

**T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI**

DOKTORA TEZİ

SİNEMA VE ZAMAN: ÖMER KAVUR SİNEMASI

**Ertuğrul AKGÜN
2502110398**

**Tez Danışmanı
PROF.DR. SEÇKİN ÖZMEN**

İSTANBUL - 2020

Öz

SİNEMA VE ZAMAN: ÖMER KAVUR SİNEMASI

ERTUĞRUL AKGÜN

Sinema zamanı yontan, mühürleyen, şekillendiren bir zaman sanatıdır. Sinema ve zaman arasındaki münasebet muhteva olarak zaman, sinematik zaman kavramı, imge ve zaman münasebeti, sinema ve zaman münasebeti uyarınca muhtelif düzeylerde açığa çıkmaktadır. Bu manada zaman nosyonu, felsefi bir kavram olarak zaman, muhteva düzeyinde sinematik bir karakter kazanmakta; inşa edilen sinematik evrene ve bu evrende açığa çıkan montaj stili, montaj nosyonuna koşut olarak imge zamansal, zaman imgesel bir forma yahut zaman harekete tabi, dolaylı bir forma bürünmekte; inşa edilen sinematik evrene ve bu evrende açığa çıkan montaj stili, montaj nosyonuna koşut olarak sinematik zaman karakteri şekillenmekte; inşa edilen sinematik evreni ve bu evreni şekillendiren montaj stilini, montaj nosyonunu belli bir zaman felsefesi, belli bir zaman nosyonu şekillendirmekte, inşa edilen sinematik evrenin, montaj stilinin, montaj nosyonunun arka planında belli bir zaman felsefesi, belli bir zaman nosyonu bulunmaktadır.

Ömer Kavur zaman kavramını, zaman nosyonunu sinematikleştiren en mühim yönetmenlerden birisidir. Bu manada, bu çalışma zaman kavramı, sinematik zaman kavramı, imge ve zaman münasebeti, sinema ve zaman münasebeti bağlamında Ömer Kavur sinemasını; Ömer Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende açığa çıkan zaman kavramının, zaman nosyonunun kavramsal arka planını, Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende zaman kavramının, zaman nosyonunun tezahürlerini değerlendirmektedir.

Bu bakımdan Ömer Kavur’un inşa ettiği sinematik evrende zaman kavramı, zaman nosyonu imgenin zamansallaşması, zamanın imgeselleşmesi bağlamında değil; konu, muhteva, diyalog düzeyinde sinematik bir karakter kazanmakta, harekete tabi, dolaylı, edebi bir form marifetiyle açığa çıkmaktadır.

Anahtar Sözcükler: “Zaman”, “Sinematik Zaman”, “Hareket imge”, “Zaman İmge”, “Montaj”, “Ömer Kavur”



ABSTRACT

CINEMA AND TIME: THE CINEMA OF ÖMER KAVUR

ERTUĞRUL AKGÜN

Cinema is an art of time. Time is sculpted, is sealed, is formed through the medium of cinema. The liaison between time and cinema appears with respect to time as content, concept of cinematic time, the liaison between image and time at various levels. In this sense, notion of time, time as a concept of philosophy gain cinematic character at the level of content. On the other hand, image becomes time, time becomes image else time becomes subjected to action, time becomes an indirect form with regard to constructed cinematic universe and the style of montage, notion of montage appears in this constructed cinematic universe. Besides, the character of cinematic time takes form with regard to constructed cinematic universe and the style of montage, notion of montage appears in this constructed cinematic universe. In respect to this, the constructed cinematic universe and the style of montage, notion of montage form this constructed cinematic universe is constituted with regard to definite notion of time, definite philosophy of time and definite notion of time, definite philosophy of time lie behind constructed cinematic universe, style of montage, notion of montage.

Ömer Kavur is one of the considerable directors concerns concept of time, notion of time cinematically. In this regard, in this study, the cinema of Ömer Kavur is reviewed within the context of concept of time, concept of cinematic time, liaison between image and time and the conceptual background of concept of time, notion of time appears in the cinematic universe created per Ömer Kavur. In this study, it is argued that concept of time, notion of time does not become within the context of imaginary character of time, temporal character of image in the cinematic universe created per Ömer Kavur and it is argued that time gains cinematic character within the context of subject, content, dialog and time becomes by means of subjected to

action, an indirect form, a literary form in the cinematic universe created per Ömer Kavur.

Key Words: “Time”, “Cinematic Time”, “Mouvement Image”, “Time Image”, “Montage”, “Ömer Kavur”



ÖNSÖZ

Bu çalışmada zaman kavramı, sinematik zaman kavramı, sinema ve zaman münasebeti, imge ve zaman münasebeti bağlamında Ömer Kavur sineması değerlendirilmektedir. Bu maksatla çalışma, zaman kavramı, sinematik zaman kavramı, sinema ve zaman münasebeti, imge ve zaman münasebeti; zaman kavramının, sinematik zaman kavramının, sinema ve zaman münasebetinin, imge ve zaman münasebetinin Ömer Kavur sinemasındaki tezahürleri, bağlamında üç ana bölüme ve bu üç ana bölümdeki değerlendirmeler neticesinde şekillenen sonuç bölümüne ayrılmaktadır. Çalışmanın birinci bölümüne, kategorik olarak belli bir zaman nosyonunu temsil eden, zaman felsefesinde bir kırılma yaratan filozoflar sinema ve zaman münasebeti, zaman kavramının mahiyeti bağlamında konu teşkil etmektedir. Çalışmanın birinci bölümüne konu teşkil eden filozoflar Aristoteles, Augustinus, Kant, Heidegger ve Bergson'dur. Çalışmanın birinci bölümünde, çalışmaya konu teşkil eden filozofların, genel felsefi yaklaşımları, zaman felsefeleri ana hatlarıyla değerlendirilmektedir. Bu maksatla çalışmanın birinci bölümüne konu teşkil eden filozoflarla alakalı gerek birincil kaynaklar gerekse ikincil kaynaklar bakımından literatür taraması yapılmakta ve bu literatür taraması uyarınca değerlendirme yapılmaktadır.

Çalışmanın ikinci bölümü sinematik zaman, sinema ve zaman münasebeti, imge ve zaman münasebeti bakımından şekillenmekte, sinematik düşünürler ve sinematik filozof ikinci bölüme bu husus uyarınca konu teşkil etmektedir. Çalışmanın ikinci bölümüne konu teşkil eden sinematik düşünürler ve sinematik filozof Eisenstein, Bazin ve Gilles Deleuze'dür. Çalışmanın ikinci bölümüne konu teşkil eden sinematik düşünürlerin sinematik nosyonları ile alakalı gerek birincil kaynaklar gerekse ikincil kaynaklar bakımından literatür taraması yapılmakta ve bu literatür taraması uyarınca değerlendirme yapılmaktadır. Çalışmanın ikinci bölümüne konu teşkil eden sinematik filozofun genel felsefi yaklaşımı, sinema felsefesi ile

alakalı gerek birincil kaynaklar gerekse ikincil kaynaklar bakımından literatür taraması yapılmakta ve bu literatür taraması uyarınca değerlendirme yapılmaktadır.

Çalışmanın üçüncü bölümüne Ömer Kavur sineması konu teşkil etmekte. Bu bölümde Kavur sineması, ilk iki bölümden temin edilen veriler ışığında, zaman kavramı, sinematik zaman kavramı, imge ve zaman münasebeti, sinema ve zaman münasebeti bağlamında değerlendirilmekte, bu hususların Kavur sinemasındaki tezahürleri incelenmektedir. Bu maksatla Kavur sineması ile alakalı, Kavur'un sinematik düşüncelerini ifade ettiği röportaj, yazılarla alakalı literatür taraması yapılmakta; Kavur'un filmografisini teşkil eden filmler izlenmektedir.

Çalışmanın sonuç bölümünde ise ilk üç bölüm marifetiyle temin edilen fikirler; zaman kavramı, sinema ve zaman münasebeti, imge ve zaman münasebeti, sinematik zaman kavramı bağlamında Ömer Kavur sinemasına ve bu hususların Ömer Kavur sinemasındaki tezahürlerine dair temin edilen fikirler aktarılmaktadır.

Bu çalışmanın şekillenmesi, neticelenmesi bakımından kuşkusuz ki, birçok isim zikretmek gerekmektedir. Bu manada, bu çalışmanın açığa çıkmasında, bilhassa tez izleme süreci boyunca entelektüel, akademik bakımdan her düzeyde katkıda bulunan kıymetli hocalarım Prof. Dr. Seçkin Özmen'e, Prof. Dr. Murat İri'ye, Prof. Dr. Berrin Yanıkkaya'ya, Doç. Dr. Kurtul Gülenç'e ve Doç. Dr. Ahsen Deniz Morva Kablamacı'ya teşekkürü bir borç bilmekteyim. Ayrıca bu çalışmayı okumak zahmetine, külfetine katlanmak suretiyle çalışmaya dair kıymetli düşüncelerini paylaşan kız kardeşim, yol arkadaşım Öğretim Görevlisi Ülkü Akgün'e, canım biraderim, can dostum Dr. Öğretim Üyesi Recep Akgün'e teşekkürü de bir borç bilmekteyim.

Entelektüel ve akademik katkılar yanında bu çalışmanın açığa çıkmasında kuşkusuz ki, birçok isim bir motivasyon kaynağı teşkil etmektedir. Bu bakımdan dostum, kıymetli ağabeyim Nihat Öztürk'ün, dostum Eren Eryol'un, Halil Özer

babamın, Dilek Özer annemin, Seher Önal anneannemin, Salih Önal dayımın, Murat Önal dayımın, Oya Önal teyzemin isimlerini zikretmeyi de bir borç bilmekteyim.

Bu çalışmanın şekillenmesinde, açığa çıkmasında elbette ismini zikretmem gereken başka isimler de mevcuttur. Bu bakımdan, şahsımdan hayatın hiçbir döneminde maddi, manevi, ruhi desteğini esirgemeyen, her manada şahsıma evlat olmak saadetini yaşatan, emek verdiğim sürece her şeyi gerçekleştirmek özgüvenini telkin eden ; kasvetli bir taşra kasabasında uzunca sözcükleri, uzunca yürüyüşleri müstesna bir ayine, kasvetli bir taşra kasabasını bir şölen sofrasına dönüştüren kıymetli babam, canım, mümtaz şahsiyet Şuayip Akgün'e, moral kaynağım, kıymetli annem Zehra Akgün'e teşekkürü de bir borç bilmekteyim. Bir kız kardeş, bir birader olmanın ötesinde dostluğun, yol arkadaşlığının sayısız örneklerini defaatle sergileyen Ülkü Akgün'e, Recep Akgün'e benimle bu hayatı paylaşmak külfetine katlandıkları ve her konuda ebedi destekleri için tekrar teşekkürü bir borç bilmekteyim. Ve elbette şu izbe kalbimi mensur bir nehir içre akıtan eşim Betül Özer Akgün'e teşekkürü bir borç bilmekteyim.

Bilmek bir arzu ve yalnızlık bilmenin mütemmim cüzüdür. Şu fani teni, şu menhus yalnızlığı sadece mukaddes sözcükler teskin etmektedir. Bu manada, çalışmaya konu teşkil eden mukaddes sözcükleri şu fani aleme emanet bırakan Aristoteles, Augustinus, Kant, Heidegger, Bergson, Eisenstein, Bazin, Deleuze ve Ömer Kavur'a teşekkürü de bir borç bilmekteyim. Onların yalnızlığı, bilmek arzusu olmasaydı, elbette böyle bir çalışma asla gerçekleşmezdi. Ve son olarak, senin sayende canım oğluşum ne muazzam bir saadettir bir kadının rahiminde şu meşum akıbeti yenmek, ne muazzam bir saadettir şu fani alemin külfetini katlanmak, ne muazzam bir saadettir hicranla malül bir hayatı ebedi kılmak. En büyük harflerle ALİ MARTİN AKGÜN'e teşekkürü bir borç bilmekteyim.

ERTUĞRUL AKGÜN
İSTANBUL-2020

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ.....	vi
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

FELSEFE VE ZAMAN:ZAMANIN KAVRAMSAL ARKA PLANI

1.1.ANA HATLARIYLA ARİSTOTELES FELSEFESİ VE ARİSTOTELES’İN ZAMAN NOSYONU.....	34
1.1.1. Giriş Niteliğinde Aristoteles Felsefesi	34
1.1.2. Aristoteles’in Zaman Nosyonu	37
1.2. ANA HATLARIYLA AUGUSTINUS FELSEFESİ VE AUGUSTINUS’UN ZAMAN NOSYONU.....	53
1.2.1 Ana Hatlarıyla Augustinus Felsefesi.....	53
1.2.2 Tanrı ve Zaman ya da Fani Alem ve Ebediyet.....	60
1.2.3 Bir Ara Not: Tanrı ve Hafıza	64
1.2.4. Augustinus Felsefesi ya da Tanrı ve Epistemoloji	65
1.2.5. Ana Hatlarıyla Augustinus’un Zaman Nosyonu ya da Tanrı ve Zaman..	68
1.3. ANA HATLARIYLA KANT FELSEFESİ VE KANT’IN ZAMAN NOSYONU.....	76
1.3.1 Giriş Niteliğinde ya da Ana Hatlarıyla Kant Felsefesi.....	76
1.3.2. Kant’ın Epistemolojik Yaklaşımına Bir Bakış ya da Bilmek Faaliyetine Sınır Çizmek	91
1.3.3. Epistemolojik Düzeyde Radikal bir Dönüşüm ya da Kantçı Kopernik Devrimi	95
1.3.4. Kant’ın Zaman Nosyonu	103
1.4. ANA HATLARIYLA BERGSON FELSEFESİ VE BERGSON’UN ZAMAN NOSYONU	115
1.4.1. Giriş Niteliğinde Bergson Felsefesi	115
1.4.2. Bir Ara Not: Bergson’un Eserleri	118
1.4.3.Süre Nosyonu Bağlamında Bergson Felsefesinin Temel Kavramları.....	121
1.4.4. Bergson Felsefesinde Zaman Kavramı ya da Bergson’un Süre Nosyonu	132
1.5.ANA HATLARIYLA HEIDEGGER FELSEFESİ VE HEIDEGGER’İN ZAMAN NOSYONU.....	139
1.5.1.Giriş Niteliğinde Heidegger	139
1.5.2.Heidegger’i Anlamak ya da Heidegger ile Hemhal Olmak	140
1.5.3.Bir Ara Not : Varlık ve Dil.....	142
1.5.4. Bir Ara Not :Heidegger ve Nazizm.....	144
1.5.5.Bir Ara Not: Heidegger ve Ötekiler	145

1.5.6.Heidegger ve Düşünmek ya da Ehtes Denken	147
1.5.7.Düşünmek ya da Anlamak	151
1.5.8. Düşünmek, Anlamak ile Farklı Bir Münasebet:Dasein ya da Bu Dünyada Olmak.....	153
1.5.9.Varlık ve Zaman.....	155
1.5.10. Heidegger'in Zaman Nosyonu ya da Yeniden Varlık, Dasein ve Zaman	157
1.5.11. Varlık ve Zaman : Dasein'ı Analiz Etmek.....	166
1.5.12. İstikbal, Kapalılığı Açma Kararlılığı Bağlamında Sahih ya da Gayri Sahih Varoluş	170
1.5.13. Varlık ve Zaman : Sahih ya da Gayri Sahih Varoluş	172
1.5.14.Varlık ve Zaman: Sahih Bir Varoluş ya da Zamansallık ve Ölüm	175
1.5.15.Varlık ve Zaman : Kaygı ve Zamansallık	179
1.5.16.Heidegger'in Zaman Nosyonuna Dair Değerlendirmeler	182

İKİNCİ BÖLÜM

SİNEMA VE ZAMAN:ZAMANIN SİNEMATİK ARKA PLANI

2.1. ANA HATLARIYLA EİSENSTEİN SİNEMATİK NOSYONU	195
2.1.1.Giriş Niteliğinde Eisenstein	195
2.1.2.Ana Hatlarıyla Eisenstein Sinematik Nosyonu: Çatışma.....	199
2.1.3. Ana Hatlarıyla Eisenstein Sinematik Nosyonu: Montaj	203
2.2 ANA HATLARIYLA BAZIN SİNEMATİK NOSYONU	210
2.2.1.Giriş Niteliğinde Bazin	211
2.2.2.Ana Hatlarıyla Bazin Sinematik Nosyonu: Gerçekçilik	212
2.2.3. Gerçeklik ve Montaj.....	215
2.2.4.Ana Hatlarıyla Bazinci Sinematik Evren	217
2.3. ANA HATLARIYLA DELEUZE, SİNEMA VE FELSEFE	219
2.3.1.Giriş Niteliğinde Deleuze.....	220
2.3.2.Bir Ara Not : Felsefe ve Kavramlar	222
2.3.3.Kavramlara Dair Ara Notlar : Kavram ve İçkinlik Düzlemi.....	227
2.3.4.Kavramlara Dair Ara Notlar : Psikanaliz ve Arzu	228
2.3.5. Kavramlara Dair Ara Notlar : Edimsel ve Virtüel	231
2.3.6. Kavramlara Dair Ara Notlar : Bilim, Sanat ve Felsefe	232
2.3.7. Ara Notlar Işığında Deleuze Felsefesini Tasvir Etmek.....	234
2.3.8. Ana Hatlarıyla Deleuze Sinematik Nosyonu	240
2.3.9. Deleuze Sinematik Nosyonu Temel Kavramları : Hareket İmge, Zaman İmge.....	246

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
ZAMAN KAVRAMI VE SİNEMATİK ZAMAN KAVRAMI BAĞLAMINDA
ÖMER KAVUR SİNEMASI VE FİLMOGRAFİSİNİN
DEĞERLENDİRİLMESİ

3.1. GİRİŞ NİTELİĞİNDE ÖMER KAVUR SİNEMASI	260
3.1.1 Kavur Sinemasında İki Dönem	264
3.1.2. Ana Hatlarıyla Kavur'un İnşa Ettiği Sinematik Evren: Zaman İmge- Hareket İmge	267
3.1.3. Hareket İmge ve Zaman İmge Fark'ı ya da Aristoteles ve Kant Zaman Nosyonu Işığında Montaja Başka Bir Pencereden Bakmak	281
3.1.4. Kavur'un İnşa Ettiği Sinematik Evrende Ana Hatlarıyla Sinematik ve Felsefik Bakımdan Zaman Nosyonu	290
3.1.5. Ana Hatlarıyla Kavur'un İnşa Ettiği Sinematik Evren Karakteristikleri: Çatışma-Montaj ve Gerçekçilik	294
3.2. Kavur Filmografisinin Zaman Kavramı Bağlamında Ana Hatlarıyla Değerlendirilmesi	298
3.2.1. Zaman Kavramını Muhteva Düzeyinde Dolaylı Bir Biçimde Sinematikleştiren Filmler: Varlık ve Zaman ve Hafıza- Zaman	299
3.2.1.1. Sahih Varoluş- Gayri Sahih Varoluş ya da Kaygı, Zamansallık, Ölüm: Yatık Emine, Yusuf ile Kenan, Ah Güzel İstanbul, Kırık Bir Aşk Hikayesi, Göl, Körebe Filmlerinde Zaman Nosyonu ve Heidegger Zaman Nosyonu Karakteristikleri	299
3.2.1.2. Hafıza ve Zaman: Amansız Yol Filminde Zaman Nosyonu ve Augustinus Zaman Nosyonu Karakteristikleri	335
3.2.2. Zaman Kavramını Muhteva Düzeyinde Doğrudan Sinematikleştiren Filmler: Varlık ve Zaman ve Hafıza- Zaman	339
3.2.2.1. Dasein'ı Analiz Etmek ya da Ölüme Dönük Varlık: Anayurt Oteli, Gizli Yüz, Melekler Evi Filmlerinde Zaman Nosyonu ve Heidegger Zaman Nosyonu Karakteristikleri	340
3.2.2.2. Sahih Varoluş- Gayri Sahih Varoluş ya da Kaygı, Zamansallık: Akrebın Yolculuğu Filminde Zaman Nosyonu ve Heidegger Zaman Nosyonu Karakteristikleri	363
3.2.2.3. Hafıza ve Zaman: Gece Yolculuğu, Karşılaşma Filmlerinde Zaman Nosyonu ve Augustinus Zaman Nosyonu Karakteristikleri	382
SONUÇ	394
KAYNAKÇA	410
ÖZGEÇMİŞ	447

KISALTMALAR LİSTESİ

Türkçe

Biyografik Bilgiler

Bkz. :

Bakınız

a.e. :

Aynı eser/yer

a.g.e. :

Adı geçen eser

v.d. :

Çok yazarlı eserlerde ilk
yazarlardan sonrakiler

s. :

Sayfa/sayfalar

Ed. :

Editör/yayına hazırlayan

Çev. :

Çeviren

GİRİŞ

Zaman kavramı felsefe, psikoloji, psikiyatri, teoloji,¹ sosyal bilimler,² doğa bilimleri, edebiyat,³ şiir,⁴ mitoloji,⁵ sanat, mimari (Tunalı, 1984:95-102), fotoğraf, sinema gibi alanlara; felsefi, teolojik, düşünsel, bilimsel, edebi, sanatsal, mimari, sinematik faaliyetlere muhtelif düzeylerde, muhtelif saikler marifetiyle konu, nesne, parametre teşkil etmektedir. Ayrıca, zaman kavramı tesis edilen münasebetin düzeyine koşut olarak bu alanları şekillendiren bir unsur niteliği de taşımaktadır. Zaman kavramına dönük bu geniş ilgiye, zaman kavramının geniş bir yelpazede kullanımına, tedavülüne rağmen zaman kavramı filozoflar, teologlar, düşünürler, bilim insanları, edebiyatçılar, şairler, sanatçılar, mimarlar, sinemacılar bakımından enikonu ihtilafli bir kavramdır. Yani zaman kavramı, zamanın doğası, zamanın

¹Zaman muhtelif düzeylerde dine, teolojiye konu teşkil etmekte ; tüm dinler belli bir zaman nosyonu uyarınca şekillenmektedir. Bu manada Hristiyanlık Tanrı tarafından tayin edilen bir başlangıç ve son, kronolojik bir zaman nosyonu uyarınca şekillenmekte ; bu husus Yuhanna İncil'inin "Başlangıçta Söz vardı. Söz Tanrı'yla birlikteydi ve Söz Tanrı'ydı" şeklindeki ilk cümlesinde bariz bir biçimde ifadesini bulmaktadır (2011: 175). Yine Yahudilik dini de belli bir ilahi zaman nosyonu uyarınca şekillenmekte; bu husus Eski Ahit'in Tekvin faslında "BAŞLANGIÇTA Allah gökleri ve yeri yarattı" şeklindeki ilk cümlesinde ifadesini bulmaktadır (1997: 5). İslam dini de Hristiyanlık ve Yahudilik dinine koşut olarak belli bir zaman nosyonu uyarınca şekillenmekte; bu zaman nosyonu cehennem, cennet, ölüm ahiret, kıyamet gibi muhtelif motifler marifetiyle ifadesini bulmaktadır. Bu hususta Kur'an'daki Furkan suresine bakılabilir (1993: 359-365). Ayrıca temas edilen hususla alakalı bkz., (Hawking, 1989: 23).

²Sosyal bilimlerde zaman kavramına dair literatürle alakalı bir makale için bkz., (Šubrt, 2001 : 211-224).

³Zaman kavramı ile edebiyat arasında muhtelif düzeylerde bir münasebet tesis etmek, zaman kavramının edebiyatta muhtelif düzeylerde açığa çıktığını ifade etmek mümkündür. Söz gelimi, Goethe'nin kaleme aldığı "...geçmişi geçmişte bırakmak ve şimdinin tadını çıkarmak istiyorum." (1999 :23) ya da Milan Kundera'nın kaleme aldığı "insan ölümsüzlüğü arzular ve günün birinde bir kamera bize onun sevimsiz bir sırtıyla çarpılmış ağzını gösterir..." (2014:60) şeklindeki sözcükler marifetiyle zaman ve edebiyat arasında bir münasebet tesis mümkündür. Öte taraftan, zaman kavramı muhtelif düzeylerde doğrudan muhteva düzeyinde edebiyata konu teşkil etmektedir. Bu manada H.G. Wells'in Zaman Makinesi (2018), Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Saatleri Ayarlama Enstitüsü (2015) gibi eserlerini, Marcel Proust'un Kayıp Zamanın İzinde adlı serisini (2016) ifade etmek mümkündür. Ayrıca zaman kavramı edebi eserlere zamansallık, ölüm bağlamında da konu teşkil etmektedir. Bu hususta bkz., (Brombert, 2014).

⁴Gülten Akın'ın İlk Yaz isimli şiirindeki "Ah, kimselerin vakti yok/ Durup ince şeyleri anlamaya", Melih Cevdet Anday'ın Fotoğraf isimli şiirindeki "Ölümü hatırlatan ne var bu resimde/ oysa hayattayız hepimiz", Ahmet Muhip Dırnas'ın Ve Böyle Biteviye isimli şiirindeki "Vakit dar olsa gerek,/ -Hep içim ürpererek/ Diyorum-/ Vakit dar olsa gerek./ Belirsiz bir alemde,/ Ekseri penceremde/ bekliyorum-/ Bir bahar olsa gerek./ Binmişim bir gemiye /-ve böyle biteviye/ gidiyorum-/ Bir diyar olsa gerek." şeklindeki sözcükler zaman ve şiir münasebetini veciz bir biçimde ifade etmektedir.

⁵Zaman, zamansallık, ölüm ile ilintili hususlar muhtelif biçimlerde kimi metaforlar marifetiyle, bilhassa yolculuk metaforu marifetiyle İlyada(Homeros,2014), Odysseia(Homeros,2016), Gılgamış Destanı (2017), Theogonia-İşler ve Günler(Hesiodos,2017) gibi temel mitolojik eserlere konu teşkil etmektedir.

mahiyeti hususunda bir konsensüse, mutlak bir hüküme erişmek, zaman kavramının üzerindeki sis perdesini bütünüyle kaldırmak, zaman kavramına dair tartışmaları, zaman çıkmazını,⁶ zaman bilmeceğini(Luckner,1994:22), zaman muammasını bütünüyle açıklığa kavuşturmak, zamanın gizemini(Çiftçi,2011:2) bütünüyle açığa çıkarmak pek de mümkün değildir.⁷ Bu hususta Devrim Özkan şöyle diyor: “*Zaman düşünce tarihi boyunca açıklanması zor bir kavram olarak görülmüştür. Ayrıca en çok tartışılan kavramlardan biridir*” (2012 :258). Yine bu hususla alakalı Augustinus şöyle diyor: “*Peki o halde zaman ne? Hiç kimse bana sormazsa biliyorum da, biri sorup da ona açıklama yapmam gerektiğinde bilmiyorum*” (2010:374).

Zaman kavramının mahiyetine, doğasına, anlamına⁸ dair düşünceler, argümanlar, zamana dair yaklaşımlar, zamana dair paradigmlar,⁹ zamana dair algılar da muhtelif etmenlerin tesiriyle tarihsel olarak bir değişime uğramakta; zaman kavramı felsefe, teoloji, doğa bilimleri, sosyal bilimler gibi muhtelif alanlar bakımından farklı kavramsallaştırmalara, farklı argümantasyonlara, farklı sorulara kaynak teşkil etmektedir. Zaman kavramı, yukarıda ifade edildiği üzere, oldukça geniş bir skala uyarınca açığa çıkmasına, ihtilaflı, tartışmalı bir nitelik taşımasına rağmen zamana dair hususları çalışmanın kısıtları çerçevesinde kimi kavramlar, kimi tartışmalar, kimi münasebetler, kimi argümanlar, kimi sorular marifetiyle ana hatlarıyla tasvir etmek, bir yönüyle kategorize etmek de mümkündür. Bu manada Aristoteles ile Zenon arasında vuku bulan Antik tartışma (Luckner, a.g.e., 33-40; Sorabji,1983:321-325); Leibniz¹⁰ ile Newton¹¹ arasında vuku bulan zamanın ilişkisel

⁶Bu hususta Yvette Béro şöyle diyor: “Zaman hakkında düşünmek, düşünmenin kendisi kadar eskidir.Doğası çözülmez ve çatışık, hakkındaki çeşitli yorumlar kolay anlaşılır olmadığı için filozoflar zaman çıkmazından söz eder”(2011:18).

⁷Bu hususta Topakkaya şöyle diyor: “Zaman kavramı gerek düşünce tarihinin gerekse günlük yaşantımızın en önemli kavramlarından biridir. ‘Zaman nedir, mahiyeti nasıldır?’ sorusu bütün büyük filozofların üzerinde kafa yordukları ve cevap aradıkları bir sorudur” (2008:567). Yine bu hususta Talip Kabadayı şöyle diyor: “Aristoteles ve Augustinus’tan beri günümüze kadar düşünürleri uğraştıran sorunlardan bir tanesi de zamanın ne olduğu sorunudur” (2007:157). Yine bu hususta Uçar şöyle diyor: “Antik Çağdan günümüze kadar fiziğin ve felsefenin önemli araştırma konularından birisi kuşkusuz uzay ve zaman problemleridir” (2014:1).

⁸Zaman nedir sorusu esasında zaman kavramının anlamını açıklığa kavuşturmak istikametinde bir faaliyeti ifade etmektedir. Zira felsefede nedir sorusu kavramların anlamını sormaktadır (Uygun, 2001:28).

⁹Belli bir zaman nosyonu ancak özgül bir paradigma çerçevesinde açığa çıkmakta, paradigmanın değişimine koşut olarak zaman nosyonu da değişmektedir(Sorgner,2009:646).

¹⁰Leibniz’in ilişkisel zaman nosyonu bir yönüyle zamanı değişim, hareket ile irtibatlandırmakta, bu nosyon marifetiyle zaman bir yönüyle göreceli bir karakter kazanmaktadır.

yahut mutlak mahiyetine dair klasik tartışma¹² örnek olarak gösterilebilir. Yine, Einstein'ın gözlemcinin referans sistemi uyarınca şekillenen zamanın göreceli karakterine dair argümanını (Uçar, a.g.e.,2014:33; Bachelard,2010:107); görecelik kuramı (Coleman, 1987) uyarınca ifade edilen zamanın 4. boyut niteliğini (Uçar, a.e., 2014:33) de zamana dair bilimsel tartışmalar, kavramsallaştırmalar bağlamında ifade etmek mümkündür. Ayrıca, zamanın bir yönü mevcut mudur yani zaman lineer ya da non-lineer midir ; zaman süreklilik temelinde mi şekillenmektedir yahut parçalı, atomistik bir karakter mi taşımaktadır (Sorabji, a.g.e.,1983:1, Bachelard, a.g.e.,2010:109; Wals, Wilshire, 2001:53) ; zaman öznel, özbilinç ile alakalı bir kavram mıdır yahut nesnel bir kavram mıdır ; zaman homojen bir karakter mi taşımaktadır yahut heterojen bir karakter mi taşımaktadır ; zaman içsel, fenomenolojik bir kavram mıdır;¹³ zaman epistemolojik bir kategori midir yahut ontolojik bir kavram mıdır yahut zaman teolojik, Benjaminci manada mesiyani bir kavram mıdır(Benjamin,2006:47-49); zaman ve hareket, değişim münasebeti bağlamında zaman fiziki, mekansal bir kavram mıdır,¹⁴ zaman bir süreç midir ve saf bir zaman mümkün müdür (Reichenbach, 1956:115-116)şeklindeki sorular bağlamında şekillenen kavramsallaştırmaları da zamana, zamanın mahiyetine, doğasına dair felsefi, teolojik tartışmalar, kavramsallaştırmalar bağlamında ifade etmek mümkündür. Yanı sıra, denetim, iktidar, planlama, boş zaman bağlamında zaman ve kapitalizm münasebeti;¹⁵ modernite, kapitalizm ve zaman münasebeti,¹⁶

¹¹Newton'a göre zaman evrendeki değişim, hareket ve oluştan münezzehtir mutlak bir karaktere sahiptir (Uçar, a.g.e.,2014:5; Çiftçi, a.g.e.,10).

¹²Leibniz ile Newton arasında vuku bulan tartışma yahut zamanın mutlak ya da ilişkisel mahiyetine dair tartışma için bkz., (Luckner, a.g.e.,1994:28-33; Capek, 1987:595-608).

¹³İçsel zaman kavramı, Husserl'in Zur Phanomenologie des inneren Zeitbewusstseins yani İçsel Zaman Bilincinin Fenomenolojisi adlı eserinde ifade edilmektedir (Aktaran, Saji,2004:204).

¹⁴Fizik biliminde zaman kavramı külliye değişim nosyonu bakımından tanımlanmaktadır (Er, 2006:25). Fizik biliminde zaman bir parametredir ve zamanı t harfi simgelemektedir (Rovelli, 2014:81).

¹⁵Zaman ile tesis edilen münasebet kapitalizm ile birlikte bir değişime uğramakta, zaman kapitalizm ile birlikte denetime, planlamaya tıpkı iktisadi işlemler gibi muhasebe kayıtlarına tabi bir enstrümana dönüşmektedir (Yıldız, 2005:83). Ayrıca zaman ve endüstriyel kapitalizm arasındaki münasebete dair bir makale için bkz., (Thompson,1967:56-97). Boş zaman kavramı bağlamında kapitalizm ve zaman münasebetine dair bir başka makale için bkz., (Aytaç, 2004:115-138). Virilio da zaman ve iktidar arasındaki münasebeti zaman savaşı kavramı ile ifade etmekte, zamana egemen olmak ile İngilizlerin dünya egemenliği arasında bir münasebet tesis etmektedir(Virilio,1998:49-51).

¹⁶Kapitalizm, modernite öncesinde dinin yani kilise kurumunun tahakkümü altında bulunan, uhrevi bir nitelik taşıyan zaman kapitalizm, modernite ile birlikte saat kuleleri, cep saatleri tren istasyonları gibi enstrümanlar marifetiyle homojen, kamusal, seküler bir karakter kazanmakta; saat vasıtasıyla insan ile

zaman ve iktisat münasebeti (Weber,1997:41-69); zaman ve sosyoloji münasebeti¹⁷ de zamana dair tartışmalar, kavramsallaştırmalar bağlamında değerlendirilebilir. Kuşkusuz ki; zamanın ne'liği, mahiyeti, doğası üzerine sonsuza kadar felsefe yapmak (Hall, 1997:149), zamanın mahiyetini, ne'liğini, doğasını tabiri caizse sonsuza kadar muhtelif düzeylerde tartışmak mümkündür. Ancak zaman kavramı, sinema ve zaman münasebeti ve bu hususların Ömer Kavur sinemasındaki tezahürleri uyarınca şekillenen bu çalışmanın sınırları kapsamında yukarıda ana hatlarıyla ifade edilen hususları, ihtilafları çözüme kavuşturmak, tafsilatıyla tartışmak, bu hususlar bakımından kat'i bir hüküme erişmek mümkün değildir.

Yukarıda ifade edilenler ışığında, sinema muhtelif sinematografik, dramatik, görsel enstrümanlar, montaj marifetiyle yahut yönetmen¹⁸ marifetiyle daha doğrusu yönetmenin üslubuna koşut olarak tercih ettiği sinematografik, dramatik, görsel unsurlar yahut montaj stili marifetiyle zamana müdahale eden, bir yönüyle zamanı manipüle eden,¹⁹ zamanı şekillendiren, zaman üzerinde tahakküm kuran(Arslanyürek,1998:50), niteliği bakımından zamanı daha kolay ifade eden(Uğurlu,a.g.e.,157), zaman hususunda imtiyazlı konuma sahip bir sanattır(Geldiay,2010 :34).Sinema diğer sanat dalları ile mukayese edildiğinde zamanı, zaman duygusunu, zaman duygusunu görünen, gerçek formu ile en yetkin bir biçimde ifade eden bir sanattır(Tarkovksy,1989:118).

Sinema sanatı²⁰ ve zaman münasebetine dair Tarkovski şöyle diyor: *“Sinemanın bir sanat olarak temel düşüncesi, yönelimi, tüm olgusal biçimleri*

insan, insan ile doğa arasındaki münasebet, insanın zihinsel yapısı nicel bir karakter kazanmaktadır. Bu hususta bkz., (Giddens,2015:22-25; Simmel,1990:83-94). John Zerzan ise endüstriyel kapitalizmden çok daha evvel zamanın homojen bir karakter kazandığını ifade etmektedir (2000:57).

¹⁷Zamana dair sosyolojik bakış açısı zamanı bir uyuşum şeklinde değerlendirmektedir (Führ,2008 :43). Bu suretle sosyolojik yapıda vuku bulan değişimlere paralel olarak zaman ile tesis edilen münasebet, zaman ölçümü değişime uğramaktadır. Zaman ve sosyoloji münasebetine dair ayrıntılı bir çalışma için bkz., (Elias, 2000; Çağatay, 1978:105-138).

¹⁸Yönetmen sinemada zamanı şekillendiren, zamanı manipüle eden, zamana müdahale eden unsurlardan biridir (Gülüş, 2006:37; Uğurlu, 2003:156; Demir,1990:147; Hakman,2008 :28).

¹⁹Sinemada zamanın manipülasyonu perde dışı yani görünmeyen alanlarda ya da çekimler arası aralıklarda gerçekleştirilmektedir (Doane, 2002:189).

²⁰Sinema ve sanat münasebetine temas etmek, kuşkusuz ki; sanat nedir ve sinema nedir şeklinde tezahür eden sanat ve sinema ontolojisini, sanat ve sinemanın mahiyetini, doğasını tartışmak suretiyle mümkündür. Ne var ki; bu çalışmanın sınırları çerçevesinde bu neviden bir tartışma yürütmek mümkün değildir. Ancak bu hususta, sinemayı bir sanat olarak nitelendirenler ya da sinemayı bir sanat

ve tezahürleriyle zihne nakşedilmiş, mühürlenmiş zaman'dır'' (Tarkovski,2017:56). Yani sinema zamanın sanatı (Bordwell, Thompson, 1997:258), sinema bir zaman sanatı, malzemesini zamanın teşkil ettiği bir mozaik (Tarkovski'den aktaran Nuyan,2013:91), sinema spesifik olarak zamanı göstermek niyeti taşıyan sanatsal bir araçtır (King, 2008:5). Zaman sinemanın en temel, kurucu ögesini teşkil etmekte; zaman sinemayı bu manada diğer bütün sanat dallarından ayırmakta, sinemanın fark'ını teşkil etmektedir.²¹ Dolayısıyla sinemayı zamandan, zaman duyusundan münezzeh bir biçimde tahayyül etmek mümkün değildir.²² Deleuze'e göre de sinemanın kudretini teşkil eden husus, hareketten bağımsız bir zamanın dolaylı ve dolaysız imgelerini takdim etmek kabiliyeti(Colebrook,2013:49), süre ile tesis edilen özel bir ilişkidir (Rodowick, 1997:86).

Sinema ve zaman münasebeti muhtelif düzeyler bakımından şekillenmektedir. Aşağıda bu hususlara çalışmanın sınırları çerçevesinde temas edilecektir. Bu arada, yukarıda ifade edilen enstrümanlar marifetiyle zamanı şekillendirmek, zamanı yontmak neticesinde hem farklı bir sinematik evren²³ hem de farklı bir sinematik zaman açığa çıkmaktadır. Yani zaman ile tesis edilen münasebet neticesinde şekillenen sinematik evren ile bu sinematik evrende açığa çıkan sinematik zaman arasında bir paralellik tesis etmek mümkündür. Bu bakımdan zaman ile farklı düzeylerde tesis edilen sinematik münasebet sinematik biçimi, sinematik muhtevayı, sinematik stili, sinematik üslubu tayin etmektedir. Bu hususta Yvette Büro şöyle diyor *“zamanın ele alınışı tonu, tarzı ve yöntemi belirler”*

olarak nitelendirmeyenler şeklindeki yaklaşımlara temas etmek mümkündür. Bu cümleden olarak, sinemayı bir sanat değil; bir iletişim aracı, bir dil, bir gösterge rejimi şeklinde nitelendiren yaklaşımlar mevcuttur. Ancak Rudolf Arnheim gibi sinemayı bir sanat olarak nitelendiren; sinemayı resim, müzik, yazın, dans gibi artistik neticeler üreten bir sanat olarak nitelendiren yaklaşımlar da mevcuttur (Arnheim, 1957: 8). Sinema ve sanat münasebetine dair bir başka çalışma için bkz., (Serdaroğlu, 2016:113-125; B tey, 2016:38-58). Tarkovski'ye göre de yönetmen bir dünya g r    doğrultusunda bir tür filozof olarak ortaya çıktığında sinema sanat olur (2017:53).

²¹Tarkovski'ye göre ses müzikte, renk resimde, karakter dramada olduğu üzere zaman sinemada kurucu bir öge, bir temel teşkil etmektedir (a.g.e., 1989:118-119).

²²Tarkovski'ye göre bir filmi akt rs z, dekorsuz, müziksiz hatta kurgusuz bir biçimde tahayyül etmek mümkündür, fakat bir film zaman duyusundan münezzeh bir biçimde tahayyül edilemez (a.g.e., 1989:113).

²³Sinemacı sinematografik, dramatik unsurlar ya da montaj marifetiyle fiziki alemden farklı bir sinematik uzam, sinematik zaman daha doğrusu sinematik evren inşa etmektedir. Sinemacı tarafından yaratılan bu sinematik evreni Nijat  z n filmsel evren şeklinde tanımlamaktadır (2008:165). Ancak bu çalışma kapsamında sinematik evren kavramı tercih edilecektir.

(2011:249). Öte taraftan, zaman ile tesis edilen münasebet inşa edilen sinematik evrenin karakterini, bu sinematik evrende açığa çıkan imge kompozisyonunu, imgeler arası münasebeti, imge niteliğini de tayin etmektedir. Peki sinema ve zaman münasebeti, sinematik zaman hangi düzeyler uyarınca hangi enstrümanlar marifetiyle şekillenmektedir? Sinema ve zaman münasebetini hem muhteva hem de form düzeyinde şekillendiren en temel husus sinematografik ve dramatik elemanlar yanında²⁴ montaj nosyonu, montaj stili ve montaj enstrümanlarıdır(Franco,1968:42). Montaj basit bir geçiş, kesme, film parçalarını basit bir biçimde bir araya getirme usulü değildir. Montaj stili belli bir felsefi, zamansal nosyon, belli bir ide uyarınca şekillenmekte ;montaj stili'nin arka planında yatan bu nosyon sinematik evrenin karakterini, bu sinematik evrende açığa çıkan imge bileşimini,²⁵ imge kompozisyonu, imgeler arası münasebeti, parça bütün münasebetini, aralık bütün münasebetini, imgelerin mahiyetini, imge türünü, sinematik zaman karakterini, sinematik ritimi, sinematik tempoyu hatta seyirci ile tesis edilen münasebeti dahi tayin etmektedir.²⁶ Montaj hususunda Deleuze şöyle diyor : *“Montaj ; bütünü, İdeayı, yani zamanın imgesini ortaya çıkarmak için hareket-imgelere dayanan işlemdir. Böyle bir imge zorunlu olarak dolaylıdır, zira hareket-imgelerden ve onların birbirleriyle kurdukları ilişkilerden elde edilmiştir”* (2014:247).

Deleuze'ün montaj şeklinde nitelendirdiği kavramı Eisenstein'ın montaj nosyonu çerçevesinde değerlendirmek, bu montaj kavramı ile hareket imge nosyonu daha doğrusu bu nosyon temelinde şekillenen hareket imge evreni arasında bir paralellik tesis etmek ve bu montaj kavramının Bazinci montaj nosyonundan farklı bir nitelik taşıdığını ifade etmek mümkündür.

Yukarıda bir yönüyle ifade edildiği üzere, montaj formu, montaj stili belli bir

²⁴Dramatik ve sinematografik unsurların da en son tahlilde zaman ile tesis ettiği münasebeti montaj stili, nosyonu tayin etmektedir. Bu sebepten ötürü çalışmanın sınırları çerçevesinde sadece montaj stili, nosyonu ile sinematik zaman arasındaki münasebete temas edilecektir.

²⁵Deleuze algılanım imge, duygulanım imge ve eylem imge şeklinde tasnif ettiği üç imge türüne, bu üç imge türü arasındaki münasebete koşut olarak montajı bir hareket imge düzeneği olarak tanımlamakta; montaj kavramını da bir filmde etkin olan imgenin türüne koşut olarak aktif, algılanımsal, duygulanımsal montaj şeklinde sınıflandırmaktadır (Deleuze, 2014: 100).

²⁶Aslıhan Doğan Topçu kronolojik olmayan bir zaman formu marifetiyle şekillenen çağdaş anlatı sinemasının izleyici katılımını temin etmek maksadıyla filmsel zamana müdahale ettiğini ifade etmektedir (2016:64).

zaman nosyonu, zaman felsefesi uyarınca şekillenmekte ; parça bütün münasebeti, görelî bir karakter uyarınca şekillenen montaj formu, montaj stili marifetiyle zamanın dolaylı bir imgesi (Deleuze, a.g.e., 2014:48) temsili bir zaman formu açığa çıkmaktadır. Yani, montaj formu, montaj stili arka planında hem bir zaman nosyonu, zaman felsefesi bulunmakta hem de montaj stili, formu marifetiyle bir zamansal form açığa çıkmaktadır. Temas edilen bu zaman nosyonu marifetiyle zaman Bergson'un deyiimiyle fiziksel, mekansal, homojen bir karakter kazanmaktadır. Zamanı Antik Yunan'da olduğu üzere harekete, değışime tabi kılan bu zaman nosyonu uyarınca zaman kronolojik, lineer, düz çizgisel bir form marifetiyle süreklilik temelinde şimdilerin bir toplamı olarak şekillenmekte ; aynı zamanda bu zaman nosyonu uyarınca zamanın oluşumunda şimdi kipi bir kriter, bir sınır teşkil etmekte, zamanın oluşumunu şimdi kipi ile tabiri caizse ebedi, bütünsel bir zamansal formu arasındaki parça- bütün münasebeti, temsili, görelî bir karakter tayin etmektedir. Dolayısıyla temas edilen bu zaman nosyonu ile çalışmaya konu teşkil eden, zamanı hareket ve değışim bağlamında mülâhaza eden, zamanı hareket ve değışim bağlamında nicelleştiren, fizikileştiren, zamanın oluşumunda şimdi kipini bir sınır olarak tayin eden Aristoteles zaman nosyonu ve zamana kronolojik, lineer bir karakter kazandıran Augustinus zaman nosyonu arasında bir paralellik tesis etmek mümkündür. Temas edilen bu zaman nosyonu, zaman felsefesi ve montaj nosyonu, montaj formu marifetiyle açığa çıkan sinematik evreni hareket imge evreni şeklinde nitelendirmek mümkündür. Hareket imge evreni parça-bütün münasebeti doğrultusunda görelî, kapalı, organik bir rejim uyarınca şekillenmekte ; bu evrende imge temsili,pedagojik bir karakter kazanmaktadır. Hareket imge evreninde imgeler arası münasebet, imge kompozisyonu rasyonel, merkeze matuf bağlantılar uyarınca şekillenmekte ; hareket imge evrenini birlik, bütünlük, özdeşlik gibi hususlar karakterize etmektedir. Hareket imge evreninde zaman hareket ve değışime, şimdi kipine tabi, temsili, dolaylı, nedensel²⁷ bir form marifetiyle açığa çıkmakta ; bu evrende zaman süreklilik temelinde lineer, kronolojik bir doğrultuda ilerlemektedir. Yukarıda ifade edilen hususlar uyarınca hareket imge evreninde zaman parça-bütün münasebeti doğrultusunda temsili bir form marifetiyle fiziki, mekansal, homojen,

²⁷Nedensellik ve zaman faslında Todorov şöyle diyor: “Nedensellik zamansallığa sıkı sıkıya bağlıdır...” (2018 :78).

özdeş bir karakter kazanmaktadır. Hareket imge evreninde zaman parça ve bütün, ebediyet ve şimdi arasındaki temsili, görelî bir karakter uyarınca açığa çıkmaktadır. Bu hususta Deleuze şöyle diyor : “*Hareket imgelerin kompozisyonu zamanın imgesini daima iki veçhe altında, aralık olarak zaman ve bütün olarak zaman; değişken şimdi olarak zaman ve geçmiş ve geleceğin ebediyeti olarak zaman veçhesinde bahşetmektedir*” (1983:72).²⁸ Öte taraftan, farklı bir sinematik zaman, sinematik nosyon, montaj nosyonu, montaj formu uyarınca şekillenen farklı bir sinematik evrenden de söz etmek; bu sinematik evreni zaman imge evreni şeklinde nitelendirmek mümkündür. Zaman imge evreni fark, oluş temelinde rizomatik, fragmental, şizoid bir karakter marifetiyle şekillenmekte; zaman imge evreninde irrasyonel, gevşek bağlantılar, kristalize bir rejim hüküm sürmektedir. Bu bakımdan zaman imge evreni ile Bazin montaj nosyonu, sinematik nosyonu arasında bir paralellik tesis etmek mümkündür. Zaman imge evreninde zaman, saf, Bergsoncu manada bütünsel bir form marifetiyle açığa çıkmakta; bu evrende imge zamansal, zaman imgesel bir karakter kazanmaktadır. Zaman imge evreninde zaman kiplerinin kronolojik ayrımı hükmünü yitirmekte; zaman hareket ve değişimden bağımsız saf, heterojen bir karaktere bürünmekte, zaman zıvanasından çıkmaktadır. Bu manada zaman imge evreninde hüküm süren zaman formu ile Bergsoncu, Kantçı zaman nosyonu arasında bir paralellik tesis etmek mümkündür.²⁹ Öte taraftan, indirgeme yapmak pahasına, zaman imge evreninde zaman ile tesis edilen münasebetin sezgisel, hareket imge evreninde ise rasyonel bir karakter marifetiyle şekillendiğini ifade etmek de mümkündür. Bu bakımdan hareket imge evrenine dönük film çözümleme, değerlendirme usülleri ile zaman imge evrenine dönük film çözümleme, değerlendirme usülleri arasında bir fark bulunabileceğini, bu iki imge evreninde farklı çözümleme, değerlendirme stratejilerinin hüküm sürebileceğini belirtmek gerekmektedir.

Zaman, sinema ve zaman, sinematik zaman, sinematografik zaman yahut

²⁸Metnin orijinali şu şekildedir : “La composition des images-mouvement donne toujours l'image du temps sous ses deux aspects, le temps comme intervalle et le temps comme tout, le temps comme présent variable et le temps comme inmensité du passé et du futur” (Deleuze,1983 : 72).

²⁹Öte taraftan, Kant felsefesi ile zaman imge kavramı arasında bir başka açıdan da paralellik tesis etmek mümkündür. Şöyle ki; Deleuze’ün topolojik, irrasyonel, olasılığa dayanan zaman imaj kavramı Kantçı aşkın düşünsel konfigürasyonları hatırlatmaktadır (Szaloky,2010 :57).

literatürde yaygın olarak kullanılan şekliyle filmsel zaman faslında bir kaç hususu daha belirtmek; sinematik yahut filmsel zaman kavramlarına, sinema ve zaman münasebetine temas etmek gerekmektedir. Mary Ann Doane The Emergence of Cinematic Time adlı eserinde sinemanın zamanın bir taklidini, bir gölgesini takdim ettiğini ifade etmektedir (a.g.e.,2002:172). Öte taraftan, filmsel zaman kavramına dair muhtelif adlandırmalar,³⁰ muhtelif tanımlar mevcuttur. Yalçın Demir filmsel zamanı şöyle tanımlamaktadır: “*gerçek zaman kronolojisinin temel ilkelerine göre düzenlenen filmsel zaman, gerçek zamanın bilinçli bir organizasyonudur...Filmsel zaman asla akrep ve yelkovanı olmayan bir saat değildir*” (Demir, a.g.e.,156).³¹

Yine bu hususta Yalçın Demir ile paralel bir biçimde Meral Özçınar şöyle diyor: “*Filmsel zaman, gerçek zamanın estetik olarak kurulmuş bir organizasyonudur*” (2010 :47). Nijat Özön de filmsel zamanı şu şekilde tanımlamaktadır: “*Bir filmde kurgu yoluyla yaratılan, çekimler arasındaki ilişkiden doğan, yalnız görüntülerde var olan, filme özgü zaman*” (2000:285). Görüldüğü üzere, sinema ve zaman münasebeti bağlamında temas edilen tanımlar fiziksel zaman yahut gerçek zaman kavramını referans almak suretiyle belirli bir zaman nosyonu, zaman felsefesi uyarınca şekillenmektedir. Dolayısıyla sinema ve zaman münasebetine dair bir değerlendirme bağlamında zaman nedir türünden bir soruya, bu soru ile alakalı öne çıkan filozofların zaman nosyonuna çalışmanın kapsamı çerçevesinde temas etmek gerekmektedir.

Sinema ve zaman münasebetine Nilgün Abisel’in çizdiği bir çerçeve marifetiyle bakmak da mümkündür. Abisel sinematik zamanla alakalı psikolojik zaman, dramatik zaman³² ve fiziksel yahut gerçek zaman şeklinde bir tasnif yapmaktadır. Buna tasnife göre; fiziksel zaman³³ yahut gerçek zaman kavramı filmin

³⁰Filmsel zaman kavramını tercih eden Aslıhan Doğan Topçu bu hususla alakalı kavramları filmik zaman, gerçek zaman, sinematik zaman, perde zamanı şeklinde ifade etmektedir(Topçu,2016:55). Bu çalışma kapsamında sinematik zaman kavramı tercih edilecektir.

³¹Yine benzer bir tanım için bkz., (Esen, 2000:8).

³²Joseph V. Mascelli dramatik zaman kavramını film zamanı şeklinde nitelendirmektedir (Mascelli, 2007:73).

³³John Costello filmin fiziksel zamanı kavramını ekran zamanı, filmin dramatik zamanı kavramını da anlatı zamanı şeklinde nitelendirmektedir (Costello, 2010:57-58).

fiziksel zamanını yani kaç dakika olduğunu ifade etmektedir.³⁴ Psikolojik zaman kavramı seyircinin filmle kurduğu psikolojik münasebet uyarınca şekillenmekte ve filmin temposu bu münasebeti tayin etmektedir. Filmin dramatik zamanı ise film öyküsü uyarınca açığa çıkmakta; öykünün kaç günü ya da yılı kapsadığını ifade etmektedir(Abisel,1997:134). Öte taraftan, yukarıda ifade edildiği üzere, sinema ve zaman münasebetini şekillendiren en temel hususlardan birisi montaj nosyonu, montaj stilidir.³⁵ Bu manada imgeler arası, planlar arası geçiş yöntemleri yani montaj stili uyarınca kullanılan görüntü ve ses efektleri(Uğurlu,a.g.e.,2003 :157), özel efektler,³⁶ zincirleme,³⁷ silinme,³⁸ bindirme, kararma ve açılma,³⁹ noktalı açılma-kararma, kesme gibi geçiş yöntemleri;⁴⁰ aç-karşı aç uyumu ve bakış uyumu, hareket uyumu, aksiyon uyumu, grafik uyumu,⁴¹ renk ve aydınlatma uyumu, çekim ölçeği uyumu türünden montaj prensipleri ; paralel kurgu, eksiltme türünden usuller filmin ritmini(Sözen(a),2003 :249-250), temposunu, sinematik zamanı şekillendirmektedir. Temas edilen bu montaj stili, montaj prensipleri, montaj usulleri nedensellik, rasyonellik yasaları, parça-bütün münasebeti uyarınca şekillenmekte, bu usuller uyarınca çerçeveler arası muhtelif düzeydeki münasebetler marifetiyle yeni

³⁴Her filmin, filmin türüne, biçimine, diline, muhtevasına koşut olarak şekillenen fiziksel bir zamanı mevcuttur. Ana akım sinema içinde yer alan filmlerin fiziksel zamanı, sinemanın tarihsel gelişimi içinde sinematik endüstrinin ihtiyaçlarına binaen belli uzlaşımlar, uylaşımlar neticesinde açığa çıkmaktadır. Genellikle bu süre Mahmut Tali Öngören'in de belirttiği üzere konulu filmlerde 80-120 dakika arasında değişmektedir (1996: 43). Yine Lesley Alderman, filmin fiziksel zamanının yaklaşık 110 dakika olduğunu; komedi ve çocuk filmlerinde ise bu zamanın 90 dakikaya düştüğünü, yalnızlık filmlerinde ise 2 saate çıktığını belirtmektedir (Alderman, 2014:193). Öte taraftan, Andy Warhol'un, Sabri Kalıç'ın belirttiği üzere, günlük zaman ve perde zamanını karşılaştırmak suretiyle yaptığı Sleep yani Uyku isimli deneysel filmi 5 saat 20 dakika; yine Warhol'un Empire yani İmparatorluk filmi ise 8 saat sürmektedir (1992:77).

³⁵Kuşkusuz ki, montaj bütün sanat dallarında var olan bir husustur. Ancak Tarkovsky sinematik montaj ile diğer sanat dallarında var olan montajı zaman ile tesis edilen münasebet bakımından ayırt etmektedir(Tarkovsky,1989:119).

³⁶Dondurulmuş çerçeve (freze frame), yavaşlatılmış hareket ya da ağır çekim (slow motion), hızlandırılmış ya da hızlı çekim hareket (fast motion) özel efektlere örnek olarak gösterilebilir (Doana, a.g.e.,2002:189).

³⁷Bu yöntemde ritim daha yavaş bir şekilde açığa çıkmaktadır (Uğurlu, a.g.e.,2003:164).

³⁸Bu yöntemde ritim daha yavaş bir şekilde açığa çıkmaktadır (Uğurlu, a.g.e.,2003:164).

³⁹Mahmut Tali Öngören şöyle diyor: "Kararma ve açılma yavaş geçiştir. Kesme hızlı geçiştir" (a.g.e., 1996:142).

⁴⁰Bu hususta Mahmut Tali Öngören şöyle diyor: "Zaman değiştirmek istediğinizde, kesinlikle geçiş denilen uygulamanın çeşitli yöntemlerine başvurmak gerekir" (a.g.e.,1996: 154). Kesme yöntemi, kronolojik, zamansal bir süreklilik teşkil etmekte; farklı zaman dilimlerini birleştirmekte, zamanda kısaltma, atlama gerçekleştirmektedir (Demir, a.g.e.,1990:153).

⁴¹Kubrick'in 2001: Space Odyssey filmindeki kemik ve uzay gemisi arasında tesis edilen meşhur uyum garafik uyumuna örnek olarak gösterilebilir. Bu uyum marifetiyle Kubrick insanlık tarihindeki binlerce yıllık zamansal sıçramayı tek bir geçiş marifetiyle gerçekleştirmektedir.

bir kavram, yeni bir nitel düzey, yeni bir imge açığa çıkmaktadır. Yani imge bu montaj stili, montaj nosyonu uyarınca despotik bir müdahaleye maruz kalmakta, pedagojik bir karakter kazanmaktadır. Bu montaj evreninde sinematik zaman süreklilik temelinde kronolojik, lineer bir karakter marifetiyle açığa çıkmaktadır. Öte taraftan, sinematik zamanı temas edilen usuller, montaj stili, montaj nosyonu yani çerçeveler arası münasebet uyarınca değil; kamera hareketleri, çekim ölçekleri, mercek kullanımı, alan derinliği, kompozisyon, renk, çekim hızı, plan uzunluğu gibi sinematik elamanlar marifetiyle çerçeve içindeki ritmi organize etmek, çerçevede içkin olanı görünür kılmak suretiyle inşa etmek de mümkündür. İfade edilen montaj nosyonu, montaj stili marifetiyle imge tabiri caizse tekil bir karakter kazanmakta; imge içkin, içsel fark uyarınca açığa çıkmakta, imgeler arası münasebeti de, sinematik zamanı da bu husus tayin etmektedir. Temas edilen bu iki montaj nosyonunu Eisenstein ve Bazin'in sinematik, montaj nosyonu çerçevesinde değerlendirmek ve temas edilen bu iki montaj nosyonu ile zikredilen isimlerin sinematik, montaj nosyonu arasında bir paralellik tesis etmek mümkündür.

Sinematik zaman faslında çalışmanın kısıtları, kapsamı çerçevesinde belirtmek gereken birkaç husus daha mevcuttur. Sinematik zaman faslında temas etmek gereken bir husus da şimdi kipi, şimdiki zaman kipi ve sinematik zaman münasebetidir. Sinema bir şimdiki zaman kipi, şimdiki zaman sanatıdır (Loughlin, 2009 :376; Daney,2007 :31; Zillioğlu,1981 :178). Sinematik zaman bir şimdiki zaman kipi, şimdi kipi marifetiyle açığa çıkmakta; sinemada tüm sinematografik, dramatik, anlatısal unsurlar bir şimdiki zaman kipi, şimdiki zaman uyarınca şekillenmekte, tabiri caizse sinema zamanı şimdileştirmektedir. Ne var ki ; sinematik evrenin karakterine koşut olarak sinemada, şimdiki zaman, şimdiki zaman kipi farklı formlar, farklı düzeyler yani sinematik zaman, zaman kiplerinin bütünsel bir çerçevede iç içe geçtiği, zaman kipleri yahut zamanın boyutları(Mengüşoğlu, 2000:162)arasındaki hiyerarşik ayrımların hükmünü yitirdiği saf bir şimdi kipi, şimdiki zaman kipi yahut kronolojik, lineer ayrımlar, parça-bütün münasebeti, ardışıklık uyarınca şekillenen bir şimdi kipi, şimdiki zaman kipi marifetiyle açığa

çıkılmaktadır. Öte taraftan, ses, mekan, müzik⁴² gibi sinematografik elemanlar, gerilim, aksiyon gibi dramatik elemanlar da muhtelif düzeylerde sinematik zamanı teşkil etmektedir; içilen sigara, hızla düşen takvim yaprakları, bir ağacın yapraklarını dökmesi, saatin akrep ve yelkovanının hızla dönmesi, güneşin ağır ağır batması gibi sinematik konvansiyonlar(Ünal, 2008 :188) da zamansal değişimi ifade etmekte, sinematik konvansiyonlar marifetiyle zaman daha doğrusu belli bir zaman nosyonu muhteva düzeyinde sinemaya bir konu, nesne teşkil etmektedir.

Sinema ve zaman münasebetine bir yönüyle sinematik form⁴³ düzeyinde yukarıda temas edilmektedir. Yanısıra, sinema ve zaman münasebeti bağlamında zaman kavramının muhteva (Abisel, a.g.e., 1997 :127) düzeyinde sinemaya konu, nesne teşkil etmek hususuna da vurgulamak gerekmektedir. Zira konu, nesne bağlamında sinema ve zaman münasebeti; sinemanın ya da sinematik imgenin felsefi bir karakter kazanmak, sinemanın felsefileşmek, düşünselleşmek yahut felsefenin sinematik, imgesel bir karakter kazanmak, felsefenin sinematikleşmek hususu bakımından önem arz etmekte, sinema ve felsefenin kesişim düzeyini, zaman kavramı, zaman nosyonu ile ne düzeyde bir münasebet tesis edildiğini⁴⁴ ifade etmektedir. Dolayısıyla çalışmanın kısıtları, kapsamı çerçevesinde bu hususa temas etmek gerekmektedir. Zaman nosyonu, zaman kavramı ile muhteva, konu düzeyinde tesis edilen münasebet; zamanın sinematik, sinemanın zamansal niteliğini, bu niteliğin düzeyini açığa çıkaran etmenlerden birisidir. Bu manada zaman nosyonunu, zaman kavramını sadece muhteva, konu düzeyinde sinemaya adapte etmek, sinematikleştirmek; zaman kavramına, zaman nosyonuna dair sadece konu, muhteva düzeyinde mesajlar iletmek, önermeler öne sürmek inşa edilen sinematik evrene, bu evrende açığa çıkan imge kompozisyonuna, imge karakterine, imgeler arası münasebete zamansal bir karakter, zaman imge evreni karakteri hatta felsefi, düşünsel bir karakter kazandırmaz.⁴⁵ Zaman nosyonu, zaman kavramı ile sadece

⁴²Kracauer şöyle diyor: “Elbette, müzik sadece ses değildir; müzik ritmik ve melodik bir harekettir-zamanda anlamlı bir süreklilik” (1997:135). Metnin orijinali şu şekildedir: “Of course, music is not just sound; it is rhythmical and melodious movement- a meaningful continuity in time” (Kracauer, 1997:135).

⁴³Sinematik form kavramı için bkz., (Bordwell, Thompson,1967:65-165; Abisel,1997:127).

⁴⁴Daniel Frampton’a göre kavram ile film arasında organik bir münasebet söz konusudur (2013:22).

⁴⁵Frampton filmozofi kavramı marifetiyle düşünce ile film arasında felsefeyi, felsefi kavramları filme adapte etmek hususu uyarınca değil, filmin kendine özgü düşünsel karakteri, filmin kendine has bir

konu, muhteva düzeyinde bir münasebet tesis etmek, inşa edilen sinematik evrene teatral, edebi bir karakter kazandırmakta;⁴⁶ bu türden bir sinematik evrende zaman temsili, simgesel, dolaylı bir form marifetiyle açığa çıkmaktadır. Bu bakımdan bu türden bir sinematik evrende sinema ve zaman münasebetini değerlendirmek, teşhis etmek muhtevaya, konuya, diyaloga dair kavramları yorumlamak suretiyle şekillenmektedir.⁴⁷

Sinema ve zaman münasebeti bağlamında vurgulamak icap eden bir diğer husus din, kültür, sanat, felsefe ve ölümsüzlük münasebeti, bu manada sinema ve ölümsüzlük münasebetidir. Bu cümleden olarak, insan zamansallık, fanilik, ölümlülük uyarınca şekillenen trajik kaderini, trajik akıbetini kültür ve sanat marifetiyle ödünlemekte; kültür ve sanat marifetiyle ebediyete erişmek kaygısı taşımaktadır. Zygmunt Bauman bu hususta şöyle diyor: *“İnsanlar ölümlü olduklarının farkında olmasalardı, büyük olasılıkla kültür de olmazdı; kültür, insanların farkında oldukları şeyi unutturmaya yönelik incelikli, karşı-anımsatıcı teknik bir aygıttır”* (2012 :45). Felsefi düşüncenin çerçevesini ebediyet arayışı,⁴⁸ ölüm huzurundaki çaresizlik çizmekte; felsefi düşüncenin hakikat, episteme, öz, töz arayışı; felsefi düşüncenin bedeni ve bedeninin temsil ettiği arzuları denetim altına almak motifi; felsefi düşüncedeki numen-fenomen, varlık-oluş, doxa-episteme, akıl-beden, beden-ruh türünden klasik ikilikler zamanın kısı kacından, boyunduruğundan kurtulmak hususu uyarınca şekillenmektedir (Özlem,2015 :65; Zizek, 2005 :184). Bu hususta, Freud Totem ve Tabu isimli eserinde, Schopenhauer’e göre her felsefenin başında ölüm sorununun geldiğini nakletmektedir. (Freud, 1998 :30; Arendt, 2005 :355-356). Felsefi düşüncenin bu ölümsüzlük, ebediyet arayışına Hegel de

düşünce, farklı türde bir felsefe olduğu hususu uyarınca bir münasebet tesis etmekte, bu bağlamda filmin felsefi karakterini vurgulamaktadır (Frampton, a.g.e., 2013:23). Bu manada Frampton film ve felsefe alanındaki çalışmaları eleştirmekte ve bu hususta şöyle demektedir: “Film ve felsefe alanındaki pek çok çalışma sinemayı göz ardı edip, öykülere ve karakter motivasyonlarına odaklanıyor. Birisinin çıkıp diyelim ki bir filmin felsefi olduğunu ilan etmesi için karakterlerden birinin insan bir ada değildir, demesi yeterli” (2013:24). Frampton’ın bahsettiği türden bir yaklaşımla sinema ve felsefe arasında münasebet tesis eden bir çalışma için bkz., (Cündioğlu, 2015).

⁴⁶Frampton felsefi bakımdan sadece öykü, diyalog düzeyinde filmle tesis edilen münasebetin dar edebir bir görüş olduğunu ifade etmektedir (Frampton, a.g.e.,2013:23).

⁴⁷Lale Kabadayı’ya göre film ve felsefe münasebetini, felsefi yaklaşımlarla içeriğe dair kavramları yorumlamak ya da filmin kendisini bir felsefe, düşünme pratiği olarak ele almak şeklinde tesis etmek mümkündür (2015:90).

⁴⁸Yunan felsefesi bir ebediyet arayışını ifade etmektedir (Jaeger, 2012:138).

Hukuk Felsefesinin Prensipleri isimli eserinde felsefenin daha doğrusu filozofun kendisini bir yönüyle zamansal olarak nitelendirmek suretiyle başka bir pencereden bakmaktadır.⁴⁹ Öte taraftan, din de ebediyet arayışı uyarınca şekillenmekte; fani kadere, trajik akıbeta Bergsoncu manada zekanın ürettiği bir yanıt (Bergson,2013 :117), bir ebedi hayat, bir kurtuluş vaadi olarak açığa çıkmaktadır. Bu bakımdan Olympos Tanrı sisteminin teskin edemediği ölüm ve ölümden sonraki endişeler nedeniyle doğan Orpheism'i de, Animist ruh ve şeytan nosyonunu da (Freud, a.g.e., 1998 :30), Budizm'i de, tek Tanrılı dinleri de aynı zaviyeden değerlendirmek mümkündür. Yukarıda ifade edilenler ışığında, sinemayı da ebediyet arayışı bağlamında değerlendirmek mümkündür. Zamanı yontmak, zamanı mühürlemek, an'ı mumyalamak, zamanla, zamanın içinden, zamanın içinde yaşamak suretiyle sinema sanatı (Schlappner, 1989 :97) insanın ebediyet arayışına diğer sanat formlarından daha yetkin bir karşılık üretmektedir.

Yukarıda ifade edilenler ışığında, bu çalışma çerçevesinde, kapsamında zaman nosyonu, zaman kavramı ve bu nosyonun, bu kavramın Ömer Kavur sinemasında muhteva, konu düzeyindeki tezahürleri, zaman nosyonu, zaman kavramının Ömer Kavur sinemasında açığa çıkmak modları, sinema ve zaman münasebeti, sinematik zaman nosyonu, sinematik zaman kavramı ve bu nosyon, bu kavram uyarınca Ömer Kavur sinemasının formasyonu değerlendirilecek ; temas edilen hususlar çerçevesinde Ömer Kavur'un inşa ettiği sinematik evrenin karakteri ve bu evrende açığa çıkan zaman karakteri tartışılacaktır. Bu manada Ömer Kavur Türk sinemasında zaman kavramı, zaman nosyonu bağlamında mühim bir konum teşkil etmekte; Kavur zaman kavramını, zaman nosyonunu sinematikleştirmektedir. Kavur'un zaman nosyonu, zaman kavramı ile tesis ettiği sinematik münasebet imge, imge kompozisyonu, imgeler arası münasebet, form düzeyinde değil, muhteva, konu düzeyinde şekillenmekte; zaman nosyonu, zaman kavramı diyaloglar marifetiyle teatral, edebi bir düzeyde açığa çıkmaktadır yani Kavur zaman nosyonunu, zaman

⁴⁹Hegel şöyle diyor: “Bireye gelince, herkes kendi zamanının çocuğudur; felsefe de aynı şekilde kendi zamanını düşüncede özetler. Herhangi bir felsefenin çağdaş dünyayı aşabileceğini hayal etmek, bir kimsenin kendi zamanının üstünden atlayabileceğini, Rodus'u sıçrayıp aşabileceğini sanmak kadar saçmadır” (2004:30).

kavramını muhteva düzeyinde sinematik evrene adapte etmektedir. Kavur, inşa ettiği sinematik evren marifetiyle zaman nosyonu, zaman kavramı hususunda birtakım önermeler öne sürmekte; zaman kavramını, zaman nosyonunu muhtelif düzeylerde sorgulamaya tabi kılmaktadır.

Yukarıda ifade edilen hususlar ışığında, çalışma üç bölüme ayrılmakta ; çalışmanın birinci bölümünde zaman nedir sorusu, zaman felsefesi alanında ön plana çıkan filozoflar uyarınca muhtelif düzeylerde değerlendirilmekte ; çalışmanın ikinci bölümünde sinema ve zaman münasebeti, sinematik zaman kavramı, sinematik zaman nosyonu bu alanda ön plana çıkan düşünürler uyarınca muhtelif düzeylerde değerlendirilmekte ; çalışmanın üçüncü bölümünde ise Ömer Kavur sineması zaman nosyonu, zaman kavramı, sinematik zaman nosyonu, sinematik zaman kavramı, sinema ve zaman münasebeti bakımından değerlendirilmektedir. Kuşkusuz ki; çalışmanın kısıtları, kapsamı çerçevesinde temas edilen hususlara dair tafsilatlı bir tartışma değil, ana hatlarıyla bir tartışma yürütülecek; temas edilen hususlar bakımından tabiri caizse ampirik değil, kavramsal, düşünsel arka plan, bu düşünsel, kavramsal arka planın Ömer Kavur sinemasındaki tezahürleri ana hatlarıyla değerlendirilecektir. Aşağıda bu hususlara temas edilecektir.

Yukarıda ifade edilen hususlar ışığında, çalışmanın birinci bölümünde zaman nosyonu, zaman kavramı bağlamında ana hatlarıyla Aristoteles, Augustinus, Kant, Heidegger, Bergson felsefesi, zikredilen filozofların zaman nosyonu, zaman felsefesi değerlendirilecektir. Zira zaman nosyonu, zaman felsefesi ontolojik, epistemolojik hatta etik nosyon uyarınca yani felsefi bir sistemin parçası olarak şekillenmektedir. Bu suretle çalışmaya konu teşkil eden filozofların zaman felsefesi, zaman nosyonu bağlamında çalışmanın kısıtları, kapsamı çerçevesinde genel felsefi yaklaşımlarına da ana hatlarıyla temas edilecektir. Bu manada ilk olarak Aristoteles felsefesi, zaman nosyonu, zaman felsefesi ana hatlarıyla değerlendirilecektir.

Aristoteles, zaman nosyonu, zaman felsefesi onun felsefi sisteminin bir parçası olarak, daha ziyade onun statik, hiyerarşik, özcü doğa nosyonu uyarınca şekillenmekte; Aristoteles zaman ile hareket, devinim, değişim arasında bir münasebet tesis etmekte, zamanı harekete, değişime, devinime, cisime kısacası

doğaya, fiziğe tabi kılmakta, zamanı fizikileştirmekte, mekansallaştırmaktadır yani Deleuze’ün ifadesiyle Aristoteles’te zaman fiziğe boyun eğmektedir (2015 :56).

Aristoteles’e göre zaman önce ve sonra temelinde⁵⁰ yani ardışıklık esası uyarınca şekillenmekte ve bu hususa koşut olarak hareketin, değişimin sayısı şeklinde açığa çıkmaktadır (Turetzky, 1998 :20). Bu manada Aristoteles zaman nosyonunda şimdiki zaman kipi, şimdi kipi öncelik ve sonralık, ardışıklık bağlamında bir nevi kriter, bir nevi sınır teşkil etmekte; zaman şimdilerin toplamı, şimdiler dizisi şeklinde açığa çıkmakta; zaman kipleri şimdi kipi, şimdiki zaman kipi uyarınca hiyerarşik bir karakter marifetiyle şekillenmektedir. Bu bakımdan Aristoteles felsefesinde mütemadiyen devinim halinde olan bir süreklilik uyarınca zaman mutlak, nicel, homojen, özdeşlik temelinde bir karakter kazanmaktadır (Turetzky, a.e., 1998 :24). Aristoteles’in zaman nosyonu uyarınca vurgulamak gereken bir diğer husus, Aristoteles’in zaman ve ruh arasında tesis ettiği münasebettir. Yani Aristoteles zaman duyumunun ruh marifetiyle açığa çıktığını ifade etmekte, Aristoteles’e göre zamansal değişim ruh marifetiyle idrak edilmektedir. Aristoteles’in temas edilen fiziki zaman nosyonu marifetiyle zaman ile ontoloji arasındaki bağ, zaman ile varlık arasındaki bağ kopmakta, Heideggerci manada varlık unutmaya maruz kalmaktadır. Heidegger Aristoteles’in fiziki, doğal zaman nosyonunu alelade,⁵¹ vulger zaman şeklinde nitelendirmekte, bu zaman nosyonunu eleştirmektedir. Heidegger’e göre Aristoteles zaman nosyonu Aristoteles sonrasındaki bütün zaman nosyonlarına tesir etmekte (2002 :104), zaman kavramıyla alakalı daha sonraki bütün irdelemeler, esas itibarıyla Aristoteles’in tanımına sadık kalmakta (Heidegger, 2011 :446), bir yönüyle Aristotelesçi doğa zamanı nosyonu Heidegger’e değin zamanı açıklamakta bir temel olarak görülmektedir. Cihan Camcı da Aristoteles’in zaman felsefesine, zaman nosyonuna dair derin tesirini şu şekilde ifade etmektedir: “*Tarihsel olarak zaman kavramının felsefede nasıl ele alındığına baktığımızda en belirleyici ismin Aristoteles olduğunu görüyoruz. Augustine de,*

⁵⁰Heidegger Varlık ve Zaman isimli eserinde bu zaman nosyonunu “önce ve sonranın ufku içinde karşılaşılan hareketin sayımı” şeklinde nitelendirmektedir (2011:446).

⁵¹Heidegger alelade zaman kavramının ilk olarak Aristoteles’in Fizik isimli eserinde tematik olarak ele alındığını ifade etmektedir (2011:454). Heidegger alelade zaman kavramı hususunda şöyle diyor: “Alelade zaman tefsirinde zaman, bir şimdiler dizisi olarak anlaşılıyordu” (a.e., 2011: 447).

Hegel de, Heidegger'in Aristoteles'i en orijinal yorumla ele aldığını söylediği Bergson da temelde, Aristoteles'in düşüncesinin etkisinde görünmektedir. Heidegger de, özellikle erken dönem düşüncesinde, zaman kavramını doğrudan Aristoteles'ten alarak yorumlamıştır” (2015 :51).

Yukarıda ifade edilenler ışığında Aristoteles zaman nosyonu, zaman felsefesi üzerinde yarattığı derin tesir; zaman ve devinim, değişim, hareket arasında tesis ettiği münasebet; zamana fiziki, nicel, homojen, özdeşlik temelinde bir karakter kazandırmak; zamanı şimdileştirmek ve zaman kipleri arasında bir hiyerarşi tesis etmek gibi hususlar bakımından çalışmaya konu teşkil etmektedir. Meseleye sinema zaviyesinden bakıldığında da, Aristotelesçi zaman nosyonu inşa edilen sinematik evrenin karakterini, bu evreni şekillendiren montaj nosyonunu, montaj stilini ve inşa edilen sinematik evrende açığa çıkan sinematik zamanın niteliğini, sinematik ritmi, sinematik tempoyu tayin etmektedir.⁵²

Augustinus zaman felsefesi, zaman nosyonu onun felsefi, teolojik sisteminin bir parçası olarak şekillenmekte; zaman Augustinus felsefesi uyarınca teolojik bir karakter kazanmakta, Augustinus zaman ile Tanrı arasında bir münasebet tesis etmektedir.⁵³ Bu manada Augustinus Aristoteles'in ilk muharrik nosyonuna paralel bir biçimde zamanı Tanrının bir yaratımı şeklinde nitelendirmekte; zamanın başlangıcını ilahi bir iradeye atfetmektedir. Dolayısıyla Augustinus'un zaman nosyonu marifetiyle tıpkı Hristiyanlık teolojisinde olduğu üzere zaman kronolojik, lineer bir karakter kazanmakta; zaman bir başlangıç ve son nosyonu uyarınca şekillenmektedir. Bu bakımdan Antik Yunan döngüsel zaman nosyonu Augustinus ile birlikte bir değişime uğramakta ve zaman Augustinus ile birlikte Hristiyan teolojisine koşut olarak düz çizgisel bir karakter kazanmaktadır.⁵⁴ Augustinus zaman

⁵²Gerek çerçeve içindeki her düzeyde devinim niteliği, devinimin hızı gerekse çerçeveler arası devinim niteliği, devinim hızı filmin temposunu tayin eden hususlardan biridir.

⁵³Augustinus'un tüm düşüncesini tabiri caizse kadir-i mutlak bir Tanrı nosyonu şekillendirmekte. Bu bakımdan felsefi, düşünsel faaliyeti, Tanrının sesini işitmek, Tanrı huzurunda pasifleşmek suretiyle kurtuluşa erişmek, Tanrısal lütuf gibi hususlar şekillendirmektedir (Bumin,2014: 47).

⁵⁴Tülin Bumin Antik Yunan zaman nosyonunun döngüsel bir karakter taşıdığını, Hristiyan tarih nosyonu ile birlikte zamanın düz çizgisel, ilerleyen bir karakter kazandığını ifade etmektedir (1987:123).

nosyonu ile Aristoteles zaman nosyonu arasında birçok bakımdan paralellik tesis etmek; Augustinus zaman nosyonunun Aristotelesçi zaman nosyonu uyarınca şekillendiğini ifade etmek mümkündür. Augustinus zaman nosyonunda da Aristoteles zaman nosyonunda olduğu üzere şimdiki zaman kipi, şimdi kipi bir nevi sınır, bir nevi kriter teşkil etmekte; Augustinus zaman kipleri arasında bir hiyeraşi tesis etmekte bu bakımdan zaman şimdiki zaman kipi, şimdi kipi uyarınca şekillenmekte,⁵⁵ zamanın diğer kiplerini akıp giden şimdiki zaman kipi,⁵⁶ şimdi kipi bakımından tanımlamaktadır. Heidegger zaman ile ontoloji arasındaki bağı koparan zamanı bir şimdiler dizisinin ölçümüne, bir mevcudiyete indirgeyen, zamanı nicelleştiren, fizikileştiren Augustinusçu, Aristotelesçi zaman nosyonunu eleştirmekte ve bu hususta şöyle demektedir: “Özü gereği zorunlu olarak şimdi diyen zaman ölçümü sırasında, ölçülenin kendisi bizatihi unutulmakta, mesafe ile sayıdan başka sanki hiçbirşey ortada kalmamaktadır” (a.g.e.,2011 :443). Augustinus zaman nosyonunda zaman zihin, zihindeki izlenimler, zihinin beklemek,⁵⁷ dikkat kesilmek,⁵⁸ hatırlamak⁵⁹ gibi işlevleri yahut algı, hafıza, beklenti şeklindeki ruhi yetiler⁶⁰ marifetiyle ölçülebilen nicel bir karakter kazanmaktadır.⁶¹ Augustinus da Aristoteles gibi bir yönüyle doğa, fizik, fenomenler alemi ile ilişkilendirdiği zamanı bir nevi çürüme, bozulma şeklinde nitelendirmektedir. Öte taraftan, Augustinus zaman nosyonunda vurgulamak gereken bir diğer husus ise Augustinus zaman nosyonu ilahi bir iç sesi işitmek marifetiyle gerçekleşen bir tür metaforik içsel yolculuk, bir tür maziye yolculuk neticesinde şekillenmekte; bu yolculuk marifetiyle zaman temsili, simgesel bir karakter kazanmaktadır. Yukarıda ifade edilenler ışığında, Augustinus zaman nosyonu, zaman felsefesinde yarattığı kırılma yani zamana düz çizgisel, lineer, kronolojik bir karakter kazandırmak; hafıza dolayımıyla

⁵⁵Geçmişe dair şimdiki zaman bir hatıra ya da bellek, şimdiye dair şimdiki zaman anlık bir sezis ya da algı, geleceğe dair şimdiki zaman ise bir beklenti şeklinde vuku bulmakta; geçmiş, şimdi ve gelecek zaman kipleri algı, bellek, beklenti şeklindeki yetiler sayesinde anlaşılmaktadır.

⁵⁶Gelecek zaman henüz mevcut değildir, geçmiş zaman geçip gitmektedir, şimdiki zaman ise akıp gitmektedir. Bu hususta Augustinus’un beklenti ve zaman arasında tesis ettiği münasebeti de vurgulamak mümkündür. Buna göre, beklentinin sona ermesi zamanın da beklenti ile alakalı sona ermesi manasına gelmekte, beklenti azaldıkça geçmiş birikmektedir.

⁵⁷Beklemek gelecek zaman ile ilintilidir.

⁵⁸Dikkat kesilmek şimdiki zaman ile ilintilidir. Dikkat şimdiye matuftur.

⁵⁹Hatırlamak geçmiş zaman ile ilintilidir.

⁶⁰Bu yetiler insan ruhunda doğuştan bulunmaktadır.

⁶¹Augustinus şöyle diyor: “Sende ey zihnim zamanı sende ölçüyorum” (2010:391).

maziye gerçekleşen içsel, ruhi metaforik bir yolculuk ve zaman arasında tesis ettiği münasebet bakımından çalışmaya konu teşkil etmektedir. Meseleye sinema zaviyesinden bakıldığında da, Augustinusçu zaman nosyonu inşa edilen sinematik evrenin karakterini, bu evreni şekillendiren montaj nosyonunu, montaj stilini ve inşa edilen sinematik evrende açığa çıkan sinematik zamanın niteliğini, sinematik ritimi, sinematik tempoyu tayin etmektedir. Ayrıca Augustinus'un maziye gerçekleşen içsel, ruhi metaforik bir yolculuk neticesinde zaman ile bir münasebet tesis etmekte, bu bakımdan çalışmaya konu teşkil eden Ömer Kavur sineması ile Augustinusçu zaman nosyonu, zaman felsefesi arasında muhteva düzeyinde bir paralellik tesis etmek mümkündür.

Kant'ın zaman felsefesi, zaman nosyonu onun felsefi sisteminin bir parçası olarak şekillenmekte; Kant özne, zaman ve bilmek faaliyeti bakımından, bilmek faaliyetinin farklı departmanları arasında bir münasebet tesis etmekte, Kant felsefesinde zaman epistemolojik bir karakter kazanmakta, bilmek faaliyetinin kavram ve duyum şeklindeki iki temel enstrümanını sentezlemektedir. Kant zamanı tüm tecrübevi,⁶² temsili, ampirik unsurlardan rafine etmek suretiyle saflaştırmakta, bu bakımdan Kant felsefesinde zaman formel bir karakter kazanmakta, tabiri caizse Kant'ın zaman nosyonu marifetiyle zaman formelleşmekte, form zamansallaşmaktadır. Bu bakımdan Kant felsefesinde zaman kipleri arasındaki hiyerarşik ayırım hükmünü yitirmekte, zaman saf bir şimdi marifetiyle açığa çıkmaktadır. Kant Antik Yunan'dan beri hareket, değişim, doğa ve fiziğe boyun eğen zamanı zıvanasından çıkarmakta (Deleuze, a.g.e., 2015 :48-49); doğada, fenomenler aleminde vuku bulan oluş, değişim, hareketi zaman marifetiyle zihine tabi kılmakta, bu bakımdan zaman zihinsel, intellektüel bir forma dönüşmektedir. Kant felsefesinde zaman oluş, değişim ve hareketin tabiri caizse çerçevesini çizmekte, Kant ile birlikte oluş, değişim, hareket zamana boyun eğmekte, zaman ölçtüğü şeye, nicelliğe tabi olmaktan çıkmaktadır. Yukarıda ifade edilenler ışığında, Kant zaman felsefesi, zaman nosyonu bakımından bir kırılma yaratmak, zamana saf, formel bir karakter kazandırmak bakımından çalışmaya konu teşkil etmektedir. Meseleye sinema

⁶²Kant'a göre zaman ampirik bir kavram değildir, bilakis zaman kavramı tecrübeyi önceleyen, apriori bir sezgidir (Kant,2010:77; Çüçen,2013:70-71; Yaldir, Güner, 2012:48).

zaviyesinden bakıldığında da, Kantçı zaman nosyonu inşa edilen sinematik evrenin karakterini, bu evreni şekillendiren montaj nosyonunu, montaj stilini ve inşa edilen sinematik evrende açığa çıkan sinematik zamanın niteliğini, sinematik ritimi, sinematik tempoyu tayin etmektedir.

Heidegger'in zaman nosyonu, zaman felsefesi Heidegger felsefesini şekillendirmekte; zaman kavramı Heidegger felsefesinin özü, asli unsuru niteliği taşımaktadır. Heidegger'de Zaman ve Varoluş isimli eserinde Cihan Camcı şöyle diyor: *"Peki, nedir Heidegger düşüncesinin esası? Böyle bir esas var mıdır? Bence bu soruya hiç düşünmeden zaman diye yanıt verebiliriz"* (a.g.e.,2015 :13).

Heidegger zaman ve ontoloji, varoluş arasında bir münasebet tesis etmekte, Heidegger zaman nosyonu marifetiyle zaman ontolojik, varoluşsal bir karakter kazanmaktadır. Heidegger zamanı fizikileştiren,⁶³ mekansallaştıran, bir ölçüme tabi kılmak suretiyle zamanı sayısallaştıran, zamanı bir şimdiler toplamına, şimdiler dizisine,⁶⁴ mevcudiyete indirgeyen zaman nosyonlarını eleştirmekte; bu zaman nosyonları marifetiyle asli zamanın yitirildiğini ifade etmektedir.⁶⁵ Heidegger Batı felsefe geleneğini zaman felsefesi bakımından Aristoteles, Augustinus ve Kant marifetiyle tasnif etmekte; bu üç zaman nosyonunu vulger zaman şeklinde nitelendirmekte ve bu bakımdan Heidegger'e göre zaman asli karakterini yitirmektedir. Heidegger zaman kipleri ile varoluşsal, ontolojik planda bir münasebet tesis etmekte; zaman kiplerini Dasein'ın varoluşu bakımından mülâhaza etmektedir. Heidegger sahih, otantik varoluş kipleri şeklinde bir ayırım yapmakta; sahih, otantik-gayri sahih varoluş, fark bağlamında zaman, zamansallık, zaman kipleri⁶⁶ ile bir münasebet tesis etmektedir. Buna göre, zaman, zamansallık, zamansallık ile tesis edilen münasebetin karakteri sahih ya da gayri sahih varoluş

⁶³Heidegger bilimin doğal zaman nosyonu ile Hristiyan teolojisinin yaratılmış zaman nosyonunu özdeş kılmaktadır.

⁶⁴Aristoteles'ten beri geleneksel zaman teorileri zamanı şimdi noktalarının bir dizisi olarak ele almakta, zamanı uzamsallaştırmaktadır.

⁶⁵Heidegger'e göre günümüz sporu, modern fizik marifetiyle zamanın en küçük birimlerinin dahi kesin olarak ölçülebilmesi zamanı yakaladığımız anlamına değil, bizatihi asli zamanı yitirdiğimiz manasına gelmektedir(Heidegger(b), 2013:65).

⁶⁶Bir yönüyle Das Man, kamusal, vulger varoluş şimdiki zaman kipi uyarınca açığa çıkmakta: bu kip marifetiyle varoluş sahilliğini, otantik karakterini yitirmektedir.

kipini, fark'ı tayin etmektedir.⁶⁷ Yukarıda ifade edilenler ışığında, Heidegger zaman felsefesi, zaman nosyonu üzerindeki tesiri; zaman felsefesinin, zaman nosyonunun Ömer Kavur sinemasında muhteva düzeyinde tezahürleri bakımından çalışmaya konu teşkil etmektedir. Heidegger zaman nosyonu, zaman felsefesi ile Kavur sinemasında zamansallık bağlamında arayışlar arasında bir paralellik tesis etmek mümkündür.

Türk düşünce alemi üzerinde derin bir tesirde bulunan Bergson'un zaman nosyonu, zaman felsefesi onun felsefî sisteminin asli unsurunu, özünü teşkil etmekte; Bergson felsefesi zaman nosyonu uyarınca yahut Bergson zaman nosyonu onun felsefî sistemi uyarınca şekillenmektedir. Bergson zaman kavramını süre nosyonu marifetiyle tanımlamaktadır. Bergson süre, sezgi, bilincin doğrudan verileri, bilinç halleri⁶⁸ arasında bir münasebet tesis etmekte; bu hususa koştur olarak Bergson felsefesinde zaman yahut süre bütünsel, dinamik, içsel,⁶⁹ nitel bir karakter kazanmaktadır. Bergson felsefesinde zaman temsil, öz değil, oluş, fark marifetiyle şekillenmekte; saf,⁷⁰ doğrudan, heterojen bir karakter kazanmaktadır. Bergson felsefesinde zaman kipleri arasındaki hiyerarşi, başlangıç ve son şeklindeki ayrımlar hükmünü yitirmekte; zamanın tüm kipleri birbiri içinde erimekte, iç içe geçmekte, senkronize bir karakter kazanmaktadır. Yukarıda ifade edilenler ışığında, Bergson şöyle diyor: *“Kısacası, saf süre ancak iç içe giren, birbirlerinde eriyen, kenarsız, birbirlerine nispetle hiçbir ayrılık temayülü, ve adedle hiçbir yakınlığı olmadan sadece keyfiyet halinde bir değişmeler tevalisi olabilir; bu da ancak saf bir tecanüssüzlük olacaktır”* (1950 :105). Bergson da Heidegger'e benzer şekilde, zamanı fizikileştiren,⁷¹ niceliğe tabi kılan, bir ölçüme indirgeyen, mekansallaştıran, parçalara ayıran, statikleştiren zaman nosyonunu Zenon Paradoksu

⁶⁷Selahattin Hilav'a göre Heidegger insanın gerçek varlığı ve sahihliğini kaybetmesi, gerçek varlığından kaçması üzerinde önemle durmaktadır (2014 :241). İşte, insanın ya da Heidegger terminolojisinde olduğu üzere Dasein'in gerçek varlığı ile tesis ettiği bu münasebeti zaman, zamansallık, ölüm ile tesis edilen münasebet şekillendirmektedir.

⁶⁸Bilinç mütemadiyen akış halindedir ve bilinç halleri bu husus uyarınca şekillenmektedir.

⁶⁹Bergson şöyle diyor: “Biz sadece kendi süremizi algılarız...” (2014:50).

⁷⁰Bergson şöyle diyor: “Tamamiyle saf olan süre, şimdiki hal ile evvelki haller arasında bir ayrılık yapmaksızın kendini serbestçe yaşamaya bıraktığı zamanlardaki şuur hallerimizin aldığı bir tevali şeklidir” (Bergson,1950:101).

⁷¹Heidegger aksini iddia etse de, Bergson zaman nosyonu ile Heidegger zaman nosyonu arasında bir paralellik tesis etmek mümkündür (Topakkaya, a.g.e, 2013:239).

(Popkin,2001 :128-131), Elea Mektebi vasıtasıyla eleştirmekte (Bergson, a.g.e.,1950 :113-116); Bergson felsefesinde zaman nicel, mekansal, fiziki, kapalı karakterini yitirmektedir. Bergson’a göre süre en doğrudan sanat marifetiyle tecelli etmektedir. Bu suretle olsa gerek, Bergson zaman nosyonunun yahut süre nosyonunun sanatçılar bilhassa modern sanatçılar, sanat bilhassa modern sanat üzerinde derin tesiri bulunmaktadır.⁷² Bergson zaman nosyonu, zaman felsefesi 1950’li yıllardan sonra sinemayı da etkisi altına almakta, sinemanın bir sanat olarak gelişimini etkilemektedir. Deleuze’e göre modern sinema zamanı tam manasıyla Bergsoncu manada virtüalize etmekte (Kovacs,2000 :161); modern sinemada zaman Bergsoncu manada açığa çıkmaktadır. Dolayısıyla Bergson zaman nosyonunu hem zamanın mahiyeti hem de zaman ve sinema münasebeti bakımından değerlendirmek gerekmektedir. Yukarıda ifade edilenler ışığında, Bergson zaman nosyonu, zaman felsefesi üzerinde yarattığı derin tesir; zaman, sezgi, bilinç halleri arasında tesis ettiği münasebet; zamana nitel, heterojen, fark temelinde senkronize bir karakter kazandırmak; zaman kipleri arasındaki hiyerarşiyi, ayrımları hükümsüz kılmak; zamanı saflaştırmak bakımından çalışmaya konu teşkil etmektedir. Meseleye sinema zaviyesinden bakıldığında da, Bergsoncu zaman nosyonu inşa edilen sinematik evrenin karakterini, bu evreni şekillendiren montaj nosyonunu, montaj stilini ve inşa edilen sinematik evrende açığa çıkan sinematik zamanın niteliğini, sinematik ritmi, sinematik tempoyu tayin etmektedir. Ayrıca, çalışmaya konu teşkil eden Ömer Kavur sineması ile Bergsoncu zaman nosyonu arasında kimi çalışmalar marifetiyle tesis edilen münasebet de Bergson zaman nosyonunu değerlendirmenin nedenlerinden biri olarak görülebilir.

Çalışmanın ikinci bölümünde sinematik zaman, sinema ve zaman münasebeti bağlamında Eisenstein, Bazin, Deleuze sinematik nosyonu değerlendirilecektir. Yukarıda ifade edildiği üzere, sinema ve zaman münasebetini şekillendiren en temel hususlardan birisi montaj nosyonu, montaj stilidir. Montaj nosyonu, montaj stili inşa

⁷²Bergsonculukla birlikte modern sanatta zamansal akışın ve hafızanın ifadesi önem kazanmakta, bu manada Bergson çok sayıda sanatçıyı etkilemektedir(Totaro,1992:21-22). Ayrıca bu hususta Arnold Hauser şöyle diyor: “Bergsoncu zaman kavramına, filmlerde ve modern romanlarda olduğu gibi çağdaş sanatın tüm dallarında ve akımlarında rastlayabiliriz” (2006:394).

edilen imge kompozisyonunu, imge karakterini, imgeler arası münasebeti ve temas edilen hususa koşut olarak sinematik evren karakterini ve bu evrende açığa çıkan zaman karakterini tayin etmektedir. Bu manada montaj stili, montaj nosyonu bakımından montaj alanında iki temel yaklaşımdan birine⁷³ karşılık düşen Eisenstein sinematik nosyonuna daha doğrusu montaj stili, montaj nosyonuna temas etmek gerekmektedir. Eisenstein'ın sinematik nosyonu ve bu hususa koşut olarak montaj nosyonu, montaj stili parça-bütün münasebeti, rasyonel bağlantılar, nedensellik, özdeşlik uyarınca süreklilik temelinde hakikate matuf bir biçimde şekillenmekte;⁷⁴ bu montaj nosyonu, montaj stili açığa marifetiyle organik karakterde bir sinematik evren açığa çıkmaktadır. Eisenstein montaj nosyonu, montaj stili marifetiyle açığa çıkan sinematik evrende imge ve kavram, imge ve düşünce arasındaki diyalektik münasebet hükmünü muhafaza etmekte,⁷⁵ imge despotik bir karakter kazanmakta, imge montajın iğfaline maruz kalmakta(Bonitzer, 2018:33); bu sinematik evren temsili, simgesel, dilsel, metaforik bir karakter marifetiyle şekillenmektedir.⁷⁶ Bu zaviyeden bakıldığında, Eisenstein'ın sinema ile insan akli arasında bir paralellik tesis etmek, sinematik evreni insan akılina paralel bir biçimde inşa etme kaygısı taşıdığını ifade etmek mümkündür(Bruno, 2010 :226). Eisenstein'ın montaj stili, montaj nosyonu uyarınca şekillenen sinematik evrende zaman ve hareket arasındaki temsili münasebet hükmünü muhafaza etmekte, zaman dolaylı bir biçimde açığa çıkmakta, zaman lineer, homojen bir karakter kazanmaktadır. Yukarıda ifade edilenler ışığında, Eisenstein sinematik nosyonu ile hareket imge kavramı arasında bir paralellik tesis etmek; Eisenstein montaj stili, montaj nosyonu marifetiyle açığa çıkan sinematik evrenin hareket imge nosyonu uyarınca şekillendiğini ifade etmek

⁷³Eisenstein biçimci gelenek çerçevesinde değerlendirilmektedir. Sinemada biçimcilik için bkz., (Denizel,2014:185-204).

⁷⁴Hareket imajların organik temsili, rasyonel olduğu kadar gerçekçi bağlantılar esasına dayanmaktadır. Rasyonel terimi filmin her bir segmentinde planlar arası sürekliliği, segmentler arası uzamsal birleşmeyi, filmin bütününi teşkil eden parçaların diyalektik birliğini ifade etmektedir. Ayrıca rasyonel bağlantılar hakikate, hakikatin ifadesine matuf olmak bakımından etik bir boyut da ihtiva etmekte, dünyanın imajlar marifetiyle bütünsel ve hakiki temsiline duyulan inancı göstermektedir (Rodowick,2010: 107).

⁷⁵Ulus Baker şöyle diyor: "...Eisenstein sinemasının bütünü işte bundan ibarettir. Bir imaj bir düşünceyi nasıl uyandırır?" (2011:22).

⁷⁶Eisenstein'ın edebi unsurlardan muaf tabiri caizse saf, analitik bir sinematik evren, düşüncenin sinematografik bilimini inşa etmek kaygısı taşımaktadır (Lambert 2000: 269). Ne var ki; Eisenstein inşa ettiği sinematik evrende formu şekillendiren yasaların dilsel, retoriksel bir arka planı bulunmakta; bu sinematik evren aslında dilsel yasalar uyarınca şekillenmektedir.

mümkündür.

Bazin, sinematik nosyonu⁷⁷ ve bu nosyon marifetiyle açığa çıkan montaj stili, montaj nosyonu gerçekliğin doğal temsili, gerçeği imgeselleştirmek (Büte, a.g.e.,2016 :46) esası uyarınca şekillenmektedir. Ne var ki; gerçekliğin doğal temsili ile sinematik evren karakteri arasındaki düzey farkı Bazin'in montaj stili, montaj nosyonunu şekillendirmektedir. Bazin'in montaj nosyonu, montaj stili marifetiyle açığa çıkan sinematik evrende imge temsili, simgesel, despotik, didaktik karakterini yitirmekte; imgeler arası münasebet, imge kompozisyonu, imge karakteri fragmental, kristalize bir karakter tabiri caizse gevşek bir doku marifetiyle şekillenmektedir. Bu manada Bazin'in sinematik nosyonu, montaj nosyonu, montaj stili marifetiyle açığa çıkan sinematik evrende imgeler, çerçeveler yahut planlar arası münasebet rasyonel, aşkın, nedensel bağlantılar uyarınca değil; içkin, irrasyonel bağlantılar uyarınca şekillenmektedir. Bu bakımdan bu sinematik evrende çerçeveler, planlar tekil bir karakter kazanmakta; çerçeve, plan içi düzenlemeler, kombinasyonlar, kompozisyonlar, mizansen, dolaylı montaj yöntemleri ön plana çıkmaktadır. Bazin'in alan derinliği, plan sekans, uzun plan, geniş açı objektif gibi stilistik, sinematik önerileri de temas edilen husus uyarınca şekillenmektedir. Dolayısıyla Bazin sinematik nosyonu, montaj nosyonu, montaj stili uyarınca açığa çıkan sinematik evrende organik sinematik rejim yasaları değil, kristalize sinematik rejim yasaları hüküm sürmekte; bu sinematik evrende sinematik zaman dolaylı, temsili bir form karakterini yitirmektedir (Öztürk, 2016 :30). Yukarıda ifade edilenler ışığında, Bazin sinematik nosyonu, montaj nosyonu, montaj stili ile zaman imge evreni arasında bir paralellik tesis etmek; zaman imge evreninin Bazinci sinematik nosyon, montaj nosyonu, montaj stili uyarınca şekillendiğini ifade etmek mümkündür.

Sinema ve felsefe münasebetine dair, sinemayı bir felsefe olarak nitelendiren çalışmalar gittikçe artmaktadır (Öztürk, a.e., 20106 :30). Sinema ve felsefe münasebeti, sinemaya felsefi, felsefeye sinematik bir karakter kazandırmak bakımından en mühim isim Gilles Deleuze'dür. İlk sinema filozofu (Sütçü, 2005 :17)

⁷⁷Eisenstein'in sinematik nosyonu belli bir felsefi arka plan uyarınca şekillenmekte; Eisenstein sinemada felsefenin potansiyelini teşhis etmekte, sinemayı diyalektik materyalizmin ve felsefenin otantik ifadesi olarak görmekte, bu yönüyle sinemayı felsefeye ikame etmektedir (Lambert, a.g.e., 2000: 259).

olarak nitelendirilen Deleuze sinematik nosyonu, sinematik felsefesi onun açık, minör felsefi sisteminin; çokluk,⁷⁸ dizisellik,⁷⁹ içkinlik düzlemi,⁸⁰ rizom, organsız beden, kaçış çizgileri, şizoanaliz, yersiz yurtsuzluk, virtüel, edimsel, fark, oluş gibi özgün, müstesna felsefi kavramlarının bir parçası olarak şekillenmektedir. Bu bakımdan Deleuze düşüncesinde felsefe ve sinema kesişmekte,⁸¹ felsefe ve sinema angaje olmakta (Flaxman(b),2000:4) tabiri caizse müşterek bir karakter kazanmakta,⁸² yani düşünce sinematik, sinema düşünsel bir karakter kazanmaktadır.⁸³ Bu manada Deleuze yönetmenleri de düşünürlerle aynı çerçevede değerlendirmektedir (1983 :8). Deleuze'e göre sinema bir dil, dilsel sistem (2001 :262), öykü, mesaj aktaran bir enformasyon⁸⁴ ve eğlence enstrümanı, bir iletişim formu, anlatısal bir kod değil (Rajchman ;2013 :125); düşüncenin farklı formlarını, farklı kiplerini ifade eden, imgeselleştiren bir nevi düşünsel bir faaliyettir. Bu zaviyeden bakıldığında, Deleuze sinematik nosyonunun dilsel, sözsel, enformatif klişeler, konvansiyonlar, klişe düşünsel formlar uyarınca değil, bu klişeleri, konvansiyonları ters yüz etmek yani düşüncenin tekil karakterini açığa çıkarmak, düşünsel haritalar inşa etmek esası uyarınca şekillendiğini ifade etmek mümkündür.

⁷⁸Deleuze birlik değil, sadece çokluk ihtiva eden bir felsefi sistem inşa etmek amacı taşımaktadır (Kovacs, 2010:32).

⁷⁹Deleuze dizisellik ile düzenliliği karşı karşıya koymaktadır. Düzenlilik, bütün dizilerin bir ve aynı kurala göre oluşması manasına gelmektedir. Dizisellikte ise dizilerin her bir unsuru aynı sisteme ait olmasına rağmen farklı bir kurala itaat etmekte, dizisellik sonsuz kurallar dizisine göre oluşmaktadır (Kovacs, a.g.e.,2010:37).

⁸⁰Deleuze içkinlik düzlemi kavramı ile muhtelif düzeylerde münasebet tesis etmekte, sinema bağlamında içkinlik düzlemini hareket imgelerin makinesel düzeneği(Deleuze(b), 2014:86), bir hareket imgeler kümesi, ışık çizgileri ya da figürleri topluluğu, zaman mekan blokları dizisi şeklinde ifade etmektedir(Deleuze(b), a.e., 2014:89).

⁸¹Ayrıca, felsefe sinema münasebeti felsefenin sinema yahut sinemanın felsefe üzerine düşünmesi şeklinde değil, felsefe marifetiyle sinemanın, sinema marifetiyle felsefenin tabiri caizse dönüşümü şeklinde gerçekleşmektedir.

⁸²Felsefe ile sinemanın müşterek karakteri sinemanın bir düşünce imgesi sunabilmesi, imge ile hareketin kesişmesi, felsefe ile sinemanın müşterek problemlere sahip olması, sinemanın kavram inşa eden bir faaliyet olması gibi muhtelif hususlardan kaynaklanmaktadır.

⁸³Sine düşünce kavramı imge ile kavram arasındaki münasebeti ifade etmektedir. Sine düşünce kavramı ile alakalı bkz., (Alliez,2000: 293-302).

⁸⁴Deleuze'ü ilgilendiren husus sinematik imgeler marifetiyle aktarılan anlam, mesaj değildir (Colebrook,2013: 68).

Deleuze bir sinema teorisi, sinema tarihi değil, imgeleri,⁸⁵ göstergeleri⁸⁶ tasnif etmeye yönelik bir deneme girişiminde bulunmaktadır (Deleuze, a.g.e.,1983 :7). Bu manada Deleuze sinema tarihini de imgelerin ve göstergelerin tarihi çerçevesinde değerlendirmekte; montaj kavramını da algı imge,⁸⁷ duygulanım imge⁸⁸ ve eylem imgelerin⁸⁹ bileşimi şeklinde tanımlamaktadır. Deleuze'ün imge bağlamında yaptığı bir diğer tasnif hareket imge ve zaman imge ayırımı⁹⁰ daha doğrusu farkı yahut hareket imge-zaman imge diyalektiği şeklindedir (Stewart, 2010 :335). Deleuze hareket imge zaman imge ayırımı çerçevesinde sinema tarihini klasik ve modern olmak üzere iki safhaya ayırmakta, klasik safhayı organik, modern safhayı ise kristalize şeklinde nitelendirmektedir (Kovacs, a.g.e.,2000 :155-156). Deleuze hareket imge kavramı ile algı- imge, duygulanım-imge, eylem imge arasında bir münasebet tesis etmekte; hareket imge evreninde bu üç imge türünün hüküm sürdüğünü ifade etmektedir (Deleuze, a.g.e.,1983 :97). Hareket imge evreni organik bir rejim uyarınca şekillenmekte, bu evrende imge temsili, organik, kapalı bir karakter kazanmakta; imgeler arası münasebeti, imge kompozisyonunu nedensellik, süreklilik,⁹¹ ardışıklık temelinde aşkın, rasyonel, gerçekçi bağlantılar, duyuşal motor şema, duyuşal motor⁹² mekanizma tayin etmektedir. Hareket imge evreninde

⁸⁵Deleuze imgeleri duyuşal motor düzenekle ilintili olmak üzere algılanım imge, duygulanım imge ve eylem imge şeklinde tasnif etmekte; bu düzenek ve imgeler organik rejim esasına göre şekillenmektedir.

⁸⁶Deleuze göstergeleri, zhinsel gösterge, anlatım göstergesi, zaman göstergesi ve oluş göstergesi gibi tiplere ayırmaktadır.

⁸⁷Algı imge ile uzak çekim arasında bir münasebet tesis etmektedir.

⁸⁸Deleuze duygulanım imge ile yakın plan arasında bir münasebet tesis etmektedir. Deleuze'e göre duygulanım imge yakın plandır, yakın plan da yüzdür(Deleuze(b), 2014:120). Yani bir kuvvet ve nitelik olan duyguyu yakın plan marifetiyle yüz ifade etmektedir (Deleuze, a.g.e.,1983 :141). Yüz ve imaj tipleri arasındaki münasebeti Deleuze felsefesi bağlamında değerlendiren bir çalışma için bkz., (Flaxman, Oxman,2008: 39-5).Bu arada yakın plan hareket imaj evreninde ve zaman imaj evreninde farklı işlevlere sahiptir. Hareket imaj evreninde yakın plan bütün doğrultusunda duyu motor bir işlev görmektedir. Zaman imaj evreninde ise yakın plan yüzü temsili, nesneye dair tüm unsurlardan yalıtma, yüzün bütün ile münasebetini lağvetmek, sadece yüzü, saf yüzü göstermek işlevine sahiptir.

⁸⁹Eylem imge ile orta çekim arasında bir münasebet tesis etmektedir. Eylem imge aynı zamanda bir durumdan diğer duruma geçişi ifade etmekte, durumu değişikliğe uğratmayı ifade eden davranış sinemasına da ilham teşkil etmektedir (Deleuze, a.g.e.,1983:214).

⁹⁰Deleuze'e göre sinema sanatını bu iki imge tipi karakterize etmektedir (Sütçü, 2014:29).

⁹¹Hareket imge evreninde yahut organik karakterli sinemada süreklilik hususu muhtelif düzeyler marifetiyle açığa çıkmaktadır. Bu düzeylerden birisini de anlatsal süreklilik teşkil etmektedir.

⁹²Duyuşal motor algı ve eylem arasında bir münasebet tesis etmekte; klişeler, algı uyarınca şekillenmektedir.

cisimlerden ya da hareketli imgelerden özgürleşmiş planlar⁹³ uyarınca şekillenen saf hareket hüküm sürmekte (Deleuze, a.g.e.,1983 :38); zaman parça-bütün münasebeti doğrultusunda montaj marifetiyle dolaylı, harekete tabi, uzamsal bir karakter kazanmaktadır. Zaman imge evreni ise kristal bir rejim uyarınca şekillenmekte; bu evrende imge temsili değil, fark,⁹⁴ oluş, rastlantı temelinde kristalize, saf, içkin bir karakter kazanmakta, imge ile kavram arasındaki özdeşlik, imge ile kavram arasındaki temsili münasebet hükmünü yitirmekte, imge zaman imge evreni marifetiyle kıvrımlarını açmaktadır. Zaman imge evreninde duysal motor şema kısa devre yapmakta (Colebrook, a.g.e.,2013 :58); zaman imge evreni rasyonel değil, bir yönüyle zihinsel, irrasyonel bağlantılar uyarınca; imge kompozisyonu, imgeler arası münasebet ardışıklık, nedensellik, süreklilik temelinde parça-bütün münasebeti doğrultusunda değil, fragmental bir karakter marifetiyle şekillenmektedir.

Yukarıda ifade edilen hususlar ışığında, zaman imge evreninde zaman zıvanasından çıkmakta, zamansal haritalar açığa çıkmakta,⁹⁵ zaman fark, oluş temelinde heterojen, saf, nitel, dolaysız bir karakter, filtresiz bir biçim (Çağlayan,2014 :62) kazanmaktadır. Deleuze sinematik nosyonu bağlamında hareket imge evreninden zaman imge evrenine geçiş hususunu da belirtmek gerekmektedir. Deleuze zaman imge evreninin açığa çıkmasını yahut modern sinemanın doğuşunu eylem imgenin krizi⁹⁶ yahut Amerikan rüyasının krizi ya da insanın dünyaya olan imanına dair global bir kriz,⁹⁷ duysal motor şemanın çöküşü marifetiyle izah etmekte; eylem imge krizinin 2. Dünya Savaşı sonrasında etkilerini gösterdiğini ifade etmektedir.⁹⁸ Zaman imge ile birlikte imgenin “dağıtıcı durum,

⁹³Deleuze’e göre plan hareket imgedir (1983:36).

⁹⁴Kristal imaj bir yönüyle düşüncenin ayırt edilemezlik yani fark temelinde şekillenmek esasını ifade etmektedir (Leonard, 2008:117).

⁹⁵Hareket imge evreninde hareketset haritalar açığa çıkmaktadır.

⁹⁶Deleuze’e göre durum-eylem, etki-tepki, uyarım-yanıt zincirleri yani duyu-motor bağlar eylem imgeyi teşkil etmektedir. Dolayısıyla eylem imgenin krizi duyu-motor bağların krizini ifade etmektedir(a.g.e.,1983:279).

⁹⁷Modern sinema insanın dünyaya olan imanına dair kriz neticesinde meydana gelmektedir(Rodowick,2010:108).

⁹⁸Deleuze şöyle diyor: “Bununla beraber, eylem-imgeyi sarsan kriz, etkilerini ancak savaştan sonra açık bir şekilde gösteren ve kimileri toplumsal, ekonomik, siyasal ve ahlaki, kimileriye sanata, edebiyata ve özellikle de sinemaya daha içsel olan çok sayıda nedene bağlıydı. Herhangi bir sıra gözetmeksizin dile getirecek olursak: savaş ve savaş sonrası, ‘Amerikan rüyası’nın bütün yönleriyle sarsılması, azınlıkların yeni bilinci hem dış dünyada hem de insanların zihninde imgelerin yükselişi ve

kasıtlı olarak zayıf bağlantılar, yolculuk biçimi, klişelerin bilincine varış, komplonun ihbarı” şeklinde beş ayırt edici özelliği açığa çıkmakta ; bu bahsedilen özellikler İtalyan Yeni Gerçekçilik akımında(Biryıldız, 2000 :61-82,)ifadesini bulmakta,⁹⁹ bu akım çerçevesinde değerlendirilen filmlerde parçalı, kopuk kopuk karşılaşmalar, boşluklu bir gerçeklik açığa çıkmaktadır(Deleuze(b), 2014 :272). Yukarıda ifade edilen hususlar ışığında, Deleuze sinematik nosyonu ile Bazin sinematik nosyonu ve Bergson felsefesi arasında bir paralellik tesis etmek;¹⁰⁰ Yaratıcı Evrim isimli eserinde sinematografiyi bir illüzyon olarak nitelendiren Bergson’un sinematik felsefesini Deleuze’ün ayrıntılandırıldığını(Flaxman,2000 :87-88), zaman imge kavramının Bazin sinematik nosyonu, hareket imge kavramının Eisenstein sinematik nosyonu uyarınca şekillendiğini ve zaman imge, hareket imge kavramlarının Bergsoncu imge teorisinden bağımsız bir biçimde anlaşılamayacağını ifade etmek mümkündür(Zourabichvili,2000 :141).

Çalışmanın üçüncü bölümünde ise Ömer Kavur sineması temas edilen hususlar yani sinema ve zaman münasebeti, sinematik zaman nosyonu bakımından değerlendirilecek; çalışma marifetiyle temin edilen hususlar da sonuç bölümünde paylaşılacaktır. Bir auteur olarak nitelendirilen Ömer Kavur’u hem Türk sineması hem de sinema ve zaman münasebeti bakımından en müstesna yönetmenlerden biri olarak değerlendirmek mümkündür.¹⁰¹ Ancak, ifade edilen hususa rağmen dünya sineması bağlamında Bela Tarr(Kovacs,2015), Alain Resnais, Andrei Tarkovsky, Türk sineması bağlamında Nuri Bilge Ceylan gibi sinema ve zaman münasebetine odaklanan diğer yönetmenlerle mukayese edildiğinde ; gerek sinema ve zaman münasebeti gerekse Kavur sinematik stili ve üslubu ile alakalı yeterince çalışma yapıldığını ifade etmek mümkün değildir.

enflasyonu, edebiyatta deneyimlenmiş yeni anlatı tarzlarının sinema üzerindeki etkisi, Hollywood'un ve eski janrların krizi . . .” (Deleuze(b),2014: 265-266).

⁹⁹Bazin İtalyan Yeni Gerçekçilik akımının kuramcısı olarak nitelendirilmektedir.

¹⁰⁰Deleuze sinema nosyonu üzerinde Bazin tesiri teşhis etmek mümkündür. Bazin sinemayı hem antropolojik hem de ontolojik bakımdan değerlendirmektedir. Deleuze de sinemanın idesi nedir sorusu marifetiyle sinemayı ontolojikleştirmekte, sinemanın dünyaya imanı yeniden tesis edeceğini ifade ederken sinemayı antropolojikleştirmektedir(Arnaud,2011:85-94).

¹⁰¹Tarkovsky auteur sinemasının özelliğini, dar anlamda malzemesi zaman olan yontuculuk şeklinde ifade etmektedir(Tarkovski,2017:57).

Kavur muhteva düzeyinde fantastik, masalsı, düşsel, mistik, romantik bir sinematik evren inşa etmekte;¹⁰² bu sinematik evrende her düzeyde sinematografik elemanlar, dramatik yapı rasyonel kriterler uyarınca şekillenmekte, imge kompozisyonunu, imgeler arası münasebeti rasyonel bağlantılar tayin etmektedir.¹⁰³ Kavur'un montaj stili, montaj nosyonu nedensellik, rasyonellik kriterleri uyarınca şekillenmekte; Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende planlar arası düz geçişler, sade bir montaj stili, montaj nosyonu hüküm sürmektedir. Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende duysal motor mekanizma, duysal motor bağlar, imge kavram özdeşliği hükümünü muhafaza etmekte; bu sinematik evrende imge didaktik, temsili, simgesel, metaforik¹⁰⁴ bir karakter kazanmaktadır. Yukarıda ifade edilenler hususlar ışığında, Kavur'un inşa ettiği sinematik evren ile hareket imge evreni arasında bir paralellik tesis etmek mümkündür. Bu bakımdan Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende sinematik zaman, sinematik form düzeyinde dolaylı, harekete tabi bir karakter marifetiyle açığa çıkmakta, bu sinematik evrende zaman temsili, simgesel, metaforik,¹⁰⁵ edebi bir karakter kazanmaktadır. Bu manada Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende imge ve zaman arasındaki münasebet imgenin zamansallaşması, zamanın imgeselleşmesi bağlamında sinematik form düzeyinde değil, muhteva, diyalog uyarınca şekillenmekte, zaman muhteva, diyalog, konu düzeyinde edebi bir karakter marifetiyle açığa çıkmaktadır. Bu manada Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende ana kahraman yahut tipoloji taşıraya maziye matuf içsel, mistik bir yolculuk gerçekleştirmekte;¹⁰⁶ bu yolculuk neticesinde ana kahraman yahut tipoloji zaman,

¹⁰²Bu hususta Tarkovsky ile Kavur'u mukayese etmek mümkündür. Filmi bir kurgu değil, rüya olarak nitelendiren Tarkovsky'den farklı olarak Kavur muhteva düzeyinde fantastik, düşsel, masalsı, romantik bir sinematik evren inşa etmektedir. Zira rüyaların irrasyonel karakterinden farklı olarak Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende klasik montaj stiline koşut bir biçimde duyu motor mekanizma, rasyonel bağlantılar hükümünü muhafaza etmektedir.

¹⁰³Bu bakımdan Kavur'un inşa ettiği sinematik evren Tarkovsky, Alain Resnais, Nuri Bilge Ceylan gibi yönetmenlerin inşa ettiği sinematik evrenden farklı bir nitelik taşımaktadır. Söz gelimi Tarkovsky'nin inşa ettiği sinematik evrende montajın ilişkisel karakteri ve bu hususa koşut olarak nedensellik mantığı, lineerlik etkisi değil, imgenin kendisi ön plana çıkmaktadır (Akbaş,2012:113). Alain Resnais sinemasını, bir yönüyle Nuri Bilge sinemasını da Tarkovsky ile aynı zaviyeden değerlendirmek mümkündür.

¹⁰⁴Aristoteles şöyle diyor: "Metafor bir adın başka bir şeye aktarılması demektir" (2017: 61).

¹⁰⁵Zaman imge evreninde ise imge ile kavram arasındaki özdeşlik, imge ile kavram arasındaki temsili münasebet, bu manada zaman imge evreninde, metafor, metonomi, figür hükümünü yitirmektedir.

¹⁰⁶Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende görünenin ötesine yolculuk, görünenin ardındaki sır motifi bu suretle önem kazanmakta ve Kavur'un inşa ettiği sinematik evren simgesel bir karakter taşımaktadır. Bu manada Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende imgenin de bir beliriş değil, görünüş karakteri taşıdığını ifade etmek mümkündür. Hatırlanacağı üzere, Deleuze'un Kant yorumunda

zamansallık ve ölüme dair bir tecrübe yaşamakta, bu tecrübe simgesel,¹⁰⁷ metaforik bir sinematik evren marifetiyle diyalog, muhteva, konu düzeyinde dışa vurmaktadır.

Ömer Kavur Türk sineması bağlamında zaman kavramını sinematikleştiren en önemli yönetmenlerden birisidir. Bu bakımdan, bu çalışmada Ömer Kavur sineması zaman kavramı, sinematik zaman kavramı, sinema ve zaman münasebeti, imge ve zaman münasebeti bağlamında değerlendirilmektedir. Bu çalışma kapsamında, Ömer Kavur sinemasında zaman kavramının sinematikleşme biçimlerini, imge ve zaman münasebeti biçimlerini, sinema ve zaman münasebeti biçimlerini açığa çıkarmak amaçlanmaktadır. Bu maksatla zaman kavramının, sinematik zaman kavramının, sinema ve zaman münasebetinin, imge ve zaman münasebetinin kavramsal arka planı çalışmanın amacı ve kısıtları kapsamında ana hatlarıyla değerlendirilmekte; Ömer Kavur sineması bu kavramsal arka plan bakımından zaman kavramı, sinematik zaman kavramı, sinema ve zaman münasebeti, imge ve zaman münasebeti bağlamında incelenmektedir.

Bu çalışmada zaman kavramı, sinema ve zaman münasebeti, imge ve zaman münasebeti, sinematik zaman kavramı bağlamında Ömer Kavur sineması değerlendirilmektedir. Bu maksatla çalışma, zaman kavramı, sinematik zaman kavramı, sinema ve zaman münasebeti, imge ve zaman münasebeti; zaman kavramının, sinematik zaman kavramının, sinema ve zaman münasebetinin, imge ve zaman münasebetinin Ömer Kavur sinemasındaki tezahürleri, bağlamında üç ana bölüme ve bu üç ana bölümdeki değerlendirmeler neticesinde şekillenen sonuç bölümüne ayrılmaktadır. Çalışmanın birinci bölümüne, kategorik olarak belli bir zaman nosyonunu temsil eden, zaman felsefesinde bir kırılma yaratan filozoflar sinema ve zaman münasebeti, zaman kavramının mahiyeti bağlamında konu teşkil etmektedir. Çalışmanın birinci bölümüne konu teşkil eden filozoflar Aristoteles,

Deleuze Kant'ı fenomenolojinin kurucusu olarak nitelendirmekte; Kant öncesinde fenomenler, öz ile temsili bir münasebet uyarınca şekillenen görünüş şeklinde, Kant'la birlikte ise fenomenler nasılsa öyle beliren beliriş şeklinde nitelendirilmektedir.

¹⁰⁷Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende tıpkı 17. Yüzyıl Hollanda resiminde, Vanitas, natürmort türü resimlerde olduğu üzere ölümü, zamansallığı, hiçliği, hayatın fani karakterini temsil eden saat, ayna, bardak gibi simgeler mevcuttur.

Augustinus, Kant, Heidegger ve Bergson'dur. Çalışmanın birinci bölümünde, çalışmaya konu teşkil eden filozofların, genel felsefi yaklaşımları, zaman felsefeleri ana hatlarıyla değerlendirilmektedir. Bu maksatla çalışmanın birinci bölümüne konu teşkil eden filozoflarla alakalı gerek birincil kaynaklar gerekse ikincil kaynaklar bakımından literatür taraması yapılmakta ve bu literatür taraması uyarınca değerlendirme yapılmaktadır.

Çalışmanın ikinci bölümü sinematik zaman, sinema ve zaman münasebeti, imge ve zaman münasebeti bakımından şekillenmekte, sinematik düşünürler ve sinematik filozof ikinci bölüme bu husus uyarınca konu teşkil etmektedir. Çalışmanın ikinci bölümüne konu teşkil eden sinematik düşünürler ve sinematik filozof Eisenstein, Bazin ve Gilles Deleuze'dür. Çalışmanın ikinci bölümüne konu teşkil eden sinematik düşünürlerin sinematik nosyonları ile alakalı gerek birincil kaynaklar gerekse ikincil kaynaklar bakımından literatür taraması yapılmakta ve bu literatür taraması uyarınca değerlendirme yapılmaktadır. Çalışmanın ikinci bölümünde sinematik filozofun genel felsefi yaklaşımı, sinema felsefesi(Demirdöven,2014:40) ile alakalı gerek birincil kaynaklar gerekse ikincil kaynaklar bakımından literatür taraması yapılmakta ve bu literatür taraması uyarınca değerlendirme yapılmaktadır.

Çalışmanın üçüncü bölümüne Ömer Kavur sineması konu teşkil etmekte. Bu bölümde Kavur sineması, ilk iki bölümden temin edilen veriler ışığında, zaman kavramı, sinematik zaman kavramı, imge ve zaman münasebeti, sinema ve zaman münasebeti bağlamında değerlendirilmekte, bu hususların Kavur sinemasındaki tezahürleri incelenmektedir. Bu maksatla Kavur sineması ile alakalı, Kavur'un sinematik düşüncelerini ifade ettiği röportaj, yazılarla alakalı literatür taraması yapılmakta; Kavur'un filmografisini teşkil eden filmler izlenmektedir.

Film değerlendirmesinde kullanılan bir çok yöntem, muhtelif yöntemler mevcuttur. Film değerlendirmesinde kullanılan yöntemleri seyirci ve film

münasebeti, film ve yaratıcı münasebeti, film ve eleştirmen,¹⁰⁸ yorumcu münasebeti bakımından kategorize etmek mümkündür. Temas edilen bu münasebetler bakımından film değerlendirmesinde seyirci, yönetmen ya da filmin kendisi bir eleştiri, değerlendirme nesnesine dönüşmektedir. Seyirci- film münasebeti bakımından şekillenen film değerlendirme yöntemlerini alımlama estetiği, fenomenolojik film yaklaşımları çerçevesinde kategorize etmek ; yaratıcı ve film münasebeti bakımından şekillenen film değerlendirme yöntemlerini romantik film yaklaşımları, auteur kuram çerçevesinde kategorize etmek ; film ve eleştirmen, yorumcu münasebeti bakımından şekillenen film değerlendirme yöntemlerini yapısalcı film yaklaşımları şeklinde kategorize etmek mümkündür(Yağbasan,2007 :201-221). Kuşkusuz ki, film ve eleştirmen, yorumcu bakımından şekillenen film değerlendirme yöntemleri film ile tesis edilen münasebetin niteliğine koşut olarak kendi içinde bir çok alt başlığa ayrılabilir.¹⁰⁹ Bu manada Zafer Özden film eleştirisinde, değerlendirmesinde kullanılan yöntemleri, temel yaklaşımları gazete eleştirisi, tarihsel eleştiri, auteur eleştirisi, göstergebilimsel eleştiri, sosyolojik eleştiri,ideolojik eleştiri, psikanalitik eleştiri, tür filmi eleştirisi şeklinde sınıflandırmakta(2014 :103-293) ; Lale Kabadayı da film eleştirisinde, değerlendirmesinde kullanılan yöntemleri, yaklaşımları benzer bir şekilde sosyolojik yaklaşım, ideolojik yaklaşım, tarihsel yaklaşım, göstergebilimsel yaklaşım, psikanalitik yaklaşım, bilişsel yaklaşım, feminist eleştiri, tür filmi eleştirisi, auteur eleştirisi, mizansen eleştirisi şeklinde sınıflandırmaktadır(2014 :54-116). Timothy Corrigan da film eleştirisinde, değerlendirmesinde kullanılan yöntemleri, yaklaşımları sinema tarihi, ulusal sinemalar, türler, yaratıcı yönetmenler, biçimci yaklaşımlar, ideoloji kategorileri çerçevesinde tasnif etmektedir (2018:123-155). Film eleştirisinde, değerlendirmesinde kullanılan yukarıda temas edilen yaklaşımlar, eleştiri türleri haricinde metinlerarasılık, kurgu sökümleri, queer kuram, hermeneutik gibi yaklaşımlar marifetiyle yahut felsefi kavramlar ışığında, sinema ve felsefe münasebeti bağlamında ya da sinematografik, dramatik, anlatısal elamanlar

¹⁰⁸Film eleştirmenin görevini James Monaco filmi tanımlamak, filmin değerini belirlemek, filmi çözümlemekten çok değerlendirmek şeklinde belirtmektedir (2005:367).

¹⁰⁹Söz gelimi, söylem, anlatı temelinde değil, duygular, tecrübeler planında sinemayı değerlendiren, sinemayı bir duygu makinesi olarak ifade eden film çalışmaları alanındaki yeni yaklaşımları bu alt başlıklar çerçevesinde zikretmek mümkündür. Bu hususta bkz., (Elsaesser, 2014:11-26).

bakımından bir filmi eleştirmek, değerlendirmek de mümkündür. Ancak film eleştirisinde, değerlendirmesinde hangi yöntem kullanılırsa kullanılsın filmin yapısından, filmsel tecrübeye iştirak eden unsurlardan ötürü¹¹⁰ film eleştirisinde, değerlendirmesinde mutlak hükümlerin, kesinliklerin bulunmadığını vurgulamak gerekmektedir.

Zaman kavramı, sinematik zaman kavramı, sinema ve zaman münasebeti, imge ve zaman münasebeti bağlamında Ömer Kavur sinemasını değerlendiren bu çalışmada Kavur sineması felsefî kavramlar, sinematik zaman nosyonu ışığında Monaco'nun ifade ettiği bağlamda değerlendirilecek, yorumlanacaktır.¹¹¹

¹¹⁰Filmin, filmsel tecrübenin yapısından ötürü bir filmin algılanmasında mutlak kesinlikler yoktur. Bu hususta John Orr şöyle diyor: “Sinemada tüm insan- özneler, yönetmenler, oyuncular ve izleyiciler aynı anda hem özne hem de nesne hem izleyen hem de izlenen hem görülen hem de görendir. Algılamada sabit deneyim noktaları, mutlak kesinlikler yoktur” (1997:23).

¹¹¹Film yorumuyla alakalı DeNitto ve Herman şöyle diyor: “**Film yorumu** deyişini burada, özel, belki de tartışmalı bir biçimde kullanacağız: tek bir filmde, o filmin kapsamındaki öz ve biçimi aydınlatmak ve başka türlü ayırdına varamayacağımız ya da göz ardı edebileceğimiz yanlarına dikkatimizi odaklamak üzere bir düşünceler ya da yöntemler dizgesinin uygulamasıdır” (1989:12).

1. FELSEFE VE ZAMAN:ZAMANIN KAVRAMSAL ARKA PLANI

Bu bölümde zaman nedir sorusu, zaman felsefesi alanında ön plana çıkan filozoflar uyarınca muhtelif düzeylerde değerlendirilmektedir. Bu manada bu bölüme ana hatlarıyla Aristoteles, Augustinus, Kant, Bergson ve Heidegger felsefesi ve zaman nosyonu konu teşkil etmektedir.

1.1.Ana Hatlarıyla Aristoteles Felsefesi Ve Aristoteles'in Zaman Nosyonu

Bu fasılda Aristoteles'in zaman felsefesi ve zaman nosyonu onun genel felsefi yaklaşımı uyarınca ana hatlarıyla değerlendirilmektedir.

1.1.1. Giriş Niteliğinde Aristoteles Felsefesi

Aristoteles felsefe tarihinin, Antik Yunan felsefesinin en önemli düşünürlerinden biridir. Hocası Platon'dan farklı olarak bir gözlemci titizliğiyle bakışını doğaya çeviren Aristoteles'in çalışmaları sadece felsefeyle de sınırlı değildir. Bu hususta Kabadayı şöyle diyor: *"Aristoteles felsefe tarihinin en etkili filozoflarından biridir. Onun ilgi alanı mantıktan, metafiziğe, doğa bilimlerine, psikolojiye, biyolojiye, etiğe, politika, sanata vb. kadar çeşitlilik arz etmektedir"* (2005:12).

İslam felsefesinin mühim figürlerinden biri olan Gazzali'nin ilk muallim, mutlak filozof olarak nitelendirdiği Aristoteles'in (Arslan, 1996:7) düşünceleri kendinden sonra gelen filozoflar üzerinde derin tesirler bırakmaktadır. Farabi'den

Gazzali'ye, İbn Rüşd'e kadar İslam felsefesinin mühim figürleri felsefi eserlerinde menfi ya da müspet muhakkak Aristoteles'e atıfta bulunmuşlar, ona şerhler düşmüşler, onun düşüncelerine mutlaka bir şekliyle temas etmişlerdir.¹¹² Aristoteles kuşkusuz ki, sadece İslam felsefesi değil, Batı düşünce tarihi bakımından da en mühim felsefik figürlerden biridir. Hatice Nur Beyaz Erkızan Ayn Rand'dan yaptığı bir alıntı ile Aristoteles'in düşünce tarihindeki bu önemini şu şekliye vurgulamaktadır : “Eğer Batı uygarlığının tüm yükünü omuzlarında taşıyan bir felsefi atlas varsa bu Aristoteles'tir” (2012 :13). Yani Aristoteles Erkızan'ın da ifade ettiği üzere hem Batı felsefesi hem de İslam felsefesi bakımından felsefi önemi teslim edilen bir filozoftur.¹¹³ Ancak genel olarak felsefesini özel olarak ise zaman felsefesini Aristoteles'in bir çeşit eleştirisi üzerine inşa eden Heidegger gibi filozoflar Aristoteles'in felsefi dehadan mahrum bir filozof olduğunu zımnen, rafine bir biçimde ifade etmektedir. Bu manada Heidegger'in bir dersinde büyük Grek filozofu için şu cümleyi kurduğu rivayet edilir : “O doğdu, çalıştı ve öldü” (akt., Hühnerfeld, 1994 : 11). Yine hocası Platon da “Aristoteles'in evi bir okur evidir” (akt., Hühnerfeld, a.e., 1994 :13) sözcükleriyle Aristoteles'in felsefi yaklaşımını ironik bir dille eleştirmektedir. Hem Platon hem de Heidegger Aristoteles'in doksografik, sistematik, ansiklopedik, kuru felsefi yaklaşımına dikkat çekmektedir.¹¹⁴ Bu yaklaşım uyarınca Aristoteles kendinden önceki felsefi birikimi bir değerlendirmeye tabi tutmakta, kendi felsefi yaklaşımını da bu değerlendirme üzerine bina etmektedir.¹¹⁵

¹¹²Aristoteles'in Batı düşünce geleneği üzerindeki tesiri kadar İslam felsefesi üzerinde de çok derin tesiri bulunduğunu ifade etmek mümkündür. Hatta Aristoteles felsefesinin tercüme faaliyetleri vasıtasıyla İslam düşünce iklimine intikal etmesi, İslam felsefesinin ve İslami Rönesansın itici kuvvetlerinden birini teşkil etmektedir.

¹¹³Erkızan şöyle diyor: “Araplar Aristoteles'i İlk Öğretmen'leri olarak kabul etmişlerdir. Batı'ya gelince; Aristoteles'i anlamadan ve bilmeden onu anlamak ve bilmek nasıl olanaksız ise İslam felsefesini de Aristoteles'e başvurmadan anlamak ve bilmek o ölçüde olanaksızdır” (a.g.e., 2012:13).

¹¹⁴Hocası Platon'un parlak edebi üslubundan farklı olarak Aristoteles'in felsefi dili, biraz da bilim ile felsefeyi iç içe geçiren sistematik felsefi anlayış nedeniyle şiirsellikten mahrumdur. Oysaki, hem Heidegger'in hem de Platon'un felsefi dili edebiyat ile felsefeyi içi içe geçirmekte, oldukça şiirsel bir nitelik taşımaktadır.

¹¹⁵Aristoteles doksografik yöntem uyarınca kendinden önceki felsefi birikimi derlemekte, toplamakta, bir araya getirmektedir. Bu yönüyle Aristoteles'in ilk felsefe tarihçisi olduğunu ifade etmek mümkündür.

Aristoteles felsefesi birbiriyle ilintili kavramlardan müteşekkil sistematik bir karakter taşımaktadır (Aristoteles, 2015 :11). Bu sistematik, ansiklopedik felsefi yaklaşım bütün metodolojik farklılıklara rağmen Antik Yunan felsefesinin en temel sorunlarından biri olan değişim-oluş olgusunu açıklamak, değişimin ardında yatan, değişmeye-oluşa tabi olmayan temel ilkeleri ya da ilkeyi, değişimin ardındaki nedeni ya da nedenleri bulmak gayesine matuftur. Aristoteles bütün bir felsefi sistemini ana ilke ya da ilkelere, neden ya da nedenlere erişmek maksadıyla inşa etmekte hatta Aristoteles felsefenin gayesini ana ilkeleri, sebepleri bulmak şeklinde tayin etmektedir. Bu manada İkinci Çözümlemeler isimli eserinde Aristoteles şöyle diyor : *“Bir şeyin nedenini bildiğimizde o şeyi biliriz”* (a.e., 2015 : 11). Aristoteles’in Magnum Opus’u Metafizik isimli eserdeki şu sözcükleri de bu hususta nakletmek mümkündür : *“Bütün insanlar doğal olarak bilmek isterler”* (a. g. e., 1996 :75). Filozof ise bu doğal bilme isteğinin bir adım ötesine taşmak suretiyle sadece duyular, fenomenler ya da oluş, değişime tabi nesnelerle sınırlı bir bilgi ile yetinmek yerine, bütün bilgilerin ardında yatan nedenlere, temel ilkelere erişmek gayesi gütmektedir. Aristoteles’in adım adım örülen, sistematik bir biçimde inşa edilen felsefi yaklaşımı işte bu ilk nedenleri bulmak çabası şeklinde özetlenebilir. Hatta onun bütün eserleri bu ilk nedenleri araştırdığı Metafizik isimli eserin eskizi, bu esere bir hazırlık olarak telakki edilebilir.¹¹⁶ Felsefeyi ilimlerin ilki, varlık olarak varlığın, ilk sebeplerin ilmi olarak (Bolay, 1976 :41) gören Aristoteles hocası Platon’dan farklı olarak tabiri caizse Metafiziğe erişmek maksadıyla ilkin yüzünü fiziğe yani doğaya dönmekte, nedenleri ana ilkeleri doğadan devşirmek yoluna gitmektedir.¹¹⁷ Aristoteles’in bu yaklaşımı onun felsefesini, bu felsefenin temel kavramlarını, onun felsefesini hocası Platon’un felsefesinden ayırtıran hususları, Platon’a yönelttiği eleştirileri tayin eden bir mihenk taşıdır. Aslında, Aristoteles’in bu yaklaşımı, erişmek istedikleri temel gaye aynı olmasına rağmen Platon’dan Aristoteles’i ayırtırmakta, bu yaklaşım

¹¹⁶Aristoteles aslında metafizik kavramını kullanmaz. Aristoteles’in Metafizik isimli eserinde kullanılan kavram prote philisophia yani ilk felsefedir. Metafizik ismi Aristoteles’in eserlerini derleyen kişiler tarafından sonradan kullanılmaktadır.

¹¹⁷Ancak yukarıda da ifade edildiği üzere, Aristoteles’in doğaya dönük alakasının ardında yatan temel motif Metafiziğe erişmektir. Bu manada Macit Gökberk şöyle diyor: “Felsefenin bütün öteki alanları gibi doğa öğretisi de Aristoteles’in metafiziğine dayanır” (1979: 76).

Aristoteles felsefesine külliye damga vurmaktadır.¹¹⁸ Zira değişmeye tabi olmayan sebepleri yani ideleri oluş aleminin, fenomenler dünyasının dışında, idealar aleminde aramak yerine Aristoteles değişimin ardında yatan nedenleri doğada yani fizik aleminde, oluş aleminde aramakta, buna mukabil olarak da Aristoteles felsefesinde oluş, doğa yani fizik büyük önem kazanmaktadır.¹¹⁹

Aristoteles felsefesinde bu türden merkezi bir konum işgal eden fizik,¹²⁰ fiziğin en temel kavramlarından biri olan zamanı, zaman kavramıyla ilintili olmak üzere hareket ve değişim kavramlarını bu felsefenin anahtar kavramlarından biri haline getirmektedir.

1.1.2. Aristoteles'in Zaman Nosyonu

Topakkaya'nın ifade ettiği üzere, *“Antik Yunan'da zaman felsefesi üzerine en fazla kafa yoran ve oldukça detaylı bir zaman felsefesini geliştiren filozof hiç şüphesiz*

¹¹⁸Genel olarak Antik Yunan felsefesinin spesifik olarak ise Sokrates, Platon ve Aristoteles felsefesinin temel motifi değişimden azade olan ana ilkeleri, arkhe ya da nedenleri teşhis etmektir. İlkçağ Yunan filozofları ağırlıklı olarak bu ilkeleri doğada aramaktadır (Denkel, 2011). Platon ise bu ilkeleri idealar evreni olarak nitelendirilen değişmeye, oluşa tabi olmayan doğa dışı bir evrende aramaktadır. Antik Yunan felsefesindeki bu iki yaklaşım hem bilme sürecinde aklın ve algının rolünü hem de bu hususa koşut olarak filozofların felsefi yaklaşımlarını tayin etmektedir. Akıl-algı ikiliğinde Aristo ne ilkçağ doğa filozofları gibi bir bilme aracı olarak algıyı (doxa) ne de Platon gibi sadece aklı(episteme) ön plana çıkarmaktadır. Aşırılıkları törpüleyen felsefi yaklaşımının bir ifadesi olacak şekilde Aristoteles akıl ile algıyı telif etmekte, böylece felsefi yaklaşımı bilim ile felsefenin, fizik ile metafizikinin iç içe geçtiği gri bir alan mahiyeti kazanmaktadır. Ancak algının, gözlemin önemini inkar etmeyen felsefi yaklaşımına rağmen Aristoteles'in temel gayesi de tıpkı hocası Platon gibi değişmeden azade nedenlere yani bir nevi fizik ötesindeki nedenlere erişmektir. Platon'dan sadece temel gayeye erişmek yöntemi bakımından ayrılmaktadır.

¹¹⁹Aristoteles'in fizik aleme verdiği önem, bu alemde hareketle asıl nedenlere erişmek motifi onun Platon eleştirisinde de mühim bir husus teşkil etmektedir. Aristoteles felsefesinin en temel, kurucu kavramları bu eleştiri dolayısıyla inşa edilmekte, bu eleştiri hem Aristoteles'in epistemolojisini hem metodolojik yaklaşımını hem de ontolojisini belirlemektedir. “Aristo Eflatun'un Phédon'da, bu sebeplerin ideler olduğunu iddia ettiğini, fakat bu iddianın kabul edilemeyeceğini, ideler'in duyulur alemde hiçbir gerçekliğe sahip olmadıklarını, tabiatın tamamen hareketle dolu olmasına karşılık onların hareketsiz olduklarını, bu sebeple idelerin duyulur varlıklar için hiçbir hareket ve değişimin sebebi olamayacaklarını belirtir ve felsefenin ilk ve en üstün cevheri, gayri maddi varlıkları incelemeyen fizik alemi ve oradaki duyulur varlıkları, oluşu, yok oluşu ve değişimleri incelemesi gerektiğini ileri sürer”(Bolay, a.g.e., 1976:41).

¹²⁰Aristoteles'e göre “3 tür töz vardır. Biri, duyusaldır ve o ezeli-ebedi tözle, yok oluşa tabi töz olarak ikiye ayrılır. Bu sonuncu herkes tarafından kabul edilmektedir ve örneğin bitkiler ve hayvanları içine alır...Diğer töz, hareketsizdir...Duyusal ilk iki töz, fiziğin konusudur. Çünkü onlar hareket içerirler. Hareketsiz töz ise diğer tözlerle hiçbir ortak ilkeye sahip olmadığından farklı bir bilimin konusudur...Duyusal töz, değişmeye tabidir” (a.g.e., 1996: 485).

Aristoteles'tir. Aristoteles'in zaman anlayışı kendisinden sonra gelen filozoflara büyük oranda ilham kaynağı olmuştur. Bunun en temel sebebi onun doğa felsefesine ve bu bağlamda fiziğe vermiş olduğu önemdir. O, bir bilim adamı titizliğiyle doğaya yönelmiş, onu bütün yönleriyle tanımaya ve anlamaya çalışmıştır” (2012 :224).

Aristoteles Organon, Kategoriler, Metafizik gibi eserlerinde zaman kavramına temas etmekle birlikte, zaman kavramını en ayrıntılı biçimde Fizik isimli eserinde değerlendirmektedir. Aristoteles'in Fizik isimli eserinin (IV- 10-14) kısımları zamanın özünü açıklığa kavuşturan kuşkusuz en ayrıntılı ve etkili katkılardan biridir (Schramm, a.g.e., 2009 :48). Bu çalışma kapsamında Aristoteles'in zaman felsefesine dair muhtelif yazarlara temas etmenin yanında, ağırlıklı olarak Aristoteles'in kendi eserleri marifetiyle onun zaman felsefesine dair hükümde bulunmaktadır. Zira “*Aristoteles'in en iyi yorumcusu bizzat Aristoteles'in kendisidir*” (Arslan, a.g.e.,1996 :9). Aristoteles'in zaman nosyonunda zaman ve şimdiki an ilintisi, şimdiki an'ın tanımı, şimdiki an'ın zamanın bir parçası olan geçmiş ve gelecek ile ilişkisi, zaman ve hareket-değişim ilişkisi, zaman ve sayı ilişkisi, zaman ve ruh ilişkisi, mutlak bir zamanın yani hareket bağlamında meydana gelen tekil zamanları kuşatan bir zamanın mevcudiyeti sorunu, zaman ve zamanın yok edici niteliği, zamanın nicelliği gibi kimi hususlar ön plana çıkmakta, Aristoteles zaman nosyonunu bu türden belli başlıklar etrafında sorgulamaktadır. Kuşkusuz ki, Aristoteles'in zaman nosyonu bu kategorizasyonların haricinde başka türlü de kategorize edilebilir hatta herhangi bir kategorizasyona tabi tutulmadan da değerlendirilebilir. Söz gelimi, Encyclopedia of Time isimli eserde Aristoteles'in zaman nosyonu zaman ve hareket, bir ölçü ve sayı olarak zaman, zaman ve şimdi, zaman ve ruh ve zaman ve sonsuzluk başlıkları altında değerlendirilmektedir (Schramm, a.g.e., 2009 :49). Öte taraftan, Aristoteles felsefesinde hocası Platon'un felsefesini aşmak çabası mevcuttur. Ancak bu hususa rağmen Aristoteles felsefesi yine de Platon'un tesirinden kurtulamaz. Bu zaviyeden bakıldığında Aristoteles felsefesini hem Platon felsefesinin bir eleştirisi hem de bir devamı niteliğinde okumak, her iki filozofun zaman nosyonlarında da benzer gerilimli ilişkiyi teşhis etmek mümkündür.¹²¹ Platon aion ve kronos ikiliği temelinde kendi idealist felsefi

¹²¹ Akılla kavranan aion ve doxa ile algılanan kronos kavramları çerçevesinde zamanı iki ayrı alem ile ilintilendiren Platon'dan farklı olarak, Aristoteles zamanı sonsuzluk, oluş bağlamında ele almaz.

meşrebine uygun bir biçimde zamanı ebedi zamanın yani aion'un soluk bir gölgesi yani bir kronos olarak değerlendirmektedir.¹²²Platon bu yaklaşımı uyarınca fizik, içinde bulunduğumuz alem, fenomenler alemi yerine idealar alemi ile iştigal etmekte, felsefesinin merkezine idealar alemini ve kuramını oturtmaktadır. Bu suretle Platon, Aristoteles denli parlak bir zaman kavramı geliştiremez daha doğrusu böyle bir çabaya felsefi yaklaşımı icabı girmek ihtiyacı duymaz. Platon'un Timaios ve Nomoi diyalogları haricinde zaman meselesine etraflı bir biçimde temas ettiğini ifade etmek mümkün değildir.¹²³

Ölçülebilir, oluş ile ilintili geçici nitelikteki kronos ve ölçülemez, ebedi aion şeklinde dikotomik bir bölünmeye maruz kalan Platonist zaman nosyonundan Aristoteles'in zaman nosyonu tekçi niteliği ile ayrılmaktadır. Topakkaya'nın ifade ettiği üzere: "... kronos, aion içinde varlığını devam ettirebilir. Yani zaman zamanın (sonsuzluk olarak) içinde var olmuştur" (a.g.e., 2012:221). İçinde bulunduğumuz fenomenler alemine ait herşey Platon'a göre ideler aleminin yani hakiki evrenin bir gölgesi, kopyasıdır. Bu manada tıpkı kendinden önceki Presokratik Antik Yunan Filozofları gibi zamanı oluş, oluş'un tekerrür ettiği fenomenler alemi ile ilintilendiren Platon'a göre fenomenler alemine özgü olmasından ötürü zaman ebedi hakikatin soluk bir gölgesidir, bir yansımadır. Topakkaya'nın ifade ettiği üzere: "Platon zamanı sonsuzluğun bir resmi ya da gölgesi olarak anlar" (a.g.e., 2012:220).

