılmasına bu kadar iyimser olmadıklarını söyleyebilmemiz gerekir. Mencius'un aktardığı şu ifade adeta bunu vurgular niteliktedir: *“Gök musibetler gönderdiğinde, yine de onlardan kurtulmak mümkündür; fakat ne zaman ki musibetleri biz kendimiz yaratırız, işte o zaman varlığımızı sürdürmek imkân dâhilinde değildir”* (Mencius 孟子 2K-4B-6D, Çeviri: Legge, 1970: 199). Mencius'un bahsettiği esas düşünce, doğal felaketlerin bile bir insanın getirdiği veya getireceği felaketlerin yanında daha az yıkıcı olacaktır. Bu yüzden Konfüçyüs ve geleneği bir insanın bile başıboş bırakılmasına veya salıverilmesine karşıdır. Onların bu konumlanmalarında etkili olan düşünceleri “etkinin doğası”³⁰ olarak tanımladıkları birbirine kenetlenmiş zorunlu ilişkiler oluşturmaktadır. Yani bireysel denge, toplumsal denge ve evrensel dengenin üçü de birbirine bağlıdır. Bunlardan ilki olan kişinin kendi dengesi olarak bireysel denge, her insanın minör anlamda ulaşması gereken dengesidir. Konfüçyüs ve geleneği bu mikro (bireysel) denge ve daha makro (toplumsal) dengeler arasındaki dengenin sağlanmasında Aile'yi bir tampon denge olarak görmüşlerdir. Yani “Aile” aslında tüm dengelerin sağlanabilmesi için en elzem olanıdır. Mencius şöyle der: *“Eskiler şunu çokça dile getirirler: Krallık, Devlet, Aile. Krallığın kökü Devlettir. Devletin kökü ise Ailededir”* (Mencius 孟子 4K-1S-5B-1D, Çeviri: Legge, 1970: 295). *The Great Learning*'de ise Konfüçyüs bunu şöyle açıkladı:

Krallık boyunca şanlı erdemi göstermeyi arzulayan kadimler, önce kendi devletlerini iyi düzenlediler. Devletlerini iyi düzenleyebilmeleri için, önce ailelerini düzene soktular. Ailelerini düzene sokabilmeleri için, önce kendi kişiliklerini eğittiler. Kişiliklerini eğitebilmeleri için, önce kalplerini düzelttiler. Kalplerini düzeltebilmeleri için, önce düşüncelerinde samimi

³⁰ Çağdaş literatürün bunu kaos teorisi, kelebek etkisi veya domino etkisi gibi farklı şekillerde yorumladıklarını söyleyebiliriz.

olmaya çabaladılar. Düşüncelerinde samimi olabilmeleri için, ellerinden gelen en büyük gayretle bilgilerini genişlettiler. Bilginin böyle genişlemesi ise şeylerin araştırılmasında yatıyordu. Araştırılan şeyler, bilgilerini tamamladı. Bilgileri tamamlanınca düşünceleri samimileşti. Düşünceleri samimileşince kalpleri düzeldi. Kalpleri düzeldiğinde kişiliklerini eğitebildiler. Kişiliklerini eğittiklerinde, aileleri düzene girdi. Aileleri düzene girdiğinde, Devlet adaletle yönetildi. Devlet adaletle yönetilince, tüm krallık sükûnete ve mutluluğa erişti. (GL 4-5D Çeviri: Legge, 1960: 357-359)

Konfüçyüs bireysel ve toplumsal dengenin sağlanabilmesinde isimlerin çok önemli bir yere sahip olduğunu düşünür. Yani her insan sahip olduğu ve taşıdığı ismin ve sıfatın sorumluluklarını yerine getirdiği zaman ancak o zaman denge ve refah sağlanmış olacaktır. Konfüçyüs’e üst kademe bürokratlardan biri ona yönetmeyle ilgili sorduğunda o benzer düşüncede: “Kral bir kral, bakan bir bakan, baba bir baba, evlat ise bir evlat olsun” demiştir (LY 12:11, Çeviri: Brooks & Brooks, 1998: 92). I Ching Ekler de ise Konfüçyüs şöyle der:

Baba gerçekten baba, evlat ise gerçekten evlat olsun; ağabey (veya abla) gerçekten ağabey (abla) olsun, küçük kardeş ise küçük kardeş olsun; koca gerçekten koca, hanımı ise gerçekten hanım olsun, işte o zaman aile denge durumunda olacaktır. Aileyi ise bu durumuna getirin, işte o zaman göğün altındaki her şey ve herkes yerli yerine kurulmuş olacaktır. (IC The Appendixes I: 2S-37B-3D, Çeviri: Legge, 1899: 242)

Zhuangzi metinlerinde de Konfüçyüs benzer şekilde şöyle der: “Baba olmak evladına yol gösterebilen biri olmaktır. Ağabey (abla) olmak küçük kardeşine rehberlik eden biri olabilmektir. Herkesin kendi görevindeki başarısızlığı hem evlatlık bağıını hem de kardeşler arasındaki duygusal bağı zayıflatacaktır” (Zhuangzi 莊 29B, Çeviri: Rongpei, 1999: 511). Konfüçyüs’ün isimlerin ve onları icra edenlerin yükümlülüğüne dikkat çekmeye çalışması, bunun ailenin dengesi için esas olan şey olmasındandır. Çünkü bir insanı toplumsal ilişkiye hazırlayan ilk toplumsal kurum ailesidir. Dolayısıyla aile üyelerinin üstlendikleri görevleri hakkıyla icra etmeleri hem bireysel denge açısından hem de toplumsal denge açısından elzemdir. Konfüçyüs bunun önemini şöyle nedenselleştirir:

Çünkü bir ailenin örnek teşkil eden sevgisinden, bütün bir devlet sevgiye bürünür ve onların nezaketinden ise tüm devlet nezaketle dolar. Tek bir insanın sapkınlığından ve hırsından ise tüm devlet isyankârlığa ve düzensizliğe sürüklenebilir; işte etkinin doğası böyledir. ‘İşlerin gidişatı

tek bir cümleyle alt üst olabilir; bir krallık tek bir adam tarafından kurulabilir' sözü ise adeta bunu doğrulamıştır. (GL 9B-3D Çeviri: Legge, 1960: 370-371)

3.3.4. Gök ve Yer'in İşleyişiyle İlgili (Doğa, Yaşam ve Evren) Denge

Bu tematikte genellikle düşünürler ortak bir düzen ve denge anlayışına ulaşabilmek için Gök ve Yer'in işleyişindeki denge ve uyuma odaklanırlar. Onlar şeylerin işleyişini ve düzenini kavramaya çalışırken bireyden aileye, aileden topluma, toplumdan devlete ve ondan da insanın doğasına kadar tüm düzenin dengesini ve uyumunu ararlar.

Sarı İmparator şunlardan bahseder: *"Hayatın kendisi dört mevsimin yerleşik bir düzenini takip eder"* (s. 162). *"Eskilerde insanlar yin ve yang'a göre ve dört mevsim ile uyum içinde yaşadılar"* (Huangdi Neijing 黄帝内经, Çeviri: Veith, 1949: 101). İlkbahar ve Sonbahar Yıllıklarında da benzer şekilde geçer: *"Bilgeler Yin ve Yang arasındaki ilişkinin farkına varabilir, on binlerce şeyin faydalı noktalarını fark edebilir"* (Lüshi Chunqiu 吕氏春秋, Çeviri: Jiangyue, 2005: 81). Konfüçyüs klasığı *The Doctrine of the Man*'de bu belirsiz olarak şöyle vurgulanır: *"Gök ve Yer'in yolu tek bir cümlede tamamen açıklanabilir. Onlar hiçbir şekilde çift anlamlılık içermezler"* (DOM 26B-7D Çeviri: Legge, 1960: 420). Laozi ise bundan bahsederken şöyle ifade eder: *"Ahengi bilmek ebedi olanı bilmektir. Ebedi olanı bilmek aydınlanmayı bilmektir"* (TTC 55D, Çeviri: Le Guin, 2018: 89). Laozi geleneğini temsilen ise Zhuangzi şöyle der: *"Göğ'ün ve Yer'in erdeminin açık bir şekilde anlaşılması, 'doğa ile uyum' anlamına gelen 'en temel ilke' olarak adlandırılır"* (Zhuangzi 莊子, Çeviri: Rongpei, 1999: 203). Xunzi ise benzer şekilde şunları söyler: *"Göğün uygun mevsimleri vardır. Yer'in uygun kaynakları vardır. Ve insanoğlunun uygun bir düzeni vardır"* (Xunzi 荀子 17B-40D, Çeviri: Hutton, 2014: 176). Ve başka bir diyalogunda ise Xunzi: *"Bilge krallar yukarıdan Gök'ten bir görüntü aldılar, aşağıdan Yer'den bir görüntü aldılar, ikisinin arasındaki insandan bir standart aldılar ve sonra insanların birlik ve uyum içinde bir arada yaşamalarını sağlayacak düzen tamamlandı"* (Xunzi 荀子 19B-502D, Çeviri: Hutton, 2014: 214). I Ching *Ekler*'de ise Gök ve Yer'in işleyişinin bilinmesi şu şekilde vurgulanır:

Bilge Yi'ye (yin yang'a) uygun şekilde, yukarı bakarak, göklerin parlak fenomenlerini tefekkür eder ve aşağı bakarak, yerin belirli düzenlemelerini

inceler; böylece o aydınlığın (aydınlık olan nedir) ve karanlığın (karanlık olan nedir) maksadını bilir. O şeylerin başlangıçlarına kadar izini sürer ve onları son buldukları yere kadar takip eder; bu yüzden o yaşam ve ölüm hakkındaki söylenebilecekleri bilir (IC The Appendixes III: 1S-21D, Çeviri: Legge, 1899: 353)

I Ching *Ekler*'in başka bir diyalogunda ise işleyiş hakkındaki bazı bilgilerin insanlarca uygulanmasından bahseder: “*Bilge hükümdarlar, (düzenlemelerini) Göğün ve Yer'in düzeniyle uyumlu şekilde tasarladılar ve tamamladılar ve tatbik ettikleri pratiklerin yardımıyla insanlara fayda sağladılar*” (IC The Appendixes II: 1S-11B, Çeviri: Legge, 1899: 281). *Ekler*'in başka bir diyalogunda ise Konfüçyüs Göğün ve Yerin işleyişine dair erişilecek bilginin sıradan bir beşerî bilginin ötesinde olacağını ima ederek şunları dile getirir: “*Değişim ve dönüşümün işleyişini bilen, ilahi güç tarafından nelerin icra edildiğini bilebileceği söylenebilir*” (IC The Appendixes III: 1S-58D, Çeviri: Legge, 1899: 366).

Gök ve Yer'in işleyişini bilme bir yandan da Konfüçyüs'ün bahsetmeye çalıştığı gibi sıradan bir bilgi konumunda değildir. Bu yüzden klasikler bu işleyişe erişenin insanlar arasında övülecek bir konumda olacağını düşünürler. Sarı İmparator şunları söyler: “*En kusursuz mükemmelliğiyle Gök ile kuşatılan ve Yer ile desteklenen tüm yaratılışın biraradalığı en büyük başarı için planlandı: İnsan. O Gök ve Yer'in nefesinde yaşar ve dört mevsimin kurallarıyla mükemmelliğe erişir*” (Huangdi Neijing 黄帝内经, Çeviri: Veith, 1949: 213). Benzer şekilde *Lüshi Chunqiu*'de şöyle geçer: “*Dünyanın inceliklerini bilirse, en derin teorileri anlayacaktır. En derin teorileri anlarsa, Tao'da ustalaşacaktır... Eğer Tao'ya erişirse Gök ve Yer kadar becerikli olacaktır*” (Lüshi Chunqiu 吕氏春秋, Çeviri: Jiangyue, 2005: 97-99). Laozi de *Tao Te Ching* 'inde bundan bahsederken işleyişin bilgelerin bile ötesinde olabileceğini vurgular: “*Kim tefsir edecek göklerin hükmünü? Bilge ruhlar bile zorlanır bu seçimde*” (TTC 73D, Çeviri: Le Guin, 2018: 110).

Bütün bu Gök ve Yer'in işleyişine dair sorgulamaların net bir cevaba ulaştığını söyleyebilmemiz mümkün değildir. Aynı şekilde iki büyük düşünce geleneğini temsilen ne Konfüçyüs'ün ne de Laozi'nin bütüncül bir yorum getirdiklerini de söyleyemeyiz. Fakat iki düşünürün de belli yorumlar getirdiklerini söyleyeceğimizde bu Konfüçyüs ve geleneğinin düşüncesinde hareket, eylem veya devinim olarak

yorumlanırken, Laozi ve geleneğinde hareketsizlik, eylemsizlik ve sükûnet olarak yorumlandığı söylenebilir. İki gelenekte neredeyse tüm metinlerinde bu konumlarını yoğun bir şekilde vurgulamışlardır. Bunlardan bazıları şöyledir: “Durgun; hareket edenin efendisidir” (TTC 26D, s. 55). “Sert kılıç kırılır, eğilmeyen ağaç devrilir, sert ve yüce göçer gider, yumuşak ve zayıf ayakta kalır” (TTC 76D, s. 113). Ve: “Doğa uzun nutuklar atmaz. Kasırga sabah boyu sürmez. Sağanak bütün gün sürüp gitmez” (TTC 23D, s. 51). Benzer şekilde: “Göklerin yolu rekabet etmez ama kolayca kazanır, konuşmaz ama eksiksiz verir cevabını” (TTC 73D, Çeviri: Le Guin, 2018: 110). Ve geleneğin devamı olarak Zhuangzi de şunları dile getirir: “İmparatorlar ve krallar hiçbir eylemde bulunmadan dünyaya hükmederler...onlar her şeyi kuşatan bilgileri olmalarına rağmen düşünmediler, karşı konulmaz bir diksiyona sahip olmalarına rağmen konuşmadılar” (Zhuangzi 莊子, Çeviri: Rongpei, 1999: 205).

Konfüçyüs ve geleneğinin işleyiş üzerine konumlanmasında onun, Laozi’nin düşüncelerinden hiçbir şekilde etkilenmediği söylenemez. Konfüçyüs’ün Laoziye olan ilk ziyaretinden döndüğünde belli bir süre “kimseyle konuşmadığı” ve “odasından çıkmadığı” aktarılır (Zhuangzi 莊子, Çeviri: Rongpei, 1999: 239-243). Daha sonra öğrencileri Laozi’den edindiği bilgileri onlara da söylemesini istediklerinde Konfüçyüs onlara şunu söyler: “Gök ne söylüyor? Dört mevsim onun yolunda ilerliyor ve yüzlerce şey bununla beraber meydana geliyor? Gök ne söylüyor?” (LY 17:17, Çeviri: Brooks & Brooks, 1998: 164).

Konfüçyüs’ün bu diyalogu Laozi’nin Göğün ve Yerin yolunun sükûnet, sessizlik olabileceği düşüncesini reddedemeyeceğini ortaya koymak içindir. Fakat onun, Laozi’nin eylemsizlik iddiasını taban tabana olan bir zıtlıkla reddettiği neredeyse tüm metinlerde görülebilir. Konfüçyüs’ün hareket düşüncesi *Ekler*’in neredeyse her yerinde vurgulanır: “Göğün gücünü veren hareketidir” (IC The Appendixes II: 1S-1B, Çeviri: Legge, 1899: 267). “Güneş ve Ay sürekli olarak ışıklarını yayarlar; gökyüzünün altındaki tüm hareketler sürekli olarak buna ve aynı kurala tabidir” (IC The Appendixes III: 2S-1B-6D, Çeviri: Legge, 1899: 380). “Bulutlar hareket eder ve yağmur yayılır” (IC The Appendixes I: 1S-1B-2D, Çeviri: Legge, 1899: 213). “Gök ve Yer’in etkileşimi mevsimlere göre azalıp çoğalarak, kuvvetli ve bol, sönük ve kıttır”

(IC *The Appendixes I*: 2S-55B-3D, Çeviri: Legge, 1899: 259). Ayrıca tüm değişimlerin de bu “hareket” sonucunda gerçekleştiği yine şöyle vurgulanır:

Göğün ve yerin yolu, durmaksızın işleyişlerine uzun süre devam etmeleridir... Güneş ve Ay kendilerindeki göğün düzeninin farkına vararak parlaklıklarını idame ettirebilirler. Dört mevsim, değişimleri ve dönüşmeleri sayesinde üretimlerini sürdürebilirler. Bilgeler, kendi düzenlerinde uzunca süre azimli devam ederler ve böylece tüm göğün altında dönüşürler ve mükemmelleşirler. Durmadan devam eden bu işleyişe baktığımızda Göğün, Yerin ve tüm şeylerin doğal eğilimleri görülebilir. (IC *The Appendixes I*: 2S-32B-2-4D, Çeviri: Legge, 1899: 239)

Tüm bunlar göz önüne alındığında Gök ve Yer’in işleyişlerinde hareketsizliğin olmadığı sürekli vurgulanır. Aslında tüm tematikler boyunca da bu hareket ve hareketsizliğin bir şekilde savunulduğunu görebiliriz. Fakat tüm bu düşünceleri topladığımızda Laozi’nin tek taraflı hareketsizlik düşüncesine karşın, Konfüçyüs’ün iki düşünceye de önem verdiğini fakat bunda ise hareketin daha ağır bastığını ve eylemsizliğin ise hiçbir zaman övülmediği söylenebilir. Bu, Gök ve Yer ve arasındaki tüm yaşam hareketinin şeylerin doğasını bozmadığı, aksine onların doğasının hareket olduğu fikriyle özetlenebilir. Laozi’nin ona “düşüncelerle insanların doğuştan gelen doğalarını bozdun düşüncesine” karşın, Konfüçyüs’ün yegâne amacının hareketin ve eylemin erdemsiz bir şey olmadığını vurgulamak olduğu söylenebilir. O hareketi savunmasına karşın “sürate” karşı olduğunu, (LY 13:17, s. 102), bilgiye ve bilgeliğe önem vermesine karşın “aç, susuz” hiçbir şey yapmadan “düşünmektense çalışmayı” (LY 15:31, s. 138), asiliği ve başkaldırmayı sevmemesine karşın “adalete” sahip olarak “cesaret sahibi olmayı” vurgulamıştır (LY 17:21, Çeviri: Brooks & Brooks, 1998: 165). Konfüçyüs düşüncesinde Gök, Yer ve İnsanın hareketi *Ekler*’de şöyle ima edilir: “Onunla Gök ve Yer arasında bir benzerlik vardır ve bu yüzden onun Göğe ve Yer’e karşı bir aykırılığı yoktur” (IC *The Appendixes III*: 1S-22D, Çeviri: Legge, 1899: 354).

3.3.5. İnsan Doğası

Şeylerin doğalarına ve işleyişlerine vakıf olma düşüncesinin en önemli sorgulama alanlarından birisi de insan olmuştur. İnsanın gök ve yer arasındaki faallliğini bilinçli şekilde gerçekleştiren bir varlık oluşu, onun eylemlerinin (eylemsizliği de dâhil) kendi doğasının neresinde konumlanması gerektiği meselesine doğru yönelir. Aynı zamanda

insan doğasının mikro-makro kozmos dengesiyle nasıl ve ne şekilde özdeşleşeceği de sorgulanır.

Klasik metinlerde Konfüçyüs insan meselesinde, onun eylemliliğine, onun doğruluğuna ve eğitilmesine bu kadar odaklanıp önem vermesine karşın onun, insanın doğasının ne olduğu ile ilgili bir açıklama yaptığı hiçbir diyaloga rastlayamayız. Onun her halükârda insanları sevdiği söylenebilir. O zamanında mahkûm olan öğrencisi hakkında, “zindana düşmüş de olsa, o kusurlu değildi” bu yüzden “yine de bir eşi hakediyor” diyerek kızını onunla evlendirdiği söylenir (LY 5:1, Çeviri: Brooks & Brooks, 1998: 21). Ayrıca onun metinlerinin ve diyaloglarının geneline bakıldığında, onun insan doğasıyla ilgili bilgisinin olmadığı için açıklama yapmadığı söylenemez. Konfüçyüs’ün bu konudaki bilgisinin eksik olmadığını Mencius da doğrular (Mencius 孟子 7K-37B- 2D, Çeviri: Legge, 1970: 498). Belki de Konfüçyüs’ün bu meseledeki düşünsel konumunu ifade edebilecek en tutarlı şey onun açıklamaktan ziyade bir kabulleniş içinde olduğu olacaktır. Örneğin, öğrencileri bir gün Konfüçyüs’a Şiirler Kitabından şöyle bir kaside okurlar: “*Cennet insanoğlunu meydana getirmede, onlara kendine has yasaların ilişkileriyle, çeşitli yetkilerini verdi. Bunlar herkesin uyması gereken doğanın değiştirilemez yasalarıdır. Üstelik herkes bu övülmeye layık olan erdemi sever*”. Konfüçyüs ise kasideyi şöyle yorumlar: “*Bu şiiri yazan, hakikâten de bizim doğamızın ilkelerini biliyordu*” (Mencius 孟子 6K-6B-8D, Çeviri: Legge, 1970: 403).

Konfüçyüsçü düşünceyi temsilen tam anlamıyla insan doğasını tartışan daha çok Mencius ve Xunzi olmuştur. Buna ek olarak Laozi ve Zhuangzi’nin de görüşleri olduğu gibi Xunzi’nin ve Mencius’un kendi farklı görüşleri vardır. Bunları basitçe konumlandığımızda; Laozi ve Zhuangzi bir zamanlar “insan doğası iyiydi” derler, Xunzi ise “insan doğası kötüdür” derken, Mencius ise “insan doğası iyidir” demiştir. Laozi ve Zhuangzi’nin “iyiydi” argümanı, eylemsizlikten eylemliliğe geçme düşüncesine bağlanır ve bu yüzden iki düşünürün insanın sadece yüzeysel doğasını anlamlandırmaya çalıştıklarını söyleyebiliriz. Çünkü daha önce de bahsettiğimiz gibi onlar şeylerin işleyişinin doğasını ve düzenini eylemsizlik, sükûnet, durgunluk olarak açıkladıkları gibi aynı şekilde insanın doğasının da bunlardan farklı olmadığına ısrar etmişlerdir. Onlara göre her eylem, her gelişme ve her değişme insanın doğasında

olmadığı için aksine onu doğasından uzaklaştırmaya da neden olacaktır. Laozi ve Zhuangzi'nin bu düşüncelerini özetlemek için şu pasaj yeterlidir:

Olayların doğal seyrini gözleyin ve hiçbir şey yapmayın, her şey kendiliğinden dönüşecektir. Sadece fiziksel formunuzu görmezden gelmeniz, bilgeliğinizden kurtulmanız ve dünyadaki her şeyle birlikte kendinizi unutmanız gerekir. Sadece doğanın özüne karışmanız, endişe ve kaygılardan kurtulmanız ve ölü küller kadar ruhsuz olmanız gerekir. Bu durumda dünyadaki her şey bilmeden kendi kaynağına geri dönecektir. Bilgisizlik içinde, hiçbir şey yaşamı boyunca kök kaynağından ayrılmayacaktır. Eğer bir şey kök kaynağını bilirse, kendi kök kaynağından ayrılacaktır. Her şey doğal şekilde geliştiği için onların adını sormayın ve gerçek koşullarını fark etmeyin. (Zhuangzi 莊子, Çeviri: Rongpei, 1999: 167)

Onlar bütün bu şeylere karışmama meselesine insanların sahip oldukları duyguları da eklemişlerdir. Onlara göre diğer eylemler, müdahaleler ve edinilen şeyler gibi duygularda doğaya aykırıdır. Örneğin, Zhuangzi karısı öldüğünde bunun doğal bir işleymden başka bir şey olmadığını ve bu yüzden de üzülmeye gibi duyguların doğaya aykırı olduğunu savunmuştur (Zhuangzi 莊子, Çeviri: Rongpei, 1999: 289). Bu şöyle de vurgulanır: “Üzüntü ve sevinç erdemden sapmalardır; mutluluk ve öfke Tao'nun ihlalleridir; beğeniler ve beğenmemeler gerçek doğaya karşı suçlardır. Endişe ve sevinçten arınma erdemin mükemmelliğidir” (Zhuangzi 莊子, Çeviri: Rongpei, 1999: 249).

Xunzi ise savunduğu “insan doğası kötüdür” argümanında, Laozi ve Zhuangzi'nin savunduğu düşünce olan duyguların kötü ve doğaya aykırı olduğu düşüncesini kabul ederek argümanını konumlandırır. Ve insanların elindeki tüm düzenlemelerin ve yasaların zaten bunun için oluşturulduğunu savunur:

İnsanın doğası kötüdür. Bu yüzden eski bilge krallar, insanın doğasının kötü olduğunu anlayarak... onu değiştirmek için görgü kurallarını ve doğruluğu öne çıkardılar ve onu yönetmek için uygun kanunlar ve yasalar çerçevelediler; onu kısıtlamak için şiddetli cezalar geliştirdiler... ‘Bunların olmayacağı bir durum varsayalım: tüm göğün altında insanların diğerleriyle olan ilişkileri ne olurdu? Güçlü olan, zayıfları incitecek ve zarar verecektir; kalabalık olanlar az olanlar üzerine zulüm getirecek ve onlarla alay edeceklerdir; evrensel bir bozukluk ve karşılıklı yıkım hızlıca ortaya çıkacaktır. Meseleye bu şekilde baktığımızda insanın doğasının kötü olduğunu açıkça görürüz; onun gösterdiği iyilikse yapmacıktır.

(Xunzi 荀子23B 27-41D Çeviri: Hutton, 2014: 248-249; Mencius 孟子 Çeviri: Legge, 1970: 83)

Xunzi, Laozi ve Zhuangzi'yle benzer şekilde duygular yüzünden insan doğasının kötü olduğunu şöyle savunur:

Doğumunda bile kazanç sevgisi ona aittir, ve eylemleri de buna göre olduğu için çekişmeler ve soygunlar büyür, ve başkalarına karşı fedakârlık etme ile boyun eğme onda bulunamayacaktır; hasetlik ve nefret ona aittir, ve eylemleri de buna göre olduğu için, şiddet ve yaralanmalar türer ve adanmışlık ile güven onda bulunmayacaktır, seslerin ve güzelliğin sevgisini yöneten gözlerin ve kulakların arzuları ona aittir, ve eylemleri de buna göre olduğu için müstehcenlik ve kargaşa türer ve muhtelif şeylerin düzenli şekilde sergilenmelerinden, düzgünlük ve edep bulunmayacaktır. O halde görünen şu ki, insanın doğasını takip etmesi ve duygularına itaat etmesi kesinlikle çekişme ve soyguna yönlendirecektir... Bütün bunlardan, insanın doğasının kötü olduğunu açıkça görürüz; onun gösterdiği iyilikse yapmacıktır. (Xunzi 荀子 23B 1-15D, Çeviri: Hutton, 2014: 248)

Son olarak Mencius'un savunduğu “insan doğası iyidir” argümanında ise şu düşünceler öne çıkar. Öncelikle Mencius “tüm insanların başkalarının acı çekmesine tahammül edemeyecekleri bir şuura sahip” olduklarını savunur (Mencius 孟子 2K-6B-1D, Çeviri: Legge, 1970: 201). Örneğin, eğer “bir çocuğun kuyuya düşeceğini gören herhangi biri”, “çıkarlarından bağımsız olarak onu kurtarmaya gidecektir” (Mencius 孟子 2K-6B-3D, Çeviri: Legge, 1970: 202). Dolayısıyla Mencius'a göre bu insan doğasının iyi olduğunu gösteren en önemli örneklerden biridir. Çünkü Mencius “merhamet, utanma ve beğenmeme, tevazu ve yumuşak başlılık, onaylama ve reddetme” duygularının insanın doğasında olduğunu savunur. Ona göre “merhamet iyiliğin, utanma ve beğenmeme doğruluğun, tevazu ve yumuşak başlılık edebini, onaylama ve reddetme duyguları ise bilginin ilkesidir” (Mencius 孟子 2K-6B-4-5D, Çeviri: Legge, 1970: 202-203). O bu dört ilkenin insanın dört uzvu olan eller ve ayaklar gibi onda mevcut olduğunu ve insanın bunları geliştirmesi gerektiğini savunur.

Mencius'a göre bu duyguların geliştirilmesi ve eyleme dönüştürülmesi insanın elindedir. Bu duyguların insan doğasında olması onların geliştirilebilecekleri anlamına gelemez. Bu yüzden o bu düşüncesini tohum örneğiyle açıklamaya çalışır:

İyi zamanlarda insanların çocuklarının çoğu iyiye, kötü zamanlarda onların çoğu kendilerini kötülüğe bırakırlar. Onların bu farklılığı Cennet

tarafından bahşedilen kendi doğal özelliklerinin farklılığı yüzünden değildir. Kendilerini kötülüğe bırakma, zihinlerinin tuzağa düşüp kötülükte boğulmasına izin verdikleri koşullar yüzünden değil midir? Bir arpa vardır. Aynı teknikle ekilsin ve toprağın üzeri aynı teknikle örtülsün, eş zamanlı ekildiklerinde yine aynı hızla büyürler ve zamanı geldiğinde hepsi olgunlaşmaya hazır olacaktır. Buna rağmen toprağın verimliliğinden ve verimsizliğinden, yağmur ve çiylerden eşitsiz beslenmelerinden ve insanların onlarla uğraşırken başvurdukları farklı teknikler yüzünden birbirine eşit olmayan ürünler olabilir. (Mencius 孟子 6K-7B-1-2D, Çeviri: Legge, 1970: 404)

Mencius'un bu tohum argümanını Masashi Kishimoto da, Naruto'daki belirli karakterleri üzerinden benzer şekilde üretmeye çalışacak, Yuki Tabata ise Black Clover'da insanın doğasının her ne kadar iyi olduğunu savunmuş olsa da insanın tamamen iyicil motivasyonlara sahip duygulardan oluşmadığını savunacaktır. Bütün bu felsefi bilgiler ışığında animelerin -varsa- üretmeye çalıştıkları felsefi düşünceler felsefi analizler yoluyla açığa vurulmaya çalışılacaktır. Bu sebeple Yoshihiro Togashi'nin *Hunter X Hunter*'ı, Koyoharu Gotōge'nin *Kimetsu No Yaiba*'sı, Masashi Kishimoto'nun *Naruto-Naruto Shippūden*'i ve son olarak Yūki Tabata'nın *Black Clover*'ı Yin Yang felsefesi üzerinden derin bir felsefi analize tabi tutulacaktır.

4. YİN YANG FELSEFESİNİ İÇEREN ANİMELERİN FELSEFİ ANALİZLERİ

4.1. Hunter X Hunter'ın (Yoshihiro Togashi) Felsefi Analizi

Doğanın kurallarıyla inşa edilmiş bir anime tasavvur edilmiş olsaydı onlardan biri hiç şüphesiz Yoshihiro Togashi'nin *Hunter X Hunter*'ı olurdu. En güçlünün hayatta kalabilmesi, birini avlarken aynı zamanda başka birinin avı durumuna düşülmesi, gözlem ve muhakeme yoluyla bilgiye erişilmesi, merhametin yanında gazaba da sahip olunması, ferdi kudretin ve mücadelenin yetmediği yerde ortaklaşalığın ve cemaatin baskın çıkması gibi doğanın birçok ilkesini anlatısında işleyen Hunter X Hunter'ın tüm bunlara rağmen felsefi düşünce üretmede başarılı olduğunu söyleyemeyiz. Bu *Felsefi Arka Plan Bağlamına* ve *Genel Felsefi Bağlamına* bakılarak doğrulanabilmektedir. Ama ondan önce Hunter X Hunter'ın ne hakkında olduğunu biraz daha açmamız gerekir.

Öncelikle Hunter X Hunter evreninde avcı olmak çok prestijli bir şeydir. Avcılık sıfatı resmi bir kurum olan Avcı Cemiyeti tarafından verildiği için kurumsaldır ve üst düzey bir meslek sayılmaktadır. Avcı olma hakkı kazananlara ömürlerinde sadece bir kez sahip olabilecekleri Avcı Lisans Kartı verilir. Avcılar sahip oldukları lisanslarıyla birlikte sıradan insanların erişemeyeceği imkânlarla, yasal ve esnetilmiş izinlere sahip olurlar. Anlatının merkezindeki Ging Freeccs adlı gizemli bir avcı, sahip olabilecekleri bu imkânların cezbediciliğiyle oğlu Gon Freeccs'i daha iki yaşındayken büyükannesine ve teyzesi Mito'ya terk etmiştir. Bunun sonucunda Gon, eğer avcı olabilirse babasını bulabileceğini düşünerek yaşadığı adadan ayrılır.

Hunter X Hunter toplamda 148 bölümden ve yedi Arc'tan³¹ oluşur. Bunlar:

- 1-21 Avcı Sınavı Arc'ı,
- 22-26 Zoldyck Ailesi Arc'ı,
- 27-36 Gök Kubbe Arena Arc'ı,
- 37-58 Yorknew Şehri Arc'ı,
- 59-75 Ağgözlülük Adası Arc'ı,

³¹ Arc, belli bir olaylar dizisinin birden fazla bölümde anlatılmasıdır.

76-136 Kimera Karıncaları Arc'ı ve

137-148 Avcı Cemiyeti Yeni Başkan Seçimi Arc'ıdır.

Anlatıda felsefi düşünceye yakın olarak ilişkilendirilebilecek irdellemeler yapılan arc'lar ise Yorknew Şehri Arc'ı ve Kimera Karıncaları Arc'ıdır. Anlatının ana karakterlerinden olan Gon, Killua, Kurapika ve Leorio ilk arc'ta avcı olduktan sonra Yorknew şehrinde düzenlenecek çok önemli bir müzayede de tekrar bir arada olmak için sözleşirler. Yeraltı camiasının düzenlemiş olduğu bu önemli müzayede de şehrin ve dünyanın neredeyse en zengin insanları nadir eşyaları koleksiyonlarına katabilmek için toplanırlar. Gon, babasına dair çok önemli bir eşyanın peşine düşmüşken, Killua ise Gon'un her zaman yanında bulunur ve ona destek olur. Kurapika ise avcı olduktan sonra arkadaşlarının yanından ayrılarak bir mafya ailesinin korumalığını yapar. Kurapika'nın ise asıl amacı katledilen yurttaşlarının değerli ve nadir olan kızıl gözlerine sahip olmak isteyen katilleri bulmaya çalışarak intikam alabilmek ve gözleri geri toparlayabilmektir.

Kurapika yurttaşlarını katledenlerin örümcek sembolünü kullanan Hayalet Takımı olduklarını biliyordur. Fakat üyelerinin kim olduklarını, nasıl özelliklerde olduklarını ve nerede yaşadıklarının bilgisine sahip değildir. O bu gizli ve erişilmesi zor olan bilgilere erişebilmek için avcı olmayı istemiştir. Eğer Hunter X Hunter yin yang felsefesinin denge halini bir karakter üzerinden anlatacak olsaydı iki karakterden birisi kesinlikle Kurapika olurdu, diğeri ise Avcı Cemiyeti Başkanı Netero.



Resim 4. 1. Kurapika

9. Bölümde avcı olma sınavı sürecinde Kurapika rakibini öldürme imkânına sahip olmasına rağmen onu keyfi öldürmeyi istemez ve ona karşı bir nefret beslemediği için de öldürmeye gerek duymadığını belirterek bunu reddeder. Kurapika'nın yansıtılan bu duyguları ve eylemi ile onun merhamet ve gazap duyguları arasında dengeye eriştiği ima edilir. Fakat onun bu merhameti, ailesini ve yurttaşlarını katleden Hayalet Takımı karşısında baskınlığını kolayca yitirir. 54. Bölümde Kurapika: *Gücüm, saf nefretimin eseri* diyerek eylemlerini harekete geçiren duygusal motivasyonlarına dikkat çekmeye çalışır. Kurapika engin öfke ve nefretini yansıtabildiği Hayalet Takımının en güçlü üyelerinden biri olan Uvogin ile karşılaştığında, kızıla bürünen gözleri gibi gökteki Ay da kızıla bürünür.