¹²²Platon felsefesi, içinde bulunduğumuz fenomenler alemi ile idealar alemi arasında kurulan bir ikilik, bir dikotomi esasına göre şekillenmektedir. Fenomenler alemi bizleri gerçek bilgidan yani epistmeden uzaklaştıran bir sanılar (doxa)alemidir. Bu alemin takdim ettiği tüm bilgiler aldattıcıdır, gerçekliğin soluk bir gölgesi, kopyasıdır. Esasında bu alemin takdim ettiği bilgiler yani sanılar idealar alemindeki mutlak hakikatin bir temsilidir. Bu bapta, Platon felsefesinin bir temsil felsefesi olduğunu, Platon'un bütün felsefi yaklaşımının temsil-hakikat ilişkisi çerçevesinde inşa edilen bir dikotomi esasına göre kurulduğunu ifade etmek mümkündür. Platon'un meşhur mağara metaforu esasında bu felsefi nosyonun en veciz göstergesidir. Öte taraftan, Whitehead Platon için bütün bir Batı felsefe tarihi Platon'a düşülen dipnotlardan ibarettir diyor. Ancak bu felsefi dehasına rağmen içinde bulunduğumuz alemi, fenomenler alemini idealar evreni karşısında hiyerarşik olarak düşük bir mertebeye yerleştirmek hususu Platon'un etkili bir zaman felsefesi geliştirmesini engelleyen en temel etmendir. Bir düşünüş metaforu çerçevesinde, bir tür çilehane olarak tanımladığı fenomenler dünyası yerine tabiri caizse gözünü ebedi kurtuluşa, mutlak hakikate diken Platon, öğrencisi Aristoteles ile mukayese edildiğinde etkili bir zaman felsefesi geliştiremedi. Oysaki, ontolojik olarak aynı gayeyi taşımasına yani mutlak hakikate(episteme) erişme gayesi taşımasına rağmen evvela yüzünü fenomenler dünyasına dönen, ebedi hakikati bu dünyadaki maddelerin ardında arayan Aristoteles bu felsefi yaklaşımı icabı daha sistematik bir zaman felsefesi geliştirmektedir. Zira Aristoteles için temel gaye maddenin arkasında bulunan, değişmez formlara maddeden hareket etmek suretiyle erişmektir. Bu tercih de ister istemez Aristoteles'i doğaya, fiziğe ve onun en temel kavramlarına yöneltmektedir.

¹²³Bu diyaloglarda dinsel, örfik izlerin tesirlerini, Pisagor etkisini teşhis etmek mümkündür. Ayrıca, Platon hiçbir diyalogunda herhangi bir meseleyi sonuna kadar sistematik bir biçimde ele almaz. Mesela, Platon'un Symposion isimli eserindeki sanata dair düşüncelerine göz atalım. Bu eserde Platon sanata dair birkaç lakırdı ettikten sonra sanatın ne'liğine, ontolojisine dair kesin neticelere erişmeden bir başka meseleye geçmektedir. Oysaki, tilmizi Aristoteles herhangi bir meseleyi etraflı bir biçimde ele almak ve nihayetine erdirmek bakımından Platon'dan ayrılmaktadır.

Hocası Platon'dan farklı olarak felsefesini fizikten metafiziğe erişme nosyonu üzerine kuran Aristoteles ise sistematik bir zaman felsefesi geliştirmektedir.¹²⁴ Aristoteles zaman felsefesini Fizik isimli eserde etraflı bir biçimde inşa etmektedir. Ancak yukarıda da ifade edildiği üzere, Aristoteles Fizik isimli eserin yanında diğer eserlerinde de hareket, değişim vb. gibi temalar eşliğinde zaman meselesine bir şekliyle temas etmektedir. Aşağıda bilhassa Fizik isimli eserden hareketle Aristoteles'in zaman nosyonu değerlendirilecektir. Fizik isimli eserde Aristoteles zaman nosyonu geleneklerden, göreneklerden kaynaklanan görüşlerin eleştirisi, reddedilmesi üzerine temellenmektedir.¹²⁵Bu görüşlerden “birincisi zamanı evrenin hareketi ile özdeşleştirmek... İkinci görüş ise zamanı evren küresi ile özdeşleştirmek” (Von Leyden, 1964 :48). Dolayısıyla geleneksel yaklaşımların eleştirisi Aristoteles'i bu yaklaşımların ötesinde bir hareket ve fizik tasavvuruna, zaman ile hareket arasındaki ilişkiyi başka bir bağlamda düşünmeye sevk etmektedir. Böylece Aristoteles zaman ile hareket arasında tesis edilen özdeşliğe başka bir pencereden bakmakta, zaman ile hareketin özdeş kılınamayacağını öne sürmektedir. “Hal böyle olunca, zamanın değişim ya da hareket ile özdeş değil fakat onunla yakından ilintili olduğu aşikar olur” (Von Leyden, a.g.e.,1964 :48).

Aristoteles, zaman hususundaki değerlendirmelerine evvela zamanın doğasını, gündelik zaman algısı ile zaman kavramı arasındaki farkı sorgulamak

¹²⁴Aristoteles ve Platon felsefeleri arasındaki temel fark ontolojik olmaktan ziyade epistemolojiktir. Platon'un felsefi istikametini ebedi idealar aleminden içinde bulunduğumuz fenomenler alemine düşüş, Aristoteles'in felsefi istikametini ise fenomenler aleminden ebediyete, töz'e, forma yükseliş nosyonu tayin etmektedir. İki filozof arasındaki bu temel epistemolojik fark felsefelerinin bütününe olduğu kadar zaman nosyonlarını da etkilemektedir. Topakkaya şöyle demektedir: “Platon sonsuzluktan(aion) hareket edip oluşa ve kronos'a ulaşırken, Aristoteles oluş ve dolayısıyla hareketten kalkıp sonunda sonsuzluğa göndermede bulunmaktadır” (a.g.e.,2012:224).

¹²⁵Platon zaman nosyonu da bu gelenek ve göreneklerin, dinsel ve mitolojik mirasın, Antik Yunan kozmolojisinin izlerini taşımaktadır. Aristoteles felsefesi bu kozmolojiden büyük ölçüde bir kopuş manası taşısa da, Aristoteles felsefesindeki arzu, ilk muharrik, ereksellik, madde-form nosyonu, göksel hareketin mükemmelliği gibi motifler bu felsefesinin dinsel, mitolojik kozmos nosyonundan henüz ayrılamadığına da işaret etmektedir. Aristoteles fizik ve fizik ötesi evreni, hareket, neden gibi daha dinsellik dışı kavramlar çerçevesinde tefsir etmesine rağmen, bu kavramların dinsel-mitolojik görüşün etkisinden tam manasıyla kurtulduğunu ifade etmek mümkün değildir. Bu dinsel, mitolojik nosyonu Pisagorcuların doğa tasavvuru marifetiyle teşhis etmek mümkündür. Mesela, Pisagorculara göre gök gürültüsünün nedeni Tartaros sakinlerini dehşete düşürmek ya da ateş Tanrının emirlerini ihlal edenleri cezalandırmak maksadına matuftur. Yani doğada, fizik alemde meydana gelen olaylar fizik ötesi birtakım kavramlarla açıklanmaktadır. Aristoteles doğanın, fiziğin bu türden tasvirine, bu alemin işleyişini fizik ötesi kavramlar ile açıklamak çabasına itiraz etse dahi yukarıda ifade edilen hususlar onun henüz fizik ötesi nosyondan tam manasıyla sıyrılmadığı istikametinde yorumlanabilir.

suretiyle başlamaktadır. Aristoteles, zamanın doğasına dair şu cümleyi kurmaktadır : *“İlkin o varolanlardan mı, varolmayanlardan mı ; ikincileyin doğası ne, buna bakmak yerinde olur”* (Aristoteles, Augustinus, Heidegger, 1996 :11). Bu manada zamanın doğasına dair Aristoteles tarafından yapılan incelemede yukarıda ifade edilen kimi başlıklar ön plana çıkmaktadır. Aristoteles zaman ve şimdiki an arasındaki ilişkiyi değerlendirmekte, zamanı şimdiki an vasıtasıyla anlaşılır kılmaya çalışmaktadır. Talip Kabadayı’nın ifade ettiği üzere : *“Aristoteles’in zaman görüşü şimdiki an üzerine kuruludur”* (a.g.e., 2007 :157). Bu hususta Fizik isimli eserde Aristoteles şöyle diyor : *“Şu da açık : zaman olmasa ‘an’ da olamaz ; ‘an’ olmasa zaman da olamaz...”* (2019 :195) Ancak Herve Berau’nun ifade ettiği üzere de *“Aristoteles için zaman anlardan müteşekkil değildir”*¹²⁶(1968 :21). Peki Aristoteles açısından zamanın mevcudiyetiyle ilintilendirilen bu şimdiki an yahut an ne anlam ifade etmektedir ve Aristoteles’in zaman felsefesi şimdiki an nosyonu üzerine mi kuruludur ?

Aristoteles kendi tanıtlamacı felsefesi hilafına şimdiki an’ın net bir tanımını yapmak yerine şimdiki an kavramını kimi hususlar bakımından tasvir etmektedir. Dolayısıyla şimdiki an kavramının Aristoteles felsefesinde tam manasıyla vuzuha kavuşturulduğunu ifade etmek mümkün değildir. Aristoteles’e göre şimdiki an zamanın bir parçası değildir. Şimdiki an geçmiş ve gelecek zamanı birbirinden ayıran tabiri caizse bir tür sınır teşkil etmektedir. Yani Aristoteles felsefesi zaman kavramını açıklamakta muktedir olmadığı durumda devreye şimdiki an kavramı girmektedir.¹²⁷

Yukarıda ifade edildiği üzere, şimdiki an, zamanı geçmiş ve gelecek şeklinde parçalara ayırmak suretiyle zamanın sürekliliğini temin etmekte, zamanı öncelik ve sonralık açısından tayin etmektedir. Şimdiki an parçalardan müteşekkil zamanın bir sınırır, geçmiş ve geleceği birbirinden ayırır ama şimdiki an zamanın bir parçası değildir. Topakkaya’nın ifade ettiği üzere, *“şimdi o kadar geçici ve fani bir şeydir ki*

¹²⁶Metnin orijinali şu şekildedir : “L’instant et le temps selon Aristote (Physique IV, 10-14 217 b 29-224,a 17) le temps n’est pas compose d’instant, pour Aristotle.”

¹²⁷Aristoteles felsefesi çelişmezlik ilkesi üzerine temellendirilmesine rağmen şimdiki an kavramına dair Aristoteles’in açıklamaları oldukça muğlak bir nitelik taşımaktadır.

var derken birden yok olmakta ve yerine başka şimdiler gelmektedir” (a.g.e., 2012 :224). Şimdiki an geçmiş ile geleceğin sınırındadır, geçmiş bittiğinde şimdiki an başlar, gelecek başladığında ise biter. Yani şimdiki an geçmiş ile geleceği hem ayırtırmakta hem de birleştirmekte, bir yandan zamanı bölümlerken diğer taraftan zamanın sürekliliğini temin etmektedir.

Aristoteles’e göre şimdi zamanı ölçen bir şey değildir. Şimdilerin toplamı zamanın kendisini vermez ama şimdi olmadan zaman anlaşılamaz. Yani Aristoteles felsefesinde şimdiki an’ın ontolojik bir statüsü yoktur. Aristoteles’in ifade ettiği üzere, “*‘an’ ise bir sınırdır*” (Aristoteles, Augustinus, Heidegger, 1996 :13). Şimdiki an sürekli parçalanmakta yerini bir başka şimdiki an’a bırakmaktadır. Yani şimdiki an bir anlamda daima aynı bir anlamda ise aynı değildir, hep başka bir şey olmaktan ötürü farklı, hep an olmaktan ötürü de aynıdır. Şimdiki an’ın her seferinde farklılaşmak hususu zamanın algılanmak hususu bakımından mühimdir. Zira an tek bir şey olarak düşünüldüğünde yani önce ile sonra arasında bir ilişki, önce ile sonra arasında bir devinim, değişim algılanmadığı takdirde zamanın geçişi anlaşılamaz. Bu mada her bir an yek diğerinden farklıdır. Çünkü her bir an yekdiğerinden farklı olmasaydı bu kez geçmiş ile gelecek birbirinden farklı olmazdı. Duralı’nın ifade ettiği üzere, “*nasıl ki an değişik bir şey değil de aynı ve tek şey olsaydı zaman olmazdı*” (1987 :105). Dolayısıyla Aristoteles felsefesinde şimdiki an her seferinde, her tekrürde bir önceki şimdiki an’dan farklı olan bir sınır teşkil etmekte yani Aristoteles felsefesinde şimdiki an bir sınır kavramdır. Özce, şimdiki an’lar her seferinde şayet farklılaşmasaydı, geçmişteki, şimdideki ve gelecekteki anlar birbiriyle özdeş, birbirinin aynı olurdu (Aristoteles, Augustinus, Heidegger, a.g.e., 1996 :11-13).¹²⁸ Yukarıda ifade edildiği üzere, şimdiki an’ın sürekli değişimi yanında bir de şimdiki an’ın özdeşliğinden de söz etmek mümkündür. Bu yönüyle Aristoteles felsefesinde tabiri caizse an’ları kuşatan bir an’dan yani an kavramından bir başka deyişle an’lar yanında mutlak bir an’dan söz etmek de mümkündür.

¹²⁸ An’ın farklılaşmasını temin eden husus nesnenin devinimidir. Zira nesnenin her devinimi bir önceki devinimden farklılaştığı için şimdiki an’lar da birbirinden farklılaşmaktadır.

Önce ile sonra, geçmiş ile gelecek arasında bir tür köprü işlevi gören şimdiki an hususundaki muammayı Aristoteles Fizik isimli eserde şöyle çözüme kavuşturmuştur :

“Dediğimiz gibi ‘şimdiki an’ zamanın sürekliliği, bağlantısı ; çünkü geçmiş ile gelecek zamanı bağlıyor ; ve zamanın sınırı, bir zamanın başı, ötekinin sonu. Ne ki bu duraduran noktadaki gibi açık değil ; o olanak halinde ayırıyor ; ayıran bir şey olduğundan ötürü ‘an’ hep değişik bir şey, yine bağlayan bir şey olduğundan ötürü de hep aynı, bu tıpkı geometrik çizgilerde olduğu gibi (nitekim düşünce açısından ‘nokta’ hep aynı değil, çizgiyi bölen kimseler için o hep değişik bir şey, ama tek olduğundan ötürü de her durumda aynı). ‘Şimdikian’ böyle hem olanak halinde zamanı bölüyor hem de her iki yanın sınırı ve birliği” (a.g.e., 2019 :205-207).

Aristoteles nokta ile çizgi arasındaki münasebete benzer bir biçimde an ile zaman arasında bir paralellik tesis etmektedir. Bu manada nokta hem çizginin sürekliliğini temin etmekte hem de çizginin sınırlarını tayin etmektedir. Yine an da noktaya benzer bir biçimde hem zamanın sürekliliğine hem de sınırlarına vesile teşkil etmektedir. Aristoteles şöyle diyor :

“Ayrıca şu da açık : ‘an’ zamanın hiçbir parçası değil, devinimin kesintisi de değil ; nasıl ki nokta, çizginin parçası değil : çünkü çizginin parçaları (çizginin bölünmesiyle elde edilen) iki çizgidir. Öyleyse ‘an’ bir sınır olduğundan ötürü zaman değil, zamanın bir ilineği, ama sayı “oluşturduğundan ötürü de bir sayı...” (a.g.e., 2019 :195-197).

Aristoteles felsefesinde şimdiki an kavramı bir tür Husserl fenomenolojisindeki askıya, paranteze almak işlemine benzetilebilir. Aristoteles zamanı anlaşılabilir kılmak için bir nevi şimdiki an kavramıyla onu geçici bir süre için paranteze almaktadır. Dolayısıyla bu zaviyeden bakıldığında şimdiki an’ın oluşu kesintiye uğratan zihni, mantıksal bir kategori olduğu ifade edilebilir (Duralı, a.g.e., 1987 :104). Oluş’un zihnen, mantıksal olarak kesintiye uğratılması ise sonraları bilhassa Bergson tarafından Aristoteles’e yöneltlen en temel eleştirilerden birini teşkil etmektedir. Ancak yukarıda nokta çizgi faslında aktarılan alıntı Aristoteles’in zamanı dolayısıyla da oluş’u kesintiye uğratmadığı istikametinde de yorumlanabilir. Öte taraftan, Aristoteles felsefesinde zamanın iki yönü yani geçmiş ve gelecek arasındaki irtibatı tesis eden şimdiki an geçmişe ya da geleceğe doğru bir genişleme de göstermez. Ayrıca zamanın bir görünümü, kipi değil; parçası olan geçmiş ve gelecek de esasında itibari bir nitelik taşımaktadır. Yani geçmiş ve gelecek gerçekte

mevcut değildir. Aristoteles Fizik isimli eserde şöyle diyor: “...zamanın bir parçası varolmuştur, (artık) yoktur: öteki parçası ise olacaktır, henüz yoktur. Hem sınırsız zaman hem de ele alınan her zaman bu parçalardan bileşiktir... zaman parçalanabilir olmasına karşın parçalarının biri olup bitmiş, biri olacak, hiçbiri yok. Şimdiki an ise zamanın bir parçası değil...” (a.g.e., 2019 :183-185).

Aristoteles’in temas edilen cümleleri marifetiyle zaman kavramının mevcut olmadığı çıkarımını yapmak mümkündür. Zira geçmişte varolan bir şey artık yoktur, gelecekte varolacak bir şey ise henüz yoktur.¹²⁹ Şimdiki an da geçmiş ve gelecek arasında bir sınır, köprü vazifesi görmekten öte bir varlığa sahip değildir. Dolayısıyla ne geçmiş, ne gelecek ne de şimdiki an mevcuttur. Tabiri caizse, bir tür hiçlikten hiçliğe doğru bir istikamet söz konusudur. Aristoteles’in bu muammayı geçmiş ve geleceği zamanın bir parçası kılmak, zamanı ve hareketi ebedileştirmek suretiyle çözüme kavuşturmaya çalıştığını ifade etmek mümkündür.

Aristoteles’in zaman nosyonu tartışılırken vurgulamak gereken bir diğer husus zaman ve hareket-değişim münasebetidir. Bu hususta Duralı şöyle diyor: “*Değişme' ile 'Zaman', Eskiçağ Egeli düşünürlerden Herakleitos'-ta, Parmenides'te, Empedokles'te, Anaksagoras ile Zenon'da olduğu gibi, Aristoteles'in doğa ile doğaüstü sorunlarını işleyen sisteminde de önemli yer tutan kavramlardandır*” (a.g.e.,1987:97). Bu manada Aristoteles fiziğinde hareket bir maddenin doğal olmayan konumundan doğal konumuna doğru yaptığı yönelimi ifade etmektedir.¹³⁰

¹²⁹Aristoteles felsefesinin temel, kurucu kavramları bakımından geçmiş zamanın gelecek zamandan daha üstün bir mertebede olduğu ifade edilebilir. Zira geçmiş zaman kuvveden fiile geçmiş, deyim yerindeyse kendisini gerçekleştirmiştir. Oysaki, Aristotelesçi perspektiften bakıldığında henüz bir imkan olan gelecek kuvveden fiile geçememiştir.

¹³⁰Aristoteles’in fizik, doğa, kozmoz tasavvuru statik bir nitelik arz etmektedir. İlk muharrik yani Tanrıdan en aşağı formlara, maddeye kadar uzanan hiyerarşik bir diziliş söz konusudur bu doğa ve kozmoz tasarımı. Varlık aleminin en üst mertebesinde her türlü maddeden dolayısıyla da hareket potansiyelinden münezzeh ilk muharrik yer almaktadır. Kendisi hareket etmeyen ilk muharrik kendisinden daha alt mertebelerdeki her türlü hareketin de sebebidir. İlk muharrikten daha alt mertebelerde göksel evren, ay altı evren gibi alemler yer almaktadır. Temas edilen hiyerarşik dizilişi tayin eden husus madde-form bileşimidir. Amiyane tabirle, maddeden daha fazla pay alan varlıklar hiyerarşik olarak daha alt mertebededir ve daha fazla hareket halindedir. Öte taraftan, formdan daha fazla pay alan varlıklar ise hiyerarşik olarak daha üst mertebede yer almakta, daha az hareket etmekte ya da hareketinin niteliği daha mükemmel bir karakter arz etmektedir. Mesela gök cisimlerinin hareketi döngüsel karakteri münasebetiyle daha mükemmel bir nitelik arz etmektedir. Yine, her türlü

Madde doğal konumuna yani dengeye eriştiğinde hareket de son bulmaktadır (Bumin, 2014:31). Bir maddeyi doğal konumuna yönelten motif yani muharrik kuvvet ise hem maddenin kendi doğasından hem de maddenin dışında ama onunla temas halindeki bir başka maddenin tesirinden kaynaklanmaktadır.¹³¹ Maddenin kendi doğasından kaynaklanan hareket, değişim (Denkel, 2011:128) belli bir ereksellik yani maddenin doğal formuna erişmek motifi neticesinde gerçekleşmektedir. Bu cümleden olarak, maddenin doğal forma erişmek yani maddenin hareket motifi ile zaman kavramı arasında bir paralellik tabiri caizse bir illiyet teşhis etmek; zaman kavramının maddenin gerçekleştirdiği hareket ya da doğal forma erişmek motifi neticesi açığa çıktığını ifade etmek mümkündür. Bu hususta Erkızan şöyle diyor: “Aristoteles’e göre bir varlığın doğal ereğinin gerçekleştiği noktada zaman bütün önemini yitirmiştir” (a.g.e., 2012:88). Bu zaviyeden bakıldığında, Aristoteles felsefesinde zamanı bir bozulmak ve yok olmak işareti olarak da değerlendirmek mümkündür. Aristoteles Fizik isimli eserde bu hususu şöyle belirtmektedir:

“Ayrıca nesneler zamandan ötürü bir etkilenime de uğrayacaklardır. Bunun için de ‘zaman yitiyor’, ‘herşey zamanla yaşılanıyor’, ‘zaman yüzünden unutuluyor’ demeye alışmışız. Oysa ‘zamandan ötürü öğrendi’, ‘zaman sayesinde gençleşti’, ‘zaman sayesinde güzelleşti’ demeyiz, çünkü zaman kendi başına (kendinde zaman), alındıkta daha çok bozulma, yokolma nedeni; çünkü o devinimin sayısı, devinim de olan durumu ortadan kaldırmaz” (a.g.e., 2019:203).

Yukarıda ifade edilenler ışığında, Aristoteles’in zaman nosyonunda aktif, ontolojik bir boyut da teşhis etmek mümkündür. Şöyle ki, zaman sadece nesneleri kuşatan, onlara hiçbir etkide bulunmayan pasif bir karaktere sahip değildir, zaman ayrıca nesneler üzerinde deforme edici etkide bulunan aktif bir vasma da sahiptir. Zaman tam da Baudelaire’ in “Le temps mange la vie” dizelerinde olduğu üzere hayatı yiyip bitiren, tüketen tabiri caizse bir canavar gibidir. Bu manada Aristoteles zamanı mekansallaştırmak, salt sayılabilir bir niceliğe indirgemek, epistemolojik bir nesneye dönüştürmek gerekçesiyle bilhassa Bergson ve Heidegger gibi düşünürler

maddeden münezze ilk muharrik ise salt formdur. Dolayısıyla ilk muharrik hiyerarşik olarak alt mertebelerdeki hareketin sebebi olmasına rağmen kendisi hareketsizdir, çünkü maddesizdir.

¹³¹ Aristoteles fiziğinde hem varlığın kendi doğasından kaynaklanan doğal hareket hem de varlığa dışarıdan yapılan etki neticesi gerçekleşen tabiri caizse mücbir hareket mevcuttur.

tarafından eleştirilmesine rağmen Aristoteles felsefesinde zamanın ontolojik boyutuna işaret eden pasajlara da tesadüf etmek mümkündür.

Tekrar form, madde ve hareket-değişim arasındaki münasebete geri dönülecek olursa, doğal formuna erişen bir varlığın tamlığa, mükemmelliğe eriştiğini ifade etmek mümkündür.¹³² Yani kendi potansiyelinde bulunan mükemmelliğe erişmek, kendi imkanını gerçekleştirmek yani kuvveden fiile geçmek her varlığın ereğidir.¹³³ Dolayısıyla değişim-hareket varlığın belli bir erek doğrultusunda tamlığa, mükemmelliği erişmek ereği neticesi vuku bulmaktadır. Aristoteles zaviyesinden bakıldığında, değişme daha az mükemmel olandan daha mükemmel olana geçişi ifade etmektedir. Aristoteles'in Metafizik isimli eserde belirttiği üzere : “Her değişime bilkuve varlıktan bilfiil varlığa, örneğin bilkuve beyaza doğru gerçekleşir”(Aristoteles(b),1996 :486).¹³⁴ Aristoteles felsefesinde değişim yani hareket ise katastrofik bir form marifetiyle değil, belli bir nizam uyarınca gerçekleşmektedir(Aristoteles(b), a.g.e., 1996 :63).

Aristoteles felsefesinde değişimi, hareketi temin eden husus maddedir, daha doğrusu değişim, hareket madde marifetiyle açığa çıkmaktadır. Madde forma

¹³²Tam olan her şey mükemmeldir. Bu suretle energeia kavramını kinesis karşısında mükemmel olanı ifade etmek bağlamında değerlendirmek mümkündür. Bu cümleden olarak, muayyen bir niteliğe, gayeye sahip olmayan kinesis bir hareket biçimi olarak belirsizdir. Dolayısıyla Aristoteles'in hareketi de belli bir gayeye sahip olan, ereksellik doğrultusundaki hareket ile rastgele hareket şeklinde tasnif ettiğini ifade etmek mümkündür. Öte taraftan, Erkızan şöyle diyor: “Kinesis zamana tekabül etmekle birlikte, energeia zamana bağlı değildir”(a.g.e., 2012: 86). Kinesis yani değişme mükemmel olmayanın aktivitesini ifade etmektedir. Mükemmel olmak, mükemmele erişmek kinesis'ten energeia'ya yönelmek suretiyle mümkündür.

¹³³Ayrıca bir şey mutlak A'dan mutlak B olamaz. A'da B'nin muhakkak ön koşulları mevcuttur. Yani A fiilen B olmadan evvel bilkuve B'dir. Şeyler kuvveden fiile doğru bir yönelim sayesinde belirsiz bir durumdan belirli bir duruma geçmektedir. Fiil kuvvenin kendisine yöneldiği erektir. Kuvve halinde olmak tamamlanmamışlık yani mükemmel olmamak manasına gelmektedir.

¹³⁴Evrendeki her varlık kendi ereğini, doğasını gerçekleştirmeye yönelmektedir. Bu yönelim potansiyel olandan aktif olana yani kuvveden fiile doğru gerçekleşmektedir. Aristoteles şöyle diyor.“Kuvve olmaksızın değişim olanaksızdır”(Aristoteles(b), a.g.e.,1996:64). Öte taraftan, her varlık kendi içinde hareketin ilkesini ve kendi ereğini ihtiva etmektedir. Aristoteles'e göre her varlık ontolojik açıdan belirlenmiştir yani bir doğaya sahiptir. Her varlık doğası icabı belli bir amaç doğrultusunda, teleolojik olarak yapar/eyler yani hareket eder. Dolayısıyla her varlık doğal ve içsel bir yönelimi haizdir. Bu yönelim potansiyel olandan gerçek olana, kinesis'ten energeia'ya yani hareketin mükemmel olmayan biçiminden mükemmel biçimine doğru bir akışı (Erkızan, a.g.e.,2012:140) ifade etmektedir.

erişmek doğrultusunda değişmekte ve hareket etmektedir.¹³⁵ Aristoteles Metafizik isimli eserde şöyle diyor : “*Değişen herşeyin maddesi vardır...*”(Aristoteles(b), a.g.e., 1996 :487). Yine aynı adlı eserde Aristoteles şöyle diyor : “*Değişen şey, maddedir. Maddenin kendisi olmaya doğru değiştiği şey, formdur*” (Aristoteles(b), a.g.e., 1996 :488). Form Aristoteles felsefesinde maddeyi tayin eden, tabiri caizse maddenin önkoşulunu teşkil eden bir husustur. Zira maddenin gayesi forma erişmektir. Maddenin hareketini de kendi formuna erişmek gayesi yani oluş tayin etmektedir. Her oluş bir maddeden meydana gelmektedir. Madde salt forma eriştiğinde ise oluş nihayete ermektedir. Öte taraftan, oluş devinim meydana getirmekte, birşey devinmezse yok olmaktadır.¹³⁶ Zaman da, Aristoteles’e göre oluş ile ilintilidir (Duralı, a.g.e.,1987:103). Peki Aristoteles için zaman oluş aleminin bir vasfı olan değişim-hareket anlamına mı gelmektedir? Aristoteles zaman eşittir değişim-hareket denklemini mi kurmaktadır? Bu hususta Annas şöyle diyor: “*Aristoteles zamanın ölçümünün hareketin ölçümü ya da tam tersi ile ilgili olduğu sonucuna erişmektedir. Hareketi zaman vasıtasıyla ölçeriz; olayları saatler ve günler vasıtasıyla ölçeriz. Ayrıca zamanı hareket vasıtasıyla ölçeriz...*” (1975:104).

Bu zaviyeden bakıldığında, Aristoteles’in zaman nosyonu kendinden önceki Antik Yunan filozoflarının zamanı hareketle özdeşleştiren, zamanı gök kürenin hareketi ile aynılaştıran yaklaşımlarından farklıdır.¹³⁷ Bu manada Aristoteles zaviyesinden bakıldığında, zaman hareket değildir fakat hareketle ilintili bir şeydir. Değişim yani hareket zamanı algılamak bakımından gerekli bir şarttır. ¹³⁸ Bu manada, zamanın algılanması için de ruhun birbirini takip eden şimdiki anlar

¹³⁵Maddenin vasıfları çokluk, düzensizlik, yok olma ve eksiklik şeklinde, formun vasıfları ise birlik, düzenlilik, değişmezlik, mükemmellik şeklinde sıralanabilir. Form aslında maddedeki bu düzensizliği bir insicama kavuşturmaktadır (Bolay, a.g.e.,1976:45). Her formun hiyerarşik olarak üstünde daha tümel daha soyut bir form yer almaktadır. Bu silsile salt forma yani ilk muharrike erişinceye değin devam etmektedir.

¹³⁶Aristoteles felsefesinde ilk muharrik doğa, fizik yani oluş aleminden evveldir. İlk muharrik başka varlıklara ihtiyaç duymaz, kendiliğinden var olan zorunlu bir varlıktır. Sırf fiildir çünkü kendisinde gerçekleşmemiş hiçbir unsur ve güç bulunmaz (Bolay, a.g.e., 1976:52). Dolayısıyla ilk muharrik her türlü kinezizmden azadedir, saf enegeia’dır, aktivitedir, bu manada zamanın boyunduruğuna tabi değildir.

¹³⁷Aristoteles kendisinden önceki düşünürleri, fikirleri kendi doksografik yöntemi uyarınca özetlemekte, Antik Yunan felsefesinin zamanı hareket ile özdeş kılan felsefi nosyonunu sorgulamakta, kendi tanıtlamacı metodolojisi icabı zamanın devinim, değişim yahut hareket ile bir ve özdeş kılınmayacağını göstermektedir.

¹³⁸Aristoteles mitolojideki Heron örneği vasıtasıyla bu hususu izah etmektedir.

arasındaki değişimi, bu şimdiki anlar arasında vuku bulan değişimi, hareketi algılaması gerekmektedir.¹³⁹ Tek bir şimdiki an'ın algılanması halinde ise zaman geçmemiş gibi hissedilmektedir.¹⁴⁰ Aristoteles'e göre zaman değişim-hareket değildir ama değişmeden bağımsız bir biçimde zamanı algılamak da mümkün değildir. Aristoteles'e göre "...değişmeden bağımsız da değil /zaman" (a.g.e., 2019:187). Yani zaman bir değişim- hareket marifetiyle açığa çıkmakta, zaman bir yönüyle değişim-hareket marifetiyle algılanmaktadır. Topakkaya'nın ifade ettiği üzere, "*Aristoteles hiçbir zaman hareket kavramı(nı) görmezden gelerek bir zaman tanımlaması yapmaz*" (Topakkaya, 2012:224).¹⁴¹ Aristoteles Fizik isimli eserde şöyle diyor: "*İmdi hiçbir değişme beklemediğimizde zaman geçmediğine inanıyor, ruhun tek ve bölünmez bir an durumunda kaldığını düşünüyorsak, bir değişme duyumsamadığımız ve belirlemediğimizde ise zaman geçmediğini söylüyorsak, bir devinme ve değişmeden bağımsız zaman yok, bu açık. Öyleyse yine açık ki, zaman hem bir devinim değil hem de devinimden bağımsız değil*" (a.g.e., 2019:189).

Aristoteles zaman ve değişim-hareket özdeşliğine itiraz etmektedir. Zira hareketin ölçüsü olarak zamanın işaret ettiği şey ile hem hareketin kendisi hem de zamanın kendisi farklıdır.¹⁴² Aristoteles Fizik isimli eserde şöyle diyor: "...devinimler, değişik ve ayrı, zaman ise her yerde aynı; çünkü eşit ve zamandaş nesnelerin sayısı her yerde tek ve aynı" (a.g.e.,2019:213). Aristoteles'e göre yukarıda ifade edildiği üzere zaman hareketin, değişimin bir sayısıdır yani zaman marifetiyle vuku bulan hareket ve değişim ölçülmektedir. Öte taraftan, değişimler ve hareketler değişen ve hareket eden nesneyle ilintili olmak kaydıyla farklı biçimler alabilir. Şöyle ki, nesnenin hareket-değişim hızına koşut olarak değişim-hareket daha hızlı ya da daha yavaş biçimler alabilir ancak zaman için bir hız söz konusu değildir. Hızlılık

¹³⁹Sinematik zamanın algılanması için de hem çerçeve içinde hem de planlar arasındaki değişimin, hareketin algılanması gerekmektedir.

¹⁴⁰Sinematik zaviyeden meseleye bakıldığında hem çerçeve içinde bir aksiyon mevcut değilse hem de planlar uzun olduğu takdirde seyirci zamanın geçmediği hissine kapılmakta ama bu kez de seyirci zaman ile mekanik düzeyde bir münasebet tesis etmek yerine daha ruhi, daha içsel bir tecrübe tesis etmektedir.

¹⁴¹Yine Duralı'nın belirttiği üzere, Aristoteles'in Fizik isimli eserinde zaman kavramı değişmeden bağımsız olarak ele alınmaz (a.g.e.,1987:104).

¹⁴²Kanaatim odur ki; hareket ve değişim tek ve aynı olursa ancak zaman da tek ve aynı olacaktır. Belki bu durumda bir zaman-hareket özdeşliğinden söz etmek mümkün olabilirdi. Yine Aristoteles'e göre zaman ve hareket ebedidir ancak bu ebedilik her iki şeyin de özdeşliği manasını taşımaz.

oldukça az bir zamanda oldukça fazla hareket manasına gelmektedir. Aristoteles Fizik isimli eserde bu hususu şöyle ifade etmektedir: “...(zamana) ‘hızlı’ ‘yavaş’ denmez, ‘çok’, ‘az’, ‘uzun’, ‘kısa’ denir, çünkü sürekli olduğundan ötürü ‘uzun’, ‘kısa’; bir sayı olduğundan ötürü de ‘çok’, ‘az’dır. Ama yavaş hızlı değil.” Onunla saydığımız hiçbir sayı da aslında ‘hızlı’, ‘yavaş’ değil” (a.g.e.,2019:197).¹⁴³

Nesnenin konum değişimi yani nesnenin hareketi marifetiyle bir değişim meydana gelmekte, bu değişim de bir öncelik ve sonralık ilişkisi bağlamında algılanmaktadır.¹⁴⁴ Hareket eden nesnenin önceki ve sonraki konumu bağlamında vuku bulan değişim ise zaman vasıtasıyla sayılmakta, ölçülmektedir. Bu manada Aristoteles’in belirttiği üzere, aslında zaman önce ile sonraya göre devinim sayıdır(a.g.e.,2019:191). Öte taraftan, hareketin az ya da çok olduğu zaman vasıtasıyla algılanmaktadır. Aristoteles’e göre “... zaman bir tür sayıdır” (a.g.e.,2019:191). Yine Aristoteles’e göre zaman onunla saydığımız şey değil sayılan şeydir (a.e., 2019:193). Zamanın bu şekilde sayısallaştırılabilen bir nicelik olmak hususu da hareketin bir nicelik olmak hususundan kaynaklanmaktadır (Aristoteles, 1996:267). Peki zaman yani değişimin, hareketin sayısı nasıl algılanmaktadır? Değişim ve hareket bir gözlem neticesinde mi algılanmaktadır yoksa gözlemden müstakil bir biçimde değişim ve hareketi algılamak mümkün müdür?

Yukarıdaki soruya verilecek yanıt, Aristoteles’in zaman nosyonunda mekanik ve fiziksel yani zamanı bir niceliğe indirgeyen motifler yanında zaman ve hareket ilişkisinde ontolojik ve ruhi motiflerin de mevcut bulunduğu istikametinde bir yorum yapmak imkanı tanımaktadır. Bu hususta Aristoteles şöyle diyor:

¹⁴³Hareketin bir sayısı olan zaman hızlı yavaş bir niteliğe sahip olamaz. Amiyane tabirle, bir sayısının iki sayısından hızlı olduğunu iddia etmek mümkün değildir. Zamana Aristoteles penceresinden bakıldığında zamanın gündelik kullanımında sarf edilen zaman hızlı ya da yavaş geçti türünden yargıların yanlışlığı ortaya çıkmaktadır. Zira hızlılık ya da yavaşlık vasfı hareket-değişime ait olduğu, zaman bir değişim-hareket olmadığı, zaman hareketin-değişimin bir sayısı olduğu için zaman az yahut çok geçti nevinden bir yargı daha doğru olacaktır.

¹⁴⁴Yukarıda şimdiki an faslında bu hususa temas edilmektedir. Öte taraftan, her hareketin ileriye dönük yönünden kaynaklanan öncelik ve sonralık münasebeti aslında zamanı mekansallaştırmakta, bu sayede zamanın geriden ileriye dönük yönü tayin edilmektedir. Aristoteles ise mekansal anlamda ileriye tercih etmektedir. Zamanın ileriye dönük yönü geleneksel anlatı sineması zaman nosyonu bakımından da mühim ipuçları ihtiva etmektedir. Geleneksel anlatı sineması zaman nosyonu Aristotelyen motiflere göre inşa edilmektedir.

“İmdi biz devinim ile zamanı aynı anda algılıyoruz. Karanlıkta ve bedensel bir devinime uğramıyorsak bile ruhta bir devinim olduğunda hemen belli bir zaman da geçti diye düşünüyoruz. Ama belli bir zaman geçtiği düşünüldüğünde zamandaş olarak bir devinim olduğu da düşünülür. Dolayısıyla zaman ya bir devinim ya da devinime ait bir şey. Demek madem ki bir devinim değil, devinime ait bir şey olması zorunlu” (Aristoteles, Augustinus, Heidegger, 1996 :15).

Dolayısıyla Aristoteles’in zaman nosyonunda devinimin, değişimin hareketin fiziksel olarak vuku bulmasına tanıklık etmek ötesinde aslanan bu değişim, devinim ve hareketi ruhi tecrübe olarak hissetmek, algılamaktır.¹⁴⁵

Aristoteles’e göre hem hareket hem de zaman ebedi bir nitelik taşımaktadır. Aristoteles Fizik isimli eserde şöyle diyor: “Zaman daha önce ile daha sonraya göre bir devinim(ölçme) sayısı ve sürekli (çünkü sürekli olan bir şeye, devinime, ait)” (a.g.e.,2019:197). Yine Aristoteles’in Metafizik isimli eseri ile alakalı bir değerlendirme yazısında zamanın ve hareketin ebediliği hususu şu şekilde ifade edilmektedir:

“Tözler, var olan şeyler içinde birincil şeylerdir. Bundan ötürü eğer bütün tözler ortadan kalkabilir şeyler olurlarsa, her şey ortadan kalkabilir. Ancak ortadan kalkabilir olmayan iki şey vardır: Değişme ve zaman. Zaman ne varlığa gelmiş olabilir, ne de varlıktan kesilebilir; çünkü bu zamanın var olmasından önce bir zamanın olduğu veya zamanın ortadan kalkmasından sonra bir zamanın olacağı anlamına gelir. Değişmenin de zaman gibi sürekli olması gerekir; çünkü zaman değişiminin aynı değilse de onunla birlikte bulunan şeydir” (Aristoteles, a.g.e., 1996:66).

Esasında Aristoteles felsefesinde tabiri caizse birbiriyle ilintili ebedilikler bulunmakta, bu ebedilikler de üst bir ebediliğin yani ilk muharrikin teminatı altında bulunmakta, zaman değişim ile özdeş olmasa dahi zaman ile değişim arasındaki ilinti

¹⁴⁵Karanlık tarafından kuşatılan bir sinema salonunda herhangi bir fiziksel tecrübeye, fiziksel bir değişime, harekete tanıklık edilmese dahi, beyaz perdede yaratılan hareket psikolojik olarak zamanın geçtiği algısını yaratmaktadır. Öte taraftan, zamanın meydana gelmesi ancak zamanı algılayan bir ruhun mevcudiyetine bağlıdır. Aristoteles Fizik isimli eserde şöyle diyor: “Ruh ve ruhtaki akıldan başka hiçbirşeyin sayması doğal değilse ruh olmadıkta bir zaman zaman olması olanaksız...”(a.g.e.,2019:211-213). Yani hareketi idrak edecek bir ben olmazsa Aristoteles’in hareketin idrak biçimi olarak gördüğü zamanın meydana gelmesi olanaksızdır (Duralı, a.g.e.,1987:106).

de yine ebedilik marifetiyle tesis edilmektedir.¹⁴⁶ Zaman ve hareket, zamandan ve hareketten muaf bir ilk muharrikin tesiriyle başlamakta, ebediyyen devam etmektedir. Ancak Aristoteles'in tabiri caizse bu halka biçimindeki ebedilik, zaman ve hareket nosyonu Aristoteles'in zaman felsefesinin en çelişkili noktasını teşkil etmektedir. Zira bir başlangıç noktası bulunan zaman ve hareket nasıl ebedi olabilir? Aristoteles bu çelişkiyi yukarıda ifade edildiği üzere bir nevi hiyerarşik düşüncesine uygun bir biçimde zaman içinde zaman, hareket içinde hareket nosyonu marifetiyle çözüme kavuşturmaya çabalamaktadır.¹⁴⁷

Aristoteles'in zaman felsefesi bağlamında temas etmek gereken bir diğer husus da zaman ve sayı ilişkisidir. Nasıl ki, sayı sayanın varlığından bağımsız bir şekilde tümel, soyut bir kavram olarak sayı mevcutsa¹⁴⁸ ancak sayma işleminin gerçekleşmesi için tümel, soyut bir kavram olan sayının yanında sayı sayanın mevcudiyeti de şartsa; tümel, soyut bir kavram olarak zaman da zamanın ölçümünden, tikel hareketten bağımsız olarak mevcuttur ancak zamanın bir ölçü ve sayı olarak meydana gelmesi için de tikel hareket gereklidir. Zamanın bu şekilde tasvir etmek hususu hocası Platon'dan farklı olarak hem Aristoteles'in ideyi, tözü yeryüzüne indiren, madde ile örtüştüren genel felsefik yaklaşımı ile de uyumludur hem de Aristoteles felsefesinde tümel, soyut zaman kavramını gündeme getirmektedir.

Aristoteles aslında zamanı nesne, nesnenin devinimi ile irtibatlandırdığı için Aristoteles felsefesinde bir "tikel zaman" nosyonuna tesadüf etmek mümkündür

¹⁴⁶Amiyane olarak şöyle ifade edilebilir: İlk muharrik tatbik ettiği ilk kuvvet ile hareketi ve bu hususa koşut olarak da zamanı başlatmakta, bu zaman ve hareket bir dış kuvvetin tesiriyle bir kez başladıktan sonra ebediyyen devam etmekte ancak bu ebedi zaman ve ebedi hareket içinde ise zamanlar ve hareketler meydana gelmektedir. Aristoteles Metafizik isimli eserde şöyle diyor: "...ezeli-ebedi hareketsiz bir tözün varolması gerektiğini göstermek zorundayız. Çünkü tözler var olan şeyler içinde birincil olanlardır ve eğer onların tümü ortadan kalkabilir(corruptible) olsalardı, herşey ortadan kalkabilirdi. Ama hareketin varlığa gelmiş olması veya varlıktan kesilmiş olması imkansızdır (çünkü onun her zaman için var olmuş olması zorunludur). Aynı durum zaman için de geçerlidir; çünkü eğer zaman var olmamış olsaydı, ne önce ne sonra var olabilirdi. O halde hareket de zaman gibi sürekli'dir. Çünkü zamanın kendisi ya hareketin aynıdır veya hareketin bir belirlenimidir" (Aristoteles,1996:498).

¹⁴⁷Sonraları Augustinus bu çelişkiyi zamandan muaf bir Tanrı ve düz çizgisel zaman-tarih nosyonu uyarınca çözüme kavuşturmaya çalışacaktır. Tanrının lütfu ile başlayan zaman tekrar ona dönmek suretiyle son bulacaktır.

¹⁴⁸Aynı zamanda sayının var olması için sayan bir birey gereklidir, çünkü sayı sayılan şeydir.

ancak bu tikel zaman nosyonu yanında bir de her nesnenin kendi devinimi vesilesiyle açığa çıkan, tikel zamanları kuşatan bir üst ve tümel zamandan da bahsetmek mümkündür. Aristoteles felsefesi her iki türden zaman nosyonu teşhis etmek imkanı tanımaktadır. Aristoteles Fizik isimli eserde şöyle diyor: “...zaman içinde olan bir nesne için o nesne varolduğu sürece bir zaman var, devinim içinde olan bir nesne için de o nesne devinim içinde olduğu sürece bir devinim var” (a.g.e.,2019:201). Görüldüğü üzere, Aristoteles zamanı devinimle yani hareket-değişim ile irtibatlandırmakta, hareket-değişim var olmadığı sürece zamanın da meydana gelemeyeceğini ifade etmektedir. Ancak zaman ile hareket-değişim arasında bir münasebet tesis eden tabiri caizse bu ilişkisel zaman nosyonu yanında Aristoteles zamanın karakterine dair bir başka hususa daha yani zamanın mutlak karakterine de temas etmektedir. Aristoteles şöyle diyor: “*Ama madem zaman içinde olmak sayı içinde olmak gibi, zaman içinde olanın bütününden daha büyük bir zaman da kabul edilecektir. Bunun için zaman içinde olan herşeyin zaman tarafından sarılması zorunlu, tıpkı bir şey içinde olan öteki nesneler gibi, söz gelişi yer içinde olan herşeyin yerce sarılması gibi*” (a.e.,2019:201-203).

Görüldüğü üzere, Aristoteles felsefesinde hem devinime koştur olarak meydana gelen bir “tikel zaman” nosyonu hem de bütün bu tikel zamanları kuşatan daha tümel bir zaman nosyonu da mevcuttur. Duralı’nın da ifade ettiği üzere, Aristoteles felsefesinde “... gerek tek tek varolanları gerekse bunların varoluşunu ölçen zamanı aşan daha kapsayıcı bir zaman daha vardır” (Duralı, a.g.e., 1987:103).

Son olarak, tabiri caizse Aristoteles’in zamanı her varlığı, oluşu bir çember gibi sarmakta ve kuşatmakta, her türlü oluş ve yokoluş bu zaman çemberi çerçevesinde meydana gelmektedir.¹⁴⁹ Aristoteles Fizik isimli eserde şöyle diyor: “*Her nesne zaman içinde oluşur ve yok olur...*” (a.e.,2019:209). Yani Aristoteles felsefesinde her değişim, devinim, oluş, hareket zaman içinde meydana gelmekte ve zaman bir yönüyle mutlak bir karakter taşımaktadır. Aristoteles bu hususta şöyle diyor:

¹⁴⁹Yukarıda da ifade edildiği üzere zamanın bu şekliyle tasvir etmek Aristoteles’in zaman nosyonuna ontolojik bir boyut da ilave etmektedir.

“...ortadan kalkan ve oluşan nesnelerin, kısaca kimi kez varolan kimi kez varolmayan nesnelerin zaman içinde olması zorunlu (çünkü zaman onların varlığını ve onların tözünü aşan, daha büyük bir şey). Ne ki zamanın sardığı ‘varolmayan’ nesnelerin kimi vardı, söz gelişi Homeros bir zamanlar vardı, kimi de varolacak, zamanın öyle ya da böyle bir biçimde saracağı gelecekteki bir nesne. Her iki biçimde de sarıyorsa her ikisi de geçerli ((hem vardı hem de olacak). Ama zamanın hiçbir yerde sarmadığı nesneler ne vardı, ne var, ne de olacak” (a.e.,2019 :205).

1.2. Ana Hatlarıyla Augustinus Felsefesi ve Augustinus’un Zaman Nosyonu

Bu fasılda Augustinus’un zaman felsefesi ve zaman nosyonu onun genel felsefi yaklaşımı uyarınca ana hatlarıyla değerlendirilmektedir.

1.2.1 Ana Hatlarıyla Augustinus Felsefesi

Aziz Augustinus teoloji, felsefe ve düşünce tarihi üzerinde derin izler bırakmakta, mühim tesirlerde bulunmaktadır. Hem yaşadığı döneme hem de kendinden sonraki döneme düşünsel etkileri bakımından Augustinus teoloji, felsefe ve düşünce tarihi sahasında bir kilometre taşı, (Çotuksöken, Babür, 2000 :35) çığır açan bir düşünür olarak nitelendirilmektedir. Felsefe, düşünce tarihinde bir milat teşkil eden Augustinus, Augustinus sonrası felsefeye bilhassa da Orta çağ olarak nitelendirilen felsefik döneme ve bu dönemde hakim olan Skolastik düşünceye, bu dönemin felsefi meselelerine damga vurmaktadır (Brehier, 2011: 57-58). Bu manada, Augustinus düşüncesinin çerçevesini çizen bilgi ve iman yani teoloji ve felsefe arasındaki münasebet Skolastik Orta çağ düşüncesinin en temel meselelerinden birini teşkil etmekte (Çotuksöken, Babür, a.g.e., 2000 :28), bu münasebetin yol açtığı meselelerin teolojik, felsefi düzeyde çözüme kavuşturulmak hususu Augustinus sonrası düşüncenin de temel eksenini tayin etmektedir. Augustinus’un teoloji, felsefe ve düşünce tarihi üzerindeki bu mühim konumuna Arslan Topakkaya şu sözcükler marifetiyle işaret etmektedir: *“Augustinus’un felsefe tarihi için önemi tartışılmaz bir gerçekliktir. O, Patristik felsefenin temelini atan hatta kendisinden*

sonra gelecek olan Skolastik felsefenin çerçevesini çizen, bir aziz olmasından dolayı Hristiyan kelamı ve mistisizminin hem temellerini atan hem de onları sağlam ilkelere bağlayan çok önemli bir düşündürdür” (2013 :125).

Topakkaya'nın da işaret ettiği üzere, Augustinus teolojik bir vasıf taşıyan apolojist Patristik felsefenin (Gilson,2007 :17-18), Skolastik felsefenin ve Hristiyan düşüncesinin kurucu bir figürü şeklinde nitelendirilmektedir. Bu cümleden olarak Hristiyanlık doktrinini temellendirmek maksadı taşıyan Patristik felsefe kilise babaları felsefesini ifade etmektedir. Patristik felsefe Pagan Roma İmparatorluğu'nda M.S. 2. asırda Hristiyanların varolma hakkını yasal, hukuki bir güvenceye kavuşturmak maksadıyla kaleme alınan apolojist metinlere dayanmaktadır. Sistematik bir felsefî sistem kurmaktan, hakikati keşfetmekten ziyade Hristiyanlığı Yunan felsefesi nezdinde müdafaa etmek, zaten keşfedilen hakikati tebliğ etmek gayesi taşıyan, Hristiyanlığın kısmi tanıtımını ihtiva eden bu metinler Patristik felsefenin de temellerini atmaktadır (Gilson, a.e., 2007 :34).

Augustinus'tan evvel ana hatlarıyla beliren Patristik felsefe Augustinus ile birlikte sistematik bir hüviyet kazanmaktadır (Gökberk, 2000 :135). Bu manada Hristiyanlığın en mühim apologiolarından biri Augustinus'un Tanrı Devleti (Civitas Dei) adlı eseridir(Augustinus,1998). Bu eser Kavimler Göçü, Gotlar tarafından yağma edilmek gibi nedenlerden ötürü Roma'nın yüz yüze kaldığı siyasi krizi Hristiyanlığa fatura eden Romalı yöneticilere karşı Hristiyanlığı müdafaa etmek maksadıyla kaleme alınmıştır. Tarih felsefesine mühim bir katkı yaptığı bu eserde Augustinus Antik Yunan aleminde hakim olan döngüsel tarih nosyonunu¹⁵⁰ çizgisel, bir daha tekerrür etmeyecek olaylardan müteşekkil ilerlemeci bir tarih nosyonu marifetiyle yıkıma uğratmaktadır.

Augustinus'un tarih felsefesi Tanrı nosyonu uyarınca şekillenmektedir. Augustinus'a göre evrensel tarihin bütün mühim olayları, tanrısal bir kaderin,

¹⁵⁰Antik Yunan'a benzer bir biçimde İbni Haldun da Mukaddime isimli eserinde devletlerin yaşamından hareket etmek suretiyle döngüsel bir tarih nosyonundan dem vurmaktadır (İbni Haldun, 1977).

Tanrısal bir planın, mistik bir Tanrısallığın tecellisidir ve Tanrı iradesi neticesi vuku bulmaktadır. Tarih, ilk günah yüzünden dünyaya düşen insanın¹⁵¹ Mesih İsa'nın davetine icabet etmek suretiyle ya da Tanrısal merhamet marifetiyle kurtuluşa erişmek sürecini ifade etmekte, bu süreç ise kıyamete yani tarihin nihayete ermesine kadar devam etmektedir. İşte Tanrı Devleti isimli eser ilk günah ve kurtuluş hususuna dair olayları yani bir başlangıç ve son arasında ilerleyen kronolojik, düz çizgisel, lineer tarihsel süreci hikaye etmektedir. Görülmektedir ki, Tanrı Devleti isimli eserde ifade edilen bu tarih felsefesine kronolojik, düz çizgisel, ilerlemeci bir zaman nosyonu damga vurmaktadır.

Augustinus düşüncesi Antik Yunan felsefi düşüncesi ile Skolastik teolojik düşünce ve Hristiyan dogması ile Antik Yunan felsefesi arasında bir köprü vazifesi ifa etmekte, Hristiyan düşüncesinin temel dogmalarını tanıtlamak üzere teolojik düşünce ile felsefi düşüncüyü, Antik Yunan felsefesi ile Hristiyanlık düşüncesini telif etmekte ve bu temel dogmaları tanıtlamak üzere felsefi düşünceden istifade etmektedir (Güzel, 2002 :143). Bu bakımdan Augustinus düşüncesinde akıl ve vahiy, bilgi ve iman, felsefe ve teoloji iç içe geçmektedir.¹⁵² Ancak Augustinus'un asıl meramı bir felsefi sistem kurmaktan ziyade Hristiyanlık tarafından sapkın kabul edilen Pelegianizm,¹⁵³ Donatizm gibi heretik akımlara ve Maniheizm, Paganizm, Şüphecilik gibi Hristiyanlık dışı düşüncelere karşı Hristiyan dogmasını, Hristiyan düşüncesinin temel ilkelerini inşa etmektir. Aziz Augustinus'un Hristiyan düşüncesi üzerindeki tesirini Etienne Gilson şu sözcüklerle ifade etmektedir: “*Aziz Augustinus'un felsefi eseri büyüklüğü ve derinliğiyle, Hristiyan düşüncesinin önceki*

¹⁵¹İnsanı özgürlük imkanından mahrum kılan ilk günah nosyonu Hristiyanlık dogmasında ve bu dogmanın sistematik bir ifadesi olan Augustinus düşüncesinde mühim bir konum teşkil etmektedir. Özü icabı fani ve günahkar bir varlık olan insan Hristiyanlık düşüncesinde tıpkı Platon felsefesinde olduğu üzere arzusuna ve kibrine yenik düşmek, ilahi yasayı ihlal etmek suretiyle bu dünyaya düşmektedir. Adem'in işlediği ilk günah nedeniyle insanın bu dünyaya düşüşü aynı zamanda günahkar bir hayatı, ebediyetten kopuşu ve zamansallığı da ifade etmektedir. Bu fani ve günahkar hayattan tabiri caizse esaretten insan ancak Tanrının inayeti sayesinde kurtulabilir. Tanrı tarafından seçilen insanlar, insan İsa kisvesi altında kurtuluş vaadinde bulunan Tanrıya yönelmek suretiyle tekrardan ebediyete, ebedi bir yaşama kavuşmaktadır.

¹⁵²Hamdi Bravo şöyle diyor: “Augustinus'un kitaplarında felsefeyle teolojiyi birbirinden ayırmak neredeyse olanaksızdır” (2007 :111).

¹⁵³Augustinus tarafından sapkın olarak kabul edilen Pelagianizm akımının kurucusu Pelagius Hristiyanlığın ilk günah dogmasını reddetmekte, insanın iyi ve mutlu olması için Tanrı inayetine mecbur olmadığını iddia etmektedir.

ifadelerini çok gerilerde bırakmıştı ve etkisi gelecek yüzyıllar üzerinde çok büyük olacaktı. Onun izine her yerde rastlanacaktı ve günümüzde bile bu etkiyi hissetmek mümkündür” (a.g.e.,2007:137). Öte taraftan, Antik Yunan düşüncesi ile Hristiyan düşüncesi arasında bilhassa Stoacılık vasıtasıyla bir bağ tesis etmek, kayda değer bir paralellik teşhis etmek mümkündür ama Hristiyan düşüncesi Antik Yunan düşüncesinden bilhassa da Tanrı nosyonu itibarıyla bir kopuş da ihtiva etmektedir. Bu manada Antik Yunan düşüncesinde, Yeni Platonculukta evreni kendi özünde bulunan ebedi maddeye form vermek suretiyle yaratan mimar, demiurgos bir Tanrı nosyonu hakimdir ve bütün varolanlar bu mimar Tanrıdan aldıkları pay ölçüsünde hiyerarşik bir biçimde varolmaktadır. Bir nevi panteist bir ontolojiye tekabül eden bu Tanrı nosyonunda Tanrı ile diğer tüm varolanlar aynı öze sahiptir yani özdeşdir. Oysaki Hristiyanlıkta kendi iradesi vasıtasıyla alemini yaratan Tanrı ile diğer tüm varolanlar arasında farklı özlerden olmak münasebetiyle kapanmaz bir mesafe söz konusudur. Tanrı ile diğer varolanlar arasında tesis edilen bu münasebet tabiatıyla tüm varolanların, insanın Tanrı huzurundaki konumunu tayin etmektedir.

Dinsel bir karakter taşıyan Augustinus felsefesinde bilgi, akıl gibi epistemolojik felsefi unsurlar Hristiyan kelamını akli düzeyde tanıtlamak misyonu doğrultusunda araçsallaştırılmaktadır. Bu bakımdan Tanrısal kelamın ifadesi olan Hristiyan logosu ve bu logosun bedenleşmiş biçimi olan İsa peygamber,¹⁵⁴ İncil Augustinus düşüncesinde nihai ve mutlak bilgi kaynağı teşkil etmekte; herhangi bir fikrin mutlaklığını tanıtlamak üzere Augustinus en son tahlilde nihai karar merci olarak bu mukaddes dinsel referanslara müracaat etmektedir. Yani tabiri caizse, Augustinus düşüncesinde herhangi bir meselenin çözümünde akıl muktedir olmadığı takdirde vahiy ya da Augustinus’un bireysel mistik tecrübesi, gnostik¹⁵⁵ dinsel tecrübesi devreye girmektedir. Pagan bir baba ile koyu Katolik bir annenin¹⁵⁶ evladı

¹⁵⁴Logos kavramı aslında Antik Yunan kökenlidir. Bedenlenmek suretiyle insanlar arasında yaşayan İsa peygamber Hristiyanlık düşüncesinde Tanrısal logosu temsil etmekte daha doğrusu İncil ve İsa peygamber Tanrısal kelamı tercüme etmektedir.

¹⁵⁵Gnosis, ilahi bir tecrübe vasıtasıyla Tanrıya erişmek, onunla bütünleşmek manasına gelmektedir. Ebedi kurtuluşun kapısını sezgisel bir bilgi olan Gnosis açmakta, kişiyi ilk günahın yükünden kurtarmaktadır. Öte taraftan, 2. asırda Hristiyanlık ile Antik Yunan felsefesini, akıl ile imanı sentezleyen gnostisizm bir Hristiyanlık felsefesi inşa etmek doğrultusunda atılan ilk adım şeklinde nitelendirilebilir.

¹⁵⁶Annesi Monique Augustinus’a küçük yaşlarda İsa sevgisi telkin etti fakat onu vaftiz etmedi.

olan Augustinus'un öz yaşam öyküsünü, bireysel dinsel ve felsefi serencamını ifade eden, yaşamından kesitler sunan, yaşam kronolojisine göre ilerleyen otobiyografik İtiraflar¹⁵⁷ isimli eserde bu türden birçok ifade teşhis etmek mümkündür. Bu eseri, ilk günahın lekesiyle kirletilen günahkar bir hayattan ebedi saadete, ebedi kurtuluşa yani Tanrıya yönelen, Tanrıya doğru ilerleyen bir hayatın ve ilerlemeci Hristiyan zaman nosyonunun bir ifadesi şeklinde nitelendirmek mümkündür. Augustinus'un hayatı da bu çizgisel zaman nosyonuna paralel bir biçimde şekillenmekte, Augustinus Hristiyanlık öncesi şehvet düşkünü, dünyevi hazlar peşinde koşan, bedensel arzular tutsağı günahkar bir hayattan, günahları itiraf etmek suretiyle arınmakta¹⁵⁸ ve Tanrıya yani ebedi saadete doğru yönelmektedir. Bu manada bir tür iç dökmek, günah çıkarmak metni olan İtiraflar isimli eser de bu ilerlemeci, Tanrısal yönelimli hayat çizgisini hikaye etmektedir.

Augustinus'un bireysel ve düşünsel gelişimine felsefe ve teoloji yani yaşadığı dönemin atmosferine¹⁵⁹ koşut olarak Antik Yunan felsefesi, Yeni Platonculuk,¹⁶⁰ Şüphecilik, Patristik felsefe, Maniheizm,¹⁶¹ Hristiyanlık¹⁶² gibi muhtelif teolojik ve felsefi akımlar ile Cicero¹⁶³ Platon gibi filozofik figürler etkide bulunmaktadır

¹⁵⁷Tıpkı Sokrates gibi düşüncesini bireysel hayatta tatbik eden Augustinus'un düşünsel gelişiminde bireysel yaşam tecrübesi mühim bir rol oynamaktadır (Özcan, 1992: 205). Bu sebepten ötürüdür ki, öz yaşam öyküsünün bir ifadesi olan İtiraflar isimli eser onun düşünsel gelişimini anlamak bakımından önemlidir. Söz gelimi eserin yazıldığı sırada annesi öldüğü için, eserin yazımına on sene ara vermektedir.

¹⁵⁸Dua ile af dilemek suretiyle ebedi saadete yönelen Augustinus mazideki günahları için daima itirafta bulunmaktadır.

¹⁵⁹Augustinus'un yaşadığı döneme çoğulcu bir düşünsel atmosfer ve bir kriz olgusu hakimdir. Zira bu dönemde kültür ve din krizi, kavimler göçünden kaynaklanan siyasi kriz gibi faktörler düşüncüyü çoğulcu bir atmosfere sevk etmektedir (Özcan, 1992 :202-203).

¹⁶⁰Afşar Timuçin şöyle diyor: "Augustinusçu düşüncenin temelinde...platon ve plotinos'un gizemci ve çileci anlayışları yatar" (1997 :250).

¹⁶¹Takriben yirmi yaşında Maniheizm düşüncesi ile tanışan Augustinus dokuz sene boyunca Hristiyanlık karşıtı ve Maniheizm olarak kaldı. Maniheizmin Tanrının varlığını salt akıl yoluyla tanıtlamak cihetine gitmesi onu tatmin etmedi ve zamanla Manici düşünceleri zayıfladı.

¹⁶²Yeni Ahit yani İncil'deki Paulus'un Mektupları faslı Augustinus'un başucu kitapları arasındadır. Bu kitapta yer alan, hiç kimsenin Mesih İsa'nın inayeti olmadan kurtuluşa eremeyeceği ibaresi, onun Hristiyanlaşmak süreci üzerinde çok önemli bir etki yaratmaktadır. Augustinus,384'te vaizlik kürsüsü elde ettiği Milano kentinde kentin psikoposu Aziz Ambrosius'un tesiriyle Hristiyanlığa ve kutsal metinlerin lafzi yorumlarının ötesinde bulunan deruni boyuta meyletmektedir.

¹⁶³Hristiyanlıktan evvel Cicero etkisi altındadır. Kartaca'da klasik hitabet, retorik eğitimi alan, doğduğu kent Thagaste'de ve Roma'da hitabet, retorik dersleri veren Augustinus, onu felsefeye yönlendiren, ona bilgelik sevgisi kazandıran Cicero'nun Hortensius isimli eseri vesilesiyle hitabet, retorik sanatının büyüüne kapılmaktadır. Bu sebepten ötürü Augustinus'un İtiraflar isimli eseri tıpkı İncil gibi metaforik, ebedi ifadelerle yüklüdür.

(Çotuksöken, Babür, 2000 :70-71). Bu hususta Mustafa Günay’ın şu sözcüklerini nakletmek mümkündür: “*Augustinus...Hristiyanlık döneminin dördüncü yüzyılında yaşadığı için Yunan felsefesi geleneği içinde yetişmiş ve özellikle Yeni Platoncu dizge onun tüm felsefesi üzerinde izini bırakmıştır*” (2003 :46). Öte taraftan Augustinus üzerinde şüpheli fikirlerin etkisini yitirmesi Yeni Platonculuğun en mühim temsilcisi olan Plotinos sayesinde. Yine Augustinus’un metafizik düşünce ile ilk karşılaşması Plotinos’un Dokuzluklar isimli eseri münasebetiyledir. Fakat Augustinus düşüncesinde en fazla tesiri bulunan felsefi figürün Platon olduğunu ifade etmek de mümkündür (Cevizci, 2016 :62). Etienne Gilson bu hususta Hristiyan düşüncesinin bir başka mühim figürü olan Aziz Aquinolu Thoma’nın şu sözcüklerini nakletmektedir: “ *Augustinus’un düşüncesi en şematik haline indirgenildiğinde Aziz Aquinolu Thomas’ın gayet doğru ifade ettiği gibi şöyledir: Katolik inancının izin verdiği yere kadar Platonculuğu izlemek*” (a.g.e., 2007:137).Yukarıda zikredilen felsefi figürler yanında kuşkusuz ki, Augustinus düşüncesinin çerçevesini Hristiyanlık çizmekte, Augustinus Hristiyanlıkla birlikte şüphelerden arınmakta, mutlak hakikate, epistemeye erişmektedir. Bir şeyi bilip bilemeyeceğimiz, hakikate erişip erişemeyeceğimiz, kesinliğe ulaşip ulaşamayacağımız ya da nasıl ulaşacağımız türünden sorular uyarınca şekillenen Augustinus düşüncesi mutlak bir hakikatin bulunmadığını iddia eden şüphelilere karşı, kendi varlığımızdan daha doğrusu zihinsel varlığımızdan asla şüphe edemeyeceğimiz hususunu ifade etmekte; zihinsel varlık bilgilerini yani matematik, geometri bilgisini, mantık ilkelerini şüpheden azade kılmaktadır. Bu bakımdan Descartes’in selefi olarak nitelendirilebilecek Augustinus “eğer yanılıyorsam varım, varolmayan yanılmaz da, yanılıyorsam varım öyleyse” önermesi dolayısıyla bilmek faaliyetini bireyin varoluşu üzerine bina etmekte, bilmek faaliyeti bakımından özne-nesne uygunluğunu değil, öznenin kendini bilmek hususunu ön plana çıkarmaktadır (Çotuksöken, Babür, a.g.e., 2000:35).

Yukarıda ifade edildiği üzere, Augustinus düşüncesi teolojik bir vasıf taşımaktadır. Bu zaviyeden bakıldığında, Tanrı, Hristiyan dogması Augustinus düşüncesinin merkezinde yer almakta; bu düşüncenin epistemolojik, ontolojik, etik, politik tüm unsurları ve çalışmaya konu teşkil eden zaman felsefesi Platon’dan neş’et

eden Tanrı nosyonu ve Hristiyan dogması uyarınca şekillenmektedir. Tanrı Augustinus düşüncesinde fenomenler aleminin, her nevi varolan'ın yani evrenin nedenidir, evren Augustinus'un deyimiyle yer ve gök mevcudiyetini bir başka deyişle başlangıcını¹⁶⁴ Tanrının yaratma iradesine borçludur ve Tanrısal doğanın bir parçası olan bu iradede¹⁶⁵ müstakil bir biçimde evrenin mevcudiyeti söz konusu değildir. Öte taraftan yeri ve göğü yani fenomenler alemini Tanrı keyfi bir biçimde kendi tözünden değil, bir nizam, Tanrısal bir irade¹⁶⁶ uyarınca hiçlik'ten yaratmaktadır.¹⁶⁷ Bu bakımdan her türlü varlık'ın nedeni olan Tanrı, Varlık hiyerarşisinde¹⁶⁸ en üst mertebede bulunan yaratıcı bir figürdür (a.g.e., 2010 :371). Tanrı evreni, evrendeki tüm varlıkları tıpkı İncil'de belirtildiği üzere bir Tanrısal söz, kelim marifetiyle aniden yaratmaktadır. Augustinus şöyle diyor: “...*sen söyledin onlar da oldu, senin sözünle onlar oldu*” (a.e., 2010: 371). Her nevi yaratılanın kaynağı olan bu Tanrısal kelim tabiatıyla tüm yaratılanları hiyerarşik düzeyde şekillendiren bir husustur (Augustinus, a.e., 2010:366) yani yaratılanlar hiyerarşisinin kökenini teşkil etmektedir. Bu manada Tanrısal kelim herhangi bir dolayım, birinin diğerinin yerini alması şeklinde bir öncelik ve sonralık ilişkisi, bir silsile ihtiva etmez. Ezeli ve ebedi bir nitelik taşıyan Tanrısal kelim, irade bir zamansallığa, değişime, dönüşüme tabi değildir. Augustinus şöyle diyor: “...*ezeli-ebedi aklın ne bir başlangıcı var ne sonu*” (a.e.,2010 :367). Değişimden azade mutlak bir nitelik taşıyan Tanrısal irade, Tanrısal kelim bir anda ve ebedi bir biçimde tüm varolanları yaratmaktadır yani Tanrının eyleminde yaratılanlara özgü bir ardışıklık mevcut değildir. Bu manada Tanrı,Tanrısal irade herhangi bir çaba neticesi değil, birden yaratmaktadır.¹⁶⁹ Augustinus şöyle diyor: “...*Tanrı bazen bunu, bazen şunu istemez, istediği herşeyi bir kerede, aynı anda ve sonsuzca ister*” (a.g.e., 2010 :411). Tanrı fenomenler alemini tıpkı Platon'un ideaları gibi ezeli ve ebedi bir

¹⁶⁴Yerin ve göğün yaratılması bir başlangıç teşkil etmektedir (Augustinus, a.g.e., 2010:369).

¹⁶⁵Augustinus şöyle diyor “... Tanrı'nın iradesi Tanrı'nın doğasına aittir” (a.g.e., 2010:370).

¹⁶⁶Kendi kendine yetme kapasitesi taşıyan Tanrı iradesi bozulmadan, değişimden muaftır (Augustinus, a.g.e., 2010:447).

¹⁶⁷Tanrı ruhsal melekler ve fenomenler alemini hiçbir madde ya da tasarı olmaksızın hiçten yarattı (ex nihilo). Augustinus şöyle diyor: “... sen göğü ve yeri hiçlikten yarattın...” (a.g.e., 2010: 403). Yine bu hususta bkz., (Knuuttila, 2012 :67).

¹⁶⁸Varlıkları vasıflarına göre tasnif eden Augustinus düşüncesinde hiyerarşik bir Varlık nosyonu mevcuttur.

¹⁶⁹Tanrısal kelimnin dolaylılığı ve zamandan münezzehe olması ebediyetin de kaynağıdır (Augustinus, a.g.e., 2010:366-367).

nitelik taşıyan, Tanrısal zihinde ebediyen varolan ilkeler ve formlar uyarınca yaratmaktadır. Tanrı fenomenler alemini bir ihtiyaçtan değil, Tanrıdan fışkıran iyilik münasebetiyle yaratmakta ve bu Tanrısal iyilik fenomenler alemindeki sürekliliği temin etmektedir (Augustinus, a.e., 2010 :443). Augustinus şöyle diyor: “ *Sen onları ihtiyacın olduğundan mı yarattın sanki, iyilikle dolup taşıdığın için yarattın*” (a.e., 2010 :446). Yine Augustinus şöyle diyor: “*Tanrı iyidir ve mutlak anlamda, tamamıyla yarattıklarından üstündür. Tanrı iyi olduğundan yarattıkları da iyidir*” (a.e.,2010:196).

1.2.2 Tanrı ve Zaman ya da Fani Alem ve Ebediyet

Tanrısal iradenin bir eseri olan fenomenler alemi ve bu alemde bulunan tüm varolanlar değişim, bozulma ve zamansallık ile maluldür, değişim, bozulma ve zamansallığa yazgılıdır¹⁷⁰ yani fanidir, kusurludur, doğum ve ölüm çizgisine, oluşa tabidir. Augustinus şöyle diyor: “ İşte gök ve yer göz önündeler, yaratıldıklarını haykırıyorlar; çünkü değişiyor ve çeşitleniyorlar” (a.e., 2010:363). Fenomenler alemindeki bu değişim ise zaman marifetiyle algılanmakta, varlıkların değişimi esnasında zaman oluşmaktadır. Dolayısıyla zaman fenomenler alemindeki değişim ve çeşitlenme ile alakalı bir husustur. Augustinus şöyle diyor: “...varlıkların değişkenlik özellikleriyle biçimleri farklılaşıp dönüşürken zaman oluşuyor...” (a.e., 2010 :404). Tanrı ise doğası icabı zamandan, mekandan, fenomenler aleminde vuku bulan her türlü oluş ve değişimden, bu alemin kusurlu yapısından muaftır, mükemmeldir. Augustinus şöyle diyor: “...Tanrımız mutlak anlamda hiçbir bozulmanın konusu olamaz, hiçbir irade, hiçbir zorunluluk ya da kör bir rastlantı böyle bir sonuca yol açamaz” (a.e., 2010 :195).Yine, bu hususta Macit Gökberk şöyle diyor:

“Tanrının biricik varlığı karşısında yaratıkların hiçliği en açık olarak Tanrının zaman dışında(öncesiz-sonrasız) oluşuna karşılık yaratıkların zaman içinde(önceli-sonralı) oluşlarında görülebilir.Zaman içinde bulunan yaratıklar hiçtirler;çünkü zamanın kendisi varlık ile yoklunun bir karışımıdır:zaman pek bir boyutu olmayan şimdi ile, artık varolmayan

¹⁷⁰ Afşar Timuçin şöyle diyor: “Madde her türlü belirlenimden yoksundur...devininin ve zamansallığın kaynağıdır” (a.g.e., 1997:252).

geçmiş ve daha varolmamış olan gelecek arasında bulunan dolayısıyla da ancak hatırlama(geçmiş)ve bekleme(geleceği)biçiminde varolabilen bir şeydir” (a.g.e., 2000 :137).

Fenomenler alemindeki değişimler Tanrısal zihindeki formlar uyarınca vuku bulmakta, bu formlar bir nevi ideal bir model teşkil etmektedir. Bu bakımdan fenomenler alemindeki cisimler tabiri caizse Tanrının işaretini taşımaktadır. Öte taraftan fenomenler alemi homojen bir nitelik taşımaz, bu alem de varlıkların özünde yer alan değişim kapasitesine, Tanrısalıktan alınan paya koşut olarak hiyerarşik bir biçimde şekillenmektedir. Tanrı, özünde bulunan değişmezlik vasfı münasebetiyle kusursuz ve yetkin doğası icabı fenomenler alemine tabi değildir, tabiri caizse bu alemin üstünde konumlanmaktadır.¹⁷¹ Augustinus şöyle diyor: *“Hiç şüphesiz Tanrı en yüce iyiliktir, dolayısıyla yarattığı iyiliklerden daha büyük olmak durumundadır”* (a.g.e., 2010 :197).Öte taraftan, fenomenler alemine tabi olan insan ise bedensel yanılla¹⁷² değişime ile malüldür fakat insan ruhu münasebetiyle değişimden, zamansallıktan kurtulmak ve ebediyete erişmek imkanına sahiptir.¹⁷³ Bu imkan ise insanın bedeni yani dış ben’i yerine ruhuna yani iç benine, fenomenler aleminin duyularla algılanan değişen, hakiki olmayan bilgisi yerine akılla kavranan değişmez bilgiye yani Tanrının bilgisine, hakikatin ışığına,¹⁷⁴ epistemeye yönelmek neticesi gerçekleşmektedir. Bu manada insan ebediyete, hakikate matuf, ruhu temsil eden iç benlik ile geçiciliğe, zamansallığa matuf bedeni temsil eden dış benlik arasında vuku bulan bir bölünmeye maruz kalmaktadır.¹⁷⁵ Augustinus şöyle diyor: *“Kendime baktığımda gördüğüm bir beden, bir de ruhtu, biri dışımda, diğeri içimde”* (a.e.,2010:300). Bu iç benlik ve dış benlik mütemadiyen bir çatışma halindedir ve epistemeye erişmek¹⁷⁶ bu çatışmada hangi tarafın galip geleceğine

¹⁷¹Augustinus şöyle diyor: “Vardığım bu sonuç, yani bozulamaz olanın bozulabilir olandan daha üstün olduğu...” (2010:195).

¹⁷²Ketenci ve Topuz şöyle diyor: Augustinus’a göre “insan bir yanılla bedensel, bir yanılla da ruhsal bir varlıktır. Bedensel yanılla insan nesneler dünyasına aittir” (2013:8).

¹⁷³Fenomenler aleminde yer alan diğer varlıklara nazaran daha imtiyazlı bir mevkiyi haiz insan Tanrı ile olumsal bir nitelik taşıyan, nedeni özünden kaynaklanmayan cisimler arasında yer almaktadır. Melekler ise hiyerarşik olarak Tanrıya daha yakın bir konumda bulunmaktadır yani insandan daha üstün bir mevkiye sahiptir.

¹⁷⁴Işık metaforu Tanrısal sözü anlamak hususunu temsil etmektedir (Augustinus, a.g.e., 2010:368).

¹⁷⁵Bu düallite İncil’de bulunan içteki ve dıştaki insan ayrımı hususundan kaynaklanmaktadır.

¹⁷⁶Epistemeye erişmek sadece ontolojik, epistemolojik değil aynı zamanda ahlaki bir boyut taşımaktadır. Zira insan yaşamının gayesi mutluluktur. Augustinus düşüncesi etik olanın yani

koşut olarak şekillenmektedir. Bu manada günaha neden olan bedensel arzular yerine, ruha, Tanrıya yönelen insan hakikatin bilgisine erişmektedir.¹⁷⁷ Tanrıya yönelen ruh¹⁷⁸ özü icabı zaman içinde, tedricen ve nitelik bakımından bir değişime uğramakta, gittikçe mükemmelleşmekte,¹⁷⁹ yetkinleşmekte, mutlu ve hakiki bir yaşama

Augustinusçu terminoloji ile ebedi kurtuluşa erişmektedir.¹⁸⁰ İlk günah nedeniyle dünyaya düşen, Tanrıdan kopan insan bu geçici, zamansal ve fani dünyadan tekrardan Tanrıya yönelmek suretiyle kurtulmakta ve ebediyete erişmektedir. Augustinus şöyle diyor: “*Ey iyiliklerin Tanrısı, sana döndür bizi, göster yüzünü, göster ki kurtuluşa erelim*” (a.e., 2010:115). Yine Zeki Özcan şöyle diyor: “*Verilmiş ve bildirilmiş aşkın değerleri kabul ettiğinden dolayı, Augustinus doktrini soyut kavramlarla iş gören metafizik bir sistem olmaktan çok, bir hayat ve kurtuluş doktrini. Onun tek ve biricik amacı, düşmüş olan insanın durumunu restore etmesine yardım etmektir*” (a.g.e.,1992 :214). Fani şeyler yerine ebediyete yönelmek insanın yani ruhun kurtuluşunu temin etmekte, bu hakikatten uzaklaşmak ise ruhu yaralamaktadır. Augustinus şöyle diyor: “*...ölümlü şeylere bağlanan her ruh zavallıdır ve bunları kaybedince yaralanır*”¹⁸¹ (a.e., 2010:111).

Augustinus düşüncesinde Tanrıya duyulan iyi aşk Tanrıya yönelimin itici gücünü teşkil etmektedir.¹⁸² Kendinde eksik olana arzu duyan fani insan ile ebedi

mutluluğun bilgisidir. Bedeni arzulardan, düşünceyi de iman ve vahiy yoluyla şüpheden azade kılmak suretiyle mutluluk temin edilmektedir.

¹⁷⁷Beden Platon’da olduğu üzere Augustinus düşüncesinde de ruhu hapsedmekte ve ruhun hakikat yolculuğuna ket vurmaktadır.

¹⁷⁸Ruh değişmez olana yani mutluluk kaynağı Tanrıya yönelirse iyi, maddeye yani değişime yönelirse kötü olur.

¹⁷⁹Mükemmelleşme bir başkasına aktarılamayan bir sırdır.

¹⁸⁰Bu bilgiye erişmek yani Tanrıya yönelmek aynı zamanda mutluluğun, hakiki yaşamın da kaynağıdır (Augustinus, a.g.e., 2010:322). Ruhunu bedensel arzulara, fani dünyaya yani cismani olana vakfedenler mutlu da olamaz. Zira mutluluk ruhi, gayri cismani bir nitelik taşımaktadır.

¹⁸¹Augustinus düşüncesinde insan da aslında bu fani şeylerden biridir. Bu suretle insana duyulan aşk da ruhun ızdırabını teskin etmekte کافی değildir. Augustinus şöyle diyor: “Ah, insanları insandan başka bir şeymiş gibi sevmek ne delilik” (a.g.e., 2010: 112).

¹⁸²Augustinus meşhur yeryüzü-gökyüzü devleti ayrımını, toplumun da itici gücünü teşkil eden bu aşk nosyonundan yola çıkmak suretiyle inşa etmektedir. Yeryüzü devleti (civitas terrana) mensuplarını maddi, bedensel zevklere yani kötü aşka yani şeytana ve onun temsil ettiği değerlere meyledenler, gökyüzü devleti mensuplarını ise ruha, tanrıya meyledenler teşkil etmektedir. Gökyüzü devleti (civitas dei) ile yeryüzü devletinin çatışması yani insanın ruhsal yanıyla bedensel yanının çatışması insanlık tarihinin de itici gücünü teşkil etmektedir (Augustinus, a.g.e., 2010: 450.).

Tanrı arasındaki münasebete İsa peygamber ve İncil aracılık etmektedir (Augustinus, a.e.,2010:356). İnsan hakikati¹⁸³ yani Tanrısal kelim İncil’de, İncil’in sırlarında keşfetmektedir. Daima Tanrıya yönelen Augustinus da Tanrısal kelim benzer şekilde İncil’de keşfetmektedir. Bu cümleden olarak, Milano’da bir bahçede, bir incir ağacının altında tefekkür ettiği sırada Augustinus aniden duyduğu “ al oku, al oku” şeklindeki bir sesle irkilmekte, ayağa kalkmakta, kutsal kitabı açmakta ve şu satırı okumaktadır: “*Git, varını yoğunu sat, yoksullara ver, göklerdeki hazine senin olacaktır; haydi gel beni izle*” (Augustinus,2010 :254). İç benliğinde duyduğu bir ses yoluyla Augustinus böylece Tanrıyı, hakikati ruhi düzeyde keşfetmektedir. Bu manasıyla Augustinus kendi iç beninde, ruhunda, Tanrının suretini ihtiva eden hafızada¹⁸⁴ düşünsel, ruhi bir yolculuk gerçekleştirmekte; hakikati uçsuz bucaksız bir mağarayı (Augustinus, a.g.e., 2010 :303) andıran hafıza ovasında (Augustinus, a.e., 2010 :302) tecrübe etmektedir.

Augustinus şöyle diyor: “*İşte bütün bunların hepsini içerde, hafızamın o büyük avlusunda gerçekleştirebiliyorum. Orada gökyüzü, toprak, deniz her ana hazır durumda, hem de duyularımın onlardan algıladığım ne var ne yoksa, hepsiyle birlikte, elbette unuttuklarımın haricinde. İşte orada ben kendimle de karşılaşıyorum ve kim olduğumu hatırlıyorum, neler yaptığımı, bunları ne zaman, nerede ve nasıl yaptığımı ve yaparken nasıl bir ruh halinde olduğumu. Her şey var orada, gerek kendi deneyimlerimden gerekse duyup inandıklarımın hatırladığım her şey orada*” (a.e., 2010 :304).

Velhasıl kelim, insan ruhunda daha doğrusu hafızada yer alan ebedi ilkeler, hakikat Tanrısal kelim ve onun elçisi olan İsa peygamber, İncil marifetiyle canlanmakta; hafızanın karanlık dehlizlerinde gizli kalan hakikat Tanrı kelim ile bilincin ışığı doğrultusunda aydınlanmaktadır. Hafızadaki hakikate erişmek, hafızada üstü örtülen hakikati hatırlamak ise İncil’e, İsa peygambere imanı gerektirmektedir. Bu iman da ebedi Tanrısal zihne bir kapı aralamaktadır.

¹⁸³ Augustinus düşüncesinde hakikat ile Tanrı özdeşleşmektedir. Augustinus şöyle diyor: “Hakikati bulduğum yerde Tanrımı da buldum” (a.g.e., 2010:325). Ayrıca, bkz., (Bravo, 2007: 113).

¹⁸⁴ Tanrının kendisinin hafızadaki mevcudiyetine ise yanıt verilemez.

1.2.3 Bir Ara Not: Tanrı ve Hafıza

Yekpare bir nitelik taşıyan hafıza, kimi uzun kimi kısa sürede hatırlanan anıları; geçip giden olayları değil, bu olayların hafızadaki imgelerini çağrıştıran sözcükleri;¹⁸⁵ duyuların algıladığı, temin ettiği nesne izlenimlerini, imgeleri¹⁸⁶ depolamaktadır. Hafızadaki imgeler arasında bağlantılar akıl vasıtasıyla tesis edilmektedir. Öte taraftan, hafıza bir iradi planlama ve hatırlama merkezidir. Bu manada, bir şeyi hatırlamak için o şeyin hafızada depolanması icap etmektedir. Söz gelimi, mutluluğa dair bir hatırlamanın gerçekleşmesi için vaktiyle mutluluk ile ilintili imgelerin, çağrışımların hafızada depolanması gerekmektedir, yani mutluluğun hatırlanması için vaktiyle mutlu olmak gerekmektedir. Aslında Augustinus düşüncesinde hafıza ilk günah sebebiyle Tanrıdan, hakikatten yani ebedi saadetten kopan ve bu dünyaya düşen insanın, tekrardan Tanrıya kavuşmasına hizmet etmekte, Tanrı ile insan arasında bir tür aracılık vazifesi ifa etmektedir. Bu manada hafızadaki imgeleri, mazide yer alan olayları hatırlamak suretiyle insan mazideki ebedi saadete, ilahi cennete yönelmektedir. Yani hafıza dolayımıyla iç benlikte gerçekleşen maziye dönük yolculuk aslında metaforik bir nitelik taşımakta, Tanrıya tekrardan kavuşmak, bir tür asrı saadete rücu etmek manasına gelmektedir. Hatırlamak eyleminin konusunu teşkil eden zaman kipi mazi olsa da, tüm olaylar, geçmişe dair tüm imgeler ve geleceğe dair tüm öngörüler Augustinus'un genel zaman nosyonuna koşut olarak şimdiki zaman kipinde hafızada yer almaktadır.

Yukarıda ifade edildiği üzere, Augustinus Tanrıyı, hakikati yani mutluluğun kaynağını bir çeşit Platoncu hatırlama vesilesiyle ruhunda, iç benliğinde ya da hafızada keşfetmektedir. Augustinus şöyle diyor:

“Bak, seni ararken hafızamda ne geniş yollar kat ettim ya Rab ve seni onun dışında bulamadım. Çünkü seni ilk öğrendiğim andan itibaren hatırıma gelenler dışında seninle

¹⁸⁵Mesela çocukluk gibi.

¹⁸⁶Herhangi bir nesnenin algıda bıraktığı izlerdir. Hafızada algılanan nesnelerin kendileri değil, imgeleri yer almaktadır. Geçmiş olaylar, nesneler duyu organları vasıtasıyla hafızada imgelerini bırakmaktadır (Augustinus, a.g.e., 2010:378). Mesela göz kanalıyla giren ışık, kulak kanalıyla giren ses gibi her nesne hafızaya kendi usulü marifetiyle girmekte, hafızada kendilerine özgü depolarda saklanmaktadır. Hatırlamayla birlikte bu imgeler tedavüle girmektedir.

ilgili hiçbirşey bulamadım. Çünkü seni ilk öğrendiğim andan itibaren seni hiç unutmadım... Hakikati ilk öğrendiğim andan itibaren onu hiç unutmadım. Demek ki seni ilk öğrendiğim andan itibaren hafızamdasın ve ben seni hatırlayınca ve senin hazzına varınca seni orada buluyorum” (a.e., 2010 :324-325).

1.2.4. Augustinus Felsefesi ya da Tanrı ve Epistemoloji

Augustinus’un epistemolojik yaklaşımı,¹⁸⁷ bilmek faaliyeti yukarıda ifade edilen Tanrı nosyonu uyarınca şekillenmekte, epistemolojik faaliyetin çerçevesini Tanrı tayin etmekte, bilmek faaliyetini Tanrı motive etmektedir.¹⁸⁸ Tanrı hakikat yani mutlak bilgi ya da epistemeye de kaynak teşkil etmektedir. Bu manada epistemolojik ve felsefi faaliyetin maksadı Tanrıya, Tanrıdan temellenen hakikatin bilgisine yönelmek, filozofun vazifesi Tanrıyı anlamak, mutluluğu temin eden Tanrısal hakikatin peşine düşmektir. Augustinus şöyle diyor: *“Bir insan her şeyi bildiği halde seni bilmiyorsa zaten mutlu olmaz, oysa sadece seni bilmesi mutlu olmasına yeter, öyleyse varsın herşeyi bilmesin. Öte yandan hem seni hem de herşeyi bilen insan bildiği şeyler yüzünden değil de sırf seni bildiği için mutlu olur, dahası senin bilgine sahip olduğu için mutlu olur, sana saygıda kusur etmeyip sana şükrettiği ve kendi düşüncelerinde kaybolmadığı için mutlu olur” (a.e.,2010 :137).*

Tanrı, Tanrısal hakikat kendini en mükemmel şekilde insan ruhunda ifşa etmektedir.¹⁸⁹ Bu bakımdan, Tanrıyı, Tanrısal hakikati doğada yani fenomenler aleminde duyusal bilgi yolu ile değil, ruhi bir alemde zihinsel bilgi yolu ile keşfetmek mümkündür. Zira fenomenler alemi ve bu alemde duyuma konu teşkil eden varlıklar,şeyler karşıt sıfat almak münasebetiyle çelişik, değişken, zamansal bir nitelik taşımaktadır. Bu suretle bu alemden temin edilen duyum bilgisi yanıltıcıdır, hakikate erişmek imkanından mahrumdur. Öte taraftan, Augustinus düşüncesinin her alanını, bu manada Augustinus epistemolojisini Tanrı merkezli, tabiri caizse teo-santrik hiyerarşik bir nosyon kat etmektedir. Bu bilgi hiyerarşisinde bedenin temin

¹⁸⁷ Augustinus epistemolojisini Manicilik ve septisizme karşı inşa etmektedir.

¹⁸⁸ Herkesin sağduyudan eşit pay aldığını öne süren Descartes’ten farklı olarak Hristiyanlık, Augustinus Tanrısal kaynaklı bilginin eşit dağıtılmadığını ifade etmektedir(Timuçin,1998:18).

¹⁸⁹ İnsanın derinliklerinde insanı aşan hakikat yani Tanrı mevcuttur.

ettiği duyum bilgisi en alt basamağı işgal etmekte, akıl ise duyum bilgisinin üstünde konumlanmaktadır. Ancak Augustinus düşüncesinde ikiye bölünen akıl da hakikate külliye erişmek imkanını haiz değildir. Bu suretle akıl ve aklın temin ettiği bilginin de Tanrısal hakikat ile yani iman ve Tanrısal inayet ile takviye edilmesi daha doğrusu aklın imana tabi kılınması, aklın fani dünya zevklerine değil, Tanrıya yönelmesi tabiri caizse Tanrı ile iştigal etmesi gerekmektedir.¹⁹⁰ Etienne Gilson şöyle diyor: “...Tanrı’ya yönelen bütün Augustinusçu yollar benzer güzergahlar izler: Dıştan içe ve içten üstün olana” (a.g.e., 2007 :130).

Yukarıda ifade edildiği üzere, Augustinus ontolojisine koşut olarak Augustinus düşüncesinde beden ve bedeninin temin ettiği duyum bilgisi en alt basamağı teşkil etmektedir. Augustinus’a göre duyu kabiliyeti insan ve hayvanda müşterek olarak bulunmaktadır.¹⁹¹ Ancak insan hayvanlardan farklı olarak duyular vasıtasıyla temin ettiği verileri, algıladığı nesneleri, gayri cismani bir takım zihinsel ebedi ilkeler yoluyla yargılamak, değerlendirmek kapasitesine sahiptir.¹⁹² Augustinus’a göre insan, insan ve Tanrıda müşterek bulunan üst akıl vasıtasıyla bu ebedi zihinsel ilkelere vakıf olmaktadır. Bu manada Augustinus insan aklını nesnelere, fenomenler alanına yani geçici olanın bilgisine yönelen alt akıl(scientia) ve idealara, hakikate yani Tanrıya yönelen üst akıl(sapientia) şeklinde ikiye bölmektedir(Gilson, a.g.e., 2007 :136). Konunun dışına taşmak pahasına, Augustinus düşüncesinde akli kompartmanlara bölen bu yaklaşım ile Kant’ın akıl nosyonu arasında bir paralellik tesis etmek mümkündür. Öte taraftan, bilgelike, hikmete, teoriye dönük üst akıl ile eyleme dönük alt akıl tek bir aklın iki farklı işlevini teşkil etmektedir. Üst akıl, alt akıl vasıtasıyla temin edilen verileri işlemekte, bu verilerden imgeler oluşturmakta, fenomenler alanını ezeli ebedi ilkeler uyarınca yargılamaktadır.

¹⁹⁰ Augustinus bu şekilde aklını Tanrıya yönelenlere Tanrının çocukları adını vermektedir. Tanrı çocuklarının ruhu da Tanrı ile iştigal etmek münasebetiyle canlıdır.

¹⁹¹ Duyu kapasitesine ilave olarak, bellek, hatırlama ve algılama mekanizmaları da insan ve hayvanda müşterektir.

¹⁹² Augustinus düşüncesinde, insan ve hayvanda müşterek olarak nesneleri algılayan dış duyum yanında, dış dünyadaki nesne verilerini düzenleyen bir de iç duyum mevcuttur. Bu iç duyum sadece insanda bulunan, bir yargılama gücü olan us’tan farklıdır.

Augustinus düşüncesinde Hristiyan dogmasına koşturarak ilk günah sebebiyle bu dünyaya düşüşten ötürü lekelenen akıl müphem bir karakter kazanmaktadır.¹⁹³ Bu suretle akıl vahiyle, ilahi ışıkla¹⁹⁴ aydınlanmadığı takdirde hakikate, ebedi saadete, cennete tek başına erişmek kapasitesinden mahrumdur yani hikmete, hakikate erişmek maksadıyla aklın esrarını iman, Hristiyan vahyi vasıtasıyla açıklığa kavuşturmak gerekmektedir. İman akli ıslah etmekte, onu hatalardan esirgemekte, ona hakikati göstermektedir, iman ile telif edilen akıl hakikate götürmektedir. Augustinus’a göre anlamak için iman etmek, iman etmek için anlamak(intellige ut credas, crede ut intelligas) gerekmektedir. Yani Augustinus düşüncesinde iman ve akıl bilginin iki mecburi unsurudur fakat akıl imana ve Tanrının inayetine tabidir. Dolayısıyla Augustinus bilmek faaliyetini en son tahlilde imana ve Tanrının inayetine tabi kılmaktadır.¹⁹⁵ Augustinus şöyle diyor : “...bizim bilgimiz senin bilginle kıyaslanınca baştan sona cahillik” (2010 :364). Yine Augustinus’un şu sözcüklerinden de iman, Tanrı vurgusunu çıkarsamak mümkündür : “Benim yargıcım sensin ya Rab. Evet, doğru, hiç kimse insanı, insanın özelliklerini bilemez, kendi içindeki ruhu dışında. Ama insanda başka bir şey daha var ki, bunu kendi içindeki ruhu bile bilemez” (Augustinus, a.e., 2010:297).

Kısacası, Augustinus’un epistemolojik yaklaşımının çerçevesini de Tanrı çizmekte, Augustinus epistemolojisinde Tanrı merkeze oturmakta, hakikate erişmek motifi Hristiyan dogmasına paralel bir biçimde Tanrı ile koşullanmaktadır(Augustinus, 2015:89-90). Bu zaviyeden bakıldığında sınırlı insan bilgisi karşısında yegane bilgi kaynağı olarak Tanrı tanımlanmakta,¹⁹⁶ insan Tanrıyı bildiği takdirde kendini de bilmek imkanına kavuşmaktadır (Çotuksöken, Babür,2000 :72). Gel gör ki, Augustinus düşüncesinde insan, özne Tanrıyı bütünüyle bilmek imkanından mahrumdur. Bu sebepten ötürü rasyonel bir biçimde temellendirilen Tanrıya en nihayetinde mistik bir teslimiyet mevcuttur. Yani

¹⁹³ Aklın belirsizleşmesi, sınırlarının bulanıklaşması ilk günahdan evvel iyi olan insanın, günah ile birlikte kötülüğü de bilmesinden kaynaklanmaktadır.

¹⁹⁴ Tanrı ışıyla akla hakikati göstermektedir.

¹⁹⁵ Özne Hristiyanlık düşüncesinde sadece akıl bakımından değil bütünüyle varlığını Tanrının inayetine borçludur. Öte taraftan genel olarak bilme ve iman arasındaki ilişki için bkz., (Prichard, 1994).

¹⁹⁶ “Kutsal Kitap’ta şöyle bir ayet vardır: dünya bilgeliği tanrı önünde saçmadır” (Baum,2005:479).

Augustinus düşüncesinde insanın kendini bilmesi, bilmek, insanın içindeki hakikate yani Tanrıya erişmek zihinselliğin sınırlarını aşmakta, bir tür sezgiselliğe, hakikate dolaysız erişime tekabül etmektedir. Düşüncesini ruha ve Tanrıya odaklayan, bu hususlar haricindeki motifleri kibir ile özdeşleştiren Augustinus hakikat ile doğrudan temas kurmak suretiyle düşüncesini kuşkucu motiflerden de azade kılmaktadır.

1.2.5. Ana Hatlarıyla Augustinus'un Zaman Nosyonu ya da Tanrı ve Zaman

Augustinus'un zaman nosyonunu da yukarıda ana hatlarıyla ifade edilen Tanrısal epistemoloji, teolojik yaklaşım tayin etmekte, Augustinus ile birlikte zaman teolojik bir boyut kazanmaktadır. Bu suretle Augustinus'un zamana dair alakası zamanın özünü incelemeye dönük felsefi bir kaygıdan ziyade teolojik bir motif, ilahi hakikat motifi uyarınca şekillenmektedir. Düşüncesinin diğer departmanlarına koşut olarak Augustinus'un zaman nosyonunda Tanrı, İncil gibi mukaddes referanslar merkezi bir konum teşkil etmekte, Augustinus zaman kavramını Tanrı dolayımıyla tartışmaktadır. Bu manada Augustinus düşüncesini, Augustinus'un düşünsel kaygısını motive eden temel husus fani, zamansal yani değişime tabi nesneler değildir. Augustinus'un ilgisi zamansallıktan, değişimden azade hakikate dönüktür. Thagaste'de hitabet öğretmenliği esnasında edindiği bir dostun ölümü üzerine fani şeylere bağlanmanın beyhude olduğunu fark eden Augustinus için ölümlü şeylere bağlanan, fani şeylere meyleden her ruh zavallıdır ve bu fani şeyleri kaybedince yaranılır. Yine Augustinus için ölümlülük yani zamansallık kibirli ruha verilen bir cezadır. (Augustinus, a.e., 2010 :59).

Augustinus zaman felsefesi denince akla gelen ilk isimlerden biridir (Topakkaya, a.g.e., 2013:125). Augustinus düşüncesinde zaman fenomenler alemindeki değişim¹⁹⁷ ve hareketle ilintilidir, değişime tabi yaratılan nesneler fanidir, zamansaldır. Simo Knuuttila şöyle diyor: “*Augustinus'a göre, zaman değişime*

¹⁹⁷Zaman değişmeden kendisiyle özdeş kalırsa, zaman vuku bulmaz. Dolayısıyla Augustinus Aristoteles gibi zamanı değişim ile ilintilendirmektedir.

tabidir ve dünyanın değişen cisimsel kısmı içindeki şeylerin zamansal oldukları açıktır”(2012 :68). Zaman, Augustinus düşüncesinde oluş, değişim ve hareketin hüküm sürdüğü fenomenler alemiyle ilintilidir. Tüm yaratımın kaynağı olan, fenomenler alemini yaratan Tanrı ise oluş, değişim ve zamandan münezzehtir, geçmiş zamandan öncedir, geleceğin ötesindedir.¹⁹⁸ Augustinus şöyle diyor : “...değişken olan hiçbir şey ezeli ve ebedi olamaz ; oysa bizim Tanrımız ezeli ve ebedidir” (a.e., 2010 :411). Yine Augustinus şöyle diyor : “Hiçbir zaman ezeli ve ebedi olarak seninle bir arada bulunamaz, çünkü sen baki kalansın. Zaman da baki kalsaydı zaman olmazdı” (a.e., 2010 :373).

Tanrının ezeli ve ebedi vasfı, Tanrı iradesinin her nevi yaratıma önceliği, zamanın mevcudiyetini de teminat altına almaktadır. Öte taraftan zaman ve değişim arasında irtibat kuran Augustinus’a göre zaman hareket değildir, hareket zamanın sadece algılanmasına vesile teşkil etmektedir. Augustinus şöyle diyor : “Görüldüğü gibi, bir cismin hareketi başka bir şey, onun hareketinin süresini ölçmemize yarayan araç başka bir şey...Şu halde bir cismin hareketi zaman değil” (a.e., 2010 :386-387).

Yani Augustinus düşüncesinde değişken bir vasıf taşıyan, peşpeşe akıntılar şeklinde gelen zaman (Augustinus, a.e., 2010 :412) cisimlerin hareketinden doğmaz ama zaman cisimlerin hareketi vasıtasıyla ölçülmekte, cisimlerin hareketi zaman içinde gerçekleşmektedir. Bu zaviyeden bakıldığında, zamanı gök cisimleri ve onların hareketi ile özdeşleştiren, ebediyetin bir gölgesi olarak gören Antik Yunan düşüncesinden Augustinus düşüncesi zaman ve gök cisimlerinin hareketi arasındaki illiyeti koparmak bakımından ayrılmaktadır.¹⁹⁹ Bu fasılda Augustinus şöyle diyor : “Gökyüzündeki cisimlerin hareketi dursa, o sırada çömlekçinin tekerliği dönmeye devam etse, onun deveranını ölçebileceğimiz bir zaman olmayacak mı...” (a.g.e., 2010 :384). Dolayısıyla Augustinus düşüncesinde cisimlerin, gök cisimlerinin hareketinden bağımsız nesnel bir zaman nosyonu bulunduğunu da vurgulamak

¹⁹⁸ Augustinus şöyle diyor: “Ezeli ve ebedi zaman senin olduğuna göre Ya Rab...” (a.e., 2010 :359).

¹⁹⁹ Platon ve Plotinos etkisi ile Augustinus ilk etapta zamanı ebediyetin bir gölgesi olarak görmektedir. Fakat zaman nosyonunda radikal bir değişiklik yaptığı İtiraflar isimli eserle birlikte zaman ve ebediyet arasında bir ayırım yapmaktadır. İtiraflar isimli eserden sonra kaleme aldığı metinlerde Augustinus bu eserde ifade ettiği zamana dair düşünceleri değiştirmede fakat bu düşüncelere kimi ilavelerde bulundu (Topakkaya, a.g.e., 2013: 131-132).

gerekmektedir. Heidegger ewigkeit kavramı vesilesiyle Augustinus düşüncesindeki bu nesnel zaman nosyonunu vulger bir zaman anlayışına karşılık gelmesi bakımından eleştirmektedir (Topakkaya, a.g.e., 2013 :318).

Tanrı Augustinus düşüncesinde zamanı yaratan bir faildir (Baker, 2007 :96). Augustinus şöyle diyor : “...*senin herhangi bir şey yaratmadığın bir zaman yoktu, çünkü zamanı sen yaratmıştın*” (a.g.e., 2010 :373). Zaman Ansiklopedisi Augustinus faslında bu hususta şu ifadeler yer almaktadır : “ *Zaman Tanrının bir yaratımıdır, bu suretle Tanrı zamansal münasebetten muaftır*”(Springer,2009:63). Tanrının evreni yaratması zamanın başlangıcını teşkil etmektedir.²⁰⁰ Yani Tanrı evreni yaratmadan evvel zaman mevcut değildir, zaman ve alem eş zamanlıdır. Zaten Augustinus’un zamana yönelik ilgisi de Tanrı evreni yaratmadan evvel ne yapıyordu sorusunu²⁰¹ yanıtlamak kaygısından, teolojik bir hacetten kaynaklanmaktadır. Zamanı Tanrının yaratımı ile irtibatlandırmak suretiyle Augustinus zikredilen sorunun beyhude olduğunu ifade etmektedir. Augustinus şöyle diyor : “*Tanrı göğü ve yeri yaratmadan önce hiçbirşey yapmıyordu*” (a.g.e., 2010 :37). Bu manada sözü edilen soru zaman ve ebediyet arasında yanlış bir ilişki kurmakta, Tanrının eylemlerini bir silsileye, öncelik ve sonralık ilişkisine tabi kılmaktadır. Tanrının Augustinus düşüncesinde ise evrene önceliği zamansal değil, ontolojik bir nitelik taşımaktadır.

Augustinus’un zaman nosyonu bakımından temas etmek gereken bir diğer husus da şimdiki zaman kavramıdır. Augustinus’un zaman nosyonunda tıpkı Aristoteles’te olduğu üzere hızla gelip geçen, hiçbir parçaya bölünemeyen, mütemadiyen akıp giden kararsız²⁰² bir varlığa sahip şimdiki zaman ya da an kavramı kilit bir öneme sahiptir, bu kavram zamanı anlamak bakımından önemlidir. Augustinus şöyle diyor : “*Eğer zamanda minicik bir parçaya bile bölünemeyecek an varsa, işte sadece o ana şimdiki zaman diyebiliriz. Ama o an gelecekte geçmişe öyle*

²⁰⁰Yuhanna İncili’nde zikredilen sözcükler bu önermenin kaynağını teşkil etmektedir. Yuhanna İncilinde şöyle diyor: “Başlangıçta Söz vardı. Söz Tanrı’yla birlikteydi ve Söz Tanrı’ydı. Başlangıçta o Tanrı’yla birlikteydi.” (İncil, 2011: 175). Augustinus’un başlangıç kavramı ile ifade ettiği husus ise logos yani Tanrı sözüdür (Augustinus, a.g.e., 2010:368). Yani zamanı yaratan Tanrıdır.

²⁰¹Şüpheli Maniheizm Tanrı evreni yaratmadan evvel ne yapıyordu sorusunu yöneltmekte ve zamanın ebedi olduğunu iddia etmektedir.

²⁰²Uzamsız noktaların peşpeşe gelmesi manasında zaman kararlı bir varlığa sahip değildir.

*hızlı uçar gider ki, duralayacağı bir süre hiç olmaz. Duralasaydı geçmişe ve geleceğe bölünebilirdi. Ama şimdiki zaman hiç duralamaz”*²⁰³(a.e., 2010 :376). Yine bu hususta Topakkaya şöyle diyor : “*Augustinus için önemli olan sadece şimdiki zamandır. O ruhta, geçmişini hatırlamak olarak, şu anda olanı algılamak, gelecekte de ümit etmek olarak bulunur*” (a.g.e., 2013 : 129).

Augustinus’a göre zamandan münezzeh Tanrı dahi ebedi Tanrısal bir şimdi içinde bulunmakta, herşeyi bu şimdiki zaman çerçevesinde görmektedir. Ebedi bir şimdi’yi ifade eden Tanrısal zaman²⁰⁴ yani ebediyet Augustinus’a göre bir ardışıklık dolayısıyla değişim ve hareket, bu hususa koşut olarak geçmiş ve gelecek şeklinde zamansal ayrımlar ihtiva etmez. Augustinus’tan nakledilen şu uzun alıntı temas edilen hususlar hakkındaki düşünceleri sarıh bir biçimde ifade etmektedir. Augustinus şöyle diyor :

“Dahası, senin zamandan önce olman da zaman içinde vuku bulan bir şey değil. Öyle olsaydı sen bütün zamanlardan önce olmamış olurdun. Hep şimdide olan ebediyetin yüceliğinde sen tüm geçmişte kalanlardan öncesin ve gelecekte olacak olan her şeyden sonrasın, çünkü gelecekte olacak olanlar olunca geçmiş olacaklar. Oysa sen hep aynısın ve senin yılların tükenmez. Senin yılların ne gider ne de gelir ; bizinkilerse gider gelir ki, her şey sırasıyla gelebilirsin. Senin yıllarının hepsi aynı anda şimdide durmaktadır; durdukları için de gelenler gidenleri bertaraf etmez, çünkü senin yılların hiç geçmez. Ama bizim yıllarımız ancak hep birden geçmiş olunca tamamlanacaktır. Senin yılların bir gündür, ama her gün gelen bir gün değil, hep bugündür, çünkü senin bugünün yerini yarına bırakmaz, dünün de yerini almaz. Senin bugünün ezeli ve ebedidir...Bütün zamanları sen yarattın ve sen bütün zamanlardan öncesin” (a.g.e., 2010 :372-373).

Yukarıda ifade edildiği üzere, Augustinus düşüncesinde geçmiş ve gelecek şeklindeki zaman kipleri bile şimdiki zamana referansla tanımlanmakta, gelecek ve geçmişin zeminini şimdiki zaman teşkil etmektedir.²⁰⁵ Heidegger’in Aristoteles ve Augustinusçu zaman nosyonu eleştirisi arka planında bu husus bulunmaktadır. Heidegger’e göre tıpkı Aristoteles gibi Augustinus da gelecek ve geçmişini şimdiki zamana, hali hazırda mevcutluğa göre bir eksiklik şeklinde değerlendirmektedir

²⁰³Yüzyıl, yıl, ay, gün gibi muhtelif zaman dilimlerini şimdiki zaman olmak vasfı bakımından değerlendiren ve bu zaman dilimlerinin hiçbirinin şimdiki zaman olamayacağını ifade eden Augustinus’a göre şimdiki zamana içinde bulunulan an karşılık gelmektedir.

²⁰⁴Augustinus Tanrısal zaman ile fani zamanı birbirinden ayırmaktadır.

²⁰⁵Gelecek ve geçmişin tabiri caize hammaddesini şimdiki zaman teşkil etmektedir (Augustinus, a.g.e., 2010:371).

(2013 :65). Bununla birlikte, Augustinus’a göre zaman geçmiş, şimdi ve gelecek şeklinde bölümlenebilir fakat artık mevcut olmadığı için geçmiş²⁰⁶ ve henüz gerçekleşmediği için gelecek ancak şimdiki zaman biçiminde tabiri caizse geçmiş şimdiki zaman, gelecek şimdiki zaman biçiminde mevcuttur.²⁰⁷ Bu manada geçmiş ve gelecek zaman kipleri için uzun zaman ve kısa zaman türünden nitelemeler kullanmak yanlıştır. Augustinus düşüncesinde zamanın uzunluğu ya da kısalığını tayin eden husus frekanstır.²⁰⁸ Yukarıda ifade edildiği üzere Augustinus düşüncesinde geçmiş ve gelecek zaman mevcudiyetinin ölçüsü de şimdiki zamandır ve bu manada geçmiş ve gelecek zaman da şimdiki zaman bakımından değerlendirilmektedir (Jurgeleit, 1998 :222). Augustinus şöyle diyor:

“Ama gayet açık ve seçik olarak anladığım bir şey varsa o da gelecek ve geçmiş zamanın olmadığı. Bu yüzden zaman geçmiş, şimdi ve gelecek diye üçe ayrılı demek aslında pek de doğru değil. Belki şöyle demek daha doğru, zaman üçe ayrılır, geçmişte yaşananların şimdiki zamanı, şimdi yaşananların şimdisi ve gelecekte yaşanacakların şimdiki zamanı” (a.g.e., 2010:381).

Görülmektedir ki, Augustinus düşüncesinde geçmiş ve gelecek zaman kiplerinin mevcudiyetini şimdiki zaman tayin etmektedir. Augustinus şimdiki zaman ve gelecek ilişkisi hakkında şöyle diyor : *“O halde gelecek zaman henüz gerçekleşmemiş zamandır, gerçekleşmediğinden de henüz mevcut değildir, mevcut değilse görülemez de. Ama şimdiki zamanda mevcut olan birtakım belirtilerden sezilebilir, çünkü o belirtiler şimdi de mevcuttur, dolayısıyla görülebilirler”* (a.e., 2010:.380).

Yine şimdiki zaman ve geçmiş ilişkisi hakkında Augustinus şöyle diyor: *“eğer şimdi hep şimdi olmuş olsaydı ve geçmişe akıp gitmemiş olsaydı, zaman olmaktan çıkıp ezeli ebedi olurdu”* (a.e., 2010 :374). Yani Augustinus düşüncesinde mütemadiyen azalan gelecek ve mütemadiyen çoğalan geçmiş zaman kipleri zamanın mevcudiyetini teminat altına almaktadır. Augustinus şöyle diyor: *“Hiçbir*

²⁰⁶Zamanın bir ebediyet formu kazanmasını, ebediyete dönüşmesini engelleyen husus şimdiki zamanın geçmiş tarafından deyim yerindeyse yutulmasıdır.

²⁰⁷Augustinus’a göre geçmiş ve gelecek yok olup gitmez, bir yerlerde bulunur fakat bu geçmiş ve geleceğin nerede bulunduğu bilinemez. Geçmiş ve gelecek bulundukları yerde şimdiki zaman biçiminde mevcuttur (Augustinus, a.g.e., 2010:378).

²⁰⁸Bir dizi ard arda gelen frekanstan ibaret olduğu için zaman uzun olarak algılanmaktadır.

şey geçip gitmemiş olsa geçmiş zaman olmaz, hiçbir şey gelecek olmasa gelecek zaman olmaz, hiçbir şey şu an olmamış olsa şimdiki zaman olmaz” (a.e., 2010 :374). Geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek arasındaki ilişkiyi yani zamanın mevcudiyetini, sürekliliğini ise zihnin dikkat kesilmek,²⁰⁹ beklemek ve hatırlamak şeklindeki işlevleri tesis etmektedir. Augustinus şöyle diyor: “...zihin hem bekliyor, hem dikkat kesiliyor hem de hatırlıyor, böylece beklediği geleceği, dikkat kesildiği şimdiki zaman aracılığıyla, hatırladığı geçmişe taşıyor” (Augustinus, a.g.e., 2010 :392). Bu hususu Augustinus bir ilahi örneği vesilesiyle izah etmektedir. Şöyle ki, bir ilahi seslendirilmeden evvel beklenti ilahinin bütününe dönüktür. Ne var ki, ilahinin seslendirilmesiyle birlikte söylenen dizeler hafızanın, söylenecek sözler ise beklentinin nesneleri haline gelmekte, dikkat ise şimdide vuku bulmaktadır. Beklenti tamamen tükeninceye ve ilahinin bütün sözcükleri hafıza nesnelerine dönüşünceye kadar süreç devam etmektedir (Augustinus, a.e., 2010 :393).

Geçmişe dair şimdiki zaman bir hatıra ya da bellek, şimdiye dair şimdiki zaman anlık bir seziş ya da algı, geleceğe dair şimdiki zaman ise bir beklenti şeklinde vuku bulmakta ; geçmiş, şimdi ve gelecek zaman kipleri algı, bellek, beklenti şeklindeki yetiler sayesinde anlaşılmaktadır. Yani gelecek zaman insan ruhunun bir beklenti içine girmesi, geçmiş zaman insan ruhunun geçmişe dair yaşananları hatırlaması, şimdiki zaman ise varolan bir şeyi algılaması şeklinde meydana gelmekte, ruhun farklı yetilerine koşut olarak aslında bu üç zaman kipi ruhta bulunmaktadır. Augustinus şöyle diyor: “ *Geçmişte yaşananlarla ilgili şimdi benim belleğim; şimdi yaşananlarla ilgili şimdi doğrudan algı; gelecektekilerin şimdisi ise beklenti*” (a.e., 2010 :381).

Zaman bilincini ise ruhun tabiri caizse bu yetileri yani sezgi, beklenti ve anı temin etmekte, insan ruhunda mevcut olan doğuştan gelen yeti sayesinde zaman algılanmaktadır. Yani zamanı algılama, ölçme yetisi ve bu hususa koşut olarak zaman kipleri ilahi bir nimet olarak insan ruhunda zaten doğuştan bulunmaktadır. Augustinus şöyle diyor: “...ey insan ruhu...sana zaman aralarını anlama ve

²⁰⁹Şimdide dikkat kesilmek mütemadiyen sürmektedir yani kesintisizdir.

hesaplama yetisi armağan edildi” (a.e., 2010 :375). Kısacası, insan ruhunda mevcut olan yetiler sayesinde zaman algılanmakta, sayısal aralıklarla ölçülmekte, gündelik hayat tanzim edilmekte; zaman fiziksel uzam bakımından değil, ruhun yetileri dolayısıyla varolmaktadır. Bu manada zamanın kendine özgü bir uzamı mevcut değildir, ruhun bir uzamı olan zaman, ruhtaki uzam sayesinde algılanmaktadır yani zaman ruh sayesinde ölçülmektedir. Zaman olarak ölçülen ise zamansal olayın kendisi değil, zamansal olayların zihinde bıraktığı izlenimdir. Bu bakımdan zamanın ölçümü hem şimdide olan, geleceği geçmişe taşıyan, gelecek tamamen tükeninceye kadar, herşey geçmiş oluncaya değin geleceği azaltıp geçmişi çoğaltan içsel farkındalık adı verilen bir yeti(Augustinus, a.e., 2010 :392) sayesinde zihinde gerçekleşmekte, zihinde iz bırakan olaylar zaman olarak ölçülmektedir. Augustinus şöyle diyor: “Sende ey zihnim, zamanı sende ölçüyorum... Geçip giden olaylar geçip gittiklerinde sende bir iz bırakıyorlar. İşte ben o andaki izi ölçüyorum, bu izi bırakarak geçip giden olayları değil. İşte ben zamanı ölçerken bu izi ölçüyorum” (a.e., 2010 :391).

Zamanın ölçümü ve algılanması için akıp gitmesi gerekmektedir. Augustinus şöyle diyor: “...zaman geçerken algılanabilir ve ölçülebilir, ama geçip gittiği anda artık olmadığından algılanamaz ve ölçülemez” (a.e., 2010 :377). Yine Augustinus şöyle diyor: “Demin de dediğim gibi biz zamanı ölçebiliyorsak ancak akıp giderken ölçebiliyoruz” (a.e., 2010 :381). İnsan ruhunun ölçebilmek daha doğrusu algılayabilmek kapasitesine sahip olduğu zaman ise sadece şimdiki zamandır. Hilmi Ziya Ülken bu hususta şöyle diyor: “Augustin geçmişi artık varolmayan, geleceği de henüz ol- mamış olan diye tarif ettikten sonra yalnız halin ölçülebilir olduğunu söylüyor” (2014 :457).

Augustinus’un zaman nosyonu ile alakalı temas etmek gereken bir diğer husus ise akıp giden fani zaman ve ebediyet arasında tesis edilen ikiliktir. Bir nevi Antik Yunan ve Hristiyanlık zaman nosyonlarını sentezleyen Augustinus’a göre kadir-i mutlak Tanrının ebediyeti karşısında zaman mütemadiyen yok oluşturmaktadır. Yani Augustinus akıp giden zaman ile ebediyet arasında bir düallite inşa etmekte, ebediyeti Hristiyan kelamı icabı fani zamandan daha üst bir mertebeye

yerleştirmektedir. Ebediyet hareket ve değişim, bu hususa koşut olarak geçmiş ve gelecek ihtiva etmez, ebediyette daima bir şimdi hüküm srmektedir²¹⁰ (Augustinus, a.g.e., 2010 :371). Dolayısıyla ebediyet çerçevesinde hiçbir şey fani değildir, ebediyet değişime, zamansallığa son vermektedir. Augustinus'un teolojik, felsefi meramını işte bu ebediyet arayışı şekillendirmekte, zamana dönük ilgisi bu motif uyarınca şekillenmektedir. Augustinus'a göre sonlu bir zamanda bilen ve yaşayan, sonlu varlık insan ebediyete yönelmek suretiyle bu fanilikten kurtulabilir, ancak ebedi hakikat sayesinde zamansallığı aşabilir. Bu suretle insan ruhu fani dünya ile değil ebedi hakikat ile ıslah edilmelidir,²¹¹ insan geçmiş ya da geleceğe değil, ebediyete yönelmelidir.²¹²

Yukarıda ifade edildiği üzere, felsefesine koşut olarak Augustinus'un zaman nosyonunu teolojik yaklaşımı karakterize etmekte, Augustinus Tanrıyı zamandan münezzehtir kılma, zamanı değişimin hüküm sürdüğü sonlu fenomenler alemi ile²¹³ yani bir başlangıç ve son arasında vuku bulan değişim, hareket ile ilintilendirmektedir. Augustinus'a göre zaman bir başlangıç ve son arasında düz çizgisel bir biçimde ilerlemekte, ruhsal bir yeti vesilesiyle algılanmaktadır. Augustinus'un bu zaman nosyonunu sinemaya da adapte etmek mümkündür. Tıpkı Augustinus düşüncesinde olduğu üzere, sinemada zaman bir başlangıç ve son arasında yani iki plan aralığında değişim, harekete koşut olarak vuku bulmakta ve ruhsal bir yeti vesilesiyle algılanmaktadır. Augustinus düşüncesinde Tanrının üstlendiği rol²¹⁴ sinemada yönetmen üstlenmekte, yönetmenin tayin ettiği akış

²¹⁰Hareket, zaman bir öncelik ve sonralık ilişkisi yani bir değişim, akış ihtiva etmektedir. Oysa ki, daimi bir şimdinin hüküm sürdüğü ebediyet hareket, değişim ve bu hususa koşut olarak zamandan muaftır.

²¹¹Fani dünyaya yönelen ruh kötü, ebedi hakikate yönelen ruh ise iyidir.

²¹²İnsanın ebediyete yönelimini tayin eden husus Tanrı kelamına dönük ilgisidir. İnsan, fani zamanla ebediyet arasında bir köprü vazifesi ifa eden İsa peygamberin davetine icabet etmek suretiyle ancak ebediyete erişebilir. İsa peygamber ilk günah nedeniyle zamana mahkm edilen insanı sonlu zamana adım atmak suretiyle tekrardan ebediyete davet etmektedir.

²¹³Fenomenler alemi sonlu bir nitelik taşımakta, zaman bu sonlu vasıftan neş'et etmektedir. Augustinus şöyle diyor: "göğü ve yeri yarattığın zamanın en başından, Kutsal Kentinin Ebedi Krallığında seninle birlikte olacağımız ana değin" (a.g.e., 2010 :359).

²¹⁴Fenomenler alemindeki oluş, dolayısıyla zaman Tanrı tarafından önceden tayin edilen bir planın açığa çıkmasıdır. Yine sinemada zamanı tayin eden yönetmen tıpkı Tanrı gibi filmsel zamandan münezzehtir, daha doğrusu tıpkı ebedi Tanrı gibi zaman üstü bir konumda zamanı tayin etmektedir.

uyarınca filmin fiziksel zamanı, psikolojik zamanı²¹⁵ ve dramatik zamanı şekillenmektedir. Söz gelimi çok sayıda plandan müteşekkil bir film hızlı bir tempo ile daha az sayıdaki plandan müteşekkil bir film ise düşük bir tempo marifetiyle ilerlemektedir. Tanrısal bir vasfa sahip yönetmenin bu manada gerçekleştirdiği tercihler ise sinemada her düzeyde zamanı tayin etmektedir. Dolayısıyla Augustinusçu zaman nosyonu hem biçim hem de muhteva düzeyinde sinemada zaman hususunu anlamakta hizmet edebilir.

1.3. Ana Hatlarıyla Kant Felsefesi ve Kant'ın Zaman Nosyonu

Bu fasılda Kant'ın zaman felsefesi ve zaman nosyonu onun genel felsefi yaklaşımı uyarınca ana hatlarıyla değerlendirilmektedir.

1.3.1 Giriş Niteliğinde ya da Ana Hatlarıyla Kant Felsefesi

22 Nisan 1724 senesinde Prusya'nın bugün Rusya sınırları içinde yer alan Königsberg kentinde doğan, aynı kentte hayata gözlerini yuman Immanuel Kant büyük Yunan filozofları gibi ya da felsefesinden önemli oranda etkilendiği Leibniz gibi gezgin bir filozof değildi. Doğup büyüdüğü, en mühim eserlerini kaleme aldığı Königsberg kentini, hayatı boyunca bir kere dahi terk etmeyen Kant felsefi dil,²¹⁶

²¹⁵İki plan arasında akıp giden zaman seyircinin ruhu üzerinde etkide bulunmaktadır. Augustinus düşüncesinde de zamanın akışı ruhsal etkiler yaratmaktadır. Augustinus şöyle diyor: "Zaman dururak bilmez, ama öyle kendi kendine, duygularımızı hiç etkilemeden de geçip gitmez; ruhumuzda mucizelerini yaratır" (a.g.e., 2010 :113).

²¹⁶Kant'ın felsefi üslubu, felsefi dili hususunda dahi bir mutabakata erişilebildiğini iddia etmek maalesef güçtür. Sadece şu birkaç atıf dahi bu husustaki tartışmaları anlamak bakımından kafidir. Mesela, İonna Kuçuradi Kant tarafından kaleme alınan Pratik Aklın Eleştirisi adlı eserin çevirisine dair notta şöyle diyor: "Kant, bu yoldaki yaygın ününe karşın, özellikle zor olan bir filozof değildir; yeter ki bütünüyle tanınsın." Yine Adorno Kant'ın üslubu ile alakalı şöyle diyor: "Kant, zor bir filozof olduğuna ilişkin kötü bir üne sahip olsa da görece yalın bir anlatıma sahip bir yazardır..." (Adorno, 2005 :62) Ancak Kant'ın muğlak ve zor anlaşılan bir dile sahip olduğunu iddia eden isimler de bulunmaktadır (Yalçın, 2006: 99). Öte taraftan Alman dil evreni, oldukça uzun cümleler kurmak, Kant'ı bir başka dil evreninde anlamak gibi hususların da Kant felsefesini enikonu güçleştirdiğini ifade etmek mümkündür.

felsefi kavramlar, politik otorite ile ilişkiler²¹⁷ gibi hususlar bakımından felsefe tarihinin en netameli isimlerinden biri olmanın yanı sıra, kuşkusuz ki; aynı zamanda felsefe tarihinin, en müstesna, en mühim şahsiyetlerinden de biridir.²¹⁸ Afşar Timuçin şöyle diyor: “*Kant, Yeniçağ’da felsefenin en büyük adlarından biridir.*” (a.g.e., 2007 :446).

Katı bir Pietist²¹⁹ eğitimden geçen Kant her düzeyde felsefi bakımdan bir dönüm noktası teşkil etmekte; Kant’ın her düzeyde bu mühim felsefi konumunu Harun Tepe şu sözcüklerle ifade etmektedir : “*Kant’ı yine de vazgeçilmez kılan şey, onun teorik ve pratik felsefeye ilişkin söylediklerinin felsefede birer dönüm noktası oluşturmuş olmasıdır. Bu nedenle hem onu sert biçimde eleştirenler hem de onun düşüncelerini önemli bulanlar, onunla hesaplaşmadan geçemiyorlar. Yeni yollar açmak için uğranması gereken bir kavşak, geçilmesi gereken bir aşama oluşturuyor Kant felsefesi.*” (Tepe ,2014 : 158) Yine bu hususta, Kant’ın önemine dair Betül Çotuksöken şöyle diyor: “*Kant labirentine girmeden felsefe yapmanın olanaksızlığını herkes bilir*” (2005 :228).

Kant’ın kendinden önceki felsefenin tüm birikimlerini felsefi sisteminde ihtiva etmenin yanı sıra, kendinden sonraki felsefe üzerinde de çığır açıcı bir tesir yarattığı ifade edilebilir.²²⁰ Kant sadece içinde bulunduğu Aydınlanma çağına değil, aydınlanma sonrası felsefeye de damgasını vuran çok önemli bir filozoftur. Hatice Nur Erkızan, Kant’ın felsefi bakımdan derin tesirini şu sözcüklerle dile

²¹⁷1Ekim 1794’te Prusya hükümeti tarafından din üzerine yazmaktan men edilmek haricinde Kant bütün hayatı boyunca politik iktidar sahipleri ile daima iyi geçindi. Bu istisnai vakiada, Königsberg’teki akademisyenler Kant’ın dini yazılarını ders konusu yapmayacaklarına dair teminat vermek zorunda kaldılar (Baum, 2005: 43).

²¹⁸Felsefe tarihindeki bu mühim konumuna karşılık Kant’ın rutin, sıradan ve dingin bir yaşamı olduğu iddia edilmektedir (Copleston,2004: 9).

²¹⁹17. Asırda Protestanlık çerçevesinde ortaya çıkan Pietizm ile Kant felsefesi arasında paralellikler kurulmaktadır. Pietizm, dinin formel yanını ön plana çıkarmayan bir nevi mistik bir dinsel akımdır. Pietizm daha ziyade dinin manevi boyutuna; aydınlanma paradigmasının akılcı, evrensel dindarlık nosyonuna karşı kişisel dindarlığa vurgu yapmaktadır. Tüccarlar ve alt sınıflar arasında yaygın bir mezhep olan Pietizm, Hristiyanlığın katı, formalist ve kateşist yönüne itiraz etmekte, Hristiyanlığın ruhsal boyutunu ön plana çıkarmaktadır. Bu bakımdan Kant’ın düşünceyi tecrübe ile buluşturan felsefesi ile Pietizm arasında paralellik tesis etmek mümkündür.

²²⁰Mesela Alman İdealizminin ve Yeni Kantçı Okul’un vücuda gelmesinde Kant felsefesinin çok önemli bir payı mevcuttur. Kant felsefesi ve Yeni Kantçı okul arasındaki ilişki için bkz., (Özlem, 2006:251-277).

getirmektedir: “Aydınlanma’dan bu yana süregelen Alman felsefesi Kant’a düşülen dipnotlardır” (2006 :474). Slavoj Žižek’e göre felsefede bir devrim yaratan Kant’ın (2005 :181) felsefi önemini bilhassa da modern felsefe bağlamındaki önemini yine Stephen Ross şu sözcüklerle gayet iyi bir biçimde özetlemektedir : “Immanuel Kant modern felsefenin en etkili filozoflarından birisidir ve bu sebepten ötürü hepimiz öyle ya da böyle Yeni Kantçılarız”²²¹(Ross, 2006 :85).

Muhafazakar Aydınlanmacı Moses Mendelssohn tarafından herşeyi yıkan bir filozof (Recki,2005 :195) olarak nitelendirilen Kant’ın felsefesi üzerinde muhtelif felsefi figürlerin etkisini teşhis etmek de mümkündür. Bir kere, Fransız devrimini coşkuyla karşılayan Kant tıpkı diğer Aydınlanmacı Alman filozofları gibi Fransız aydınlanmacılarının etkisi altındadır. (Timuçin, a.g.e.,1997 :446). Öte taraftan, Kant’ın felsefi sistemini inşa etmesine vesile teşkil eden felsefi kaynaklar bahsinde mantık ve metafizik profesörü Martin Knutzen, David Hume,²²² Leibniz-Wolff,²²³ Rousseau²²⁴ gibi isimleri zikretmek de mümkündür.

Kant felsefesi bir eleştiri felsefesi olarak nitelendirilmektedir (Baker, 2009 :197). Kant felsefesinde eleştiri faaliyetinin işgal ettiği mühim konum hususunda Manfred Baum şöyle diyor: “Kant’ın bütün felsefesi eleştiri başlığı altında yer almaktadır”(Apel, Baum, Guyer, a.g.e.,2005 :500).Yine, Kant’ın eleştirel

²²¹ Metnin orijinali şu şekildedir: “Immanuel Kant is the most profound of modern philosophers, and we are all, in one way or another, neo- Kantians.”

²²²Kant Hume’un kendisini dogmatik uykudan uyandırdığını ifade etmektedir (Guyer, 2006:16).

²²³Kant, aydınlanma paradigmasının Almanya’daki bir nevi karşılığı olan Leibniz-Wolff felsefesinden etkilenmekle birlikte, kendi felsefesini aynı zamanda bu felsefi hat ile hesaplaşmak suretiyle inşa etmektedir. Leibniz-Wolff felsefesini kabaca Yeni Çağ rasyonalizmi başlığı altında kategorize etmek mümkündür. Yeni Çağ rasyonalizminin temelinde matematik- fizik nosyonu bulunmaktadır. Buna göre; tabiri caizse Tanrının bir nevi sureti, izdüşümü olan doğanın akılsal yasalarına matematik-fizik vasıtasıyla, zihni kavramlar yoluyla erişmek mümkündür. Zira Tanrı evreni rastgele, kaotik bir biçimde değil, bir matematikçi gibi belli bir formda, belli mekanik ilkelere, belirli bir akılsal düzene,belli bir iyi ideasına göre yaratmıştır. Dolayısıyla Tanrısal aklın bir tezahürü olan doğayı Tanrısal akıldan pay alan insan, Tanrısal aklın ilkelerine erişmek suretiyle bilebilir. Burada söz konusu olan, akıl-doğa ve Tanrı arasında kurulan özdeşliktir. Kısacası, bu yaklaşıma göre akıl; Tanrı, evren gibi metafizik ve fizik kavramları bilmeye muktedir bir nitelik taşımakta, fizik ve metafizik arasında akıl vasıtasıyla bir köprü tesis edilmektedir. Kuşkusuz ki; Kant bu hakim aydınlanmacı rasyonalizmi, Yeni Çağ rasyonalizmini kendi eleştirel süzgecine tabi tutmaktadır.

²²⁴Kant’ın etik ve siyaset felsefesi üzerinde Rousseau etkisi belirgindir. Kant Rousseau için beni doğru yola getirdi ifadesini kullanmaktadır (Akarsu,2006:306). Kant’ın politik görüşleri üzerindeki Rousseau etkisi için bkz., (Copleston, a.g.e., 2004: 11).

düşünce içindeki önemini Hannah Arendt de şu sözcüklerle ifade etmektedir: “...eleştirel düşüncenin modern çağdaki ve belki de tüm klasik sonrası dönemlerdeki en büyük temsilcisi ise, eleştirel düşüncenin içerimlerinin bütünüyle farkında olan Kant olacaktı” (Arendt, 2005:341). Eleştiri kavramı bağlamında Kant felsefesi eleştiri öncesi ve eleştirel dönem olmak üzere iki döneme ayrılmaktadır (Timuçin, a.g.e., 1997 :451). Leibniz-Wolff felsefesinin etkisi altında bulunduğu eleştiri öncesi şeklinde nitelendirilen dönemde Kant, felsefenin yanı sıra genellikle Newton fiziği ve fizik biliminin sorunları ile de iştigal etmektedir.²²⁵ Kant eleştirel şeklinde nitelendirilen döneme ise 1770 senesinde Latince yayımladığı *De mundi sensibilis atque intelligibilis forma et principiis* (duyulur dünya ile düşünülür dünyanın biçimi ve ilkeleri üzerine) adlı çalışmayla adım atmaktadır (Timuçin, a.g.e., 1997 :452).²²⁶ Ancak eleştirel felsefeye geçişin esas miladını 1781 senesinde yayımladığı²²⁷ *Salt Aklın Eleştirisi* adlı eser teşkil etmektedir. Bu eserin yayınlanması ile birlikte Kant Leibniz- Wolff felsefesinin sınırları içinde kalan eleştiri öncesi düşünsel çerçevenin bütünüyle dışına çıkmaktadır. Modern felsefenin en önemli metni olan *Salt Aklın Eleştirisi* (Gözkan, 2014 :29) aynı zamanda Kant’ın zaman felsefesine dair temel yaklaşımlarını da geliştirdiği bir eserdir. Dolayısıyla Kant’ın zaman felsefesini, zamana dair yaklaşımını ana hatlarıyla değerlendiren bu çalışmaya Kant’ın zaman felsefesini sistematik bir biçimde, belli bir kavramsal çerçeve dahilinde ifade ettiği temel eser olan *Salt Aklın Eleştirisi* adlı eser temel teşkil etmektedir. Ancak bu hususa aşağıda temas etmeden evvel, Kant felsefesinin temel unsurlarını Kant’ın zaman felsefesini anlaşılır kılmak bakımından ana hatlarıyla ifade etmek gerekmektedir. Zira Kant’ın zaman felsefesi, zaman nosyonu ; onun genel felsefi düşüncesinden, bilhassa da zaman nosyonu ile doğrudan ilintili olan Kant’ın

²²⁵İlk eserleri doğa bilimiyle alakalı olan Kant, aslında bütün felsefi hayatı boyunca doğa bilimlerine ilgi duymaktadır. Ancak Kant’ın doğa bilimlerine olan ilgisinin arka planında felsefi bir kaygı bulunmaktadır.

²²⁶Bu çalışmayla esasında Kant düşünsel bir kavramın duyumlara, duyumların da kavramlara indirgenemeyeceği argümanı bağlamında hem ampirizmi hem de rasyonalizmi, Leibniz- Wolff felsefesini eleştiriye tabi tutmaktadır. Artık, Kant kendinden önceki felsefenin duyumları kavramlara, kavramları duyumlara indirgeyen yaklaşımı yerine kavramlarla duyumlar arasında bir bağ kurmak cihetine gitmektedir.

²²⁷Kant bu eserin bazı bölümlerinin ilk nüshalarını 1760’larda kaleme almaktadır (Çakmak, 2005: 20). Öte taraftan *Salt Aklın Eleştirisi* adlı eserin 1787 senesinde yayımlanan ikinci baskısında Kant’ın bazı değişikliklere gittiğini belirtmekte fayda vardır. Söz gelimi, birinci basımda duyu ve tamalgı ile birlikte ruhun üç yetisinden biri olarak değerlendirilen imgelem, ikinci basımda sadece anlığa ait bir yeti olarak değerlendirilmektedir (Eco, 2005:134).

epistemolojik yaklaşımından azade bir biçimde değerlendirilemez. Kuşkusuz ki ; Kant felsefesinin tartışmalı kavramlarını bu çalışmanın sınırları çerçevesinde vuzuha kavuşturmak mümkün değildir. Bu nedenle Kant'ın zaman nosyonunu anlamak maksadıyla Kant felsefesini tabiri caizse saflaştırmak, rafine etmek gerekmektedir. Dolayısıyla çalışma kapsamında sadece Kant felsefesinin ana kavramları, bir nevi üzerinde mutabakata erişilen, tabiri caizse kamusallaşan, *sensus communis*'e²²⁸ mal olan temel kavramları tasvir edilecektir.

Kant, mantık,²²⁹ metafizik, epistemoloji, ontoloji (İnan,2005 : 105-120), etik (Kant, 2014 ; Kant(b), 2015), siyaset felsefesi,²³⁰ tarih felsefesi,²³¹ hukuk,²³² fizik, antropoloji, matematik, coğrafya, estetik²³³ gibi disiplinleri ihtiva eden oldukça geniş bir sahada faaliyet gösteren bir filozoftur. Ancak çalışmanın sınırları uyarınca, bu oldukça geniş faaliyet sahasına değil ; Kant felsefesine, Kant felsefesinin temel kavramlarına, Kant'ın zaman nosyonuna ana hatlarıyla temas edilecektir.

²²⁸Türkçeye sağduyu şeklinde çevrilen bu kavram aydınlanma paradigmasının anahtar kavramlarından biridir. Sağduyu kavramı iyi yargılama veya doğru ile yanlış ayırt edebilmek hususunu ifade etmekte ve Yöntem Üzerine Konuşma adlı eserinde Descartes sağduyunun en iyi paylaşılan şey olduğunu, herkesin sağduyudan eşit pay aldığını ifade etmektedir (Descartes, 1998:29). Yine, Kant da aslında yargı yetisine dair bu kavram ile herkeste bulunan, bir nevi doğuştan gelen bir yetiyi kast etmektedir (Kant,2015:138). Kant şöyle diyor: "...sensus communis ile bir ortak duyu ideası, e.d.bir yargılama yetisi anlaşılmalıdır..."(Kant:2011:160).

²²⁹Kant, bir bilginin başka bir bilgi ile münasebetini mantıksal düzeyde ele alan, düşüncenin formelliğiyle iştigal eden genel, formel mantık ve saf düşünme ile saf görü arasındaki bağlantıyı dikkate alan aşkınsal, transendental mantık arasında bir ayrım yapmaktadır (Gözkan, a.g.e., 2005:31; Grünberg,2005:93). Anlamanın ve aklın kurallarıyla iştigal eden aşkınsal mantığın ereği Kant'a göre arı anlakin alan ve sınırlarını tayin etmektir (Kant, a.g.e., 2015:148). Kant klasik formel mantığın aklın dogmaları ile sınırlı boyutunu, kavramlarla duyular arasında bir bağ tesis eden kendi mantık anlayışı marifetiyle yıkıma uğratmaktadır.

²³⁰Her ne kadar yasaya sadakat temelinde şekillense de Kant özgür ve demokratik bir toplum modeli öngörmektedir. Zira kendi koyduğu yasaya özgür iradesi doğrultusunda itaat eden yurttaş, bu bakımdan yasanın hem öznesi hem de nesnesidir. Dolayısıyla Kant felsefesinin, Kant etik'inin temelini teşkil eden otonomi nosyonu özgür ve demokratik bir toplumun inşa edilmesine de vesile teşkil etmektedir.

²³¹Kant'a göre tarih, dünya yurttaşlığı, özgürlük idesi doğrultusunda; Hegel'in Lust der Vernunft(aklın hilesi) şeklinde kavramsallaştırdığı yani insanda var olan toplumsallaşma ve toplum dışılık eğilimi sayesinde, akıl tarafından inşa edilen fiktif bir doğrultuda ilerlemektedir.

²³²Kant günümüzde hüküm süren uluslararası hukuk düzeninin, BM öncülüğünde şekillenen uluslararası ilişkiler sisteminin temellerini atan bir filozoftur.

²³³Estetik'in kurucusu Baumgarten'dır ama modern estetiğin babası Kant'tır(Schaper,a.g.e.,2005:155). Estetik nosyonunda da felsefi sisteminin diğer alanlarında olduğu üzere Kant özneye, öznenin beğeni yargısına odaklanmaktadır. Bu hususta Murat Satıcı şöyle diyor: "Kantçı estetik öznenin beğeni yargısına odaklanmıştır ve nesnenin özelliklerine ilgisizdir." (Satıcı,2014:127) Estetik alanında güzel ve yüce kavramlarına odaklanan Kant, estetik vasıtasıyla doğa, fenomenler alemi ve duyular üstü alem arasında bir köprü kurmaktadır. Kant'ın transandantal estetik'i duyarlık'ın apriori ilkelerini araştırmaktadır.

Kant felsefi sisteminin iskeletini Yargı Yetisinin Eleştirisi, Pratik Aklın Eleştirisi ve Arı Usun Eleştirisi adlı üç temel eser vasıtasıyla inşa etmektedir.²³⁴ Bu üç temel eserde Kant, aklın her bir departmanına tekabül eden fonksiyonları, yetileri, bu yeti ve fonksiyonlarla ilintili unsurları analiz etmektedir. Bu nedenle Kant'ın üç temel eserini ana hatlarıyla değerlendirmek onun genel felsefi yaklaşımına bir girizgah yapmak bakımından mühimdir.

Kant'ın en mühim eseri zaman nosyonuna dair düşüncelerini serd ettiği Salt Aklın Eleştirisidir. Salt Aklın Eleştirisi isimli eser iki bölüme ayrılmaktadır. Zaman ve uzay faslının yer aldığı birinci bölüm aşkınsal öğeler öğretisi başlığı altında aşkınsal estetiği sorunsallaştırmakta ; “duyumların” çeşitliliğini temin eden duyarlık'ın(sinnlichkeit)apriori ve evrensel ilkelerini incelemektedir. Muhtelif alt bölümlerden müteşekkil ikinci bölüm ise aşkınsal mantık başlığı altında, duyulardan temin edilen duyumların çeşitliliğini bilgiye dönüştüren anlık'ın(verstand) tabiri caizse işleyişini incelemektedir.

Kant bu eserde, geleneksel metafizikten farklı olarak bilimsel bir metafizik inşa etmek kaygısı gütmektedir. Bu gayeye uygun bir biçimde bilmenin sınırlarını aşmak suretiyle geleneksel metafiziğin içine düştüğü antinomileri esasında bilmenin, aklın imkanını ve sınırlarını tayin etmek, doğru bilgiyi yanlış bilgidan ayırt etmek suretiyle hükümsüz kılmakta ; akıl vasıtasıyla geleneksel metafiziği eleştiriye tabi tutmakta ancak rasyonalistlerin aksine aklın kendisini ve imkanlarını da sorgulamaktadır. Kant'ın geleneksel metafizik nosyonunda yol açtığı bu radikal dönüşümü Umut Öksüzan'ın şu cümleleri gayet iyi özetlemektedir : “ *Kant'ın Saf Aklın Eleştirisi başlığını taşıyan eseriyle 1781'de metafizik geleneğinde ve bu geleneği sürdürme çabası içindeki kurumlarda yol açtığı devrim niteliğindeki altüst oluşun derin etkileri ...çağdaş felsefede gözlemlemek mümkündür*” (Öksüzan, 2014 :80).

²³⁴Kritik der Urteilkraft adlı eser Yargı Yetisinin Eleştirisi , Kritik der praktischen Vernunft adlı eser Pratik Aklın Eleştirisi, Kritik der reinen Vernunft adlı eser ise Arı Usun Eleştirisi ismiyle Türkçeye kazandırıldı. İlk iki eserin Türkçe basımı aynı zamanda Almanca aslını da ihtiva edecek şekilde gerçekleştirildi. Diğer eserin ise sadece Türkçe basımı gerçekleştirildi.

Kant bilgiye, bilme imkanına sınırlar çizmek suretiyle bilmenin doğasını, sinnlichkeit, verstand, vernunft şeklindeki bilgi yetilerini incelemekte tabiri caizse bilmek faaliyetini teşrih masasına yatırmakta, kavramlar, yargılar vb. bilgi unsurlarını incelemekte, bilmek faaliyetinin eleştirisini yapmaktadır. Adorno şöyle diyor : “...*Saf Aklın Eleştirisi* özne ve özneye dönüşten çok, bilmenin nesnel doğasıyla ilgilidir” (2005 :56). Ancak Kant’ın incelediği her nevi bilgi değil, sinnlichkeit’tan temin edilemeyen apriori bilgidir. Bu hususta Aliye Kovanlıkaya şöyle diyor : “*Saf Aklın Eleştirisi’nin amacı, insan bilgisinin sınırlarını mümkün tecrübeyi aşmayan zorunlu, evrensel, apriori bilgiye ve bilime imkan verecek şekilde belirlemektir*” (2006 :77). Kant’ın esas meramı, tecrübeden bağımsız, tecrübeden arıtılmış, saflaştırılmış, rafine edilmiş saf metafizik bilme yani zorunlu, evrensel, tümel bilmedir. Hem numen hem de fenomen alanında bilginin sağlamlığını teminat altına alan sentetik apriori önermeleri, sentetik apriori yargıları incelemesinin arka planında da bu motif bulunmaktadır (Urhan, 2006 :166). Kant Salt Aklın Eleştirisi adlı eserinde bilimleri metafizik, matematik ve fizik şeklinde tasnif etmekte ; her üç bilimin imkanını matematik nasıl mümkündür, doğa bilimi-fizik nasıl mümkündür, metafizik-bilimsel metafizik nasıl mümkündür soruları doğrultusunda araştırmaktadır.

Kant, felsefi bakımdan radikal bir dönüşüme neden olan Salt Aklın Eleştirisi isimli eserin yayınlandığı dönemde derin bir tesir yaratacağı, filozofların derhal dikkatini çekeceği zehabına kapılmaktadır. Ne var ki ; eser yayınlandığı dönemde muhtelif nedenlerden ötürü Kant’ın ümit ettiği felsefi tesiri yaratmaz, kitabı soğuklukla karşılanır (Wood, 2009 :31). Sükutu hayale uğrayan Kant, eserini anlaşılabilir ve çetrefilli bulanlar için Prolegomena (Kant,2015) isimli bir başka eser kaleme almaktadır (Reyhani, 2005 :97). Bir nevi Salt Aklın Eleştirisi isimli esere mukaddime niteliği taşıyan Prolegomena isimli eserde Kant, Salt Aklın Eleştirisi isimli eserdeki tabiri caizse karanlık, müphem kimi hususları vuzuha kavuşturmuştur. Öte taraftan Kant’ın magnum opus’u olarak kabul edilen Salt Aklın Eleştirisi adlı eserin yanı sıra, Kant’ın felsefi sistemi ve genel felsefi kaygısı bakımından Salt Aklın Eleştirisi isimli eserdeki hususlarla ilintili Yargı Yetisinin

Eleştirisi ve Pratik Aklın Eleştirisi isimli iki eseri daha bulunmaktadır. Birinci kritiğinde tabiri caizse bir nevi teorik sorgulamaya tabi tuttuğu akli Kant, Pratik Aklın Eleştirisi adlı eserinde bu kez de bir nevi pratik bir sorgulamaya tabi kılmaktadır. Konunun dışına taşmak pahasına, Kant'ın teorik akıl temelinde değil, pratik akıl temelinde yeni bir bilimsel metafizik inşa etmek kaygısı güttüğünü vurgulamakta fayda var. Talip Karakaya'nın da ifade ettiği üzere Kant“klasik metafiziği yıkarken öte yandan pratik akla dayanan yeni bir metafizik kurmak istemiştir” (2006 :318).

Ruhun yetilerinden biri olan istenç'i, ide'lerden biri olan iyi'yi, gereklilik yasasını, amaçlar krallığının epistemolojik temellerini incelediği Pratik Aklın Eleştirisi isimli ikinci kritiğinde Kant, akıl temelli bir ahlak felsefesi inşa etmek kaygısı taşımaktadır. Yani Salt Aklın Eleştirisi isimli birinci kritikte rafine edilen, her türlü tecrübevi, duyusal unsurdan arındırılan akıl ikinci kritikte ahlaki bir amaçlar krallığına temel teşkil etmekte, teorik akıl pratik akli özgürlük idesi doğrultusunda yönlendirmektedir. Teorik, saf akıl ahlaki bir temelde pratikleşmekte tabiri caizse bilimsel metafizik etik zemininde vücut bulmaktadır. Özcesi, bu eser akıl ile ahlak arasında bir bağ tesis etmektedir.

Kant'ın 1790 senesinde 66 yaşındayken kaleme aldığı, Yargı Yetisinin Eleştirisi²³⁵ isimli eserde organizma-canlı doğa incelenmektedir. Nedensellik yasasının hüküm sürdüğü doğada mevcut bulunan organizmaları, özel fenomenleri açıklamak maksadıyla Kant ereksellik nosyonuna müracaat etmektedir. Kant üçüncü kritiği vasıtasıyla birinci ve ikinci kritikler arasında, bu kritiklerde sorunsallaştırdığı hususlar arasında bir bağ kurmaktadır. Bu manada üçüncü kritik, diğer iki kritiği birbirine bağlayan bir tür köprü vazifesi görmektedir.

Genel olarak Kant “*tüm kritik'lerinde tikellikler çokluğunu eleştirip evrensel apriori ilkelere ulaşmanın yolunu*” aramaktadır (Satıcı, a.g.e., 2014 :125). Bu maksatla Salt Aklın Eleştirisi isimli eserde bilmenin, Pratik Aklın Eleştirisi isimli

²³⁵ Bu eserle alakalı Schaper şöyle diyor: “Kant'ın eleştirilerinin üçüncüsü, yayınlanmış eserlerinin en karanlığı olarak kalmış ve felsefe okuru için en ulaşılmazı olmuştur”(a.g.e.,2005:154).

eserde istencin, Yargı Yetisinin Eleştirisi isimli eserde ise duygunun apriori temelleri ne bilebiliriz, ne yapmalıyız, ne ümit edebiliriz soruları çerçevesinde incelenmektedir. Eva Schaper bu üç kritiğin konusuyla, inceleme sahası ile alakalı şöyle diyor: “...*Kant şimdi Saf Aklın Eleştirisi’ne genel olarak anlama yetisiyle, Pratik aklın eleştirisinin akılla ve bu üçüncü eleştirinin de genel olarak yargı gücüyle ilgili olduklarının görülebileceğini söyler*” (a.g.e.,2005: 156).

Yukarıda, Kant’ın felsefi konumu, temel eserleri ana hatlarıyla değerlendirildi, aşağıda ise Kant felsefesinin merkezinde, tabiri caizse kalbinde bulunan epistemolojik yaklaşım ve bu yaklaşımla ilintili hususlar değerlendirilecektir. Kant, felsefenin, epistemolojinin merkezine özneyi yerleştirmektedir. Kant’ın felsefi meramını, soyut, biçimsel, evrensel düzeyde hükmü bulunan; doğadan, dürtülerden değil, kendi aklından temellen, mutlak, apriori, biçimsel kategorik imperatif²³⁶ doğrultusunda eylemde bulunan; bir nevi yalnızca Delphoi Tanrısının kendini tanı ödevine, celbine itaat eden bir ahlaki özne nosyonu, özgür bir ahlaki fail inşa etmek kaygısı teşkil etmektedir. Kant’ın bu soyut evrensel, biçimsel, öznesi aynı zamanda otonom yani kendi iradesinin yasasına tabi ve bununla da ilintili olmak üzere özgür, geleneğin ve önyargıların tüm kısıtlamalarından azade, selbstenken (Ketenci :2006 :470)²³⁷ yani ön yargısız düşünen, hakikati kendi aklında arayan, yalnız kendi için düşünen aydınlanmış bir öznedir.

Kant’ın öznesi bedeniyle, bedeninin temsil ettiği dürtüler bakımından fenomen alanına, doğaya, zorunluluklar alanına; akıl sayesinde ise numen alanına yani özgürlük, ahlak alanına ait tabiri caizse dikotomik bir öznedir. Bu özne, akli sayesinde, akli geleneğin, ön yargıların kısıtlamalarından azade kılmak suretiyle doğanın boyunduruğundan kurtulmak, özgür ve ahlaki bir fail olmak imkanını da haizdir. Bu zaviyeden bakıldığında, Kant felsefesinde, apriori maksim doğrultusunda

²³⁶Kant, felsefi sistemini teşkil eden diğer departmanlarda olduğu üzere etik alanında da tümel, zorunlu, mutlak, evrensel ve apriori yasalarla iştigal etmekte, bu bakımdan etik nosyonunu rastlantısal, öznel dürtüler yerine akıl üzerine bina etmektedir. Bu bakımdan ahlaki fenomenler aleminden, deneyimden koparan Kant biçimsel bir ahlak önermektedir.

²³⁷İnsanın aklını bizatihi kullanması ile ilintili olan bu kavram ile alakalı Arendt şöyle diyor: “Kant’ın aydınlanma anlayışına göre, düşünmek, kendi için düşünmek, yani Selbstenken anlamına gelir”(2005:343).

eylemde bulunan ideal, soyut, biçimsel öznenin, özneyi ve öznenin aklını sınırlandıran tüm unsurlardan azade kılınması;²³⁸ bu bakımdan öznenin aklını sınırlandıran tüm hususların eleştiriye tabi tutulması yani öznenin aydınlanması, özgürleşmesi mühim bir gaye teşkil etmektedir. Zira bu türden bir aydınlanma ve öznenin özgürleşmek nosyonu aynı zamanda bilmek faaliyetini, bilginin evrenselliğini, tümelliğini, mutlak niteliğini de teminat altına almaktadır. Yani özne düzeyinde bir özgürleşmek, aydınlanmak gayesi ile mutlak, zorunlu, tümel ve evrensel bilgi inşa etmek kaygısı iç içe geçmektedir. Bu bakımdan Kant felsefesinde özgürleşme, aydınlanma nosyonu, öznenin aydınlanmasına, özgürleşmesine ket vuran tüm sınırlamaların eleştiriye tabi tutulması yani eleştiri faaliyeti mühim bir gaye teşkil etmektedir.

Kant aydınlanma çağının, aydınlanma paradigmasının en mühim filozofudur. Kant aydınlanmanın temel motifi olan eleştiri vasıtasıyla, öznenin aklını ve bilmek faaliyetini sınırlandıran, çağında hüküm süren tüm düşünceleri tıpkı Platon, Aristoteles vb. gibi yıkıma uğratmaktadır. Kant’a göre aklın kendi yapısı değil; öznenin kendi suçu ile düştüğü durum yani aklını başkalarının, başka otoritelerin, geleneğin rehberliğine tevdi etmesi özneyi aydınlanmaktan mahrum bırakır. Allen W. Wood şöyle diyor: “*Kant’a göre aydınlanma, bir kişinin aklına başka birinin rehberlik ettiği olgunlaşmamışlık döneminin arkada bırakılmasıdır*” (a.g.e., 2009 :35). Yine Kant Aydınlanma Nedir Sorusuna Yanıt adlı makalesinde aydınlanmayı şu şekilde tanımlamaktadır:

“Aydınlanma, insanın kendi suçu ile düşmüş olduğu bir ergin olmama durumundan kurtulmasıdır. Bu ergin olmayış durumu ise, insanın kendi aklını bir başkasının kılavuzluğuna başvurmaksızın kullanamayışıdır. İşte bu ergin olmayışa insan kendi suçu ile düşmüştür; bunun nedenini de aklın kendisinde değil, fakat aklını başkasının kılavuzluğu ve yardımı olmaksızın kullanmak kararlılığını ve yürekliliğini gösteremeyen insanda aramalıdır. Sapare aude! Aklını kendin kullanmak cesaretini göster! Sözü imdi Aydınlanma’nın parolası olmaktadır” (Kant, 1983 :139).²³⁹

²³⁸ Özneyi, akli ve bilme faaliyetini geleneğin ve ön yargıların sınırlamalarından azade kılan Kant, aklın ve imkan sınırlarını tayin etmek bakımından aklı bu kez başka sınırlamalara tabi kılmaktadır. Aşağıda bu hususa temas edilecektir.

²³⁹ Kant bu eseri Aralık 1783’te muhafazakar teolog Johann Friedrich Zöllner’in Berlinische Monatschrift adlı dergide aydınlanma hususundaki tartışmalara dair öne sürdüğü savlara yanıt olarak kaleme almaktadır (Ketenci, 2006: 466).

Ayrıca, Yargı Yetisinin Eleştirisi isimli eserinde Aydınlanma ile alakalı Kant şöyle diyor: “*Boşinançtan kurtuluşa Aydınlanma denir*” (Kant, a.g.e. 2011: 161). Aydınlanma yani aklını kullanmak cesaretini göstermek, akılı sınırlayan gelenek ve önyargılardan akılı kurtarmak, Kant felsefesinin temel motiflerinden biridir. Yine bu hususta Birgit Recki şöyle diyor: “*İnsanın kendi kendisini kurtarmasını talep eden Sapere aude çağrısını Kant’ın- kuramsal ve pratik- bütün felsefesinin ana motifi olarak görebiliriz*” (2005 :198).

Görüldüğü üzere, Kant’a göre özne aklını yanlış kullanmak, aklını kullanmak cesaretinden imtina etmek neticesi birtakım gelenek ve önyargıların, aklın saflığını zedeleyen unsurların kısılcığında bulunmaktadır. Akıl içine düştüğü bu hatalı durumdan, ergin olmayış halinden, gelenek ve ön yargıların cenderesinden, aklın yanlış kullanımına sebebiyet veren unsurlardan, akılı eleştiriye tabi tutmak, akılı saflaştırmak suretiyle kurtulabilir. Bir başka deyişle, akılı gelenek ve ön yargılardan azade kılmak maksadıyla eleştiriye tabi tutmak, akılı ön yargılardan, gelenekten, hatalı kullanımlardan arındırmak tabiri caizse akılı saflaştırmak, rafine etmek manasına gelmektedir. Bu saflaştırma işlemi ise aklın özgürleşmesi, aydınlanmak bakımından mühim bir husustur. Bu hususa koşut olarak Kant felsefi düzeyde de, akılı, aklın imkan ve sınırlarını aşmak suretiyle içine düştüğü metafizik yanılgılardan, antinomilerden kurtarmak maksadıyla bilimsel bir metafizik inşa etmektedir.²⁴⁰ Kant, geleneksel metafizik ön yargılardan akılı azade kılmak suretiyle akılı eleştiriye tabi tutmakta, kurduğu akıl mahkemesinde akılı yargılamakta, böylelikle de akılı, akılı sınırlandıran unsurlardan arıtmakta, akılı saflaştırmakta yani akılı her nevi muhtevadan, duyusallıktan arındırmak suretiyle biçimselleştirmekte; aklın imkan ve sınırlarını tayin etmek suretiyle de akılı içine düştüğü antinomilerden, geleneksel metafizik ön yargılardan azade kılmaktadır. Dolayısıyla Kant’ın akıl eleştirisi hem aklın imkan ve sınırlarını tayin etmek hem de akılı saflaştırmak, rafine etmek bakımından ikili bir boyut taşımaktadır.

²⁴⁰Kant’ın temel felsefi meramını teşkil eden bilimsel bir metafizik inşa etmek kaygısı, arka planında epistemolojik bir motif bulundurmaktadır.

Duyusallıktan, duyumlardan temin edilen unsurlardan münezzeh saf akıl kendi kendini eleştiriye tabi tutmaktadır. Manfred Baum şöyle diyor: eleştiri “*saf akla bizzat saf aklın kendisi tarafından uygulanan bir sınamadır*” (Baum(a), 2005 :41). Kendini yanlış anlayan aklın hatalı yöntemlerinden ileri gelen bütün metafizik sorunlar bu yolla akıl tarafından kurulan bir mahkemede eleştiriye tabi tutulmakta, yargılanmakta ve bu yargılama neticesinde hatalı hususlar çözüme kavuşmaktadır (Baum, a.e., 2005 :49). Bu mahkemede “*akıl aynı anda...hem kanun koyucu hem davalı hem de yargıç olmak zorundadır*” (Baum, a.e., 2005 :49). Akıl kendi kurduğu mahkemede aklın kendi apriori yasalarına göre kendi hakkında tarafsız bir hüküm vermekte ve tüm iddialarını, imkan ve sınırlarını sağlam bir temele tabiri caizse yasal bir güvenceye oturtmaktadır. Bu hususta Arendt şöyle diyor: “*Kant’ın felsefesinin tüm terminolojisi yasa metaforlarıyla kurulmuştur: Dünyada olagelenler Aklın Mahkemesinin önüne çıkar*” (Arendt, a.g.e., 2005 :356, Çörekçioğlu, 2006 :445). Kant da Salt Aklın Eleştirisi isimli eserinde bu hususta şöyle diyor: “*...bundan böyle görünüşte bilgi ile oyalanmaya izin vermeyen bir çağın olgunlaşmış yargı yetisinin etkisi, ve usa tüm görevleri içinde en güç olanını, kendini bilme görevini yeniden üstlenmesi ve bir mahkeme kurması için bir çağrıdır...Ve bu mahkeme Arı Usun Eleştirisinin kendisinden başkası değildir*” (2015 :15).

Kant’ın akıl mahkemesinde yargılamak, eleştiriye tabi tutmak suretiyle inşa ettiği soyut, evrensel, biçimsel özne nosyonu ve bu öznenin akli Kant epistemolojisinin, zamanı epistemolojikleştiren formalist Kantçı felsefenin bir mahsulüdür ve bu özne nosyonu ile zamanı epistemolojikleştiren formalist Kantçı felsefe giriftir. Zira öznenin akıl yoluyla bilmek faaliyetini gerçekleştirmesi bağlamdan ve koşullardan bağımsız aynı mutlak, evrensel epistemolojik enstrümanları gerektirmektedir; özne ancak bu mutlak, evrensel, biçimsel enstrümanlar vasıtasıyla bilme faaliyetini gerçekleştirebilmekte, aydınlanma ve özgürleşme bu enstrümanlar bağlamında gerçekleşmektedir. Zaman işte bu enstrümanlardan birisidir. Numen ve fenomen alemini birbirinden ayıran zaman bilinebilir ile bilinemez olanın sınırını teşkil etmekte, bilinebilirin çerçevesini çizmekte yani bilmek faaliyeti ancak biçimsel zaman bağlamında gerçekleşmekte, bu

bakımdan selbstenken aslında zamandan muaf bir biçimde değil, zamanda, zaman yoluyla bilmek faaliyetini gerçekleştirmektedir. Dolayısıyla zaman öznenin bilme faaliyeti bağlamında hareket edebileceği zeminin çerçevesini tayin eden bir faktördür.

Kant'ın eleştirel felsefesinin geleneksel, dogmatik metafizikten farklı olarak bilimsel bir metafizik inşa etmek gayesine matuf olduğu²⁴¹; bu sebepten ötürü geleneksel metafiziği eleştiriye tabi tuttuğu, geleneksel metafiziğin kökleşmiş ön yargılarını eleştirel felsefe vasıtasıyla arıttığı yukarıda ifade edildi. Sebahattin Çevikbaş şöyle diyor: *“Immanuel Kant, yazgılı olduğumuz düşünce biçimini, yani sonu gelmez çekişmelerin kavga alanı olan metafiziği bir bilim gibi kurmak isteyen düşünürlerin başta gelenlerinden biridir...Kant çalışmalarında ağırlıklı olarak metafiziği güvenilir bir bilim gibi yeniden kurmanın yollarını araştırmıştır”* (2006 :144).

Kant tabiri caizse eleştiri yoluyla saflaştırılan bilimsel bir metafizik inşa etmek, koşullardan, önyargılardan bağımsız bir yaklaşım inşa etmek maksadıyla tecrübenin rastlantısallığından müstakil sentetik apriori yargılar ve bu hususla ilintili olmak üzere sentetik apriori bilgi nasıl mümkündür sorusu ile iştigal etmektedir (Çevikbaş, a.e., 2006 :144). Eleştirel felsefeye geçişte bir basamak teşkil eden, her türlü deneyimin zeminini inşa eden sentetik apriori yargıların imkanı Salt Aklın Eleştirisi isimli eserin temel sorusudur. Malum olduğu üzere Kant yargıları apriori ve aposteriori yahut sentetik ve analitik şeklinde ikiye ayırmaktadır. Analitik yargılar aprioridirler fakat sentetik yargılar hem apriori hem de aposteriori olabilirler. Apriori bilgi ya da yargı deneyden, duyusallıktan müstakil, zorunlu ve tümel nitelik taşıyan bilgidir, yargıdır. Deleuze şöyle diyor: *“...apriori evrensel ve zorunlu olandır. Evrensel ve zorunlu olan herşeye apriori denir”* (2015 :17).

Bu türden yargı, bilgi esasında her türlü mümkün bilginin, yargının temelini, formunu teşkil etmekte, her türden bilgi içeriğini kuşatmaktadır. Aposteriori bilgi ya

²⁴¹Salt Aklın Eleştirisi isimli eserinde Kant'ın aşkın ve aşkınsal arasında yaptığı ayırım bilimsel bir metafizik inşa etmek kaygısı bakımından çığır açan bir öneme sahiptir (Apel, 2006 :280).

da yargılar ise kişiden kişiye değişebilen, rastlantısal bilgilerdir, yargılardır. Sadece kavramı açıklayan analitik yargılar ise aslında kavramın tanımında içkin olanın haricinde herhangi bir yeni bilgi ihtiva etmez. Söz gelimi, cisimler yer kaplar önermesi analitik bir yargıdır. Zira yer kaplamak cismin tanımına içkin olduğu için bu yargı bilгимizi genişletmez. Bilгимizi genişleten sentetik yargılar ise kavramın dışına çıkmak suretiyle başka kavramlarla bağlantı kurmaya, sentez yapmaya imkan tanımaktadır. Söz gelimi bilгимizi genişleten cisimler ağırdır önermesi sentetik bir yargı vasfı taşımaktadır. Zira ağırlık cisim kavramının tanımında içkin değildir, bu suretle bu önermeye erişmek maksadıyla cisim ve ağırlık kavramları arasında bağlantı kurulmakta, bu iki kavram sentezlenmektedir. Kant'ı esas ilgilendiren husus ise sentetik boyutu ile bilгимizi genişleten, apriori yönüyle de zorunluluk taşıyan sentetik apriori yargılardır.

Bilmenin sınırlarını ve imkanını incelemek bakımından Kant ontoloji olarak metafizikle değil, epistemoloji olarak metafizikle iştigal etmektedir. Hatta, Sebahattin Çevikbaş'a göre Kant ile birlikte metafizik epistemolojiye dönüşmektedir(a.g.e., 2006 :154).²⁴²Yani Kant'ın felsefesine temel teşkil eden meramın çerçevesini epistemolojik kaygılar çizmektedir.²⁴³ Bu doğrultuda Kant tüm düşüncenin, bilmenin kendisinden temelleneceği²⁴⁴ evrensel, mutlak, zorunlu, tümel, kesin, soyut, biçimsel saf apriori ilkelere dayalı bir felsefi sistem inşa etmekte, felsefeyi bu doğrultuda yeniden kurmaktadır.²⁴⁵ Bu maksatla da felsefesinin

²⁴²Öte taraftan Kant'ın epistemolojik temelli bu yorumu yanında Heidegger Kant'ı Aristotelesçi manada ilk felsefenin, *prote philosophia*'nın yani metafiziğin ışığında okumayı önermektedir(Hünler, 2006: 169). Yine bu fasılda Umberto Eco'nun naklettiğine göre Heidegger Saf Aklın Eleştirisi isimli eserin bir epistemoloji değil ontoloji olduğunu ifade etmektedir (2005 :123).

²⁴³Malum olduğu üzere, Descartes felsefesi Rönesans döneminin yol açtığı görelilikçi, çoğulcu, şüpheci epistemolojik yaklaşımları çözüme kavuşturmak maksadıyla bütün bilginin kendisinden temelleneceği bir dayanak aramaktadır. Bu zaviyeden bakıldığında, tıpkı Descartes gibi Kant'ın epistemolojik arayışını, bilmenin imkan ve sınırlarını tayin eden sağlam bilgi arayışını da düşünsel çoğulculuğa son vermek istikametindeki benzer bir epistemolojik kaygı yönlendirmektedir.

²⁴⁴Ancak tüm düşüncenin kendisinden temelleneceği postüla Aristoteles'in ilk muharriki ya da Descartes'ın Tanrısı gibi bilinemez olandan, olanaklı deneyim sınırlarının ötesinden devşirilmez. Deneyim imkanını aşan, deneyim ötesi her nevi düşüncüyü temellendiren varsayım, postüla Kant'a göre hükümsüzdür (Baum, a.g.e., 2005 :47). Yani Kant düşüncüyü tecrübenin imkanları dahilinde inşa etmekte, bilgiyi mümkün tecrübe ile sınırlandırmaktadır (Kovanlıkaya, 2006 :78).

²⁴⁵Kant'ın felsefeyi yeniden kurması bağlamında Uluğ Nutku şöyle diyor: "Felsefe tarihinde belki hiçbir filozof, kendisini, Kant'ın içinde bulunduğu düşünsel parçalanmışlık ortamında bulmamıştır. Sırf bu nedenle onun felsefeyi yeniden kurma girişimi eşsizdir" (2006 :247).

merkezinde yer alan aklı eleştiriye tabi tutmakta,²⁴⁶ aklı kurduğu bir mahkemede yargılamakta,²⁴⁷ aklı tecrübeye, duyuma dayalı tüm unsurlardan arıtmak, rafine etmek suretiyle saflaştırmakta,²⁴⁸ aklın imkan ve sınırlarını tayin etmekte yani numen²⁴⁹-fenomen ayrımı doğrultusunda aklın ve düşünmenin çerçevesini çizmekte, bu çerçevenin dışına taşan Tanrı, ruhun ölümsüzlüğü, özgürlük gibi unsurları bilinemez'in alanına havale etmekte, düşünmeyi ve bilmeyi düşünülemez ve bilinemez olanın boyunduruğundan kurtarmaktadır.²⁵⁰ Dolayısıyla bilmenin imkan ve sınırları bağlamında Kant felsefesinin temel sorunlarından birinin neyi bilebiliriz sorusu olduğu ifade edilebilir. Neyin bilinebileceği sorusu ise tabiatıyla bilmek faaliyetinin imkan ve sınırlarını tayin etmeyi, bu doğrultuda bilmenin analiz edilmesini gerektirmektedir. Bu bağlamda Kant, bilmeyi, bilmenin tabiri caizse Aristotelesçi manada organonu sayılabilecek, muhtelif kompartmanlara ayırmakta,²⁵¹ ayırttığı kompartmanlar arasında da muhtelif unsurlar vesilesiyle tekrardan bir bağ, köprü²⁵² tesis etmektedir. Özcesi, bu felsefeyi evvela parçalara ayrılan bilmek faaliyeti ve onun unsurlarını tekrardan sentezlemek, bir araya getirmek hususu şekillendirmektedir. Bu gayeye matuf olmak üzere muhtelif ayrımlar vesilesiyle sınırları çizilen bilmenin temel kavramları, sınırlar arasında kurulan muhtelif geçiş güzergahları vesilesiyle tekrardan birbirine bağlanmaktadır. Etik, estetik, metafizik gibi Kant felsefesinin tüm temel alanları bu nosyon uyarınca inşa edilmektedir. İşte Kant'ın zaman nosyonu da yukarıda ifade edilen, sınırların, geçiş güzergahlarının merkezinde yer almaktadır. Ancak Kant'ın zaman nosyonunun

²⁴⁶Reyhani şöyle diyor: “Kant’ı saf aklı eleştirmeye götüren Hume’un kuşkuculuğu olmuştur” (a.g.e., 2005 :99).

²⁴⁷Salt Aklın Eleştirisi isimli eserinde yer alan mahkeme metaforu çerçevesinde düşünmeyi ve eylemi yönlendiren akılsal ilkeleri temellendirmektedir.

²⁴⁸Kant aşkın ayırıştırma neticesi arı anlık’ı tüm deneysel ögelerden, duyarlıktan ayırmakta, böylece arı anlık kendi kendisine yeten, başka hiçbir şeye ihtiyaç duymayan bir birlik teşkil etmektedir.

²⁴⁹Numen kavramı için ekseriyetle ding an sich(kendinde şey) kavramı kullanılmaktadır. Ancak kendinde şey olan numenlerin kendinde şeylerden farklı olduğu ifade edilebilir.

²⁵⁰Bu hususta Deleuze’un şu cümleleri nakledilebilir: “Kant’tan itibaren felsefe, düşünülemez olanı düşünmek görevini üstlenecektir; düşüncenin dışında olanı düşünme işini bir kenara bırakacaktır” (a.g.e., 2015 :94).

²⁵¹Bilmenin kompartmanlara ayrılmasıyla bilmenin bir vasıtası olan aklın ne bilebilirim, ne yapmalıyım, ne umabilirim soruları doğrultusunda kompartmanlara ayrılması aynı anlama gelmektedir. Dikkat buyurulursa, her bir kritikte bu üç temel soru sırasıyla tartışılmaktadır. Ayrıca her bir kompartmana düşünmek, hissetmek ve hayal etmek şeklinde bir yeti tekabül etmektedir.

²⁵²Buradaki köprü kavramını Ranciere’nin şu sözcükleri çok iyi ifade etmektedir : “Köprü geçittir ama aynı zamanda arada bırakılan mesafedir” (2015 :38).

ayrıntılara geçmeden evvel, Kant epistemolojisinin kimi unsurlarına daha ana hatlarıyla temas etmek gerekmektedir.

1.3.2. Kant'ın Epistemolojik Yaklaşımına Bir Bakış ya da Bilmek Faaliyetine Sınır Çizmek

Kant'ın düşünce sistemini bilgi meselesini merkeze alarak inşa ettiği yaygın kabul gören bir görüştür. Kant'a göre bir şeyi bilmek o şeyi tayin etmek anlamına gelmektedir (Öksüzan, 2014 :99). Yani Kant felsefesinde bilmek, bilinecek olan nesnenin sınırlarını tayin etmek, o nesnenin çerçevesini çizmek, bilinemeyecek olanı ise bilinenin sınırları dışına itmek manasına gelmektedir. Bu manada Kant felsefesinde bilmek, bilmek faaliyetini açıklamak, bilmek faaliyetinin hangi koşullar çerçevesinde gerçekleştiğini serimlemek yani bilme faaliyetinin imkan ve sınırlarını belirlemek hususunu ifade etmektedir. Kant bilmek faaliyetinin nasıl, hangi bağlamda gerçekleştiğini, bilmek faaliyetine katkıda bulunan unsurların hangi vazifeleri, işlevleri ifa ettiğini, bilme faaliyetinin sınırları dışında kalan unsurları ana yapıtlarında ayrıntılı bir biçimde açıklamaktadır. Ayrıca, Kant felsefesi bakımından bilme faaliyetinin imkan ve sınırlarına işaret etmek, bilme faaliyetinin temel enstrümanı olan aklın imkan ve sınırlarını çizmek manasına da gelmektedir. Ancak Kant'ın aklın imkan ve sınırlarına işaret etmek suretiyle akli sınırlamadığı sadece aklın sınırlarına işaret ettiği, aklın çerçevesini çizdiği hususunu belirtmek de gerekmektedir. Öte taraftan, Kant'a göre bilginin oluşumunda payı bulunan bilme yetileri duyarlık(sinnlichkeit), anlık ya da anlak²⁵³ (verstand), akıl(vernunft) şeklindedir. Bu her üç bilgi yetisinin bilginin oluşum sürecinde ve bilmek faaliyetinde gerçekleştirdikleri işlevler birbirinden farklıdır. Aşağıda bu hususa temas edilecektir. Ayrıca, Kant'ın epistemolojik yaklaşımını teşkil eden, bilmek faaliyetini şekillendiren kavramlardan biri de görü kavramıdır. Saf, dolaysız bir bilme şekli olan görü(anschauung) duyuşal bir nitelik taşımaktadır. Ancak Kant Salt Aklın Eleştirisi isimli eserinde görü kavramını da genel felsefi yaklaşımına uygun bir

²⁵³Türkçe literatürde verstand kavramı anlık, anlak vb. gibi sözcüklerle karşılanmaktadır.

biçimde ayrıştırmaktadır. Nebil Reyhani şöyle diyor : “*Kant Salt Aklın Eleştirisi adlı eserinde insani görüyü duyusal ve intellektüel görü olarak tanımladığı duyusal olmayan görü şeklinde birbirinden ayırmaktadır*” (a.g.e., 2006 :71).²⁵⁴ Kant’a göre, kavrama tekabül eden şeyin, malzemenin niteliği uyarınca tasnif edilen, saf apriori ve ampirik aposteriori olmak üzere iki tür görü bulunmaktadır. Ampirik görünün oluşması, ampirik görüyü önceleyen biçimsel, saf apriori görüye bağlıdır yani ampirik aposteriori görüyü mümkün kılan saf apriori görüdür. Yani saf apriori görü(anschauung) fenomenlerin meydana gelmesini temin eden çerçeveyi çizmektedir. Bu bakımdan fenomenler bu çerçeve dahilinde oluşan temsiller, tezahürlerdir(erscheinung). Bu hususta Aliye Kovanlıkaya şöyle diyor : “*Tezahür hissetme yetisinin apriori formları olan uzay ve zamana uygun olarak alınan temsildir*” (2014 :35). Ampirik görünün malzemesini tabiri caizse muhtevasını fenomenler teşkil etmektedir, her ampirik görü uzay ve zamana tabi olmak mecburiyetindedir. Uzay ve zaman görünün, fenomenlerin formunu teşkil etmektedir. Bir görünün oluşması duyarlık’ın dışsal formu mekan ve içsel formu zamana tabidir. Aslında görü uzay ve zamanın yanında kategorilere tabi olan koşullu bir yetidir.

Yukarıda ifade edilen hususlar ışığında, aşağıda bilmek faaliyetine, bilgiyi teşkil eden anlak, akıl ve duyarlık kavramlarına, bu kavramlar arasındaki münasebete ; akıl, anlak, duyarlık gibi hususların bilmek faaliyeti çerçevesinde ifa ettiği işlevlere temas edilecektir. Bilmenin sınırlarını aştığı takdirde antinominelere düşen teorik akıl fenomenlere yönelen anlık’tan(verstand) ve numenlere yönelen akıl(vernuft)dan müteşekkildir. Zaman ve mekan içinde yer alan fenomenlere, doğaya dair bilgi üreten anlık bilme faaliyetinin etkin yönüdür ve yargılama yetisi ile teçhiz edilmektedir. İşlevi yargılar üretmek olan anlık sezgisel, duyusal(sinnlich) bir nitelik taşımaz. Anlık duyulardan temin edilen veriler arasında bağlantılar tesis etmek suretiyle bunlara bir form kazandırır. Anlık doğuştan gelen, boş bilgi kalıpları, anlık’ın saf formu olan kategorileri ihtiva etmektedir. Öte taraftan, fenomenler,

²⁵⁴Metnin orijinali şu şekildedir: “Kant unterscheidet in seiner *Kritik der reinen Vernunft* die menschliche Anschauungsart als eine sinnliche von einer nicht-sinnlichen Anschauung, die er als *intellektuelle Anschauung* bezeichnet.”

nesneler bilginin pasif yönünü teşkil eden duyarlık(sinnlichkeit) vasıtasıyla bilinmektedir (Gözetlik, a.g.e., 2006 :222). Nesnelerin yarattığı tesir neticesi duyarlıktan temin edilen izlenimlerin anlık'ta işlenmesi, anlık kavramlarının süzgecinden geçmesi neticesi bilgi meydana gelmekte, bilme faaliyeti gerçekleşmektedir. Yani anlık'ın etkin yönü ile duyarlık'ın pasif yönü bir araya gelmek, anlık'ın formları kategoriler ile duyarlığın formları uzam ve zaman bir özünde ortaklaşa faaliyet göstermek suretiyle bilgiyi meydana getirmektedir. Duyarlık'ın koşulları aprioridir yani uzam ve zaman koşullarında ancak duyarlık geçerlidir. Uzam ve zaman duyarlık'ın, duyu bilgisinin koşuludur, apriori formudur. Kant, yukarıda da ifade edildiği üzere anlık(verstand) ve usu(vernunft) birbirinden ayırmaktadır. Kant'a göre zihin us ve anlık'tan müteşekkildir. Duyusal alanla, nesnelerle ilintili anlık, duyusal alandan bağımsız us'a ihtiyaç duymaktadır. Zira us'ta içkin ideler, anlık'ın işleyişini tayin etmekte, anlık'ın birliğini temin etmektedir. Kant, aklın bir işlevi, vazifesi olan yargı yetisi²⁵⁵ vasıtasıyla us ile anlık arasında bir köprü kurmaktadır (Schaper, a.g.e., 2005 :156).

Yukarıda bir yönüyle ifade edildiği üzere, Kant'a göre insan aklı kaçınılmaz bir biçimde yanıtlayamayacağı sorularla, tabiri caizse metafizik kuruntularla yüz yüze kalmaktadır. Akıl kendi imkan ve sınırlarını aşan bu duruma kendi hatasından kaynaklı olarak düşmektedir. Dolayısıyla aklın yani bilmenin imkan ve sınırlarını tayin etmek aklı içine düştüğü antinomiden, bu metafizik kuruntulardan kurtaracaktır.

Bu hususta Kant şöyle diyor : *“İnsan usu bilgilerinin bir türünde özel bir yazgı ile karşı karşıyadır : Öyle sorular tarafından rahatsız edilir ki, onları geri çeviremez, çünkü ona usun doğasının kendisi tarafından verilirler ; ve gene de onları yanıtlayamaz, çünkü insan usunun tüm yeteneğini aşarlar. Us bu güç duruma hiçbir suçu olmaksızın düşer”* (Kant(c)a.g.e., 2015 :15).

²⁵⁵Kant yargı yetisiyle alakalı şöyle diyor: “ Genel olarak yargı yetisi tikeli evrensel altında kapsanıyor olarak düşünme yetisidir” (a.g.e., 2011 :28). Yargı yetisi refleksiyon yani genel, tümel üzerine düşünmek marifetiyle en genel doğa yasalarına erişmek hususu uyarınca şekillenmektedir. Dolayısıyla yargı yetisinin ürettiği yargılar nesnenin doğrudan değil kavramlar aracılığıyla dolaylı bilgisini takdim etmektedir.

Kant bilimsel metafizik, transandantal eleştiri vasıtasıyla Tanrı, ruhun ölümsüzlüğü ve özgürlük idelerinin neden olduğu bu antinomileri ilga etmektedir (Ünlü, 2014 :180).

Rousseau'nun Emile adlı eserinde Savoia'lı bir rahibin ağzından dile getirilen üç inanç beyanı, daha sonra Kant'ın felsefesinde saf pratik aklın Tanrı, özgürlük ve ölümsüzlük şeklindeki üç koyutuna dönüşecektir (Ünlü, 2014 :174). Aklın sınırları dışına taşan Tanrı, ruhun ölümsüzlüğü ve özgürlük şeklindeki üç temel postula aslında Kant felsefesinin üzerine bina edildiği saç ayaklarıdır. Diğer filozofların bilinebilirlik üzerine kurdukları, bilinebilir bir temel ilkedен, postuladan hareketle inşa ettikleri felsefi sistem Kant felsefesinde bilinemezlik üzerine inşa edilmektedir. Kant'ın felsefi bir sistemden ziyade apriori ilkelerle işgal etmesi bu nedenledir. Kant bu üç temel postulayı aklın sınırları dışına itmek suretiyle tartışma dışı bırakmakta deyim yerindeyse doğallaştırmaktadır. Bu arada Kant felsefesinde postülanın teorik düzeyde kanıtlanamayan ancak pratik düzeyde koşulsuz olarak geçerli kavramları ifade ettiğini belirtmek gerekmektedir (Çilingir, 2006 :232). Kant'ın felsefi sistemi teorik düzeyde kanıtlanamayan postullaların, bilhassa da özgürlüğün pratik geçerliliği esası üzerine kuruludur.

Kant felsefesinde bilinemez ve bilinebilir alanlar arasında bir ayrım yapmak bilinebilirin ve bilinemez olanın sınırlarını tayin etmek bilinebilir olanın alanında bulunan fenomenler ile bilinemezin alanında bulunan numenler arasında yapılan bir ayrıma da tekabül etmektedir. Yani bilmek faaliyeti esasında fenomen aleminde gerçekleşmekte, bilmek faaliyetinin çerçevesini fenomen alemine ait hususlar çizmektedir. Bu bakımdan fenomen aleminin ötesine geçmek suretiyle numen alemine dair bilgi üreten akıl aslında antinomilere düşmekte, geleneksel metafizik vesveselere, sahih olmayan batıl yargılara saplanmaktadır. Temas edilen hususlar ışığında, Kant esasında evreni determinist doğa yasalarının hüküm sürdüğü, her şeyin doğa yasaları doğrultusunda belirlendiği fenomenler alemi ve numenler alemi şeklinde ikiye bölmekte, fenomenler ve numenler şeklinde bir dikotomi inşa etmektedir. İnsan bir yönüyle yani bedeni itibarıyla tıpkı diğer nesneler gibi doğanın bir parçasıdır yani zaman ve mekana tabi bir homo phaenomenon'dur. Aklı

sayesinde ise insan doğal yanının onu tabi kıldığı zorunluluklar aleminin ötesine geçmek imkanına da sahiptir. İnsanın özgürlüğü ve ahlaki bir fail olması bu husustan temellenmektedir. Öte taraftan, Kant tıpkı kendini önceleyen diğer filozoflar gibi fenomenlerin ardında yatan değişmez, mutlak ilkelerin, sadece düşünülebilen, görülenemeyen mutlak'ın yani bir nevi numenlerin izini sürmektedir. Ancak Kant'a göre akıl kendi imkan ve sınırlarını aşan numenlere, numenler alemine yöneldiğinde aklın yapısından ötürü çelişkilere Kantçı terminoloji ile antinomilere düşmektedir. Kant doğadaki herhangi bir nesne ile fenomeni, fenomenlerin zihinsel işlemlere tabi kılınması, duyarlık formları ve kategorilerin fenomenlere uygulanması bakımından ayırmaktadır. Nesneler zaman ve mekan gibi duyarlık formları ve kategoriler yoluyla biçimlenmek suretiyle fenomenlere dönüşmektedir. Yani fenomenler doğadaki herhangi bir nesneden zihinsel süreçlere tabi kılınmak bakımından ayrılmaktadır. Dolaysız bir biçimde zaman ve mekanda olan değişime tabi fenomenlerden, değişimden münezzeh numenlere dair bilgi temin etmek mümkün değildir.

Özü icabı, görülenemediği için bilinemez olan, sadece düşünülebilir olan numenler fenomenler aleminin ötesinde bilginin imkanını gösteren, kategorilerin icrasına set çeken bir sınır kavramdır. Numen kavramını Platon'un Timaios diyalogunda idealar için kullanılan noumena teriminden devşiren Kant numenin negatif ve pozitif olmak üzere iki tanımını vermektedir. Buna göre negatif yanıyla numen duyuşal görünümün nesnesi olmadığı için tecrübenin, duyuşal alanın konusu değildir ancak pozitif yanıyla numen intellektüel görünümün nesnesidir (Dursun, 2006 :52). Kant'a göre bilginin imkan ve sınırları dışında kalan numenlere dair bilgi üretmek nedeniyle geleneksel metafizik açıklamalar bir yanılgıdan ibarettir, varsayımsaldır.

1.3.3. Epistemolojik Düzeyde Radikal bir Dönüşüm ya da Kantçı Kopernik Devrimi

Kant'ın felsefede, düşünce alanında Salt Aklın Eleştirisi isimli eser vesilesiyle yol açtığı radikal dönüşüm Kopernik'in bilim alanında yol açtığı radikal

dönüşümden ilhamla bizzat Kant tarafından Kopernik Devrimi olarak nitelendirilmektedir (Kantb, 2015 :25). Kant'ın epistemolojik alanda gerçekleştirdiği Kopernik Devrimi ile alakalı Birgit Recki şöyle diyor :

“Kant'ın bilgi sorunu ile ilgili tasarısı, Kopernik'teki bakış açısı değişimiyle büyük benzerlik içinde, epistemolojik olarak şeyleri hareketsiz bırakıp bilen özneyi etkin kılarak, geleneksel metafiziğin saçmalıklarını ve ön kavramlarını, onun Tanrı ve evren hakkındaki taşkın ve dolayısıyla çelişkili tasarımlarını ortadan kaldırmaktır. Bizim gerçekten neyi bilebileceğimiz sorusu, Kant'ı, gözlemcinin bilgi koşulları hakkında yöntemsel düşünümüne, yani, aklın eleştirisine götürür” (a.g.e., 2006 :194).

Kopernik'in evrenin merkezine güneşi yerleştirmesi gibi, Kant da bilmenin merkezine özneyi yerleştirdi, tabiri caizse Kant antroposentrik (Yılankaya, 2006 :194) bir devrim gerçekleştirdi. Kant'ın felsefi sisteminde öznenin işgal ettiği bu imtiyazlı konuma dair Betül Çotuksöken şöyle diyor : *“Kant'ın felsefi kaygısı, tüm düşünme/bilme edimlerinin ortak işleyişine, özeneye ve özne bağlamında, özne ağırlıklı olarak dünyanın kuruluşuna yönelmiştir”* (2005 :229). Bilme alanında meydana gelen bu dönüşümle birlikte, Kant öncesinde nesnenin, fenomenlerin boyunduruğu altında bulunan özne artık muhtelif apriori ilkeler, yasalar, kategoriler, formlar yoluyla nesneyi belirleyen, nesneye aklın yasalarını empoze eden deyim yerindeyse Tanrısal bir konuma yerleşmektedir. Bu hususu Gilles Deleuze şöyle ifade etmektedir : *“Kant'ın kendi Kopernik Devrimi diye adlandırdığı şeyin temel düşüncesi şundan ibarettir : Özne ile nesne arasındaki uyum (en son uyum) yerine, nesnenin özneye zorunlu boyun eğme ilkesini koymak”* (2011 :22).

Yine bu hususta Doğan Özlem de benzer düşünceleri dile getirmektedir :

Kant kendisine kadar akıl-evren, kavram -nesne arasında tam bir denklik olduğunu kabul eden denklikçi doğruluk anlayışını yıkmış oluyordu. Kant bilgimizin nesnelere göre değil, nesnelerin bilgimize göre biçimlendiğini söylüyordu. Yani bizde duyarlık formları, anlık ve akıl kategorileri vardır ve biz nesneleri bunların süzgecinden geçirerek biliriz” (2015 :14).

Yani Kant felsefesinde bilmeK faaliyetinin alamet-i farikasını özne ve öznenin aklından temellenen bir takım yasalar, formlar ve kategoriler teşkil

etmektedir. İşte zaman bu bilme faaliyetini hayata geçiren kategorilerden birisidir. Aşağıda bu hususa temas edilecektir.

Kant felsefesinde bilmek faaliyetinin mihenk taşı haline gelen özne, akıl;²⁵⁶ bilmek faaliyetinin görelileştirilmesi anlamına gelmez. Bilakis bu husus bilme faaliyetinin nesnelleştirilmesi, nesnel doğasının açığa çıkarılması ile ilintilidir. Öznede içerilen akıl yasalarının apriori, tümel, evrensel karakteri, bilme faaliyetinin nesnelliğini de teminat altına almaktadır. Böylece bilme faaliyeti apriori ilkeler, aklın yasaları, kategoriler, formlar...vb. vasıtasıyla ampirik rölativiteden kurtulmaktadır. Bu hususta Adorno şöyle diyor :

“Kant’ta “önemli olan, özneye dönüş değildir. Özneye dönüş çok daha önce, kuşkucu ve empirik felsefelerde ve büyük rasyonalistlerin felsefelerinde gerçekleştirilmişti. Burada yeni olan şey, nesnelliğin ta kendisinin, yani bilginin geçerliliğinin, öznelikten gidilerek, yani bilgi mekanizmaları üzerine, bilginin olanakları ve sınırları üzerine düşünülerek yaratılmasıdır. Saf Aklın eleştirisinin temel tezi budur” (a.g.e., 2005 :341).

Özcesi, Adorno’nun da vurguladığı üzere, Kant felsefesinde öznenin ön plana çıkarılması, bilmenin nesnelleştirilmesi ile alakalı bir husustur. Öte taraftan, Kant ampirik rölativite yanında bilgiyi, bilmek faaliyetini duyumdan, tecrübeden koparan rasyonalist yönetime de itiraz etmekte, bilmek faaliyetini duyum ve tecrübe ile de buluşturmakta yani bilginin muhtevası ile formunu sentezlemektedir.²⁵⁷

Kant duyumlardan temin edilen verileri aklın evrensel yasaları vesilesiyle süzgeçten geçirmekte, duyusal verilerin çokluğu aklın apriori ilkeleri ışığında sentezlenmekte, biraraya getirilmektedir.²⁵⁸ Bu süreçte yani bilginin oluşum faaliyetinde hiyerarşik bakımdan ne akıl ne de duyular üst mertebededir, her iki bilgi

²⁵⁶John Rawls’un da ifade ettiği üzere, Kant’ın klasik rasyonalizmden daha farklı bir düzlemde aklı tanımladığını belirtmekte fayda var. Rawls şöyle diyor: “Saf Aklın Eleştirisi başlığında Vernunft’un ne anlama geldiğini bir düşünün. Dar anlamda rasyonelden fersah fersah uzaktayız” (2005: 248).

²⁵⁷Ünlü şöyle diyor: “Kant, bilginin biçimsel koşullarının, bilmenin içeriğini gerektirdiğini söylediği bu içeriğin onu alımlayacak öznenen nedensel olarak bağımsız olduğunu ancak aynı öznenin bu nedensel zincirin dışında kalmayacağını ve zincirin tetikleyicisi olduğunu ima eder. Bu Kant’ın felsefe tarihinde açtığı yeni bir sayfa, yeni bir özne oluş halidir”(a.g.e., 2014:180).

²⁵⁸Kuşkuculardan farklı olarak Kant felsefesinde aslında çokluk yani bir tür duyusal verilerin çeşitliliği ortak bir söylem yani apriori ilkeler çerçevesinde anlamlı bir bütünlük teşkil edecek şekilde birleştirilmekte, biraraya getirilmektedir. Kant aşkınsal çıkarıma dayalı aşkınsal tümevarımlar vasıtasıyla kuşkuculuğu aşmaya çabalamaktadır. Aşkınsal çıkarım ise deneyim ve düşünce için bazı kavramların mecburiyetini gerektirmektedir (Grünenberg,2005: 87).

unsuru da bilginin oluşum sürecine eşit bir biçimde iştirak etmektedir.²⁵⁹ Yani bilginin oluşum sürecinde akıl duyuma duyum ise akla muhtaçtır, bilme faaliyeti herhangi birisinden mahrum kaldığı takdirde gerçekleşmez.

Kant meşhur cümlesi ile bu hususu şöyle ifade etmektedir :

“Duyarlık olmaksızın bize hiçbir nesne verilemez, ve anlak olmaksızın hiç biri düşünülemez. İçerik olmaksızın düşünceler boş ve kavramlar olmaksızın sezgiler kördür. Öyleyse kavramları duyuşsal kılmak (e.d. onlara sezgide nesneyi eklemek) sezgileri anlaşılır kılmakla (e.d. onları kavramlar altına getirmekle) eşit ölçüde zorunludur. Bu iki yeti ya da yetenek işlevlerini değiştiremezler. Anlak hiçbirşey sezemez, ve duyular hiçbirşey düşünemezler. Ancak birleşmelerinden bilgi doğabilir” (Kant(c), 2015 :77-78).

Görüldüğü üzere, Kant, bilginin, her iki bilgi unsurundan yani anlak ve duyumdan müteşekkil bir biçimde vücuda geldiğini gayet net bir biçimde ifade etmekte, bu iki bilgi unsurundan herhangi biri var olmadığı müddetçe bilginin, bilmek faaliyetinin gerçekleşemeyeceğini ifade etmektedir. Öte taraftan, Kant aklı, aklın işlevlerini departmanlara bölmek suretiyle yukarıda ifade edilen her iki bilgi unsurunu net, sarıh bir biçimde tarif edilen görev alanları ve işlevleri çerçevesinde birbirinden ayıştırmaktadır. Bu hususu Eyüp Kılıçaslan şöyle ifade etmektedir : *“Kant, Kritik der Reinen Vernunft’ta, duyum ve düşünce arasında oldukça keskin bir ayrım gözetmişti. Bu iki yeti ya da yetenek işlevlerini değiştiremezler. ; anlak hiçbir şey sezemez ve duyular hiçbir şeyi düşünemezlerdi. Duyum deneyimin varoluşsal ölçütünü sağlamakta ; düşünce de derin-düşünsel tasarımları yoluyla, anlamlı bütünsellikler oluşturmaktaydı”* (2006 :226).

Bilmek faaliyetinin bu unsurları, bilme yetileri kendilerine çizilen sınırlar, kendi görev, yetki ve mesuliyet alanları dahilinde ancak bir teşrik-i mesai halinde işlevlerini icra etmektedir. Bu fasılda, Kant’ın ampirist ve rasyonalist yaklaşımlardan farklı olarak ne düşünce, akıl ya da kavramı duyuma ne de duyumu düşünce, akıl ya

²⁵⁹Kant felsefesinde bilgi(erkenntnis) görü ve kavramın, duyum ve aklın birliğini tesis etmek faaliyeti neticesi açığa çıkmaktadır.

da kavrama indirgediğini ifade etmekte gerekmektedir.²⁶⁰ Zira bu husus, Kant felsefesinin rasyonalist ve empirist yaklaşımlar karşısında alamet-i farikasını teşkil etmekte ve Kant'ı felsefe ve epistemoloji tarihinde imtiyazlı bir konuma yükseltmektedir.²⁶¹

Duyum ile akıl ya da kavram ile görü yahut da düşünce ile nesne, duyu ile anlık arasındaki ilişki Kant epistemolojisinde aslında bir öncelik ve sonralık ilişkisi şeklinde ifade edilebilir. Şöyle ki, bilmek faaliyeti duyumlardan temin edilen verilerle, tecrübe ile başlamakta (Kovanlıkaya, a.g.e.,2006 :78, Dursun, 2006 :53), aklın fonksiyonlarına, işleyişine tabi kılınmak suretiyle nihayete ermektedir. Yani bilgi duyumun, dış dünyanın, fenomenler aleminin akli tahrik etmesi neticesi gerçekleşmektedir yani bilgi oluşumunda duyumun işlevi muharrik bir kuvvet teşkil etmektedir.

Kant felsefesinde bilmek faaliyeti deneyim, tecrübe, duyum ile başlamaktadır, bilginin oluşum sürecini tecrübe, deney ya da duyumlardan elde edilen veriler tetiklemektedir. Kant, Arı Usun Eleştirisi isimli eserde şöyle diyor : *“Tüm bilginizin deneyim ile başladığı konusunda hiçbir kuşku yoktur... Deneyim hiç kuşkusuz anlayışımızın duysal izlenimlerin ham gerecini işlemede ortaya çıkardığı ilk üründür ”* (Kant(c), a.g.e., 2015 :39).

Banu Yılankaya Kant felsefesinde bilginin deneyimle başlamasına rağmen, bilginin bütünüyle deneyim neticesi de ortaya çıkmadığını ifade etmektedir. Yılankaya şöyle diyor : *“Kant, bütün bilginiz deneyimle başlamasına rağmen, bir*

²⁶⁰Bu hususta Aliye Kovanlıkaya şöyle diyor: “‘ampirist’ diye anılan geleneğin hedeflediği gibi düşünce hisse veya ‘rasyonalist’ diye anılan geleneğin hedeflediği gibi his düşünceye indirgenirse Kant düşüncesinin hiçbir zemini kalmaz.” (2014: 48)

²⁶¹Kant felsefesinin bir tür ampirizm ve rasyonalizm sentezi olduğu ifade edilebilir. Kant bilgi yetilerini muhtelif vesilelerle sentezlediği gibi kendinden önceki felsefi yaklaşımları da kendi felsefesinde bir şekliyle sentezlemektedir. Ancak bu hususta Uluğ Nutku farklı bir sav ileri sürmektedir. Şöyle diyor Nutku:

“Kant’ın bilgi felsefesi ampirizm ile rasyonalizmin arabulucusu değildir, sentezi de değildir. İkisine de cephe alıştır; ama da ha fazlasıyla, rasyonalist metafiziğin gerçeklikte varolduğunu sandığı, sırf düşünsel ilkeleriyle hesaplaşma ve onların akıldaki yerlerini göstermedir.” (a.g.e., 2006:249.)Yine bu hususta bkz., (Timuçin, 1997: 446, Gözkan, 2014:31).

yere kadar zamana ihtiyaç duyan bütün bilginin deneyimden doğmadığını iddia eder...” (Yılankaya, a.g.e.,2006 : 186).²⁶²

Kant felsefesinde tecrübe ya da duyum bilginin temel malzemesini teşkil etmektedir. Duyu verilerinden tecrübe neticesi temin edilen veriler akla, aklın fonksiyonlarına tabi tutulmak suretiyle bilgiye dönüşmektedir. Dolayısıyla bilgi, bilme faaliyeti için duyumlar, tecrübe tek başına کافی değildir. Bilginin oluşması, bilmek faaliyetinin gerçekleşmesi için, tecrübe, duyumlar düşünceyi, aklı, aklın kavram ve fonksiyonlarını, bu fonksiyonlar neticesi gerçekleşen akli işlemleri, birtakım akli kategorileri, formları gerektirmektedir. Yani duyulardan temin edilen verilerin akıl, verstand’ın kavramları yoluyla, işlenmesi neticesinde bilgi ortaya çıkmakta, bilmek faaliyeti gerçekleşmektedir. Yani bilgi, bilmek faaliyeti ne tek başına kavramlardan ne de tek başına duyumlardan ibarettir (Sağıroğlu, 2014 : 110-111). Bu hususta yani bilginin duyumları gereksinmesi bağlamında Çoşkun Şenkaya şöyle diyor : “Kant’ın argümanı, temelde, salt kavramsal bağıntılardan bir bilgi çıkmayacağı ve bu açıdan bilgi için mutlaka görüde verilen bir malzemeye gereksinimiz olduğudur” (2014 :142). Yine bu hususta yani bilginin kavramları gereksinmesi bağlamında ise Aliye Kovanlıkaya şöyle diyor : “..*ampirist görüşün aksine , Kant’a göre hissetme bilgi için tek başına yeterli değildir. Hisler bize en fazla ne olduğunu söyleyebilir, niçin öyle olmak zorunda olduğunu söyleyemez ; hislerle tanıdığımız şeylerden emin olmamızı sağlayamaz*” (a.g.e., 2014 :38).

Bu bakımdan, bilmek faaliyeti, bilginin oluşumu hem kavramları hem de duyumları gerektiren bir süreçtir. Dolayısıyla, Kant kavram ile duyumları kendi felsefesinde sentezlemekte,²⁶³ biraraya getirmekte tabiri caizse kuru, soyut

²⁶²Metnin orijinali şu şekildedir:“ Although all our knowledge begins with experience, as far as time is concerned, Kant argues, all our knowledge does not arise out of experience...” (Yılankaya,a.g.e.,2006: 186).

²⁶³Sentez Kant epistemolojisinde bilginin oluşumu için duyum, anlık gibi bilgi yetileri yanında gerekli üç unsurdan birisidir(Dursun, a.g.e., 2006:53). Kant felsefesinde duyuşal çoklukları genel bir kavram altında birleştirmek, farklılıkları birbirine bağlamak, farklılıkları sentezlemek, düşünmek faaliyetinin temel motifini teşkil etmektedir. Sentezlemek ile ilintili Nebil Reyhani şöyle diyor: “Kendiliklerinden birlik göstermeyen, birlik içinde oldukları düşünülen parçaların bir araya getirilmesidir.” (2005:100) Kant aslında sentez kavramına istinaden algı ve deney yargılarını da birbirinden ayırmaktadır. Algı yargısı tabiri caizse gündelik tecrübe, gündelik gözlem neticesi temin edilmektedir. Deney yargısı ise

kavramlara, düşünülür dünyaya (intellektuelle welt)²⁶⁴, bu dünyanın bilgisine ; duyulur dünyanın(sinnenwelt), bu dünyanın bilgisiyle²⁶⁵ somutluğuyla canlılık taşımakta,²⁶⁶ Platon'dan beri birbirinden koparılan duyulur dünya ile düşünülür dünyayı ve bu iki dünyanın bilgisini kendi felsefesinde sentezlemektedir. İşte Kant bütün bir felsefesini bu ana nosyon uyarınca inşa etmekte (Çevikbaş, a.g.e., 2006 :150), kavram²⁶⁷ ile duyumu biraraya getirecek,²⁶⁸ sentezleyecek²⁶⁹ muhtelif ara mekanizmalar, bu iki unsur arasında bir bağ, köprü tesis etmektedir. Zaman işte

gündelik tecrübe neticesi temin edilen verilerin bir kavram altında birleştirilmesi, veriler arasında içsel, zorunlu bir bağ kurulması, verilerin sentezlenmesi neticesi açığa çıkar(Reyhani , 2005:100).

²⁶⁴Bir yönüyle düşünülür dünyanın nesnesini ideler teşkil etmektedir. İdeler duyulur üstü dünyanın nesneleridir yani herhangi bir duyum faaliyetine konu teşkil etmeyen aklın doğasından kaynaklanan, aklın üretimi olan, deneyim ötesi salt ussal kavramlardır, ilkelerdir. İdeler, zaman, mekan ve anlama yetisinin koşullarına bağlı değildir. Fenomenler aleminde, deneyim dünyasında herhangi bir nesneye tekabül etmeyen ideler salt görü formları olan zaman ve mekandan münezzehtir. Kendisine yöneldiğimiz, eylemlerimizi tanzim eden ideler düşünülebilir fakat bilinemez yani idenin bilgisi imkansızdır.Kant'ın ide nosyonu geleneksel metafizikten farklıdır. Kant'a göre aklın idelerine ontolojik bir paye atfeden geleneksel metafizik yanlıgı içindedir. Kant ise doğuştan ide nosyonunu kabul eden rasyonalizmden, geleneksel metafizikten farklı olarak aklın idelerini düzenleyici olarak yani işlevsel kullanıma göre tasarlamaktadır (Çörekçioğlu, a.g.e., 2006:446).

²⁶⁵Karl Otto Apel Kant felsefesinde duyuma dayalı ampirik bilgi ile düşünöme dayalı bilginin birbirinden kesin bir biçimde ayrıldığını ifade etmektedir(2005: 483). Ancak bu iki bilgi türünün birbirinden ayrılması, bilginin bu iki alanı arasında bir münasebet bulunmadığı manasına gelmez. Burada söz konusu olan ayrım işlevsel bakımdan yani yeti bakımından bir ayrımdır. Kant empiristlerden, kuşkuculardan ve muarızları rasyonalistlerden farklı olarak kabiliyetleri, kapasiteleri bakımından bilginin iki departmanı arasına bir takım sınırlar çizmekte, çizdiği bu sınırları da yine bir takım ara mekanizmalar vesilesiyle tekrardan imha etmektedir.

²⁶⁶Kant somutluktan mahrum olan düşünülür dünyanın soyut kavramlarını duyumsanabilir olandan hareket etmek suretiyle somut ile buluşturmaktadır(Çevikbaş, 2006:150).

²⁶⁷Kant felsefesinde aslında ampirik kavramlar, kategoriler ve ideler olmak üzere üç tür kavram bulunmaktadır. Her üç tür kavram da aslında bilmek faaliyetinin belli bir departmanına tekabül etmektedir. Şöyle ki; ampirik duyarlıktan temellenen ampirik kavramları esasında duyusal olarak görüler ifade etmektedir. Anlama yetisinin kavramları olan aklın ideleri ve kategoriler ise aprioridirler. Apriori kavramlara karşılık gelen ampirik görüler mevcut değildir. Görüler, görüye tekabül eden kavramın bir yönüyle prototipidir. Söz gelimi, Kant'ın meşhur köpek örneğinde olduğu üzere, görülen bir köpek aslında köpek kavramını prototipidir. Görüldüğü üzere, köpek kavramının ampirik fenomenler aleminde bir karşılığı bulunmaktadır. Oysa ki, nedensellik gibi kategorilerin yahut da özgürlük gibi akıl idelerinin fenomenler aleminde nesne düzeyinde hiçbir karşılığı yoktur. Akıl ideleri ve kategoriler külliye aprioridirler yani her nevi tecrübeden, ampirik duyusalıktan bağıştırlar. Söz gelimi, ampirik bir kavram olan köpek belirli bir köpek yoluyla görüsel olarak gösterilebilir fakat Kant'a göre örneğin nedensellik bu şekilde gösterilemez(Demircan:2013: 7).

²⁶⁸Hannah Arendt'in belirttiği üzere Kant'ın eleştirel felsefesi Descartes'ta olduğu üzere düşüncenin kendi iç yöneliminden, kendi üzerine kapanmasından doğmaz (2005:342).

²⁶⁹Bir nesneyi diğer nesneden ayıran, nesneyi kendi türünden olanlarla aynı çerçevede tasnif eden kavram, bilmek faaliyeti bakımından Kant felsefesinde mecburidir. Bu suretle Kant birçok yorumcu tarafından kavramcı olmakla eleştirilmektedir. Ancak Hanna Kant'ın bir kavramcı olduğu savının Kant metinleri tarafından desteklenmediğini ileri sürmektedir (Aktaran, Sağiroğlu, a.g.e., 2014: 109). Zira Kant epistemolojisinde, felsefesinde düşüncenin gerçekleşebilmesi, bilginin oluşumu için sadece yargı üreten bir düşünmek faaliyeti kafi değildir, bu türden bir düşünmek faaliyetinin duyumlarla takviye edilmesi gerekmektedir.

temas edilen bu bağlardan, ara mekanizmalardan birisidir. Ancak aşağıda Kant'ın zaman nosyonunu değerlendirmeden evvel, bu nosyon bakımından mühim birkaç hususa temas etmek gerekmektedir.

Kant'a göre rasyonalistlerin iddia ettiği üzere, sadece kavram ve yargılar vasıtasıyla bilme faaliyetinin gerçekleştirilmesi mümkün değildir. Bilmek faaliyetinin gerçekleşmesi için görünün salt formlarının, kavramların ötesine geçmek, kavramlarla, görünün salt formlarıyla ; objeler, duyu verileri arasında bir geçiş inşa etmek gereklidir. Yani nesnesiyle doğrudan ilişki kuran, kavramın aracılığına ihtiyaç duymayan görü ile kavramı birbirine bağlamak icap etmektedir. Bu manada bir nesneyi temsil etme yetisi olan hayalgücü(imgelem) sentezlemek faaliyeti neticesi düşünme ve duyarlık yahut kavram ve görü arasında bağ kuran mekanizmalardan, yetilerden biridir. Yani imgelem görü ve kavram şeklindeki iki temsil türünü, duyarlık(sinnlichkeit) ve anlamlılık(verstand) birbirine bağlayan bir köprü vazifesi ifa etmektedir. Kant imgelemi şöyle tanımlamaktadır : *“İmgelem bir nesneyi sezgide bulunuşu olmaksızın da tasarımlama yetisidir”* (Kant(c), 2015 :129). Yine aynı yerde Kant imegelemin duyarlığa ait bir yeti olduğunu ifade etmektedir (a.e.,2015 :129). Yine kategorilerle fenomenler, görüler arasında bağlantı kuran apriori nitelikteki şemalar, sinnenwelt ile intellektuelle welt arasında köprü vazifesi ifa eden mekanizmalardan biridir. Şemalar ya da şema nosyonu Kant felsefesinin en çetrefilli, anlaşılması en güç konularından biridir. Kant insan ruhunun derinliklerinde gömülü gizli bir sanat olarak gördüğü şema ile alakalı şöyle diyor : *“Şema kendinde her zaman yalnızca imgelem yetisinin bir ürünüdür”* (a.e., 2015 :141). Anlama yetisinin saf kavramlarını duyuusal alana icra etmeyi temin eden *“şema bir imge değildir...”* (Eco, a.g.e.,2005 :135) fakat şema imgelem yetisinin bir ürünüdür. Şemalar ancak düşünce alanında var olabilirler. Kant şöyle diyor : *“Üçgenin şeması hiçbir zaman düşünceden başka bir yerde varolamaz...”* (Kant(c), a.g.e.,2005 :142). Şema ile imge aynı şeyler değildir. Şema imgenin üretilmesini sağlayan, imgenin oluşumuna birlik veren bir kuraldır. Şemanın gerçekleştirdiği alta koyma işlemi sayesinde bir nesne kavramın altına yerleştirilir ve böylece bilgi meydana gelir. Şema kavramı Kant'ın zaman nosyonu bakımından da mühimdir. Zira Kant şemayı

zaman dolayımı ile tanımlamaktadır. Kant şöyle diyor : “ *Şemalar öyleyse kurallara göre apriori zaman belirlenimlerinden başka birşey değildir*” (a.e., 2005 :144).

1.3.4. Kant’ın Zaman Nosyonu

Zaman kavramı Kant’ın kişisel yaşamında dahi önemli bir yer işgal etmekte, Kant tabiri caizse formalist zaman nosyonunu kendi kişisel yaşamına da tatbik etmektedir. Her sabah saat 5’te kalkan, kahvaltıda bir fincan çay ve pipo içen, sonra derslerine hazırlanan Kant (Wood, a.g.e., 2009 :34) bütün hayatı boyunca gündelik rutininİ sadece bir kere Rousseau’nun Emile adlı eserini okumak münasebetiyle aksattı (Çakmak, 2005 :18). Öyle ki, Königsberg’te yaşayan insanlar, saatlerini bütün ömrü boyunca gündelik rutinine sıkı sıkıya bağlı olan Kant’ın hergün evlerinin önünden geçişine göre ayarlamaktaydı.²⁷⁰ Görülmektedir ki, Kant’ın olağan, rutin, biçimsel gündelik zaman pratiği ile Kant’ın zaman nosyonu birbiri ile paralellik arz etmektedir.

Zaman kavramı²⁷¹ Kant felsefesinde oldukça mühim bir konum işgal etmektedir. Topakkaya şöyle diyor : “*Kant zaman kavramını ta baştan beri bir sorunsal olarak görüp, bu meseleye oldukça kafa yormuş bir düşünürdür*” (a.g.e., 2013 :180). Kant esasında zaman nosyonuna dair düşüncelerini ilk olarak 1770 senesinde kaleme aldığı doktora tezinde yedi paragraf halinde ifade etmektedir (Topakkaya, a.g.e., 2013 :183). Daha sonra kaleme aldığı temel eser olan Salt Aklın

²⁷⁰Kant’ın yaşamı ile alakalı daha ayrıntılı bir bilgi için bkz., (Cassirer,1996).

²⁷¹Kant felsefesinde zaman klasik manada bir kavramı ifade etmez. Şehabettin Yalçın şöyle diyor: “...Kant’a göre zaman genel bir kavram değil, hissetme yetimizin saf formlarından biridir”(2006:10).Kant felsefesinde tikel zamanlar tümel, genel zaman kavramı altında kavramsallaştırılamayacağı için zaman bir kavram değil, görüldür. Yani sezgisel, içsel görünün bir formu olan zaman nosyonu kavramsal olarak tanımlanamaz ama görülenebilir. Zaman ve uzam Kant felsefesinde duyarlılığın iki apriori formudur, bu iki apriori form duyu bilgisinin koşullarını teşkil etmektedir. İnsan zihninde doğuştan, apriori formlar bulunduğunu iddia eden rasyonalist felsefe ile Kant felsefesi arasındaki ayrımı da bu husus yani duyarlılığın apriori formları teşkil etmektedir. Kant rasyonalistlerden farklı olarak duyu bilgisinin, duyarlılığın da mutlak, apriori formları, ilkeleri bulunduğunu, zaman ve uzam duyarlılığın apriori formları olduğunu iddia etmektedir. Uzam ve zamanı birbirinden ayıran husus ise uzamın dışsal, zamanın ise içsel olarak algılabilmesi, hissedilebilmesidir. İçsel olarak görülen zaman dışsal olarak görülenemez fakat dış dünyadaki nesnelerle ilintili olan mekan ancak dışsal olarak görülenebilir.

Eleştirisinde ise doktora tezinde ifade ettiği hususları kavramsal bir çerçeveye oturtmaktadır (Topakkaya, a.g.e., 2013 :190). Bu hususta Arslan Topakkaya şöyle diyor : “*Onun zaman felsefesiyle ilgili ilk sistematik çalışmasına 1770 yılında yazmış olduğu doktora tezinde rastlanır. Daha sonra Saf Aklın Eleştirisi ’nde doktora tezinde ileri sürdüğü görüşleri daha da derinleştirir*” (a.g.e., 2013 :180).

Zaman nosyonuna getirdiği yenilikler bakımından Kant’ın zaman felsefesinde bir çığır açtığını rahatlıkla ifade etmek mümkündür. Gilles Deleuze şöyle diyor : “Kantçılığın felsefeye getireceği yaratı ve yenilikler toplamının, belli bir zaman probleminin ve tümüyle yeni bir zaman kavrayışının etrafında döndüğünü söyleyebiliriz” (a.g.e., 2015 :15).

Kant’ın zaman felsefesinde yol açtığı dönüşümü bir kaç başlık altında değerlendirmek mümkündür. Kant en başta, düz çizgisel, Deleuze’in ifadesiyle kıvrımlarını açıp doğru bir çizgi haline gelen zaman nosyonu²⁷² marifetiyle Antik Yunan dünyasında hüküm süren döngüsel nitelikli, evrenin hareketi ile ilintilendirilen zaman nosyonunu değişime uğratmaktadır. Kant, Deleuze’e göre antik zaman bilincinden farklı olarak zamana dair modern bir yaklaşım geliştirdi, zamanı bir ölçü, sayı olmaktan çıkarmak suretiyle zamanı ölçtüğü şeye tabi olmaktan kurtarmaktadır. Bu bakımdan Kant, Deleuze’nin ifadesiyle Antik Yunan dünyasında harekete, değişime boyun eğen zamanı zıvanasından çıkarmaktadır (Deleuze, a.g.e.,2015 :48-49). Kant ile beraber zaman nosyonunda meydana gelen dönüşümü Deleuze şöyle ifade etmektedir : “*Zaman artık içinde olup biten bir şeye boyun eğmez ; aksine dışındaki herşey zamana boyun eğer. Tanrının kendisi bile artık boş bir zamandan başka birşey değildir*” (Deleuze, a.g.e., 2015 :56). Deleuze’e göre Antik Yunan aleminde ebediyetin bir imgesi, tezahürü olan zaman, Kant ile beraber bir parametre, kurgu haline dönüşmekte (Deleuze, a.g.e.,2015 :64) yani Antik Yunan aleminde harekete, değişime, doğaya tabi olan zaman Kant ile beraber artık hareket,

²⁷²Burada bir hususu hatırlatmak gerekmektedir. Malum olduğu üzere, Bertrand Russel Kant’ın zaman nosyonu ile yaşadığı yer Königsberg’in coğrafik bakımdan düzlüğü arasında bir paralellik kurmaktadır(Russel, 1970:395, Çakmak,2005:26).

değişim ya da doğanın dahi zihinsel, intellektüel düzeyde mevcudiyetini tayin eden temel bir parametre haline gelmektedir.

Kant ile beraber hareketin, değişimin, doğanın esaretinden özgürleşen zaman tüm bilgi, bilmek faaliyetinin, buna koşut olarak gerçekliğin imkan ve sınırlarını²⁷³ tayin eden temel bir parametre haline, bilginin çerçevesini çizen bir forma dönüşmektedir.²⁷⁴ Tabiri caizse, Kant ile beraber zaman hem bilmek faaliyetinin, bilginin bir konusu haline gelmekte, epistemolojik bir nesneye dönüşmekte hem de tüm bilmek faaliyetinin çerçevesini çizmektedir. Epistemoloji zaman münasebeti bağlamında temas etmek gereken bir husus da özne zaman münasebetidir. Zaman hem öznenin bilmek faaliyetinin hem de öznenin kendiliğini bilmesinin sınırlarını, imkanlarını tayin etmektedir. Özne kendisini ancak zaman dahilinde bilebilmektedir. Yücel Dursun şöyle diyor : Kant’a göre “...bir kendinde şey olarak kendiliğimi(self) bilememekteyim, yalnızca iç duyuda, yani zamanda kendime görüldüğüm şekliyle kendimi bilebilirim” (a.g.e., 2006 :53). Zaman, ayrıca, gerçekleşen tüm insani tecrübelerin çerçevesini de çizmekte, özne tüm eylemlerini zamansallık bağlamında, bir zamansal ardışıklık silsilesi çerçevesinde gerçekleştirmektedir. Dolayısıyla öznenin eylemlerinin zamana tabi olduğunu, tecrübenin zamansal bir yapıya sahip olduğunu ifade etmek mümkündür. Bu yönüyle bakıldığında zaman ayrıca öznenin inşasını, kurulumunu da gerçekleştiren bir form niteliği taşımaktadır.

Kant Antik Yunan dünyasında doğa, fenomenler alemi ile irtibatlandırılan zamanı öznenin zihnine hapsetmekte, zaman bu yönüyle öznenin zihinsel çerçevesini çizen bir form haline gelmekte, zaman özne ile birlikte anlam kazanmakta, daha doğrusu gerçeklik kazanmaktadır.²⁷⁵ Bülent Gözkan şöyle diyor : “Kant’ın ‘zaman’ı

²⁷³Cihan Camcı şöyle diyor: “Kant ile birlikte bizim, dışımızdaki gerçekliği anlayabilme sınırlarımız belirlenmiş oldu. Kant, bizim gerçek olduğunu söyleyebileceğimiz görüşlerin bize uzam ve zaman içinde verilmiş olması gerektiğini gösterdi”(2015: 13).

²⁷⁴Kant felsefesinde esasında tüm bilginin zamansal olduğunu , bilmek faaliyetinin zamansal bir vasıf taşıdığını ifade etmek mümkündür. Zira , Kant felsefesinde zaman, bilgi üreten öznenin, ben’in bilmek faaliyetini şekillendiren tabiri caizse öznde içkin apriori bir formdur.

²⁷⁵Zamanı öznenin zihnine hapsetmek suretiyle yalıtılan Kant, buna karşılık özneyi Descartes’tan farklı olarak fildişi kulelerde inşa etmez. Elbette Kant felsefesinde soyut, yalıtılmış, evrensel bir özne nosyonu teşhis etmek mümkündür. Ancak öte taraftan Kant felsefesinde öznenin ötekine, iletişime

bir kendilik olmaktan veya 'kinesis'in ölçüsü olmaktan çıkartarak, 'ben' mekanının veya zihin mekanının bir formu olarak konumlandırması, tüm metafizik tarihinin en önemli kırılma noktalarından birisidir. Kant'ın 'zaman'ı, 'ben'in apriori formu olarak konumlandırması tüm bilginin zorunlu olarak zamansal olduğu anlamına geliyor” (a.g.e., 2014 :33).

Gözkan'a göre Kant'ın zaman nosyonunda yol açtığı bu dönüşüm aynı zamanda geleneksel metafizik varlık nosyonunda bir kırılmayı da ifade etmektedir. Gözkan şöyle diyor : “ *Kant öncesi geleneksel metafiziğin zamana tabi olmayan, zamana 'aşkın' olan varlık tasavvuru böylece tümüyle reddedilmiş oluyor”* (a.e., 2014 :33). Dolayısıyla Kant felsefesinde epistemolojik bir nesneye dönüşen zaman yani epistemolojik zaman nosyonu aslında ontolojik düzeyde de mühim bir dönüşüme yol açmakta, Heidegger'in varlık'ı zamansallıkla ilintilendiren ontolojik yaklaşımına da kapı aralamaktadır. Kant'ın zaman nosyonunu vulger zaman başlığı altında değerlendiren Heidegger'in, kuşkusuz ki, Kant'ın zaman nosyonu ile kendi zaman nosyonu arasında tesis edilen bu paralellikten pek de memnun kalmayacağını ifade etmek rahatlıkla mümkündür.

Kant'ın zaman nosyonu uyarınca, ampirik düzeyde, öznenen müstakil bir gerçekliği bulunmayan zaman, özne ile açığa çıkmakta, tıpkı Tanrının tebarüz etmek için doğaya, kelama ihtiyaç duyması gibi zaman da gerçekleşmek hususunda özneye, öznenin tecrübesine ihtiyaç duymaktadır (Kovanlıkaya, a.g.e., 2006 :83). Ancak zamanın öznenin tecrübesine ihtiyaç duyması, zamanın, zamana dair herhangi bir boyutun, unsurun tecrübevi, duyusal, görüsel olduğu, zamanın herhangi bir tecrübeden temin edildiği manasına da gelmez.²⁷⁶ Tecrübe sadece zamanın gerçekleşme, açığa çıkma zeminini teşkil etmektedir. Yani zaman tecrübeden,

koşut olarak inşa edildiğini ifade etmek de mümkündür. Bu hususta bkz.,(Çörekçioğlu, 2006:437-452).

²⁷⁶Zaman her nevi duyusallığın, görünün, tecrübenin temelini teşkil eden, her nevi tecrübeden, nesneden önce var olan apriori, mecburi bir kavramdır. Kant şöyle diyor: “ Zaman öyleyse apriori verilidir” (Kant(c), 2015:64). Ancak yukarıda da ifade edildiği üzere, Kant'a göre zamanın apriori karakteri nesneden, duyudan, tecrübeden bağımsız bir biçimde zamanın mevcudiyet kazandığı , zamanın bahsi geçen hususlardan azade mutlak bir gerçeklik olduğu manasına gelmez, bahsi geçen hususlarla zaman arasında bir mütekabiliyet ilişkisi söz konusudur.

duyulardan, ampirik düzeyde algılanan nesnelerden bağımsız bir biçimde mevcuttur, tüm bunlardan evvel vardır ancak zamanın tabiri caizse kuvveden fiile çıkması tecrübeyi, duyumu yahut nesneleri gerektirmektedir. Apriori bir form, içsel bir görü olan zamanın muhtevasını nesne, duyum yahut tecrübe daha doğrusu dış dünyada bulunan fenomenlerin içsel dünyada yarattığı izler, tezahürler, temsiller teşkil etmektedir ; temas edilen hususlardan muaf bir zaman içeriksiz, boş bir formdan öte bir mana ifade etmez. Yani zamanın içerik kazanması için dış dünya tarafından tetiklenmesi, uyarılması icap etmektedir. Bu hususu Aliye Kovanlıkaya şu şekilde ifade etmektedir :

“Kant’ın düşüncesinde zaman dışsal ve içsel tüm hislerimizin formudur. Buna bağlı olarak hissetmenin içsel formu olan zamanın muhtevasını dışsal hisdeki tezahürlerin içsel hisdeki izleri ve içsel hisler teşkil eder. Söz konusu muhteva, dışsal hissin uyarılmış olmasına bağlı olmak zorunda olduğu için aposteriori, aposteriori muhteva bir yana bırakıldığında da form olarak zaman boş olmak mecburiyetindedir. Saf görünün tesisi, muhayyilenin, tanım gereği apriori olan boş zaman formunu işleyerek, ampirik hiçbir şey ihtiva etmeyecek şekilde bir apriori çeşitlilik üretmesini ve bu çeşitliliği ilişkilendirilmesini gerektirir” (2006 :83).

Arı Usun Eleştirisi isimli eserinde Kant da şöyle diyor : “Zaman herhangi bir deneyimden türetilmiş görgül bir kavram değildir” (Kant(c), 2015 :64). Zihinsel, intellektüel düzeyde bir gerçekliğe sahip olan zaman²⁷⁷ gerçekleşmek, açığa çıkmak doğrultusunda özneyi, öznenin tecrübesini, öznenin kendiliğini algılamasını gereksinmektedir. Kant zaman ve özne arasındaki ilişkiyi şu şekilde ifade etmektedir : “Zaman öyleyse yalnızca bizim(insansal) sezgimizin (ki nesneler tarafından etkilendiğimiz sürece) her zaman duyusaldır) öznel bir koşuludur, ve kendinde, öznenin dışında, hiçbirşeydir...Eğer duyusal sezginin öznel koşulundan soyutlanacak olursa, zaman hiçbirşeydir ve kendilerinde nesnelere (sezgimiz ile ilişkisi dışında) ne kalıcı ne de ilintili olarak yüklenebilir” (Kant(c) a.g.e., 2015 :66-67). Yani akli, apriori bir kavram olan zamanın gerçekleşmesi Kant’ın genel felsefi yaklaşımına uygun bir biçimde duyusallığı, görüyü, özneyi, öznenin tecrübesini

²⁷⁷Yves Bouchard şöyle diyor: “Bütünlüğün bir temsili olan zamana, dünyada karşılık gelen bir nesne yoktur. İnsan dünyaya dair tecrübesinde sadece zamanın anlarını keşfedebilir, duyumlayabilir” (2006: 176) Metnin orijinali şu şekildedir: “Time as a representation of integrality has no corresponding object in the World. One finds in his experience of the world only moments in time.”Yani öznenin, nesne, tecrübe yoluyla zamanla kurduğu ilişki zamanın kendisine değil, zamanın parçalarına, yani an’a ilişkindir. Özne zamanın kendisini değil, sadece onun parçalarını, yani an’ları duyumlayabilmekte, tecrübe edebilmektedir.

gereksinmektedir, bu manada Kant'ın sentezleyici genel felsefi yaklaşımını zaman nosyonuna da tatbik ettiği ifade edilebilir.

Zamanın nesne, duyum yahut tecrübe ile olan mütakabiliyet ilişkisi, zamanın gerçekleşmek bakımından özneye muhtaç olması zamanın aşkın,²⁷⁸ ideal,²⁷⁹ nesnel bir karakter taşımadığı manasına da gelmez. Kant zamanı kast etmek suretiyle şöyle diyor : “Gene de, tüm görüngüler açısından, ve dolayısıyla o denli de deneyimde karşılaşılabildiğimiz tüm şeyler açısından, zorunlu olarak nesneldir” (Kant(c), a.g.e., 2015 :66).²⁸⁰

Kant'ın zaman nosyonu bakımında tartışılması gereken hususlardan biri de zamanın gerçekliği ve mutlaklığıdır. Kant'a göre zamanı gerçek kılan²⁸¹ zamanın özneye ilişkin bir iç görü olmasıdır.²⁸² Kant şöyle diyor : “*Zaman iç sezgimizin biçiminden başka birşey değildir. Eğer iç sezgimizden duyarlığımızın tikel koşulunu uzaklaştırırsak, zaman kavramı da yiter ; zaman nesnelerin kendilerine değil ama yalnızca onları sezen özneye bağlıdır*” (Kantb, 2015 :67). Yukarıdaki alıntı da

²⁷⁸Kantçı zaman nosyonu aşkınsal bir nitelik taşımaktadır fakat Kant'ın aşkınlık nosyonunun da klasik aşkınlık nosyonunun bir reddiyesi olduğunu ifade etmek gerekir(Deleuze, a.g.e., 2015:65).

²⁷⁹Kant'a göre duyarlığın apriori formu olan, duyarlılığı şekillendiren, insan zihnine bağlı olan zaman ve mekan transendental olarak idealdir. Bu hususta Banu Yılankaya şöyle diyor: “Zaman ve mekanın duyarlığın apriori formu olduğu iddiası Kant'ı zaman ve mekanın empirik düzeyde gerçek olmasına rağmen zaman ve mekanın aşkınsal olarak ideal olduğu vargısına ulaştırdı. Aşkınsal ideallik tezi, özünde, mekânsal ve zamansal yüklemelerin kendinde şeylere uygulanabilir olmadığı istikametinde bir iddiadır. Başka bir deyişle, bu iddia, kendinde şeylerin mekansallığını ve zamansallığını yadsımak manasına gelmektedir. Kant'ın empirik gerçeklik tezine göre, mekansallık ve zamansallık sınırlandırılmaktadır ve sadece fenomenlere uygulanmalıdır” (a.g.e., 2006:189). Metnin orijinali şu şekildedir: “Kant's contention that space and time are pure forms of intuition leads him to the conclusion that though space and time are empirically real, they are transcendently ideal. The transcendental ideality thesis is essentially the claim that spatial and temporal predicates are not applicable to things as they are in themselves. In other words, it is Kant's denial that things in themselves are spatial and temporal. The empirical reality thesis, accordingly, is essentially the claim that spatiality and temporality are limited, and must be applied, only to appearances” (a.g.e.,2006:189).

²⁸⁰Bu hususta Yusuf Yıldırım da şöyle diyor: “Nesnel zaman kavramı Kant'ta sıkça karşımıza çıkmıyor olsa bile, transandantal mantığın esas sonuçlarından biridir”(2014 : 196).

²⁸¹Zamanın gerçekliği zamanı bir nesne olarak gerçek kılmaz. Zaman öznenin kendisini bir nesne olarak görülemesine vesile olmak bakımından, bir düşünce formu olmak bakımından gerçektir. Bu fasılda Kant şöyle diyor: “Zaman öyleyse nesne olarak değil, ama benim kendimin bir nesne olarak tasarımı kipi olarak anlaşıldığında edimseldir” (Kant(c),a.g.e., 2015 :67). Yine Topakkaya şöyle diyor: “Zaman gerçektir, nesne olarak değil, aksine kendimi de nesne olarak görmemi sağlayan bir düşünce çeşidi olarak gerçektir” (2013 :197).

göstermektedir ki, zaman duyarlılığın tikel, ampirik unsurlarıyla, nesnelerle gerçeklik kazanmakta, zaman gerçekleşmek bakımından bu motiflere ihtiyaç duymaktadır.

Kant'ın zaman nosyonu uyarınca temas etmek icap eden bir diğer husus ise zaman ve değişim arasındaki münasebettir. Zaman ve değişim faslı hem mutlak zaman kavramını hem de zamanın kiplerini, parçalarını anlamak bakımından mühimdir. Kant Aristoteles gibi değişimi nesneye, maddeye ait bir özellik olarak görmekte, bu bakımdan aslında tıpkı Antik Yunan aleminde hüküm süren zaman paradigmasında olduğu üzere Kant değişimi, zamanı bir yönüyle fenomenler alemi ile irtibatlandırmaktadır. Bu manada Kant'a göre zaman değişim yahut da değişim zaman değildir, zamanı gerçek kılan değişim değildir. Zaman sadece değişimin gerçekleşmesini temin eden bir husustur. Yani Kant'a göre değişim ancak zamanda gerçekleşebilir, zamandan muaf bir değişim mümkün değildir. Zamanın değişim ile olan ilişkisi esasında bilginin, bilmek faaliyetinin imkanını da temin etmektedir.

Zaman hem değişimi mümkün kılan hem de duysal çeşitliliği, tecrübevi çeşitliliği ortak bir payda altında birleştiren bir çerçevedir. Bu bakımdan bilginin, bilmek faaliyetinin imkanını da zaman teminat altına almaktadır.²⁸³

Kant şöyle diyor :

“Değişim kavramı ve onunla birlikte devim kavramı (yer değişimi olarak) yalnızca zaman tasarımı yoluyla ve onda olanaklıdır, öyle ki bu tasarım bir apriori(iç) sezgi olmasaydı, ne olursa olsun hiçbir kavram bir değişim olanağını, e.d. çelişkili olarak karşıt yüklemelerin (örneğin aynı şeyin tek bir yerde varlığı ve yokluğu) bir ve aynı nesnede birleşmesi olanağını kavranabilir kılamazdı. Yalnızca zamanda çelişkili olarak karşıt iki belirlenim tek bir şeyde, eşdeyişle ardışık olarak karşılanabilir. Öyleyse zaman kavramımız genel devim öğretisinde kapsanan ve hiç de verimsiz olmayan çok sayıda apriori sentetik bilginin olanağını açıklar” (Kant(c), a.g.e., 2015 :65).

Değişimi mümkün kılmasına rağmen zamanın kendisi değişmezdir yani değişimden münezzehtir, zaman kendisiyle özdeşdir. Kant şöyle diyor : “...zamanın

²⁸³ Aslında Kant Antik Yunan felsefesinden Parmenides ve Herakleitos, daha sonar da Sokrates ve Sofistler arasında vuku bulan, bu filozoflardan itibaren de bütün bir felsefe tarihine damgasını vuran özdeşlik-değişim, birlik-oluş, mutlak bilgi-görelilik...vb. tartışmasını zaman kavramı vasıtasıyla çözüme kavuşturmaya çalışmakta, bu ikilikler arasında zaman kavramı vasıtasıyla bir uzlaşma inşa etmektedir. Bu bakımdan zaman kavramı bir yanı özdeşlikte diğer yanı değişimde bulunan bir tür köprü vazifesi ifa etmekte, zaman bu aracılık vazifesi itibarıyla hem mutlaklığı hem de değişimi teminat altına almaktadır.

kendisi değil ama zamanda olan birşey değişmektedir” (Kant(c) a.e, 2015 :69). Zamandaki değişimin açığa çıkması da tecrübeyi gerektirmektedir. Yine Kant şöyle diyor : “ ...değişim kavramı için herhangi bir varoluşun ve belirlenimlerinin ardışıklığının algısı, ve dolayısıyla deneyim gereklidir” (Kant(c), a.e, 2015 :69).

Kant kimi bakımdan zamanın nesnelliğini vurgulamakta hatta mutlak zaman nosyonu şeklinde tefsir edilebilecek kimi pasajları bulunmaktadır ; ne var ki, zamanın algılanabilmesi için deneyimin, fenomenler alemindeki değişimin gerektiği de aşıkardır. Aslında bu husus Kant’ın genel felsefi perspektifiyle de uyum içindedir. Kant, zaman ve tecrübe arasında tesis ettiği münasebet sayesinde bir yönüyle öznel ve nesnel zaman nosyonlarını telif etmektedir. Kant’ın zaman felsefesinde ihtilaflı gibi görünen kimi hususlar da bu sebepten kaynaklanmaktadır.

Kant mutlak zaman nosyonuna itiraz etmekte fakat zamanın mutlak bir boyutu olduğunu da iddia etmektedir. Kant şöyle diyor : “*Zamanın salt bir boyutu vardır : Değişik zamanlar eşzamanlı değil ama ardışıktır...*” (Kant(c), a.g.e.,2015 :64). Kant hem değişimi hem de zamanın farklı anlarını, farklı parçalarını zamanın bu mutlak boyutundan temellendirmektedir.²⁸⁴ Yani Kant’a göre farklı zamanlar, zamanın birliği, tekliği vesilesiyle²⁸⁵ ancak öznenin algılaması neticesi vuku bulmaktadır. Özne zamanın muhtelif parçalarını, dilimlerini tabiri caizse ruhi bir biçimde algılamakta yani duyulamakta, hissetmektedir.²⁸⁶ Bu suretle zaman duyusal bir sezgi biçimidir. Kant şöyle diyor : “*Zaman diskursif, ya da, söylendiği gibi, evrensel kavram değil, ama arı bir duyusal sezgi biçimidir*” (Kant(c) a.g.e., 2015 :64). Dolayısıyla Kant felsefesinde zamana dair mutlak bir boyutun bulunduğu, zamanın değişmez, ebedi bir nitelik taşıdığı²⁸⁷ ancak bu mutlaklığın felsefenin klasik

²⁸⁴Zamana mutlaklık karakteri veren bu boyut apriori bir karakter taşımaktadır.

²⁸⁵Kant şöyle diyor: “Değişik zamanlar yalnızca aynı zamanın bölümleridir”(Kant(c), 2015 : 64).

²⁸⁶Ancak Kant’a göre zamanın parçaları, dilimleri, anlar öznel düzeyde tecrübe edilebilmesine, duyulanabilmesine rağmen zamanın kendisi deyim yerindeyse zaman kavramı algılanamaz. Kant şöyle diyor: “...zamanın kendisi algılanamadığı için, zamandaki nesnelerin varoluşunun belirlenimi ancak genel olarak zamandaki bağlantıları yoluyla, ve dolayısıyla ancak apriori bağıntılıyan kavramlar yoluyla yer alabilir” (Kant(c), a.g.e., 2015 :160).

²⁸⁷Kant şöyle diyor: “Zamanın sonsuzluğu tüm belirli zaman büyüklüklerinin ancak temelde yatan tek bir zamanın sınırlanışları yoluyla olanaklı olmalarından daha ötesini anlatmaz” (Kant(c), a.g.e., 2015 :64).

mutlaklık nosyonu bağlamında anlaşılamayacağı da ifade edilebilir. Kant'ın mutlaklık nosyonu özneyi, öznenin içsel tecrübesini yani zamanın öznel gerçekliğini, ampirik olgusallığını gerektirmektedir.²⁸⁸ Zamanın öznel gerçekliği hususu farklı zaman tecrübelerinin yani anların, zamanın dilimlerinin açığa çıkması, zamanın tecrübevi bir karakter kazanması, mutlak tekçi zaman anlayışını aşındırması bakımından da önemlidir. Bu zaviyeden bakıldığında, Kant'ın epistemolojik zaman nosyonu aslında Heideggerci ontolojik, tecrübevi zaman nosyonuna giden yolları da döşemektedir.

Kant'ın zaman nosyonu faslında vurgulamak gereken bir diğer husus da zaman fenomen ilişkisidir. Aşkınsal estetik'in konusu olan zaman duyulardan temin edilen verileri, çeşitlilikleri ard arda getirmek suretiyle,²⁸⁹ bu çeşitliliklere bir form kazandırmaktadır.²⁹⁰ Yani Kant'a göre, doğadaki nesnelerin, fenomenlerin ard ardalığı, bir form çerçevesinde birleştirilmesi, kavramlaştırılması zamana ihtiyaç duymaktadır. Öte taraftan zaman duysal çeşitliliğe form kazandırmak yanında ayrıca her türlü duysal muhtevanın içinde yer aldığı çerçeveyi de teşkil etmektedir.²⁹¹ Yani tüm duysal içerikler, nesneler, fenomenler zamanda yer almaktadır. "Kant'a göre, bizim kendinde şeylerden etkilenmek suretiyle aldığımız her türlü duysal içerik, zaman ve mekan ilişkileri içerisinde yer almak zorundadır" (Yalçın, 2006 :101).

²⁸⁸Kant felsefesi tek, mutlak bir zaman nosyonunu ihtiva etmekte, zaman Kant felsefesinde kendisiyle özdeş, değişmez bir nitelik taşımaktadır. Ancak zamanı farklı düzeylerde algılamak, anı deneyimlemek bakımından bu mutlak, tek zaman ile her özne farklı bir biçimde ilişkilenebilir. Duyarlılığın apriori formu olan zamanı yukarıda da ifade edildiği üzere içeriklendiren, zamanın farklı dilimlerini birbirinden ayırtıran öznenin tecrübesidir. Bu sayede her bir zaman dilimi yani an'lar muhteva bakımından birbirinden farklılaşmakta, bir başka deyişle zamanın parçaları yani an'lar ortaya çıkmaktadır.

²⁸⁹Kant felsefesinde, aşkınsal estetik'in bir diğer konusu olan uzam da zaman ile birlikte değerlendirilmektedir. Uzam duyulardan temin edilen verileri yan yana getirmek suretiyle bu verilere bir form kazandırmaktadır.

²⁹⁰Aslında duysal çeşitlilik zaman gibi kategoriler vasıtasıyla muhtelif yasalar uyarınca kavramsallaştırılmaktadır. Dolayısıyla doğa aslında, duysal çeşitliliğin zaman gibi kategoriler vasıtasıyla biçimlendirilmesi neticesi inşa edilen zamana tabi bir kavramdır. Bu zaviyeden bakıldığında, Kant felsefesinde zamanın bilimsel faaliyetin de temel şartlarından biri olduğunu ifade etmek mümkündür.

²⁹¹Duyarlılığın muhtevasını teşkil eden unsurlar yani tüm duysal muhteva duyarlıktan rafine edildiği takdirde, duyarlılık saflaştırıldığı takdirde baki kalan dış duyumun biçimi uzam ve iç duyumun biçimi zamandır.

Zaman ampirik bilginin muhtevasını teşkil eden fenomenlerin gerçekliğinin biçimsel apriori koşuludur.²⁹² Topakkaya şöyle diyor : “Zaman her türlü fenomenin zorunlu şartıdır” (2013 :192). Numen ve fenomenlerin sınırını²⁹³ teşkil eden zamanın bir yönüyle numen alemi ile değil, fenomenler alemi ile ilintili bir husus olduğu ifade edilebilir. Bu hususta Manfred Baum şöyle diyor : “...Kant’a göre zaman, yalnızca fenomen olarak şeylerin varoluşu için bir koşuldur, o halde zaman...kendinde şey olarak şeyleri hiçbir şekilde ilgilendirmez” (Baum, a.g.e., 2005 :52). Yani zaman deyim yerindeyse deneyim alanına, fenomenler alemine açılan bir pencere gibidir ve fenomenler aleminin apriori koşuludur.

Kant şöyle diyor: “...dış şeyleri nesne olarak alsınlar ya da almasınlar, tüm tasarımlar kendilerinde anlığın belirlenimleri olarak iç duruma ait oldukları için, ve bu iç durum iç sezginin biçimsel koşulu altında durduğu ve böylece zamana ait olduğu için, zaman genel olarak tüm görüngülerin bir apriori koşuludur; dahası iç görüngülerin(ruhlarımızın)dolaysız koşulu, ve tam bu yolla o denli de dış görüngülerin dolaylı koşuludur...Genel olarak tüm görüngüler,e.d. duyuların tüm nesneleri zamandadır ve zorunlu olarak zaman ilişkileri içinde durur” (Kant(c) a.g.e., 2015 :66).

Kant’ın zaman nosyonu bağlamında son olarak temas etmek geren hususlardan birisi de zamanın kipleridir. Zamanı bir bütün ve bütünün parçaları ile ilişkileri bağlamında değerlendiren Kant’a göre zamanın çeşitli modları, kipleri bulunmaktadır. Kant’a göre “zamanın üç kipi, süreklilik, ardışıklık ve eş zamanlılıktır. Öyleyse görüngülerin tüm zamansal ilişkilerinin üç kuralı olacaktır ki, her bir görüngünün varoluşu tüm zamanın birliği açısından bu kurallara göre belirlenebilir- kurallar ki tüm deneyimden önce gelir ve hiç kuşkusuz onu olanaklı kılarlar” (Kant(c), a.g.e., 2015 :160). Mutlak bir zaman nosyonunu zedeler gibi görünen zaman kipleri hususu aslında hem zamanın tekliğini, bütünlüğünü, zamanın

²⁹²Kant şöyle diyor: “Zaman genel olarak tüm görüngülerin biçimsel apriori koşuludur” (Kant(c), a.g.e., 2016 :66).

²⁹³Deleuze’e göre Kant ayrıca zamanı düşüncenin de sınırı haline getirmektedir. Deleuze şöyle diyor: Kant “...zamanı bizzat düşüncenin iç sınırı kılar, yani düşüncenin düşünilemeyeni yapar onu” (a.g.e., 2015 :93).

an'ları arasındaki birliği temin etmekte hem de zamanın parçalarını birbirinden ayırmaktadır.²⁹⁴

Duyarlık ve anlık yahut hissetme ve düşünme arasında bir bağ teşkil eden, köprü vazifesi ifa eden zamanın,²⁹⁵ yukarıda ifade edildiği üzere, üç modu bulunmaktadır. Süreklilik, ardışıklık ve eş zamanlılık²⁹⁶ şeklindeki zamanın modları,²⁹⁷ kipleri her türlü tecrübeden önce gelmektedir yani apriori bir nitelik taşımaktadır. Zaman modları aslında zamanın bilinmesini, tayin edilmesini temin eden epistemolojik unsurlardır. Zamanın her bir modu belli kategorilerle ilintilidir ve zamanın her bir moduna bir kategori²⁹⁸ tekabül etmektedir.²⁹⁹ Ard ardalık, eş zamanlılık kipleri, süreklilik kipi sayesinde vuku bulmaktadır. Kendi kendisiyle özdeş kalan süreklilik kipi değişim ve hareketin hissedilmesini, algılanmasını, birbirinden farklı zaman parçalarının birliğini temin etmekte, zamanın akış halindeki parçalarını bu vesileyle anlamlı bir bütünlüğe dönüştürmektedir. Mevcudiyeti ardı ardinalık ve eş zamanlılık kiplerine bağlı olan süreklilik kipi ise zamanın özü değildir.

²⁹⁴Zamanın her bir parçası kendinden önceki zaman dilimini şart koşmaktadır ve zamanın an'ları ard zamanlılık, eş zamanlılık, süreklilik kipleri vasıtasıyla birleşmektedir. Öte taraftan, ardışıklık kipi, ayrıca, zaman parçalarını birbirinden ayırmakta, zamanın an'larını farklılaştırmaktadır. Zira farklı mekanların ardı ardına değil de, eş zamanlı var olmaları gibi, zamanın farklı dilimleri de eş zamanlı değil ancak art zamanlı bir biçimde varolmaktadır.

²⁹⁵Aliye Kovanlıkaya şöyle diyor: “Düşünmenin uzaya ve uzaydakine zamana tabi olmayan bir erişimi olamayacağına göre, düşünme ve hissetme arasındaki bağ ancak zaman üzerinden kurulabilir”(a.g.e., 2013:43).

²⁹⁶Topakkaya'ya göre “Saf Aklın Eleştirisinde Kant eşzamanlılığı zamanın modlarından biri olarak kabul eder” (a.g.e., 2013:196).

²⁹⁷Kant, zamanın modlarını farklı manalarda kullanmaktadır. Süreklilik(beharrlichkeit), süre(dauer) değişim(wechsel) gibi zaman modlarını ifade eden farklı kavramları anlamları birbirinin yerine geçecek şekilde kullanmaktadır (Topakkaya, a.g.e., 2013: 201).

²⁹⁸Kategoriler muhtevanın içine döküldüğü tabiri caizse bir kalıp gibidir, zamanı düşünme formlarıdır. Zaman ile kategoriler arasındaki bağı ise imgelem-muhayyile-hayalgücü tesis etmektedir. Öte taraftan her bir kategorinin altına da kavramlar denk düşmektedir. Yani kategoriler görülerin karşıtı olan kavramları kuşatan bir çerçeve gibidir.

²⁹⁹Söz gelimi, ard ardalık, süksesyon kipi nedensellik kategorisine göre oluşmaktadır. Öte taraftan, Kant felsefesinde zamansallık ayrımı, zamana tabi olmak koşulu uyarınca biri doğal nedensellik, diğeri de özgür nedensellik olmak üzere iki tür nedensellik bulunmaktadır. Zamana tabi olan doğal nedensellik zamansallık koşulları çerçevesinde her şeyin bir nedene bağlı olarak vuku bulmasıdır. Özgür nedensellik ise zamansallıktan münezzehe olmayı ifade etmektedir. Bu bağlamda Kant felsefesinde özgürlük de nedensellikten değil, nedenselliğin zamandan münezzehe olmasını ifade etmektedir.

Genel olarak, Kant'ın zaman nosyonu değerlendirildiğinde, Kant zaviyesinden zaman intellektüel, zihinsel bir görü formudur ve epistemolojik bir değerlendirme sahasına konu teşkil eden zaman bilmenin farklı departmanları arasında, verstand ile sinnlichkeit arasında bir nevi köprü vazifesi ifa etmektedir. Zamanı öznenin zihnine hapsedmek, zamanı bilmek faaliyeti, bilmenin imkan ve sınırları çerçevesinde epistemolojik bir düzleme taşımak bakımından Kant'ın zaman felsefesinde, zaman nosyonunda bir kırılma yarattığı ifade edilebilir. Yine, Kant'ın ampirizm ile rasyonalizmi telif eden genel felsefi yaklaşımının izlerini zaman nosyonunda da teşhis etmek mümkündür yani Kant'ın zaman nosyonu aslında genel felsefi yaklaşımının bir izdüşümüdür.

Yukarıda da ifade edildiği üzere, Kant'ın temel meramı bilimsel bir metafizik inşa etmek, Rönesanstan³⁰⁰ beri felsefi faaliyetin ana uğraşını teşkil eden, modern felsefenin temel sorunu olan evrensel, nesnel bir epistemoloji inşa etmektir. Kant'ın bütün felsefesi tıpkı selefleri gibi bu gayeye matuftur. Ancak Kant seleflerinden bilginin her iki boyutunu yani duysal ve akılsal unsurları sisteminde ihtiva etmek, bu iki boyutu felsefi sisteminde sentezlemek bakımından ayrılmaktadır. Bu nedenle Kant modern felsefede hem bir zirve noktası hem de bir başlangıç olarak değerlendirilebilir.

Karl Otto Apel şöyle diyor:

“Hegel’in doğru bir biçimde teşhis ettiği üzere –Descartes, Leibniz ve İngiliz empiristlerinin akabinde – Kant, „Refleksiyon felsefesinin” modern çağlarının bitiminde yer almaktadır, gerçekten de Kant’ın transendental Refleksiyonu(aşkınsal düşünüm) külliyyen nesnellik iddiasındadır ve aynı zamanda Kant : Locke ve Hume’un aksine felsefi ve bilimsel bilginin evrensel-öznelarası geçerlik’ini getirmek istemektedir- bu suretle bilimsel bilginin

³⁰⁰Felsefe, siyaset, kültür, sanat vb. gibi her alanda renkli, çoğulcu bir iklimin hüküm sürdüğü Rönesans aynı zamanda bilgi felsefesi alanında da görelilikçi yaklaşımların egemen olduğu bir dönemdir. Bu nedenle Descartes, Leibniz, Spinoza gibi Rönesans sonrası bütün büyük düşünürler nesnel bir bilgi kuramı, epistemoloji inşa etmek kaygısı gütmektedir. Böyle bir felsefi kaygı da felsefe alanında rasyonalist teorilerin egemenliğine yol açmaktadır. Kant hem bu felsefi kaygının takipçisi olarak hem de sentezleyici felsefesi sebebiyle bu felsefi izleği aşan bir filozof olarak değerlendirilmelidir.

*imkan koşullarına dair transendental Refleksiyon bilişselliğe-psikolojiye indirgenebilir olan Locke ve Hume'dakinden farklı olmak zorundadır”(2006 :282).*³⁰¹

Kant'ın zaman nosyonunu da işte bu ana felsefi çabanın, bilimsel, nesnel, evrensel bilgi iddiasının bir parçası olarak değerlendirmek mümkündür. Kant'ın zaman nosyonu ancak bu genel felsefi kaygıyı serimlemek suretiyle anlaşılabilir.

1.4. Ana Hatlarıyla Bergson Felsefesi ve Bergson'un Zaman

Nosyonu

Bu fasılda Bergson'un zaman felsefesi ve zaman nosyonu onun genel felsefi yaklaşımı uyarınca ana hatlarıyla değerlendirilmektedir.

1.4.1. Giriş Niteliğinde Bergson Felsefesi

İngiltere'den Fransa'ya yerleşen³⁰²Yahudi kökenli Polonyalı bir baba ile İrlandalı bir annenin çocuğu olarak 1859 senesinde Paris'te doğan Henri Bergson , düşünce aleminde yol açtığı dönüşüm münasebetiyle yaşadığı dönemde hem ulusal

³⁰¹Metnin orijinali şu şekildedir:“Kant steht, wie Hegel richtig sah, am ende des modernen Zeitalters der „Reflexionsphilosophie“- nach Descartes, Leibniz und den britischen Empiristen-, doch er hat in seiner *transzendentalen Reflexion* gerade den Anspruch der *objektiven*, und d.h. für Kant zugleich: der *universal-intersubjektiven* Gültigkeit der wissenschaftlichen und philosophischen Erkenntnis gegenüber Locke und Hume zur Geltung bringen wollen- derart, dass „ transzendente Reflexion“ auf die Bedingungen der Möglichkeit von wissenschaftlicher Erkenntnis gerade nicht wie bei Locke und Hume- auf *Erkenntnis- Psychologie* reduzierbar sein sollte”

³⁰²Oldukça iyi bir İngilizce bilgisine sahip olan Bergson belki de bu İngiltere kökeni nedeniyle olsa gerek soyut, sistematik ve kapalı bir nitelik taşıyan klasik Alman felsefesi yerine ampirisizme, tecrübeye önem veren İngiliz felsefesine yönelmektedir.

hem de uluslararası çapta büyük bir şöhrete kavuşan ender filozoflardan biridir.³⁰³ Husserl,³⁰⁴ Cassirer, Scheler, Simmel, George Sorel³⁰⁵ gibi düşünürler üzerinde etkide bulunan, Türk düşünce alemini de derinden etkileyen Bergson(Ülken, 2015 :551-552) hem biçim ve üslup hem de muhteva bakımından felsefi düşüncenin gelişimine ve felsefi düşüncenin yeniden şekillenmesine mühim katkıda bulunan filozoflardan birisidir. Sadece felsefe ile değil muhtelif disiplinlerle, bilimin farklı alanlarıyla bilhassa doğa bilimleri ve biyoloji, matematik³⁰⁶ ile iştigal eden Bergson felsefeyi bilimin farklı alanlarına hatta edebiyata açmakta,³⁰⁷ felsefeyi bilimsel referanslarla zenginleştirmekte, tabiri caizse Bergson düşüncesinde felsefe, bilim, edebiyat, sanat iç içe geçmektedir. Felsefeye kazandırdığı bu yeni yaklaşım Bergson düşüncesini bilim karşıtı, anti rasyonalizm, biyolojizm, sezgicilik ve mistisizm türünden eleştirilere de maruz bırakmaktadır.³⁰⁸ Ne var ki, Bergson bilime karşı değildir. Bergson’un itiraz ettiği husus bilim ile metafizik arasında hiyerarşik bir münasebet tesis etmek ve mantıksallığa, kesinliğe, nedensellik, ölçüm ve öngörülebilirliğe dayanan bilimsel bilgiyi³⁰⁹ yegane bilme biçimi olarak takdim etmektir. Bergson’a göre inceleme nesnesi ve yöntemi birbirinden farklı olan bilim ile metafizik arasında hiyerarşik üstünlüğe dayalı bir münasebet tesis etmek, bilimi yegane açıklama biçimi olarak takdim etmek doğru bir yaklaşım değildir.

³⁰³Bergson’un bu şöhreti sadece felsefe katı ile sınırlı değildir. “Anlatıldığına göre, yüksek sosyetenin ünlü kadınları konferansların başlamasından saatlerce önce yer kapmaları için “livrée”li(üniformalı)uşaklarını Collège de France’a gönderiyorlardı” (Yıldız, 2006:31).

³⁰⁴1914’te Roman Ingarden adlı öğrencisine Bergson üzerine bir doktora tezi hazırlatan Husserl kendi zaman nosyonu ile Bergsoncu zaman nosyonunun paralellüğinden söz etmektedir.

³⁰⁵George Sorel gibi sosyalistler Bergson’dan etkilenmektedir. Söz gelimi, Sorel’in genel grev miti kavramı Bergson’dan mülhemdir.

³⁰⁶Düşünsel serüveninin başlangıcında matematik ile ilgilenen hatta 1877 senesinde Pascal’ın dahi çözemediği bir matematik problemini çözmek suretiyle bir müsabakada matematik ödülü kazanan Bergson üniversiteye kayıt esnasında felsefe ile matematik arasında seçim yapmakta zorlanmakta ve en nihayetinde felsefeden yana bir tercihte bulunmaktadır. Bergson’un bu tercihi üzerine matematik hocası Desboves Bergson’a ondan bir matematikçi olabileceğini fakat asla bir filozof olamayacağını dahi ifade etmiştir.

³⁰⁷Bu bapta Bergson’un 1927 senesinde Nobel Edebiyat Ödülünü kazandığını da belirtmek gerekmektedir.

³⁰⁸Bu bağlamda yenilikçi düşüncelere açık olan College de France’da konferanslar veren Bergson’un geleneksel anlayışın hakim olduğu Sorbonne kadrosuna dahil edilmediğini belirtmek gerekmektedir.

³⁰⁹Olgular arasındaki ilişkileri, nedenleri tayin eden doğa bilimleri ölçülebilirlik, mantıksallık temelinde işlemektedir. Olguları ölçmek, gözlemlemek, hesaplamak suretiyle hipotezler kuran bilim, elde edilen bu hipotezleri deney vasıtasıyla doğrulamak suretiyle kesin sonuçlara erişmektedir..

Bergson yeni bir doğa felsefesi ve anti diyalektik, anti sistemik(Hızır, 2007 :159), anti determinist bir yöntem inşa etmekte, yaşadığı dönemde hüküm süren tüm felsefi yaklaşımlarla(Hızır, a.e., 2007 :159), bilhassa mutlak hakikatin bilinemeyeceğini iddia eden Kantçı rölativizm,³¹⁰ mekanizm, erekselcilik, determinizm türünden yaklaşımlarla ve Comteçu pozitivism, rasyonalizm, ampirisizm ile hesaplaşmak suretiyle kendi felsefesini kurmakta(Bayraktar, 2010 :23), ruhi temelli yeni bir metafizik inşa etmektedir(Topçu, 2015 :19). Ayrıca Bergson evrimi (Sunar, 1962 :99-108) mekanik bir ilerlemeye indirgeyen, süreyi yok sayan, hayatın organik karakterini mekanikleştiren Darwin ve Spencer'dan farklı yaratıcı bir evrim nosyonu da inşa etmektedir. Öte taraftan, Bergson düşüncesi üzerinde muhtelif dinsel³¹¹ ve felsefi kaynakların etkisini teşhis etmek mümkündür. Orta yaşlardan itibaren Katolikliğe meyleden,³¹² Katolikliği bir nevi Yahudiliğin kusursuz devamı niteliğinde telakki eden Bergson düşüncesi üzerinde Katolik filozof Léon Olle'- Laprune'nin³¹³ ve Emile Boutroux'un³¹⁴ etkileri bulunmaktadır.³¹⁵ Bergson üzerinde tesirde bulunan bir diğer felsefi figür ise Platon'dur. Bergson felsefesi 19. Yüzyılın ikinci yarısında mantıksal, rasyonel, soyut formel yasalarla yaşamı açıklamak suretiyle yaşama yabancılaşan klasik felsefeye karşı; yaşamın organik ve dinamik karakterini³¹⁶ anlamak bakımından yeni bir yaklaşım öneren, bu manada fizik ve kimya yerine biyolojiye ağırlık veren lebenphilosophie akımı içinde değerlendirilmektedir(Yıldız, a.g.e., 2006:29). Lebenphilosophie akımı içinde yer alan filozoflar yaşamı monist bir anlayış doğrultusunda tek bir ilke ile açıklamak yerine yaşamın ve hakikatin dinamik ve çoğulcu karakterine uygun bir biçimde birden çok motif ile yaşamı açıklamayı tercih etmektedir. Bergson'un hocası Emile Boutroux da bu akımın içinde yer almaktadır.

³¹⁰Kant'tan intikal eden epistemolojik meseleleri çözüme kavuşturmak çabası güden 19.ve 20. asır felsefesi mutlak hakikat nosyonuna uzaktır.

³¹¹Bergson düşüncesi üzerinde Hristiyan azizlerin tesiri mühim bir husus teşkil etmektedir.

³¹²2.Dünya Savaşı esnasında büyüyen Yahudi nefreti dolayısıyla Katolik olarak vaftiz edilmekten vazgeçen Bergson 3 Ocak 1941 senesinde, 81 yaşında, zulüm gören Yahudi halkıyla dayanışmak amacıyla Yahudi olarak kayıt yaptırmak üzere kuyrukta saatlerce beklemenin neticesi zatürre olur ve bu hastalık nedeniyle de hayatını yitirir.

³¹³Bergson'un hocası olan bu isim pozitivismi eleştirmektedir.

³¹⁴Bergson'un hocası olan bu isim determinizmi eleştirmektedir.

³¹⁵Bergson düşüncesi üzerindeki Katoliklik tesirine rağmen Bergson'un başlıca eserlerinin 1914'te Katolik Kilisesinin resmi dairesi tarafından yasaklandığı hususunu da belirtmek gerekmektedir.

³¹⁶Lebenphilosophie akımı içinde yer alan filozoflara göre hayat ve hakikat mekanik ve statik değil, organik ve dinamik bir karakter taşımaktadır.

Analojiler, nükteleer ihtiva eden; zengin mecazlarla, parlak ifadelerle yüklü edebi, metaforik, dinamik, akıcı bir anlatıma sahip olan Bergson'un eserlerinde klasik felsefede olduğu üzere soyut akıl yürütmeler vasıtasıyla öncüllerden sonuçlar çıkaran, önermeler arasında bağlantılar kuran formel mantık yapısı egemen değildir. Bergson formel mantık ve rasyonel akıl yürütmenin gerçekliğı kavramlarla donduran yapısı yerine hayatın akışını ve oluşunu kavrayan dinamik, canlı bir üslup, anlatım inşa etmektedir. Bu suretle dinamik bir felsefi kurguya sahip olan Bergson'un fikirleri sözün statik kıskacı altına girmez ve daima akış halindedir. Bir sanat ve edebiyat şaheseri addedilen eserlerindeki bu akış halindeki anti sistemik edebi üslubun yanısıra Bergson anlaşılması en güç filozoflardan biridir. Nurettin Topçu'nun deyiimiyle Bergson “... eserlerinin okunması en kolay fakat bütün halinde anlaşılması en güç filozoflardan biridir” (a.g.e., 2015 :19). Hiçbir eserinde herhangi bir argümanı sistematik bir biçimde ele almayan, her eserinde felsefi tezlerini tekrar tekrar ele alan Bergson(Topçu, a.e., 2015:20) Ali Osman Gündoğan'ın deyiimiyle bütün eserleri gözden geçirilmeden anlaşılabilir(2013:20). Bu suretle Bergson'un zaman nosyonunu değerlendirmek maksadıyla ağırlıklı olarak Türkçe çevirilere sadık kalmak kaydıyla, Fransızca orijinalleri de dahil Bergson'un tüm eserleri gözden geçirildi. Genel olarak Bergson felsefesini spesifik olarak onun zaman nosyonunu anlamak bakımından aşağıda Bergson eserlerine ana hatlarıyla temas edilecektir.

1.4.2. Bir Ara Not: Bergson'un Eserleri

Bergson 1889'da biri kısa ve Quid Aristoteles de Loco Senserit (Aristoteles'te Mekan Kavramı) isimli Latince, diğeri de uzun ve Essai sur les Données Immédiates de la Conscience(Bilincin Doğrudan Verileri Üzerine Denemeler) isimli Fransızca kaleme alınan iki eser yayınlamaktadır. Süre ve zaman nosyonu inşasında mühim bir basamak teşkil eden bu eserde Bergson mekansallıktan münezzeh saf ve somut süre kavramını tartışmaktadır. Bergson'un bu eserde ifade ettiğı üzere süre ve özgürlük bilincin doğrudan verilerini teşkil etmektedir. Bergson'a

göre deterministler ise süre ile mekanı, nicelik ve niteliği, ardışıklık ile eş zamanlılığı birbirine karıştırmaktadır.1896 senesinde yayınlanan *Matiere et Memoire*(Madde ve Bellek) isimli eserde Bergson Bilincin Doğrudan Verileri isimli eserinde ortaya koyduğu idealist süre nosyonundan ayrılmaktadır. Anlaşılması en güç eserlerinden biri olan *Matiere et Memoire*'da Bergson zihincilik, fenomenoloji ve materyalizm nosyonunu, realist ve idealist evren tasavvurunu eleştirmek suretiyle felsefesinin kadim sorunlarından birini teşkil eden ruh ve beden ilişkisini değerlendirmekte, bu manada madde ve bellek, madde, imge, saf hafıza, saf algı gibi kavramları tartışmakta, ruhun kendinde bir realite olduğunu ifade etmektedir. Bergson'a göre kendinde bir gerçeklik taşıyan madde ve ruh arasında münasebeti ise hafıza tesis etmektedir. Bergson 1907 senesinde yayınlanan *Yaratıcı Tekamül*(Bergson, 1947) isimli eserle birlikte *Madde ve Bellek*(Bergson,2015) isimli eserde ortaya konan düalist realizm yaklaşımını, ruh beden ikiliğini aşmaktadır. Bir nevi idealizme geri dönüş olarak tefsir edilen bu eserin en temel kavramlarından birini elan vital(hayat hamlesi) kavramı teşkil etmektedir. Bergson'a dünya sathında şöhret kazandıran, geniş kitleler tarafından tanınmak hususu temin eden bu eser yaratıcı evrim kavramını izah etmektedir. Sözü edilen bu evrim nosyonuna göre evrim önceden tayin edilen bir gaye doğrultusunda, determinist kanunlar uyarınca işleyen bir süreç değildir, bilakis sürekli değişen koşullar uyarınca hayat mütemadiyen kendi formlarını yaratmakta, bu manada hayat hamlesi de özgür, iradi ve yaratıcı bir nitelik taşımaktadır. Yani mekansal değil, organik bir nitelik taşıyan evren sürekli evrim geçirmekte, her defasında yeni formlar kazanmakta, hayat hamlesine boyun eğen bütün canlılar organlaşmak gayesiyle evrimsel hamleler yapmakta, canlılar bu hamleler vesilesiyle evrimleşmektedir. Süre ise bu daimi evrimin tabiri caizse ruhunu teşkil etmektedir. Öte taraftan hayatın bu daimi evrimine, yaratıcı hamleye madde hem bir çeşit engel teşkil etmekte hem de hayat hamlesine patlaması için gereken hızı temin etmektedir. Bergson'a göre bombanın patlaması için nasıl mukavemet gerekiyorsa, hayat hamlesi için de madde engeli gerekmektedir. Evrenin ne'liğini incelediği *Yaratıcı Evrim* isimli eserde Bergson eylemin müspet yanını vurgulamakta, mekanist ve finalist yaklaşımları, Parmenides'in mensubu olduğu Elea Okulu'nu ve Kant'ın zaman nosyonunu eleştirmektedir(Bachelard, 2010 :24). Yine külliyyatında mühim bir konum teşkil eden Gülme(Bergson,1996) isimli eserde

Bergson komiğin manasını ve gülmenin sebeplerini tartışmakta, estetik ve sanata dair düşüncelerini ifade etmektedir. Bu eserde Bergson gülmenin sebebini otomatik ve mekanik karakter kazanan bedensel harekete koşut olarak açıklamaktadır. Buna göre pratik gayeye matuf bedenden ve ruhtan müteşekkil insanın bazı hallerde bedeni ön plana çıkmakta, insan sadece bedenden ibaretmiş gibi, sadece fiziki kanunlara tabiymiş gibi eylemde bulunmaktadır. İşte bu husus gülmenin ve komiğin sebebini teşkil etmektedir. Bergson 1922 senesinde Einstein'ın görelilik kuramını eleştirmek amacıyla *Duree et Simultaneite* isimli eseri kaleme almaktadır. Bu eserde ruhta sürenin nesnede ise eş zamanlılığın bulunduğunu ifade etmektedir. Bergson'un ayrıca verdiği konferanslardan ve kimi dergilerdeki yazılarından derlenen iki ciltlik bir eseri de mevcuttur. Bergson, Türkçeye *Zihin Kudreti* ismiyle tercüme edilen 1900-1914 arasındaki yazılardan müteşekkil *Energie Spirituelle* isimli birinci ciltte yine ruh-beden sorunsalını; Türkçeye *Düşünce ve Devingen* ismiyle tercüme edilen *la pensée et le mouvant* isimli ikinci cilt ise düşünce ve hareket nosyonlarını, bu manada sinematografik düşünme hususunu tartışmaktadır. Bergson son olarak *Ahlakın ve Dinin İki Kaynağı* isimli eser vasıtasıyla hemen hemen bütün filozoflar gibi felsefi serencamını bir etik teorisi inşa etmek suretiyle noktalamaktadır. Paris yakınlarındaki villasında geçirdiği sekiz senelik bir münzevi hayatın³¹⁷ neticesinde kaleme alınan bu eserde Bergson sistematik bir etik ve din nosyonu inşa etmek yerine din marifetiyle bir nevi toplum eleştirisi gerçekleştirmektedir. Bergson bu eserde din ve etik kuramını diğer eserlerinde de olduğu üzere kapalı ahlak-açık ahlak, toplumsal ödev ahlakı-sevgi ahlakı, statik din-dinamik din türünden birtakım ikilikler inşa etmek suretiyle ifade etmektedir. Bu manada açık ahlak kavramı bireysel bir nitelik taşımakta, baskıya değil davete dayanmakta, yaşamı esas almakta, kahramanlar, mistikler ve azizler tarafından temsil edilmektedir. Kapalı ahlak kavramı ise baskı, alışkanlık, emir ve yasaklara dayanmakta, toplumsal bir nitelik taşımakta, hayata yüz çevirmektedir. Zaman nosyonunu anlamak bakımından önem taşıyan temel düşüncelerini ifade ettiği bu eserlerin yanında Bergson'un 1903

³¹⁷Bergson 1924 senesinde ilerleyen romatizma hastalığı sebebiyle Paris yakınlarındaki villasına çekildi ve bu süre zarfında evinden dışarı adımını hiç atmadı. Sekiz senelik bu inzivanın ardından Bergson bazı dostlarını ziyaret etmek üzere ilk defa 1932 senesinde evinden dışarı adımını attı. İşte *Ahlakın ve Dinin İki Kaynağı* isimli eser bu türden bir sürecin mahsulüdür(Bergson,2013).

senesinde yayınlanan *Introduction a la Métaphysique*, 1. Dünya Savaşı esnasında kaleme aldığı kısa yazılar da bulunmaktadır.

Bergson hemen hemen bütün eserlerinde bu çalışmaya konu teşkil eden süre ve zaman nosyonuna bir biçimiyle temas etmektedir. Ayrıca Kartezyen felsefeye karşı olmasına rağmen Bergson'un bütün eserlerinde dikkate çarpan bir diğer husus da eserlerindeki argümanları birtakım ikilikler dolayısıyla inşa etmektir. Bu hususta Gilles Deleuze şöyle diyor: *"Bergson'un ikilikleri ünlüdür: süre-uzay, nitelik-nicelik, heterojen-homojen, sürekli- süreksiz, iki çokluk, bellek-madde, anı-algı, sıkışma-gevşeme, içgüdü-zeka, iki kaynak vs. Kitaplarında her sayfanın üzerine yerleştirdiği açıklayıcı başlıklar bile Bergson'un ikiliklere ne kadar düşkün olduğunu gösterir-yine de bu ikilikler onun felsefesinde son sözü söylemezler"* (2014 :61-62).

1.4.3.Süre Nosyonu Bağlamında Bergson Felsefesinin Temel Kavramları

Bergson'un zaman nosyonunu anlamak bakımından onun felsefesini vücuda getiren kimi hususlara, temel kavramlara, Bergson felsefesinin ikiliklerine ana hatlarıyla temas etmek gerekmektedir. İnsanın düşünen değil, yapan eyleyen yönünü, insanın iradi boyutunu,³¹⁸ özgürlük vasfını ön plana çıkaran, hayatın temelindeki iradeye yönelen Bergson felsefesi bu manasıyla tefekkürden³¹⁹ ziyade pragmatist temelli bir yaratma, eylem felsefesidir. Bu bakımdan Bergson felsefesi hayatı ve hakikati rasyonel, mantıksal kategorilerle açıklamak yerine, somut olana, tecrübeye, yaşama yönelmekte; felsefe yaşamı³²⁰ kavrayan bir etkinliğe dönüşmektedir. Bu neviden bir felsefi yaklaşım Bergson düşüncesini hem biçimsel hem de muhteva bakımından şekillendirmektedir. Söz gelimi, Bergson insan eylemlerinin

³¹⁸Bergson insanın irade kuvvetini göstermek maksadıyla felsefe yapmaktadır(Tevfik,2005:99).Yine bu hususta Rıza Tevfik şöyle diyor: "Mösyö Bergson özgür irade ve zorunluluk konusunda tamamen iradeye inanmaktadır...bütün felsefi eserleri ve içtihatları insan iradesini savunma ve ispat uğrunda ortaya konmuştur" (a.e., 75-76).

³¹⁹Bergsonda düşünmek yönelimseldir, bir amaca matuftur(Bergson, 1947:381).

³²⁰Yaşam çizgisel, soyut, genel bir seyir izlemez, bu manada rasyonel, mantıksal kategorilerle açıklanamaz.

öngörülebileceğini, aynı nedenin aynı etkiye ve sonuca yol açacağını iddia eden, tekrarlama motifi uyarınca şekillenen nedensellik ilkesi ya da tekrar, düzenlilik esasına dayanan fizik bilimi aksine hayatı anlamak motifi uyarınca biyoloji gibi bilimlere yönelmektedir.

Bergson felsefesinde hakikat; hakikati ve hayatı statikleştiren,³²¹ onu donduran kavramsal, rasyonel düşünmek temrinleri ile açıklanmaz. Zira hakikati mekansallaştıran, hakikati sabit bir nokta uyarınca açıklayan akıl, zihin oluş halindeki hakikatin bilgisini temin edemez. Bu zaviyeden bakıldığında, Bergson düşüncesinde genelleştirmeler, soyut açıklama ve ilkelerden ziyade her olayın, her hayatın biricikliğini, özgüllüğünü, farkını, somutluğunu, öngörülemez iradi boyutunu³²² vurgulamak, hayatın ve hakikatin dinamik karakterini ifade etmek çabası önem kazanmakta, Bergson genel, soyut, özcü, kendi içinde tutarlı sistemik bir felsefe yerine (Hızır,a.g.e.,2007 :159) dinamik ve akış halinde bir fark,³²³ oluş felsefesi³²⁴ inşa etmek kaygısı gütmekte, geleneksel felsefeye hakim olan varlık ve olay şeklindeki düâlîte Bergson felsefesinde bu bakımdan hükmünü yitirmekte, Varlık ve oluş bu hususa koşut olarak hakikat tabiri caizse özdeş hale gelmektedir. Nusret Hızır şöyle diyor: *“Bergson felsefesinde devingenlik(mobillik) büyük rol oynamaktadır. Hatta bu felsefeye Mobilliğin felsefesi adı bile takılmıştır”* (a.e., 2007 :167). Bu manada Bergson’un temel meramı hayatın, hakikatin dinamik, oluş halindeki karakterini, hakikatin mutlak ve daimi niteliğini ifade etmek kaygısıdır ve Bergson’un metafizik nosyonu, buna koşut olarak zaman nosyonu da bu temel kaygı uyarınca şekillenmektedir. Zira Bergson’a göre kesintisiz bir nitelik taşıyan süre dinamik bir karakter taşımakta; sürenin dinamik, oluş halindeki karakterini ise kavramlar statikleştirmekte, mekansallaştırmakta, fizikselleştirmektedir. Aşağıda bu hususa temas edilecektir.

³²¹Soyut kavramlar marifetiyle işleyen bilim ve metafizik hayatı ve hakikati kavramak kapasitesinden mahrumdur.

³²²Zira her olay, eylem değişik bir karakter taşımaktadır.

³²³Bergson’a göre Rembrandt onu diğer ressamlardan ayrı kılan vasıfları itibarıyla nasıl bir başka ressama benzetilemezse; herhangi bir varlık da benzer bir şekilde özdeşlik kategorisi vasıtasıyla bir başka varlığa benzetilemez. Bu manada her varlık kendi tekilliğinde kavranmaktadır.

³²⁴Fark nosyonuna göre şekillenen oluş felsefesine göre varlıklar ve an’lar özdeşlik çerçevesinde aynılaştırılmaz. Dolayısıyla varlıklar ve anlar birbiriyle mukayese edilemez.

Bergson dinamik karakterde, oluş halinde ruhsal olayların, ruh hallerinin ya da bilinç hallerinin tasvirine dayanan psikolojik bir metafizik inşa etmekte, hakikati ruh hallerine tabi kılmakta, tabiri caizse hakikati ruhileştirmektedir. Bergson'un bu yaklaşımı esasında Bergson düşüncesinin çerçevesini çizmekte, Bergson'un ontolojik, epistemolojik, etik. vb. nosyonunu tayin etmektedir. Bergson'a göre mekanik yasalara, doğa yasalarına tabi olan madde ile mekandan muaf, muhtelif hallerde tecelli eden ruh birbirinden ayrı vasıflar taşımaktadır. Dolayısıyla ruh ve madde birbirine indirgenemez, ruh ve madde birbirinden farklı kendilerine özgü bir gerçekliğe sahiptir.³²⁵ Öte taraftan, Bergson'a göre süre içinde hayat bulan ruhsal olaylar, ruhun devinimleri, ruh halleri, bilinç halleri; maddi gerçekliği ifade eden sembolik kavramlara, soyut, özdeş bir öze, niceliğe,³²⁶ mekansallığa indirgenemez. Zira bilincin daimi akışını, oluşunu kavramlar statikleştirmektedir. Birbirinden farklı nitelikleri haiz, dinamik her ruhsal olay, her bilinç hali; her an yaşanmakta, her seferinde ise yeni formlar kazanmaktadır. Dolayısıyla ruh halleri birbirinden farklı niteliklere sahip olmak münasebetiyle herhangi bir mukayeseye, nicelleştirmeye konu teşkil etmez.³²⁷ Bu bakımdan ruh, bilinç halleri, iç benliğin tezahürleri, ben'in süresi ; nicelleştirici, nesneleştiren soyut kavramlar çerçevesinde genellenemez.

Sürekli akış halindeki bilinç³²⁸ bir başlangıç ve bitiş dahilinde, çizgisel bir biçimde ilerlemez. Bilinç halleri, bilinçte meydana gelen, birbiri içinde eriyen nitel değişimler birbirinden ayrıştırılamayan bir halka biçiminde iç içe geçmek suretiyle yığılmaktadır. Bu bakımdan hakikati statikleştiren, onu parçalara ayırtıran temsili kavramlar bilincin hallerini, içsel hayatı tasvir etmekte muktedir değildir. Bergson'a göre hakikatin bütününden koparılmış bir parça olan kavram sinematografik bir

³²⁵ Ayrı gerçekliklere sahip olduğunu iddia etmesine rağmen tıpkı Platon felsefesinde olduğu üzere Bergson ruhu maddeye üstün kılmaktadır.

³²⁶ Psikoloji ruhsal olayları nicelik marifetiyle açıklamaktadır.

³²⁷ Mesela uzayda bir yer kaplayan birbirinden farklı cisimler büyüklük ve küçüklük türünden nicelikler itibarıyla bir mukayeseye konu teşkil edebilir.

³²⁸ Bilincin akış halindeki bu yapısı Varlık ve benlik'e de dinamik bir vasıf kazandırmaktadır. Bu manada bilinci özcü bir nosyonla hiyerarşikleştiren, bilinci katmanlara ayıran Freud psikanalizi türünden yaklaşımların, bilincin, benlik'in hakikatini bu çerçevede kavramaktan uzak olduğu hususunu ifade etmek gerekmektedir.

nitelik taşımaktadır. Bilim yahut zeka kavramlar vasıtasıyla tıpkı sinema gibi³²⁹ hareketi, oluşu parçalara ayırmak suretiyle nesneleştirmekte, çerçevelemektedir.³³⁰ Bu suretle bilim, zeka, dilin³³¹ kavramın sembolleştirici, nesneleştirici vasfı nedeniyle dinamik, yalın, dolaysız hakikati kavramaktan mahrumdur. Maddedeki ortak nitelikleri sembolize eden, kavramsallaştıran, kavramdan nesneye yönelen, bu suretle semboller, kavramlar vasıtasıyla hakikati giriftleştiren, temel enstrüman olarak kavramlardan istifade eden bilim,³³² zeka böylece hakikati kavrama tabi kılmaktadır. Oysa ki, Bergson'a göre kavramlar, semboller ve hakikat arasındaki münasebet saydam ve özdeş değildir. Yani tabiri caizse nesnenin hakikati kavramın temin ettiği bilgiye tekabül etmez. Bu zaviyeden bakıldığında, felsefe de bilim, zeka ile aynı enstrümanları kullandığı takdirde hakikati kavramak kapasitesinden uzaklaşmaktadır. Dolayısıyla felsefe birtakım semboller, soyut akıl yürütmeler, kavramlar vasıtasıyla hakikati tanıtlamak yerine okuyucuda etki yaratacak, his uyandıracak, ona hakikati sezdirecek analogilere, metaforlara, örneklere...vs. müracaat etmeli(Hızır, a.g.e., 2007 :168), filozof tıpkı bir ozan gibi okuyucunun aklına değil, hislerine, sezgisine seslenmelidir(Hızır, a.e., 2007 :180). Temas edilen husus, Bergson düşüncesinde edebiyat ile felsefe arasındaki sınırları müphem kılmakta, bu düşüncede filozof tabiri caizse bir ozana dönüşmekte, felsefe ruh hallerine dair ifadelere yönelmekte, düşünsel tecrübede sonuçlardan ziyade süreç önem kazanmakta, sezgiye yönelen felsefe sanatsallaşmaktadır. Bu manada Bergson düşüncesinde kavram da geleneksel felsefeden farklı olarak, bir gösteren değildir, kavram sözcüklerle tasvir edilen bir muhtevadır ve oluşu ifade etmektedir. Görülmektedir ki ; Bergson hareket, hakikat ve oluşu parçalara, kesitlere bölen, sinematografik paradigmayı ifade eden kavram, bilim ve zeka ile hakikatin, hayatın, oluşun dinamizmini ifade eden sezgi kavramını birbirinden ayırmaktadır. Bu ayrım Bergson'un zaman nosyonunu anlamak bakımından önemlidir. Öte taraftan, hayat evriminin belirli bir aşamasında zeka ve sezgi (Sunar,1960 :39-45) biçiminde bir bölünme gerçekleşmektedir. Bergson'a göre sezgi oluş, süre ile zeka ise madde ile

³²⁹Zekanın mekanizması sinematografik bir nitelik taşımaktadır.

³³⁰Bilim, zeka dinamik, bütünsel hareketten parçalara ayrılmış, kesitlere bölünmüş çerçeve görüntüler temin etmektedir.

³³¹Yapısı icabı dil hakikati kavramlar vasıtasıyla dondurmaktadır. Bu suretle hakikati ifade etmekte dil muktedir değildir.

³³²Bilim zekanın bir mahsulüdür, fizik ile alakalı harici, görünüşe dair bilgi temin etmektedir.

ilintilidir.³³³ Ancak Bergson'a göre birbirleriyle zıt yönde hareket eden zeka ve sezgi saf değildir, zeka ve sezgi birbirlerine ait unsurlar ihtiva etmekte, zekadan muaf bir sezgi pratiğe matuf bir içgüdü halinde kalmaktadır (1947 :233). İçsellğin, hayatın bilgisini temin eden sezgi hayat istikametinde ilerlemekte, yaratıcı ve dinamik bir karakter taşımaktadır. Oysa ki, bir nevi alışkanlık çerçevesinde etkinlik gösteren, herşeyi mekanik olarak değerlendiren zeka yaratıcılıktan mahrumdur. Bu bapta zeka oluş halindeki hayatın yani sürenin, biricik an'ın bilgisini de temin edemez, zeka ancak maddenin bilgisini temin etmektedir.

Madde hayat hamlesinin patlamalarla açılımı sırasında bıraktığı atıktır yani madde hayat hamlesinden arta kalan bir çeşit bakiyedir, eksiltilmiş hayattır (Tunç, 1947 :47). Homo faber'in bilme organı olan zeka ise Bergson'a göre maddenin, nesnenin spekülatif, görelî bilgisini temin etmekte,³³⁴ zekanın konusunu parçalara bölünen madde³³⁵ teşkil etmektedir. Oluşu, varlığı, hakikati sabitleştiren donduran zeka mekansal madde ile alakalı bir yetidir. Bedeni içinde bulunduğu çevreye adapte eden zeka hayata değil ; tekniğe, sonuca mütemayildir, pratik bir karakter taşımaktadır. Pratiğe matuf gayesini bilim vasıtaıyla icra eden zeka hayatı değil ; mekansal, maddi, fiziksel olayları açıklamaktadır. Bu manada maddeye, sabitliğe, tekrara ihtiyaç duyan zeka oluşu, değişimi, oluş ile ilintili süre ve evrimi ifade etmek kapasitesinden mahrumdur. Birbirinden farklı nitelikleri nicelleştirmek,³³⁶ kavramsallaştırmak suretiyle eşitleyen zeka, madde üzerinde denetim kurmakta, bu suretle mekanda işlemektedir. Mekan zemininde analiz etmeye dönük bir bilgi olan zeka, nesneleri mekanik olarak tasavvur etmekte, hareketsiz an'ları tasarlamakta, hareketsiz anları esas almakta, hareketi ardışık sabit konumlara dönüştürmektedir. Zeka maddelerin kendi aralarındaki harici ilişkilere dönük bir bilgi olmak boyutuyla maddenin bir parçasını diğer bir parçasına oranlamaktadır. Bu bakımdan zeka, uzam yahut mekan, konum ile öncülünden vargıya, yasalara erişmek bakımından bilim³³⁷ ile

³³³ Bir eğilim ifade etmek bakımından sezgi ve zekanın kesin bir tanımını yapmak mümkün değildir.

³³⁴ Zeka maddenin bilgisidir (Deleuze, 2014:129).

³³⁵ Bu yönüyle zeka analitik bir nitelik taşımaktadır.

³³⁶ Zeka ölçüler yoluyla işler.

³³⁷ Sinematografik zeminde işleyen, maddeye dönük bilim, bilimin temin ettiği sonuçlar, hakikate erişmekten mahrumdur. Ayrıca bilim tıpkı sinematografi gibi sürece değil, sonuca dönüktür ve parçalarla iştigal etmektedir.

ilintilidir. Bilim, zeka sinematografik bir zeminde işlemekte, oluşu, hareketi tıpkı sinema, fotoğraf gibi parçalara ayırmakta,³³⁸ dondurmakta ; bu bakımdan bilim, zeka kavramsal, harici bilgi temin etmekte, zekanın bir mahsulü olan bilim vasıtasıyla madde bilinmektedir. Bilimin nesnesini teşkil eden, tekrara dayanan madde genellemelere ; bilimin öngördüğü kurallara tabidir. Bu kurallar çerçevesinde³³⁹ zeka vasıtasıyla maddenin seyri ; değişimden azade maddenin istikbaldeki formları mevcut hali dolayımıyla öngörülebilir. İşte modern bilime hakim olan değişimden münezzeh ardışık, sabit soyut Z zamanı³⁴⁰ da bu madde nosyonu üzerine inşa edilmektedir. Bu zaman-madde nosyonunda madde ve zaman münasebeti değişimden azadedir ve zamanın madde üzerinde değişim yönünde herhangi bir tesiri mevcut değildir. Öte taraftan, bir hareketsizlik eğilimi olan madde atalet, geometri ve mecburiyet manasına gelmektedir (Bergson, 1998 :23-24). Statik bir karakter taşıyan madde harici bir kuvvet vasıtasıyla değişime maruz kalmaktadır. Bu yönüyle özgürlükten mahrum olan madde bir mecburiyeti ifade etmektedir. Ancak madde salt mekandan müteşekkil külliye homojen bir nitelik taşımaz. Maddenin kökeninde ruhsallık ve zeka, bu hususa koştur olarak süre ve mekan türünden birbirine karşıt iki kuvvetin çatışması mevcuttur. Maddedeki mecburiyetin gevşemesi³⁴¹ neticesinde doğan çatlaklardan bilinç, ruh, hayat sızmaktadır. Maddeden doğan boşluğa yerleşen bilinç genişlemek suretiyle tabiri caizse gittikçe maddeyi denetim altına almakta, ele geçirmekte, hayata yer açmaktadır.³⁴² İşte evrende kendini oluşturan, kendini yaratan (Bergson, 2015 :9)³⁴³ yukarı yönlü hayat ile hayatın genişlemesine ket vuran, hayatı alçaltan, aşağı yönlü³⁴⁴ madde şeklinde iki zıt kuvvetin çatışması hüküm sürmektedir. Statikleştirme, dondurma, parçalama eğilimi taşıyan madde karşısında hayat bir genişleme eğilimi, ebedi bir dinamizm taşımaktadır.³⁴⁵ Maddeye tesir eden hayat maddenin mukavemetini zayıflatmak suretiyle kendisine bir mecra açmakta, bir merkezden kopup gelen bir dalga gibi yayılmaktadır. Türlerle ayrılmak suretiyle

³³⁹ Madde belirli koşullar altında benzer şekilde tepkide bulunmaktadır.

³⁴⁰ Bu soyut Z zamanı ilişkisellikleri, niteliği, bağlamı gözden kaçırmaktadır.

³⁴¹ Mekana yönelen madde özgürlükten mecburiyete doğru gevşemektedir (Sunar, 1960:90).

³⁴² Evrim formundaki hayat daima maddenin, madde kanunlarının boyunduruğundan kurtulmak eğilimindedir.

³⁴³ Hayatın bu vasfına karşılık madde ise bozulmaya mahkumdur.

³⁴⁴ Madde hayatı aşağı çeker (Gündoğan, a.g.e., 2013: 52).

³⁴⁵ Bu sebepten ötürü hayat statiklikten ve tekrardan muaftır.

çatallanan, sıçramalar yoluyla mütemadiyen, daha yetkin, yeni formlar doğrultusunda ilerleyen ; sanatsal ve yaratıcı bir form çerçevesinde mütemadiyen evrimleşen, öngörülemez bir güzergah takip eden hayat bilinç, ruh hali, süre, özgürlükle ilintilidir. Bergson'un zaman nosyonunu anlamak bakımından birbiriyle ilintili bilinç, hayat, evrim gibi kavramlara temas etmek gerekmektedir. Zira Bergson'a göre, ben'in iç aleminde süre, oluş marifetiyle devam eden hayat bilinç tarafından kavranmaktadır. Ancak hayatın bilinç tarafından kavranmak hususu Kartezyen felsefede olduğu üzere bir özne-nesne ikiliği temelinde değil, bilincin, hakikatin yani hayatın içine nüfuz etmesi yoluyla gerçekleşmektedir.

Maddenin tüm mukavemetine rağmen maddenin önüne diktiği tüm engelleri aşmak istidadı gösteren insan varlığında hayat tabiri caizse özgürlüğe kavuşmaktadır. Zira hayatın kaynağında yer alan bilinç³⁴⁶ sadece insan türünde mevcuttur. Bilince sahip insan maddeyi bertaraf etmek, maddenin esaretinden kurtulmak eğilimindedir.³⁴⁷ Bu yönüyle bilince matuf evrimin gayesini, evrimin en üst basamağını insan türünün teşkil ettiğini ifade etmek mümkündür. Hayat evrim güzergahı üzerinde muhtelif izler bırakmak, çatallaşmak, ayrılmak suretiyle yaratıcı bir formda ilerlemektedir. Bu manasıyla bölünmek, ayrılmak, fark'laşmak güzergahını takip eden evrim mekanist ve finalist yaklaşımların öne sürdüğü üzere önceden tayin edilen hedefler doğrultusunda türleri birleştiren düz, çizgisel biçimde ilerleyen bir süreç değildir, yani evrim sadece ilerlemek istikametinde gerçekleşmez.³⁴⁸ Evrim bu karakteri itibarıyla karmaşık formlar, muhtelif sapmalar, gerilemeler de ihtiva etmekte, hayat-madde düalizmi münasebetiyle muhtelif mecralara sapmaktadır. Özce, Bergson'un evrim nosyonu evrimi dış koşullara adaptasyon şeklinde telakki eden mekanik yaklaşıma da evrimin belli bir planın gerçekleşmesi şeklinde ilerlediğini öne süren finalist yaklaşıma da karşıdır.

³⁴⁶Bu hususta Cavit Sunar şöyle diyor: "Bergson'un uzun incelemelerle anlatmak istediğine göre, hayatın kaynağında şuur, başka bir deyimle hava fişegini andıran bir "supra-conscience" vardır. Onun sönmüş parçaları da madde olarak düşer"(a.g.e.,1960:95).

³⁴⁷Hatta insan ebedi bilinci vesilesiyle zamansal olanı yani maddeyi, onu esir eden ölümü aşmaya çalışmaktadır.

³⁴⁸Evrime düz çizgisel bir biçimde ilerleyen, herhangi bir aşamanın yek diğerine göre kademelendirilebileceği bir süreç; önceden tayin edilen bir imkanın gerçekleşmesi değildir. Evrim bir edimselleşme, bir yaratımdır, fark temelinde şekillenmektedir.

Bergson'a göre hayatın evrimi yaratmak doğrultusunda vuku bulmaktadır, bu manasıyla evrim ebedi bir oluş,³⁴⁹ ebedi bir yaratımdır ve bu evrimi elan vital ilkesi tayin etmektedir.³⁵⁰ Tüm varlıkların, türlerin, bireylerin özünde bulunan hayat hamlesi³⁵¹ yönü önceden tayin edilemeyen bir yaratım arzusu,³⁵² bir yaratım mecburiyetidir, edimselleşen virtüellik, fark'laşan bütünlüktür, hayatın özüdür. Bütün canlıları birbiri ile irtibatlandıran, en basit formlarda dahi mevcut olan hayat hamlesi en yetkin formlara erişmek eğilimi taşımaktadır. Bu manada insan türü hayat hamlesi neticesinde vuku bulan en yetkin varlıktır. İnsan türü başlangıçta³⁵³ saf ruhsal bir vasıf taşıyan haya hamlesine yeniden ruhsal bir boyut kazandırmaktadır. Hayat hamlesi en yetkin bir biçimde insan türünde açığa çıkmakta, insan türünden başka tüm türlerde bir çıkmaza saplanmaktadır. Bu manasıyla insan türünün hayat hamlesinin gayesini teşkil ettiğini ifade etmek mümkündür (Deleuze, a.g.e., 2014:147). Hayat hamlesi hayattaki fark'laşmaların, çatallaşmak suretiyle birbirinden sapan formların, çeşitlenmelerin, yeni türlere yol açan değişimin temel nedenidir. Bir temayülü ifade eden hayat bir ağaç gibi büyümekte, ağacın her bir dalı hayat hamlesini taşıyan muhtelif yönler yaratmaktadır. Evrende birbirine zıt görünen şeyler hayat hamlesinin farklı veçhelerini teşkil etmekte, söz gelimi hayvan türü ile insan türü arasındaki mahiyet farkı hayat hamlesinin bu iki türde farklı formlar kazanmasından kaynaklanmaktadır. İnsanda zeka, hayvanda içgüdü, bitkide uyuşukluk, şeklinde tecelli eden hayat hamlesi belli türlerde duraklamakta, tabiri caizse maddileşmekte, bu bakımdan insan, hayvan, bitki olmak üzere üç farklı şekilde bölünmekte, hayatın niteliklerini yaratmaktadır. Hayat hamlesi ile alakalı bilinç kavramına da temas etmek gerekmektedir. Varoluşun, özgür eylemin kaynağı bilinç yaratım ile bu manada hayat hamlesi ile ilintilidir, yaratım ile gerçekleşmektedir. Bilinç hareket eden her canlıda bulunmakla birlikte, özgür bilinç sadece insan türünde mevcuttur. Otomatikleşen, mekanikleşen hayata özgür bilinç

³⁴⁹Hareketi donduran zeka bu oluşu kavramaktan uzaktır.

³⁵⁰Hayat hamlesi bir töz değil, evrime içkin olan bir eğilimin ifadesidir.

³⁵¹Yaşam atılımı şeklinde de Türkçeleştirilmektedir.

³⁵²Maddenin direncine maruz kalmak münasebetiyle hayat hamlesinin yaratımı mutlak ve sınırsız değildir. Maddeye mümkün olduğunca özgürlük telkin etmek çabası gösteren hayat hamlesi kendisinin tam zıddı olan madde hareketiyle karşılaşmakta ve kendisini bu sayede kavramakta, keşfetmektedir.

³⁵³Bu başlangıç nosyonu Aristoteles düşüncesinde bulunan ilk muharrik kavramını hatırlatmaktadır.

tekrardan dinamizm kazandırmaktadır. Eylemlerin, tercihlerin zenginliği canlı bir varlıkta bilinç düzeyini göstermektedir. Bu bakımdan seçim, tercih manasına gelen bilinç beynin bir fonksiyonu değildir, ruh hali ile ilintili olan bilinç hayata ihtimam göstermektir. Beyne asılı olan bilinç ile beyin arasındaki münasebet Bergson palto-askı metaforu vasıtasıyla ifade etmektedir. Bellek ile ilintili olan bilinç “*geçmişin şimdi içre barınması ve yoğunlaşmasıdır*”(Bergson, a.g.e., 1998:14). Bilinç geçmişi, şimdileri toplamak suretiyle ilerlemekte ; geçmişi depolamak suretiyle istikbali yakalamaktadır.

Bergson bilinç ve hafızayı ikame etmekte, aynı manaya gelecek bir biçimde kullanmaktadır(Gündoğan, a.g.e., 2013:84). Mazi, hatıralar, gerçekleşen olaylar beyinde değil, hafızada birikmektedir (Bergson, a.g.e.,2015 :173). Hafızada biriken hatıralar, ruhi hayatta iz bırakan olaylar hatırlama işlemi vesilesiyle bilince çıkmakta, hatırlama yoluyla gerektiği takdirde mazi bilince çıkmak suretiyle şimdiki zaman ile kaynaşmakta, hatırlama vasıtasıyla virtüel anı edimselleşmektedir (Deleuze, a.g.e., 2014 :106). Anı, imge³⁵⁴ haline geldiğinde edimselleşmektedir (Deleuze, a.g.e., 2014 :106). Anı edimselleştiği ölçüde bir imgenin içinde yaşamaya eğilim göstermektedir (Bergson, a.g.e., 2015 :102). Bu bapta Bergson’un madde³⁵⁵ ile ilintili algı ve zihinle ilintili hafıza arasında yaptığı ayrıma temas etmek gerekmektedir. Bergson’a göre madde ve bellek kendine özgü bir gerçekliğe sahiptir. Algı ve hatıra ya da anı nicelik, kademe bakımından değil, nitelik bakımından birbirinden farklıdır (Bergson, a.e., 2015 :174). Fakat anı ile algı arasındaki bu nitelik farkı birbirleriyle temas etmedikleri manasına da gelmez. Bergson şöyle diyor : “...anılara bulanmamış algı yoktur” (a.e., 2015 :27). Öte taraftan, Bergson’a göre biri hayal eden, saf bellek öteki tekrarlayan, mekanik, bedenselleşmiş olmak üzere iki tür bellek mevcuttur (a.e., 2015 :62). Zira “hayal etmek, hatırlamak değildir” (Bergson, a.g.e., 2015 :102). Ayrıca hafıza maziyi, istikbali, gerçek süreyi yaratmaktadır (Russel, a.g.e.,1970 :162).