Resim 4. 2. Duygusal değişimle gözleri kızıla bürünen Kurapika ve Ay ile yapılan ima

Ay'ın neredeyse yarısından fazlasının kızıla bürünmesi ve eş zamanlı olarak Kurapika'nın duygularının aşırı yükselişe geçmesi, bize yin ve yang dengesizliğine dair bir ima yapmaya çalıştığını söyleyebiliriz ama bunun tamamen böyle olduğunu açık bir şekilde ortaya koyamayız. Çünkü anlatı bunun böyle olduğuna dair herhangi bir destekleyici öncülü bize sunamaz. Kurapika'nın Uvogin'i öldürmesiyle Hayalet Takımı işi ciddiye almaya başlar ve onun peşine düşerler. Oysa Kurapika'nın adından ve niteliklerinden bihaberdirler. Bu yüzden onlar da Kurapika'yı bulabilmek için bazı varsayımlarda bulunurlar. Onlara göre Uvogin'i öldüren kişi eğer bunu tek başına yapabildiyse kendilerinden de güçlü olan biri olmalıydı. Ayrıca Uvogin'in tek başına kalmasını sağlayabilmesi onun gücünün yanında muhakeme yeteneğinin de engin olduğunu ortaya koyardı. Bu yüzden 57. Bölümde Hayalet Takımından Pakunoda dostları Uvogin'i öldürenin *çok zeki, ketum, çabucak kavrayan ve akılcı* birisi olması gerektiğini varsayarak Kurapika'nın özelliklerini dolaylı olarak tanımlamıştır.

Hayalet Takımında Uvogin'in ölümü ve onu öldürene dair net bir bilginin olmaması onların elini ayağını dolarken, kâhin büyüğü sayesinde peşlerindeki kişinin *yarı melek yarı ölüm getiren* biri olduğunu öğrenirler. Kurapika'yı net bir şekilde tanımlayan bu ifadenin örtük olarak yin ve yang'ı tanımladığını söyleyebiliriz. Yani *Felsefi Arka Plan Bağlamına* uygun olarak Kurapika'nın *yarı melek ve yarı ölüm getiren* oluşu onun bir tarafının yang ve diğer tarafının yin olduğunu ima edebilir. Anlatının devamında Uvoginden sonra Pakunoda'nın hafıza okuma yeteneğinden dolayı diğer üyelere deşifre olmak istemeyen Kurapika'nın onu da öldürmesiyle Kurapika'nın hikayesi yarıda bırakılarak diğer karakterler olan Gon ve Killua'ya odaklanılır. *Genel Felsefi Bağlam*'ın taşıdığı önem Kurapika'nın tüm anlatı boyunca sahip olamadığı bu eksik yoğunlukla belirginleşmektedir. Zaten Kurapika anlatının ilk iki arc'ında kısmi şekilde yan role sahip olmakla birlikte üçüncü arc'ta yoktur. Yani yaratıcı Togashi eğer Kurapika ile ilgili bir düşünce yaratmayı isteseydi Kurapika'yı bir şekilde anlatının merkezine yerleştirmeye çalışabilirdi ve diğerlerinden daha fazla yoğunluğa sahip olmasını sağlayabilirdi.

Yaratıcı Togashi Kurapika'da benimsediği benzer tutumu Avcı Cemiyeti Başkanı Netero üzerinden de sergiler. İlk başta 6. ve 7. Bölümlerinde yer alan Netero Kimera Karıncaları Arc'ında (76-136) önemli bir role sahiptir. Bu arc'ta yaratıcı Togashi, insanların başına mutasyona uğrayan etçil karıncaları musallat etmeye çalışır. Kimera Karıncalarının kraliçesi ise tüm canlılarla beslenebilirken onların niteliklerini de bir füzyon olarak doğurabilmektedir. Mutasyona uğrayan Kimera Karıncaları daha sonra kraliçenin, kralı güçlü doğurabilmesi adına insanları ona yem olarak getirmeye çalışırlar. Bu sayede kral doğmadan önce ilk sürü haricindeki çoğu diğer Kimera Karıncaları, insansı özelliklere sahip olarak dünyaya gelirler. Kimera Karıncalarının kraliçenin besin toplama emriyle yaşattıkları yıkım ve vahşetle birlikte zayıf insanların teker teker yem olması sonucunda 83. Bölümde Birleşmiş Milletler benzeri bir Hükümetler arası kuruluş, Avcı Cemiyetinin Başkanı Netero'dan buna bir son verilmesi adına talepte bulunur. Netero bu teklifi kabul etmek zorunda kalır çünkü bunu yapabilecek belki de sadece o dur. Netero ise düşmanın gücünü henüz bilmediğinden her türlü yöntemi kullanabilme adına izin ve yetki alır.

85. Bölümde Netero iki kişilik ekibi ile NGL denilen bölgeye giriş yaparlar. NGL denilen bölge bir nevi insan elinin değmediği bir bölge gibidir. Bu bölgeye girecek kişiler plastik, petrol, silikon, metal ürünleri gibi, tüm yapay materyallerden arınmış olmalıdır. 91. Bölümde Kimera Karıncalarının kralı adeta ana kraliçenin karnını parçalayarak doğar ve ana kraliçe doğum sırasında ölür. Kraliçe ölürken kralın ismini Meruem koyduğunu karıncalarından birine söyler.



Resim 4. 3. Mutasyon geçiren Kimera Karıncalarının kralı Meruem

Meruem yanına kraliyet muhafızlarını da alarak NGL bölgesinin bitişiğinde Doğu Corteua Cumhuriyeti denilen bir ülkenin sarayını işgal etmeye gider. Bu ülke anlatıda Kuzey Kore'nin açık bir alegorisidir. 99. Bölümde ülkenin *dünyanın geri kalanıyla olan bağlarını tamamen kopardığı* dile getirilirken, 126. Bölümde ise *küçük çaplı diktatörlükler* olarak ima edilir. Meruem ve muhafızları, lider Ming Jin ik'in³² dansçı kızlar karşısında yemeğini yediğini ve şarabını içtiğini gördükten sonra lider kendisinin kral olduğunu dile getirerek onların öldürülmesi emrini verir fakat etrafta kimse kalmamıştır. Meruem lideri öldürür ve muhafızlarından biri onun insanların üzerinde hala nüfuzu olduğu için parçalanmamasını daha sonra işlerine yarayabileceğini tavsiye eder. Neredeyse 5 milyona yakın insan farkında olmadan Kimera Karıncalarına yem olmak için saray avlusunda toplanmaya başlarlar. Kimera Karıncalarının ve kral Meruem'in düşüncesine göre değerli olmayan insanlar ancak

³² Ming Jin İk ile bir anagram yapılır. Kim Jin Un harflerin yerlerinin değiştirilmesiyle örtük olarak atıf yapılır.

yem olabilecekken, en değerlileri Kimera Karıncalarının bir mutasyonu olmak için işlemiden geçip Meruem'in sadık askerleri olmaları beklenecek ve bu şekilde tüm dünyayı istedikleri gibi yönetebileceklerdir.

Bunun olmasına izin vermek istemeyen Avcı Cemiyeti Başkanı Netero ise uzaktan keşif yaparken Meruem'in muhafızlarından birinin bile kendisinden daha güçlü olduğunun farkına varır. Netero, en güçlü insan unvanını alışının üstünden yarım asır geçtiğini ve şu an da gücünün yarısından daha azına sahip bir vaziyette olduğunu itiraf ederken, aslında onun şimdi bile ne kadar güçte olduğu bilinmemektedir. Fakat o bu güce sahip olmasına rağmen yine de savaşmaktan yana değildir. Çünkü 86. Bölümde Netero en güvendiği iki yardımcısına şöyle der: *Dövüşten kaçınmayı yeğlerdim. Başka bir çözüm yolu olsa o yolu tutardım.* Netero'nun bu tutumu onun dengeye erişen biri olduğunun bir kanıtıdır. Ayrıca anlatı 83. 92. ve 111. Bölümleri ve sonrasındaki bölümlerdeki Netero'nun sahnelerinde açık bir şekilde akıl ve kalbe dair bir denge düşüncesi kurmaya çalışır (Resim 4. 4.).



Resim 4. 4. Avcı Cemiyeti Başkanı Isaac Netero ve Akıl-Kalp denge iması

Akıl ve Kalp anlamına gelen 心 (Kokoro) kanjisi ile Netero'nun üzerinden vurgulanmak istenen bu düşünce Meruem ile de karşıt olarak desteklenmeye çalışılır. Netero mantığı ve duygusunu dengeli kullanan biri olmasına rağmen Meruem neredeyse duygulardan yoksundur. Meruem'in bu duygusuzluğu saf doğadan sahip olunamayan bir duygu yoksunluğu olmayıp tıpkı duygusunu kaybeden bir insanın hâletiruhiyesi gibidir. Çünkü Meruem sahip olduğu mutasyonunda insan genlerini de taşımaktadır. Meruem hayvani güdülerine dayanarak Netero'nun gücüne saygı duyar

ve sadece onun yaşamayı hak eden biri olduğunu düşünerek dövüşmeyi reddeder. Netero ise sadece kendisinin kurtulacağı ve diğer insanların yem olacağı bir senaryoyu kabul etmeyerek Karınca Kralını dövüşe zorlarcasına kışkırtmaya çalışır. Meruem ise hala insan olmak ile etçil bir karınca olmak arasında kendi içinde çatışırken, gücün kullanımına dair bazı aydınlanmalar yaşadığını itiraf eder.



Resim 4. 5. Meruem'in içinde yaşadığı çatışma ve git gelin bir tasviri

Meruem misyonunu şöyle açıklar:

Öyle adil bir dünya yaratacağım ki eşitlik kavramının bizzat kendisi unutulacak. Hedefime ulaşmak içinse başlarda hem kaba kuvvetten hem de dehşet saçmaktan istifade edeceğim. Lakin bunu düzeni korumak adına yapacağım. Kaba kuvvetin ne için kullanılması gerektiğini öğrendim. Yaşamayı hak eden zayıfları korumak için. Bu yüzden kaba kuvvet, mağlup olana eziyet etmek için kullanılmamalıdır.

Meruem'in sözlerini işiten Netero az da olsa sözlerden büyülenir. Çünkü Meruem'in dile getirdiği çoğu tanımlama neredeyse her insanın kabullenebileceği ölçüde etik ve adildir. Fakat Netero, Meruem'in sözlerinin büyüünden kolayca kaçabilmiş, akıl ve mantığından oluşan duvarının arkasına sığınarak bu sözlerin beyhude olduğunu varsaymıştır. Netero şöyle der: *Muallakta. İnsanla karıncanın bir bocalayışı. Hala tarafların uyumsuz olduğunun farkına varamadı. Biri diğerini henüz*

alt edemedi. Hangi tarafı tutarsa tutsun sonuç değişmeyecek. Bu işi çabucak halletmeliyim. Yüreğim onun nüfuzuna girmeden evvel...

Netero'ya göre Meruem ne derse desin o sonuçta habis bir auraya sahip olan Kimera Karıncası ve insan karışımı bir varlıktı.³³ Netero'nun bu tavrı onun ima edilen akıl-kalp dengesinin vücut bulmuş bir halini yansıtır. O 7. Bölümde Gon ve Killua'nın gelişmesi için onlarla saatlerce top oynayan sevimli bir ihtiyar olmasına rağmen karşısında gök ile yer arasındaki en habis auraya sahip bir canlıyla karşı karşıya gelme kudreti gösterebilen en kudretli canlıdan biridir de aynı zamanda. Anlatı bunu Netero'nun Meruem ile olacak dövüşüne zihinsel olarak hazırlandığı sırada da bize vurgular. 99. Bölümde Killua, engin bir aydınlığa sahip olan ve bir o kadar da korkutucu Netero'nun aurasını yüzlerce metre öteden sezmesiyle korkusundan yolunu değiştirmiştir.

³³ Meruem'in habis aurası onun haletiruhiyesinin bir dışavurumunu somutlaştırırcasına kapkaranlıktır. 85. Bölümde ana karakterlerden Gon ve Killua Meruem'in aurasına maruz kalmasalar da onun muhafızlarından olan Neferpitou'nun aurasıyla karşı karşıya kaldıklarında bile adeta yerlerinden kıpırdayamaz duruma gelirler. Killua bir suikastçi ailenin cesur bir çocuğu olmasına rağmen muhafız Neferpitou hakkında şöyle diyor: *Bugüne kadar sezdiğim en kötücül aura onunkiydi.* Aynı şekilde 106. Bölümde Netero'nun yanında getirdiği adamlarından Knov, sarayın içinde gizli bir geçit hazırlarken Neferpitou'nun aurasına denk geldiğinde şunları dile getirir: *O habis aura ile karşılaştığım anda iradem yerle bir oldu.* Knov hissettiği bu habis aura sonrasında ani kilo kaybı yaşar ve saçları bembeyaz olur. Diğer yandan Meruem'in muhafızlarının sahip olduğu auralarıyla aslında Meruem'in aurasının ne kadar muazzam ölçüde bir habisliğe sahip olduğunun da kinayesi yapılmaya çalışılır. O yüzden Netero'nun Meruem ile göğüs göğüse savaşmasının haricinde onun karşısına çıkma cesareti gösterebilmesi ve ona taviz vermeyen bakışlara sahip olması bile insanoğlunun sahip olabileceği potansiyelin enginliğini bize gösterir.



Resim 4. 6. Netero Meruem ile çarpışmaya gelirken yapılan aynı Akıl-Kalp İması

Anlatı ise Netero’nun gücünü şöyle dillendiriyor: *Gökyüzünden yağan sayısız ejderha ışığı, gökteki adama kıyasla daha az tehditkârdı.* Netero’nun bu tasviri bize Gök ile Yer’in işleyişine sağlanan uyuma dair bazı deliller verir. Felsefi Arka Planda Gök ile Yer’in işleyişı Zhuangzi’de “doğa ile uyum” demektir. Anlatı ise buna paralel olarak, Netero’nun hem yapıcı hem de yıkıcı özelliği arasında dengeli şekilde mekik dokuyan bir canlı tasviri çizer. Ayrıca Netero’nun sahip olduğu bu erdem ve gücü nasıl elde ettiğinin doğayla sağladığı uyuma dayandırılması bunu kesin olmayacak şekilde doğrular. Netero 64 yıl önce 46 yaşında iken kışın ortasında ve uçsuz bucaksız yerlerde kendisini doğa ile bütünleştirmeye çalışır. Netero bu süreçte her gün 10.000 şükran yumruğu atar ve dua eder. İlk 10.000 yumruğunu 18 saatte tamamlayan Netero 4 yıl sonra bunu sadece 2 saatte tamamlayabilecek kadar gelişmiştir. Gününün geri kalanını

da dua ve aydınlanmaya adanmıştır. Anlatıya göre Netero bu süreç sonunda sestten daha hızlı yumruk atabilecek bir güce erişmiştir.

111. Bölümde Killua'nın dedesi Zeno, Netero'ya dair şu açıklamaları yapar: *Onu bir ahababım sayarım. Onunla Yin ve Yang gibiyizdir. Aptal olma birbirimize denk değiliz tabi ki. O daima benden üstün olmuştur.*



Resim 4. 7. Netero, Zeno ve Yin Yang Felsefesine yapılan açık bir atf.

Zeno'nun dile getirdiği bu ifadesinde Yin ve Yang'ın ne şekilde tasavvur edildiği tam olarak açık değildir. Zeno kendisiyle Netero'yu Yin ve Yang'ın bir parçası olarak da görebilir veya bireysel olarak onu barındırdıklarını da iddia etmiş olabilir. Öyleyse her iki ihtimal de göz önüne alınırsa Hunter X Hunter Yin ve Yang ile ilgili neyi savunmaya çalışır? Eğer Netero'nun taşıdığı akıl ve kalp dengeliliğini savunuyorsa anlatıdaki diğer karakterler neden bu düşünceye yönelik ele alınmadılar? Hunter X Hunter'ın Netero ile akıl ve kalp üzerinden denge oluşturması bile belirsizdir çünkü Netero'nun sahip olduğu dinamik potansiyelin yıkıcılığı adeta Meruem'i de aşmıştır. Anlatı daha çok bize bunu öne çıkarmaya çalışır. Meruem ile yıpratıcı çarpışmasının ileri safhalarında Netero bir kolunu ve bir bacağı kaybetmiş ve haylice yorgun düşmüştür. Meruem bunun üzerine şöyle nutuk atar:

Sen tek başına bir insansın, kral değilsin. Ben ise böyle bir kadere sahip olan kralım. Bu savaştaki fark buydu. Kimera Karıncalarının uzun evrim

süreci benimle son noktaya ulaştı. Bireyselliğiniz ile siz insanların asla başa çıkamayacağı bir başarı bu. Bu yüzden artık insanlar türümüz için çiftleşme aracı olarak kullanılmayacak. İnsanların çok güçlü olan benmerkezciliğinin karıncalar arasındaki bağı koparttığını anladık.

Meruem'in bu sözlerine cevaben Netero tebessüm ederek şöyle der: *Tek başıma değilim. İnsan ırkını küçümseme Meruem. Meruem... adın bu.*³⁴ *Karıncalar Kralı insanlığın sınırsız evrim potansiyeli hakkında hiçbir şey bilmiyorsun.*

Meruem'in sahip olduğu insan genine dair bocalayışında ismine duyduğu bilme arzusu, aslında onun yavaş yavaş insani yönüne doğru baskınlaştığının da bir göstergesidir. Onun aksine Netero ise bu sözleriyle habis bir aura yaymaya başlar ve Meruem doğduğundan beri hissetmediği korkuyu ilk defa iliklerine kadar hisseder. Netero bedenine yerleştirdiği bir nükleer bombayı, kalbini kendi elleriyle durdurmasıyla harekete geçirir ve hem kendini hem de Meruemi yok eder. Böylece Netero'nun *bireysel gücün bir zirvesi* olduğunu iddia edip toplulukların yegâne kralı olduğunu düşünen Meruem, yine insanoğlunun bir eseri olan nükleer bombaya yani dolaylı olarak insan topluluğuna kaybetmiştir. Bu yüzden anlatı Netero'nun varlığıyla yin ve yang dan ziyade baskın olarak en habis auraya sahip olan Meruem'den bile daha fazla habisleşebilecek bir varlık olan insanı öne çıkarmaya çalışmıştır.

Anlatı savaşın sonunda şöyle der: *İnsanlarla Kimera Karıncaları birbirlerinden ne kadar farklıdır?*

Hunter X Hunter'ın felsefe olarak film de geçersiz olması bir yandan onun açık argüman sunmasında yatmaz. O aynı zamanda fazla belirsiz ve genel bağlamı düşük bir anlatıdır. Bu yüzden bahsi geçen çoğu düşünce anlatı içinde alternatif yorumlar yapılmaya çok müsait bir durumdadır. Bu da onun olası bir dayatma itirazını başarıyla çürütmesine yardımcı olacak yeterlilikten yoksun olduğunu gösterir. Zeno'nun yin ve yang ifadelerinde bile onu tam olarak nasıl tasavvur ettiğini bile bilemeyiz. Ayrıca diğer eksiklik karıncaların bazılarının iyi bazılarının kötü bir karaktere sahip olmasıdır. 92. Bölümde konuşma özelliğine sahip bir Kimera Karıncası şöyle der:

³⁴ Karıncalar Kralı kraliçe ölürken yanında olmadığı için ismini bilmez. Sadece Netero ve adamları biliyordur. Bu yüzden Netero dövüşmek istemeyen kralı ismini söyleme teşvikiyle dövüşe zorlar.

İnsanken sahip olduğumuz kişilikler şu anki tavırlarımız konusunda oldukça etkin. O halde anlatının şunun cevabını kesin bir şekilde vermesi gerekirdi: Meruem'in kötü ve bazı diğer karıncaların iyi olmasını gerektiren motivasyonun kaynağı nedir? Eğer Meruem NGL adındaki insandan arıtılmış bir bölgede silah ve uyuşturucu kaçakçılığı yapan Gyro'nun genini taşıdığı üzerine inşa edilmiş olsaydı çok fazla geçerli delillere sahip olacaktı. Çünkü Gyro hikâyede babasının bile önemsemediği bir çocuk olarak anlatılır. Anlatı bir bölümde Gyro'ya önemli derecede yer vermesine rağmen devam hikâyesini oluşturmamıştır. Ayrıca Gyro Meruem de değildir çünkü o başka bir karınca olarak dünyaya gelip karıncalardan ayrılmıştır. O halde anlatı Gyro'ya neden yer veriyor diye sorduğumuzda aslında cevabı basittir. Anlatının yürümesi ve zenginleşmesi adına Kimera Karıncaları insansı özelliklere sahip olmalıydı ve bu da sadece o bölgeye nasıl ve ne şekilde girdiği belli olmayan bir çete üzerinden gerçekleştirilecekti. Yani anlatı yer verdiği bazı karakterleri ve olayları felsefi düşünceyi çatmaktan ziyade anlatıda oturmayan belli taşları yerine oturtmak için yapmıştır.

Anlatının merkezine döndüğümüzde Hunter X Hunter'daki iki zıt karakter olan Gon Freecss ve Killua Zoldyck'in Yin ve Yang'ın bir tanımlaması olduklarını bile iddia ederken zorlanırsınız. Çünkü anlatı onları baskın oldukları potansiyelin zıttı olan renklerle tasvir etmeye çalışmıştır.



Resim 4. 8. Gon ve Killua

Açıkça anlatıda Gon ve Killua'nın dengesizliklerini giderme gibi bir amaçları da yoktur. Gon, sadece kendisini bebekken terk eden babasını bulmaya çalışmak için önüne çıkan zorluklarla mücadeleye girer ve bilmediği bir maceraya atılır. Killua ise ünlü bir suikastçı ailenin üyesi olmasına karşın kendi yolunu çizmeye odaklanırken Gon'un yanında bulunur. Ayrıca anlatının devamında ve sonunda Gon ve Killua -

karakter olarak- kayda değer bir biçimde değişime de uğramazlar. Yani onların baskın görünen Yin ve Yang taraflarını törpüleme gibi bir kaygıları yoktur. Bu yüzden onların Yin ve Yang'ın bir tanımlaması olduklarını iddia edemeyiz. Böylece Hunter X Hunter felsefi düşünceyi destekleyecek bir zeminin tutarlılığından ve savunduklarını açık şekilde ortaya koyabilecek ispatlardan yoksundur. Sadece 111. Bölümde Yin Yang felsefesine yapılan açık atıf onun felsefe ürettiğinin bir göstergesi, bir ispatı olamaz. Bu yüzden onun *Genel Felsefi Bağlamı* göz önüne alındığında bunun aksini ortaya koyabilmek pek de mümkün görünmemektedir.

4.2. Kimetsu No Yaiba'nın (Koyoharu Gotōge) Felsefi Analizi

Babaları öldükten sonra ailenin reisliğini üstlenen genç bir erkek olan Tanjiro Kamado, annesi ve beş kardeşine hem göz kulak olmakta hem de evin esas maddi geçimini sağlamaya çalışmaktadır. Tanjiro, kışın çetin soğukunda köylülere kömür satıp evin geçimini sağlamaya çalışırken, kardeşleri ve annesi, ev ve tarla işleriyle Tanjiro'ya katkıda bulunmaktadır. Tanjiro ve ailesi, geçim sıkıntısından dolayı bir dağ evinde yaşamaktadır. Bu yüzden ihtiyaç olduğunda dağdan köye genellikle Tanjiro inebilmektedir. Dağdan köye inmek hem meşakkatli hem de tehlikeli bir hal almış olmasından Tanjiro diğer aile üyelerinin inmesine çok sıcak bakmaz. Çünkü köylülerden gelen duyumlara göre iblislerin çoğaldığına dair söylentiler artmıştır, bu yüzden kimse gece olduğunda dışarı dahi adımını atamamaktadır. Tanjiro her ne kadar bu söylentilerden ürkmüş olsa da üstlendiği yükümlülüklerden dolayı ailesinin geçimini sağlayabilmek ve küçük kardeşlerinin karınlarını doyurabilecek geliri kazanmak zorundadır.



Resim 4. 9. Kömür satmaya giden Tanjiro ve Ailesi

Tanjiro, her şeye rağmen yine de mutlu olduklarını dile getirerek Yin ve Yang'ın değişim ilkelerini de ima eder gibidir:

Kolay bir hayat sürmüyoruz belki ama ne olursa olsun mutluyuz. Yine de hayatlar da tıpkı hava misali aniden değişebilir. Aniden değişip hareketlenebilir. Nasıl ki hava her zaman güneşli kalmayacaksa hep karda yağacak değil ya. Ve mutluluklar sönmeye başladığında ardından hep kan kokusu vardır.

Tanjiro'nun küçüklükten beri keskin bir koku duyusuna sahip olması, kendini koruyabilmesi ve etrafın güvenliliğini sezebilmesi adına ona büyük bir kolaylık sağlamaktadır. Çünkü iblislerin de kendilerine has kokuları vardır. Bu yüzden evden uzaklaşmayı göze alabilen genellikle Tanjiro olur. Tanjiro, yine kömür satmak için çıktığı bir gün bütün kömürleri bitirmeye çalışır. Kömürlerin hepsini satmasına satmıştır fakat gece karanlığına anca bitirebilmiştir. Kömürleri bitirdikten sonra evine doğru giden Tanjiro'yu köylüler tehlikeli olduğu için uyarırlar. Ailesinin yalnız kalmasına gönlü razı olmayan Tanjiro ise köylülerin onu ikna etmesiyle geceyi bir köylünün evinde geçirmek zorunda kalır. Evine gün doğduğunda giden Tanjiro evin yakınındayken daha önce hiç almadığı karanlık kokuların farkına varır ve evine doğru telaşlı bir şekilde koşar. Hislerinde haklı çıkan Tanjiro eve gittiğinde bütün aile üyelerinin katledildiklerini görür. Derin üzüntü, belirsizlik ve şaşkınlık ile ne yapacağını bilemeyen Tanjiro, kız kardeşlerinden biri Nezuko'nun bedeninin hala sıcak olduğunu fark etmesiyle, hemen kız kardeşi Nezuko'yu sırtına alarak soğuk ve

keskin fırtınaya rağmen, onu doğruca köydeki bir doktora götürmeye çalışır. Fakat Nezuko artık bir iblis olmuştur. Kız kardeşi Nezuko'nun iblise dönüşmesini duygusal olarak kaldıramayan Tanjiro, ailesinden kalan tek üyeyi de kaybetmemek adına onu canı pahasına da olsa korumaya ve tekrar insan olabilmesi için iyileştirmeye kendi kendine söz verir.

Tanjiro'nun yanında bir iblis olduğunu fark eden ve üst rütbeden bir iblis avcısı olan Giyu Tomioka, Nezuko'yu öldürmeye teşebbüs etmekten çekinmez. Buna karşın Tanjiro'nun kardeşini kurtarabilmesi için Giyu'ya yalvarmaktan başka çaresi yoktur. Tanjiro'nun güçsüzlüğünü onun bir dengesizliği olarak gören Giyu, Tanjiro'ya şu nutukları atar:

Rezil rezil yere kapanmayı bırak. İşe yarayacak bir şey olsaydı ailen hala hayatta olurdu. Daha kardeşini kurtarabilmek için bir adım bile atamayan eziğin biri olan sen, bir de kardeşini iyileştirmeden mi bahsediyorsun? Üstelik katili bulacağım diyorsun! Güldürmesene beni. Güçsüzlerin hiçbir hakkı, hiçbir seçeneği yoktur. Onlar sadece güçlüler tarafından ezilmek için vardır. İblisler kardeşini nasıl iyileştirebileceğini biliyor olsalar da onların senin istediklerine kulak vereceklerini mi sanıyorsun?



Resim 4. 10. Tanjiro'nun denge eksikliği yani güçsüzlüğü vurgulanırken

Tanjiro naifliğıyle sevgi ve merhamet dolu biri olmasına rağmen sanki öfke ve gazap duygularından mahrum gibidir. Nitekim Giyu da ona kardeşini öldüreceğini söylemesine rağmen, Tanjiro yine de ona öfke besleyemez ve ona zarar vermeyi dahi aklından geçiremez. Giyu ise, Tanjiro'nun bu dengesizliğinin üstesinden nasıl gelmesi gerektiğinin farkındadır. Tanjiro'nun güçsüz olduğunu defalarca yüzüne vuran Giyu kendi içinden şunları dile getirir:

Ağlama. Umutsuzluğa kapılma. Şimdi bunların sırası değil çocuk. Paramparça olduğunu biliyorum. Ailen katledildi, onlardan kalan tek kız kardeşinse iblise dönüştü. Canın yanıyor. Bağırarak istiyorsun. Bunların ne demek olduğunu çok iyi biliyorum. Eğer buraya yarım gün daha erken gelebilseydim ailen şu anda hayatta olabilirdi. Ama zamanı geri döndürmenin bir yolu yok. Öyleyse öfkelen. Affedememenin verdiği saf ve güçlü öfke seni harekete geçirmeyi sağlayacak bir değişimin olacak. Bu yüzden gözünü karartmadan ne kız kardeşini koruyabilir ne iyileştirebilir ne de onların öcünü alabilirsin.

Giyu, bu düşüncesinin ardından katanasını Nezuko'nun bedenine saplar. Amacı onu öldürmek değildir. Çünkü iblisler sadece kafaları kesildiğinde yok olurlar. Onun amacı sadece Tanjiro'nun ihtiyacı olup da aşırı bastırıp kullanamadığı öfke ve gazap duygularını yeniden açığa çıkarabilmektir. Tanjiro kardeşinin bedenine katananın saplandığını gördüğünde Giyu'nun öngördüğü gibi duyguları harekete geçmiştir. Daha sonra Giyu, Nezuko'nun bir iblis olmasına rağmen abisini korumaya çalıştığını görünce onun normal bir iblis olmadığını düşünür. Giyu'nun şaşkınlığının nedeni, iblisler acıkmaya başladığını hissettiğinde bile aile, kardeş ayırt etmeksizin onları tereddüt etmeden öldürüp yiyecekleridir. Bu sebeple Giyu, Nezuko'yu öldürmekten vazgeçer. Onun yüzyıllarca süren insanlarla iblisler arasındaki bu savaşın seyrini değiştirebileceğini düşünür. Giyu, Tanjiro'ya kardeşini de alıp, kendisi gibi bir Hashira³⁵ olan Urocodaki'nin yanına gitmesini söyler. Tanjiro ise hem kardeşini iyileştirebilmek ve ailesinin öcünü alabilmek için hem de eksik olduğu dengesini sağlayabilmek adına eğitilmek için Urocodaki'nin yanına gider.

³⁵ Hashira, gayri resmi bir örgüt olan İblis Avcıları Loncasındaki liderden sonraki en üst rütbedir.

Kimetsu No Yaiba böylece, Tanjiro'nun dengesizliği üzerinden sevgi ve merhametin yanında öfke ve gazap duygularının da dengeye getirilmesi gerektiğini vurgulamaya çalışır. Bu tam anlamıyla Gök ve Yer'in işleyişine olan bir atıf gibidir. Buradan Kimetsu No Yaiba'nın şunu savunduğunu çıkarım yapabiliriz:

İnsanın sevgisi ve merhameti ile öfkesi ve gazabı, yin ve yang'ın insandaki bir tezahürüdür. Bir günün gece ve gündüzden oluşması gibi ancak her ikisi de birarada bulunduğu anda denge sağlanabilir.

Kimetsu No Yaiba, Giyu ile öne sürdüğü bu dengeye dair argümanını bazı sahnelerle de desteklemeye çalışır. Tanjiro, Urokodaki'nin yanına gitmek için çıktığı yolcuğu sırasında karşılaştığı bir iblisi öldüremeyecek kadar şefkatli davranırken yine Tanjiro'nun bu dengesizliği Urokodaki tarafından vurgulanmaya çalışılır. Tanjiro'nun ve kardeşinin iblisle cebelleştğini gören Urokodaki onların yanına gelerek ağaca sıkışmış iblisi bıçakla öldürmeye çalışmanın anlamsız olduğuna dair Tanjiro'yu uyarır.



Resim 4. 11. İblisle yüzleşen Tanjiro ve eski bir Hashira olan Urokodaki

Tanjiro Urokodaki'nin bu uyarısı üzerine eline taş alır ve şunları söyler:

Eğer işini bitirmezsem tekrar insanlara saldıracak. Sanırım kafasını ezebilmem için, bu taşla kafasına birden fazla vurmam gerekecek. Acı çekecek. Tek darbeye işini bitirebileceğim başka bir yol yok mu?

Urokodaki ise Tanjiro'nun bu halini görünce şunları düşünür:

Bu şekilde olmaz. Şefkat beslediği için karar veremiyor. Bir iblisle karşı karşıya kalmasına rağmen bile hala şefkatini koruyor. Bir iblise karşı bile empati besliyor.

Urokodaki Tanjiro'nun bu dengesizliğini gidermek adına onun her yönden güçlenmesini, öfkesini ve gazabını tereddüt etmeden açığa çıkarabilmesini sağlamaya çalışır. Tanjiro, Urokodaki'nin onu iki yıl boyunca hem bedenen hem de ruhen eğitmesi sonucunda dengesizliğini artık gidermiştir. Urokodaki'nin hiçbir öğrencisinin kesemediği en kalın ve büyük kayayı Tanjiro saf gücünün ve öfkesinin birleşimiyle kesebilmiştir.



Resim 4. 12. Tanjiro kayayı Katana'sıyla keserek Aydınlık ve Karanlığı (Yin ve Yang'ını) dengeliyor

Tanjiro'nun bu kayayı katanasıyla kesebilmesi, onun güçsüzlüğünün, ona zarar verecek şefkatinin ve sevgisinin bastırılarak dengeye doğru itkilenmesinin bir metaforudur. Tanjiro gücün bu doğasını özümseyerek, onun ille de insanlara ve canlılara zarar vermek için olmadığını sonunda idrak edebilmiştir. Bu yüzden o gerekmediği sürece bunu kullanmayacaktır ve hemen buna başvurmayacaktır. Tanjiro, yoldaşı olacak İnosuke ile ilk karşılaştığı sırada İnosuke'nin, güneşten korunmak için kutunun içinde olan kardeşi Nezuko'nun bir iblis olmasından dolayı onu öldürmeye

çalıştığını görür. Tanjiro ile daha önceden tanışan Zenitsu ise Tanjiro'nun yokluğunda kardeşini korumaya çalışmış ama İnosuke onu fena pataklamıştır. Tanjiro, İnosuke'nin bu haddini bilmeksizin gücünü sınama sevdasını karşılıksız bırakmaz ve ona şunları söyler:

Sen de bir İblis Avcısı değil misin? Zenitsu sana kılıcını çekmeyi reddediyor hala anlamıyor musun? Birbirimize nedensiz yere kılıç çekmemiz zaten aptalca. Ama sen burada gelmişsin çocuğu evire çevire dövüyorsun. Eğleniyor musun? Beş para etmez adamın tekisin!

Ardından İnosuke, Tanjiro'nun gücüne maruz kaldıktan sonra sakinleşip durulduktan sonra bile hala Tanjiro'yu kendisine saldırması için tahrik etmeye çalışır. Fakat Tanjiro artık ona karşılık vermeyeceğini ve bunun artık gerekli olmayacağını dile getirir. Burada Tanjiro İnosuke'ye haddini bildirdikten sonra gücünü keyfi kullanmamaya dair metanet ve sabır göstermiştir. Tanjiro'nun eriştiği bu merhamet ve güç arasındaki dengeyi Xunzi'nin bir diyaloguyla vurgulayabiliriz. Xunzi şöyle der:

Gücünü keyfi şekilde başkalarına zarar vermek için kullanan birinin hali, tıpkı inek gübresini kesmek için değerli bir Gu Fu mızrağını kullanmaya çalışması gibidir...Bundan ise daha utanç verici olan bir şey yoktur.
(Xunzi 荀子 4B-45-55D, Çeviri: Hutton, 2014: 24)

Xunzi'nin düşüncesine paralel olarak yanında bir iblis taşıdığı için Hashiralar tarafından sorgulamaya çekilen Tanjiro, Hashira Sanemi ile Hashira Obanai'nin şiddetine maruz kalırken, Hashira Giyu buna izin vermez.



Resim 4. 13. Hashira Obanai'nin Tanjiro'ya karşı keyfi şekilde gücünü kullanmasına izin vermeyen Hashira Giyu.



Resim 4. 14. Tanjiro, kardeşi Nezuko'yu bir iblis olduğu için öldürmek isteyen Hashira Sanemi'nin elinden kurtarmaya çalışıyor.

İblis Avcılarının tek amacı her ne kadar iblisleri yok etmek olsa da bu onların insani duygulardan arınmaları için gerekli bir sebep değildir. Hashiraların çoğu Tanjiro'nun kız kardeşi Nezuko'nun iblis olmasından dolayı onun idamına hüküm verilmesini talep ederlerken, Giyu buna razı değildir. Çünkü Giyu, Nezuko'nun bir iblis gibi davranmadığına kendi gözleriyle şahit olmuştur. Ayrıca Giyu, eski bir Hashira olan Urokodaki'nin Nezuko'yu iki yıl boyunca gözlemlemesinin sonucunda onun hiçbir insana zarar vermediğini de biliyordur. Nitekim son kararı verecek olan İblis Avcıları Loncasının 97. Lideri Kagaya Ubuyashiki veya diğer adıyla Oyakata-Sama olacaktır. Oyakata-Sama ise bulunduğu konuma ve sahip olduğu vasfı hak edecek biçimde erdem ve denge sahibi biridir.



Resim 4. 15. İdeal Denge olarak Siyah (Yin) ve Beyaz (Yang)’a bürünen İblis Avcılarının Lonca Lideri Oyakata-Sama

Hashiraların talep ettikleri kararlarına anlayış göstermeye çalışan Oyakata-Sama dengeli bir muhakeme yaparak Urokodaki’nin ve Giyu’nun canları pahasına referans olmalarını da göz önüne alarak diğer Hashiraları kararlarından vazgeçirmeye çalışır ve şunları dile getirir:

Evlatlarım. Nezuko’nun insanlara saldırmayacağını garanti edemeyiz. Bunu kanıtlamayız. Fakat aynı zamanda onun insanlara saldıracağını da kanıtlamayız. Gerçek şu ki, Nezuko bir insana zarar vermeksizin iki yıl boyunca kendini dizginleyebilmiştir. Bununla birlikte onun için canını ortaya koyan insanların düşüncelerini de azımsayamayız. Bu görüşü reddetmek isteyenlerin ise bana daha ikna edici bir dayanak ile gelmeleri gerekir.

Oyakata-Sama’nın yaptığı bu muhakemesinden onun duygu ve akıl arasında da dengeye erişmiş biri olduğunu çıkarabiliriz. Onun zaten bir lider konumundaki biri olmasından erdem ve dengeye erişen biri olması gerektiği savunulmaya çalışılır. “Makro Denge” tematiğinde tıpkı Konfüçyüs’ün vurguladığı gibi eğer bir lider ise lider olmalıdır. Konumunun ve ona verilen vasfının yükümlülüklerini hakkıyla yerine getirmelidir.

Kimetsu No Yaiba’nın dengeye dair düşüncesinin Tanjiro’nun öne çıkarılması ve onun yanına iki fon karakter yerleştirilerek kurulduğunun farkına varırız. Zenitsu

Agatsuma ve İnosuke Hashibira, Tanjiro'ya bu macerasında yoldaşlık eden kişilerdir. Tanjiro'nun yin ve yang dengesinin bir insandaki tecellisi olduğunu anlayabilmemiz yine onun yanındaki bu karakterlerin özellikleri üzerinden gerçekleşir. Zenitsu ve İnosuke birbirlerinin tam zıttı olup ikisi de Tanjiro'ya göre aşırı uçları temsil etmektedirler. Yani Tanjiro her ikisinin de özelliklerini taşımasına rağmen ölçülüdür ve dengelidir. Örneğin, Zenitsu sürekli güçsüz olduğunu dile getirir; aşırı korkaktır; sürekli sızlanıp söylenir; her şeye bağırır; tembel ve uyuşuktur; ve gördüğü tüm kızlara sarkmaya çalışır. İnosuke ise oldukça kabadır; saldırgandır; pervasızdır ve güçsüz olmak ona göre değildir. Zenitsu ve İnosuke de kendilerini aynı şekilde tanımlamaktadırlar.

Zenitsu: Çaba göstermek bana göre değil. Her gün gayret göstermekten daha yorucu bir şey yok.

İnosuke: Diğer canlılarla gücümü sınamak benim tek zevkim.

Zenitsu ise Tanjiro hakkında şunları dile getiriyor: Tanjiro'dan gelen ses o kadar nazik ve şefkatli ki gözlerim doluyor. O kadar nazik ki daha önce ona benzer bir şey ne duydum ne de gördüm.

Bireysel dengenin bu konumlandırılmasından ve anlamlandırılmasından sonra anlatı Tanjiro'nun karşılaştığı ve öldürmek zorunda kaldığı iblisler üzerinden de toplumsal dengeye dair düşüncelerini savunur. Tanjiro'nun sevgi ve merhamet dolu bir kalbinin öne çıkarılmaya çalışılması, aslında onun sevgi dolu bir ailede büyüdüğünün dolaylı bir imasıdır. Felsefi arka planın Makro Denge tematiğini hatırlandığında, Konfüçyüs düşüncesinde ailenin bireysel denge ile toplumsal denge arasında tampon bir denge olduğunu ifade edilmişti. Nezaket ve sevgi dolu bir aileden tüm ailelerin ve devletin de dâhil nezaket ve sevgi dolacağı, aksi bir durumda bir adamın hırsından ve sapkınlığından tüm insanların kötülüğe sürükleneceği vurgulanmıştı. Kimetsu No Yaiba ise aynı bakış açısıyla bize ailenin tüm dengeler arasındaki en önemli denge olduğunu vurgulamaya çalışır. Aynı zamanda Tanjiro'nun iblis bir kız kardeşe sahip olması onun ve biz izleyicilerin diğer iblislerle empati kurabilmesini de güçlendirir. Örneğin 4. ve 5. Bölümlerde Tanjiro ve diğer adayların, avcı olabilmeleri için iblislerle dolu bir ormanda yedi gün hayatta kalabilmeleri istenirken Tanjiro yüzlerce insanı yiyen bir ibisle karşılaşır. İblis'in kafası ve boynu

Tanjiro'nun kestiği bir kaya kadar sert iken, Tanjiro onun üstesinden gelebilmiştir. İblis yavaş yavaş küllere karışırken şunları dile getirir:

Çok korkuyorum. Niye tek başımayım? Abi... Neredesin. Her zamanki gibi elimi tutmanı istiyorum.

Tanjiro ise küllerin yaydığı kokuya dair şöyle der: *Ne üzücü bir koku.*

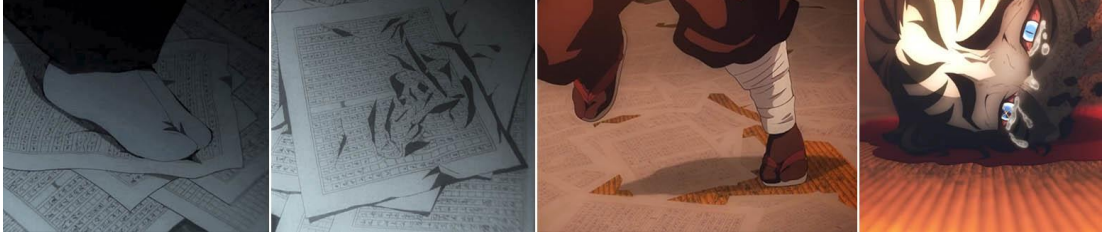


Resim 4. 16. Tabata'nın makro (toplumsal) denge tematiğindeki düşüncesini yansıtan ilk kare

11. ve 12. Bölümlerde Tanjiro Tsuzumi³⁶ çalan bir iblis ile yüzleşirken, iblisin evinin her köşesinde yerlere serpilmiş üzerlerinde yazılar olan kâğıtlar vardır. Tanjiro bir yandan İblis ile dövüşürken bir yandan da onlara basmamaya çalışır. Tanjiro'nun bu saygısına oldukça şaşırان İblis'in geçmişi gösterildiğinde babasıyla geçen bir diyalog aktarılır:

Vazgeç gitsin. Çok sıkıcı. Yazdıkların diyorum çok sıkıcı. Hep saçma sapan şeylerle dolu. Ne bir güzelliği var ne de dikkat çekiciliği. Niye yazarlıktan umudunu kesmiyorsun artık. Bu inadın bize bir ton kâğıt ve kalem israfından başka bir şey olmamaya başladı artık. Son günlerde dışarıya bile adım atmamaya başladın. Bu kadar sıkıcı olmamana şaşmamalı. Burada kapalı kalmışken hobin Tsuzumi'nin tadını çıkar en iyisi. Onu da çalacak yeteneğin olduğu şüpheli ya.

³⁶ Uzakdoğu'da bir çeşit el davulu.



Resim 4. 17. Tabata'nın makro (toplumsal) denge tematiğindeki düşüncesini yansıtan ikinci kare

İblis, yazdıklarının üzerine basıp geçen babasını hatırlayarak Tanjiro'nun ona duyduğu saygı ve onun Tsuzumi çalışını takdir etmesi üzerine küllerine karışırken gözyaşlarını tutamayıp şunları dile getirir:

Benim yazdıklarım saçma değilmiş. En azından o çocuğa göre... Sonunda hem yeteneğim hem de Tsuzumi çalışım takdir edildi.

Aynı genel bağlam benzer duygusal anlatı biçimi ile 15. ve 21. Bölümlerinde de devam eder. Tanjiro kız kardeşi Nezuko ve iki arkadaşıyla birlikte Natagumo Dağında düşük rütbeli avcılarının teker teker bir iblis ailesi tarafından katledildiklerini öğrenir öğrenmez yola koyulurlar. Beş üyelik bir iblis ailesinde baba, anne, abi, abla ve küçük oğul Rui vardır. Tanjiro ve yanındakiler Natagumo Dağına ulaştıklarında onları karşılayan evin en küçüğü Rui şunları söyler:

Beşimiz aile olarak huzur içinde yaşayacağız ve siz ise ailemizin huzurunu bozamayacaksınız. Annem hemen sizin hakkınızdan gelecektir.



Resim 4. 18. Örümcek İblis Ailesinin en küçük çocuğu Rui

Anne iblis, dağa adım atanlara ilk karşılık veren olduğu gibi Tanjiro ve yoldaşlarını da öldürmeye teşebbüs ederek Rui'nin teşvikiyle ailesini korumaya çalışır. Anne iblis onların üstesinden gelmekte zorlandığı sırada Rui annesine derhal onları öldürmesi gerektiğini aksi takdirde babasına söyleyeceğini bildirerek tehdit eder. Daha sonra Anne iblis Tanjiro ve İnosuke tarafından öldürülür. Anne iblis Tanjiro'nun katanasına hoşnut bir şekilde teslim olurken, o kendisine ölüm gelmesiyle artık özgür olacağını ve huzura kavuşacağını düşünür. Anne iblis ölürken baba iblis ile geçmişinde yaşadığı bir olay gösterilir ve onunla Rui arasında kısaca şöyle bir diyalog geçer:

Anne İblis (Baba İblise): *Seni ne kızdırdı? Bu hoşnutsuzluğunun nedeni nedir?*

Rui: *Onu neyin kızdırdığını fark etmemek senin kendi hatan.*

15. ve 16. Bölümlerinin bu anlatısında şiddet ve öfke dolu otoriter bir babanın varlığı tahayyül edilirken, aslında anlatı Rui'nin sergilediği bu tavır ile bize sanki babaya değil de evin küçük çocuğuna odaklanmamız gerektiğinin bir imasını yapmaya çalışır. Ardından baba da öldürülürken diğer iblislerin peşine düşen Tanjiro, Rui'nin ablasının canını ciddi bir biçimde acıttığını görür.



Resim 4. 19. Rui Ablasına rolünü hatırlatıyor ve sahip olduğu rolünün gereğini yapmasını emrediyor

Tanjiro şaşkınlıkla birlikte üzülerken Rui'ye müdahale eder ve aralarında şu diyalog geçer:

Tanjiro: Sen ne yaptığını sanıyorsun? Siz ikiniz müttefik değil misiniz?

Rui: Müttefik mi? Bizi öyle basit kelimelerle tanımlayamazsın. Biz bir aileyiz. Güçlü bir bağ ile bir araya gelen aileyiz. Ayrıca bu benim ve ablam arasındaki bir mesele.

Tanjiro: Yanlıyorsun. Gerçek aile dediğin şey güven kokar. Aranızdaki ilişki sadece korku, nefret ve tiksinden ibaret. Buna bağ diyemezsin.

Rui, Tanjiro'nun bu sözlerine sinirlenirken sahip olduğu aile bağlarını inkâr etmesinden ve küçümsemesinden vazgeçmesini isteyerek ona saldırır. Tanjiro ise yine de sözlerinden dönmeyerek onların gerçek bir aile bağına sahip olmadıklarını vurgular. Rui daha da sinirlenerek onu acı çektirerek öldüreceğini söyler. Abisi Tanjiro'nun yaralandığını ve yorgun düştüğünü gören Nezuko, Rui'nin saldırısının önüne atlayarak abisini ölümcül yaradan kurtarır. Buna şaşırarak Rui şöyle der:

Kardeşler... Kardeşler... Kardeşi iblis olmasına rağmen hala onun yanında. Diğerleri ise kendi canını tehlikeye atarak onu korumaya çalışıyor. Bu... Bu gerçek bir bağ. Benim kardeşim de onun gibi olmalı.



Resim 4. 20. Tanjiro ve Nezuko arasındaki duygusal bağa şaşırان Rui

Abla iblis ise Rui'ye tepki verir: *Bende senin ablanım. Beni hiçe sayma.*

Rui: *Kes Sesini! Hiçbiriniz size verilen rolleri layıkıyla yerine getirmediniz. Hiçbir zaman bunu yapamadınız.*

Tanjiro o sırada yaralanan Nezukoyla ilgilenmeye çalışırken Rui ona seslenir: *Seninle konuşmak istiyorum. İnanmayacaksın ama çok etkilendim. İkinizin paylaştığı bağı görünce tüylerim diken diken oldu. Bu hissettiklerimi kelimelere dökemiyorum...*

Rui, Nezuko'nun abisine olan bu bağlılığını görmesiyle Tanjiro'ya kardeşini vermesi şartıyla canını bağışlayacağını söyler. Rui'nin bu tavrı onun bir ailenin ne demek olduğunu hala kavrayamadığını yansıtırken, Tanjiro ne Nezuko'nun ne de herhangi bir aile üyesinin eşya olmadığını söyleyerek Rui'yi öldürürler. Daha sonra Kimetsu No Yaiba bize yakın geçmişi göstererek Rui'nin herkesin kendi vasıflarını ve yükümlülüklerini yerine getireceği iblislerden oluşan bir aile kurmaya çalıştığını gösterir.

İnsan oldukları zamanlardan hiçbir şey hatırlamayan iblisler Rui'ye şöyle der:

Bir Aile kurmak istiyorum derken neyi kastediyorsun Rui?

Rui: *Bilmiyorum. Çünkü insan olduğum zamana dair aileyle ilgili hiçbir anım yok.*

Rui'nin iblis olmadan önce hatırladığı anılarının çoğunun; yalnız oluşu, zayıflığı, kırılganlığı, yardıma ve korunmaya muhtaç olduğunu hissettiği anlardan oluştuğunu öğreniriz. Rui'nin bunları hiç unutmadığının göstergesi olarak kendi yarattığı sahte ailesinde annesinin onu sürekli korumayı istemesinden anlarız. Rui iblis olmadan önce de bu kırgınlıkları ve ailesiyle olan zayıf bağı yüzünden yavaş yavaş karanlığa gömülmüştür. Bunu fırsat bilen ilk iblis Muzan Kibutsuji ise onun bir iblis olması halinde her şeyi sahip olacağı güç sayesinde telafi edebileceğini söyleyerek onun aklını çelmiştir.



Resim 4. 21. İblis olmadan önce odasında yatağında uzanan Rui ve ilk iblis Muzan Kibutsuji

Muzan'ın Rui'nin güçsüz ve sevgisiz kalmış kalbini iblise dönüştürmesinden sonra bile Rui hala ailesinden gerçek bir sevgi beklemiştir. Fakat o uyurken babasının onu öldürmeyi istemesiyle zaten güçsüz olan bağları tamamen kopmuştur. Rui şöyle der:

Kendi öz ailem beni öldürmek istedi. Babam beni öldürmek üzereyken annem beni korumak için kılını bile kıpırdatmadı. Ağlamaktan öteye gidemedi.

Her ne kadar Rui'nin ailesi onu öldürmeye teşebbüs ederken bile üzgün olsa da ilişkilerinde bu raddeye gelene kadar Rui ile kalıcı ve gerçek bir bağ oluşturamamışlardır. Zaten Rui'nin bize karanlık olarak gösterilen odasındaki kasvet, soğukluk ve tek başına oluşu onun bugüne kadar yapayalnız olduğunu ve samimi bir

aile sevgisinden mahrum olduğunu vurgulamaktadır. Anılarında annesinin ve babasının onu öldürmeye çalışmaktan başka bir anısının olmaması onun Aile'nin anlamını kavrayamamış olmasının tek nedenidir. Eğer ailesi gerçek ve kalıcı bir bağ ile sevgi ve şefkatlerini Rui'ye her daim hissettirselerd, bir iblis olan Tanjiro'nun kardeşi Nezuko'nun ailesini ve onlarla olan sevgi bağını hatırladığı gibi belki Rui de hatırlayabilirdi. O belki de Muzan'ın iblis olma teklifine muhtaç olduğunu hiç hissetmeyecekti. Rui'nin yavaş yavaş küllerine karışan bedenine dokunan Tanjiro, onun son anlarında şunları dile getirir:

O küçücük beden, sanki yüklenmek zorunda kaldığı taşıyamayacağı kadar büyük bir keder gibi kokuyor.

Rui ise Tanjiro'nun ona dokunduğunu hissettiğinde sanki daha önce hiç kimse ona böyle dokunmamış hissiyle şunları söyler:

Çok ılık. Elleri ise bir güneş ışığı kadar nazik.



Resim 4. 22. Tabata'nın makro (toplumsal) denge tematiğindeki düşüncesini yansıtan son karesi: Küllerine karışırken gerçek aile bağının özlemini hisseden Rui ve ona empati duyan Tanjiro

Rui küllerine karışırken şöyle der:

Aile... Baba babalık yapar, anne de annelik. Ebeveynler evlatlarını korurken, ağabey ve abla da küçük kardeşlerini korur. Ne olursa olsun. Kendi canları pahasına da olsa. Benim düşünceme göre eğer kendi rolünü anlamazsan yaşamının bir anlamı yoktur... Bir zamanlar harika bir hikâye duymuştum. Boğulan oğlunu kurtarmaya çalışırken ölen bir baba vardı. Beni o kadar derinden etkilemişti ki. Hayrete düşüren bir ebeveyn

sevgisi ve bağıydı. Nehirde boğulan bu baba ise ebeveynlik görevini yerine getirmişti.

4.3. Naruto-Naruto: Shippuden'in (Masashi Kishimoto) Felsefi Analizi

Büyük Ateş Ulusunda yıllardan beri kanlı bıçaklı birbirleriyle çatışan iki büyük klan nihai bir barış yaparak bir köy inşa ederler. Bu köyün adına ise Konoha adını verirler. Köyde ve daha makro yapıda Shinobilik³⁷ sistemi hâkimdir. Shinobiler her ulusun ve her köyün bir nevi askeri kanadını oluştururlar. Shinobi olmak isteyenler bunun eğitimini alarak, maddi geçimlerini sağlayabilirler ve aynı zamanda köylerini ve uluslarını iç ve dış tehditlerden korunmasına yardım edebilirler. Çocukluktan itibaren başlayan bu eğitim yıllarca sürebilmekte, eğitimlerini başarıyla tamamlayanlar Shinobilik akademisinden mezun olarak ve ardından rütbe alıp düşük zorluktan başlayan görevlere çıkmaya hak kazanabilmektedirler.

Çocukların Shinobilik akademisinde eğitim almasını sağlayan sistemi ve daha birçok Shinobilik sistemini, Konoha köyünün kurucuları olan Senju klanının lideri Hashirama Senju ve Uchiha klanının lideri Uchiha Madara birlikte getirmişlerdir. Sayısız savaşa katılan ve sevdiklerinin küçük büyük demeden öldürüldüğüne şahit olan Hashirama çocukların savaşa katılmayacağı bir sistem hayal etti. Onun kurduğu bu sistemle çocuklar küçüklükten itibaren artık eğitim alabilecek ve aldıkları akademik eğitimle ve küçük görevlerle yetişkin bir birey olduklarında daha tecrübeli olacaklar. Bu eğitimler sayesinde de hiçbir çocuk savaşa dâhil olmayacaktı. Ayrıca Hashirama shinobileri tek elden yönetebilme adına köyün liderliğini üstlenerek hayatı pahasına köyünü ve tebaasını koruyacak bir lider olmasını istemiş ve bunu Hokage unvanını getirerek yapmıştır. Hokage ise tüm shinobilerin ulaşabileceği en üst rütbe olmuştur. Daha sonra bu sistem yayılarak tüm uluslarda yürürlüğe konulmuştur.

Naruto-Naruto Shippuden'in yaratıcısı Masashi Kishimoto yarattığı bu Shinobilik evreninde aktarmak istediği düşüncelerini, Hokage olmak isteyen azimli bir çocuğun merkezine yerleştirmeye çalışır. Anlatının adını taşıyan Uzumaki Naruto yaramaz ve bir o kadar da azimli bir erkek çocuktur. Aynı zamanda Naruto, Konoha

³⁷ Bir nevi Ninjalık sistemidir.

köyünde daha doğumundan itibaren yaşamını bir yetim ve öksüz olarak yapayalnız idame ettirmeye çalışır.

Köylüler Naruto’yu bu aciz durumuna rağmen sevmezler ve ondan uzak dururlar. Naruto ise sürekli yaramazlıklar yaparak ilgiyi kendisine çekmeye çalışır. Fakat ne yapsa nafiyledir. Onu koskoca köyde bağrına basan sadece birkaç kişi vardır. Köylüler Naruto’yu hep dışlayıp hakir gördüler çünkü onun doğumu sırasında Konoha’ya devasa lanetli bir dokuz kuyruklu tilki saldırarak tüm köyü talan etmiş, yüzlerce insanın kanını dökmüştür. Dönemin dördüncü Hokagesi Minato (daha sonra Naruto’nun babası olduğunu öğrendiğimiz) ise dokuz kuyruklu tilki Kurama’yı mühürlemeyi başararak köyünü kurtarmış fakat bu süreçte hayatını kaybetmiştir. Tilki Kurama’nın mühürlenmesinden sonra, büyük yıkım yaşanan Konoha’da enkazlar onarılırken, bir yandan da hayatını kaybedenler için yas tutulur. O günde tam anlamıyla neler yaşandığı ve yaşananların Naruto ile olan ilgisine dair bilgi ise tüm anlatıya yayılır.

Naruto akademiye girince sınıfında kendisi gibi yalnız, öksüz ve yetim bir erkek çocuk olan Sasuke’yi tanır. Sasuke ise köyün iki büyük kurucu klanından biri olan Uchiha Klanının bir üyesidir. Hatta hayatta kalan son üyesi. Çünkü Konoha’da yaşayan tüm Uchiha Klanı Sasuke’nin abisi Uchiha Itachi tarafından bir gecede katledilmişti. Sasuke yaşadığı bu travma sonucu nefretle ve intikam duygusuyla yapayalnız yaşar. Onun tek bir amacı vardır. Abisi Itachiden intikam alabilmektir. Öte yandan Naruto yine sınıfındaki Sakura’ya karşı platonik duygular besler, fakat Sakura ise kör kütük biçimde Sasuke’ye âşıktır. Aslında Sasuke’ye hayran olmayan kız yok gibidir. Naruto’nun bunu kıskanması üzerine Sasuke ile aralarında neredeyse bitmek bilmez bir rekabet ve çatışma başlayacaktır.

Yaratıcı Kishimoto için hikâyenin bu seyri tam anlamıyla buz dağının sadece görünen kısmıdır. Çünkü onun kurmaya çalıştığı gerçek felsefi düşüncesinde bundan kat be kat derin ve bir o kadar da kapsamlı bir anlatı yatmaktadır. Kishimoto bize Naruto üzerinden Yin ve Yang’ın, felsefi arka planıyla kesişen biçimde açık bir tanımlamasını yapmaktadır. Daha sonra bu “tanımlamalar” ile ikinci tematik olan “mikro (bireysel) denge” tematiği zemininde, dengenin ve dengesizliğin ne olduğunu ve nasıl giderilebileceğini göstermeye çalışır. Ayrıca Kishimoto, üçüncü tematik olan

“makro (toplumsal) denge” tematiği ekseninde benimsediği düşüncelerle Konfüçyüs ve onun düşünce geleneğini benimsediğini de göstermektedir. Dördüncü tematik olan “Gök ve Yer’in işleyişiye ilgili (doğa, yaşam ve evren) denge” tematiğinde geçen bazı doneler Kishimoto’nun sadece en önemli karakterlerinde (Hashirama ve Hagoromo’da) vuku bulur. Ayrıca beşinci tematik olan “insan doğası” tematiğinde Mencius’un tohum perspektifinden bir sinematik aktarım yapmaya çalışır. Kishimoto’nun sinematik olarak savunduğu bu düşünceleri Naruto’nun genel felsefi bağlamıyla doğrulanmaya çalışılacaktır.

Öncelikle, Naruto ile Sasuke’nin birbirleriyle olan çatışma ve mücadeleleri anlatının tam merkezindedir. 720 bölümlük tüm anlatı genel bağlamda iki karakterin çatışması üzerinden yürümektedir. Çünkü Kishimoto’nun düşüncesinde Sasuke tam anlamıyla bir Yin’in tezahürüdür. Ve keza Naruto’da tam anlamıyla bir Yang’ın. Sasuke gerek dış görünüşüyle gerekse dışa vurduğu karakteri ve haletiruhiyesiyle Yin’in neredeyse tüm etimolojik ve klasik düşüncedeki tanımlamalarını kendisinde taşımaktadır. Naruto ise tam anlamıyla Yang’ın.



Resim 4. 23. Uzumaki Naruto (Solda) ve Uchiha Sasuke (Sağda) – Güneş ve Ay, Yang ve Yin’in açık iması

Anlatının başlarında Naruto akademide Sasuke ve Sakura ile aynı takımda olur. Üçlü takım başlarında hocaları Kakashi ile birtakım görevlere çıkarlar. Naruto’nun kimsesiz oluşu aslında onu içten içe Sasuke’ye bağlamıştır. Naruto, zamanla Sasuke’yi

hayatındaki en sevdiği ve en önemsedığı dostu olarak görecektir. Fakat Sasuke'nin duygusallıkla, arkadaşlıkla ve sevgi bağlarıyla bir ilgisi yoktu. Onun tek amacı abisi Uchiha İtachi'den intikam alarak klanının dökülen kanını aklayabilmektir. Naruto her ne kadar bir intikam uğruna ömrünü heba etmemesi Sasuke'yi defalarca uyarsa da, Sasuke hiç söz dinlemedi ve hep kendi yolunda gitmeyi tercih etti. 85. Bölümde Sasuke yıllar sonra abisi İtachi ile tesadüfen karşılaştı. İtachi'ye olan nefretinden onu hemen öldürmek istedi fakat İtachi ondan kat be kat daha güçlüydü. İtachi ile çarpışmaya girişen Sasuke ise o andaki duygularını şöyle dile getiriyor: *...ben hep bu an için yaşadım. Ama Neden? Aramızdaki güç farkı o zamandan bu yana hiç kapanmamış. Ben şimdiye kadar ne yapıyordum?*

Sasuke o andan itibaren güçsüzlüğünü kendinde bir eksiklik olarak görmeye başlar. Ve tam anlamıyla güç elde etmek için kendi yolunu çizmeye yönelik düşüncelerde bulunur. Sasuke'nin de Naruto gibi yetim ve öksüz oluşu onu biraz da olsa Naruto'ya yaklaştırdı. Ve uzun bir zamandan sonra Naruto'nun da çabalarıyla Sasuke, Naruto'yu dostu olarak görebildi. Fakat bu Sasuke'nin vazgeçemeyeceği bir şey değildi. Sasuke, köyden bir zamanlar kovulan eski üst rütbeli bir Shinobi olan Orochimaru'nun yanına gitmeye karar verdi. Orochimaru zamanında Konoha'nın bir shinobisiydi. Fakat 3. Hokage Orochimaru'ya 4. Hokage unvanını vermeyince Orochimaru köyü terk etti ve köyün aleyhine eylemlerde bulunmaya başladı. Yasaklı deneyler yapmaya başladı. İnsanların yaşamlarını önemsemeden onları bir denek gibi kullanmaya çalıştı. Tüm bunlara rağmen Sasuke yine de onu takip etmeyi istedi. 40. Bölümde Sasuke'nin takım hocası Kakashi onun hakkında şunları söyleyerek Sasuke'nin zihninde geçenleri dolaylı yollardan bize şöyle aktarır: *O güç elde etmek istiyor. Bunu nasıl elde ettiği umurunda değil.* Sasuke, ailesinin katledildiği günü aklından hiçbir zaman çıkarmaz ve 33. Bölümde kendi kendine şunları tekrarlıyor:

Eğer güçlü değilsen hiçbir şey yapamazsın. Güçlü olmadığım için herkes öldürüldü. Bedenimi şeytanın ele geçirmesine izin vermek zorunda kalsam bile, ne olursa olsun güç elde etmek zorundayım.

Bu sebeple Sasuke ilk sezonun 109. Bölümünde köyü Konoha'yı güç arayışı için terk ederek Orochimaru'nun yanına gitmeye koyulur. 109. Bölümden itibaren Naruto ve köydeki diğer Shinobiler Sasuke'yi köye getirmek için uğraşır.



Resim 4. 24. Naruto Sasuke'yi misyonundan vazgeçirmeye çalışıyor

Uzun uğraşlar ve iz sürüp takip etmeler sonucunda Naruto Sasuke'yi 127. Bölümde bulur. Naruto'nun amacı hayatında değer verdiği ve sevebildiği, sevgi ve aile sözcüğünün anlamını bulduğu dostunu köye geri götürebilmek veya onu geri dönmesi için ikna edebilmektir. Naruto, Sasuke'nin bu yolda hayatını kaybedebileceği endişesini taşımaktaydı. Ve onu öylesine bırakamazdı. Sasuke'yi yani sevdiği dostunun öylece gitmesini görmezden gelip gitmesine ve öldürülmesine izin veremezdi. Naruto 128. Bölümde Sasuke'ye şunları söylüyor: *Seni bırakmayacağım. Sasuke, seni zorla da olsa köye geri götüreceğim.*

Sasuke ve Naruto'nun uzun soluklu çarpışması 134. Bölümde Sasuke'nin kazanmasıyla son bulur. Naruto Sasuke'ye karşı olan savaşını kaybeder ve böylece onun gitmesini durduramaz. 135. Bölümden sonra Sasuke abisi Uchiha Itachi'yle bir

gün yüz yüze gelebilme ihtimaline karşı güç kazanmayı amaçlarken, Naruto ise hala Sasuke'nin karşısına çıkıp onu tekrar köye getirebilme umuduyla daha da güçlenmeye çalışır. 135. Bölümden 220.Bölüme kadar anlatı, doldurma ve felsefi anlatıdan uzak hikâyeler anlatmakla geçinir. Anlatının felsefi derinliği esas olarak ikinci sezonda yani Naruto: Shippūden'de aktarılır. Yıllar sonra yetişkin bir genç olan Naruto, köyün yöneticisi 5. Hokage Tsunade'den Sasuke'nin peşine düşmek için izin ister ve Shinobi dostlarıyla tekrar yola koyulur. O sırada Sasuke ise Akatsuki örgütüne mensup abisi Uchiha Itachi'nin 134. Bölümde izini bulur. Bundan bilinçli şekilde haberdar olan Itachi kardeşi Sasuke'nin yanına gelmesini bekliyordur. Sonunda iki kardeş 135. Bölümde karşı karşıya gelirler. Sasuke'nin nefreti yıllar geçmesine rağmen hala dinmemiş, zerre azalmamıştır. Sasuke abisi Itachi'ye artık sonunun geldiğini söylese de Itachi kardeşi Sasuke'ye şunları söyler: *Hepimiz bildiğimiz ve anladığımız şeylere tutunup hayatımızı sürdürürüz. Ve buna da gerçeklik adını veririz. Ancak bilgi ve anlama belirsiz şeylerdir. Bu gerçeklik bir illüzyondan ibaret de olabilir. İnsanlar yanılsamaların içinde yaşarlar Sasuke.*

Sasuke, abisi karşısında dramatik bir hale hiç gelmedi. Veya artık onun neden böyle bir eylemde bulunduğunu sorgulama amacına girişmedi. Abisine olan nefreti ve yıllarca birikmiş kini, abisine karşı en küçük merhameti bile hissetmemesi için kalbini mühürlemişti. Sonunda 138. Bölümde abisini öldüren Sasuke bütün gayesine erişmiş olur. Fakat abisi Itachi'yi öldürdükten sonra içindeki nefret ve kini adeta yin ve yang'ın dinamiği gibi zirveye çıktıktan sonra bir anda geçici olarak sönüverdi ve içinde onu huzursuz eden duygular belirdi.

Eski bir Konoha Shinobisi olup bir görevde öldüğü sanılan Uchiha Obito da Akatsuki örgütüne mensuptu ve aynı zamanda kendi klanından biri olan Uchiha Itachi'yi yakından tanıyordu. Obito'nun Sasuke'ye Itachi hakkında vereceği bilgiler anlatının seyri bakımından çok önem taşıyordu. Çünkü Kishimoto'nun zihninde anlatı tamamen aydınlık ve karanlığın bir çatışması olarak inşa edilmişti. Obito, Sasuke'ye abisinin aslında Konoha yani kendi köyünün gizli bir ajanı olduğunu itiraf etti. Uchiha Klanı yaşadıkları baskılardan dolayı köye ve yöneticilerine ani bir darbe planı kuruyorlardı. Itachi ise doğrudan Hokage'den emir alan Gizli ANBU Shinobilerinin bir lideriydi. Köyün liderlerinden 3. Hokage Sarutobi Uchiha klanının çok eski bir

müttefik olduğunu düşünerek bu işin konuşularak halledilebileceğini düşünüyordu. Fakat köyün diğer yöneticilerinden biri olan Danzo, Uchiha'ya olan nefret ve önyargısından dolayı, Uchiha'nın derhal durdurulmasını istedi. Tam bir iç savaş halindense Uchiha klanının tüm üyelerinin katledilmesine gönlü oldukça tatmindi. Danzo bir gece vakti Itachi'ye emir verdi. Ve Itachi haydutluk yapan Obito ile birlikte tüm Uchiha klanını katletti ve Danzo'nun planı kendi isteğine göre şekillenmiş oldu.