³⁵⁴İmge idealistin tasarım dediği şeyden fazla birşey fakat realistin şey dediğinden az bir şey.

³⁵⁵Madde bir imgeler bütünüdür.

Bergson'un süre yani zaman nosyonunu anlamak bakımından sezgi kavramına da temas etmek gerekmektedir. Zira sezgi sürenin mütemmim cüzüdür. Sezgiden mahrum bir süre ancak sıradan bir psikolojik tecrübeyi ifade etmektedir. Süre de niteliksel, virtüel bir çokluk ifade eden sezginin (Deleuze, a.g.e., 2014 :54) doğa farklarını kavramasına imkan tanımaktadır (Deleuze, a.e., 2014 :72).

Özne- nesne ikiliğini lağveden sezgi metodu Bergson felsefesinin temelini teşkil etmektedir (Topçu, a.g.e.,2015 :20). Tecrübeye mütemayıl sezgi kendi varoluşumuzun dışına çıkmak suretiyle farklı süreleri, farklı varoluşları tanımak imkanı takdim etmektedir. Fark'ı,³⁵⁶ süreyi açığa çıkaran, nitel doğa farklarını ayırt eden sezgi yalın, saf, dolaysız ve nitel bir tecrübedir, bir fark yöntemidir. Hakikati doğa çizgilerine göre parçalara ayırıştıran sezgi(Deleuze, a.g.e., 2014 :155) sayesinde hakikat aklın, kavramın³⁵⁷ dolayımına, aklın tanıtlama tekniklerine müracaat etmeksizin mutlak, basit ve yalın bir biçimde kavranmaktadır. Bu suretle sezgi tüm varlıkları, şeyleri kendi doğası, saflığı temelinde açığa çıkarmakta, varlıkları, şeyleri başka nesnelerle ilişkiselliği, nispeti dolayımıyla değil, kendi varlığında bilmektedir. Bu bakımdan sezgi hakikatin, mutlak, ebedi olanın bilgisini sempati³⁵⁸ yoluyla temin etmektedir. Deleuze şöyle diyor: *“Gerçek şu ki, Bergson felsefeyi mutlak olarak “kesin” bir disiplin haline getirmek, bilimin kendi alanında sahip olduğu kesinliği ona kendi alanında kazandırmak, onun bilim kadar ilerletilebilir ve aktarılabilir olmasını sağlamak için sezgi yöntemine güveniyordu”*³⁵⁹(a.g.e., 2014 :54).

Konuyu başka konularla ilişkisi bağlamında değil, kendinde kavrayan sezgi mutlak hakikati sempati vasıtasıyla açığa çıkarmaktadır (Hızır, a.g.e.,2007 :161).

³⁵⁶Bergson düşüncesinde fark niceliksel değil, niteldir.

³⁵⁷Sezgi sayesinde kavramdan hakikate değil, hakikatten kavrama erişilmektedir.

³⁵⁸Mutlak olan sempati vasıtasıyla kavranmaktadır. Sempati nesnedeki biricik olanı ifade etmektedir. Bu manada sempati; kavramın, sembolün dolayımıyla ifade edilemez. Nesneyi kavramlar, genelleştirmeler yoluyla değil, nesnenin biricik vasfını keşfetmek imkanı veren sempati yoluyla bilmek mümkündür.

³⁵⁹Bergson bilmek faaliyetine sınırlar çizen, bu manada mutlak hakikat arayışını, metafiziği zayıflatan agnostik, göreliliği esas alan Kantçı paradigmadan, bilginin dış tesirden doğduğunu iddia eden ampirisizmden, hakikati kavramlar yoluyla parçalayan akılcılıktan farklı olarak mutlak hakikate erişmek maksadıyla sezgi yöntemini önermektedir.

Hakikati donduran, parçalara ayıran akıl,³⁶⁰ zeka ebediyete, oluşa mutlak olana ket vurmaktadır. Şeyleri, varlığı parçalara, bilinen unsurlara ayıran, ortak öğelere indirgeyen analitik akla karşılık sezgi varlığın, şeyin içine nüfuz etmektedir. Bu manada sezgi vesilesiyle tecelli eden hakikat şeyler, varlıklar hakkında harici, sembolik, görünüşe dair bilgi temin etmez. Sezgi bilakis şeyin, varlığın içine nüfuz etmek, onunla bütünleşmek suretiyle mutlak ve dolaysız bir bilgi temin etmektedir.³⁶¹ Sezgiye veri teşkil eden mutlak ya da mutlak hakikat ebedi oluşa dairdir³⁶² ve dolaysızdır. Bu manada Bergson'a göre hakikat zeka, aklın dolayımıyla parçalanamaz bir bütündür, sürekli oluş halindedir, somut ve canlıdır. Hayata, hakikate, oluşa matuf sezgiye karşılık maddeye dönük zeka hakikati, daimi oluşu, yaratımı dondurmakta, hakikati fizik, matematik kanunlara tabi kılmak suretiyle parçalamakta ve oluş yerine determinist³⁶³ bir düzeni hakim kılmaktadır. Oluş halindeki hakikati, hayatı kavramak ise zeka, aklın ötesinde hayatın, bilincin içinde yaşamak gerektirmektedir. İçgüdü ile zekanın sentezinden müteşekkil sezgi³⁶⁴ hayatın, oluşun bilgisini temin etmektedir. Bu bakımdan sezginin konusunu karşıtlar arasında gerçekleşen hareket yani değişim, devinim teşkil etmektedir. Bu manada sezginin nesnesi dinamiktir, süreçtir, oluşturmaya, sezgi süreci, oluşu kendi gerçekliği

³⁶⁰ Akıl analitiktir, parçalara ayırmakta, bu manada mutlak hakikati görelileştirmektedir. Temsili, sembolik bir vasfa sahip olan, pozitif bilimlerden yararlanılarak kullanılan analiz yöntemi; bir nesne hakkında mutlak bilgi takdim etmekten ziyade nesnenin işlevlerine dair bilgi takdim etmektedir.

³⁶¹ Bergson harici ve dahili bilmek ayrımı yapmaktadır (Gündoğan, a.g.e., 2013 :90). Sezgi hakikatin içine yerleşmek imkanı verdiğinden dahili bir bilmedir. Dahili bilmek saf ve dolaysızdır. Oysaki harici bilmek sembol, kavram ve analize hacet duymak münasebetiyle dolayımıdır. Sembollere farklı açıdan yaklaşan bir çalışma için bkz., (Eliade, 2017:19-35).

³⁶² Mutlak hakikat ile oluşun her anında temas kurulmaktadır fakat bu temas hakikatin bilgisine erişmek için kafi değildir.

³⁶³ Determinizm maddesel hayata hakimdir.

³⁶⁴ Bergson'a göre sezginin kaynaklarından birisini de hayata matuf ancak hayatı kavramak kapasitesinden mahrum olan içgüdü teşkil etmektedir. İçgüdü ve zekanın bilgi temin etmekteki noksanlarını her ikisinin sentezinden müteşekkil sezgi telafi etmektedir. Hakikati dolaysız tecrübe etmek bakımından içgüdü, içgüdüde uyku halinde bulunan bilinci uyandırmak bakımından da zeka sezginin kaynağını teşkil etmektedir. Sezginin oluşmasında içgüdü zekaya nazaran daha etkindir ve sezgi kendi bilincine erişen, pratikten, faydadan arınan bir içgüdüdür aslında. Şöyle ki; içgüdü sempati ihtiva etmektedir fakat bu sempati genişlemek, benliğe yönelmek ve kendi üzerine düşünmek kapasitesine sahip olmadığı için hayatın bilgisini takdim etmekten uzaktır. Doğuştan gelen içgüdü belli bir gayeye matuf alet kullanmak kabiliyetidir (Sunar, a.g.e., 1960:94). İçgüdü tarafından kullanılan aletler vücudun bir parçası, değişmez organlarıdır, mecburidir, organik bir nitelik taşımaktadır. Benzer şekilde alet yapmak ve kullanmakla ilintili olan zeka ise cansız, suni aletler üretmek ve bu aletleri değiştirmek suretiyle kullanmak kapasitesidir (Sunar, a.e., 1960:94). Mekanik bir nitelik taşıyan zeka tarafından kullanılan aletler değişken, ihtiyari, kusurludur. Hayatın evrim sürecinde tecelli eden zeka ve içgüdü birbirine dönüşmek potansiyeli taşıyan, ortak kökene sahip, dolayısıyla heterojen iki kabiliyettir.

çerçevesinde kavramaktadır. Ruhi bir nitelik taşıyan oluş sürenin nesnesini teşkil etmektedir. Bu bakımdan sezgi, süre, oluş birbiriyle ilintilidir (Deleuze, a.g.e., 2014 :53).³⁶⁵ Ruhi hayatın, iç benliğin bir ifadesi olan, niteliklerden ibaret süre sezgi vasıtasıyla tecrübe edilmektedir. Sezgi hakikatin yani sürenin, somut olanın içine nüfuz etmek, onunla bütünleşmek suretiyle akış halindeki benin bilgisini temin etmekte, içe bakış³⁶⁶ yoluyla benliğin derinliklerine temas etmekte, bilince ve ruha ait halleri, verileri³⁶⁷ doğrudan açığa çıkarmaktadır. Sezgi yoluyla herhangi bir analize, dolayım, kavrama müracaat etmeksizin kendi ben'imizden, varlık'ımızdan saf, dolaysız bilgi temin edilmektedir.³⁶⁸ Hakikati kavramak yöntemi olan sezgi rasyonel temrinler vasıtasıyla değil ; ben'in derinliklerinden süzülen, ben ile ilişki kurmak suretiyle öğrenilen bir yöntemdir. Konunun dışına taşmak pahasına, Bergsoncu sezgi yönteminin dine ve Tanrıya yönelen mistik sezgiden, Kant felsefesindeki duyusal sezgiden ya da Descartes felsefesindeki rasyonel sezgiden farklı bir nitelik taşıdığını belirtmek de gerekmektedir.³⁶⁹ Ayrıca, sezgi vasıtasıyla süre dolaysız bir biçimde tecrübe edilmekte, ben'in bilgisi, hakikat yani süre ile somut hayata, ben'in iç alemine nüfuz etmek suretiyle bağ kurulmaktadır. Dolayısıyla sezgi hakikatin, hayatın, ben'in yani sürenin bilgisini temin etmektedir.³⁷⁰

1.4.4. Bergson Felsefesinde Zaman Kavramı ya da Bergson'un Süre Nosyonu

Süre kavramı, Bergson'un zaman nosyonunu, bu manada Bergson düşüncesini şekillendiren en temel kavramdır. Nurettin Topçu şöyle diyor : *“Bergson, süreyi yaratıcı bir prensip olarak kabul etti ve o, felsefesine hareket*

³⁶⁵Yine, Bergson felsefesinde evrim, oluş, yaratma, özgürlük, süre aynı manalara gelecek bir biçimde kullanılmaktadır(Gündoğan, 2013 :71).

³⁶⁶Nesne ile nesnenin bilgisini birbirinden koparan pozitif bilimlerde ise dışarıdan gözlem yoluyla nesneleştirmek yöntemi hakimdir.

³⁶⁷Süre ve özgürlük bilincin doğrudan iki verisini teşkil etmektedir. Sürenin mahsülü olan özgürlük ruhidir ve analiz edilemez.

³⁶⁸Dışımızdaki nesnelerden temin edilen bilgiler ise talidir, dolayım ve haricidir.

³⁶⁹Sezginin rasyonel, mistik vb. farklı biçimleri mevcuttur.

³⁷⁰Ben'de varolan hakikati bilinç, süre teşkil etmektedir.

noktası oldu” (2015 :31). Yine Topçu benzer şekilde Bergson felsefesinde süre kavramının önemini şu sözcüklerle vurgulamaktadır : “*Eski filozofların cevher(substance) dediği şey ne ise, Bergson’a göre süre odur*” (a.e., 2015 :32). Bergson süre nosyonunu mekansal, fiziksel, nicel zaman nosyonu ile kendi nitel, saf zaman nosyonu arasında yaptığı ayrım üzerine bina etmektedir. Gilles Deleuze şöyle diyor : “*En baştan beri, Bergson’un felsefesinin sürekli konusu şudur : Uzay ve zamanın birbirine karıştırılması, zamanın uzaya indirgenmesi*” (a.g.e.,2014 :144). Yine bu hususta Levent Bayraktar şöyle diyor : “*Bergson felsefesinde en orijinal nokta, mekanik ilimlerdeki “zaman” kavramının eleştirisi ve buna karşılık çıkarılan zaman realitesidir*” (2010 :31). Felsefesini özgün bir zaman nosyonu üzerine inşa eden (Tevfik, a.g.e.,2005 :123) Bergson zaviyesinden bakıldığında, mekansal, fiziksel zaman ile nitel, saf zamanın yani sürenin birbiri ile karıştırılması felsefe tarihinde problemlerin çözümünü engelleyen en temel etmendir.³⁷¹

Yukarıda ifade edildiği üzere, Bergson sürenin belli bir an’ını dondurmak suretiyle zamanı mekansallaştıran,³⁷² onu ölçülebilir³⁷³ bir niceliğe indirgeyen, zamanı ben’in dışında³⁷⁴ yani mekanda tasarlayan bilimsel, fiziksel, matematiksel zaman nosyonu ile bilinçte, bellekte, ben’de gerçekleşen kendi süre nosyonunu yani la duree(süre) ile zaman(temps) kavramlarını birbirinden ayırmaktadır. Zaman ve süre arasında yapılan bu ayrım aslında ruhi haller-fizik olgular, içsel-dışsal, bilinçsel dünya-maddi dünya gibi ikilikler üzerine şekillenen farklı gerçeklik alanları arasındaki ayrıma da tekabül etmektedir. Bu alanların birinde niteliksel, değişime, oluşa ait bir gerçeklik, bir diğerinde ise niceliksel, fiziksel, mekansal bir gerçeklik hüküm sürmektedir. Bu iki gerçeklik alanı arasındaki sınırların bulanıklaşması daha doğrusu ruhi, bilince dair gerçeklik alanının fiziki, mekansal gerçeklik alanına indirgenmesi ; mekansal zaman ile sürenin birbirine karıştırılması manasına gelmekte, dolayısıyla gerçek sürenin tecrübe edilmesine de ket vurmaktadır. Maddi

³⁷¹Dinçer Yıldız şöyle diyor : “Bergson’a göre felsefenin bütün problemleri zamanın mekanla, daha kesin bir deyişle de, sürenin yani arı zamanın mekansallaştırılmış zamanla karıştırılmasından doğmuştur” (2006 :49).

³⁷²Süre kavramsallaştırıldığı takdirde mekana hapsedilmektedir.

³⁷³Şimdiki zamanı kriter kabul etmek kaydıyla belli aralıklarla yani düzenli bir biçimde tekrar etmek hususu zamanın daha doğrusu zaman aralıklarının ölçümünü mümkün kılmaktadır.

³⁷⁴Ben’in dışında süre yani gerçek zaman değil, eş zamanlılık mevcuttur.

evrende, fenomenler aleminde vuku bulan fiziksel zaman mekansal, nicel,³⁷⁵ homojen³⁷⁶ bir karakter taşımaktadır. Bu manada yaratımdan ve oluştan münezzehtir fiziksel zaman düz çizgisel, tek düze bir biçimde ilerlemektedir. Zamanı fizikselleştiren yaklaşımlar gerçek zamanı yani süreyi mekansallaştırmakta, mekana ya da uzaya ait ardışıklık, eş zamanlılık³⁷⁷ düzen, homojenlik,³⁷⁸ nicellik, süreksizlik gibi özellikleri³⁷⁹ gerçek zamana³⁸⁰ yani süreye atfetmektedir. Oysaki, süre niceliğe indirgenemeyen, aritmetik bir biçimde toplanamayan,³⁸¹ bilinçte deneyimlenen, ruhsal, nitel, akıp giden³⁸² devingen, heterojen, bölünemez, daimi bir oluş, zihni bir sentezdir. Bilinçte vuku bulan, bilinçte deneyimlenen süre çerçevesinde bilinç, bilince dair olaylarla, ruhi hallerle karşılaşmak, farklılaşmak³⁸³ suretiyle kendisini mütemadiyen, kesintisiz bir biçimde her an yeniden yaratmaktadır.³⁸⁴ Süre birbiri içine halkalar gibi girmek, birbirine zincir gibi eklenmek suretiyle iç içe geçen,³⁸⁵ mütemadiyen, kesintisiz,³⁸⁶ dinamik bir formda gerçekleşen bilince dair hallerdeki,

³⁷⁵Saymak işlemi ancak mekanda gerçekleşebilir.

³⁷⁶Mekan kesintili, homojen bir karakter taşımaktadır

³⁷⁷Maddi evrende, mekanda eş zamanlılık, ruhta ise süre hüküm sürmektedir.

³⁷⁸Uzayın homojenliği niteliksel farkı imha etmektedir.

³⁷⁹Uzay ya da mekan bir şeyin bir diğer şeyden nicelik itibarıyla farklılaşmak münasebetiyle sadece derece, nicelik farkları ihtiva etmektedir. Bu bakımdan uzayda niteliksel değil niceliksel bir çokluk mevcuttur.

³⁸⁰Dışımızda yani mekanda tasarlanan zaman ise gerçek değil, itibari bir karakter taşımaktadır.

³⁸¹Fiziksel zaman nosyonu tarafından ölçülen aslında mekandır.

³⁸²Akıp gitmek sürenin özünü teşkil etmektedir(Gündoğan, a.g.e., 2013:80).

³⁸³Bergson düşüncesinde yaratımdan temellenen fark menfi değil, müspet bir nitelik taşımaktadır. Deleuze'un Bergson tefsirinde sürenin farklılaşmak suretiyle mütemadiyen bölündüğü savı bu husustan temellenmektedir (Deleuze, a.g.e.,2014:81).Deleuze şöyle diyor: "Böylece süre, Bergson için, sadece bölünemez ya da ölçülemez olan değil,daha çok ancak doğasını değiştirerek bölünebilen, ancak bölmenin her aşamasında ölçüm ilkesini değiştirerek ölçülebilen şeydi"(a.e.,2014:80). Yine aynı hususta Deleuze şöyle diyor: "Süre, kendindeki içsel bir patlayıcı kuvvet yoluyla farklılaşır." (a.e.,2014:135). Aslında Deleuze'un Bergson tefsirine göre sürenin fark olduğunu ifade etmek mümkündür. Öznellik, fark, virtüellik, niceliğe indirgenemeyen bir çokluk ifade eden süre ıraksayan çizgiler halinde tecelli etmek suretiyle doğa farklarını yaratmakta, doğa farklarını ifade eden ıraksama çizgileri yoluyla edimselleşmektedir. Bu hususta Deleuze'den şu sözcükleri nakletmek suretiyle faslı kapatmakta fayda var: "Süre her zaman doğa farklarının yeri ve ortamıdır, hatta süre bu farkların toplamıdır, çokluğudur; yalnızca sürede doğa farkları vardır- oysa uzay derece farklarının yerinden, ortamından, toplamından ibarettir" (a.e., 2014: 72).

³⁸⁴Hayata, bilince dair olaylar, ruhi haller her an yeni bir formda tecelli etmektedir. Bu suretle bu hal ve olayları nedensellik kategorisi çerçevesinde ifade etmek mümkün değildir. Dolayısıyla fenomenler aleminde aynı sebeplerin aynı neticeleri doğurduğu şeklindeki gözlem ruhi alemde hükmünü yitirmektedir.

³⁸⁵Mekansal zamanda ise iç içelik değil, ardışıklık hüküm sürmektedir.

³⁸⁶Bilinç hallerinde boşluk mevcut değildir. Bilinç halleri ruhun bütün mazisini ihtiva etmektedir.

ruhi hallerdeki değişimi,³⁸⁷ oluşumu, bir arada oluşu (Er, 2011 :104) ifade etmektedir.³⁸⁸ Her bir an'ı, tecrübeyi muhafaza eden süre yoluyla mazi bir kartopu misali istikbali kemirmek suretiyle mütemadiyen ilerlemekte genişlemekte ve yaratmaktadır. Bergson şöyle diyor : “*Süre, geleceği kemiren ve ilerledikçe büyüyen geçmişin daimi ilerlemesidir*” (a.g.e.,1947 :16). Yani mazi şimdide barınmak suretiyle istikbale yönelmekte, mütemadiyen kendi üzerine yığılmaktadır. Öte taraftan Bergson felsefesinde geleneksel felsefede olduğu üzere zaman kiplerinin mazi, şimdiki zaman ve istikbal biçiminde bölümlenmesinden ziyade zaman kipleri bağlamında bir iç içe geçmek hususu söz konusudur.

Bu hususta Ufuk Uras şöyle diyor:

“Bergson zaman konusunu incelerken, Platon’dan beri düşünürlerin ileri süregeldiği, zamanın “dün, bugün, yarın” şeklindeki algılanışını reddedip, her anı farklı oluşlarla beliren devamlı bir değişme şeklinde algılar. “Şuur halleri” olan zaman ölçülemez, fakat sezilebilir. Zamanın bu kesintisiz sürekliliğine, Bergson “süre” adını vererek, zaman gibi yaşamın da bir süreklilik hakimiyeti içerisinde evrimsel bir gelişmesi olduğunu ifade eder” (Uras, 2007 :43).

Bergson düşüncesinde zamanın yani mütemadiyen yaratan sürenin sürekliliğini, şimdide içerilen, devam eden mazi yahut mazi ile tesis edilen bağ teminat altına almaktadır.³⁸⁹ Yani yaratımın çerçevesini istikbale matuf, şimdide barınan, kendi üzerine yığılan mazi tayin etmektedir.

Görülmektedir ki, Bergson’un zaman nosyonunu mazi, şimdiki zaman istikbal gibi zaman kiplerinin birbiriyle iç içe geçmesi ; fiziksel, matematiksel zaman ile gerçek zaman yani süre arasında yapılan ayrım ; oluş, evrim, içsel somut hayat, bilinç, hafıza, sezgi türünden kavramların süre kavramı ile ilintisi³⁹⁰ gibi hususlar şekillendirmektedir. Bu manada ruhi, iç hayatın bir tezahürü olmak münasebetiyle

³⁸⁷ Ruhi haller, bilinç halleri birbirinin aynı değildir, her bir ruhi olay tek bir seferde vuku bulmaktadır, bu bakımdan bilinç ve ruhta hiçbir şey aynı formda tekrar etmez. Bu bakımdan ruhi haller, bilinç halleri psikolojide olduğu üzere özdeşlik kategorisi çerçevesinde birbirine indirgenemez. Süre nosyonunu bu husus şekillendirmektedir.

³⁸⁸ Bilincin oluşumunu ifade eden yaratıcı bir evrim sürecidir.

³⁸⁹ Temas edilen bu husus sayesinde süre an’lık oluşlardan müteşekkil değildir.

³⁹⁰ Sürenin bu türden hususlarla ilintili bir biçimde değerlendirilmesi Bergson’un süreyi tanımlamak, kavramsallaştırmak çabasından uzak durması ile alakalıdır.

süreye konu teşkil eden bilinç halleri bir süreklilik, bütünlük,³⁹¹ birlik³⁹² arz etmekte, süre ruhi haller ve bilinç halleri (Sunar, 1970 :47-67) ile ilintili olmak bakımından içsel bir nitelik taşımaktadır.³⁹³ Bergson şöyle diyor : “Süre içimizde akıp giden zamandır” (2014:30).Yani süre kendi varlığımızda, bilincimizde tecrübe edilmektedir.³⁹⁴ Bu suretle zaman, zamanla tesis edilen münasebet bireysel, tekil bir nitelik taşımakta, fark temelinde şekillenmektedir. Dolayısıyla bu fark temelli bireysel, tekil karakter zamanın nicelleştirilmesine de imkan vermez.³⁹⁵ Saatler³⁹⁶ vasıtasıyla matematiksel, fiziksel zaman ise süreyi yani gerçek, somut zamansal tecrübeyi, bilinç hallerini,³⁹⁷ zaman ile tesis edilen bireysel münasebeti nicelleştirmekte, mekansallaştırmakta,³⁹⁸ zamanı soyut, boş bir gösterene dönüştürmektedir. Oysaki her an’ında farklı oluşlar³⁹⁹ ihtiva eden,⁴⁰⁰ dinamik bir karakter taşıyan süre bilincin bir hareketi, oluşumu olmak münasebetiyle somut bir tarzda tecrübe edilmektedir yani süre somut bir nitelik taşımaktadır. Özdeşlik temeline dayanan mekansallaştırılmış matematiksel zaman, fiziksel zaman ise nitel ayrımları, istisnailikleri, somut tekiliği, fark’ı ideal bir soyutluk nosyonu çerçevesinde ilga etmekte, zamanı homojenleştirmektedir.⁴⁰¹ Bergson’un süre nosyonu ise hayatın, ruhi hallerin, bilinç hallerinin tekiliğini, biricikliğini,

³⁹¹Hayata dair tüm izler birbirinden ayırtılamayacak bir biçimde tabiri caizse bilince kazanılmaktadır. Bu suretle bilince dair haller, bilinç olayları bir bütünlük teşkil etmekte, nitel bir karakter taşımaktadır. Oysaki mekanda mevcut bulunan her bir nesne birbiriyle konum itibarıyla ayırtılmak münasebetiyle nicelleştirilebilmektedir.

³⁹²Bilincin birliğini zaman, beden birliğini ise mekan teşkil etmektedir.

³⁹³Gilles Deleuze şöyle diyor: “Süre özünde bellektir, bilinçtir, özgürlüktür. Süre, önce bellek olduğu için bilinç ve özgürlüktür” (2014:91).

³⁹⁴Kendi varlığımızın haricindeki süreler ise sempati vasıtasıyla tecrübe edilmektedir.

³⁹⁵Bilincin, ben’in her bir tecrübesi, tabiri caizse bilince kazınan her bir iz süreyi teşkil etmektedir. Bu bakımdan bilince kaydedilen her bir tecrübenin tekil karakteri zaman tecrübesini de bireyselleştirmekte, herhangi bir sayısal ölçümden azade kılmaktadır.

³⁹⁶Saat mekansallaştırılmış, homojen zamanı ölçmektedir. Mekan niceliksel ölçülebilir,homojen bir nitelik taşımaktadır.

³⁹⁷Bilinç halleri ya da duygulanımın yarattığı etki, bu etkinin süresi nicel olarak ölçülemez. Bu etkiyi nicelleştirmek, kavramsallaştırmak bilinç halinin niteliğini değiştirmektedir.

³⁹⁸Gündelik hayatta, doğa bilimlerinde hüküm süren itibari, ardışık, matematiksel zaman nosyonu gerçek süreyi mekansallaştırmakta, süreyi maddileştirmek suretiyle mekana indirgemektedir. Pratik bakımdan faydalı olan bu zaman nosyonu, yukarıda ifade edildiği üzere düzenli aralıklarla tekrar eden hareket vasıtasıyla ölçülmektedir.

³⁹⁹Evren, bilinç mütemadiyen bir oluş halindedir.

⁴⁰⁰Heterojen bir nitelik taşıyan, bu sebepten ötürü bölünemeyen, her bir an’ın fark’lılığı esasına dayanan süre ölçülemez, parçalara ayrılamaz.

⁴⁰¹Zamanı homojenleştirmek zaman ile hayat arasındaki bağı koparmakta, zamanı spekülâtiflemektedir(Bergson, a.g.e., 2015:156).

değişimini⁴⁰² esas almaktadır. İçsel hayatla ilintili olan, mütemadiyen yaratıcı bir formda çatallanmak suretiyle ilerleyen süre⁴⁰³ somut, tecrübe edilen zamanı ifade etmektedir. Hayata dair tüm tekil tecrübeler süre marifetiyle bir zincirin halkaları gibi iç içe geçmekte ; süre tüm niteliksel değişimleri, tekillikleri, fark'ı çerçevelemekte, birbiriyle etkileşime sokmaktadır. Bu bakımdan mazi, şimdi, istikbal formundaki zaman kiplerini ihtiva etmek münasebetiyle süre zamanın yönünü önemsizleştirmekte, dolayısıyla Bergson düşüncesinde mazi, şimdiki zaman ve istikbal biçimindeki zaman kipleri bir bütünlük teşkil etmektedir.⁴⁰⁴ Özce, Bergson'un zaman nosyonunda bu üç zaman kipinin süre kavramı bağlamında bir nevi iç içe geçmesi söz konusudur.⁴⁰⁵ Bu hususta şu sözcükler Bergson'un meramını ifade etmektedir *“Zamanın özü, onun akıp gidiyor olmasıdır ; zaten akmış olan zaman geçmiştir ve zamanın aktığı anı şimdiki zaman olarak adlandırırız. Ama burada matematiksel bir an söz konusu olamaz. Kuşkusuz ki, saf anlamda düşünülmüş, geçmişle gelecekte ayıran bölünmez sınır olan ideal bir şimdiki zaman vardır. Ama gerçek, somut, yaşanmış şimdiki zaman, ister istemez bir süreyi işgal eder”* (a.g.e.,2015 :103).

Bergson düşüncesinde mazi daima şimdiki zaman ve gelecek üzerinde hatırlama vesilesiyle tesirde bulunmakta, bu zaman kiplerini şekillendirmektedir.⁴⁰⁶

⁴⁰²Ruhi hallerin, bilinç hallerinin değişimi vesilesiyle açığa çıkan süre mütemadiyen ilerlemek suretiyle genişlemektedir. Öte taraftan aynı olaylarla dahi karşı karşıya kalmak, ruhi hallerin, bilinç hallerinin değişimine engel teşkil etmez.

⁴⁰³Sürenin yönü daima ileriye, yeniyi açığa çıkarmaya dönüktür. Ancak Bergson düşüncesinde ilerleme yetkinleşmek doğrultusunda bir süreç manasına gelmez. Sürenin herhangi bir an'ını bir diğer an'ı ile mukayese etmek, aralarında herhangi bir hiyerarşik münasebet tesis etmek mümkün değildir. Zira sürenin her bir an'ı bir diğer an'dan farklı, yeni bir an'dır.

⁴⁰⁴Ancak mazi, şimdiki zaman ve istikbal ilişkisinde Bergson'un maziye daha ön plana çıkardığını ifade etmek mümkündür. Söz gelimi Heidegger aynı ilişki bağlamında istikbale daha fazla önem atfetmektedir.

⁴⁰⁵Bergson'un zaman nosyonunu Yahya Kemal'in şu dizeleri veciz bir biçimde ifade etmektedir: *“Kökü mazide bir atiyim ben.”* Öte taraftan, Bergson'un meşhur melodi örneği de zaman kiplerinin iç içeliğini ve onun süre nosyonunu anlamak bakımından önemlidir. Buna göre; melodi ard arda dizilen müzik notalarından müteşekkil olmasına rağmen bir bütünlük arz etmekte, bir bütün olarak tecrübe edilmektedir.

⁴⁰⁶Bergson düşüncesinde mütemadiyen yeniden kurulan mazi ne yok olup gitmekte ne de şimdiki zamanda aynı formda tekrar etmektedir. Bu bakımdan mazinin deyim yerindeyse derinliği şimdiki zamanı ve gelecek zamanı daima yenilemekte, yaratmakta, şekillendirmektedir. Öte taraftan istikbale dönük tavır da şimdi üzerinde tesirde bulunmaktadır. Şimdi yakın gelecek karşısındaki tavrı ifade etmektedir (Bergson,a.g.e.,2014:105).

Bu bağlamda mazi ile hatırlama,⁴⁰⁷ bilinç vesilesiyle tesis edilen münasebet doğrusal değil, karmaşık bir formda şimdiki zamanı, hayatı etkilemekte, hayatı yeniden şekillendirmektedir. Mütemadiyen yeniden şekillenen, bir bütünlük teşkil eden şimdiki zaman ile mazi arasında akışkan, daima oluş halinde bir münasebet söz konusudur. Mazi ile şimdiki zaman arasındaki münasebeti tayin eden hususlardan birisi de içsel hayata dönük dikkat yönelimi, ilgidir.⁴⁰⁸ Bu dikkat, ilgi motifi hayata dair unsurları birbirine yaklaştırmakta, sıkılaştırmakta, bu motifin zayıflaması yahut ortadan kalkması neticesinde şimdiki zaman maziye dönüşmektedir. Değişim, oluş şimdiki zamanda daha doğrusu şimdi’de vuku bulmakta ; değişim, oluş şimdi’nin özünü teşkil etmektedir. Hem mazinin hem de istikbalin sınırlarını ihlal eden şimdi (Bergson, a.g.e.,2015 :103) aynı zamanda mazi ile istikbal arasında tabiri caizse bir köprü vazifesi de ifa etmektedir. Öte taraftan, Bergson düşüncesinde istikbal de öngörülemeyen bir imkanı, henüz gerçekleşmeyen bir tasarımı, tabiri caizse heterojen bir imkanlar kombinasyonunu ifade etmektedir.⁴⁰⁹

Son olarak, Bergson’un zaman, süre nosyonu ile alakalı bir kaç hususa daha temas etmek gerekmektedir. Değişimi, dinamizmi, zamanı ifade etmekten mahrum olan sinematografik tasarım hakikati, oluşu film kareleri şeklinde birbirini izleyen kesintili parçalara ayırmaktadır. Bu türden bir yaklaşım parçaları ölçülebilir kılmakta, nicelleştirmekte ve oluşun özgüllüğünü, nitel boyutunu gözden kaçırmaktadır. Dilin kavramsal yapısı da bu yaklaşım ile paralel bir biçimde işlemektedir. Dildeki kavramlar hakikati dondurmakta, nitel boyutu ıskalamaktadır. Söz gelimi “çocuk adam oldu” türünden bir ifade ergenlik ve olgunluk gibi birbirinden farklı nitel aşamaları aynı nicellik nosyonu çerçevesinde eşitlemektedir (Bergson, a.g.e.,1947 :400).

⁴⁰⁷Hatırlanan olaylar, bilinç halleri mekansal bir formda yan yana değildir, süre formunda iç içedir. Şimdide vuku bulan hatırlama bir nevi çağrışım esasına göre yani bilinç hallerinin, bilince dair olayların birbirini çağrışırması esasına göre şekillenmektedir.

⁴⁰⁸Bu hususta Bergson şöyle diyor: “...geçmiş ile şimdi arasında bir derece farkından başka bir şey vardır. Şimdiki zamanım beni ilgilendiren şeydir, benim için yaşayan şeydir...” (2014:103).

⁴⁰⁹İstikbale dair bir imkan gerçekleşmek suretiyle oluşun zeminini daraltmaktadır. Öte taraftan istikbal bir imkan olmak münasebetiyle oluşun sürekliliğini de temin etmektedir.

1.5.Ana Hatlarıyla Heidegger Felsefesi ve Heidegger'in Zaman Nosyonu

Bu fasılda Heidegger'in zaman felsefesi ve zaman nosyonu onun genel felsefi yaklaşımı uyarınca ana hatlarıyla değerlendirilmektedir.

1.5.1.Giriş Niteliğinde Heidegger

Bilimsel anlamda ilk özgün çalışmasını 1912 senesinde yayımlayan Martin Heidegger yarattığı kendine özgü felsefi terminoloji ve bu terminoloji etrafında inşa edilen, klasik düşünme biçimlerine meydan okuyan felsefesi ile 20. Asır ve sonrası felsefenin en mühim ve en netameli figürlerinden, düşünürlerinden biri⁴¹⁰ olmak yanında tıpkı Sokrates gibi yaşam tarzında müşahhas hale gelen felsefesi, felsefesi ile örtüşen yaşam pratiği bakımından da çığır açan bir filozoftur.⁴¹¹ Heidegger felsefesinin önemine Kaan Ökten şu cümlelerle işaret etmektedir:

“Martin Heidegger (1889-1876) çağımızın en önemli bir kaç filozofu arasında sayılmaktadır. Seveni de çoktur, sevmeyeni de. Ama çağımızda ciddi olarak felsefe yapmak isteyen hiç kimse Heidegger'in eserlerine başvurmadan kaçınamaz. Başka bir deyişle Heidegger çağdaş felsefe tarihi ve düşüncesinin vazgeçilmez bir durağıdır” (2012 :1).

Koyu bir Katolik çevrede yetişen, felsefeye teolojiden geçiş yapan Heidegger'in felsefi bakımdan mühim ve netameli bir figür olmasına yol açan hususlar ; fenomenoloji,⁴¹² ontoloji, metafizik, teknoloji felsefesi, dil felsefesi,

⁴¹⁰Heidegger, felsefesinin karakteri nedeniyle filozof yerine düşünür sıfatını kullanmayı tercih etmektedir.

⁴¹¹Malum olduğu üzere,Heidegger düşüncesi icabı Varlığın kendini açılmadığı, Varlıkla daha dolaysız bir bağ kurulan taşradan kendisine teklif edilen üniversite rektörlüğünü reddetmek suretiyle dahi ayrılmadı.

⁴¹²Dünyayı anlamak ve yorumlamak hususunda sabit, değişmez kavramlar yerine biteviye değişen fenomenlere odaklanan fenomenoloji rasyonel, tümel, genel geçer, evrensel açıklamalara değil istisnailiklere, tekelliklere bu manada faailerin deneyimine yönelmektedir. Husserl'in epistemolojik düzeydeki fenomenolojisini ontolojik bir düzleme taşıyan Heidegger ise fenomenoloji akımında bir zirveyi temsil etmektedir. Levinas'ın ifade ettiği üzere: “Martin Heidegger'in saygınlığı ve düşüncesinin Alman felsefesi üzerindeki etkisi fenomenoloji akımında hem yeni bir aşamaya hem de

felsefe tarihi, hermeneutik, yaşam felsefesi, sanat, tarih felsefesi gibi oldukça geniş bir alanda yürütülen düşünsel, felsefi faaliyetin yanısıra, tartışmalı, çetrefilli politik mazi⁴¹³ oldukça komplike, anlaşılması zor felsefi dil,⁴¹⁴ Heidegger felsefesinin kategorik, alelade düşünme mecrasından farklı olarak sürekli yolda olması şeklinde sıralanabilir. Aşağıda bu hususlara, Heidegger felsefesinin köşetaşalarına zaman felsefesi bağlamında, çalışmanın kısıtları çerçevesinde ana hatlarıyla temas edilecektir.

1.5.2.Heidegger’i Anlamak ya da Heidegger ile Hemhal Olmak

Derslerinde dahi sadece birkaç öğrencinin kendisiyle bağ kurmasına imkan verecek bir üslupla anlatımda bulunduğu rivayet edilen, tıpkı Hereklaitos gibi anlaşılacak kaygısı gütmeyen “karanlık”, komplike bir üsluba sahip olan Heidegger neolojist yaklaşımı, nev-i şahsına münhasır Almancası sebebiyle Alman dilinde dahi oldukça zor anlaşılabilen bir düşünürdür. Bu cümleden olarak, Heidegger’i bir başka dile aktarmak, bir başka dil aleminde Heidegger felsefesini anlamak oldukça güçtür.⁴¹⁵ Heidegger’i bir başka dile aktarmanın güçlüklerine, Sein und Zeit(Heidegger, 1967) yani Varlık ve Zaman(Heidegger, 2011) isimli eserin Being and Time(Heidegger, 1996) ismiyle İngilizceye kazandırılan çevirisine dair kaleme aldığı giriş faslında eserin çevirmeni Joan Stambaugh şu şekilde işaret etmektedir(Stambaugh, 1996:13-14) :

1.Neolojist yaklaşım.

bu akımın zirveye ulaştığı anlardan birine işaret eder” (2010:19).

⁴¹³Heidegger’in düşünür kimliğine gölge düşüren Nazilerle ilişki oldukça tartışmalı bir husus teşkil etmektedir. Heidegger ve Nazi geçmişi ile alakalı bkz.,(Öner,2010:181-196). Heidegger ve Nazizm ilişkisine Nietzsche penceresinden yaklaşan bir değerlendirme için bkz., (Zimmerman,2010:258-280).

⁴¹⁵Heidegger’e dair Türkçe literatürde hem Heidegger üzerine yazılan ikincil kaynaklar hem de Heidegger’in doğrudan kendi metinleri bakımından oldukça geniş bir literatür mevcuttur. Heidegger’in başyapıtı olan Varlık ve Zaman Kaan Ökten tarafından bütünüyle Türkçeye kazandırıldı. Ökten’den evvel de Aziz Yardımlı Varlık ve Zaman’ın bir kısmını çevirmek suretiyle Türkçeye kazandırdı. Bu çalışma kapsamında Kaan Ökten’in çevirisinden büyük oranda yararlanmak yanında Heidegger’i bir başka dile aktarmak güçlüğü, Türkçe literatürde Heidegger terminolojisine, Heidegger felsefesinin kimi kavramlarına dair mutabakat noksanlığı gibi nedenlerden ötürü Heidegger’in Varlık ve Zaman adlı eserinin İngilizce ve Almanca baskılarına da müracaat edilmektedir.

2.Heidegger ortak sözcükleri(common words) hiç de olağan yollara tevessül etmeden kullanmaktadır. Sözelimi, Heidegger ,felsefesinin en mühim kavramlarından biri olan Dasein'ı felsefe tarihindeki uzun mazisinden farklı olarak alışlageldik manalarını aşındırmak suretiyle sözcüğün gündelik anlamını inkar etmeden başka bir manada kullanmaktadır.

3.Yine, Heidegger felsefe tarihinde üzerinde büyük oranda oydaşmaya varılan kavramların, mesala wahrheit ve sein gibi kavramların, geleneksel anlamlarını aşındırmaktadır. Dolayısıyla yukarıda zikredilen hususlar çerçevesinde, Heidegger'i Alman dilinin imkanları haricinde klasik düşünme biçimleri ile anlamamanın, açıklamanın güçlüğü ortaya çıkmaktadır.

Heidegger felsefesini klasik düşünme biçimleri ile açıklamak çabası, onun düşüncesine içkin esas meramın gözden kaçmasına neden olur. Heidegger metinleri, okuru akıl temelli açıklamalar yerine, dert, kaygı gibi hissi temelli bir anlama etkinliğine davet etmektedir.

Bu fasılda Sinan Kadir Çelik'in şu sözcüklerini nakletmek mümkündür:

“Varlığın varlığından kolayca anlaşılamayacak, hatta oldukça tuhaf denilebilecek bir şekilde mustarip olabildiğinden, daha doğrusu varlık kavramını bambaşka bir şekilde dert edinebildiğinden dolayı, Varlık ve Zamandaki felsefi etkinliğini gerçekleştiren Heidegger'in derdini anlayabiliyor, onun derdini dert edinebiliyorsak, kendi derdimizi bu metinle paylaşılabiliyorsak ancak Varlık ve Zamandaki varlık kavramını anlamaya başlayabiliriz”(2008 :113-114).

Bu manada Heidegger metinleri ile akıl temelli açıklamalara dayanan bir münasebet tesis etmek yerine, metni yorumlayan kişiyi Heidegger'e teslim eden, başka türlü düşünmek'e kapı aralayacak tecrübevi bir münasebet tesis etmek daha doğru bir yaklaşımdır. Yani Heidegger'in felsefesi, düşüncesi ile tesis edilebilecek münasebet, tıpkı onun Varlık'la tesis ettiği münasebete benzer bir biçimde Heidegger'in düşüncesi ile hemhal olmak, onun düşüncesine teslim olmak, onun metinleri eşliğinde bir tür düşünsel yolculuğa çıkmak esasına göre şekillenmelidir. Heidegger'in kendisi de okuru bu türden bir münasebete davet etmektedir. Şöyle diyor Heidegger: *“Sormak, bir yol açmaktır. Bu nedenle herşeyden önce yola dikkat*

etmek ve tek tek cümle ve başlıklara takılıp kalmamak öğütlenir” (Heidegger, 1998 :43).⁴¹⁶

Yukarıda ifade edilenler ışığında, düşünmek yoluna koyulan, daima düşünmenin yolunda olan Heidegger düşüncesini, metinlerin arka planında yatan esoterik anlama erişmek ya da kategorize etmek gibi klasik düşünme biçimleri ile izah etmek, Heidegger’in vaat ettiği düşünme biçimine karşıdır. Heidegger açısından felsefe özel, müstesna bir faaliyet değildir. Varlık’ın hizmetine koşulan, Varlık’ın saçtığı ışıltıları, açtığı yolu takip eden Heidegger felsefesi unutulmuş Varlık’ın üstündeki perdeyi aralamak gayesine matuftur. Bu faslı, Doğan Özlem’den aktarılan şu cümlelerle kapatmak mümkündür : *“Heidegger felsefesini betimleme ve anlatma ve buna bağlı olarak yorumlama çabası da, bir yanlış veya hiç olmazsa eksik anlamadan tamamen arınmış olamaz”* (1998 :10).

1.5.3.Bir Ara Not : Varlık ve Dil

Nietzscheci manada adeta sözcükleri yontan bir kavram ustası, Gadamer’in de belirttiği üzere bir kavram tarihçisi,⁴¹⁷ neolojist bir düşünür olan Heidegger Antik Yunanca sözcükleri,⁴¹⁸ felsefi kavramları alışlageldik düşünme biçimlerine uygun mutad felsefi anlamlarından farklı bir biçimde kullanmaktadır. Ayrıca oldukça metaforik, kinayeli ve görsel bir dil kullanan Heidegger(Demuth, 2012 :13) Almanca sözcükleri de felsefesinin otantik karakterine uygun bir biçimde anaakım felsefe geleneğinden farklı bir biçimde gündelik Almanca ile de hemhal olacak bir tarzda kullanmaktadır. Bu babta, Heidegger’in hermeneutik, ontolojik, felsefi yaklaşımının bir mahsulü olarak dil Heidegger felsefesinde merkezi bir konum işgal etmektedir. Zira Heidegger göre “dil varlığın evidir” (Heidegger, 2013 :5). Yine Heidegger dil ve düşünce münasebetinin mahiyetini, dilin düşünmek faaliyetindeki önemini

⁴¹⁶Doğan Özlem’in “Sormak, bir yol açmaktır.” şeklinde çevirdiği “Das Fragen baut an einem weg”(Heidegger,2000:7) şeklindeki cümleyi “Sormak bir yol inşa eder.” şeklinde çevirmek daha doğrudur.

⁴¹⁷Heidegger bir dilden başka bir dile aktarılan sözcüklerin geçirdiği dönüşümleri incelemektedir.

⁴¹⁸Heidegger Grekçe terimleri Greklerin anladıklarına inandığı biçimiyle tercüme etmektedir.

vurgulayan şu sözcükleri sarf etmektedir : “*Tüm düşünme yolları, az veya çok farkına varılabilir şekilde, dil aracılığıyla olağandışı bir tarzda, dil içerisinden yol gösterirler*” (Heidegger, 1998 :43).

Heidegger’e göre İnsan Varlık’la, hakikatle dil aracılığıyla yüzleşmekte, karşılaşmakta, Varlık’ı, hakikati dilde tecrübe etmektedir. Dolayısıyla dilin ne olduğunu anlamak, dildeki sözcüklerin dönüşümlerini izlemek Varlık’ın tarihsel akış,zaman içinde kendini açımlayan muhtelif veçhelerini yani Varlık’ın farklı anlamlarını gün yüzüne çıkarmak manasına gelmektedir. Heidegger’e göre “*...sözün bizatihi kendisi zamansaldır*” (Heidegger, 2011 :370). Bu cümleyi dildeki sözcüklerin anlamlarının zamana koşut olarak değiştiği şeklinde tefsir etmek mümkündür. Zira aynı yerde Heidegger şöyle diyor: “*...sözün de zamansal olması, yani zaman içinde karşılaşılan süreçlere dair söz etmesinden kaynaklanmaktadır...*”(Heidegger, a.e., 2011 : 370). Heidegger’e göre dilde sözcükler sabit kalmasına rağmen Varlık’ın her seferinde farklı bir veçhe ile zuhur etmesi nedeniyle sözcüklerin anlamları değişmekte, bu suretle sözcükler çok anlamlı bir nitelik kazanmaktadır. Bu zaviyeden bakıldığında, zamanı, Varlık’ı billurlaştıran sözcükler Heidegger’e göre nesnelere ad veren mantıksal soyutlamalar da değildir.

Heidegger için dil de basit bir iletişim aracı, mesaj ileten bir aracı değil yukarıda ifade edildiği üzere, Varlık’ın muhtelif görünümüleriyle bir karşılaşmalar alanıdır. Bu suretle dili salt, enformatif, gündelik kullanımla mahdut bir iletişim aracına indirgemek suretiyle Varlıkla bağıni yitiren insanın Varlıkla dolaysız bağıni yeniden tesis etmesi için dili sınırlayan, düşünmenin özgür akışını engelleyen unsurlardan sıyrılması gerekmektedir. Dilin gündelik-performatif kullanımının yanı sıra tıpkı geleneksel felsefi kavramlar gibi gramer kuralları da dilin özgür akışına, Varlık’a yönelen akışa ket vurmaktadır. Oysaki, şiir her nevi kısıtlamadan azade bir biçimde dilin ve düşüncenin özgür akışına imkan tanımaktadır. Heidegger’in sözcüklere dönük ilgisi, dili dekonstrakte etmesi bu gayeye matuftur. Heidegger Varlık ile dolaysız bir bağ tesis etmenin yolunu ise düşünme ve şiirde görmektedir. Şöyle diyor Heidegger: “*Dilin gramerden kurtulup daha köklü bir özyapıya doğru yönelmesi, düşünme ve şiir sayesinde olur*”(Heidegger, a.g.e.,2013 :6). Şiir Varlıkla

dolaysız bir bağ temin etmek imkanı tanımakta, bizi Varlık'a yaklaştırmakta, daha deruni, tefekküre dayalı bir düşünme biçimine kapı aralamaktadır. Oysaki, dilin pratik-enformatif kullanımı bizi Varlık'tan uzaklaştırmaktadır. Bu manada, Platon'dan temellenen temsil nosyonu ile Heidegger düşüncesi arasında bir mesafe vuku bulmakta, Heidegger düşüncesi dil marifetiyle temsil nosyonundan bir yönüyle uzaklaşmaktadır. Zira Heidegger için Varlık'ın görünümüne işaret eden sözcükler bir nesnenin temsili, bir anlamın salt taşıyıcısı değildir.

1.5.4. Bir Ara Not :Heidegger ve Nazizm

Heidegger'in hem felsefi kişiliğine, politik vasfına hem de felsefesine, düşüncesine dair kimi ihtilafların bulunduğu yukarıda ifade edildi. Düşüncesi ile Nazi ideolojisi arasında tesis edilen paralellikler ve Heidegger'in Nazilerle tesis ettiği münasebet, Heidegger'i felsefe, düşünce tarihinde tartışmalı bir figür kılan en temel hususlardır. Anti-komünist muhafazakar bir filozof olarak Heidegger, Nazilerle tesis ettiği politik bağlar, 1933'te Nazilere sadakatini bildiren Freiburg üniversitesindeki rektörlük konuşması, Hitler'e sadakat yemini etmesi, Nasyonal Sosyalist Parti'ye mensubiyeti, felsefesi ile Hitler'in kimi politikaları, Nazi ideolojisi arasında tesis edilen paralellikler gibi etmenlerden ötürü Nazi olarak nitelendirilmiştir. Nazizm ve Heidegger arasındaki münasebet, 1933 ile 1945 yılları arasında geçen dönem onun muazzam felsefesine gölge düşüren, felsefesinin itibarını zedeleyen ana başlıklardan biridir. Nazilerle kurduğu girift ve karmaşık, pragmatist temeldeki münasebet felsefesinin layıkıyla değerlendirilmesinin önündeki bariyerlerden biridir. Ancak Heidegger'in Nazilerle kurduğu tesis ettiği münasebet bir vakıa olmak yanında onun anti- semitik klasik bir Nazi olmadığına dair de kendi somut yaşam pratiğinden devşirilebilecek oldukça kuvvetli emareler mevcuttur. Mesela, Heidegger'in Yahudi profesörlerle tesis ettiği yakın münasebet, Varlık Ve Zaman isimli eserini Freiburg Üniversitesi'ndeki hocası Yahudi profesör Husserl'e dostluk ve hürmetle ithaf etmek, Yahudi profesörler Hevesy ve Thannhauser'i Nazi baskısına karşı muhafaza etmek, siyaset kuramcısı ve aynı zamanda öğrencisi olan Arendt ile entelektüel bir dostluğun ötesine taşan yakın münasebet, bir seneden az süren rektörlük görevi gibi

hususlar Heidegger ile Nazizm başlığının mutlak bir bakış açısıyla değerlendirilemeyeceğine örnek teşkil edebilir.

1.5.5.Bir Ara Not: Heidegger ve Ötekiler

Heidegger kimi yazarlar tarafından düşünsel bakımdan da gerici, irrasyonalist, teknoloji düşmanı, modernlik ve kuram karşıtı bir Nazi filozofu gibi pejoratif nitelermelere maruz kalmaktadır. Yine Heidegger kimi yazarlar tarafından da, Nazi ideolojisinin beslendiği düşünsel kaynaklar arasında zikredilen Alman Romantik düşünce geleneği, Alman idealizmi, çerçevesinde değerlendirilmekte, Heidegger düşüncesinde kimi romantik unsurlar teşhis edilmektedir.⁴¹⁹ Çalışmanın dışına taşmak pahasına, romantizm Heidegger faslında kimi hususları ifade etmek gerekmektedir. Bizi hala yalnızca bir Tanrı kurtarabilir (Su, 2010 :305) diyen Heidegger'i düşüncesinin taşıdığı kimi motifler itibarıyla Alman felsefesi üzerinde derin tesirleri bulunan, romantik düşünce geleneği çerçevesinde değerlendirmek bir yönüyle elbette mümkündür. Şöyle ki ; modernlik krizini aşmak maksadıyla maziye, Antik Yunan'a dönüş nosyonu, teknoloji, akıl eleştirisi, modernliğin tahrip ettiği tinselliği yeniden kurtarmak, sanata,şiire atfedilen imtiyazlı merteye, felsefenin merkezine Varlık kavramını yerleştirmek, sıra, yuva ve köken arayışı gibi motifler Heidegger düşüncesi ile Romantik Alman düşüncesi arasında bir paralellik tesis etmek imkanı tanımaktadır. Ayrıca, Heidegger düşüncesindeki otantiklik arayışını bu çerçevede değerlendirmek mümkündür. Ancak şu hususu da belirtmek de gerekmektedir: Heidegger maziye bir tür nostaljik asrı saadet bağlamında ilgi göstermez. Öte taraftan, her ne kadar kendisi bir varoluşçu olduğunu reddetse de, kimi yazarlar tarafından kendi otantik düşünme iddiası hilafına Heidegger'in

⁴¹⁹Bu manada, Heidegger düşüncesindeki geçmiş ve gelecek münasebetini; geçmişin, gelecek tasarımının şekillendirici tesiri altında bulunmak hususunu bu zaviyeden değerlendirmek mümkündür. Romantizm kavramı için bkz., (Russel, **a.g.e.**, 1970:329-343). Ayrıca Volksgeist ve Volkstum kavramlarında dile gelen romantik öğeler ve Volksgeist kavramının Herder tarafından yapılan tanımı için bkz., (Claudon, 1999:33).

varoluşçuluk felsefesi, insan felsefesi başlığı altında⁴²⁰ değerlendirildiğini vurgulamak da gerekmektedir.

Kuşkusuz ki, bu çalışmanın kısıtları çerçevesinde Heidegger felsefesine, düşüncesine, Heidegger'in politik vasfına dair bu ihtilafları vuzuha kavuşturmak mümkün değildir. Heidegger düşüncesine dair ihtilafları özetleyen şu cümleleri nakletmek kafidir: *“Heidegger düşüncesine dair ekseriyetle bir ihtilaf söz konusudur. Analitik filozoflar Heidegger'in dil ve linguistik ile alakalı oyunlarının analitik filozofların etimolojisini tuzla buz etmesi münasebetiyle Heidegger'i tefe koymaktadır. Bununla birlikte Albert Camus ve Jean Paul Sartre gibi Fransız varoluşçular Avrupalı ve Amerikalı eğitilmiş nesillere etki etmek doğrultusunda Heidegger'den istifade etmektedir.”*⁴²¹

Yukarıda ifade edilenler yanında, Heidegger düşüncesi üzerinde kimi filozofların spesifik tesirlerini teşhis etmek de mümkündür. Heidegger korku ve kaygı gibi kavramların düşüncesinde işgal ettiği mühim yer bakımından Kierkegaard'dan etkilenmektedir. Ayrıca, Heidegger, Antik Yunan felsefesi, Husserl fenomenolojisi, Brentano'nun Aristoteles yorumu, Hristiyan teolojisi, skolastik felsefe, Dilthey'in hermeneutiği gibi oldukça çeşitli düşünsel kaynaklardan beslenmektedir. Öte taraftan, Heidegger kendisinden sonra gelen filozoflar üzerinde de derin tesiri bulunan bir düşünürdür. Heidegger, Gadamer gibi hermeneutikçiler,

⁴²⁰Heidegger düşüncesini varoluşçuluk başlığı altına değerlendiren bir çalışma için bkz., (Bochenski, 1981:182-233). Bochenski Çağdaş Avrupa Felsefesi isimli felsefe tarihi kitabında Heidegger'i Sartre, Gabriel Marcel ve Karl Jaspers gibi filozoflarla birlikte varoluş felsefesi başlığı altında değerlendirmektedir. Felsefesindeki gelecek, tasarım, varoluşun yaratılmasında tercihlere atfedilen önem gibi hususlar Heidegger'in varoluşçu bir filozof olarak değerlendirilmesine kapı aralamaktadır. Ayrıca, Heidegger felsefesi bir ontoloji olmak iddiası taşısa da, epistemolojik yaklaşım itibarıyla varoluşçuluk ile Heidegger felsefesi arasında bir paralellik tesis etmek mümkündür. Öte taraftan, Heidegger nesneleştirilen, objektif bir bilme yöntemine de itiraz etmekte, tıpkı Sartre gibi bireyin tecrübelerini açığa çıkarmak amacıyla fenomenolojiye yönelmektedir. Yine, Heidegger felsefesinin varoluşçuluk bağlamında değerlendirilmesine varoluşun yapısını insan varoluşunun özgül perspektifinden değerlendirmek yaklaşımı da zemin teşkil etmektedir (Knoepffler, O'Malley, a.g.e., 2009:645).

⁴²¹Metnin orijinali şu şekildedir: “Much of Heidegger's philosophy remains in dispute. Analytical philosophers have ridiculed Heidegger's play with language, and linguistics have shattered his etymologies. Yet, French existentialists like Albert Camus and Jean Paul Sartre embraced it and used it to influence a whole generation of educated Europeans and Americans” (Knoepffler, O'Malley, a.g.e., 2009:645).

Arendt gibi siyaset kuramcılar, Rudolf Bultman ve Karl Rahner gibi ilahiyatçılar üzerinde önemli düşünsel etkilerde bulunmaktadır (Knoepffler, O'Malley, a.g.e., 2009 :645).

1.5.6.Heidegger ve Düşünmek ya da Echtes Denken

Batı felsefe geleneği içinde yer almakla birlikte, Heidegger geleneksel metafizik düşünme olarak nitelendirdiği soyut, mantıksal, bilimsel, tasarımsal, çıkarımcı, nedenselci, gözlemci(contemplation) düşünce ile yani özne-nesne düallitesi, nicelleştirmek, teknikçilik gibi hususlara dayanan Batı felsefe geleneği hesaplaşmakta,⁴²² bu felsefe geleneğinin yerleşik, hakim kavramlarına, düşünmek formuna inşa ettiği sorular vesilesiyle meydan okumaktadır. İnsanın düşünmek vasfını tahrik etmek kaygısı taşıyan Heidegger kendi düşünmesi ile metafizik düşünme olarak nitelendirdiği geleneksel düşünme arasındaki ayrımın altını şu sözcükler marifetiyle çizmektedir: *“Yalnızca metafizik açıdan düşündüğümüz sürece, henüz esasen düşünmüş sayılmayız”* (Heidegger(b), 2013 :63).

Heidegger zaviyesinden bakıldığında, düşünmek faaliyeti geleneksel metafizik felsefe tarafından kısaç altına alınmakta, düşünmek bu felsefenin tahakkümü altında bulunmaktadır. Ancak, tehlikeli bir hususa işaret eden bu ahvalin bir umudu da içinde barındırdığını Heidegger şu sözcüklerle ifade etmektedir : *“Tehlikeye ne kadar yaklaşırsak, Kurtarıcıya giden daha aydınlık yollar o kadar ışıksaçmaya başlar, biz o kadar soru soran haline geliriz.”*⁴²³ Öte taraftan, statik bir karakter taşıyan geleneksel metafizik düşünceden farklı olarak Heidegger

⁴²²Heidegger felsefesinde hesaplaşmak, diğer filozoflarla tabiri caizse cebelleşmek tayin edici bir motiftir. 1929 senesinde Ernst Cassirer ile ünlü Davos tartışmaları vesilesiyle karşı karşıya gelen Heidegger batı metafizik düşüncesini kurgu söküme uğratmak maksadıyla Platon, Aristoteles, Descartes, Hegel gibi düşünürlerin yanı sıra kendi felsefesine yakın vasıflar taşıyan, metafizik felsefenin son büyük düşünürü olarak nitelendirdiği Nietzsche, Bergson gibi düşünürleri de eleştiriyeye tabi tutmaktadır.

⁴²³Metnin orijinali şu şekildedir: “Je mehr wir uns der Gefahr nähern, um so heller beginnen die Wege ins Rettende zu leuchten, um so fragender werden wir.” (Heidegger, 2000:36). Aynı metni Doğan Özlem şu şekilde çevirmeyi tercih etmektedir: “Tehlikeye ne kadar yaklaşırsak, koruyucu güce giden yollar o kadar parlak bir biçimde ışıdamaya başlar ve biz de o kadar soruşturucu hale geliriz.” (Heidegger, a.g.e., 1998:82).

düşüncesinde yerleşik, genel geçer kavramları kurgu söküme uğratmak, dekonstrakte etmek oldukça mühim bir husus teşkil etmektedir. Bu suretle sormak, sorgulamak, soruşturmak tabiri caizse Heidegger düşüncesinin alamet-i farikasıdır. Heidegger şöyle diyor : “*Çünkü sormak düşünmenin dindarlığıdır.*”⁴²⁴ Heidegger’ e göre düşünmek faaliyetinin esasını teşkil eden soru sormak ve sorgulamak vasfından mahrum olan geleneksel metafizik felsefe sorduğu yanlış sorulara yanlış yanıtlar üretmektedir. İşte, bu çalışmayı ilgilendiren varlık ve zaman kavramları metafizik felsefenin yanlış soru ve yanıt ikilemine örnek teşkil eden hususlardır. Şöyle ki, Varlık’ı bir mevcudiyete, zamanı da bir şimdiler toplamına indirgeyen geleneksel metafizik felsefe bu yönüyle varlık ve zaman kavramlarının üstüne perde çekmektedir. Sözgelimi, geleneksel metafizik felsefe zaman üzerine düşünürken dahi zamanı gözden kaçırmakta, zaman geleneksel metafizik felsefe tarafından bir geçip gitme, zamanilik de geçip gidicilik olarak tasavvur edilmektedir(Heidegger(b),2013 :63).

Yukarıda ifade edilenler ışığında, Heidegger, kendi felsefi faaliyetini düşüncenin akışı yerine kavramların tanıtlanması esasına dayanan geleneksel metafizik felsefeden ayırt etmek maksadıyla sahici düşünme(echtes denken) ; kendisini de bir filozof değil, düşünür şeklinde nitelendirmektedir. Bu hususta Mustafa Günay şöyle diyor : “*Heidegger’in felsefesinin merkezdeki kavramının varlık olduğunu saptayabiliriz. Ama onun felsefesi klasik anlamda bir ontoloji, bir varlık felsefesi değildir. Heidegger kendi düşünmesini, mantıksal, çıkarımcı ve nedenselci düşünmeden ayırmak için sahici düşünme olarak niteler*” (a.g.e., 2003 :274-275).

Bir anlama faaliyeti olan Echtes Denken insanı bilen özne kılmak, evrenin merkezine yerleştirmek suretiyle doğayı nesneleştirmez.⁴²⁵ Bu bakımdan Echtes

⁴²⁴Metnin orijinali şu şekildedir: “Denn das Fragen ist die Frömmigkeit des Denkens.” (Heidegger, 2000:36). Doğan Özlem ise şu sözcüklerle tercüme etmeyi tercih etmektedir: “Çünkü soruşturma, düşünmenin dindarlığıdır” (Heidegger, a.g.e., 1998:82).

⁴²⁵Dasein kendini kendinin bilincinde olmak, kendinin bilincine erişmek suretiyle değil; Varlık ile münasebet tesis etmek, Varlık’ı hatırlamak suretiyle bilmekte ya da Heidegger terminolojisine uygun bir biçimde ifade etmek icap ederse, anlamaktadır.

Denken aynı zamanda Descartes'ın özne-nesne ya da zihin beden ayrımı uyarınca şekillenen modern felsefeye yönelik bir itirazdır. Bu hususta Heidegger şöyle diyor : *“Özne ve nesne metafiziğin yakışsız adlandırmalarıdır ve bunlar Batı mantığı ve grameri kılığına girerek dilin yorumlanmasına engel olmuşlardır”* (Heidegger(a), a.g.e.,2013 :55).

Echtes Denken nedenselci, soyutlayıcı, akılcı ilkeler arayan bir düşünme formu değildir. Varlık'a dair bir düşünme olan, Varlık'ı hatırlamayı gerektiren Echtes Denken Varlık'ın gizini açmaktadır. Varlık ancak Echtes Denken marifetiyle Dasein'a yaklaşmakta, kendini açmaktadır. Bu bakımdan Heidegger düşüncesinde, düşünmekin birşeyin kendisini açmasına, Varlık'ın açığa çıkmasına katkıda bulunmak manasına geldiğini ifade etmek gerekmektedir. Kuşkusuz ki, Heidegger düşünmek faaliyetine dair bu türden bir yaklaşımı Grek düşüncesine borçludur. Grek düşüncesi özne merkezli bir bilmek faaliyeti, birşeye müdahale etmek, onu nesneleştirmek suretiyle tahakküm altına almak uyarınca değil ; bir şeyin kendisini açması yani açığa çıkma(poiesis) esası uyarınca şekillenmektedir. Ne var ki, Grekler teknikçi düşünme marifetiyle Varlık'ın açığa çıkma sürecini tahakküm altına almakta ve böylece özne- nesne merkezli bir faaliyet olarak felsefe doğmaktadır. Bu manada bilmek faaliyeti nesne üzerinde tahakküm kurmakta, nesneye odaklanmakta, filozof da Varlık'ı denetlemek suretiyle Varlık'tan uzaklaşmaktadır. Tefekkürü lağveden teknikçi düşüncenin tahakkümü nedeniyle Varlık unutulmaktadır.⁴²⁶ Benzer bir biçimde, soyutlayıcı, hesaplayıcı, tahakküm kurmak suretiyle nesneleştiren akılcı, bilimsel, teknikçi düşünme tarzı tarafından körleştirilen, tuzağa düşürülen, Echtes Denken'dan uzaklaşan, Varlık'tan kopan düşkünlük⁴²⁷ içinde modern insan düşünme Varlık münasebetini ; herşeyin Varlık'ın bir açığa çıkma tarzı olduğunu unutmaktadır. Bu suretle düşünmek tekrar yola koyulmalı, insan yeniden düşünme yoluna sokulmalı, Varlık tekrardan hatırlanmalı, düşünme ile Varlık arasındaki bağ tekrardan tesis edilmelidir. Dolayısıyla Heidegger soyutlayıcı, nesneleştiren bir düşünme formu yerine, Varlık'ı tecrübe etmek esasına göre şekillenen başka türlü bir

⁴²⁶Heidegger Varlık'ın unutulmasını geleneksel felsefenin mantıklaştırma nosyonuyla da ilintilendirmektedir. Bkz., (Baker ,2008:125).

⁴²⁷Teknoloji ilerlerken insan düşkünlük içindedir.

düşünme formu, Varlıkla, hakikatle başka türden bir bağ önermektedir. Hegel'in mutlak tinin serüveni ile filozofun düşünmesi arasında tesis ettiği münasebete benzer bir biçimde Heidegger de düşünme ve Varlık arasındaki münasebete temas etmektedir. Heidegger düşüncesinde tabiri caizse Varlık ve düşünme birbirinin mütemmim cüzüdür. Düşünmek Varlık'a teslim olmak, Varlık'ın celbine itaat etmek, Varlık'ın çağrısına ihtimam göstermektir. Heidegger şöyle diyor :

"...Düşünme sadece düşünülmemiş olanı aramak ve sorgulamak olarak une aventure değildir. Düşünme, Varlığın düşünmesi olarak özünü sürdürürken Varlık tarafından talep edilmiştir. Düşünme gelmekte olan(l'avenant) olarak Varlıkla bağıntılıdır. Düşünme olarak Düşünme, Varlığın Gelişine, Geliş olarak da Varlığa bağlıdır. Varlık kendini Düşünmeye zaten hep göndermiştir. Varlık, Düşünmenin Takdiri olarak vardır. Takdir ise kendi içinde tarihseldir. Onun tarihi zaten Düşünürlerin Söylemlerinde dile gelmiştir" (Heidegger(a), 2013 :56).

Yukarıda ifade edilenler ışığında, filozofun öznel niyetinden bağımsız bir biçimde Varlık tarafından yönlendirilen düşünmek, Heidegger'e göre öznel bir filozofik faaliyet değildir. Heidegger bu nedenle öznel çağrışımlara göndermede bulunan filozof yerine öznelliği imha eden, sürekli yolda olan düşünür kavramını, felsefe yerine ise sürekli yolda olmak manasına gelen düşünmek kavramını kullanmayı tercih etmektedir. Varlık kendisini muhtelif veçhelerle açtığı için Ehtes Denken kapalı, sistematik bir nitelik taşımaz. Varlık'ın kendisini açmasına eşlik ettiği için Ehtes Denken yolda olmak manasına gelmektedir. Bu bakımdan düşünür de sürekli yoldadır.

Düşünmek hem filozofun Varlık ile münasebet tesis etmek hem de Varlık'ın kendisini filozofun düşünmesinde açmak hususu ile alakalıdır. Varlık'ın üzerindeki sis perdesini aralayan düşünmenin takdiri ile Varlık kendisini açmakta, ifşa etmektedir. Varlık her seferinde başka kipler marifetiyle tezahür ettiği, farklı veçhelerde görüldüğü için de düşünmenin Varlıkla tesis ettiği münasebet tarihsel bir nitelik taşımaktadır. Varlık'ın her seferinde muhtelif veçhelerle tebarüz etmesine ise neden aranmaz. Zira Varlık'a öyle olmaktadır. Bu bakımdan Aristoteles'in İkinci Çözümlemeler adlı eserinde "birşeyin nedenin bildiğimizde o şeyi biliriz"

cümlesinde veciz bir biçimde ifade edilen nedenselci düşünme biçimine yönelik Heidegger'in itirazı, Varlık'a dair bu yaklaşımından kaynaklanmaktadır.

Echtes Denken faslında temas etmek gereken bir diğer husus ise geleneksel metafizik felsefenin kısılacı altında bulunan düşünmek faaliyetini, düşünmeyi engelleyen metafizik etmenlerden tabiri caizse Heidegger'in yeniden azat etmek kaygısıdır. Bu suretle düşünmek'in, düşünmek'i bilmenin Heidegger felsefesinin altını çizdiği hususlar olduğunu ifade etmek mümkündür. Şöyle diyor Heidegger: *"Düşünmenin ne demek olduğunu ancak, bizzat kendimiz düşünürsek anlayabiliriz. Böylesine bir çabanın muvaffakiyeti, düşünmeyi öğrenmek için hazır olmamızı gerektirir. Ne ki,öğrenmeye yanaşmamızla birlikte, henüz düşünmeye muktedir olmadığımızı da itiraf etmiş oluruz.Oysa insan, düşünebilen demektir; üstelik buna tam selahiyetli olarak"* (Heidegger(b), 2013:1).

1.5.7.Düşünmek ya da Anlamak

Platon,Aristoteles, Descartes gibi mümtaz filozofik figürler marifetiyle düşünceyi içinde bulunduğumuz dünya ile özdeşleşen hata ve kusurdan münezzeh kılan; düşünceyi, düşünen öznenen ayıran, daima yetkin, mükemmel olan'a yönelen yani fizik aleme değil, idealar alemine yönelen geleneksel metafizik felsefe karşısında Heidegger düşünceyi dünyasallaştırmakta tabiri caizse dünyanın kucağına fırlatmaktadır. Zira insanı, insanı kuşatan koşullardan yalıtma suretiyle onu bir laboratuvar nesnesine dönüştüren geleneksel metafizik felsefe bu yaklaşımı itibarıyla ne dünyayı ne de özneyi anlamaktadır. Heidegger ise insan deneyimlerini perdeleyen, insan deneyimlerini Ereignes'ten bir Vorgang'a dönüştüren, deneyimi düşünceden tecrit eden,insanı epistemolojik bir bilme nesnesine indirgeyen bu yaklaşım karşısında insanın farklı kipler ve ilişkisellikler neticesinde açığa çıkan deneyimlerini anlamak suretiyle insanla daha sahici bir ilişki kurmaK, insanı dolayumsuz ve aracısız olarak anlamak hususunu önermektedir. Yani Levinas'ın da ifade ettiği üzere, modern felsefenin en temel sorunlarından biri olan epistemoloji sorununu aşmayı hedefleyen Heidegger(a.g.e., 2010:19) varoluşu doğa bilimlerinin

epistemolojik zaviyesinden açıklamak yerine varoluşu anlamayı önermektedir. Bu zaviyeden bakıldığında, geleneksel batı metafiziğinin en mümtaz temsilcileri olan Aristoteles ve Platon Heidegger'e göre insan anlamasının ön bir koşulu olarak varoluşu göremedi (Knoepffler, O'Malley, a.g.e., 2009:643). Yani Platon ve Aristoteles insanın bilmek faaliyeti ve insan, dünya arasına sınırlar dikmektedir. İkili karşıtlıklar uyarınca şekillenen bu felsefi yaklaşımı zirveye eriştiren Descartes da bilen öznenin kendi ve dünya dışına çıkmak hususunu bilmenin bir önkoşulu olarak takdim etmektedir. Heidegger ise düşüncesini ve buna koşut olarak da zaman nosyonunu bu yöntemin eleştirisi üzerine inşa etmektedir. Bu manada Heidegger düşüncesi anlamayı ve düşünmeyi şekillendiren tarihsel koşullar üzerine odaklanmaktadır. Geleneksel metafizik düşünce, onun zirvesi modern bilimsel düşünce ise evrensel, tümel, zamanüstü, ebedi kavramlar çerçevesinde düşünceyi her nevi somut, tarihsel ve spesifik unsurdan soyutlamaktadır. Bu fasılda Demuth şöyle diyor: *"Modern bilimsel düşünce aseksüel, tarihdışı, duygusuz bir akıl haline geldi- aşkın bir hayalet. Ve felsefi bilginin modern görünümü de aynıdır."*⁴²⁸

Yukarıda ifade edilenler ışığında, Heidegger ise anlama(verstehen) kavramı çerçevesinde düşünceyi tekrardan tarih, spesifik ve somut koşullar yoluna sokmaktadır. Şeylere, diğer Varolanlara ve diğer Daseinlara kaygı ile yönelen Dasein'ın anlamak faaliyetini kaygı uyarınca şekillenen ilişkiler belirlemektedir. Bu manada Husserl'i şu sözcüklerle eleştirmektedir: *"Anlama hiçbir zaman desteksiz biçimde ve askıda gerçekleşmeyip hep bulunuş içinde cereyan eder. Şuradalık bulunuş sayesinde hep eşit derecede asli olarak açılanır veya kapanır"* (Heidegger, 2011:360).

⁴²⁸Metnin orijinali şu şekildedir: "Modern scientific thinking became a-sexual, a- historical and non emotional reason- a transcendental ghost. And the modern vision of the philisophical knowledge is the same"(Demuth, a.g.e., 2012:12).

1.5.8. Düşünmek, Anlamak ile Farklı Bir Münasebet:Dasein ya da Bu Dünyada Olmak

Platon ve Aristoteles'ten itibaren düşünmek faaliyetini tahakküm altına alan geleneksel metafizik felsefe ile hesaplaşmak bağlamında Heidegger felsefesinin merkezindeki Dasein kavramı mühim bir konum işgal etmektedir. Semantik olarak Da Almanca'da orada, burada gibi manalara gelmektedir. Dasein sözcüğündeki Da ise konum belirtmekten ziyade açıklık, Varlık'a açıklık anlamı taşımaktadır. Doğan Özleme'e göre Dasein orada olan Varlıkla ilişkide olan manasına gelmektedir (Heidegger, 1998:43). Doğan Özlem şöyle diyor: *"özne...Dasein'dır, oradaolandır, yani varoluşunun anlamını ancak tarihselliği içinde soruşturandır. Heidegger, Özne teriminin yüklendiği...anlamları çağrıştırmaya tehlikesinden sakınmak amacıyla, onun yerine Dasein terimine başvurur"* (2008 :271).Kadir Çüçen'in ifade ettiği üzere, *"Heidegger'e göre, Dasein(orada-varlık) ne bir birey, ne de geleneksel öznedir"* (2012 :115). Dasein kavramı vesilesiyle Descartes'ın özne nesne ya da zihin beden ayrımıyla şekillenen modern felsefenin ikiliklerini aşmak kaygısı da gütmektedir. Bu fasılda Senem Önal şöyle diyor:

"Heidegger'e göre, modern felsefenin yalıtılmış, izole edilmiş öznesi , dış dünyanın gerçekliğini sorgularken, bu kesinliği belirlemeye ilişkin kaynak eksikliğinden dolayı kendi düşüncelerinin yanılgısına düşer. Kendi benliği üzerine temellendirme çabasıyla, kaynak eksikliğini doğuran bu bakış açısı, kendi içerisinde bir çıkmazdadır ve o modelin yapısı içinde bir çözüme kavuşturulamaz. Kesinliğe ulaşmak için şüpheli bir tutumla yalnızca düşünme yöntemi, kendi bilgisel çıkmazlarında kendine ilişkin doğru bir anlayış geliştiremez. Bu nedenle Heidegger' göre öncelikle, Kant'ın ve Descartes'ın Kartezyen felsefesinin özne ve dünyaya getirdiği ontolojik önkabulleri aşmak gerekmektedir"(2014:63-64).

Dasein soyut, kendi dışına çıkan bir özne değil, yaşamın ve tarihin şekillendirdiği bir varlıktır. Dasein Modern Kartezyen Felsefenin soyut özne motifi gibi ilgiden, çıkardan müstakil sadece düşünümsellikle güdülenen bir varlık değildir. Bilakis Dasein duygulanımı,⁴²⁹ ilgileri, kaygıları, çıkarları bulunan yönelimsel

⁴²⁹Heidegger geleneksel metafizik felsefenin düşünmek faaliyetinden tecrit ettiği kullanmak, duygulanım gibi kavramları düşünmenin yoluna yeniden koyar. Heidegger duygulanımı Dasein'ı anlamak bakımından bir başlangıç olarak seçer.

tarihsel, somut bir varlıktır ve varlığını varoluşu yoluyla inşa etmektedir. Heidegger'e göre Dasein'ın özü varolmaktır. Bu bakımdan Dasein kendi en zati varlık imkanını kendi dışına çıkmak, kendini gözlemlemek, nesneleştirmek suretiyle değil, ancak varolmak marifetiyle anlamaktadır. Zira Descartes'ın çini soba başında felsefe yapmak suretiyle hakikate erişen öznesinden farklı olan Dasein içinde bulunduğu dünyada pasif bir gözlemci değil, aktif bir katılımcıdır, eylem halindedir, dolayısıyla dünya içre bir varlıktır.

Heidegger düşüncesinde Dasein kendisini, özne-nesne ikiliği temelinde, içinde bulunduğu dünyadan yalıtma, böylece kendi kendisinin bilincine erişmek suretiyle değil, ancak Varlıkla ilişki kurmak bakımından bilmekte daha doğrusu tecrübe etmektedir. Levinas'a göre Heidegger düşüncesinde *“varlık tam olarak Dasein'a ifşa olan şeydir; kişinin üstünde uzun uzun düşüneceği teorik bir formda değil de , Dasein'ın kendi varoluşu için gösterdiği içsel bir gayret, bir ilgi biçiminde ifşa olur”* (a.g.e., 2010 :29-30). Heidegger'in düşünme ile Varlık arasındaki bağı bir yönüyle Dasein kavramı vesilesiyle tesis ettiğini ifade etmek mümkündür.

Varlık'ı anlamamızı engelleyen, Varlık'ı perdeleyen, Varlık'ın unutulmasına neden olan özne-nesne, zihin-beden türünden ikilikler yerine, Heidegger özne ile nesneyi yani zihin ile dünyayı Dasein kavramı çerçevesinde iç içe geçirmektedir. Bu bağlamda dünyaya yönelen Dasein onu düşünmek yerine, ona katılmaktadır. Dolayısıyla Dasein'ın düşünmesi, bilinci ve eylemi kopmaz, soyutlanamaz derecede birbirine bağlıdır. Kısacası, Dasein geleneksel metafiziğin soyut, dünya ve ilgiden, çıkarlardan muaf, kendi dışına çıkmak suretiyle dünyayı bilen öznesinden farklı bir nitelik taşımaktadır. Dasein kendisini içinde bulunduğu dünyadan yalıtma, kendinin bilincine erişmek suretiyle değil ancak Varlık ile bir münasebet tesis etmek bakımından anlamaktadır.

1.5.9.Varlık ve Zaman

Heidegger düşüncesine dair bu kısa girizgahtan sonra onun düşüncesinin merkezinde yer alan kavramlardan biri olan zaman ve bu hususla ilintili Varlık kavramına temas edilebilir. Bu hususta Arslan Topakkaya şöyle diyor: “*Çağdaş felsefe göz önüne alındığında zaman kavramı ve insanın zamansallığına(zeitlichkeit des Daseins) sürekli vurgu yapan Heideggerden başka bir filozof bulmak zordur.Onun bütün bir felsefesi (opus Magnumunu varlık ve zaman olarak adlandırmıştır) varlık ve zaman kavramları etrafında döner*” (a.g.e., 2013 :380).

Heidegger zaman meselesiyle, zaman kavramıyla felsefi serencamının başından beri yani Varlık ve Zaman isimli eserinin yayınlanmasından evvel de iştigal etmektedir. Heidegger Doçentlik sonrası Alman üniversite teamülünün bir parçası olarak verilen bir konferansta, doğa bilimlerinin bilhassa da fiziğin konusu olan zaman ile niteliksel zaman nosyonlarını birbirinden ayırmak suretiyle zaman kavramına (Topakkaya, a.e., 312); yine Marburg Üniversitesi’ne profesör olarak atanmasını müteakiben verdiği ilk derste Heidegger zaman kavramının tarihsel bir analizine odaklanmaktadır. Dersin ilan edilen ismi Prolegomena Zur Geschichte des Zeitbegriffs yani Zaman Kavramının Tarihine Prolegomena(önsöz)’dır. “*Heidegger’in bu dersi, onun Varlık ve Zaman’a giden yolunu çok açık ve anlaşılır biçimde ortaya koyması bakımından son derece önemlidir*”(Ökten, 2006 :129). Ancak Heidegger zaman kavramına dair düşüncelerini en veciz biçimde başyapıtı olarak kabul edilen Varlık ve Zaman isimli eserinde dile getirmektedir.⁴³⁰ Heidegger’de “Ölüm ve Sonluluk Halleri” başlıklı makalesinde bu eser ile alakalı H. Sinan Hoşadam şöyle diyor : “*VZ’da başarılan iş batı metafiziğinin zamansal temellerini yerinden oynatmaktan aşağı değildir*” (2008 :351).

⁴³⁰Heidegger’in zaman meselesine dair düşüncelerini pek çok yapıtında bulmak mümkündür.

Varlık ve Zaman isimli eser hem Heidegger düşüncesi hem de zaman felsefesi bakımından bir milat kabul edilebilir.⁴³¹ Heidegger profesörlük ünvanını elde etmek maksadıyla kaleme aldığı Varlık ve Zaman adlı eseriyle alakalı çalışmalarına 1924'te başlamaktadır. 1926 Aralık ayının sonlarında sadece bir bölümü tamamlanmak suretiyle yazım işi sonlandırılan Varlık ve Zaman isimli eser 1927 Nisanında basılmaktadır. Heidegger düşüncesine benzer bir biçimde eksik kalan, yoldaki bir eser olarak nitelendirilebilecek Varlık ve Zaman isimli eser felsefe tarihinin en mühim ve aynı zamanda en ihtilaflı eserlerinden biri olarak kabul edilmektedir. “ *Heidegger 1927 senesinde, felsefe tarihinin en önemli ve aynı zamanda en ihtilaflı kitaplarından biri olarak kabul edilen Sein und Zeit’ı (Varlık ve Zaman) yayınladı*”(Knoepffler, O’Malley, a.g.e., 2009 :642).⁴³²

Weimar Almanyası’nın liberal, çoğulcu ideolojik ve siyasi atmosferinde kaleme alınan Varlık ve Zaman isimli eser (Öner, a.g.e.,2010 :183), yazıldığı dönemin siyasi ve fikri atmosferine de uygun bir biçimde çok katmanlı ve çok anlamlı bir yapı takdim etmekte, okuru Varlık’a, zaman’a, varoluş’a dair muhtelif soru ve sorunlarla yüzleşmeye davet etmektedir. Dolayısıyla okurun metinle tesis ettiği münasebete bağlı olarak fenomenolojiden, ontolojiye, epistemolojiye... vb. kadar felsefenin muhtelif sahalarına dair kimi hususları Heidegger’in bu eserinde teşhis etmek mümkündür. Ama esas olarak Varlık ve Zaman isimli eserin geleneksel batı metafiziği ile hesaplaşmak kaygısı güden yeni bir ontoloji denemesi olduğu ifade edilebilir. Sözelimi, Eda Çaça’ya göre “*Heidegger Varlık ve Zaman’da, insandaki tanımlanamaz olanın izini kaynakta, varlık sorusunda arar*” (2010 :249). Kaan Ökten’e göre de Heidegger “*Varlık ve Zaman adlı yapıtında fundamental ontoloji yapar. Soyut bir ontoloji yerine varlığı açılmak, varlığa ilişkin sorarken*

⁴³¹Kimi yazarlar Heidegger düşüncesinde Kehre adı verilen bir dönüşten söz etmektedir. Buna göre Heidegger 1930’larla birlikte Varlık ve Zaman isimli eserde dile getirdiği düşünceleri revize etmekte, bu eserden sonra artık Dasein’den ziyade dil ve şiir meselelerine yoğunlaşmaktadır (Gezen, 2008:8). Heidegger’in 1930’larda başlayan bu felsefi dönüşü(kehre) teknoloji ve dil meselelerine yoğunlaştığı 2. Dünya savaşı sonrası dönemde yayınlanan Nietzsche ve Holzwege kitaplarında belirgin bir biçimde teşhis edilebilir. Ancak bu çalışmanın kapsamını aşmakla birlikte Heidegger düşüncesinde bu türden bir dönüşün yanısıra, Heidegger’in ilgilendiği meseleler, felsefesinin anahtar kavramları, temel derdi bakımından bir süreklilikten söz etmek de mümkündür.

⁴³²Metnin orijinali şu şekildedir: “ In 1927 Heidegger published Sein und Zeit(Being and Time), regarded as one of the most important and at the same time most controversial books in philosophy.”

olgusal bir çözümleme yolu izler” (a.g.e., 2012 : 2).⁴³³ Yine, Kaan Ökten Varlık ve Zaman isimli eserde Heidegger’in amacını, varlığın temel minvallerinin kendilerini açıklamalarını sağlamak şeklinde ifade etmektedir (2010 :95).

Heidegger Varlık ve Zaman isimli eserinde insan varoluşunun zamansallığı bağlamında vukuflu bir bakış, insan varoluşunu aşkın yaklaşımlarla açıklamak iddiasındaki felsefi yaklaşımlara karşıt olarak da yeni bir felsefi terminoloji inşa etmektedir. Heidegger bu eser vasıtasıyla Varlık’ın ve varoluşun üstünü örten geleneksel metafizik düşünmeyi, geleneksel metafizik kavramları tabiri caizse aşmaktadır. Heidegger şöyle diyor : *“Varlık ve Zaman’ın sorusu her türlü metafizikteki düşünülmemiş olana işaret etmektedir”* (Heidegger (b), a.g.e., 2013 :67). Ontoloji alanına dair muazzam bir katkıyı ifade eden Varlık ve Zaman isimli eserde Heidegger Varlık’tan, Varlık’ın tecrübesinden kopan felsefeyi tekrardan yoluna koymaya cehd etmektedir. Varlık’ın temel ontolojisini değerlendiren bu eser marifetiye insan temel ilgi yapıları çerçevesinde analiz edilmekte,⁴³⁴ insanın insanla, insanın kendisiyle ve şeylerle girdiği ilişkiler neticesinde vuku bulan deneyim katmanları açığa çıkmaktadır.

1.5.10. Heidegger’in Zaman Nosyonu ya da Yeniden Varlık, Dasein ve Zaman

Heidegger düşüncesinde mühim bir konum işgal eden, Heidegger’in zaman felsefesine dair temel düşüncelerini ifade ettiği Varlık ve Zaman isimli esere dair bu kısa girizgahtan sonra Heidegger’in zaman düşüncesine temas etmek gerekmektedir. Zaman felsefesine dair kavramları, geleneksel ön kabulleri, inşa ettiği kendine özgü terminoloji vesilesiyle sarsıntıya uğratan hatta tabiri caizse yerle bir eden Heidegger’in zaman nosyonunu değerlendirmeden evvel, onun zaman felsefesinde öne çıkan kimi hususların altını ana hatlarıyla çizmek gerekmektedir. Heidegger

⁴³³Heidegger fundamental ontoloji marifetiyle her türlü ontolojiden önce olandan yani daseindan hareket etmektedir.

⁴³⁴Sözelimi felsefenin tecrit ettiği duygulanımları, korku ve kaygı gibi halleri ve bu hallerin kiplerini gösterdi.

zamanı varlık ve varoluş bağlamında ontolojik bir düzlemde değerlendirmektedir. Arslan Topakkaya şöyle diyor : *“Heidegger varlık problemini işin içine katarak zamanı varlıktan ve özellikle Dasein’in varoluş tarzından hareketle açıklamaya çalışmıştır”* (2013 :313). Yine Topakkaya şöyle diyor :

“Heidegger’in zamansallık analizi sadece bizim normalde zamandan anladığımız şeyin ne olduğuna dair bir analiz denemesi olmayıp, aynı zamanda bundan daha önemli olan Dasein’in varlık yapısını zamandan hareketle temellendirmeye çalışmaktır. Bunun...kaba günlük zaman anlayışıyla olmayacağı aşıkardır. Dasein’in fundamental analizi ancak ve ancak zamanın bu anlayıştan kurtularak onun varlık yapısını açıklayan bir özellik kazanmasıyla mümkündür” (a.e.,2013 :321).

Heidegger fiziksel, bilimsel zaman nosyonuna karşı zamanın nitel boyutunu ön plana çıkarmakta, zamanı epistemolojik bir bilmek nesnesi olmaktan çıkarmak suretiyle, zamana ontolojik bir boyut kazandırmaktadır. Bu yönüyle Heidegger düşüncesinde varlığın ufku olan zaman Varlık’ın zamansallığı bağlamında değerlendirilmekte, zamanın ebediliği nosyonu yerini zamanın sonluluğuna, Varlık’ın zamansallığı nosyonuna bırakmaktadır. Bir zamansal fenomenoloji inşa etmek kaygısı güden Heidegger Dasein’in zamansal yapısını anlamının fundamental bir boyutunu serimlemektedir.

Yukarıda da ifade edildiği üzere, Heidegger felsefesinin merkezinde bulunan Varlık kavramı, aslında bu kavramla ilintili olmak üzere onun Dasein nosyonu Heidegger’in zaman nosyonunu anlamak bakımından mühimdir. Zira Arslan Topakkaya’nın da ifade ettiği üzere, *“Heidegger varlık problemini işin içine katarak zamanı varlıktan ve özellikle Dasein’in varoluş tarzından hareketle açıklamaya çalışmıştır”* (a.g.e.,2013 :313).Yine Sinan Kılıç şöyle diyor:

“Heidegger’in yanıtını aradığı, ‘varlığın anlamı nedir?’ sorusu, Dasein’in zamansallığıyla ilintilidir. Varlığın anlamı Dasein’in zamansallığında açımlandığından zamansallık varlığın özüdür. Heidegger için soru “zamanın ne olduğu” değil ‘zamanın kime ait’ olduğudur. ‘Zamanın kime ait olduğu’ sorusu, Dasein’in eksistensiyalitesiyle yanıtlanır, çünkü zaman Dasein’in eksistensiyalitesine aittir” (2014 :23).

Heidegger aslında Dasein kavramı vasıtasıyla, Dasein’i sorgulamak, çözümlemek suretiyle Varlık’ın anlamına, Varlık’ın anlamını ifade eden zamansallık

kavramına erişmektedir. Dolayısıyla Heidegger düşüncesinde Varlık, zaman ve Dasein kavramlarının birbirinin mütemmim cüzü olduğu ifade edilebilir. Bu fasılda Kaan Ökten'den şu sözcükler nakledilebilir: *"Heidegger'e göre bütün sorular aslında üç unsurdan meydana gelir; sorulan, sorgulanan ve soruşturulup bulunmak istenen... Varlık sorusunda sorulan varlıktır. Soruşturulup bulunmak istenen varlığın anlamı ya da varlık analıdır. Sorgulanan ise Daseindir"* (a.g.e., 2010 :92-93). Aşağıda Varlık bu bağlamda Varlık'ın anlamı ve varoluş kavramları, Dasein nosyonu Heidegger'in zaman felsefesi bağlamında değerlendirilecektir.

A. Kadir Çüçen de varlık ve zaman arasındaki münasebete şu sözcüklerle dikkat çekmektedir: *"Varlığı evreni ve insanı anlamak için zamanı anlamak ve kavramak zorunlu olduğu kadar zamanı anlamak için de varlığı anlamak gerekmektedir"* (a.g.e.,2012 :114-115). Zira insanın kaderi açığa çıkma ve olagelme anlamında Varlık'ın kaderine bağlı olduğu için insanı anlamak Varlık'ı anlamak manasına gelmektedir. Bu suretle Heidegger insandan daha doğru bir ifadeyle Dasein'dan yola çıkmak suretiyle Varlık'ı, zamanı anlamaktadır. Kurtul Gülenç ise Varlık ve zaman arasındaki ilintiyi şu cümlelerle ifade etmektedir:

"Varlık, soyutlayıcı düşüncenin iddia ettiği gibi tözsellik taşımaz. Dolayısıyla da durağan ve sabit değildir. Mutlak ve sonsuz hiç değildir. Tam tersine, sonludur. Varlık oluş içindedir, zaman onun özüdür. Zaman açıklığa, başka bir deyişle Varlığın yolda olma haline işaret eder. Varlık zamanda açığa çıkar. Varlık, sürekli olarak yeniden görünüşe çıktığı için bir töz ya da Plotinos'un Bir'i değil ; o, yolda olmadır. Yolda olma hali varlığın zamanla birlikteliğidir., ondan ayırıl(a)mazlığıdır. Bu birlikteliğin enaçık deneyimlendiği alan ise dildir" (2010 :287).

Varolan herşeyin olagelmesinin, görünüşe gelmesinin tarzı olan Varlık kendini sürekli yeniden açtığı,⁴³⁵ sürekli olageldiği için geleneksel metafizik varlık nosyonu hilafına sabit, ezeli ve ebedi, mutlak, zamanüstü değildir, bu bakımdan Varlık tözsel bir nitelik taşımaz. Bu yönüyle sonlu olan Varlık zamanda açığa çıkmaktadır. Varlık'ın özü olan zaman ise Varlık'ın açığa çıkmasına, yolda olma haline işaret etmektedir. Varlık kendini zamanda, muhtelif veçhelerle açmakta yani varlık zamanda muhtelif biçimlerde zuhur etmektedir. Varlık'ın zamanda kendisini

⁴³⁵Varlık kendini daima ve muhtelif şekillerde açmadığı için Varlık ile dolaysız bir bağ kuran, Varlık'ın gizini açan Ehtes Denken kapalı ve sistemik değildir.

muhtelif biçimlerde göstermek hususu ise sorulamaz, bu hususa ancak teslim olunabilir.⁴³⁶ Varlık'ın kendisini zamanda muhtelif veçhelerle göstermek neticesi Varlık nedir sorusunun yanıtı da tümel ve soyut değil, tekil ve tarihseldir. Varlık Dasein'in tarihsellikte çerçevelenen anlama ahvali içinde, Dasein'in tarihsel olarak değişen anlama imkanlarına koşut olarak anlam çokluğu içinde anlaşılmakta yani tarihsellik bağlamında incelenmektedir. Bu manada Heidegger düşünmek'i, düşünürü, Varlık ve buna koşut olarak da hakikati zamansallaştırmakta, tarihselleştirmekte tabiri caizse zamanın kucağına fırlatmaktadır.

Heidegger düşüncesinin merkezini⁴³⁷ teşkil eden Varlık kavramını geleneksel metafizik felsefeden farklı bir biçimde değerlendirmektedir. Heidegger varlık nedir sorusundan ziyade onto-fenomenolojik, onto hermeneutik bir yaklaşım doğrultusunda varlığın anlamı nedir sorusuna odaklanmakta, varlığa dair düşünmeyi varlığın nasıl yorumlanması gerektiğine dair hermeneutik⁴³⁸ bir eksene kaydırmaktadır. Varlığın anlamı nedir sorusu, varlığın zamansal ve sonlu karakteri nedeniyle geleneksel metafizik felsefenin, soyutlayıcı düşünmenin sınırları çerçevesinde kalmak suretiyle yanıtlanamaz (Gözkın, 2010 :133-152). Doğan Özlem'in de ifade ettiğı üzere “...Heidegger için Varlık'ın ne olduğuna, Aristoteles'ten beri yapılageldiğı üzere, mantıksal düzlemde kalınarak, kavramlara başvurularak yanıt verilemez” (a.g.e.,1998 :11).

Yukarıda ifade edilenler ışığında, ontolojik hermeneutik bir yaklaşım doğrultusunda Heidegger geleneksel metafiziğın varolanın varlığına dair sorusunu varlığın anlamına dair bir soruya dönüştürmektedir. Varlığın anlamı ise dünya

⁴³⁶Varlık ve hakikat Heidegger düşüncesinde, hakikatten mahrum olanlara kavramsal bir felsefe vasıtasıyla, hakikatin sırrına erişmek istidadı gösteren filozoflar tarafından hakikati formüle etmek suretiyle aktarılmaz. Hakikat ve Varlık ancak onlara teslim olmak suretiyle anlaşılabilir.

⁴³⁷Doğan Özlem şöyle diyor: “Heidegger felsefesinin merkezdeki kavramı Varlık'tır. Fakat Heidegger felsefesi klasik anlamda bir ontoloji,bir varlık felsefesi de değildir” (a.g.e., 1998:11).

⁴³⁸Heidegger düşüncesinde hermeneutik de tıpkı fenomenoloji gibi ontolojik bir mana kazanmaktadır. Heidegger açısından hermeneutik bir metnin arka planındaki esoterik anlamı açığa çıkarmaya matuf bir faaliyet değildir; hermeneutik, her ilişkisinde bir yaşam dünyası, farklı bir bağlam dolayısıyla farklı bir anlam inşa eden Dasein'in dünya ile tesis ettiğı münasebetin yorumlanmasına dönük bir faaliyettir.

dışında değil, olgusalılıkta(faktizitat) keşfedilmektedir.⁴³⁹ Bu yönüyle varlık sorunu dünyadaki varoluş ile varoluş kipleriyle ilintilidir. Yani varolanın varlığının anlamı varolmakla yani deneyimlemekle anlaşılabilir. Dolayısıyla Varlık bir epistemolojik bilme faaliyetinin, bilimsel bir paradigmanın değil, farklı varoluş kiplerinin⁴⁴⁰ temeli olan deneyimin konusunu teşkil etmektedir. Öte taraftan, fırlatılmışlıktan, terk edilmişlikten (geworfenheit) kaynaklanan gündelik deneyim(Ereignis)⁴⁴¹ varoluşu anlamak hususunu temin etmektedir. Geworfenheit kavramı dünyaya gelişini seçme hakkından mahrum olan Dasein'ın belirli koşullar içinde bulunmak hususunu ifade etmektedir. Dasein dünyadadır ve dünya tarafından kuşatılmıştır. Dolayısıyla Kartezyen felsefenin vaaz ettiği üzere dünyayı objektif bir bakış açısıyla, nesneleştirmek suretiyle açıklamak mümkün değildir. Dasein kendi imkanlarının ortasına fırlatılmış, terk edilmiştir. Bu terk edilmişlik aynı zamanda Dasein uygulanımına da kaynak teşkil etmektedir. Yani terk edilmişlik, kendi kaderiyle yüz yüze gelmek hususu Dasein uygulanımına köken teşkil etmektedir. Bu suretle Heidegger şöyle diyor: “halet-i ruhiye içinde olmak Daseini kendi fırlatılmışlığıyla yüz yüze getirir” (a.g.e.,2011 :360). Öte taraftan, fırlatılmışlık(geworfenheit) kavramı aynı zamanda bir bulunuş içinde olmak hususunu da gündeme getirmektedir. Heidegger şöyle diyor: “*Fırlatılmış olmak, eksistensiye bakımından şu demektir: Şöyle veya böyle bir bulunuş içinde olmak. Dolayısıyla bulunuş fırlatılmışlık üzerine temellenmektedir*” (a.g.e., 2011 :360).

Fırlatılmış olmak, fırlatılmışlık halini, kipini Dasein'ın kendisini belirli bir bulunuş, ruh hali çerçevesinde anlamak şeklinde tefsir etmek mümkündür. Öte taraftan, Heidegger felsefesinde varoluşa dair bir usul öneren (Demuth, a.g.e., 2012 :16) hususlardan birini de Befindlichkeit kavramı ifade etmektedir. Dünyayı anlamının zeminini teşkil eden Befindlichkeit kendimizi anlamak düzeylerini, Varlık'ın değişik görünümelerini açığa çıkarmaktadır. Kısacası, Varlık ile tesis edilen münasebetin niteliği muhtelif düzeylerde bakış açısı, bulunuş hususu uyarınca

⁴³⁹Olgusalılık Dasein'ın temel ontolojik karakterinden biridir. Bu kavram için bkz., (Heidegger, a.g.e.,2011:418).

⁴⁴⁰Heidegger dünya içinde bulunmaklık ve yönelimselik, ruh halleri gibi kavramlar çerçevesinde varoluşun değişik ve farklı suretlerini, kiplerini açığa çıkarmaya, anlamaya çalışır.

⁴⁴¹Ereignis kavramı için bkz., (Polt,2005:375-391).

değişmektedir. Bu zaviyeden bakıldığında, bilmek değerlerden, Heidegger'in ifade ettiği üzere, varoluşun birincil halini temsil eden halet-i ruhiyeden (Heidegger, a.g.e, 2011 :360) azade değildir yani bilmek faaliyeti ancak belli bir çerçeve uyarınca gerçekleşmektedir. Dolayısıyla, Heidegger düşüncesinde ontolojik bir zeminde gerçekleşen bilmek faaliyetini Kant felsefesinden farklı olarak epistemolojik değil, ontolojik hususlar sınırlandırmakta, varlık ve varoluş epistemolojik değil, ontolojik bir çerçevede bilinmektedir. Heidegger'e göre varoluşu yakalamanın sınırlılığı epistemolojik değil ontolojiktir yani varoluş, bilgi imkanlarının sınırlı olmasından ötürü değil, varolanın kendisinden kaynaklı olarak yakalanamaz.

Yukarıda ifade edilenler ışığında, Heidegger düşüncesinde varlık, varlığın anlamı, Dasein'in varoluş koşulları, varoluş kipleri ile iç içe geçmekte, varlık, varlığın anlamı bu hususa koştut olarak değişmektedir. Heidegger aynı zamanda Varlık ile varoluşu biraraya getirmek suretiyle Varlık ile varoluşu birbirinden koparan geleneksel batı metafiziğinden külliye farklı bir Varlık ve zaman nosyonu da geliştirmektedir. Numen ile fenomeni ya da idea ile fenomeni daha doğrusu özne ile nesneyi, Varlık ile varoluşu birbirinden koparan geleneksel batı metafiziği oluş, fenomenler alanı ile ilişkilendirdiği zamanı bir kategori, parametre, bilmenin bir formu kılmak suretiyle hem önemsizleştirmekte hem de epistemolojikleştirmektedir. Oysa Heidegger Varlık ile varoluşu biraraya getirmek, Varlık'ın zamansal karakterini, Varlık ile zaman arasındaki içkin bağı işaret etmek suretiyle hem zamanı ve Varlık'ı tekrardan felsefenin merkezine yerleştirmekte hem de Parmenides ve Herakleitos felsefesinde birarada bulunan idea ile fenomen ya da physis ile logos arasına geleneksel batı metafiziği tarafından örülen duvarları lağvetmektedir. Böylece Varlık ile zaman arasındaki bağı yeniden tesis eden Heidegger zamana da ontolojik bir boyut kazandırmaktadır. Bu zaviyeden bakıldığında, Heidegger'e göre zamansal bir karakter taşıyan Varlık kavramı ile varoluş kavramının aynı anlamı ifade ettiği görülmektedir. Varolanların Varlık'ı, bir olagelme kipi olan Varlık bu yönüyle varolmakla anlaşılandır. Varlık'ı unutan, ontolojiyi epistemolojiye indirgeyen, Varlık'ı nesneleştirmek, onu öznenin huzuruna dikmek; Varlık'ı monist bir anlayış çerçevesinde tözselleştirmek, Varlık'ı anlamak, tecrübe etmek yerine onu akıl temelinde açıklamak ve bilmek cihetine giden geleneksel batı metafiziğinden

farklı olarak Heidegger düşüncesinde ontolojik bir deneyim konusuna dönüşen Varlık kavramının zamansallığı, çoklu ve değişen vasfı bu husustan kaynaklanmaktadır. Zira Heidegger'e göre varoluşun bir ifadesi, sureti olan Varlık bir ve aynı değildir. Bu suretle Heidegger düşüncesinde Varlık'ı anlamak, varoluşun çoklu yapısının, Dasein'in varoluş kiplerinin analizini gerektirmekte, felsefe daha doğrusu düşünce de bu yönüyle Kadir Çüçen'in ifade ettiği üzere Varlık ile varolanlar arasında bir ilişkiye, bir diyaloga dönüşmektedir (2013 :1). Zaman da bu bağlamda Dasein'in varoluşsal tecrübesine koşut olarak sürekli bir farklılaşmaya, oluşa, akışa yani zamansallık nosyonuna işaret etmektedir. Heidegger'in zaman, zamansallık nosyonunu anlamak bakımından onun Varlık nosyonuna dair birkaç hususu daha ifade etmek gerekmektedir.

Heidegger'e göre Varlık ancak zati olarak deneyimlenen bir sırrın kendini ifşa etmesi, göstermesi neticesi anlaşılabilir. Varlık bir töz değil, gizini, kendisinde olanı, kendisini, kendinde olageldiği şekliyle açandır. Bu manasıyla Heidegger düşüncesinde hakikat(wahrheit) da klasik mantıkta olduğu üzere önermenin uygunluğu ile ilintili değildir. Hakikat Varlık'ın kendisini açması, gizinden çıkmasını ifade etmektedir.⁴⁴² Fakat çerçeveleme, teknisist tahakküm hakikatin açığa çıkmasını engellemektedir. Bu suretle yukarıda da belirtildiği üzere, Heidegger Varlık ve hakikatle başka türden bir bağ kurmayı önermektedir. Heidegger şöyle diyor :

“Herşeyden önce çerçeveleme, poiesis anlamında mevcut olan şeye görünüşe-çıkma imkanı veren gizini-açmayı gizler...çerçevelemenin hüküm sürdüğü yerde, el-altında-duranın düzene sokulması ve güvenceye alınması, her gizini-açmaya damgasını basar. Bu düzene sokma ve güvenceye alma, artık kendilerinin temel karakteristiklerinin görünmesine imkan tanımazlar. Bu yüzden meydan okuyucu çerçeveleme, yalnızca gizini-açmanın, öne çıkmanın(Her-vor-bringen) önceki bir tarzını gizlemez ; fakat bizzat gizini-açmanın kendisini ve onunla birlikte içerisinde gizinden-çıkmanı, yani Hakikatin vuku bulduğu şeyi de gizler. Çerçeveleme, Hakikatin parıldamasını ve hüküm sürmesini engeller” (Heidegger, a.g.e.,1998 :72).

Varlık gizini açtığı anda bir kader açığa çıkar.⁴⁴³ Varlık varolan herşeyde hem yaklaşmakta hem hendini gizlemekte, yani hem gizini açmakta hem de aynı anda

⁴⁴²Heidegger bu hususu aletheia kavramı ile ifade etmektedir.

⁴⁴³Heidegger düşüncesinde kader dinsel tevekkül anlayışına göre şekillenen, Tanrı tarafından tayin edilen bir husus değildir. Kader olagalen birşeye davet etmekle ilintilidir. Dasein'in kendisini davet

kendini gizlemektedir. Yani Varlık kendini gösterdiği anda geri çekilmektedir. İnsanın tehlikesi olan unutmak ise Varlık'ın kendini ifşa etmesini önlemektedir. Tehlikedeki insan, kendisi ve Varlıkla bağınyı yitirmektedir. Bu bakımdan düşünce Dasein'ı tekrardan Varlıkla bağ kurmak yoluna sokmalıdır. Varlıkla bağıntı kurmak için onun davetine kulak vermek gerekmektedir.⁴⁴⁴ Varlığın davetine ise dilde yanıt verilir. İnsan Varlıkla dil aracılığıyla yüzleşir, Varlık'ı dilde deneyimler, Varlık'ın üstündeki perdeyi dil ve düşünme aracılığıyla açar. Heidegger düşüncesinde Varlık, dil, düşünce ve hakikat arasındaki ilişkiyi Adile Arslan Avar şu sözcüklerle ifade etmektedir:

“Varlığın hakikati, aynı anda hem varolanların bütün deneyimlerinin ortaya çıkabileceği bir yer, bir açıklık hem de varlığın kendini şimdi, burada oluşa getirmesi, açılması ve açıklığa kavuşmasıdır. Bu yer varlığın evi dediği dil ile kurulur. Varlığın evinin bekçileri, düşüneneler ve dil ile yaratanlardır ; düşünce ise, yine ancak varlığın evi-içinde insan, ancak varlığın hakikatine sadakatle eyleşirse bir ev olabilir bu-üzerine inşa edilebilir” (2008 :163).

Yukarıda ifade edilenler ışığında, Heidegger düşüncesinde Varlık kavramının ne anlam ifade ettiği ancak varolanlar, varoluş nosyonu gözetilmek suretiyle sarıh kılınabilir. Böyle bir yaklaşım ise Heidegger düşüncesinde varlığın anlamı nedir sorusunu Varlık'ı nesneleştiren soyut, mantıksal uslamalardan ziyade Varlık ile tesis edilecek dolaysız bir münasebet, Varlık'ın kendisini dünya içinde ifşa etmesine imkan tanıyan bir tecrübe doğrultusunda anlamının zeminini teşkil etmektedir. Hasılı, Heidegger düşüncesinde Varlık geleneksel ontoloji ve teolojiden farklı bir nitelik taşımakta, Varlık kavramı bir yönüyle varoluş anlamına gelmektedir.⁴⁴⁵ Varolmak ise Heidegger düşüncesinde nasıl olmaktır. Bu husus Heidegger'in zaman nosyonunu anlamak bakımından da çok mühimdir. Öte taraftan, Heidegger düşüncesinde Varlık kavramı, bir başlangıç metafiziğinin tahakkümü altında bulunan geleneksel ontolojide olduğu üzere aşkın, diğer bütün varolanların kendinden

edilen olarak görmesi ise özgür olmakla ilintilidir. Bu bakımdan Heidegger düşüncesinde özgürlük iradi bir tercih, seçimle alakalı değildir, özgürlük Dasein'ın kendisini Varlık tarafından yöneltilen çağrıya teslim etmek, Varlık'ın tahakkümünü kabul etmektir.

⁴⁴⁴Bir şeyi adlandırmak onu davet etmektir, bir yere çağırmaktır.

⁴⁴⁵Varolan herşeyde bulunan Varlık yine de aşkındır.

temellendiği bir ilk ilke, bir başlangıç, bir neden ya da Aristoteles'te olduğu üzere bir ilk muharrik değildir. George Steiner şöyle diyor :

“Var hakkındaki önermelerinin Tanrı'nın varoluşu veya varolmayışı konusunda kesinkes hiçbirşey gerektirmediğini usanmadan beyan eder. Sein und Zeit ve Hümanizm Üzerine Mektup'ta anlatılan varlık epistemolojisi ve teorisinin Batılı düşünmedeki onto-teolojik eğilim dediği şeye karşı açık bir püskürtme olduğunda ısrarlıdır... Varlık dünya-içre valıktır. Başka hiçbir var yer yoktur. Varoluş ve sahicilik ancak içkin v zaman ve varoluş içinde gerçekleştirilebilir. Heidegger için hiçbir saf ideleştirme küresi, hiçbir hareketsiz hareket ettirici yoktur” (2008 :99).

Heidegger varlığın anlamı nedir sorusunun, Varlık'ın geleneksel ontoloji tarafından unutulduğunu ifade etmektedir. Düşünmenin sona ermesi anlamına gelecek bir biçimde esasında Platon ve Aristoteles ile birlikte düşünce Varlık'tan uzaklaşmak suretiyle geleneksel manada metafizik bir mahiyet kazanmakta, modern düşünce de Platon ve Aristoteles'ten tevarüs eden bu yaklaşımı devralmak suretiyle Varlık'tan uzaklaşmaktadır. İlksel düşünürler olan Anaximender, Parmenides ve Herakleitos'un varlık nedir(Seinfrage) sorusunu sormak suretiyle Varlık'ın birliğinde biraraya getirdikleri pyhsis ve logos kavramları Platon'un idealar teorisi vesilesiyle Varlık ve şeyler ya da geçici fenomenler ve kalıcı idealar şeklinde yapılan ayrımlar marifetiyle birbirinden kopmakta, düşünce böylelikle Varlık'tan uzaklaşmakta, Varlık'ı unutmaktadır (Çüçen, a.g.e, 2013 :2-3). Varlık ve Zaman isimli magnum opus'a daha en baştan Varlık'ın unutulması (sein vergessenheit) tespitiyle başlayan Heidegger bu olguya şöyle işaret etmektedir: *“ Her ne kadar çağımızda metafiziği tasvip etmek bir ilerleme kabul edilse de, varlık sorusu günümüzde artık unutulmuştur”* (Heidegger, a.g.e., 2011 :1).⁴⁴⁶ Yine Heidegger şöyle diyor:

“Başlangıçta demiştik ki, varlığın anlamına ilişkin soru sadece çözülmemiş, özüne uygun biçimde sorulmamış değil, aynı zamanda, her ne kadar metafizike ilgi duyuluyor olsa da, unutulmuşluk içine düşmüştür. Pek çok türevi ve çarpıtmalarıyla da olsa günümüz felsefesinin terminolojiisini belirlemeye devam eden Yunanlılar'ın ontolojisi ve bu ontolojinin tarihi, Dasein'in kendini ve esasen varlığı dünyadan hareketle anladığının ve bu suretle doğup büyümüş olan geleneksel ontolojiye düşkünlüğünün, onu kendiliğinden anlaşılabilirlik mertebesine indirilişinin ve sadece yeniden elden gereken bir malzeme olarak işlenişinin (Hegel'de olduğu gibi) bir kanıtıdır. Yunanlılar'ın köklerinden koparılmış bu

⁴⁴⁶Esasında teknikçi, hesaplamacı düşünme biçimi Varlık'ın unutulmasını zirveye çıkarmaktadır.

ontolojisi daha sonra Ortaçağ'ın değişmez okul müfredatı haline gelmiştir” (Heidegger, a.g.e.,2011 :22-23).

Bu manada yeni bir ontoloji inşa eden Heidegger geleneksel ontolojiyi de yıkıma uğratmaktadır. Sadık Erol Er şöyle diyor: *“Heidegger Platon’dan beri unutilan ontolojinin, varlığın unutilan sesini yeniden duyabilmek için geleneksel felsefenin onto-theo-logical(Varlık-tanrı-bilgisel) yapısını çökertir”* (2011 :107). Heidegger insanın Varlık ile olan bağı, unutilan bağı göstermek, insan ile Varlık’ın kaderini iç içe geçirmek⁴⁴⁷ maksadıyla Varlık kavramını daha evvel hiç kullanılmayan bir biçimde sahiplenme kavramı eşliğinde kullanmaktadır. Sahiplenme kavramı insanın Varlık ile olan unutilan bağına işaret etmektedir. Sahiplenme ise ne vardır ne verilendir, sahiplenme ve zaman iç içedir. *“Zaman sahiplenmenin sahiplenme tarzıdır”* (Heidegger, 2001 :10). İşte, Heidegger’in geleneksel metafizik düşünce ile hesaplaşması, bu düşünme biçiminin Varlık’ı unutilması, Varlık’ı perdelemesi nedeniyledir. Heidegger Varlık’ın kendini açımlayabileceği bir mecra yaratmak, Varlık ile dolaysız bir münasebet temin etmek maksadıyla geleneksel metafizik düşünmenin Varlık’ı perdeleyen tüm kavramlarına taarruz etmekte ve dilin tarihselliği dolayısıyla varlıkla ilişki kuran yeni bir düşünme formu yani bitimsiz bir anlama etkinliği, sahici düşünme inşa etmektedir.

1.5.11. Varlık ve Zaman : Dasein’ı Analiz Etmek

Heidegger Varlık’ı özne, insan daha doğrusu onun felsefesinde karşılık bulduğu şekliyle Dasein nosyonundan yola çıkmak suretiyle analiz etmektedir. Bu yönüyle onun Varlık incelemesi bir Dasein incelemesidir, bir Dasein Analitiğidir. İlk neticesi kendini anlamak(selbstverstehen) olan Dasein analitiği bu bakımdan insanı felsefi, psikolojik, dinsel, edebi vb. yönleriyle anlamaktır(Levinas, a.g.e., 2010 :29-30).Dasein’a dayatılan kategorik, statik, özcü ontolojik boyutları reddeden Dasein analitiği hergünkülükten, Dasein’ın gündelik tecrübesinden yola çıkmaktadır. Heidegger şöyle diyor : *“...hergünkülük yardımıyla herhangi bir tesadüfi yapı değil,*

⁴⁴⁷İnsanın kaderinin Varlık’a bağlı olması, insanın özgür olmadığı anlamına gelmez bilakis insanın kaderi onu özgürleşmeye davet eden bir çağrıdır.

olgusal Dasein'ın bütün varlık minvallerinde varlığı belirleyen yapılar olarak değişmeden kalan özsel yapılar ortaya çıkarılmalıdır” (a.g.e., 2011 :17).

Dasein'a dair tüm analizler Varlık'ı değişik veçheleriyle anlamak imkanı tanımaktadır. Bu manada Varlık'ın anlamına yönelen Dasein bu yönelimselliği sayesinde varlık hakkında anlama sahip olur. Yönelimselliğinin bilincinde olan Dasein etkin existenz'dir. Kendisiyle ilişkide olma(selbstbeziehung), kendini-anlama(selbstverstehen) ve kendine yönelme(selbstaufmerksamkeit) gibi üç kurucu unsuru haiz olan etkin existenz, Varlığa yönelimselliğinin farkında olan, Varlık'ın anlamını soruşturma ihtiyacındaki Dasein şeklinde tefsir edilebilir. Kendine karşı yönelimsel olan yani kendini anlama imkanına sahip tek Varlık Dasein'dır. Çünkü *“Dasein'ı ilgilendiren en önemli şey... kendisinin ne olduğudur” (Günay, a.g.e., 2003 :279).* Ancak Dasein'ın bilinçliliği, kendi dışına çıkmak suretiyle hakikete erişen modern özne nosyonunun bilincinden farklıdır.⁴⁴⁸ Günay'ın da belirttiği üzere, *“Özne ancak yönelimselliği sayesinde Özne'dir ve Dasein da zaten varoluşunun farkına yönelimselliği sayesinde varan Özne'den başkası değildir. Onu Yeniçağ felsefesinin Özne'sinden ayıran ve ona Dasein olarak bakmamızı sağlayan, Yeniçağ felsefesinin farkına varmadığı bu yönelimselliktir” (a.e.,2003 :279).*

Özne-nesne ikiliğini lağveden yönelimsellik nosyonu esasında geleneksel metafizik düşüncenin felsefe alanından tecrit ettiği duygulanımları da tekrardan felsefenin ilgi sahasına dahil etmektedir. Yönelimsellik kavramı Dasein'ın kendisiyle, diğer Dasein'larla ve şeylerle iradi, arzulayıcı vb. gibi duygu halleri dolayımıyla yönelmek, Varlıkla bu duygu halleri dolayımıyla ilişki kurmak hususunu ifade etmektedir. Bu sebepten ötürü, diğer Dasein'larla ilişkisinde ilgi ve kaygı duyan Dasein'ın Varlık'a yönelttiği soru teorik değil pratik bir nitelik taşımaktadır.⁴⁴⁹ Öte taraftan, Dasein'ın varlık nedir sorusunu sorması mecburi değildir. Tarihselliğinin, varlığın kendini zaman içinde değişik şekillerde

⁴⁴⁸Heidegger düşüncesinde öznenin kendi dışına çıkması yani transzendieren (aşma-sözcük anlamıyla alışlagelmiş aşmak) öznenin kendini kuşatan koşullardan, fenomenal alemden sıyrılmak suretiyle bir başka aleme geçmesi anlamında değildir.

⁴⁴⁹Levinas'ın ifade ettiği üzere, Heidegger'e göre kaygı her nevi duygulanımın kaynağını teşkil etmektedir (2006 :18).

göstermesinin farkında olmayan Dasein tabiri caizse bir etkin existenz kipine matuf değildir. Descartes'ın sabit öznesinden farklı olarak Dasein varoluşunun farkına, Varlık'ın anlamına yönelimsellik marifetiyle erişmektedir. Zaman ise Dasein'in yönelimselliğinin olanaklılık koşulunu ifade etmektedir.

Diğer Daseinlarla, diğer varolanlarla ve şeylerle birlikte varolan(mitsein)⁴⁵⁰ Dasein başkalarına yönelik varlıktır. Başkaları ve dünya Dasein'in kurulmasında etkin bir husus teşkil etmektedir. Eda Keskin'in ifade ettiği üzere *“Heidegger insanın kendi varlığıyla, diğerleriyle birlikte varoluşuyla, doğadaki varlıklarla ve kullanılan eşyalarla ilişkisi içinde yaşadığını bildirmektedir”* (2010 :166). Barbara Bolt ise şöyle diyor : *“Heidegger'in varlık felsefesinin temelinde, insan varoluşunun, dünya-içinde-var-olmayı ve başkaları-ile-var-olmayı içerdği ve düşüncelerimizin ve davranışlarımızın dünyadaki ilişkilerimiz tarafından şekillendirildiği düşüncesi yer alır”* (2012 :13). Yine Barbara Bolt şöyle diyor : *“Heidegger'in felsefe dünyasına yaptığı en önemli katkı, insanın varoluşunu ya da varlığını, onun dünya ile ilişkisinden hareketle çerçevelemeyi başarmış olmasıdır”* (a.e., 2012 :31).

Daima diğerleriyle birlikte olan Dasein diğer varolanlardan (die Seiende) mahiyet olarak farklıdır. *“Dasein'idiğer şeylerden ayıran, onun Varlığı sorgulayan tek varlık olmasıdır”* (a.e., 2011 :113-114). Dasein şeylerle ve diğer varlıklarla ilişki kurmak suretiyle kendiliğinin farkına varmaktadır. Dasein kendini kendi varoluşu içinde anlamakta,⁴⁵¹ böylece ön-ontolojik olarak diğer varolanların varlığını da anlamaktadır. Her defasında şeylerle ve diğer Dasein'larla farklı ve geçici ilişkiler kurmak, Dasein'in farkındalığını da sabit ve statik olmaktan ziyade zamansal ve geçici bir forma büründürmektedir. Öte taraftan, Dasein'in bilmek faaliyeti de esasında epistemolojik değil, ontolojik bir nitelik taşımaktadır. Dasein dünyayı bilen ve düşünen bir özne olarak değil, dünya ile birlikte varolmak dünya içinde bulunmak (in-der-welt sein) suretiyle deneyimleyendir. Heidegger şöyle diyor : *“Varlık*

⁴⁵⁰Heidegger düşüncesinde varolmak daima birlikte olmak nosyonu çerçevesinde değerlendirilmektedir. Mitsein kavramı için bkz., (Schatzki, 2005 : 233-247). Ayrıca bkz., (Heidegger, 2011 :129-132).

⁴⁵¹Heidegger'e göre : *“Dasein kendini varolarak anlamaktadır. Fakat bu anlama, saf bir kavrayış teşkil etmeyip, fiili varlık-imkanının varoluşa-dair varlığını oluşturmaktadır. Açıklanmış olan varlığı kendi varlığını söz konusu eden bir varolanın varlığıdır”* (a.g.e., 2011 :345).

olanağı olarak içinde-var-olmaklık, hep dünya-içinde-var-olma-olanağıdır” (a.g.e., 2011 :152). Dünya içinde bulunmak amiyane bir biçimde bir mekanda bulunmak anlamına gelmez. Dasein’ın mekanlaştırdığı⁴⁵² mekan ruh halini, varoluş kipini şekillendirmek bakımından fiziksel değil, ontolojik bir nitelik taşımaktadır. Dolayısıyla Heidegger düşüncesinde mekan Kartezyen felsefede olduğu üzere özne tarafından nesneleştirilmez bilakis mekan öznenin, Dasein’ın ontolojisini tayin etmekte, Dasein mekanı mekansallaştırmaktadır.⁴⁵³ Bu hususlarla alakalı Dasein’a “apriori” olarak verilen, Dasein onunla karşılaşmadan evvel zaten varolan, Dasein’a ontolojik bakımdan öncel olan dünya varolanların mevcut olduğu bir yerdir. Heidegger şöyle diyor : *“Dünyanın-içinde-olmak-olarak Varolma, bunun yanısıra biribiri-ile-olmak, başkalarıyla olmaktır. Aynı dünyaya başkalarıyla birlikte sahip olmak, birbiriyle karşılaşmak, biri-biri-için olmak tarzında birlikte olmaktır. Ama bu Varolma, aynı zamanda, başkaları için bulunmaktır...”* (Aristoteles, Augustinus, Heidegger, a.g.e.,1996 :71-73).

Dünya içinde bulunan Dasein, dünyaya açılmakta ve bu açılım esnasında diğer varolanlarla zamansal nitelikte dinamik bir karşılaşma yaşamaktadır. Dünya içinde varolmak suretiyle dünyayı anlayan Dasein dünyaya katılmakta, ona yönelmekte, dünya ile bir münasebet tesis etmektedir. Böylece dünya da ona birlikte sahip olmak, samimiyetle kendini ifade eden bir konuşma vesilesiyle varolmaktadır (Aristoteles, Augustinus, Heidegger, a.g.e.,1996 :73). Yönelimsel Dasein⁴⁵⁴ Descartes’ın dünyayı duyum-tasarım ilişkisi çerçevesinde kavrayan epistemolojik öznesinden farklı olarak esasında ontolojik bir nitelik taşımaktadır. Yönelimsel özne duyumlamak, tasarlamak yerine hissetmektedir. Varlığın anlamını da bu duygular çokluğu içinde anladığı için Varlıkla kurulan ilişki bilişsel, zihinsel bir nitelik taşımaz. Özce, diğer varolanlarla ve diğer Dasein’larla birlikte varolan, onlara yönelen, onlara ilgi duyan Dasein Descartes’ın soyut öznesinden farklı olarak

⁴⁵²Zeynep Direk şöyle diyor : “Heidegger insanı diğer varolanlardan ayırt edenin mekanı mekanlaştırma, mekana kabul etme, bu dünyada olma olduğunu belirtir” (2008 :452).

⁴⁵³“Heidegger’e göre Descartes uzamın uzamsallık ya da dünyanın dünyasallık olarak anlaşılabilirliğini göz ardı etmiş” (Önal, 2014 :69).

⁴⁵⁴Yönelimsellik kavramını ilk olarak Brentano kullanmaktadır. Kavramın Heidegger’e Dilthey ve Husserl kanalıyla intikal ettiğini ifade etmek mümkündür. Fakat Heidegger kavramın anlamını bu filozoflardan farklı olarak genişletmektedir.

yönelimsel bir nitelik taşımakta, dünya içinde bulunmak ve diğer Dasein'larla ilişki içinde olmak olgusalılığı⁴⁵⁵ tarafından belirlenmektedir. Yani Dasein'ı varoluşunu, varoluş imkanını dünyasallık(weltlichkeit)⁴⁵⁶ çerçevelemektedir. Bu çerçeve içinde Dasein ya kendini unutmak suretiyle otantik varoluşunu yitirecektir ya da en zati varoluş imkanıyla yüzleşmek suretiyle sahih varoluşa erişecektir.

1.5.12. İstikbal, Kapalılığı Açma Kararlılığı Bağlamında Sahih ya da Gayri Sahih Varoluş

Heidegger düşüncesinde Dasein'ın kendi kendisi olması(eigentlich) zati, sahih varoluşa erişmek istikbal ile ilişkilendirilmektedir. Dasein zati varoluşa eriştiğinde, kendi kendisi olduğunda istikbale, istikbalin vaat ettiği imkana açık hale gelmektedir. Dolayısıyla Dasein'dan müstakil bir istikbal mevcut değildir, istikbal de tıpkı mazi gibi ancak Dasein ile birlikte varolmaktadır. Sahih olarak varolabilmek için Dasein istikbalin, istikbalin takdim ettiği imkanların farkında olmalı ve buna dair bir kararlılık göstermelidir. Kapalılığı açma kararlılığı içinde kendi en zati varlık imkanına rücu eden Dasein bir imkanı seçer ve imkanın kapalılığı açma kararlılığı içinde de sahih olarak varolur. Heidegger otantik-sahih varoluş ile istikbal arasındaki münasebetin altını şu cümlelerle çizmektedir : *“Sahih olarak varolan Dasein, en zati varlık-imkanı olarak kendini kendine getirebilmekte, kendisi için istikbali bilfiil kazanmak durumunda olmakta ve bunu da belirli bir huzurdan değil, gayrisahih olan istikbalden hareketle yapmak zorundadır”* (Heidegger, a.g.e., 2011 :357). Dasein özü⁴⁵⁷ varolmak olan bir varolan olarak istikbale matuf bir varolma imkanı barındırmakta, istikbal Dasein'ın varoluşu üzerinde tayin edici bir tesir göstermektedir. İstikbalin vaat ettiği imkan Dasein'a bir eksiztensiyel varoluş formu

⁴⁵⁵Heidegger şöyle diyor : “Dasein hep kendi olgusal varlığıyla ne ve nasıldıysa öyle var” (a.g.e.,2011 :20).

⁴⁵⁶Dünyanın dünyasallığı bir nevi dünya ile kurulan ilişkileri bütünleştiren bir çerçevedir (Önal,2014 :70).

⁴⁵⁷Heidegger düşüncesinde öz (wesen) kavramı Aristotelesçi bir manada kullanılmaz. Bu düşüncede öz kavramı “asla cins ve essentia anlamında değil”dir (Heidegger, a.g.e., 1998 :75). Öz kavramı Heidegger düşüncesinde olagelme tarzlarını ifade etmektedir. Birşeyin olagelme tarzını ifade eden o şeyin özü bu bakımdan Heidegger düşüncesinde o şeyin zamandaki seyrini de takip etmek imkanı vermektedir. Yani Heidegger düşüncesinde öz sabit, değişmez bir vasfı ifade etmez.

kazandırmaktadır. Heidegger şöyle diyor : “...eğer varoluş, Dasein’in varlığını belirliyorsa ve onun özü varlık imkanıyla birlikte tesis ediliyorsa, ozaman Dasein, varolduğu müddetçe, hep henüz daha varolmamış olarak varolmalıdır”(Heidegger, a.g.e., 2011 :247). Yine Heidegger şöyle diyor : “Dasein’in sahih oldum-olası olarak varolabilmesi için, onun müstakbel olarak varolabilmesi lazımdır. Oldum-olasılık bir bakıma istikbalden neşet etmektedir” (Heidegger, a.g.e,2011 :345).

Dasein ve varoluşu münasebeti bakımından istikbal nosyonuna yapılan vurgu Dasein’in bir imkan, bir tasarı olmak vasfının altını çizmektedir. Dasein sahih ya da gayri sahih tasarlama çerçevesinde imkanlarını gerçekleştirmektedir. Gayri sahih tasarlama ile alakalı Heidegger şöyle diyor : “İlgilenilen, beklentilendirilen, kısıkvırak yakalanılan imkanlardan hareken eden gayrisahih kendini tasarlama ise, Dasein’in en zati fırlatılmış varlık- imkanı içinde kendini unutmasıyla mümkün olabilmektedir. Bu unutma bir hiçlik veya hatıra yoksunluğu değildir, kendine has, müspet ekstatik bir oldum-olasılık halidir” (a.e., 2011 :359).

İstikbale matuf bir varlık olan Dasein imkanların ortasına fırlatılmış, kendini bu imkanlar çerçevesinde anlayan bir Varlıktır. Yani Barbara Bolt’ın ifade ettiği üzere : “olanaklara-doğru-varolan Dasein, kendini varolma olanakları içinde kavrar” (2012 :31). Öte taraftan, mütemadiyen maziye yönelen Dasein’in istikbal ile varoluşunu gerçekleştirmek hususu Dasein’i bir seçimle, bir karar almak imkanıyla yüzyüze getirmektedir. Dasein ya kapalılığı açma kararlığı içinde sahih bir varoluşa erişmek suretiyle kendi olacaktır ya da gayri sahih bir varoluşa tabiri caizse düşecektir. Vicdanın celbi, ihtimam göstermeklik(sorge) Dasein’i sahih varoluşa davet eder. Dasein şayet bu celbe asli şekilde itaat ederse kapalılığı açma kararlılığı açığa çıkar. Heidegger şöyle diyor : “Kapalılığı-açma-kararlılığı Dasein’i kendi en zati kendi-olma imkanına geri getirir” (a.g.e.,2011 :324). Dasein kapalılığı açma kararlılığı sayesinde Varlık, hakikat ile yüzleşir. Heidegger şöyle diyor : “Kapalılığı-açma-kararlılığı dediğimiz fenomen sayesinde, varoluşun asli hakikatiyle yüz yüze gelmiş olduk” (a.e., 2011 :325). Böylece Dasein’in varlık, varoluş imkanı açığa çıkar. Dasein’in kendi benliği, halis varoluş imkanı yani Dasein’in hakikati Varlık ile yüzleşmek tabiri caizse onunla bütünleşmek suretiyle tecelli eder. Yani Dasein

hakikate bir nesneden hareket etmek suretiyle, Aristoteles mantığında olduğu üzere gidimli, çıkarımlara dayanan, dolaylı araçlar vesilesiyle değil, doğrudan, bir vecd anındaki bütünleşme vesilesiyle erişmektedir. Dolayısıyla Dasein'ın sahih varoluşa erişmesi epistemolojik değil, ontolojik bir nitelik taşımaktadır. Dasein sahih bir varoluşa, ontolojik bir varoluşa Varlık ile ilişki kurmak suretiyle temayüz etmektedir. Bu suretle Heidegger düşüncesinde ontik bir varoluştan ontolojik bir varoluşa geçiş kendi dışına çıkmak suretiyle gerçekleşmez. Yukarıda ifade edilenler ışığında, Heidegger düşüncesinde yanılsamaları temsil eden fenomenler alemi ve varlık'ı, hakikati temsil eden idealar alemi şeklinde bir ikilikten, dikotomiden söz etmek de mümkün değildir.

Yukarıda ifade edildiği üzere, Dasein'ı sahih varoluşa yönelten vicdanın celbidir. Vecibe içinde olmaya dönük vicdanın celbi, çağrısı geçmişi üstlenerek ona cevap vermektir. Vicdanın celbine itaat etmek kendi olmak ve unutulmanın üstünü açmaktır. Hergünkülük içinde yitip gitmek, Das Man benliği ise vicdanın bu çağrısını perdelemektedir. Heidegger şöyle diyor : *“Vicdanın celbini anlama, herkes içine kaybolmuşluğu açığa çıkartır...celbetme sırasında vicdanın celbi, Dasein'ın bütün dünyevi kabul ve görme imkanlarının üzerinden atlayıp geçer. Hiçbir müsamahakar-bakışa sahip olmaksızın o, Dasein'ı kendi vecibe-içinde-olma-imkanı içinde kendi başına bırakır ve ona sahih olarak varoluşu layık görür”* (a.g.e., 2011 : 324).

1.5.13. Varlık ve Zaman : Sahih ya da Gayri Sahih Varoluş

Sahih ve gayri sahih Varoluş Dasein'ın iki temel Varlık imkanıdır. Heidegger şöyle diyor : *“Kendi varoluşu bakımından Dasein, kendine sahih ve gayri sahih olarak açıklamıştır”* (a.e.,2011 :344). Ancak Heidegger'in de ifade ettiği üzere : *“Dasein öncelikle ve çoğunlukla kendisi olarak varolmuyor, herkes- benliği içinde kaybolmuş oluyordu. Herkes-benliği ise sahih benliğin varoluşa-dair bir modifikasyonundan ibaretti”* (a.e.,2011 :336).

Heidegger' göre "*Dasein'in varoluşa-dair temel imkanları olan sahilik ve gayri sahilik, zamansallık üzerine temellenmiştir*"(a.e., 2011:371). Dasein'in varlığının ya da varoluşunun anlamı olan zamansallık Dasein'in kendini anlamasının da zeminini teşkil etmekte, zamansal bir varlık olan Dasein kendisini kendi zamansallığı çerçevesinde anlamaktadır. Dasein kendi benliğini tarihsel koşullar ve zamansallık çerçevesinde anlamaktadır. Yani Dasein'in kendisini anlamak, en zati varlık imkanına erişmek hususu somut ve tarihsel koşullar tarafından kuşatılmaktadır. Yine, Heidegger, tarihsel Dasein'in zamansallık çerçevesinde mümkün olduğunu ifade etmektedir(a.e.,2011 :420). Bu bakımdan Heidegger düşüncesinde zamansallık ve tarihsellik arasında bir paralellilik tesis etmek mümkündür. Bu hususa Mustafa Günay şu sözcüklerle işaret etmektedir: "*Heidegger'in Dasein'ı ele alışında, tarihsellik kavramının önemli yeri vardır.Ancak Heidegger, tarihselliği daha çok zamansallık olarak anlamaktadır*"(a.g.e., 2003 :282). Öte taraftan, Dasein'in sahil varoluşu kendini sahil ve sonlu zaman olarak göstermektedir. Zamansallığını anlayan, bu hakikatle yüzleşen Dasein sahil varoluşa yani en zati varlık imkanına erişir. Dolayısıyla sonluluk ve zamansallıkla bir başka deyişle ölüm ile yüzleşmek Dasein'ı sahil bir varoluşa sevk etmektedir. Heidegger şöyle diyor: "*En zati varlık imkanımızın kendisi için sahil ve tam olarak şeffaflaşabilmesi ise en zati imkan olarak ölüme yönelik anlamasal varlık içinde mümkün olabilmektedir*"(Heidegger,a.g.e., 2011 :324). Peki Dasein kendisini nasıl anlamaktadır?

Heidegger'e göre, "*Dasein varolduğu müddetçe kendini imkan olarak anlar ve anlayacaktır.*"⁴⁵⁸ Ancak istikbalden neşet eden bu imkanın nasıl değerlendirileceği istikbale matuf bir Varlık olan Dasein'in da varoluşunu sahilik ya da gayri sahilik kipini tayin etmektedir. En zati varlık imkanından kaçmak suretiyle otantikliğini yitiren Dasein, sahil varoluştan uzaklaşmakta, kendi özüne, varlık imkanına yabancılaşmaktadır. Eda Keskin'in ifade ettiği üzere, "*Varlık ve Zaman'da*

⁴⁵⁸Dasein deyim yerindeyse imkanların ortasına fırlatılmıştır. Dasein'ı kuşatan şeyler ve diğer Dasein'ların sürekli oluş halinde olması, sürekli değişmesi Dasein'in imkanlarının temelini teşkil etmektedir. (Heidegger,a.g.e., 2011:153).

yabancılaşma, insanın sahilliği ve özgürlüğü içinde ortaya çıkan varlık imkanına yabancılaşması olarak tanımlanmıştır” (2010 :169).

Kendi zati imkanlarından, istikbalin takdim ettiğı imkanlardan uzaklaşmak suretiyle herkes benliğine sığınan, herkes benliği içinde yitip giden, sahil, otantik varoluştan uzaklaşan Dasein, hergünkülük(Alltäglickeit) içinde düşkün bir varoluş göstermektedir. Heidegger şöyle diyor : “...Dasein, kendi kendinden kaçmak suretiyle herkese sığınmaktadır” (Heidegger, a.g.e., 2011 :340). Yine Heidegger şöyle diyor: “*Dasein’ın kendi kendinden kaçması düşkünlüğünden kaynaklanır. Doğal ben olma aslında herkes benliğidir. Yani sahil olmayan, hergünkülükte yitip gitmiş bir bendir. Hergünkülük içinde kendini unutmuş bir benliktir. Bu benlik türü ...hep kendisiymiş gibi, fakat belirsiz-boş bir yalınlık içinde görünmektedir*” (a.e., 2011 :341).

Heidegger’in de ifade ettiğı üzere, sahil varoluştan uzaklaşan Dasein esasında zati benliğini yitirmekte, kendi zati imkanları doğrultusunda benliğini inşa etmek olanağından mahrum kalmakta, dolayısıyla ontik nesneler dünyasında, hergünkülükte yitip gitmektedir. Hergünkülük, gündelik yaşam Dasein’ın kendi olmasını, merak, gevezelik ve dedikodu kısılcacında vicdanın sesine icabet etmesini, otantik varoluşa(eigentlich) erişmesini perdelemektedir. Heidegger şöyle diyor: “*Günlük varolmanın sıradanlığı içinde hiçbir düşünce Ben’e ve kendine uzanmaz ve yine de varolamnın kendisini taşır. O kendini kendinde bulur. Genelde ne ilişkideyse orada kendisine rastlar*”(Aristoteles, Augustinus, Heidegger, a.g.e., 1996:75). Hergünkülük Dasein’ı kamusalılaştırmakta, bireyselleşmeyi perdelemekte, Dasein’ın kendine özgü varoluşunu aynılaşıma, herhangi birleşme kısılcacına almaktadır. Heidegger şöyle diyor: “*Hergünkülük içinde hiçbir kimse zati bir varoluşa sahip değildir. Ne’liği ve nasıllığı hiçkimsedir: hiçbir kimsedir ve bilakis başkalarıyla birliktedir.*”⁴⁵⁹

⁴⁵⁹Metnin orijinali şu şekildedir: “Keiner ist in der Alltäglickeit er selbst. Was er ist und wie er ist, das ist niemand: keiner und doch alle miteinander”(Aristoteles vd., a.g.e., 1996:72).

Hergünkülükte Dasein'ın varoluş kipi aslında edimsel, performatiftir yani nitel bir boyuttan mahrumdur. Hergünkülükte hüküm süren şimdiki zaman anlayışı, herhangi biriyle paylaşılan, herhangi birinin taşıdığı saat zamanı, Dasein'ın kendi varlığında, kendinin farkına varmasını yani istikbalin vaat ettiği imkanlara sıçramasını perdelemektedir. Dasein hergünkülükte kendi ontolojik imkanlarından uzaklaşmaktadır. Ancak hergünkülüğün Dasein'ı cendere altına alan yapısı Dasein'ın otantik bir varoluşa erişme imkanını, zeminini de barındırmaktadır. Yani Dasein'ın zati imkanları da kendi dışına çıkmak, kendi özüne erişmek suretiyle değil, şeylerle ve diğer Dasein'larla olan ilişkisi zemininde gerçekleşmekte, Dasein kendini bu çerçevede anlamakta, kendinin bilincine bu yolla erişmektedir. Dasein hergünkülükte de Varlık ile ilişki kurmakta, kendi zati varlık imkanlarına hergünkülük, gayri sahilik temelinde erişmektedir. Hergünkülük, gayri sahil varoluş ile sahil varoluş arasında bir ikilik kurmak yerine;⁴⁶⁰ bu iki varoluş biçimini bir yönüyle iç içe geçiren yani hergünkülüğü ve gayri sahil varoluşu, sahil varoluşa fırlamanın zemini haline getiren Heidegger şöyle diyor: *“Vasati hergünkülükte ve hatta gayri sahilik halinde de eksistensiyalitenin yapısı a priori olarak yatmaktadır. Onda da Dasein vasati hergünkülük halinde varlıkla ilişkilnerek belirli bir tarzda varlığını mesele ediyordur-ondan kaçma ve unutma halinde bile olsa”* (Heidegger, a.g.e., 2011 :46).

1.5.14.Varlık ve Zaman: Sahih Bir Varoluş ya da Zamansallık ve Ölüm

Peki Dasein kendi zati varlık imkanlarının farkına nasıl varmaktadır? Heidegger açısından Dasein'ın en zati Varlık imkanına, sahil bir varoluşa erişmek hususu ancak varolarak daha doğrusu diğer varlıklardan kendisini ayırt etmek, onların önüne geçmek, onlardan fark'ını ortaya koymak suretiyle mümkün olmaktadır (Çüçen, a.g.e.,2012 :72-73).Burada üç kavram ön plana çıkmaktadır: Zamansallık(zeitlichkeit) kaygı, vicdan. Aslında Dasein geçici bir esrimeyle kendi zati varlık imkanlarının ve kendi zamansallığının farkına varmaktadır(Zimmerman,

⁴⁶⁰Çünkü Dasein'ın kendisiyle kurduğu ilişki diğer Dasein'larla ve şeylerle kurduğu ilişkiden bağımsız değildir.

a.g.e.,2010 :260). Heidegger şöyle diyor: “*Dasein’in varlığı anlamını zamansallıkta bulmaktadır*” (a.g.e.,2011:20). Heidegger’e göre insan varlığı zamansaldır(Knoepffler, O’ Malley, a.g.e., 2009:643) ve Heidegger insanı özü itibarıyla zamansal yani “zaman içinde varlık” olarak tanımlamaktadır(Knoepffler, O’ Malley, a.g.e., 2009:642). Bu bakımdan ölüme dönük bir refleksiyonu ihtiva eden Dasein’in varoluşsal analizi onun zamansallığını ortaya çıkarmaktadır. Zamansallığın kendisi olma(eigentlichkeit)⁴⁶¹ ve kendisi olmama(uneigentlichkeit) şeklinde iki temel modu bulunmaktadır. Zamansallık Dasein’in kendi olma(eigentlich) yani sahih varoluşa erişme ya da kendisi olmama(uneigentlich) yani gayri sahih varoluşunu belirlemektedir.⁴⁶² Zamansallık Dasein’in dünya içinde Varlık olmasına ve kendi varoluşunun kararlılığını anlamasına imkan tanımaktadır. Yani tabiri caizse zamanın zamansal karakteri Varlık’ı varlık kılmaktadır. Şöyle ki, Dasein’in Varlık’ı ya da hakikati ancak zamansal bir bağlamda anlaşılabilir. Zira Dasein’in Varlık’ı, varoluşu, varoluşsal tecrübesi zamansal bir karakterdedir, Dasein’in Varlık’ı zamansallık tarafından biçimlendirilmektedir. Yani Heidegger’in ifade ettiği üzere: “*Dasein’in varlığı anlamını zamansallıkta bulmaktadır*”(a.g.e.,2011 :20).

Dasein’a kendi dışına çıkmak imkanı veren,⁴⁶³ kendiliğini tayin eden zamansallık Dasein’in temel yapısı ve Varlık’ın ufkudur yani imkanıdır. Zamansallığın varlığın ufku olduğunu belirtmek ise varlığın zamanın nedeni ya da zemini olduğunu ifade etmek değildir (Heidegger, a.g.e, 2001 :8). Zamanın sonluluğu Dasein’in sonluluğundan kaynaklanmakta ; zaman, dünyaya ilgi duyan Varlık olan Dasein’in varlığını, gerçek, geçici ve sonlu kılmaktadır.⁴⁶⁴ Sonu ölüm

⁴⁶¹Eigentlichkeit Dasein’in gelecek zamanın kendisine vaat ettiği sınırsız imkanlar sayesinde kendi varoluşuna sahip çıkmak suretiyle kendini anlamlandırmasıdır. Gelecek zamanda açığa çıkan herhangi bir imkanı Dasein’in gerçekleştirmesi şeklinde ifade edilebilir.

⁴⁶²Paul Ricoeur şöyle diyor:“Bilindiği üzere Heidegger *zamansallık*(*Alm.Zeitlichkeit*)terimini zaman deneyiminin en temel, en ontantik biçimi için kullanır...”(2016(a):123).

⁴⁶³Dasein kendi dışına gelecek zaman vesilesiyle çıkar. Bu suretle ek-statik zamanda kendini gelecek zamanda gösterir. Ez cümle sahih varoluşa erişmek bakımından gelecek zaman bu yönüyle ontolojik olarak temel belirleyici zamandır.

⁴⁶⁴Bu sonluluk düşüncesi gündelik dilde olduğu üzere bitip tükenmek manasına gelmez.

tarafından tayin edilen, ölüm ve yaşam arasındaki Dasein imkan,⁴⁶⁵ yolda bir varlık, zamansal bir varlık olarak varolmaktadır.

Sonlu olmak zamansallaşmanın bir niteliğidir. Sonluluk, Dasein'ın aşılmaz bir imkanı olan, Dasein'ı eksiztansiyal olarak belirleyen ölümü gündeme getirmektedir. Bu bakımdan ölüm kavramı Heidegger düşüncesinde ontolojik bir boyut kazanmaktadır. Heidegger şöyle diyor:

“Varolma, ölümüyle, kendi kendinin en son olanağı olarak kendini bulmak olanağını içinde taşır. Bu en son varlık olanağı, kesinlik içinde öncelik taşır niteliktedir ve bu kesinlik kendi payına toptan bir belirsizlik taşır niteliktedir. Varolamanın kesinlik ve asıllık üzerine her başka ifadenin üstünde olan kendi ifadesi, ölümüyle ilgili, sonda olmanın en kendine özgü olanağının belirsiz kesinliği ifadesidir”(Aristoteles, Augustinus, Heidegger, a.g.e., 1996 :79).

Heidegger'e göre sahil bir varoluşa erişebilmek için ölümünü, varoluşunun zamansallığını anlaması gereken Dasein sonluluk bağlamında iki seçenikle yüz yüzedir : Zamansallığının bilincine erişen Dasein ya azim, kararlılık, irade göstermek suretiyle sonluluğunu üstlenecek ve otantik bir varoluşa ya da bu ontolojik hakikatten kaçmak suretiyle gayri sahil bir varoluşa yönelecektir. Ölümü unutan tabiri caizse ölüme gözünü kapayan, ölümün üstünü örten Dasein düşkün bir varoluş içindedir, kendi olmaktan kaçmaktadır. Heidegger'in Das Man olarak nitelendirdiği bu varoluşsal kip ölümü, zamansallığı, hakikati perdelemekte ; kaçınılmaz, mecburi akıbet ile yüzleşmekten kaçınmaktadır. Bu cümleden olarak, Das Man (Kızıltan, 1983:66-82) ancak sevdiklerinden biri öldüğü takdirde ölüm ile yüzleşmekte bu bakımdan ölüm Das Man için daima başkalarının ölümünü ifade etmektedir. Heidegger herkesin ölümü bildiğini, herkesin ölüme dair kaçamak bilgi sahibi olduğunu ama ölüme dair düşünmediğini vurgulamaktadır (Aristoteles vd., a.g.e., 1996 :81).