Abisi Itachi hakkındaki gerçekleri öğrenen Sasuke, 211. Bölümde Danzo'yu acımasızca öldürür. Ve hem abisinin hem de klanının intikamını almış olur. O sırada Sasuke'nin nerede olduğunun bilgisini alan eski takım arkadaşları Naruto ve Sakura 214. Bölümde Sasuke'nin karşısına dikilirler. Sasuke hiç tereddüt etmeden Sakura'yı iki defa öldürmeye girişir. İlkinde eski takım hocaları Kakashi diğerinde ise Naruto Sakura'yı son anda kurtarır. Sasuke aslında içinde yıllarca biriktirdiği duygularla haberi olmadan karanlığa çekilmiştir. Takım hocası Kakashi ona şöyle diyor: *Sasuke, öç alma isteğinin seni ele geçirmesine izin verme... Bir kez daha kalbinin derinliklerine bak.*

Sasuke, abisi Itachi'nin Konoha köyünü iç savaştan kurtarmasına karşılık kendi klanının katledilmesine ve Konoha'nın sanki hiçbir şey olmamış gibi mutlu bir şekilde yaşamalarını kaldıramaz. Bu yüzden Sasuke içinde Konoha tebaasına ve onun yöneticilerine karşı dinmek bilmez bir öfke biriktirir. Artık Sasuke'nin amacı abisini böyle bir yükün altına sokan ve klanının katledilmesine göz yuman Konoha'ya ve onun yöneticilerine aynı acıları yaşatabilmektir. Naruto, Sasuke'nin bu davayı gütmesiyle hiçbir şey elde edemeyeceğini düşünür ve ne olursa olsun Konoha'yı koruyacağını dile getirir. Böylece Sasuke ve Naruto arasındaki çatışma artık çok keskin bir karşıtlığa dönüşür. Tıpkı siyah ve beyaz gibi. Yin ve yang'ın bir tezahürü gibi.

Kishimoto'ya göre Sasuke ve Naruto'dan önce de yin ve yang'ın birbiriyle olan mücadelesinin tezahürleri hep vardı. Bunun yakın geçmişteki örneği Uchiha Sasuke'nin atası olan Uchiha Madara ile Naruto'nun atası Senju Hashirama'nın birbirleriyle olan çatışmaları idi. Madara ve Hashirama da tıpkı Sasuke ve Naruto gibi

daha çocukken birbirlerinin dostu ve rakibi oldular. Anlatı bize bunu 366. 367. 368. 369. ve 370. Bölümlerinde bize aktarır.



Resim 4. 25. Uchiha Madara (Solda) ve Senju Hashirama (Sağda) sohbet ederlerken

Madara ve Hashirama daha çocukken, mensup oldukları klanları birbirlerine karşı kanlı bıçaklı hasımlardı. Bir nehir kenarında otururken tanışan Uchiha Madara ve Senju Hashirama zaman geçtikçe aynı nehirde buluşup taş sektirme oyunu oynarlar ve sürekli gelecek hakkında sohbet ederlerdi. Fakat hem Madara'nın babası ve küçük kardeşi İzuna hem de Hashirama'nın babası ve küçük kardeşlerinden Senju İtama kendi klanları için dökülen kanların boşa gitmemesi gerektiğine inanıyordu. Nitekim devam eden çatışmalar neticesinde İtama, Uchiha Shinobileri tarafından öldürüldü ve Madara'nın kardeşi İzuna ise çetin süren bir savaşta Hashirama'nın diğer kardeşi Senju Tobirama tarafından gözleri önüne öldürüldü. Hashirama hep barış istedi, bunun hiçbir zaman geç olmayacağını düşündü. İzuna'nın ölürken bile abisi Madara'yı klanlarının intikamı yönünde teşvik etmesi, Madara'yı barış eyleminden bir süreliğine uzaklaştırdı.



Resim 4. 26. Uchiha İzuna'nın, abisi Uchiha Madara'nın gözleri önünde öldürüldüğü an

O sırada Hashirama ve Madara'nın aralarında şu diyalog geçer:

Hashirama: *Madara beni yenemezsin. Fakat hayalimize hala sırt çevirmiş değilim. Son verelim buna. (Kılıcını bırakır) Uchiha ve Senju gibi çok güçlü iki klan birleşirse, uluslar bize karşı gelebilecek güçte bir ordu bulamayacaklardır. Böylece bu savaş da er ya da geç son bulacaktır. (Elini uzatır) Haydi!*

Hashirama ile yaşadıkları geçmişi hatırlayan Madara ise barış için eski dostuna yönelse de İzuna ölürken şunları dile getirir: *Olmaz Ağabey! Dediklerine kanma! Bir sürü dostumuzun Uchiha'nın, bunların klanı tarafından öldürüldüğünü unuttun mu?*

Bunun üzerine Madara, Hashirama ile barış yapmadı ve yine belli bir süre çarpıştılar. Ta ki Madara'nın sırtı yere gelene kadar. Madara Hashirama'yla olan mücadelesini kaybetti ve bunun üzerine Hashirama'nın kardeşi Tobirama bunun kaçınılmaz bir fırsat olduğunu düşünerek yerden kalkmaya aciz Madara'ya kılıcını saplamayı istedi. Fakat Hashirama Madara'yı hiçbir zaman öldürmek istemedi. Hashirama, Tobirama'ya kılıcını indirmesini söyledi. Madara ise Hashirama ile artık eski günlerdeki gibi olamayacaklarını iddia etti. Çünkü Madara ne Senju klanına ne de Tobirama'ya hiç güvenmiyordu. Hashirama, Madara'yı barışa ikna etmenin bir yolunu bulmayı istedi ve bunun üzerine Madara kendi kardeşinin öldürülmesi karşılığında Hashirama'nın ya kardeşi Tobirama'yı ya da kendi canını almasıyla denk olabileceklerini iddia etti. Bunun üzerine Hashirama tam kendi canına kıyacakken Madara Hashirama'nın gerçek ve samimi duygularını gördü ve barışı kabul etti.



Resim 4. 27. Kishimoto'nun Argümanı: Yin Yang'ın Tarihsel Bağlamdaki Metaforik Gösterimi

İki klan barış yaptıktan sonra Hashirama kendisinden ziyade Madara'nın köyün liderliğini üstlenmesini istiyordu. Bu Hashirama'nın düşüncesinde nihai barışın temellerini sağlamlaştıracak ve Uchiha klanına karşı olan önyargıyı kırabilecek bir adımdı. Fakat Hashirama'nın kardeşi Tobirama bunu kabul etmedi. Köyü abisinin kurduğunu ve tebaanın da böyle kabul ettiğini söyledi. Ayrıca Uchiha klanının nefretleriyle bağlantılı olan Sharingan³⁸ gözlerinden dolayı onlara hiç kimsenin güvenmeyeceğini ve onların da zaten güvenilir olmadığını abisine dayattı. Madara, zaten Tobirama'nın Uchiha'ya olan yaklaşımından daha önce de mustarıptı ve kardeşi İzuna'nın da kanını döküp canını almasıyla Tobirama'ya karşı öfkesi giderek artıyordu. Tobirama'nın, abisi Hashirama ile olan diyalogunu Madara işitince ipler iyice kopmaya başladı. Çünkü Madara, 1. Hokage olan Hashirama'dan sonra 2. Hokage olarak kendisinin değil de Tobirama'nın geleceğine inanıyordu ve eğer bu gerçekleşirse Madara'ya göre tüm Uchiha klanı Tobirama'nın nefretiyle eninde sonunda yok edilecekti. Bunu kabullenemeyen Madara, yeniden Hashirama'ya ve dolaylı olarak Konoha'ya savaş açtı. Bu kez düzeni tamamen kendi inandığı biçimde değiştirmeyi ve yeniden kurmayı düşünüyordu. Kardeşi İzuna'nın ölümünün yarattığı travma ile Madara daha da öfke ve nefret kazandı ve bu öfke ve nefreti onu daha da

³⁸ Sharingan gözü sadece Uchiha Klanı'nın kanını taşıyanlara has genetik bir özelliktir. Sharingan gözü insanın sahip olduğu öfke ve nefrete göre şekillenebiliyordu. Genellikle Uchiha Klanı mensupları yaşadıkları ani duygusal travmalar veya sevdikleri kişileri kaybetmeleri sonucunda yaşadıkları acı sonucu gözleri evrim geçiriyordu.

güçlendirdi. Bütün köye hatta diğer uluslara bile kafa tutacak bir güce sahipti. Fakat Hashirama da güçlüydü. Hashirama Madara'yı son kez sözleriyle ikna etmeye çalıştı ve ona şunları söyledi:

Hashirama: *Yaşananların, elde ettiklerimizin boşa gitmesini mi istiyorsun Madara? Seninle dövüşmemizin kimseye faydası yok. Köyü ve shinobileri incitmiş olacağız sadece. Kardeşlerimize, dostlarımıza yapılan hakarettir bu.*

Madara: *Hiçbir şeyden haberin yok Hashirama.*

Hashirama: *Seni öldürmek istemiyorum Madara.*

Madara: *İstediğin an beni öldürebileceğin anlamına mı geliyor bu?*

Hashirama: *Hayır! Dost olduğumuzu söylemeye çalışıyorum.*

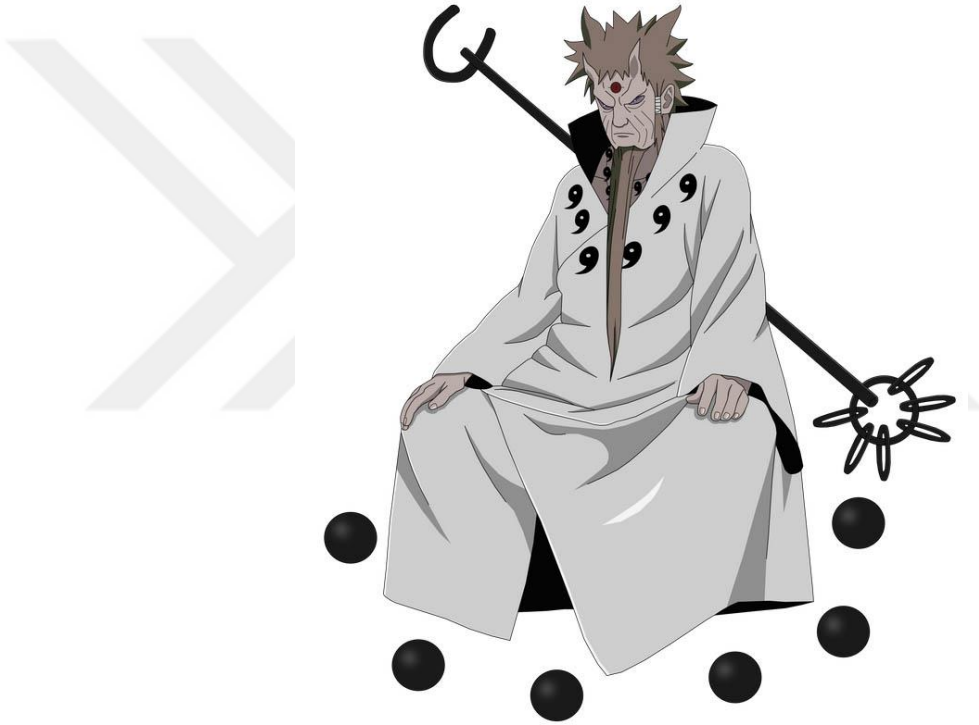
Madara: *Ben istediğim noktaya ulaştım.*

Hashirama: *Öyleyse yapacak başka bir şey kalmadı.*

Madara için artık barış yapmak ve Hashirama ile tekrar masaya oturmak bir hayaldi. Ve Tobirama'nın mikro ırkçılığına karşı boyun eğmeyecek biriydi. Madara tıpkı torunlarından biri olan Sasuke gibi her şeyi yıkarak yeniden bir düzen kurmada kararlıydı. Hashirama Madarayı sözleriyle ikna edemedi. Tek çare artık onu ortadan kaldırmaktı her ne kadar bunu yapmayı istemese de. Uzun süren çarpışmalarının ardından Hashirama Madara'ya kılıcını geçirdi. Ve madara Hashirama'nın ellerinde üzücü bir şekilde can verdi. Eğer Hashirama Madara'yı durduramasa belki de binlerce kişi Madara'nın elinden can verecekti ve Konoha diye bir köy olmayacaktı. Hashirama'dan sonra 2. Hokage Madara'nın tahmin ettiği gibi Tobirama oldu. Tobirama başa geldikten sonra Uchiha Klanını köyün sınırlarına sürdü. Tobirama'nın bu politikası Uchiha ile Konoha arasındaki uçurumun ateşini yeniden fitilledi.

Hashirama ve Madara'nın mücadelesi Kishimoto'nun Yin ve Yang'ı tarihsel bağlamda ele almasındaki ikinci dayanaktı. Fakat Kishimoto üçüncü bir dayanak daha ele alır ve anlatıda daha da geçmişe gider. Yani Madara'nın ve Hashirama'nın da binlerce yıl önceki atalarına. Kishimoto bunu 420. 421. 464. 465. 466. 467 ve 468.

Bölümleriyle bize aktarır. Shinobilik ve Ninjutsu³⁹ ortaya çıkmadan binlerce yıl önce Ōtsutsuki Hagoromo adlı bilge insanüstü bir çakra enerjisine sahipti. Hagoromo sahip olduğu çakrayı diğer insanlarla paylaştı ve onlarla bir bağ kurdu. Buna Ninshū adını verdi. Hagoromo, Ninshū'nun hep faydalı işler ve icraatlar için kullanılmasını arzuladı. Hagoromo'nun müritleri onu dinlediler ve hiçbir şekilde çakrayı kötüye kullanmadılar ve dünyanın dört bir yanına onun emriyle dağıldılar. Böylece tüm çakra ve onun getirileri tüm toplumlara dağılmış oldu.



Resim 4. 28. Shinobilerin Atası- Ōtsutsuki Hagoromo (Asasında Ay ve Güneş'i bir arada taşıyor)

³⁹ Ninjutsu, Hagoromo'nun oğlu İndra tarafından bulundu ve çakranın salt dövüş ve savunma amaçlı kullanılmasına verilen ad olarak belirlendi.



Resim 4. 29. Hagoromo, büyük oğlu İndra (Solda) ve küçük oğlu Ashura (Sağda) – Ay ve Güneş ile Yin ve Yang’ın yine açık bir atfı yapılırken

Hagoromo iki oğula sahip oldu. Bunlar İndra ve Ashura idi. Büyük oğlan İndra, küçük oğlan ise Ashura idi. Hagoromo’nun karısı, küçük oğlan Ashura’yı dünyaya getirdikten sonra toparlanamamış ve hayatını kaybetmişti. İndra ve Ashura kardeş olarak birbirleriyle çok iyi anlaşıyorlardı. İndra kitap okuyarak ve antrenman yaparak vaktini geçirirken, Ashura arkadaşlarıyla oyun oynayarak vakit geçirmeyi seviyordu. Zamanla İndra Ashura’dan kat be kat daha güçlü bir hale gelirken, akıl ve muhakeme yönünden de Ashura’yı geride bırakıyordu. Ashura ise abisine kıyasla daha güçsüzdü ve bilgiyle, anlamla ilgisi yoktu. Ayrıca Ashura abisine kıyasla daha ürkek ve daha naif bir yapıya sahipti.



Resim 4. 30. Yaban Domuzu tarafından tehdit edilen kardeşi Ashura'yı koruduğu an İndra'nın duygulanımı

Bir gün İndra'nın yine ormanda talim yaptığı sırada, Ashura arkadaşlarıyla oyun oynarken büyük bir yaban domuzunu tesadüfen kızdırarak peşlerine takarlar. Ashura kaçmaktan başka bir şey yapamaz. Ve küçük köpeği onu korurken can verir. Ardından yaban domuzunun boynuz saldırısıyla savrulan Ashura'yı ölmekten abisi İndra kurtarır. İndra adeta korkusuzdu. Kardeşinin canını yakan ve neredeyse onu öldürecek olan yaban domuzuna karşı merhamet göstermedi. İndra sahip olduğu güç ile büyük yaban domuzunu bir anda yere yığiverdi.

Hagoromo İndra'nın müthiş bir şekilde güçlendiğinin ve Ashura'nın ise zayıf olduğunun farkındaydı. Onların gelişimlerini doğal akışına bıraktı ve o sürede oğullarının gerçekleştirdikleri eylemleri ve bu eylemleri yapmalarındaki motivasyonları gözlemledi. Örneğin köylülerden biri orman ağaçlarının bir kısmını kesip onları satarken yakalandı. Yakalanan kişi hasta annesinin acil şekilde ilaca ihtiyacı olduğunu ve kendilerinin maddi durumları olmadığı için böyle bir işe kalkıştığını dile getirdi. İndra, köylünün zindana atılmasını emretti. Ashura abisinin böyle bir şeyi yapmasına gönlü razı olmadı ve karşı çıktı. Aynı şekilde babaları Hagoromo İndra'nın olayı abarttığını dile getirse de İndra geri adım atmadı. Ashura bir gece vakti köylüyü zindandan çıkardı ve bundan haberdar olan İndra Ashura'ya gözdağı vermek amacıyla kaba kuvvet uyguladı, yaptığının yanlış olduğunu ve yeterli bilgiye sahip olmadığı işlere karışmamasını söyledi. İndra giderek daha da güçlendi ve git gide duygusallıktan uzak rasyonel bir hale döndü. 465. Bölümde Ashura abisinin gücünden dolayı insanların korkuttuğunu ima ederek onlara daha insancıl davranmasını istese de İndra onu dinlemedi ve şu sözleri söyledi: *Dünyaya hükmeden güçtür. Güç düzeni sağlar.*

Hagoromo, İndra'nın ve Ashura'nın birbirlerine karşı olan bu tavırlarından haberdar olduğu için seçeceği halefini de ona göre belirleyecekti. Müritleri Hagoromo'nun Ninshū'nun halefi olarak gücünden ve dâhi oluşundan dolayı mutlak biçimde büyük oğul İndra'yı seçeceğini düşünüyorlardı, fakat öyle olmadı. Hagoromo halefini seçeceği gün iki oğluna belirlediği iki köyü pay etti ve oğullarından bu köylere gidip sorunları istedikleri gibi halletmelerini istedi. Hagoromo'nun belirlediği iki köyde de köylülerin üstesinden gelemediği birbirine benzer birtakım sorunlar vardı ve Hagoromo oğullarından bunları gidermelerini bekledi. Böylece hangi çocuğunun köyün sorunlarını ne şekilde çözeceğini ve köyü nasıl refaha ulaştıracağını bilmek istiyordu. İndra ve Ashura yola koyularak kendilerine pay edilen köylere gittiler. İndra çok kısa bir süre içinde sorunları çözdüğünü dile getirerek kendi köyüne döndü. Müritler, erken döndüğü için haleflik hakkının doğrudan İndra'ya geçtiğini söyleseler de Hagoromo sorunların ne kadar hızlı çözüldüğüyle ilgilenmiyordu. Bu yüzden İndra'ya ve müritlerine halefini henüz seçmediğini ve bunun için Ashura'yı bekleyeceğini söyledi. Bir sene veya daha fazla bir süre sonra Ashura da döndü.



Resim 4. 31. Hagoromo’nun halefini seçtiği an (Solda İndra – Sağda Ashura)

Ashura döndükten sonra Hagoromo oğullarını karşısına aldı ve onlara gittikleri köylerin sorunlarını nasıl hallettiklerini ve bunun sonucunda köyün ahvalinin ne durumda olduğunu sordu. Hagoromo’nun belirlediği iki köyde de kutsal bir ağacın yaydığı zehirden dolayı temiz suya erişememe sorunu vardı. Bu sorun yüzünden neredeyse her gün bir köylü hastalıktan dolayı can veriyordu. Neyse ki İndra bugüne kadar hep güce bağlı ve akla dayalı bir yaşam sürdürdüğü için gittiği köyde de işleri aynı şekilde düzeltmeye çalıştı. Kimseden yardım istemeden sorunu kendi başına halletti. Babasına köyün temiz su sorununu çözdüğünü söyledi. Diğer yandan Ashura ise temiz suya erişmek için yaklaşık bir sene boyunca köylülerle birlikte kuyu kazdı. Bir yandan da Ashura sahip olduğu Ninshū’yu köylülerle de paylaştı ve onlara nasıl kullanabileceklerini öğretti. Ashura’nın paylaştığı Ninshū ile köylüler hem Ashura’ya kuyu kazmada yardım ettiler hem de zehirden ve kirli sulardan hastalanan köylüleri iyileştirebildiler. Bir sene veya daha uzun bir sürede Ashura hem köyün temiz su sorununu halletti hem de bu sorundan dolayı hastalananları sağlığına kavuşturdu.

Hagoromo halefi olarak sanılanın aksine Ashura’yı seçti. İndra ve Hagoromo’nun müritleri bunu onaylamadı ve İndra babasına neden böyle bir karara vardığını sordu? Oysa ona göre iki köyünde sorunu görünürde hallolmuştu. Hagoromo, İndra’ya sorunu hallettiğini sanıp köye geldikten sonra, gittiği köyde kaos çıktığını söyledi. Köylüler, aralarında mal paylaşma kavgasına girip birbirlerinin kanını dökmüşlerdi. İndra’nın neden olduğu bu sorun var olan sorundan daha yıkıcıydı. Hagoromo Ashura’nın gittiği köyün ise tam anlamıyla bir refah içinde olduğunu söyledi. Çünkü Ashura tüm köylülerle emek vererek bu sorunu çok uzun bir

süre içinde çözmüştü. Köylüler zaman içinde yaşadıkları meşakkat sonucu gösterdikleri çabalarının ne kadar değerli olduğunu anladılar. Ve bu sürede tüm köylülerin emeği geçtiği için suyun üzerinde herkesin hakkı olduğunu düşünerek paylaşma girişiminde bulunmadılar. Sonuç olarak refaha ulaşan ve mutlu olan köy Ashura'nın köyü olmuş, İndra ise köylüler arasında farkında olmadan nefret tohumları ekmiştir. İndra köylülerle hiç bağ kurmadan köyü kendi gücüyle halletti. Köylülerin kendisinden korktuğunu düşünerek bir sorun çıkaramayacaklarını düşünmüştü. Bu sebeple her şeyi kendi çözmeye çalıştı. Bunun sonucunda da emek vermeden suya erişen köylülerin mal paylaşma sorunu ortaya çıkmıştı. İndra babasının öngördüğü gibi yanılmıştır. 420.Bölümde Hagoromo İndra hakkında şöyle bir yorum yapar: *Büyük, kendi gücüne bel bağlayarak her şeyi kendi başına yaptı ve kendi güçlerinin özel olduğuna inandı. Bu gücün her şeye muktedir olacağını düşünüyordu. Ashura hakkında ise: Küçük ise güçsüz olmasına rağmen başkalarını önemsemekten doğan sevgiyi öğrendi ve bu sevginin her şeye muktedir olabileceğine olan inancı benimsedi.* Hagoromo insanları çekip çevirenin öncelikle sevgi olduğunu düşünüyordu, güç ancak gerektiğinde ortaya çıkabilecek bir şeydi. Fakat sevgi hâlihazırda hep görünürde olması gereken şeydi. Bu yüzden halefini Ashura seçti.

İndra babası Hagoromo'nun kararını onaylamadı ve hem babasını hem de Ashura'yı karşısına aldı. Kardeşi Ashura'yı kurtarmak için yaban domuzuna duyduğu öfke ve nefretle başlayan kırmızı gözleri giderek evrim geçirdi ve sonunda daha da ileri giderek en yakın dostlarını öldüren İndra dinmeyen öfke ve nefretiyle ailesine ve köye göz yummadan saldırdı. 468. Bölümde Hagoromo oğlu İndra'nın bu durumunu şöyle tanımladı: *O güç ki İndra'yı diğer insanların halinden anlamaktan alıkoyup kalbini mühürledi.* İndra'nın karşısına kardeşi Ashura çıktı. Hagoromo gücünü ve halefliğini Ashura ve onun nesline emanet etti. İndra ise Ashura'nın halefliğini tanımadı ve kendi inandığı düzeni gerçekleştirmek için köyden ayrılarak güce tapan bir tarikat kurdu. Ashura'yı ve onun neslini yok ederek kendi düzenini getirmeyi amaçladı. Ashura ise ne kendisinin ne de ondan gelen neslinin buna izin vermeyeceğini söyledi.

Bununla bağlantılı olarak anlatının merkezindeki Sasuke ve Naruto atalarının halefleri olarak yıllarca birbirleriyle mücadele ettiler.



Resim 4. 32. Naruto ve Sasuke birbirlerini alt edebilmek ve bastırabilmek için yine anlatının birçok bölümünde birbirleriyle çatışıyorlar



Resim 4. 33. Yaratıcı Kishimoto'nun hikâyeyi daha baştan kurguladığı sahne, ataların heykeli üzerinde Sasuke ve Naruto'nun son çarpışması 476. Bölüm (Kishimoto'nun ifadesi için bkz. Sayfa 225.)



Resim 4. 34. (Soldan Sağa) İlk resimde Hagoromo'nun Ay ve Güneş'e birarada sahip olduğu gösterilirken, ikinci resimde Naruto'nun Güneş'e, Sasuke'nin ise Ay'a sahip olduğu gösteriliyor. İkisinin eksik/dengesiz olan tarafları vurgulanarak ideal denge Hagoromo üzerinden kurulmaya çalışılıyor.



Resim 4. 35. Ulvi bir konumda gösterilip saygı ve hürmet duyulan Hashirama



Resim 4. 36. Hashirama Madara'nın karanlık Yin gücüne karşı koymaya çalışırken

Yaratıcı Masashi Kishimoto'ya göre İndra ve soyunun özellikleri Ay ile temsil edilen Yin'in bir tezahürü idi. Ashura ve onun soyunun özellikleri ise Güneş ile temsil edilen Yang idi. Dolayısıyla Kishimoto bu karakterler üzerinden Yin ve Yang'ın somut biçimde sinematik bir felsefi tanımlamasını yapmayı amaçladı. Ayrıca karakterlerin sahip olduğu eksiklikler onların dengesizliklerini ve nelere sahip

olmaları gerektiğini de açıklıyordu. Her ne kadar İndra'nın ve Ashura'nın soyundan gelen Madara ve Hashirama kısa bir süre denge sağladılarsa da bu bireysel ve toplumsal dengesizlikler yüzünden kalıcı olamadı. Bununla birlikte Kishimoto, dengeye erişmiş biri olarak Hagoromo'yu ve Hashirama'yı daha sonra da Naruto'yu öne çıkardı. Ve dördüncü tematik olan “Gök ve Yer'in İşleyişiyle İlgili (Doğa, Yaşam ve Evren) Denge” tematiğiyle bağlantılı olarak anlatıda bu karakterlerini saygı duyulan ulvi bir pozisyona yerleştirdi. Herkes bu karakterleri gıpta edercesine örnek aldı. Kishimoto, beşinci tematik olan “İnsan Doğası” tematiğini de dolaylı olarak İndra ve Ashura üzerinden yorumladı. Kishimoto'ya göre İndra da Ashura da başlangıçta iyilerdi. Fakat çizdikleri yolla birlikte benimsedikleri ideolojilerle ve bunları eyleme dökme biçimleriyle, onların birbirlerinden farklılaştıklarını göstermeye çalıştı. Kishimoto esas olarak iki enerjinin yani Yin ve Yang'ın ancak bir arada bulunmasıyla bireysel ve toplumsal dengenin sağlanabileceği argümanını savundu. Bunu açık olarak karakterler aracılığıyla da vurguladı. Nitekim ilk sezonun daha 36. Bölümünde Sasuke ve Naruto şöyle bir parşömene denk geldi:

Eğer Göğe sahip değilsen bilgi kazan ve hazırlıklı ol. Eğer Yer'e sahip değilsen savaş meydanlarından galip çık ve güç kazan. Eğer Gök ve Yer'in ikisine de sahip olursan tehlikeli yolları güvenli yollara dönüştürebilirsin.

Aynı şekilde anlatının savunduğu argümanı destekleyecek biçimde 369. Bölümde Uchiha Madara eski taş tabletten⁴⁰ şu yazıtı Hashirama'ya okudu:

Denge, ışık ve gölgeye ayrıldı. Ve evrendeki her şey bu iki zıtlık sayesinde oluştu.

Ayrıca Kishimoto esas olarak savunduğu bu argümanına ek olarak karanlık duyguların beslendiği alanı Yin'in alanı olarak tanımladı. Böylece Yin ne kadar yoğunlaşır ve artarsa insandaki karanlık duygular ve eylemlerde o kadar artmaktaydı. Bu sonuç olarak insanın kalbinin kararmasına, mühürlenmesine neden olmaktaydı. Keza Sasuke abisine yıllarca beslediği nefret duygusuyla iyice karanlığa gömülmüştür. İkinci sezonun 118. Bölümünde Jiraiya, “*Sasuke'nin kalbi tamamen oç alma duygusuyla kaplı*” diyerek bunları ima etti. 476. Bölümde ise Neji Sasuke hakkında

⁴⁰ Bu tablet anlatıda gelecek nesillere bilgi vermesi için Hagoromo tarafından yazılmıştır.

Naruto'ya şunları söyledi: “*Sasuke karanlıkta onu ancak sen kurtarabilirsin Naruto*”. Neji, Sasuke'nin bitmek bilmez bir karanlıkta olduğunu iddia ederken onu yalnızca Naruto'nun kurtarabileceğini iddia etti. Çünkü Naruto aydınlıktı. Yang'tı. Sasuke'nin dengeyi aşan Yin'ini bastırabilecek yegâne enerji ancak Yang olabilirdi. Aynı şekilde Sasuke'nin atası Madara'yı, Naruto'nun atası Hashirama bastırabildi. Madara Yin idi. Hashirama ise Yang. Tıpkı onların da büyük büyük ataları olan İndra ve Ashura gibi.

Anlatının merkezine döndüğümüzde Sasuke ve Naruto, 3. 38. 107. 108. 109. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 202. 215. 216. 257. 258. 259. 260. 476. 477. 478. ve 479. Bölümlerinde durmadan birbirlerine karşı savaştılar. Fakat Kishimoto hem İndra ve soyunun hem de Ashura ve soyunun ayrı bir şekilde denge sağladıkları argümanını açık bir şekilde reddetti. Kishimoto'ya göre her karakter hem Yin'e hem de Yang'a aynı anda sahip olabilmeliydi. Hagoromo da 466. Bölümde iki oğlu arasındaki farkı açıklayarak Kishimoto'nun bu argümanını anlatı üzerinden ima etti: *Büyük oğlum, dâhi olsa da gücü nedeniyle sevgiye inanmıyor. Küçük oğlan ise tam tersine gücü olmamasına rağmen sevgiyle oturup sevgiyle kalkıyor. Ninshū'nun doğru ve uygun bir yola girmesi için güçte sevgide elzemdi.*

Anlatının sonunda 476. 477. 478. ve 479. Bölümlerinde son dövüşlerini yapan Sasuke ve Naruto, Naruto'nun Sasuke'yi bastırmasıyla son buldu. Böylece Sasuke dengeyi aşmış Yin'ini Naruto sayesinde bastırabildi ve karanlığını yendi. Kishimoto'nun savunduğu argümanla Sasuke ve Naruto artık hem Yin'e hem de Yang'a bir arada sahip oldu ve dengeye eriştiler.

Bulgulardan anlaşıldığı gibi Kishimoto karakterlerini Yin ve Yang olarak ayırırken, aslında onların dengesiz bir Yin ve Yang olduklarını savunarak inşa etmeye çalışmıştır. Yin'in tezahürü olan karakterler gittikçe daha fazla Yin'de baskınlaştılar, yani dolaylı olarak barındırdıkları Yang'ı gittikçe kaybettiler. Sasuke'nin, Madara'nın ve onların kadim atası olan İndra'nın, Yang'ın tezahürlerine nazaran güçlülerdi. Ama anlatı boyunca sevgilerinin hep eksik olduğu gösterilmiştir. Yang'ın tezahürleri olan Naruto'nun, Hashirama'nın ve onun da kadim atası Ashura'nın sevgi ve merhamet yönünden Yin'in tezahürlerinden daha üstün oldukları açıktı. Fakat Naruto gibi Ashura da abisi İndra karşısında güç ve akıl yönünden daha zayıftı. Aslında

Kishimoto kıyasla ulaştığımız bu bilgiler üzerinden Yin kavramına gücü, akıllı, rasyonelliği de eklemiştir. Naruto, Hashirama ve Ashura üzerinden ise Yang kavramına sevgiyi. Dolayısıyla birinde aşırı olarak gösterilen bir özellik diğesinde çok eksik olarak gösterilmiş, bunun bir denge olmadığı dolaylı olarak ima edilmiştir. Sasuke her ne kadar akılcı ve güçlü olmasına karşın sevgisini yitirmiş bir vaziyettedir. Çünkü anlatı boyunca Sasuke sevdiklerini de (Abisi İtachi, en yakın arkadaşları Naruto ve Sakura) öldürmeye çalışmıştır. Sasuke gibi Madara ve İndra da geçmişte sevgisini yitirmiştir. Madara kardeşi gibi sevdiği dostu Hashirama ile yıllarca mücadele etmiş, İndra ise sevgisizliğinden yıllarca Ashura'nın kökünü kurutmaya çalışmıştır. Bu sebeple Kishimoto mikro (bireysel) denge'nin, itidallığın ve orta'nın ne olduğunu birbirlerine zıt bu altı karakter üzerinden kavramsallaştırmıştır. Aynı zamanda Kishimoto İndra ve Ashura'nın babası Hagoromo ile de dengenin nasıl olabileceğini göstermiştir. Hagoromo'nun Ay ve Güneş'e yani Yin ve Yang'a aynı sahip olabilmesiyle onun dengeye erişen biri olduğu ima edilmiştir. Hagoromo oğlu İndra gibi güce, akılcılığa ve gazap duygularına sahipken, küçük oğlu Ashura gibi merhametliydi ve herkesi severdi de. Fakat aksine kendisinin ifade ettiği gibi oğullarından biri güce diğeri ise sevgiye tapıyordu neredeyse.

Kishimoto, Gotōge'den farklı olarak Yin Yang dengesine erişmiş kişileri Ulvi bir konumda ve kişilikte göstermeye çalışır. 4. Tematikteki örtük anlamlar özellikle bazı karakterler üzerinden somutlaştırılmaya çalışılır. Örneğin Hashirama ve Hagoromo çok farklı karakterlerdir. Hashirama ilk Hokage olsa da kardeşi Tobirama da Hokage olmuştur veya ondan sonra Hokage olan Hiruzen de. Fakat Hashirama kendi zamanındaki diğertüm insanlardan farklı bir konumda yer almaktadır. Kishimoto Yin Yang dengesine erişmiş Hashirama'nın sanki Gök (乾 Qián, Heaven)'ten ve Yer (坤 K'un, Earth)'den birer parça taşıdığını veya onların birlikteliğinin bir tecellisi olabileceğini tasavvur etmeye çalışmıştır. Hashirama, zamanının en kudretli insanı olmasına rağmen bütün insanlara olan sevgisinin kuşatıcılığı da adeta Ulvi bir konumdaydı. Aynı anlamlandırma Hagoromo için de geçerlidir. Kishimoto, Hashirama ile Hagoromo'yu bu anlamlandırma için seçerken, Gög'ün ve Yer'in işleyişiyle uyum sağlamış insanları güç ve otorite sahibi insanlar olabileceğini düşündü. Yani Kishimoto'ya göre kişi Ulvi bir konumda olabilmesi için

aynı zamanda güç ve otoriteye de sahip olması gerekmekte, sahip olduğu bu gücünü ve otoritesini Gök ve Yer'in işleyişi gibi kullanması gerekmekteydi.

Aslında Kishimoto'nun Yin'in ve Yang'ın tezahürlerini binlerce yıllık bir tarihsel bağlama taşıyarak göstermesiyle, onun tümevarımsal bir argümanı savunduğu sonucuna da varılmıştır. Naruto'nun ve onun kadim atası Hashirama'nın ve onun da kadim atası olan Ashura'nın ve bunların karşıtlarının sahip olduğu gibi insanların da Yin'e ve Yang'a sahip oldukları sonucuna ulaşılabilir. Kishimoto'nun üretmeye çalıştığı bu tümevarımsal argümanın Epistemik bağlamı göz önüne alındığında insanların da böyle bir şeye sahip olduğunu geçersiz kılacak bir neden göremeyiz. Çünkü Kishimoto Felsefi Arka Plan'da Yin Yang'ın "tanımlamalar" tematiğinde yer verdiğimiz gibi Yin ve Yang'ın sanki yaratılan her şeyin bir parçası olduğunu düşünüyordu. Bunu doğrular biçimde klasik düşüncedeki Yin Yang tanımlamasının Kishimoto'nun düşüncesinden tek farkı onların tündengelimli bir argümanı dile getirmiş olmasıdır. Klasik düşüncedeki argüman şöyledir:

Evrenin bir parçası olan her şeyde Yin Yang'ın etkileşimi vuku bulmuştur.

İnsan da evrenin bir parçasıdır.

O halde,

İnsanda da Yin Yang'ın etkileşimi vuku bulmuştur.

Bu argüman, Konfüçyüs'ün düzenlediği Lüshi Chunqiu'deki Yin Yang tanımlamasından, Huangdi'nin (Sarı İmparator)'un tanımlama diyalogundan ve Laozi'nin Konfüçyüs'e anlattığı Yin Yang tanımlamalarında iddia edilmiştir.⁴¹ Argüman entimemdir çünkü insanın evrenin bir parçası olduğu bilinmektedir. Bu yüzden tematiklerdeki bahsi geçen diyaloglarda insan örtük olarak ima edilir. Tematiklerdeki diyaloglarda ikinci ve sonuç öncülünün tamamlanması istenir. Kishimoto'nun bu tündengelimli entimem argümanın eş anlamını taşıyan tümevarımsal bir felsefi argüman ürettiğine ulaşılmıştır.

⁴¹ Ayrıntılı bilgi için sayfa 100. 101. 102

4.4. Black Clover’ın (Yūki Tabata) Felsefi Analizi

Black Clover’ın işlediği felsefi tematiklerin onun edebi anlatısına gömüldüğünü söyleyebiliriz. Edebi anlatısı ilk bakışta bir macera olarak görünmesine karşın, tüm anlatı boyunca üzerinde dolaştığı felsefi zemini ve öne sürmek istediği argümanlarının derinliği onu felsefi bir anlatıya dönüştürmeye zorlar. Black Clover’da Asta ve Yuno, uçsuz bucaksız bir köyün eski bir kilisesine bebekken aynı gün terk edilirler. Bundan sonra kendileri gibi terkedilmiş ve sahipsiz olan diğer yetim ve öksüz çocuklarla birlikte Peder ve Rahibe Lily tarafından büyütülürler. Yetişkin yaşlarına gelen Asta ve Yuno’nun köyleri Hage’den ayrılmayı istemeleri, köylerindeki öldürülmüş bir iblis iskeletinin farkına varmalarıyla başlar. Onlara anlatılanlara göre karanlık bir günde, dünyayı yok etme arzusunda olan bir iblis insanlara musallat olduğunda bilge bir büyücü iblisin hakkından gelerek tüm insanlığı kurtarır. O iblisin kafasının üzerinde heykeli bulunan kişi ilk Büyücü Kralı olan efsane Prens Lumiel Silvamillion Clover olmuştur. Asta ve Yuno bunu öğrendiklerinde onlar da Büyücü Kralı olabilmek için birbirlerini söz verirler ve birbirlerinin rakibi olarak günlerce durmadan çalışırlar ve ardından krallığa doğru yol alırlar.



Resim 4. 37. İlk Büyücü Kralı Prens Lumiel Silvamillion Clover’ın anlatılan iblis efsanesinin üzerindeki heykeli ve Clover Krallığı

Asta ve Yuno'nun böylesine büyük bir hedefi arzulamalarına karşın önlerindeki en büyük engelleri onların sahip oldukları büyü güçleri ve sınıfsal statüleri olacaktır. Çünkü Clover Krallığında ve diğer krallıklarda büyü güclere sahip olmak ve onları kullanabilmek neredeyse her şey anlamına gelir. Monarşi ile yönetilen Clover Krallığında büyüye verilen bu önem ve değer sonucunda; kraliyet ailesi, asiller, avam ve sıradanlar olmak üzere bazı tabakalaşmalar ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte avam ve sıradanlar içindeki insanlar da sahip oldukları büyü güçlerine ve onu kullanabilme yetilerine göre ayrılmışlardır. Kimileri az büyü güçlerine sahip olup ve çalışıp emek vermelerine rağmen büyü gücünü elde edemezlerken, kimileri buna doğuştan sahip olmuş ve üstelik diğerlerinden kat be kat daha fazla büyü gücü elde etmişlerdir. Bazıları ise hiçbir şekilde bu büyü gücüne sahip olamamışlardır. Bu durum insanlar arasında neredeyse düzeltilemeyecek bir sınıfsal çatışmaya ve dengesizliğe neden olmuştur.

Bu çatışma ve dengesizlik bir yandan da Yin ve Yang'ın toplumsal boyuttaki dengesizliğinin en önemli tezahürüdür. Bununla birlikte bu dengesizlik bireysel anlamda Asta ve Yuno üzerinden kolayca belirir. Black Clover'ın Yin ve Yang tanımlamalarında her iki kavram, Asta ve Yuno ile bütünleşir. Asta Yang iken (Resim 4. 38.), Yuno ise Yindir (Resim 4. 39.). Black Clover'ın bu tanımlaması her ne kadar etimolojik anlam ve felsefi tanımlamalar ile tam anlamıyla aynı olsa da Black Clover'ın farklılığı bunu bir insan üzerinden yapabilmesidir.



Resim 4. 38. Yūki Tabata, Asta ve Yuno Karakterleriyle Yin ve Yang kavramlarını tanımlarken: Yang olarak Asta



Resim 4. 39. Yin olarak Yuno

Yang olarak Asta, aydınlıktır, sıcakkanlıdır, hareketlidir, neşelidir, coşkuludur, ama bir o kadar da gürültücüdür, pervasızdır, sosyaldır ve en önemlisi duygusaldır. Yin olarak Yuno ise, karanlıktır, soğuktur, kasvetlidir, daha sükûnetlidir, çoğu zaman gergin ve donuktur, sessizdir, ciddi ve temkinlidir, insanlarla asosyal denilecek kadar mesafelidir ve duygularından aşırı derecede arınmış daha akılcıdır. Bütün bu özellikler, yin ve yang'ın temel tanımlamalarıyla keskin bir biçimde örtüşürken bu tanımlamaların soyut düzlemde çıkarılarak bir insan üzerinden gerçekleştirilmesi, sıcak, soğuk, sükûnet ve hareket haricinde klasik tanımlamalara ek olarak duygular ile bütünleştirilmesi Black Clover'ın kendisinin eklediği ve geliştirdiği tanımlamalar olarak karşımıza çıkar.

Ayrıca bu tanımlamalardan karakterlerin Yin ve Yang' dan sadece birini taşıdıkları anlamı da çıkarılmamalıdır. Bu daha çok hangisinin daha baskın olduğuyla ilgili bir anlamlandırmadır. Felsefi arka planda bahsedilen birinin diğerine olan dengesizliği burada bu şekilde anlamlandırılır. Aynı şekilde Asta Yang özellikleri taşımasına rağmen onun Yang tarafı Yin tarafından daha baskındır. Yuno da ise Yin tarafı Yang tarafına daha baskındır. Bunlara ek olarak yin yang felsefesinin beş elementle olan ilişkisi göz önüne alındığında Black Clover neredeyse çoğu karakteri bir elementle özdeşleştirerek onların da yin ve yang baskınlığına göre ayrılmasını sağlar (Resim 4. 40).



Resim 4. 40. Black Clover'da Yin ve Yang'ın beş element ile de konumlandırıldığına örnek

Örneğin Resim 4. 40 da Silva kraliyet ailesinden Nozel'in, "Cıva ve Su" elementini kullanmasıyla onun bir Yin olduğu ima edilirken, Vermillion kraliyet ailesinden Fuegoleon'un "Ateş" elementini kullanmasıyla onun bir Yang olduğu ima edilir. Ayrıca hem Silva ailesi üyeleri hem de Vermillion ailesi üyeleri neredeyse aynı element türüne sahip olmalarından dolayı sırasıyla Yin ve Yang özelliklerini taşırlar. Nozel'in diğer kardeşleri Solid, Nebra ve aynı zamanda Asta'nın dostu olan Noelle Silva'da, Yin özelliklerini taşır. Diğer yandan Fuegoleon'un kardeşleri Mereoleon ve Leopold Vermillion ile kuzen Mimosa Vermillion tıpkı Asta gibi onlarda Yang özelliği taşırlar. Ayrıca beş elementin Yin ve Yang konumlandırılmasında kullanıldığına dair diğer kanıt ise Yuno'yu bir Yin olarak tanımlayan Black Clover'ın, yine Yuno'yu "Rüzgâr" elementiyle özdeşleştirmeye çalışması ile onun yin olduğunu doğrulanabilir kılmaya çalışır (1.Tanımlamalar). Bunlar felsefi arka planın ciddi bir okuması olmaksızın doğrulanması ve iddia edilmesi mümkün olmayan geçerli iddialardır.

Black Clover, Asta ve Yuno'nun dengesizliği üzerinden denge ve ortayı anlamlandırmaya çalıştığı gibi diğer karakterler üzerinden de bunu güçlendirmeye çalışır. 20. Bölümde 28. Büyücü Kralı Julius Novachrono, huzurunda düzenlediği bir madalya ödül töreninde büyü şövalyelerine madalyalarını takdim ederken aynı zamanda onların dengesizliklerini de gidermelerine dair tavsiyeler verir. Diyalog şu şekilde geçer:

Büyücü Kralı Julius: *Kızıl Aslanlardan Leopold Vermillion, kardeşlerinle aynı alev büyüünü kullanıyorsun. Gücün çok kuvvetli. Fakat fazla aşırıya kaçmadığına dikkat etmelisin.*

Leopold: *Kötüye merhamet etmenin lüzumu yok efendim.*

Büyücü Kralı Julius: *Mavi Gül Şövalyelerinden Sol Marron (kadın), erkekler kadar güçlüsün ve toprak yaratım büyüün harika. Ama özgürlüğüne biraz fazla düşkün gibisin.*

Büyücü Kralı Julius: *Gümüş Kartallardan Solid Silva, büyüünün manevra kabiliyeti muazzam, ama büyüünle gösteriş yapmayı bırakıp diğerleriyle iş birliği yaparsan daha mükemmel olacağını düşünüyorum.*

Solid: *Aklımda tutacağım efendim.*

Büyücü Kralı Julius: *Gümüş Kartallardan Nebra Silva, sis büyüyle yarattığın hünerli illüzyonların muhteşem. Ancak düşmanla gerektiğinden fazla oynamadığından (alay ederek saygısızlık yapmak anlamında) emin ol.*

Nebra: *Uyarınız için teşekkür ederim efendim.*

Büyücü Kralı Julius: *Altın Şafak Şövalyelerinden Shiren Tium, büyüünün aksine oldukça sessiz birisin, o yüzden aklından geçenleri daha fazla dile getirsen iyi olur.*

Shiren: *Anlaşıldı.*

Büyücü Kralı Julius: *Altın Şafak Şövalyelerinden Alecdora Sandler, özenli ve planlı büyüyle beni hayran bırakıyorsun. Ama arada sırada işi birazda olsa akışına bırakabilirsin.*

Bunlara ek olarak Kızıl Aslan Şövalyelerinin lideri Fuegoleon Vermillion da benzer denge düşüncesine sahiptir. Ve bunu bize diğerlerine olan nutuklarıyla şöyle aktarır:

Fuegoleon (23. Bölümde Asta'ya): *Coşkunluğun en büyük silahın olabilir, fakat aklıselim de ol.*

Fuegoleon (22. Bölümde güçsüz olduğu için Silva Ailesinde hakir görülen Noelle Silva'ya): *Zayıf olmak utanılacak bir şey değildir, fakat zayıf kalmak öyledir.*

Fuegoleon (25. Bölümde krallığa saldıranların komutanlarından olan Rades'e): *Zorluğun üstesinden gelmekte eksik kaldığın şey, erdemli bir kalbe sahip olmamandı.*

Fuegoleon'un bu diyaloguna benzer başka bir diyalog Büyücü Kralı Julius Novachrono tarafından da dile getirilir. Asta ve Yuno Büyücü Kralın huzuruna çıktıklarında nasıl onun gibi olabilecekleriyle ilgili bir soru sorarlar ve kıdemli bir şövalye olan Klaus atılarak: *Büyücü Kralı kibirlidir ve insanların güvenine sahiptir,* ifadesini dile getirirken Büyücü Kralı Julius bunu reddederek şunları ifade eder:

Julius (Asta ve Yuno'ya): *Erdem! Başkalarını kibirle koruyamazsın ve insanların güvenini erdemle kazanırsın ve bunu yapamayanlar ise asla tepede duramazlar.*

Diyaloglardan da anlaşılacağı gibi Black Clover'ın mikro (bireysel) denge anlayışı Konfüçyüsçü mikro (bireysel) denge anlayışına daha yakındır. Burada tam anlamıyla bir aşırılıktan sakınmak ve onu düzenlemek varken, iki tarafı da tercih etmemelerine dair bir ima bile sezemeyiz. Buda Black Clover'ın Laozi ve geleneğinin mikro (bireysel) denge olarak benimsediği ikisinde de bulunmama ve ikisine de yönelmeme argümanına karşı bir argüman öne sürdükleri görülebilir. Zaten ifadelerden anlaşıldığında kadim ve bilge krallar Lumiel gibi 28. Büyücü Kralı Julius Novachrono da yin yang dengesinin tam anlamıyla bir vücut bulmuş halidir.



Resim 4. 41. Black Clover'ın İdeal Yin Yang Dengesi: İlk Büyücü Kralı Prens Lumiel Silvamillion Clover ve Son Büyücü Kralı Julius Novachrono

Black Clover Julius'un, tüm anlatı boyunca bu dengesini muhafaza eder. Onun bu dengeli hali etrafındaki dengesizliklerin nasıl ve ne derece olduğuna dair

anlamlandırılabilmesini kolaylaştırır. Bu Black Clover'ın ideal dengesinin bir argümanıdır. Black Clover, diğer karakterler üzerindeki -Asta ve Yuno dâhil- dengesizliği rahatsız ve tedirgin edici bir şekilde bize anlatı boyunca gösterirken diğer yandan ideal dengenin de nasıl olacağını ve olması gerektiğini de göstermiştir. Black Clover'ın kendi düşüncesinde ideal dengesinin önemini ve gerekliliğini *The Great Learning* ile şu şekilde vurgulayabiliriz:

Bu bakış açısına göre, hükümdarın kendisi iyi huylara sahip olması gerekir ve böylece bunları insanlardan isteyebilir. Hükümdar kendisinde kötü huyları taşımamalı işte o zaman onların insanlarda bulunmamasını isteyebilir. İnsanları idare etmeye çalışırken kendi karakterini ve isteklerini diğerlerine örnek göstermeden, onlara kayda değer bir şekilde yol göstermeye çalışan biri hiçbir zaman olmadı. (GL 9B-4D, Çeviri: Legge, 1960: 371)

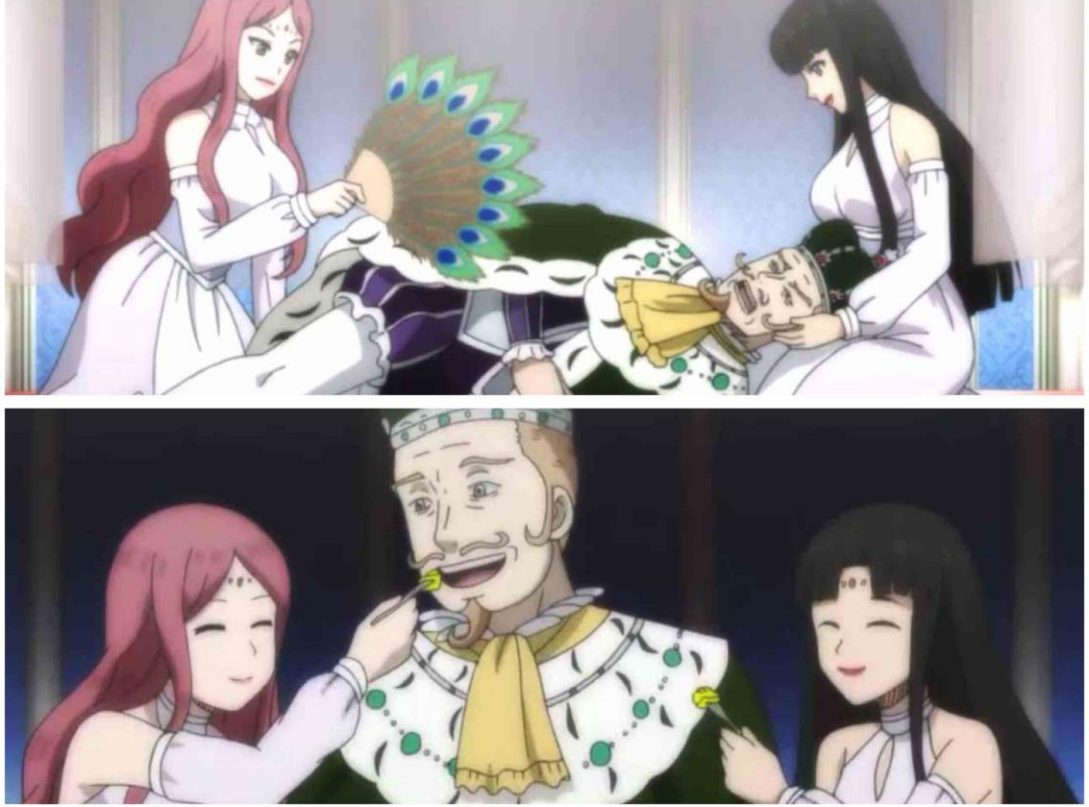
Black Clover'ın yan tematiği sayılabilecek bir tematik olan birey ve toplum açısından, onun Laozi ve geleneğinin eylemsizliğine, büyücü krallar ve onları örnek alanlar sayesinde karşı bir argüman öne sürdüklerini söyleyebiliriz. Anlatıdaki büyücü kralları daima eylem ve harekette bulunurlar. Onlar kötü ve adaletsiz olanı değiştirmek, iyi olanı korumak ve geliştirmek için durmaksızın eylem ve hareket halindedirler. Onların bu durumuna imrenenler ise her zaman onların eylemliliğini örnek almışlardır. Laozi ve geleneğini temsil etmek adına 24. ve 25. bölümlerde Yonca Krallığının Kralı 13. Augustus Kira'nın neredeyse hiçbir işe yaramadığı gösterilir (Resim 4. 42.). Kral eylemsizdir, pervasızdır, erdem sahibi hiç değildir, bu yüzden halk onu sevmez ve saygı göstermemesine karşın bunu dile getiremezler. Oysa halk 70. Bölümde aralarında şunları konuşurlar:

Halk: *Acaba Büyücü Kralı kral olmayı düşünür müydü?*

Halk: *Keşke Büyücü Kralı gerçek kral olsaydı. Büyücü Kralı kral olamaz mıydı?*

Halk (Çocuk): *Büyücü Kralı Kral olmalı!*

Aynı sahnenin devamında yaptıkları görevlerden dolayı Büyücü Kralı Julius tarafından onurlandırılan Asta ve Yuno, halkın önünde ve Kral'a yakın bir konumda, Kral'ın hiçbir işe yaramadığını açıkça şöyle dile getirirler:



Resim 4. 42. 13. Augustus Kira ile Tabata'nın Eylemsiz Kral eleştirisi

Asta (Kral Kiraya): *Bizim harika olduğumu düşündüklerimiz Büyücü Kralı ve takım kaptanlarıdır (Fuegoleon, Nozel, William gibi). Kral değil. Daha önce kralın harika bir şey yaptığını hiç duymadım. Sen duydun mu Yuno?*

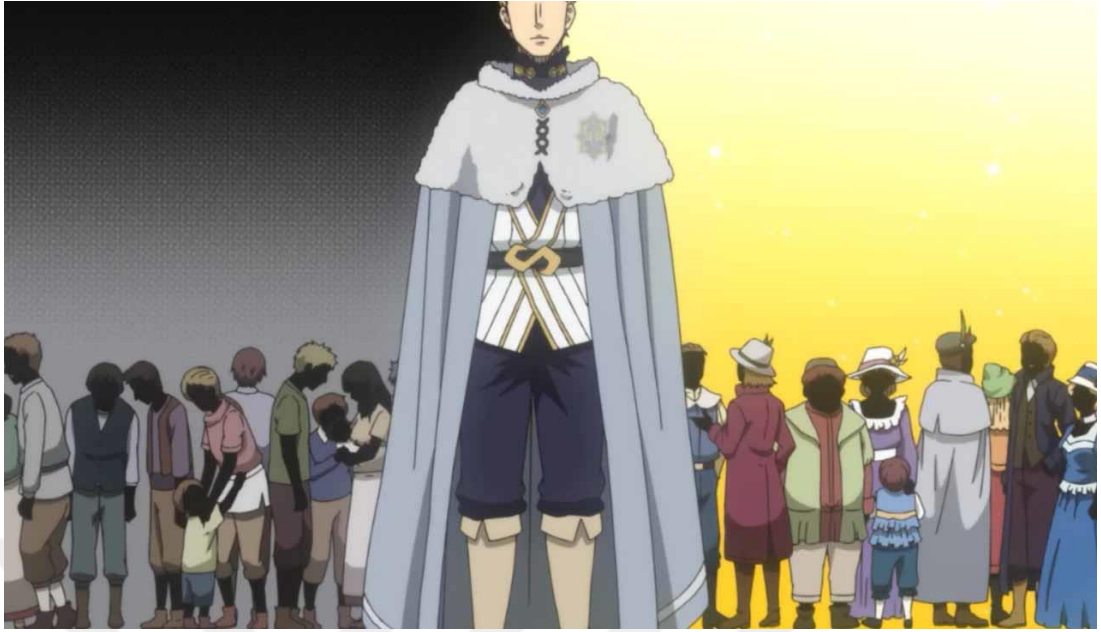
Yuno: Yo.

Asta (Yuno'ya): *Yani çok fazla gücü var evet ama insanlar için tek bir iyi şey bile yapmadı değil mi?*

Yuno: *Sanırım öyle.*

Asta: *Hiç büyü gücüm yok ve aklım çok ermiyor ama kralın çok da bir varlığı yok ve oldukça acınası duruyor.*

Yuno: *Asta! Etrafına Bak. Ortamı oku. Her doğruyu her yerde söylememelisin.*



Resim 4. 43. 28. Büyücü Kralı Julius Novachrono'nun makro (toplumsal) dengesizlikle ilgili kaygıları

Kral 13. Augustus Kira, Asta'nın sözlerini bitirdikten sonra pervasızca onun idam edilmesini emreder. Büyücü Kralı Julius, Kral Kira'yı sakinleştirmesiyle birlikte Astayı idam edilmekten kurtarır. Zaten Julius ve kadim ilk Büyücü Kralı Lumiel'in gayeleri de hem bireysel hem de toplumsal anlamda denge sağlayabilmek, insanlar arasında dengeli bir köprü kurabilmektir. Konfüçyüs'ün hep arzuladığı gibi, Julius kendi dengesine eriştikten sonra sırasıyla çevresini ve toplumu dengeye sokmaya çalışır. Çünkü çevresinin ve toplumun dengesizliği bir gün onu da bozacaktır, ayrıca kendini dengeleyen herhangi biri toplumdaki sınıfsal eşitsizlikler ve tabakalaşmalar sonucunda veya diğer dengesizler sonucunda yine dengesizleşecektir. Bu Konfüçyüs'ün etkinin doğasına dair düşünceleriyle taban tabana kesişir.

Bu dengesizlik içinde Yuno daha çocukken bir hırsız tarafından dövülür ve gasp edilir. Aynı şekilde tüm krallıkta da güçlü olanlar güçsüzleri ezmeye çalışır, malı ve mülkü olmayan ama bunu arzulayanlar hırsızlık ve gaspa başvururlar. Bazı çeteler insanları kullanmaya, çalıştırmaya veya kadınlara taciz etme girişiminde bulunurlar. İnsan ve eylemi toplumun her yerindedir. Böylece Laozi ve geleneğinin insana olan eylemsizlik tavsiyelerinin burada hiçbir işe yaramadığını görebiliriz. İnsan karışmadığı takdirde yine de düzen ve denge gelmez. Adaleti, erdem ve adalet sahibi

olanlar yerine getirip yaymadıkça insanlar adaleti uygulamazlar. İyiler ve erdem sahipleri müdahale etmedikçe, kötüler ve adaletsiz olanlar hep kendi bencil isteklerini insanlara dayatacaklardır. Yetki ve mülk sahibi olup da böyle erdem ve adaletten yoksun olanlar ise istediklerinin canını ve namusunu gasp etmek için tereddüt etmeyeceklerdir. 20. Bölümde Büyücü Kralı Julius'tan madalya alan Mavi Gül Şövalyelerinden Sol Marron'un 79. Bölümde geçmişinde köyünün nasılda çetelerce baskına uğradığını ve genç bir kız olarak çektiği zorluklara karşın, onları sözleriyle korumaya can atan erkeklerin bile onu ve onun gibileri eyleme gelince koruyamadıkları gösterilir. 18. Bölümde tevazu sahibi bir Vermillion kraliyet asili olan Mimosa şöyle der: *Çoğu kraliyetten olanlar emekle alay ederler. Onlara göre emek harcamak sadece güçsüz olanların yaptığı bir şeydir.* İnsanın eylemlilik duygusu ve sarf ettiği çabanın değeri tüm anlatı boyunca kamçılanırken Julius'un daha Büyücü Kralı olmadan önce söylediği söz 93. Bölümde şöyle geçer: *Bu böyle devam edemez.* 92. Bölümde ise Julius'un anılarında Büyücü Kralı olduktan sonra mottosunu ve var olma amacını şöyle dile getirir: *Gayem, her türlü ayrımcılığın olmadığı bir gelecek oluşturmak.* Black Clover'ın bu eylemli kral ve krallar da dâhil her insanın eylemliliğini savunan düşüncesi insan ve onun eylemsizliğini savunan Laozi ve geleneğine karşı katı bir reddiyesidir.

Bununla birlikte felsefî arka planda Konfüçyüsçü düşüncede tek bir insanın bile önemli olduğu vurgulanırken aynı konumlanma Black Clover için de geçerlidir. Bütün bu insanların dengesizliklerine ve onların birbirleriyle çatışmalarına karşın hem ilk Büyücü Kralı Lumiel hem de son Büyücü Kralı Julius kendilerini önemsiz görmeyerek bir şeyleri değiştirebileceklerine inanmışlardır. Lumiel bu eşitsizlikleri düzeltebilmek ve insanları dengeleyebilmek adına 500 yıl önce büyü güçlerini mühürleyebilen bazı teknolojik aletler icat etmeye çalışmıştır. Eğer Lumiel bu aletlere büyüleri mühürleyip saklayabilirse, onları daha küçük büyü eşyalarına entegre edebilecektir. Lumiel'in bundaki esas gayesi içine güç mühürlenecek bu küçük büyü eşyaları sayesinde büyü gücüne az veya hiç sahip olmayanların, diğer insanlar gibi kendi ihtiyaçlarını gidermelerini ve kendilerini koruyacak gerekli gücü elde etmelerini sağlayabilmektir.



Resim 4. 44. Prens Lumiel ve yardımcısı Secre: büyü gücü mühürleyen ve saklayabilen icatları

Black Clover, Lumiel'in bu çabasını ve sonrasında meydana gelecek tüm sıralı olayları ve gelişmeleri anlatının en derin felsefi düzlemi olacak şekilde oluşturmuştur. Bu mesele asıl odaklandığı tematik olan hem insan doğasının ne olduğu hakkındaki sorgulamalara hem de bu insan doğasının yin yang dengesi ve dengesizliğiyle olan ilişkisine doğru derinleşmektedir. Bu yüzden onun savunduğu ve ortaya koymak istediği argümanları aniden sunmak, argümanların özümsemişi açısından doğru olmayacaktır. Bu sebeple argümanların savunulduğu felsefi düzlemin de derli toplu bilinmesi ve kavranması onların geçerlilikleri açısından da önemlidir. Black Clover'ın Yin ve Yang'ı kelime lafzı olarak telaffuz etmemesine karşılık, onu örtük ve dolaylı şekilde -tıpkı Asta ve Yuno veya beş element ile temsil edilen karakterleri Yin ve Yang olarak ayırdığı gibi- nasıl argümanlaştırdığı adım adım gösterilecektir.

En başa dönersek adından anlaşılacağı gibi Clover'ın kelime anlamı yoncadır. Black Clover ise Siyah/Karanlık Yonca anlamına gelir. Anlatılanlara göre en fazla beş olmak üzere farklı yapraklara sahip yonca kitapları mevcuttur. Her yaprak bir kavramı temsil eder. Yoncanın üç yaprağı inancı, umudu ve sevgiyi taşırken, dördüncü yaprakta iyi şans vardır. Yoncaların yaprağı arttıkça gücün ve sorumluluğunda arttığı vurgulanır. Bu yüzden sadece çok ender insanlar dört yapraklı yonca kitabına sahip olurlar. Beşinci yaprağın ise bir iblisi barındırdığı söylenir. Bu yüzden beş yapraklı yonca kitabı karanlık ile imgeleştirilirken, dört yapraklı olanı aydınlık ile imgeleştirilir. Fakat hâlihazırda beş yapraklı karanlık bir yonca kitabı hiçbir zaman

olmamıştır. Çünkü beşinci yaprak ancak dört yapraklı yoncadan türeyebilmiştir. Bu türeme sonucunda aydınlık olan yoncalar ve kitap karanlığa doğru bürünür. Yoncaların bu tasviri Black Clover’ın insan doğasına dair argümanının ilk örtük öncülleridir.

Krallıkta beş yapraklı karanlık yonca kitabından (Black Clover) sadece bir tane vardır. İçinde iblis’in barındığı söylenen bu tek karanlık yonca kitabı yaklaşık 500 yıl önce -yani Lumiel’in döneminde- dört yapraklı yonca kitabına sahip olan birinin kitabından türemiştir. İlk Büyücü Kralı Lumiel kraliyet ailesinin bilge bir prensi olduğu dönemde aynı topraklarda başka bir ırk olarak yaşayan elfler de vardır. Elfler doğa ve tabiat tarafından sevilmişler ve doğanın tüm mana ve gücü bu elflere doğal olarak geçmiştir. Dolayısıyla onlar insanlardan daha ender ve engin büyü gücüne doğuştan sahip olmuşlardır. Prens Lumiel bir gün kız kardeşi Teita’nın ormanın derinliklerinde kaybolduğunu fark ettikten sonra onun kasırgaya kapıldığını görür ve elflerin lideri Licht, Lumiel’in kız kardeşi Teitayı kurtarır. Aralarında bu olaydan sonra samimi ve kalıcı bir bağ oluşmuştur. Tıpkı Lumiel gibi Licht de dört yapraklı aydınlık yonca kitabına sahiptir. Yani Lumiel gibi o da enderdir.

Ayrıca Lumiel gibi Licht ve diğer elfler de insanların bu eşitsizliklerinden ve adaletsizliklerinden mustarıptır. O yüzden elfler arasında insanlara karşı katı bir önyargı vardır. Neredeyse hiçbir elf ve Licht de dâhil Lumiel’i ve kız kardeşi Teita’yı tanıyana kadar insanlarla pozitif anlamda bir yaklaşma sağlayamamışlardır. Licht’in neredeyse tüm canlılara olan engin sevgisi ise onu bu önyargılı ve negatif düşüncelerden uzaklaştırmıştır. Lumiel de Licht gibi tüm bu sorunların üstesinden gelmenin ancak birlik ve beraberlikle mümkün olduğunu düşünür. Lumiel bir gün Licht ve diğer elflere şunları dile getirir:

Lumiel: Birbirimizi anlayabiliriz. Ortak bir paydada buluşabiliriz. Siz Elflerin gerçekten harika bir manası var. O manaları, biz insanların geliştirdiği büyü teknolojisiyle birleştirecek, eminim bu diyarı daha güvenli ve refah dolu bir yer haline getirebiliriz. Bir arada yaşayabilmek için el ele verelim.

Licht, Lumiel ve Teita sık sık birbirleriyle vakit geçirirlerken, Licht ve Teita arasında duygusal bağlar gelişir ve sonunda birbirleriyle evlenmeyi isterler. İnsanların aksine elflerin çoğu bu evliliğin mutluluk ve huzur getireceğine inanmışlardır. Düğün günü gelip çatığında tüm elfler, bembeyaz elbiseleriyle yemyeşil diyarın arasında Licht ve Teita'nın mutluluğuna şahit olmak için toplanmışlarken Prens Lumiel ise ortalarda yoktur.





Resim 4. 45. İlk Büyücü Kralı Prens Lumiel, Kız Kardeşi Teita, Elflerin Lideri Licht ve Elfler

O sırada düğün yerine ani bir saldırı yapılır ama kimin ve kimlerin yaptığı bilinmez. Tüm elflerin beyaz elbiseleri kana bulanmışken, saldırı anında tüm elflerin büyü güçleri mühürlendiğinden kendilerini savunamazlar. Aksine onların tüm güçleri hızlıca belli bir alana doğru sömürülüyordur ve elfler bulundukları alana hapsedikleri için de kaçamazlar. Tüm elfler bunu yapabilecek tek kişinin sadece Lumiel olduğunu düşünürler. Çünkü Teita'dan başka düğünün nerede ve ne zaman olacağını bilen tek insan Lumieldir. Üstelik yapılan toplu saldırının türü Lumiel'in kullandığı büyü türü olan ışık büyüğü ile aynıdır. Aynı zamanda elflerin güçlerinin mühürlenmesi ve hızla kendilerinden bir alana doğru sömürülmesi, Licht ve elflere Lumiel'in geliştirdiği teknoloji olan büyüleri mühürleyerek saklayabildiği icadını hatırlatır. Teita ve karnında bebeği dâhil tüm elfler katledilirken Licht'in kollarında Teita'yı tutarken son anda yasaklı bir büyü yaptığı gösterilir. Fakat devamında Licht'in anlatıdaki yeri ile karşılaşırız.