Bütün ontolojik imkanların sonu manasına gelen ölüm⁴⁶⁶ Dasein'ın varoluşunu belirlemekte,⁴⁶⁷ varolma ise en son varlık olanağı yani ölüm içinde

⁴⁶⁵Dasein henüz varolmamış olarak var olduğu için bir imkandır.

kavranmakta, ölüm bu bakımdan anlamının en temel motifi teşkil etmektedir.⁴⁶⁸ Heidegger şöyle diyor: ölüm“varolmanın aslı, onun en son varlık olanağını ortaya çıkaran şeydir. Varolma öncelikle, Varolmanın bu en son olanağı aracılığıyla belirlenmiştir.”(Aristoteles, Augustinus, Heidegger, a.g.e., 1996 :77). Ölüm motifi Heidegger düşüncesinde olduğu üzere Hegel felsefesinde de esasında varoluşun çerçevesini çizmektedir. Ancak Hegel’in köle-efendi diyalektiği metaforunda ölüm, ölüm korkusu kölenin özgürleşmesine engelleyen bir motif olmak münasebetiyle negatif bir yön taşımaktadır. Oysaki Heidegger düşüncesinde ölüm ile yüzleşmek ve bu hakikate teslim olmak özgürleşmenin, kendilik bilincine erişmenin müsebbibidir. Bu zaviyeden bakıldığında, Heidegger’in Dasein’in sonluluğunu, zamansallığını olumladığı bile pekala ifade edilebilir. Yani Heidegger düşüncesinde ölüm psikolojik bir ilginin, marazi bir pesimizmin konusu değildir bilakis ölüm, dinsel yaklaşımlardan farklı olarak yaşamı olumlamak tabiri caizse hayatı takdis etmek ve hayata sahip çıkmak manasında bir katalizör işlevi görmektedir.

Heidegger zaviyesinden bakıldığında, ölümü geleneksel zaman felsefesinde olduğu üzere başlangıç ve bitiş türünden nicel motifler marifetiyle izah etmek doğru bir yaklaşım değildir. Ölüm Heidegger bakımından Dasein’in geçmişinden istikbale uzanan tüm ekstatik kipleri tayine eden ontolojik bir çerçevedir. Tabiri caizse ölüme fırlatılan, ölüme doğru bir Varlık olan(sein zum tode)⁴⁶⁹ Dasein ölüme yazgılıdır, ölüm Dasein’in en temel hakikati, en zati imkanıdır(Ricoeur, 2012 :398). Dasein ölümle belli bir münasebet marifetiyle bütünlük kazanmaktadır(Levinas, 2011 :38) yani ölüm, zamansallık Dasein’in ayrılmaz bir unsurunu teşkil etmektedir. Bu

⁴⁶⁶Heidegger düşüncesinde merkezi bir konuma yerleşen, neredeyse aşkın bir vasıf kazanan ölüm, doğu düşüncesinde, söz gelimi tasavvufi düşüncede bir başlangıç an’ı, Tanrıya, ebedi yaşama kavuşmanın bir an’ı olarak görülmektedir. Bu fasılda H.Sinan Hoşdam şöyle diyor: “örneğin felsefi daoculuğun meselcisi Chuang Tzu ölümde bir son görmez, ona göre ölüm herşeyin herşeye dönüşümünün bir parçasıdır” (a.g.e., 2008:355).Yine Heidegger’in sonluluk hususunda iki görüşü olduğunu öne süren bir düşünce için aynı makaleye bakılabilir.

⁴⁶⁷Bir yönüyle Dasein’in varoluşu ölüm yani sona ermek neticesinde nihayate erecektir.

⁴⁶⁸Dasein’in bilmek faaliyetinin çerçevesini ölüm ile doğum arasında gerçekleşen varoluş şekillendirmekte, ölüm, sonluluk Dasein’in bilmek faaliyetini de sınırlandırmaktadır. Epistemolojik değil, ontolojik hususlar bakımından çerçevelenen Dasein, ölümün sonluluğun bu sınırlandırıcı tesirini evrensel, tümel, ebedi kavramları, en başta da sonsuzluk kavramını yaratmak suretiyle perdelemektedir.

⁴⁶⁹Kaygı, ölüme doğru varlık, Dasein’in varlık tarzlarıdır. Dasein’in ölüme doğru varlık olması zamansallığıyla alakalıdır.

zaviyeden bakıldığında, zamanın ne olduğu sorusu ve zamanın ne'liği hususu ile Dasein kavramının bir paralellik taşıdığını, zamanı anlamak için Dasein'a yönelmek gerektiğini ifade etmek mümkündür(Heidegger, 1997 :32).Heidegger şöyle diyor : *“Ölüm Dasein'a hitam edince eklenen bir şey değildir. Aksine Dasein ihtimam göstermeklik olarak varolduğu için, kendi ölümünün fırlatılmış (yani batıl) zemin ve nedenidir. Dasein'ın varlığına asli olarak hakim olan butlan, sahih ölüme yönelik varlık sırasında kendini kendine açar”* (Heidegger, a.g.e, 2011 :324).

Heidegger düşüncesinde bireyselleşmenin zeminini teşkil eden ölüm Dasein'ın en zati varlık imkanındır. Zira hiç kimse bir başkasının ölümünü tecrübe edemez. Eda Çaça şöyle diyor: *“..Dasein ölümüyle birlikte kendi en zati varlık imkanıyla yüzü yüze gelir. Bu aynı zamanda Dasein'ın kendi olma imkanıyla kendisiyle başbaşa kalması ve başka Dasein'larla olan bütün irtinatlarından arınmasıdır. Bu Dasein'ın yalnızlığıdır. Çünkü kendini kendi ölümüne tevdi edebilmekle, yalnızlığın açtığı ufukta kendi belrisiz kesinliğiyle yüz yüze gelebilmektedir”*(a.g.e.,2010 :254).

Görüldüğü üzere, Heidegger düşüncesinde esasında geleneksel metafizik düşünmenin üzerini örttüğü ölüm merkezi bir konum teşkil etmekte, felsefi düşünce tabiri caizse ölüme açılmak suretiyle dünya içre bir nitelik kazanmaktadır. Heidegger düşüncesinde ölüm varoluşun özünü anlamayı temin etmektedir.⁴⁷⁰ Heidegger'in mühim bir paye atfettiği ölüm, sonluluk bağlamında Dasein'ın kaygısını tahrik etmektedir.

1.5.15.Varlık ve Zaman : Kaygı ve Zamansallık

Heidegger düşüncesinde zamansallık⁴⁷¹ ve kaygı deyim yerindeyse aynı madalyonun farklı suretlerini teşkil etmektedir. Varlık'ı belirleyen Kaygı(sorge) yani

⁴⁷⁰Varoluş, yaşamak ölüme doğru yaklaşmaktır, tabiri caizse Varlık gittikçe yok olmak manasına gelmektedir.

⁴⁷¹Gündelik yaşamın kendisiyle anlaşıldığı, gündelik tecrübeyle ilintili temporalitat(geçici zamansallık) ile zamansallık kavramı arasındaki farkı belirtmek gerekmektedir. Zira Arslan

ihdimam göstermeklik, dikkatlilik zamansallığı ifade etmektedir. Dasein'ın anlamını ortaya çıkaran zamansallık kaygının da anlamını vermektedir. Sinan Kılıç şöyle diyor : “*Kaygının varlığı da Dasein'ın zamansal olduğunun bilincinde olmasından kaynaklanır, bu nedenle kaygı da zamansallığa aittir*” (a.g.e.,2014 :24).

Diğer Dasein'larla ve şeylerle ilişkisi temelinde kendi zati imkanlarının farkına varan, kendini bu zeminde anlayan Dasein artık Kaygıdır(sorge) yani ihtimam göstermeklik, dikkatlilik. Kaygı Dasein'ın kendisi hakkında, kendisine aşkın bilinci değil, Dasein'ın bizatihi kendisidir,⁴⁷² bir yönüyle Dasein'ın özüdür. Geleneksel metafizik düşünmeden farklı olarak, Heidegger düşüncesinde sabit bir özü bulunmayan Dasein'ın Varlık (Das Sein) ile tesis ettiği münasebet, Varlık'a yönelttiği soru her seferinde değişmektedir. Bu hususa koşut olarak varoluşun, Varlık'ın akışkan bir hale gelmesi, sürekli yolda, sıkıntı olması nedeniyle Dasein kaygıdır. Dasein'ı etkin existenz kılan kaygı olarak Dasein kendisine ve Varlık'a soru yöneltmesine rağmen teorik bir faaliyetin konusu değildir. Zira Kaygı olarak Dasein teorik olarak belirlenemez, daima bir çevrenin içindedir(Umwelt) ve Dasein kendisini gözlemlemek yoluyla değil, ilişki kurmak, kullanmak yoluyla anlar. Heidegger şöyle diyor: “*Varolma ile önde gelen ilişki gözlem değil, o olmaktır. Kendi-üzerine- konuşma şeklinde kendi üzerine bilgi edinme, kendini açıklama, yalnızca içinde Varolamnın bizzat kendi şu-andalığını taşıdığı belirli bir olağanüstü tarzıdır*” (Aristoteles, Augustinus, Heidegger, a.g.e., 1996 :75-77). Dolayısıyla dünyayı isteyen(umwillen), dünyaya belli bir heyecan, halet-i ruhiye içinde yönelen Dasein'ın bilmek faaliyetini teorik bir zemin değil, ilişkisellikler, bu ilişkiselliklerin yarattığı ruh halleri şekillendirmektedir.⁴⁷³ Bu suretle kaygı teorisinin değil, duyguların ve heyecanların alanına aittir. Kaygı olarak Dasein kendisiyle, diğer

Topakkaya'nın da ifade ettiği üzere: “Heidegger zaman felsefesinde zamansallıkla geçici zamansallık(Temporilitat) kavramları sık sık birbirine karıştırılır ya da bazen yanlışlıkla birbirinin yerine kullanılır. Ona göre bu iki kavram birbirlerinden farklı anlamlara sahiptir ve birbirlerine indirgenemezler”(a.g.e.,2013:327).

⁴⁷²Dasein'ın kaygısal niteliği tarihselliğinden temellenmektedir. Zamanı kendi tarihsel ahvali bağlamında tecrübe eden Dasein, buna koşut olarak zamansallığını da değişen bir kipte tecrübe etmektedir.

⁴⁷³Ancak şunu da ilave etmekte fayda var: Dasein'ın kendisini çevreleyen koşullar, dünya ile kurduğu ilişkiler çerçevesinde açığa çıkan deneyimi Dasein'ın öznelliğinden türeyen soyut, zihni, psişik bir deneyim değil, bizatihi dünyaya fırlatılmışlık'tan, dünya içinde bulunmaklık'tan türeyen bir deneyimdir.

Dasein ve diğer şeylerle daima bir şey olmak(um-zu-sein) için ilişki halindedir, Dasein'ın teorik yaklaşımı bile birşeye matuftur.

Dasein'ı çerçeveleyen Kaygı(havf-angst) Dasein'ın kendi zati imkanlarına erişmesini, kendi olmasını tayin etmektedir. Dasein'ın “özünü”, temelini teşkil eden havf Varlık'ın kendi olmak imkanının özü olan Varlık'a açılmak hususunu teşkil etmektedir. Havf sahih varoluş imkanını bir tür vecd içinde, istisnai bir şekilde anlar. Bu varoluş imkanı ise ihtimam göstermeklik(dert-sorge)tir.⁴⁷⁴ Önündeki bir nesneyi değil, kendi varoluş imkanını anlayan ihtimam göstermeklik⁴⁷⁵ havf halindedir. Öte taraftan, “*ihitimam göstermeklik ölüme yönelik varlıktır*”(Heidegger, a.g.e., 2011 :349). Ölüme açıklık içinde müstesna bir varoluşa yönelen Dasein kendi varoluşundan vazgeçmekte yani tabiri caizse hiçleşmektedir. Bu hiçleşme, kendi varoluşundan vazgeçme Dasein'ın en uç imkanıdır. Bu cümleden olarak, Havf hiçi açığa çıkarır ; Havf temel ruh halinde varolanlar Dasein'dan boşalır ve boşalan yer hiç ile dolar(Gözkın, 2010 :147). Yine Heidegger şöyle diyor: “ *Kaygı Hiç'i ifşa eder.* ”⁴⁷⁶ Hiç'i açığa çıkaran bir özne olarak Dasein değil, havftır. Havf Dasein'ı ontik nesneler dünyasından ontolojik dünyaya geri getirmekte, Dasein'ı ontik nesneler dünyasında yitmek imkanından kurtarmakta, böylece Dasein'ın en zati bakış açısından kendisini anlamasını sağlamaktadır. Kaygı sayesinde, kaygının yol açtığı bir tür tefekkür sayesinde Dasein en zati varoluş imkanını, varoluşun özünü, Dasein'ın dünya ile ilişki kurma biçimi olan varoluş kiplerini anlamakta ; ölüm, özgürlük ve vicdanın celbi ile yüzleşmektedir.

⁴⁷⁴Barış Mücen Hasan Ünal Nalbantoğlu'na Armağan kitabında “Bir Emek Süreci Olarak Anlama” isimli makalede Heidegger'in insanın varoluş halini anlamak için kullandığı Sorge kavramını İngilizcedeki care sözcüğüne karşılık olarak Türkçeye dert şeklinde çevirmeyi önermektedir (2008:194). Sorge sözcüğüne karşılık olarak Varlık ve Zaman isimli eserin Türkçe çevirisinde Kaan Ökten ihtimam göstermeklik kavramını kullanmaktadır. Angst sözcüğünü ise Kaan Ökten artık Türkçede tedavülde bulunmayan havf şeklinde çevirmektedir. Havf sözcüğünü İpşiroğlu ve Yetkin 1935 tarihli Metafizik Nedir isimli çevirilerinde Sorge sözcüğüne karşılık olarak kullanmaktadırlar. Ökten'in çeviri tercihi de buradaki kullanım temel teşkil etmektedir. Bu hususta bkz.,(Ökten, 2008).

⁴⁷⁵Dasein bir bütünlük teşkil eden ihtimam göstermeklik çerçevesinde anlam kazanmaktadır.Heidegger şöyle diyor: “İhtimam göstermeklik Dasein'ın konstitüsyonunun yapı bütünü bütünlüğüdür” (a.g.e., 2011:247).

⁴⁷⁶Metnin orijinali şu şekildedir: “Die Angst offenbart das Nichts” (Heidegger,1955: 32).

Dasein'ı kendi varlığı içinde tayin eden kaygının özü zamansaldır, kaygı zamansallıkta açığa çıkmaktadır. Ancak kaygının zamansal karakteri ontik varolanlarda açığa çıkmaz. Zira ontik varolanlar kaygı taşımaz. Zaman kaygıya içkindir, kaygı zaman olarak tecelli eder. Dolayısıyla Dasein'ın zamansallığını anlamak için müspet bir nitelik taşıyan kaygının yapısını anlamak icap etmektedir. Bu suretle Heidegger Varlık ve Zaman isimli eserinde kaygı kavramını analiz etmektedir. Tıpkı Kierkegaard gibi Heidegger bu eserinde korku ve kaygı kavramları arasında bir ayrım yapmaktadır.

Heidegger zaviyesinden bakıldığında, korkunun bir nesnesi mevcuttur oysaki nesneden muaf kaygı belirsizdir. Yani kaygının kaynağı ontik bir nesne değildir oysaki korkunun kaynağı ontik bir nesnedir.⁴⁷⁷ Heidegger şöyle diyor: “...*hayf, bizzat Dasein'ın kendisinden neşet eder. Korku dünya içinde karşılaşılardan fırlayıp üzerimize çöker. Hayf ise, fırlatılmış bir ölüme-yönelik-varlık olan dünya-içinde-var olmaktan sudur eder*” (a.g.e., 2011 :365). Yani dünya içinde var olmak, fırlatılmışlık, ölüme yönelik bir varlık olmak Dasein'ın kaygısının kökenini teşkil etmektedir. Nesneden muaf, belirsiz hususlar ile yüzleşmek Dasein'ı sahih bir varoluşa yöneltmektedir. Oysaki nesne ile ilintili olan korku Dasein'ı sahih bir varoluştan uzaklaştırmaktadır. Korku Heidegger'e göre gayri sahih bir bulunuştur (a.e, 2011 :360) Heidegger şöyle diyor: “*Korku içindeki ilgilenme, bir imkandan başka bir imkana atlayıp durur, çünkü o kendini unutmuş olduğu için hiçbir imkanı belirli bir biçimde kavrayıp ele geçirememektedir*”(a.e., 2011 :363).

1.5.16.Heidegger'in Zaman Nosyonuna Dair Değerlendirmeler

Heidegger'in zaman nosyonu esasında geleneksel metafizik düşünmenin zaman ve varlık nosyonunun eleştirisi üzerine kuruludur(Küçükalp, 2008 :196-197). Heidegger'e göre “*Varlık ve zaman, birbirlerini karşılıklı olarak belirler...*”(a.g.e,

2001 :16) Bu manada Heidegger düşüncesinde fundamental ontoloji⁴⁷⁸ marifetiyle Varlık zamanla birlikte anlaşılakta, fundemental ontoloji marifetiyle Varlık'ın zamansallığı açığa çıkmaktadır. Geleneksel metafizik düşünme ise Heidegger'e göre hem zaman hem de Varlık'ı yanlış bir biçimde değerlendirmekte, Varlık ve zaman'ı bir mevcudiyet ve şimdiye indirgemektedir. Heidegger zaviyesinden bakıldığında, Batı düşüncesinin başlangıcından itibaren Varlık her türlü metafizik için mevcudiyeti ifade etmektedir(Heidegger(b), a.g.e., 2013 :65).

Geleneksel metafizik düşünceden farklı bir varlık ve zaman nosyonu inşa eden Heidegger Varlık ve Zaman Üzerine isimli eserde şu cümleleri kurmaktadır :

“Zaman ve Varlık'ı bir arada adlandırmamıza neden olan nedir? Batılı-Avrupalı düşünme şafağından bugüne kadar Varlığa, mevcut-olma (presencing) ile aynı anlam verilir. Mevcut-olma, mevcudiyet, mevcuttan (present) söz eder. Yürürlükteki tasarımlara göre şimdi, geçmiş ve gelecek ile birlikte zamanın karakterini biçimlendirir. Varlık, zaman aracılığıyla mevcudiyet olarak belirlenir. Bunun böyle olması, düşünmeye dinmek bilmeyen bir huzursuzluk vermek için yeterli olabilir. Bu huzursuzluk, zamanın Varlığı hangi açıdan belirlediğini düşünmeye koyulur koyulmaz artar”(a.g.e, 2001 :16).

Varlık'ı şimdi ve burada olmak'ı ifade eden bir mevcudiyete yani anların ard arda dizilişine ve bu hususa koşut olarak bir ebedilik nosyonuna indirgeyen geleneksel metafizik, bu hususla ilintili olmak üzere zamanı da bir şimdiler toplamı olarak değerlendirmektedir.⁴⁷⁹ Geçmiş ve gelecek, geleneksel metafizik tarafından şimdi'ye referansla, şimdinin bir modu olarak tanımlanmakta, geçmiş ve gelecek geleneksel metafiziğe göre namevcut, itibari olarak telakki edilmektedir. Zamanı bir mevcudiyet metafiziği çerçevesinde değerlendirmek, zaman ile varlık arasındaki bağı koparmakta, zamanı bir şimdiler toplamına indirgemekte, zamanın zamansallığını gözden kaçırmaktadır. Heidegger geleneksel metafiziğin bu zaman yaklaşımı ile alakalı şöyle diyor:

⁴⁷⁸Fundemental ontoloji (fundemental ontologie) marifetiyle Varlık'ın zamansallığı açığa çıkmaktadır. Dasein'in eksistensiyal analitiğine yani Dasein'in varoluş kiplerinin çözümlenmesi esasına dayanan, varlık'ın fundemental koşullarını açığa çıkarmak kaygısı güden fundemental ontoloji Heidegger felsefesini geleneksel ontolojiden ayırt eden bir kavramdır.

⁴⁷⁹Geleneksel metafiziğe göre varolan mevcuttur, mevcut olan vardır. Geleneksel metafizik bu önermeden hareketle zamanı da mevcudiyet penceresinden değerlendirmekte, zaman şimdide vücut bulmak, şimdide mevcut olmak bakımından değerlendirilmektedir.

“Zamanda hazır bulunan her defasında yalnızca şimdidir. Gelecek henüz şimdi değil, geçmiş ise artık şimdi değildir. Gelecek henüz mevcut olmayan, geçmiş ise namevcut olandır. Vücut bulmakta olan : Zamanda mevcut olan her defasında sadece kaçkın, henüz şimdi değilden(vaktine) yaklaşan ve artık şimdi değile doğru çekip giden şimdi'nin incecik bir uçurum kenarıdır”(Heidegger(b),a.g.e., 2013 :64-65).

Zamanın değerlendirilmesinde şimdi boyutuna yapılan bu vurgu, zamanın ontolojik niteliğini perdelemekte, zamanı fiziksel, ölçüme tabi bir husus olarak görmektedir. Sadece fiziksel zamanla alakalı olan, Dasein'in varlığını şimdiden müteşekkil noktaların peş peşe sıralanması çerçevesinde anlayan geleneksel zaman nosyonunu Heidegger kaba zaman tecrübesi (vulgare zeitverstandnis) olarak nitelendirmektedir (Topakkaya, a.g.e., 2013 :316). Geleneksel metafizikten temellenen kaba zaman anlayışı Dasein'in zamansallığını anlamaktan mahrumdur, oysa Heidegger düşüncesinde mühim olan husus Dasein'in zamansallığı yani zamansallaşmadır. Öte taraftan, bedensel olarak kaba dünya zamanının içinde bulunan Dasein'in eksistenz olarak bu zaman anlayışının dışında olduğunu da ifade etmek gerekmektedir.

Heidegger sahih-gayri sahih, kamusal zaman, kaba zaman, vulgar zaman, dünya zamanı(weltzeit)⁴⁸⁰ gibi nev-i şahsına münhasır felsefi terminolojisini, zamanı bir şimdiler toplamına, Varlık'ı da mevcudiyete indirgeyen, zamanın nitel boyutunu imha etmek suretiyle zamanı nicelleştiren, zamanı olayların içinde geçtiği bir şey olarak gören geleneksel zaman nosyonu eleştirisi üzerine inşa etmektedir. Dolayısıyla bu türden bir zaman nosyonu doğrultusunda Heidegger geleneksel metafizik düşünmenin zamana dair tüm yerleşik kavramlarını, alışlageldik, alelade kavramlarını kurgu söküme uğratmakta; zaman, şimdiki zaman, geçmiş, gelecek gibi tüm kavramları yeniden tanımlamaktadır.

Zamanı homojenleştiren, zamanı kamusallaştırmak suretiyle bir örnek hale getiren geleneksel zaman nosyonu zamana nitel karakterini veren istisnailikleri ayıklamak suretiyle zamanı nicelleştirmekte, sayısallaştırmakta,

⁴⁸⁰Dasein'in önünde hazır olanlara(vorhanden),dünyada olanlara dair,dünyada olmak olarak(in-der-welt-sein) Dasein'in karşısına çıkan zamandır. Bu arada zamansallıktan yapılan zamanın içinde olmak(innerzeitig) çıkarımı sayesinde vulgar zaman anlayışı açığa çıkar.

fizikselleştirmektedir. Heidegger şöyle diyor: “*Zamanın ne olduğu sorusunu zamansal olarak yinelemek istiyoruz. Zaman nasıllıktır. Zamanın ne olduğu sorulursa, aceleyle hep bir ne anlamına gelen(şu, şu zamandır) bir yanıtla takılmamalı*”(Aristoteles, Augustinus, Heidegger, a.g.e.,1996 :101). Zamanı nasıl sorusuna yanıt verecek bir zemine yani nitelliğin zeminine transfer etmek, Varlık ile zaman arasındaki ilişkiyi gündeme getirmektedir. Bu suretle zamanı anlamak için insan varoluşunun temel kalıplarının açığa çıkarılması gerekmektedir. Dolayısıyla varoluşun, Varlık’ın kendisi haline dönüşen zaman bu yönüyle de ontolojinin konusunu teşkil etmektedir.

Matematikselleştirici, sayısallaştırıcı zaman nosyonu yukarıda da ifade edildiği üzere, zamanı homojenleştirmekte, geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek zamanı homojen bir şimdiler toplamına indirgemekte, geçmiş ve geleceği bir şimdiki zaman kipine referansla açıklamaktadır.⁴⁸¹ Heidegger’in buradaki zaman eleştirisi yukarıda temas edildiği üzere, onun geleneksel ontoloji eleştirisinden temellenmektedir. Bu manada, Varlık’ı bir mevcudiyete indirgeyen geleneksel ontoloji zamanı da bir şimdiler toplamına dönüştürmekte, mevcudiyet anlamındaki mevcudiyet ile şimdi anlamındaki mevcut arasındaki ayrımı lağvetmektedir. Heidegger şöyle diyor: “*Zaman vardır. Yine, daha tedbirli hale geliyor ve mevcudiyet anlamındaki Varlığa, mevcut'a doğru dönerek kendisini bize zaman olarak gösterene dikkatlice bakıyoruz. Ancak, mevcudiyet anlamındaki mevcut, şimdi anlamındaki mevcut'tan öylesine ayırıdır ki mevcudiyet olarak mevcut, şimdi olarak mevcut aracılığıyla hiçbir şekilde belirlenemez*”(a.g.e., 2001 :24).

Varolmanın tarihselliğini gözden kaçırarak bu tek yönlü zaman nosyonunda zamanın yönü geri döndürülemez bir şekilde ileri dönüktür. Zamanı bir şimdiler toplamına indirgemek, bu yönüyle de homojenleştirmek hususu zamanı, şimdiki zamana, şimdiki zamanda sıkıştırmaktadır. Heidegger kendinden önceki filozofları,

⁴⁸¹Temas edilen zaman nosyonunun aydınlanma paradigmasının bir tezahürü olduğunu ifade etmek mümkündür. Aydınlanma paradigmasını nicelleştirmek, matematikselleştirmek hususu karakterize etmektedir. Adorno ve Horkheimer şöyle diyor: “Sayı aydınlanmanın kanonu olmuştur...Aydınlanma açısından sayılara, nihai olarak bir’e bağlanamayan herşey bir yanılısamadır.”(2014:24)

bilhassa da Aristoteles ve Augustinus’u bu zaman nosyonu nedeniyle eleştiriye tabi tutmaktadır.⁴⁸²

Heidegger zamanı nicelleştiren, fizikselleştiren zaman nosyonunu gayri sahih olarak nitelendirmekte ve bu zaman nosyonu karşısında esasında kendi sahih, asli zaman nosyonunu konumlandırmaktadır. Zamanı bir şimdiki zaman kipine referansla geçmiş, şimdi ve gelecek şeklinde parçalara bölen gayri sahih zaman nosyonu ebedi bir karakter; asli zaman nosyonu ise sonlu bir karakter taşımaktadır. Ne var ki, gayri sahih zaman anlayışı kendini sürekli öne fırlattığı için sahih zamanın sonluluğunu gözden kaçıırız (Heidegger, a.g.e, 2011 :350). Öte taraftan, gayri sahih kamusal zaman nosyonu zamanı sayısallaştırmak, saat vasıtasıyla ölçmek suretiyle zamanı bir öncelik sonralık ilişkisine dönüştürmektedir. Oysaki Heidegger’ göre sayılar hiç de zaman içinde olmadıklarından, daha erken ya da daha geç olmazlar. Ayrıca, zamanı ölçmek hususu zamanla tesis edilen sahici bağı lağvetmekte, yukarıda da ifade edildiği üzere şimdiki zaman kipi temelinde zamanı homojenleştirmektedir. Heidegger şöyle diyor: “ ...zaman ölçümü yapıldığında zaman kamusallaştırılarak yayınlanmış olur. Böylelikle de, o herkes için ve her zaman şimdi ve şimdi olarak karşılaşılan birşey olur”(a.e., 2011 :442).

Fiziksel zaman, kamusal zaman, kaba zaman, saat zamanı gibi muhtelif sıfatlarla nitelendirilebilecek gayri sahih zaman nosyonu herkes benliği tarafından kabul edilen ortak bir ölçüt, bir şimdiki zaman nosyonu çerçevesinde zamanı ölçmektedir. Bu zaman nosyonu v fark’ı lağvetmekte; fark , özdeşleşmenin, aynışmanın tahakkümüne tabi kılınmaktadır. Oysaki, zamanın nitel karakteri her bir tekilikte, her bir fark’ta zamanı, zamanı tecrübesini farklılaştırmaktadır.⁴⁸³ Aynıştırmak, homojenleştirmek, kamusallaştırmak çerçevesinde sahici benliği imha eden bu zaman nosyonu, buna koşut olarak da bireyselleşmek, otantik varoluş imkanını perdelemektedir. Fark’ı şimdiki zaman marifetiyle gayri sahih zaman nosyonu herkes’i hiç kimseye, hiç kimse’yi ise herkese

⁴⁸²Heidegger kendinden önceki filozofların zaman felsefeleri yanında bilimsel, fiziksel, doğa zamanı olarak nitelendirilen Einstein’ın, Newton’un zaman anlayışlarını da eleştirmektedir.

⁴⁸³Heidegger özdeşlik değil, fark nosyonu çerçevesinde bir düşünceyi zaman marifetiyle inşa etmektedir.

dönüştürmektedir. Heidegger şöyle diyor : “*Biraradallığımız içinde biz zaman oluruz- hiçkimse ve herkes*” (Aristoteles, Augustinus, Heidegger, a.g.e.,1996 :67). Görülmektedir ki ; gayri sahih zaman nosyonu tabiri caizse herkes için geçerli olanı hiçkimse için de geçerli kılmaktadır.

Gayri sahih zaman nosyonu evrensel, soyut, tümel, genel geçer nicel ölçütler ve saat vasıtasıyla zamanı bir’i yek diğerinden ayırt edilemeyecek homojen ve eşit parçalara bölmektedir. Amiyane tabirle bu zaman nosyonu tüm duygu durumlarını, sözgelimi, sevinç, üzüntü gibi ruh hallerini, zamanla tesis edilen tüm tecrübevi, varoluşsal ilişkileri aynılaştırmaktadır. Heidegger zaviyesinden bakıldığında, birbirinden farklı varoluşların ortak ölçütler çerçevesinde kamusallaştırılamayacağını, birbirinden farklı ilgileri, kaygıları bulunan tekilliklerin özcü bir yaklaşımla ortak ölçütler çerçevesinde aynılaştırılamayacağını ifade etmek mümkündür.⁴⁸⁴

Saatin kadranı zamanın nitel boyutunun üstünü örtmekte, zamanı nicelleştirmektedir. Heidegger şöyle diyor : “*Saat bize şimdiyi gösterir ama hiçbir saat gelecek zamanı göstermez, geçmiş zamanı da göstermemiştir. Her zaman ölçümü zamanı ne kadar’a taşımak demektir*” (Aristoteles, Augustinus, Heidegger, a.g.e., 1996 :91). Saat vesilesiyle zaman ile kurulan ilişki de böylece nitel değil nicel bir hüviyet kazanır. Artık Zaman bir kıymet takdiri haline dönüştüğü için daha az vakit harcamak fikri zamanı belirler ve bu nicel kıymet fikri zamanı başkalarının zamanı ile de uyumlu hale getirir. Zamanın başkalarına yani herkese ve hiç kimseye uygun hale getirilmesinde, özdeş kılınmasında belirleyici faktör şimdiki zamandır. Heidegger şöyle diyor :

“*Şimdilerin birbirlerini izlemelerindeki art ardalık olarak bilinen zaman, zamanı ölçme ve hesaplama derken kastettiğimdir. Öyle görünüyor ki biz zamanı, elimize bir saat veya bir kronometre alarak ve ‘şimdi 8:30’dediğimizde doğrudan doğruya ve açıkça ölçtük.*

⁴⁸⁴Heidegger’in apolitik olarak nitelendirilmesinin kökenlerini bu hususta aramak gerekmektedir. Zira Heidegger zaman nosyonu aracılığıyla aslında bir siyaset felsefesi, bir insan/varoluş felsefesi, bir kamusal alan tartışması yürütmektedir. Kant’ta olduğu üzere özcü bir yaklaşımla soyut bir insanlık idesi etrafında tekillikleri aynılaştırmak, somut olanı tecrit etmek hususu ile zamanı saat marifetiyle homojenleştirmek aslında aynı düzleme tekabül etmekte ve bir politik nosyonun tezahürleri olarak tecelli etmektedir.

Biz şimdi diyoruz ve zamanı kastediyoruz. Fakat zaman, zamanı gösteren saatin herhangi bir yerinde bulunamaz. O ne saatin kadranında ne mekanizmindedir ne de modern teknolojik kronometrelerde bulunabilir. Şu iddia kendisini üzerimize zorluyor : Ne kadar çok teknolojik olursa - ne kadar fazla kesin ve bilgi verici olursa - kronometre, düşünmeyi, her şeyden önce zamanın kendine özgü karakterine verme fırsatına da o kadar az sahip olur” (Heidegger, 2001 :23).

Yukarıda da ifade edildiği üzere, bir yönüyle Heidegger düşüncesinde geçmiş, şimdi ve gelecek zaman kavramları gayri sahih zaman nosyonundaki geçmiş, şimdi ve gelecek zaman kavramlarından ayrılmaktadır. Zamanın bu kipleri Heidegger düşüncesinde genel zaman nosyonunda olduğu üzere ontolojik düzeyde Varlık’ın varoluş tarzları, varoluşa tesirleri bağlamında değerlendirilmektedir. Zamanın bu kipleri ile Varlık arasındaki ilişkiye daha yakından bakmak gerekmektedir.

Geçmiş ontolojik bakımdan apriori bir niteliktedir yani Dasein kendisini daima kendinden önce de mevcut olan bir geçmiş içinde bulmaktadır. Geleneksel zaman nosyonunda mevcudiyetin reddedilmesini ifade eden geçmiş Heidegger düşüncesinde bitip tükenen, geçip giden bir hususu ifade etmez. Geçmiş daima şimdiki ve gelecek zaman kipleriyle bir irtibat halindedir. Yani geçmişin Almanca’daki vergangene manasında bir mazi değil vorbei anlamında akışkan bir karakter taşıdığı ifade edilebilir. Geleneksel zaman nosyonu ise yukarıda da ifade edildiği üzere geçmişi de homojen bir şimdiki zamana referansla eşit parçalara bölmekte, aynılaştırmaktadır. Geçmiş Dasein’in kendine istikbalin takdim ettiği imkanları ne istikamette değerlendirdiğini göstermenin yanı sıra, geçmiş ile tesis edilen münasebet Dasein varoluşunun otantik ya da gayri sahih karakterini de tayin etmektedir. Yani geçmiş ile kurulan ilişki bir yandan da varoluşun nasıl olacağını, varoluş kipini şekillendirmekte, bu yönüyle de geçmişi özcü bir yaklaşımdan farklı olarak, ne değil nasıl karakteri ya da sorusu marifetiyle şekillenmektedir. Heidegger şöyle diyor : “

“Bu geçmiş, kendisine koştuğum şey olarak, benim ona doğru koşumda birşey keşfettirir : o benim geçmişimdir. Bu geçmiş olarak o, benim Varolamamı artık olmayan olarak buldurur ; artık şu şu nesnelerle, şu şu insanlarla, şu boşunalılığın, şu oyunların, şu boşboğazlığın içinde değilim. Geçmiş, tüm gizleri ve çalışmaları darmadağın izler ; geçmiş herşeyi kendisiyle birlikte hiçin içine çeker. Geçmiş, benim varolmamdaki bir olup bitme, bir

olay değildir. O, onun geçmişidir ; Varolmada ortaya çıkan, onun başına gelen, onu değiştiren birşey değildir. Bu geçmiş bir ne değil, bir nasıldır, yani benim varolmamın asıl nasıl'ı. Benimki olarak kendisine koşabildiğim bu geçmiş, bir ne değil, salt benim varolmamın nasıldır” (Aristoteles, Augustinus, Heidegger, a.g.e.,1996 :81).

Aristoteles ve Augustinus felsefesinde zamanı açıklamakta bir ölçüt olarak kullanılan şimdiki zaman, Heidegger düşüncesinde ise Dasein'in zamansallığına dair farkındalığını yitirmek, unutmak hususuna işaret etmektedir.

Geçmiş ve gelecek zaman kipleri ile bağıını yitiren homojen, kamusal bir şimdiki zamanda, zaman ile tesis edilen münasebet de zamanın uzunluğu kısalığı, zamanı tüketmek, sıkılmak⁴⁸⁵ türünden nicel kriterlerin tahakkümü altında bulunmak suretiyle zaman ile kurulan asli ilişkiyi lağvetmektedir. Bu yönüyle sadece zaman içinde bulunan, zamansallığının bilincinde olmayan Dasein zamanı hep şimdide yaşar ve geçmişini unuttur, geleceğin takdim ettiği imkanlardan da mahrum kalır. Ama öte taraftan da an olarak kendisini açan şimdiki zamanda Dasein ontantik bir varoluşa erişmek ve zamansallığı ile yüzleşmek, böylece diğer varolanlardan ayrılmak imkanına da sahiptir. Zira Dasein şimdi ve burada varolduğu, dünya içinde olmak şimdi varolmayı gerektirdiği için, varolma da şimdiki zamanda gerçekleşmektedir. Tabiri caizse varolma şimdiki zamanı işlemektedir. Dolayısıyla şimdiki zaman an'ın geçip gitmesi anlamına gelmez.⁴⁸⁶ Belirli bir burada bulunmak sayesinde dünyaya açılan Dasein'in bir şeyin yanında bulunması(sein-bei) şimdiki

⁴⁸⁵“Zaman geçiririz zira ona hükmetmek isteriz. Sıkılınca zaman uzar. Peki kısa mı olması gerekir ki? Hepimiz aslında kendimiz için yeterince uzun zaman dilemez miyiz? Peki neden bize uzun geldiğinde hemen gardımızı alıp bir an önce geçsin diye uğraşıyoruz? Demek ki uzun zaman istemiyoruz ama yine de bolca zamanımız var. Sıkıntı Almanca kökeninde uzun zaman demek, tesadüfi olmayan şekilde ev özlemi için de aynı kelimeyi kullanıyoruz. En azından Almanca'da birinin zamanı bolsa ev özlemi çekiyor demektir. O halde derin sıkıntı aslında ev özlemidir” (Ejder,2010:237). Varlık ve zaman ile sahici bağıını yitiren, sahici düşünmekten uzaklaşan Dasein yurtsuzluğundan ötürü ev, sıla, yurt özlemi duymaktadır. Metafizik düşünme Dasein'in yurtsuzluğunu perdelemektedir(Arpacı,2010:200). Öte taraftan, her ne kadar Heidegger düşüncesi yolda olmak sıfatıyla nitelendirilse de, bu düşüncedeki sıla özlemi esasında Heidegger düşüncesinde en nihayetinde bir köken arayışı bulunduğu şeklinde ifade edilebilir. Bu hususta Süreya Su şöyle diyor: “Heidegger'in düşüncesi her zaman yoldadır, fakat hedefine hiçbir zaman ulaşmaz. Ne var ki bu, Deleuze'un deyişiyle bir göçebe düşünce değildir; çünkü hep bir sıla özlemi taşır. Bu yüzden onun düşüncesi için diyasporik sıfatı daha uygundur. Yine de Heidegger'in düşüncesinde de bir göçebe özelliği vardır. Heidegger'in düşünce yolu her ne kadar bir yurda varış amacı izlese de, bu yolda asılan düşüncenin varacağı yer değil, izlediği yoldur” (a.g.e.,2010:301).

⁴⁸⁶Şimdiki zamanın kendini an'lar biçiminde açığa vurma Aristotelesçi ve Augustinusçu şimdiki zaman nosyonları ile Heidegger'in şimdiki zaman nosyonu arasındaki ayrımın da altını çizmektedir.

zamanda gerçekleşmektedir. Şimdiki zaman faslını Heidegger'den nakledilen şu cümlelerle kapatmak mümkündür :

“Varolma, kendini ben varım diye tanımlayan bir varolandır. Ben varımın şu anadalığı, Varolma için temel oluşturunucudur. İmdi varolma, dünyanın-içinde-olmak için temelse, benim varolmam için de temeldir. O hep kendisi ve şu andaki kendisi olarak vardır. Bu varolmanın, onun varlık niteliği içinde belirlenmesi gerekiyorsa, hep benimki olarak şu andalıktan soyutlanması zorunlu” (Aristoteles, Augustinus, Heidegger, a.g.e.,1996 :73).

Yukarıda ifade edilenler ışığında, zaman kipleri zaviyesinden bakıldığında, Heidegger düşüncesinde gelecek zamanın daha tayin edici bir karakter taşıdığı ifade edilebilir. Arslan Topakkaya şöyle diyor : *“Heidegger’in gelecek zamana daha fazla öncelik verdiğini söylemek yanlış olmasa gerektir”* (a.g.e., 2013 :325). Yine Heidegger şöyle diyor : *“Zamanın temel görüngüsü gelecek zamandır”* (Aristoteles, Augustinus, Heidegger, a.g.e., 1996 :85). Yine Heidegger Varlık ve Zaman isimli eserinde şöyle diyor : *“İstikbal, asli ve sahih zamansallığın birincil fenomenidir”* (2011 :349).

Gelecek zaman bir tasarı, bir imkan⁴⁸⁷ olan Dasein’a kendi imkanlarına yönelmesi için sonsuz vaatlerde bulunmaktadır ama gelecek zamanda kendisine yönelen Dasein’ın bu yönelimi ölüm tarafından da sınırlandırılmaktadır.⁴⁸⁸ Dolayısıyla ölüm sonsuz imkanların çerçevesini çizen aşılabilir bir son imkandır aslında. Yani Dasein’ın geleceğe dönük zamansallığı apriori olarak sonlu bir karakterdedir. Dolayısıyla Heidegger tıpkı zamanın diğer ekstazları gibi gelecek zamanı da ontolojik bir düzlemde değerlendirmektedir. A. Kadir Çüçen şöyle diyor :

“Dasein’ın varlığının temel ontolojik karakterleri, varoluş(existence), olgusalılık(facticity), düşüştür(fallen). Bunlar zaman açısından gelecek, geçmiş ve şimdiye denk gelir. Böylece varlığın ontolojik yapısı zaman türleri açısından ele alınabilir ve anlaşılabilir. Zamansallığın bu üç ekstanzi (ekstase, ecstasis) içinde gelecek en önemli rolü oynar. Çünkü gelecek, önsel ve otantik geçiciliğini oluştururken, bir üstünlüğe de sahiptir.

⁴⁸⁷Heidegger’in imkan kavramı ile Aristoteles’in potansiyel kavramının birbirinden farklı olduğu hususunu vurgulamakta fayda var. Aristoteles felsefesinde varolanın doğasının sınırlarını tayin eden potansiyel kavramı statik bir nitelik taşımakta ve tabiri caizse fitrat kavramına denk düşmektedir. Heidegger düşüncesindeki imkan ise herhangi bir sınıra ve rasyonel gerekçeye dayanmayan bir kavramdır.

⁴⁸⁸Aynı zamanda Dasein’ın kendi geleceğine yönelmesi, sonluluğa, ölüme yönelmek manasına gelmektedir.

Otantik zamansal varoluş, kendini gelecek bakımından zamansal yapar. Bu nedenle varlığın ya da varoluşun temel anlamı gelecektir” (a.g.e,2012 :122).

Heidegger geçmiş, şimdi ve gelecek zaman kavramlarını metafizik felsefeden farklı bir biçimde içeriklendirmekte, geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek şeklinde yapılan ayrımlara bu üç zaman’ın içiçe geçtiğini, kategorik bir biçimde ayrılamayacağını öne sürmek suretiyle itiraz etmektedir. Zamansallığın ekstaseleri olan geçmiş, şimdi ve gelecek hem birbirleriyle mücadele etmekte hem de Dasein’in ontolojisi temelinde bir bütünlük teşkil etmekte. Geçmiş şimdiki ve gelecek zamanın bu girift ve bütünsel yapısı Heidegger düşüncesini diğer zaman nosyonlarından ayıran en mühim hususlardan birisidir. Geçmiş zamanda kendisine dönen, şimdiki zamanda kendi ile karşılaşan Dasein, gelecek zamanda ise kendisine yönelmektedir.⁴⁸⁹ Heidegger şöyle diyor :

“Varolma gelecek zaman içindeki geçmiş zamandır ; o yeniden nasıl’a döner. Geri dönme tarzı başka şeylerle birlikte viddandır. Yalnızca nasıl yinelenebilir. Geçmiş zaman-asıl tarihselliği öğrenmek olarak- her başka şeydir, ama geçmiştir. O benim her zaman yeniden kendisine dönebildiğim bir şeydir” (Aristoteles, Augustinus, Heidegger, a.g.e., 1996 :95-97).

Yani Dasein’in geçmişe fırlatılmışlığı ile geleceğe yönelik tasarım yapması(entwurf) aynı ontolojik bütünün değişik veçheleridir. Dolayısıyla geçmiş, gelecek ve şimdiki zaman şeklindeki zamanın ekstazları birden çok zaman anlayışından ziyade tek bir zamanın kendisini farklı kiplerde açması şeklinde değerlendirilebilir.

Heidegger zamanın kipleri hem de bu kipler bakımından istikbalin işgal ettiği konum bakımından şöyle diyor :

“Ekstazları tek tek sayarken, istikbali hep birinci sırada saydık bu asli ve sahil zamansallığın ekstatik birliği içinde istikbalin önceliğe sahip olduğunu göstermek içindir. Ama yine de zamansallık ekstazların üst üste yığılması ve belirli bir sırayı takip etmesiyle meydana geliyor değildir. Aksine zamansallık, her bir ekstazın eşit derecede asliliği içinde kendini husule getirmektedir” (a.g.e.,2011 :349).

⁴⁸⁹ Geleceğine sahip çıkmak suretiyle zamansallaşmak, varolabilmek hususunu gerçekleştiren Dasein’in evvela kendine dönmesi gerekmektedir.

Yine Heidegger istikbalin varoluş üzerindeki tesirine dair şu sözcükleri sarf etmektedir : “*Dasein’in sahih oldum-olası olarak varolabilmesi için, onun müstakbel olarak varolabilmesi lazımdır. Oldum-olasılık bir bakıma istikbalden neşet etmektedir*”(a.e, 2011 :345).Geleneksel metafizik düşünme biçimi tarafından mevcudiyetinin(presence) elde bulunduruluşu şeklinde tanımlanan gelecek zaman Heidegger düşüncesinde Dasein’in ontolojisini kurmak bakımından aktif, olumsal bir niteliğe sahiptir.⁴⁹⁰

Heidegger ontolojik olarak zamanın ekstazları arasında bir hiyerarşi tesis etmese de, istikbali zamanın tüm ekstazlarının kendinde toplandığı tabiri caizse bir çeşit mızrak ucu gibidir. Geçmiş, şimdi, gelecek arasındaki münasebet Heidegger’in şu sözcükleri marifetiyle özetlenebilir: “*Gelecekte olmaklık zamanı verir, şimdiki zamana biçim kazandırır ve geçmiş zamanı, yaşanmış olanın nasılında yinelettirir*” (Aristoteles, Augustinus, Heidegger, a.g.e., 1996 :85).Yukarıda da ifade edildiği üzere, Heidegger düşüncesinde zaman diğer felsefelerde olduğu üzere geçmiş, şimdi ve gelecek şeklinde parçalara bölünmez bilakis Heidegger zamanın bu üç ektazının birbirini karşılıklı olarak Dasein ontolojisi temelinde etkilediğini, belirlediğini ifade etmektedir.⁴⁹¹

Yukarıda da ifade edildiği üzere, Heidegger bakımından Dasein’in en zati varlık imkanıyla yüzleşmesini, sahih bir varoluşa erişmesini temin eden ontolojik düzeyde zaman yani zamansallık bilincine erişmek; bireyselleşmenin en temel ilkesini teşkil etmektedir. Zaman kendini Dasein’in zamanı olarak açıklamak bakımından bireyselleşmenin; Dasein’in diğer varolanlardan(Das Seiende) farklılaşmak suretiyle otantik varoluşa erişmesinin temelidir. Çünkü zamansal Dasein zamanını kendi tecrübe etmek suretiyle yaşamaktadır.Bu manada Heidegger düşüncesinde kendilik(selbstheit) zamandan münezzehtir, bizatihi kendilik zamana içkindir. Elif Çırakman’ın da ifade ettiği üzere: “*Zamana ilişkin*

⁴⁹⁰Hristiyanlık düşüncesinde, çalışma bakımından ise Augustinus felsefesinde gelecek zaman olumsuz bir karakter taşır.

⁴⁹¹Aynı ortak kökten gelen Almanca tarih manasına gelen Geschichte sözcüğü ile kader aynı zamanda kabiliyet manasına gelen Geschick sözcüğü arasında tesis edilen bir etimolojik ilişkide geçmiş ve gelecek arasındaki içkin bağ teşhis edilebilir.

soruşturmanın, benim kendi varlığıma özgü bir soruşturma olması kaçınılmazdır. Zamanın özünde bireyselleştirmenin yattığını ifade eden Heidegger, her birimizin kendi zamanı olması ile zamanın bireyselleşmesi olan kendiliğimizin ancak bu zeminde anlaşılabilirliğini ifade etmektedir” (2010:232).

Kapanış faslında, son olarak Heidegger’in zaman nosyonu ile alakalı bir kaç hususu daha belirtmek gerekmektedir. Geleneksel metafizik düşünmenin kendi dışına, zamanın dışına çıkmak suretiyle eriştiği hakikat, Varlık, kendilik bilinci Heidegger tarafından zamansallık bağlamında değerlendirilmektedir. Bu manada Heidegger düşüncesinde Dasein’in imkanları zaman sayesinde açığa çıktığı için zaman Varlık’ın, varoluşun anlamını ifade etmektedir. Çünkü her açığa çıkan imkanda Dasein kendisini yeniden anlamlandırmaktadır. Öte taraftan, şimdi(present) ile mevcudiyet(presence) kavramlarını birbirine ikame eden Aristoteles felsefesinden temellenen geleneksel zaman nosyonlarından farklı olarak Heidegger düşüncesinde bir olay yapısı sunmak⁴⁹² Ereignis çerçevesinde değerlendirilen zaman yukarıda da ifade edildiği üzere ontolojik, varoluşa dair bir mülâhazanın konusunu teşkil etmektedir. Heidegger zaman ile ontoloji arasındaki bağın önemine şöyle dikkat çekmektedir:

“Zaman varolmadır. Varolma benim şu andalığımıdır; o kesin ama belirsiz geçmişe koşuda gelecekte olmağın şu andalık olabilir. Varolma her zaman bir olanaklı zamansal olma tarzı içindedir. Varolma zamandır, zaman zamansaldır. Varolma zaman değil, zamansallıktır. Temel ifade şu: Zaman zamansaldır. Bundan ötürü de en asıl belirlenimdir” (Aristoteles, Augustinus, Heidegger, a.g.e., 1996 :97-99).

Yukarıda ifade edilenler ışığında, zaman nosyonu, Dasein’in zamansallığı ile bireyselleşme arasında tesis edilen münasebet Heidegger düşüncesini geleneksel metafizik düşünmeden ayıran, Heidegger felsefesine dair epistemolojik, ontolojik vb. külli unsurları birleştiren bir nirengi noktasıdır. Heidegger şöyle diyor: “...zaman gerçek bireyleşme ilkesidir (principium individuations) dendiğinde, geleneksel ifadenin zaman ile neyi kast ettiği ancak o zaman gerçekten açıklığa kavuşur...” (Aristoteles, Augustinus, Heidegger, a.g.e., 1996 :99).

⁴⁹²İnsan ve Varlık’ın birbirini sahiplendiği yeri birleştiren olay/olagelme Dasein’in zamansallığıyla ilintilidir.

Heidegger düşüncesinde bireyselleşmenin bir ilkesi telakki edilen zaman nitel, ontolojik bir zeminde değerlendirilmektedir. Diğer Dasein'larla, diğer varolanlarla ve şeylerle duygu, irade, iştihak vb. haller çerçevesinde yönelimsel bir ilişki kuran⁴⁹³ Dasein'ın zamanla kurduğu ilişki de kendi ontolojisinden, kendi tarihselliğinden ve bu ontolojiden ileri gelen ruh hallerinden temellenmektedir. Bu minvalde, zaman Dasein bakımından teorik bir gözlem, epistemolojik bir bilme faaliyetinin de konusu değildir. Doğan Özlem şöyle diyor:

“Dasein için asıl zaman, theoria'nın, fizik biliminin öğrettiği ve teorik bir tavırla belirlemeye çalıştığı ve gerçek zaman adını verdiği değil, ilgi ve yönelime bağlı olarak yaşadığı zamandır. Bu zaman bir şey için zamandır (Zeit, um zu). Bu şu demektir. Dasein ölümlüdür, o kendisini ölüme çağıran ve götüren bir şey olarak zamanı yaşar, o zamanı bu sebeple tarihsellik kipi içerisinde tanır” (2008:275).

⁴⁹³Esasında tıpkı Hegel felsefesinde, sonrasında Habermas felsefesinde olduğu üzere iletişim Heidegger düşüncesinde kilit bir mevkiye sahiptir. Şöyle ki, kendi varoluşunu başkalarıyla kurduğu iletişimde açığa çıkaran Dasein dünya içine fırlatılan bir varlık olmak münasebetiyle şeylerle, diğer Dasein'larla ve varolanlarla bir takım karşılaşmalar içine girer. Kendisini ruh halleriyle açan Dasein'ın bu karşılaşmalarda değişik ruh durumları açığa çıkmaktadır. Dasein başkalarıyla öne sürdüğü önerme vesilesiyle iletişim geliştirmektedir. Bu yönüyle önerme Aristoteles felsefesinde olduğu üzere doğruluk ve yanlışlık değerleri yani geçerlilik konusu değildir. Dasein'ı ontolojik yapı bakımından anlamak, anlamdirmek konusudur. Çalışmanın dışına taşmak pahasına şu hususu da ilave etmek gerekmektedir: Heidegger dil, düşünce ve nesne arasında bir uygunluk, özdeşlik nosyonuna isnat edilen geleneksel mantık yaklaşımını önermeyi ontolojik anlama temeline taşımak suretiyle aşındırmaktadır. Bir fark düşünürü olan Heidegger bu yönüyle gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkiyi sabitlik, merkezilik, kapalılık kavramları etrafında belirlenmekten çıkarıp ebedi bir farklılaşma etrafında inşa eden Derrida'nın selefi kabul edilebilir. Zaten Derrida'nın deconstruction kavramı büyük ölçüde Heidegger'den mülhemdir. Bu faslı şu cümleler ile kapatmakta fayda var: gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkinin sabit bir temelden, anlamın temelleneceği bir ilk ilkedен mahrum kalması, ontolojinin başka bir düzlemde kurulmasına vesile olmaktadır. Dasein varoluşunu, nedensel, ilkeler temelinde değil, anlamın sürekli farklılaşması esasına dayalı kaygısallık temelinde inşa etmektedir.

2. SİNEMA VE ZAMAN: ZAMANIN SİNEMATİK ARKA PLANI

Bu bölümde sinema ve zaman münasebeti, sinematik zaman kavramı, sinematik zaman nosyonu bu alanda ön plana çıkan düşünürler uyarınca muhtelif düzeylerde değerlendirilmektedir. Bu manada, bu bölüme Eisenstein, Bazin, Deleuze sinematik nosyonu konu teşkil etmektedir.

2.1. Ana Hatlarıyla Eisenstein Sinematik Nosyonu

Bu fasılda Eisenstein montaj stili, montaj nosyonu, sinematik nosyonu değerlendirilmektedir.

2.1.1.Giriş Niteliğinde Eisenstein

Yahudi bir ailenin çocuğu olarak 1898 senesinde Riga’da doğan Sergei M. Eisenstein⁴⁹⁴ hem teorik hem de pratik planda sinema tarihinin en mühim, en üretken figürlerinden birisidir.⁴⁹⁵ Yon Barna şöyle diyor: “*Sergei M. Eisenstein bir film yönetmeni ve kuramcısı olarak her iki alanda da bir dahi olduğunu kanıtlamış bir sanatçıdır*” (Barna, 2000:7). Eisenstein tarih, felsefe ,psikoloji,⁴⁹⁶ etnoloji, edebiyat, resim,⁴⁹⁷ fizik,⁴⁹⁸ matematik,⁴⁹⁹ müzik,⁵⁰⁰ tiyatro,⁵⁰¹ mimari gibi sanatın, düşüncenin

⁴⁹⁴ Almanlar isminin baş harflerinden yola çıkmak suretiyle ona Seine Majestat der(Barna,2000:13).

⁴⁹⁵“Eisenstein sinemanın ilk ve muhtemelen hala en önemli kuramcısıdır” (Küçükerdoğan,2014: 105). Ayrıca bkz., (Lindgren,1998: 7). Öte taraftan, Elif Nuyan şöyle diyor: “Eisenstein, yalnızca yapmış olduğu filmlerle değil, sinema sanatına yaptığı kuramsal katkılarla da sinema sanatının kurucularından biri sayılmaktadır” (2013:17).

⁴⁹⁶Eisenstein’ın geniş entelektüel ilgi alanı çerçevesinde psikoloji mühim bir konum işgal etmekte, psikolojik kuramlar onun sinema nosyonunu şekillendirmektedir.

⁴⁹⁷Leonardo da Vinci Eisenstein üzerinde en çok tesirde bulunan figürlerden birisidir. Öte taraftan, Eisenstein’ın resime olan alakası çocukluk döneminde başlamakta, söz gelimi, çocukluk yıllarında sisli havalarda alan derinliği ile alakalı çalışmalar yapmakta, on altı yaşında yerel hastaneleri ziyaret etmek suretiyle buralardaki yaralı askerleri, hastaları resmetmekte, bu tecrübeler neticesi çizdiği resimler gülünç sahneler, vereme yakalanan kız figürleri türünden melodramatik kompozisyonlar ihtiva etmektedir. Okul karnesinde çizim hariç tüm derslerinde mükemmel düzeyde başarılı olan Eisenstein’ın grafiğe, resime olan tutkusu ömrü boyunca devam etmektedir.

ve bilimin hemen her alanı ile iştigal etmekte; birbirinden farklı bu alanlar onun sinematik düşüncesine ve sinema pratiğine kaynaklık etmekte, zenginleştirmekte; birbirinden farklı bu alanlar onun sinematik düşüncesi ve sinematik pratiği marifetiyle sentezlenmektedir.⁵⁰² Öte taraftan, bu entelektüel, sanatsal alakanın yanı sıra, Eisenstein'ın bireysel yaşam pratiği, başka sanatçılara, yazarlara olan ilgisi,⁵⁰³ çocukluk dönemine dair tecrübeler, Ekim Devrimi'nin yarattığı fikri, politik, sanatsal atmosfer de onun düşünsel ve sanatsal hayatı üzerinde tesirde bulunan faktörler arasındadır.⁵⁰⁴

Sovyet Devrimi sırasında bir mühendislik öğrencisi⁵⁰⁵ olan, devrim neticesinde mühendislik öğrenimini yarıda kesen Sergei M. Eisenstein bir tesadüf

⁴⁹⁸Eisenstein bilim ile sanat arasında bir sentez tesis etmektedir. Bu manada tıpkı fizik gibi Eisenstein sanatı, sinemayı da nicel, kesin ölçü birimlerine tabi kılmak maksadı taşımaktadır.

⁴⁹⁹Disiplinli bir düşünme yordamına sahip olan Eisenstein'ın düşünme formu matematiksel bir kesinlik barındırmaktadır.

⁵⁰⁰Çocukluk döneminde piyano derslerinden nefret etmesine, müzikal kulaktan mahrum olmakla itham edilmesine rağmen Eisenstein sinematografik planda müzikten ziyadesiyle istifade etmekte, müzikal formları sinematik alana ziyadesiyle adapte etmekte, sinematografiyi adete müzikal bir formda yeniden inşa etmektedir. Sözgelimi, Eisenstein'ın montaj nosyonu müziğin porte, partitür, tone, ovetone, ritm gibi temel kavramları uyarınca şekillenmekte, bu müzikal kavramların kullanım biçimi Eisenstein'ın kurgu türleri arasında yaptığı ayrımı da kaynak teşkil etmektedir.

⁵⁰¹Eisenstein 1913 senesinde gördüğü bir oyun neticesinde ilk defa tiyatroya yönelmekte, amatör bir biçimde oyunlar sergilemektedir. Öte taraftan, Eisenstein daha sonra profesyonel planda tiyatro alanına yönelmekte, tiyatro alanındaki denemeler ardından sinema alanına yönelmektedir. Söz gelimi, Eisenstein bir tiyatro oyununu bir havagazı fabrikasında gerçekçi bir formda sahnelemek teşebbüsünde bulunmaktadır. Fakat tiyatronun imkan ve araçları bu tasarının hayata geçmesine cevaz vermediği için Eisenstein sinema alanına yönelmektedir (Özön,1984 :47). Aynı tasarımı Eisenstein daha sonra 1924 tarihli Grev filminde de hayata geçirmek teşebbüsünde bulunmaktadır.

⁵⁰²Kitaplardan müteşekkil bir alemde yaşayan Eisenstein'ın ölüm şekli de onun bu zengin entelektüel hayatına işaret etmektedir. Bilindiği üzere, Eisenstein 11 Şubat 1948 günü kütüphanesinde çalışırken hayatı gözlerine yumdu.

⁵⁰³Söz gelimi, tıpkı Balzac gibi bir kış boyunca sadece geceleri çalışmakta, sürekli kahve içmekte ve aynı elbiseleri giymektedir.

⁵⁰⁴Eisenstein'ın gerek filmlerinden gerekse yazınsal eserlerinde çocukluk dönemine dair referanslar ile sanatı, sinematografisi arasında tesis edilen bağlantılara, çocukluk dönemine ait bir çok hatıra tesadüf etmek mümkündür. Söz gelimi, Eisenstein'ın yakın plan imgeselleştirmelerine çocukluk döneminde annesinin ona yaptığı bir şaka etkide bulunmaktadır. Şöyle ki, çocukluğunda annesi şaka yapmak maksadıyla gerçek annesi olduğunu inkar etmekte, bu durum neticesinde annenin yüz ifadesinin Eisenstein nezdinde büründüğü görünüm onun yakın plan imgeselleştirmelerini etkilemektedir. Potemkin Zırhlısı filminin ünlü merdiven sahnesindeki katliamcı askerlerin yüz ifadeleri annesinin yaptığı bu şakadan neş'et eden bir görüntüdür (Barna, a.g.e.,2000 : 21). Öte taraftan, anne babasının yanısıra Eisenstein üzerinde ona çocukken perili masallar anlatan, onu sinemaya götüren dadısının da çok fazla tesiri bulunmaktadır.

⁵⁰⁵Babası Eisenstein için mühendislik kariyerini seçmekte ve babasının bu tercihi neticesinde Eisenstein daha evvel babasının da öğrenim gördüğü Petrograd Mühendislik Enstitüsü'nde öğrenim hayatına başlamaktadır.

neticesi sanat hayatına adım atmaktadır. İç savaş sırasında cephede bir Japonca öğretmeni ile tanışan Eisenstein Japon ve Doğu kültürüne ilgi duymak münasebetiyle Sovyetler Birliği'nde Japonca öğretilen yegane üniversiteye yani Moskova Üniversitesi'ne gitmeye karar vermektedir. Ne var ki, Japonca öğrenimi ile alakalı kararı hayata geçirmek maksadıyla Moskova Üniversitesi'ne geldiği esnada tesadüf eseri, bir tiyatrodaki çalışan çocukluk arkadaşı Maksim Strauch ile karşılaşmakta ve Strauch onu Proletkült tiyatrosunun⁵⁰⁶ başkanı olan Valeri Pletniyev'e götürmektedir. Böylece Eisenstein tiyatro hayatına adım atmakta, tiyatro alanında sahne, dekor, kostüm tasarımcısı; sanat yönetmeni olarak faaliyette bulunmakta; sirkelere, palyaçolara olan muazzam tutkusunu sanat yönetmenliği alanında hayata geçirmektedir. Eisenstein tiyatro alanındaki faaliyetlerini 1921 senesinde açılan Meyerhold yönetimindeki Devlet Tiyatro Enstitüsü'ne girmek suretiyle perçinlemektedir. Eisenstein Meyerhold'un öğrencisi olmakta ve Meyerhold'un Eisenstein üzerinde mühim bir tesiri bulunmaktadır.⁵⁰⁷ Stanislavski'nin sağ kanat,⁵⁰⁸ geleneksel tiyatro anlayışına karşılık sol kanat, devrimci bir tiyatro anlayışını temsil eden Meyerhold,⁵⁰⁹ Ekim Devrimi'nin geleneksel tüm ilişkileri tasfiye etmek, geleneksel tüm formları yıkıma uğratmak maksadına matuf bir biçimde geleneksel tiyatro anlayışına, geleneksel tiyatro formuna karşı çıkmakta, mütemadiyen

Aldığı mühendislik eğitimi Eisenstein'in yaratıcılığı üzerinde etkilidir. Söz gelimi, enstitüde köprü yapımı hususunda temin ettiği mühendislik bilgilerini sahne tasarımı alanında kullanmaktadır (Barna, a.g.e.,2000 :27). Ayrıca mühendislik eğitimi esnasında temin ettiği infilak bilgisinden sanatta duygusal patlama hususunda da istifade etmektedir.

⁵⁰⁶Proletkült akımı Stanislavski'nin geleneksel tiyatro formuna karşı çıkmaktadır.

⁵⁰⁷Eisenstein'in bilhassa ilk dönem sineması bağlamında Meyerhold tesirinden söz etmek mümkündür.

⁵⁰⁸Stanislavski Moskova Sanat Tiyatro'su bünyesinde faaliyet yürütmektedir. Moskova Sanat tiyatrosu ile konstrüktivist, biçimci avantgarde akımlar gerçekliğin temsili bakımından farklılaşmaktadır. Moskova Sanat Tiyatrosu'nun yaklaşımını gerçekliğin temsili nosyonu şekillendirmektedir. Ne var ki, avantgarde akımlar gerçekliği temsil etmek yerine gerçekliği yeniden inşa etmek nosyonu uyarınca şekillenmektedir.

⁵⁰⁹Söz gelimi, geleneksel tiyatro formundan farklı olarak Meyerhold izleyiciyle daha yakın bir münasebet tesis etmekte, izleyici ile sahne arasında geleneksel tiyatrodaki varolan açığı lağvetmektedir. Öte taraftan Meyerhold Pavlov'un deneyleri doğrultusunda oyuncuyu iç içe geçen parçalardan müteşekkil bir mekanizma olarak telakki etmekte ; oyuncu bedenini, oyuncu organlarını biyomekanik bir nosyon doğrultusunda bir makinenin parçaları ile özdeşleştirmekte, bu hususa koşut olarak işlevselleştirmektedir. Bu mekanik yaklaşım bilimsel bir talim doğrultusunda oyuncunun kendi bedeni üzerinde kurduğu hakimiyet ve oyuncu bedenini teşkil eden her bir parçanın kendi işlevini maksimum seviyede ifa etmek esasına dayanmaktadır. Bir yönüyle bu mekanizma, mekanizmaya dışsal olan bir unsur marifetiyle harekete geçmekte, bu husus mekanik bir yapı ile psikoloji arasında bir münasebet tesis etmektedir. Meyerhold'un bu mekanik yaklaşımına karşılık doğalcı burjuva bir eğilimi temsil eden Stanislavski tiyatrosunda duyguların, coşkuların doğal dışı vurumuna dayanan bir psikolojist, coşkusal, derinlemesine oyunculuk nosyonu hakimdir.

yenilenen bir tiyatro nosyonunu müdafaa etmektedir. Bu manada ana hatlarıyla Meyerhold'un tiyatro nosyonu gerçekliği doğal bir formda temsil etmek yerine gerçekliği mekanik planda yeniden inşa etmek uyarınca şekillenmektedir. Eisenstein'in sinematik nosyonu da Meyerhold'un sözü edilen tiyatro nosyonu ile paralel bir biçimde şekillenmektedir. Eisenstein bakımından bir gerçeklik yanılması yaratmak,⁵¹⁰ gerçekliği doğal bir formda gözlemlemek, gerçekliği doğal bir formda kaydetmek değil; gerçekliği dönüştürmek, gerçekliği yeniden inşa etmek esastır.⁵¹¹ Öte taraftan, Meyerhold'un yanı sıra Eisenstein'in sinematik nosyonunu şekillendiren en mühim faktör kuşkusuz ki, dönemin politik, fikri, sanatsal iklimidir. Bu cümleden olarak, Ekim Devrimi'nin yeni bir toplum, yeni bir insan yaratmak ideali, fikri ve sanatsal planda da karşılık bulmakta; bu ideal uyarınca şekillenen konstruktivizm,⁵¹² fütürizm,⁵¹³ Rus Biçimciliği(Aksoy,Aksoy, :1985:59-79), dil bilim gibi dönemin avantgarde sanat ve fikir akımları Eisenstein'in sinematik nosyonunu da etkilemektedir.⁵¹⁴ Dolayısıyla Eisentein'in sinematik nosyonu, sinema kuramı⁵¹⁵ ve sinema pratiği üzerinde dönemin bu avant garde akımları, bu avantgarde akımlar marifetiyle şekillenen sinematik tartışmaların tesirini teşhis etmek mümkündür.

⁵¹⁰Realizm ve doğalcılık akımları ise gerçekliği temsil etmek doğrultusunda bir gerçeklik illüzyonu yaratmaktadır.

⁵¹¹Yaratıcı yönetmen fenomenlerin ardında yatan gerçekliğe, kavrama erişmek ve gerçekliği ya da kavramı en doğru biçimde izleyiciye aktarmakla mükelleftir. Gerçeklik sadece fenomenleri kaydetmek suretiyle açığa çıkmaz. Yönetmen gerçekliğe erişmek doğrultusunda gerçekliği parçalara ayırmakta, gerçeklik ilkesine yani bütüne, kavrama, ideye uygun bir biçimde yeniden inşa etmektedir. Bu manada sinematik evrenin tüm unsurları gerçeklik ilkesi, bütün, ide ya da kavram uyarınca şekillenmektedir.

⁵¹²Eisenstein Moskova Sanat Akademisi'ndeki öğrenciliği vesilesiyle konstruktivizm akımı ile münasebet kurmaktadır (Andrew, 2010 :108). Konstruktivizm akımı mekanik bir nosyon doğrultusunda üretim ile sanatı özdeşleştirmekte, sanata üretim temelli mekanik bir karakter kazandırmakta, sanat bu manada bir tasarım ve inşa faaliyetine dönüşmektedir.

⁵¹³Ekim Devrimi'nin yeni bir toplum, yeni bir insan yaratmak ideali uyarınca şekillenen sol kanat Rus fütürizmi ile Avrupa'da bilhassa Marinetti'nin öncülüğünde gelişen sağ kanat fütürizmi birbirinden ayırt etmek gerekmektedir (Artun,2016 :46). Fütürizm hususunda bkz., (Antmen, 2008 :65-78).

⁵¹⁴Konstruktivizm akımından etkilenen Eisenstein Ekim Devrimi akabinde tarihte ilk defa sanatın iktidarını hayata geçiren Sovyet avant-garde akımı bünyesinde yer almaktadır(Artun, a.g.e.,2016 :101).

Rusya'da avantgarde deneyimi için bkz., (Gray,2000 :185-219).

⁵¹⁵Andrew'a göre dört farklı dilde, dağınık, parçalı bir formda okuyan Eisenstein eklektik bir düşünür olmak, sayısız konuya ilgi göstermek münasebetiyle tutarlı, sistematik bir felsefeden beslenen bir sinema kuramı geliştiremedi(a.g.e.,2010: 103). Ancak Andrew'in bu savı hilafına, sinema kuramını entelektüel bir alanın parçası kılan Eisenstein'in bilhassa Marksist metodolojiden mülhem oldukça sistematik bir sinematik nosyon inşa ettiğini ifade etmek mümkündür.

2.1.2.Ana Hatlarıyla Eisenstein Sinematik Nosyonu: Çatışma

Dönemin bu avant-garde akımları yanında, Eisenstein'in sinematik nosyonunu onun politik düşüncesi ve ideolojisi çerçevesinde değerlendirmek de icap etmektedir. Eisenstein Marksist diyalektik ve tarihsel materyalist yöntemi farklı usuller marifetiyle sinematik alana, sinematik düşünceye adapte etmektedir. Herşeyden evvel, Eisenstein sinematik kuramı ve sinematik pratiğini diyalektik tarihsel materyalizmin çatışma, evrim nosyonu; tez anti tez ve sentez şeklinde tecelli eden karşıtların birliği, çelişkilerin çözümü nosyonu⁵¹⁶ marifetiyle inşa etmekte; çatışma vesilesiyle açığa çıkan bir, bütün kavramı Eisenstein'in sinematik kuramının ve sinematik pratiğinin çerçevesini çizmektedir. Eisenstein sadece sinematik alanı değil, sanatın bütün branşlarını⁵¹⁷ diyalektik ve tarihsel materyalizm yöntemine koşut bir biçimde çatışma marifetiyle açığa çıkan birlik, bütün, sentez şeması bağlamında değerlendirmektedir.

Çatışma,⁵¹⁸ birlik nosyonu Eisenstein sinematik kuramı ve sinematik pratiğinin tüm düzeylerini kat etmekte;⁵¹⁹ çatışma hem tikel çekimler⁵²⁰ planında hem de çekimler arası münasebeti, çekimlerin birlikini ifade eden montaj planında gerçekleşmektedir (Küçükdoğan, Yengin, 2013:116). Yani çatışma nosyonu bir

⁵¹⁶Sentez, tez ve anti tez şeklindeki iki karşıtın çatışması neticesi açığa çıkmakta yani birlik karşıt iki unsurun çatışması neticesinde gerçekleşmektedir. Marksist felsefenin, sosyolojinin temelini bu çatışma nosyonu teşkil etmektedir.

⁵¹⁷Sanat doğal nesne ve doğal varlık ile yaratıcı müdahale, yaratıcı hayal gücü arasındaki bir çatışma neticesi açığa çıkmakta, bu manada çatışma her sanatsal alanın temel ilkesini teşkil etmektedir. Dolayısıyla sanat estetik kaygılar haricinde yapısı itibarıyla zaten çatışma temelli bir etkinlik alanıdır.

⁵¹⁸Eisenstein'in filmlerinde muhtelif vesilerle onun çatışma nosyonunun izlerini teşhis etmek mümkündür. Söz gelimi, Korkunç Ivan filminde kendi içinde tutarlı, homojen bir karakter yaratmak yerine trajik yaklaşımın bir neticesi olarak çelişkili bir karakter yaratmaktadır. Yine, aynı filmde bir taraftan devlet kurma fikrine kaside düzmekte ama öte taraftan da iktidarın trajik yapısını göstermektedir(Yurenev,1970: 8).

⁵¹⁹Eisenstein'in sinematik kuram ve pratiği yanında sinematik entelektüel güzergahını da çatışma kavramı marifetiyle nitelemek mümkündür. Söz gelimi, Eisenstein'in sinematik nosyonunu niteleyen mekanist yaklaşımlar ile organik yaklaşımlar arasındaki gerilim onun sinematik entelektüel güzergahındaki çatışma boyutuna işaret etmektedir. Ayrıca, Eisenstein bir yandan sinematik evreni şekillendiren tüm unsurları nötrale etmekte, öte taraftan Roman Jakobson'un dominant makalesinde ifade ettiği düşüncelerden hareketle sinematik evreni şekillendiren unsurlar arasında bir hiyerarşi tesis etmekte, söz gelimi, bir çekimi dominant bir atraksiyon unsuruna ya da unutulmaz, temel bir sahne esasına göre şekillendirmektedir(Özön,a.g.e.,1984:126).

⁵²⁰Eisenstein çekim yerine daha ziyade film parçası yani fragment terimini kullanmayı tercih etmektedir(Özön,a.g.e.,1984:116). Fragment filmin yapısını kuran montajın hücresidir.

tarafından tikel çekimlerin kendi içindeki organizasyonu, kompozisyonu, diğer taraftan da çekimlerin birlik ve bütünlük'ünü bir başka deyişle filmin birlik ve bütünlük'ünü tayin eden bir husustur.⁵²¹ Eisenstein grafik planında çatışma,⁵²² düzlem planında çatışma,⁵²³ nesne planında çatışma,⁵²⁴ mekan planında çatışma,⁵²⁵ ışık planında çatışma,⁵²⁶ çekim dizilişi planında çatışma;⁵²⁷ görsel işitsel alanlar arasındaki çatışma; bir olay ile olayın zamansal doğası arasındaki çatışma; çekime konu nesne, madde ile görüş noktası arasındaki münasebetten kaynaklanan çatışma vb. şeklinde muhtelif çatışma türleri teşhis etmektedir. Görülmektedir ki, Eisenstein'ın tasnif ettiği çatışma türleri hem tikel çekim düzeyinde hem de çekimler arasındaki münasebet düzeyinde açığa çıkan çatışmaları ifade etmektedir.

Eisenstein'ın çatışma süreci homojen, uyumlu, hiyerarşik, teleolojik bir karakter taşımakta; çatışma bir, bütün nosyonu çerçevesinde şekillenmekte, çatışma sürecinin nihai karakterini homojen birlik ve bütünlük ideali, imge ve kavram arasındaki, parça ve bütün arasındaki münasebet tayin etmekte;⁵²⁸ diyalektik bir işleyiş uyarınca bütünsellik, imge kavram özdeşliği⁵²⁹ doğrultusunda imgeler birbirleri ile çatışmaktadır.⁵³⁰ Bu çatışma temelli diyalektik sinematik evren⁵³¹ bir'e, bütün'e, kavram'a erişmek doğrultusunda şekillenmekte, bu sinematik evreni teşkil eden tüm elemanlar yaratıcı yönetmenin müdahalesi⁵³² doğrultusunda montaj marifetiyle bir'e, bütün'e, kavram'a erişmek yani çatışmayı çözüme kavuşturmak

⁵²¹ Çekim planındaki çatışma potansiyel bir montaj hususunu ifade etmektedir yani montaj çekim planında da potansiyel olarak bulunan bir husustur.

⁵²² Çekim içinde yer alan grafik öğeler arası münasebetten doğan çatışma türüdür.

⁵²³ Çekim düzeyindeki düzlemler arası münasebetten kaynaklanan çatışma türüdür.

⁵²⁴ Çekime konu teşkil eden nesne, madde ile görüş noktası, kamera konumu arasındaki münasebetten doğan çatışma türüdür.

⁵²⁵ Çekim düzeyindeki mekansal parçaların münasebetinden doğan çatışma türüdür. Öte taraftan, çekime konu teşkil eden nesne, madde ile çekimin gerçekleştiği mekanın doğasından kaynaklanan bir çatışma da gerçekleşebilir.

⁵²⁶ Çekim düzeyindeki ışık dereceleri, ışık yoğunluğu, ışık şiddetinden kaynaklanan çatışma türüdür.

⁵²⁷ Çekimlerin sıralanma formundan doğan çatışma türüdür.

⁵²⁸ Her ne kadar Eisenstein tarafından çerçevesi çizilen sinematik evrende çatışma hüküm sürse de, bütünün tayin edici karakteri bütüne erişmek maksadı doğrultusunda parçayı bütün ile uyumlu kılmaktadır. Yani bu evrende parçanın karakterini çatışma çerçevesinde bütün'e erişmek gayesi tayin etmektedir.

⁵²⁹ Ani etki, içsel monolog marifetiyle Eisenstein imge ile kavramı özdeş kılmaktadır.

⁵³⁰ Birlik'e, bütün'e erişmek çatışmanın çözüme kavuşması ile neticelenmektedir.

⁵³¹ Montaj marifetiyle çekimleri birleştirmek farklı bir zaman ve uzam, farklı bir evren yaratmak imkanına vesile teşkil etmekte, bu yolla hiçbir zaman olmamış olayları olmuş gibi göstermek, izleyicinin duygu ve aklını yönlendirmek imkanı açığa çıkmaktadır (Lindgren, 2005:9).

⁵³² Sinematik evreni teşkil eden tüm elemanlar yönetmenin amacına hizmet etmektedir.

maksadına matuf şekillenmektedir. Eisenstein tarafından çerçevesi çizilen bu sinematik evrende yönetmen ya da sinematik yaratıcı tabiri caizse Tanrısal bir konumdadır, yönetmen izleyici ile bu Tanrısal konuma koşut bir biçimde münasebet tesis etmekte, sinematik evreni teşkil eden tüm elemanları bu Tanrısal konum uyarınca bir'e, bütün'e, kavrama erişmek maksadı doğrultusunda organize etmektedir.

Eisenstein sinematik evreninde yönetmene atfedilen Tanrısal mertebe, yönetmen tarafından tayin edilen bir'e, bütün'e, kavram'a erişmek maksadı bir yönüyle imgeye despotik, pedagojik bir karakter kazandırmakta; hem imgeyi hem de izleyiciyi daha doğrusu kitleyi yönetmenin zihnine, yönetmenin manipülasyonuna tabi kılmakta;⁵³³ yönetmen muhtelif sinematik elamanlar marifetiyle fenomenlere, dış dünyaya müdahale etmek, dış dünyayı yeniden inşa etmek suretiyle kitleyi etkilemektedir.⁵³⁴ Yönetmen ile kitle ve sinematik evren arasında tesis edilen bu münasebet sinematik evreni psikolojik bir ilgi sahasına,⁵³⁵ zihinsel bir etki sahasına açmakta, sinematik evren bu yönüyle psikolojik ve zihinsel karakterde bir evren ile kesişmektedir. Bu manada Eisenstein'a göre sinematik evren öykü aktarmak motifi uyarınca değil, zihinsel ve psikolojik etki uyarınca şekillenmekte yani öykünün de, sinematik evreni teşkil eden elamanların da çerçevesini zihinsel ve ruhi etki motifi çizmektedir. Yukarıda ifade edildiği üzere, yaratıcı yönetmenin müdahalesi doğrultusunda sinematik evreni teşkil eden elemanlar ve montaj marifetiyle zihinsel

⁵³³Eisenstein her ne kadar izleyiciyi aktif bir biçimde, yönetmenin doğayı dönüştürmek doğrultusunda gerçekleştirdiği yaratıcı müdahale sürecinin bir parçası kılmayı tasarlasa da, yönetmenin zihinsel patikası ile izleyici arasında bir münasebet tesis etmek maksadı taşısın da; izleyici Eisenstein'ın yarattığı sinematik evrende yönetmenin manipülasyonuna tabidir. Zira yönetmenin izleyici ile dış dünya, doğal fenomenler arasındaki aracılık rolü, aracılık konumu münasebetiyle yönetmen pasif yada nötr bir konumda değil, bilakis fenomenlerin ardındaki hakikati yani yönetmenin ideolojisini izleyiciye aktarmak, izleyicinin algı aleminden kavram alemine erişimini temin etmek; izleyiciyi, kitleyi yönlendirmek, yaratıcı yönetmenin zihnindeki bir'e, bütün'e, kavram'a tabi kılmak suretiyle aktif bir konumdadır. Öte taraftan, Tarkovski'nin Eisenstein eleştirisinin temelinde de Eisenstein'ın yönetmene atfettiği bu manipülatif karakter bulunmaktadır. Tarkovski'ye göre Eisenstein izleyicinin imge ile kendi meşrebince ilişki kurmasını engellemektedir.

⁵³⁴Yaratıcı yönetmenin izleyici üzerinde gerçekleştirdiği etki dış dünyanın doğal temsili ya da imgeleri basit bir biçimde bağlamak esasına göre değil, dış dünyanın yönetmenin müdahalesi doğrultusunda yeniden inşa edilmesi esasına göre şekillenmektedir.

⁵³⁵Sinemanın psikolojik boyutunu, sinematik evrende psikoloji motifini meşhur deneyi vasıtasıyla ilk Lev Kuleshov keşfetmekte, Kuleshov deneyi sinematik evreni psikoloji sahasına açmakta, bu deney marifetiyle sinemanın psikolojik otomatlar yaratmak kapasitesi açığa çıkmaktadır. Ayrıca sinematik evrenin psikolojik otomat potansiyelini açığa çıkarmak atraksiyon temelli montaj nosyonuna geçişe de vesile teşkil etmektedir.

ve ruhi etki yaratılmaktadır.⁵³⁶ Yönetmen yaratıcı, entelektüel müdahale marifetiyle sinematik evreni teşkil eden elemanları bütün'e, bir'e, kavrama erişmek doğrultusunda nötralize etmekte, sinematik evreni teşkil eden elamanlar arasındaki her nevi hiyerarşiyi lağvetmekte; böylece sinematik evreni zihinsel ve psikolojik organizasyona, zihinsel ve psikolojik etkiye açık hale getirmektedir.⁵³⁷ Eisenstein'ın nötralizasyon nosyonunu, bir yönüyle Kant'ın düşüncüyü, kavramı tecrübevi unsurdan, ampirik referanstan arındırmak suretiyle saflaştırmak nosyonu ile mukayese etmek mümkündür. Eisenstein bir yönüyle Kant'ın felsefede icra ettiği usule benzer bir biçimde sinematik evreni teşkil eden tüm unsurları saflaştırmakta, nötralize etmektedir. Böylece sinematik evren zihinsel ilişkiler, zihinsel yasalar, sinematik evrene özgü yasalar uyarınca şekillenen saf bir form karakteri kazanmakta; sinematik evrenin unsurları, söz gelimi sinematik planlar, renk, ışık gibi sinematografik unsurlar organik bütün, bir nosyonu doğrultusunda tekil karakterini yitirmekte, sinematik evrenin unsurları organik bütün, bir doğrultusunda dekoratif, ritmik, nötr bir karakter kazanmaktadır(Balazs,1931:133). Eisenstein'ın sinematik bir dil daha doğrusu sinema dışı tüm unsurlardan azade sinemaya özgü bir dil ve bu dilin yasalarını ifade eden montaj nosyonu inşa etmek kaygısını da bu bağlamda değerlendirmek mümkündür.⁵³⁸ Öte taraftan, Eisenstein'ın sinema nosyonunda yönetmenin yaratıcı müdahalesine atfedilen ilahi rol, sinematik evreni yönetmenin zihnindeki kavrama tabi kılmak, sinematik evreni şekillendiren unsurların temsili

⁵³⁶Eisenstein atraksiyon, şok marifetiyle ruhi, zihinsel etkiler yaratmak gayesi taşımakta, sinematik evreni bu gaye uyarınca inşa etmektedir. Film formunu da bu etkinin niteliği tayin etmektedir.

⁵³⁷Eisenstein Japon Kabuki tiyatrosundan etkilenmek suretiyle bu nötralizasyon nosyonunu inşa etmektedir. Kabuki tiyatrosu; ışıklandırma, oyunculuk, olay, örgüsü gibi tiyatral elemanları bir bütün bağlamında nötralize etmek, tiyatral elemanlar arasındaki hiyerarşiyi lağvetmek, tiyatral elemanları bütüne tabi kılmak esası uyarınca şekillenmektedir. Konvansiyonel tiyatrodan ise tiyatral elemanlar hakim öge uyarınca şekillenmektedir. Eisenstein Kabuki tiyatrosundan temellenen bir sinematik nosyon ve bu sinematik nosyona koşut olarak şekillenen bir sinematik evren inşa etmekte, bu sinematik evreni teşkil tüm elamanlar nötr bir karakter taşımakta, bir bütün çerçevesinde şekillenmekte, böylece bu nötr sinematik evren yönetmenin müdahalesine açık hale gelmekte ve yönetmen ona kendi entelektüel müdahalesi doğrultusunda tasarladığı formu bütün bağlamında kazandırmaktadır. Eisenstein'ın bütün filmlerinde temas edilen hususu, Kabuki tiyatrosu tesirini teşhis etmek mümkündür(Şentürk, 2011:229)

⁵³⁸Eisenstein resim, müzik tiyatro gibi alanlardan farklı bir anlatım formu; sinemaya özgü bir dil, sinemaya özgü yasalar, sinemaya özgü kavramlar inşa etmek kaygısı taşımaktadır(Eisenstein:2006:92). Tıpkı sözel dile özgü yasalar arayan Marr gibi Eisenstein da sinema diline özgü yasalar aramaktadır. Eisenstein'ın sinematik alana bir sinema dili inşa etmek kaygısı bağlamında yönelimi, sinematik alanı iletişim alanına açmaktadır. Dil ve sinema ilişkisi bağlamında bir yazın bilimi, sanatsal bir iletişim bilimi arayan Rus Biçimcilerin Eisenstein üzerinde etkisini teşhis etmek mümkündür.

karakteri, imge kavram özdeşliği, imge kavram arasındaki temsili münasebet gibi hususlar saf bir sinematik form inşa etmek iddiasını da perdelemektedir.

2.1.3. Ana Hatlarıyla Eisenstein Sinematik Nosyonu: Montaj

Kandinsky şöyle diyor: “*Her sanat eseri zamanının çocuğu ve ekseriyetle duyularımızın anasıdır*”⁵³⁹(1912:3). Kandinsky zaviyesinden bakıldığında, Eisenstein’ın sinematik nosyonunu, montaj nosyonunu ve bu nosyonun icrası niteliğindeki filmleri Kandinsky’nin işaret ettiği bağlamda değerlendirmek gerekmektedir. Eisenstein sinematik kuramı sinematik pratiği ve sinematik kuramını, sinematik pratiğini veciz bir biçimde ifade eden montaj nosyonu dönemin fikri, siyasi ve sanatsal atmosferine koşut bir biçimde muhtelif fikri, sanatsal, politik etkilerin bileşkesi neticesinde şekillenmektedir.⁵⁴⁰ Kuşkusuz ki, Eisenstein’ın inşa ettiği montaj nosyonuna konstrüktivistlerin,⁵⁴¹ Marksizmin, diyalektik ve tarihsel materyalist yöntemin, dönemin psikoloji kuramlarının, montajı sinemanın en temel unsuru olarak gören ve Eisenstein ile montaj hususunda hararetli tartışmalar yürüten Kuleshov, bilhassa Pudovkin⁵⁴² ve Vertov⁵⁴³ gibi Sovyet sinemacıların her açıdan katkıda bulunduğunu ifade etmek mümkündür.⁵⁴⁴

⁵³⁹Metnin orijinali şu şekildedir: “Jedes Kunstwerk ist Kind seiner Zeit,oft ist es Mutter unserer Gefühle”(Kandinsky, 1912:3).

⁵⁴⁰Eisenstein denemelerini genellikle Sovyetler Birliği’ndeki estetik mücadelenin bir parçası olarak kaleme almaktadır(Andrew,2010:150). Öte taraftan, sinematik montajı Griffith’in keşfettiği bilinmektedir fakat montaj Eisenstein ile birlikte Kuleshov, Pudovkin, Vertov ve diğer Sovyet sinemacılar vasıtasıyla sinematik bir anlatım formuna dönüşmekte, Sovyet sinemacılar montajın teorik çerçevesini çizmek hususunda da mühim bir katkı sunmaktadır (Dmytrk, Dmytrk,2015: 266). Ayrıca montajın Sovyet sinemacılar vasıtasıyla gelişiminde Sovyet toplumunun yüzde doksanınin okuma yazma bilgisinden mahrum olması mühim bir rol oynamaktadır. Zira Almanya, Fransa, İngiltere, ABD gibi okuma yazma oranının yüksek olduğu ülkelerde ara yazılar sinematik anlatımın mühim bir parçasıdır fakat okuma yazma oranının çok düşük olduğu Sovyetler Birliği’nde görüntüler yoluyla anlatmak mecburiyeti montaj teori ve pratiğinin bu topraklarda gelişimine neden olmaktadır (Dmytrk, Dmytrk, a.e., 2015: 266).

⁵⁴¹Montaj, dönemin etkili sanatsal akımlarından biri olan konstrüktivist terminolojinin en temel estetik kavramlarından biridir.

⁵⁴²Eisenstein gibi Pudovkin bakımından da montaj sinemanın temelini teşkil etmektedir. Pudovkin şöyle diyor: “Filim sanatının temeli *kurgu*’dur” (Pudovkin,1966: 15). Ne var ki, Eisenstein ve Pudovkin montaja attettikleri bu merkezi role rağmen hem montaj formu hem de montajın temel malzemesi bakımından farklılaşmaktadır. Pudovkin’in montaj nosyonu iki çekimi birleştirmek esasına göre, Eisenstein’ın montaj nosyonu ise iki çekimi çarpıştırmak esasına göre şekillenmektedir. Öte

Eisenstein'ın sinematik evrenini bir yönüyle onun montaj nosyonu şekillendirmektedir.⁵⁴⁵ Eisenstein zaviyesinden bakıldığında, montaj marifetiyle doğal imgelere müdahale etmek⁵⁴⁶ suretiyle sinema sanatsal bir nitelik kazanmaktadır.⁵⁴⁷ Etkin bir anlatı yöntemi olan montaj(Eisenstein, 2008:6) sinematik evrenin yaratıcı kuvvetini teşkil etmektedir.⁵⁴⁸ Eisenstein ruhi,zihinsel,duygusal kriterler; sinematik evreni şekillendiren unsurlar bakımından montajı metrik,⁵⁴⁹ ritmik,⁵⁵⁰ tonal,⁵⁵¹ overtonal,⁵⁵² çağrışım,⁵⁵³ entelektüel,⁵⁵⁴ düşey montaj⁵⁵⁵ gibi farklı

tarafından, Eisenstein çekimi bir montaj ögesi olarak değil, montaj hücresi olarak görmektedir (Özön, a.g.e.,1984:112). Bu bakımdan Eisenstein'a göre çekim ses, ışıklandırma, kompozisyon vb. düzeyinde kendine özgü unsurlara sahiptir ve bu unsurlar da yaratıcı yönetmenin zihinsel müdahalesine açık bir yapı arz etmektedir. Bu bakımdan yaratıcı yönetmen sadece çekimler arası düzeyde değil; fiziki, doğal, temsili çekimler düzeyinde de zihinsel müdahalede bulunmaktadır. Hasılı, Pudovkin bakımından çekim bir montaj ögesidir ve montajın esasını bu ögeleri birbirine bağlamak hususu teşkil etmektedir. Çekimi bir montaj unsuru değil, montaj hücresi olarak gören Eisenstein bakımından ise hücreler birleşmek suretiyle bir organizma teşkil etmektedir.

⁵⁴³Vertov Kino Glaz yani Sine Göz kuramı doğrultusunda görüntülerin doğal bir biçimde kaydedilmesi gerektiğini öne sürmektedir. Ayrıca Vertov kaydedilen görüntülerin herhangi bir müdahaleden azade bir biçimde nesnel olarak kurgulanması gerektiğini de öne sürmektedir.

⁵⁴⁴Bordwell; Kuleshov, Pudovkin, Vertov ve Eisenstein'ı filmik anlamı planlar marifetiyle inşa etmek bağlamında bir taraftan aynı çerçevede değerlendirmekte, öte taraftan da bu dilbaz montaj kuramcıları arasında mühim estetik ayrılıklar da bulunduğunu ifade etmektedir (1972:9). Ayrıca, temas edilen estetik ayrılmalar, sinematik tartışmalar bir yana, Kuleshov, Pudovkin ve Vertov ile mukayese edildiğinde, montaj kavramını sistematik ve bütünlüklü bir biçimde Eisenstein'ın ele aldığını ifade etmek de mümkündür.

⁵⁴⁵Sinematik evreni teşkil eden imgeler arası ilişkiler montaj marifetiyle şekillenmektedir. Öte taraftan, Eisenstein bir zamanlar Sovyet Sineması'nda öne sürüldüğü üzere, kurgunun herşey olduğu düşüncesine de kurgunun bir hiç olduğu düşüncesine de itiraz etmektedir. Kurguya yönelik bu iki karşıt düşünce yerine Eisenstein daha mutedil bir konum tayin etmek suretiyle kurgunun sinema sanatının şekil olarak önemsenmesi gereken bir bölümü olduğunu ifade etmektedir (Eisenstein, 1975:42).

⁵⁴⁶Ampirik aleminden temin edilen imgeler montaj marifetiyle yaratıcı bir müdahaleye tabi kalmadığı takdirde, ampirik alemin doğal temsilinden öte bir mana ifade etmez.

⁵⁴⁷Eisenstein'a göre sinematik evreni şekillendiren öncelikle montajdır(Asiltürk,2014:82). Eisenstein montajı sadece sinema ile sınırlı kılmaz, Eisenstein'a göre montaj nosyonu sinemanın yanısıra sanatın diğer tüm alanlarında hüküm sürmektedir.

⁵⁴⁸Eisenstein montajı geleneksel kurgudan daha yaratıcı bir süreç olarak görmektedir. Geleneksel kurgu nosyonu, kurgu süreci öncesindeki tasarımlara doğrultusunda şekillenmekte, çekimler bu tasarımlar doğrultusunda ayıklanmakta ve bu tasarımlar doğrultusunda uyumlu, anlamlı bir bütün tesis edilmektedir. Her ne kadar Eisenstein'ın montaj nosyonunda yönetmen zihnindeki ide tayin edici bir rol taşısa da, Eisenstein geleneksel kurgudan farklı olarak montajın kendisini bir yaratım süreci olarak görmektedir.

⁵⁴⁹Metrik montaj ayrımını imgelerin zaman bakımından uzunluğu tayin etmektedir.

⁵⁵⁰Ritmik montaj ayrımında imgeler arasındaki ritmik ögeler ve imgelerin kendi içindeki ritmik ögeler ön plana çıkmakta, ritmi tayin eden ögeler aynı zamanda imgelerin metrik uzunluğunu da tayin etmektedir.

⁵⁵¹Tonal montaj ayrımında imgelerin fiziki niteliği, ışıklandırma, renk, optik gibi görüntü ögeleri önem teşkil etmekte, bu ögelerin kompozisyonu ön plana çıkmaktadır. Potemkin Zırhlısı filmindeki yas, matem sahneleri, gri renk kullanımı, sis sahneleri bu montaj türünün kullanımına örnek teşkil

türlere ayırmakta, sinematik kuram ve sinematik pratiğindeki değişimlere paralel bir biçimde Eisenstein'ın sinematik evreninde farklı montaj türleri açığa çıkmaktadır. Öte taraftan, Eisenstein'ın tanımladığı bu montaj türleri hem katı, belirgin sınırlarla birbirinden ayrılmaz⁵⁵⁶ hem de bu farklı montaj türleri arasında bir süreklilik de teşhis etmek mümkündür. Şöyle ki; Eisenstein'ın montaj nosyonunun çerçevesini diyalektik(Wollen, 2004:43), hiyerarşi, çatışma, karşıtlık gibi kavramlar çizmektedir.

Eisenstein'ın montaj nosyonunu en temel biçimde diyalektik bir karşıtlık çerçevesinde hem çekimler, imgeler planında hem de çekimler, imgeler arası planda açığa çıkan, çekimlerin, imgelerin birbiri ile karşılaşmak⁵⁵⁷ neticesi vuku bulan çatışma kavramı ifade etmektedir. Tabiri caizse, Eisenstein'ın montaj nosyonunun ruhunu, özünü çatışma kavramı teşkil etmektedir. Eisenstein'a göre birbirine karşıt iki imgenin çarpışması, karşılaşması neticesi yeni bir imge ve bu hususa koşut

etmektedir. Potemkin Zırhlısı filmi ile birlikte aynı zamanda montaj bir anlatım aracı olarak değil, artık bir tür inşa faaliyeti olarak kullanılmaktadır. Bu manada Potemkin Zırhlısı filmi bir montaj harikasıdır (Artun, a.g.e.,2016: 102). Potemkin Zırhlısı filminde Eisenstein ayrıca intellektüel montaj türünü de icra etmektedir. Bu bakımdan aynı filmde hem tonal montaj türünün hem de intellektüel montaj türünün kullanımı Eisenstein'ın montaj türleri arasında yaptığı ayrımın çerçevesini katı kategorik sınırların tayin etmediğini göstermektedir. Öte taraftan, tonal montajı Eisenstein hiyerarşik; çekimdeki baskın öge karakteri itibarıyla aristokratik olarak nitelendirmektedir.

⁵⁵²Eski ile Yeni filminde bu montaj türünü icra etmektedir. Tonal montajın aristokratik niteliğine rağmen over tonal ya da supra tonal montaj demokratik bir karakter taşımaktadır. Bu montaj türü baskın bir ögenin hakimiyeti yerine tıpkı Kabuki tiyatrosunda olduğu üzere monist, bütüncü bir yaklaşım uyarınca sinematik evreni teşkil eden tüm unsurların eşit düzeyde katılım; sinematik evreni şekillendiren tüm unsurların nötr, ortak bir ölçüye indirgenmek, tonların eşit düzeyde birbiri ile ilişkilenecek esasına göre şekillenmektedir.

⁵⁵³Ruhi çağrışımlar marifetiyle çokkusal durumlar yaratma esasına göre şekillenmektedir.

⁵⁵⁴Bu montaj türünün çerçevesini ruhi, zihinsel, duygusal motifler çizmekte; ruhi, duygusal motifler tıpkı Pavlov'un koşullu refleks deneylerinde olduğu üzere zihni motifleri tahrik etmek esasınca şekillenmektedir.

⁵⁵⁵Partitür, porte gibi müzikal kavramlara göre; tıpkı partitür ve porte yapısında olduğu üzere, düşey ve yatay yapıların, sinematik evreni teşkil eden unsurların senkronize, orkestral bir işbölümü esasınca göre birbirini etkilemek uyarınca şekillenen bir montaj türüdür (Eisenstein, 1984:73-74).

⁵⁵⁶Eisenstein montaj türlerini katı sınırlarla ayırmaz fakat yine de bu montaj türleri arasında çatışmacı diyalektik yöntem bağlamında bir hiyerarşi tesis etmekte, bu babta montaj türlerini nitel bakımdan birbirinden ayırmaktadır. Söz gelimi, çekimlerin uzunluğu ile çekimin içsel devinimi arasında vuku bulan bir çatışma metrik montajdan daha üst bir montaj aşamasına yani ritmik montaj aşamasına geçişe neden olmakta ya da çekimin ritmik niteliği ile tonal niteliği arasında vuku bulan çatışma da ritmik montaj aşamasından tonal montaj aşamasına geçişe neden olmaktadır. Yahut çekimin tonal niteliği ile over tonal niteliği arasında vuku bulan bir çatışma overtonal montaj aşamasına ya da fiziki overtone ile ideolojik overtone arasında vuku bulan çatışma da intellektüel montaj aşamasına geçişe neden olmaktadır. Görülmektedir ki, montaj türleri arasındaki ayrım ve geçiş kriterlerini, bir montaj türünün nitel, hiyerarşik bakımdan daha üst seviyede bir montaj türüne yerini bırakmak kriterlerini diyalektik, çatışmacı bir çerçeve tayin etmektedir.

⁵⁵⁷Montaj nosyonunda esas olan birbirini izleyen çekim parçaları değil, birbirinden müstakil çekimler arasında tabiri caizse Spinozacı zeminde gerçekleşen karşılaşmalardır.

olarak yeni bir kavram doğmaktadır.⁵⁵⁸ Bu manada Eisenstein'ın montajı nosyonu Pudovkin montaj nosyonunda olduğu üzere iki ayrı imgeyi birleştirmek esasına göre şekillenmez. Yukarıda ifade edildiği üzere, Eisenstein montaj nosyonu farklı imgelerin çarpışması neticesinde yeni bir kavramı, düşünceyi açığa çıkarmak esasına matuftur⁵⁵⁹ ve bu gayeye matuf montajın hüküm sürdüğü sinematik evren Pudovkin'de olduğu üzere öykü aktarımına dayalı dramatik bir süreklilik uyarınca ya da Bazin'de olduğu üzere fiziki, mekansal,algısal süreklilik ve yasalar uyarınca değil, psikolojik, zihinsel süreklilik ve psikolojik, zihinsel yasalar uyarınca şekillenmektedir.⁵⁶⁰ Bu manada sinematik evren düşünce, düşünce yasaları çerçevesinde yapısal; sinematik evreni teşkil eden unsurlar dilsel yasaların egemenliği altında itibari bir karakter kazanmakta,⁵⁶¹ dilsel bir forma bürünmektedir.⁵⁶² Bu sinematik evren kendine özgü yasalar uyarınca şekillenen kapalı bir yapı,organik bir bütün,⁵⁶³ mekanik bir sistem niteliği arz etmektedir.

Eisenstein'ın montaj nosyonu dinamik bir karakter taşımaktadır.⁵⁶⁴ Bu manada yukarıda ifade edildiği üzere, doğal ve uyumlu olanı temsil etmek yerine Eisentein diyalektik bir nosyon çerçevesinde montaj marifetiyle çelişki ve karşıtlıklardan müteşekkil bir sinematik evren inşa etmekte,⁵⁶⁵ bu sinematik evrenin tüm unsurlarını yaratıcı yönetmenin zihnindeki kavrama, ideye tabi kılmaktadır.

⁵⁵⁸Söz gelimi, göz ve su imgesinin karşılaşması neticesi ağlamak kavramı, ağlamak imgesi açığa çıkmaktadır. (Küçükerdoğan, a.g.e.,2014:100). Ya da bir kuş ve ağız imgesi neticesi şarkı söylemek kavramı açığa çıkmaktadır. Öte taraftan, kavram sadece imgelerin muhteva, anlam düzeyinde, doğal, fiziki düzeyde karşılaşması, çarpışması neticesi açığa çıkmaz; kavram aynı zamanda imgelerin uzunluk, ton, ritm, overtone gibi yaratıcı yönetmenin müdahalesi doğrultusunda biçimsel motifler düzeyinde karşılaşması neticesinde de açığa çıkmaktadır.

⁵⁵⁹İmgeler arası münasebeti kavram tesis etmektedir.

⁵⁶⁰Zihin zıtların birliği uyarınca yani sentez yapmak suretiyle diyalektik bir formda şekillenmektedir.

⁵⁶¹Sinema da tıpkı dil gibi itibari bir karakter taşımaktadır. Bu manada montaj marifetiyle öykü ya da olay değil, dilsel nitelik taşıyan çağrışımlar açığa çıkmakta; sinematik evreni olgu ya da olaylar değil, imgeler ve kavramlar, imgelerin kompozisyonu, imgelerin organizasyonu şekillendirmektedir.

⁵⁶²Montaj marifetiyle düşünce, düşünce yasaları çerçevesinde yeniden inşa edilmekte; düşünce, montaj marifetiyle, sinematik dil aracılığıyla aktarılmaktadır.

⁵⁶³Sinematik evrenin tüm unsurları diyalektik bir ilişki, organik bir bütünsellik çerçevesinde şekillenmektedir yani sinematik evrenin tüm unsurları hem birbirini etkilemektedir hem de birbirine organik bir bütünsellik çerçevesinde bağlıdır. Söz gelimi, bir renk tek başına anlam ifade etmez, renk ancak diğer renklerle ya da diğer sinematik unsurlarla ilişki, sinematik evrenin bütünü için geçerli olan ide çerçevesinde anlam kazanmaktadır.

⁵⁶⁴Öte taraftan, Eisenstein'ın montaj nosyonu sadece yapısal düzeyde değil, kimi dönüşümlere uğramak bakımından düşünsel seyir düzeyinde de dinamik bir karakter taşımaktadır. Bu manada Eisenstein'a göre montajın dinamik, açık bir dizge niteliği taşıdığını ifade etmek mümkündür.

⁵⁶⁵Yeni devrimci sanatın temel ilkesi olan diyalektik yöntem montaj marifetiyle hayata geçmektedir.

Yaratıcı yönetmen sinematik evrenin tüm unsurlarını montaj marifetiyle kavram, ide doğrultusunda organize etmektedir.⁵⁶⁶ Yaratıcı yönetmenin inşa ettiği bu sinematik evrende, tabiri caizse tıpkı mekanik bir düzenek gibi her parça kendi işlevini bütün tarafından tayin edilen bir çerçevede yerine getirmektedir⁵⁶⁷ fakat bu mekanik düzeneği Aristoteles'in ilk muharrik nosyonunda olduğu üzere yaratıcı yönetmen bilinçli bir biçimde harekete geçirmekte yani mekanizma harekete geçmek doğrultusunda dış bir kuvvete, dışsal bir şoka hacet duymaktadır.⁵⁶⁸ Bu bakımdan Eisenstein'ın inşa ettiği sinematik evren hem mekanik hem de zihinsel bir karakter taşımaktadır. Eisenstein bu mekanizmanın izleyici nezdinde saydam bir izdüşümünü yaratmak kaygısı da taşımakta, bu maksatla izleyiciyi de çekimler, atraksiyonlar(Abisel,2010:235) marifetiyle psikolojik bir şoka maruz bırakmak suretiyle düşünsel düzeyde tahrik etmektedir.⁵⁶⁹ Yani Eisenstein'ın inşa ettiği bu sinematik evren bir yönüyle de doğa, madde ile zihin arasında bir irtibat tesis etmekte, bu sinematik evren doğanın, maddenin zihinsel düzeyde, bilinç düzeyinde tezahürünü ifade etmektedir.⁵⁷⁰ Kuşkusuz ki, zihin ile madde arasındaki bu ilişki farklı düzeylerde olmak münasebetiyle özdeş değildir. Madde bir başka deyişle kaydedilen imaj yaratıcı yönetmenin zihinsel müdahalesi doğrultusunda montaj marifetiyle hem nitelik hem de anlam bakımından dönüşüme uğramakta⁵⁷¹ fakat

⁵⁶⁶İde sinematik evrenin tüm unsurlarını birleştiren, motive eden bir ilkedir, tabiri caizse sinematik evrenin ruhudur. Sinematik evren ide yani bütün doğrultusunda şekillenmekte, sinematik evrenin tüm unsurları yaratıcı yönetmen tarafından bu doğrultuda organize edilmektedir.

⁵⁶⁷Tıpkı bir orkestradaki gibi her parça kendi işlevini yerine getirmekte, her parça bütün doğrultusunda şekillenmektedir.

⁵⁶⁸Her mekanizma bir sorun, problem çözmek maksadına matuf bir biçimde bilinçli olarak tasarlanmaktadır. Eisenstein'ın yarattığı sinematik evren de benzer biçimde yönetmenin bilinçli müdahalesi doğrultusunda bir problemi çözmek, yönetmenin zihnindeki ideyi, kavramı açığa çıkarmak doğrultusunda tasarlanmaktadır. Yaratıcı yönetmen tarafından tasarlanan bu evren mekanik bir formda işlemekte, bu husus yani zihin ile mekanik düzey münasebeti organik yaklaşım ile mekanik yaklaşımı sentezlemektedir.

⁵⁶⁹Bu manada Eisenstein üzerinde tesiri bulunan isimlerden birisi olan Pavlov ismini zikretmek gerekmektedir. Pavlov da yaptığı deneyler vasıtasıyla şoklar yaratmaktadır. Eisenstein da Pavlov'un psikolojik deney sonuçlarını montaj marifetiyle sinematik evrene adapte etmekte, tıpkı Pavlov gibi kullandığı seyirciyi şoklar yoluyla manipüle etmekte, seyirci üzerinde etki yaratmaktadır.

⁵⁷⁰Kuşkusuz ki, Eisenstein'ın bu yaklaşımı en nihayetinde doğa insan ya da doğa zihin ikiliğini lağvetmek maksadına matuf diyalektik ve tarihsel materyalist yöntemden mülhemdir. Eisenstein'ın da benzer bir biçimde sinema vasıtasıyla bu ikiliği lağvetmek maksadı taşıdığını ifade etmek mümkündür.

⁵⁷¹Bir imajın kaydedilmesi sadece teknik bir anlam ifade etmektedir. Eisenstein'ın sinematik evreninde ise kaydedilen imaj zihinsel işleme, başka imajlarla ilişkiye tabi kılınmaktadır. Yani Eisenstein'ın sinematik evreninde çekim, imaj hem teknik, doğal bir boyuta hem de zihinsel bir boyuta sahiptir.

yaratıcı yönetmen zihinsel malzemeyi doğadan yani maddeden temin etmektedir Tabiri caizse, Eisenstein'ın inşa ettiği sinematik evren doğaya dönük bilim ile zihine dönük sanatı sentezlemek kaygısı gütmektedir.⁵⁷² Sinema da bu bilim ile sanat sentezini hayata geçirmek kapasitesine en fazla sahip sanat olarak değerlendirilmektedir. Öte taraftan, Eisenstein'ın bir başka deyişle yaratıcı yönetmenin montaj marifetiyle imajı, karakteri, sesi,⁵⁷³ müziği, aksiyonu, rengi,⁵⁷⁴ kompozisyonu, dramatik yapıyı kısacası sinematik evreni şekillendiren tüm unsurları bir, bütün, ide, kavram doğrultusunda diyalektik, çatışmacı bir çerçevede yaratıcı yönetmenin zihnine tabi kılmak maksadıyla nasıl tanzim ettiğine, bu maksada matuf olarak Eisenstein'ın hangi enstrümanlardan istifade ettiğine bakmak gerekmektedir. Eisenstein'ın diyalektik, çatışmacı montaj nosyonunu kontrpuan kavramı veciz bir biçimde özetlemektedir. Eisenstein, kontrpuan nosyonunda olduğu üzere birbiri ile çatışan tüm unsurları organik bir bütün, bir dizge doğrultusunda birleştirmekte, sesin kontrpuantal düzeyde kullanımını sinematik alana adapte etmektedir. Öte taraftan, Eisenstein görme ve işitme duyularının farklı niteliklerinden ötürü⁵⁷⁵ görüntü ile sesi de senkronize bir formda değil,⁵⁷⁶ bütün, ide doğrultusunda çatışmacı bir formda düzenlemekte, bu manada Eisenstein'ın sinematik evreninde ses görüntüyü tamamlayan bir unsur olarak değil, sui generis sinematografik bir öge olarak açığa çıkmaktadır.⁵⁷⁷ Bu hususta Eisenstein'ın renk ögesini de ses ile benzer bir biçimde

⁵⁷²Sanatın ereği bilim ile birleşmek, bu manada bilgi ile sanat arasındaki sınırları lağvetmektir. Bu manada entelektüel, kavram temelli soyut sinema bilim ile sanatı sentezlemektedir.

⁵⁷³Eisenstein'ın ses ile münasebeti sesli filmin hayata geçmesinden daha evveldir, sesin sinematik evreni şekillendiren bir öge olarak önemini daha evvel keşfetmektedir. Öte taraftan ses unsurunu söz, müzik, gürültü gibi bütün akustik motifler şekillendirmektedir.

⁵⁷⁴Eisenstein'ın renk ile münasebeti renkli filmin hayata geçmesinden daha evveldir, rengin sinematik evreni şekillendiren bir öge olarak önemini daha evvel keşfetmektedir.

⁵⁷⁵Görüldüğü üzere, Eisenstein görüntü ve ses bahsinde yine bilim ile sanat arasında bir köprü kurmaktadır.

⁵⁷⁶1928 senesinde Eisenstein Pudovkin ile birlikte kaleme aldığı bir bildiride ses ile görüntünün senkronize bir formda kullanılmak neticesi montajın sanatsal boyutunun yok olacağını ifade etmektedir.

⁵⁷⁷Bir orkestrada her ses başka bir duyguyu, düşüncüyü ifade etmekte fakat bu seslerin bileşiminden bir bütün doğmaktadır. Benzer bir şekilde tıpkı bir orkestradaki gibi görüntü ve ses kendi işlevlerini ifa etmekte fakat bu işlevler bütün doğrultusunda şekillenmekte, bütünün açığa çıkmasına hizmet etmektedir. Öte taraftan, Eisenstein sesin sinematik evrene dahil olmasıyla birlikte Alexander Nevski ve Korkunç Ivan filmlerinde ve tümüyle sesli bir biçimde gerçekleştirdiği kaybolan Bejin Bataklığı filminde görsel işitsel kontrpuan montaj(audio-visual counter point montage) nosyonunu hayata geçirmektedir. Bu montaj nosyonunda yukarıda ifade edildiği üzere ses, görüntü, yani görsel ve işitsel ögeler eşlesmez, kontrpuantal, çatışmacı bir formda bir, bütün doğrultusunda tıpkı bir orkestradaki gibi organize edilmektedir.

kullandığını belirtmek gerekmektedir. Tıpkı ses gibi Eisenstein renk ile görüntü münasabetini de senkronize olmayan, çatışmacı bir formda tanzim etmekte, rengi de sui generis bir sinematografik öge olarak şekillendirmektedir.

Eisenstein'ın sinematik nosyonu, montaj nosyonu bağlamında içsel monolog kavramına da temas etmek gerekmektedir. Eisenstein içsel monolog nosyonunu James Joyce'un bilinç akışı⁵⁷⁸ kavramından ilhamla⁵⁷⁹ yaratmaktadır.⁵⁸⁰ İçsel monolog nosyonu hareket imaj evreninden zaman imaj evrenine geçiş hususunda mühim bir basamak teşkil etmektedir. İçsel monolog marifetiyle birlik, özdeşlik temelinde sinematik evreni şekillendiren rasyonel bağlantılar aşınmakta, sinematik evren irrasyonel bağlantılara kapı aralamaktadır.⁵⁸¹ İçsel monolog⁵⁸² marifetiyle yeni bir dil, yeni bir sentaks⁵⁸³ ve bu hususa koşut yeni bir düşünme formu açığa çıkmakta; sinematik evreni şekillendiren unsurlar ile düşünce arasında tesis edilen münasebet de bu manasıyla dönüşüme uğramaktadır.

⁵⁷⁸Eisenstein'a göre Joyce düşünce ve duyguların içsel niteliğini ifade eden yeni bir formun kurucusudur. Öte taraftan, Eisenstein bilinç akışı yöntemini veciz bir biçimde ifade eden Joyce'un meşhur Ulysses romanını filme aktarmak üzere Paris'te Joyce ile biraraya gelmektedir. Ne var ki Sovyetler Birliği'ndeki bilhassa toplumcu gerçekçilik akımını hakim kılan sanatsal, siyasal atmosfer nedeniyle Eisenstein bu tasarıdan vazgeçmektedir.

⁵⁷⁹Eisenstein'ın bilim ile sanatı sentezlemek tasarısı bakımından Joyce mühim bir figürdür. Eisenstein'a göre Joyce sanat alanında tabiri caizse tıpkı bir bilim insanı gibi mütemadiyen yeni keşifler yapmakta, bilimsel yöntemi sanatsal alana adapte etmektedir. Joyce tıpkı doğanın mikroskop marifetiyle ayrıntılı bir biçimde gözlemlenmesi gibi, Bloom adlı karakteri ayrıntılı bir biçimde gözler önüne sermektedir.

⁵⁸⁰Eisenstein Bejin Bataklığı gibi kimi filmlerinde bu tekniği hayata geçirmektedir. Ne var ki, Sovyetler Birliği'ndeki sanatsal, siyasal atmosferden ötürü bilhassa da bir iktidar söylemi olarak tedavüle sokulan biçimcilik eleştirisi münasebetiyle bu nosyonu derinleştiremez. Sinemada biçimcilikle alakalı bkz., (Denizel, 2014).

⁵⁸¹Sinematik evreni şekillendiren motiflerden meydana gelen bu dönüşüm münasebetiyle sinematik algı da dönüşüme uğramaktadır.

⁵⁸²Sinema ses, renk gibi enstrümanlar marifetiyle içsel monolog nosyonunu, düşünce akışının tüm unsurlarını hayata geçirmek hususunda en fazla imkana sahip olan sanattır.

⁵⁸³İçsel monolog kendine özgü bir söz dizimi marifetiyle açığa çıkmaktadır. Bu söz dizimi kavramların akışındaki rasyonel, katı soyutlamayı bir ölçü de sıcaklaştırmak suretiyle daha irrasyonel bir evrene kapı aralamakta, rasyonel bir evrenden bir ölçüde kopuşu ifade etmektedir (Özön, a.g.e.,1984:127). Bu içsel monolog evreni tabiri caizse rasyonel bir evren ile irrasyonel bir evren arasında bir nevi köprü vazifesi icra etmekte, dış gerçeklik ile temsili bir bağı muhafaza etmektedir. Bu manada Freud'un bilinçdışı evreni ile içsel monolog evreni arasında bir paralellik tesis etmek mümkündür.

Yukarıda ifade edilen hususlar ışığında görülmektedir ki ; Eisenstein inşa ettiği sinematik evren marifetiyle kavram ile duyum, imge ile kavram arasında bir bağ tesis etmekte, bu evrende tabiri caizse kavramlar duyusal, imgesel ; imgeler, duyular kavramsal bir nitelik kazanmakta, intellektüel unsurlar ile duyusal unsurlar, ruhi unsurlar sentezlenmekte,⁵⁸⁴ sinematik evren ruhi, duyusal, düşünsel bir karakter kazanmaktadır. Bu manada Eisenstein'ın inşa ettiği bu sinematik evreni imge-duygu, duygu-kavram patikası uyarınca formüle etmek mümkündür.⁵⁸⁵ Yani bu sinematik evrende imge duyguyu ya da ruhsallığı ; duygu ya da ruhsallık da kavramı tahrik etmektedir. Eisenstein imge, duygu, kavram patikasını ani etki⁵⁸⁶, içsel monolog, atraksiyon ya da çarpıcı montaj⁵⁸⁷ gibi onun sinematik nosyonunu şekillendiren temel enstrümanlar marifetiyle inşa etmektedir. Öte taraftan, yukarıda da ifade edildiği üzere, Eisenstein'ın inşa ettiği sinematik evrende yaratıcı yönetmen mühim bir konum teşkil etmektedir. Yaratıcı yönetmen sinematik evreni şekillendiren tüm unsurları bütün'e, ideye erişmek doğrultusunda organize etmekte, sinematik evreni ruhi, zihinsel etki uyarınca şekillendirmektedir.

2.2 Ana Hatlarıyla Bazin Sinematik Nosyonu

Bu fasılda Bazin montaj stili, montaj nosyonu, sinematik nosyonu değerlendirilmektedir.

⁵⁸⁴Eisenstein'ın inşa ettiği sinematik evrende duygu ile akıl, dış gerçeklik ile kavram daha doğrusu dış gerçeklikten temin edilen duyum ile düşünce yani doğa ile akıl sentezlenmekte, dış gerçeklik kavramsal bir nitelik kazanmakta, daha doğrusu kavramı çağrıştırmak, montaj marifetiyle intellektüel çağrışımlar yaratmak suretiyle metaforik bir nitelik kazanmaktadır. Söz gelimi, fışkıran alevler yani görünen imgeler duyusal bir dış gerçekliği ifade etmek yerine, metaforik bir nitelik kazanmak suretiyle kavrama yani görünmeyen anlama göndermede bulunmaktadır. Bu manada dış gerçeklik kavrama geçişte bir köprü vazifesi icra etmekte; bu manada dış gerçeklik duyguları tahrik etmekte, duygular da düşünceyi açığa çıkarmaktadır.

⁵⁸⁵Ani etki duyguyu, duygu da düşünmeyi ya da kavramı tahrik etmektedir. Fakat ani etki neticesi açığa çıkan kavramın, düşünmenin mantıksal bir nitelik taşımadığını, ani etki marifetiyle açığa çıkan kavram ya da düşünmenin imgelerin yarattığı etki ile ilintili olduğunu ifade etmek gerekmektedir. Bu manada her ne kadar Eisenstein, inşa ettiği rasyonel sinematik evren münasebetiyle hareket imaj evreninin sınırları dahilinde mülahaza edilse de, ani ve etki kavram ilişkisinin niteliği bakımından Eisenstein'ın inşa ettiği sinematik evrenin hareket imaj evreninden başka bir sinematik evrene yönelim gösterdiğini ifade etmek de mümkündür.

⁵⁸⁶İmgelerin birbiri ile çarpışması neticesinde bir başka deyişle çarpıcı montaj neticesinde açığa çıkan ani etki marifetiyle duyusal, ruhsal, kavramsal motifler harekete geçmektedir.

⁵⁸⁷İmgenin ani etki düzeyi çarpıcı montaj marifetiyle açığa çıkmaktadır.

2.2.1.Giriş Niteliğinde Bazin

1951 senesinde Jacques Doniol-Valcroze ile birlikte Cahiers du Cinema dergisini yayın hayatına kazandıran André Bazin sinematik düşünceye, sinema kuramına, sinema pratiğine hem Fransa planında hem de evrensel planda derinden tesir eden figürlerden birisidir.⁵⁸⁸ Bu cümleden olarak, Fransa planında Deleuze gibi sinematik düşünürler ve Fransız Yeni Dalga Sineması(Wiegand,2011) gibi sinematik akımlar;⁵⁸⁹ evrensel planda ise sinema bağlamında Japonya(Nozaki, 2011 :324-329)⁵⁹⁰, Çin(Lagesse, 2011 :316-323, Brezilya(Xavier ,2011 :308-315), Polonya gibi ülkelerde, Çek Yeni Dalga gibi akımlar⁵⁹¹ üzerinde Bazin tesirini teşhis etmek mümkündür.Öte taraftan, Bazin sistematik bir sinema nosyonu inşa etmez,⁵⁹² sinematik düşüncelerini sistematik bir biçimde kuramsallaştırmaz. Bu manada Bazin bir sinema filozofu, sinema teorisyeni değildir. Bazin daha ziyade, bir izleyici olarak aktüel filmlere dair sinematik tecrübeyi,⁵⁹³ sinemanın aktüel yapısına,⁵⁹⁴ sinematografik evrime, sinematografik dilin evrimine,⁵⁹⁵ Fransa ve dünya sinemasına dair düşüncelerini fragmental bir formda eleştiri yazıları marifetiyle ifade etmekte(Andrew,Joubert-Laurencin,2011 :xiii),sinemanın fenomenolojisini açığa

⁵⁸⁸Bazin'in evrensel bir sinematik düşünür ve lokal bir eleştirmen olmak üzere ikili bir pozisyonu bulunmaktadır (Elsaesser, 2011 :4).

⁵⁸⁹Deleuze'un sinematik nosyonunun şekillenmesinde Bazin etkisi bulunmaktadır, Deleuze film kuramının şekillenmesinde Bazin'e çok şey borçludur(Conley,2011 :39).Ayrıca Deleuze'un sinematik nosyonu ile Cahiers du Cinema Dergisi teorik parametreleri arasında bir paralellik teşhis etmek de mümkündür(Jones, 2008 :81).Öte taraftan, Yeni Dalga akımını teşkil eden yönetmenlerin kahir ekseriyeti Cahiers du Cinema dergisinde yazılar kaleme almakta, Bazin'in düşüncelerinden etkilenmektedir; bu yönetmenler tarafından hayata geçirilen filmlerde Bazin etkisi bulunmaktadır.

⁵⁹⁰Bazin Japon filmlerinin gerçekçi karakteri ile iştigal etmektedir (Cook, 2011: 331).

⁵⁹¹Bazin Çek Yeni Dalga akımı üzerinde kritik bir role sahiptir (Lovejoy, 2011 :302).

⁵⁹²Bazin'in sinematik nosyonu sistematik bir nitelikten mahrumdur fakat kendi içinde tutarlı bir nitelik taşımaktadır.

⁵⁹³Bazin gündelik film eleştirisi manasında hemen hemen 2600 adet inceleme, deneme yazısı kaleme almaktadır(Tweedie, a.g.e., 2011: 275).

⁵⁹⁴Bazin film festivalleri; Fransız sinemasının endüstriyel, iktisadi, yasal niteliği, sansür gibi sinematik alanın aktüel yapısına dair hususlarda da yazılar kaleme almaktadır(Szaniawski, 2011:240-245; Vernet, 2011:234-239).Bazin arkadaşı Jacques Doniol-Valcroze ile birlikte 1953 ile 1957 seneleri arasında Commission de Contrôle üyesi olarak faaliyette bulunmaktadır(Vernet,a.g.e., 2011:235).

⁵⁹⁵Bazin'in film kuramında sinematografik dilin evrimi bir mihenk taşı teşkil etmektedir (Conley, a.g.e.,2011:35).

çıkarmaktadır.⁵⁹⁶ Bazin bu oldukça geniş plandaki sinematik eleştirilerinin bir kısmını 1957 senesinde Qu'est-ce que le cinéma başlığı altında toplamaya başladı fakat eleştirilerinin önemli bir kısmı da günümüze yazılı bir biçimde intikal etmedi.⁵⁹⁷

Bazin'in sinematik düşüncesinin şekillenmesinde Bergson, Sartre, Merlau Ponty⁵⁹⁸ gibi filozoflar; varoluşçuluk,⁵⁹⁹ hümanizm, Letrizm gibi avant-garde akımlar (Fack, 2011 :246), coğrafya, jeoloji, kartografi, topografya, zooloji, jeoloji, botanik gibi bilimler etkide bulunmakta, bu manada Bazin'in sinematik düşüncesi, montaj nosyonu oldukça geniş bir kaynak marifetiyle açığa çıkmaktadır. Bazin aktüel filmleri eleştirmek,⁶⁰⁰ film festivallerini değerlendirmek (Cortade, a.g.e., 2011 :23), sinematografik evrimi, imajın ontolojik statüsünü, imajın özünü açığa çıkarmak (Cortade, a.e., 2011 :13-31), bir montaj nosyonu, sinema nosyonu inşa etmek bağlamında bu oldukça geniş kaynaktan istifade etmekte; sinemanın doğasına, sinemanın gerçeklikle münasebetine, sinema sanatına sinematografik bir pencereden yanıtlar aramaktadır (Öztürk,2016 :17).

2.2.2.Ana Hatlarıyla Bazin Sinematik Nosyonu: Gerçekçilik

Bazin'in sinematik nosyonunu karakterize eden en temel kavram gerçekliktir;⁶⁰¹ gerçekliğe, gerçekliğin temsili hususuna gösterilen sadakattir.⁶⁰²

⁵⁹⁶Bazin'in fenomenolojik bir yaklaşımı mevcuttur.

⁵⁹⁷1958 senesinde hayata veda eden Bazin'in eleştirilerinin mühim bir kısmını IDHEC'te yaptığı sözlü sunumlar teşkil etmektedir.

⁵⁹⁸Ponty'nin fenomenolojik yaklaşımı Bazin üzerinde tesirde bulunmaktadır (Vache, 2011:143).

⁵⁹⁹Bazin'in sinematik nosyonu sinemanın özünden ziyade varoluşuna matuftur. Bu manada Bazin soyut, sistemik bir yaklaşım inşa etmek yerine; aktüel filmler bağlamında sinematik olanı tasvir etmek yaklaşımı sergilemekte, sinematik yazıları sinemanın aktüel örneklerine, tür filmlerine odaklanmakta, biçimci sinema kuramı tarafından ihmal edilen tür filmlerini açığa çıkarmaktadır.

⁶⁰⁰Söz gelimi, Welles'in Muhteşem Ambersonlar ve Yurttaş Kane filmlerini eleştirmek hususunda jeoloji, topografya biliminden istifade etmektedir (Cortade, 2011:24).

⁶⁰¹Sinematik gerçeklik tıpkı resim sanatında olduğu üzere tabiri caizse ampirik gerçekliğin temsili motifinden neşet etmektedir.

⁶⁰²Hem sinematik kompozisyon unsurları hem de montaj düzeyi bakımından Bazin'in sinematik nosyonunu gerçeklike sadakat hususu karakterize etmektedir.

Bazin bu bakımdan sinemayı bir sanat olarak nitelendiren Eisenstein,⁶⁰³ Arnheim gibi formalistlerden farklı olarak gerçekçilik kutbunda konumlanmaktadır. Bonitzer şöyle diyor : “ *Andre Bazin’e göre iki çeşit sinemacı vardır : gerçekliğe inananlar ile görüntüye inananlar*”(2017 :116).⁶⁰⁴ Bazin’in sinematik nosyonu bakımından gerçeklik ile tesis edilen münasebet anlatımsal, zihinsel karakterden muaf bir formda algısal gerçeklik motifi uyarınca şekillenmekte; bu hususa koşut olarak zamanı, mekanı, dramatik eylemi her nevi manipülasyondan, müdahaleden azade kılmaktadır. Bazin’in gerçeklik nosyonu faslında yukarıda ifade edilenler ışığında gerçeklik-temsili münasebetine de temas etmek gerekmektedir. Aslında Bazin’in sinematik nosyonu felsefi gerçeklik yahut dramatik gerçeklik kavramı uyarınca değil,⁶⁰⁵ mekanik yeniden üretim sürecinde nesne ile temsil arasında vuku bulan münasebet bakımından, nesne ile temsil arasında vuku bulan aralık bakımından,⁶⁰⁶ sinematik gerçeklik bakımından açığa çıkmaktadır.⁶⁰⁷ Öte taraftan, Bazin’in sinematik gerçeklik, sinematik temsil nosyonunun aslında doğal dünyanın mimetik temsili hususundan kaynaklandığını ifade etmek mümkündür. Bu manada doğal dünyayı dönüştürmek, doğal dünyayı tahakküm altına almak yerine doğal dünyayı keşfetmek, doğal dünyanın farklı veçhelerini açığa çıkarmak, doğayı temsil etmek hususu uyarınca Bazin’in sinematik nosyonu şekillenmektedir.

⁶⁰³Eisenstein’a göre sinematik maddeyi zihinsel müdahale marifetiyle şekillendirmek neticesinde sinema sanatsal bir nitelik kazanmaktadır.

⁶⁰⁴Bazin sessiz sinema döneminde dahi sinemacıların görüntü ögesi ve gerçeklik ögesi etrafında kümelenenler biçiminde ayrıştığını, bu bakımdan sinematik evrimin iki farklı mecraya işaret ettiğini belirtmektedir (Asiltürk,2014:96).

⁶⁰⁵Amiyane tabirle Bazin için mühim olan konunun gerçekliği değil, nesneyi gerçeğe uygun bir biçimde temsil etmektir. Söz gelimi, bir tiyatro oyununu sinematik evrene adapte etmek, sinematik yasalara tabi kılmak yerine tiyatro oyununu kendi gerçekliğine, özgünlüğüne uygun bir biçimde kaydetmek sinemanın tabiatına daha uygun bir seçenek teşkil etmektedir. Zira sinema gerçekliği doğal bir biçimde temsil etmek gayesine matuf, bu psikolojik motif neticesi şekillenen bir faaliyetir.

⁶⁰⁶Doğal dünyadan aktarılan nesne ile nesnenin temsili arasındaki aralık yahut gerçeklik ile gerçekliğin temsili arasındaki aralık psikolojik bir motif marifetiyle, gerçekliğe iman marifetiyle telafi edilmekte, sinematik gerçeklik bu husus uyarınca inşa edilmektedir. Yani sinematik gerçekliği fotoğraftan farklı olarak kaydedilen görüntünün fiziki gerçekliği değil, bu gerçekliğin kökenine dair iman tesis etmektedir. Bu manada fotoğraftan farklı olarak sinematik gerçeklik fiziki yasalara değil, psikolojik motiflere tabi hale gelmektedir. Öte taraftan, gerçeklik ile temsil arasındaki aralık bir estetik kararı açığa çıkarmaktadır(Rosen, 2011:109).

⁶⁰⁷ Sinematik gerçeklik, gerçekliğin selüoit üzerine bıraktığı nesnesi ile uyumlu izler uyarınca, gerçekliğin doğal temsiline matuf bir biçimde açığa çıkmaktadır.

Gerçeklik Bazin'in sinematik biçime, sinematik estetiğe, sinematik dile, sinematik stile,⁶⁰⁸ imge ontolojisine, imgenin plastik niteliğine, sinematik montaja dair düşüncelerini şekillendiren anahtar kavramdır (Odabaş, 2013 :158), tabiri caizse Bazin'in sinematik nosyonu gerçeklik kavramı, sinemanın gerçekliğe sadakati(Andrew, 1976 :137) uyarınca açığa çıkmaktadır. Bazin görsel, uzamsal gerçeklik ile sinematik evren arasındaki asimptotik münasebeti (Tweedie, 2011 :280, Rosen, 2011 :109)⁶⁰⁹, sinematik nesnelerin, imgelerin uzamsal boyutunu vurgulamakta ; sinemanın gerçeklikle münasebetini konu bağlamında dramatik düzeyde değil, uzam düzeyinde ifade etmektedir. Sinematik ekranı gerçekliğe açılan bir pencere⁶¹⁰ olarak nitelendiren Bazin tabiri caizse kurmaca karşısında gerçeklike bir imtiyaz atfetmekte,⁶¹¹sinematik planda kurmaca bir öykünün açığa çıkmasından ziyade bir yönüyle gerçekliğin farklı düzeylerde ifadesi ile iştigal etmektedir. Sinematik gerçeklik nosyonu bakımından Bazin, sinematik imge, sinematik malzeme ile formalistlerden farklı bir münasebet tesis etmektedir.⁶¹² Sinematik imgeyi, sinematik malzemeyi soyutlama, sembol, konvansiyon⁶¹³ türünden müdahalelere tabi kılan formalistlerden farklı olarak Bazin sinematik imgeyi muhtelif formalist müdahalelerden azade kılmaktadır.⁶¹⁴ Bu manada Bazin sinematik imgenin, sinematik malzemenin muhtelif müdahale enstrümanlarından münezzeh saf, bakır,

⁶⁰⁸Bazin'in sinematik nosyonu uyarınca sinematik stili gerçekliği dönüştürmek, gerçeklik inşa etmek değil; gerçekliğin belirli yönlerini seçmek, gerçeklikten seçimler yapmak tayin etmektedir. Sinematik anlam sinematik malzeme ile tesis edilen stilin niteliğine, sinematik malzemeyi anlamlandırma stiline koşut olarak açığa çıkmaktadır.

⁶⁰⁹Sinema ile gerçeklik arasındaki münasebeti asimptot terimi izah etmektedir. Yani sinema ile gerçeklik bir başka deyişle gerçekliğin sinematik temsili ile dünya arasında sonuçsuz bir münasebet, bir aralık söz konusudur, amiyane tabirle sinema gerçekliğe yaklaşır ama ona erişemez.

⁶¹⁰ Kostüm, ışıklandırma vb. tiyatral unsurlar gerçeklikten kopuk soyut bir evren inşa etmektedir. Ne var ki, sinematik ekran yahut perde gerçekliğe açılan bir pencere işlevi görmektedir.

⁶¹¹Bazin gerçeklik ile kurmaca arasında gerçeklik lehine hiyerarşik bir ilişki tesis etmekte, gerçekliki kurmaca karşısında üstün bir mertebeye yerleştirmektedir. Bu üstün mertebe dolayısıyla kurmaca gerçeklike öykünmektedir.

⁶¹²Biçimci sinematik nosyona yönelik düşünsel itirazlar; sinema tarihinde bir kırılma noktası teşkil eden İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı ile eş zamanlı olarak açığa çıkmaktadır.

⁶¹³Özdeşlik, standart temelinde şekillenen geleneksel sinema söz gelimi, 80-120 dakikalık dramatik film zamanı türünden konvansiyonlardan müteşekkildir. Bu manada Bazin, Erich von Stroheim gibi sinematik konvansiyonlardan azade bir filmik evren inşa eden yönetmenlerini önemini vurgulamaktadır. Öte taraftan, klasik, geleneksel sinema hem biçim hem de muhteva bakımından apriori sinematik konvansiyonlar marifetiyle fark'ı tecrit etmekte, despotik, standart, soyut, homojen bir sinematik evren inşa etmektedir. Bu standart, despotik, soyut, homojen sinematik konvansiyonlar epistemolojik, kültürel alışkanlıklar uyarınca şekillenmekte, bu manada sinematik evren ile fark temelli, ontolojik, somut, tecrübevi, heterojen bir münasebet tesis etmek imkanını lağvetmektedir.

⁶¹⁴Bu manada sinematik imge muhtelif formalist müdahaleler marifetiyle başka bir dünyayı değil, doğal dünyayı işaret etmelidir.

doğal karakterini(MacBean,2006 :284); fotografik temelli imgenin gerçekçi doğasını,⁶¹⁵ fotografik temelli imgenin mekanik yeniden üretimini vurgulamaktadır(Baker,2010 : 227).⁶¹⁶ Bazin'e göre sinematik gerçeklik sinematik konvansiyonlardan, sinematik sembollerden azade bir biçimde açığa çıkmakta yani imgeyi soyutlamaya tabi kılan zihni müdahale gerçekliğin doğal, saf bir formda açığa çıkmasına engel teşkil etmektedir. Dolayısıyla dilsel, simgesel, konvansiyonel, soyut zihni müdahale imajın doğal, saf, bakir karakterini zedelemekte ; sinematik gerçekliği yönetmenin zihinsel manipölasyonuna tabi kılmaktadır.⁶¹⁷ Öte taraftan, imajın bu saf, doğal, bakir karakterine dönük vurgu bir yönüyle zaman imaj nosyonunu incelemekte ; Bazin ile Deleuze arasında bir paralellik tesis etmek imkanı da takdim etmektedir. Bu zaviyeden bakıldığında, zaman imge evreninde olduğu üzere Bazinci imge evreninde imge ve kavram özdeşliği hükmünü yitirmekte, imge hem form hem muhteva bakımından her nevi epistemolojik unsurdan arınmakta, imge saflaşmakta, imge kristalleşmektedir. Böylece imge her nevi film öncesi apriori koşuldan, konvansiyondan saflaşmakta, film ile tesis edilen münasebet gerçek algı koşullarına matuf bir biçimde açığa çıkmaktadır.

2.2.3. Gerçeklik ve Montaj

Bazin'in gerçeklik nosyonu bağlamında, bu nosyonla ilintili tabiri caizse gerçekçi montaj kavramına, inşa ettiği sinematik evrene ana hatlarıyla temas etmek gerekmektedir.⁶¹⁸ Bazin psikolojik ve zihinsel müdahaleden muaf bir biçimde, gerçekliğin bütünselliği⁶¹⁹ doğrultusunda algısal, fiziksel süreklilik ; algısal, fiziksel

⁶¹⁵Fotografik temelli imgenin mekanik yeniden üretimi imgeyi, imgeye konu teşkil eden mekan, nesne, insan vb. gibi unsurları her nevi müdahaleden muaf kılmakta; imgenin doğal niteliğine kapı aralamaktadır.

⁶¹⁶Mekanik yeniden üretim kavramı için bkz., (Benjamin,2009:50-86).

⁶¹⁷Saf imge nosyonu izleyici ile imgeyi yüz yüze bırakmakta; yönetmenin manipölasyonunu enterne etmektedir. Böylece yönetmen ile izleyici, izleyici ile imge arasındaki münasebet demokratik bir karakter kazanmaktadır.

⁶¹⁸Bazin sinematik montaja değil, sinematik evrenin sadece montaj yasaları itibarıyla inşa edilmesine karşıdır.

⁶¹⁹Gerçekliğin bütünselliği ibaresi monist, organik bir gerçeklik nosyonunu ifade etmez. Gerçekliğin bütünselliği ibaresi sinematik imgenin, sinematik uzamın mekanik yeniden üretim yapısı ile ilintili hususları, mekanik yeniden üretim sürecinin bütünsel karakterini vurgulamaktadır. Yani sinematik

gerçeklik esasına göre montaj kavramını mülâhaza etmektedir. Bu hususa karşılık psikolojik, zihinsel motifler ; psikolojik, zihinsel süreklilik uyarınca şekillenen montaj evreninde soyut ilkeler hüküm sürmekte,⁶²⁰ gerçeklik bu soyut ilkeler uyarınca muhtelif enstrümanlar marifetiyle müdahaleye maruz kalmakta, gerçeklik bu montaj evreninde bütünsel karakterini yitirmekte, parçalanmaktadır. Bu manada bu soyut montaj evreninde parça-bütün münasebeti, parçaları birleştirmek hususu önem kazanmakta, imge parça-bütün münasebeti doğrultusunda organik bir formda şekillenmektedir. Sinematik gerçekliği soyut, zihinsel, psikolojik temelli montaj marifetiyle parçalamak,⁶²¹ bu bakımdan parça-bütün münasebeti doğrultusunda bir sinematik evren inşa etmek ; imge ile tesis edilen münasebeti dikkat, göz ritmi gibi motifler uyarınca şekillendirmekte, bu manada imge pedagojik, despotik bir karakter kazanmakta, zihinsel, psikolojik manipülasyona maruz kalmaktadır(Sokolov, 2007:24). Bazin'in gerçeklik nosyonu temelinde şekillenen sinematik evreni, montaj evreni uzun plan,⁶²² plan sekans, alan derinliği gibi sinematik enstrümanlar marifetiyle⁶²³ imgeye bir taraftan zaman, mekan, dramatik eylem gibi sinematografik motifler bakımından bütünsel bir karakter öbür taraftan da demokratik, merkezsiz bir karakter kazandırmakta ;⁶²⁴ sinematik gerçeklikle her düzeyde tesis edilen münasebeti müphem, çok katmanlı bir niteliğe büründürmektedir. Bununla birlikte, Bazin'in inşa ettiği sinematik evrende, montaj evreninde minör, tecrübevi, ontolojik unsurlar hüküm sürmekte, hiyerarşi, manipülasyon hükmünü yitirmektedir. Yukarıda ifade edildiği üzere, plan sekans, uzun plan, alan derinliği gibi teknikler marifetiyle sinematik evrenin mahiyeti değişime uğramaktadır. Bu manada Bazin'in sinematik

gerçekliğin, sinematik temsili, sinematik uzamın muhtelif enstrümanlar marifetiyle parçalara ayrıştırılmaksızın bütünsel mekanik yeniden üretimi ile ilintilidir.

⁶²⁰Hollywood sineması, geleneksel anlatı sineması bu montaj evreninde hüküm süren mantık, psikolojik gerçekçilik esasına göre şekillenmektedir.

⁶²¹Bu hususa koşut olarak zaman, mekan, dramatik eylem de, dramatik olay da bütünsel karakterini yitirmektedir.

⁶²²Eisenstein uzun planları sanatsal zeka eksikliği şeklinde nitelendirmektedir. Buna mukabil Bazin'in sinematik nosyonu, montaj nosyonu uzun planlar marifetiyle muhtelif mekansal düzlemlerde dramatik eylemi geliştirmek, derinleştirmek esasına dayanmaktadır.

⁶²³Alan derinliği, plan sekans teknikleri çerçeveler arasındaki organik münasebet değil; çerçeve dahilindeki kompozisyon unsurları, dramatik unsurlar yani mizansen önem kazanmakta; bu teknikler marifetiyle mekan, dramatik eylem, zaman bütünsellik, gerçeklik esasına göre şekillenmektedir(Andrew,a.g.e., 2010:256).

⁶²⁴Sinematik imgenin bu merkezsiz niteliği Bazin'in sinema ile tiyatro arasında yaptığı ayrımı da kaynaklık etmektedir. Tiyatronun merkeze matuf karakterine mukabil, sinema merkezkaç bir karakter taşımaktadır.

nosyonu uyarınca fiziksel zaman, dramatik zaman, psikolojik zaman arasındaki aralık kapanmakta ;⁶²⁵ bu sinematik nosyon uyarınca mizansen motifleri, kompozisyon unsurları arasındaki hiyerarşi, organik münasebet hükmünü yitirmekte, bu motifler ontolojik düzeyde sui generis bir nitelik kazanmaktadır.⁶²⁶

2.2.4.Ana Hatlarıyla Bazinci Sinematik Evren

Yukarıda ifade edilenler ışığında, Eisenstein'ın dilsel, biçimci, konstruktivist, manipülatif sinematik nosyonu, montaj nosyonu ve montaj stili ile mukayese edildiğinde, Bazin sinematik nosyonunu ve bu nosyon uyarınca şekillenen montaj nosyonunu ve montaj stilini bir yönüyle doğalcı olarak nitelendirmek mümkündür. Bazin sinematik nosyonu ; hem form hem de sinematik stil, sinematik teknik bakımından sinematik evreni her nevi konvansiyondan, dilsel, biçimsel unsurdan rafine etmek esasını uyarınca şekillenmekte ; Bazin sinematik teknikleri de bu nosyon bakımından değerlendirmektedir. Bu manada Bazin, sinematik evreni, gerçekliğe yakınlıklaştıran sinematik teknikleri, endüstriyel, bilimsel icatları, ses gibi sinematografik elamanları müspet karşılamakta ; tiyatrosal olarak nitelendirdiği, gerçekliği manipüle eden bindirme türünden stilize, konvansiyonel teknikleri ise menfi karşılamaktadır. Temas edilen hususa paralel olarak, Bazin, gerçeklik nosyonu bağlamında, İtalyan Yeni Gerçekçilik akımında ifadesini bulan, olgusal imge olarak nitelendirdiği farklı bir imge türü, farklı bir gerçeklik formu, farklı bir sinematik evren önermektedir. Bazinci manada sinematik evren parça-bütün münasebeti doğrultusunda, gerçekliğin bütüncü, birici, görelî karakteri doğrultusunda değil, fark ve oluş temelinde şekillenmekte ; bu sinematik evrende birlik, bütünlük hükmünü yitirmekte, gerçeklik parçalanmakta, gerçeklik fragmental, eliptik, dağıtıcı ayıran(dispersive), başıboş dolaşan(errant), muğlak bir karakter kazanmaktadır (Deleuze, 2001 :1). Dolayısıyla Bazinci manada sinematik evreni ve bu sinematik evreni şekillendiren montaj nosyonunu, montaj stilini yani imge kompozisyonunu,

⁶²⁵Söz gelimi, İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı marifetiyle inşa edilen sinematik evrende ya da Orson Welles'in Yurttaş Kane filminde bu hususu teşhis etmek mümkündür.

⁶²⁶Psikolojik, zihinsel temelli montaj evreninde, sinematik evrende kompozisyon unsurları, mizansen motifleri organik bir münasebet uyarınca olağan bir formda şekillenmektedir.

imgeler arası münasebeti rasyonel, aşkın bağlantılar, rasyonel, aşkın kriterler değil, zayıf bağlantılar teşkil etmekte ; bu sinematik evrende imge despotik, temsili karakteri yitirmekte, imge bloklaşmaktadır. Bazinci manada sinematik evren, montaj nosyonu, montaj stili Bazin'in felsefi yaklaşımına paralel olarak gerçekliği taklit etmek, temsil etmek uyarınca değil; uzun plan, plan sekans, alan derinliği gibi sinematografik elamanlar marifetiyle gerçekliğin muğlak, çok katmanlı karakterine koşut olarak gerçekliğin farklı veçhelerini açığa çıkarmak, tabiri caizse gerçeklik üzerindeki örtüyü kaldırmak, gerçekliği ifade etmek, varoluşçuluk nosyonunda olduğu üzere gerçekliği farklı seçimlere, farklı tecrübeler, farklı karşılaşmalara açmak uyarınca şekillenmektedir. Sinemayı ise gerçekliğin temas edilen mahiyetini, doğasını ifade etmek, gerçekliğin farklı veçhelerini keşfetmek bakımından en yetkin sanat olarak değerlendirmek mümkündür. Bazin'in zooloji, botanik, jeoloji gibi doğa bilimlerine, yeni film türlerine ve biçimlerine, sinematik evrime alakası da gerçeklikle tesis ettiği bu felsefi, sinematik münasebet uyarınca şekillenmekte ; Bazin sinemaya, gerçekliğe, hayata tabiri caizse dinamik bir pencereden bakmaktadır.

Temas edilen hususlar ışığında, Bazinci manada sinematik evren, montaj nosyonu, montaj stili bakımından imgeler, planlar, çerçeveler arası rasyonel bağlantılar, rasyonel kriterler değil; çerçeve içi, plan içi düzenleme, ritm önem kazanmakta, bu hususa koşut olarak sinematik evren, imge, gerçeklik içkin bir forma bürünmektedir. Bu bakımdan Bazinci manada sinematik evrende sinematik zaman dolaylı, aşkın, parçalı, soyut, harekete tabi bir biçimde değil ; içkin, doğrudan, bütünsel, somut, nitel, bir biçimde açığa çıkmaktadır. Temas edilen bu Bazinci sinematik zaman Bazin literatüründe sıklıkla aktüel, gerçek zaman şeklinde kavramsallaştırılmakta ; sinemanın aktüel, gerçek zamanı kaydettiği öne sürülmektedir (Bordwell, Thompson, 1997 :258). Ancak bu literatürde aktüel, gerçek zaman kavramı fiziki, mekansal bir zaman nosyonuna, zamanı herhangi bir biçimci, sinematik, dilsel konvansiyon marifetiyle yahut montaj marifetiyle inşa etmek hususuna değil ; zamanı bütünsel bir biçimde, olduğu gibi, doğrudan kaydetmek hususuna tekabül etmektedir. Bu zaviyeden bakıldığında, Bazin sinematik nosyonu üzerinde Bergson zaman nosyonu tesirini teşhis etmek ; Bazin sinematik nosyonu ile

zaman imge kavramı arasında bir paralellik tesis etmek mümkündür (Deleuze, 2014 :170 ; Deleuze,1983 :179).