Black Clover, neredeyse 92. Bölüme kadar Licht'in bu geçmişinin intikamını anlatır. Licht'in nasıl dirildiği hakkında bilgi verilmezken, onun başka bir insanın bedenine misafir olarak var olduğu gösterilir. Bu insan Altın Şafak Şövalyelerinin lideri olan William Vangeance'dır. Licht, William Vangeance daha çok küçükken - belki de o doğduğunda- onunla aynı bedeni paylaşmaya başlamışlardır. William, hayatı boyunca yaşadığı hayal kırıklıklarını ve çaresizliklerini ruh arkadaşı Licht ile paylaştığı için onun intikam ve yeniden diriltme misyonunu gerçekleştirmesini de üstlenmiştir. William/Licht'in kuracağı Altın Şafak ise insanlardan alınacak intikam sonrasındaki o ilk şafağı ve elflerin bir gün yeniden dirilecekleri o günü temsil etmektedir. 86. Bölümün anılarında William takımın adını tereddütsüzce belirlediği sırada Büyücü Kralı Julius'a bunu örtük bir şekilde ima eder:

William/Licht: *Takımımın adını Altın Şafak koyacağım. Adının da belirttiği gibi bu Dünya'ya Altın Şafağı getirecek bir ekip oluşturacağım. Gece karanlık olsa da ışığın daima parlayacağını ve Altın Şafağın bir gün geleceğini kanıtlayacağım.*



Resim 4. 46. Yonca Krallığı Altın Şafak Şövalyeleri Makamı, Lider William Vangeance/Licht

Black Clover’da baştan sona anlatılan neredeyse tüm saldırılar ve dökülen kanlar Licht’in bu misyonu yüzünden gerçekleşmiştir. Licht, elflerin sahip olduğu mana taşlarını toplamak ve bu taşlarla misyonunu gerçekleştirmek için çok gizli bir örgüt kurar. Bu örgütün ismine ise Gece Yarısı Güneşinin Gözü adını verir. Böylece Licht/William, daha anlatının başında 8. 9. ve 10. Bölümlerde bir köye örgütten adamlarını göndererek onlara taşları bulmalarını emreder ve adamları ise emirleri yerine getirirken masum köylüleri acımasızca katletmeye hazırdırlar. Licht, 21. 22. 23. 24. 25. 26. ve 27. Bölümlerde ise seçkin komutanlarından oluşan kalabalık bir ölüler ordusuyla başkente büyük bir saldırı düzenler. Şehrin dört bir yanı yakılırken, halktan ve şövalyelerden insanlar öldürülür. Licht ise o sırada Kızıl Aslanlar lideri Fuegoleon Vermillion’u tek başına kalacağı bir tuzağa çeker. Fuegoleon karşısında William’ı görünce ne olduğunu kavrayamaz ve gafil bir haldeyken, bir anda Licht’e dönüşüp Fuegoleon’un kolunu keserek boynundaki güç taşını alır ve şövalyelerin önüne onun baygın bedenini fırlatır. 34. 35. 36. ve 37. Bölümlerde Licht, şövalye takım liderleri ve Asta’nın takımıyla çatışır. 43. Bölümden 49. Bölüme kadar su altı tapınağına komutanlarını mana taşını getirmeleri için yollayan Licht, yine Asta ve diğerleriyle çatışırken hem onlara hem de tapınak koruyucularına büyük zararlar verir. Asta ve takımı Licht’in üç önemli komutanından birini alt ederek öldürürler.

Licht, 57. 58. 59. 60. ve 61. bölümlerde ölen komutanının intikamı için Asta ve takımının peşlerine gönderir. Licht’in gerçekleştirdiği tüm bu zararlar sonucu Yonca Krallığı yorgun düştüğünden diğer krallıklar tarafından taciz edilir, tehdit edilir ve saldırıya uğrar. Daha sonra Büyücü Kralı Julius şövalyelerin içinde bir hain

olabileceğini sezer, ama bunun hangi takımda ve hangi rütbede bir şövalye olduğunu henüz bilemez. Bunu ortaya çıkarabilmek içinse Julius 73. ve 84. bölümleri arasında şövalyelerin güçlerini ve duygularını açığa vurabilecekleri rekabetçi bir müsabaka düzenler. Çoğu takım kaptanı bu müsabakaya katılmadığı için Julius hainin bunlardan biri olabileceğini düşünür fakat yine de tam anlamıyla kim olduğunu öğrenemez. 87. Bölümde saldırıların ve toplanan taşların bir anlamı olduğunu anlayan krallık, Gece Yarısı Güneşinin Gözü'nü vatanın varlığını tehdit edecek ciddi bir terör örgütü olarak ilan eder. Taşların tam anlamıyla ne işe yaradığını bilmesede örgüt için son derece önemli olduğunu anlayan Büyücü Kralı Julius, son iki taşı kendisi muhafaza eder. 90. Bölümde Licht, Asta ve ekibinin karargâhından bir taşı daha zorla aldırırken geriye sadece Büyücü Kralı Julius'taki iki taş kalır. 92. Bölümde ise William/Licht, Büyücü Kralıyla çok önemli bir mesele hakkında konuşmak istediğini belirtirken Julius bu konuşmayı kabul eder.



Resim 4. 47. Licht, William'ın bedenine geçiş yaparken.

Altın Şafak Lideri William Vangeance, Büyücü Kralı Julius’a şunları söyler:

Bana zaman ayırdığınız için teşekkürler Julius Sama. Siz nasıl görüldüğümü hiçbir zaman umursamadınız, bu sizi hiç rahatsız etmedi ve gücümü kabullenen ilk kişiydiniz. Sizinle karşılaştığım anda geleceğime dair yollar şekillendi. İssız Diyardaki küçük bir köyde lanetli bir çocuk olarak büyüdüm. Daha sonra asil bir aileye onların varisleri olarak kabul edilmiş olsam da bana her zaman çok kötü davrandılar ve orada bile suratımdan iğrendiler. Cehennem gibi bir çocukluktu. Ama siz farklıydınız. Sadece iyi olan yanlarımı görüp beni büyü şövalyelerine davet ettiniz. Bu yüzden size hep saygı duydum. Altın Şafak şövalyelerini oluşturmamdaki nihai amacım sizin her şeye rağmen bana olan bu güveninizi boşa çıkarmamam ve dahası benim için çok önemli olan insanlar adına yaptığım bir şeydi. Sizinle tanışmadan önce bile hep benimle birlikte olan dostum. Şu andan itibaren ikiniz de tamamıyla farklı yollardan yürümeyi isteyeceksiniz. İkiniz de benim için çok kıymetlisiniz. O yüzden ikinizden birinizi seçmem. Bu seçimi size bırakıyorum.

Sözlerini bitiren William yerini Licht’e bırakır⁴². Julius, William’ın Licht’e dönüştükten sonraki yarasının da kaybolduğunu fark ederken Licht, Julius’a şunları söyler:

İyi günler Büyücü Kralı. Ben Gece Yarısı Güneşinin Gözü lideri Licht. Şaşırdığınız o yara bu bedenin sahibinin klanına yapılan bir lanetten kalma. İnsanlara yapılan lanetin bana hiçbir etkisi olmaz. İnsanlardan nefret ediyorum. Ama William, o farklıydı. İnsan olmasına rağmen, hislerimi anlayıp kucakladı. Bu kontrol edilemez öfke, keder ve nefret... O insanlarla tanışmamış olsaydım bizler asla... Bu durmak bilmeyen duygulardan kurtulmanın tek bir yolu var. Tüm mana taşlarını toplayıp arzumuzu yerine getireceğiz. William da bizi anladı, o yüzden sizi görmeme izin verdi. Büyücü Kralı! Ne yazık ki öleceksin. Bu ülkedeki en

⁴² Licht ne zaman isterse William’ın bedenine geçiş yapabilmekte ve kendi görünüşünü kazanabilmektedir. Bu sayede hem örgütün illegal işlerini Licht olarak hem de krallıktaki legal işlerini William ile ortak olarak yürütebiliyordur.

güçlü büyücü, Büyücü Kralı Julius Novachrono olarak Yonca Krallığındaki tüm insanların işlediği günahların bedelini üstleneceksin.

Julius: Hep ayrımcılığın olmadığı bir gelecek oluşturmayı amaçladım. Bu amacımı yerine getirmeden bunun olmasına izin veremem.

Licht: İnsanların olduğu ama ayrımcılığın olmadığı bir gelecek mi? Sadece kuruntu ve hayalden ibaret.

Licht, nefret, kin ve dinmek bilmeyen öfkesi ile Julius'u öldürüp kalan son iki mana taşını da ele geçirmeyi kafaya koymuşken, zaman büyüsü ile doğan Julius'a karşı hiçbir şekilde üstünlük kuramaz. Julius ise Licht'in kontrol ettiği o bedende William'ın da yaşadığını ve bu yüzden zarar vermek istemediğini dile getirir. Ayrıca Julius, Licht'i sözleriyle ikna etmeye de çalışır ve ona insanların her ne kadar yavaş da olsa gerçekten değiştiklerini, düzeldiklerini ve hala da düzelmeye devam ettiklerini kabul ettirmeye çalışır. Licht ise hala nefret ve karanlıkla dolu bir şekilde Julius'un böylesine güçlü, kudretli ve erdem sahibi biri olduğunu gördükten sonra şunları söyler:

Şimdi Anlıyorum. Mana taşlarının gücünü, bu dünyanın doğal düzenine karşı gelmek için kullanmayı istiyoruz. Bu adam... Bu insan... Dünyanın ve kaderin bizi durdurmak için yarattığı bir varlık. O var olan düzenin son kalesi. Bu yüzden onun hakkından gelmek zorundayım. Siz insanlar her şeyimi elimden aldınız. Dostlarımı... Mutlu mesut günlerimi... Bir anda... Eğer doğal düzeni bozma anlamına gelse bile, siz insanlar yaptıklarınızın bedelini ödeyeceksiniz. Büyücü Kralı! Eğer seni öldüremeyecek olsam bile, bu krallıktaki herkesi öldürebilirim.

Gücünün enginliğinden dolayı Julius'u hiçbir şekilde alt edemeyeceğini kavrayan Licht, masum insanların üzerine devasa bir saldırı planlar. Julius ise Licht'in yaptığı ve yapacağı tüm hamleleri görebiliyordur. Bu yüzden insanları kurtarmak için yapacağı ilk hamlede, Licht'in kendisini öldürebileceğini görmesine karşın, o yine de masum insanları kurtarmayı tercih eder. Julius'un Licht'e göre tek zaafı onun gerçek bir bilge kral olmasıdır. Ama ne olursa olsun Licht tüm bunları bilincinde olmasına rağmen, kalbi kararmış bir vaziyette, Julius'un bu boşluğundan ve zaafından yararlanarak Julius'un öngördüğü gibi onu öldürür.

Black Clover’ın buraya kadarki izleyici odaklı analizinde, Licht’in geçmişinde insanlara duyduğu karşılıksız güven ve merhamet duygusuna rağmen, ona en mutlu gününde yaşatılanlar kötülükler ile empati kurulması sağlanır. Bunun sonucunda izleyicinin etik sorularla birlikte insan doğasının gerçekten kötü olabileceğine dair neredeyse geçerli olacak cevapların ardına düşmesi beklenir. Bu durum Xunzi’nin “insan doğası kötüdür” çünkü onlar en iğrenç duygulara doğuştan sahiptirler dediği argümanı, Licht’in hayata baktığı perspektiften bir şekilde olumlanmaya çalışılır. Fakat Black Clover’ın Licht üzerinden aktardığı bu intikam misyonu anlatısı, onun aslında bitmemiş ve daha henüz sunmadığı felsefi argümanlarının öncülünden birisidir. Çünkü Licht’in Büyücü Kralı Julius’u öldürüp elflere ait olan son iki taşı da toplamasıyla birlikte, Licht’in aslında gerçek Licht olmadığını itiraf ettiğini öğreniriz. Yaptığı tüm bu eylemler ve verdiği tüm emirler ile iyi, kötü ayırt etmeksizin yüzlerce insanın kanı eline bulaşan ve buna rağmen herkese kendisini elflerin kadim lideri Licht olarak tanıtan elfin, aslında Licht’in küçük kardeşi gibi gördüğü Patolli’nin olduğunu öğreniriz.

Böylece Licht’in yaşamına ve onun insanlara karşı değişen düşüncesine dair yapmaya çalıştığımız muhakemenin aslında öyle olmadığını Black Clover bize ters köşe yaparak göstermeye çalışır. Patolli’nin ölmeden önce gördüğü son şey, kana bulanmış gelinliğiyle Teita’yı ellerinde tutan Licht’in bir kinjutsu (yasaklı bir büyü) yaptığıdır. Patolli kendisinin Licht’in son anda yaptığı kinjutsu ile Licht tarafından son anda reenkarne edildiğini düşünür. Aksi halde böyle bir şey ona göre mümkün olamaz. Bunun üzerine bütün bu olanları zihninde muhakeme eden Patolli, Licht’in onu elflerin intikamını alması ve elfleri tekrar diriltebilmesi için ona yeniden bir şans yarattığı kanısına varır. Bu sebeple kendisine elfleri tekrar geri getirme ve insanlardan o kanlı günün intikamını alma misyonunu üstlenir.

Black Clover, Patolli’nin bu misyon için hazır olduğunu bize örtük bir şekilde göstermeye çalışır. Lumiel ve Teita elflerin içine girdiği andan itibaren Patolli’nin eskisi gibi davranmadığı, içten içe bunu kabullenemediği gösterilir. Patolli, Licht ve diğer elflerin insanlarla vakit geçirmesine hasetlenirken, kendisini artık git gide değersiz hissetmeye başlamıştır (Resim 4. 48). Licht ve Teita birbirleriyle evlenmeye karar verdiklerinde ve bir çocuğa sahip olacaklarını öğrendiklerinde, Patolli artık

Licht'ten gördüğü ilgi ve sevgiyi bir daha eskisi gibi göremeyeceğini düşünür ve sanki onu kaybettiğine kanaat getirir. O hiçbir şekilde, Teita ve Lumiel'e sevgi gösteremez. Yemek yerlerken, vakit geçirirlerken sürekli Licht'in yanında olmayı isteyen Patolli'ye elf Raia şunları söyler:

Elf Raia: *Patolli, bakıyorum yine Licht'in yanından ayrılmıyorsun. O yakında evlenecek ve başkasına ait olacak bunu kabullensen iyi olur.*

Patolli ise: *Kes sesini. Ne istersem onu yaparım.*

Teita ise (ikisine de cevap vererek) şunları söyler: *Benim için hiç mühim değil. Licht ile evlenecek olsam da o yine aynı herkesin Licht'i olarak kalacak.*



Resim 4. 48. Patolli

Zaten Patolli, insanlarla ilişki kurmanın eninde sonunda bir sorun yaratacağına dair zihninde oturmuş bir önyargıya da sahip olmuştur. 123. Bölümün anılarında bu yine vurgulanmak istenir. Lumiel ve Teita daha elfler diyarına ayak basmadan önce Licht ile küçük kardeşi gibi gördüğü Patolli arasında şu diyalog geçer:

Patolli: *İnsanların bize saldıracağına dair söylentiler hakkında ne düşünüyorsun Licht?*

Licht: *Dediğin gibi onların sadece söylenti olduğuna inanıyorum.*

Patolli: *Ama bunun tamamen imkânsız olduğunu söyleyemem. Onlar... İnsanlar sırf spor olsun diye hayvanları öldüren kötü kalpli bir ırk.*

Diğer anısında Patolli aynı tutumunu sürdürür: *Licht ne diye o insanlarla vakit geçirmek zorunda ki?* Patolli'nin tüm bu sahip olduğu düşüncelerle birlikte, düğün günü tüm elflerin katledilmesi ve güçlerinin ellerinden alınmasına şahit olması, onun zaten hazırlıklı olduğu “insanlar kötüdür” argümanını kabul etmesini ve ona göre harekete geçmesini tetiklemiştir.

Xunzi, felsefi arka planda insan doğası kötüdür derken, duyguların doğuştan gelen kötülüğüne dikkat çekmiştir. Mencius ise dört iyi duygunun doğadan geldiğini ve böylece insan doğasının iyi olduğundan bahsetmişti. Bunlar: merhamet, utanma ve hoşlanmama, alçakgönüllülük ve hoşgörü, onaylama ve onaylamama duygularıydı. Mencius bu iyi duyguların zaten insan doğasında mevcut olduğunu ve iyi şeylerin pratiği üzerine var olduğunu savunuyordu. Black Clover ise Xunzi'nin argümanını tamamen reddeder ve Mencius'un argümanını kabul ederek onun eksik kalan yanlarını geliştirir. Şöyle ki Mencius, çoğunlukla iyicil motivasyonlara yönelebilecek özellikteki duyguları yapılandırarak ele almıştır. Yani merhamet duygusu zaten iyidir ve ondan bir kötülüğün türemesi neredeyse imkânsızdır. Aynı şekilde Mencius'un iyicil olan diğer duyguların da her insanın doğasında olduğunu iddia ettiğimizde Xunzi'nin bahsettiği fenalık ve kötülüklerin nereden çıktığını sorgularız. Xunzi'nin bahsettiği tüm duygular da Mencius'un eksik kaldığı yanı idi. Fakat Xunzi tüm bunların zaten kötü olduğunu ve dolayısıyla bunlara doğuştan sahip olan insanoğlunun da kötü olduğunu ileri sürmüştü. Black Clover, bize örtük olarak şu argümanı savunur: Mencius sadece iyi duyguları ele alarak “insan doğası iyidir” argümanının geçerliliğini

artırmaya çalışsa da, aslında insanın tüm duyguları -kötülüğe sebep olanlar da dâhil- özünde Mencius'un savunduğu şekliyle insanın iyi şeyler yapabilme pratiği içindir. Yani insan doğası kötü değildir, insanları asıl kötüleştiren şey, onların iyi şeylerin pratiği için var olması gereken duyguları türeterek bazı kötücül duygulara sahip olmaya çalışmalarındandır. Black Clover bu argümanını İmrenmek duygusu ile savunur.

İmrenmek özünde iyidir ve insanların gelişmesine, eylemesine ve iyi yönde değişmesine olanak veren bir duygudur. İnsan insana imrenmeden önce bile doğayı ve onun işleyişini gözlemleyerek, kuşlara imrenip uçabildikleri gibi, balıklara imrenip yüzebilecekleri o motivasyonu elde edebilmişlerdir. İmrenen insan kendisini nasıl şekillendireceğini kavrar ve ona göre yol çizebilir. İnsan bilgili olanın bilgisine imrenirse bilgiyi arayacak, güçlü olanın gücüne imrenirse güçlü olacak, erdemli olanın erdemine imrenirse erdemli olmaya çabalayacaktır. Eğer insan imrenme duygusuna sahip olmasaydı biri, diğerini görüp değişimin ve gelişmenin farkına varamayacaktı. Toy olan olgunluğa, olgun olan aile olmaya, yani bir yandan tek olanın çift olmaya, bilgisiz olanın bilgili olana, yoklukta olanın varlıkta olana yönelik istek ve arzusu gibi birçok değişim ve gelişmenin eylemini besleyecek yegâne itkiselliği sağlayanlardan biri de imrenmektir. Aksine, eğer kendi dengesini sağlayamamış ve erdemini geliştirememiş bir insan, imreneceği bilge ve erdemli bir insana sahip olmadığında bunun ne denli önemli ve değerli olduğunu kavrayamaz ve onu gerçekleştirmesini sağlayacak hevesten ve gayeden de uzak durur.

Black Clover dengesiz Asta ve Yuno üzerinden bu çeşit bir imrenme duygusu ile dengelenmeyi başlatır. Bu dengelenme hem birbirleriyle hem de ilk ve son Büyücü Kralları Lumiel ve Julius üzerinden gerçekleşir. Asta'nın pervasızlığı, gürültücülüğü ve duygusallığı Yuno'nun sakinliğiyle, sessizliğiyle ve akılcılığıyla imrenip dengelenmesi gereken özellikler iken, Yuno'nun aşırı sessizliği, donukluğu ve aşırı akılcılığı ise Asta'nın hareketi, neşesi ve duygusallığıyla imrenip dengelenmesi gereken özellikler olarak savunulur. İdeal denge olarak büyücü kralları ise her şeyleriyle imrenilecek ve örnek alınacak bilge ve yüce insanlar olarak tasvir edilirler. Dolayısıyla bilgiye nedensellikte ulaşan insan için diğer insanlar onun erdem ve bilgeliğe ulaşabilmesi için gerekli nedenselliğini sağlarlar. Bu sayede insan bir insanın

haline ve hareketine imrenerek kendisinin dengesiz veya aşırılığı/eksikliği olduğunu ve hala yetiştirmesi, geliştirmesi gereken taraflarının ne olması gerektiğini de görebilir.

Bununla birlikte imrenmek duygusu Black Clover’da dinamik bir duygudur. Yani imrenmek duygusu kendisinden gelen kötü bir duygu olacak hasetliği üretebilir. Black Clover bu imrenme duygusundan hasetliğin ancak insan eliyle türeyerek dönüşebileceğini, baştan sona ana karakterler (Asta, Yuno, Julius, Licht, Lumiel) ve yan karakterler (onların çevresindekiler) aracılığıyla bize sunmaya çalışır. Asta yetim ve öksüz bir çocuktur, asil değildir aksine en düşük sınıflardan birine aittir ve güç bakımından da hiç büyü gücü yoktur fakat o hem Yuno ya hem de diğer gördüğü ve tanıdığı tüm insanlara imrenir ve bu motivasyonla daha çok çabalar, herkesten daha fazla emek sarf eder. Kendi erdemlerini yüceltir. Kendini dengelemeye yani aşırı taraflarını azaltmaya eksik taraflarını ise kapatmaya çalışır. Ama o, hiçbir şekilde hasetlenip kıskanmaz. Keza aynı şekildeki Yuno, en alt sınıftan yetim ve öksüz bir köylü olmasına rağmen, en değerli büyü kitaplarından olarak görülen dört yapraklı aydınlık yonca kitabı tarafından seçilir ve elemelere katılanlar ile çoğu şövalye ona hasetlenirken, onu öldürmeyi ve kitabını almayı bile isterler. Yuno yine çocukluğunda kolyesi yüzünden bir hırsızdan dayak yiyip vazgeçmişken, Asta Yuno’ya yardım ederken, sürekli dayak yemesine ve yere yıkılmasına rağmen yine de pes etmez ve hırsız onun bu azmi karşısında pes ederek kolyeyi Asta’ya bırakır. Yuno, Asta’nın bu azmini hep imrenerek örnek almıştır. O, Asta’nın bu çaresizlikler içindeki vazgeçmeyişine hep imrenmiş ve hiçbir zaman vazgeçmemesi gerektiğini öğrenmiştir. Bununla birlikte ne Asta ne Yuno ne de ilk Büyücü Kralı Prens Lumiel ile son Büyücü Kralı Julius birilerinin nadir ve üstün gördükleri özelliklere hiçbir zaman hasetlenmedikleri aksine imrendikleri ve ziyadesiyle mutlu olup onları övdükleri anlatı boyunca ciddi bir biçimde vurgulanır. Örneğin onlardan birinde 116. Bölümde Asta, Gümüş Kartallar Şövalyelerinin lideri Asil Nozel Silva’nın savaşmasını ve gücünü gördükten sonra şöyle der:

Asta: Kaptan Nozel Silva. O gerçekten müthiş biri.

Asta lider Nozel’in engin gücüne imrenmiş ve Büyücü Kralı olabilmek için takım liderlerinden de güçlü olabilmesi gerektiğini anlamıştır. Bunlara rağmen

imrenip değişmesi ve gelişmesi gerekirken çoğu karakterin hasetlenip manevi yönden hastalandığı da gösterilir. Kral 13. Augustus Kira kendisinin krallıktaki en önemli insan olduğunu, davranışlarının ve görünüşünün de dâhil kendisinin her şeyinin erdemli olduğunu söylerken, herkes tarafından sürekli övülmeyi bekler. Bu bencil düşüncelerinin yanında 13. Augustus Kira, Büyücü Kralı Julius'un sahip olduğu erdemlere imrenip, kendini dengelemesi ve düzeltmesi gerekirken ona hep hasetlenmiştir. Başka bir ciddi örnek olarak Asta'nın arkadaşlarından Finral'ın geçmişinde de imrenme ve hasetlenme bize sunulur. Finral'ın küçük erkek kardeşi Langris, hoşlanmadığı ve evlendirilmeyi istemediğı asil bir kızın, abisi Finral'den hoşlandığını duyduğunda ona hasetlenir. Geçmişin bu hasetliğini uzun süre sürdüren Langris, Büyücü Kralı Julius'un düzenlediğı müsabakada abisi Finral'e karşı müsabakayı kazanmasına rağmen, karanlığa boğulmuş hasetliğinden dolayı onu gerçekten öldürmeye teşebbüs eder.



Resim 4. 49. Abisi Finral'ı öldürmeyi arzulayacak ve buna teşebbüs edecek kadar hasetlenen Langris'in duygulanımı

Aynı şekilde imrenme duygusundan dönüşen hasetlik, özellikle Licht ve Teita'nın düğün gününde Patolli ve Fana arasındaki zıtlık ile de gösterilmeye çalışılır. Fana, tıpkı Teita gibi gelinlik giyebilmeyi hayal edip onun mutluluğuna imrenerek kendisinin de bir gün o mutluluğa erişebilmesini arzularken, Patolli tamamen hasetliğiyle Licht'in Teita'nın yanında değil de sadece kendisinin yanında olmasını arzulamıştır. 95. Bölümün geçmiş anılarında Patolli düğün günü Licht ve Teita'yı mutlu bir şekilde gördüğünde kendi zihnine şunları fısıldar:

Patolli: *Licht çok mutlu gözüküyor. Aslında Licht hep mutluydu. Ama Licht'i daha da mutlu yapan kişinin o olmasını kıskanıyorum.*

Başka bir sahnede benzer şekilde, Lumiel ve Teita'nın elfleri ziyaretlerinde Patolli'nin hoşnutsuzluğu ve hasetliği gösterilirken, Fana'nın ise mutluluğu ve imrendiği gösterilerek imrenme ve hasetliğin farklılığı vurgulanmaya çalışılır (Resim 4.23).



Resim 4. 50. Patolli ve Fana Arasındaki Duygulanım Zıtlığı: Hasetlenme ve İmrenme

Anlatının zaten genel bağlamında da bu duyguya ağırlıklı ve yoğun olarak yer verilir. 49. Bölümde elf lider Licht'in kendi çocukluk anılarında da insanların hasetlik edişlerinden söz edilir. Elf Vetto, bir gün insanlar tarafından yaralanan minik bir kuşu (Resim 4. 24) avucunun içine alarak, insanların böylesine bir varlığı niçin incitebileceklerine dair hıçkırığa hıçkırığa yakınırken, Licht Vettoya şunları söyler:

Licht: *Bizler bu kuş gibiyiz Vetto. O kadar güçlü olmamasına rağmen uçabildiğinden, tıpkı bizim özel mana kullanabildiğimizden bize karşı hasetlendikleri gibi ona da hasetleniyorlar ve incitmek istiyorlar. Ama bir gün insanlarla birbirimizi anlayabileceğimize inanıyorum.*



Resim 4. 51. Licht, elflerin özelliğini analoji yaparak kuş üzerinden tasvir eder.

Genel bağlamdaki bu hasetlik duygusu 34. Bölümde Patolli'nin Licht taklidiyle, Asta ve çevresine anlattığı bir masalda da vurgulanmaya çalışılır. Ve ilk başta imrenmeyle başlayıp daha sonra zamanla hasetliğe dönüştüğünü bize şöyle anlatır:

Patolli (Licht taklidi yaparken): *Uzun zaman önce belli bir köyde, büyüde çok güçlü insanlar yaşamış. Bunlar mana tarafından sevilmişler. Hava durumunu değiştirip, Ley hatlarını manipüle edebilmişler. O yüzdenengin bir güce ve beceriye sahipmişler. Köyün dışındaki insanlar onların bu güçlerini yüce olarak görmüşler ve saygı duymuşlar. Fakat zamanla insanlar onların gücünden korkmaya başlamışlar. Hasetlenmişler ve onların gücünü istemişler. En sonunda onları kandırıp katletmişler ve tüm güçlerini onlardan çalmışlar.*

Black Clover'ın imrenmek duygusunu dinamik -zatında iyi olup kötülüğe türeyebilecek- bir duygu olarak ele aldığının diğer kanıtı, anlatıdaki yeri ve yoğunluğuyla güçlendirilmeye çalışılan karanlık İblis Zagred'in onu kendi menfaatleri için ve insanların arasına nifak sokma adına işleyebileceği potansiyel bir cevher olarak görmesinde yatar. İblis Zagred'in anlatıdaki varlığı tüm eksik kalan yönlerini tamamlar. 115. Bölümden 124. Bölüme kadar İblis Zagred'in kendi bedenine kavuşup dünyaya kaos ve karanlık getirmek adına hüküm sürebilmek için yaptığı tüm oyunlar açığa dökülür.

Elf katliamına geri döndüğümüzde Lumiel'in düğün yerine katliam olana kadar gitmeyerek tüm elflerin ondan şüphelenip, ona kin ve nefret beslemelerini sağlayan ve Licht'in bir arada adil ve ayrımcılığın olmadığı bir dünya yaratabileceğine inandığı ve

ona sonsuz güvendiği Lumiel'e karşı ise sonsuz hayal kırıklığı ve umutsuzluk beslemesini sağlayan İblis Zagred olmuştur. İblis Zagred'in kaos, karanlık ve yeniden asli bedeninde vücut bulabilme misyonunun gerçekleşmesinde en büyük yardımcısı Patolli olmuştur. Patolli, İblis Zagred'in elfleri ve insanları birbirlerine düşürmesine, sonsuz hasetlik ve bitmek bilmeyen nefret ve kin yaratabilmesine yardım etmiştir. İblis Zagred vücuda geldikten sonra Patolli için şunları söyler:

İblis Zagred: *Ey elf, aferin sana. Şimdiye dek yaptığın her şey ve gösterdiğin tüm çabalar için seni en içten şekilde onurlandırıyorum. Şimdi ise tıpkı o zaman yaptığım gibi umutsuzluğun en derinini sana da tattıracağım. O gün insanların elfleri yok etmesini sağlayan -Lumiel değil- bendim.*



Resim 4. 52. Patolli'nin Kanlı Düğün Günündeki Negatif Duygulanımları



Resim 4. 53. Elfleri kendi arzuları doğrultusunda katledip Lumiel'in icadıyla güçlerini çalan Clover Ailesi ve Diğer Asiller

İblis Zagred devamında insanları ve Patolliyi nasıl kullandığını dile getirir:

İblis Zagred: Ah İnsanlar! Onlar güç istediklerinden benim manipülasyonuma açıldılar. Ve siz de benim en eğlenceli şekilde sizi kandırmama izin verdiniz. Senin intikam misyonun tamda benim planıma göre şekillendi. Hepiniz ahmaksınız...

Patolli'nin imrenme duygusundan türeyen hasetliği git gide onun kalbini karartmıştır. Zamanla Patolli hem irade yönünden hem de manevi yönden zayıf düşmüştür. İblis Zagred ise Patolli'nin türettiği bu hasetlikten nasıl faydalandığını ve kendisine menfaat sağladığını şöyle açıklar:

İblis Zagred: Patolli, sayende benim için durmuş olan zaman, tekrar işlemeye başladı. Aferin sana kahraman. 500 yıl önce karşıma çıkmışlardı fakat çok yaklaşmış olmama rağmen misyonumu gerçekleştirememiştim... Sıradaki kurbanım ise sendin. Mana tarafından sevilen, hala toy ve kolay şekillenen yeni kurban. Sana empoze ettiğim trajedi ve görev bilinci yasak büyüye bulaşman için yeterliydi. Böylelikle elflerin ruhları insanların bedenlerinde yeniden dirilebildiler.

Patolli: Sen neyden bahsediyorsun. Bize son anında yeniden umut bahşeden Licht idi. Bizi o diriltti.

İblis Zagred: Elflerin dirilebilmesini sağlayan bendim. Lideriniz Licht insanların yok edilmesini ve intikam alınmasını hiçbir zaman istemedi.

Senin içinde yanıp tutuşturduğum elfleri geri getirme ve intikam duygusu... Hepsi sahte emellerdi. Sen, yalnızca senin için açtığım yoldan yürüdüñ. Ve seni izleyen o ahmaklara liderlik ettin. Muhteşem bir iş başardın. Nihayetinde, Licht'in hiç arzulamadığı bir geleceği sen yaratmış oldun ve sonunda ruhum yeniden asli bedenimle buluşabildi.

Patolli: Yalan... Yalan... Yalan... Ben tıpkı Licht gibiyim. Bende onun gibi dört yapraklı kitap tarafından seçildim.

İblis Zagred: Seçilmekle kesinlikle haklıydın. Ama benim müthiş ahmak bir piyonum olarak.





Resim 4. 54. İblis Zagred (Saf kötülük olduğu kalbinin çirkinliğiyle de vurgulanmaya çalışılır)

İblis Zagred, Patolli için sonraki kurbanım sendin derken demek istediği şey, Patolli'nin kalbinde ve zihninde onun barınabileceği yerin filizlenmiş olmasıdır. İblis Zagred hasetlik, umutsuzluk, öfke, nefret, ihtiras ve kör şehvetlerden beslenirken, Patolli'nin İblis Zagred'in beslenmesini sağlayan şeyleri kendi öz iradesiyle hazırlayarak, Zagred'in adeta işleyebilmesi için ona bahşetmiştir. Licht'e imrenmesiyle başlayan Patolli'nin bu duygusunun aşırılığı ve kontrol edilemezliğinin negatif düşünceleri ile harmanlanması sonucu onun zamanla hasetliğe türemesine yol açmıştır. İradesi zayıf olan ve zaten insanları sevmeyip onlara hasetleşen Patolli, karanlıkta kaybolabilmesi ve kolayca kontrol edilebilmesi için gerekli şeyleri sağlamıştır. Zagred ise kendi beslendiği tarafları alay edercesine şöyle dillendiriyor:

İblis Zagred: Ah! Ne kadar çok zevk alıyorum. Elfler ve insanlar, hayalleriniz ve arzularınızla bir oyuncak gibi oynamaya bayılıyorum.

Tabata, “tanımlamalar” tematiğindeki soyut, aşırı genel ve eksik -yani her şey de Yin ve Yang'ın bulunduğu söylenmesine karşın bunun nasıl ve ne şekilde bulunduğunu veya bulunabileceğine dair olan eksiklik- tanımlamalara kıyasla daha somut olarak anlamlandırılacak tanımlamalar getirmiştir. Black Clover'ın Yin ve Yang ile ilgili ilk argümanı ise basitçe şudur:

Yin ve Yang, bir insanın sahip olduğu Aydınlık ve Karanlık duyguları oluşturan iki taraftır.

Bu argümanı besleyen ve onu felsefi düzlemde çatan bazı önemli öncüller ve kavram parçaları vardır. Bunlardan ilki Asta ve Yuno'nun öne çıkan duygularının nitelikleridir. Asta'nın sıcakkanlılığı, cana yakınlığı, neşesi, sevgisi, merhameti, cesurluğu, coşkunu, deli doluluğu, dinçliği, kalın kafalılığı, heyecanı ve hayalperestliği ile öne çıkması Yang'ın bir tanımlaması olup Aydınlık olarak nitelendirilebilecek duygular ile özdeşleştirilmiştir. Bunlara ek Yuno'nun siyah bir saça sahip olmasına karşın Asta'nın beyaz bir saça sahip olması ve yine Asta'nın Yuno'ya nazaran daha maskülen bir vücuda ve mizaca sahip olması bahsi geçen duygusal nitelikler haricinde onun zaten eril ilke olan Yang'ın bir tanımlanması olduğunun kanıtıdır.

Yuno'nun ise soğukkanlılığı, kasveti ve gerginliği, donukluğu, dinginliği ve sakinliği, sessizliği, temkinli ve kontrollü oluşu, mesafeliliği, ciddiliği, dik kafalılığı, bireyciliği, akılcılığı ve acımasızlığı ile öne çıkması yine Yin'in bir tanımlaması olup Karanlık olarak nitelendirilebilecek duygular ile özdeşleştirilmiştir. Ayrıca Yuno'nun saç rengiyle birlikte anlatıda sürekli karanlık gökyüzü ile bir araya getirilmesi ve Asta'ya nazaran daha feminen bir vücuda ve mizaca sahip olması yine bahsi geçen duygusal nitelikleri haricinde onun da dişi ilke olan Yin'in bir tanımlanması olduğunun kanıtıdır.

Argümanı destekleyen diğer öncülü ise Aydınlık ve Karanlık olarak Yang ve Yin'in iyi ve kötü olarak anlamlandırılmadığıdır. Black Clover'ın bu anlamlandırması, onun insan doğasına yönelik de bir tutumdur. Keza Asta ve Yuno'nun böylesine zıt duygulara sahip olmalarına karşın, tüm anlatı boyunca ne Asta'yı tam anlamıyla iyi olarak tanımlayabiliriz ne de Yuno'yu kötü olarak. Bunun böyle olduğunun en önemli dayanağı ilk Büyücü Kralı Prens Lumiel ile son Büyücü Kralı Julius'un sahip oldukları özellikleri ile doğrulanır ve savunulur. Her iki Büyücü Kralı da hem Asta'nın Yang özelliklerini hem de Yuno'nun Yin özelliklerini bir arada barındırırlar. Sıcakkanlı olmalarına rağmen ciddidirler de, duygusal olmalarına rağmen fazlasıyla bilgedirler ve akılcıdırlar. Merhamet ve sevgi onlarla bütünleşmesine rağmen hem kendilerini hem de korumakla sorumlu oldukları insanları koruyabilmeleri için bazen öfkeli ve acımasızdırlar da. Fakat onlar güç arzulamalarına ve güçlü olmalarına rağmen kimseye keyfi olarak zarar vermezler. Konfüçyüs'ün bir diyalogunda dediği gibi bunun aksi ise bir dengesizlik ve karmaşıklıktır:

İnsanlar sevdiklerinin yaşamasını, nefret ettiklerinin ise ölümünü dilerler; yaşamı dilerlerken aynı anda ölümü de dilemek bir karmaşıklıktır (LY 12:10, Çeviri: Brooks & Brooks, 1998: 92).

Bu yüzden onlar anlatı boyunca tüm bu zıt duygular ile hep dengededirler. Aslında bu zıt duygular ile onlar gece ile gündüz gibidirler. O yüzden muhakeme edildiğinde bile ne gündüz iyidir denilir aydınlık olduğu için, ne de geceye kötüdür denilir karanlık olduğu için. Aslında felsefi arka planda anlamlandırılmayan Gök ve Yer'in işleyişindeki dengeye uyum sağlamanın burada örtük olarak anlamlandırıldığının da farkına varabiliriz. Gök gürlemesine ve yıldırım çakmasına

rağmen kimseye kızıp bağırmasın veya yağın yağmur ve ışıyla ısıtan ve aydınlatan güneş insan ayırt etmeksizin herkese yağar ve herkesi ısıtır ve her yeri aydınlatır. Gök de zaman zaman karanlıktır ama kötü değildir. *Shijing*’den alınan şu pasaj karanlığın kötülükle özdeşleştirilmediğini vurgulaması açısından önemlidir:

Göge bak, her yer Karanlık. Yüce Tanrı vardır, O’nun ise kararlılığı ile galip gelemeyeceği kimse yoktur ve O hiç kimseden nefret etmiş midir?
(*Shijing* 3K-2S-8B-4D, Çeviri: Legge, 1871: 316).

Bununla birlikte Yin ve Yang’ın bir insandaki iki zıt duygular ile özdeşleştirildiğini daha anlaşılabilir kılmak ve verilen örnekleri beslemek adına su ve ateş ile analogi yapılabilir. Şöyle ki hem Su hem de Ateş iki zıt potansiyele sahiptir. Yani su tüm canlılara ve tabiat yaşamına katkı sağladığı gibi aynı zamanda zarar da verebilir. Toprağın ve tüm bitkilerin yeşermesini sağlayan, canlıların yaşam enerjilerinden olan su olmasına rağmen seller ve şiddetli sağanaklar da bir sudur. Ateş, aydınlatma ve ısıtma özelliğine sahip olmasına rağmen yakabilir de. Fakat yine tüm bu zıtlıklara -pozitif ve negatif özelliklere- sahip olmalarına rağmen onları iyi ve kötü olarak adlandıramayız.

Burayı tekrar derlediğimizde Yang’ın aydınlık duyguları içeren taraf olduğunu Yin’in ise karanlık duyguları içeren taraf olduğunu Black Clover adına söyleyebiliriz. Black Clover’ın argüman olarak savunduğu imrenmek duygusunun da keza Yin kökenli olduğunu söyleyebilmemiz gereklidir. Bunu, daha önce belirttiğimiz gibi Mencius’un savunduğu iyicil yani aydınlık duygular olan sevgi ve merhametten, karanlık duyguların türemesini hem mantıken hem de muhakeme bakımından bekleyemeyiz. Black Clover imrenme/hasetlik ve öfke gibi duygularının neden Yin’de konumlandığını neden karanlık ile özdeşleştirdiğini sinematik olarak anlatmaya çalışmaktadır.

80 ve 81. Bölümlerde abisi Finral’e olan hasetliği ve karşılıksız beslediği öfkesini içinde biriktiren Langris’in duyguları taşıdığı gökyüzü de onun duygularının şiddetiyle karanlığa bürünür. Bu gökyüzünün karanlığa bürünmesi Langris’in duygularının hangi tarafta olduğunu bir kanıttır. Bu aynı zamanda felsefi arka plandaki Yin’e dair “karanlık, ölüm, karanlıkla kaplı gökyüzü” tanımlamalarına Black

Clover’ın açık atıfıdır. Genel bağlama uygun şekilde aynı vurgu 59. ve 61. Bölümde Patolli’nin yeniden dirilttiği bir elf üzerinden de yapılır. Geçmişin nefreti ve öfkesi ile uyanan elf’den şu an ki misafir olduğu bedenin sahibini kurtarmak isteyen Asta’nın arkadaşı Mars, Yin duygularının niteliğiyle donanmış kapkaranlık gökyüzünün altında onun karanlık duygularının şiddetini azaltmaya çalışır.



Resim 4. 55. Elf Komutanın Yin Yang Dengesizliğinin Gökyüzü Üzerinden Alegorileştirilmesi

Elf’in duyguları düzelip dengeye ulaştıkça yani sınırlarını aşıp onu karanlığa bürüyen Yin duyguları geri çekilip Yang duyguları dengeye doğru yükseldikçe, gökyüzünün karanlığı da yavaşça aydınlığa geçiş yapar (Resim 4. 55). Aynı sinematik anlatım, 83. Bölümde Asta üzerinden de yapılarak argüman vurgulanmaya çalışılır. Asta, dostu Finral’i kardeşi Langris’in öldürmeye teşebbüs etmesine tahammül edemez. Asta, yetim ve öksüz olmasından dolayı sahip olamadığı bir ailenin eksikliklerini hep hissetmişken, onu seven bir abiye sahip olan Langris’in ise abisini tereddüt etmeden öldürmeyi istemesine aşırı öfkelenir ve var olan denge sınırlarını aşarak o da kapkaranlık gökyüzü ile bütünleşir (Resim 4.56).



Resim 4. 56. Elf’de yapılan alegorinin aynısı: Asta’nın soldan sağa doğru Yin duygularından Yang duygularına olan değişimi

Asta’nın Langris’e olan öfke duygusunun haddinden fazlalığı, onun bedeninin ve gökyüzünün karanlığı ile sinematik bir biçimde gösterilmeye çalışılırken, onun bu duygusunun Yin tarafında konumlandırıldığı daha da belirginleştirilmeye çalışılır. Daha sonra onun Yin duyguları geri çekilip Yang duyguları normalleşmeye başladığında gökyüzü ve bedeninin karanlığı da aydınlığa geçiş yapar.

Şimdi tekrar Patolli, Licht ve Zagred’in bağlamına döndüğümüzde aynı duyguların benzer sinematikler ile gösterilmeye çalışıldığı daha kolay anlaşılır bir hale gelecektir. Black Clover, İblis Zagred’in bedeni, ruhu ve kalbinin karanlığı ve çirkinliği ile onun tamamıyla karanlık duygulardan ibaret olduğunu bize aktarmaya çalışır. 117. Bölümün geçmiş anılarında Prens Lumiel, düğün günü sarayda bir şeylerin ters gittiğini fark etmesiyle etrafında saf bir kötülük sezer ve Zagred’in bedensiz formunu görebilmesi üzerine ona kim olduğunu sorar. Zagred ise kendisini şöyle tanıtır:

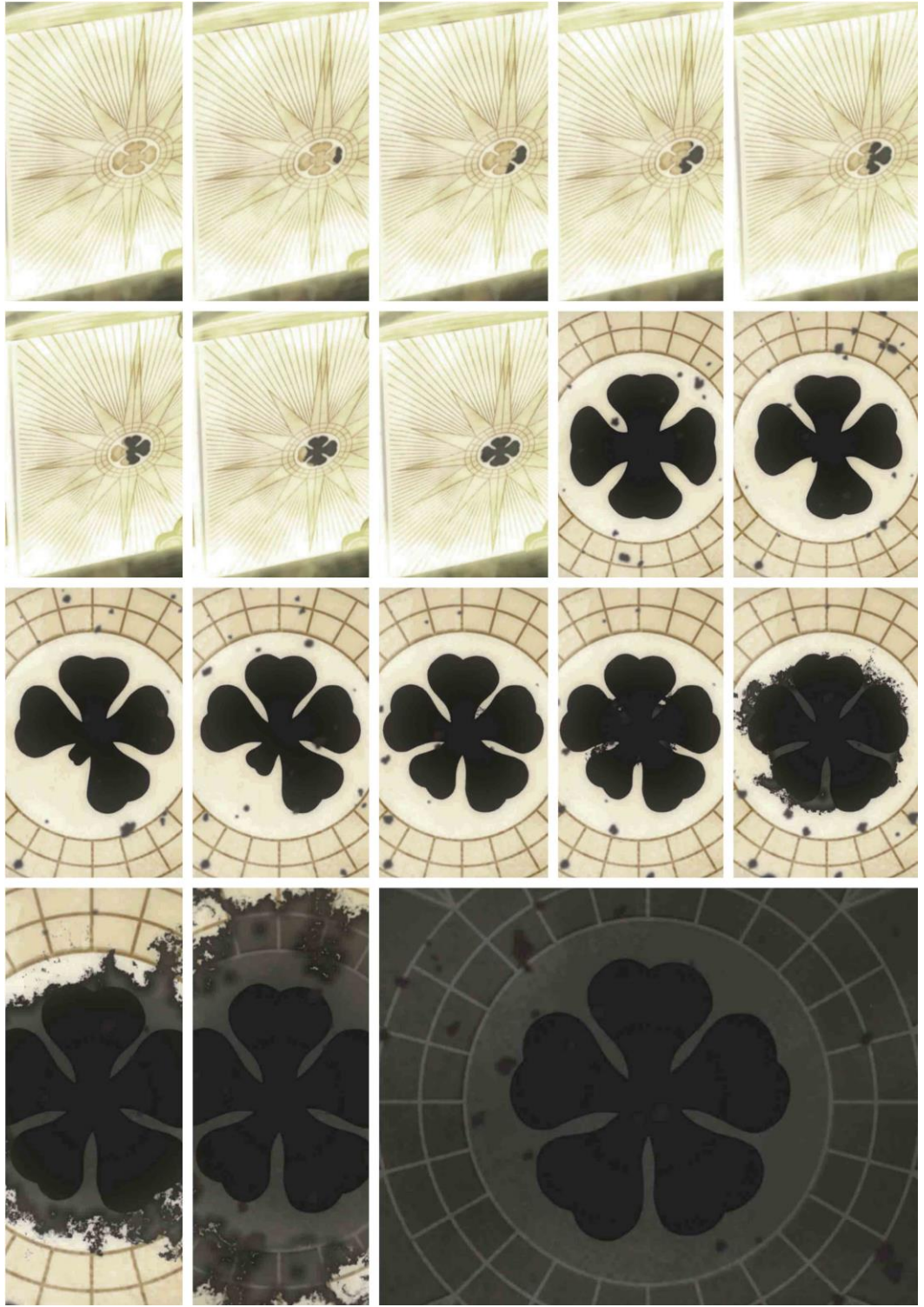
İblis Zagred: *Ben kim miyim? Ben umutsuzluk ve hayal kırıklığıyım, ben öfkeyim, aynı zamanda sadakatsizlik ve ölümüm. Bana istediğini diyebilirsin.*

Diğer tarafta Patolli ise tüm gerçekleri hakikatiyle Zagred'den öğrenmesiyle birlikte zaten zihninde ve kalbinde beslediği hasetliği ve dinmeyen öfkesinin üstüne İblis Zagred'in bencil menfaatleri için onu kullandığını da öğrenmesiyle tamamen umutsuzluğa ve hayal kırıklığına boğulur. Patolli, yaşadığı tüm bu Yin duyguları sonucunda hem bedeni ve ruhu hem de yoncası ve kitabı yavaş yavaş karanlığa bürünür (Resim 4.57 ve Resim 4.58).



Resim 4. 57. Patolli Yin'e ait duyguların aşırılığından tamamen karanlığa bürünüyor.

Patolli'nin bu dengesizlik halinin önceki örnekteki Langris'in, Elf'in ve Asta'nın duygusal dengesizliğinden daha farklı olduğunu söylememiz gerekir. Diğerlerinden farklı olarak Patolli tamamen Yin'in karanlığına bürünmüştür. Artık kendisinin kim olduğunu, etrafında kimlerin olduğunu ve yapacağı o an ki şeyi neden yaptığının bilincini kaybetmiştir.



Resim 4. 58. Bu değişim, Patolli'nin Yin'e ait duygularının aşırılığından yavaş yavaş karanlığa bürünmesini sinematik biçimde tasvir etmeye çalışır. Buna ek Patolli'nin duygulanımları aydınlık olan bir şeyin karanlığa dönüşmesine ve iblis yoncasının eklenmesine sebep oluyor.

Yin'e ait bu duyguların dengesizliğini diyagramlaştırmadan önce, yine bu duyguların Yin'e ait olduğunun açık kanıtı olacak son öncül Licht'in şu ana kadar hiç bahsedilmeyen duygulanımı olacaktır. Licht'in o katliam sırasında ne yaşadığı ne hissettiği ve Lumiel ile aralarında ne geçtiği ancak Patolli'nin gerçekleri öğrenmesinden sonraki 117. ve 118. bölümlerde anlatılır. Daha önce Zagred'in anlattığı gibi o gün Prens Lumiel, Zagred'in, ailesi ve diğer asilleri manipüle etmesiyle, aldatılmış ve belli bir süre düğün yerinden uzak tutulmaya çalışılmıştır. Prens Lumiel sarayda ailesini arayıp bulamazken Zagred ona görüldüğü sırada şunları söyler:

İblis Zagred: *Sadece senin bildiğin bir elf düğününün üzerine, insanların şiddeti ve açgözlülükleri çöktüğünde elflerin nasıl şaşıracaklarını hayal bile edemiyorum.*

Prens Lumiel, İblis Zagred ve ailesi tarafından aldatıldığının farkına varmasıyla hiç duraksamadan Licht ve Teita'nın yanına gider. Fakat o varıncaya kadar neredeyse tüm elfler ve kız kardeşi Teita katledilmiştir. Bedensiz İblis Zagred ise çoktan Licht'in tepesinde ona hayal kırıklığını ve öfkesini körüklemeye dair fısıltılarına başlamıştır.



Resim 4. 59. Düğün gününde Licht ve tepesinde İblis Zagred'in bedensiz formu

Lumiel akranı ve tek dostu olan Licht'i her zaman kardeşi olarak görmüştür ve onun Teita olan evliliğine de ailesinin ve çevresinin aksine her zaman çok sıcak bakmıştır. Çünkü her ikisi de onlardan doğacak çocuğun belki daha sonra insanlar ve elfler arasında bir köprü olabileceğini umut etmişlerdir. Düğünden önce Licht ve Lumiel arasında şu diyalog geçer:

Licht: *Eminim bu evliliği hor görececek insanlar olacaktır.*

Lumiel (Ona elini uzatarak): *Muhtemelen haklısın. Ama seninle el ele verirse huzurlu ve eşit bir dünya yaratabiliriz. Buna yürekten inanıyorum Licht.*

Licht: *Bende inanıyorum. Eminim bizi bir araya getiren kaderdi.*

Licht, Lumiel ile sahip olduğu bağdan ve ona duyduğu sonsuz güvenden sonra, katliam anında Zagred'in onu kışkırtmaları sonucunda da Lumiel'e ve insanlara karşı bir anlık çok derin duygular hissetmiştir. Licht'in Lumiel'e ve insanlara karşı olan bu derin umutsuzluğu ve hayal kırıklığı sonucunda dört yapraklı yonca kitabı beş yapraklı bir karanlık kitaba dönüşmüştür. İblis Zagred Licht'in bu engin Yin duygularından

faýdalanıp onun bedenini ele geçirmeye teşebbüs etse de Licht buna izin vermeyerek Lumiel'e şunları söyler:

Licht: Biliyordum. Tüm bunları yapanın sen olmadığını biliyordum. Lumiel senden bir anlığına da olsa şüphe ettiğim için lütfen beni affet. İnandığımız gelecek sensin. Sen umudumuzsun.

Licht, her ne kadar Lumiel'in ona ihanet etmediğinden artık emin olsa da o yine de içindeki karanlık duyguların yoğunluğunu artık azaltamaz ve yavaş yavaş kendini kaybetmektedir. Zagred Licht'i ele geçirmek için fırsat kollarken Licht son konuşmasında Lumiel'e şunları söyler:

Licht: Lumiel. Şu anda muazzam ölçüde Negatif mana (enerji) ile doluyum. Artık kontrolümü kaybediyorum. Bu gidişle o İblis... Gücümün ve bedenimin o aşağılık şeyin eline geçmesine izin vermemek için kendime daha da fazla Negatif mana (enerji) çektim. Çok üzgünüm ama bu benim senden son bencil isteğim. Çünkü bunu gerçekleştirebilecek tek kişi sensin. Lütfen beni öldür Lumiel.



Resim 4. 60. Licht, Yin duygularının aşırılığından karanlığa bürünüyor

Licht, bu diyalogunda Negatif güç ve duygularla dolup taşıdığını ifade ederek açıkça Yin'e ve karanlığa atıf yapmıştır. Bu açık argüman olarak savunulan felsefi argümanın oldukça net olan öncüllerindendir. Daha sonra Licht, içinde olan Yin duygularının muazzamlığından tıpkı bir iblis formuna dönüşmüştür. Böylece anlatıda baştan sona anlatılan efsanedeki iblis'in, aslında sahip olduğu engin ve muazzam ölçüdeki karanlık- Yin duyguları sonucunda dönüşmüş elf lideri Licht'in bir formu olduğunun farkına varırız. Lumiel, Licht'in kendisini bu hale getirmesine engel olmaya çalışsa da Licht tüm bu Yin duygularıyla baş edebileceği iradesini artık kaybetmiştir. Tıpkı Licht de Patolli gibi Karanlık Hâl'e yani Yin dengesizliğinin son aşamasına geçmiştir. Hem Patolli hem de Licht bedenlerindeki ve zihinlerindeki o kontrolü kaybetmişlerdir. Fakat ikisi de etrafında kimlerin nelerin olduğunu, ne için hareket ettiklerini, niye yaşadıklarının bilincinde olmamalarına rağmen onların içinde hala değişmeyen ve karanlık Yin duyguları muazzam olmasına rağmen karanlığın ulaşmadığı hala küçük aydınlık bir yeri barındırdıklarını da söylememiz gerekir. Örneğin Licht'in hala değişmeyen ve bozulmayan böyle bir aydınlık yere sahip olduğu Lumiel ile iblis formunda savaştığı sırada onun dostu olduğunu hatırlamasıyla vurgulanmaya çalışılır.



Resim 4. 61. Licht'in değişen gözleri ve yeniden kontrolünü kaybetmesi (Soldan Sağa)

Licht, Lumiel ile savaştığı bir an Negatif duygularının enginliği az da olsa azalırken sahip olduğu değişmeyen aydınlık yeriyle tekrar bilincine söz geçirmeye çalışır ve kısa süreliğine iblis gözleri kaybolurken, Lumiel'in onu öldürebilmesi için

fırsat yaratmaya çalışır ve istemsizce konuşma anında bozulmalar yaşayarak sessizce şunları fısıldar:

Licht: Lumiel... Şimdi... Acele et.

Bu Licht'in Karanlık Hâl'e ulaşan Yin duygularının içinde hala korunan ve değişmeyen bir aydınlık yerin, bir Yang bölgesinin olduğunu kanıtlamaktadır. Black Clover, bu argümanını önceki bazı sahneler ile ima etmiş olsa da Yin dengesizliği içinde değişmeyen Yang bölgesini Patolli üzerinden de açık şekilde aktarmaya çalışır.

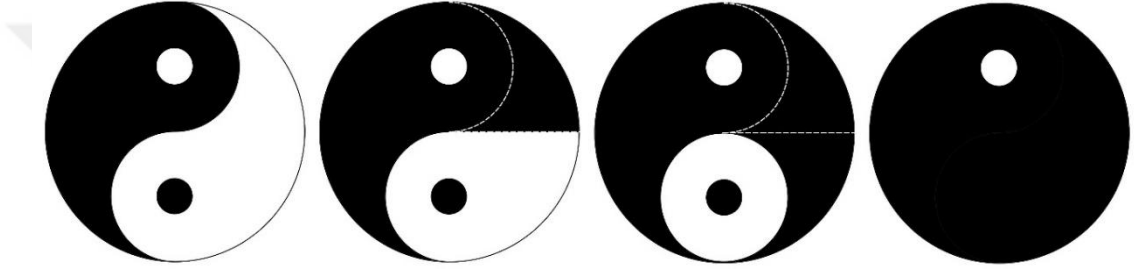


Resim 4. 62. Patolli, William ile karanlık Yin duygularının içindeki küçük Yang bölgesinde Zagred'in itiraflarıyla kalbinde ve zihninde sonsuz karanlığa gömülen Patolli, Karanlık Hâl'in içinde sahip olduğu o aydınlık yerde samimi biçimde kendisiyle yüzleşir:

Patolli: Ben... Kandırılmışım. Bütün bunlar bir hataymış. Licht bile bunların olmasını istememiş. Yanıldım. Asla seçilmedim. "İnsanlar kötü" ben sadece buna inanmak mı istedim? Eğer...

Licht'in aksine Patolli bu Karanlık Hâl'den Asta'nın telkini sayesinde kurtulabilmiştir. Patolli *Nefret... Nefret...* Diye sayıkladığı ve diğerlerine saldırdığı sırada yakalanarak öldürülmesine karar verilirken, Asta onu kurtarabilmeyi arzular ve Patolli'nin zihnine girer. Patolli'nin kapkara olan bedeni gibi zihni ve ruhu da

tamamen karanlıktır ve Asta, Patolli'nin zihninde ilerledikçe onun yaşadığı, Yin'e ait duyguları yani öfkelenildiği, umutsuzluğa ve çaresizliğe düştüğü, imrendiği ve hasetlendiği anıların hepsine şahit olur ve adeta sonsuz karanlığın içinde aydınlık olan ve Patolli'nin de içinde olduğu o yere gelebilmiştir. Sonuçta Patolli bu hiç değişmeyen aydınlık yeriyle tekrar eski haline gelebilmiştir. Black Clover'ın sinematik olarak icra ettiği bu argümanları diyagramlarla imgeleştirdiğimizde Yin ve Yang duygularının denge ve dengesizliğine ait en az dört aşamadan söz edebiliriz. Bunlar sırayla Denge Hali, Dengesizliğin Erken Aşaması, Dengesizliğin Geç Aşaması ve Karanlık Hâl olarak ayrılırlar (Şekil 4.1.).



Şekil 4. 1. Black Clover'ın sinematik olarak icra ettiği Yin ve Yang argümanlarının diyagramdaki tasviri

Şimdi sırayla gittiğimizde ilk olarak denge hali, Lumiel'in, Julius'un ve Licht'in (duygusal değişim yaşamadan önceki halindeki) dengeliliğine olan atfın diyagramlaştırılmasıdır. Onların hem Yin'e hem de Yang'a ait bütün bu duyguların ve özelliklerin oranlanmış ve dengelenmiş bir ölçüsüne bir arada sahip olmaları, onların Yin ve Yang'ı bir arada taşıdıklarını ve onu dengede tuttuklarının açık bir göstergesidir.

Dengesizliğin erken aşaması ise hem Asta ve Yuno'nun hem de Büyücü Kralı Julius'un dengesizliklerini dile getirerek ima etmeye çalıştığı şövalyelerin ve diğerlerinin dengesizliklerinin ilk aşamasıdır. Dengesizliğin erken aşamasındaki dengesizlik diyagramı Yin'in zirvede olduğu durumdan daha da arttığı bir duruma geçmesini imgeleştiren. Dolayısıyla Asta'nın ve Yuno'nun hala bir denge halinde olmadığı düşünüldüğünde diyagramın aşaması onların dengesizliklerini imgeleştirmiş olur. Aynı zamanda buradan muhakeme yapıldığında birinin fazla olması diğerinin eksik olduğu anlamına da gelir. Yani birinin Yin tarafının fazla olması aynı zamanda onun Yang tarafının da eksik olduğu anlamına gelir. Benzer şekilde muhakeme Yang

tarafının fazla olması ile Yin tarafının eksik olması ile de geçerlidir. Yani geliştirilen diyagram aynı zamanda Yang'ın için de geçerli olduğu sonucuna varılabilir.

İkinci aşama olan dengesizliğin geç aşaması Asta'nın sinematik olarak gösterilen, artan Yin dengesizliği ile Patolli'nin karanlığa bürünmeden önceki dengesizliğidir. Patolli'nin negatif duygulanım yaşadığı kanlı düşün günü ve daha sonrasında karanlığa bürünene dek olan durumu onun dengesizliğinin ikinci aşamasını kapsar. Dengesizliğin bu geç aşamasında karakterler yaptıklarının ve düşündüklerinin bilincindedirler. Yani diğer ifadeyle, eylemlerinde her ne kadar istikrar halinde olsalar da yaptıkları ve söyledikleri her şeyin farkında olarak yapmaktadırlar. O yüzden ikna edilebilir veya onlarla konuşulabilir, tartışılabilir bir konumdadırlar. Örneğin Asta'nın dengesizliği sinematik olarak da vurgulandığı gibi geç aşamada olmasına rağmen sadece ona tehdit görünen kişiyle savaşır ve bilinci yerinde olduğu için onu öldürmeyi istemez. 63. Bölümde aynı dengesizliği yaşayan Asta bilinçli şekilde karşısındakine, dövüşmenin bir anlamı olmadığını ve canını acıttığı insanlardan özür dilemesi yönünde nutuklar atmaya çalışır. Aynı şekilde Patolli Büyücü Kralı Julius ile dövüştüğü sırada geç aşama dengesizlik halindedir. Bu yüzden Julius ile insanların kötülükleri hakkında onunla tartışabilmiş, onun eylemlerinin ve çabalarının faydasız olduğuna dair söylemlerde bulunabilmiştir. Bu sebeple dengesizliğin geç aşamasında aydınlık kalan yerin ise dengesiz olmasına rağmen bilinçli, şuurlu veya idrake varabilme yetisine sahip olduğunu anlamlandırmış olur.

Dengesizliğin son aşaması olan Karanlık Hâl, karakterlerde olduğu gibi bilincin, şuurun ve idrake varabilmenin bütünüyle yitirilmesi ve karanlığa bürünülmesi anlamını taşır. Karanlık Hâl, daha önce abisini öldürmeye teşebbüs eden Langris ile herkesi ve her şeyi yakıp kül etmeye çalışan bir Elf Komutan (Resim 4. 55) ile iddia edilmeye çalışılırken, bu iddiaların Patolli ve Licht'in üzerinden de kanıtlanmaya çalışıldığını görebiliriz. Karanlık Hâl, Yin'in aslında sahip olamadığı ya da ele geçiremeyeceği bir Yang bölgesinin olduğunu anlamlandırmaya çalışırken, bu argüman felsefi arka planda anlamlandırılmayan küçük Yin ve küçük Yang'ı da kendi sinematığı ile anlamlandırmış olur.

Aslında Black Clover, hem Licht'in bir anlığına da olsa kendi bilincini kazanması hem de Patolli'nin tamamen geri düzelebilmesi ile bu değişmeyen ve ele geçirilemeyen Yin ve Yang bölgelerine dair şu argümanı savunduğunu onun adına derleyebiliriz:

Değişmeyen ve ele geçirilemeyen küçük aydınlık ve karanlık bölgeler, diğerlerinin değişimindeki negatif ve pozitif motivasyonu sağlayabilir. Böylece sözde muazzam ölçüdeki karanlık ile haddini fazlasıyla aşan Yin, değişmeyen Yang'ın içindeki aydınlık duygular ile itkilenmesi sonucunda geri çekilebilir.

Bu son argüman da Patolli'nin Yin ait duygular ile negatif motivasyonunu artırarak karanlığa bürünmesi ve Yang'a ait duygular ile de pozitif motivasyonunu artırarak tekrar aydınlığa geçebilmesi ile kanıtlanmış olur. Açıkçası diyagramdaki Yin dengesizliğinin felsefi anlatıda öne çıkması dengesizlik aşamalarının Yang dengesizliği adına da söylenemeyeceği anlamına gelmez. Yang'ın dengesizliğinde aydınlık duyguların gereğinden fazla baskın çıktığı ve Yin duygularına ihtiyaç duyulduğu bir duygusal durum tahayyül edilebilir. Fakat Black Clover'ın Yin dengesizliği üzerinde durduğu felsefi argümanlarının doğrulanabilmesi adına verdiği kanıtlar ve öncüller kadar Yang'ın üstünde durmadığını söylememiz gerekir. Sonuç olarak Black Clover'ın bu felsefi argümanlarını sinematik araçlara has bir biçimde adım adım inşa etmiş olması ve bunu genel bağlamında birden fazla öncül ve öncül parçalarıyla destekleyebilmiş olması, onun felsefe olarak filmde geçerli bir felsefi düşünce üretebildiğinin ve üretilebileceğinin de bir kanıtıdır.



5. SONUÇ

Bu çalışma, Japon Animelerinden Yoshihiro Togashi'nin eseri *Hunter X Hunter* (2011)'in, Koyoharu Gotōge'nin eseri *Kimetsu No Yaiba* (2019)'nın, Masashi Kishimoto'nun eseri *Naruto-Naruto Shippūden* (2002-2017)'in ve son olarak Yūki Tabata'nın eseri *Black Clover* (2017)'in, sinematik olarak felsefi bir düşünce veya argüman üretip üretmediğini sorgulamıştır. Araştırma bulgularının sağladığı veriler ışığında, animelerden üçünün kendi sinematik üsluplarıyla felsefi tanımlamalar ve yorumlamalar yapabildikleri saptanmıştır. Bununla birlikte araştırmanın başında belirtilen sorunsallara yönelik yanıtlar da aranmıştır. Sorunsallar yanıtlanmadan önce animelerin bunu nasıl yapabildiklerinin ortaya koyulması gerekmektedir.

Öncelikle söz konusu dört animenin bulgularında da Yin Yang'ı örtük ve açık, dolaylı veya doğrudan ima eden; Yin Yang diyagramı, denge, uyum, zıtlık, düzen, çatışma, bütünlük, ahenk, harmoni, aydınlık ve karanlık, güneş ve ay, sıcak ve soğuk, eril ve dişi gibi tanımlar ve kavramlar tüm anlatı boyunca tespit edilmeye çalışılmıştır. Daha sonra her animenin bu unsurlara gerçekten Yin Yang felsefesini ima etmek için mi kullandığı sorgulanmıştır.

Animelerin dördünde de benzer tanım ve kavramların işlendiği gözlemlenmiştir. Fakat bu tanım ve kavramlardan hangilerine ne şekilde anlatıda yer verildiği, onların tüm anlatı boyunca kapladıkları yoğunlukları ve kullanılma amaçlarının da birbirlerinden farklı olduğu saptanmıştır. Yin Yang felsefesini felsefi bir kaygı amacıyla anlatıya yerleştiren animelerin bu tanım ve kavramları daha yoğun ve istikrarlı biçimde kullandığı, aksi durumdakilerin ise daha seyrek ve kararsız biçimde kullandığı görülmüştür. Bunlara ek olarak animelerden ikisinde açık olarak Yin Yang diyagramının da kullanıldığı tespit edilmiştir. Yin Yang felsefi diyagramına açık atıf yapmayan iki animenin bunu örtük olarak ima ettiği savunulmuştur.

Felsefi analizi yapılan ilk anime olan Togashi'nin animesinde, Yin Yang felsefi diyagramının açık bir atfı yapıldığı tespit edilmiş, fakat bunun ne anlamda felsefi düşünceyi üretmeye çalıştığı ve ne şekilde gerçekleştirdiği belirsiz olduğundan anlaşılamamıştır. Bununla birlikte yaratıcı Togashi'nin bununla ilgili destekleyici bir öncül sunamaması ve eğer varsa bile -ki bu çok düşük bir ihtimal olarak

görülmektedir- oldukça belirsiz ve olası alternatif yorumlara fazlasıyla elverişli olmasından diyagramın felsefi bir düşünceyi üretmeye çalıştığı iddia edilememiştir.

Açıkça görüldüğü gibi Togashi'nin animesi, felsefe olarak film tartışmasında öne sürülen itirazlarla adeta karşı karşıya kalma potansiyelini barındırmaktadır. Togashi'nin animesinin hem Yin Yang felsefi diyagramında hem de anlatının diğer unsurlarında sahip olduğu belirsizlik, kararsızlık ve istikrarsızlığı onun savunulmasını zorlaştırmaktadır. Bu durum Togashi'nin animesini Yin Yang felsefesi zemininde felsefi bir düşünce ürettiğini iddia eden başka bir yorumcunun olası bir Açıklık İtirazı'nın üstesinden gelemeyebileceğini göstermektedir. Her ne kadar belirsiz oldukları bariz belli olsa da animenin felsefi düşünce üretmeye çalıştığı iddia edildiğinde, bu iddianın alternatif yorumlara olan açıklığından dolayı Dayatma İtirazı ile karşı karşıya gelme durumu da olası görünmektedir. Dolayısıyla Togashi'nin animesinin Genel Felsefi Bağlamı'nda göz önüne alındığında Yin Yang felsefi zemininde felsefi bir düşünce üretmediği eğer bunun aksi geçerliyse gerekli ispat ve delilden yoksun olduğu açık olarak görünmektedir.