Bazin sinematik nosyonu ile alakalı birkaç hususu daha belirtmek gerekmektedir. Bazin sinematik nosyonu uyarınca seyirci ve sinema münasebeti,⁶²⁷ seyirci ve gerçeklik münasebeti,⁶²⁸ sinematografik elamanların karakteri, sinematik estetik, sinematik stil, montaj stili gibi sinematik hususlar mühim bir dönüşüme uğramakta ; Bazin bu bakımdan Eisenstein'dan her düzeyde bütünüyle farklı bir sinematik evren inşa etmektedir.⁶²⁹ Bazinci manada sinematik evren temsili, despotik, didaktik elamanlar marifetiyle değil ; saf, merkezsiz, demokratik sinematik unsurlar marifetiyle şekillenmekte ; bu manada Bazin sinematik nosyonu marifetiyle sinematik tecrübe her düzeyde minör bir karakter kazanmaktadır. Öte taraftan, Bazin zaviyesinden bakıldığında sinemayı fotoğrafı ile birlikte insanın ebediyet arayışı, ölüme karşı bir savunma mekanizması⁶³⁰ hususu uyarınca değerlendirmek ;⁶³¹ bu sanatların an'ı mumyalamak karakteri marifetiyle bir yönüyle insanın ebediyet arayışına dönük bir yanıt ürettiğini ifade etmek, sinema ile zamansallık bağlamında bir münasebet tesis etmek de mümkündür.

2.3. Ana Hatlarıyla Deleuze, Sinema ve Felsefe

Bu fasılda Deleuze sinematik nosyonu, Deleuze felsefesi ve Deleuze felsefesinin temel kavramları bağlamında değerlendirilmektedir.

⁶²⁷Bazinci manada sinematik evrende seyirci montaj marifetiyle dikte edilen, empoze edilen gerçeklikten özgürleşmekte; uzun planlar marifetiyle seyirci görmek istediğini seçmektedir (Çağlayan,2014:109).

⁶²⁸Bazinci manada sinematik evrende seyirci gerçeklikle aktüel bir zamansallık marifetiyle karşılaşmaktadır (Çağlayan,a.g.e.2014:51).

⁶²⁹Eisenstein ile Bazin sinematik nosyonu birbirinden bütünüyle farklı olmasına rağmen Brian Henderson, Metz'in, Bazin ve Eisenstein arasında çekimi temel sinematik birim olarak ele almak, çekim kombinasyonlarının muhtelif modlarını tanımlamak gibi hususlar bakımından bir paralellik tesis ettiğini ifade etmektedir (Henderson,1975:18-33). Ayrıca aynı çalışmada ifade edildiği üzere, Metz'e göre Eisenstein ve Bazin bir dil olarak sinema hususunda çokça konuşmakta fakat lingustik hakkında hiçbir şey bilmemektedirler(Henderson,a.g.e.,1975:21).

⁶³⁰Baker Bazin'in fotoğrafı ölüme karşı bir savunma mekanizması olarak nitelendirdiğini ifade etmektedir. (Baker, a.g.e.,2010:226).

⁶³¹Bazin bu suretle resim ve heykel gibi mumyalamak esasına dayanan plastik sanatlar ile sinema arasında kökensel bir paralellik tesis etmektedir.

2.3.1.Giriş Niteliğinde Deleuze

1925 senesinde Paris’te doğan, çağımızın, modern felsefenin en mühim filozoflarından⁶³² biri olan Gilles Deleuze felsefi kariyerine başka filozoflar üzerine kaleme aldığı monografiler⁶³³ vesilesiyle başlamaktadır.⁶³⁴ Klasik felsefe tarihçiliğinden farklı nitelikte felsefi monografiler(Deleuze(b), 2016 ; Deleuze(c), 2016 ;Deleuze,2009 ;Deleuze(d),2016,Deleuze(a),2014 ;Deleuze,2011 ;Deleuze,1968) kaleme alan Deleuze monografilerine konu teşkil eden filozoflarla, doksografik usulden⁶³⁵ farklı kendi felsefi meşrebi uyarınca bir münasebet tesis etmekte, kendi tabiriyle arkadan yaklaşmak⁶³⁶ suretiyle bu filozofları felsefi tasarısına temellük etmektedir.⁶³⁷ Hem monografilerine konu teşkil eden filozoflar hem de Lucretius ,

⁶³²Deleuze için Foucault şöyle diyor: “...belki birgün bu yüzyıl Deleuzecü bir yüzyıl olarak anılacak”(1996(b):165). Düşünsel bakımdan pek de iyi anlaşılmadığı hatta bu hususun neticesi olarak bir dersini dahi bastığı Deleuze’ün felsefi önemine yine Alain Badiou aslında başka bir bağlamda işaret etmektedir. Şöyle ki; Badiou, Fransız felsefi momenti olarak nitelendirdiği bir dönemi, Sartre’ın Varlık ve Hiçlik eseri ile başlatmakta, Deleuze ve Deleuze’ün 1969 senesinde tanıştığı Guttari’nin birlikte kaleme aldığı Felsefe Nedir isimli eser ile bitirmektedir(Karakaş, 2016:250).

⁶³³Bu hususta Michael Hardt şöyle diyor: “Deleuze’ün monografileri mükemmel girişler olarak hizmet verseler bile hiçbiri bir filozofun eserinin kapsamlı özetini sunmaz;bunun yerine Deleuze bu noktada, bir filozofun düşüncesinin kendi projesine olumlu katkıda bulunan özgül yönlerini seçer.”(2012:29).

⁶³⁴İlk başta Spinoza, Hume, Kant, Leibniz,Nietzsche,Bergson gibi filozoflar üzerine monografiler kaleme alan Deleuze felsefi serencamının ilerleyen aşamasında düşüncesine derinden tesir eden, Nietzsche’nin toplu eserlerinin Fransızca edisyonunda birlikte çalıştığı Foucault üzerine de bir monografi kaleme almaktadır. Ayrıca Deleuze Marx ile alakalı Marx’ın Büyüklüğü isimli bir kitap yazmak ister fakat bu tasarısını hayata geçiremeden 1995 senesinde evinin camından atlamak suretiyle hayatına son verir. Deleuze Marxistlerin entelektüellere karşı yaklaşımları nedeniyle Marxist olmayı tercih etmez fakat Marx’a karşı gittikçe artan bir hayranlık beslemekte hatta hayatının son dönemlerinde kendisini bir Marxist olarak hissetmektedir.

⁶³⁵Malum olduğu üzere, klasik felsefe tarihçiliğinin kurucusu telakki edilen Aristoteles doksografik usul yoluyla önce kendisinden önceki filozofların düşüncelerini nakletmekte, sonra naklettiği bu düşünceleri çürütmek münasebetiyle kendi düşüncelerini tanıtlamaktadır. Deleuze ise Aristoteles’ten farklı olarak kaleme aldığı filozoflarda hem kendisi konuşmakta hem bu filozofların konuşmasına müsaade etmektedir tıpkı bir vantrilog gibi. Yani Deleuze’ün meramı bu filozofların düşüncelerini tekrar etmek, nakletmek değildir.

⁶³⁶Deleuze, monografilerine konu teşkil eden filozofların düşüncelerini, etkileme ve etkilenme esasına dayanan yaratmak eylemi uyarınca kendi düşüncesi ile iç içe geçirmekte; bu filozoflarla gerçekleştirdiği karşılaşmalar neticesi onlardan arkalarına geçmek suretiyle canavar çocuklar peydahlamaktadır. Arkadan yaklaşmak kavramı bu ilişkiyi, bu karşılaşmayı ifade etmektedir(Deleuze, 2002:14-16).

⁶³⁷Deleuze başka filozoflarla onların düşüncesini çalmak suretiyle ilişki kurmaktadır.

Peirce, W. James, Whitehead, Simondon, Foucault, Tarde, Heidegger,⁶³⁸ Nietzsche gibi birbirinden oldukça farklı, düşünce tarihinin bir nevi marjında yer alan muhtelif filozoflar, düşünürler ; öte taraftan Proust, Bacon, Artaud, Melville, I. Carrol, DH. Lawrence, Samuel Bckett , Kafka, Kleist gibi yazar, sanatçılar felsefi serencamı boyunca Deleuze düşüncesini kat etmekte, Deleuze felsefi serencamı boyunca bu filozoflar, sanatçılar, yazarlar arasında tabiri caizse tarihsiz bir göçebe gibi coğrafikleşmektedir. Bu cümleden olarak, Deleuze felsefesi bilim,⁶³⁹ sanat, edebiyat, psikiyatri gibi düşüncenin, ifadenin farklı form, veçheleri ile karşılaşmakta ve bu karşılaşmalar yoluyla çatallanmakta, düşüncenin bu farklı formlarıyla iç içe geçmektedir. Gilles Deleuze kaotik bir içkinlik düzleminde, tesadüfi bir karşılaşmalar düzleminde; yersiz yurtsuz,⁶⁴⁰ iki dilli,⁶⁴¹ minör, kekeme,⁶⁴² göçebe,⁶⁴³ çok katlı rizomatik,⁶⁴⁴ tekil,⁶⁴⁵ anti sistemik,⁶⁴⁶ akışkan, dinamik⁶⁴⁷ bir fark,⁶⁴⁸ bir

⁶³⁸Somers- Hall şöyle diyor:“Heidegger Deleuze’ün ilk dönem felsefesinde merkezi bir rol oynar. Deleuze’ün daha sonra Guttari ile yaptığı çalışmalarda Heidegger’e açıkça yapılan göndermeler az olsa da diğer filozoflara yönelttikleri eleştirilerde Heidegger’in etkisi kolayca görülebilir” (2016:231).

⁶³⁹Deleuze erken dönem eserlerinde biyolojiye, sonraki eserlerindeyse kimya ve fiziğe ağırlık vermektedir. (May,2016: 120). Öte taraftan matematik de Deleuze felsefesinde pragmatik bir hesaplama aracı olmaktan çıkmak suretiyle ontolojik bir nitelik kazanmaktadır(May, a.g.e., 2016:132).

⁶⁴⁰Toprağa,kökene, bir yurda dayanan Heidegger düşüncesinden farklı olarak Deleuze düşüncesi yersiz yurtsuzdur(Akay,1996:18).

⁶⁴¹Deleuze şöyle diyor: “Tek dilde bile iki dilli olmamız gerekir, kendi dilimizde bile ergin olmayan bir dilimiz olmalı, kendi dilimizden azınlık bir dil yaratmalıyız”(Deleuze, Parnet,1990:19).

⁶⁴²Kekemelik nosyonu ikilikleri, birlik’i, bütün’ü, yapıyı lağvetmekte; kekemelik çokluğu ifade eden “ve” bağlacı uyarınca şekillenen bağlantıları açığa çıkarmaktadır.

⁶⁴³Baker’e göre Deleuze Leibniz,Kant, Hume gibi devlet filozofları karşısında kendini Spinozacı,Nietzscheci bir göçebe filozof olarak görmektedir(2016:33).Ayrıca göçebe düşünce için bkz., (Deleuze,1996:63-67).

⁶⁴⁴Birden çok noktada sayısız köksaplardan, rizomlardan müteşekkil Deleuze felsefesi kökensiz, temelsiz bir nitelik taşımakta, bu yönüyle çok katlılaşmaktadır(Batukan, 2016:69).

⁶⁴⁵Deleuze Ali Akay’a göre bir tekil düşünce filozofudur(Akay, 2004:74).Gerçeğin ne olduğu değil, kimin gerçek olduğu sorunu ile iştigal eden tekil düşünce tek ve evrensel hakikat nosyonuna itiraz etmektedir(Akay, a.e., 2004:55).

⁶⁴⁶Sistem nosyonu hayatın akışına, bilginin çoğullaşmasına ket vurmakta; düşüncüyü soyut fikirler dizgesine hapsedmektedir. Deleuze felsefesi ise töze değil; bağlantıya, ayrıntıya vurgu yapan rizomatik bir açık sistemdir(Akay, a.g.e.,1996:16).

⁶⁴⁷Felsefenin dinamikleştirilmesi tüm temsili kavramları ve temsili figürleri hükümsüz kılmaktadır. Deleuze şöyle diyor: “... dinamik düzende, artık ne temsili bir kavram ne de önceden varolan bir alanda temsil edilen bir figür kalır”(2017: 43-44).

⁶⁴⁸Fark’ı olumsuzlayan, yadsıyan, tahakküm altına alan Hegel’den ve bir öz, özdeşlik dolayımıyla fark’ı tanımlayan Aristoteles’ten farklı olarak Deleuze tıpkı Nietzsche gibi felsefi bakımdan fark’ı olumlamaktadır. Deleuze felsefesinde fark dünyanın oluşunun kaotik çokluğudur(Bogue, 2013: 57). “Deleuze’ün sorduğu soru varlık sorusu değil fark sorusudur” (Somers, a.g.e., 2016: 238).

süreç,⁶⁴⁹ bir oluş felsefesi;⁶⁵⁰ bir çokluklar teorisi,⁶⁵¹ bir yeğinlik,⁶⁵² bir olay,⁶⁵³ bir arzu, bir beden, bir açık hava felsefesi,⁶⁵⁴ bir olumlama⁶⁵⁵ bir yaratım⁶⁵⁶ felsefesi tabiri caizse bir kuvvet⁶⁵⁷ metafiziği inşa etmektedir.

2.3.2.Bir Ara Not : Felsefe ve Kavramlar

Yukarıda ifade edilenler ışında, temas edilen felsefi gaye doğrultusunda Deleuze neolojist, konstruktivist⁶⁵⁸ bir yaklaşım uyarınca felsefeyi yeniden kuracak kavramlar icat etmekte(Zourabichvili, 2011); filozofu bir kavram dostu,⁶⁵⁹ felsefeyi de bir kavram imalat süreci olarak telakki etmektedir.⁶⁶⁰ Deleuze'e göre felsefe

⁶⁴⁹Oluşu ifade eden süreç nosyonu özne, nesne, tümel, aşkın gibi kavramlar yerine tecrübeye, daha doğrusu tecrübe etmeye, bireyselleşmeye vurguda bulunmaktadır. Öte taraftan oluş, oluşu donduran yargılar ya da tecrübeyi imha eden aşkınlık marifetiyle değerlendirilemez. Oluşun değerlendirilmesindeki esas kriter her seferinde fark formunda mütemadiyen tekrar eden oluşun kendisidir.

⁶⁵⁰ Deleuze ve Guattari şöyle diyor: "Felsefe, tarih değil, oluşturm; sistemleri art ardalığı değil, düzlemlerin birlikte varoluşudur"(a.g.e., 2015: 6).

⁶⁵¹Deleuze şöyle diyor: "Felsefe çokluklar teorisidir. Her çokluk edimsel öğeler ve virtüel öğeler barındırır. Hiçbir nesne tamamen edimsel değildir"(Deleuze,2016:14).

⁶⁵²Türkçeye yeğinlik ya da gücüllük şeklinde çevirilen kavram Fransızca virtüel kavramının karşılığıdır(Soysal, 1996:24).

Virtüel alan ile ilintili yeğinlik fark'ın formudur. Uzamsal nesneler aleminin tersine yeğinlikler farklılaşma ilintilidir; niteliklere, niteliklerin oluşuna dairdir.

⁶⁵³Bu manada Derrida şöyle diyor: "Düşünür Deleuze herşeyden evvel olaylar düşünürüdür"(1996:103).

⁶⁵⁴Deleuze psikanaliz koltuğuna oturmak yerine düşüncenin nietzscheçi manada dışarı ile irtibat kurmasından dem vurmaktadır. Bu hususta Deleuze ve Guattari şöyle diyor: "Şizofrenin gezintisi: divana uzanmış nevrozikten daha iyi bir model. Birazcık taze hava, dışarıyla kurulan bir ilişki...Öte yandan dışarıdayken dağlarda, kar tanelerinin altındadır, başka tanrılarla birliktedir ya da hiçbir tanrıyla, aileyle değil, babayla ve anneyle değil, doğayla birliktedir. Babam ne istiyor? Bana bundan iyisini verebilir mi? İmkansız. Beni rahat bırakın. Herşey birer makinedir." (2014:14).Yine, Deleuze, akıl mahkemesindeki Kantçı yargıç figürü gibi düşüncüyü yargılamak yerine; düşüncüyü dışarıya, açık havaya çıkarmakta, düşüncüyü tesadüfi, tecrübevi karşılaşmalara; çalmak, kapmak eylemine açmaktadır (Deleuze,1990:21; Rajchman, 2013:11).

⁶⁵⁵Deleuze felsefesi olumlamacıdır, bir olumluluk felsefesidir(Eribon,2016:22; Sunter, 20016:200).

⁶⁵⁶Deleuze sadece yaratıcılığa inanır(Lyotard, 1996:107).

⁶⁵⁷Deleuze düşüncenin imkanlarını, kuvvetlerini açığa çıkaran kuvvet zemininde bir felsefe inşa etmektedir.

⁶⁵⁸Deleuze ve Guattari şöyle diyor: "Her düşünce bir Oluş-kararı'dır (*Fiat*), bir zar atımını ortaya sürer. Konstruktivizm budur"(a.g.e., 2015:78).

⁶⁵⁹ Deleuze ve Guattari şöyle diyor: "Filozof kavram dostudur, kavram üretme gücünü içinde taşır"(a.g.e., 2015:14).

⁶⁶⁰ Bu manada Deleuze felsefeyi gramer ve mantık gibi statik yapılara, dilsel kodlara, göstergelere, simgelere hapsedmez. Deleuze felsefeyi rasyonel söylemsel temsili, iletişimsel bir faaliyet olarak görmez bilakis felsefe yersiz yurtsuzlaştıran, arzular üreten, mütemadiyen yeni yaşam imkanları icat

birşeyler üzerine düşünmekten değil⁶⁶¹ tabiri caizse bir mecburiyetten doğmakta;⁶⁶² kavramsal kişiliklere⁶⁶³ hacet duymakta, kavramlarla birlikte(Deleuze,2003 :20) hayata geçmektedir.⁶⁶⁴ Deleuze felsefesinde kavram geleneksel felsefeden farklı bir anlam ifade etmektedir. Deleuze felsefesinde kavram nesneyi⁶⁶⁵ doğru bir formda tasvir eden temsili bir nitelik taşımaz, hakikati temsil etmez. Kavram düşüncenin sıradanlaşmasını, bir kanıya,⁶⁶⁶ görüşe indirgenmesini önlemek münasebetiyle düşünmenin olağan formlarını sarsmakta;⁶⁶⁷ düşünceyi yeğinliklere açmakta,⁶⁶⁸ tekilleştirmektedir.⁶⁶⁹ Deleuze düşüncenin kıvrımlarını açmak suretiyle düşünceyi

eden, yaşamı olumlayan, farklı duygulanımları, farklı kuvvetleri, farklı oluşları, farklı süreleri açığa çıkaran,tekil, bağlantısal, içkin, dinamik, kaotik bir yaratım, üretim faaliyetidir.

⁶⁶¹Deleuze'e göre kendine özgü bir muhtevası bulunan felsefe herhangi bir şey üzerine düşünmek etkinliği değildir, şayet öyle olsaydı felsefenin varlık nedeni hükmünü yitirirdi. Öte taraftan, Deleuze felsefesinde Descartes felsefesinde olduğu üzere düşünmek soyut bir üzerine kapanmak etkinliği, bir refleksiyon ya da temaşa değil, bir tür karşılaşma etkinliğidir. Bu arada Deleuze felsefesinde karşılaşmalar özne ve nesne arasında bilinç temelinde ya da öznenin, egonun ampirik, ontolojik tecrübesi temelinde vuku bulmaz. Deleuze düşünce ile düşüncenin akışkanlığını karşılaştırmaktadır(Karadağ, 2016: 52).

⁶⁶²Deleuze zaviyesinden bakıldığında, felsefenin temel işigali olan kavram yaratım eylemi bir keyfiyet, Aristoteles'te olduğu üzere doğal bir eğilim neticesi yani insanın tabiatı icabı değil; düşünceyi tahrik eden, onu bir arayışa sevk eden bir şok, bir mecburiyet, bir rastlantı neticesi doğmaktadır(Karadağ,a.e.,2016: 52). Deleuze şöyle diyor: "Bir yaratıcı mutlaka ihtiyaç duyduğu şeyi yaratandır."(2003:25)."

⁶⁶³Kavramsal kişilikler kavramları dramatize eden aktörlerdir. Söz gelimi, Sokrates Platonculuğun kavramsal kişiliğidir(Deleuze, Guattari, a.g.e., 2015:67). Kavramsal kişilik bir filozofu temsil etmez, bir alegori ile ilintili de değildir(Deleuze, Guattari, a.e., 2015:67). Kavramsal kişilikler Simmel'in yabancı tipolojisinde olduğu üzere psiko sosyal tiplere de indirgenemezler(Deleuze, Guattari, a.g.e., 2015:70).

⁶⁶⁴Düşünmek faaliyeti kavramdan mahrum bir biçimde de gerçekleşebilir fakat felsefi bir faaliyet için kavram mecburidir.

⁶⁶⁵Kavram nesne faslında kavramın cisimler yoluyla bedenselleştiği fakat gayri cismani bir nitelik taşıdığı hususunu da belirtmek gerekmektedir. Bu manada kavramlar uzay, zaman belirten koordinatlarla ilintili değildir. Kavram bir nesne değil, felsefenin yeniden yurtlandığı bir yurtluktur(Deleuze, Guattari, a.g.e., 2015:102). Felsefe Antik Yunan, demokratik devlet ve istikbal düzleminde olmak üzere üç kez yurtlanmaktadır(Deleuze, Guattari, a.e., 2015:11).

⁶⁶⁶Hayatın akışına, oluşa ket vuran kanı düzeyinde, statik, katılaşmış düşünce biçimlerine itiraz etmektedir(Eribon, a.g.e., 2016:22; Deleuze, Guattari, 2015:82).

⁶⁶⁷Kavramlar ayrıca olağan tecrübenin sınırlarını açmak suretiyle olağan tecrübeyi de sarsıntıya uğratmaktadır.

⁶⁶⁸Kavramlar yeğinsellikleri içkinlik düzleminde bir araya getirmekte, yeğinlikleri dilsel olarak kat eden terimlere dönüştürmektedir(May, a.g.e.,2016:139).

⁶⁶⁹Kavramlar geneli, genellemeleri değil tekili, tekillikleri, istisnailikleri ifade etmektedir.Bu manada Deleuze'e göre en çok genellik ihtiva eden kavram en az ilginç olandır ve yaratımı engellemektedir(Deleuze, Guattari, a.g.e.,2015: 86). Kavramların temel işlevi de aptallıkla mücadeleidir(Karadağ,a.g.e.,2016: 44). Aptallık ise hata yapmakla ya da yanılmakla alakalı değil, sıradan olanı ilginç olandan ayırt edememekle alakalıdır(Karadağ,a.e.,2016: 47).

pasifleştiren her nevi kanı,⁶⁷⁰ duyuşsal motor alışkanlığı kavramlar icat etmek⁶⁷¹ maksadıyla imha etmektedir.

Deleuze felsefesinde kavram verili, statik değildir; dinamik,⁶⁷² plastik⁶⁷³ bir nitelik taşıyan kavram filozof aracılığıyla yaratılmaktadır.⁶⁷⁴ Deleuze bu hususta şöyle diyor: “*Ve kavramlar, o halleriyle, hazır- yapım veriler olarak elde bulunmazlar, göklerin bir köşesinde, bir filozofun gelip, onları devşirip kavramasını beklemeyler. Kavramların yapılmalari, imal edilmeleri gerekir*”(2003 : 19-20).

Deleuze felsefesinde kavram bir önerme,⁶⁷⁵ şeylere dair isim değildir, kavram kendinin bilgisidir ve saf olayları ifade etmektedir. Deleuze şöyle diyor: “*Kavram elbette ki bilgidir, ama kendinin bilgisidir, ve onun bildiğı, içlerinde bedenleştiğı şeylerin durumuyla karışmayan, saf olaydır*” (Deleuze, Guattari, a.g.e.,2015:40). İçkinlik düzleminde birbirlerine eklemelenmek suretiyle çoğalan, içkinlik düzlemini

⁶⁷⁰Temsil, öznel beğeni, ortak bir dünya tahayyülüne dayanan kanı modeli düşünceyi iletişim, ortak bir uzlaşma zeminine hapsetmek suretiyle tembelleştirmekte, düşüncenin yaratıcı niteliğini felç etmektedir. Kanı modeli, kanıya dayanan düşünme biçimi fark'ı imha etmekte, genellemekte, arzuyu homojenleştirmekte, düşünceyi iletişim yoluyla paylaşılan, yaygınlaşan bir enformasyona dönüştürmektedir. Oysaki felsefi kavram, fark'ı genişletmekte, bu yolla yeni düşünme mecraları, formları yaratmaktadır.

⁶⁷¹Deleuze ve Guattari şöyle diyor: “Felsefe kavramlar oluşturmak, üretmek, icat etmek sanattır”(2015: 12).Yine, Deleuze şöyle diyor: “Felsefe, kavramlar yaratan ve icat eden bir disiplindir”(a.g.e., 2003:19).

⁶⁷²Kavramlar tıpkı her hayvanın kendi bölgesini kat etmesi gibi mütemadiyen hareket halindedir(Batukan,a.g.e.,2016:73). Bu yönüyle canlı bir karakter taşıyan kavramlar doğar ve ölürler.

⁶⁷³Deleuze felsefesini koşullandırdığı her şeyi kat eden, koşullandırdığı herşeyle birlikte değişen, her bir durumda belirlediğı şeyle birlikte kendini de belirleyen bir plastik ilke şekillendirmektedir. Söz gelimi bu ilkeyi Fark ve Tekrar isimli eserde kendiliğinden imgeleme, Anlamanın Mantığı(Deleuze,2015) ve Anti Oedipus isimli eserlerde organsız beden, Sinema 1 ve Sinema 2 isimli eserlerde ise aralık ya da beden-ayraç kavramları ifade etmektedir(Hughes,2012:143).

⁶⁷⁴Kavramların yaratımında filozofun rolü bir kişiselik, öznelik manasına gelmez. Filozof bir yönüyle içinde bulunduğu çağla ilintili problemlere çözüm üretmek maksadıyla kavram inşa eden bir mimardır. Bu bakımdan Deleuze felsefesinde bir yönüyle Hegel'e benzer bir biçimde kavramlar tarihsellik ve ortam boyutuyla birlikte değerlendirilmektedir. Söz gelimi Platon'un İdea kavramı Antik Yunan bilinci dolayısıyla doğmaktadır. Öte taraftan Deleuze felsefesinde kavramlar ansiklopedi, pedagoji ve ticari enformasyon olmak üzere üç aşamadan geçmektedir(Deleuze, Guattari, a.g.e.,2015:21).Yaratıcılığı imha eden ticari enformasyon çağında kavram tasarım, reklam, bilgi işlem, pazarlama gibi faaliyetlerle yüz yüze kalmakta; bu faaliyetler yaratıcılığı enformasyona tahvil etmektedir. Bu bakımdan kavram yaratım faaliyeti sözü edilen alanlara tevdi edilemez(Deleuze, Guattari, a.e.,2015:19).

⁶⁷⁵Kavram önermelerin ard arda sıralanması ile ilintili değildir. Bu bakımdan kavram da, felsefe de söylemsel bir nitelik taşımaz(Deleuze, Guattari, a.g.e.,2015:31).

parça parça işgal eden kavramlar belirli koşullara,⁶⁷⁶ problemlere karşılık gelmekte, problemlerin işlevi olmak münasebetiyle yaratılmaktadır.⁶⁷⁷ Bu manada problem yaratmak suretiyle yeni bir veçhe kazanan felsefe de bir problem kurma sanatıdır⁶⁷⁸ ve her filozof farklı problemlere binaen kendi kavramlarını yaratmakta,⁶⁷⁹ problemlerle birlikte kavramların kendileri de değişmektedir(Deleuze,2017 :17). Deleuze de benzer şekilde teşhis ettiği problemler⁶⁸⁰ çerçevesinde içkinlik düzlemi, rizom, varlığın tek anlamlılığı, hayvan oluş, arzu, arzulama makineleri,⁶⁸¹ fark, olay, oluş edimselleşme,⁶⁸² edimsel ve virtüel,çatallanma, kristalleşme,⁶⁸³ algı, duygu,⁶⁸⁴ duyum,⁶⁸⁵ duygulanım,⁶⁸⁶ conatus, kaos,⁶⁸⁷ kaoidik,⁶⁸⁸ fonktif,⁶⁸⁹ fonksiyon,⁶⁹⁰

⁶⁷⁶Kavram bir şeyin ne olduğunu, özünü değil; bir şeyin koşullarını yani nerede, ne zaman, nasıl olduğunu ifade etmektedir. Bu yönüyle kavramlar özlere değil, ayrıntılara eklemelenmektedir.

⁶⁷⁷Bir kavramın anlamını başka bir kavrama eklemelenmek, bir soruna bağlanmak hususu tayin etmektedir(Deleuze, Guattari, a.g.e.,2015:81).Bu manasıyla bir kavram başka sorunlara da yanıt üretmek münasebetiyle başka kavramlardan da parçalar taşımaktadır(Deleuze, Guattari, a.g.e.,2015:27).Bu yönüyle kavram bileşenleri yoluyla tanımlanmaktadır(Deleuze, Guattari, a.g.e.,2015:25).

⁶⁷⁸Bu manada felsefe tarihini “dır” eki vasıtasıyla problemleri çözmek doğrultusunda bir ilerleme biçiminde değil, problem kurmak doğrultusunda bir yenilenme tarihi biçiminde ifade etmek de mümkündür. Bu babta ayrıca Deleuze’ün şu sözcüklerini de nakletmek mümkündür: “Sorun kurma sanatı çok önemlidir.”(Deleuze, Parnet,a.g.e., 1990:15)

⁶⁷⁹Söz gelimi, Platon’un idea, Descartes’in töz, Bergson’un süre, Heidegger’in Varlık, Nietzsche’nin bengi dönüş, Spinoza’nın Tanrı, Leibniz’in monad kavramları belirli problemlere binaen yaratılmaktadır.

⁶⁸⁰Problemler öznel değildir, tekildir, ilişkisellikten neş’et eden gerilim; farklı öğelerin karşılaştığı, çaprazlaştığı bir çokluk, bir olay alanıdır. Problemler üretkenliklerini, verdikleri yanıttan ziyade açık olmak niteliği ile kazanmakta, çözümleri de koşullamaktadır.

⁶⁸¹Arzulama makineleri herhangi bir gayeden muaf gayri temsili moleküler ünitelerdir. Deleuze ve Guattari şöyle diyor: “...arzulama makineleri hiçbir şeyi temsil etmez, hiçbir şeye işaret etmez, hiçbirşey ifade etmek istemez; ve onlar kesinlikle onlarla ne yapıldığıdır, onlarla yapılandır,bizatihi onların yaptıklarıdır.” (2014:414).

⁶⁸²Edimselleşme bir kuvvetin işlemesi, maddeye rücu etmek suretiyle bireyleşmek süreci ile ilintilidir, zamanın formlarını, ideaları bir yönüyle maddileştirmek ile ilintilidir. Bu suretle edimselleşme uzamsal bir düzlemde vuku bulmaktadır.

⁶⁸³Edimsel ve virtüel arasındaki karşılıklı münasebet bir kristalleşmeye neden olmaktadır(Deleuze, a.g.e., 2016:16).

⁶⁸⁴Uzamsallaştırmak değil; yeğînleştirmek, farklı tesirler yaratmak esasına göre açığa çıkmaktadır. Uzamsallaştırmak homojen mekan blokları, derece bakımından ayrışmak, nesne düzeyinde ayrışmak, statik zaman esasına göre şekillenmektedir.

⁶⁸⁵Duyum, sanatın yaratım unsurudur. Bu manada sanat eseri de bir duyum varlığıdır(Deleuze, Guattari,a.g.e.,2015 :160). Sanat bir duyum kompozisyonudur, sanat duyumsama blokları inşa etmektedir.

⁶⁸⁶Duygulanım duygudan farklı bir hususu ifade etmektedir. Duygulanım özneyi tabiri caizse pasifize etmekte, onu etkiye maruz bırakmakta, farklı bedenler arasındaki münasebetlere, karşılaşmalara açık kılmaktadır.

⁶⁸⁷“Kaos, cansız ya da durağan bir hal, rastgele bir karışım değildir. Kaos kaoslaştırır, ve sonsuzun içinde her türlü tutarlılığı bozar. Felsefenin sorunu, düşüncenin içine gömüldüğü sonsuzu yitirmeksizdir, bir tutarlılık kazanmaktır.” (Deleuze, Guattari, a.g.e.,2015: 49).

⁶⁸⁸Kaosu kesen düzlemler üzerinde üretilen gerçekliklere Kaoid denmektedir.

kıvrımlar,⁶⁹¹ kaçış çizgisi, organsız beden(Deleuze, 2009 :48-50),simulakr,⁶⁹² yersiz yurtsuzlaşma, yer yurt edinmek,⁶⁹³ problemler alanı, şizoanaliz, molar, makinesel,⁶⁹⁴ savaş makinesi,aralık,beden, birey öncesi tekillikler, çokluk, arzulayan makineler, kristal rejim, organik rejim, zaman imge, hareket imge gibi ya yeni kavramlar yaratmakta⁶⁹⁵ yahut felsefe tarihinde mevcut bulunan kavramları arkadan yaklaşmak nosyonu uyarınca dönüşüme uğratmakta; bilim, sanat ve felsefe faaliyetini kısacası düşünceyi yeniden tanımlamakta tabiri caizse farklı bir dramatizasyon, farklı bir mizansen marifetiyle düşünceyi, kavramları yeniden sahnelemektedir.⁶⁹⁶ Şöyle ki ; Deleuze kavramları yoktan var etmek suretiyle inşa etmez. Deleuze mevcut kavramları farklı bir dramatizasyon marifetiyle, söz gelimi, Spinoza,Bergson, Nietzsche felsefesine ait temel kavramları, kendi meşrebince yeniden sahnelemekte, sözü geçen felsefi figürleri başka bir dramının aktörlerine dönüştürmektedir.

⁶⁸⁹Bilim ile felsefe arasındaki kesişimi fonksiyonların öğeleri olan fonktifler temin etmektedir. Fonksiyonların öğeleri olan fonktifler için bkz. (Deleuze, Guattari, a.g.e.,2015:117). Bu manada fonktiflerin çizdiği bir doğrultuda,bir kesişim noktasında işlev bileşene; bir başka doğrultuda, kesişim noktasında ise kavrama dönüşmektedir.

⁶⁹⁰Söylemsel bir sistem çerçevesinde önermeler şeklinde tecelli eden fonksiyonlar bilimin nesnesidir.

⁶⁹¹Kıvrımlar tümeli, özdeş olanı değil, sanatsal olanı; farklılaştırmayı, tekilliği, diferansiyeli, çatallanmayı ifade etmektedir.

⁶⁹²Deleuze Anlamanın Mantığı adlı eserinde, Simülakr ve Antik Felsefe başlığı altında simülakr kavramını, simulark kavramı ile kopya kavramı arasındaki farkı özdeşlik, benzerlik, temsil, idea bağlamında değerlendirmekte; ifade edilen hususlar çerçevesinde iki uzlaşmaz düşünme formunu teşhis etmektedir. Deleuze'e göre temsil mantığı fark'ı özdeşliğe, idea'ya tabi kılmakta, bu mantığa göre aslında fark bir kopya formunda özdeşlikten, ideadan kaynaklanmaktadır. Simulakrum kavramı ise fark'ı özdeşliğe tabi kılan bu Platonist yaklaşımı ters tüz etmektedir. Deleuze şöyle diyor: "Kopya benzerlik taşıyan imgedir., simülakr ise benzerlikten yoksun imgedir...Simülakr bir aykırılık, bir fark üzerine inşa edilmiştir, bir benzemezliği içselleştirmektedir." (Deleuze, a.g.e, 2015: 283). Yine Deleuze Fark ve Tekrar adlı eserinde şöyle diyor: "Simulakrumun özünde bir kopya olmak değil, tüm kopyaları, aynı anda modelleri de tersyüz etmek suretiyle, ters yüz etmek vardır: her düşünce bir agresyona dönüşür." (2017:16). Simulakr modeli, kopyayı bozmakta, modeli, kopyayı yok etmekte(Akay, 2002:38); gösteren ile gösterilen arasındaki münasebeti ilga etmektedir.

⁶⁹³Yer yurt edinmek(territorialisation), üretken enerjiyi muhtelif biçimlerde ehlileştirmek suretiyle arzusun bastırılması manasına gelmektedir.

⁶⁹⁴Makinesel düzlem mekanik, yapısal formdan farklı bir nitelik taşımaktadır.

⁶⁹⁵Sorunlar teşhis edildiğinde söz konusu olan kavramlar yaratmaktır artık, tartışmak değil(Deleuze, Guattari,a.g.e.,2015 :37).

⁶⁹⁶Deleuze kavramları yoktan var etmek suretiyle inşa etmez. Deleuze mevcut kavramları farklı bir dramatizasyon marifetiyle yeniden sahnelemekte, söz gelimi Deleuze spinoza,bergson, Nietzsche felsefesine ait temel kavramları kendi meşrebince yeniden sahnelemekte, sözü geçen felsefi figürleri başka bir dramının aktörlerine dönüştürmektedir.

2.3.3.Kavramlara Dair Ara Notlar : Kavram ve İçkinlik

Düzlemi

Kavram ile içkinlik düzlemi deyim yerindeyse birbirinin mütemmim cüzüdür. İçkinlik düzlemi ile kavramlar arasındaki bağlantıyı kavramsal kişilikler tesis etmektedir. İçkinlik düzleminde kavram yaratmak, kavramsal kişilikleri gerektirmektedir (Deleuze, Guattari, a.g.e.,2015: 73). Bu hususta şu sözcükleri de nakletmek mümkün: “Üstüne düşünmek değil, kavramlar yaratmak gerekiyor; aşkınlıklar keşfetmek değil, kavramların içkinlik alanlarında işlemesini sağlamak gerekiyor”(Eribon, a.g.e., 2016:25).Öte taraftan,İçkinlik düzlemi bir yöntem değildir.⁶⁹⁷ İçkinlik düzlemi özne-nesne ikiliğinin ötesinde kavramsal yaratımı temin eden bir ortamı ifade etmekte, kavramı kuşatmakta, yaymakta, kavramın doğumuna yataklık etmektedir. Kavramın yaratımına, kavramların bütünlüğüne,⁶⁹⁸ sürekliliğine, tutarlılığına⁶⁹⁹ bir nevi zemin teşkil eden içkinlik düzlemi düşünülmüş bir kavram değil;⁷⁰⁰ kavram öncesi, felsefe öncesi bir düşünce ufku,⁷⁰¹ düşünce imgesidir. Deleuze şöyle diyor: “İçkinlik düzlemi düşünülmüş ya da düşünülebilir bir kavram değil, düşüncenin imgesidir; düşünmenin, düşünceyi kullanmanın, düşünce içinde yol almanın ne anlama geldiğine ilişkin olarak düşüncenin kendine verdiği bir imge...” (Deleuze, Guattari, a.g.e.,2015: 43). Öte taraftan, içkinlik düzlemi belli bir zamana ya da uygarlığa atıfta bulunmaz, içkinlik düzlemini kat eden farklı çizgiler bir tarihsellikten ziyade, düzlemin geometrik manada diyagramsal niteliğine,⁷⁰² düşünce imgesinin ebedi devinimine, düşüncenin ebedi hareketine işaret etmektedir. İçkinlik düzlemi ve kavram arasında tesis edilen ilişki bir yönüyle Deleuze’ün sinema

⁶⁹⁷Deleuze yöntem kavramına nadiren atıfta bulunmakta, atıfta bulunduğu durumlarda ise sezgi kavramını kullanmaktadır(Colebrook,a.g.e., 2013:67).

⁶⁹⁸İçkinlik düzlemini işgal eden kavramların kenarları birbiriyle çakışmaz, bu suretle kavramlar birbirine uymayan parçalı bütünlülerdir(Deleuze, Guattari, a.g.e.,2015: 42).Öte taraftan, kavramların bütünlüğüne zemin teşkil eden içkinlik düzleminin kendisi de söz gelimi kısmi bir nitelik arz eden bilimsel bütünden farklı olarak yapraklar halinde diyagramsal bir bütündür. İçkinlik düzleminin yaprakları bazen farklı filozoflara uygun düşmek bakımından birbirinden yarılmakta, sonra tekrar biraraya gelebilmektedir. Bu bakımdan bir biriyle dinamik bir temas halinde muhtelif içkinlik düzlemlerinin ortaya çıktığı ifade edilebilir.

⁶⁹⁹İçkinlik düzlemi kavramları bir ve aynı düzlemde kuşatan bir tutarlılık düzlemidir.

⁷⁰⁰İçkinlik düzlemi bir kavram ya da kavramların kavramı değildir(Deleuze, Guattari, a.g.e.,2015: 42).

⁷⁰¹İçkinlik düzlemi kavram yaratımından evvel filozofa bir düşünce ufku temin etmektedir. Bir yönüyle filozof kavramı içkinlik düzleminin takdim ettiği ufuk çerçevesinde yaratmaktadır.

⁷⁰²Harita ya da diyagram, fonksiyonel muhtelif çizgiler bütünlüğünü ifade etmektedir.

nosyonunu anlamak bakımından da mühimdir. Şöyle ki; Deleuze'ün sinema nosyonu ve bu nosyonu şekillendiren temel kavramlar içkinlik düzlemini diyagramatik bir formda kat etmek suretiyle, belirli problemlere yanıt üretmek maksadıyla inşa edilmektedir.

2.3.4.Kavramlara Dair Ara Notlar : Psikanaliz ve Arzu

Psikanaliz kuramı arzuyu; arzulayan özne ile arzulanan nesne arasında eksiklik, ihtiyaç, olumsuzluk, fantezi, düş temelinde şekillenen hiyerarşik bir gerilim, denetim ilişkisine tabi kılmak suretiyle arzunun devrimci, yıkıcı ve akışkan karakterini ehlileştirmekte, arzuyu bastırmakta; arzuyu Oedipus marifetiyle ailenin, düzenin sınırlarına hapsedmekte yani yeniden yerli yurtlulaştırmaktadır. Psikanaliz bilinçdışı temsile, mite indirgemek suretiyle arzunun, üretken, akışkan karakterini, yaratıcı enerjiyi simgesel, Ödipal sınırlara hapsedmektedir. Bu yönüyle arzu; eksiklik, özlemi temsil eden, telafi eden bir simge, nesne, gösteren formuna bürünmekte, arzu simgesel, semiyolojik bir düzenin kapalı, statik sınırları çerçevesinde hadım edilmekte; psikanaliz de yorumlama marifetiyle bu tiranik hadım etme seansına destek sunmaktadır. Psikanaliz kuramına göre arzu denetim altına alınması icap eden tabiri caizse insanın derinliklerinden fıskıran tehlikeli, karanlık, gayri ahlaki bir dürtü, güdü olarak değerlendirilmekte, bu manada arzunun kaynağını teşkil eden bilinçdışı düşmanlaştırılmaktadır. Bu cümleden olarak, arzu kavramının önemini fark eden Freud bilinçdışı, libido nosyonu marifetiyle arzunun üretken karakterini keşfetmekte fakat bilinç dışına dışsal Oedipus kompleksi, ailevi temsil hususları yoluyla bu üretken karakteri denetim altına almaktadır. Bu hususta Deleuze ve Guattari'nin şu sözcüklerini nakletmek mümkündür: “Oedipus, arzulama - makinelerinin inanılmaz bir bastırılışını gerektirir.” (a.g.e., 2014:15).

Psikanaliz kuramından farklı olarak, Deleuze arzuyu gerçeklikten bağımsız bir fantezi alemi marifetiyle, eksiklikten kaynaklanan fantezilerin bir ürünü olarak değil; üretimle(Descamps,vd.,1996: 91), gerçeğin üretimiyle(Deleuze, Guattari, a.g.e., 2014:47), yaratıcılıkla, gerçeklikle ilintilendirmek suretiyle içkin bir devrim

süreci olan arzunun devrimci(Deleuze, a.g.e., 1990: 133.), yıkıcı, akışkan, merkezlessiz, parçalı, olumlu, üretken özünü teslim etmekte; düzen, fantezi aleminin hapsedtiğı sınırlardan arzuyu azade kılmaktadır. Zevk kelimesine dayanamayan Deleuze'e göre(Deleuze, a.g.e., 1996:74.), Freud'un libido kavramının yerini alan (Işık, 1996:47) arzu hazdan farklıdır, arzu toplumsal bir üretim kuvvetidir(Deleuze, Guattari, a.g.e., 2014:52), üretici bir kudrettir, bu manada üretim arzunun temel ilkesidir(Demirtaş, 2016:181.) Bu yönüyle psikanaliz tarafından Antik bir tiyatro sahnesine, rasyonel temsil sınırlarına hapsedilen, bir yorumlama nesnesine indirgenen arzu üretken bir fabrikaya dönüşmekte, arzu temsili, yorumlamanın statik, rasyonel kalıplarından özgürleşmek suretiyle kaotik, akışkan, bağlantısal bir forma bürünmektedir. Bu hususta şu sözcükleri nakletmek icap etmektedir: *"Psikanalizin muhteşem keşfi arzulama-üretimi ve bilinçdışı üretimlerdir. Ama Odipus'la birlikte bu keşfin üzeri yeni bir idealizm ile hızla örtülecektir: fabrika olarak bilinçdışının yerine antik bir tiyatro geçirilir; bilinçdışı üretim birimlerinin yerine temsil geçirilir; üretken bilinçdışının yerine artık sadece kendisini ifade edebilen bir bilinçdışı geçirilir(söylence, trajedi, düş...)"*(Deleuze, Guattari, a.g.e., 2014:44). Öte taraftan, özü icabı akışkan olan arzu bir nesne ya da öznenin, iyilik ya da kötülükten muaf bir süreç, mütemadiyen bağlantılar üreten yaratıcı bir kuvvet, üretken bir enerjidir. Arzunun üretken sürecini güdüleyen motif bir öznenin nesneye duyduğu eksiklik, kayıp nesne özlemi, farklı düzeyde, farklı motiflerle de olsa, söz gelimi Platon'da, Hegel'de, Freud'da ya da Lacan'da olduğu üzere öznenin kendisinde eksik olanı nesneden temin etmeye dönük yönelimi değildir. Bu manada arzu bir özne ya da nesneye matuf değildir, arzu hayatın kendisidir. Deleuze şöyle diyor : *"Uyumak bir arzudur. Gezmek bir arzudur. Müzik dinlemek, yahut müzik yapmak yahut yazmak arzudur. İhtiyarlık da arzudur. Ölüm bile. Arzuda yorumlanacak hiçbir şey yoktur, arzunun kendisi deneydir"* (Deleuze, a.g.e., 1990 :132).

Yukarıda ifade edilenler ışığında, arzunun üretken, akışkan niteliği özne-nesne ya da doğa- insan türünden tüm ikilikleri ve bu ikiliklerden temellenen temsili, simgesel, anlamsal, hiyerarşik yapıları lağvetmekte; Odipal üçgen marifetiyle hadım edilen, bastırılan yani simgeselleşen arzu bağlantılar marifetiyle işleyen makinesel

bir karakter kazanmaktadır. Bu cümleden olarak, akımlar, bağlantılar, kesilmeler yaratan, her yerde iş başında olan, her şeyi birbirine eklemleyen arzulama makineleri insan, doğa, hayata dair her şeyi üretimsel ilişki ağlarına, moleküler birimlere, topolojik bir yüzeye dönüştürmekte; her nevi kodu, üst kodu çözmekte, tabiri caizse katı olan her şeyi buharlaştırmakta, yersiz yurtsuzlaştırmakta, göçebeleştirmekte, şizofrenikleştirmektedir. Yukarıda ifade edilenler ışığında, Karl Marx'ın Friedrich Engels ile birlikte kaleme aldıkları Komünist Manifesto adlı eserdeki şu sözcükleri nakletmek mümkündür: *“Üretimin sürekli alt üst oluşu, bütün toplumsal koşullardaki düzenin kesintisiz bozuluşu, sonu gelmez belirsizlik ve hareketlilik, burjuva çağını bütün daha öncekilerden ayırdeder. Bütün sabit, donmuş ilişkiler, beraberlerinde getirdikleri eski ve saygıdeğer önyargılar ve görüşler ile birlikte tasfiye oluyorlar, bütün yeni oluşmuş olanlar kemikleşmeden eskiyorlar. Yerleşmiş olan ne varsa eriyip gidiyor, kutsal olan ne varsa lanetleniyor...”* (1993 :113). Görüldüğü üzere, Marx ve Engels kapitalizmin bütün yerleşik yapıları yıkıma uğratan akışkan, yersiz yurtsuzlaştırıcı kod açma niteliğine vurgu yapmaktadır. Benzer bir şekilde Deleuze de Guttari ile birlikte kaleme aldıkları Kapitalizm ve Şizofreni adlı eserde kapitalizmin bu kod açıcı, bütün statik kodları dekode eden, yersiz yurtsuzlaştıran şizofrenik niteliğine vurgu yapmaktalar (Sisters,2008 :103).

Deleuze şizofreni nosyonunu Freud'dan farklı bir biçimde kavramsallaştırmaktadır. Deleuze'e göre şizofreni bir hastalık, şizofren de paranoid, marazi, bir psikolojik ya da sosyolojik tipoloji değildir. *“...şizofreni, şifresi çözülmemiş, yersiz yurtsuzlaştırılmış birisidir”* (a.g.e, 2014 : 94). Freudyan psikanaliz kuramına, kapitalizme bir sınır teşkil eden şizofrenikleşmek her nevi katılaşmış yasayı, normu dekode etmek suretiyle akışkan kılan bir merkezsizleşme, dağılma sürecidir. Dolayısıyla bu şekilde akışkan, kökensiz bir düzlem inşa etmek bilim, sanat, felsefe, dile dair tüm yerleşik, olağan düşünme biçimlerini, analizleri dekode etmekte ; bu akışkan süreci ifade eden olay, oluş türünden yeni kavramların inşa edilmesi yahut mevcut kavramların yenilenmesini gerektirmektedir. Deleuze başlangıç, son, ebediyet gibi felsefeyi sınırlandıran kavramlar yerine felsefeyi akışkan kılan, onu oluşa yerleştiren mutlak hızla ilintili oluşa vurgu yapan orta kavramını tercih etmektedir. Deleuze ve Parnet şöyle diyor : *“Bir yolda, bir çizgide*

önemli olan daima ortasıdır, ne başı ne sonu önemlidir. Hep bir yolun ortasındayız, bir şeyin ortasındayız” (a.g.e, 1990:48). Yine bu hususta Hakan Yücefer şöyle diyor : “Başı sonu olmayan bir felsefe Deleuze’ün felsefesi ; kendi üzerine kapanmayan, kaynağını dışarıda, henüz düşünülmemiş olan şeylerle karşılaşmalarda bulan bir felsefe. Sağlam temeller aramak yerine şeylerin ortasına yerleşmeye, derinlere inmek yerine yüzeyde kalmaya, şeylere dışarıdan bakmak yerine kendini dışarıya açmaya, düşünceyi dışarı ile bağlantıya sokmaya çalışan bir felsefe” (2016 :5-6).

2.3.5. Kavramlara Dair Ara Notlar : Edimsel ve Virtüel

Virtüel ve edimsel kavramlarını birarada düşünmek icap etmektedir. Virtüel ve edimsel arasındaki münasebet imkan ve gerçekleşme arasındaki münasebetten farklıdır. Virtüel ile edimsel arasındaki ilişki bir karşıtlık temelinde vuku bulmaz. Bu suretle virtüel edimsel nezdinde gerçeklik dışı değildir. Virtüelin kendine özgü, virtüel olarak bir gerçekliği bulunmaktadır (Deleuze, a.g.e.,2014 :136-137). Oysaki, imkan ile gerçeklik arasında bir karşıtlık ilişkisi mevcuttur ve imkanın bir gerçekliği mevcut değildir. Gerçekleşme ve imkan arasındaki münasebeti asıl suret hiyerarşisi, ikiliği tayin etmektedir. Sözelimi, Aristoteles felsefesinde gerçekleşme bir imkanın, potansiyelin tamamlanması, yetkinliğe erişmesi bağlamında değerlendirilmekte, bu manada gerçekleşen şey potansiyelin bir çeşit göstergesi şeklinde yorumlanmaktadır. Dolayısıyla gerçekleşme edimini ideaya erişmek, kopyanın asıl olana benzemek gayesi ifade etmektedir. Bu manada önceden tayin edilen bir erek doğrultusunda, mevcut potansiyelin kuvveden fiile çıkması, negatif bir eliminasyon esasına göre şekillenen gerçekleşme edimi temsili bir boyut ihtiva etmekte, potansiyelin külliyen açığa çıkmasını sınırlandırmaktadır. Virtüel ve edimsel arasındaki münasebet ise teleolojik bir doğrultuda negatif bir eliminasyon sürecine göre şekillenmez, virtüelin edimselleşmesi şeklindeki evrim de düz çizgisel bir nitelik taşımaz. Virtüel ve edimsel arasındaki münasebet asıl- suret, kopya- gerçek türünden her nevi ikiliği, hiyerarşiyi, benzerliği, sınırı lağvetmekte ; bu münasebet fark, yaratım esasına göre şekillenmektedir. Bu yönüyle virtüelliğin özünü farklılaşmak suretiyle edimselleşmek teşkil etmektedir (Deleuze, a.e.,2014 :138). Virtüel ; benzerlik,

özdeşlik değil ; bir fark, tekillik ve çatallanmak düzleminde, bir tür özdeşlikten muaf, farklı edimselleşmelerin birarada bulunabildiği imkanlar düzleminde (Yücefer, 2016 :102), içkinlik düzleminde tekilleşmek suretiyle edimselleşmektedir (Deleuze, a.g.e., 2016 :15). Öte taraftan imkan ve gerçek arasındaki hiyerarşik münasebetten farklı olarak edimsel ve virtüel arasındaki münasebeti bir arada bulunmak hususu ve kristalleşmek karakterize etmektedir. Öte taraftan, Deleuze zamanın bölünmesi bağlamında virtüel ve edimsel ayrımını şöyle ifade etmektedir :

“Ama her durumda, virtüel ve edimsel ayrımı Zamanın en temel bölünüşüne karşılık gelir. Zaman iki büyük yola göre farklılaşarak ilerler : şimdinin geçmesini sağlamak ve geçmişini korumak. Şimdi, sürekli bir zamanla, yani tek yönlü olduğu varsayılan bir hareketle ölçülen değişken bir veridir : bu zaman tükendiği ölçüde şimdi geçmektedir. Edimseli tanımlayan şey geçip giden şimdidir. Oysa virtüel kendi adına tek yönlü asgari hareketi ölçen zamandan daha küçük bir zamanda ortaya çıkar. Bu yüzden virtüel uçucudur” (Deleuze, a.e., 2016 :17).

2.3.6. Kavramlara Dair Ara Notlar : Bilim, Sanat ve Felsefe

Bilmek faaliyetini departmanlara ayıran Kant gibi, Deleuze de aslında düşünceyi, yaratma faaliyetini herbiri farklı işlevler üstlenen bilim, sanat ve felsefe şeklinde birbiriyle etkileşim halinde, bazen birbiriyle kesişen üç farklı departmana ; düşünmenin, yaratımın, kavram, fonksiyon ve duyum marifetiyle işleyen üç farklı formuna ayırmaktadır (Deleuze, Guttari, a.g.e.,2015 :15 ; Deleuze, a.g.e.,2003 :21). Deleuze zaviyesinden bakıldığında, bilim, sanat, felsefe arasındaki münasebet bir uzlaşma temelinde değil, fark temelinde şekillenmektedir. Bilim, sanat ve felsefe sorunlara dair yeni, farklı düşünme formları üretmektedir. Bununla birlikte, bilim, sanat ve felsefe arasında müşterek bir münasebet de söz konusudur. Şöyle ki ; felsefe sanata düşünce bağlamında ilham teşkil etmekte, sanat da felsefecileri kavram yaratımı hususunda teşvik etmektedir (Rodowick,2010:xvi). Bu üç alan bir bakıma kaosa karşı bir düzen, bir düzlem, yeni bir yurt inşa etmek tabiri caizse kaosla mücadele etmek maksadına matuftur ve bu üç alan arasında işlevsel farklılık münasebetliyle de birbirine üstünlük tesis edebilecek herhangi bir hiyerarşi ya da aralarında bir karşıtlık tesis etmek de söz konusu değildir. Sözelimi, felsefenin işlevi bilimi kavramsal bakımdan temellendirmek, bilimin işlevi de felsefe için kanıt

temin etmek değildir. Bilim, sanat ve felsefe tek bir dünyanın, mutlak bir hakikatin farklı temsilleri değildir, bu üç alan kendine özgü işleyiş biçimleri itibarıyla farklı dünyaları, farklı gerçeklik alanlarını, virtüelin muhtelif formlarını ifade etmekte ; bilim, sanat ve felsefe kaosu kesen düzlemlerin farklı kaoidik formlarını yaratmaktadır. Bu hususta Todd May'den şu sözcükleri nakletmek mümkün : *“Felsefe virtüelle veya kaotikle, bilim ise edimselle veya sabit formlarla işliyor değildir. Aksine, felsefe ve bilim virtüele yaklaşmanın iki farklı yoludur. Felsefe kavramlarla, bilim ise fonksiyonlarla yapar bunu”* (a.g.e., 2016 :142).

Bilim iki küme arasında kurulan müteakabiliyet yoluyla fark'ı ilga eden, fark'ı şey durumuna indirgeyen, işlevi teşkil eden bileşenler ve işlevler arasındaki parametreleri sabitleyen işlevler yaratmakta (Deleuze, a.g.e.,2003 :22); oluşu, kaosu, virtüeli bir gözlem nesnesi kılmak; kaotik bir parçayı koordinatlar sistemine dahil etmek suretiyle dondurmakta, referansta bulunmak yoluyla kaostan bir fonksiyon, bir parametre devşirmektedir. Bilimin çerçevesini, işleyiş biçimini işlevler, yasalar, sabit ilişki halleri, referans düzlemleri, zorunlu akıl(May, a.g.e.,2016:141), belirli çerçeve dahilinde belli bir bakış açısı, sabit bir gözlem takdim eden kısmi gözlemciler tayin etmektedir. Bilim kısmi gözlemcilerin edimleri marifetiyle şeylerin durumlarını, fonksiyonları, referans önermelerini tanımlayan koordinat düzlemleri kurmak maksadıyla ebediyeti, oluşu yitirmektedir. Felsefenin çerçevesini, işleyiş biçimini kavramlar ; kısmi gözlemcinin sabit bakış açısından farklı olarak dramatize eden kavramsal kişilikler, içkinlik düzlemleri tayin etmekte; felsefe kavramlar marifetiyle akışkan, dinamik olaylar yaratmaktadır. Sanatın işleyiş biçimini, çerçevesini ise algı, duygu, duyum, duygulanım, kompozisyon düzlemi tayin etmektedir. Ancak sanat sözü edilen etkileri bir öznenin deneyiminden, temsili sistemlerden azade kılmak suretiyle tekilleştirmektedir. Sanat estetik figürlerin edimleri yoluyla anıt ya da duyumları taşıyan bir kompozisyon düzlemi çizmektedir (Deleuze, Guattari, a.g.e.,2015 :193-194). Sanat kaostan kaoid bir duyum çıkarmak maksadıyla çerçeve içine almaktadır. Öte taraftan, sanat arzuyu, güç istencini tahrik eden, doğrudan sinir sistemine yönelen (Hughes, a.g.e.,2012 :148), hayatı olumlayan, farklı imkanlara, farklı hayatlara kapı aralayan, yersiz yurtsuzlaştıran kıvrımsal bir yaratım faaliyetidir, sanatçı da bu manada bir yaratıcıdır. Sanat teskin eden,

iyileştiren değil ; yaratan bir faaliyettir. Dolayısıyla sanatçı da hayatı olumlamak suretiyle yeni imkanlara taşımakta, yeni düşünme ve duyumsama yolları, özgün bir dil keşfetmektedir (Bogue, a.g.e., 2013:77). Sanat iletişime, enformasyona, anlam, bilgi aktarımına dönük bir faaliyet, sanat eseri de bir iletişim, enformasyon aracı değildir. Sanatsal faaliyet marifetiyle iletişim, enformasyon esasına göre şekillenen gündelik algı alemi, edimsel kanılar, homojen zaman ve mekan algısı kesintiye uğramakta ; farklı duygu, duygulanım imkanları, farklı deneyimler virtüel ile edimsel farkı açığa çıkmaktadır. Sanat marifetiyle homojen, lineer zaman ve mekan algısı kesintiye uğramakta ; çoğulluklar, tecrübenin rutinini ihlal etmek suretiyle tekillikler, farklı hayatlar açığa çıkmaktadır. Hasılı, felsefe kavram, bilim işlev, sanat ise duyum, yeni tecrübe yaratmakta ; bu manada kavram form, duyum kuvvet, bilgi içkinlik çerçevesinde açığa çıkmaktadır. Bu manada felsefe içkinlik planı, sanat kompozisyon planı, bilim ise koordinasyon planı uyarınca şekillenmektedir (Akay, a.g.e.,1996 :18). Deleuze'ün işlevleri itibarıyla farklı kompartmanlara ayırdığı bu üç faaliyet türü yani bilim, sanat ve felsefe arasındaki birleşme noktasını ise beyin teşkil etmektedir (Deleuze, Guattari, a.g.e.,2015 : 203). Bilim, sanat, felsefe faslında ayrıca şu hususa temas etmek de gerekmektedir. İçkinlik düzleminden neş'et eden felsefe ve sanatı oluşa matuf yaratım faaliyeti olmak, bilimi de oluşu dondurmak münasebetiyle kategorize etmek de mümkündür.

2.3.7. Ara Notlar Işığında Deleuze Felsefesini Tasvir Etmek

Deleuze felsefesi kesinlik, özdeşlik, taklit⁷⁰³ temsil⁷⁰⁴ ve hiyerarşi esası uyarınca şekillenen ; bir merkeze, başlangıca göndermede bulunan monist, düalist⁷⁰⁵

⁷⁰³Aslında geleneksel felsefenin muhtelif veçheler yoluyla hiyerarşik bir taklit esasına ve bu taklitten kaynaklanan gerçek-kopya ayrımına göre şekillendiğini ifade etmek mümkündür. Oysaki, Deleuze'ün önerdiği çalmak, ikili kapmak kavramları taklit yerine yaratmak esası bakımından gerçek- kopya, özne-nesne türünden ayrımları hükümsüz kılmaktadır.

⁷⁰⁴Deleuze felsefesi temsil ve özdeşlik yerine beden, kuvvetin gayri temsili alemine matuftur.

⁷⁰⁵Egemen geleneksel felsefe negatif fark nosyonu uyarınca ikili karşıtlıklar marifetiyle şekillenmektedir. Buna göre mecburi, kendisiyle özdeş, öncül, egemen terim arızı terim üzerinde tahakküm kurmakta ve bu terimi belirlemekte; sağduyuya dayalı düşünme biçimleri egemen terimi öne çıkarmakta, egemen normu referans almaktadır.

aşkın⁷⁰⁶ egemen, geleneksel felsefi yaklaşımların çatlaklarından sızmakta ; minör oluşların,⁷⁰⁷ yersiz yurtsuzlaştıran kaçış çizgilerinin,⁷⁰⁸ tarihsiz göçebelerin⁷⁰⁹ izini sürmektedir. Kartografik bir yüzeyde bağlantılar,⁷¹⁰ savaşçı bir düşünce makinesi⁷¹¹ inşa eden Deleuze felsefeyi, düşünmeyi hatta hayatı⁷¹² doğayı,⁷¹³ evreni⁷¹⁴ çizgilere, yüzeylere, karşılaşmalara⁷¹⁵ sınırsız bir oluşa,⁷¹⁶ imkansıza,⁷¹⁷ rastlantıya,⁷¹⁸ tekilliğe,

⁷⁰⁶Felsefe içkinliğe din ise aşkınlığa göndermede bulunmaktadır((Deleuze, Guattari, a.g.e.,2015: 50).

⁷⁰⁷Minör oluş yersiz yurtsuzlaşmaya matuftur. Bu manada Deleuze felsefesi majör bir çoğunluk düşüncesi değil, minör bir azınlık düşüncesidir.

⁷⁰⁸Deleuze şöyle diyor:“Kaçış çizgisi yersiz yurtsuzlaşmaktır” (Deleuze, Parnet, a.g.e., 1990 :59).

⁷⁰⁹Göçebelerin izini süren Deleuze felsefesi tarihin hatıra formunda kronolojik ve hiyerarşik dizilimi yerine coğrafyayı, kartografik dağılımı, yayılımı, yüzeyi esas almaktadır. Deleuze şöyle diyor : “Göçebelerin ne geçmişi ne geleceği vardır, ama sadece oluşları vardı, kadın-oluş: onların harika hayvansal sanatları. Göçebelerin tarihi yoktur. Onların yalnız coğrafyaları vardır” (Deleuze, Parnet, a.e., 1990 :51).

⁷¹⁰Rajchman şöyle diyor : “Deleuze felsefesi kesinkes bağlantılara ilişkindir...” (a.g.e.,2013 :9). Deleuze oluşu sabitleyen, oluşa ket vuran “dır” mantığı yerine “ve” bağlacı marifetiyle işleyen minör bir tercihler mantığı kurmakta ; ve bağlantılarıyla çaprazlaşan bedenlerin izini sürmektedir. Öte taraftan Rajchman’a göre Deleuze felsefesinde ontolojiden evvel tecrübe etmek, “dır” dan evvel “ve” gelmektedir (a.e., 2013 :11). Bağlantılarla işleyen düşünce ontolojik bir kesinliğe, epistemolojik bir temele hacet duymaz, verili olmayan imkanlarla iş görür(Rajchman, a.e.,2013:12).

⁷¹¹Deleuze’e göre düşünce göçebedir, bir savaş makinesidir(Patton, 2005:45). Savaş makinesi devlet aygıtının bir parçası değildir, devlet aygıtından azade göçebelerin örgütlenmesidir(Deleuze,a.g.e., 1990:51).

⁷¹²Deleuze felsefesinde hayat kapalı sistemlerden müteşekkil değildir; hayat dinamik, etkin bir nitelik taşımaktadır. Bu manada felsefe de hayatın bu etkin ve dinamik niteliğine verilen bir karşılık, bu niteliğin olumlanmasıdır.

⁷¹³Bir bakıma, doğayı birbiriyle etkileşim halinde bulunan dinamik bir kuvvetler ilişkisi, oluşu ifade eden kuvvetler çokluğu; aktif, egemen kuvvetler ile reaktif, tabi kuvvetler arasında bir mücadele biçimi olarak görmek bakımından Deleuze’ün doğa felsefesi Nietzsche’den mülhemdir.

⁷¹⁴Erekselci, mekanist yaklaşımdan farklı olarak Deleuze her manada etkin, oluş halinde, dinamik bir felsefe kurmaktadır. Deleuze’ün kozmolojisi de esasında bu etkinlik nosyonu uyarınca şekillenmekte, evren bu tasavvur uyarınca kaotik bir nitelik kazanmaktadır. Bu hususta ayrıca Deleuze’den şu sözcükleri nakletmekte fayda var: “Kaos, cansız ya da durağan bir hal, rastgele bir karışım değildir. Kaos kaoslaştırır, ve sonsuzun içinde her türlü tutarlılığı bozar. Felsefenin sorunu, düşüncenin içine gömüldüğü sonsuzu yitirmeksizdir, bir tutarlılık kazanmaktır” (Deleuze, Guattari, a.g.e.,2015:49).

⁷¹⁵Karşılaşmalardan münezzeh düşünce soyut, salt bir yeti formundadır ve temsilin verileri ile sınırlıdır. Buna karşın, karşılaşmalar ise farklı kuvvetleri, farklı görüş noktalarını tahrik etmek suretiyle duygulanımlar üreten; düşünceyi zorlamak suretiyle yeni kuvvetlerle ilişkiye sokan işaretleri hassas kılan, oluş doğuran düğünlerdir (Deleuze,Parnet, a.g.e.,1990: 21).

⁷¹⁶Deleuze’e göre hiçbir şey oluştan muaf değildir, herşey dünya ile birlikte oluş halindedir, oluş hayvan, bitki, molekül, evren gibi farklı formlarda tecelli etmektedir(Deleuze, Guttari, a.g.e., 2015:166). Ayrıca Deleuze’e göre oluş bir yanılsama değildir, oluşun ötesinde bir varlık mevcut değildir. Deleuzeün felsefesi şu soruna dayanır: bir şeyin oluşu olmayan saf oluşu nasıl düşünebiliriz? (Colebrook,a.g.e.,2013:74).

⁷¹⁷Deleuze şöyle diyor: “Felsefede söz konusu olan imkansız bir düşüncedir, yani düşünülebilir olmayan güçleri son derece karmaşık bir düşünceler malzemesiyle düşünülebilir kılmak.” (a.g.e., 2003:53-54).

⁷¹⁸“Düşünmek bir rastlantıdan doğar, düşünmek daima durumsaldır, düşüncenin başına gelen bir olayla ilişkilidir” (Zourabachvili,2008:40).

fark'a,⁷¹⁹ olaya açmaktadır. Deleuze, statik bir düzen, statik bir tarih tesis etmek yerine tıpkı göçebeler⁷²⁰ gibi mekanda genişleyen, dağılan ; ağaçvari⁷²¹ tüm hiyerarşileri,⁷²² tüm imtiyazları, tüm ikilikleri, kronolojileri hükümsüz kılan düzlemler üzerinde rizomatik, oluşturma matuf bir geofelsefe⁷²³ inşa etmektedir. Artık felsefe hakikati çerçevelemek yerine çizgiler⁷²⁴ çizen, düzlemler kuran, planlar inşa eden kartografik bir görünüm kazanmakta ; hakikate, ebediyete matuf soyut kavramlar yerine zihinsel manzaralar (Deleuze, Guattari, a.g.e., 2015 :97) yaratmakta, birey öncesi tekillikleri,⁷²⁵ bireyleşmeleri,⁷²⁶ bireyleşme çizgilerini açığa çıkarmaktadır. Deleuze ve Guattari şöyle diyor : “Çizmek, icat etmek, yaratmak ; felsefi teslis budur işte” (a.e.,2015 :79).

⁷¹⁹Deleuze’ün fark nosyonu, özdeşlik, ikilik temelinde değil; içsel bir fark uyarınca şekillenmektedir(Er, 2011:109).Deleuze klasik felsefeden farklı bir biçimde simülakrumun hem fiziki hem de metafiziği bağlamında, Nietzsche’nin bengi dönüş kavramından mülhem, özcu, nicel, göreceli fark’ı ilga eden; her nevi hiyerarşi ve temsili lağveden içkin, içsel, bireyselleştiren bir fark felsefesi inşa etmekte (Bogue, a.g.e., 2013:91; May, a.g.e., 2016:128), fark’ı yaratma eylemine açmakta, farkı yaratım ile temellendirmek suretiyle olumlamaktadır. Söz gelimi, Hegel fark nosyonunu çelişki, karşıtlık ile ilintilendirmek münasebetiyle yadsımaktadır. Hegel’in köle efendi diyalektiği nosyonu efendi ile köle arasındaki olumsuz fark temelinde şekillenmektedir. Köle tüm farkları karşıtlık biçiminde yorumlamakta, farklı olanı yadsımakta; efendi ise kendi farkını olumlamakta, efendilik yargısını efendi olmanın hazzı yoluyla kurmaktadır. Öte taraftan, Deleuze’e göre öz, mutlak, nihai farktır (Ronald bogue sf.69.)ve fark mütemadiyen tekrar etmektedir.

⁷²⁰“Göçebelerin ne geçmişi ne geleceği vardır, ama sadece oluşları vardı, kadın-oluş: onların harika hayvansal sanatları. Göçebelerin tarihi yoktur. Onların yalnız coğrafyaları vardır” (Deleuze, Parnet,a.g.e., 1990:51).

⁷²²Klasik felsefede Bir’in çok, Varlık ‘ın oluş, öznenin nesne üzerinde imtiyazı, tahakkümü bulunmaktadır. Bu manada klasik felsefe bütün önermelerin kendisinden temellendiği bir ilk ilke yaratmak suretiyle hiyerarşik bir yapı tesis etmektedir.

⁷²³Deleuze tarihe değil, mekana yönelmekte ve bu suretle bir geofelsefe inşa etmektedir.

⁷²⁴Çizgiler bir toplumu, grubu, bireyi oluşturan ya da oluşumunu bozan uzamsal, maddi, ruhi bileşkelere gönderme yapar. Cisimlerden, olaylardan müteşekkil, muhtelif kuvvetleri ifade eden, parçalı ya da bütün, temsili veya soyut türden farklı çizgiler mevcuttur ve herşey kendi çizgilerini ifade eden bir haritaya, coğrafyaya sahiptir.

⁷²⁵Bir yönüyle, birey öncesi tekillikler, her nevi öznelleşme ve nesnelleşmeden muaf heterojen, istikrarsız bir birey öncesi alan vesilesiyle açığa çıkmaktadır. Bu suretle bireyleşmeyi tekil bir organizasyon çerçevesinde akışlar, yeğlilikler; gerilimli, istikrarsız bir süreç karakterize etmektedir.

⁷²⁶Günün bir saati ya da bir hayat parçası türünden süreçleri ifade eden bireyleşme; hatlar, akımlar, akışlar, düzlemler ve bunların kesişmesi, karşılaşması neticesinde mütemadiyen oluşan dinamik kristalleşmelerdir. İki konferans sf. 49. Bireyleşme herhangi bir şeyin özel ya da somut bir nitelik kazanması manasına gelmez yani bireyleşme özne veya öznelleşme ile yahut nesne ile ilintili değildir.

Felsefeyi hakikatin tahakkümünden azade kılmak,⁷²⁷ bir yaratma, olay, oluş, fark düzlemine fırlatmak felsefi faaliyetin çerçevesini de radikal bir biçimde değiştirmektedir. Felsefe artık hakikatin keşfine,⁷²⁸ hakikati temellendirmeye,⁷²⁹ hakikati temsil etmeye, öznenin nesneleştirilen şeyleri⁷³⁰ bilmesine dönük soyut, rasyonel,⁷³¹ söylemsel, hiyerarşik⁷³² bir etkinlik ; filozof da artık soyut kavramlarla sınırları tayin edilen bir alanda hakikate matuf bir figür değildir. Felsefi etkinliği yaratım eylemine tabi kılmak suretiyle Deleuze felsefeyi hayatı sınırlandırmak yerine hayatı mütemediyen olumlayan⁷³³ makinesel bir bağlantı (Deleuze, Guattari, a.g.e.,2014 :14-15), kesişim tertibatına ; özne –nesne,⁷³⁴ gerçeklik- fantezi, dirimcilik mekanikçilik nevinden ikilikleri ilga eden akışkan bir arzulama makinesine, arzu üretim faaliyetine⁷³⁵ dönüştürmektedir. Yukarıda ifade edilenler ışığında Deleuze şöyle diyor : “*Düşünülenin anlatılmasında, söylenenlerin üretiminde özne yoktur ; ama daima kollektif görevliler vardır ; ve söylenenin anlattığında nesneler de yoktur, sadece makinasal durumlar vardır*” (Deleuze, Parnet, a.g.e.,1990 :101-102). Böylece felsefe klasik felsefeden kaynaklanan temsili niteliğini yitirmekte, öze değil ayrıntılara, tekilliklere⁷³⁶ yönelmek suretiyle oluşu ifade eden akışkan, olaya matuf romansı bir karakter kazanmaktadır.⁷³⁷ Arzu, oluş, olay türünden akışkan bir felsefe

⁷²⁷ Hakikatin, mutlakın tahakkümünden azade olmak suretiyle felsefe ilginç, mühim olanı teşhis eden bir aptallıkla mücadele sanatına dönüşmektedir(Karadağ, a.g.e, 2016:47).

⁷²⁸ Deleuze ve Parnet şöyle diyor: ”Bir fikrin gerçek veya doğru olduğu aranmamalıdır.” (a.g.e.,1990:25)

⁷²⁹ Hakikati temellendirmek ya da ilk ilke nosyonu marifetiyle temellendirmek çabasıdan vazgeçmek felsefeyi içkinleştirecektir(Zourabachvili, a.g.e.,2008:33).

⁷³⁰ Felsefe artık şeylerin bilgisini temsil etmez, düşünce kuvvetlerini ifade eder.

⁷³¹ Deleuze’e göre düşünmek akıl karşıtı bir düzleme yönelmelidir(Bogue, a.g.e.,2013:57).

⁷³² Deleuze felsefeyi doğruluk, yanlışlık temelinde şekillenen hiyerarşik bir ilişki olarak görmez. Deleuze felsefesinde esas olan doğruluk ya da yanlışlık temelinde bir hiyerarşi değil, fikirlerin karşılaşmasıdır.

⁷³³ Deleuze felsefesinde düşünce hayatı sınırlandırmaz, olumlar(Hughes,a.g.e.,2012:53). Deleuze felsefesinde yasa, sınır, kastrasyon, eksik, yetersizlik gibi olumsuzluk bildiren kategoriler hükümünü yitirmektedir(Descombes, 1993:157).

⁷³⁴ Deleuze ve Guattari şöyle diyor: “Özne ve nesne, düşünce hakkında yetersiz bir değerlendirme yapmamıza yol açıyorlar. Düşünmek, ne bir özne ile bir nesne arasında gerili bir ip,ne de birinin öteki çevresinde gerçekleştirdiği bir devinimdir. Düşünmek, daha çok toprakla yurtluğun ilişkisi içinde gerçekleşir” (a.g.e, 2015:87).

⁷³⁵ Arzu statik, doğal değildir, üretim yoluyla inşa edilen oluşa matuf bir süreçtir.

⁷³⁶ Kapalı, statik sistemler ilginç, önemli olanı yani tekili teşhis etmeye imkan vermez. Oysaki, doğru ya da yanlış biçimindeki yargıları, teleolojik yönelimi hükümsüz kılan akışkanlık nosyonu ilginç, önemli, dinamik unsurları; farklılaşma noktalarını yani tekili açığa çıkarmak imkanı tanımaktadır.

⁷³⁷ Deleuze’e göre felsefe nesnenin özüne yönelen, özne ile nesne arasında şekillenen bir temsil ilişkisi değildir. Felsefe nesnenin ayrıntılarına; nesneyi kuşatan atmosfere yani olaya yönelmek

belirten kavramlar felsefeyi tıpkı göçebeler gibi araya yerleştirmekte ; bu manada felsefeyi başlangıç, son, ebediyet tahakkümünden,⁷³⁸ zaman kiplerinden azade kılmak münasebetiyle tarihsizleştirmekte, kartografikleştirmektedir.⁷³⁹

Deleuze felsefeyi temsilin sınırlarından azade kılmak maksadıyla bir oluş⁷⁴⁰ nosyonu, oluşa matuf bir ontoloji⁷⁴¹ inşa etmektedir. Oluş nosyonu, oluş aleminde hüküm süren kaos⁷⁴² felsefeyi, hayatı dinamikleştirmekte, rastlantıya, yaratıma, fark'a daha doğrusu kendinde fark'a⁷⁴³ açmaktadır.⁷⁴⁴ Oluş nosyonu, düzen ifade eden bütün kuralları, bir karşıtlık düzenini, takliti,⁷⁴⁵ modeli, kopyayı hükümsüz kılmaktadır. Deleuze ve Parnet şöyle diyor : “Oluş asla taklit değildir, gerçekte adil de olsa, ne bir modele, ne de tıpkısı gibi yapılmaya benzer” (a.g.e.,1990 :16). Bu manada öz, töz, özne, nesne, birey⁷⁴⁶ türünden hayatı ve felsefeyi statikleştiren ; sabitlik, değişmezlik, birlik, bütünlük, homojenite belirten tüm kavramlar oluş

suretiyle tasviri bir karakter; filozof da olayları hikaye eden bir yaratıcı sanatçı vasfı kazanmaktadır (Batukan,a.g.e.,2016: 69).

⁷³⁸Deleuze başlangıç, son, ebediyet gibi felsefeyi sınırlandıran kavramlar yerine felsefeyi akışkan kılan, onu oluşa yerleştiren, mutlak hızla ilintili oluşa vurgu yapan orta kavramını tercih etmektedir. Deleuze ve Parnet şöyle diyor : “Bir yolda, bir çizgide önemli olan daima ortasıdır, ne başı ne sonu önemlidir. Hep bir yolun ortasındayız, bir şeyin ortasındayız ”(a.g.e, 1990:48). Yine bu hususta Hakan Yücefer şöyle diyor : “Başı sonu olmayan bir felsefe Deleuze’ün felsefesi ; kendi üzerine kapanmayan, kaynağını dışarıda, henüz düşünülmemiş olan şeylerle karşılaşmalarda bulan bir felsefe. Sağlam temeller aramak yerine şeylerin ortasına yerleşmeye, derinlere inmek yerine yüzeyde kalmaya, şeylere dışarıdan bakmak yerine kendini dışarıya açmaya, düşünceyi dışarı ile bağlantıya sokmaya çalışan bir felsefe” (2016 :5-6).

⁷³⁹Bu hususta Deleuze ve Parnet şöyle diyor : “Göçebelerin ne geçmişi ne geleceği vardır, ama sadece oluşları vardır, kadın-oluş: onların harika hayvansal sanatları. Göçebelerin tarihi yoktur. Onların yalnız coğrafyaları vardır” (a.g.e., 1990: 51).

⁷⁴⁰Türkçeye oluş şeklinde çevirilen bu terimin aslında Fransızca’daki karşılığı devenir fiilidir. Oluş terimi, daha ziyade dinamik bir oluş sürecini ifade eden devenir fiilinin manasını tam olarak karşılamaz(Soysal, 1996:25).

⁷⁴¹Klasik felsefe oluşu bir illüzyon olarak nitelendirmekte, varlık ile oluş arasında bir karşıtlık kurmakta ve bu karşıtlık klasik felsefenin çerçevesini, sınırlarını tayin etmektedir. Deleuze felsefesinde ise varlık, oluş marifetiyle olumlanmaktadır. Bu bakımdan Deleuze oluşu ontolojikleştirmek suretiyle bu karşıtlığı ve bu karşıtlıktan temellenen tüm kavramları lağvetmektedir.

⁷⁴²Bogue şöyle diyor: “Oluş dünyası bir akım ve çokluk dünyasıdır, fakat aynı zamanda bir rastlantı ve kaos dünyasıdır...”(a.g.e.,2013:53).

⁷⁴³Oluş kendinde fark’ı yani özdeşliğe, özdeşliğin dolayımına tabi olmayan bir fark’ı ifade etmektedir(Er, 2014 :157).

⁷⁴⁴Oluş nosyonuna göre hayatın işleyişini belirli kurallar, belirli düzenlilikler tayin etmez. Hayat her seferinde, mütemadiyen fark’ı yeniden yaratan, fark’ı tekrar eden rastlantısal dinamik bir harekettir.

⁷⁴⁵Oluş öykünmek, taklit etmek şeklinde tecelli etmez.

⁷⁴⁶Oluşun kaotik aleminde sabitlik belirten soyut birey yerine çizgiler hüküm sürmektedir.

aleminin dinamik evreninde hükmünü yitirmekte,⁷⁴⁷ çizgiselleşmekte, kartografikleşmektedir. Deleuze ve Parnet şöyle diyor : “*Oluşlar(Devenirs), bunlar coğrafyadır, yönlerdir, yönlendirmelerdir ; girişler ve çıkışlardır*” (a.e.,1990 :16). Duyum, düşünce ve kuvvetler arasında vuku bulan minör, moleküler geçişi;⁷⁴⁸ bir yönüyle duyum, düşünce ve kuvvetlerin başkalaşma, sınırları parçalama arzusunu ifade eden oluş, bilincin keyfiyete tabi öznel bir ürünü değildir. Deleuze olay kavramını da oluş kavramı ile aynı manada kullanmakta(Yücefer(b), 2016 :93), olay kavramını gündelik dildeki kullanımından ayırt etmek suretiyle olumluluk,⁷⁴⁹ yaratım düzleminde Whitehead’den mülhem bir olay felsefesi inşa etmektedir(Yücefer(b), a.e., 2016 :93). Herşeyden evvel bir olaylar düşünürü (Derrida, a.g.e.,1996 :103) olan Deleuze’e göre felsefe şeylerden, varlıklardan olaylar devşirmek suretiyle olaya yakışır hale gelmek yönelimindedir. Mütemadiyen birbirlerini kesen, birbirleri içine giren, birbirleriyle çarpışan bedenler marifetiyle üretilen olay kavramını ; an, ebedi bir şimdi çerçevesinde mütemadiyen tekrar etmek suretiyle farklılaşmak, tekilleşmek ; zamanın ardışık kiplerini mastar formu marifetiyle askıya almak, eş zamanlı, aralık kılmak ; zamanın ardışık kiplerini öldürmek gibi hususlar ifade etmektedir (Foucault,1996 :100). Olayı ifade eden ara zamanlar⁷⁵⁰ üst üste yığılmakta, ebedi bir bekleyişe tabi olmaktadır. Bu bağlamda bir olayın sadece başlangıcı ve sonu ile iştigal eden, olayı parçalara ayıran, olayı eğlencelik bir seyir, röntgen⁷⁵¹ nesnesine dönüştüren medya ve medya ile benzer usulleri takip eden bilim ; ara, ölü zamana yuvalanan, mütemadiyen devam eden olayı yakalamak kapasitesine sahip değildir, felsefe ve sanat ise olayı yakalamak

⁷⁴⁷Dinamik bir düzende temsili kavramlar, temsili figürler hükümünü yitirmektedir (Deleuze,2017: 43-44).

⁷⁴⁸Oluş minör, moleküler bir nitelik taşımaktadır. Bu yönüyle,” çoğunluksal oluş yoktur, çoğunluk hiçbir zaman oluş değildir. Yalnızca azınlıksal oluş vardır”(Deleuze(c),1996: 69).

⁷⁴⁹“Deleuze’e göre bir olay felsefesi olumsuzlukla bağdaşmaz niteliktedir” (Zourabachvili,a.g.e.,2008:38).

⁷⁵⁰Ara zaman oluşu, olayda bulunan birbirinden ayrışık eş zamanlı bileşenleri ifade etmektedir. Ara zaman, ardından herhangi bir şeyin vuku bulmadığı bir boşluk, ölü bir zaman formudur(Deleuze, Guattari, a.g.e.,2015:155). Öte taraftan, olayı vücuda getiren ara zaman bileşenleri kararsız bölgeler vasıtasıyla birbiriyle temasa geçmekte, bir an çerçevesinde etkinleşmektedir. Bu bileşenler intermezzidir, değişimdir, ebedi bir yeni düzen formunun tekillikleridir.

⁷⁵¹Olayı tecrübe etmek aktifleştirmektedir. Oysaki, medya olay tecrübesini edilgenleştirmekte, röntgencilğe dönüştürmektedir.

kapasitesine sahiptir. Söz gelimi sinema Antonioni ve Ozu gibi örneklerde olayı yakalamaktadır.⁷⁵²

2.3.8. Ana Hatlarıyla Deleuze Sinematik Nosyonu

Yukarıda belirtilen hususlar ile Deleuze'ün sinematik nosyonu arasında bir paralellik tesis etmek ; yukarıda ifade edilen hususlar ışığında Deleuze'ün olağan sinematik düşünceyi, sinematik kuramın olağan kavramlarını ters yüz ettiğini tabiri caizse kurgu söküme uğrattığını ; Deleuzü'ün felsefi nosyonuna koşut olarak özne-nesne ikiliğini hükümsüz kılan, akışkan, oluşturma, olaya matuf, sinema ile düşünce arasında karşılaşmalar tesis eden bir sinematik nosyon inşa ettiğini ifade etmek mümkündür. Deleuze sinemaya felsefi bir yaratım zaviyesinden bakmak münasebetiyle bir sinema filozofu olarak zikredilen ilk düşünürdür (Sütçü,2005 :17). Deleuze sinema felsefesini, sinema sanatı felsefesini temel felsefi kavramlarına uygun bir biçimde felsefi çizgisi ile aynı doğrultuda inşa etmektedir. Bu hususta Özcan Yılmaz Sütçü şöyle diyor : “*Deleuze'ün sinema felsefesine ulaşması onun felsefi çizgisinin zorunlu bir sonucudur*” (a.e., 2015 :27). Deleuze'ün meramı bir sinema kuramı, sinema estetiği, sinema dili inşa etmek,⁷⁵³ sinema tarihi kaleme almak,⁷⁵⁴ sinema, film üzerine düşünmek⁷⁵⁵ ya da felsefi kavramları sinemaya adapte

⁷⁵²Bu yönetmenlerin filmlerinde ölü zaman iki olay arasında açığa çıkmaz, bizatihi olayın içine yuvalanır.

⁷⁵³Deleuze'e göre sinema bir dil, anlatsal kod ya da gösterge sistemi değildir fakat sinema göstergesel bir nitelik taşımaktadır. Bu hususta Rodowick şöyle diyor: “ Deleuze sinemanın bir dil değildir ama göstergeseldir” (Rodowick, a.g.e., 2003:40). Metnin orijinali şu şekildedir: “Deleuze states that cinema is not a language, but a semiotic.” Öte taraftan, Deleuze'ün meramı bir sinema dili ya da sinema göstergebilimi inşa etmek değil, sinemanın dilsel olmayan potansiyellerini açığa çıkarmaktır(Hughes,2008:16). Deleuze'e göre göstergebilim sinematik anlatı ve imajı yapısal modeller marifetiyle aşkınlaştırmakta, sinemaya, imaja dışsallaştırmaktadır(Rodowick, a.g.e., 2003:41-42).

⁷⁵⁴Deleuze şöyle diyor : “Bu çalışma bir sinema tarihi değildir. Bu çalışma imgeleri ve göstergeleri sınıflandırmaya dönük bir deneme, bir taksinomidir.” Metnin orijinali şu şekildedir : “Cette étude n'est pas une histoire du cinema. C'est une taxinomie, un essai de classification des images et de signes” (Deleuze, 1983 :7). Öte taraftan, Deleuze sinemayı tarihsel bir nesne olarak değerlendirmekten ziyade sinemayı bir yaratım süreci olmak bağlamında değerlendirmektedir (Herzog,2010 :264).

⁷⁵⁵Sinema ve felsefe arasındaki ilişki felsefenin sinema üzerine düşünmesi şeklinde tecelli etmez ; felsefenin de yüz yüze bulunduğu problemlerin çözümüne sinemanın kendi zaviyesinden yanıt

etmek,⁷⁵⁶ sinema ile felsefeyi telif etmek, felsefi kavramların izlerini sinematik alanda yahut filmlerde takip etmek değildir (Özçınar, 2014 :15). Deleuze düşüncenin, Spinozist manada⁷⁵⁷ düşünce kuvvetinin yeni bir formu olarak sinemaya felsefi bir pencereden yönelmekte(Ropars- Wuilleumier, 2010 :28 ; Bellour,2010 :5) ; sinemanın düşünceye kazandırdığı yeni boyut ile iştigal etmekte, sinema ile felsefe arasında düşünsel zeminde bir karşılaşma yaratmakta, bu karşılaşma neticesinde hem sinema hem de felsefe bir dönüşüm yaşamaktadır.⁷⁵⁸ Sinema ve felsefe Deleuze bakımından düşüncenin, düşünsel yaratımın, ifadenin farklı formlarını⁷⁵⁹ teşkil etmektedir.⁷⁶⁰ Ancak düşünce ve ifadeye dair bu farklılık⁷⁶¹ yani sinemanın düşünceyi imgeselleştirmesi sinema ve felsefe arasındaki münasebete de kaynaklık etmektedir.⁷⁶² İmgeler⁷⁶³ yaratmak münasebetiyle tıpkı felsefe ve sanatın diğer alanları gibi konstruktivist bir faaliyet olan sinema düşünceyi hareket imaj, zaman imaj gibi kavramlar yoluyla felsefeden farklı bir formda⁷⁶⁴ kavramsallaştırmakta daha doğrusu imgeselleştirmektedir.⁷⁶⁵

Görüldüğü üzere, Deleuze zaviyesinden bakıldığında, düşünce hem sinematik hem de felsefi bakımdan ifade edilebilmekte, bu iki alan düşüncenin, içkinlik

üretmesi şeklinde gerçekleşir. Bu suretle Deleuze sinema tarihine de felsefe tarihi zaviyesinden bakmaktadır.

⁷⁵⁶Deleuze felsefeyi salt muhteva bakımından filmlere, sinemaya adapte etmekten ziyade sinemayı felsefikleştirmekte, felsefeyi ise sinematikleştirmektedir.

⁷⁵⁷Spinoza'ya göre felsefenin gayesi düşünce kuvvetlerini, düşünce kuvvetlerinin bilgisini açığa çıkarmaktır.

⁷⁵⁸Bu manada Deleuze sinemanın zaman, hareket, plan, çerçeve gibi temel kavramlarını da yeniden tanımlamaktadır.

⁷⁵⁹Felsefe kavramsal, sinema ise görsel-işitsel(audiovisual) bir ifade formuna sahiptir ve içkinlik düzlemi ile aralarındaki münasebet de bu farklı ifade formları uyarınca şekillenmektedir.

⁷⁶⁰Sinemanın düşüncenin farklı bir vechesini teşkil etmesi düşüncenin bütünlüğü bakımından felsefenin sinemaya yönelimini de mecburi kılmaktadır.

⁷⁶¹Deleuze'e göre potansiyel olarak var olan her fikir ancak belli bir teknik çerçevesinde hayat bulmaktadır. Sinema ve felsefe arasındaki farklılığa bu pencereden bakmak mümkündür (Deleuze, a.g.e., 2003 :18).

⁷⁶²Serttek şöyle diyor : “Felsefe ve sinema ilişkisinin temelinde, sinemanın bir düşünce imgesi sunabilmesi yatar” (2013 :38).

⁷⁶³İmge, sinema düşünce ilişkisini temin eden bir yaratımdır.

⁷⁶⁴Sinema düşünce üzerindeki ani tesiri bakımından diğer sanatlardan farklılaşmakta, bu ani tesir sinemaya düşünsel, felsefi bir boyut kazandırmakta ; sinema düşünceyi, düşünce öğelerini tahrik etmekte, sinema düşünceyi mantıksal, rasyonel, temsili kalıplara hapsedmek suretiyle statikleştirmek yerine düşünceyi dinamikleştirmekte, çoğaltmaktadır.

⁷⁶⁵Sinemada düşünce hareket blokları, süre blokları marifetiyle açığa çıkmaktadır.

düzleminin farklı veçhelerini teşkil etmektedir.⁷⁶⁶ Bu manada bir şehitler menkıbesi⁷⁶⁷ olan sinema tarihi; sinematik imge taksinomisi⁷⁶⁸ marifetiyle düşünsel bir boyut, yönetmen de hareket ve zaman imge icat etmek suretiyle düşünsel bir figür niteliği kazanmaktadır.⁷⁶⁹ Dolayısıyla sinematik imgeleri sınıflandırmak,⁷⁷⁰ bu sınıflandırma bakımından yaratıcı yönetmen figürleri değerlendirmek bir nevi düşüncenin soy kütüğünü çıkarmak manasına gelmekte, Deleuze'un temel sinematik kavramları, sinema nosyonu da bu doğrultuda şekillenmektedir. Aşağıda Deleuze'un sinema nosyonuna ve temel sinematik kavramlarına temas edilecektir.

İmgeler arasında fark teşhis etmek,⁷⁷¹ imgeleri tasnif etmek; sinema, imge, düşünce, hareket arasında bir münasebet tesis etmek bakımından Deleuze farklı bir imge nosyonu inşa etmektedir.⁷⁷² Deleuze bir yönüyle evreni, maddeyi, hareketi tabiri caizse her şeyi imgeselleştirmekte;⁷⁷³ evreni, maddeyi, hareketi imge hareketi, imge hareketinin birliği çerçevesinde değerlendirmekte; imgeyi, maddeyi, hareketi özdeş kılmaktadır.⁷⁷⁴ Bu zaviyeden bakıldığında evren kesintisiz, kaotik bir imge hareketine dönüşmekte, çizgisel, dinamik bir karaktere bürünmektedir.⁷⁷⁵ Öte taraftan Deleuze hem sinematik imgeyi diğer sanatsal imgelerden ayırtırmakta hem de sinematik imgeyi kendi içinde bir fark'a tabi kılmaktadır. Bu cümleden olarak,

⁷⁶⁶İmge görsellik kuvveti, kavram ise akıl ilkeleri uyarınca şekillenmektedir. Farklı işlevleri bulunan imge ve kavram içkinlik düzleminin ya da düşüncenin farklı suretlerini teşkil etmektedir.

⁷⁶⁷Deleuze şöyle diyor : “Sinema tarihi bir şehitler menkıbesidir” (a.g.e.,1983 :8). Metnin orijinali şu şekildedir : “L’histoire du cinéma est un long martyrol oge.”

⁷⁶⁸Sinematik imaj tiplerini sınıflandırmak aynı zamanda sinematik duygulanımları da sınıflandırmak manasına gelmektedir (Buchanan,2008 :3).

⁷⁶⁹Sinema içi boş üretimlere, endüstriyel, ekonomik faktörlere rağmen düşünsel bir nitelik taşımaktadır. Bu bakımdan Deleuze yönetmenleri sadece ressamlarla, müzisyenlerle, mimarlarla değil aynı zamanda düşünürlerle de mukayese etmekte ve sinemanın düşünce tarihinin bir parçası olduğunu ifade etmektedir (Rodowick,2010 :178).

⁷⁷⁰Deleuze, hareket ve zaman imaj kavramları marifetiyle sinema tarihini dönemselleştirmekte, bu iki imaj türüne ait filmleri tasnif etmektedir.

⁷⁷¹İmgeler farklı duygulanımlar, farklı hareketler yaratmakta ve bu hususlar bakımından birbirinden ayrılmaktadır. İmgeler algı, biliş ve anlamı dönüşüme tabi tutan etkiler yaratmaktadır (MacCormack,2010 :166).

⁷⁷²Geleneksel felsefede imge ikilikler temelinde hiyerarşik bir nosyon çerçevesinde değerlendirilmektedir. Geleneksel felsefeden farklı olarak Deleuze; Bergson ve Husserl isimlerini imge, madde, hareket arasındaki mesafeyi kapatmak, karşıtlıkları lağvetmek bakımından zikretmektedir.

⁷⁷³Evrendeki herşey söz gelimi madde, beden imgesel bir karakter taşımaktadır.

⁷⁷⁴İmge, madde, hareket özdeşliği imgeyi bir zihinsel tasarım olmaktan çıkarır.

⁷⁷⁵Kesintisiz imgeler evreninde imge, bir tepki, eylem neticesi açığa çıkmaktadır. Bu husus evrenin dinamik bir süreç biçiminde değerlendirilmesine neden olmakta; evreni bir fotoğraf karesi gibi statikleştiren özne merkezli, özne nesne ikiliğine dayanan evren tasarımı hükmünü yitirmektedir.

Deleuze hareket ve zihin ile tesis edilen münasebet bakımından resim ve fotoğraf imgesi ile sinematik imge arasında bir fark teşhis etmektedir (Bogue, 2010 :127). Buna göre, resim ve fotoğraf imgesi hareketi zihin marifetiyle yaratmakta, imgeyi bu manada zihne tabi kılmaktadır. Sinematik imge ise hareketi herhangi bir aracından, dolayından müstakil bir biçimde doğrudan, saf, otomatik bir biçimde göstermekte, imgenin hareket planında bu niteliği aynı zamanda imgeye tinsel, düşünsel bir karakter kazandırmaktadır.

Deleuze'ün temel sinematik kavramlarını, sinema nosyonunu şekillendiren en mühim faktörlerden birisi hareket ve zaman imaj ayırımı daha doğrusu fark'ıdır.⁷⁷⁶ Deleuze'e göre sinema zaman ve hareket imaj marifetiyle zihinsel manzaralar, zihinsel göstergeler, zihinsel kartograflar,⁷⁷⁷ düşünsel imgeler yaratmaktadır. Bu manada aralarındaki fark'a rağmen, hem zaman hem de hareket imaj düşünsel bir karakter taşımakta, düşünceye somut örnekler temin etmektedir. İçkinlik düzleminden neş'et eden hareket ve zaman imaj yaratımları⁷⁷⁸ sinemayı fark'a, oluş'a,⁷⁷⁹ süre'ye,⁷⁸⁰ olaya,⁷⁸¹ tekilliklere⁷⁸² açmaktadır.

Sinema hareketi imgenin bir ek'i, muhayyel bir yaratım olarak göstermez, sinema doğrudan hareketin kendisini, saf hareketi göstermekte (Chandler,2010 :248); sinematik evrende imaj ve göstergeler hareket formunda açığa çıkmakta; sinematik evren hareket imajı üretmekte, hareketi imgeselleştirmektedir, düşünce imgesine

⁷⁷⁶İmge ile kavram arasındaki özdeşlik hareket imajı zaman imajdan farklılaştırmaktadır. Öte taraftan zaman imaj hareket imaj farkını muhtelif biçimlerde temellendirmek mümkündür. Söz gelimi, bu iki imaj evreni süre ile tesis edilen iki farklı münasebete işaret etmekte, zaman imaj ve hareket imaj kitaplarında süre ile tesis edilen bu farklı münasebet değerlendirilmektedir (Rodowick, a.g.e.,2003:87-89. Yahut söz gelimi, zaman imaj hareket imaj farkını yeniden yerli yurtlulaştırma ve yersiz yurtsuzlaşma farkı bağlamında değerlendirmek de mümkündür (Jones, a.g.e., 2008:75).

⁷⁷⁷Düşüncenin standart, mutad, rasyonel yönlerini değil, tekil yönlerini açığa çıkaran sinematografik imge bir tür zihinsel harita, kartograf yaratmaktadır.

⁷⁷⁸Bu manada hem zaman hem de hareket imaj düşünce imgesidir.

⁷⁷⁹Sinemada, varlıktan temellenen, zaman vasıtasıyla açığa çıkan bir oluş değil; fark temelli karşılaşmalara, farklılaşmak imkanına kapı aralayan bir oluş açığa çıkmaktadır.

⁷⁸⁰Her iki imaj türü de süre'nin kartografik çizgilerini açığa çıkarmaktadır.

⁷⁸¹Kesme vasıtasıyla bir plandan diğer bir plana geçiş aralığında tekil bir olay vuku bulmaktadır(Yetişkin,2011:130; McGowan, 2014:43-44).

⁷⁸²Sinema düşünceyi tekilleştirmek, bu manada alışkanlıkları ters yüz etmek suretiyle yeni imkanlara, çoğulluklara kapı aralamaktadır(Akay, a.g.e., 2004: 8-9).

dönüştürmektedir.⁷⁸³ Bu yönüyle hareket, imge hem sinematik hem de felsefi planda yeni bir karakter kazanmaktadır. Bu hususta Deleuze'un ilk sinema filozofu olarak nitelendirdiği Bergson'un⁷⁸⁴ düşüncelerine temas etmek gerekmektedir. Bu manada sinematik hareketi gündelik, doğal algı ve modern bilim⁷⁸⁵ ile mukayese eden Bergson sinematik hareketin bu yeni niteliğini kavramaktan uzaktır.⁷⁸⁶ Sinemayı mekanik bir yanılsama,⁷⁸⁷ bir illüzyon olarak nitelendiren Bergson'a göre, tıpkı gündelik algı ve modern bilim gibi, tıpkı Zenon paradokslarında⁷⁸⁸ olduğu üzere sinema da suni bir biçimde hareketi, gerçekliği, oluşu parçalara, fotografik enstantanelere bölmek⁷⁸⁹, hareketin dinamik karakterini statikleştirmek, dondurmak suretiyle hareketi ancak dolaylı bir biçimde göstermektedir(Bergson, a.g.e.,1947 :349-473). Ne var ki Bergson'dan farklı olarak Deleuze'e göre sinematik hareket, hareketi parçalara ayıran,⁷⁹⁰ hareketin daimi akışını kesintiye uğratan, hareketi bir seçme işlemine tabi kılan gözün sınırlayıcı yapısından, gündelik algıdan, gündelik ilgiden⁷⁹¹ hareketi azade kılmakta, hareketi saflaştırmaktadır (Deleuze,1983 :38). Yani sinematik hareket, hareketi bölen, hareketi niceliğe tabi kılan, homojenlenleştiren, mekansallaştıran⁷⁹² gündelik, doğal algı ve gözün

⁷⁸³Sinemayı başlangıçta motive eden husus hareketin temsilidir. Kameranin hareket kazanması ile birlikte sinema sadece hareketi temsil etmekten uzaklaşmakta ve böylece imgeyi kavrama, düşünceye iliştiren bir niteliğe yani hareket imaj düzeyine erişmektedir.

⁷⁸⁴Bergson, Deleuze'un sinema nosyonunu şekillendiren en mühim filozoftur.

⁷⁸⁵Oluş, hareket bakımından Bergson sinemayı modern bilimsel düşüncenin zirvesi olarak görmektedir.

⁷⁸⁶Bergson sinematik hareketin bu yeni, modern niteliğini eleştirmektedir. Bununla birlikte Deleuze'e göre, Bergson sinemanın modern hareket nosyonuna ait olduğunu güçlü bir biçimde göstermektedir(Deleuze, a.g.e., 1983:16).

⁷⁸⁷Deleuze ise Bergson'dan farklı olarak sinematik üretimi mekanik değil, makinesel olarak nitelendirmektedir(Moulard-Leonard, 2008 :118).

⁷⁸⁸Sinemanın Bergson'a göre bir nevi Zenon paradokslarının modern karşılığını teşkil ettiğini ifade etmek mümkündür.

⁷⁸⁹Dış alemden temin edilen an'lık fotoğraf parçaları sinema marifetiyle tekrardan bir araya getirilir ve hareketli bir biçimde yeniden gösterilir.

⁷⁹⁰Göz hareketin bütünselliğini parçalamaktadır.

⁷⁹¹Gündelik algı fark'ı göz ardı etmek suretiyle basit, ilgi kapsamındaki nesnelere, imgelere yönelmekte, hareketli nesneleri hareketin bütününden soyutlamaktadır. Bu manada hareket ilgiye tabi olmakta, virtüelliğini, nitelliğini yitirmektedir.

⁷⁹²Hareket, hareketli nesnenin kat ettiği mekandan, uzaydan, iki nokta arasındaki uzaklıktan farklı bir nitelik taşımaktadır. Parçalara bölünen mekana karşı hareket parçalara bölünemez. Bu manasıyla hareket mekânın homojen niteliğine karşı heterojen bir nitelik taşımaktadır. Öte taraftan zamanı bu biçimde mekansallaştırmak zaman tecrübesini de tahrif etmektedir. Şöyle ki, nesnenin uzayda kat ettiği mesafe aslında maziye; hareket ise kat etme eyleminin kendisi olmak münasebetiyle an'a tekabül etmektedir.

sınırlarını lağvetmek suretiyle aslında hareketi ebedileştirmekte, harekete nitel, virtüel karakterini bahşetmektedir.⁷⁹³ Sinematik hareket faslında bu hususla ilintili olmak münasebetiyle kamera aygıtının niteliğine temas etmek de gerekmektedir. Sinematik hareket sözü edilen formu kamera aygıtının niteliği sayesinde kazanmaktadır. Kamera, hareketin heterojen, bütünsel niteliğini muhafaza etmekte, bakışı çoğullaştırmak⁷⁹⁴ suretiyle hareketi sabit bir noktanın tahakkümünden kurtarmaktadır.⁷⁹⁵ Böylece kamera aygıtı hayatın dinamik karakterini, oluşu kavramak hususunda düşünceye imkan tanımaktadır (Colebrook, a.g.e.,2013 :46). Deleuze'ün özneyi merkezsizleştiren, fark marifetiyle özneyi parçalayan felsefi nosyonu ile kameraya atfedilen işlevin paralel olduğunu ifade etmek mümkündür. Kısacası, sinema, bir başka deyişle kamera aygıtı duyu motor⁷⁹⁶ işleve tabiri caizse kısa devre yaptırmak suretiyle görme eylemini gündelik ilginin sınırlarından, kısılcısından kurtarmakta, görme eylemi bu sayede duygulanım yaratan imgelere yönelmektedir. Bu manada kamera aygıtı ya da sinema görme eylemini insan gözünün sınırlarından, gündelik algının statik,⁷⁹⁷ sabit karakterinden azat etmek suretiyle hayatı çoğullaştıran,⁷⁹⁸ farklı sürelerle,⁷⁹⁹ farklı oluşlara, farklı

⁷⁹³Deleuze sinemayı niteliksel hareket bağlamında hareketli kesitler dizisi olarak değerlendirmektedir (Yetişkin, a.g.e., 2011 :126).

⁷⁹⁴Kamera aygıtı gözün sabit bakışından farklı olarak bakışı çoğullaştırmak, kamera açıları sayesinde farklı pencerelerden bakmak imkanı tanımaktadır.

⁷⁹⁵Kameranın tabiri caizse merkezless niteliği algıyı bir merkezin, buna koşut olarak öznel bir konumun statik yapısından azade kılmaktadır. Böylece kameranın dış alem ile kurduğu ilişki bir merkeze, öznel bir konuma atıfta bulunan fenomenolojik yaklaşımdan da farklıdır. Kamera aygıtının ya da sinemanın öznel doğal algıdan bağımsız merkezless niteliği için bkz., (Deleuze(b), 2014 :92). Öznel algı ise merkezi ve imtiyazlı bir imge uyarınca şekillenmekte, bu imtiyazlı, merkezi imge uyarınca değişiklik göstermektedir (a.e., 2014 :108).

⁷⁹⁶Duyu motor ya da duyusal motor (sensori motrice) kavramı eylem ve eylemin niteliği ile duyular arasındaki bağlantıyı ifade etmekte ; duyu motor eylemin niteliğini duyular, gündelik algı biçimleri tayin etmektedir. Bu manada duyusal motor gündelik algılara göre biçimlenen gündelik kanılar üretmektedir.

⁷⁹⁷Sinematik montaj ve çerçeveleme formları gündelik, doğal algı üzerinde etkide bulunmakta ; bu montaj ve çerçeveleme formlarındaki dönüşümler sinir sistemine etkide bulunmakta, yeni montaj ve çerçeveleme formları neticesi açığa çıkan yeni imaj türleri marifetiyle algılama biçimleri de dönüşüme uğramaktadır (Rajchman,2010 :294).

⁷⁹⁸Sinema ya da kamera aygıtı hayatı tek bir bakış açısının cenderesinden kurtarmak suretiyle çoğullaştırmakta, yeni hayat olanakları icat etmekte, hayatın farklı ritimlerini, oluşun farklı vechelerini, farklı öznellikleri açığa çıkarmaktadır (Hughes, a.g.e.,2012 :129).

⁷⁹⁹Sinema ya da kamera aygıtı, hareketi öznenin gözleminden özgürleştirmek suretiyle harekete kendi süresini, ritmini bahşetmekte, sinema ya da kamera aygıtı sayesinde hareket kendi özgül süresi çerçevesinde kavranmaktadır. Bu manada sinema homojen, düz çizgisel, harekete tabi zaman nosyonunu yıkıma uğratmak, zamanın çoğul karakterini açığa çıkarmak suretiyle farklı sürelerle, farklı

duygulanımlara⁸⁰⁰ kapı aralayan yeni bir görme, düşünme formu, yeni bir imaj⁸⁰¹ inşa etmektedir. Bu hususta Colebrook şöyle diyor :

“Deleuze makinelerin ve kameraların insani olmayan görüşlerini ve algılamalarını bile ele almıştır. Aslında, Deleuze’e göre en önemli olaylardan biri modern sinemanın keşfiydi ; imgelerin insan gözünden ve düzenleyici perspektifin ve anlatının sınırlarından kurtulduğu modern sinemanın keşfi. Deleuze bize bütünü yeni bir düşünme biçimi kazandıran şeyin, sinemanın insana özgü olmayan ve katmerli “görme” gücü olduğunu öne sürmüştür” (a.g.e., 2013 :16).

2.3.9. Deleuze Sinematik Nosyonu Temel Kavramları :

Hareket İmge, Zaman İmge

Hareket imaj hareket ile imge, imge ile kavram arasındaki ikiliği lağvetmekte, hareket imaja özgü rasyonel bağlantılar marifetiyle imge ile hareket, imge ile kavram özdeş hale gelmekte, gösterge oluşmakta,⁸⁰² imge, eylem ve tepkiler ile bütünleşmektedir. Hareket imaj evreni rasyonel kurallar, bütün ve parça, aralık⁸⁰³ arasındaki nispi ilişki,⁸⁰⁴ diyalektik bir karşıtlık,⁸⁰⁵ nedensellik⁸⁰⁶ uyarınca

varoluşlara kapı aralamaktadır. Dolayısıyla sinema zamanı gündelik algılamının statik, sabit formundan kurtarmakta, oluş, varoluş ile ilintilendirmektedir.

⁸⁰⁰Sinema egemen, standart ahlak normunu, duygulanım formunu yıkıma uğratmak suretiyle duygulanımı çoğullandırmaktadır.

⁸⁰¹Sinematik audiovisuel (görsel işitsel) imaj düşünceyi dolaysız bir biçimde takdim etmekte, düşünceyle doğrudan karşılaşmayı temin etmekte, bu bakımdan daha geniş bir görme formu inşa etmektedir.

⁸⁰²Kavram, düşünce ile imge arasındaki ilişki neticesi gösterge oluşmaktadır. Gösterge imgenin formu, zihinsel planda gerçekleşmesidir. Bir yönüyle imge, kesintisiz imgeler evreninde, gösterge ise zihinde varlık kazanmaktadır.

⁸⁰³Aralık marifetiyle eylem derhal tepkiye dönüşmez, bu manada aralık bir tür tehir uzanımını ifade etmektedir (Hughes, 2012 :114). Bu bakımdan aralık marifetiyle duyu motor bağlar kopmakta, beden, aralık marifetiyle iletişimi kesintiye uğratmak suretiyle düşüncenin kanılara, duysal algı alemine hapsolmesini engellemektedir.

⁸⁰⁴Hareket imaj evreni tıpkı Gestalt psikolojisinde olduğu üzere parça-bütün arasındaki göreceli ilişkiler uyarınca şekillenmektedir Bu nispi ilişki marifetiyle hareket imaj evreninde zaman ardışık bir forma bürünmekte ; zamanı, zaman ile uzam arasındaki bağıntıyı bütün ile tesis edilen göreceli, fiziksel ilişki tayin etmektedir.

⁸⁰⁵Hareket imge evreni iyi –kötü, güzel –çirkin, zengin-yoksul vb., gibi karşıtlıklar, kodlar uyarınca şekillenmekte ; bu karşıt terimlerin birbiriyle bütün dolayısıyla tesis ettiği ilişki, terimler arasındaki çatlak, aralık hareketi tayin etmektedir. Söz gelimi, iyinin kötüye ya da kötünün iyiye dönüşmesi yani bütüne erişmek suretiyle iyi ile kötü arasındaki aralığın kapanması hareket imge evreninde hareketi teşkil etmektedir.

şekillenmekte, bu evrende imgeler bir merkeze göndermede bulunmakta, ardışıklık esasına göre rasyonel bir dizi teşkil etmekte; homojen, aşkın bir bütüne hizmet etmekte, imge ile kavram rasyonel bir formda özdeşleşmektedir.⁸⁰⁷ Hareket imaj evreninde bağlantı karakterini benzerlik, özdeşlik nosyonu tayin etmekte;⁸⁰⁸ özdeşlik benzerlik marifetiyle hareket imajlar rasyonel bir düzlemde ardışık diziler inşa etmektedir.⁸⁰⁹ Yani hareket imge rasyonelliğin hüküm sürdüğü, bir yönüyle kartezyen bir evren yaratmaktadır.

Hareket imge evreni statik, sabit, bütüncü, merkezci⁸¹⁰ bir hakikat nosyonu uyarınca şekillenmekte, bu evrende hareket değişmez bir hakikat imgesi biçiminde başka bir deyişle hareket imge evreninde hareket değişmez hakikatin tezahürleri biçiminde tecelli etmektedir. Bu manada hareket imge evreninde hareket farklılaşması değil, hareketin farklı görünümler marifetiyle açığa çıkması söz konusudur. Benzer bir biçimde düşünce de fark, oluş esasına göre değil, mantık ilkeleri yoluyla sınırlanmak bakımından farklı görünümlerin açığa çıkması esasına göre tecelli etmektedir. Dolayısıyla hareket imge evreninde düşünce de hareket de olağan, kalıplaşmış bir nitelik kazanmakta ; mevcut olanın görünümü ile sınırlanmaktadır.

Hareket imge evreninde hareket yukarıda ifade edilen vasıflar itibarıyla tıpkı uzaydaki fiziksel hareketler gibi görelileşmekte ;⁸¹¹ardışık, mekanik⁸¹² bir karakter

⁸⁰⁶Hareket imge evreninde her gösterge kendinden önceki göstergeyi zorunlu bir nedensellik nosyonu uyarınca takip etmekte ; göstergenin anlamı bu husus uyarınca mantıksal bir çıkarım yoluyla şekillenmektedir.

⁸⁰⁷İmge kavram özdeşliğini rasyonel bağlantılar temin etmektedir.

⁸⁰⁸Planların birbirine bağlanmasını, imgeler arasındaki bağlantıyı, imgelerin ardışıklığını, bu benzerlik ve özdeşlik motifi tayin etmektedir.

⁸⁰⁹Bu rasyonel diziler parça ile bütün arasındaki nispi ilişkiye vesile olmaktadır.

⁸¹⁰Tıpkı Rönesans resminde hakim olan perspektif tekniği gibi, hareket imaj evreninde sinematik evreni teşkil eden tüm unsurlar bir merkez uyarınca şekillenmektedir. Zaman imaj evreninde ise sinematik evreni teşkil eden unsurlar tıpkı göçebeler gibi coğrafyada kaotik bir formda dağılmaktadır.

⁸¹¹Hareket imge evreni nesnelerin görelî konumları ve bütünle ilintili mutlak bir değişim uyarınca şekillenmekte; bu manada hareket imge evreni, nesnelerin konumuyla ilintili mekansal, bütün ile ilintili değişim bakımından zamansal bir boyuta sahiptir.

⁸¹²İçkinlik düzlemi hareket imgelerin makinesel düzenegidir. Düzlemin herhangi bir noktasında bir aralık; etki ve tepki arasında bir mesafe oluşmaktadır(Deleuze(b), 2014: 89).

kazanmaktadır.⁸¹³ Bütün⁸¹⁴ ve aralık⁸¹⁵ arasındaki ilişki uyarınca şekillenen hareket imge evrenine özgü birleştirme ve kesme mantığı ; düşünceyi imgenin kendisi yahut birleşme tarzı yani çekim,⁸¹⁶ çerçeve,⁸¹⁷ kamera hareketleri, montaj⁸¹⁸ marifetiyle açığa çıkarmaktadır, yani düşünce, hareket imge evreninde entelektüel montaj vasıtasıyla ani bir tesire,⁸¹⁹ bir şoka maruz kalmak suretiyle bütün ile ilintili bir formda açığa çıkmaktadır.⁸²⁰ Düşüncenin maruz kaldığı bu şok bir taraftan düşünceyi tahrik eden bir tinsel otomat⁸²¹ işlevi görmekte, öbür taraftan ise propagandatif, pasifleştirici bir etki yaratmakta,⁸²² bu yönüyle yeni bir imge türünün doğumuna da yataklık etmektedir. İşte zaman imge böyle bir etki neticesi açığa çıkmaktadır. Aşağıda zaman imge hususuna temas edilecektir. Öte taraftan, hareket imge evreninde geçmiş, şimdi ve gelecek şeklindeki zaman kipleri birbirini ardışık, düz çizgisel bir formda takip etmekte, zaman harekete tabiiyyetini muhafaza etmektedir.⁸²³ Hareket imge evreninde montaj marifetiyle zamanın dolaylı bir imgesi açığa çıkmaktadır,⁸²⁴ bu manada hareket imge evreninde montaj, zamanın dolaylı bir

⁸¹³Düşünce hareketi de benzer bir biçimde fizikselleşmekte, mekanikleşmektedir. Bu manada hareket imge evreninde tıpkı Spinoza felsefesinde olduğu üzere düşünce birbiri ile etkileşim halinde bulunan mekanik bir karaktere bürünmekte, sinema perdesine ard arda yansıyan kareler marifetiyle düşünce ardışıklaşmaktadır.

⁸¹⁴Bütün, idea yani zamanın imgesini ifade etmektedir(Deleuze,1983:46).

⁸¹⁵Değişken şimdi olarak zamanı ifade etmektedir.

⁸¹⁶Deleuze şöyle diyor: “Plan hareket-imgedir. Hareketi, değişmekte olan bir bütünle ilişkilendirdiği ölçüde bir sürenin hareketli kesitidir”(Deleuze(b), a.g.e.,2014:38).

⁸¹⁷Deleuze şöyle diyor : “İmgenin içinde mevcut bulunan her şeyi, dekorları, kişileri, aksesuarları kapsayan kapalı, görece kapalı bir sistemin belirlenmesine kadraj diyoruz. Öyleyse çerçeve [cadre], çok sayıda parçası, yani kendileri de alt kümeler oluşturan öğeleri olan bir kümedir. Parçalara ayrılabilir. Hiç kuşkusuz, bu parçaların kendileri de imgedendir.” (Deleuze(b), a.e.,2014:25).

⁸¹⁸Montaj sayesinde iki hareket birleşmekte, çatışan iki hareket bir bütünlük kazanmakta, bu yolla da bütün yani düşünce, kavram, idea, zamanın imgesi açığa çıkmaktadır. Bu manada hareket imge sinemasının ve bu sinemada hüküm süren montaj nosyonunun entelektüel, düşünsel bir nitelik taşıdığını ifade etmek mümkündür.

⁸¹⁹Düşünce bilhassa Eisenstein sinemasında ani bir tesire maruz kalmaktadır.

⁸²⁰Şok ya da ani tesir marifetiyle imge düşünceyi tahrik etmekte, düşünce psikolojik bir motivasyon marifetiyle açığa çıkmaktadır.

⁸²¹Sinema hareketi herhangi bir dolayım hacet duymadan doğrudan göstermektedir. Tabiri caizse hareketin imgeselleşmesi tinsel otomatlar yaratmakta, sinematik imge tinsel otomat mekanizması marifetiyle düşünsel bir boyut kazanmakta, sinema tinsel otomatlar yaratmaktadır. Tinsel otomat kavramı, düşüncenin klasik felsefede olduğu üzere mantıksal çıkarım yoluyla rasyonel üretimini değil, mekanik üretimini ifade etmektedir (Deleuze, a.g.e.,2001 :262 ; Stewart,2010 :342).

⁸²²Hareket imge evreni bir taraftan kitlelerin düşüncelerini tahrik etmek münasebetiyle tinsel bir otomat formuna, öbür taraftan ise kitleyi mesaja maruz bırakmak, pasifleştirmek münasebetiyle psikolojik bir otomat formuna bürünmektedir.

⁸²³Hareket imaj evreninde zaman, mekana olan tabiiyyetini muhafaza etmekte ; zaman, mekanda vuku bulan değişim formunda açığa çıkmaktadır.

⁸²⁴Deleuze şöyle diyor : “Hareket-imgelerin montajından ya da kompozisyonundan doğan şey, ideadır,

imgesini yani bütünü, ideayı açığa çıkarmak maksadıyla hareket imgelerin kompozisyonu (Deleuze, a.g.e.,1983 :47) nosyonu uyarınca şekillenmektedir. Hareket imge evreninde zamanın aralık olarak zaman ve bütün olarak zaman, bir başka deyişle değişken şimdi olarak zaman ve geçmiş ve geleceğin uçsuz bucaklığı olarak zaman şeklinde iki farklı yönü bulunmaktadır (Deleuze, a.e., 1983 :72).

Hareket imge evreninde algılanım-imgeler, eylem-imgeler,⁸²⁵ duygulanım imgeler olmak üzere üç tür imge bulunmaktadır.⁸²⁶ Hareket imaj evreni bu imgelerin kompozisyonunu yaratmakta, bir filmin niteliğini bu imgelerin montaj marifetiyle inşa edilen kombinasyonu tayin etmektedir.⁸²⁷ Hareket imge evrenini şekillendiren bu imgeler Hitchcock tarafından yaratılan yeni türde bir imge vesilesiyle sarsıntıya uğramaktadır (Deleuze, a.g.e.,1983 :274). Deleuze'ün zihinsel imge⁸²⁸ şeklinde kavramsallaştırdığı bu imge türü duyu motor bağların⁸²⁹ kopmasına, hareket imge evrenini şekillendiren imgelerin nitelik ve statüsünün sorgulanmasına neden olmaktadır. Bu bakımdan bu yeni türden imgenin açığa çıkmasıyla birlikte hareket imge evreni bir krize gebe kalmakta ve neticesinde yeni bir imge türü açığa çıkmaktadır. Hareket imge evrenini şekillendiren imgelerin krizi daha doğrusu eylem imgenin, durum-eylem birliğinin krizi; 2. Dünya Savaşı sonrası toplumsal, iktisadi, siyasi, ahlaki, sanatsal, edebi, bilhassa da sinematik koşullar neticesinde açığa

zamanın dolaylı imgesidir...” (2014 :51). Yine Deleuze şöyle diyor : “Montaj ; bütünü, İdeayı, yani zamanın imgesini ortaya çıkarmak için hareket-imgelere dayanan işlemdir” (a.e.,2014 : 47).

⁸²⁵Eylem imge tipi hareket imaj evreninin hakim imgesidir. Eylem imge bir davranış sinemasına ilham teşkil etmektedir. Davranış bir durumdan başka bir duruma geçen, durumu değişikliğe uğratan ya da bir duruma yanıt veren eylemdir(Deleuze,1983:214). Bu arada, Amerikan Western türü hareket imajın tipik örneklerini teşkil etmekteydi(Jones, a.g.e.,2008:83).

⁸²⁶Görme(algılama imge), hissetme(duygulanım imge), eyleme (eylem imge), düşünme (zaman imge) tarzlarını ifade etmektedir(Hughes,a.g.e.,2012:131).

⁸²⁷Bir filmde bu imgelerden hiçbiri tek başına bulunmaz, film bu imgelerin bileşiminden müteşekkildir fakat bu üç imge türünden sadece bir tanesi her filmde baskındır.Bu arada imgeler arası ilişkilerin düzenlenme formu da bir yönüyle filmin karakterini tayin etmektedir(Deleuze, a.g.e.,1983:103).

⁸²⁸Zihinsel imge eylem imge göstergeleriyle karışmayan yeni türde bir imgedir.

⁸²⁹Duyu motor bağları durum-eylem, etki-tepki, uyarım-yanıt silsilesi teşkil etmektedir(Deleuze,a.g.e.,2014:266). Duyu motor bağlar eylem imgenin özünü teşkil eden duyu motor sürekliliktir. Zaman imge ile birlikte bu duyu motor bağlar yok olmaya meyletmektedir (Deleuze, a.e.,2014 :274).

çıkarmakta,⁸³⁰ savaş sonrasında İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı ile birlikte hareket imge evrenine özgü algı, duygulanım, eylem tertibatı sarsıntıya maruz kalmakta(Deleuze, a.g.e.,1983 :278)ve yeni bir sinematik form açığa çıkmaktadır.⁸³¹ Kısacası, Hollywood temelli geleneksel imge bir kriz yaşamakta ve bu husus neticesinde eylem, algılanım, duygulanım tertibatının yüz yüze kaldığı kriz⁸³² Deleuze tarafından zaman imge şeklinde kavramsallaştırılan yeni türde bir imgenin doğmasına neden olmakta,⁸³³ böylelikle sinema daha düşünsel bir karakter kazanmaktadır (Rajchman, a.g.e.,2010 :283-284).

Deleuze algıya göre şekillenen duyu motor bağların kopması ya da eylem imgenin krizini beş nedenden (a.g.e., 1983 :279-282) yola çıkmak suretiyle izah etmektedir. Deleuze'e göre hareket imge evrenini şekillendiren tertibatın krizi ile birlikte daha doğrusu eylem imgenin krizi ile birlikte imge artık kapsayıcı vasfını yitirmekte ; karakterlerin birbiri ile etkileşimleri zayıflamakta ; mekanın özdeşliği, zamanın birliği parçalanmakta ; olayları iç içe geçiren çizgi kırılmakta ; zincirlemeler, bağlantılar kopmaktadır (Riley, 2008 :60). Yeni imge formu ile birlikte imge dağıtıcı durumlara göndermede bulunmakta, karakterler çoklu, parçalı, şizoid bir nitelik kazanmakta,⁸³⁴ tabiri caizse gevşek bir anlatı kipi açığa

⁸³⁰Savaş sonrası ortaya çıkan koşullar Amerikan rüyasını külliye sarsmakta, Hollywood temelli tür sineması krize girmekte, edebiyatta tecrübe edilen yeni anlatı tarzları sinemayı da etkisi altına almakta, insanların zihninde yeni türde imgeler açığa çıkmakta, minör bir bilinç ve form vücuda gelmektedir(Deleuze, a.g.e., 1983 :278). Öte taraftan yaşanan bu dönüşüm kavramsal bir yaratım boyutu taşımak münasebetiyle sinema felsefe ortaklığına da zemin teşkil etmektedir.

⁸³¹Bu yeni sinematik formu modern sinema şeklinde nitelendirmek mümkündür. Bazin de 2. Dünya Savaşı neticesinde modern bir sinemanın açığa çıktığını ifade etmektedir (Andrew, 2018 :58). Temas edilen hususlar ışığında Deleuze ile Bazin arasında bir paralellik tesis edilebilir.

⁸³²Duyu motor şemaların sorgulanmasına neden olan bu krizi Deleuze hem eylem imgenin hem de Amerikan rüyasının krizi şeklinde ifade etmektedir(Deleuze,a.e., 1983:283).

⁸³³Deleuze hareket imge evreninden zaman imge evrenine geçişi, bu istikametteki dönüşümü bir ilerleme şeklinde değerlendirmez(Buchanan,2010:145).Öte taraftan, Deleuze'ün hareket imaj zaman imaj şeklinde yaptığı ayırım sinematik akım ya da türlerle ilintili değildir. Deleuze'ün bu ayırımı hüküm süren yasalar, imajın niteliği, imaj düşünce münasebeti gibi düşünsel, felsefi hususlar bağlamında iki farklı sinematik ve düşünsel evreni nitelemekle alakalıdır. Bu bakımdan Deleuze zaman imge evrenine geçiş evvelinde hüküm süren Amerikan Sessiz Sineması, Sovyet Montaj Okulu, Fransız İmresyonizmi, Anlatısal Sinema gibi tüm sinematik akım ve türler arasında bir ayırım yapmak yerine, bu akım ve türleri hareket imaj evrenine özgü yasalar bakımından aynı kategoride değerlendirmektedir.

⁸³⁴Zaman imaj evreninde karakterleri psikolojik motivasyonlu motor eylemler güdülemez. Zaman imaj evreninde şizoanalitik görünümün neticesi olarak karakterler parçalı, kopuk, bağlantısız bir yapıdadır(Pisters, a.g.e., 2008:111-112).

çıkmakta,⁸³⁵ algılanım motor uzantısından, eylem durum bağı,⁸³⁶ karakter duygulanım bağı kopmakta ; duyu motor eylem yerini gezintilere, yolculuklara, parçalı karşılaşmalara bırakmakta ; klişeler, kronolojik zaman hükmünü yitirmekte, komplo iflas etmektedir. Yeni imge formu mutlak, bütünsel gerçeklik nosyonunu, dünyanın birlikini parçalamakta, bu hususa mukabil zayıf bağlantılardan ve karşılaşmalardan müteşekkil bir sinematik evren inşa etmektedir. Bu yeni sinematik evreni kusursuz düellolar, Amerikan sinemasının mükemmeliyetçiliği değil ; beceriksiz kavgalar, ıska geçen yumruklar, eylemin ve konuşmanın kontrolden çıkması yani hatanın kuvveti karakterize etmektedir.

Yukarıda ifade edilenler ışığında, Eisenstein tarafından yaratılan, kavramı imge münasebetiyle açığa çıkaran ani etki nosyonu hareket imgeden zaman imgeye geçişin bir başka deyişle imgeden kavrama⁸³⁷ geçişin ilk basamağını teşkil etmektedir.⁸³⁸ Bu dönüşüm ile birlikte yukarıda ifade edilen hususlar neticesinde imge ile kavram arasındaki bağlantı daha doğrusu tabiiyyet kopmakta,⁸³⁹ imge saflaşmakta,⁸⁴⁰ imge yetkinleşmekte, zamansal bir karakter kazanmaktadır. Bu zaviyeden bakıldığında, zaman imge evreni her nevi maddi, ampirik unsuru rafine etmek suretiyle, saf, formel, zihinsel bir mecraaya yönelmekte ; düşünce zaman imge evreninde zaman imge evrenine özgü göstergeler,⁸⁴¹ zaman imge evrenine özgü motifler⁸⁴² marifetiyle ampirik dış alem yerine kendi üzerine kapanmaktadır. Zaman imge evreninde düşünce- rasyonalite, dış dünya –gerçeklik,⁸⁴³ algı madde bağlantısı

⁸³⁵ Anlatının gevşek karakteri kısa kısa hikayelere ya da birbirini izleyen skeçler dizisine işaret etmez. Zira karakterler, imgeyi dağıtan aynı gerçeklik içinde yakalanmaktadır(Deleuze, a.g.e.,1983:279).

⁸³⁶ Eylem onu bir duruma bağlayan bağdan kopmaktadır.

⁸³⁷ İçkinlik düzleminden neşet eden imge ve kavram düşüncenin farklı unsurlarını tahrik etmektedir.

⁸³⁸ Sinema hareket ilişkisini başlangıçta sadece imtiyazlı anları kaydetmek esası tayin etmektedir. Fakat Eisenstein ile birlikte imtiyazlı anların yarattığı tesir ön plana çıkmakta, böylece imge kavrama kapı aralamaktadır.

⁸³⁹ 2. Dünya Savaşı sonrası yaşanan eylem imge krizi yani eylem ile durum arasındaki bağı kopması neticesi imge görsellik ve ses bakımından saflaşmakta, dış alem fragmanlara ayrılmakta, özne dış alem münasebeti zayıflamakta, bu husus zaman imgenin oluşumuna sebebiyet vermektedir.

⁸⁴⁰ Zaman imge evreninde gösterge ile imge düşünce arasındaki bağ kopmakta, imge saflaşmaktadır.

⁸⁴¹ Söz gelimi, zaman imge evreninde, hareket imge evrenine özgü maddi boyuttan münezzehe oluş göstergesi, zihin göstergesi türünden göstergeler hüküm sürmektedir.

⁸⁴² Hareket imaj evrenine özgü nispi, fiziki karakter ve bu karakterden temellenen anlatı yapısı zaman imge evreninde hükmünü yitirmekte; zaman imge evreni tabiri caizse fragmental, irrasyonel bir anlatı yapısı inşa etmektedir.

⁸⁴³ Zaman imge evreninde gerçeklik dış dünya bağlantısı kopmakta, yeni bir sinematografik gerçeklik açığa çıkmaktadır.

sarsıntıya uğramakta, zaman imaj ile birlikte irrasyonel, kesikli bağlantılar açığa çıkmakta, bu manada irrasyonel bir düzlem düşüncenin oluşumunu şekillendirmekte, bu irrasyonel düzlemde klişeler bozguna uğratmakta,⁸⁴⁴ düşüncenin tüm aktif, yaratıcı kuvvetleri tezahür etmektedir. Özce, zaman imge evreninde düşünce aktifleşmekte, özne bir yönüyle düşüncenin kuvvetine maruz kalmakta,⁸⁴⁵ aktif özne parçalanmaktadır. Bu zaviyeden bakıldığında zaman imge evreni özne- nesne ikiliğini lağvetmektedir.

Sinemada zaman doğalcılıkla birlikte kendini güçlü bir biçimde göstermekte (Deleuze, a.g.e.,1983 :177), doğalcılık zaman imgeye kapı aralamakta, zaman imgeye yaklaşmaktadır (Deleuze, a.e.,1983 :179). Zaman imge evreninde zaman harekete,⁸⁴⁶ uzama tabi değildir, yani Kantçı manada zıvanasından çıkan zaman,⁸⁴⁷ zaman imge evreninde dolaylı değil, paradoksal bir kuvvetle saf bir formda tecelli etmektedir. Yani zaman artık hareket imge evrenine özgü nispi, fiziki karakterini yitirmekte ; saf, tekil, virtüel bir karaktere bürünmekte,⁸⁴⁸ maddi evrenden kopmak suretiyle içsellik bir formuna dönüşmektedir.⁸⁴⁹ Bu manada zaman imaj evreninde imge kristalleşmek⁸⁵⁰ suretiyle farklı sürelerden, farklı oluşlardan⁸⁵¹ müteşekkil virtüel bir bütünü ifade etmektedir. Dolayısıyla, zaman imaj evreninde zaman oluşa, oluşun dinamizmine tabidir, bu evrende zaman saf oluş,⁸⁵² hareket üretmekte,⁸⁵³

⁸⁴⁴Zaman imge düzleminde düşünce klişeler yerine tabiri caizse bilinmeyene tıpkı felsefe gibi düşünebilir olmayana yönelmekte, düşünebilir olmayanı karmaşık bir düşünceler malzemesiyle düşünebilir kılmaktadır(Deleuze, a.g.e.,2003:53-54).

⁸⁴⁵Bu evrende özne bütüne, bütünden temellenen düşünceye değil, fark'a, saf düşünceye matuftur.

⁸⁴⁶Ampirik evrende zaman ard arda gelen hareketi, tecrübeyi birleştirmek suretiyle açığa çıkmaktadır.

⁸⁴⁷Zaman-hareket perspektifinden bakıldığında zaman imge evreninde Kantçı bir zaman nosyonu, hareket imge evreninde ise Antikçağ zaman nosyonu hüküm sürmektedir(Sütçü,2005 :157).

⁸⁴⁸Gündelik hayatta ya da ampirik evrende, mekana, harekete, akrep ve yelkovanın uzamına, gündelik algıya, sabit bir gözlem noktasına tabi kılınan zaman edimselleşmekte, virtüel karakterini, fark'ını yitirmektedir.

⁸⁵⁰Edimsel ile virtüel arasındaki münasebet vesilesiyle kristalleşme vuku bulmakta; virtüel imge, edimsel imge üzerinde etkide bulunmaktadır(Deleuze, a.g.e., 2016 :15).

⁸⁵¹Olumsuzlamacı diyalektik düşünceden farklı olarak zaman imaj marifetiyle oluş olumlanmaktadır.

⁸⁵²Saf oluş herhangi bir şey, bir nesne ile ilintisi bulunmayan oluştur. Colebrook'a göre bir şeyin oluşu olmayan saf oluş hususunu düşünmek Deleuze felsefesinin temel meramını teşkil etmektedir(a.g.e., 2013:74). Deleuze bu meseleye yanıt üretmek maksadıyla sinema alanına, zaman imge hususuna yönelmektedir.

⁸⁵³Zaman imge evreni zaman-hareket ilişkisini ters yüz etmekte, bu evrende zaman harekete değil, hareket zamana tabi hale gelmekte; bu suretle zaman dinamik bir planda hareket üretmektedir. Artık zamanı üreten husus hareket imgelerin kompozisyonu değildir.

tecrübeyi parçalamakta, oluş kuvvetini açığa çıkarmaktadır. Zaman imge marifetiyle oluşun gerçek zamanı yani süre kavranmakta; farklı sürelerle, bu manada farklı hayatlarla, çoklukla karşılaşmak imkanı açığa çıkmaktadır.⁸⁵⁴ Zaman imge evreninde homojen, lineer, düz çizgisel zaman illüzyonu hükmünü yitirmekte,⁸⁵⁵ zaman heterojen niteliğine kavuşmakta, zaman jeolojik bir karakter kazanmakta(Conley, 2010 :196) ; zaman imge evreni Proust'un saf haliyle zaman dediği şeyi yani atımlı olmayan yüzergezer zamanı, türdeş olmayan, niteliksel, birbiriyle kesişmeyen süreler çokluğunu yaratmaktadır(Deleuze, a.g.e.,2003 :47). Zaman imge evreninde zamanın kipleri birbirinden ayırt edilemeyecek bir biçimde iç içe geçmekte,⁸⁵⁶ zamanın kipleri mutat niteliklerini yitirmektedir.⁸⁵⁷

Yukarıda ifade edildiği üzere, zaman imge evreninde duysal motor bağlar, özne-nesne ikiliği ve bu ikilikten temellenen motifler, diyalektik karşıtlık, düşünce ile gösterge, imge arasındaki temsili ilişki⁸⁵⁸ her nevi köken hükmünü yitirmekte, düşünce göstergeden kopmakta ; zaman imge evreni sinematografinin ses ve görsellik gibi tüm motiflerini, düşünce ve imgeyi temsili bağlardan azat etmek suretiyle rafine hale getirmektedir. Zaman imge evrenini rasyonel bağlantı,⁸⁵⁹ birlik, homojenlik, kapalılık, özdeşlik gibi hususlar değil ; akım, topolojisi, çizgi, boşluk,

⁸⁵⁴Zaman imaj evreni yeni değerler ve yeni varoluş modları yaratmak potansiyeline sahiptir.

⁸⁵⁵Hareket imge evreninde zaman her nevi hareketin içinde gerçekleştiği bir tür çerçeve gibidir. Zamanın akışı da bu çerçeve dahilinde lineer bir doğrultuda gerçekleşmektedir. Öte taraftan, zaman imge evreninde ise zaman homojen kimlik ve bütünsel hakikat nosyonunu(Hegel, 1986:31) lağveden kesik, süreksiz bir karakter kazanmaktadır. Zamanın bu karakteri vesilesiyle sinema tarihini teleolojik, evrimsel bir planda değerlendirmek de mümkün değildir(Herzog, a.g.e., 2010:260).

⁸⁵⁶Zamanı mazi, şimdi ve istikbal biçiminde işaretlemek, zamanı statikleştirmektedir. Öte taraftan, Deleuze felsefesinde zamanın sentezi, tekrar marifetiyle zamanın aşkınsal sentezi, bir yönüyle zamanı mütemadiyen edimselleşen şimdi olarak kurmakta; geçmiş ve gelecek de bu hususa koşut bir biçimde vuku bulmakta; ebedi tekrar zamanın kiplerini sentezlemekte, geçmiş, şimdi ve gelecek tabiri caizse aynı anda tekrar etmektedir. Dolayısıyla Deleuze felsefesinde şimdi kipi zamanın bir boyutu değildir, kendinde bir varlığa sahiptir(Hughes,a.g.e.,2012:23; Bogue, a.g.e., 2013:85; Yetişkin, a.g.e.,2011:137; Rajchman,a.g.e.,2010: 285).

⁸⁵⁷Düşüncede imkansız daha doğrusu düşünilemeyeceye yönelimi zaman kiplerinin bu bütünlüğü temin etmektedir. Bu manada zaman imge evreninde düşünceye düşünilemeyen aşamalı bir biçimde hakikate erişmek şeklinde de tecelli etmez. (Sütçü, a.g.e., 2005:148). Öte taraftan hareket imge evreninde sürenin bütünü açığa çıkmadığı için bu evren düşünceye düşünilemeyeceye yönelim imkanı tanımaz.

⁸⁵⁸Bu temsili ilişkiden temellenen metonomi, metafor da hükmünü yitirmektedir. Bu bakımdan zaman imge evreninde temsilden, düşünceye muaf saf görsel imgeler, görsel kombinasyonlar açığa çıkmaktadır.

⁸⁵⁹Bu evrende rasyonel bağlantılar ve kesmeler değil, fark inşa eden irrasyonel bağlantılar hakimdir. Bu irrasyonel neticesinde düşünce imkansız yönelmekte, olağan kalıplar, klişeler, yıkıma uğramaktadır.

oluş, fark, açık uçluluk,⁸⁶⁰ irrasyonellik, tesadüfilik⁸⁶¹ gibi hususlar karakterize etmekte ; bu evrende imge, düşünce kartografik bir nitelik kazanmaktadır. Zaman imge evreni imgeyi, düşünceyi kaotik bir forma tabi kılmakta ; bu evrende imge, düşünce, rastlantı, fark düzleminde bu kaotik forma koştur olarak şekillenmekte tabiri caizse kaotik bir sinema formu ve bu forma uygun bir anlatı yapısı, montaj nosyonu tecelli etmektedir.⁸⁶² Söz gelimi, zaman imge evreni bağlamında değerlendirilebilecek Fransız Yeni Dalga sineması, bu sinemanın en mühim temsilcilerinden birisi olan Jean Luc Godard sineması rastlantı, fark gibi motifler ve bu motiflerden temellenen anlatı yapısı, montaj nosyonu itibarıyla bu yeni sinematik forma işaret etmektedir.

Deleuze zaman imge marifetiyle yeni bir beyin nosyonu inşa etmekte daha doğrusu beynin işleyişine dair yeni yaklaşımları sinematik alana adapte etmektedir.⁸⁶³ Bu bakımdan zaman imge evreni beynin işleyişinde bir dönüşüme de işaret etmekte, hareket imgeden zaman imge evrenine geçiş ile birlikte kinestetik ya da hareket temelli bir beyin formu, irrasyonel kopmalarla işleyen bir tür belirsiz, kesikli, titreşen (Szaloky, a.g.e.,2010 :63), şizofrenik bir beyin formuna dönüşmekte,⁸⁶⁴ uyarıcı ve tepki arasındaki ilişkiye yönelen hız, refleks temelli beyin formu⁸⁶⁵ yerini zamanı parçalayan, süreyi, hakikati parçalara ayırmaksızın tek

⁸⁶⁰Zaman imge evreninde mazi korunmakta, istikbal ise belirsizleşmektedir, bu husus açık uçlu bir formu teşkil etmektedir.

⁸⁶¹Zaman imge evreninde Kantçı aşkın konfigürasyonları hatırlatan irrasyonel, topolojik, tesadüfi motifler hüküm sürmektedir (Szaloky,2010:57).

⁸⁶²Zaman imge evreninde imgelerin rasyonel bir formda birleştirilmesi değil, daha ziyade imgelerin bir kombinasyonu, Godard sinemasında olduğu üzere imgelerin kaotik karışımı söz konusudur. Hareket imaj evreninde ise daha ziyade Newton'un fizik paradigması, Descartes'in açıklık ve seçiklik ilkeleri uyarınca imgelerin rasyonel bir formda birleştirilmesi söz konusudur. Bu arada Deleuze'un montaj nosyonu bir kesme, bağlantı stilinden ziyade aslında bir kompozisyon mantığını ifade etmektedir. Öte taraftan montaj marifetiyle tabiri caizse düşünce imaj formunda muhtelif kombinasyonlarda açığa çıkmakta, montaj marifetiyle düşüncenin bu farklı kombinasyonları organize edilmektedir. Bu hususta bkz., (Rodowick, a.g.e.,2003:50-52).

⁸⁶³Deleuze beden, beyin, düşünce arasında bir ilişki tesis etmektedir. Bu suretle sinema filozoflarının beyin biyolojisi ile iştigal etmesi gerekmektedir (Pisters,a.g.e.,2008:103).

⁸⁶⁴Zaman İmaj kitabında Deleuze imge ve göstergeyi psikanalzi, dil bilim vasıtasıyla değil, bir tür nöro bilim marifetiyle değerlendirmek suretiyle özgün bir beyin nosyonu inşa etmektedir (Rajchman,2013:139). Bu beyin formu ya da nörolojik form aynı zamanda felsefi planda larva özne kavramını da ifade etmektedir (Hughes,a.g.e.,2012:57; Pisters,a.g.e.,2008: 111-112).

⁸⁶⁵Amerikan sineması hız, refleks temelli beyin formu uyarınca şekillenmektedir (Rajchman,2013:139).

hamlede yakalayan bir beyin formuna bırakmaktadır.⁸⁶⁶ Bu yönüyle ekran beyin, beyin ise ekran niteliğine;⁸⁶⁷ beyin ekran da düşünce üreten bir makine niteliğine bürünmektedir.⁸⁶⁸ Deleuze'ün sinema ile beyin arasında tesis ettiği bu münasebet, aynı zamanda, sinemayı, zamansal ve mekansal sürekliliği, gerçekliğin dinamik karakterini parçalayan gündelik insan algısının bir modeli şeklinde değerlendiren Bergson'a da bir yanıt niteliği taşımaktadır.⁸⁶⁹

Zaman imge evreninde nicellik, eşitlik temelinde şekillenen hiyerarşik derece farkları, öznel bakış açıları değil; nitel, virtüel farklar, fark'ın kuvveti egemendir.⁸⁷⁰ Hareket imge evreninde imgeler bir kavrama, hakikate tedricen⁸⁷¹ erişmek maksadıyla rasyonel,⁸⁷² uyumlu bir biçimde birbirine bağlanmaktadır.⁸⁷³ Zaman imge evreninde ise imgeleri bütün'e, monist bir hakikate matuf ortak bir öz, sabit bir bakış açısı, sabit bir nokta uyarınca birleştirmek, sentezlemek nosyonu yıkıma uğramakta yani imgeler kendi tekilliği, irrasyonel tekillikler uyarınca parçalanmakta, çatallanmaktadır.⁸⁷⁴ Zaman imge evreni imgeyi kavramdan, hakikatten azat etmek suretiyle saflaştırmakta; imge temsili niteliğini⁸⁷⁵ yitirmek suretiyle kendi tekilliğine,

⁸⁶⁶Bu beyin formunu Ruye'un yaklaşımından devşirmek mümkündür. Ruye'a göre beyin bir ek boyuta hacet duymadan, içinde bulunduğu atmosferin öğelerini parçalara ayırmadan tek bir hamlede yakalamaktadır(aktaran., Sünter, a.g.e., 2016:225).

⁸⁶⁷Deleuze şöyle diyor: "Beyin birliktir. Beyin ekrandır. Dilbilim ve psikanalizin sinemaya çok şey vaat ettiğine inanmıyorum.Bilakis, bunu beyin biyolojisi-moleküler biyoloji- yapar.Düşünce molekülerdir "(Deleuze, 2000:366) Metnin orijinali şu şekildedir : "The brain is unity. The brain is the screen. I don't believe that linguistics and psychoanalysis offer a great deal to the cinema. On the contrary, the biology of the brain—molecular biology—does. Thought is molecular"

⁸⁶⁸Powell şöyle diyor: "Deleuze, beyinin ekran ve sinemanın düşüncenin kuvvetli bir kipi olduğunu mütemadiyen iddia etmektedir"(2008:116). Metnin orijinali şu şekildedir: "Deleuze consistently asserts that 'the brain is the screen' and that cinema is a powerful mode of thought."

⁸⁶⁹Bergson ve Deleuze'ün sinema yaklaşımlarının değerlendirilmesi için bkz.,(Moulard-Leonard,a.g.e, 2008:107,110-111). Ayrıca bkz., (Szaloky,a.g.e.,2010:63; Sutton, 2010:314).

⁸⁷⁰Hareket imge evreninde ise imge, duygu nicel fark bakımından ayrışmaktadır.

⁸⁷¹Hareket imge evreninin hiyerarşik yapısı hakikate erişmek motifinde de tezahür etmektedir. Bu evrende hakikat bir tür evrim neticesinde, aşamalı bir biçimde açığa çıkmaktadır.

⁸⁷²Hareket imge evreni, hareket imgenin organik temsili, rasyonellik ve gerçeklikle ilintilidir. Rasyonel terimi planların sürekliliğini, uzamsal birliği ve özdeşliği ifade etmektedir(Bogue, 2010:107).

⁸⁷³Hareket imge evrenini şekillendiren tüm motifler bütün'e, hakikate erişmek maksadıyla; bu gayeye matuf, bu gaye ile uyumlu bir biçimde organize edilmektedir.

⁸⁷⁴Bu manada zaman imge evreninde sabit bir bakış açısı dolayısıyla düz çizgisel bir formda şekillenen zaman nosyonu hükmünü yitirmekte, zaman çatallanmakta, virtüel bir karakter kazanmaktadır.

⁸⁷⁵Zaman imge evreninde, imge ampirik nesneler alemine, dış aleme değil kıvrım yapmak suretiyle kendine yönelmektedir.

fark'ına, zamana yönelmekte, virtüel, düşünsel bir karaktere bürünmektedir.⁸⁷⁶ Öte taraftan, zaman imge evreninde, imgenin enformasyon,⁸⁷⁷ iletişim, mesaj iletimi⁸⁷⁸ ile bağı da kopmakta, imge tüm temsili yüklerden arınmak suretiyle rafine, biçimsel, soyut hale gelmektedir.⁸⁷⁹ Ne var ki, hareket imge evreninde imgenin temsili karakteri imge mesaj, enformasyon, iletişim bağına muhafaza etmekte, imge bilince matuf bir formda açığa çıkmaktadır. Söz gelimi, Eisenstein sinemasında imge kavram bağı imgenin bilinçlendirici, pedagojik,⁸⁸⁰ despotik bir nitelik kazanmasına neden olmaktadır. Bu manada hareket imaj evreninde seyirci yönetmenin tanrısal konumuna, yönetmenin tahakkümüne maruz kalmakta; zaman imge evreninde ise seyirci her nevi tanrısal konumdan, tanrısal tahakkümden özgürleşmek suretiyle kendi tekilliğini, kendi kaçış çizgisini yaratmaktadır.⁸⁸¹

Zaman imge, hareket imge faslında, zaman imgenin modernlikle ilintisine ve modern sinema kavramına da temas etmek gerekmektedir. Deleuze zaman imge evrenini modern sinema kavramı bağlamında değerlendirmektedir. Modernlik sinema ilintisi⁸⁸² ya da modern sinema kavramsallaştırması bir yönüyle hareket imge, zaman imge ayrımını şekillendirmektedir. Modern sinema⁸⁸³ ya da zaman imge sineması marifetiyle hareket imge evrenine özgü, fark'ı, tekil karşılaşmaları imha

⁸⁷⁶Sinema mesaj iletmek, öyküler aktarmak bakımından değil, yeni bir görme formu, fark, tekillik yaratmak bakımından düşünsel bir nitelik taşımaktadır. Sinemanın diğer sanatsal alanlardan farkı da bu husustan temellenmektedir.

⁸⁷⁷Bir denetim sistemi olan enformasyon(Deleuze, a.g.e.,2003: 34),iletişim düşünceyi olayların temsiline, kodlara, klişelere, alışkanlıklara, konvansiyonlara hapsedmek bakımından yaratıcılığa ket vurmaktadır. Bu manada kaçış çizgileri, yeni yaşam alanları inşa eden sinema, imgeleri ters yüz etmek suretiyle öykü ve enformasyon aktarmaz(Yetişkin, a.g.e.,2011:124).

⁸⁷⁸İmge ile mesaj bağının kopması münasebetiyle sinema da yorumlamak, fark yaratan kuvvetleri açıklamak ön plana çıkmaktadır(Colebrook, a.g.e.,2013:68).

⁸⁷⁹Zaman imge evreni herhangi bir enformasyon dolayımına hacet duymaksızın düşünceyi, farklı ruh hallerini, sinemaya özgü duygulanımı, yeni bir görme biçimini doğrudan yaratmaktadır.

⁸⁸⁰Pedagojik imge belli bir disiplin, organik bir bütün çerçevesinde açığa çıkmaktadır. Bu imge evreninde her imge kendisinden sonra gelen imgeye atıfta bulunmakta, bir şeyi saklamaktadır. Modern imge ise bir şeyi saklamaz(Akay, a.g.e.,2004:23).

⁸⁸¹Zaman imge evreni sadece seyirciye değil, yönetmene de kendi fark'ını, tekilliğini yaratmak doğrultusunda imkan tanımakta; bu evrende yönetmen konvansiyonel temrinler uyarınca değil, kendi meşrebi uyarınca sinematik üretimde bulunmaktadır.

⁸⁸²Deleuze sinemayı modernlikle ilintili, modernleşme neticesi vuku bulan dönüşümler bağlamında yani modern teknoloji, modern iletişim araçları ve bu araçlar dolayısıyla inşa edilen görsel-ışitsel evren bağlamında açığa çıkan bir ifade formu olmak münasebetiyle de değerlendirmektedir.

⁸⁸³Deleuze modern sinema nosyonu sinematik üretim tekniklerinin modernleşmesi bağlamında bir değerlendirme değildir, modern sinema nosyonu daha ziyade düşünce kuvvetinde, zaman kavramında yol açtığı dönüşüm bağlamında değerlendirilmektedir(Murray, 2010:357).

eden statik, izole mekan nosyonu dönüşüme uğramakta; modern sinemada mekan dinamik bir karakter kazanmakta, tabiri caizse modernliğe özgü mekanlar, modern kent tekillikler üreten bir makineye, bir tekil karşılaşmalar düzlemine, modern tin'i açımlayan yeni bir içkinlik düzlemine dönüşmektedir.⁸⁸⁴ Öte taraftan, modern sinema irrasyonel bağlantılar, irrasyonel aralıklar, anlamsal kopuşlar,serisellik,⁸⁸⁵ aktif yaratıcılık marifetiyle, düşünceyi sınırsızlaştırmak⁸⁸⁶ suretiyle dünya ile insan arasında kopan bağı onarmakta, dünyaya olan inancı yeniden tesis etmektedir.⁸⁸⁷

Zaman imge, hareket imge ayrımını şekillendiren hususlardan birisi de kristal rejim organik rejim ayrımıdır.⁸⁸⁸ Hareket imge evreninde düşünce organik rejim, zaman imaj evreninde ise kristal rejim marifetiyle imgeselleşmektedir. Hareket imge evrenine özgü organik rejim ikili karşıtlıklar, kararlı, statik birbiri ile uyumlu imgeler, rasyonel geçişler, rasyonel bağlantılar, nedensellik, mantık ilkeleri uyarınca şekillenmekte; organik rejim marifetiyle imgeler monist, bütüncü bir nosyon doğrultusunda, monist, bütüncü, kronolojik, kapalı bir anlatım formu uyarınca tedricen, uyumlu bir biçimde süreklilik temelinde düzenlenmektedir. Organik rejim montaj vasıtasıyla gerçekliği betimlemek,⁸⁸⁹ temsil etmek esasına dayanmakta, bu rejimde imge gerçekliğin soluk bir temsiline, Platon'un mağara metaforunda olduğu üzere bir yanılsamaya dönüşmektedir. Bu bakımdan organik rejimde gerçeklik ve gerçekliğin temsili ayrımı hükmünü muhafaza etmekte, imgenin niteliğini gerçeklik

⁸⁸⁴Modern tin modernliğe özgü metro, havaalanı, modern kentler, sinema salonları gibi mekanlarda açılanmaktadır.

⁸⁸⁵Deleuze Fark ve Tekrar isimli eserinde Eco'nun açık yapıt nosyonunu ortaya koymasından birkaç sene sonra modern sinema ile ilintili olmak üzere açık dizisellik, serisellik kavramını geliştirmektedir. Bir ve aynı kural çerçevesinde serilerin birleşmesine vurgu yapan düzenlilik kavramı karşısında serisellik kavramı serilerin sonsuz sayıda kural çerçevesinde birleşmesini, her serinin farklı bir kural çerçevesinde şekillenmesine rağmen aynı sisteme ait olmasını ifade etmektedir(Kovacs, 2010:36-37). Bu zaviyeden bakıldığında, modern sinema yahut zaman imge evreninde imgeler arasındaki münasebeti serisellik nosyonu marifetiyle nitelendirmek mümkündür.

⁸⁸⁶Modern sinema düşünceyi sınırlandırmak yerine, düşünülmeğe yönelmektedir. Düşüncenin bu yeni yönelimi bir inancın da doğmasına vesile teşkile etmekte, bu bakımdan modern sinema dünyaya olan inancı yeniden tesis etmektedir.

⁸⁸⁷Modern sinema dünya ile insan arasında oluşan iman sorununa bir yanıt niteliği taşımaktadır. Bu hususta bkz., (Rodowick(b), 2010: 107-108).Dünyaya olan inanç bedene olan inancı temin etmek suretiyle özneyi yeniden içkinlik düzlemine dahil etmektedir(Hughes, a.g.e.,2012: 128).

⁸⁸⁸Organik öyküleme ya da kristal öyküleme biçiminde ifade etmek de mümkündür.

⁸⁸⁹Gerçekliğe ait tasvirleri montaj marifetiyle nedensellik temelinde rasyonel bir biçimde birleştirmek bütünü yani gerçekliğin temsiliyi açığa çıkarmaktadır.

ile kurulan ilişki tayin etmektedir.⁸⁹⁰ Öte taraftan, organik rejim evreninde karakterlerin eylemi ile içinde bulundukları durumlar arasında bir ilişki söz konusudur. Bu manada hareket imge evreninde eylemin, imgenin niteliğini duysal motor, duysal motor durumlar tayin etmektedir. Organik rejim evreninde ise düşünce, kavram mantıksal, nedensel bir silsile çerçevesinde imgeler arasında tesis edilen rasyonel bağlantılar marifetiyle açığa çıkmakta,⁸⁹¹ organik rejim evreninde düşünce bütüne, hakikate yönelmektedir. Bu bakımdan organik rejim evreninde her imgenin niteliğini de monist hakikat ile kurulan ilişki ve imgelerin kendi aralarında vuku bulan nedensellik, mantıksallık silsilesi tayin etmektedir.⁸⁹²

Kristal rejim evreninde düşünce dinamik bir karakter kazanmakta, bu hususa koşut bir biçimde imge de dinamik bir nitelik kazanmaktadır. Kristal rejim evreni imge ile temsil,⁸⁹³ imge ile gerçeklik, imge ile dış alem ilişkisini lağvetmekte, bu evrende imge saf bir hale gelmekte, imge kendi gerçekliğini yaratmaktadır. Kristal rejim evreninde imgeler arasında rasyonel bağlantılar, nedensellik hükmünü yitirmekte, irrasyonel bağlantılar açığa çıkmaktadır. Kristal rejim evreninde imgeler arasında bir süreklilik değil, kopuş söz konusudur. Kristal rejim evreninde eylemin, imgenin niteliğini duysal motor, duysal motor durumlar tayin etmez. Bu manada sinematik evren, sinematik uzam duysal referanslarını, duysal bağlantılarını yitirmekte, zamansal paradokslar temelinde, oluş planında saf görsel, saf sessel bir çerçevede yeni bir sinematik evren, sinematik uzam açığa çıkmaktadır. Bu yeni sinematik evren özne nesne ikiliğini, algı eylem özdeşliğini lağvetmekte, bu yeni

⁸⁹⁰Burada söz konusu olan imgenin hayali, fantastik bir nitelik taşıması değil, gerçeklik ile kurulan temsili ilişkidir. Yani hayali, fantastik imgelerden müteşkil filmler tabiri caizse gerçek dışı, dış alemi temsil eden imgelerden müteşkil filmler gerçekçi değildir.

⁸⁹¹Kavram, düşünce; özdeşlik, çelişmezlik, 3. halin imkansızlığı gibi temel mantık(Ural, 1995) ilkeleri uyarınca, rasyonel bir biçimde açığa çıkmaktadır.

⁸⁹²Mesela, sözü edilen yapı uyarınca Hitchcock sinemasında gerilim temelli bir bağlantı yapısı açığa çıkmaktadır.

⁸⁹³Kristal imge evreninde imge temsili niteliğini yitirmekte, imge ile düşünce arasındaki temsili bağ kopmaktadır. Bu manada kristal imge evreninde doğru ya da yanlış fikirlerin taşıyıcısı olan imgeler değil, Godard sinemasında görüldüğü üzere sadece imgeler mevcuttur(Deleuze, Parnet, a.g.e., 1990:24).

evrende anlatıcı hükmünü yitirmekte, görselliğin kuvveti, yeni bir görme formu,⁸⁹⁴ yeni bir gösterge rejimi açığa çıkmaktadır.

Deleuze'ün zaman imge, hareket imge şeklinde yaptığı ayrımı Brecht'in epik-dramatik eser şeklinde yaptığı ayrım bakımından da değerlendirmek mümkündür. Dramatik eserde eseri teşkil eden parçalar arasındaki bağ kuvvetlidir, olay örgüsü sıkıdır, öykü bir merkezde toplanmaktadır, konu çışkulu bir biçimde aktarılmakta, muhtelif güçler arasındaki çatışmalar vurgulanmaktadır, buna karşılık, epik yapıt ise merkezsiz bir yapıya, gevşek bir olay örgüsüne sahiptir, epik yapıtı teşkil eden parçalar ise parçalar niteliklerini muhafaza etmek kaydıyla lime lime parçalanabilir(Brecht,1981:38). Görölmektedir ki, epik yapıt-dramatik yapıt ayrımı yukarıda ifade edilen hususlar bakımından zaman imge-hareket imge ayrımına tekaböl etmektedir. Öte taraftan, her ne kadar Deleuze bir sinema estetiğı ve dili inşa etmek, filmleri biçimsel ve estetik motifler bakımından tasnif etmek kaygısı gütmese dahi; zaman imge, hareket imge ayrımı uyarınca şekillenen filmlerin kamera hareketleri, çekim ölçekleri, kameranın mevcudiyeti, kurgu dili gibi hususlar bakımından farklılaştığını da ifade etmek mümkündür. Kuşkusuz ki, sinematik biçime ve estetiğı hatta muhtevaya dair bu ayrım, fark'ı ifade etmek, farklı kuvvetleri, farklı oluşları açığa çıkarmak bakımından da bir farklılaşmaya kaynak teşkil etmektedir.

⁸⁹⁴ Bu yeni görme formu, imgeyi metaforik yüklerden, kültürel öğelerden, duyu motor bağlardan rafine etmek suretiyle saflaştırmaktadır.

3. ZAMAN KAVRAMI VE SİNEMATİK ZAMAN KAVRAMI BAĞLAMINDA ÖMER KAVUR SİNEMASI VE FİLMOGRAFİSİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

Bu bölümde Ömer Kavur sineması zaman nosyonu, zaman kavramı, sinematik zaman nosyonu, sinematik zaman kavramı, sinema ve zaman münasebeti bakımından değerlendirilmektedir.

3.1. Giriş Niteliğinde Ömer Kavur Sineması

Üst orta sınıf bir ailenin çocuğu olarak Ömer Kavur 1944 senesinde Ankara’da doğmaktadır. Kavur kendi döneminde Türk sinemasında faaliyet yürüten diğer birçok yönetmenden farklı olarak üniversite düzeyinde sinema eğitimi almakta, sinema sektörüne tabiri caizse bir mektepli olarak adım atmaktadır. Paris’te meşhur sinema okulu IDHEC (Institut de Hautes Études Cinématographiques) bünyesinde öğrenim gören Kavur yapımcı, yönetmen ve senarist olarak sinema sektörünün muhtelif kısımlarında faaliyet yürütmektedir. Kavur hem Türkiye ölçeğinde hem de uluslararası ölçekte sinematik bir tesir yaratmakta; Ankara Film Festivali, Adana Altın Koza Film Festivali, Antalya Altın Portakal Film Festivali, İstanbul Film Festivali gibi birçok ulusal film festivalinde ve Montreal Film Festivali, Venedik Film Festivali, Bastia Akdeniz Film Festivali gibi birçok uluslararası film festivalinde farklı ödüllere layık görülmektedir (Esen, 2002(b): 429-432).

Ömer Kavur sinema kariyeri boyunca Yatık Emine (1974), Yusuf ile Kenan(1979),Ah Güzel İstanbul(1981), Kırık Bir Aşk Hikayesi(1981), Göl(1982), Körebe(1985), AmansızYol(1985), Anayurt Otel(1987), Gece yolculuğu(1987), Gizli Yüz(1990), Buluşma(1995), Akrebin Yolculuğu(1997), Melekler Evi(2000), Karşılaşma(2003) olmak üzere biri kısa metraj film formunda toplam 13 film gerçekleştirmektedir.

Kavur edebiyata ilgi duyan, Selim İleri, Orhan Pamuk, Füzûzan gibi edebiyatçılarla ortak senaryolar kaleme alan, sinematik işbirliğinde bulunan(Kumbasaroğlu,2010:40), Yatık Emine, Anayurt Oteli gibi eserleri sinemaya adapte eden bir yönetmendir (Esen,2002 :25; Tutumlu,2002:13-14). Kavur, filmlerinde tıpkı Fransız Yeni Dalga tandanslı yönetmenler gibi belirli müzisyenler, belirli senaristler, belirli oyuncularla birlikte sinematik üretimde bulunmak yordamını tercih etmektedir. Bu manada Kavur'un birden çok filminde boy gösteren oyuncular arasında Zuhal Olcay, Kadir İnanır, Aytaç Arman, Macit Koper gibi isimleri; iş birliğinde bulunduğu müzisyenler arasında Atilla Özdemiroğlu, Cahit Berkay gibi isimleri; işbirliğinde bulunduğu senaristler arasında da Selim İleri, Macit Koper gibi isimleri zikretmek mümkündür. Bu hususun yanısıra, Ömer Kavur filmografisinde dikkat çeken hususlardan biri de sinematik yapım sürecinde benzer isimlerle gerçekleştirdiği müşterek faaliyetlerdir. Belki de sinematik üretim yapısı münasebetiyle pratik gerekçelerden kaynaklanan bu yapım ve üretim sürecine dair iş birlikleri Kavur sinemasını biçim ve üslup açısından şekillendirmekte; Kavur sineması olarak nitelendirilebilecek muayyen bir entelektüel atmosfer, muayyen bir sinematik evren yaratmaktadır. Yine, arayış, yolculuk, terk etmek gibi leitmotifler uyarınca⁸⁹⁵ Kavur filmlerinde otel,⁸⁹⁶kasaba lokantaları, eski konaklar, kasaba sokakları, tren garları, mezarlık, orman, göl, yol, saat kulesi, tren, saat, resim,⁸⁹⁷ fotoğraf, ayna gibi simgesel (Büker, 1985:53-60) ve metaforik(a.e.,1985:61-62) manalar ihtiva eden mekan ve nesneler ön plana çıkmakta; Kavur muayyen simgeler, müşterek metaforlar doğrultusunda bir sinematik evren inşa etmektedir. Kavur filmlerinde eşcinsellik gibi Yeşilçam⁸⁹⁸ klişe ve kodlarına,⁸⁹⁹polisiye motifler gibi tür filmlerine ilişkin klişe ve kodlara tesadüf etmek de mümkündür. Öte taraftan, Kavur filmlerinde muhakkak saat, gün, ay gibi fiziksel zaman ölçütleri cinsinden zamanın

⁸⁹⁵Bu leitmotifler Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende sinematik biçim ve üslup bakımından bir süreklilik de temin etmektedir.

⁸⁹⁶Kavur Paris'te öğrenciliği sırasında üç sene otelde çalışmaktadır (Esen, a.g.e.,2002.21). Bu otel tecrübesi Kavur filmlerinde etkisini göstermekte, bu otel tecrübesini Kavur filmlerinde mekansal manada otelin ön plana çıkmasına vesile teşkil eden faktörlerden birisi olarak değerlendirmek mümkündür.

⁸⁹⁷Söz gelimi, Körebe filminde, Kırık Bir Aşk Hikayesi filmlerinde resim motifi mevcuttur.

⁸⁹⁸Yeşilçam kavramı Lütfi Akad'ın Vurun Kahpeye filmi ile başlayan, Ertem Eğilmez'in Arabesk filmi ile son bulan bir sinematik dönemi (Sevim, 2015:213), sinematik stili ifade etmektedir.

⁸⁹⁹Söz gelimi, Yusuf ile Kenan, Amansız Yol gibi filmlerde eşcinsellik çağrışımında bulunan tipolojiler mevcuttur.

geçtiğini belirten ifadeler; cennet, cehennem, ölüm gibi kavramlara sözcükler marifetiyle göndermeler bulunmaktadır. Ayrıca, Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende dikkat çeken hususlardan birisi de diyalog planında gerçekleşen sözcük tekrarlarıdır.

Kavur'un inşa ettiği sinematik evren bakımından temas etmek icap eden hususlardan biri bu evrende açığa çıkan karakter ya da tipolojilerdir. Kavur bazı filmlerinde sadece belirli düşüncelerin taşıyıcılığını, temsiliyetini üstlenen bir ontolojik, felsefi arayışı ifade eden tabiri caizse masalsı, mitolojik tipolojiler hatta isimsiz kahramanlar;⁹⁰⁰ bazı filmlerinde de psikolojik bir derinlik taşıyan karakterler marifetiyle sinematik anlatı yapısını inşa etmektedir. Bununla birlikte, Kavur'un tüm filmlerinde karakter(Nutku, 2001:182-184; Özakman,2001:114) ya da tipolojiler(Nutku,a.e., 2001:182; Özakman, a.e.,2001:114; Çalışlar, 2009:106) bir dert,⁹⁰¹bir kaygı,⁹⁰²bir varoluşsal tercih⁹⁰³ ve bu dert, kaygı, varoluşsal tercih doğrultusunda açığa çıkan mutluluk⁹⁰⁴ ya da hakikat arayışı uyarınca şekillenmekte; bu dert, arayış doğrultusunda karakter ya da tipolojiler yanıtlardan ziyade daima felsefi, ontolojik sorular izinde yollara düşmektedir.⁹⁰⁵ Yani Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende açığa çıkan tipoloji ya da karakterler tıpkı Heidegger gibi ya da

⁹⁰⁰Bu hususta Gizli Yüz filmine temas etmek de gerekmektedir. Gizli Yüz filminde filmin ana karakterleri kendilerini nitelendirecek, kendilerini özne kılacak, kendilerinin ötekilerden ayırt edilmesini temin edecek bir isimden ya da Althusserci manada kendilerini ideoloji dolayısıyla inşa eden bir isimlendirmeden(appelation)mahrumdur. Dolayısıyla bahse konu karakterlerin filmde sadece muayyen bir düşüncenin temsiliyetini üstlendiğini, trajik değil tabiri caizse epik bir nitelik taşıdığını ifade etmek mümkündür. Bu manada bu ana karakterlerin ruhi halleri ya da iç alemlerinden ziyade felsefi, ontolojik düzeyde temsil ettikleri arayış ön plana çıkmaktadır.

⁹⁰¹Kavur filmlerindeki karakter yahut tipolojilerde temsili bir dert ve bu dert dolayısıyla da bir arayış söz konusudur.

⁹⁰²Malum olduğu üzere, korku bir nesneye matuftur, kaygı ise bir nesneden azadedir, kaygının kaynağı bu manasıyla meçhuldür. Ne var ki, Kavur filmlerinde kaygı kavramı gerek form gerekse muhteva planında felsefi manasından farklı olarak yanlış bir biçimde korku sözcüğü marifetiyle ifade edilmektedir.

⁹⁰³Bu varoluşsal tercihler klasik drama nosyonunda olduğu üzere dramatik yapıyı, anlatı yapısını da şekillendirmektedir.

⁹⁰⁴Filmlerindeki karakter yahut tipolojileri güdüleyen husus mutluluk arayışıdır. Bu manada bu karakterlerin eudomanist bir arayış uyarınca şekillendiğini ifadeetmek mümkündür.

⁹⁰⁵Felsefenin meramı yanıtlardan ziyade sorular doğrultusunda açığa çıkmaktadır. Öte taraftan, bir yönüyle Kavur filmlerinde açığa çıkan tipoloji ya da karakter soruları esasında Sokratik diyaloglara, Sokratik usule benzer bir biçimde episteme, hakikat arayışı doğrultusunda şekillenmektedir. Yani bu soruların çerçevesini en nihayetinde bir hakikat, bir episteme arayışı tayin etmektedir.

Heidegger düşüncesi gibi daima yoldadır, yolculuk formundadır.⁹⁰⁶ Öte taraftan, Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende açığa çıkan ruhi bakımdan çelişkilerle malül yalnız, mutsuz karakter ya da tipolojiler iletişim, yabancılaşma nevinden varoluşsal sorunlar yaşamakta, norm dışı tabiri caizse sapkın bir nitelik taşımaktadır.

Ömer Kavur hem sinematik biçim ve sinematik üslup (Bilgiç, 2002:25-35) hem de sinematik muhteva, filmlerine temel teşkil eden konular bakımından Türk sinemasının en müstesna, en özgün yönetmenlerinden birisidir(Baloğlu,2018:353).Kavur mekan, müzik(Vardar, 2009:85-93), ışık-aydınlatma(Özmen,2002:763-780), renk⁹⁰⁷ gibi sinematografik elemanlar(Mükerrem,2012) marifetiyle romantik(Claudon,a.g.e.,1999), masalsı, fantastik⁹⁰⁸ bir sinematik evren inşa etmekte; bu masalsı, romantik⁹⁰⁹fantastik hatta gerçeküstü evren marifetiyle yalnızlık,iletişimsizlik(Esen, 2006:176; Esen, 2002:108) fark, aşk(Algan,2010:119) yabancılaşma, yolculuk, arayış, unutmak, hatırlamak, zaman, zamansallık, ölüm türünden felsefi, ontolojik motifleri; bu motifler etrafında şekillenen benzer temaları sinematikleştirmektedir. Bir yönüyle Kavur'un filmlerinde müşterek temalar, müşterek motifler özgün bir sinematik üslup, özgün bir sinematik biçim marifetiyle tekrar etmekte; Kavur'un inşa ettiği sinematik evreni hem biçim hem de muhteva bakımından müşterek bir kaygı, müşterek bir

⁹⁰⁶Kavur'un sinematik evreninde tıpkı Heidegger felsefesinde olduğu üzere yolda olmak hali ev ve yuvaya dönüş nosyonu ile ilintilidir. Karakter ya da tipolojilerin yolda olmak formu ev, yurt özlemi uyarınca da şekillenmektedir. Bu manada söz konusu olan yolda olmak formu Deleuzeyen yersizyurtsuzluk formundan farklı bir nitelik de arz etmektedir. Öte taraftan, Kavur filmleri mistik tecrübe ve tasavvufi bir etki izini taşımakla birlikte; bir yönüyle, bu filmlerde açığa çıkan karakter yahut tipolojiler tasavvuf nosyonunda olduğu üzere hiyerarşik bir tekamül süreci neticesi muhtelif mevki ve mertebelere temayüz etmek suretiyle bir nevi kamil insan makamına erişmez. Bilakis bu filmlerde açığa çıkan tipoloji yahut karakterler soru, arayış ve yolda olmak formu uyarınca şekillenmektedir.

⁹⁰⁷Renk sinematik evren inşasında en mühim unsurlardan birini teşkil etmektedir. Bu manada Carl Dreyer şöyle diyor: “Renk, soyutlama sağlamaya çok daha önemli bir araçtır. Herşey olanıktır renkle” (1989:103). Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende de renk kullanımı mühimdir. Bu manada Kavur beyazla yumuşatılmak suretiyle soluk, açık bir karakter kazanan pastel renkler marifetiyle tıpkı İrfan Tözüm'ün Yavuz Özkan'ın kimi filmlerinde inşa ettiği türden romantik bir sinematik evren inşa etmektedir. Malum olduğu, üzere saf renk kullanımı gerçekçi bir sinematik evren, pastel renk kullanımı ise romantik bir sinematik evren inşa etmektedir. Sinemada renk motifi için bkz., (Sözen(b), a.g.e., 2003; Yolcu, 2002:647-660).

⁹⁰⁸Fantastik bir sinematik evren bakımından David Lynch sineması ile Kavur sineması arasında bir paralellik tesis etmek mümkündür. Fantastik kavramının tanımı için bkz., (Todorov, 2012:30-46).

⁹⁰⁹Kavur bilhassa pastel renkler marifetiyle romantik bir sinematik evren inşa etmektedir.

arayış, müşterek bir sinematik ide şekillendirmektedir. Bu zaviyeden bakıldığında, Kavur'u auteur (Kablamacı, 2014:64-83) bir yönetmen olarak nitelendirmek de mümkündür.

3.1.1 Kavur Sinemasında İki Dönem

Kavur sinemasını ana hatlarıyla iki döneme ayırmak suretiyle değerlendirmek mümkündür.⁹¹⁰ Kavur'un ilk dönem filmlerine mekan, karakter, ışık, renk, kamera hareketi, anlatı yapısı gibi sinematografik unsurlar yahut görsel unsurlar (Block, 2001:1-8) bakımından daha ziyade Yeşilçam sinematik kodları etkide bulunmakta; bu ilk dönem filmlerinde Kavur kadının toplumsal konumu, birey toplum çatışması türünden sosyolojik meseleleri dönemin Türk sinema yapısına, politik atmosfere paralel bir biçimde toplumcu gerçekçi bir perspektif doğrultusunda sinematikleştirmektedir. Yani ilk dönem Kavur filmlerine, Kavur'un ilk dönem sinematik biçim ve sinematik üslubuna Yeşilçam kural ve kodlarının tesirini teşhis etmek mümkündür fakat ilk dönem Kavur sinematografisinin külliyen Yeşilçam kural ve kodları uyarınca şekillendiğini ifade etmek de doğru bir yaklaşım değildir. Kavur bu ilk dönem filmlerinde Yeşilçam kural ve kodları uyarınca şekillenen bir sinematik evrende faaliyet yürütmekle birlikte özgün bir sinematik biçim, sinematik üslup arayışı marifetiyle de Yeşilçam sinematik evrenin sınırlarını zorlamakta; Kavur, Yeşilçam sinematik evren ile özgün bir biçim, özgün bir üslup uyarınca şekillenen bir sinematik evren arasında konumlanmaktadır. Bu bakımdan Kavur ismini, Yeşilçam sinematik evrenin bir parçası olmakla birlikte bu evrene dair sinematik kodları, kuralları özgün bir sinematik biçim ve sinematik üslup marifetiyle aşındırmak suretiyle arafta bir konum üstlenen Yılmaz Güney, Ömer Lütfü Akad gibi yönetmenlerle birlikte zikretmek mümkündür. Kavur'un bu araftaki konumu onun ikinci dönem filmlerinde açığa çıkan biçim ve uslubu, sinematik gelişim seyrini de

⁹¹⁰Okan Toprak Ömer Kavur sinemasını yabancılaşma kavramı bağlamında değerlendirdiği "Ömer Kavur Sinemasında Birey Toplum İlişkileri Bağlamında Yabancılaşma" isimli yüksek lisans tezinde Kavur sinemasını toplumsal gerçekçi dönem, 12 Eylül sonrası ticari yönelimli filmler ve ana akım sinemadan kopuş, bağımsızlık şeklinde üç bölüme ayırmaktadır (2011:44-133). Uğur Baloglu da Kavur sineması üzerine kaleme aldığı bir makalede gerçekçilik, mistisizm gibi kriterler bakımından Kavur sinemasını değerlendirmekte; Anayurt Otelini bu kriterler uyarınca Kavur sineması bakımından bir dönüm noktası şeklinde nitelendirmektedir (2018:354-355).

şekillendirmekte; ilk dönem filmlerindeki biçim ve üslup arayışı ikinci dönem filmlerindeki sinematik biçim ve üsluba etkide bulunmaktadır.

Kavur'un ikinci dönem filmleri felsefi, psikolojik motifler uyarınca şekillenmekte; ilk dönem filmlerinde açığa çıkan sinematografik unsurlar, sinematik muhteva ikinci dönem filmlerinde mühim bir dönüşüme uğramaktadır. Kavur ikinci dönem filmlerinde bireyin iç alemine, felsefi bir arayışa yönelmekte; bu yönelime koşut olarak ilk dönem filmlerinden daha farklı bir anlatı yapısı, müzik, karakter, renk, mekan gibi sinematografik unsurlar açığa çıkmakta yani Kavur daha farklı bir sinematografi, daha farklı bir sinematik evren inşa etmektedir. Kavur bu bağlamda ilk dönem filmlerini nitelendiren gerçekçi atmosferden farklı olarak daha masalsı, romantik, fantastik bir sinematik evren yaratmaktadır. Kavur'un inşa ettiği bu yeni sinematik evrende karakterler yahut tipolojiler felsefi, psikolojik motifler uyarınca şekillenmekte, fantastik, düşsel bir sinematik evrende felsefi, psikoloji arayışlara yönelmektedir. Kuşkusuz ki, Kavur'un temas edilen sinematik dönüşümünde kendi iç sinematografik tecrübe ve serüveni yanında, Türk sinemasının maruz kaldığı dışsal faktörlerin de tesirini teşhis etmek mümkündür. Bu cümleden olarak, Türkiye'yi iktisadi, siyasi, sosyolojik, sanatsal vb. muhtelif planlarda mühim bir dönüşüme uğratan 12 Eylül Askeri Darbesi'ne temas etmek de gerekmektedir. 12 Eylül Askeri Darbesi Türkiye'de seyirci sinema münasebeti, sinematik yapı, sinematik üretim süreci, sinematik estetik gibi sinemaya dair alanlarda mühim bir dönüşüme, bir kırılmaya yol açmaktadır. Bu manada Türk sinemasına 12 Eylül Darbesi öncesinde belirli düzeylerde tesir eden politik, sosyolojik faktörler ve bu faktörlere koşut olarak şekillenen sinematik biçim, sinematik üslup önemini yitirmekte; 12 Eylül Darbesi ile birlikte bireysel, psikolojik, felsefi unsurlar ve bu unsurlara koşut olarak şekillenen yeni bir sinematik üslup, yeni bir sinematik biçim ön plana çıkmaktadır. 12 Eylül öncesi ve sonrasında sinematik faaliyet yürüten Erden Kıral, Atıf Yılmaz, Yavuz Özkan, Ali Özgentürk gibi yönetmenlerin filmlerinde temas edilen hususu teşhis etmek mümkündür. Yine, bilhassa 1980'li yılların ortalarından itibaren Tunç Başaran, İrfan Tözüm gibi yönetmenlerin filmlerinde bireysel, psikolojik hususları fantastik, romantik bir formda sinematikleştiren bir evren açığa çıkmaktadır. Doğrusu, Türk sinemasının yaşadığı bu dönüşümün izlerine Ömer Kavur

sinemasında da hem sinematik muhteva hem de sinematik biçim, sinematik üslup bağlamında tesadüf etmek mümkündür.

Yukarıda ifade edildiği üzere, Kavur'un özgün sinematik gelişim süreci ile Türk sinemasının genel gelişim süreci arasında; Kavur'un sinematik biçim ve üslubu ile Türk sinemasının genel biçim ve üslubu arasında kimi hususlar bakımından bir paralellik tesis etmek mümkündür, Kavur'un tabiri caizse Deleuzeyen manada bir milleuda sinema yaptığını ifade etmek mümkündür. Bu manada Türk sinemasını şekillendiren sinema-tiyatro, sinema edebiyat münasebetine ve tiyatronun biçim ve üslup bakımından Türk sineması üzerindeki tesirine de kısaca temas etmek gerekmektedir. Türk sinemasının gelişim sürecini dünya sinemasına paralel bir biçimde karakterize eden hususlardan biri tiyatronun, edebiyatın sinema üzerindeki gerek dramatik bakımdan gerekse muhteva bakımından etkisidir. Başlangıçta her düzeyde tiyatro ve edebiyatın tabiri caizse tahakkümü altında bulunan sinema gelişim sürecinin sonraki safahatinde tiyatro ve edebiyat etkisinden arınmak suretiyle kendi konvansiyonlarını, kurallarını, kodlarını kısacası biçim ve üslubunu inşa etmektedir. Hatta Eisenstein, Vertov, Pudovkin gibi Sovyet Devrim Sineması'nın mühim aktörleri sinematik üretimlerini bu gayeye matuf bir biçimde şekillendirmekte, hem kuram hem de pratik üretim planında sinemayı edebiyat ve tiyatro etkisinden rafine etmek kaygısı gütmektedir. Türk sineması da benzer bir biçimde başlangıçta her düzeyde tiyatro, edebiyat egemenliği altındadır ve bu egemenlik doğrultusunda bir gelişim süreci sergilemektedir. Ancak dünya sinemasının gelişim sürecinden farklı olarak tiyatro ve edebiyat Türk sinemasını çok daha uzun bir süre tahakküm altında bulundurmaktadır (Adanır, :2012:168). Hatta bu uzun dönem teatral etki Türk sinema tarihini Tiyatrocular Dönemi şeklinde bir sınıflandırmaya dahi tabi kılmaktadır (Özön, 2010:75-124).⁹¹¹Bugün bile Türk sinemasında hem kadrosal olarak hem de stil olarak bilhassa oyunculuk planında tiyatro tesirini ampirik ölçekte müşahade etmek mümkündür. Bu cümleden olarak, Türk sinemasının oyuncu rezervini bugün dahi tiyatro teşkil etmekte, Türk sineması oyuncularını tiyatrodan devşirmektedir. Bu manada bugün dahi Türk sinemasında

⁹¹¹Türk sinema tarihine dair farklı bir metodolojik yaklaşım için bkz., (Yıldırım, 2015: 27-66).

salt sinema oyunculuğu manasında bir aktörlük stiline ağırlık taşıdığını ifade etmek mümkün değildir. Kuşkusuz ki; bu olgu Türk sineması bağlamında sinematik biçim ve üsluba, sinematik dilin şekillenmesine tesir etmekte; ağıdalı, abartılı bir teatral oyunculuk stiline azade sinemaya özgü, sinematik bir oyunculuk stiline açığa çıkmasına set teşkil etmekte; bu hususa koşut olarak sinematik evren hem oyunculuk hem de diyalog gibi sinematografik elemanlar düzeyinde teatral bir forma bürünmektedir.⁹¹² Kavur'un inşa ettiği sinematik evreni de bu zaviyeden değerlendirmek mümkündür. Kavur'un inşa ettiği masalsı,⁹¹³ fantastik, romantik, gerçek üstü sinematik evrene koşut olarak oyunculuk ve diyaloglar bu evrende teatral, edebi bir nitelik kazanmakta yahut teatral, edebi nitelik masalsı, fantastik, romantik, gerçek üstü bir sinematik evrenin şekillenmesine vesile teşkil etmektedir. Kavur'un filmlerinde edebi bir nitelik taşıyan, uzun, diyalektik forma bürünen teatral, ağıdalı, diyaloglar, bilhassa ikinci dönem filmlerinde Uğur Polat, Çetin Tekindor, Aytaç Arman, Fikret Kuşkan, Şahika Tekand, Mehmet Arslantuğ, Macit Koper, Zuhal Olcay gibi aktör ve aktrisler tarafından sergilenen edebi, teatral jest, mimik ve entonasyon kısacası oyunculuk performansı yukarıda temas edilen husus bağlamında değerlendirilebilir.

3.1.2. Ana Hatlarıyla Kavur'un İnşa Ettiği Sinematik Evren: Zaman İmge-Hareket İmge

Kavur sinematik evreni diyalektik karşıtlık, çatışma nosyonu, düaliteler uyarınca temsili bir form çerçevesinde inşa etmektedir. Kavur filmlerindeki karakter ya da tipolojiler arasındaki münasebet, karakter ya da tipoloji temsili gibi dramatik unsurlar, anlatı yapısı, dramatik yapı çatışma motifi çerçevesinde şekillenmektedir. Ancak temas edilen bu hususa Gizli Yüz filmi bir istisna teşkil etmektedir. Gizli Yüz haricindeki diğer filmlerde dramatik planda çatışma farklı düzeylerde açığa

⁹¹²Robert Bresson, sinematografinin ve tiyatrunun imkanları ile muhtelif düzeylerde tesis edilen münasebete koşut olarak iki tür film bulunduğunu ifade etmektedir (2016:16).

⁹¹³Kavur'un inşa ettiği sinematik evren biçim, muhteva planında masalsı bir karakter taşımakta, tıpkı masallarda olduğu üzere Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende de biçim, muhteva planında tekrar eden motifler yahut Proppçu manada bir tek ve aynı anlatıyı teşkil eden işlevler bulunmaktadır(Ricoeur(c), 2016: 68-79, Propp,1985).

çıkmakta; bu filmlerde sinematik evren diyalektik nosyona, çatışma nosyonuna koşut olarak şekillenmektedir. Gizli Yüz haricindeki filmlerde sahih, otantik varoluş⁹¹⁴ ile gayri sahih varoluş arasındaki karşıtlık ya da maddi aleme matuf karakterler ile manevi aleme matuf karakterler, tipolojiler arasındaki karşıtlık temelinde çatışma açığa çıkmakta; sinematik evren temsili bir formda bu diyalektik karşıtlık uyarınca şekillenmektedir.⁹¹⁵ Yukarıda ifade edildiği üzere, Kavur'un inşa ettiği sinematik evren temsil nosyonu uyarınca şekillenmekte; bu sinematik evrende temsili bir rejim hüküm sürmekte, imgeler arasındaki münasebet, imge ile söz arasındaki münasebet, imgelerin kendisi temsili bir karakter taşımaktadır. Bu manada Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende; imgelerin niteliğini, imgeler arasındaki münasebeti rasyonel bağlantılar tayin etmekte; duyu- motor bağlantılar bu evrende hükmünü muhafaza etmektedir. Yani bu sinematik evrende imge saf bir karakterden mahrumdur; imge ve imgeler arasındaki münasebet duyu motor bağlantılar, rasyonel bağlantılar ve temsil rejimi uyarınca açığa çıkmaktadır. Bu hususa koşut olarak yani imgenin temsili karakteri, temsili rejim münasebetiyle Kavur'un her planda felsefi kaygısı imge, sinematik biçim, sinematik üslup düzeyinde değil; sinematik muhteva bakımından, söz ve diyalog düzeyinde gerçekleşmektedir. Kavur'un inşa ettiği masalsı, romantik, fantastik, gerçeküstü sinematik evreni de bu bağlamda değerlendirmek gerekmektedir. Kavur'un inşa ettiği sinematik evren masalsı, gerçeküstü, romantik, fantastik bir karaktere imgeler arasındaki münasebet planında ya da imgesel planda değil, muhteva, anlatı planında bürünmekte ; bu sinematik evren anlatı, muhteva bakımından irrasyonel, imgeler ve imgeler arası münasebet bakımından rasyonel bir nitelik taşımakta ; bu sinematik evrende imgeler karakter yahut tipolojilerin

⁹¹⁴Dasein'in otantik varoluşu ile kaygı kipi arasında bir münasebet tesis etmek mümkündür. Dasein nesneden muaf kaygı marifetiyle otantik bir varoluşa yönelmekte, kendini bu yolla öteki varoluş kiplerinden ayırt etmektedir.

⁹¹⁵Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende somut, maddi arayışı temsil eden sahneler ve karakterler, tipolojiler yanında muhakkak soyut, manevi arayışı temsil eden sahneler ve karakterler, tipolojiler bulunmaktadır. Bu manada Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende sıklıkla tesadüf edilen yemek sahneleri yahut yemek davetleri, maddi aleme göndermede bulunan diyaloglar; ölümü, zamansallığı hatırlatan mezarlıklar bu maddi alem- manevi alem yahut sahih varoluş- gayri sahih varoluş arasındaki karşıtlığı temsil etmektedir. Söz gelimi Körebe filminde avukat Turgay'ın müvekkilleri ile bir arazi davası çerçevesinde yazıhanesinde gerçekleşen diyaloglar temas edilen hususa bir örnek teşkil edebilir.

fantezilerini, düşlerini temsil, tasvir etmek motifi uyarınca şekillenmektedir.⁹¹⁶ Dolayısıyla bu evrende sinematografinin zaman ve mekan gibi unsurları anlatı, muhteva düzeyinde fantastik, düşsel bir karakter, imge ise simgesel, metaforik hatta Freudyen bir karakter kazanmakta; simgeler diğer simgelere referansta bulunmak suretiyle şekillenmekte, dolayısıyla Saussureci manada bir gösterge evreni açığa çıkmaktadır(Barnard, 2012:9). Öte taraftan, Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende imgeler, imgeler arası münasebet organik bir bütün nosyonu uyarınca birlik temelinde şekillenmektedir. Yani bu evrende imgeler, imgeler arası münasebet kristalize, parçalı bir karakterde değildir. Bu cümleden olarak, Kavur filmografisi dahi organik bir bütün uyarınca şekillenmekte; Kavur filmlerinde muhteva, karakter hatta anlatı düzeyinde bir süreklilik bulunmaktadır.⁹¹⁷ Bu manada hem Kavur'un inşa ettiği sinematik evrenin hem de filmografisinin kapalı, majör, aşkın bir karakter taşıdığını ifade etmek de mümkündür.

Yukarıda bir yönüyle ifade edildiği üzere, Kavur'un inşa ettiği sinematik evren fark ve oluş temelinde değil;⁹¹⁸ bir referans sistemi temelinde, kapalı,⁹¹⁹ temsili bir formda iletişim, karşıtlık, özdeşlik esasına göre şekillenmekte ; bu sinematik evrende göstergeler simgesel, metaforik bir karaktere bürünmekte tabiri caizse anlam simgesel, metaforik gösterge marifetiyle kapanmaktadır.⁹²⁰ Bu zaviyeden bakıldığında, Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende yerleşik, majör,⁹²¹ aşkın sinematik kodlar, sentaks, yerleşik, majör, aşkın sinematik dil bir yönüyle hükmünü muhafaza etmektedir. ⁹²² Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende imge kavramsal bir nitelik taşımakta bir başka deyişle imge ile kavram özdeşleşmekte, imge kavram

⁹¹⁶Sürreal evrende tıpkı masal evreninde olduğu üzere anlatı planında, dramatik planda zaman ve mekan müphem bir karaktere bürünmekte, bu evrende nesneler, fizik gerçeklik temsili, simgesel bir karakter kazanmakta, imgeler tabiri caizse düşleri, fantezileri manzaralaştırmak temelinde şekillenmektedir (Öztürk,2015:205).

⁹¹⁷Söz gelimi, Akrebin Yolculuğu filmindeki Agah Bey tipolojisi ile Göl filmindeki Murat Bey karakteri arasında yahut Akrebin Yolculuğu filmindeki Esra tipolojisi ile Göl filmindeki Nalan Şeyda, Emine karakteri arasında bir paralellik tesis etmek mümkündür.

⁹¹⁸Temsil, karşıtlık oluşu lağvetmektedir.

⁹¹⁹Kavur'un inşa ettiği sinematik evren “ve” bağlacı temelinde bağlantısal bir karakter uyarınca değil, “dır” temelinde kapalı bir karakter uyarınca şekillenmektedir.

⁹²⁰Oluş metaforik karakterden azadedir, oluş evreni simge, metafor düzeyinde temsil etmeye değil, kudrete, karşılaşmalara matuftur.

⁹²¹Majör form bedensel değil, organik bir karakter taşımakta, organlar inşa etmektedir.

⁹²²Oluş temelinde, minör, kekeme bir form ise yerleşik kodları, yerleşik sentaksı, yerleşik dili ihlal etmekte; kendi dışına çıkan bedenler, kendi dışına çıkan bir dil, kaçış çizgileri yaratmaktadır.

özdeşliği münasebetiyle imge didaktik, despotik, pedagojik bir nitelik kazanmaktadır.⁹²³ Söz gelimi, Kavur'un Gizli Yüz isimli filminde yer alan ara yazılar bu despotik, imge karakterine örnek teşkil etmektedir. Ne var ki, ara yazıları despotik, didaktik bir stil uyarınca değil, daha demokratik bir stil uyarınca kullanan yönetmenlere tesadüf etmek de mümkündür. Mesela, Kavur'a nazaran demokratik bir imge evreni inşa eden Godard sinemasında ara yazılar bir yabancılaştırma efekti olarak imge ile kavram arasındaki özdeşliği lağvetmekte ve ara yazılar marifetiyle imge despotik, didaktik bir nitelikten arınmaktadır.

Kavur'un inşa ettiği sinematik evren ile alakalı vurgulamak gereken bir diğer husus ise bu sinematik evrende mekan; boşluk, mimari gibi mekan elamanları ile farklı düzeylerde tesis edilen münasebettir. Mekan hem form düzeyinde hem muhteva düzeyinde Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende mühim bir husus teşkil etmektedir (Kumbasaroğlu, a.g.e.,2010:22). Kavur'un inşa ettiği romantik, masalsı, fantastik, gerçeküstü sinematik evren bir yönüyle mekan marifetiyle açığa çıkmakta; mekanla tesis edilen sinematografik münasebet bu romantik, masalsı, fantastik, gerçeküstü sinematik evreni şekillendirmektedir. Ayrıca, Kavur yol, dinlenme tesisi, otel, kasaba, kasaba sokakları, eski evler, saat kulesi, göl, orman, mezarlık, saat tamirhanesi, lokanta gibi belirli mekanlar marifetiyle bir sinematik evren, anlatı inşa etmekte; Kavur filmlerine bu mekanlar bir tür leitmotif teşkil etmektedir. Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende açığa çıkan tüm bu mekanlar ontolojik, manevi hatta fanilikle yüzleşmek, fani dünyanın maddi dertlerinden kurtulmak bağlamında Augustinusçu manada tasavvufi düzeyde bir mistik arayışı, tecrübeyi temsil etmekte; bu sinematik evrende karakter yahut tipolojiler bu mekanlar marifetiyle mistik, manevi karşılaşmalar tecrübe etmektedir. Bununla birlikte, Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende mekan ile karakter yahut tipoloji arasında ontolojik, varoluşsal planda karşılıklı olarak mecburi, apriori bir münasebet bulunmakta, karakter yahut tipoloji ancak mekan dolayısıyla ya da tersi bir biçimde mekan ancak karakter yahut tipoloji dolayısıyla açığa çıkmaktadır. Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende mekan ile karakter yahut tipoloji arasındaki ontolojik, varoluşsal münasebeti duy-

⁹²³Pedagojik imge bir disiplin uyarınca ardışıklık temelinde şekillenmektedir. Modern imge ise ardışıklık temelinde değil, imgenin akışkanlığı uyarınca şekillenmektedir (Akay, a.g.e.,2004:23).

motor ve temsili bağlantı şekillendirmektedir. Bu manada Kavur sinemasını hareket imaj ve klasik anlatı sineması⁹²⁴ çerçevesinde mülahaza etmek, bu husus bakımından hareket imaj ve klasik anlatı sineması ile Kavur sineması arasında bir paralellik tesis etmek mümkündür.⁹²⁵

Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende mekan ve karakter arasındaki ontolojik münasebet, duyu motor bağlantı Kavur filmlerinde bilhassa mekansallaşan yol motifi ve bu hususa koşut olarak yolculuk, yolda olmak kipi bağlamında cisimleşmektedir. Bu sinematik evrende yol bir yönüyle mekansallaşmakta; bu yol, yolculuk, yolda olmak kipi marifetiyle, yolda, yolculukta tecrübe edilen mekanlar marifetiyle ontolojik, varoluşsal, ruhi tecrübe açığa çıkmaktadır. Yol, yolculuk, yolda, yolculukta tecrübe edilen mekanlar bu sinematik evrende varoluşsal, ontolojik, ruhi bir arayışı temsil etmekte (İpek, 2016:3); bu manada metaforik bir karakter de kazanmaktadır. Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende yolculuk, yolda olmak kipi bir ana karakter, ana kahraman(protagonist) ya da tipolojinin taşraya, kasabaya gerçekleştirdiği yolculuklar neticesinde tecelli etmektedir.⁹²⁶ Bu taşra yolculukları ve bu yolculuklara koşut yolda olmak kipi ana karakter ya da tipolojinin Heidegerci manada varlıkla ya da sahih varoluşla tesis ettiği ontolojik, varoluşsal münasebet bağlamında ya da Augustinusçu manada varlıkla tesis edilen ilahi, mistik, içsel bir ontolojik, varoluşsal münasebet bağlamında değerlendirilebilir. Bu yolculuk ya da yolda olmak kipi marifetiyle ana karakter ya da tipoloji Heideggerci manada harcialem-olağan-gündelik(alltäglich) varoluşun susturduğu vicdanın celbi, varlığın daveti ile taşrada, kasabada karşılaşmaktadır. Vicdani celbe, varlığın çağrısına,

⁹²⁴Klasik anlatı sineması çerçevesinde biçimden ziyade muhteva ön plana çıkmakta; nasıl anlatıldığı değil, ne anlatıldığı önem kazanmaktadır (Ersümer, 2013:104). Bu zaviyeden bakıldığında, Kavur'un inşa ettiği sinematik evreni klasik anlatı sineması çerçevesinde değerlendirmek mümkündür. Zira bu sinematik evrende muhteva diğer sinematik unsurlara nazaran asli plandadır.

⁹²⁵Restivo şöyle diyor: "Klasik anlatı sineması mekan ve ana kahraman arasındaki karşılıklı etkileşim marifetiyle oluşmakta, mekan ve ana kahraman imgeleri, her iki imgeyi duyuşsal motor bir bağlantı yoluyla birleştirecek şekilde inşa edilmektedir" (2000:174). Metnin orijinali şu şekildedir: "Classical narrative cinema constructs itself from the interaction between space and protagonist, the images of both constructed in such a way as to connect them through a "sensory-motor" link" (Restivo,2000:174).

⁹²⁶Taşra, Ömer Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende temsili bir nitelik taşımaktadır. Bu hususu Kavur şu sözcüklerle ifade etmektedir: "Taşrayı bir an için bir dekor olarak kabul edin. Bu genel bir panonun bir küçük parçası kabul edilirse, sorunların özünü orada yakalamak ve bunu yaygınlaştırmak mümkündür" (1989:47).

vicdanın sükut halindeki sözüne⁹²⁷ kendisini teslim eden karakter ya da tipoloji tabiri caizse Dasein en zati imkanıyla, sahih varoluşla bir yönüyle zamansallıkla, ölüme dönük bir varlık olmak kipi ile taşra, kasaba marifetiyle karşılaşmakta;⁹²⁸ taşra, kasaba marifetiyle unutilan, perdelenen varlık, varlığın sureti tecelli etmektedir. Yani kasaba, taşra sahici düşünmenin, varlıkla münasebetin tecelli ettiği bir mekandır; ontolojik, varoluşsal bir zemindir. Tıpkı Heidegger düşüncesinde olduğu üzere Ömer Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende de ana karakter ya da tipoloji varlığı tekrardan hatırlamak, varlığa teslim olmak, varlığın celbine icabet etmek uyarınca yoldadır, yolculuk halindedir; yani ana karakter ya da tipoloji tıpkı düşünür gibi mütemadiyen yoldadır, bir yuva özlemi, yer yurt özlemi uyarınca yolculuk halindedir. Ana karakter ya da tipolojinin yolda olmak halini, yolculuk istikametini varlıkla tesis edilen münasebet, varlığa teslimiyet, varlığa yani yuvaya kavuşmak, yeniden yer yurt edinmek hususu tayin etmektedir.⁹²⁹ Otantik bir yuva, yurt özlemine yani otantik, sahih bir varoluş, en zati imkan arayışına matuf bu yolda olmak hali, yolculuk istikameti varlıkla münasebet kurmak bağlamında tıpkı Platon'un anamnesis nosyonunda olduğu üzere hatırlamak temelinde tecelli etmektedir. Bu suretle tıpkı Freud'un bilinçdışı nosyonunda olduğu üzere yolculuk istikameti öze, kökene, otantik varoluşa bir başka deyişle özü, kökeni, otantik varoluşu temsil eden maziye, hatırlamaya matuftur.⁹³⁰ Yani ana karakter ya da tipoloji, Heideggerci manada Dasein saf, halis, zati varoluş uyarınca maziye hatırlamak temelli ontolojik

⁹²⁷Heidegger şöyle diyor: "Vicdan bir tek ve daima sükut halinde söz-eder" (2011:289). Öte taraftan, Ömer Kavur sinemasındaki biçim ve muhteva arasındaki gerilim yahut çelişki vicdanın bu sükut halindeki celbine imgenin sukutu ile değil, sözün sesi ile icabet etmekten kaynaklanmaktadır.

⁹²⁸Teknikçi, hesaplamacı düşünmek formu marifetiyle çerçevelenen gündelik, olağan varoluş, belki de bu varoluş formunun cisimleştiği modern kent hayatı neticesinde açığa çıkan gündelik ilgiler vicdanın sesini susturmaktadır. Bu manada ana karakter ya da tipoloji vicdanın celbine, varlığın davetine icabet etmek suretiyle taşraya, kasabaya yönelmektedir tıpkı Heidegger gibi. Malum olduğu üzere, Heidegger'in kendisi de bu celbe taşradan icabet etmektedir.

⁹²⁹Heidegger zaviyesinden bakıldığında Varlık'ı unutmak tabiri caizse varlıktan kopmak yersiz yurtsuzluk kipini ifade etmektedir. Bu manada tekrardan yuvaya, yurda dönmek yeniden yurt edinmek; arayış, öze kavuşmak, kökene erişmek yani sahih varoluş- gayri sahih varoluş hiyerarsisi uyarınca şekillenen bir yolculuk neticesinde vuku bulmakta; Dasein bu yolculuk neticesinde sahih varoluşa tabiri caizse erişmekte, özüne yabancılaştığı düşkün varoluşu, gayri sahih varoluşu aşmaktadır.

⁹³⁰Heidegger zaviyesinden bakıldığında, epistemoloji ve ontoloji girift bir karakter taşımaktadır. Epistemolojik bilmek ancak ontolojik bir zeminde, varlıkla münasebet kurmak katında sahici düşünmek bağlamında tecelli etmektedir. Sahici düşünmek, varlıkla münasebet tesis etmek bir nevi hatırlamak, unutilan varlıkla hatırlamak temelinde münasebet tesis etmek esasına göre şekillenmekte; unutilan varlığı hatırlamaya matuf bir yolculuk marifetiyle tecelli etmektedir. Bu suretle sahici düşünme mütemadiyen yoldadır, düşünür de yolculuk kipindedir.

bir yolculuk gerçekleştirmekte, mazide varoluşun saf, halis veçhesi, zati imkanı, vicdanın sesi ile karşılaşmakta;⁹³¹ölüm, zamansallık uyarınca zati, sahih, halis varlık imkanını, varlığın ufkunu tecrübe etmektedir. Bu zaviyeden bakıldığında, taşra da varoluşun saf, otantik bir karşılaşma mekanını ifade etmekte,⁹³²tabiri caizse varoluş taşrada öze yabancı unsurlardan saflaşmakta; öz otantik haliyle taşrada açığa çıkmakta;⁹³³ taşraya gerçekleşen yolculuk da varlığı tekrardan hatırlamak, düşünmeki tekrardan varlığa bağlamak manasına gelmektedir. ⁹³⁴ Bu arada mazi bir zaman kipinden ziyade içsel, vicdani bir yolculuğu ifade etmekte, zatın mazisi, belleği, zamansallığı bağlamında metaforik bir karakter taşımaktadır. Bu manada Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende içsel yolculuk kavramsal, temsili forma bürünmekte, simgeler marifetiyle açığa çıkmakta;⁹³⁵ bu husus münasebetiyle Kavur'un inşa ettiği sinematik evren yorum temelli bir karakter kazanmaktadır. Maziye gerçekleşen ontolojik, ruhi yolculuk marifetiyle açığa çıkan imgeler aslında tıpkı Freudyen rüya evreninde, bilinçdışı evrende olduğu üzere özü temsil eden tezahürlerdir, Platoncu manada ideayı temsil eden suretlerdir yahut Augustinusçu manada varlığı temsil eden, varlığa işaret eden simgelerdir.⁹³⁶ Dolayısıyla bu yolculuk asıl öze, epistemeye erişmek gayesi uyarınca şekillenmekte, bu manada yolculuk kökensel, temsili bir karakter taşımaktadır. Konunun dışına taşmak

⁹³¹Bir yönüyle Dasein, merak, gevezelik, dedikodu gibi olağan, gayri sahih varoluş ahvali münasebetiyle vicdanın celbine tabiri caizse iç sese, varlığın davetine icabet edemez. Dasein ontolojik bir yolculuk marifetiyle gayri sahih varoluştan sahih bir varoluşa yönelmekte, vicdani celbe icabet etmektedir.

⁹³²Taşra kavramı bir metafordur (Alver, 2017:10). Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende de taşra kavramı metaforik bir karakter kazanmaktadır.

⁹³³Teknikçi, hesaplamacı, mantıksal düşünme yöntemleri, çerçevelemenin tahakkümü nedeniyle varlığı unutan, tuzağa düşürülen, özüne yabancılaşan Dasein taşrada varlığın saf, halis veçhesi, zati varoluş ile karşılaşmaktadır (Özlem, a.g.e.,1998:26).

⁹³⁴Düşünmenin varlıkla tesis edilen münasebet uyarınca açığa çıktığı unutulmaktadır. Bu bakımdan düşünmeki tekrardan yola koymak, sahici düşünmek yoluna koşmak, varlığı hatırlamak, varlıkla bağlantı kurmak manasına gelmektedir.

⁹³⁵Bergson zaviyesinden bakıldığında, içsel hayat, ruhi hayat kavramlar, simgeler marifetiyle temsil edilemez. Zira kavramlar, simgeler içsel, ruhi hayatı temsil etmek; bu hayatın hakikatini açıklamak kapasitesinden mahrumdur.

⁹³⁶Konunun dışına taşmak pahasına, Augustinus felsefesi, Platon felsefesi ya da Freud düşüncesi bağlamında ortak bir hususu teşhis etmek mümkündür. Augustinus felsefesi, Platon felsefesi ya da Freud düşüncesi farklı biçimlerde de olsa varlık ve hakikat nosyonu uyarınca, sahih bir varlık ve gayri sahih varoluş formları uyarınca, hatırlamak, hafıza, unutmak motifi uyarınca karşıtlık temelinde şekillenmektedir. Bu manada Augustinus felsefesi, Platon felsefesi ya da Freud düşüncesi simgesel, temsili, hiyerarşik, ağaç biçimli, kökene, maziye matuf bir karakter taşımaktadır. Söz gelimi, Freud düşüncesinde tabiri caizse bir depo niteliği taşıyan bilinçdışı ile bilinç arasında tesis edilen temsili, kökensel münasebet maziye matuf bir yolculuk marifetiye açığa çıkmaktadır.

pahasına, Kavur'un inşa ettiği sinematik evrenin tasavvufi niteliğini de bu zaviyeden değerlendirmenin mümkün olduğunu ifade etmek gerekmektedir. Yukarıda ifade edilenler ışığında, Kavur'un inşa ettiği sinematik evren masalsı, romantik, fantastik, gerçeküstü bir karakter taşımakta; bu sinematik evrende kullanım değerinden, işlevinden soyutlanan nesneler, mekan simgesel bir karakter kazanmakta, asıl öze, epistemeye erişmek manasında temsili bir forma bürünmektedir. Öte taraftan, varlıkla kavuşmak, varlıkla tedricen bütünleşmek tabiri caizse öze yabancı unsurlardan saflaşmak suretiyle sahil varoluşa erişmek nosyonu uyarınca şekillenen yolculuk istikameti, yolda olmak hali varlığın yapısı, varlığın veçheleri münasebetiyle çok katmanlı, hiyerarşik hatta yuvaya dönüş manasında nostaljik bir karakter taşımakta; yolculuk çerçevesini yuvaya dönüş özlemi, bütüne erişmek gayesi tayin etmektedir.⁹³⁷

İndirgeme yapmak pahasına, Heidegger'in düşüncesi ile tasavvufi düşünce arasında bir paralellik tesis etmek, bu iki düşüncenin Kavur'un inşa ettiği sinematik evrendeki izdüşümlerine temas etmek ilginç bir karşılaştırmaya vesile teşkil edebilir. Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende Heideggerci manada varlıkla münasebet bağlamında tıpkı tasavvufta olduğu üzere bir hiçleşmek nosyonundan bahsetmek mümkündür. Öte taraftan, hiçleşmek suretiyle varlıkla erişmek nosyonu ile tasavvufi fenafiallah nosyonu arasında bir paralellik tesis etmek de mümkündür. Her iki nosyonda da kaygı marifetiyle gayri sahil, öze yabancı unsurlardan bir nevi arınmak suretiyle varlıkla erişmek, varlıkla bütünleşmek sahil bir varoluşa yönelmek hususu hüküm sürmektedir. Yine her iki nosyonda da varlıkla bütünleşmek manasında sükut ve varlıktan kopmak manasında yurtsuzluk kavramı mühim bir husus teşkil etmektedir. Otantik varoluştan uzaklaşan, varlıktan kopan Dasein'in gayri sahil varoluşu, özü icabı cennetli olan insanın bu fani, sahte alemdeki varoluşu tekrardan yuvaya erişmek nosyonu uyarınca şekillenmekte; yuvaya erişmek, yurt özlemine, hasrete son vermek suretiyle sahil varoluş açığa çıkmakta, bu manada ontolojik, içsel yolculuk bir tekamül süreci uyarınca şekillenmektedir. Hristiyanlık dininde, Augustinus felsefesinde, Platon felsefesinde hüküm süren düşüş nosyonunu ve bu

⁹³⁷Varlık'ı statatik, kapalı düşünme formu marifetiyle kavramak mümkün değildir, dinamik yapısı itibarıyla, yolculuk kipinde bir düşünmek marifetiyle varlığı tecrübe etmek mümkündür. Bu suretle varlıkla eşlik eden sahici düşünme ve düşünür yolculuk halindedir.

düşüşten farklı düzeylerde kurtuluşa, ebediyete erişmek nosyonunu da benzer bir çerçevede değerlendirmek mümkündür.⁹³⁸

Yukarıda ifade edilenler ışığında, Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende mühim bir husus teşkil eden yolculuk motifi hiyerarşik, katmanlı bir nitelik taşımakta;⁹³⁹ bu manada yolculuk motifi kavrama, bütüne, hakikate erişmek nosyonu uyarınca şekillenmektedir. Yani Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende açığa çıkan yolculuk motifi belli bir gayeye matuftur, hakikate, kavrama, bütüne erişmek gayesi doğrultusunda koşullanan, kökene, hafızaya, hatıraya, maziye matuf tabiri caizse güdümlü bir yolculuktur,⁹⁴⁰ bu yolculukta temsili karakter yahut tipoloji hatıra, hafıza, köken, mazi uyarınca merkezi bir forma bürünmekte, hatıra, hafıza doğrultusunda mazinin merkezine yerleşmektedir.⁹⁴¹ Bu zaviyeden bakıldığında, Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende yolculuk motifi ile kavram, hakikat, bütün arasındaki duyu motor bağ ; maziye, kökene, hafızaya matuf zamansal, mekansal koordinatlar hükmünü muhafaza etmekte ;⁹⁴² kavrama, hakikate, bütüne tedricen erişmek hususu yolculuk motifini şekillendirmektedir. Bu hususa koşut olarak yani kavram ile yolculuk motifi arasında tesis edilen ilgi bakımından Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende yolculuk motifi temsili bir karakter taşımakta ; mutlak yersiz yurtsuzlaşma değil, görelî yersiz yurtsuzlaşma motifi uyarınca açığa çıkmaktadır.⁹⁴³

⁹³⁸ Hem Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende hem de Augustinus'un otobiyografik İtirafkar adlı eserinde bir içsel yolculuk ve bu yolculuk marifetiyle ontolojik, varoluşsal düzeyde bir tekamül; sahil bir varoluşa yönelim bu manada zamansallıkla, fanilikle yüzleşmek söz konusudur.

⁹³⁹ Freud nosyonunda olduğu üzere, Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende açığa çıkan kahraman ya da tipoloji töz, bütünlük uyarınca katmanlar arasında maziye matuf temsili bir yolculuk gerçekleştirmektedir.

⁹⁴⁰ Zaman imge evreninde açığa çıkan yolculuk formu belli bir gayeden münezzehtir tabiri caizse başıboş gezinti niteliği taşımaktadır. Söz gelimi Chabrol'un Vagabond filminde yolculuk motifi belli bir gaye uyarınca değil, bir gayeden münezzehtir bir biçimde açığa çıkmaktadır.

⁹⁴¹ Deleuze, Fark ve Tekrar isimli eserinde hatıra ile kişinin kendi geçmişinin merkezine yerleşmesi hususu arasında bir münasebet tesis etmektedir (2017:41).

⁹⁴² Zaman imge evreninde açığa çıkan yolculuk formu ise mazi uyarınca değil saf bir şimdi uyarınca açığa çıkmakta; klişeleşmiş zamansal, mekansal koordinatların ötesinde bir birey ya da toplumun saf şimdisini ifade etmektedir (Deleuze(b),2014:273-274).

⁹⁴³ Görelî yersiz yurtsuzlaşma kavramı kapalı, öngörülebilir bir evren, yeniden yurt edinmek motifi uyarınca şekillenmektedir. Bu manada görelî yersiz yurtsuzlaşma motifi tabiri caizse toprağa, gösterge ile gösteren arasındaki ilişkinin hükmünü muhafaza etmek bakımından bir referans noktasına bağımlıdır. Mutlak yersiz yurtsuzlaşma kavramı uyarınca ise referans noktaları hükmünü yitirmekte, bu manada kaçış çizgileri açığa çıkmaktadır. Bu zaviyeden bakıldığında, Kavur'un inşa ettiği

Ayrıca, Kavur'un inşa ettiği sinematik evren kökene, hafızaya, maziye matuf yukarıdan aşağıya hiyerarşik, katmanlı bir karakter taşımaktadır. Bu zaviyeden bakıldığında, Kavur'un inşa ettiği sinematik evren Deleuzeyen manada makinesel bilindışı motifi uyarınca değil, Freudyen manada hiyerarşik, katmanlı bilinçdışı motifi uyarınca şekillenmektedir.⁹⁴⁴

Kavur'un inşa ettiği sinematik evrenin mühim bir parçasını da müzik, dramatik bir öge olarak müzik kullanımı teşkil etmektedir. Müzik bu sinematik evreni şekillendiren en mühim unsurlardan biridir. Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende müzik olay örgüsünü şekillendiren hatta olay örgüsünün gelişimini temin eden bir motif olarak açığa çıkmaz fakat Angelopoulos'un inşa ettiği sinematik evrende olduğu üzere tabiri caizse münferit bir dramatik öge olmak niteliği de kazanmaz. Kavur'un inşa ettiği sinematik evrenin müzik tabiri caizse mütemmim cüzüdür, bu evreni diğer sinematografik unsurlarla organik bir çerçevede dramatik düzeyde yaratan unsurlardan biridir. Yani Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende müzik bir yandan diğer sinematografik unsurlarla birlikte anlam kazanmakta, bir yandan da diğer sinematografik unsurları bütünlemektedir. Dolayısıyla Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende sinematografik unsurlar müzik marifetiyle özdeş, homojen bir karakter, matematiksel bir ifade kazanmakta, bu yönüyle tabiri caizse sinematografik unsurlar tanrısal bir ahenkte tecelli etmektedir.⁹⁴⁵

Kavur hem muhteva bakımından, dramatik bakımdan hem de biçim

sinematik evrenin yolculuk motifi öze, yuvaya dönüş ilişkisi; yolculuk motifi varlık, bilinç ilişkisi bakımından Deleuzeyen bir çerçevede değil, Heideggeryen bir çerçevede şekillendiğini ifade etmek mümkündür.

⁹⁴⁴Freud'un katmanlı, hiyerarşik bilinçdışı motifi maziye matuftur, hafıza ve hatıra uyarınca şekillenmektedir. Makinesel bilinçdışı ise çizgisel, kartografik bir nitelik taşımakta; katmanlı, hiyerarşik hatıra, hafıza motifi uyarınca değil, Bergsoncu bellek nosyonunda olduğu üzere tabiri caizse ileriye matuf çatallanmalar, bloklanmalar, oluş uyarınca mazi, şimdi ve istikbalin iç içe geçtiği bir form çerçevesinde şekillenmektedir.

⁹⁴⁵Müzik tabiatı icabı aslında Pisagor gibi düşünürlere göre sayılar marifetiyle ifade bulan doğal uyumun ya da tanrısal uyumun bir tecellisidir (Cook, 1999:53-54). Bu zaviyeden bakıldığında, Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende müzik sinematografik unsurlar arasında bir ahenk tesis etmekte; sayısal, matematiksel bir karakter kazanmaktadır.

düzeyinde kapalı, sistemik, merkeze matuf bir sinematik evren inşa etmekte, bu sinematik evren organik bir bütün, bir merkez nosyonu uyarınca şekillenmekte, bu sinematik evrende sinematografik unsurlar, imge özdeşlik, hiyerarşik fark, ikilikler, uyum temelinde görelî, rasyonel bir karakter kazanmaktadır.⁹⁴⁶ Bu manada Kavur imge, sinematografik unsurlar bakımından mutlak hakikate, mutlak hakikatin temsiline matuf bir sinematik evren inşa etmekte,⁹⁴⁷ bu sinematik evren öykü,⁹⁴⁸ iletişim temelinde şekillenmekte;⁹⁴⁹ bu sinematik evrende imge, sinematografik unsurlar virtüel, dizisel, kristalize, saf karakterini yitirmekte ; bu sinematik evrende imge, sinematografik unsurlar temsili, maddi bir karakter kazanmakta, hareket, aksiyon temelli bir forma bürünmektedir. Bir başka deyişle, Kavur'un inşa ettiğı sinematik evrende imge, sinematografik unsurlar ve zihin münasebeti muhteva düzeyinde açığa çıkmakta, görelî, temsili, maddi bir karakter taşımakta, hatıra karakterini yitirmektedir.⁹⁵⁰ Kuşkusuz ki, bu husus Kavur'un imge kompozisyonunu, imge kombinasyonunu, montaj nosyonunu tayin etmekte ; Kavur'un inşa ettiğı sinematik evrende bir yönüyle imgeler arası münasebet zihinsel bir nosyon uyarınca değil, imgeleri eklemek suretiyle şekillenmektedir.⁹⁵¹ Öte taraftan, Kavur'un inşa ettiğı montaj evreni irrasyonel bağlantılar, kopuşlar uyarınca « ve » bağlacı temelinde bağlantısal, fragmental bir karakterde değil, birlik, organik bütün nosyonu uyarınca kapalı bir karakter itibarıyla şekillenmekte ; bu kapalı evrende imge akışkan, oluşa matuf karakterini yitirmektedir. Ayrıca bu sinematik

⁹⁴⁶ Kavur'un inşa ettiğı sinematik evrende ikilikler, hiyerarşik fark kamusal, gayri sahih varoluş-sahih varoluş, taşra-yolculuk türünden karşıtlıklar uyarınca dramatik düzeyde açığa çıkmaktadır.

⁹⁴⁷ Rodowick şöyle diyor: "Hareket imaj, hakikate yönelik organik bir irade yahut bütünün temsiline dönük asli bir felsefi inanç uyarınca tanımlanmaktadır" (2003:185). Metnin orijinali şu şekildedir: "The movement-image is defined by an organic will to truth, or a fundamental philosophical belief in the representability of the whole" (Rodowick, a.g.e., 2003:185).

⁹⁴⁸ Paul Ricoeur şöyle diyor: "Bir öykü, belli sayıdaki gerçek ya da hayal ürünü kişilerin yaptıkları bir dizi eylem ile yaşadıkları bir dizi deneyimi betimler. Bu kişiler ya değişen durumlar içinde temsil edilirler ya da durumların değişmesine gösterdikleri tepkilerle temsil edilirler" (2016(b):105).

⁹⁴⁹ Bu sinematik evren muhteva bakımından ise iletişimsizlik temelinde şekillenmektedir.

⁹⁵⁰ Kavur'un inşa ettiğı sinematik evrenin zihinsel karakteri, bu sinematik evrende zihinsel hareket görelî temsil nosyonu uyarınca şekillenmekte, muhteva düzeyinde anlam kazanmaktadır.

⁹⁵¹ Kavur muhteva bakımından zihinsel daha doğrusu zihinsel harekete matuf bir sinematik evren inşa etmektedir. Bununla birlikte, Kavur'un montaj nosyonu bir yönüyle Eisensteinci manada zihinsel bir form uyarınca konstruktivist bir kip marifetiyle değil, daha ziyade Pudovkinci manada imgeleri birbirine eklemek suretiyle şekillenmektedir. Dolayısıyla Kavur imge- bütün, imge- hakikat münasebeti, rasyonel bağlantılar gibi hususlar bakımından Eisensteinci manada bir sinematik evren inşa etmekte fakat imge kompozisyonu, imge kombinasyonu bakımından bir yönüyle Eisensteinci sinematik evrenden uzaklaşmaktadır.

evrende imge görsellik ve ses düzeyinde özerk bir karakter değil, rasyonel, nicel unsurlar uyarınca uyumlu, homojen, özdeş, bütüne matuf bir karakter kazanmakta ; bu sinematik evrende duyu-motor şema hükmünü muhafaza etmektedir.⁹⁵² Bu zaviyeden bakıldığında, Kavur'un inşa ettiği sinematik evren, montaj formu zaman imaj nosyonu değil, hareket imaj nosyonu uyarınca şekillenmektedir.⁹⁵³

Yukarıda ifade edilenler ışığında, Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende düşünsel bir aygıt olarak kameranın ontolojisine, daha doğrusu kamera marifetiyle açığa çıkan imge, düşünce evrenine de temas etmek gerekmektedir. Şöyle ki, kameranın hareket ve imge ile tesis ettiği münasebet, kameranın ontolojisi hem sinematik evreni hem de bu evrende açığa çıkan zaman formunu şekillendirmektedir. Bu manada kameranın kartografik hareketi olağan düşünme formlarını, klişeleri parçalamakta; yeni bir düşünme formu marifetiyle zaman ile farklı düzeyde bir münasebet tesis etmektedir. Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende ise kamera belli bazı planlar haricinde kartografik bir nitelik uyarınca değil, hareketi parçalamak motifi uyarınca şekillenmekte; Kavur'un inşa ettiği sinematik evren kameranın hareketi marifetiyle değil karakter ya da tipoloji hareketi, karakter ya da tipolojinin merkeze, birlike matuf yolculuğu marifetiyle şekillenmektedir. Bu bakımdan Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende imge, bir aygıt olarak kamera düşünsel bir karakter değil, olağan, kapalı bir karakter kazanmakta; bu sinematik evrende zaman ve düşünce ile tesis edilen münasebet, imge kombinasyonu, imge kompozisyonu düşünsel, sinematik klişeler uyarınca açığa çıkmaktadır. Yani Kavur'un inşa ettiği sinematik evren imge, imge kompozisyonu, imge kombinasyonu münasebetiyle

⁹⁵²Audiovisual imge evreninde ise imge görsellik ve ses bakımından özerk bir karakter kazanmakta, bu imge evrenini irrasyonel, nitel hususlar karakterize etmektedir (Deleuze, a.g.e., 2001:256; Rodowick, a.g.e., 2003:151).

⁹⁵³Rodowick şöyle diyor: "Zaman imaj marifetiyle yeni bir montaj formu açığa çıkmaktadır. Burada montaj, hem imgeler arasındaki bağlantıları koparan irrasyonel aralıklara hem de artık bütünün bir imgesi veya Peirce'in üç kategorisi tarafından sınırlanmayan ses ve imge münasebetine dayanmaktadır" (2003:80). Metnin orijinali şu şekildedir: "A new montage form emerges in the cinema of the time-image. Montage is based here on irrational intervals that "de-link" images, as well as the relation between images and sounds, which are no longer limited by an image of the whole or by Peirce's three categories" (Rodowick, a.g.e., 2003:80).

düşünceyi tahrik etmek, düşünceyi farka, oluşa tevcih etmek niteliğinden mahrumdur.⁹⁵⁴

Yukarıda ifade edilen hususlar yanında, Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende imge kombinasyonunu, imge kompozisyonunu şekillendiren hususlardan biri de parça-bütün münasebetidir.⁹⁵⁵ Yani bu sinematik evrende imgeler, imge kombinasyonu, imge kompozisyonu fark temelinde, makinesel bir çerçevede değil; parça bütün münasebeti uyarınca özdeşlik, temsil temelinde, mekanik bir çerçevede şekillenmektedir (Moulard-Leonard, a.g.e., 2008:118). Bu manada Kavur imge, sinematografik unsurlar bakımından zaman kipi değil, hareket kipi marifetiyle bir sinematik evren inşa etmektedir. Bu manada Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende imge zamansal karakterini yitirmekte, zaman imge münasebeti temsili, dolaylı bir çerçevede açığa çıkmaktadır. Yani Kavur hareket imaj temrinleri uyarınca bir sinematik evren inşa etmekte, bu manada Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende zaman da doğrudan değil ; değişim, hareket uyarınca dolaylı, temsili, kronolojik bir form marifetiyle muhteva düzeyinde açığa çıkmaktadır.⁹⁵⁶ Bir başka deyişle Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende imge, imge kompozisyonu, imge kombinasyonu zamansal bir karakterde süre nosyonu uyarınca değil ; hareket, değişim uyarınca şekillenmekte, bu sinematik evrende zaman montaj marifetiyle imgeleri birbirine bağlamak suretiyle açığa çıkmaktadır. Bu hususa ilave olarak, Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende imge ve zaman münasebeti hareket, değişim motifi uyarınca aşkın, organik bir bütün marifetiyle tecelli etmekte; bu sinematik evrende aralık hareket, değişim uyarınca şekillenmektedir. Dolayısıyla Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende imge mekansal, fiziki bir karaktere bürünmekte, imge zamansal karakteri yitirmekte; imge zaman münasebetini de bu husus tayin etmektedir. Yukarıda ifade edildiği üzere, Kavur romantik, masalsı, fantastik,

⁹⁵⁴İmgeleri bağlamanın yeni usullerini yaratmak bakımından sinema özü itibarıyla olağan düşünme formunu, klişeleri ilga eden yeni düşünme formlarına yönelmektedir (Hughes, a.g.e., 2012:148).

⁹⁵⁵Hareket imge evreni parça-bütün münasebeti uyarınca şekillenmektedir. Bu husus hareket imge evreninin paradoksal yanını teşkil etmektedir. Bu hususta bkz., (Rodowick, a.g.e.,2003:73).

⁹⁵⁶Rodowick şöyle diyor: "Hareket, zamanın mahiyetini daima değişim olarak ifade etmektedir. Sinematik hareket imge zamanın bir imgesini takdim ettiğinde bile, sadece dolaylı olanı takdim etmektedir" (2003:54). Metnin orijinali şu şekildedir: "Movement always implies the quality of time as change. Even the cinematic movement-image presents an image of time, if only an indirect one" (Rodowick, a.g.e.,2003:54).

gerçeküstü bir sinematik evren inşa etmekte, bu sinematik evrende imge virtüel bir karakterde recollection image şeklinde değil, algıya matuf aktüel bir karakterde rüya imge şeklinde açığa çıkmaktadır.⁹⁵⁷ Bu hususa ilave olarak, Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende imge zihinsel düzeyde açığa çıkmakta⁹⁵⁸ imge simgesel, metaforik bir karakter kazanmakta; bu sinematik evren zaman ve hareket imge evreni bakımından bir limit teşkil etmektedir.⁹⁵⁹ Aşağıda bu hususlara hem sinematik zaman bahsinde hem de Kavur filmleri dolayısıyla temas edilecektir. Öte taraftan, sinematik evren süre, zaman, ile farklı düzeylerde tesis edilen bir münasebeti ifade etmekte, sinematik evrenin karakteri bu evrende açığa çıkan zaman nosyonunu, imge kompozisyonunu, imge kombinasyonunu, imge karakterini tayin etmektedir. Bu manada Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende zaman değişim, hareket unsurları uyarınca mekansal, temsili, imge ise aktüel bir karaktere bürünmekte,⁹⁶⁰ bu evrende zaman Eisensteinci manada hareket imgelerin organik kompozisyonu neticesi dolaylı bir form marifetiyle açığa çıkmaktadır.⁹⁶¹ Dolayısıyla Kavur'un inşa ettiği sinematik evren bu bakımdan zaman imaj değil, hareket imaj nosyonu uyarınca şekillenmektedir. Aşağıda bu hususa temas edilecektir.

⁹⁵⁷Rüya imgenin nesne planında soyut ve somuta matuf iki boyutu bulunmaktadır. Rüya imge ya bindirme, dissolve gibi kompleks kamera hareketi, özel efektler marifetiyle teknik düzeyde yahut montaj marifetiyle açığa çıkmaktadır. Teknik düzeyde açığa çıkan rüya imge nesneyi deforme etmekte, montaj marifetiyle açığa çıkan rüya imge nitelik olarak nesneyi muhafaza etmekte fakat montaj marifetiyle rüya benzeri bir sinematik evren inşa etmektedir (Deleuze, a.g.e.,2001: 56-58).

⁹⁵⁸Zihinsel imge sinemada Hitchcock marifetiyle açığa çıkmakta; bu imge vasıtasıyla eylem imge, duygulanım, algılanım imge bir dönüşüme uğramaktadır. Zihinsel imge duyu motor bağları zayıflatmakta, hareket imgenin niteliğini ve statüsünü bir sorgulamaya tabi kılmaktadır(Deleuze(b), 2014:262-263).

⁹⁵⁹Hitchcock yarattığı zihinsel imge, düşünce figürleri vasıtasıyla niyeti hilafına geleneksel imgenin krizine kapı aralamaktadır(Deleuze(b), a.g. e., 2014:263). Bu manasıyla Hitchcock'un hareket imge evreni ile zaman imge evreni arasında bir limit teşkil ettiğini, liminal bir figür olduğunu ifade etmek mümkündür (Restivo, a.g.e.,2000:179). İmge ile münasebeti bakımından Kavur'u da aynı çerçevede değerlendirmek mümkündür. Türk sineması zaviyesinden bakıldığında, Kavur'u, Yeşilçam ve klasik Türk sineması içinde yer almakla birlikte bu sinematik evrenin marjını aşındıran Yılmaz Güney, Lütfü Akad gibi liminal yönetmenlerle aynı çerçevede değerlendirmek, Kavur'un da bu manada liminal bir yönetmen olduğunu ifade etmek mümkündür.

⁹⁶⁰Zamanın bu niteliği ayrıca zaman-mekan münasebetine de tesir etmekte, bu sinematik evrende mekan algıya matuf, temsili bir karakter kazanmaktadır.

⁹⁶¹Eisenstein'in montaj nosyonunda zaman, hareket imgelerin organik kompozisyonundan doğan dolaylı bir imgedir(Deleuze(b), a.g.e.,2014: sf. 57).

3.1.3. Hareket İmge ve Zaman İmge Fark'ı ya da Aristoteles ve Kant Zaman Nosyonu Işığında Montaja Başka Bir Pencereden Bakmak

Hareket imge evreninde zaman nicel, ölçülebilir, fiziki, mekansal bir karakter kazanmakta, bu evren ardışıklık ve süreklilik motifi uyarınca zamanı rasyonel, nedensel bağlantılara, rasyonel aralığa tabi kılmakta, bu evrende zaman fiziki aksiyonu mekansal düzeyde bağlamak suretiyle kronolojik olarak açığa çıkmaktadır.⁹⁶² Bu manada hareket imge evreninde zaman organik bir bütün nosyonu uyarınca Aristotelesçi manada önce ve sonraya göre hareketin sayısı şeklinde tecelli etmekte; bu evrende montaj marifetiyle zaman dolaylı bir formda açığa çıkmaktadır.⁹⁶³ Fark, oluşa matuf⁹⁶⁴ zaman imge evreninde ise temsil değil, yaratım hüküm sürmekte, bu evrende imge aktüel değil, virtüel,⁹⁶⁵ kristalize⁹⁶⁶ bir karakter kazanmakta; olağan imge tertibatı, bu bakımdan zamanın homojen, lineer karakteri hükümünü yitirmekte, tabiri caizse zaman farka matuf farklı süreleri ifade eden virtüel bir bütün şeklinde doğrudan tecelli etmektedir. Yani zaman imge evreninde zaman ile tesis edilen münasebetin Bergsoncu manada süre nosyonu uyarınca şekillendiğini ifade etmek mümkündür. Hareket imge evreninde ise süre cüzi bir biçimde açığa çıkmaktadır.⁹⁶⁷

Zaman imge evreninde imge, sinematografik unsurlar temsili niteliğini yitirmekte, imge, sinematografik unsurlar tekil, fark temelli bir karakter kazanmakta;

⁹⁶² Aslında zamanın kronolojik olarak açığa çıkmasına neden olan husus bu sinematik evrenin kapalı karakteridir.

⁹⁶³ Deleuze şöyle diyor: "Hareket-imgelerin montajından ya da kompozisyonundan doğan şey, ideadır, zamanın dolaylı imgesidir..." (Deleuze(b), a.g.e.,2014:51).

⁹⁶⁴ Sinemada duygulanımsal beden marifetiyle oluş, oluşun farklı veçheleri, her yeni karşılaşma marifetiyle farklılaşan bir oluş açığa çıkmaktadır.

⁹⁶⁵ Deleuze kaydetmek nosyonu uyarınca şekillenen aktüel imge ile virtüel imge imge arasında bir karşıtlık tesis etmektedir (Marks, 2000: 207).

⁹⁶⁶ Rodowick şöyle diyor: "Zaman- imaj inorganik veya kristalize imgelere yönelmektedir" (a.g.e.,2003:90). Metnin orijinali şu şekildedir: "The time-image tends toward inorganic or "crystalline" images"(Rodowick, a.g.e., 20003: 90).

⁹⁶⁷ Hareket imge evreni harekete matuf bir karakter taşımakta, bu evrende düşünce bütünsel bir biçimde değil, temsili, kısmi bir biçimde açığa çıkmaktadır. Zaman imge evreninde ise duyu motor şema ile düşünce arasındaki, düşünce ile nesne ve amprik alem arasındaki temsili, maddi, kısmi münasebet hükümünü yitirmekte; düşünce temsilden, maddeden münezzeh saf, bütünsel bir biçimde açığa çıkmaktadır. Bu manada zaman imge evreninde imge zamansallaşmakta zaman ise imgeselleşmekte; beden, beyin, düşünce arasında farklı bir münasebet açığa çıkmaktadır.

bu imge evreninde zaman çatışan sabit bir bakış uyarınca açığa çıkan lineer, kronolojik karakteri yitirmekte, zaman farklı süreleri, farklı oluşları ifade eden bir nitelik kazanmakta;⁹⁶⁸ imge, sinematografik elemanlar bu husus uyarınca şekillenmektedir.⁹⁶⁹ Yukarıda ifade edildiği üzere, zaman imge evreninde imge, sinematografik unsurlar temsili karakteri yitirmekte, bu sinematik evrende duyu- motor şema hükmünü yitirmekte ve imge, sinematografik unsurlar saf bir karakter kazanmaktadır. Bu manada zaman imge evreninde zaman tabiri caizse zıvanasından çıkmak⁹⁷⁰ her nevi temsili, tecrübevi unsurdan arınmak suretiyle Kantçı manada saf, biçimsel bir forma bürünmekte,⁹⁷¹ nitel, paradoksal bir karakter kazanmaktadır.⁹⁷² Öte taraftan, zaman imge evreni kapalı, aşkın değil; arzusun dolaysız akışı, akımlar, kartografik çizgiler uyarınca şekillenen içkin, açık bir karakter taşımaktadır.⁹⁷³ Zaman imge evreninde imge, imge kompozisyonu, imge kombinasyonu müşterek dilsel konvansiyonlar, dilsel kodlar uyarınca gerçekliği hakikati temsil etmek gayesi doğrultusunda değil,⁹⁷⁴ irrasyonel bağlantılar, anlamsal kopuşlar uyarınca şekillenmektedir.⁹⁷⁵ Bu manada zaman imge evreninde zaman tüm temsili, rasyonel unsurların hükmünü yitirdiği bir çerçevede doğrudan, serisel bir form marifetiyle açığa çıkmakta, oluşa matuf bir karakter kazanmakta;⁹⁷⁶ hareket

⁹⁶⁸ Zaman imge evreni fiziki dünyanın nesnel temsili uyarınca bir gerçeklik nosyonu doğrultusunda değil, mümkün, virtüel olanın açığa çıkması uyarınca şekillenmekte; bu evrende bakış tabiri caizse akışkan, oluşa, varoluşun farklı kiplerine, yeni yaşam olanaklarına matuf bir karakter kazanmaktadır.

⁹⁶⁹ Zaman imge evreninde sinematografik elemanlar organik bir bütün uyarınca değil, tekil bir karakter uyarınca açığa çıkmaktadır (Colebrook, a.g.e., 2013:75).

⁹⁷⁰ Zaman imge evreni marifetiyle zaman artık hareket imgelerin kompozisyonu, kombinasyonu neticesi açığa çıkmaz, bilakis zamanın kristalize karakteri münasebetiyle zaman marifetiyle hareket açığa çıkar. Yani tabiri caizse zaman artık harekete değil, hareket zamana tabidir.

⁹⁷¹ Zaman imge evreninde zaman Kantçı manada her nevi maddi unsurdan arınmaktadır. Hareket imge evreni ise zamanı hareket, değişim gibi unsurlar uyarınca maddeye tabi kılmaktadır (Sütçü, a.g.e., 2005:157).

⁹⁷² Zaman imge marifetiyle zaman nicel, maddi, görelî tüm unsurlardan arınmak suretiyle saf bir karakter kazanmakta, bu evrende imge tabiri caizse bir ide formuna bürünmektedir (Colebrook, a.g.e., 2013:75).

⁹⁷³ Marks şöyle diyor: “Zaman imaj ‘dışarıda olana açıktır’ çünkü onun imajları gözle görülmeyen ve söylenemeyen bir gerçeğe bağlanmaktadır” (a.g.e., 2000:211). Orijinal metin şu şekildedir: “The time-image ‘opens to the outside’ because its images are connected to an unseeable and unsayable real” (Marks, a.g.e., 2000:211).

⁹⁷⁴ Deleuze bakımından mesele gerçekliğe yaklaşan imgeler keşfetmek değildir (Marks, a.g.e., 2000:195).

⁹⁷⁵ Anlamsal kopuşlar marifetiyle yeni bir düşünme formu açığa çıkmakta, anlamsal kopuşlar dünyaya imanı tesis etmektedir.

⁹⁷⁶ Zaman imge marifetiyle oluş dolaysız bir formda açığa çıkmaktadır.

imge evreninde ise zaman, imge kompozisyonu, imge kombinasyonu yani montaj marifetiyle dolaylı bir biçimde açığa çıkmaktadır.⁹⁷⁷

Zaman imge evreni marifetiyle imge ve zaman münasebeti organik karakteri yitirmekte, bu evrende imge zaman münasebeti kristalize bir karakter uyarınca şekillenmekte, bu manada zaman imge evreninde zaman da kristalize bir form marifetiyle açığa çıkmaktadır.⁹⁷⁸ Bu bakımdan zaman imge marifetiyle zaman tekdüze, homojen, standart, vulger,⁹⁷⁹ lineer karakteri yitirmekte ; oluşun farklı ritmini, oluşun dinamik karakterini ifade eden, yeğinsel, nitel, heterojen, fark temelli kristalize bir forma bürünmektedir.⁹⁸⁰ Dolayısıyla zaman imge evreni imgesel akış, oluş,⁹⁸¹ süre nosyonu uyarınca şekillenmekte ; bu evrende zaman aşkın, nicel, temsili, edimsel karakteri yitirmekte, zaman fark temelinde içsel, içkin, düşünsel bir form kazanmaktadır.⁹⁸² Ayrıca, zaman imge evreni kavramsal,⁹⁸³ mantıksal, gidimli bir

⁹⁷⁷Deleuze şöyle diyor: “Montaj hareket-imgelerin, zamanın dolaylı bir imgesini oluşturacakları şekilde düzenlenmesi, kompozisyonudur” (Deleuze(b), a.g.e.,2014:48).

⁹⁷⁸Zaman imge evreninde sadece imge zaman münasebeti değil; imge, imge kompozisyonu, imge kombinasyonu, sinematografik elemanlar da kristalize bir form uyarınca şekillenmektedir. Söz gelimi, organik rejim, organik öyküleme uyarınca şekillenen Eisensteinci sinematik evrende doğru, yanlış, olumlu, olumsuz türünden mutlak hakikate matuf karşıtlıklar açığa çıkmakta; Hiroshima Mon Amour gibi bir filmde ise bu karşıtlıklar hükmünü yitirmekte, imge dinamik, kırılğan, kararsız bir karakter kazanmaktadır.

⁹⁷⁹Vulger, gündelik, standart zaman nosyonu akrep ve yelkovan marifetiyle zamanı fizikselleştirmekte, mekansallaştırmaktadır. Öte taraftan, standart zaman teorisi uyarınca zaman anların bilinçte kronolojik ardışıklığı, psikolojik hallerin tersine çevrilemez ve lineer ilerlemesi marifetiyle şekillenmektedir. Bu zaman nosyonuna göre zaman ard arda gelen noktalar silsilesinden, homojen anlardan müteşekkil boylamsal yahut düz çizgisel bir karakter taşımaktadır. Bilhassa Husserl’in içsel zaman bilincinin (Husserl, 1997:17-28; Ricoeur(d), 2016:42-75) fenomenolojisine dair derslerde ifadesini bulan standart zaman nosyonu fenomenolojik zaman şeklinde de tanımlanmaktadır (Saji, a.g.e., 2004:204).

⁹⁸⁰Hareketi ardışıklık, süreklilik temelinde sentezlemek motifi uyarınca açığa çıkan zaman nosyonu zamanı müşterek, homojen bir algıya, duyu motor şemaya tabi kılmakta, zamanın oluş, hareket ifade eden parçalayıcı kuvvetini ilga etmektedir. Öte taraftan, zaman imge evreni bakışı çoğullaştırmak, farklı sürelerle yahut varoluşun farklı veçheleriyle karşılaşmak nosyonu uyarınca şekillenmektedir.

⁹⁸¹Zaman imge marifetiyle oluş göstergesi açığa çıkmakta, zaman hareket imge evrenine özgü temsili, maddi karakteri yitirmek suretiyle saflaşmaktadır. Bu manada zaman imge evreninde imge ile zaman arasındaki dikotomi hükmünü yitirmekte, tabiri caizse imge zamansallaşmakta, zaman imgeselleşmektedir. Öte taraftan, zaman imge evreni diyalektik formun tersine oluşu da olumlamaktadır.

⁹⁸²Zaman imge evreninde zaman maddi, temsili boyutu yitirmek suretiyle içkin, içsel bir karakter kazanmaktadır. İçsellik ve zaman münasebeti özdeşlik nosyonu uyarınca değil, öznenin farklılaşmak daha doğrusu öznelleşme, bireyselleşme nosyonu uyarınca açığa çıkmaktadır.

⁹⁸³Zaman imge evreni marifetiyle düşünceyi standartlaştıran, genellemelere, klişere hapseden temsili kavramlar değil; duyu motor şemayı kesintiye uğratan tabiri caizse duyu motor şemaya kısa devre yaptıran tekilleştirici çoğul duygulanımlar açığa çıkmaktadır.

form uyarınca değil, imge idesine matuf sezgisel bir form marifetiyle şekillenmekte ; bu evrende temsilden, maddeden münezzeh zihinsel, dinamik, düşsel saf yolculuklar, hayaller açığa çıkmaktadır. Bu hususa ilave olarak, zaman imge evreni marifetiyle süreyi ifade eden zihinsel kartograflar, bilinç halleri, bilinç akışı açığa çıkmakta;⁹⁸⁴ bu sinematik evrende zaman simgesel, temsili, parçalı değil, bütünsel, içsel, sezgisel bir karakter kazanmaktadır.⁹⁸⁵ Yukarıda ifade edilenler ışığında, zaman imge evreni ile Bergson felsefesi arasında bir paralellik tesis etmek, zaman imge marifetiyle açığa çıkan zihinsel unsurları Bergsoncu bir pencereden değerlendirmek mümkündür. Tıpkı Bergson felsefesinde olduğu üzere, zaman imge evreninde açığa çıkan unsurlar temsili, maddi, uzamsal karakteri yitirmekte, zihinsel daha doğrusu düşünsel yeni bir karakter kazanmakta,⁹⁸⁶ Bergsoncu manada saf bir hatıra-imge, saf bir bellek-imge formuna bürünmekte;⁹⁸⁷ bu sinematik evrende mazi, şimdi, istikbal yahut başlangıç ve son şeklindeki kronolojik, lineer ayrımlar hükmünü yitirmektedir. Zaman imge evreninde mazi, şimdi, istikbal şeklindeki zaman kipleri iç içe geçmekte, bütünsel, nitel bir karakter kazanmaktadır. Ebru Belgin Yetişkin şöyle diyor: *“Zaman- imgede şimdi, geçmiş ve gelecek birbirinden ayırt edilebilecek bağımsız bütünler olarak bulunmamaktadır”* (a.g.e., 2011:137). Bu bakımdan Bergsoncu süre nosyonu ile zaman imge evreni arasında bir paralellik tesis etmek mümkündür. Yukarıda ifade edildiği üzere Bergsoncu süre nosyonu da zamanın daha doğrusu sürenin nitel(Bergson,1997:9), bütünsel karakteri uyarınca şekillenmekte;⁹⁸⁸

⁹⁸⁴Zaman imge evreni marifetiyle bütünsel sürenin farklı veçhelerini ifade eden kartograflar açığa çıkmaktadır.

⁹⁸⁵Süre marifetiyle iç aleme, benliğin derinliklerine bir yolculuk, içsellik açığa çıkmaktadır. Bu yolculuğun derinliği, yüzeye iten hareketin kuvvetini de tayin etmektedir (Bergson, 1969:157).

⁹⁸⁶Öte taraftan, bu sinematik evren ile Bergson felsefesi arasında zihinsel, düşünsel karakter bakımından bir münasebet tesis etmek mümkündür. Bergson felsefesine göre de dış alemden, amprik alemden temin edilen duyu verileri ya da nesneler zihinsel, ruhi bir prizma marifetiyle tüm temsili, maddi unsurlardan münezzeh yeni bir form, düşünsel bir karakter kazanmaktadır. Bu manada hem Bergson felsefesinde hem de zaman imge evreninde düşüncenin temsili karakteri yitirmek suretiyle saflaştığını tabiri caizse düşüncenin kendi üzerine kapandığını, kendine referansta bulunmak suretiyle içkin bir karakter kazandığını ifade etmek mümkündür.

⁹⁸⁷Rodowick şöyle diyor: *“Zaman-imge hafızanın bir imgesidir. Daha doğrusu, Deleuze bakımından Bergsoncu manada saf hafıza imgedir”* (a.g.e.,2003:88-89). Metnin orijinali şu şekildedir: *“The time-image is an image of memory. Or rather, for Deleuze it is pure memory-image in Bergson’s sense”* (Rodowick, a.g.e., 2003:88-89). Öte taraftan, Bergson virtüel, içkin bir karakter taşıyan saf bellek ile bir yönüyle kendi dışına referansta bulunan, edimsel, temsili bir nitelik taşıyan algıya matuf bellek imgesi arasında bir ayırım yapmaktadır.

⁹⁸⁸Bergson felsefesi uyarınca bilincin sürekli akışı marifetiyle bilinç halleri iç içe geçmekte, başlangıç, bitiş; mazi, şimdi, istikbal türünden ayrımlar hükmünü yitirmektedir.

bilinç halleri, ruhi olaylar⁹⁸⁹ uyarınca süre tabiri caizse tıpkı bir zincirin halkaları gibi iç içe geçmek suretiyle yığılmakta, birbiri içinde erimektedir. Bu manada Bergsoncu süre nosyonu uyarınca zamanı mazi, şimdi, istikbal türünden kiplere ayırmak; öz ve biçim, başlangıç ve son türünden ikilikler, dolayısıyla temsili, simgesel, kavramsal karakter hükmünü yitirmektedir. Zamanın temas edilen bu bütünsel, nitel karakteri uyarınca zaman imge evreninde düşünce irrasyonel, dolaysız bir formda açığa çıkmakta;⁹⁹⁰ özne-nesne yahut beden-düşünce türünden ikilikler de hükmünü yitirmekte,⁹⁹¹ düşünce imkansız matuf bir karakter kazanmakta,⁹⁹² sinematik evren beyinsel bir forma bürünmektedir.⁹⁹³ Öte taraftan, zaman imge evreninde zamanın nitel, bütünsel karakteri münasebetiyle dramatik şimdi, bir kronolojik sınır olarak şimdi kipi, şimdi kipi uyarınca şekillenen zaman nosyonu hükmünü yitirmektedir.⁹⁹⁴ Bu manada zaman imge evreninde Aristotelesci zaman nosyonunun hükmünü yitirdiğini ifade etmek mümkündür. Ayrıca, zaman imge evreni sağduyu uyarınca değil; tekil, yeğinsel bir karakter uyarınca tabiri caizse kaotik bir karakter marifetiyle şekillenmektedir. Bu manada zaman imge evreninde imge, sinematografik unsurlar standart, klişe, normatif karakteri yitirmekte,⁹⁹⁵ bu evrende yeni bir sinematik rejim açığa çıkmaktadır.⁹⁹⁶

⁹⁸⁹Ruhi olaylar nitel, bütünsel bir nitelik taşımakta, tabiri caizse ruh bütün olayları kendi bünyesinde eritmektedir.

⁹⁹⁰Zaman imge evreni marifetiyle düşünce hem tüm temsili, maddi, mekansal unsurlardan arınmakta hem de aşamalı, hiyerarşik karakterini yitirmektedir.

⁹⁹¹Sinematik evreni şekillendiren izleyici-film, yönetmen-oyuncu türünden ikilikler bu evrende hükmünü yitirmektedir.

⁹⁹²İmge zamansal bir karakter kazanmak suretiyle pasif düşünceyi tahrik etmekte, zamansal imge marifetiyle özne parçalanmakta, böylece düşünce ile doğrudan temas etmek hususu açığa çıkmaktadır.

⁹⁹³Beyin herhangi bir dolayımından muaf bir biçimde bütünsel bir hamle uyarınca işlemekte, parça-bütün ilişkisini hükümsüz kılmaktadır (Sünter, a.g.e.,2016:225).

⁹⁹⁴Zaman imge evreninde sinematik zamanı şekillendiren husus şimdi kipi değildir, bu evrende şimdi kipi zamanı kronolojik, lineer düzeyde şekillendiren bir referans olmak karakterini yitirmektedir. Alain Resnais filmlerinde bilinç akışı, modern sinema nosyonu uyarınca temas edilen bu hususu teşhis etmek mümkündür. Hareket imge evreninde ise şimdi kipinin bir sınır, referans olmak niteliğini muhafaza ettiğini ifade etmek mümkündür. Hareket imge evreninde açığa çıkan zamansal geriye dönüşler, flashbackler dahi şimdi kipine referansta bulunmak suretiyle şimdi kipi uyarınca açığa çıkmaktadır.

⁹⁹⁵Butler şöyle diyor: “Norm bir ölçü müşterek bir standart yaratma aracıdır” (2009:83). Bu manada her ne kadar hareket zaman imge evreninde yeni bir karakter kazansa da, bu evrenin yine de müşterek ölçüler, sinematik normlar, sinematik konvansiyonlar uyarınca şekillendiğini ifade etmek mümkündür.

⁹⁹⁶Sağduyu standart, klişe unsurlar uyarınca müşterek bir algı temelinde şekillenmekte; bir yönüyle uzamsal bir karakter taşımaktadır. Zaman imge evreni marifetiyle ise standart, klişe unsurlar hükmünü yitirmekte, tekilleştiren, yeğinsel duygulanımlar, imgeler açığa çıkmaktadır. Öte taraftan, sağduyu

Yukarıda ifade edilen hususlar ışığında, zaman imge evreni marifetiyle organik öyküleme rejimi, organik anlatı yapısı değişime uğramakta; öyküleme, betimleme bakımından yeni bir kristal öyküleme rejimi, anlatı yapısı açığa çıkmakta; zaman imge evreninde temsili, maddi unsurlar hükmünü yitirmekte, betimleme, öyküleme düşünsel bir karakter kazanmaktadır. Kristal rejim, kristal öyküleme evreninde çekimler, farklı bir montaj, bu rejime özgü yasalar marifetiyle duyu motor şema hükmünü; sinematik evren temsili, duyusal karakteri yitirmekte; bu evrende imge, sinematografik unsurlar saf, oluşa matuf bir karakter kazanmaktadır.⁹⁹⁷ Kristal öyküleme, kristal rejim evreni statik, organik, kapalı, merkeze matuf bir hakikat nosyonu ve bu hususa koşut olarak kapalı, mantıksal, öykü temelli, epistemolojik bir anlatı evreni uyarınca değil;⁹⁹⁸ dinamik, kararsız, oluşa matuf bir hakikat nosyonu uyarınca açık, paradoksal, ontolojik bir anlatı evreni uyarınca şekillenmektedir.⁹⁹⁹ Dolayısıyla kristal rejim, kristal öyküleme evreninde hakikat ile her düzeyde tesis edilen münasebet bir değişime uğramakta; hakikat ile tesis edilen münasebet bu evrende tabiri caizse irrasyonel, fragmental bir karakter kazanmaktadır. Öte taraftan, organik rejim, organik öyküleme evreni duyu- motor şema uyarınca temsili,¹⁰⁰⁰ rasyonel, kapalı, betimleyici, mantıksal bir karakter marifetiyle şekillenmekte; bu evreni neden-sonuç ilişkileri, statik bir hakikat, organik bütün nosyonu karakterize

uyarınca şekillenen gündelik tecrübe marifetiyle imge standart, klişe bir karakter kazanmakta, genellemeci bir senteze tabi kılınmaktadır. Zaman imge evreninde ise imge temsili, maddi unsurlardan arınmak suretiyle saflaşmakta; irrasyonel, tekil bir karakter kazanmakta, bu yönüyle standart, klişe, müşterek deneyim zaman imge marifetiyle kesintiye uğramaktadır.

⁹⁹⁷Düşünce ile hareket, düşünce ile imge, imge ile kavram arasındaki temsili münasebet hükmünü yitirmekte, saf görsel ve sessel sinematografik unsurlar açığa çıkmakta, tabiri caizse imge kendi gerçekliğini yaratmakta, zamansal bir karakter kazanmaktadır. Yani sinematik evren harici temsili, aşkın unsurlar uyarınca değil, içkin bir form marifetiyle şekillenmektedir.

⁹⁹⁸Kristal rejim, kristal öyküleme evreni öykü, enformasyon, bilgi hususu uyarınca değil, Godardcı manada göstermek hususu uyarınca şekillenmekte, romansı bir karakter kazanmaktadır. Ayrıca bu evrende öykü organik bir karakter, bir merkez uyarınca değil, kristal bir karakter marifetiyle açığa çıkmaktadır.

⁹⁹⁹Kristal rejim, kristal öyküleme evreni marifetiyle özne-nesne düallitesi temelinde statik, ideal bir hakikat değil; zamansal paradokslar, zamansal karakter uyarınca tabiri caizse dinamik bir hakikat nosyonu açığa çıkmaktadır. Dolayısıyla bu evrende statik, kararlı anlamdırma stratejileri, iletilen mesajı açığa çıkarmak hususu hükmünü yitirmekte, görelî, fragmental anlamdırma stratejileri açığa çıkmaktadır.

¹⁰⁰⁰Bu evrende imge gerçekliğin temsili marifetiyle açığa çıkmakta, imge- gerçeklik münasebeti Platon'un mağara metaforu marifetiyle ifade ettiği bağlamda açığa çıkmaktadır. Yani imge ve gerçeklik arasındaki münasebet temsil, gerçeklik-kopya nosyonu uyarınca şekillenmektedir.

etmektedir.¹⁰⁰¹ Organik rejim, organik öyküleme evreninde imge, imgeler arası münasebet montaj marifetiyle vuku bulmakta;¹⁰⁰² bu evren üçüncü halin imkansızlığı, özdeşlik, çelişmezlik türünden klasik mantık yasaları, doğru- yanlış türünden mantıksal ikilikler uyarınca rasyonel, nedensel bir form marifetiyle süreklilik temelinde¹⁰⁰³ şekillenmektedir. Bu manada organik rejim, organik öyküleme evreni kavramsal bir karakter taşımakta, imgeler arası rasyonel münasebet, rasyonel bağlantılar uyarınca kavram, düşünce mantıksal, nedensel bir çerçevede organik bütüne matuf olarak açığa çıkmaktadır.¹⁰⁰⁴

Montaj nosyonu, montaj formu sinematik evreni, sinema ve zaman münasebetini, imge, idea karakterini, sinematik rejimi şekillendiren en temel hususlardan biridir. Bu manada montaj imgeleri, planları ya da sekansları birbirine bağlamak uyarınca şekillenen sadece bir kesme stili, teknik, estetik bir stil değildir; montaj düşünsel bir karakter taşımakta, bu bakımdan zaman, idea, bütün ile yani zamanın imgesi ile tesis edilen münasebet montaj marifetiyle daha doğrusu montaj karakteri uyarınca açığa çıkmaktadır. Bu hususta Rodowick şöyle diyor: *“Deleuze’ün montaj tanımı, bütünün ifadesine yakışır bir biçimde geniştir. Bir kesme stilinden ziyade, montaj, hem bütün olarak hem de her bir parça bakımından filmin sistemini bildiren bir kompozisyon mantığını- felsefi manada bir kavram veya Idea düzenlenmesi- ifade etmektedir”*¹⁰⁰⁵(2003:51). Dolayısıyla Deleuze’ün de ifade ettiği üzere, montaj oldukça geniş bir mana taşımakta, sinematik evreni, ideanın, bütünün

¹⁰⁰¹Bu evrende özne-hakikat, organik bütün münasebeti bir ikilik temelinde açığa çıkmakta, tabiri caizse özne önceden varolan hakikate, organik bütüne erişmek suretiyle kendini gerçekleştirmektedir. Bu manada dramatik yapı da öznenin bu hakikate, organik bütüne erişmek yolculuğunun safahati uyarınca gerilim, karşıtlık temelinde şekillenmekte, bu yolculuğu, önceden varolan gerçekliği betimlemektedir. Dolayısıyla bu husus itibarıyla dramatik yapı da kapalı bir karakterde şekillenmektedir.

¹⁰⁰²Bu evrende organik bütün parça-bütün münasebeti uyarınca, organik bütüne ait unsurları montaj marifetiyle rasyonel bir formda birleştirmek suretiyle açığa çıkmaktadır.

¹⁰⁰³Kronolojik, lineer zaman nosyonu gibi rejime özgü yasalar bu sürekliliği temin etmektedir.

¹⁰⁰⁴Bu evrende imgeler arası münasebeti; organik bütünü, kavramı, hakikati açığa çıkarmak uyarınca nedensel, mantıksal bir silsile tayin etmektedir. Yani kavram, organik bütün, hakikat dolayımıyla nedensel, mantıksal bir silsile uyarınca açığa çıkmaktadır.

¹⁰⁰⁵Orijinal metin şu şekildedir: “Deleuze’s definition of montage is broad, as befits an expression of the whole. More than style of cutting, montage expresses a logic of composition- a concept or regulating Idea in the philosophical sense-that informs the system of film both globally and each of its parts” (Rodowick, a.g.e.,2003:51).

ifadesini her sinematik düzeyde organize etmekte, her sinematik düzeyde tayin etmektedir.

Yukarıda ifade edilenler ışığında, hareket imge evreni, zaman imge evreni farklı montaj karakteri, farklı montaj nosyonu uyarınca şekillenmekte, bir başka ifadeyle farklı montaj nosyonu, farklı montaj karakteri uyarınca hareket ve zaman temelinde iki farklı sinematik rejim açığa çıkmaktadır.¹⁰⁰⁶ Bu iki farklı sinematik rejimi Eisentein ve Bazin planında değerlendirmek mümkündür. Şöyle ki, hareket imge evreni bir yönüyle Eisensteinci montaj nosyonu uyarınca, zaman imge evreni ise Bazinci montaj nosyonu uyarınca şekillenmektedir. Hareket imge evreni ya da hareket imge rejimi temsili kavramsal bir karakter, başlangıç-son, ardışıklık, süreklilik nosyonu uyarınca şekillenmekte; bu evren, bu rejim marifetiyle açığa çıkan montaj nosyonu bir yönüyle rasyonel,¹⁰⁰⁷ lineer, kronolojik, nedensel, diyalektik, Kartezyen bir karakter taşımaktadır. Hareket imge evreni, hareket imge rejimi uyarınca açığa çıkan montaj formu marifetiyle imge ve kavram arasındaki münasebet temsili, tabiri caizse saydam bir karakter kazanmakta, kavram imgenin, hareketin birleşme usulü uyarınca açığa çıkmakta;¹⁰⁰⁸ bu montaj formu marifetiyle imge, imge kompozisyonu kapalı bir karakter taşımaktadır. Hareket imge imge temelinde şekillenen montaj rejimi Eisensteinci bir bağlamda organik, hiyerarşik bir karakter taşımakta; bu montaj rejimi marifetiyle imge kombinasyonu, imge kompozisyonu birlik-çatışma, parça-bütün münasebeti¹⁰⁰⁹ temelinde homojen bir çerçevede açığa çıkmaktadır.¹⁰¹⁰ Ayrıca bu montaj rejimi marifetiyle hareket süreklilik ardışıklık temelinde, zaman ise hareket, değişim uyarınca dolaylı bir formda açığa çıkmaktadır (Deleuze, a.g.e.,2001:34-35).

¹⁰⁰⁶ Algı, duygulanım ve eylem imge bileşimini montaj formu tayin etmektedir. Her film bahse konu bu imgelerden birinin egemenliği çerçevesinde şekillenmektedir.

¹⁰⁰⁷ İmge kompozisyonu, imge kombinasyonu rasyonel bağlantılar uyarınca şekillenmektedir.

¹⁰⁰⁸ İmgeler arasında tesis edilen bağlantılar marifetiyle mantıksal bir silsile çerçevesinde kavramlar açığa çıkmakta; kavramların açığa çıkma sürecini ise bütüne yahut dramatik sonuca erişim motifi tayin etmektedir.

¹⁰⁰⁹ Bu montaj rejiminde imgeler bir bütünün, mecburi bir ilişkinin zorunlu parçalarını teşkil etmekte; parça planında imge bütünü betimlemek uyarınca açığa çıkmaktadır. Bu manada bu montaj rejiminde imge tekil, münferit bir karakterden mahrumdur, tikel imgeler montaj marifetiyle bütüne erişmek maksadı uyarınca birleşmektedir.

¹⁰¹⁰ Bir yönüyle bu montaj rejimi marifetiyle hem imgeler arasındaki hem de imgenin kendi içindeki çatışmalar birlik temelinde diyalektik bir nosyon uyarınca çözüme kavuşmaktadır.

Zaman imge evreni marifetiyle açığa çıkan montaj nosyonu daha doğrusu imge kombinasyonu, Godardcı manada imgesel karışım diferansiyel ilişkiler uyarınca şekillenmekte(Hughes, a.g.e.,2012:127); bu montaj formu irrasyonel, kekeme, şizoid bir karakter taşımaktadır.¹⁰¹¹ Yani bu montaj evrenini rasyonel bağlantılar, rasyonel uyum, rasyonel birleştirme türünden özdeşlik esasına göre şekillenen nedensel bir sentez mantığı değil ; fark, farklılaşmak, olay temelinde açığa çıkan merkezsiz, dinamik, irrasyonel bir bağlantı mantığı karakterize etmektedir(Deleuze, a.g.e.,2001:248). Dolayısıyla bu montaj evreninde imge kombinasyonu, imge kompozisyonu, imgesel akış şizoid bir karakter taşımakta; bu montaj evreninde açığa çıkan imge kombinasyonu, imge kompozisyonu makinesel, serisel bir form marifetiyle şekillenmektedir. Öte taraftan, bu montaj evreninde imge-düşünce, parça-bütün arasındaki temsili, görelî münasebet hükmünü yitirmekte, imge tekil, içkin bir forma bürünmekte,¹⁰¹² bir yönüyle olayı ifade eden zamansal bir kartograf karakteri kazanmaktadır.¹⁰¹³ Dolayısıyla bu montaj evreninde zaman maddî, temsili tüm bağları yitirmekte; hareket ile zaman, parça ile bütün arasındaki münasebet hükmünü yitirmekte, zaman doğrudan açığa çıkmakta, saf bir karakter kazanmakta, hareket ise düşünsel, zihinsel bir forma bürünmektedir.¹⁰¹⁴

¹⁰¹¹Bu montaj formu egemen gramer, egemen sinematik konvansiyonlar uyarınca değil, kekeme bir karakter uyarınca şekillenmektedir. Bu montaj evreninde imge kombinasyonu, imge kompozisyonu rasyonel bir form uyarınca değil; “ve” bağlacı, imgesel kopuşlar temelinde irrasyonel bir form uyarınca açığa çıkmaktadır.

¹⁰¹²İmge, hareket farkı ilga eden aşkın, homojen bir zamansal çerçeve uyarınca değil, imge, hareket kendi ritmi, süresi uyarınca şekillenmektedir. Yani imgenin, hareketin kendine has süresi, ritmi bulunmaktadır.

¹⁰¹³Hareket imge evreni münasebetiyle açığa çıkan montaj evreninde imge ve düşünce arasındaki münasebet hükmünü muhafaza etmekte, bu evrende düşünce imgesel birleşme usulü uyarınca ya da imge ile düşünce arasındaki temsili bir münasebet uyarınca açığa çıkmaktadır. Zaman imge evreni uyarınca açığa çıkan montaj rejimi ise imge ile düşünce, gösterge ile düşünce arasındaki temsili münasebeti ilga etmektedir.

¹⁰¹⁴Hareket imge marifetiyle açığa çıkan montaj nosyonu parça-bütün münasebeti, zaman ve hareketin temsili, dolaylı karakteri uyarınca şekillenmektedir. Bu montaj evreninde tabiri caizse zaman, hareketler arasındaki münasebeti tanzim etmekte, zaman tüm hareketlerin içinde gerçekleştiği, tüm hareketleri kuşatan bir çember olarak her nevi hareketi tayin eden aşkın bir form olarak açığa çıkmaktadır.

3.1.4. Kavur'un İnşa Ettiği Sinematik Evrende Ana Hatlarıyla Sinematik ve Felsefik Bakımdan Zaman Nosyonu

Kavur'un inşa ettiği sinematik evren yukarıda ifade edilenler ışığında değerlendirildiğinde, Kavur'un inşa ettiği sinematik evren zihinsel, virtüel, ruhi bir form marifetiyle, yaratım uyarınca değil; temsili, kavramsal, rasyonel bir form marifetiyle şekillenmektedir. Bu manada Kavur simgesel, metaforik, gidimli, hiyerarşik, bir sinematik evren inşa etmekte; bu sinematik evren kartografik, çizgisel değil, öze matuf organik bütün nosyonu, parça-bütün münasebeti, organik hakikat nosyonu, imge kavram özdeşliği, ikilikler uyarınca şekillenmektedir. Yani bu sinematik evrende imge, sinematografik unsurlar tekil, kartografik karakteri yitirmekte; kapalı, simgesel bir karaktere bürünmektedir. Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende imge, imge kombinasyonu, imge kompozisyonu pedagojik, despotik bir karakter marifetiyle açığa çıkmakta;¹⁰¹⁵ bu sinematik evrende tesadüfün, hatanın, karşılaşmanın, doğaçlamanın kudreti hükmünü yitirmektedir.¹⁰¹⁶ Yani Kavur her düzeyde kusursuz, mükemmel, ideal, mutlak kesinlik temelinde şekillenen bir sinematik evren inşa etmektedir. Kavur'un inşa ettiği sinematik evren bir yönüyle figüratif bir nitelik taşımakta;¹⁰¹⁷ bu evrende imge, nesne ile uzam arasındaki münasebet, duyu-motor şema hükmünü muhafaza etmekte, imge, nesne uzamsal bir karakter kazanmaktadır. Dolayısıyla Kavur'un inşa ettiği sinematik evren uzamsal bir karakter taşımakta, bu sinematik evrende zaman da uzamsal karakter marifetiyle açığa çıkmaktadır.

Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende zaman Bergsoncu manada nitel, bütünsel bir karakter değil; parçalı, nicel bir karakter taşımaktadır. Bu bakımdan

¹⁰¹⁵İmge kompozisyonunu, imge kombinasyonunu hakikate, kavrama erişim daha doğrusu yönetmenin zihnindeki hakikate, kavrama erişim hususu tayin etmekte; kavram, imgeler arası münasebet uyarınca açığa çıkmaktadır.

¹⁰¹⁶Klasik sinemadan kimi yönler itibarıyla ayrışan özellikler arz etmekle birlikte Kavur'un inşa ettiği sinematik evreni senaryo marifetiyle önceden tayin edilen hakikat şekillendirmektedir. Söz gelimi, önceden en ince ayrıntılarına kadar tayin edilen senaryo marifetiyle değil, oyuncu marifetiyle şekillenen Godard sinemasında tesadüfün, hatanın, karşılaşmanın, doğaçlamanın kudreti açığa çıkmaktadır.

¹⁰¹⁷Modern sinema evreninde, zaman imge evreninde ise figür, metonomi, metafor hükmünü yitirmektedir.

Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende zaman oluşa matuf dinamik bir form marifetiyle değil, statik, temsili bir form marifetiyle açığa çıkmaktadır. Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende zaman ve hareket arasındaki, zaman ve değişim arasındaki temsili münasebet, imge ve zaman arasındaki kronolojik, lineer münasebet hükmünü muhafaza etmekte; bu sinematik evrende mazi, şimdi ve istikbal şeklindeki kipler marifetiyle zaman parçalı bir forma bürünmekte, zaman başlangıç ve bitiş ikiliği temelinde şekillenmektedir. Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende zaman lineer, homojen, standart, vulger bir karakter uyarınca şekillenmekte, bu sinematik evrende zaman marifetiyle açığa çıkan değişimler nitel değil, nicel bir karakter taşımaktadır. Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende zaman kronolojik, ardışık bir form marifetiyle süreklilik temelinde açığa çıkmakta, bu sinematik evrende şimdi kipi uzamsal, mantıksal bir sınır teşkil etmekte, zaman şimdi kipi uyarınca şekillenmektedir. Bu manada Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende ana kahramanın yahut tipolojinin maziye, öze matuf içsel yolculuğu da hem dramatik yapı, muhteva planında hem de form planında şimdi kipi uyarınca şekillenmekte, bu yolculuğun karakterini de şimdi kipi tayin etmekte, bu sinematik evrende şimdi kipi saf karakteri yitirmektedir. Dolayısıyla Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende açığa çıkan maziye matuf içsel, zamansal yolculuklar da uzamsal, temsili bir karakter taşımaktadır.¹⁰¹⁸ Bu yolculuklarda açığa çıkan zaman ana karakter yahut tipoloji ile aksiyon ya da durum ile aksiyon arasındaki münasebet bakımından kısacası duyu-motor şema bakımından muhteva, anlatı planında döngüsel¹⁰¹⁹ bir karakter taşımaktadır fakat imge ile zaman arasındaki münasebet bakımından ise kronolojik

¹⁰¹⁸Zaman imge evreni marifetiyle açığa çıkan yolculuklarda zamansal ve mekansal koordinatlar, temsili karakter hükmünü yitirmekte, Chabrol'un Paris'ten taşraya, taşradan Paris'e gerçekleşen yolculuklarında olduğu üzere tekil bir karakter kazanmakta, saf bir şimdikiyi ifade etmektedir(Deleuze(b),2014: 273-274).

¹⁰¹⁹Sözlü kültür ile ilintili döngüsel zaman nosyonu mitsel bir karakter taşımaktadır(Ünlü,2009:62-63). Mitolojilerde zaman döngüsel, öncesiz ve sonrasız bir niteliğe sahiptir (Erdemli, :2017:71). Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende muhteva düzeyinde açığa çıkan döngüsel zaman Kavur'un inşa ettiği sinematik evrene bu bakımdan mitsel bir karakter kazandırmaktadır. Öte taraftan, Deleuze Antik Yunan tragedyalarında hüküm süren zaman nosyonunu limit ve eylem münasebeti bağlamında çevrimsel şeklinde nitelendirmektedir. Deleuze'e göre bu tragedyalarda bulunan limit bir eylem neticesinde ihlale maruz kalmakta ve ardından bu ihlal giderilmek suretiyle tekrar denge durumu açığa çıkmakta, başlangıca dönülmektedir (2015:51). Bu bakımdan Antik Yunan tragedyaları zamanın çevrimsel karakteri uyarınca kapalı bir nitelik taşımaktadır. Kavur'un inşa ettiği sinematik evreni de bu zaviyeden değerlendirmek mümkündür. Kavur kapalı bir sinematik evren inşa etmekte; bu sinematik evrende zaman Antik Yunan tragedyalarına paralel bir biçimde muhteva düzeyinde döngüsel bir karakter taşımaktadır.

bir karakter taşımakta ve bir sınır olarak şimdi kipi marifetiyle şekillenmektedir. Bu hususa ilave olarak, Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende zaman nitel, bütünsel, sezgisel bir form marifetiyle değil; temsili bir fantastik yolculuk marifetiyle rasyonel düzeyde tedricen açığa çıkmaktadır.¹⁰²⁰ Öte taraftan, Kavur'un inşa ettiği sinematik evren ruhi, sezgisel, bütünsel bir form uyarınca değil, temsili, parçalı, kavramsal, simgesel bir form uyarınca şekillenmekte; zaman da bu forma koşut olarak dolaylı, simgesel, temsili bir form marifetiyle açığa çıkmaktadır. Bu bakımdan Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende zaman virtüel, biçimsel değil, edimsel, tecrübevi bir forma bürünmekte, saf, biçimsel karakteri yitirmektedir. Yukarıda ifade edilen hususlar bakımından Kavur'un inşa ettiği sinematik evreni Bergson felsefesi penceresinden değerlendirmek mümkündür. Bergson felsefesi kavramsal, simgesel,¹⁰²¹ aşkın, temsili, nicel bir karakter uyarınca değil; bilinç akışına, bir zincirin halkaları gibi iç içe geçen bilinç hallerine koşut olarak sezgisel, nitel, bütünsel, içkin bir karakter uyarınca şekillenmektedir.¹⁰²² Bu manada Bergson felsefesinde sezgisel dinamik düş yolculukları, içsel yolculuklar, ruhi tecrübe marifetiyle süre, hakikat temsili, kavramsal, aşkın karakteri yitirmekte, tabiri caizse süre, hakikat içkin bir biçimde doğrudan açığa çıkmaktadır.¹⁰²³ Dolayısıyla Bergson felsefesi zaviyesinden bakıldığında hatırlamak, hatırlamaya matuf içsel yolculuklar edimsel, temsili, parçalı bir karakter uyarınca değil, virtüel, saf bir karakter uyarınca şekillenmektedir. Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende ise hem sinematik muhteva hem de sinematik form planında bilincin nitel akışı, nitel bilinç halleri değil; öze, organik bütüne matuf parçalı, temsili, edimsel bilinç katmanları açığa çıkmaktadır. Bu manada Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende hatırlamak, hatırlamaya matuf içsel yolculuklar temsili, edimsel, parçalı bir karakter marifetiyle açığa çıkmakta, saf, virtüel karakteri

¹⁰²⁰Bu manada imge, imge kompozisyonu, imge kombinasyonu simgesel, standart, kapalı bir karakter uyarınca şekillenmektedir.

¹⁰²¹Simgeselleştirmek ruhi hayatı, süreyi perdelemektedir. Ruhi hayat süre marifetiyle şekillenmekte, süre marifetiyle bir kumaş gibi dokunmaktadır.

¹⁰²²Bergson'a göre bir yönüyle bilinç ve bu hususa koşut olarak süre mütemadiyen akış halinde nitel bir form uyarınca açığa çıkmakta; bilinç, süre marifetiyle vuku bulan değişim nitel bir karakter taşımaktadır. Dolayısıyla bilinç hallerini nicel unsurlar marifetiyle birbirinden ayırtmak mümkün değildir. Bu suretle bilinç halleri bir zincirin halkaları gibi iç içe geçmekte, başlangıç, son, herşeyin kendisinden temellendiği öz türünden nicel, hiyerarşik ayrımlar bilinç hallerinin nitel karakteri itibarıyla hükmünü yitirmektedir.

¹⁰²³Ampirik aleme dair nesneler ruhi bir prizma marifetiyle uzamsal karakteri yitirmekte, yeni bir zihinsel karakter kazanmaktadır.

yitirmekte; algısal, tedrici bir hatırlama formuna, şimdi kipi uyarınca şekillenen hatıra imge (image of memory) formuna bürünmektedir.¹⁰²⁴ Dolayısıyla, bu zaviyeden bakıldığında Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende zaman da temsili, tedrici, dolaylı, simgesel bir karakter marifetiyle açığa çıkmaktadır. Bu cümleden olarak Kavur'un inşa ettiği sinematik evren ile zaman münasebetini Augustinus felsefesi penceresinden değerlendirmek mümkündür. Augustinus felsefesinde de zaman öze, organik hakikate matuf temsili, simgesel, bir içsel yolculuk marifetiyle açığa çıkmaktadır.

Yukarıda ifade edilenler ışığında, Kavur'un inşa ettiği sinematik evren anlatsal, merkeze matuf bir karakter taşımakta, mesaj ana kahraman ya da tipoloji vasıtasıyla anlatı düzeyinde iletilmekte, bu bakımdan zaman nosyonu bu evrende anlatı, muhteva düzeyinde dolaylı bir biçimde açığa çıkmaktadır.¹⁰²⁵ Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende sistematik bir zaman nosyonundan ziyade zamana dair kimi sorular, kimi filozofların zamana dair kısmi düşünceleri daha ziyade ontolojik olarak zaman, zamansallık bağlamında ön plana çıkmaktadır. Aşağıda bu hususlara Kavur'un filmografisi bağlamında temas edilecektir. Ancak Kavur filmografisi ve zaman münasebetine geçmeden evvel, Kavur'un inşa ettiği sinematik evrenin kimi karakteristik özelliklerine aşağıda değerlendirilecek hususlar bakımından ana hatlarıyla tekrardan kısaca temas etmek gerekmektedir.

¹⁰²⁴Bergson saf hatırlama ile hatırlama arasında ve hususlarla ilintili imge türleri arasında bir ayrım yapmaktadır. Saf hatırlama virtüel, içkin bir karakter taşımakta, ampirik evren ile temsili düzeyde ve şimdiki zaman kipi ile bağını yitirmektedir. Hatırlama imgesi ise algısal planda tedrici, harici bir karakter taşımakta, şimdiki zaman kipi ile temsili düzeyde bağını muhafaza etmektedir.

¹⁰²⁵Klasik roman anlatsal bir karakter taşımakta, mesaj yazar-ana kahraman marifetiyle iletilmektedir. Klasik sinema da bu husus uyarınca şekillenmektedir. Ne var ki, modern romanda anlatıcı- anlatı, özne nesne türünden ikilikler, klasik roman unsurları hükmünü yitirmektedir. Modern sinema da bu husus uyarınca şekillenmekte, modern sinema evreninde temas edilen ayrımlar, sınırlar hükmünü yitirmekte, tabiri caizse sınırlar yerine kıvrımlar ön plana çıkmaktadır.

3.1.5. Ana Hatlarıyla Kavur'un İnşa Ettiği Sinematik Evren Karakteristikleri: Çatışma-Montaj ve Gerçekçilik

Yukarıda ifade edildiği üzere, Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende parça-bütün, temsil, münasebeti öz, başlangıç-son ikiliği uyarınca kronolojik, lineer, görelî, nicel bir zaman nosyonu hüküm sürmekte; bu sinematik evrende zaman-hareket, zaman-değişim münasebeti hükmünü muhafaza etmektedir. Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende zaman temsili, düşsel, içsel yolculuklar, karşılaşmalar marifetiyle dolaylı bir formda muhteva düzeyinde açığa çıkmaktadır. Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende yolculuklar, karşılaşmalar diyalektik bir nosyon uyarınca organik bütüne matuf, temsili, rasyonel, organik bir karakter taşımaktadır. Konunun dışına taşmak pahasına, karşılaşmalar ve içsel yolculukların karakteri hususuna kısaca temas etmek gerekmektedir. Zira karşılaşmalar ve içsel yolculuklar Kavur'un inşa ettiği sinematik evreni şekillendiren hususlardan birisidir. Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende karşılaşmalar tıpkı Antik Yunan'da olduğu üzere despotik, hiyerarşik, organik bütüne tabi bir karakter taşımakta, diyalektik bir nosyon uyarınca zihinsel düzeyde sınırları çizilmiş bir çerçevede açığa çıkmaktadır.¹⁰²⁶ Dolayısıyla Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende karşılaşmalar fark, oluş, rastlantı temelinde fragmental, kaotik, kartografik bir form uyarınca, yersiz yurtsuzlaşmak uyarınca değil;¹⁰²⁷ düzen, uyum, özdeşlik kosmos bir yönüyle görelî yersiz yurtsuzlaşma nosyonu uyarınca şekillenmektedir.¹⁰²⁸ Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende taşıra

¹⁰²⁶Söz gelimi, Sokratik diyaloglar, Sokratik karşılaşmalar daha baştan Sokrates'in zihnindeki hakikate tabi bir formda çığa çıkmaktadır. Bu bakımdan Sokratik diyaloglarda, karşılaşmanın Sokrates haricinde her düzeyde unsurları yani fark olumsuzlanmakta, yadsınmakta, Sokrates'in zihnindeki hakikati açığa çıkarmak doğrultusunda birer figürana, karşılaşmalar da senaryosunu Sokrates'in kaleme aldığı bir temsil sahnesine dönüşmektedir. Yani tabiri caizse müsademe-i efkar, kanıların karşılaşması, müzakere daha baştan Sokrates'in zihninde tayin edilen barika-i hakikate tabidir. Benzer bir şekilde, Hegelci diyalektik nosyonunun da hakikat uğruna farkı, çelişkiyi, oluşu, rastlantıyı olumsuzlamak uyarınca şekillendiğini ifade etmek mümkündür. Amiyane bir tabirle Hegel felsefesinde tinin ne doğrultuda ilerleyeceği, tinin akıbeti, tinsel yolculuğun fenomenolojisi zaten sınırları baştan çizilmiş bir çerçevede açığa çıkmaktadır.

¹⁰²⁷Zavattini Yeni Gerçekçilik akımını bir karşılaşmalar sanatı olarak değerlendirmekte, Yeni Gerçekçilik evreninde karşılaşmalar fragmental, bölük pörçük, geçici bir form marifetiyle açığa çıkmaktadır (Deleuze, a.g.e.,2001:1). Kavur'un inşa ettiği sinematik evrene bu zaviyeden bakıldığında, bu evrende açığa çıkan karşılaşmaların Zavatti'nin teşhis ettiği nitelikten uzak olduğunu ifade etmek mümkündür.

¹⁰²⁸Zaman imaj evreninde ise bir yönüyle rastlantısallık, kaotik bir form, yersiz yurtsuzluk açığa çıkmaktadır.

karşılaşmalar bağlamında temsili bir karaktere bürünmekte, bu sinematik evrende bir yönüyle taşra Heidegger felsefesinde olduğu üzere karşılaşmaların gerçekleştiği mekanı temsil etmektedir.¹⁰²⁹ Öte taraftan, Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende açığa çıkan fantastik, içsel yolculuklar saf, kristal bir karakterde değil, düş-gerçek ikiliği uyarınca temsili, rasyonel, organik bir karakterde şekillenmektedir.¹⁰³⁰ Bu bakımdan Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende fantastik içsel yolculuklar Kantçı manada imgelem nosyonu uyarınca saf, biçimsel bir karakter değil, yukarıda ifade edildiği üzere temsili bir karakter uyarınca şekillenmektedir.¹⁰³¹

Kavur sinematik konvansiyon, standart, klişe, kod, enformasyon uyarınca şekillenen kapalı, homojen, dilbilimsel, temsili bir sinematik evren inşa etmekte;¹⁰³² bu sinematik evrende ifade, fark, birey öncesi tekillikler, kaçış çizgileri, akımlar, kıvrımlar hükmünü yitirmektedir.¹⁰³³ Bu manada Kavur'un inşa ettiği sinematik evren somut, bütünsel süreç nosyonu uyarınca değil; soyut, statik, merkeze matuf bir karakter marifetiyle şekillenmektedir.¹⁰³⁴ Kavur'un inşa ettiği sinematik evren ikilikler uyarınca şekillenmekte, bu sinematik evrende söz-imge, özne-nesne, doğru-yanlış türünden ikilikler hükmünü muhafaza etmektedir. Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende kamera arzulayan makine formu, oluş uyarınca değil; sinematik klişe, konvansiyon, standart uyarınca yani kapalı bir form uyarınca

¹⁰²⁹Zaman imge evreni, bu evrende açığa çıkan karşılaşmalar, çokluklar arası bağlantılar esasında bir yönüyle kentsel bir karakter taşımaktadır (Rajchman, a.g.e.,2013:89).

¹⁰³⁰Organik rejimde düş-gerçek ikiliği hüküm sürmekte bu rejim uyarınca açığa çıkan fantastik, düşsel imgeler ampirik evren ile münasebet bakımından temsili bir karakter taşımakta, bu hususa göre şekillenmektedir. Amiyane bir tabirle bir filmin düşleri, fantezileri temsil eden imgelerden müteşekkil olması o filmin organik karakterinde bir değişime yol açmaz. Mühim olan filmin yapısını, filmik evreni şekillendiren motiflerin, bağlantıların karakteridir(Sütçü,2005:163). Öte taraftan, kristal rejim uyarınca şekillenen bir sinematik evrende düş ve gerçek arasındaki sınırlar ortadan kalkmakta, imgeler bu hususa koşut olarak irrasyonel bir formda açığa çıkmakta, imge temsili karakteri yitirmektedir.

¹⁰³¹Kantçı manada imgelem temsili, duyuşal değil, saf, biçimsel bir karakter taşımaktadır, Kant amiyane bir tabirle varolmayan bir şeyi hayal etmek, bir nevi yaratmak manasında imgelem hususu ile iştigal etmektedir.

¹⁰³²Temsil nosyonu formel değil, figüratif bir karakter taşımakta, hikaye anlatmak uyarınca şekillenmektedir.

¹⁰³³Standart, klişe, kod uyarınca şekillenen konvansiyonel bir sinematik evrende imge, düşünce kapalı bir karakter kazanmakta, egemen gramatik forma, semiyolojik bir forma bürünmektedir. Böylece, tabiri caizse her sinematik algının kendi içinde bir oluş, süre formuna bürünmek, egemen imgeyi ters yüz etmek imkanı homojen, kapalı sinematik evren marifetiyle önlenmektedir.

¹⁰³⁴Bir yönüyle fark, oluş, kıvrımlar somut süreci ifade etmektedir. Oysa ki, hareketi oluşu bütünden soyutlamak, parçalamak hususu fark'ı ilga etmek uyarınca açığa çıkmakta; hareketi, oluşu statikleştirmektedir.

şekillenmektedir.¹⁰³⁵ Bu manada Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende kamera oradalığını yitirmekte; bu sinematik evrende kamera kartografik, dinamik bir karakter uyarınca değil, standart, klişe tabiri caizse fenomenolojik bir karakter uyarınca şekillenmektedir.¹⁰³⁶

Kavur iç aleme matuf fantastik, romantik, masalsı bir sinematik evren inşa etmekte; bu evrende zaman anlatı, muhteva düzeyinde döngüsel, epik bir karakter, dramatik şimdi marifetiyle açığa çıkmaktadır.¹⁰³⁷ Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende ana karakter yahut tipoloji maziye dönük temsili bir yolculuk gerçekleştirmekte, bu yolculuk marifetiyle zamansallık bağlamında ontolojik bir tecrübe açığa çıkmaktadır. Ancak bu ontolojik tecrübenin, zaman kipleri ile içsel yolculuk marifetiyle tesis edilen münasebetin de temsili bir karakter taşıdığını belirtmek gerekmektedir.¹⁰³⁸ Bu manada Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende imge ile düşünce, düşünce ile gösterge arasındaki temsili münasebet hükmünü muhafaza etmekte, zaman kipleri parçalı, temsili, öngörülebilir bir karakter marifetiyle açığa çıkmaktadır.¹⁰³⁹ Dolayısıyla Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende ekran ile beyin arasındaki münasebet dikotomik, parçalı bir form marifetiyle açığa çıkmaktadır.¹⁰⁴⁰

Kavur organik bir bütün marifetiyle tabiri caizse majör bir sinematik evren inşa etmekte;¹⁰⁴¹ bu sinematik evrende ana kahraman ya da tipoloji minör bir oluş

¹⁰³⁵Arzulayan, oluşa matuf bir aygıt olarak kamera standart, klişe karşılaşmaları ilga etmekte; arzulayan, oluşa matuf bir aygıt olarak kamera marifetiyle farklı karşılaşmalar, farklı tecrübeler açığa çıkmaktadır.

¹⁰³⁶Standart, klişe kamera karakteri tabiri caizse kameranın görünmezliği prensibi uyarınca şekillenmektedir. Oysa ki, Pasolini gibi standart dışı yönetmenlerin yarattığı sinematik evrende kamera kameranın oradalığı prensibi uyarınca şekillenmektedir. Deleuze'e göre Pasolini kamerayı hissettirmekten zevk duyar(Deleuze(b), a.g.e., 2014:105).

¹⁰³⁷Söz gelimi, zaman imaj kavramı bağlamında değerlendirebilecek Alain Resnais filmlerinde zaman ile imge arasındaki temsili bağ, zaman kiplerinin temsili karakteri hükmünü yitirmekte hem form hem de muhteva düzeyinde zaman girift bir karakter taşımaktadır.

¹⁰³⁸Bu bakımdan bu sinematik evrende zaman muhteva, anlat yani söz düzeyinde açığa çıkmaktadır.

¹⁰³⁹Hareket imge evreninden farklı olarak zaman imge evreninde düşünce ile imge, düşünce ile gösterge arasındaki bağ hükmünü yitirmektedir.

¹⁰⁴⁰Bu bakımdan ekran ile beyin arasındaki münasebet bütünsel bir çerçevede değil, bir yönüyle Gestalt psikolojisinde olduğu üzere parçalara ayırmak suretiyle, parça-bütün münasebeti uyarınca şekillenmektedir.

¹⁰⁴¹Yani Kavur'un inşa ettiği sinematik evren egemen, majör sinematik gramer uyarınca şekillenmektedir.

marifetiyle değil, majör bir oluş marifetiyle açığa çıkmaktadır.¹⁰⁴² Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende şimdi kipi saf, virtüel bir karakter değil, temsili bir karakter taşımakta; bu sinematik evrende şimdi kipi standart zaman nosyonuna koşut olarak her sinematik düzeyde hem bir sınır teşkil etmekte hem de zamanın diğer kiplerini tayin etmektedir. Dolayısıyla bu sinematik evrende filmsel zaman her sinematik düzeyde bir sınır teşkil eden hiyerarşik bir şimdi kipi marifetiyle açığa çıkmaktadır. Bu bakımdan Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende muhteva düzeyinde açığa çıkan mazi kipi de maziye matuf içsel yolculuklar da temas edilen husus uyarınca şekillenmektedir.¹⁰⁴³ Bu zaviyeden bakıldığında, Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende Augustinuscu, Aristotelesci zaman nosyonu izlerini teşhis etmek mümkündür. Aşağıda Kavur'un inşa ettiği sinematik evren zaman kavramı bağlamında Kavur filmografisi uyarınca değerlendirilecektir.

Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende filmsel zaman, zaman, ifade, virtüel bir form marifetiyle doğrudan değil, temsili, dolaylı bir form; felsefik kavramlar nispeten düşük bir tempo marifetiyle muhteva, diyalog düzeyinde açığa çıkmaktadır. Bu bakımdan Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende her düzeyde zamanın akışı, oluş hükmünü yitirmekte; zaman her düzeyde kavramsal, statik bir karakter kazanmakta daha doğrusu kavramlar marifetiyle zaman tabiri caizse dondurulmaktadır. Dolayısıyla Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende zaman ile her sinematik düzeyde tesis edilen münasebeti hareket imaj kavramı bağlamında değerlendirmek mümkündür. Öte taraftan, Kavur'un inşa ettiği sinematik evren saf, biçimsel bir form marifetiyle değil, temsili bir form uyarınca şekillenmekte, bu sinematik evrende her sinematografik eleman temsili bir karakter taşımakta, zaman da bu hususa koşut olarak dolaylı temsili bir form marifetiyle açığa çıkmaktadır. Bu bakımdan Kavur

¹⁰⁴²Minör oluş'un yersiz yurtsuz bir karakter taşıdığını ifade etmek mümkündür. Öte taraftan ana kahraman ya da tipoloji motifi ve dramatik yapının ana kahraman yahut tipoloji motifi etrafında şekillenmesi esasında minör bir oluşun, minör bir evrenin açığa çıkmasına engel teşkil eden bir husustur.

¹⁰⁴³Standart, fenomenolojik zaman nosyonu uyarınca şimdi bir sınır teşkil etmekte, bu zaman nosyonuna göre zaman önce ve sonra uyarınca atomistik, ölçülebilir anların ard arda dizilmesi marifetiyle açığa çıkmaktadır. Bu zaman nosyonuna göre mazi ve istikbali şimdi kipi tayin etmekte, bu manada mazi aslında bir nevi geçmişte kalan şimdidir, istikbal ise gerçekleşecek bir şimdidir. Dolayısıyla bu zaman nosyonuna göre istikbal ve mazi tabiri caizse şimdi kipinin daha düşük bir derecesini teşkil etmektedir (Saji, a.g.e.,2004:235).

Kantçı manada saf bir sinematik evren değil ve bu hususa koşut olarak zamanın imgeselleştiği yahut imgenin zamansallaştığı bir sinematik evren değil; zamanın temsili, dolaylı bir form, muhteva marifetiyle, muhteva dolayımıyla açığa çıktığı Aristotelesçi manada bir sinematik evren inşa etmekte, bu sinematik evrende zaman-hareket münasebeti hükmünü muhafaza etmektedir. Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende muhteva düzeyinde belirgin, sistematik bir zaman nosyonu değil, teze konu teşkil eden filozoflar bakımından kısmi düzeyde bir zaman nosyonu açığa çıkmaktadır yani teze konu teşkil eden filozofların zaman nosyonları Kavur filmografisine tabiri caizse dağılmaktadır. Ayrıca Kavur parça-bütün münasebeti, organik bütün, birlik nosyonu uyarınca majör, kapalı bir sinematik evren inşa etmekte, bu sinematik evrende zaman da bu temas edilen hususa koşut olarak açığa çıkmaktadır. Bu zaviyeden bakıldığında, Kavur'un inşa ettiği sinematik evren Bazinci fragmental, minör sinematik nosyonu uyarınca değil, Eisensteinci organik, despotik, hiyerarşik, diyalektik, majör sinematik nosyon uyarınca şekillenmekte; bir başka deyişle Kavur zaman imge nosyonu uyarınca değil, hareket imge nosyon uyarınca şekillenen bir sinematik evren inşa etmektedir. Öte taraftan, Kavur sinematik serencamı boyunca zaman kavramına dair muhteva düzeyinde doğrudan ya da dolaylı bir atıfta bulunmakta, zımni ya da sarıh bir münasebet tesis etmektedir fakat bilhassa sinematik serencamının ikinci aşamasında Kavur muhteva bakımından zamanı ontolojik, felsefi düzeyde sinematikleştirmekte, zaman ile muhteva düzeyinde daha ontolojik, felsefik bir sinematik münasebet tesis etmektedir. Bu manada aşağıda Kavur filmografisi kronolojik olarak zaman nosyonu bakımından muhteva düzeyinde sinematografik elemanlar zaviyesinden değerlendirilecektir.

3.2. Kavur Filmografisinin Zaman Kavramı Bağlamında Ana Hatlarıyla Değerlendirilmesi

Bu fasılda Ömer Kavur filmografisi zaman kavramı bağlamında muhteva düzeyinde değerlendirilecektir.

3.2.1. Zaman Kavramını Muhteva Düzeyinde Dolaylı Bir Biçimde Sinematikleştiren Filmler: Varlık ve Zaman ve Hafıza-Zaman

Bu fasılda zaman kavramını muhteva düzeyinde dolaylı bir biçimde sinematikleştiren filmler değerlendirilecektir. Bu fasıla konu teşkil eden filmler muhteva düzeyinde ve Heidegger zaman nosyonu uyarınca değerlendirilmekte; bu fasıla konu teşkil eden filmlerde zaman Heidegger ve Augustinus zaman nosyonu uyarınca muhteva düzeyinde dolaylı bir biçimde açığa çıkmaktadır. Bu manada Amansız Yol filminde zaman, hafıza ve maziye yolculuk metaforu uyarınca Augustinus zaman nosyonu marifetiyle açığa çıkmaktadır. Öte taraftan, zaman, zamansallık, ölüm ve kaygı ile tesis edilen münasebet düzeyi varoluşun niteliğini yani sahih ya da gayri sahih varoluş kipini tayin etmektedir. Bu manada bu fasıla konu teşkil eden Yatık Emine, Yusuf ile Kenan, Ah Güzel İstanbul, Kırık Bir Aşk Hikayesi, Körebe filmlerinde zaman muhteva düzeyinde dolaylı olarak gayri sahih bir varoluş kipi temelinde yani vulger, kamusal bir zaman temelinde Heidegger zaman nosyonu uyarınca açığa çıkmaktadır. Ancak Kırık Bir Aşk hikayesi filminde diğer filmler ile mukayese edildiğinde ölüm, zamansallık gibi motiflere muhteva düzeyinde daha fazla tesadüf edilmektedir. Bu fasıla konu teşkil eden Göl filminde ise zaman kaygı, zamansallık ve ölüm gibi motifler uyarınca muhteva düzeyinde dolaylı olarak sahih varoluş kipi temelinde ontolojik düzeyde açığa çıkmaktadır.