Yin Yang felsefi diyagramına açık olarak yer veren Kishimoto'nun animesinde ise etimolojik anlamların, Yin Yang'ı örtük ve açık ima eden tanımların ve kavramların birlikte kullanıldığı tespit edilmiş, değişim ilkeleriyle birlikte tematiklerde yer verilen diyaloglar ekseninde baştan sona felsefi bir düşünce inşa edildiği görülmüştür. Kishimoto'nun hem etimolojik tanımlamalar hem de tematiklerde verilen tanımlamalarla kesişen biçimde karakterlerini kurduğu ve karakterlerini bu tanımlamalarda belirtilen; güneş ve ay, sıcak ve soğuk, eril ve dişil, negatif ve pozitif gibi tanım ve kavramlarla bütünleştirmeye çalıştığı tespit edilmiştir. Ayrıca Kishimoto'nun bunları anlatının tamamına yayarak ve yoğunluk kazandırarak inşa etmiş olması, onun bilinçli şekilde felsefi bir düşünceyi üretmeye çalıştığını da göstermektedir. Karakterlerini Yin ve Yang'ın insan üzerindeki bir tezahürü olarak tasarlayan Kishimoto'nun, Yin Yang felsefesinin değişim ilkelerine de ince dokunuşlar yaptığı saptanmıştır. Çünkü Kishimoto'nun bu felsefi amaçla tasarladığı karakterleri, kendi yaşadıkları zaman diliminde sürekli birbirleriyle çatışmış ve biri hep diğerine baskın ve üstün gelmeye çalışmıştır. Karakterlerin çatışmaları sonucunda zaman zaman birinin kazandığı diğerinin kaybettiği gösterilerek, değişim ilkelerinden

ikisinin aynı anda yükselmeyeceği anlamı da bilinçli olarak kurulmaya çalışılmıştır. Bunlarla birlikte Kishimoto'nun karakterlerinin tek başına denge ve düzen sağlayamadığının gösterilmesi, karakterlerin birbirine muhtaç olduğunu ve biri olmadan diğerrinin var olamayacağını ima etme çabası olarak görülmüştür. Ayrıca karakterlerin Yin ve Yang olarak tanımlanmaları onların baskın oldukları taraflarının bir anlamlandırılması olduğu tespit edilmiştir. Çünkü karakterler anlatıda diyalektik bir biçimde verilmeye çalışılarak, birbirlerine kıyasla bazı yönlerden eksik ve fazla, dengeli veya dengesiz olarak gösterilmeye çalışılmıştır. Zaten anlatının en yoğun unsurlarından olan Sasuke ve Naruto'nun anlatının sonunda da son kez çarpışarak birbirlerini dengeye erdirmiş olmaları, onların dolaylı olarak baskın taraflarını artık törpüleyebildiklerini göstermiştir. Tematiklerde bahsedildiği gibi Gök ve Yer'in niteliklerinin ikisine de sahip olanların ulvi bir konumda olabileceklerine yönelik düşüncenin, Kishimoto'nun anlatısında Yin ve Yang'a bir arada ve eşit olarak sahip olan Hagoromo üzerinden yorumlanmaya çalışıldığı iddia edilmiştir. Kishimoto da, bu dengeye erişip her ikisini de bir arada bulunduranları ulvi bir şekilde göstererek tematikteki düşünceyi bilinçli veya bilinçsiz olarak savunmuş ve onun tezahürlerini bir insan üzerinden yorumlamaya çalışmıştır. Kishimoto'nun yine anlatının en yoğun unsurlarından Sasuke ve Naruto'yu ve onların yakın geçmişteki ataları Madara ve Hashirama'yı ve onlardan da önceki kadim ataları olan İndra ve Ashura'yı farklı zaman dilimlerindeki Yin Yang'ın bir tecellisi olarak göstermeye çalışması, tematiklerde bahsedilen Yin Yang'ın yaratılan her şey de var olduğu fakat bunun tecellilerinin nasıl olduğuyla ilgili olan belirsizliği giderme çabası olarak görülmüştür. Dolayısıyla Kishimoto'nun dolaylı olarak tümevarımsal bir argüman da tasarlamaya çalıştığı ön görülebilmektedir. Bu argümanın anlatıda geçmişe gittikçe şekillenmesi Kishimoto'nun, onu anti kronolojik bir şekilde icra etmeye çalıştığını göstermiştir. Bununla birlikte Yin Yang'ı biri baskın olacak şekilde taşıyan karakterlerini tam anlamıyla iyi ve kötü olarak göstermekten çekinen Kishimoto'nun insan doğasına yönelik de bazı yorumlamalarda bulunduğu varsayılmıştır. Çünkü Kishimoto'nun karakterlerinin duygusal ve ruhsal değişimleri hep iyiden kötüye doğru olmuştur. Anlatıda yoğun olarak yer verilen karakterlerin, haletiruhiyelerinin ve yaşama biçimlerinin çocuklukta iyi olarak gösterilmesi, bilinçli olarak tasarlanan bir felsefi düşüncedir. Kishimoto, iyiden kötüye olan bu değişimin doğadan gelen bir şey

olmadığını iddia ederek dolaylı yoldan Xunzi'nin argümanına karşı bir argüman üretmeye çalıştığı sonucuna da ulaşılmıştır.

Gotōge'nin eseri Kimetsu No Yaiba'da ise örtük bir felsefi düşünce birbirini destekler bir biçimde kurulmaya çalışılmıştır. Yin Yang felsefi düşüncesi ile ilgili tanım ve kavramların örtük olarak tüm anlatı boyunca işlendiği tespit edilmiştir. Kishimoto gibi Gotōge de öne çıkan bazı karakterlerini Yin Yang düşüncesine göre kurmaya çalıştığı iddia edilmiştir. Gotōge Yin ve Yang tanımlanmasını üç karakter üzerinden yapmaya çalışmış ve onların dengesizlikleri üzerinden de dolaylı olarak dengenin ne olduğuna ve nasıl olması gerektiğine dair bir yorumlama da getirdiği sonucuna ulaşılmıştır. Gotōge'nin karakterlerini Yin Yang'tan birinin baskınlığına göre tanımlamaya çalışması onun bilinçli olarak üretmeye çalıştığı bir tanımlama olarak görülmüştür. Ayrıca Gotōge, bu baskınlıkların bir dengesizlik yarattığını iddia ederek, ana karakter Tanjiro'nun bu dengesizliği giderebilmesiyle dengeye eriştiğini de metaforik ve sinematik bir üslupla göstermeye çalışmıştır. Tanjiro'nun dengesizlik ve dengeye erişimi arasındaki bu metaforik tasarım Gotōge'nin üretmeye çalıştığı sinematik bir argümanı olarak görülmüştür. Tanjiro'nun dengeye nasıl eriştiği Gotōge'nin bir Yin Yang ve onun denge tanımlamasına dair felsefi genişletmesidir. Ayrıca Gotōge mikro ölçekteki denge haricinde makro anlamda da bir denge düşüncesi kurmayı tahayyül etmiş, bunu ana karakterin karşısına çıkan düşmanları aracılığıyla gerçekleştirmeye çalışmıştır. Bu karakterlerin adeta kendi başlarına bir yıkıma neden olduğu ve makro dengeyi tamamen bozduğu gösterilirken, bunun en önemli nedeninin tematiklerde bahsedildiği gibi mikro ve makro denge arasındaki tampon bir denge işlevi üstelenen aile ile vurgulanmaya çalışılmıştır. Çünkü Gotōge'nin bu yıkım ve kaos getiren karakterlerinin tam anlamıyla bir aile kavramına vakıf olamadıkları defalarca gösterilmeye çalışılmış, bunun nedeni ise aile sevgisinin eksikliği ile aile bireylerinin sahip oldukları rollerini yerine getirememesi olarak savunulmuştur. Hiç şüphesiz Gotōge'nin kurmaya çalıştığı bu felsefi düşünce, onun Konfüçyüsçü bir düşünceyi benimsediği ve onu savunmaya çalıştığının bir çabası olarak görülmüştür. Bu sebeple Gotōge, Konfüçyüsçü düşüncede olduğu gibi esas dengenin ancak mikro denge ve makro dengenin birlikte var olduğu müddetçe sağlanabileceğini, aksi takdirde bunun tam olarak mümkün olmadığını tahayyül etmeye çalışmıştır.

Son olarak Tabata'nın animesi Black Clover'ın, Gotōge'nin metaforik anlatımına benzer şekilde örtük ve sinematik bir üslupla felsefi düşünce ürettiği sonucuna ulaşılmıştır. Tabata'nın Yin Yang tanımlamaları Kishimoto'nun yaptığı tanımlamalarla benzerlik gösterse de onun, tanımlamaları belirgin olarak daha da genişlettiği tespit edilmiştir. Her ne kadar Tabata anlatısında etimolojik tanımları ve Yin Yang'ı dolaylı ve doğrudan ima eden tanım ve kavramları kullanmış olsa da karakterlerin öne çıkarılmaya çalışılan haletiruhiyeleri, duygulanımları ve eyleme geçme motivasyonları üzerinden bir genişletme yaptığı görülmüştür. Tabata Yin ve Yang'ın bir tanımlamasını yaptığı karakterlerini metaforik olarak aydınlık ve karanlık gökyüzü ile ilişkilendirdiği tespit edilmiştir. Ayrıca Tabata karakterlerinin Yin Yang'ın bir tanımlaması olduklarını belirginleştirebilmek için onların dış görünüşlerini de aydınlık ve karanlık stillerle bütünleştirmiştir. Bunlara ek olarak Tabata'nın yine tanımlanmasını desteklemek için aydınlık ile bütünleştirdiği karakterini eril olarak, karanlık ile bütünleştirdiği karakterini ise dişil ilkeyi temsil edecek biçimde tasarladığı saptanmıştır.

Tabata, Gotōge ve Kishimoto gibi karakterlerin haletiruhiyeleri ve daha çok duygulanımları üzerinden bir denge ve dengesizlik tanımlaması yapmaya çalışmış ve bunu diğerlerinden farklı olarak sinematik bir argüman biçiminde savunduğu görülmüştür. Karakterlerin Yin Yang'a göre tanımlanan duygulanımları aydınlık ve karanlık olarak ayrılmış, bu duygulanımların baskınlaşarak hadlerini ve sınırlarını aşmaları gökyüzünün aydınlık ve karanlığının geçirdiği değişim üzerinden alegorik ve sinematik bir anlatımla icra edildiği sonucuna varılmıştır. Tabata'nın, bu alegorik anlatımı birçok yerde bilinçli olarak icra ettiği görülmüş ve bunların ise kronolojik bir öncül yapısını içerek biçimde aşama aşama olarak tasarlandığı düşünülmüştür. Tabata'nın alegorik ve kronolojik olarak icra etmeye çalıştığı düşüncesi haricinde, bu genel felsefi düşüncesini destekleyen öncüllerinin ardışık olmayan bir biçimde de kullanıldığı saptanmıştır. Tabata, bunu belirli bir düzeni olmayan biçimde, geçmişle o anki zaman arasında yaptığı ani sıçramalarla gerçekleştirmeye çalışmıştır. Aynı zamanda Tabata'nın, tüm bunları neredeyse anlatının tamamında tutarlı, istikrarlı ve yoğun bir biçimde işlemeye çalıştığı da görülmektedir. Dolayısıyla onun felsefi bir düşünceyi sinematik olarak üretmeye çalıştığı sonucuna ulaşılmıştır.

Sonuç olarak toparlandığında bazı Japon animelerinin de ilgili felsefe zemininde, felsefi düşünce ve felsefi argüman üretilebilecekleri, felsefi tanımlamalar yapabilecekleri ve felsefi yorumlamalar getirebilecekleri mümkün görünmektedir. Ayrıca edinilen veriler ışığında animelerde keşfedildiği gibi film ve türevlerinin ele aldıkları felsefi kavram üzerinden örtük-açık, kronolojik ve anti-kronolojik veya ardışık olmayan bir öncül yapısını içerecek sinematik verilere de sahip olabilecekleri sonucuna varılmıştır. Hunter X Hunter hariç diğer üç animenin de anlatısında böyle bir öncül yapısının kullanıldığı görülmüştür.

Japon Animelerinin felsefi düşünce üretebildiklerine dair saptanan bu veriler ışığında, film ve türevlerine yönelik de bazı çıkarımlar yapılabilmektedir. Aynı zamanda bu çıkarımlar araştırmanın cevaplamayı amaçladığı sorunsallara da yanıt aramaktadır. Bunlar şöyledir:

Öncelikle felsefe olarak film ekseninde ele alınacak bir animenin, film veya türevinin karşı karşıya kalabileceği olası itirazların Açıklık, Dayatma ve Genellik itirazları olacağı ön görülmektedir. Fakat bu itirazların ise metot olarak oluşturulan Felsefi Arka Plan Bağlamı, Genel Felsefi Bağlam ve Epistemik Bağlam ile üstesinden gelinebileceği düşünülmektedir. Felsefi Arka Plan Bağlamı ile film ve türevleri üzerinde iddia edilen felsefenin o olduğunun teyitlenmesi yapılır. Böylece hangi felsefenin ne yönden filmde tartışıldığı belirginleştirilmiş olur. Bu ise olası bir Açıklık İtirazı'na neden olacak belirsizliğin giderilmesine yardımcı olacağı düşünülmüştür. Genel Felsefi Bağlam ile filmlerin tüm anlatı boyunca yoğunlaştığı ve ısrar ettiği birbiriyle bağlantılı düşünceleri açığa vurabilmeyi amaçlaması, filmin olası bir Dayatma İtirazı'na neden olabilecek alternatif yoruma olan yatkınlığını giderebileceği düşünülmüştür. Wartenberg'in ve Carroll'un açıkladığı gibi felsefi düşüncenin üretilmesinde her zaman epistemik koşulların gözetilmediği bilinse de, filmlerin üretmeye çalıştıkları felsefi düşüncenin gerçek bir dünya üzerinden genelleme yapılması istendiğinde, bu sefer de filmlerin Genellik İtirazı ile karşı karşıya kalabileceği öngörülmektedir. Gerçek dünyaya uygulanması hiçbir şekilde olası olmayan bir düşüncenin filmler üzerinden iddia edilmesi, o iddianın genellenebilmesini zorlaştıracakı düşünülmektedir. Bu sebeple film ve türevlerinin felsefi bir düşünceyi ürettiği iddia edileceğinde Epistemik Bağlam'ının da sağlanmaya

çalışılması iddianın güçlendirilmesine yardımcı olacağı düşünülmüştür. Bu çözümleme bağlamları felsefe olarak film tezine karşı sunulan itirazlar ile onu savunuların çözümleme biçimlerinden derlenerek felsefe olarak film tezinin savunulmasında yardımcı olacağı düşünüldüğü için ortaya konulmuştur. Elbette film ve türevlerinin felsefi düşünce ürettiği başka yollarla da savunulabilir.

Bununla birlikte her film ve türevinin felsefi düşünce üretmeye uygun olmadığı sonucuna da ulaşılmıştır. Çünkü her film ve türevi her zaman gerekli felsefi donanım ve yeterliliğe sahip olmayabilir. Yaratıcıları tarafından inşa edilen film ve türevleri salt popülerlik veya ticari kaygı amaçlı tasarlanabilir. Elbette animelerin yaratıcıları olarak Mangakalar da belli bir ticari geçim kaygısı taşırsalar da felsefi analizlerde açığa vurulduğu gibi onlar birçok felsefi tanım ve kavramına bilinçli olarak değinmiş ve bunları felsefi bir düşünce icra etmek için üretmişlerdir. Bununla birlikte başka Japon Animelerinde de Yin Yang felsefesine dair atıfların yapılmış olabileceği ön görülebilir ve bunlar deney öncesi saptanabilir lakin bu tartışma nezdinde vurgulandığı gibi animelerin felsefi düşünceyi ürettiklerinin iddia edilebilmesi için itirazlara cevap verebilecek yetkinlikte olmaları ve felsefi düşünceyi işleyebilecek bir kararlılık ve yoğunluk da barındırmaları gerekmektedir. Çünkü ilk analizde ortaya koyulduğu gibi felsefi kavrama yer vermek o animenin, filmin veya türevinin felsefi düşünce ürettiği anlamına gelmez. Bu yüzden onların felsefi bir kavram üzerinde durması, onu işlemesi, ona değinmesi veya onu içermesiyle, onların felsefi bir düşünce ürettiği anlamı çıkarılmamalıdır. Felsefi kavramlar veya düşünceler öylesine bilinçli veya bilinçsiz biçimde bir anlatıya yerleştirilebilir. Fakat felsefi düşüncelerin bir şekilde anlatıya yerleştirilmiş olması, yaratıcısının felsefi bir düşünce kurmaya çalıştığını veya felsefi bir kaygı taşıdığını doğrulamaz. Bu yüzden yaratıcı felsefi kavram ve düşünceleri anlatısına yerleştirirken, bunu anlatıda belirli bir yoğunluğu kapsayacak biçimde yapmış olmalıdır. Ayrıca yaratıcı'nın eserine atfedilen felsefeyi anlatısının merkezinde ağırlıklı ve bilinçli olarak yer vermesi gerekmektedir. Buna ek olarak yaratıcı birden fazla bu felsefi kavrama veya düşünceye değinecek ve iddia edilecek felsefi düşünceyi doğrulayabilecek diğer etmenleri de anlatıya yerleştirebilmelidir. Örneğin son üç analizde görüldüğü gibi Gotōge, Kishimoto ve Tabata Yin Yang felsefesiyle ilgili düşüncelerini anlatının neredeyse tamamı üzerine kurmuşlar ve aynı

zamanda ona dair birçok tanım, kavram ve düşünceyi de beraberinde serpiştirip kullanabilmişlerdir.

Animelerin, film ve türevlerinin kendi ortamlarında sinematik şekillerde felsefi argüman sunabilecekleri mümkün görünmektedir. Fakat bunun ortaya koyulması ve ispatlanması felsefi düşüncenin üretildiğini iddia etmekten ve onu ispatlamaktan daha zor ve meşakkatli görünmektedir. Çünkü sinematik şekillerde üretilen felsefi argüman biçimindeki tanımlamaların ve yorumlamaların nedenleri ve sonuçları ile birlikte mantıksal bir dizi boyunca oluşturulması gerekmektedir. Aksi takdirde felsefi bir iddianın ortaya koyulması sadece bir iddia olarak kalacaktır. Oysa argüman biçimi iddianın nedenselliğini de istemektedir. Dolayısıyla bir anime veya film ve türevleri üzerinden felsefi argüman sundukları iddia edileceğinde argümanın onu oluşturan gerekli öncüllere de ihtiyacı olduğu unutulmamalıdır. Bu çalışmada da keşfedildiği gibi bazı sinematik verilerin bir öncül işlevi üstlenebileceği mümkün görünmektedir. Bu öncüller ise bir anlatıda örtük-açık, kronolojik, anti kronolojik veya ardışık olmayan biçimde yerleştirilebilir.

Bu çalışmada ortaya koyulan verilerin bundan sonra yapılacak film-felsefe ilişkisiyle ilgili çalışmalara ilham olacağı düşünülmektedir. Özellikle felsefe olarak film ekseninde yürütülecek çalışmalara yardımcı olacağı düşünülen bu çalışmanın, diğer anime, film ve türevlerinin analizinde ve onlarda üretildiği iddia edilen felsefi düşüncelerin savunulmasında bir kılavuzluk sağlayacağı düşünülmektedir. Yapılacak analizlerde felsefi düşüncelerin muğlak ve dağınık olarak verilmesi, iddiaların desteklenmeden üstünkörü olarak sunulması araştırmanın geçerliliğini zayıflatacağı düşünülmektedir. Bu sebeple analizler yapılmadan önce felsefi zeminin önemli hatlarına değinilmeli ve gerekiyorsa detaylandırılmalıdır. Ardından analize alınacak animenin, film ve türevinin öncelikle detaylı bir edebi anlatısı yapılmalıdır. Çünkü bunların savundukları felsefi düşünce tüm anlatıya gömülmüş olabilir. Bu yüzden hem anlatı hem de felsefi zemin ciddi bir okumaya tabi tutulmalıdır. Bu okumalardan sonra eserin bariz olarak iddia etmediği düşünceler savunulmamalı ve aşırı yorumlarla analize dayatılmamalıdır.

Son olarak bu çalışmada sinema ve felsefe tartışmasında en güncel tartışma konumunda olan “felsefe olarak film” tezinin neredeyse tüm yönleri ele alınarak oldukça ayrıntılı ve kapsamlı bir kuramsal literatür ortaya konulmuştur. Bununla birlikte yine aynı şekilde literatürde bir eksiklik olan Yin Yang felsefesi detaylı ve kapsamlı bir şekilde açıklanmaya çalışıldı. Çalışmanın bu seyri göz önüne alındığında adeta modern olan ile antik olanın bir sentezi yapılmaya çalışılmış, bu sentezden sinemaya dair animelere, film ve türevlerine dair yeni perspektifler çizilmiş, sınırlayıcı ve kısıtlayıcı basmakalıp film analizlerinin ve yöntemlerinin dışına çıkılarak yeni metodolojiler ve yeni felsefi analiz biçimleri keşfedilmeye çalışılmıştır.

Sonuç olarak bu çalışmada hepsi olmasa da bazı Japon Animelerinin sinematik koşullarda felsefi tanımlama ve yorumlama yaparak felsefi düşünce üretebileceklerinin ve felsefi argüman sunabileceklerinin mümkün olduğu gösterilmeye çalışılmıştır. Çalışmanın bir manifestosu olduğu gibi bazı film ve türevlerinin de kendi ortamlarında, kendilerine has üslup ve düşünceleri doğrultusunda -sembolik ve biçimsel mantık kullanarak felsefi düşünce üreten felsefecilerin aksine- felsefi tanımlamalar yapabileceklerini, argümanlar sunabileceklerini ve felsefi düşüncelerde bulunup, felsefi yorumlamalar getirebilecekleri öngörülmektedir. Felsefi düşünceyi üretenin bir insan olduğu unutulmadığı müddetçe, insan eliyle üretilen düşünce ve kavram aygıtlarıyla da felsefi düşüncenin üretilebileceği düşüncesi uzak olmamalıdır.



KAYNAKLAR

- Balkin, J. M. (2002). *The Laws of Change: I Ching and the Philosophy of Life*. New York : Schocken Books.
- Baocheng崔保成, C. (2002). *A new Chinese-English dictionary 新编汉英词典*. 延吉 : 延边人民出版社.
- Bi, 王. W., Kangbo, 韓. H., & Yingda, 孔. K. (1926). *周易正義 Zhouyi Zhengyi*. <https://zh.m.wikisource.org/wiki/周易正義>. adresinden alındı
- Blakney, R. B. (1955). *The Way of Life Lao Tzu*. New York: Penguin Books.
- Boardman, F. (2016). An Argument (Many) Films Make. *Film and Philosophy*, 20, 19-31.
- Brooks, E. B., & Brooks, A. T. (1998). *The Original Analects (Sayings of Confucius and His Successors)*. New York: Columbia University Press.
- Carroll, N. (1996). *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Carroll, N. (1998). *Interpreting the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Carroll, N. (2002). The Whell of Virtue: Art, Literature and Moral Knowledge. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 60(1), 3-26.
- Carroll, N. (2003). *Engaging the Moving Image*. London: Yale University Press.
- Carroll, N. (2006). Philosophizing through the Moving Image: The Case of Serene Velocity. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64(1), 173-185.
- Carroll, N. (2008a). Philosophy in the Moving Image: Response to Bruce Russell. *Film and Philosophy*, 12, 17-26.
- Carroll, N. (2008b). *The Philosophy of Motion Pictures*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Carroll, N. (2010). Movies, the Moral Emotions, and Sympathy. *Midwest Studies in Philosophy*, 1-19.
- Carroll, N. (2017). Movie-Made Philosophy. B. Herzogenrath (Dü.) içinde, *Film as Philosophy* (s. 265-285). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Chan, W.-T. (1963). *The Way of Lao Tzu (Tao-te ching)*. New York: The Bobbs-Merrill Company.
- Chan, W.-T. (1969). *A Source Book In Chinese Philosophy*. New Jersey: Princeton University Press.
- Chan, W.-T., Bary, T. D., & Watson, B. (1960). *Sources of Chinese Tradition* (Cilt 1). New York: Columbia University Press.
- Ching, J. (1993). *Chinese Religions*. London: Macmillan Press. doi:10.1007/978-1-349-22904-8

- Ching, J. (2000). *The religious thought of Chu Hsi*. New York: Oxford University Press.
- Cox, D., & Levine, M. (2018). *Filmle Düşünmek: Felsefe Yapmak ve Film İzlemek*. (O. Orhangazi, Çev.) Ankara: Ütopya Yayınları.
- Dai, D.-m. D. (2013). On Interrelationship of the Cultures, Eastern and Western: From the Perspective of Taiji. *Philosophy of Culture*, 19-23.
- Deleuze, G. (2007). *Leibniz*. (U. Baker, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Deleuze, G. (2014). *Sinema 1 Hareket-İmge*. (S. Özdemir, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2001). *Felsefe Nedir?* (T. Ilgaz, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Eberhard, W. (2000). *Çin Simgeleri Sözlüğü*. (A. Kazancıgil, & A. Bereket, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Eisenstein, S. (1977). *Film Form: Essays in Film Theory*. (J. Leyda, Çev.) New York: Harcourt, Brace.
- Ellwood, R. S., & Alles, G. D. (2006). *The Encyclopedia of World Religions*. New York: Facts On File.
- Falzon, C. (2002). *Philosophy Goes to the Movies*. New York: Routledge.
- Gang, Z. (2011). Form and Formless: A Discussion with the Authors of Anticipating China. *Frontiers of Philosophy in China*, 6(4), 585–608. doi:10.1007/s11466-011-0157-z
- Gaut, B. (2011). Telling Stories: Narration, Emotion, and Insight in Memento. N. Carroll, & J. Gibson (Dü) içinde, *Narrative, Emotion, and Insight* (s. 23-44). Penn State University Press.
- Guanghua 吴光华, W. (2002). *Chinese characters dictionary with English annotations* 汉字英释大辞典. 上海: 上海交通大学出版社.
- Guin, U. K. (2018). *Lao Tzu: Tao Te Ching*. (B. Somay, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Herzogenrath, B. (2017). (Introduction) Film and/as Philosophy: An Elective Affinity? B. Herzogenrath (Dü.) içinde, *Film as Philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Hutton, E. L. (2014). *Xunzi 荀子 The Complete Text*. New Jersey: Princeton University Press.
- Jiangyue, D. (2005). *Lüshi Chunqiu 吕氏春秋 The Spring and Autumn of Lu Buwei*. Shenzhen: Guangxi Normal University Press.
- John B. Henderson. (1984). *The development and decline of Chinese cosmology*. New York: Columbia University Press.
- Jou, T. H. (2012). *The Dao of Taijiquan Way to Rejuvenation*. Teksas: Tai Chi Foundation.

- Jung, H. Y. (1986). The Harmony of Man and Nature: A Philosophic Manifesto. *Philosophical Inquiry*, 8(1-2), 32-49.
- Kant, I. (1978). *Lectures on Philosophical Theology*. (A. W. Wood, & G. M. Clark, Çev.) New York: Cornell University Press.
- Kleeman, J., & Yu干海江, H. (2010). *The Oxford Chinese dictionary : English-Chinese - Chinese English*. New York: Oxford University Press.
- Legge, J. (1871). *The Chinese Classics IV The Shi King or Book of Poetry 1&2*. Hong Kong: London Missionary Society Printing Office.
- Legge, J. (1893). *The Chinese Classics I*. Oxford: Clarendon Press.
- Legge, J. (1899). *The I Ching The Sacred Books of China*. New York: Dover Publications.
- Legge, J. (1960). *The Chinese Classics I Confucian Analects, The Great Learning, The Doctrine of the Man*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Legge, J. (1970). *The Works of Mencius*. New York: Dover Publications.
- Li, J. (2013). Harmony: The Tao in the Life of Lao Tzu. *Taoist Philosophy*, 73, 3-7.
- Livingston, P. (1997). Cinematic Authorship. R. Allen, & M. Smith (Dü) içinde, *Film Theory and Philosophy* (s. 132-148). New York: Oxford University Press.
- Livingston, P. (2005). *Art and Intention : A philosophical Study*. Oxford: Clarendon Press.
- Livingston, P. (2006). Cinematic Authorship. N. Carroll, & J. Choi içinde, *Philosophy of Film and Motion Pictures An Anthology* (s. 299-309). Oxford: Blackwell .
- Livingston, P. (2008). Recent Work on Cinema as Philosophy. *Philosophy Compass*, 3(4), 590-603. doi:10.1111/j.1747-9991.2008.00158.x
- Livingston, P. (2009). *Cinema, philosophy, Bergman : on film as philosophy*. New York: Oxford University Press.
- Lokuang, S. (1986). Chu Hsi's Theory of Metaphysical Structure. W. T. Chan (Dü.) içinde, *Chu Hsi and Neo-Confucianism* (s. 58-78). University of Hawaii Press.
- McGregor, R. (2014). Cinematic Philosophy: Experiential Affirmation in Memento. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 72(1).
- Meijun, F., Xiaoting, L., & Zhihe, W. (2014). The Contributions of Chinese Yin-Yang Thinking to the Contemporary Dialogue Between Science and Religion. *Balkan Journal of Philosophy*, 6(2), 117-126.
- Miller, J. (2003). *Daoism: A Beginner's Guide*. Oxford: Oneworld Publications.
- Moeller, H. G. (2006). *The Philosophy of the Daodejing*. New York: Columbia University Press.
- Mulhall, S. (2002). *On Film*. London: Routledge.
- Mulhall, S. (2007). Film as Philosophy: The Very Idea. *Proceedings of the Aristotelian Society*, 107(3), 279-294.
- Mulvey, L. (1989). *Visual and Other Plasures*. New York: Palgrave.
- Needham, J. (1956). *Science and Civilisation in China Volume 2 History of Scientific Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Nozick, R. (1974). *Anarchy, State and Utopia*. Oxford: Blackwell.
- Oldstone-Moore, J. (2003). *Taoism*. New York: Oxford University Press.
- Özerdim, M. N. (1963). *Taoizm Tao Te Ching*. Ankara: MEB.
- Özerdim, M. N. (1974). *Konuşmalar: Lun-yü*. Ankara: MEB.
- Öztürk, S. (2018). *Sinema Felsefesine Giriş Film-Yapımı Felsefe*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Palmer, M. (2000). *Yin ve Yang: Çin'in karşıtlıklar felsefesinin kavranması ve günlük yaşantımıza uyarlanması*. (N. Güder, Çev.) İstanbul: Dharma Yayınları.
- Platon. (2010). *Devlet*. (S. Eyüpoğlu, & M. A. Cimcoz, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Putnam, H. (1981). *Reason, Truth and History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Russell, B. (2000). The Philosophical Limits of Film. *Film and Philosophy*, 4, 163-167. doi:<https://doi.org/10.5840/filmphil20004113>
- Russell, B. (2008). Film's Limits: The Sequel. *Film and Philosophy*, 12, 1-16. doi:<https://doi.org/10.5840/filmphil2008122>
- Russell, B. (2010). Limits to Thinking on Screen. *Film and Philosophy*, 14, 109-116.
- Schmidt, M. W. (2016). *A Dictionary of the 3,500 Most Frequently Used Chinese Characters. Their Romanized Transcription in Hanyu Pinyin, with English Meaning Definition, and Their Stroke Order*. Hamburg: disserta Verlag.
- Shangxing郭尚兴, G., & Chaoming王超明, W. (2002). *A dictionary of Chinese philosophy with English annotations*. 郑州: 河南大学出版社.
- Sherrill, W. A., & Chu, W. K. (1977). *An Anthology of I Ching*. London: Arkana.
- Sinnerbrink, R. (2011). *New philosophies of film: thinking images*. London: Continuum International Publishing.
- Sinnerbrink, R. (2016). *Cinematic ethics : exploring ethical experience through film*. New York: Routledge.
- Smith, M. (2006). Film Art, Argument and Ambiguity. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64(1), 33-42.
- Smith, M. (2008). Film and Philosophy. J. Donald, & M. Renov (Dü) içinde, *The Sage Handbook of Film Studies* (s. 147-163). London: Sage.
- Smith, M. (2016). Film, Philosophy, and the Varieties of Artistic Value. K. Thomson-Jones (Dü.) içinde, *Current Controversies in Philosophy of Film* (s. 182-201). New York: Routledge.
- Smith, M. (2017). Experience and Explanation in the Cinema. B. Herzogenrath (Dü.) içinde, *Film as Philosophy* (s. 306-330). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Smuts, A. (2009). Film as Philosophy: In Defense of a Bold Thesis. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 4(67), 409-420.
- Smuts, A. (2013). Cinematic. *The Nordic Journal of Aesthetics*, 23(46), 78-95. doi:<https://doi.org/10.7146/nja.v23i46.16383>

- Wartenberg, T. E. (2003). Philosophy Screened: Experiencing The Matrix. *Midwest Studies in Philosophy*, 139-152.
- Wartenberg, T. E. (2006a). Beyond Mere Illustration: How Films Can Be Philosophy. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64(1), 19-32.
- Wartenberg, T. E. (2006b). Film as Argument. *Film Studies*, 8(1), 126-137.
- Wartenberg, T. E. (2007). *Thinking on Screen: Film as philosophy*. New York: Routledge.
- Wartenberg, T. E. (2008a). Film as philosophy. P. Livingston, & C. Plantinga (Dü) içinde, *The Routledge Companion to Philosophy and Film* (s. 549-559). New York: Routledge.
- Wartenberg, T. E. (2008b). What Else Films Can Do: A Response to Bruce Russell. *12*, 27-34.
- Wartenberg, T. E. (2010). Carroll on the Moving Image. *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*, 69-80.
- Wartenberg, T. E. (2011). On the Possibility of Cinematic Philosophy. H. Carel, & G. Tuck (Dü) içinde, *New Takes in Film-Philosophy* (s. 9-24). New York: Palgrave Macmillan.
- Wartenberg, T. E. (2016). Film as Philosophy: The Pro Position. K. Thomson-Jones (Dü.) içinde, *Current Controversies in Philosophy of Film* (s. 165-181). New York: Routledge.
- Wartenberg, T. E. (2018). Dramatizing Philosophy. *Film and Philosophy*, 22, 78-96.
- Wilhelm, R. (1967). *I Ching or Book of Changes*. New Jersey: Princeton University Press.
- Wilhelm, R., & Wilhelm, H. (1995). *Understanding the I Ching: The Wilhelm Lectures on the Book of Changes*. New Jersey: Princeton University Press.
- Williams, B. (1973). *Problems of the Self: Philosophical Papers 1956-1972*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wittgenstein, L. (2001). *Tractatus Logico-Philosophicus*. (D. F. Pears, & B. F. McGuinness, Çev.) London: Routledge.
- Xuezhi, H. (2006). *Revealing the Tao Te Ching: In-Depth Commentaries on an Ancient Classic*. Los Angeles: Ageless Classics Press.
- Yu-Lan, F. (2009). *Çin Felsefesi Tarihi*. (F. Aydın, Çev.) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Yu惠宇, H. (2003). *A New Century Chinese-English Dictionary 新世纪汉英大词典*. 北京: 外语教学与研究出版社.
- Zhuangzi莊子. (1999). *Library of Chinese Classics Zhuangzi Volume 1 & 2*. (T. i. Rongpei, & T. i. Yongchang, Çev.) Hunan: Hunan People's Publishing House.



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı: Birkan Berati Soyadı: ARAL

Uyruğu: T.C.

Eğitim

Lisans - Gazi Üniversitesi 2017 – Radyo Televizyon ve Sinema

Yetenek ve Beceriler

3D Animasyon ve Tasarım, Çizgi Film Yapımı, Animasyon Film Yapımı, Dijital İçerik Üretimi, Sosyal Medya İçerik Üretimi, Video ve Kurgu Montaj, 3D Printer Proje Üretimi, Autodesk Maya ve Unreal Engine Motorları gibi birçok tasarım motorlarını entegre kullanabilme

İş Deneyimi ve Özel Eğitimler

Character Animator /Freelance (Halen)

Allfabe Endüstriyel Tasarım / 3D Tasarım Uzmanı

TRT Proje Kabul Ön Hazırlık Hizmeti / Freelance

Ankara Milletvekili Tanıtım Hizmeti /

Buz Medya Reklam Ajansı / Eti Maden Animasyon Projesi Yönetimi

Başkent Üniversitesi Animasyon Günleri Semineri

TOBB Üniversitesi Özel Animasyon Eğitimi

CGWorkshop – İAnimate - Animschool- Animation Mentor – Animation

Collabrative Animasyon Eğitimleri ve Webinar Katılımları (Remote)

Yabancı Dil

İngilizce - B2 / Japonca – A1