3.2.1.1. Sahih Varoluş- Gayri Sahih Varoluş ya da Kaygı, Zamansallık, Ölüm: Yatık Emine, Yusuf ile Kenan, Ah Güzel İstanbul, Kırık Bir Aşk Hikayesi, Göl, Körebe Filmlerinde Zaman Nosyonu ve Heidegger Zaman Nosyonu Karakteristikleri

Kavur filmografisi 1974 tarihinde çekilen Yatık Emine filmi ile başlamaktadır. Yatık Emine filminin oyuncu kadrosunu Necla Nazır, Serdar Gökhan,

Mahmut Hekimoğlu, Bilal İnci, Osman Alyanak, Güzin Özipek gibi Türk sinemasının mühim isimleri teşkil etmektedir. Refik Halit Karay'ın bir edebi eserinden sinemaya adapte edilen bu filmin senaryosunu Kavur, Turgut Özakman ile birlikte kaleme almaktadır.¹⁰⁴⁴ Kavur'un inşa ettiği sinematik evreni şekillendiren sinematografik motiflerin ilk izlerini bu filmde teşhis etmek mümkündür. Bu bakımdan bu film Kavur filmografisinin, sinematografisinin tabiri caizse bir uvertürü, peşrevi niteliğindedir. Yani bu film vesilesiyle açığa çıkan kimi sinematografik unsurlar Kavur'un sonraki filmlerinde de tekrar etmekte, bu film vesilesiyle açığa çıkan kimi sinematografik unsurlara Kavur'un sonraki filmlerinde de tesadüf edilmektedir. Öte taraftan Kavur'un inşa ettiği sinematik evreni şekillendiren konuların, Kavur'un felsefik düzeyde ilgi duyduğu konuların ilk örnekleri de bu film marifetiyle açığa çıkmaktadır. Dolayısıyla bu filmi her sinematik düzeyde Kavur'un inşa ettiği sinematik evrenin bir nevi minyatürü niteliğinde mülahaza etmek mümkündür.

Yatık Emine filminin ana kahraman ya da tipolojileri inzibatlar eşliğinde kasabaya sürgün¹⁰⁴⁵ edilen Emine¹⁰⁴⁶ Server¹⁰⁴⁷ Rıza'dan¹⁰⁴⁸ müteşekkildir, daha doğrusu filmin dramatik yapısı bu zikredilen ana kahraman ya da tipolojiler etrafında açığa çıkan bir çatışma, bir ana karşıtlık uyarınca şekillenmektedir.¹⁰⁴⁹ Bu manada ruhi bir boyuttan mahrum olan Emine, Server ve Rıza tipolojileri çatışma, karşıtlık uyarınca şekillenen temsili bir nitelik taşımaktadır. Server mevcut siyasi normlara,¹⁰⁵⁰ Emine ise mevcut toplumsal, ahlaki normlara karşıtlık nedeniyle kasabaya sürgün edilmekte yani olağan toplumsal, siyasi, ahlaki yapıdan tecrit

¹⁰⁴⁴Film Refik Halit Karay'ın Memleket Hikayeleri isimli kitabındaki bir öyküden uyarlanmaktadır.

¹⁰⁴⁵Filmin adapte edildiği öyküyü kaleme alan Refik Halit Karay da, Kurtuluş Savaşı sonrasında çıkarılan bir kanun marifetiyle vatan haini olduğu gerekçesiyle yurt dışına sürgün edilmektedir.

¹⁰⁴⁶Baba adı Abdullah, anne adı Hürmüz olan fahişe Emine rolünü Necla Nazır icra etmektedir.

¹⁰⁴⁷Hastabakıcı Server rolünü Serdar Gökhan icra etmektedir.

¹⁰⁴⁸Rıza rolünü Atilla Ergün icra etmektedir.

¹⁰⁴⁹Kuşkusuz ki, filmde dramatik çatışmayı, dramatik karşıtlığı açığa çıkaran kaymakam (Mahmut Hekimoğlu), arzuhalci (Bilal İnci) gibi tipolojiler de mevcuttur. Ancak ana çatışma, ana karşıtlık bu tipolojiler uyarınca değil; Emine, Server, Rıza uyarınca açığa çıkmaktadır. Bu manada kaymakam, arzuhalci gibi tipolojiler bir yönüyle ana çatışma, ana karşıtlığı takviye eden yan unsurlardır.

¹⁰⁵⁰Server Meşrutiyet yanlısı düşüncelere sahiptir.

edilmektedir.¹⁰⁵¹ Bir yönüyle bu iki tipoloji toplumsal, siyasi, ahlaki düzeyde bir muhalefeti, olağandan ayrılmak manasında bir farkı; olağan, statik toplumsal yapı¹⁰⁵² karşısında muharrik, tabiri caizse muzır, huzur bozan bir karakteri temsil etmektedir.¹⁰⁵³ Öte taraftan, karşıtlığın diğer kutbunu teşkil eden Rıza ise kasabanın statik, olağan yapısını tabiri caizse müesses nizamı temsil etmektedir.

Kavur, bu filmde, film müziği bir kenara bırakılırsa, diğer sinematografik unsurlar bakımından dönemin sinematik, sanatsal yönelimine koşut bir biçimde realist bir sinematik evren inşa etmektedir. Film müziği ise tabiri caizse grotesk bir karakter taşımakta, film müziği marifetiyle bir yönüyle grotesk bir sinematik evren açığa çıkmaktadır. Bu bakımdan bu filmde inşa edilen sinematik evren ile film müziği arasında tesis edilen münasebet Kavur'un sonraki filmlerinde açığa çıkan sinematik evren-müzik münasebetinden farklı bir nitelik taşımaktadır. Yanısıra, Kavur'un sonraki filmlerinde açığa çıkan fantastik, romantik, masalsı sinematik evren ile bu film müziği arasında bir münasebet tesis etmek de mümkündür. Öte taraftan, bu filmde yolculuk temel bir motif teşkil etmekte, esasında yolculuk metaforu daha doğrusu Emine'nin inzibatlar eşliğinde kasabaya, taşraya sürgünü marifetiyle dramatik yapı şekillenmektedir. Bu filmi şekillendiren yolculuk içsel, ruhi bir karakter değil, toplumsal bir karakter taşımakta; bu filmde gerçekleşen yolculuk marifetiyle taşra riyakarlığı, taşranın hiyerarşik toplumsal yapısı, taşra-fark münasebeti açığa çıkmaktadır. Dolayısıyla Kavur'un daha sonraki filmlerinde, bilhassa ikinci dönem filmlerinde taşra ontolojik, ruhi, içsel bir yolculuk marifetiyle mekansal bir karakter kazanmakta; bu filmde ise taşra sosyolojik bir yolculuk marifetiyle mekansal bir karakter kazanmaktadır.

¹⁰⁵¹ Server filmin bir sahnesinde olağan siyasi düşüncelere karşı çıktığı için kasabaya sürgün edildiğini, cemiyyetten tecrit edildiğini Emine'ye ifade etmektedir.

¹⁰⁵² Filmin bir sahnesinde kaymakam İstanbul'da bulunan ailesine yönelik kaleme aldığı bir mektupta şu sözcükleri sarf etmektedir: "*Burada kaybolmuş bir çocuk gibiyim. Seni, evi, hemşiremi, İstanbul'u ne kadar özlediğimi anlatamam. Taş gibi kaskatı olmak zorundayım. Burada şefkat bile güçsüzlük sayılıyor.*"

¹⁰⁵³ Filmin bir sahnesinde kasaba sakinlerinden biri şöyle bir cümle sarf etmektedir: "*Bir aşifte için huzurumuzu bozmaya değer mi?*"

Yatık Emine filminde taşra- fark münasebeti muhtelif biçimler, muhtelif sahneler marifetiyle açığa çıkmakta; bu filmde fark özdeşlik, uyum nosyonu uyarınca şekillenmekte, hiyerarşik, dikotomik, temsili, görelî bir karakter taşımaktadır. Temas edilen hususu açmak icap ederse, Yatık Emine taşrada mukim diğer kadınlara göre fiziki bakımdan farklı niteliklere sahiptir. Taşrada mukim diğer kadınlar onun kendilerinden farklı bu fiziki niteliğini, kendinde bir fark olarak değil, kendi özdeş, homojen nitelikleri uyarınca değerlendirmektedir, bu manada fiziki fark özdeşlik nosyonu uyarınca şekillenen hiyerarşik, dikotomik bir forma bürünmektedir. Söz gelimi, taşrada mukim diğer kadınlar Yatık Emine’yi gördüklerinde “cılız birşeymiş kel tavuğa benziyor” ya da “sıska karının teki” sözcükleri marifetiyle Yatık Emine ile farklarını özdeşlik, hiyerarşi nosyonu uyarınca fiziki bakımdan ifade etmekte; bu suretle fiziki fark Yatık Emine ile aralarındaki sosyolojik, hiyerarşik farkı belirtmektedir. Filmde diyalog yanında, Yatık Emine ile kasabada mukim diğer kadınlar arasındaki fark, kasabada mukim diğer kadınlar ile Yatık Emine’nin tek başına karşılaştığı bir sahnede mizansen unsurları¹⁰⁵⁴ bakımından da vurgulanmaktadır. Bahse konu teşkil eden sahnede taşrada mukim kadınların renkli, nispeten temiz kıyafetlerine karşılık Emine’nin kıyafeti siyah renkli ve çamurludur. Öte taraftan, Emine’nin kasabaya sürgün edilmesi, kasabadaki mevcudiyeti müesses nizamın temsilcileri tarafından, müesses nizam bakımından bir sorun, kasabaya dönük bir hakaret hatta politik bir komplo şeklinde değerlendirilmekte; Emine ile sadece Emine gibi bir sürgün olan Server¹⁰⁵⁵ ve kasabadaki hakim normdan sapan arzuhalci farklı düzeylerde bir münasebet tesis etmekte;¹⁰⁵⁶ müesses nizam Emine’yi farklı olmak nedeniyle kasaba dışında bir ikamete tabi kılmakta, kasabadan tecrit etmektedir. Kısacası, temas edilen bu hususlar taşra-fark münasebetini farklı düzeylerde farklı sinematografik unsurlar bakımından ifade etmekte; bu filmde taşra-fark münasebeti temsili bir forma bürünmektedir. Yanısıra, Emine tipolojisi dertli

¹⁰⁵⁴Mizansen kavramı Fransızca koymak manasına gelen mettre ve sahne manasına gelen scène sözcükleri marifetiyle oluşmaktadır. Mizansen sahneye koymak manasına gelmektedir(Bordwell, Thompson, a.g.e., 1997:169).

¹⁰⁵⁵Server Emine’ye şefkat göstermekte, müesses nizamın temsilcileri karşısında Emine’yi korumakta, Emine’nin maddi ve fiziki ihtiyaçlarını temin etmektedir.

¹⁰⁵⁶Emine, arzuhalci tipolojisi, arzuhalci tarafından kaleme alınan dilekçeler vasıtasıyla derdini dile getirmekte; arzuhalci tipolojisi Emine’nin otantik farkı değil, kendi ontik varoluşu bakımından derdi ile iştigal etmektedir.

olmak,¹⁰⁵⁷ fahiş olmak, homojen bütünden farklı olmak münasebetiyle temsili bir karakter taşımakta; Emine tipolojisi bir özdeşlik nosyonu uyarınca açığa çıkan görelî bir farkı temsil etmektedir. Bu bakımdan Emine tipolojisi Heideggerci manada ontolojik değil, ontik bakımdan dertlidir.¹⁰⁵⁸ Emine tipolojisi bir fahiş olmak, bir fahiş olarak damgalanmak, köyündeki muhtarın oğlu tarafından zorla kaçırılmak, muhtar oğlunun şehvetine kurban olmak, homojen bütünden tecrit edilmek gibi ontik hususlar bakımından dertlidir. Dolayısıyla Emine'nin derdini ifade etmek üzere yöneldiği arayış da ontolojik, dinamik, oluşa matuf değil, ontik, statik bir karakter taşımaktadır.¹⁰⁵⁹ Yanırsa, sürgün Server tipolojisi ise iyilî, müesses nizamdan farklı olmak, politik düşünce münasebetiyle yenilî; arzuhalci tipolojisi ise toplumsal normdan, bütünden nispi sapmayı temsil etmektedir.

Yukarıda ifade edilen hususlar ışığında, Kavur'un Yatık Emine filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evren temsili, metaforik, simgesel bir karakter taşımakta; bu sinematik evren parça-bütün münasebeti, organik bütün nosyonu uyarınca merkeze matuf bir form marifetiyle şekillenmektedir. Bu film marifetiyle açığa çıkan sinematik evrende duyusal motor, rasyonel bağlantılar, zaman-hareket münasebeti hükümünü muhafaza etmekte; zaman bu hususa koşut olarak dolaylı, temsili bir form marifetiyle açığa çıkmakta, zamansallık bağlamında temsili bir karakter taşımaktadır. Kavur'un bu film marifetiyle inşa ettiği sinematik evren her düzeyde sinematografik unsurlar bakımından kapalı bir forma bürünmekte; başlangıç-son, lineer zaman nosyonu uyarınca şekillenmektedir.¹⁰⁶⁰ Kavur'un Yatık Emine filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evrende filmsel zaman nispeten düşük bir tempo, ritmik bir form, organik bir karakter uyarınca açığa çıkmakta; bu sinematik evrende imge pedagojik, kavramsal, temsili bir karaktere bürünmekte, bu

¹⁰⁵⁷ Kırık kanatlı kuş metaforu Emine tipolojisinin derdini temsil etmektedir.

¹⁰⁵⁸ Emine'nin anlatmak istidadından mahrum olduğu dert arzuhalci tarafından kaleme alınan dilekçeler marifetiyle maddileşmekte, temsili ontik bir forma bürünmektedir.

¹⁰⁵⁹ Emine ontik varoluş bakımından, kendisine çizilen hiyerarşik, toplumsal sınırlara rıza göstermek tabiri caizse haline şükretmek bakımından da statik bir karakter taşımakta, bu husus Server ile yaşadığı bir diyalog marifetiyle dile gelmektedir.

¹⁰⁶⁰ Bu kapalı evren Emine'nin kasabaya sürgün edilmesi ile Emine'nin ölümü uyarınca şekillenmektedir.

bakımdan imge zaman münasebeti, filmsel zaman temsili, organik bir karakter uyarınca şekillenmektedir.

1979 tarihli Yusuf ile Kenan filminin senaryosunu Ömer Kavur, Onat Kutlar ile birlikte kaleme almakta, filmin oyuncu kadrosunu ise Yusuf Kök rolündeki Cem Davran,¹⁰⁶¹ Kenan Kök rolündeki Tamer  eliker,¹⁰⁶² Böcek müstear isimli Cenk G rner rolündeki Yalçın Av ar;¹⁰⁶³ Hakan Tanfer, Şevket Av ar gibi oyuncular teşkil etmektedir. Bu film Kavur’un filmografisini teşkil eden diğ r filmler ile mukayese edildiğ nde kimi düzeylerde politik bir nitelik taşımakta; filmdeki muhtelif sahneler, tipolojiler marifetiyle bu politik nitelik dönemin yoğ n politik atmosferi uyarınca açığa çıkmaktadır.¹⁰⁶⁴ Filmin muhteva düzeyindeki bu politik niteliğ  aynı zamanda filmin biçim ve estetik yapısına da yansımakta; bu manada film o dönem kimi düzeylerde Türk sinemasına hakim olan toplumcu gerçekçi biçim ve estetik nosyon uyarınca şekillenmektedir. Öte taraftan, Yusuf ile Kenan filmi ağıdalı, abartılı bir oyunculuk, melodram kalıpları uyarınca değ l; bir yönüyle sade, minimalist bir sinematik estetik uyarınca şekillenmektedir.¹⁰⁶⁵

Yusuf ile Kenan filmi sinematografik unsurlar, dramatik yapı bakımından bir karşıtlık nosyonu, aray  ¹⁰⁶⁶ yolculuk¹⁰⁶⁷ motifi uyarınca şekillenmekte; bir karşıtlık nosyonu, aray  , yolculuk motifi marifetiyle dönemin toplumsal, sınıfsal,

¹⁰⁶¹Yaşadıkları köyde, babasının Haydar’ın adamları tarafından öldürülmesi üzerine köyden kaçmak suretiyle kardeşi Kenan ile birlikte tren vasıtasıyla kente gelmekte, kentte kardeşi ile birlikte bir yakınlarını aramaktadır.

¹⁰⁶²Yusuf Kök’ n kardeşi rolündedir.

¹⁰⁶³Metin isimli bir dostu bulunan Böcek’in annesi fahi elik yapmaktadır. Böcek’in babası ise meçhuldür.

¹⁰⁶⁴Filmde bilhassa muhteva düzeyinde, inşa edilen tipolojiler bakımından doğrudan ya da dolaylı politik birtakım unsurlar teşhis etmek mümkündür. Söz gelimi, Yusuf’un hapisanede devrimcilerle kar ıla mak sahnesi bu zaviyeden değ rlendirilebilir. Yahut Yusuf ile Kenan’ın hanın  aycısı tarafından amcalarını bulmak maksadıyla Şinasi Bey’in (Saadettin Erbil) yanına getirildikleri sahnede Şinasi Bey’in yeğeninin saf ettiğ   u sözcükler de muhteva düzeyinde politik niteliğ  işaret etmek bakımından değ rlendirilebilir: “Acıyıp yanınıza alıyorsunuz. Doğ n’ın fabrikada neler  ektiğ ni biliyor musunuz? Grev, direniş, toplu sözleşmeler...Doğ n diyor ki; bunları eğ tmek değ l, öğütmek lazım. Sadece anarşist yeti tiriyoruz.”

¹⁰⁶⁵S z gelimi, filmdeki kavga sahneleri abartılı oyunculuktan uzak, sade bir biçimde şekillenmektedir.

¹⁰⁶⁶Yusuf ile Kenan’ın babaları gözlerinin önünde babalarının düşmanları tarafından katledilmektedir. Bu arada babaları ellerine bir adres ili tirmektedir. Yusuf ile Kenan bu adresi, adresteki kişiyi bulmak üzere tren vasıtasıyla köyden kente gelmekte; kentte bu adresi, adresteki kişiyi aramaktadırlar.

¹⁰⁶⁷Kavur’un diğ r filmlerinden farklı olarak bu filmde köyden kente bir yolculuk söz konusudur.

iktisadi, politik panoraması açığa çıkmaktadır.¹⁰⁶⁸ Bu cümleden olarak, temas edilen hususlar filmde farklı veçhelerde, farklı düzeylerde açığa çıkmakta; yani bir tren yolculuğu vasıtasıyla toplumun farklı katmanlarını teşkil eden unsurlara dair bir insan manzarası, kentin sokaklarında gerçekleşen gezintiler vasıtasıyla kent sosyolojisi,¹⁰⁶⁹ iyi-kötü karşıtlığı¹⁰⁷⁰ münasebetiyle de politik atmosfer açığa çıkmaktadır.

Kavur'un Yusuf ile Kenan filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evren temsili, metaforik,¹⁰⁷¹ simgesel bir karakter taşımakta; bu sinematik evren parça-bütün münasebeti, organik bütün nosyonu uyarınca merkeze matuf bir form marifetiyle şekillenmektedir. Bu film marifetiyle açığa çıkan sinematik evrende duysal motor, rasyonel bağlantılar, zaman-hareket münasebeti, klasik montaj nosyonu¹⁰⁷² hükmünü muhafaza etmekte; zaman bu hususa koşut olarak dolaylı, temsili bir form marifetiyle açığa çıkmakta, temsili bir karakter taşımakta, muhteva düzeyinde vulger, kamusal zaman nosyonu bağlamında tecelli etmektedir.¹⁰⁷³ Kavur'un bu film marifetiyle inşa ettiği sinematik evren her düzeyde sinematografik unsurlar bakımından kapalı bir forma bürünmekte; başlangıç-son, lineer zaman nosyonu uyarınca şekillenmektedir. Kavur'un Yusuf ile Kenan filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evrende filmsel zaman nispeten düşük bir tempo, ritmik bir form, organik bir karakter uyarınca açığa çıkmakta; bu sinematik evrende imge pedagojik, kavramsal, temsili bir karaktere bürünmekte, bu bakımdan imge zaman münasebeti, filmsel zaman temsili, organik bir karakter uyarınca şekillenmektedir. Öte taraftan,

¹⁰⁶⁸Kavur bu sosyal, sınıfsal, iktisadi politik panoramanın arka planında yatan koşulları da sinematikleştirmekte, bu koşullara da film marifetiyle temas etmektedir. Yoksulluk ve korku münasebeti, suçun içtimai şartları gibi motifler marifetiyle koşullar hususuna temas etmektedir. Söz gelimi, Kenan içtimai şartlar nedeniyle, bir tür mecburiyetten dolayı hapisaneye düşmektedir.

¹⁰⁶⁹Yusuf ile Kenan kendilerini amcalarına götürecek kişiyi beklerken kentin sokaklarında bir gezinti gerçekleştirilmektedir.

¹⁰⁷⁰Filmde iyi ve kötüyü temsil eden politik tipolojiler bir yönüyle karikatürize bir nitelik taşımaktadır.

¹⁰⁷¹Kenan'ın dört saka kuşu beslemesi, bu dört saka kuşundan ikisinin ölmesi, ikisinin de Kenan tarafından doğaya salıverilmesi hususunu ya da filmin finalindeki zımparalamak sahnesini bu bağlamda değerlendirmek mümkündür.

¹⁰⁷²Söz gelimi, Yusuf ve Çarpık ile Kenan ve Mustafa arasındaki karşıtlık paralel kurgu marifetiyle sinematikleştirilmektedir.

¹⁰⁷³Böcek, metruk bir mekanda Yusuf ve Kenan ile karşılaşmakta ve "naber? Saat kaç şeklinde" bir soru yöneltmektedir.

Kavur'un hayata geçirdiği başka filmlerde tekrar eden, fahişelik, avcılık,¹⁰⁷⁴ arayış, yabancılaşıma,¹⁰⁷⁵ toplumun hiyerarşik yapısı,¹⁰⁷⁶ kimi düzeylerde yersiz yurtsuzluk¹⁰⁷⁷ türünden motifleri bu filmde de teşhis etmek mümkündür.

1981 tarihli, Fûruzan'ın bir öyküsünden adapte edilen Ah Güzel İstanbul filminin senaryosunu Ömer Kavur Fûruzan ile birlikte kaleme almakta, filmin oyuncu kadrosunu ise kamyon şöförü Kamil rolündeki Kadir İnanır, genelev kadını Cevahir rolündeki Müjde Ar, muavin Erdoğan¹⁰⁷⁸ rolündeki Hakan Tanfer,¹⁰⁷⁹ Erol rolündeki Sümer Tilmaç, Cengiz rolündeki Levent Dönmez,¹⁰⁸⁰ Ahmet rolündeki Osman Çağlar,¹⁰⁸¹ patron Halil rolündeki Orhan Çağman, Nuran Aksoy gibi isimler teşkil etmektedir. Türk sinemasında aynı isimli 1966 tarihli yönetmenliğini Atıf Yılmaz'ın üstlendiği, başrollerini ise Sadri Alışık ve Ayla Algan'ın paylaştığı bir başka film de mevcuttur fakat Kavur'un hayata geçirdiği film sözü edilen filmin yeniden çekilmiş, yeni çevrim bir versiyonu değil, yukarıda ifade edildiği üzere Fûruzan'ın bir öyküsünden adapte edilen özgün bir versiyondur.

Film herkes tarafından sevilen, yolların fatihi kamyon şöförü Kamil¹⁰⁸² ile genelev kadını Cevahir arasındaki toplumsal normlara, olağan ahlaka aykırı bir aşk motifi uyarınca şekillenmekte, bu manada Kavur'un birçok filminde farklı düzeylerde tesadüf edilen birey-toplum gerilimi bu film marifetiyle de açığa çıkmaktadır. Kavur'un bu film marifetiyle inşa ettiği sinematik evrende aşk motifi bir yönüyle Türk sinemasına egemen olan melodram kalıpları, kodları uyarınca değil; nispeten minimalist sinematografik elemanlar uyarınca açığa çıkmaktadır. Bu

¹⁰⁷⁴Filmdeki keklik avını bu hususta değerlendirmek mümkündür.

¹⁰⁷⁵Şehirde kimsenin kimseyi tanımadığına dair ifadeleri bu hususta değerlendirmek mümkündür.

¹⁰⁷⁶Hiyerarşik toplum hususunu; köprü altındaki sigara satışlarının sadece Diyarbakırlılara tahsis edilmesi yahut köylü olduklarına, bu nedenle zanaatları olmadığına dair Yusuf'un ifadeleri, “ *boz Ali'den naçar olmaz*” şeklinde Yusuf'un sarf ettiği sözcükler marifetiyle teşhis etmek mümkündür.

¹⁰⁷⁷Kenan deniz kenarında abisi Yusuf'a şöyle diyor: “*Eve gidek gayrı. Hem acıktım hem üşüdüm.*” Yusuf ise şöyle yanıt veriyor: “*Bizim evimiz yoktur gardaş.*”

¹⁰⁷⁸Annesinin Kamil'e ricası üzerine Erdoğan Kamil'in muavini olmaktadır.

¹⁰⁷⁹Hakan Tanfer Yusuf ile Kenan filminin oyuncu kadrosunda da yer almaktadır.

¹⁰⁸⁰Kamil'e kaçak eşya getirmek teklifinde bulunan, Kamil'in yeni kamyonuna bir teyp hediye eden Cengiz, Kamil'in arkadaşlarından biridir.

¹⁰⁸¹Yüzünde yara izi bulunan Ahmet, Kamil'in arkadaşlarından biridir.

¹⁰⁸²İyi bir kamyon şofördür. Böyle olmak dolayısıyla Kamil'in eski kamyonu yeni bir Ford kamyonla değiştirilmek suretiyle Kamil taltif edilmektedir.

film marifetiyle inşa edilen sinematik evrende insanın zamansal karakteri, varlığın ufku olarak zamana, ölüme dair motifler ön plana çıkmakta; bir yandan nesne-temsil münasebeti beri yandan muhteva, diyaloglar, metaforlar, simgeler marifetiyle insanın zamansal karakterine, varlığın ufku olarak zamana, ölüme dair hususlar açığa çıkmakta, sinematik bir karakter kazanmaktadır. Bu manada Ah Güzel İstanbul filmi marifetiyle gösterilen fotolar,¹⁰⁸³ resimler; Cevahir'in meçhul gidişi, Nuri Baba'nın ölümü,¹⁰⁸⁴ devrilmiş kamyon imgeleri; zaman ile tesis edilen bu simgesel, temsili, metaforik münasebeti ifade etmektedir. Filmdeki bir sahneyi nakletmek suretiyle temas edilen bu hususa işaret etmek mümkündür. Şöyle ki, Kamil'in kaldığı odada duvardaki fotoğrafa bakmak suretiyle Ahmet şöyle diyor:

Ahmet: *"Epeydir gelmemişiz. Hep aynı... alışmışız buralara. Hey gidi günler hey neymişiz be!"*

Kamil: *"Hep aynı."*

Öte taraftan, muhteva, diyalog düzeyinde, filmde zaman ile tesis edilen münasabet otantik bir varoluş uyarınca, daha doğrusu zamanın otantik karakteri uyarınca değil, zamanın vulger, kamusal karakteri uyarınca şekillenmekte; bu hususu filmde kahramanlar yahut tipolojiler marifetiyle muhtelif biçimlerde sarf edilen sözcüklerde, muhtelif sahnelerde teşhis etmek mümkündür. Temas edilen hususa dair aşağıdaki örnek sahne ve sözcükleri nakletmek mümkündür.

Bir sahnede Nuri Baba şöyle diyor: *"Ömür gelip geçiyor."* Bir başka sahnede ise Kamil şöyle diyor: *"Yaşlılık rezillik."* Yine bir başka sahnede Cevahir şöyle diyor: *"Akşam olmuş. Hiç fark etmedim."*

¹⁰⁸³Fotoğraf Bazinci manada an'ı mumyalamakta, bir yönüyle fotoğraflar marifetiyle an bir hatıra formuna bürünmekte; an, hatıra fotoğrafta içerilmektedir. Bu bakımdan fotoğraf insanın zamansal karakterine, varlığın zamansal ufkuna karşı bir çabayı da ifade etmektedir. Resmi de benzer bir şekilde insanın zamansal karakterine, varlığın zamansal ufkuna karşı bir çaba bağlamında değerlendirmek mümkündür. Öte taraftan, filmde muhtelif sekanslar, sahneler marifetiyle Kamil'in arkadaşları ile çektiği fotoğraflar, askerlik fotoğrafları, Cevahir ile ev arkadaşı Nazlıcan'ın fotoğrafları türünden fotoğraflara tesadüf etmek mümkündür.

¹⁰⁸⁴Nuri Baba'nın kamyonu eskidir, Nuri Baba yaşlı ve alkole düşkündür.

Yine bir başka sahnede Kamil arkadaşları ile birlikte meyhanede içki içmekte ve aralarında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Kamil: *“Eski günlerin şerefine!”*

Ahmet: *“Ne günlerdi!”*

Cengiz: *“Çok ayrı kaldın bizlerden...Kopma bizden...Bugün varız yarın yokuz. Kader.”*

Kamil: *“Böyle kaderin içine edeyim.”*

Yine bir başka sahnede Kamil Cevahir ile meyhanede içki içmekte ve aralarında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Kamil: *“Ne düşünüyorsun?”*

Cevahir: *“Hiç. İzin almak güzel şey...Sıkılmaz mısın hiç?”*

Kamil: *“Sıkılmaya vakit var mı?”*

Yine bir başka sahnede Cevahir ile ev sahibinin kızı arasında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Ev Sahibinin Kızı: *“Hep yalnız başınasın. Sıkılmıyor musun Cevahir abla?”*

Cevahir: *“Her zaman yapacak bir iş var. Ne olacak?”*

Yine bir başka sahnede Cevahir ile Kamil arasında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Kamil: *“Bizim işte insan kırkına varmadan tükenir.”*

Cevahir: *“Bizim iş gibi desene.”*

Yine bir başka sahnede Cevahir ile Kamil arasında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Kamil: *“Ne o sıkılıyor musun?”*

Cevahir: *“Hep seni bekliyorum Kamil.”*

Görölmektedir ki; Ah Güzel İstanbul filminde zaman temsili, dolaylı bir form marifetiyle muhteva, diyaloglar düzeyinde vulger, kamusal bir karakter marifetiyle açığa çıkmakta; temsili bir forma bürünmektedir. Bu manada filmdeki kahraman yahut tipolojilerin de zaman ile tesis edilen bu ontik kamusal münasebete paralel bir biçimde şekillendiğini ifade etmek mümkündür.¹⁰⁸⁵ Bu hususa koşut olarak filmde dert ile tesis edilen münasebet de ontolojik değil, ontik düzeyde açığa çıkmakta; kahraman yahut tipolojiler ontik, kamusal bir varoluş formu, kaderin, hiyerarşinin onlara çizdiği sınırlar uyarınca şekillenmektedir.¹⁰⁸⁶

Filmde zaman ile tesis edilen münasebet faslında vurgulamak icap eden bir diğer husus da, zamanın kimi düzeylerde açığa çıkan döngüsel karakteri yani metafor, simge, dramatik yapı marifetiyle zamanın muhteva düzeyinde döngüsel bir karakter kazanmak hususudur.¹⁰⁸⁷ Yine, Ah Güzel İstanbul filminde simgesel, metaforik motiflerin mühim bir husus teşkil ettiğini de vurgulamak gerekmektedir.¹⁰⁸⁸ Öte taraftan, Ah Güzel İstanbul filminde ana dramatik yapının, sinematografik unsurların şekillenmesine tesir eden hususlardan birisi de Kavur filmografisini teşkil eden diğer filmlerde olduğu üzere yol, yolculuk motifidir hatta filmin final sahnesi bir yol görüntüsü marifetiyle gerçekleşmektedir.¹⁰⁸⁹ Bu filmde yol, yolculuk motifi dramatik bir eleman olmak yanında metaforik, simgesel bir

¹⁰⁸⁵Bir sahnede Cevahir ile Kamil arasında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Kamil: “Cevahir niçin böyle yapıyorsun? Beni hatırlamaz gibi.”

Cevahir: “Bizim işte çok hatırlamak olmaz. Kafayı üşütürsün sonra.”

¹⁰⁸⁶Cevahir ile Kamil arasında gerçekleşen bir diyalogu bu zaviyeden değerlendirmek mümkündür.

Cevahir şöyle diyor: “Dertlerini bana niye anlatmıyor musun? Bana anlat seni üzen şeyi”

Kamil: “Yapacağın bir şey yok.”

Yahut Kamil şöyle diyor: “Bizimkisi hayat değil. Biraz para kazanmalı. Buralardan gitmeli.”

Cevahir: “Nereye?”

Kamil: “Erdoğan’ı da kurtarmak lazım.”

¹⁰⁸⁷Cevahir İstanbul’a bir kamyon şöförü yardımıyla gelmekte, aynı kamyon şöförü sebebi ile bir fahişe olmakta; yine bir başka kamyon şöförü vasıtasıyla fahişelikten kurtulmaktadır. Bu hususu zamanın döngüsel karakterine dair bir motif şeklinde değerlendirmek mümkündür. Yine filmin serim faslında bir kız çocuğunun huzurunda kuyudan çıkarılan kadın cesedini de benzer bir çerçevede değerlendirmek mümkündür.

¹⁰⁸⁸Yol boyunca devrilen kamyon görüntüleri, Cevahir’in kırmızı elbisesi, Kamil’in Cevahir’e Mardin’den getirdiği beyaz bluz, gelinlik için alınan has ipek kumaş, sigara söndürmek, kamyonu hızla sürmek gibi motifler bu bağlamda değerlendirilebilir.

¹⁰⁸⁹Filmin final sahnesinde Cevahir kolyesini çıkarmakta, fotoğraflara bakmakta, kapıyı açık bırakmak suretiyle evi terk etmekte ve ekranda bir yol görüntüsü belirlemektedir.

karakter taşımakta, ana kahraman ya da tipolojilerin hayat ile tesis ettiği ontik münasebet yol metaforu marifetiyle açığa çıkmaktadır.

Yukarıda ifade edilen hususlar ışığında, Kavur'un Ah Güzel İstanbul filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evren temsili, metaforik, simgesel bir karakter taşımakta; bu sinematik evren parça-bütün münasebeti, organik bütün nosyonu uyarınca merkeze matuf bir form marifetiyle şekillenmektedir. Bu film marifetiyle açığa çıkan sinematik evrende duyusal motor, rasyonel bağlantılar, zaman-hareket münasebeti hükmünü muhafaza etmekte; zaman bu hususa koşut olarak dolaylı, temsili bir form marifetiyle açığa çıkmakta, zamansallık bağlamında temsili bir karakter taşımaktadır. Kavur'un bu film marifetiyle inşa ettiği sinematik evren her düzeyde sinematografik unsurlar bakımından kapalı bir forma bürünmekte; başlangıç-son, lineer zaman nosyonu uyarınca şekillenmektedir. Kavur'un Ah Güzel İstanbul filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evrende filmsel zaman nispeten düşük bir tempo, ritmik bir form, organik bir karakter uyarınca açığa çıkmakta; bu sinematik evrende imge pedagojik, kavramsal, temsili bir karaktere bürünmekte, bu bakımdan imge zaman münasebeti, filmsel zaman temsili, organik bir karakter uyarınca şekillenmektedir.

1981 tarihli Kırık Bir Aşk Hikayesi filminin senaryosunu Ömer Kavur Selim ileri ile birlikte kaleme almakta; filmin oyuncu kadrosunu eski bir eşraf ailesinin oğlu Fuat rolündeki Kadir İnanır,¹⁰⁹⁰ kasabaya yeni tayin olan edebiyat öğretmeni Aysel Taran rolündeki Hümeysra Akbay,¹⁰⁹¹ Fuat'ın arkadaşı Belgin'in ağabeyi Yavuz rolündeki Halil Ergün, yeni zengin fabrikatör Recep Bey rolündeki Orhan Çağman, Fuat'ın nişanlısı ve karısı Belgin rolündeki Özlem Onursal, Fitnat rolündeki Güler Ökten, resim öğretmeni Bedri rolündeki Kamuran Usluer, Neriman Köksal gibi isimler teşkil etmektedir(Esen, a.g.e.,2002:69). Kırık Bir Aşk Hikayesi filminde dramatik yapı yasak bir aşk motifi, kırık bir aşk hikayesi uyarınca şekillenmekte; bu

¹⁰⁹⁰Eski bir eşraf ailesinin çocuğu olan Fuat'ın ailesinden tevarüs eden imalathane eski verimliliğini yitirmektedir. Bu sebepten ötürü Fuat ve ailesinin iktisadi, maddi kuvveti zayıflamakta; Fuat, ailesinin iktisadi, maddi ikbali uğruna, ailesinin Recep Bey'e olan borçları dolayısıyla yeni zengin fabrikatör Recep Bey'in kızı Belgin ile nişanlanmaya rıza göstermektedir.

¹⁰⁹¹Aysel dokuz senelik edebiyat öğretmenidir, yirmi üç senelik eski edebiyat öğretmeni Sadiye'nin yerine kasabaya edebiyat öğretmeni olarak atanmaktadır.

yasak, kırık aşk hikayesi motifi çerçevesinde taşranın hiyerarşik, statik, riyakar sosyolojik yapısı, taşranın ahlaki ve sosyal normları, taşra-fark münasebeti, taşra yalnızlığı, taşrada hüküm süren homojen, ontik, düşkün varoluş kipi açığa çıkmaktadır.¹⁰⁹² Yine bu filmde de dramatik aksiyon yol, yolculuk motifi yani Aysel'in tayin olmak münasebetiyle kasabaya gerçekleşen yolculuğu marifetiyle açığa çıkmakta; bu bakımdan Kavur filmografisini teşkil eden diğer filmlerde olduğu üzere yol, yolculuk nosyonu bu filmde de dramatik bir eleman, dramatik düzeyde bir başlangıç motifi olarak açığa çıkmaktadır. Kavur'un bu film marifetiyle inşa ettiği sinematik evrende her düzeyde sinematografik elemanlar bakımından nispeten sade, minimalist bir biçim, estetik, anlatım hüküm sürmekte; yalnızlık, yabancılaşma, birey-toplum gerilimi, fark, zaman, ölüm gibi Kavur'un inşa ettiği sinematik evrene konu teşkil eden hususlar bu film marifetiyle muhteva düzeyinde açığa çıkmaktadır.

Kavur'un Kırık Bir Aşk Hikayesi filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evren her düzeyde sinematografik elemanlar bakımından bir karşıtlık, çatışma nosyonu uyarınca şekillenmekte; bu sinematik evren her düzeyde sinematografik elemanlar bakımından karşıtlık, çatışma nosyonu uyarınca temsili bir forma bürünmekte, temsili bir karakter kazanmaktadır. Yani sinematik evreni teşkil eden tüm elemanlar karşıtlık, çatışma motifi marifetiyle karşıtlığın, çatışmanın bir kutbunu temsil etmektedir. Edebiyat öğretmeni Aysel ile eşraf çocuğu Fuat arasında vuku bulan yasak, gayri ahlaki aşk ilişkisini,¹⁰⁹³ kırık bir aşk hikayesini; Aysel öğretmenin kasabada yalnız bir kadın olarak varoluşunu ; Aysel ve politik mazisi arasındaki bir münasebeti; sürekli türküler söyleyen kasaba delisinin kasabada hüküm süren homojen ahlaki ve sosyal norm ile tesis ettiği münasebeti; resim öğretmeni Bedri'nin kasabadaki varoluş kipini; kasabanın eski ve yeni mahalleleri ile zaman kipleri arasında vuku bulan münasebeti; Recep Bey'in ve ailesinin iktisadi, sınıfsal, sosyal stasüsü ile Fuat'ın ve ailesinin iktisadi, sınıfsal, sosyal statüsü arasındaki yahut Recep Bey'in ahlaki değerleri ile Fuat'ın ahlaki değerleri arasındaki münasebeti; Yavuz ile

¹⁰⁹²Otuz altı yaşındaki Aysel ile otuz yaşındaki Fuat arasında vuku bulan, taşra normlarına aykırı bu kırık, yasak aşk ilişkisi aynı zamanda taşrada hüküm süren statik, homojen sosyolojik yapı bakımından bir tehdit de teşkil etmektedir.

¹⁰⁹³Fuat'ın ablası ile Aysel arasında vuku bulan bir karşılaşmada, Fuat'ın ablası Fuat ile Aysel arasındaki ilişkiyi ahlaksızlık şeklinde nitelendirmektedir.

Fuat yahut Belgin ile Fuat arasındaki münasebeti bu zaviyeden değerlendirmek mümkündür. Aşağıda bu hususlara temas edilecektir.

Edebiyat öğretmeni Aysel ile resim öğretmeni Bedri arasında vuku bulan bir diyalogta Bedri şu sözcükleri sarf etmektedir: *“Her şey yeknesak burada. Hayat mazbutluk üzerine kurulu. Evlenip çoluk çocuğa karışıyorlar. İşti güçtü. Sanata yer yok.”* Bedri bu sözcükler marifetiyle kasabada hüküm süren ontik, homojen varoluş kipi ve bu varoluş kipi ile sanat arasındaki karşıtlığı ifade etmektedir.

Yine edebiyat öğretmeni Aysel ile resim öğretmeni Bedri Aysel’in yaşadığı eski mahalle sokaklarında gezinmekte ve aralarında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Bedri: *“Neden eski mahalleyi seçtiniz oturmak için?”*

Aysel: *“Belli bir amacım yoktu. Şartlar. Sonra da hoşuma gitti. Daha özlü bir şey var burada.”*

Bedri: *“Doğru, insanları hastır.”*

Aysel: *“Yeniliğe açılmıyoruz bir türlü.”*

Bedri: *“Eskiye toptan inkar ettiğimizden herhalde. Yeniyi de sindiremiyoruz. Hayat elbette değişecek ama böyle değil. Yeni evler, apartmanlar yapılıyor. Büyük fabrikalar kuruluyor ama bütün kültür içki ve kumardan ibaret. Düşünce bir türlü serpilmiyor. Briç, konken piliç gecesi. Hayat her gün sadece tekrar ediliyor. Korkunç değil mi?”*

Aysel: *“Biraz buna benzer bir hayattan geliyorum Bedri bey. Briç, konken yoktu tabi. Başka bir yarın için çalıştığımı sanıyordum. Oysa aynı şeyler tekrarlanıyordu. Kısır çekişmeler. Aynı hatalara düşmemek için gerçekleri daha iyi değerlendirmek gerekiyor galiba.”*

Bedri: *“Cumartesi nişana gelecek misiniz?”*

Aysel: *“Hangi nişana?”*

Bedri: *“Eski öğrencilerimizden Fuat’ın nişanı. Siz de davetlisiniz.”*

Aysel: *“Tanımıyorum ki.”*

Bedri: *“Önemi yok, burada adettir. Fuat, eski bir eşraf ailesinin oğludur. Yeni zengin bir fabrikatörün kızıyla evleniyor. Nişana gelmelisiniz. En azından insanları tanırırsınız.”*

Bedri ile Aysel arasındaki bu diyalog da esasında birtakım karşıtlıklar uyarınca temsili bir form marifetiyle vuku bulmaktadır. Aysel’in oturmak için tercih ettiği eski mahalle otantik bir varoluş kipini temsil etmekte; bu mahalle marifetiyle zaman kipleri arasında bir karşıtlık yani şimdi, istikbal ile mazi arasında sosyolojik, psikolojik, kültürel hatta politik bir karşıtlık; Aysel’in şimdiki varoluş kipi ile mazide hüküm süren varoluş kipi arasında bir ikilik açığa çıkmaktadır.¹⁰⁹⁴ Bu manada zaman kipleri ile tesis edilen münasebet her düzeyde temsili hatta Freudyen bir karakter taşımakta; istikbal ve şimdinin her düzeyde tahribata maruz kalan doğası karşısında mazi otantik, halis bir doğayı temsil etmektedir. Öte taraftan, Bedri ile Aysel arasında başıbozuk, belli bir gayeden mahrum bir gezinti değil; birlike, bütüne matuf bir gezinti gerçekleşmektedir. Bu bakımdan bu gezinti formunun İtalyan Yeni Gerçekçiliği ya da zaman imge evreni marifetiyle açığa çıkan gezinti formundan farklı bir nitelik taşıdığını ifade etmek mümkündür.

Yine bir başka sahnede Fuat ve Bedri balık avlamakta ve aralarında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Fuat: *“Herşey bana yabancı. Hiçbir şey yapamaz oldum. Zayıf korkak adamın tekiyim ben... On yıl önce böyle değildim, çalışmak uğraşmak hoşuma gidiyordu. Kimse anlamıyor bunları, en yakınlarım bile. Oysa biri anlamalı.”*

Bedri: *“Neden bu kadar umutsuzsun?”*

Fuat: *“Kimseyi sevemiyorum. Eskiden arkadaşlarımı severdim... Böyle yaşamaktan usandım.”*

Bedri: *“Hayatını değiştirmeye çalış!”*

Fuat: *“Kolay mı? Bir çembere sıkıştırılmış gibiyim.”*

Bedri: *“Bir tek sen değilsin ki o çemberde.”*

¹⁰⁹⁴Bu diyalog marifetiyle dönemin politik atmosferine dair bir vurgu, 12 Eylül öncesi sol siyasette hüküm süren istikbal motifine dair de aşkın bir eleştiri açığa çıkmaktadır.

Fuat: *“Bunları beni avutmak için söylüyorsun. Sen de inanmıyorsun. Aslında sen de yalnızsın.”*

Bedri: *“Belki haklısın. Güzel şeyler yaşamıyoruz hiçbirimiz ama insan kendi hayatını değiştiremese bile başka bir hayatın olabileceğini düşünür.”*

Fuat: *“Nasıl? Recep Bey’in yanında çalışarak, evlenip çoluk çocuğa karışarak mı? Sen neden böyle yaşamıyorsun? Burada sen olmasan çıldırırdım.”*

Bedri: *“Değil tabi. Ayakta kalmak zorundayız. Bir zamanlar bambaşka umutlarım vardı. Herşeyi tek başıma yapabileceğimi sanıyordum. Sonunda yalnız kaldım. Bu kasabada hep aynı hayatı tekrarlayarak direncimi kaybettim ama sen gençsin mücadele etmek zorundasın.”*

Fuat: *“Mücadele neye karşı?”*

Bedri: *“Hayatı inkar ederek hiçbir şeyi düzeltemeyiz.”*

Fuat nişanlısı Belgin’den ayrılmak istemekte ve Recep Bey’in fabrikasında Fuat ve Recep Bey arasında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Fuat: *“Belginle evlenmeyeceğim...Anlaşmamıza imkan yok.”*

Recep Bey: *“Saçma!”*

Fuat: *“...Başka dünyalarda yaşıyoruz. Herşeyimiz farklı.”*

Recep Bey: *“Evlenmediniz ki daha.”*

Fuat: *“Hissediyorum... Başka birini seviyorum.”*

Recep Bey: *“Ne yani aşk yüzünden mi? Bütün aşklar üç gün sürer...Hayatta önemli olan şey çalışmaktır, kazanmak için çalışmak.”*

Fuat ile Aysel Fuat’ın nişan töreninde dans etmekte ve aralarında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Fuat: *“Sevdiniz mi burayı?”*

Aysel: *“Evet! Hayat çok sade.”*

Fuat: *“O sadeliğin altında yatanları bir bilerseniz.”*

Yavuz ile Fuat arasında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Fuat: *“Aklın fikrin eğlencede, hiç değişmeyeceksin.”*

Yavuz: *“Değişip de sana mı dönelim?”*

Fuat ile Aysel bağ evinde sevişmektedir ve gerçekleşen sevişme sonrasında aralarında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Fuat: *“Hep böyle yalnız mıydın?”*

Aysel: *“Sen yalnız değil misin? Belki yalnızdım. Geçmiş epeydir düşünmüyorum. Bir kaynaşmanın içindeydim. Duman gibi dağılıp gitti o kaynaşma. Bazen kendimi sorumlu tutuyorum. Tek istediğim aynı hatalara düşmemek...Bir acı var içimde...Aşk belki de acı çekmektir.”*

Kavur’un bu film marifetiyle inşa ettiği sinematik evrende zaman ile tesis edilen münasebet karşıtlık nosyonu uyarınca muhteva bakımından ontolojik bir düzeyde değil; ontik, kamusal bir varoluş düzeyinde, kamusal, vulger bir zaman nosyonu bakımından açığa çıkmaktadır. Aşağıda bu hususa temas edilecektir.

Fuat ve Belgin’in nişanında, nişan yüzüklerinin takıldığı esnada şu sözcükler sarf edilmektedir:

“Ve işte mesut an geldi...mutlu bir evliliğin ilk adımını atıyoruz arkadaşlar. İnsanlar doğarlar büyürler. Yuva kurarlar. Çocukları olur. Çocuklarının mürüvvetini görürler. Hayat böylece devam eder.”

Bu sözcükler hem taşrada hüküm süren ontik varoluş bağlamında evliliğe atfedilen önemi, evliliğin insan yaşamındaki önemini¹⁰⁹⁵ hem de taşrada hüküm süren ontik varoluş formunun tekrar eden, döngüsel karakterini ifade etmektedir. Dolayısıyla taşrada hüküm süren ontik varoluş formu, zaman, varoluş ile otantik, halis bir münasebet tesis etmek imkanını perdelemektedir.

¹⁰⁹⁵Kant evliliği iki insan arasında cinsel organların kullanımına dönük bir sözleşme biçiminde nitelendirmektedir.

Yine bir başka sahnede, Fuat ile müstakbel kayınpederi Recep Bey arasında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Recep Bey: *“İstikbalin için ne düşünüyorsun?”*

Fuat: *“Anlamadım.”*

Recep Bey: *“Bundan sonraki hayatın hayatınız hakkında ne düşünüyorsunuz? Yani geçim meselesi, ne yiyip, ne içeceksiniz? Nasıl yaşayacaksınız?”*

Recep Bey: *“Herşey sanayileşiyor. Neyi koruyabileceksin ki?”*

Fuat: *“Bilmiyorum. Sanki başka türlü olmalıydı bütün bunlar.”*

Yine Fuat’ın kızkardeşi birlikte yemek yedikleri bir esnada şu sözcükleri sarf etmektedir:

Fuat Kız Kardeş: *“Ailemizin geleceği ile alakalı ne düşündüğünü bilmek isterdim doğrusu...Recep Bey’in teklifi hepimizin kaderiyle ilgili. Maddi sorunlarımız olduğunu inkar edemezsin herhalde...Hergün daha kötüye gidiyor durumumuz...Yarınımızın ne olacağı belli değil. Para yok ortada...Ben gördüğüm gibi yaşamak istiyorum. Babamın zamanındaki gibi...Biz burun kıvırıyoruz, neyimize güvenerek? Adam hayatımızı üstleniyor, anlamıyor musunuz?”*

Fuat ile Aysel deniz kenarında yürümekte ve aralarında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Fuat: *“Beni hiç affetmeyeceksin sandım. Hiç gelmeyeceksin, hiç karşılaşmayacağız.”*

Aysel: *“Seni çok özledim.”*

Fuat: *“Günler hiç geçmedi. Seni yitirmek istemiyorum artık.”*

Görüldüğü üzere, kasabada hüküm süren ontik, gayri sahih varoluş formu uyarınca zaman ile otantik, ontolojik düzeyde tesis edilen bir münasebet değil, zaman ile vulger, kamusal düzeyde tesis edilen bir münasebet açığa çıkmakta; bu

manada tabiri caizse merak, gevezelik ve dedikodu¹⁰⁹⁶ kıskacındaki Das Man otantik, halis, sahih bir varoluş imkanından mahrum kalmakta, düşkün bir varoluş formu baki kalmakta, zaman ile tesis edilen münasebet döngüsel bir forma bürünmektedir. Aşağıda zamanın döngüsel karakterini ifade eden hususlara temas edilecektir.

Yeni edebiyat öğretmeni Aysel ile eski edebiyat öğretmeni Sadiye, Sadiye'nin daha evvel oturduğu, Aysel'in ise yeni taşındığı evde karşılaşmakta ve aralarında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Sadiye: *“Ne kadar gençsiniz! Buraya geldiğimde sizin kadardım. Yirmiüç yıl oldu. Yine de dün gibi geliyor bana. Sayısız öğrenci okuttum. Onların arkadaşlığını hiç unutmayacağım. Çoğu evlendi, ana baba oldular. Çocuklarını da ben okuttum. Çok güzeldi bunlar. Hepsi bitti. Gidiyorum artık.”*

Aysel: *“Niye kalmıyorsunuz?”*

Sadiye: *“Hergün o lisenin önünden nasıl geçerim. Sizin için herşey yeni başlıyor. Değerini bilin. Öğretmenlik de tıpkı hayat gibi sevgi ve anlayış üzerine kurulmalıdır. Bunu unutmayın!”*

Aysel: *“Unutmam efendim.”*

Sadiye: *“Sarmaşığı size bırakıyorum. Bakarsınız değil mi?”*

Aysel: *“Tabi bakarım.”*

Sadiye: *“Zahmet etmeyin, sizi bu odada hatırlamak istiyorum.”*

Bedri ile Aysel Bedri'nin evinde sohbet etmekte ve aralarında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Aysel: *“Epeydir dinlememişsiniz, toz içindeydi plak.”*

Bedri: *“Sonunda alıştınız buraya.”*

Aysel: *“Evet söylemiştim size. Sakin bir hayat istiyorum.”*

Bedri: *“Sakin mi yaşıyorsunuz?”*

¹⁰⁹⁶Kasabada hüküm süren dedikodu ve gayri sahih varoluş formu ile alakalı dedikoducu Zehra öğretmene karşı öğretmenler odasında sarf edilen şu sözcükleri nakletmek mümkündür: *“Siz hep başkalarının hayatıyla mı yaşayacaksınız Zehra Hanım. Onun bunun evinde.”*

Aysel: *“Bir bakıma biraz sizin gibi.”*

Bedri: *“Benimki başka, hergün aynı şeyi yapanların cansız hayatı ve yalnızlık.”*

Aysel: *“Neden hep kendinizi horluyorsunuz? Herkes sizi seviyor.”*

Bedri: *“Bu şehre ilk geldiğimde bambaşka şeyler umuyordum.”*

Aysel: *“Sonra?”*

Bedri: *“Görüyorsunuz.”*

Aysel: *“Resimlerinizi görmek isterdim.”*

Bedri: *“Şimdi değil, belki birgün. Cesaret edebilirsem. Çay olmuştur.”*

Belgin ile annesi arasında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Belgin’in Annesi: *“Anlayışlı olmayı öğrenmelisin. Fuat herkese karşı kayıtsızdır.”*

Belgin: *“Ama niye anne?”*

Belgin’in Annesi: *“Böylesi gerekiyor da onun için. Erkekler çocuk gibidir. Babanın da ne hırçınlıkları vardı. İlk yıllarda çok zorluk çektim. Fedakarlık hep bana düştü. Bak şimdi herşeyimiz var. Seni istediğimiz gibi yetiştirdik. Mal, mülk, herşey.”*

Belgin: *“Fuat beni sevmiyor.”*

Belgin’in Annesi: *“Sever, sevmez olur mu hiç. Baban da öyleydi. Sonra birbirimize alıştık, mutluuz, zenginiz, itibarımız var. Siz de öyle olacaksınız. Niye sevmesin seni. Hayattan başka bir şey beklenmez ki kızım. Babanı bekletmeyelim, hadi kızım!”*

Görüldüğü üzere, Kavur’un bu film marifetiyle inşa ettiği sinematik evrende zaman ile vulger, kamusal düzeyde tesis edilen bir münasebet açığa çıkmakta, zaman kipleri temsili bir karakter kazanmakta; filmde zaman ile alakalı hususlarda aslında belli bir sinematik, felsefe nosyon uyarınca değil, tesadüfi bir temelde şekillenmektedir. Ayrıca bu filmde ölüm, zamansallık, zaman nosyonu gibi hususlara muhteva, metafor düzeyinde daha sık ve doğrudan bir biçimde tesadüf etmek mümkündür. Bu hususu Kavur’un zaman nosyonuna yönelik gittikçe artan alakası

bağlamında tefsir etmek mümkündür. Öte taraftan Aysel'in otantik, sahil bir varoluş gayesine matuf olarak kasabaya gerçekleştirdiği içsel yolculuk ve bu yolculuk neticesi açığa çıkan karşılaşmalar, Fuat ile arasında gerçekleşen yasak aşk münasebeti temsili bir form marifetiyle karşıtlık nosyonu uyarınca şekillenmektedir. Bu manada Aysel ile Fuat arasında vuku bulan aşk ilişkisini, karşılaşmaları gayri sahil,düşkün bir varoluş kipinden sahil, halis, otantik bir varoluş kipine yönelmek, mevcut koşullardan kurtuluş şeklinde değerlendirmek mümkündür.¹⁰⁹⁷ Ne var ki, bu münasebet gayri sahil, düşkün varoluş kipi karşısında hükmünü yitirmekte, kırık bir aşk formuna bürünmekte;¹⁰⁹⁸ bu bakımdan kasabada hüküm süren kamusal, vulger zaman tekerrür etmekte, Fuat ve Aysel'in aşkı marifetiyle paranteze, askıya alınan gayri sahil, düşkün varoluş kipi tabiri caizse Husserlci manada doğal tavır, fasit çember hükmünü ifa etmekte ve parantez kapanmaktadır.¹⁰⁹⁹ Bu hususu filmin sonuç faslında teşhis etmek mümkündür. Filmin final faslında Fuat bıyıklarını kesmekte, Belgin ile evlenmekte, Aysel ise fotoğraflara bakmakta, Fuat'ın kendisine armağan ettiği kuş ile birlikte kasabayı terk etmekte ve kasabadaki olağan, gayri sahil varoluş formu hükmünü muhafaza etmektedir. Bu fasıldan sonra on sene geçmekte, bir telefon konuşması vasıtasıyla Fuat ile Aysel bir dinlenme tesisinde bir araya gelmektedir. İki erkek çocuğu bulunan, saçları beyazlayan Fuat lüks bir araba vasıtasıyla dinlenme tesisine gelmekte ve Aysel ile aralarında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Fuat: *"Hiç değişmemişsin."*

Aysel: *"Saçlarımı boyuyorum."*

Fuat: *"Beni hiç hatırladın mı? Ben seni hiç unutmadım. Mutluluk yanımızdan gelip geçti."*

¹⁰⁹⁷Aysel ile Fuat kasabadakilerin içki içtikleri bir mekana gelmekte ve aralarında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Aysel: *"Neden geldik buraya?"*

Fuat: *"Meydan okumak için."*

Yine Fuat Recep Bey'e şu sözcükleri sarf etmektedir: *"Size hayatımı yaşatmayacağım."*

¹⁰⁹⁸Aysel ile Fuat filmin sonuç faslında metruk bir binada buluşmakta ve aralarındaki aşk ilişkisi ile alakalı Aysel şu sözcükleri sarf etmektedir: *"Hiçbir şey söyleme! Çok güzel ve çok acıydı. Allaha ısmarladık!"*

¹⁰⁹⁹Söz gelimi, Aysel ile Fuat'ın aşkına aynı mekan sahne teşkil etmekte yani aralarındaki aşk ilişkisinin başlangıç ve bitişi, ayrılık ve aşk aynı mekan marifetiyle açığa çıkmaktadır.

Aysel: “*Sarı kanat öldü, kanarya...*”

Öte taraftan, Bedri’nin kayıkla denize açılması ve ardından ölümü, Bedri’nin çizdiği Aysel’in resimini kasabanın delisine armağan etmesi ve Fuat ile Aysel’in Bedri’nin mezarına birlikte çiçek koyması gibi hususları da bu zaviyeden değerlendirmek mümkündür.

Kavur’un bu film marifetiyle inşa ettiği sinematik evrende de metruk mekan, at arabası,¹¹⁰⁰ Bedri’nin kayık vasıtasıyla denize açılması, yolculuk, dinlenme tesisi, otel odası,¹¹⁰¹ mezarlık, resim, fotoğraf, duvar saati¹¹⁰² Fuat’ın Aysel’e armağan ettiği kuş¹¹⁰³ gibi motifler metaforik, simgesel, temsili bir forma bürünmektedir. Öte taraftan, bu filmde kamera nadiren de olsa kartografik bir karakter kazanmakta; bir yönüyle yabancılaştırma efekti olarak kullanılan, olay örgüsü ile doğrudan ilintisi bulunmayan mezarlık, boş sokak gibi imgeler marifetiyle olay örgüsü, duyu motor düzenek kısa devre yapmaktadır.

Yukarıda ifade edilen hususlar ışığında, Kavur’un Kırık Bir Aşk Hikayesi filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evren temsili, metaforik, simgesel bir karakter taşımakta; bu sinematik evren parça-bütün münasebeti, organik bütün nosyonu uyarınca merkeze matuf bir form marifetiyle şekillenmektedir. Bu film marifetiyle açığa çıkan sinematik evrende duyusal motor, rasyonel bağlantılar, zaman-hareket münasebeti hükmünü muhafaza etmekte; zaman bu hususa koşut olarak dolaylı, temsili bir form marifetiyle açığa çıkmakta, zamansallık bağlamında temsili bir karakter taşımaktadır. Kavur’un bu film marifetiyle inşa ettiği sinematik evren her düzeyde sinematografik unsurlar bakımından kapalı bir forma bürünmekte;

¹¹⁰⁰Fuat Aysel’in elinden tutmak, “*seni sevdiğimi herkes bilecek*” demek suretiyle Aysel ile birlikte bir faytona binmekte, fayton hızla gitmekte, Fuat fayton vasıtasıyla Aysel’e olan aşkını kasabalılara ifşa etmektedir.

¹¹⁰¹Aysel ile Fuat bir otel odasında buluşmakta, Fuat’ın cinsel teklifi üzerine Aysel odayı koşmak suretiyle terk etmektedir.

¹¹⁰²Bedri’nin kayık vasıtasıyla denize açılmasının ardından duvarda bir saat görünmekte ve ardından Bedri’nin cenaze namazı kılınmaktadır.

¹¹⁰³Aysel ile Fuat artık kimsenin yaşamadığı, Fuat’ın babasının sağlığında yaşadıkları bir eve gelmekte ve Fuat bu evde Aysel’e kafeste bir kuş armağan etmekte, Aysel de kuşa sarı kanat ismini vermektedir.

başlangıç-son, lineer zaman nosyonu uyarınca şekillenmektedir. Kavur'un Kırık Bir Aşk Hikayesi filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evrende filmsel zaman nispeten düşük bir tempo, ritmik bir form, organik bir karakter uyarınca açığa çıkmakta; bu sinematik evrende imge pedagojik, kavramsal, temsili bir karaktere bürünmekte, bu bakımdan imge zaman münasebeti, filmsel zaman temsili, organik bir karakter uyarınca şekillenmektedir.

1982 tarihli Göl filminin senaryosunu Selim ileri kaleme almakta; oyuncu kadrosunu ise şarkıcı Nalan rolündeki Müjde Ar,¹¹⁰⁴ toprak zengini Murat rolündeki Hakan Balamir,¹¹⁰⁵ balıkçı Hasan rolündeki Talat Bulut,¹¹⁰⁶ Dursun rolündeki Orhan Çağman, Yaşar rolündeki Mehmet Esen,¹¹⁰⁷ Ferda Ferdağ gibi isimler teşkil etmektedir. Kavur'un filmografisini teşkil eden diğer filmlerden farklı olarak bilhassa ana kahraman Murat marifetiyle Kavur bu filmde psikolojik bakımdan derinliği bulunan karakterler inşa etmekte; bu manada ana kahramanlar bilhassa Murat bir yönüyle bireysel bir karakter kazanmakta; zaman ile bu zaviyeden bir münasebet tesis etmektedir. Yanısıra, bu film marifetiyle açığa çıkan ana kahraman yahut karakterleri hem bir yönüyle Akrebin Yolculuğu filminde açığa çıkan ana kahraman yahut tipolojilerin provası niteliğinde hem de Anayurt Otelı filminde açığa çıkan ana kahraman yahut tipolojilerin provası niteliğinde değerlendirmek ve Akrebin Yolculuğu filmi ile Göl filmi arasında dramatik bakımdan bir paralellik tesis etmek mümkündür. Öte taraftan, Kavur'un Göl filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evrende filmsel zaman nispeten düşük bir tempo marifetiyle açığa çıkmakta; sinematik evren Türk sinemasına hakim olan kalıplar, kodlar uyarınca şekillenmektedir. Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende açığa çıkan kasabaya yolculuk, tren,¹¹⁰⁸ otel, fotoğraf, kırmızı elbise,¹¹⁰⁹ yersiz yurtsuz tipolojisi, göl,

¹¹⁰⁴Müjde Ar, Nalan Şeyda müstear isimli kimsesiz ses sanatçısı rolündedir, gerçek ismi ise Emine'dir.

¹¹⁰⁵Geniş arazileri bulunan Murat Bey, bu arazilerde elma tarımı ile iştigal etmektedir.

¹¹⁰⁶Bir ara şehirde çalışan Hasan, balıkçılık ile iştigal etmektedir. Hasan'ın gölün karşı kıyısında yaşayan bir annesi bulunmaktadır.

¹¹⁰⁷Hasan'ın arkadaşı Yaşar, Hasan gibi balıkçılık faaliyeti ile iştigal etmektedir.

¹¹⁰⁸Treni belki de kasabadan kurtuluş motifi çerçevesinde değerlendirmek mümkündür. Bu manada filmde trenin dağları aşmak için en iyi vasıta olduğu şeklinde sözcükler açığa çıkmaktadır.

¹¹⁰⁹Nalan, Yaşar'ın düğün törenine kırmızı bir elbise giymek suretiyle gitmektedir.

avcılık¹¹¹⁰ gibi simgesel, metaforik motiflere bu filmde de tesadüf etmek mümkündür. Ayrıca filmde açığa çıkan diyaloglar oldukça uzun bir nitelik taşımakta, film müziği de sinematik evreni şekillendiren motiflerden hususlardan bir olarak açığa çıkmaktadır.

Filmin dramatik yapısı Murat-Nalan-Hasan arasındaki aşk üçgeni, aşk ilişkisi ve bu aşk üçgeni, aşk ilişkisi dolayısıyla vuku bulan kartışılık, çatışma uyarınca şekillenmektedir. Murat kasabaya yeni gelen şarkıcı Nalan ile vaktiyle birlikte olduğu Sabiha'yı özdeşleştirmekte,¹¹¹¹ bu özdeşlik nedeniyle Nalan'ı zorla bir eve hapsetmektedir. Murat'ın Nalan ile Sabiha arasında tesis ettiği özdeşlik münasebeti, Murat'ın Sabiha'nın ölümü nedeniyle tecrübe ettiği yas ritüelinden kaynaklanmakta;¹¹¹² Murat bu yas evresini Freudyen manada sıhhatli bir şekilde değil, marazi bir biçimde tecrübe etmektedir. Bu bakımdan Murat mazi ile fiksasyon uyarınca şekillenen bir münasebet tesis etmekte; mazi ile tesis edilen bu regresif münasebet dolayısıyla Murat obsesif, narsisistik maziye matuf bir karaktere bürünmekte; Murat'ın Nalan'a olan obsesif aşkı da temas edilen husus uyarınca bir iktidar ilişkisi şeklinde açığa çıkmaktadır.

Türk sineması karakter yaratmak hususu uyarınca değil; ekseriyetle tipolojiler marifetiyle dramatik yapı, sinematik evren inşa etmek hususu uyarınca şekillenmektedir. Bu manada ruhi derinliği, ruhi boyutu bulunan karakter inşa etmek Türk sineması bakımından mühim bir husustur. Bu cümleden olarak, Kavur da karakterler uyarınca değil, ekseriyetle tipolojiler marifetiyle bir dramatik yapı, sinematik evren inşa etmektedir. Ancak Göl filmini Kavur'un filmografisini teşkil eden diğer filmlerden karakter inşa etmek hususu bakımından ayırt etmek mümkündür. Kavur bu film marifetiyle bilhassa da Murat Bey karakteri dolayısıyla bir yönüyle ruhi derinlik, ruhi boyut, ruhi mazi ile mücehhez bir karakter inşa

¹¹¹⁰Murat Bey Akrebin Yolculuğu filmindeki Agah Bey gibi avcılığa ilgi duymaktadır.

¹¹¹¹Murat Bey tarafından zorla kapatıldığı evden Nalan bir gece firar etmekte ve Murat Bey bu hususu fark etmektedir. Bunun üzerine Murat Bey "*Sabiha kaçmış, onsuz yaşayamam, Sabiha gitme*" türünden sözcükler marifetiyle Sabiha ile Nalan arasında tesis ettiği özdeşlik münasebetini dile getirmektedir.

¹¹¹²Bir hastalığa yakalanan ve yatağa mahkum hale gelen Sabiha üç sene evvel gölde boğulmakta, cesetini gölden Hasan çıkarmaktadır.

etmektedir. Murat Bey karakteri sadece aşk ilişkisi bakımından değil, sosyal, iktisadi, sınıfsal ilişki bakımından da iktidara matuf muktedir ama yalnızlıkla malül marazi, matemli, yalnız, kimsesiz bir karakter olarak açığa çıkmakta,¹¹¹³ bütün ilişkilerini bu doğrultuda tanzim etmektedir. Bu manada Murat Bey yaptığı elma ticaretini dahi bir iktidar ilişkisine tabi kılmakta, iktisadi iktidarını kullanmak suretiyle bahçesinden temin ettiği elmaları soğuk hava deposunda depolamakta, böylece diğer üreticilerden farklı bir zamanda farklı bir fiyatla satmaktadır. Yine Murat Bey’in yanında çalışan hizmetçilerle yahut kasabadaki diğer kişilerle tesis ettiği münasebet de benzer bir şekilde gerçekleşmektedir. Öte taraftan, Murat Bey karakteri saf bir form marifetiyle değil, tecrübevi, temsili motifler marifetiyle şekillenmekte; Murat Bey karakterinin mazi ile tesis ettiği münasebet Bergsoncu manada zaman kiplerinin iç içe geçmek hususu, bütünsel bir form marifetiyle değil, mazinin diğer zaman kipleri üzerinde tesis ettiği tahakküm marifetiyle şekillenmektedir, tabiri caizse mazi bir kabus gibi Murat Bey’in üzerine çökmektedir.¹¹¹⁴ Murat Bey karakterinin temas edilen niteliklerini filmde açığa çıkan kimi diyaloglar marifetiyle teşhis etmek mümkündür.

Murat Bey ile filmdeki bir tipoloji¹¹¹⁵ arasında Murat Bey’in elma bahçesinde şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Murat Bey: “*Kasabada sıkılıyor musunuz?*”

Tipoloji: “*Gündüz iyi de akşamlar geçmek bilmiyor. Yapacak hiçbir şey yok.*”

Murat Bey: “*Kasaba hayatı ıssızdır.*”

Tipoloji: “*İş bitince otele kapanıp kalıyorum. Siz nasıl dayanıyorsunuz?*”

Murat Bey: “*Burada doğup büyüdüm ben. Alışmak gerekir.*”

Tipoloji: “*Yine de zor.*”

¹¹¹³Murat Bey’in bu niteliklerini annesinin körlüğü marifetiyle teşhis etmek mümkündür. Öte taraftan, Murat Bey, Sabiha’nın mezarını ziyaret esnasında şu sözcükleri sarf etmektedir: “*Çok yalnızım Sabiha. Neden bıraktın beni? Hani söz vermiştin, bu kez gitmeyecektin. Kış geliyor sen yine yoksun. Sabiha kimsesizim. Ne olur beni anla! Bir tek sen varsın. Çok yorgunum, güçsüzüm. Gel artık!*”

¹¹¹⁴Murat Bey, Sabiha ile alakalı kabuslar görmekte, bu kabuslarda gölden bir kadın eli uzanmaktadır.

¹¹¹⁵Filmde isim belirtilmediği için Murat Bey’in gerçekleştirdiği diyaloga konu teşkil eden unsur tipoloji şeklinde nitelendirilmektedir.

Murat Bey: *“Kimseye ihtiyacım yok benim. Başkaları bana mecbur... Göl gazinosuna gittiniz mi?”*

Tipoloji: *“Hayır tek başına çekilmiyor.”*

Murat Bey: *“Akşama gideriz. Değişiklik olur sizin için.”*

Murat Bey ile annesi arasında şöyle bir diyalog vuku bulunmaktadır:

Murat Bey: *“Elma ayıkladım size.”*

Murat Anne: *“Teşekkür ederim. Sen bir şey yemedin. Nen var Murat?”*

Murat Bey: *“İyiym anne.”*

Murat Anne: *“Sesin saklıyor ama yüzünde acı var. Görür gibiyim yine rüya mı gördün?”*

Murat Bey: *“Yok.”*

Murat Bey ile Nalan arasında Nalan’ın kaldığı otel odasında şöyle bir diyalog vuku bulunmaktadır:

Murat Bey: *“Özür dilerim, rahatsız ettim. Bazen herkesten kaçmak istiyorum.”*

Nalan: *“Yalnız mısınız?”*

Murat Bey: *“Seni çok özlemiştim.”*

Nalan: *“Ne zaman?”*

Murat Bey: *“Anlatamayacağım. Şimdi değil, yarın sizi aldırırım, yarın öğleden sonra.”*

Murat Bey’in adamları Hasan’dan Nalan’ı terk etmesini talep etmekte fakat Hasan onların bu talebini geri çevirmekte ve aralarında şöyle bir diyalog vuku bulunmaktadır:

Murat Bey’in Birinci Adamı: *“Evinde bir kadın barındırıyormuşsun. Murat bey o kadını ister Hasan! Kendinin sayarmış.”*

Hasan: *“Ne hakla?”*

Murat Bey'in İkinci Adamı: *"Buyurgan sorgusuzdur."*

Hasan: *"Herşeye boyun mu eğeceğiz?"*

Murat Bey'in İkinci Adamı: *"Herkes bulunduğu yerde kalmalı Hasan."*

Murat Bey'in Birinci Adamı: *"Üstüne varılmaz Murat Bey'in."*

Hasan: *"Marazından mı üstünlüğü?"*

Murat Bey'in İkinci Adamı: *"Bey beydir. Hastası hastası yok bunun, emrine itaat edilir... Geleceği düşünmeyen sabaha sahip çıkamaz... Öfkesine son yoktur."*

Hasan: *"Öfkenin de sonu vardır."*

Murat Bey ile annesi arasında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Murat Bey: *"Daha ne kadar bekleyeceğiz anne, Sabiha dönmeyecek."*

Murat Anne: *"Sabiha bizimle beraber, söyledim sana."*

Murat Bey: *"Yalnız karanlık var etrafımda, yalnız ıssızlık. Sabiha bizimle değil, herşey simsiyah."*

Murat Anne: *"Yüreğimizde yaşıyor. Bak çiçeklere siyah değil."*

Yukarıda nakledilen diyalogun ardından Murat Bey ile aynı tipoloji Göl Gazinosu'na gitmekte, Göl Gazinosu'nda eğlenmekte, gazinoda Faruk Bey Murat Bey'in masasına levrek balığı göndermekte ve aynı tipoloji ile Murat Bey arasında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Tipoloji: *"Size itibar gösteriyorlar."*

Murat Bey: *"Ağadan sayılırız. İki asır önce gelmişiz buraya. Dedemin uçsuz bucaksız toprakları varmış."*

Tipoloji: *"Başka yerde yaşamayı hiç düşünmediniz mi?"*

Murat Bey: *"Bırakamam buraları."*

Tipoloji: *"İmkanlarınız var diye söyledim."*

Murat Bey: *"Keselim bu konuyu!"*

Tipoloji: *"Saz var mı hep?"*

Murat Bey: *"Yeni adet, ben de epeydir gelmemiştim."*

Tipoloji: *"Kasaba için renkli bir olay."*

Yalnızlık, yabancılaşma, taşra-fark münasebeti, birey-toplum gerilimi, zaman, hatırlamak, unutmak, taşranın riyakar, hiyerarşik sosyolojik yapısı, kurtuluş, yersiz yurtsuzluk¹¹¹⁶ gibi motiflere Kavur'un bu film marifetiyle inşa ettiği sinematik evrende de muhteva düzeyinde tesadüf etmek mümkündür. Aşağıda nakledilen diyalogları temas edilen husus bağlamında değerlendirmek mümkündür.

Hasan ile Yaşar gölde balık avlamakta, Yaşar Hasan'ı düğün törenine davet etmekte ve aralarında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Hasan: *"Ben gelmem senin düğününe artık."*

Yaşar: *"Neden abi?"*

Hasan: *"Herkes birbirine düşman burada. Kimse kimseyi sevmiyor. Varsa yoksa hile dolan riya."*

Hasan: *"Sevmek yasak, insanlar birbirine yasak. Bütün uğraştıkları kendilerine benzemeyenler."*

Yaşar: *"Gelmelisiniz, gelmezseniz istedikleri olur."*

Nalan ile Hasan arasında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Nalan: *"Gidelim buralardan."*

Hasan: *"Kaçtı dedirtmem."*

Murat Bey'in bağ evinde Murat Bey ile Nalan arasında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Murat Bey: *"Hoşgeldiniz!"*

Nalan: *"Beklettim mi?"*

Murat Bey: *"Çoktan beri bekliyorum sizi. Şöyle yürüyeceğiz."*

Nalan: *"Çok sessizmiş burası."*

¹¹¹⁶Nalan şu şekilde sözcükler sarf etmektedir: *"Bir zamanlar sevmiştim. Şimdi, oradan oraya savrulup duruyorum. Kim nereye çekerse. Kendimden bir duygum, bir düşüncem kalmadı."*

Murat Bey: “Sıkıldınız mı?”

Nalan: “Sessizliği sevmem. Ürkütür beni.”

Murat Bey: “O severdi eskiden.”

Nalan: “Kim?”

Murat Bey: “Önemi yok!”

Nalan: “Neden yalnızsınız?”

Murat Bey: “Herkes yalnızdır. Başkaları da, siz de.”

Nalan: “Basit bir kadım ben. Bizim gibilerden hep başka şeyler beklenir.”

Murat Bey: “Öyle düşünmüyorum.”

Nalan: “Ayakta kalmaya çalışıyorum. Hepsi bu.”

Murat Bey: “Bir şey oldu mu? Zamanla alıacaksınız.”

Nalan: “Yalnız olmak zorundayım ben. Yeni bir şeye başlayacak gücüm yok.”

Murat Bey: “Yeni mi?”

Nalan: “Sonu olmayan şeyler demek istedim.”

Murat Bey: “Ne beklediğimi ben de tam bilemiyorum.”

Nalan: “Hayatın kaymaya görsün, kimse elini uzatmaz. Geçmişten kurtulamam. Gözüm yükseklerdeydi. Meşhur olmak istiyordum. Sonra epey burnumu sürttüler.”

Murat Bey: “Bitki güneşe doğrulur ya, öyle bir şey beni size çeken.”

Nalan: “Üç gün sonra bıcarsınız. Oradan oraya savrulup durdum. Yorgunum artık...Kullanılmıyor mu bu istasyon... Kimseler yok.”

Murat Bey: “Bende hatıraları var. Tren geçmiyor artık.”

Nalan: “Yaşamak derdine düşünce anılar siliniyor.”

Murat Bey: “Bir yabancı gibisin.”

Nalan: “Asıl siz sıkıldınız galiba.”

Murat Bey: “Hayır sizi hep yanımda görmek istiyorum. Her şey çürüyor, hatıralar bile.”

Yine Murat Bey ile Nalan arasında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Murat Bey: “Neden bir kere daha çağırdım sizi? Belki de herşeyi karıştırıyorum. Dün istasyonda bir mucize olur, hatırlarsınız diye ummuştum. O rüzgar, o ışık, sonbahar. Etkilenmediniz bile.”

Nalan: “Buraya hiç gelmedim ki, niye etkileneyim istasyondan? Hem tren uğramıyor demiştiniz.”

Murat Bey: “Bu gelişinizi kast etmiyorum.”

Nalan: “Hangi gelişimi?”

Murat Bey: “Sus lütfen! Çoktan beri kimselerle konuştuğum yok. Her an biraz daha şüpheye düşüyorum. Kime soracağımı da bilmiyorum. Kendi kendime çözmek zorundayım. Hiçbir şey bilmiyorum. Bu yol beni nereye götürür? Kendimi çok suçladım ama elimden bir şey gelmezdi. Bir tek uyurken unutuyorum. Uyanır uyanmaz kabus başlıyor. Çektiğim ızdırabı anlayamazsın.”

Nalan: “Neden ama?”

Murat Bey: “Sorma bana. Başkalarına sorulacak soru yok. Gün geçtikçe bunu hissediyorum. Başkalarına giden yola kapalıyım.”

Nalan: “Bazen insana öyle gelir. Herkesi düşman sanır.”

Murat Bey: “Keşke orada seni saklayabilsem. Kimse ilişmese, kimse ulaşmasa.”

Nalan: “Ağrına mı gidiyorum?”

Murat Bey: “Yanıyorsun. Yitirdiğim herşey sende. Bana yardım etmelisin!”

Göl kenarında, ağaçların altında Nalan ile Hasan arasında şöyle bir diyalog vuku bulunmaktadır:

Nalan: “Böyle yaşamak güzel. Deniz, balıklar, temiz hava.”

Hasan: “Deniz değil, göl.”

Nalan: “Fark etmez. İnsan oradan oraya sürüklenince, yaşadığı yerleri unutuyor. Ha ben, ha göçebe çingeneler, yerim yurdum bile yok.”

Hasan: “Ben de buralı değilim. Karşı kıyıdan geldim.”

Nalan: “O niye? Orada av yok mu?”

Hasan: “Var var da, bunalmıştm. İçim içime sığmaz benim. Bakma sakın durduğuma. Bir kere bunaldım mı, gözüm hiçbir şeyi görmez, ille gideceğim.”

Nalan: *“Ters gelmişiz dünyaya, ben de evim barkım olsun isterdim, saksıda çiçek yetiştirirdim.”*

Hasan: *“Apartmanda mı oturuyorsun?”*

Nalan: *“Hı hı! Turneye çıkmadığım vakitler.”*

Hasan: *“Kapalı yer sevmem. Bazen enginler bile yetmiyor. Çocukken gemiciliğe heves etmişim. Bir kitap okumuştum, hep açık denizler vardı, bir de gemi. Açık denizin gecesi başka gündüzü başkaymış. Gemi denize açılınca kuşlar takip edermiş. Ta ki kara görülmez olunca cayarlarımı artık. Eski zamanda geçiyordu. Geminin kocaman yelkenlerini gözlerimi kapar kapamaz görürdüm, hele yıldızları. Avucuna dökülecek sanırsın. Anam serseri olacaksın, hayta olacaksın derdi. Göl kıştırıp bıraktı beni.”*

Murat Bey Nalan’ı zorla bir odaya kapatmaktadır. Hizmetçi kadın Nalan’ın eşyalarını götürmekte, bu sırada Murat Bey hizmetçi kadını görmektedir. Bu durum üzerine Murat Bey ile hizmetçisi arasında Nalan bağlamında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Murat Bey: *“Görmeyecek bir daha bunları. Unutacak. Bir daha hiç görmeyecek. Geçmiş silmeli.”*

Hizmetçi Kadın: *“İhtiyacı olur diye düşünmüştüm. Kendi malı.”*

Murat Bey: *“Senin aklına ihtiyacım yok. Buraya ben hükmederim. Yok edeceksin bunları.”*

Görülmektedir ki; Göl filmi marifetiyle kimlik, özdeşlik gibi ruhi motifler açığa çıkmakta, hatırlamak, unutmak türünden zaman, zaman kipleri ile tesis edilen münasebet özne kimliğini parçalamakta, özneyi şekillendirmektedir. Bu bakımdan Göl filmi marifetiyle zaman ile tesis edilen münasebet sadece vulger, kamusal düzeyde değil, bireysellik, fark planında da açığa çıkmaktadır. Öte taraftan, Kavrur tren, kırmızı elbise, ayna,¹¹¹⁷ gelinlik,¹¹¹⁸ fotoğraf, taşraya yolculuk gibi simgesel,

¹¹¹⁷Murat Nalan’ı zorla bir odaya kapatmakta, Nalan bu odada fotoğraflara bakmakta, fotoğraftaki beyaz gelinlik içindeki kadının kendisi ile özdeş olduğunu görmekte ve aynaya bakmaktadır.

metaforik motifler marifetiyle bir sinematik evren inşa etmekte; bu motifler marifetiyle zaman, zamansallık ile bir münasebet tesis etmektedir. Yanısıra, Kavur'un bu film marifetiyle inşa ettiği sinematik evrende zamanın döngüsel karakterine dair zımni bir vurgu da teşhis etmek mümkündür¹¹¹⁹.

Murat Bey Nalan'ı zorla eve götürmekte, Murat, Nalan ve Murat'ın annesi arasında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Murat Anne: *"Murat yanında kim var?"*

Murat Bey: *"Döndü o anne, Sabiha, Sabiha'yı getirdim. Döndü o artık, bir daha hiç gitmeyecek."*

Murat Anne: *"Kimsiniz kızım?"*

Nalan: *"Bilmiyorum."*

Murat Bey: *"Bak anne Sabiha o. Tanıdınız değil mi? Söylemiştim size. Dönecek demiştim. Her gün seni bekledik. Bizi bırakamazdın."*

Murat Anne: *"Sabiha öldü Murat."*

Nalan: *"Ben Sabiha değilim Murat Bey. Şarkıcıyı kasabaya gelen şarkıcı."*

Murat Anne: *"Sabiha öldü Murat, kızım öldü."*

Murat Bey: *"Yalan söylüyorsun. Merak etme anne! Herşey eskisi gibi olacak. Sen yorgunsundur. Çok uzaklardan geldin. Yukarı çıkalım. Hadi gel!"*

Murat Anne: *"Sabiha dönemez Murat."*

Murat Bey, Nalan'ı zorla, kolundan tutmak suretiyle evin üst katına çıkarmakta ve aralarında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Murat Bey: *"Ev bıraktığın gibi. Hiçbir şeye dokundurtmadım. Her şey aynı. Endişe edeceğin hiçbir şey yok. Gir. Gir."*

¹¹¹⁸Murat Nalan'ı karısı ile özdeşleştirmekte, bu manada Nalan'a zorla gelinlik giydirmektedir. Nalan ise bu gelinliği giymeyi reddetmekte, Murat gelinliği giydirmek üzere Nalan'ın elbisesini zorla çıkarmakta, bu sırada Sabiha'nın fotoğrafı çalamakta ve üzerine bir kan lekesi yayılmaktadır.

¹¹¹⁹Murat Bey, Sabiha ile özdeşleştirdiği Nalan'a şu sözcükleri sarf etmektedir: *"Hayal değilsin artık. Gerçeksin. Bir tek seni sevdim. Başka hiç kimseyi. Korkma Sabiha acılar çok uzakta. Sen benimsin. Hiç değişmemişsin. Hep aynı."*

Nalan: *“Anlamıyorsunuz Murat Bey!”*

Murat Bey: *“Elbiselerin de burada. Bütün eşyaların.”*

Nalan: *“Murat Bey ben burada kalamam ki!”*

Murat Bey: *“Dinlenmen gerek. Sen de çok yalnız kaldın. Eskiye unut!”*

Nalan: *“Yanıyorsunuz, ben Nalanım.”*

Murat Bey: *“Hepsi geçecek, iyileşeceksin. Uyu artık! Ben yan odada kalırım. Bütün acılarımız dinecek Sabiha. Bir şey istersen seslen. Ben uyumayacağım.”*

Yine Murat Bey Nalan’ı zorla bir odaya kapatmakta, Nalan bu odada fotolara bakmakta ve Nalan ile Murat arasında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Murat Bey: *“Tren yolunda anılar siliniyor demiştim. Sen yokken hep resimlerle yaşadım. Hiç hatırlamayacaksın diye çok korkmuştum. Kahvaltı etmemişsin.”*

Nalan: *“Aç değilim.”*

Murat Bey: *“Olur mu, yemelisin az da olsa kahvaltı etmelisin!”*

Nalan: *“Bir şey yemek istemiyorum. Gitmem lazım artık!”*

Murat Bey: *“Nereye?”*

Nalan: *“Kasabaya. Çalıştığımı unutuyorsunuz galiba. İşim var benim.”*

Murat Bey: *“Artık yok. Çalışmana lüzum yok!”*

Nalan: *“Nasıl?”*

Murat Bey: *“Merak etme. Herşeyi hallettim.”*

Nalan: *“Anlamıyorsunuz kovulurum gitmezsem.”*

Murat Bey: *“Kovulmak? Kim kovabilir seni? Çayın soğumuş. Yeniden demlettireyim. İstersen üstünü de deış. Yakışmıyor sana böyle şeyler.”*

Murat Bey ile Nalan arasında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Murat Bey: *“Bir daha hiç kimse elimden alamayacak seni. Hatırlaman lazım, herşeyi hatırlaman. İlk buraya gelmiştin, taa uzaklardan gelmiştin, buraya gelin*

gelmiştin, sonra hastalandın, buradan ayrıldık. Herşeyi hatırlayacaksın. Bu, senin sırtındaydı. Şimdi kim olduğunu biliyorsun. Yine Sabiha olacaksın. Gelinliği giy!”

Nalan: “*Murat Bey, ben değilim o kadın. Karınız öldü.*”

Yukarıda ifade edilen hususlar ışığında, Kavur’un Göl filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evren temsili, metaforik, simgesel bir karakter taşımakta; bu sinematik evren parça-bütün münasebeti, organik bütün nosyonu uyarınca merkeze matuf bir form marifetiyle şekillenmektedir. Bu film marifetiyle açığa çıkan sinematik evrende duyusal motor, rasyonel bağlantılar, zaman-hareket münasebeti hükmünü muhafaza etmekte; zaman bu hususa koşut olarak dolaylı, temsili bir form marifetiyle açığa çıkmakta, zamansallık bağlamında temsili bir karakter taşımaktadır. Kavur’un bu film marifetiyle inşa ettiği sinematik evren her düzeyde sinematografik unsurlar bakımından kapalı bir forma bürünmekte; başlangıç-son, lineer zaman nosyonu uyarınca şekillenmektedir. Kavur’un Göl filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evrende filmsel zaman nispeten düşük bir tempo, ritmik bir form, organik bir karakter uyarınca açığa çıkmakta; bu sinematik evrende imge pedagojik, kavramsal, temsili bir karaktere bürünmekte, bu bakımdan imge zaman münasebeti, filmsel zaman temsili, organik bir karakter uyarınca şekillenmektedir.

1985 tarihli Körebe filminin senaryosunu Barış Pirhasan ile birlikte Ömer Kavur kaleme almakta; filmin oyuncu kadrosunu ise bankacı Meral rolündeki Türkan Şoray, Avukat Turgay rolündeki Cihan Ünal,¹¹²⁰ Halis rolündeki Aykut Sözeri,¹¹²¹ Kısmet rolündeki Tuluğ Çizgen, Turgay’ın annesi Leman rolündeki Tomris Oğuzalp, Ayşe rolündeki Sevdâ Aktolga,¹¹²² Sarı Recep rolündeki Cengiz Sezici gibi isimler teşkil etmektedir. Bu film Kavur’un filmografisini teşkil eden diğer filmlerden farklı olarak tür filmi kalıpları, kodları uyarınca şekillenmekte, bir yönüyle macera türünde bir film niteliği taşımaktadır. Filmin dramatik yapısı Elif’in meçhul bir kimse tarafından kaçırılmak hususu ve bu kaçırılmak hususu üzerine Elif’i aramak motifi

¹¹²⁰Turgay Halis’in lise arkadaşı ve aynı zamanda avukatıdır. Turgay’ın gözleri önünde karısı Rabia ve oğlu ozan öldürülmekte, üzerlerine ateş açılmaktadır. Fakat Turgay çocuğu ve karısının öldüğü bu vakıadan sağ olarak kurtulmaktadır.

¹¹²¹Meral’in eski kocası, Elif’in babası, Turgay’ın arkadaşı rolündedir, ticaretle iştigal etmektedir.

¹¹²²Meral’in komşusu, Buket’in annesi, Sarı Recep’in eski sevgilisi rolündedir.

uyarınca şekillenmekte;¹¹²³ bu arayış marifetiyle kent düzeyinde, sosyal hatta politik düzeyde¹¹²⁴ toplumsal cinsiyet düzeyinde bir harita açığa çıkmakta,¹¹²⁵ kahraman yahut tipolojilerin iç alemine matuf bir yolculuk gerçekleşmektedir. Arayışın aktörü olan kahraman yahut tipolojilerin hareketi oluşa matuf kartografik haritalar uyarınca değil, temsili sınırlar uyarınca şekillenmekte yani hareket sınıra tabi olmaktadır. Kavur'un Körebe filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evrende müzik rasyonel, temsili bir sinematografik, dramatik forma bürünmekte; müzik marifetiyle dramatik yapı organik bir karakter kazanmaktadır.

Kavur'un bu film marifetiyle inşa ettiği sinematik evrende de yalnızlık,¹¹²⁶ yol, yolculuk,¹¹²⁷ fotoğraf, ölüm,¹¹²⁸ resim,¹¹²⁹ arayış gibi simgesel, metaforik motifler muhteva düzeyinde açığa çıkmaktadır. Bu filmde fotoğraf motifi Kavur'un filmografisini teşkil eden diğer filmlerden farklı olarak sadece simgesel, metaforik bir unsur olarak değil, dramatik planda da mühim bir motif olarak açığa çıkmakta; fotoğraf bu film marifetiyle bir nevi tanıklık vasfına bürünmekte, bu bakımdan tıpkı Michelangelo Antonioni'nin Blow Up filminde olduğu üzere dramatik yapıyı şekillendirmektedir. Öte taraftan, Kavur'un bu film marifetiyle inşa ettiği sinematik evrende zaman, zamansallık, zaman kipleri ile daha ontolojik, varoluşsal planda bir münasebet açığa çıkmakta; Elif 'i aramak motifi uyarınca Meral ve Turgay zaman,

¹¹²³Elif'in arkadaşı Buket'in babası Sarı Recep, kendi kızı Buket sanmak suretiyle Elif'i yanlışlıkla kaçırmaktadır, Elif'i kaçırmak eyleminin faili olarak da yanlışlıkla bakkal çırağı Haydar tutuklanmakta ve filmde dramatik yapı aslında bu yanlışlığı telafi etmek uyarınca şekillenmektedir.

¹¹²⁴Filmde zımnî de olsa politik göndermeler bulunmaktadır. Söz gelimi, Buket'in babası Sarı Recep'e atfedilen *"ben büyük davaların adamıyım, çoluk çocuğa karışamam"* türünden sözcükleri bu zaviyeden değerlendirmek mümkündür.

¹¹²⁵Film dönemin sinematik atmosferine koşut olarak toplumsal cinsiyet meseleleri ile alakalı zımnî de olsa göndermelerde bulunmaktadır. Halis tarafından sarf edilen *"karı olamadın bari anne ol"* türünden sözcükleri bu zaviyeden değerlendirmek mümkündür.

¹¹²⁶Kısmet şöyle diyor: *"Korktum. Kendimi hiç bu kadar yalnız hissetmemiştim. Galiba senin şu acılarını yaşamak korkutuyor beni. Ondan da hep yalnızım."*

¹¹²⁷Turgay, Recep Sarı'yı aramak üzere kentten kasabaya bir yolculuk gerçekleştirmektedir.

¹¹²⁸Turgay ile Meral arasında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Meral: *"Korkuyorum."*

Turgay: *"Ben de çok korkmuştum. Bir tek canavarların korkusu yok. Belki de en çok onlar korkuyor...Hala korkuyorum. Herkes korksa keşke...Yalnız ölmekten değil, öldürülmekten de korksa. Acı çektirmekten."*

¹¹²⁹Turgay, Meral resim yapmaktadır fakat Turgay karısı ve çocuğunun ölümünden sonra resim yapmayı terk etmekte, Meral ile gelişen ilişki neticesi tekrar resim yapmaya başlamaktadır. Resim motifi Turgay ve Meral'in zaman, zamansallık ve zaman kipleri ile tesis ettiği münasebeti ifade etmektedir.

zamansallık, zaman kipleri ile farklı bir münasebet tesis etmekte, bu bakımdan bir yönüyle zaman ontolojik bir karakter kazanmaktadır. Bu husus ile alakalı kızı Elif'in kaçırılması üzerine Meral'in sarf ettiği şu sözcükleri nakletmek mümkündür:

“Yapmak istediklerime Elif'in engel olduğunu düşünürdüm. Kendi istediğim şeyleri savunsam Elif'i de daha iyi koruyabilirmişim. Ne çok vaktim varmış istemediğim herşeyi değiştirmek için. Uyuyan güzel ve biraz geç uyanan güzel. Bir öpücükle değil bir tokatla. Uyandık işte!”

Turgay Göl filmindeki Murat karakterinden farklı olarak mazi ile obsesif, statik bir münasebet değil; daha bütünsel, dinamik bir münasebet tesis etmektedir. Turgay karısı ve oğlunun ölümünden kaynaklanan acıyı başka faaliyetler marifetiyle ödünlemekte, acı yer değiştirmek suretiyle Turgay'ın şakaklarına yerleşmekte, yastan kaynaklanan enerji başka bir mecraya kanalize edilmektedir. Yani Turgay ontolojik, varoluşsal düzeyde sadece mazi bakımından değil, zamanın diğer kipleri bakımından da bir münasebet tesis etmektedir. Turgay'ın Meral ile gerçekleşen münasebetini bu zaviyeden değerlendirmek mümkündür. Öte taraftan, Kavur'un bu film marifetiyle inşa ettiği sinematik evrende de karşıtlık nosyonuna tesadüf etmek; Turgay ve Meral karakterleri arasında karşıtlık uyarınca bir münasebet tesis etmek mümkündür. Şöyle ki; Meral sevgisizliği temsil eden çiçeksiz bir apartman dairesinde çocukluğunu geçirmekte, bir apartman dairesinde oturmakta; Turgay ise bahçeli bir evde oturmaktadır.

Yukarıda ifade edilen hususlar ışığında, Kavur'un Körebe filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evren temsili, metaforik, simgesel bir karakter taşımakta; bu sinematik evren parça-bütün münasebeti, organik bütün nosyonu uyarınca merkeze matuf bir form marifetiyle şekillenmektedir. Bu film marifetiyle açığa çıkan sinematik evrende duyusal motor, rasyonel bağlantılar, zaman-hareket münasebeti hükmünü muhafaza etmekte; zaman bu hususa koşut olarak dolaylı, temsili bir form marifetiyle açığa çıkmakta, zamansallık bağlamında temsili bir karakter taşımaktadır. Kavur'un bu film marifetiyle inşa ettiği sinematik evren her düzeyde sinematografik unsurlar bakımından kapalı bir forma bürünmekte; başlangıç-son, lineer zaman

nosyonu uyarınca şekillenmektedir. Kavur'un Göl filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evrende filmsel zaman nispeten düşük bir tempo, ritmik bir form, organik bir karakter uyarınca açığa çıkmakta; bu sinematik evrende imge pedagojik, kavramsal, temsili bir karaktere bürünmekte, bu bakımdan imge zaman münasebeti, filmsel zaman temsili, organik bir karakter uyarınca şekillenmektedir.

3.2.1.2. Hafıza ve Zaman: Amansız Yol Filminde Zaman

Nosyonu ve Augustinus Zaman Nosyonu Karakteristikleri

1985 tarihli Amansız Yol filminin senaryosunu Ömer Kavur ile Barış Pirhasan birlikte kaleme almakta; filmin oyuncu kadrosunu ise Hasan rolündeki Kadir İnanır,¹¹³⁰ Sabahat rolündeki Zuhal Olcay,¹¹³¹ Yavuz rolündeki Yavuzer Çetinkaya,¹¹³² Ayşe rolündeki Mine Çayıroğlu, Sabri rolündeki Ümit Yesin gibi isimler teşkil etmektedir. Kavur'un Amansız Yol filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evrende dramatik aksiyonu Hasan'ın Almanya'dan Türkiye'ye dönüşü başlatmakta; dramatik yapı da yol, yolculuk, kaçış motifi uyarınca karşıtlık temelinde şekillenmektedir.

Hasan'ın gerçekleştirdiği yolculuk zaman, zamansallık, zaman kipleri bilhassa mazi ile ontik, ontolojik planda tesis edilen bir münasebeti, bir karşılaşmayı temsil etmekte; bu manada Hasan gerçekleştirdiği yolculuk ontik, ontolojik planda mazi ile bir münasebet, bir karşılaşma tesis etmektedir. Bu münasebet, karşılaşma rizomatik, dinamik bir karakter değil, Augustinusçu manada kökensel, simgesel, statik bir karakter uyarınca şekillenmektedir. Bu manada Hasan'ın mazi ile tesis ettiği

¹¹³⁰Hasan, Sabahat'ın eski sevgilisidir, kamyon şöförlüğü ile iştigal etmektedir. Vaktiyle futbol oynamaktadır. Sabahat'ın tüm ısrarlarına rağmen iktisadi gerekçeler ile Almanya'ya gitmekte, Almanya'da hapisaneye düşmektedir. Bu husustan ötürü utancı nedeniyle Sabahat'a hiç mektup yazmaz ve aralarındaki iletişim kopar.

¹¹³¹Yavuz ile evlidir, Ayşe'nin annesidir.

¹¹³²Yavuz, Hasan'ın eski arkadaşıdır ve eski bir futbolcudur. Yavuz sarhoş olduğu için bir kaza geçirmekte, kaza neticesi sakat kalmakta, aynı kazada ise Sabahat'ın babası Hayrettin ölmektedir. Vaktiyle büyük futbolcu olmak hayali kuran Yavuz bu hayalini gerçekleştiremez. Yavuz Hayrettin'in dükkanını batırmakta, herkesi dolandırmaktadır.

münasebet, karşılaşma sözcük, muhteva düzeyinde temsili bir form marifetiyle açığa çıkmaktadır. Bu hususu Yavuz'un evine geldiğinde Hasan'ın sarf ettiği "ev hiç değişmemiş" türünden sözcükler yahut Hasan'ın annesinin mezarına gerçekleştirdiği ziyaret marifetiyle teşhis etmek mümkündür. Yine Yavuz ile Hasan arasında vuku bulan bir diyalogu da bu zaviyeden değerlendirmek mümkündür. Şöyle ki, Yavuz ile Hasan meyhanede içki içmekte ve aralarında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Yavuz: *"İçsene eski günlere. Ne top oynardık... Vay Hasanım bir ömür geçti be!"*

Hasan: *"Bir ömür."*

Yavuz: *"Ayakta durduğun sürece varsın...Gelmeyecem mi sandın?...Dağıtalım bu son gecemizde. İkimize de yol göründü aslanım...Amansız yol."*

Sabahat ile Hasan arasında vuku bulan diyalogu da yukarıda ifade edilen husus ışığında değerlendirmek mümkündür. Şöyle ki, Sabahat ve Ayşe dere kenarında suya girmekte, Hasan ise polaroid fotoğraf makinesi vasıtasıyla onların fotoğrafını çekmektedir. Hasan çektiği fotoğrafları Sabahat'a vermek istemektedir fakat Sabahat Hasan'ın uzattığı fotoları almak istememekte ve aralarında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Hasan: *"Niye istemiyorsun ki resimleri?"*

Sabahat: *"Onlar da eskiyecek birgün. Eskiye ait hiçbir şey istemiyorum...En iyisi anılarda kalacak her şeyi unutmak. Eskiye ait hiçbir şeyi hatırlamamak."*

Hasan: *"Herşeyi unutmazsın ki Sabahat. Eski anıları...Mümkün değil ki unutmak."*

Sabahat: *"Unuttum çünkü unutmak zorundaydım. Şimdi hatırladığım tek şey yaşadığım hayat."*

Yine Hasan ile Sabahat arasında tır içinde vuku bulan şu diyalogu da yukarıda ifade edilen hususlar ışığında değerlendirmek mümkündür:

Sabahat: *“Yarın yine yollarımız ayrılıyor...Beni niye bıraktın Hasan?”*

Hasan: *“Hani geçmişi hatırlamak istemiyordun.”*

Yine Hasan ile Sabahat arasında vuku bulan şu diyalogu da yukarıda ifade edilen hususlar ışığında değerlendirmek mümkündür:

Hasan: *“Neredesin Sabahat?”*

Sabahat: *“Önemi yok, nerede olduğum önemli değil artık...Vaktim yok. Herşeyi hatırlıyorum... Hiçbir zaman unutmadım...Artık çok geç...Herşey için çok geç!”*

Öte taraftan, mazi ile tesis edilen münasebetle alakalı bir hususu da ifade etmek gerekmektedir. Hasan’ın muhteva düzeyinde, dramatik düzeyde mazi ile tesis ettiği münasebet bir yönüyle dinamik bir karakter taşımaktadır. Hasan’ın mazi ile şimdi marifetiyle tesis ettiği münasebet aslında bir değişimi temsil etmekte; mazi ile şimdi marifetiyle tesis edilen münasebet statik değil, dinamik bir karakter taşımaktadır. Hasan mazide bir kökeni aramakta fakat şimdinin tesiriyle mazideki bu köken muhteva düzeyinde şimdide bir değişime uğramakta, dinamik bir karakter kazanmaktadır. Ancak belirtilen husus mazi ile tesis edilen münasebetin statik, kökensel karakteri düzeyinde değil, muhteva düzeyinde bir değişimi ifade etmektedir; yani değişimi ifade eden husus mazi ile tesis edilen münasebetin niteliği uyarınca değil, bu münasebetin muhtevası uyarınca şekillenmektedir. Filmde Yavuz’un değişimi bağlamında muhteva düzeyinde açığa çıkan bu hususu teşhis etmek mümkündür. Bu bakımdan hastanede Hasan Yavuz ile alakalı “şu ölen adamı tanıyor muydun? Adı Yavuzmuş.” sorusuna muhatap kalmakta ve şu yanıtı vermektedir: “Hayır. Böyle tanımamıştım.” Yine filmin sonuç faslında Ayşe ile Hasan arasında vuku bulan diyalog ve bir yol görüntüsü marifetiyle filmin finaline erişmek mazi ile tesis edilen münasebetin muhteva düzeyinde dinamik karakterini temsil etmektedir. Ayşe ile Hasan arasında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Ayşe: *“Annemi bulabilecek miyiz?”*

Hasan: *“Evet! Mutlaka bulacağız.”*

Kavur'un bu film marifetiyle inşa ettiği sinematik evren her düzeyde sinematografik eleman bakımından karşıtlık nosyonu uyarınca şekillenmektedir. Yavuz ile Hasan karakter yahut tipolojisi karşıtlık nosyonu çerçevesinde şekillenmekte; bu manada maddi motifler uyarınca şekillenen Yavuz ontik, kamusal, vulger planda açığa çıkan bir varoluş kipini, manevi motifler uyarınca şekillenen Hasan ise daha soyut tabiri caizse ontolojik planda açığa çıkan bir varoluşsal kipini temsil etmektedir. Hasan ve Yavuz bağlamında açığa çıkan bu iki varoluşsal kip arasındaki fark; her iki karakter yahut tipolojinin zaman, zamansallık, zaman kipleri ile tesis ettiği münasebeti de tayin etmekte; bu bakımdan Yavuz zaman ile ontik düzeyde bir münasebet tesis etmektedir. Yavuz ile Hasan arasında vuku bulan şu diyalogu bu zaviyeden değerlendirmek mümkündür.

Hasan Yavuz'un temellük ettiği parayı Hasan'a vermekte, Hasan parayı almakta ve aralarında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Hasan: *"Sabahat ile Ayşe ne olacak Yavuz?"*

Yavuz: *"Boşver olanları. Geçip gitti hepsi... Bununla yeni bir hayata başlıyorum koçum. Hepsi bitti mazi oldu."*

Kavur Amansız Yol filmi marifetiyle simgel, metaforik bir sinematik evren inşa etmekte; bu sinematik evrende yalnızlık, dinlenme tesisi, otel,¹¹³³ ölüm,¹¹³⁴ mezarlık, fotoğraf,¹¹³⁵ arayış,kurtuluş,¹¹³⁶ gitmek,¹¹³⁷ yabancılaşma,¹¹³⁸ yol, yolculuk

¹¹³³Kavur yine üzerinde cennet yazan bir tabela marifetiyle otel kavramına göndermede bulunmaktadır.

¹¹³⁴Yavuz sokakta bıçaklanmakta ve ölmektedir.

¹¹³⁵Fotoğraf yine zaman, zaman kipi ile tesis edilen münasebeti temsil etmekte ve Sabahat'ı otogarda aramak sahnesinde olduğu üzere bir tanıklık vasfı kazanmaktadır.

¹¹³⁶Sabahat ve Ayşe'nin içinde bulundukları koşullardan kurtuluş, koşulları değiştirmek imkanı mevcut değildir. Sabahat ile Hasan arasında Sabahat'ın yaşlı teyzesi ve eniştesinin yaşadığı Mardin ile alakalı sarf edilen sözcükler bu hususu ifade etmektedir. Hasan Sabahat'ı ve Ayşe'yi Sabahat'ın teyze ve eniştesinin yanına Mardin'e götürmek istemekte Sabahat ise Mardin'e gidemeyeceğini, Hasan ise Mardin'den başka gidebilecekleri başka bir yer olmadığını ifade etmektedir.

¹¹³⁷Gitmek hususu Kavur'un filmlerinde tekrar eden motiflerden birisidir. Kırık Bir Aşk Hikayesi filminde Aysel, Ah Güzel İstanbul filminde Cevahir, Amansız Yol filminde Sabahat gitmektedir.

¹¹³⁸Sabahat ile Hasan arasında Almanya ve Türkiye ile alakalı şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır: Sabahat: *"Orada yabancılık da var."*

gibi motifler simgesel, metaforik bir forma bürünmekte, temsili bir karakter kazanmaktadır. Öte taraftan, Kavur'un Amansız Yol filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evrende müzik rasyonel, temsili bir sinematografik, dramatik forma bürünmekte; müzik marifetiyle dramatik yapı organik bir karakter kazanmaktadır.

Yukarıda ifade edilen hususlar ışığında, Kavur'un Amansız Yol filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evren temsili, metaforik, simgesel bir karakter taşımakta; bu sinematik evren parça-bütün münasebeti, organik bütün nosyonu uyarınca merkeze matuf bir form marifetiyle şekillenmektedir. Bu film marifetiyle açığa çıkan sinematik evrende duyusal motor, rasyonel bağlantılar, zaman-hareket münasebeti hükmünü muhafaza etmekte; zaman bu hususa koşut olarak dolaylı, temsili bir form marifetiyle açığa çıkmakta, zamansallık bağlamında temsili bir karakter taşımaktadır. Kavur'un bu film marifetiyle inşa ettiği sinematik evren her düzeyde sinematografik unsurlar bakımından kapalı bir forma bürünmekte; başlangıç-son, lineer zaman nosyonu uyarınca şekillenmektedir. Kavur'un Amansız Yol filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evrende filmsel zaman nispeten düşük bir tempo, ritmik bir form, organik bir karakter uyarınca açığa çıkmakta; bu sinematik evrende imge pedagojik, kavramsal, temsili bir karaktere bürünmekte, bu bakımdan imge zaman münasebeti, filmsel zaman temsili, organik bir karakter uyarınca şekillenmektedir.

3.2.2. Zaman Kavramını Muhteva Düzeyinde Doğrudan Sinematikleştiren Filmler: Varlık ve Zaman ve Hafıza- Zaman

Bu fasılda zaman kavramını muhteva düzeyinde doğrudan sinematikleştiren filmler değerlendirilecektir. Bu fasıla konu teşkil eden filmler Augustinus, Heidegger zaman nosyonu uyarınca değerlendirilmekte; bu fasıla konu teşkil eden filmlerde zaman Augustinus, Heidegger zaman nosyonu uyarınca açığa çıkmaktadır. Bu manada Gece Yolculuğu ve Karşılaşma filmlerinde zaman, hafıza ve maziye

yolculuk metaforu uyarınca Augustinus zaman nosyonu marifetiyle muhteva düzeyinde doğrudan açığa çıkmaktadır. Anayurt Otel, Melekler Evi ve Gizli Yüz filmlerinde ise zaman Dasein analitiği bağlamında zamansallık, kaygı, ölüme dönük varlık olmak hususu bakımından Heidegger zaman nosyonu uyarınca açığa çıkmaktadır. Akrebin Yolculuğu filminde ise zaman sahil-gayri sahil varoluş kipi bakımından zamansallık motifi uyarınca Heidegger zaman nosyonu çerçevesinde açığa çıkmaktadır.

3.2.2.1. Dasein'ı Analiz Etmek ya da Ölüme Dönük Varlık: Anayurt Otel, Gizli Yüz, Melekler Evi Filmlerinde Zaman Nosyonu ve Heidegger Zaman Nosyonu Karakteristikleri

1987 tarihli Anayurt Otel filmi Yusuf Atılgan'ın aynı isimli eserinden sinemaya adapte edilmektedir. Bu filmin senaryosunu Ömer Kavur kaleme almakta; oyuncu kadrosunu ise Zebercet rolündeki Macit Koper, Ortalıkçı Kadın Zeynep rolündeki Serra Yılmaz, Emekli Subay rolündeki Orhan Çağman, Gecikmeli Ankara treni ile gelen kadın rolündeki Şahika Tekand, Osman Alyanak, Yaşar Güner, Aslan Kaçar, Cengiz Seçici, Ülkü Ülker, Osman Çağlar, Songül Ülkü, Kemal İnci gibi isimler teşkil etmektedir (Esen, a.g.e.,2002:181). Anayurt Otel filmi marifetiyle Kavur ruhi bir atmosfer inşa etmekte, Türk sinemasının ruhi derinlik, ruhi boyut, fiziksel, fizyolojik nitelikler ile mücehhez en müstesna karakterlerinden birisi olan Zebercet karakterini inşa etmektedir. Kavur Anayurt Otel filminde hem dramatik düzeyde hem de muhteva düzeyinde Zebercet karakterini ayrıntılı bir biçimde tasvir etmekte; yani Kavur Zebercet'in iç alemini, ruhi yanını temsili bir form marifetiyle dramatik eylem ve söz düzeyinde etkili bir biçimde sinematikleştirmektedir. Bu manada Zeynep ve hayvanlarla aynı düzeyde, hiyerarşik bir münasebet tesis etmek,¹¹³⁹ titizlik, dikkatli olmak,¹¹⁴⁰ hijyen, güçlü bir hafıza,¹¹⁴¹ gizlice oteldeki

¹¹³⁹Karşısına çıkan kara bir kediye tekme atmak hususunu yahut Zeynep ile sevişmelerini bu zaviyeden değerlendirmek mümkündür.

¹¹⁴⁰Otelden daha evvel ayrılan ve tekrar otele gelen birisinin taşıdığı bavulun otelden ayrılış esnasında taşıdığı bavuldan daha ağır olduğunu fark etmektedir.

¹¹⁴¹İki sene evvel otel ücretini ödemeyen bir müşteriye dahi hatırlamaktadır.

odaların kapısını dinlemek, sanki birisini bekliyormuş gibi mütemadiyen dışarı, sokağa bakmak; otelin kapısını her gece saat 24'te kapamak, çalar saat, yeni kıyafetler almak, sigara içmek, düzenli bir şekilde traş olmak, gazeteci çocuğun her gün getirdiği gazete, otelde çayın ücretsiz olması, Zeynep'in her hafta sebze almaya gitmesi, emekli subayın Zebercet'e her gün yönelttiği *"beni soran oldu mu"* şeklindeki soru, cinsel yönelim türünden dramatik eylemler, göstergeler yahut rutin bir biçimde tekrarladığı *"adım Zebercet. Oysa ben sizinkini bilmiyorum. Gecikmeli Ankara treniyle geldiniz üç gün önce. Kaydınızı yapamadım. Adınızı söylemediniz. Döneceğinizi biliyorum gittiğiniz köyden Hacı Rahmanlı'dan. Bir haftaya kadar dönerim dediniz."* veya *"merhaba. Döndüm. Odanız boş mu?"* türünden sözcükler marifetiyle Zebercet karakteri şekillenmektedir. Temas edilen bu dramatik eylemler yahut göstergeler hem Zebercet karakterinin rutin, monoton varoluş kipini hem de bu karakterin tabiri caizse şizoid ruhi niteliğini ifade etmektedir.

28 Kasım 1950 tarihinde Zebercet yedi aylık olarak doğmaktadır. Zebercet doğduğunda annesi kırk dört yaşındadır, annesi babasından yaş bakımından daha büyüktür ve annesi dört kere düşük yapmaktadır. Annesi, 1960 tarihinde Zebercet'in sünnet olduğu yaz, babası ise birkaç sene evvel ölmektedir. Zebercet eğitim-öğretim hayatını orta ikinci sınıftan ayrılmak suretiyle noktalamakta, bir süre aylak dolaşmakta, askerlik vazifesini ise 1971 senesinde tamamlamaktadır. Tıp doktoru, İstanbul'da ikamet eden Faruk Keçeci'nin mülkiyetinde bulunan on dört odalı, eski bir konaktan otele dönüştürülen daha evvel Zebercet'in babasının işlettiği Anayurt Oteli'ni 1980 senesinden beri Zebercet işletmektedir. Anayurt Oteli 1839 senesinde konak olarak inşa edilmekte, 1923 senesinde konak otele dönüştürülmektedir. Bu her iki tarih Türk siyasi hayatı bağlamında Tanzimat Fermanı'nın ve cumhuriyetin ilanı olmak üzere iki mühim siyasi olayı ifade etmektedir. Bu bakımdan konakın inşa edilmek ve otele dönüşmek tarihi aşkın, temsili bir hususa da işaret etmektedir.¹¹⁴²

Kavur'un bu film marifetiyle inşa ettiği sinematik evrende dramatik yapı Zebercet karakteri ve bu karakteri temsil eden Anayurt Oteli mekanı uyarınca

¹¹⁴²Leyla Burcu Dünder "Cemaatten Cemiyete: Bir Kasaba Romanı Olarak Anayurt Oteli" isimli çalışmasında Anayurt Oteli romanını bu zaviyeden değerlendirmektedir (Akt., Narlı, 2017:170).

şekillenmekte; bu manada mekan ve karakter arasında temsili, rasyonel bir münasebet açığa çıkmakta, duyu motor şema bu husus uyarınca şekillenmektedir. Kavur Zebercet karakteri ve Anayurt Oteli mekanı marifetiyle yalnızlık, yabancılaşma, birey-toplum gerilimi, taşra-fark münasebeti,¹¹⁴³ taşranın hiyerarşik toplumsal yapısı, ölüm, zamansallık, zaman gibi ruhi, felsefi, sosyolojik hususları, cumhuriyetin inşa süreci, cumhuriyetin inşa ettiği yurttaş modeli gibi siyasi hususları sinematikleştirmekte; Zebercet karakteri ve Anayurt Oteli mekanı marifetiyle sosyolojik,¹¹⁴⁴ siyasi, ruhi, felsefi bir harita inşa etmektedir. Öte taraftan, Kavur'un Anayurt Oteli filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evren her düzeyde sinematografik elemanlar bakımından karşıtlık, çatışma nosyonu uyarınca şekillenmekte; dramatik düzeyde karşıtlık ve çatışma Zebercet karakterinin şizoid ruhi niteliği ve Anayurt Oteli mekanı marifetiyle açığa çıkmakta, bu iki motif bakımından cisimleşmektedir. Bu manada otel mekanını tasvir eden renkler ile otel dışındaki mekanları tasvir eden renkler farklı bir renk skalası uyarınca şekillenmekte; yani renkler marifetiyle içeri ve dışarı, otel içi ve otel dışı bakımından bir karşıtlık açığa çıkmaktadır. Yine benzer şekilde dramatik muhteva, dramatik eylem, mizansen unsurları, kahraman yahut tipolojiler bakımından da benzer karşıtlıkları teşhis etmek mümkündür.

Kavur Anayurt Oteli filmi marifetiyle romantik, masalsı, fantastik bir sinematik evren inşa etmekte; bu manada Kavur bu film marifetiyle Zebercet karakterinin iç, ruhi alemine yönelmekte, Zebercet karakterinin iç, ruhi alemi ile ampirik, ontik evren arasında bir münasebet tesis etmekte,¹¹⁴⁵ ampirik, ontik evren marifetiyle Zebercet karakterinin iç, ruhi alemi dışavurmakta, tezahür etmektedir. Yani ampirik, ontik evren ruhi, iç alemin tezahürü formuna bürünmekte, bu

¹¹⁴³Pazar yerindeki toplu dua ritüeli sırasında Zebercet şaşkın, mütereddit bir karakter kazanmakta; taşranın homojen karakteri ile Zebercet arasında bir fark açığa çıkmaktadır.

¹¹⁴⁴Kavur hayvan tüccarı, tiyatrocu, fahişe, öğretmen, esnaf gibi tipolojiler; meyhane, berber dükkanı, otel, sinema, sokaklar, mezarlık gibi mekanlar marifetiyle toplumun farklı katmanlarını sinematikleştirmekte, yansıtmaktadır.

¹¹⁴⁵Anayurt Oteli mekanı ve bu mekan marifetiyle açığa çıkan karşılaşmalar Zebercet karakterinin iç alemini, yabancılaşmış, şizoid karakterini temsil etmektedir. Öte taraftan Zebercet karakterinin otelin önünden geçen trene bakmak, otelin sokağa açılan kapısına bakmak türünden dramatik eylemleri de Zebercet karakterinin iç, ruhi alemi ile dış ampirik, ontik alem arasındaki temsili münasebete işaret etmektedir.

bakımdan simgesel, metaforik bir karakter kazanmaktadır. Bu cümleden olarak, fotoğraf, otel, tren, yemek yeme ritüeli, lokanta, çalar saat, duvar saati, sigara, belediye anonsu, berber, havlu,¹¹⁴⁶ bardaktaki ruj lekesi, ayna, bando geçit töreni, horoz dövüşü, otel kayıt defteri, otel fişleri, gazete, mezarlık, ölüm, çiçek, damlayan musluk, kestane tezgahı, meyhane, sinema, mahkeme salonu, televizyon, pazar yerindeki müşterek dua ritüeli gibi ontik, ampirik evrende açığa çıkan motifler marifetiyle Zebercet'in iç, ruhi alemi tezahür etmekte; bu manada Zebercet karakteri bu motifler marifetiyle şekillenmekte, temsili, simgesel, metaforik bir forma bürünmektedir. Bu bakımdan Zebercet karakteri hem iç, ruhi planda hem de sosyolojik, siyasi planda bir dekadansı temsil etmekte; yani Zebercet'in iç, ruhi, kimlik kompleksi¹¹⁴⁷ ile sosyolojik, siyasi düzeyde açığa çıkan kimlik kompleksi arasında bir paralellik tesis etmek mümkündür.¹¹⁴⁸

Kavur'un Anayurt Otel filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evrende kimi düzeylerde biçim ve muhteva bakımından modern sinematik kod ve motifler açığa çıkmaktadır. Bu bakımdan Anayurt Otel filmi Kavur'un sinematik serencamı bakımından bir kırılmanın işareti şeklinde değerlendirmek mümkündür. Kavur bu film marifetiyle muhteva bakımından felsefi, ruhi bir sinematik evren inşa etmekte; bu sinematik evrende daha evvelki filmlerine de konu teşkil eden felsefi, ruhi unsurlar bu film marifetiyle muhteva bakımından sarıh bir biçimde açığa çıkmaktadır. Öte taraftan, metinlerarası referans,¹¹⁴⁹ ara yazı gibi motifler¹¹⁵⁰

¹¹⁴⁶Filmdeki havlu objesi temsili, simgesel bir karakter taşımaktadır. Bu hususu Zebercet'in "aynı havlu. Ankara'da aynı yerden aldı belki havluyu. Olacak şey değil. Döndünüz demek. Buraya uğramadan, burada kalmadan" sözcükleri marifetiyle teşhis etmek mümkündür.

¹¹⁴⁷Zebercet horoz dövüşünde Ekrem isimli bir gençle tanışmakta ve bu gence ismini Ahmet şeklinde ifade etmektedir. Bu hususu kimlik kompleksi zaviyesinden değerlendirmek mümkündür. Yine Zebercet ile bir kişi arasında vuku bulan bir diyalogu da bu bağlamda nakletmek mümkündür:

Mezarlıktaki kişi: "Nerede çalışıyorsunuz?"

Zebercet: "Nüfusta."

Mezarlıktaki kişi: "Kimlerdensiniz siz?"

Zebercet: "Keçecilerden."

¹¹⁴⁸Bireysel kimlik ile siyasi, sosyolojik kimlik arasında tesis edilen temsili münasebeti filmdeki emekli subay tipolojisi marifetiyle de teşhis etmek mümkündür. Sosyolojik, siyasi planda temsili bir karakter taşıyan, siyasi, sosyolojik bir ideali temsil eden, hep aynı elbiseyi giyen emekli subay tipolojisinin aslında öz kızını boğan bir kanun kaçağı olduğu açığa çıkmaktadır.

¹¹⁴⁹Filmdeki bir sahnede Zebercet sokakta televizyon izlemekte, televizyonda Kavur'un Göl filminden bir sahne gösterilmektedir.

¹¹⁵⁰Filmde ara yazı bir yabancılaştırma efekti karakteri değil, sinematik evreni organik bir bütün doğrultusunda şekillendiren tabiri caizse yansıtmacı, mimetik bir karakter taşımaktadır.

marifetiyle Anayurt oteli filminde Kavur daha evvelki filmleriyle mukayese edildiğinde sinematik düzeyde nispeten farklı bir mecraya yönelmekte; Kavur bu film marifetiyle fantastik, romantik, masalsı bir sinematik evren inşa etmekte, ruhi, felsefi konuları sinematikleştirmektedir.

Kavur bu film marifetiyle inşa ettiği sinematik evrende filmsel zaman, dramatik zaman, öykü zamanı, fiziksel zaman arasında bir münasebet tesis etmekte; Anayurt Otelinde dramatik yapı 104 dakika 5 saniye uyarınca şekillenmekte, dramatik muhteva yirmi dört günlük bir öykü marifetiyle açığa çıkmakta (Esen, 2000:8), anlatının, öykünün kronolojik düzeyde zaman bakımından ilerleyişi ara yazılar marifetiyle gerçekleşmektedir. Öte taraftan, Anayurt Otelinde zaman, zamansallık, ölüm, zaman nosyonu vulger, kamusal düzeyde muhteva bakımından sözcükler marifetiyle yahut sürekli çalan bir çalar saat,¹¹⁵¹ duvar saati, kol saati imgesi¹¹⁵² marifetiyle açığa çıkmakta; zaman, zamansallık ile tesis edilen münasebet ontolojik düzey yahut imge düzeyi uyarınca değil, ontik bir düzey uyarınca temsili bir karakter marifetiyle şekillenmektedir. Filmde Zebercet'in ya da filmdeki diğer kişilerin sözcükleri yahut vuku bulan diyaloglar marifetiyle temas edilen hususu muhteva düzeyinde teşhis etmek mümkündür. Aşağıda bu bağlamda açığa çıkan muhtelif sözcükler ve vuku bulan muhtelif diyaloglar nakledilecektir.

Zebercet ile emekli subay arasında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Emekli Subay: “*Altı gündür hiç dışarıya çıkmadınız. Hep oturur musunuz böyle?*”

Zebercet: “*Evet efendim. İşim bu benim.*”

Yine Ekrem ile Zebercet arasında sinemada şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

¹¹⁵¹Çalar saat sabah çalmakta, Zebercet uyanmakta ve saat altıyı göstermektedir. Böylece çalar saat yeni bir günün başlangıcını ve Zebercet'in rutinini, olağan varoluşunu temsil etmektedir.

¹¹⁵²Zebercet otelde fahişeyi beklemekte, saatine bakmak suretiyle “*gelmeyecek, canı cehenneme*” demektedir.

Ekrem: *“Bir ay önce bir filmi oynadıydı bunun.”*

Zebercet: *“Yaşın kaç?”*

Ekrem: *“Onyediyi yaşıma yeni girdim.”*

Zebercet: *“Otuzüç ...Dedemden kalma bir otel işletiyorum...Olur saçmalık. değil...Gidiyorum ben.”*

Ekrem: *“Ne olur gitme Ahmet abi. Bitince çıkalım.”*

Zebercet ile bir kişi arasında mezarlıkta şöyle bir diyalog vuku bulunmaktadır:

Mezarlıktaki Kişi: *“Yabancı mısınız? İş günü de ondan sordum.”*

Zebercet: *“Hayır izinliyim, pazara bitiyor.”*

Zebercet ile Zeynep arasında şöyle bir diyalog vuku bulunmaktadır:

Zeynep: *“Dayımdan epeydir haber yok. Her ay aylığıma almaya gelirdi.”*

Zebercet: *“Dayın öldü senin, altı ay önce. Köyden haberini gönderdiler ölmüş diye. Seni buraya ilk getirdiğinde, hep uyur bu demişti.”*

Zebercet ile Zeynep yatakta sevişmekte, Zeynep “of yine köpek” şeklinde bir sözcük sarf etmekte ve aralarında şöyle bir diyalog vuku bulunmaktadır:

Zebercet: *“Uyansana kız sen!”*

Zeynep: *“Sen misin dayı?”*

Zebercet: *“Yarın gidemezsin dayın ölmüş.”*

Zeynep: *“Ölmüş mü, anam mı?”*

Zebercet: *“Dayın, çok oldu. Köyden biri söyledi.”*

Zeynep: *“Yalandır.”*

Zebercet: *“Doğru, ölmüş. Kalk, doğrul şöyle, uyan hadi!”*

Zeynep: *“Uyandım ağa.”*

Zebercet: *“Gömleğini çıkar...Hep uyuyorsun sen. Uyan bu kez!”*

Gör÷lmektedir ki, Kavur'un Anayurt Otel'i filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evrende zaman, ölüm, zamansallık hususu muhteva düzeyinde açığa çıkmaktadır. Öte taraftan, zaman, ölüm, zamansallık hususu bağlamında sözcük, muhteva ile mekan yani Anayurt oteli arasında simgesel, temsili bir münasebet de açığa çıkmakta; mekan yani Anayurt Otel'i zaman, ölüm, zamansallık hususunu temsil etmekte, simgelemektedir. Bu hususu yine muhteva düzeyinde teşhis etmek mümkündür. Aşağıda bu bağlamda vuku bulan muhtelif diyaloglar nakledilecektir.

Bir müşteri ile Zebercet arasında otelde şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Müşteri: *"Oda ayırtmıştım gündüz."*

Zebercet: *"Yatak ücretini önceden alıyoruz efendim."*

Müşteri: *"Niye? Yarın sabah veririm size."*

Zebercet: *"Kusura bakmayın, bir gecelik borcunuz da var bize."*

Müşteri: *"Nasıl? Borcum mu var?"*

Zebercet: *"Evet! İki yıl önceydi giderken sonra veririm demiştiniz."*

Müşteri: *"Yanlışınız var, ilk gelişim benim buraya."*

Zebercet: *"Yanıldığımı sanmıyorum."*

Müşteri: *"Nasıl olur, bana gvenmiyorsanız, kalamam otelinizde."*

Zebercet: *"Siz bilirsiniz."*

Müşteri: *"Tuhaf bir yer."*

Yine hayvan tüccarı bir müşteri ile Zebercet arasında aynı bağlamda şu diyalog vuku bulmaktadır:

Zebercet: *"Yer yok."*

Hayvan tüccarı: *"Nasıl olur, hep burada kalırız."*

Yine Zeynep ile Zebercet arasında aynı bağlamda şu diyalog vuku bulmaktadır:

Zeynep: *"Neden gelmiyorlar ağam?"*

Zebercet: “*Bilmem, gelirler yine.*”

Zeynep: “*Ben gideyim istersen ağam.*”

Zebercet: “*Nereye gideceksin?*”

Zeynep: “*Bilmem, köye giderim...Yapacak bir şey yok.*”

Yine Zebercet’in otelde yedi gün kalan emekli subayın ardından sarf ettiği “kaçıyorsunuz demek. Onun ayrıldığı gün buradaydınız. Kadının ayrıldığı gün. Artık gelmeyeceğini mi anladınız. Artık gelmez ama benim beklemem gerek diyemediniz. Belki de bir başkasını bekliyordunuz. Yine de iyi dayandınız.” şeklindeki sözcükleri de aynı bağlamda değerlendirmek mümkündür.

Kavur, Zebercet karakteri marifetiyle ruhi, sosyolojik bakımdan Türk sinemasının en müstesna karakterlerinden birini inşa etmektedir. Zebercet karakteri muhteva düzeyinde hem bireysel ruhi hem de sosyolojik planda bütünsel, tutarlı bir form uyarınca değil, parçalı, fragmental bir form uyarınca şekillenmektedir. Ancak Zebercet karakterinin fragmental, parçalı niteliğini fark temelli şizoid bir form değil, organik, paranoid bir form karakterize etmektedir. Yani Zebercet karakterinin fragmental niteliğini organik, bütünsel bir çerçeve tayin etmekte; fragmental karakter bu çerçeve uyarınca açığa çıkmaktadır. Bu manada fark, oluş ve Zebercet karakteri arasındaki münasebet parça-bütün formu uyarınca görelî, hiyerarşik bir nitelik marifetiyle şekillenmekte; Zebercet karakterinin zaman, zamansallık, ölüm ile tesis ettiği münasebet de bu husus uyarınca açığa çıkmaktadır. Zebercet karakterinin tıpkı dayısı gibi kendini asmak suretiyle ölümü, trajik bir akıbet maruz kalmak hususunu bu bağlamda ifade etmek mümkündür. Tabiri caizse, trajik bir kader Zebercet karakteri marifetiyle tekerrür etmekte; Zebercet bu trajik akıbet yahut kader ile mücadele etmek yerine bu tekerrür eden trajik kadere rıza göstermektedir. Öte taraftan, Zebercet karakterinin paranoid niteliğini filmde açığa çıkan muhtelif unsurlar marifetiyle teşhis etmek mümkündür. Şöyle ki; berber çırağı Zebercet’i traş olmaya çağırmakta fakat Zebercet berber çırağına geçen hafta traş olduğunu söylemek suretiyle berber çırağının davetini reddetmektedir. Yine bir başka berber dükkanında Zebercet ile berber arasında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Berber: *“Buralı mısınız?”*

Zebercet: *“Hayır bir iş için geldim.”*

Bu diyalog esnasında Zebercet aynada bir bıyık imgesi görmekte ve “bıyığımı da kesiverin” şeklinde sözcükler sarf etmektedir. Zebercet ile berber arasında vuku bulan diyalog yanında Zebercet’in ayna ile tesis ettiği münasebeti de yukarıda temas edilen bağlamda değerlendirmek mümkündür.

Zebercet karakteri bıyığını kesmekte ve mezarlığa gitmektedir. Mezarlıkta, sevgili olan bir çift ve otele gelen fahişe ile karşılaşmaktadır. Zebercet “merhaba bayan. Çoktandır görünmüyorsunuz. Görüşmeyeli nasılsınız? Ne kadar güzel bir gün değil mi! İyi günler beni tanıdınız mı?” şeklinde sözcükler sarf etmek suretiyle tıpkı fahişe ile konuşuyormuş gibi bir prova yapmakta ve sonra fahişenin yanına gitmektedir. Fahişe ile Zebercet arasında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Zebercet: *“Merhaba! Beni tanıdınız mı?”*

Fahişe: *“Hayır! Nereden tanıyacağım?”*

Zebercet: *“Otelciyim ben, istasyona yakın, hani ara sıra gelirdiniz biriyle.”*

Fahişe: *“Ha evet! Çok değişmiş yüzünüz.”*

Zebercet: *“Bıyığımı kestim de.”*

Fahişe: *“Otele ne oldu? Geçen gece bir gece geldim kapalıydı.”*

Zebercet: *“Damı aktarıldı, boyacı da girecek. Benimle gelir misiniz?”*

Fahişe: *“Bugün olmaz gelemem... Bugün olmaz dedim...”*

Zebercet: *“Oturmayın burada, gelin benimle otele gidelim.”*

Fahişe: *“Şimdi olmaz. Birini bekliyorum, neredeyse gelir. Sen git ben yarım saat sonra gelirim.”*

Zebercet: *“Gelir misin? Yarım saat mi?”*

Fahişe: *“Yarım saat, bilemedin üç çeyrek. Hadi git artık, durma!”*

Zebercet’in bıyığını kesmek suretiyle yaşadığı değişim, Zebercet karakteri marifetiyle açığa çıkan fark yukarıda ifade edilen husus çerçevesinde tecelli etmektedir.

Kavur'un Anayurt Oteli marifetiyle inşa ettiği sinematik evrende açığa çıkan tüm sinematografik unsurlar Zebercet'in ölümü, Zebercet'in ölüme matuf karakteri uyarınca şekillenmektedir. Zebercet karakterinin zamansallık, ölüm, ölüme dönük varlık olmak kipi ile tesis ettiği münasebet, Zebercet'in ölüme matuf içsel yolculuğu halis, otantik, sahil bir varoluş, özbilince¹¹⁵³ erişmek hususu uyarınca değil; gayri sahil bir varoluş hususu uyarınca statik, simgesel, hiyerarşik bir karakter marifetiyle açığa çıkmaktadır. Bu manada Zebercet'in kaygısı, Zebercet'in ölüm, zamansallık kipi ile yüzleşmek suretiyle hiçleşmesi, bu hiçleşmeden doğan boşluk halis, otantik, sahil bir varoluş uyarınca değil, nesneye matuf bir korku, gayri sahil bir varoluş uyarınca şekillenmektedir.¹¹⁵⁴ Dolayısıyla Zebercet karakteri varlığın ufku ve en zati imkan ile istikbal ve şimdi kipi uyarınca değil, mazi kipi ya da ana rahmine dönüş motifi uyarınca bir münasebet tesis etmekte; Zebercet karakteri fantastik bir mazi kipi uyarınca şekillenmekte, mazi kipi uyarınca bütünsel karakterini yitirmekte, en zati imkandan tabiri caizse mahrum kalmaktadır. Zebercet karakterini fantastik, muhayyel bir mazi kipi ve bu mazi kipinden neşet eden simgeler tahakküm altına almakta tabiri caizse mazi kipi Zeberceti kendi zindanına hapsedmektedir.¹¹⁵⁵ Bu cümleden olarak, Zebercet karakterini tıpkı dayısı gibi fantastik bir kadın imgesi şekillendirmekte; Zebercet karakteri tıpkı dayısı gibi kendini asmakta ve tıpkı dayısının daha evvel prova ettiği üzere bir kadını boğmak suretiyle

¹¹⁵³ Öz bilinç kavramını Schopenhauer İstencin Özgürlüğü isimli eserinde şöyle tanımlamaktadır: “Öz bilinç, *öteki şeylerin* bilincine varmanın tersine ben'in kendi özünün bilincine varmasıdır” (1998:18).

¹¹⁵⁴ Zebercet karakterinin sarf ettiği “*bilmem belki de sonuna dek gitmekten korkuyorlardır, sonunu görmekten*” yahut “*kaçtınız demek. Kaçılır mı hep? Bu tedirginlik yaşanır mı boyuna, bilinmeyenin tedirginliği*” şeklindeki sözcükler marifetiyle bu hususu teşhis etmek mümkündür.

¹¹⁵⁵ Filmin giriş faslında kapı açılmakta ve bir kadın oda sormaktadır. Zebercet ile bu kadın arasında bir münasebet açığa çıkmakta ve Zebercet bu kadının tekrar otele gelmesini beklemektedir. Zebercet ile kadın arasındaki bu münasebeti Zebercet'in sarf ettiği “*gelmeseydin ölürdüm. Bir haftaya kadar dönerim demiştiniz*” ya da “*dört gün oldu gideli ne yapmaya gitti o köye*” şeklindeki sözcükler marifetiyle teşhis etmek mümkündür. Öte taraftan, Zebercet'in günleri Gezgün ismini yazdığı 1 numaralı odada bu kadının hayaliyle gerçekleştirdiği münasebet uyarınca şekillenmektedir. Zebercet 1 numaralı odanın temizlenmesine, odadaki eşyalara dokunulmasına müsaade etmemektedir yani odayı aynı haliyle muhafaza etmektedir. Zebercet 1 numaralı odaya girmekte, odadaki ışığı açıp kapamakta, odadaki eşyalara bakmakta, mesala bardaktaki ruj lekesine bakmakta, bu sırada baktığı bardak düşüp kırılmakta ve Zebercet “*oda bozuldu, gelmezsiniz artık*” şeklinde sözcükler sarf etmektedir. Bu bakımdan Zebercet karakteri tabiri caizse odada muhayyel bir kadın imgesi ile yüzleşmekte, Zebercet ile bu kadın imgesi arasında statik, fantastik bir münasebet açığa çıkmakta, mazideki bu fantastik kadın imgesi Zebercet karakterini şekillendirmektedir. Dolayısıyla Zebercet ile kadın arasındaki münasebet bakımından oda simgesel, maziye matuf bir karakter taşımaktadır.

öldürmektedir.¹¹⁵⁶ Öte taraftan, Zebercet karakterinin otel dışına gerçekleştirdiği gezintiler bir yönüyle başıbozuk, flanör bir nitelik uyarınca fark temelinde değil, Zebercet'in ölümüne matuf organik, dikotomik bir karakter, içeri ve dışarı arasındaki bir hiyerarşi marifetiyle şekillenmektedir.¹¹⁵⁷ Dolayısıyla Zebercet karakterinin zaman, zamansallık ile tesis ettiği münasebet, tecrübe de temas edilen husus uyarınca şekillenmekte; fark, oluş temelinde heterojen bir karakter marifetiyle değil, özdeşlik temelinde homojen bir karakter marifetiyle açığa çıkmaktadır.

Yukarıda ifade edilen hususlar ışığında, Kavur'un Anayurt Otel filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evren temsili, metaforik, simgesel bir karakter taşımakta; bu sinematik evren parça-bütün münasebeti, organik bütün nosyonu uyarınca merkeze matuf bir form marifetiyle şekillenmektedir. Bu film marifetiyle açığa çıkan sinematik evrende duyusal motor, rasyonel bağlantılar, zaman-hareket münasebeti hükmünü muhafaza etmekte; zaman bu hususa koşut olarak dolaylı, temsili bir form marifetiyle açığa çıkmakta, zamansallık bağlamında temsili bir

¹¹⁵⁶ Daha on dokuz yaşındayken Semra isimli erişilmez esmer bir kadın ile Zebercet karakterinin dayısı arasında bir münasebet açığa çıkmakta, sonra Zebercet'in dayısı kendini asmaktadır. Benzer bir şekilde Zebercet'in beklediği kadın da esmerdir. Yine Zebercet'in *"sizinikilerden hiç kendini asan oldu mu? Ya birini öldüren...Benimkilerden biri gerdek gecesi karısını boğmuş...Nedenini söylememiş. Duruşmada çok üstelemişler, söylememiş. Belki nedeni yoktu ya da bir yığın nedeni vardı ama bilmiyorduk, sonunda asılmış"* şeklindeki sözcükleri de aynı bağlamda ifade etmek mümkündür.

¹¹⁵⁷ Zebercet otel dışına muhtelif gezintiler gerçekleştirmekte, bu gezintiler marifetiyle farklı düzeylerde ilişkiler tesis etmekte; farklı mekanları tecrübe etmektedir. Söz gelimi, Zebercet horoz dövüşü izlemeye gitmekte; sokakta üzeri gazete ile örtülmüş bir ceset görmekte; sinemaya gitmekte, sinemada karate filmi izlemekte; meyhaneye gitmekte, meyhanede bir adamın hapisane hatıralarını dinlemekte, meyhanede bir adam Zebercet'in masasına oturmak istemekte; mezarlığa gitmekte, sokakta bir kadını takip etmekte, kadın ile sevgilisini daha sonra el ele görmekte; jandarmaların kolundan tutup götürdüğü bir adamı görmekte, fotoğraf çektiren bir adamı görmekte; bir mahkeme salonuna girip davayı izlemekte; Ekrem ile kestaneci ve muhtelif tipolojiler ile karşılaşmaktadır. Temas edilen bu karşılaşmalarda Zebercet kendinde müspet bir farkı değil; öteki ile arasındaki menfi, hiyerarşik bir farkı tecrübe etmektedir. Zebercet'in karate filmi izlerken kusmasını; aranan bir adamı ellerinden kaçıran polislerin düdük çaldığı esnada kulaklarını kapamasını, bir kediye tekme atmasını ve bu durumun neticesinde yargılayan bakışlara maruz kalmasını; horoz dövüşünde başının dönmesini bu bağlamda değerlendirmek mümkündür. Yine Zebercet'in tecrübe ettiği başka bir olayı da bu bağlamda değerlendirmek mümkündür. Şöyle ki; Zebercet bir kestanecinin başında hiçbir şey söylemeden dikilmekte ve aralarında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Kestaneci: *"Ne dikilip duruyorsun ulan? Yol üstüne maşalık taşı gibi. Hadi bas git!"*

Zebercet: *"Maşatlık taşı. Taş gibiyim gerçekten."* Bu diyalogun ardından Zebercet kestanecinin tezgahından uzaklaşmakta ve sonra geri dönmekte, *"ben maşatlık değilim"* demek suretiyle kestanecinin tezgahına tekme atmaktadır. Yine Zebercet'in mahkeme salonundaki tecrübesini aynı zaviyeden değerlendirmek mümkündür. Şöyle ki; sanık Ahmet Kuruca'ya yöneltilen *"ayağa kalk"* şeklindeki komuta Zebercet riayet etmek suretiyle ayağa kalkmakta ve Zebercet sanığa yöneltilen sorulara *"babası mı? Babası çoktan ölmüştü haberi yoktu. Bilemiyorum. Bilemem nedensiz olamaz mı? Yatakta gözleri ağzı açtı yorgani çektim üstüne."* şeklinde sessizce yanıt vermektedir.

karakter taşımaktadır. Kavur'un bu film marifetiyle inşa ettiği sinematik evren her düzeyde sinematografik unsurlar bakımından kapalı bir forma bürünmekte; başlangıç-son, lineer zaman nosyonu uyarınca şekillenmektedir. Kavur'un Anayurt Otel filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evrende filmsel zaman nispeten düşük bir tempo, ritmik bir form, organik bir karakter uyarınca açığa çıkmakta; bu sinematik evrende imge pedagojik, kavramsal, temsili bir karaktere bürünmekte, bu bakımdan imge zaman münasebeti, filmsel zaman temsili, organik bir karakter uyarınca şekillenmektedir.

1990 tarihli Gizli Yüz filminin senaryosunu yazar Orhan Pamuk kaleme almakta;¹¹⁵⁸ oyuncu kadrosunu ise fotoğrafçı rolündeki Fikret Kuşkan,¹¹⁵⁹ meçhul kadın rolündeki Zuhal Olcay,¹¹⁶⁰ saatçi rolündeki Rutkay Aziz, fotoğrafçının annesi rolündeki Sevdâ Ferdağ, fotoğrafçının babası rolündeki Aslan Kaçar, kasaba saatçisi rolündeki Savaş Yurttaş, Ayton Sert, Ali Uzun, İskender Sönmez gibi isimler teşkil etmektedir (Esen,2002:267). Kavur'un diğer filmleri gibi Gizli Yüz filmi de hem dramatik hem de sinematografik planda metaforik bir arayış (Çomak, 1997:88; Yıldırım,2010:85), yolculuk motifi uyarınca şekillenmekte; bu arayış, yolculuk marifetiyle muhteva düzeyinde hakikat, zaman, zamansallık, ölüm türünden hususlar açığa çıkmaktadır. Kavur Gizli Yüz filmi marifetiyle hem dramatik hem de nispeten sinematografik bakımdan bilhassa da renk motifi bakımından fantastik, romantik, masalsı, gerçeküstü bir sinematik evren inşa etmekte;¹¹⁶¹ bu sinematik evren soyut, mistik bir arayış, yolculuk uyarınca şekillenmektedir. Bu manada Gizli Yüz filmi

¹¹⁵⁸Pamuk senaryoyu Kara Kitap(Pamuk,2006) isimli eserinde yer alan bir öyküyü adapte etmek suretiyle kaleme almaktadır.

¹¹⁵⁹Pavyon fotoğrafçısı rolündedir. Babası ile kavga etmekte ve bu kavga neticesinde pavyon fotoğrafçılığına başlamaktadır. Pavyon fotoğrafçısı babası ile kavga etmekte, bu kavgadan sonra bir uşak onu aramakta ve şehrin arka sokaklarında meçhul bir kadının evine götürmektedir. Bu evdeki meçhul kadın iyi para karşılığında pavyon fotoğrafçısından gece klüplerinde, içki masalarında çektiği fotoğrafları kendisine getirmesini istemekte, her sabah çekip getirdiği fotoğraflardaki suretlere, fotoğraflara büyüteç marifetiyle bakmaktadır. Bu arada meçhul kadın pavyon fotoğrafçısına fotoğrafları niçin istediğini belirtmez, pavyon fotoğrafçısı da meçhul kadın hakkında hiçbir şey bilmez, meçhul kadına dair temin ettiği yegane bilgi kadının babası ile çektiği çocukluk fotoğrafıdır.

¹¹⁶⁰Yirmi senedir babasını görmeyen kadın pavyon fotoğrafçısından para karşılığında kendisi için fotoğraf çekmesini, pavyonlarda, gece klüplerinde, içki masalarında çektiği fotoğrafları kendine getirmesini istemektedir.

¹¹⁶¹Filmin final faslında hikayenin bitmesi marifetiyle renk skalasında vuku bulan değişimi bu zaviyeden değerlendirmek mümkündür.

doğu anlatı geleneğine koşut olarak anlatı, muhteva düzeyinde epik bir karakter taşımakta;¹¹⁶² bu hususa koşut olarak Gizli Yüz filmi sinematografik, sinematik bakımdan da Şehirler Şehri, Ölüler Şehri, Kalpler Şehri türünden muhteva düzeyinde ayrımlar ve arayazılar marifetiyle nispeten episodik bir forma bürünmektedir. Bununla birlikte, bu episodik karakter fragmental değil, hem muhteva hem de sinematografik, sinematik düzeyde organik bir bütün hususu uyarınca şekillenmekte, hiyerarşik bir karakter taşımaktadır. Öte taraftan, Kavur'un Gizli Yüz filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evrende muhteva düzeyinde, dramatik düzeyde ayna, suret, lamba, sır, sezgi, rüya, saatçilik¹¹⁶³ türünden tasavvufi nosyona dair simgesel, metaforik unsurlar teşhis etmek,¹¹⁶⁴ bu tasavvufi unsurlar ile metaforik yolculuk, arayış arasında bir münasebet tesis etmek mümkündür.¹¹⁶⁵ Ayrıca filmde Feridüddin Attar, Şeyh Galip gibi tasavvufi nosyonun mühim isimlerinden nakledilen sözcüklere, söz gelimi Şeyh Galip'in Hüsn-ü Aşk Adlı eserinden nakledilen “Durma sefer et diyarı kalbe/ Canbaş ko reh güzarı kalbe”(Şeyh Galip, 2019:92) türünden sözcüklere tesadüf etmek mümkündür.

Yukarıda ifade edildiği üzere, Kavur'un Gizli Yüz filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evrende dramatik yapı ve bu hususa koşut olarak muhteva bir pavyon fotoğrafçısının hakikate, öze matuf arayışı, yolculuğu uyarınca şekillenmekte; bu arayış ve yolculuk marifetiyle ontik, ontolojik, felsefik, mistik düzeyde karşılaşmalar, film jeneriğinde Feridüddin Attar'dan nakledilen “Binlerce binlerce sır bilinecek/ o gizli yüz gösterince kendini” şeklindeki epigrafta ifade edildiği üzere hakikatin, varlık'ın farklı veçheleri, hakikatin, varlık'ın farklı sırları, farklı hikayeler,

¹¹⁶²Bu manada filmin senaryosunu kaleme alan Orhan Pamuk stili, üslubu ile filmin stili ve üslubu arasında doğu anlatı geleneği, epik anlatı bağlamında bir paralellik tesis etmek; film stiliindeki, film üslubundaki Orhan Pamuk tesirine temas etmek hatta filmin Pamuk'un diğer eserlerinde olduğu üzere bir epigraf marifetiyle başlamak hususunu, filmdeki hikaye anlatıcılığı motifini bu zaviyeden değerlendirmek mümkündür.

¹¹⁶³Türk saatçiliğinde Mevlevilik tarikatı öncü bir konum teşkil etmektedir. Bu manada filmde muhteva düzeyinde, dramatik düzeyde açığa çıkan saatçilik, saat tamirciliği hususu ile tasavvuf nosyonu arasında bir paralellik tesis etmek mümkündür.

¹¹⁶⁴Nebahat Akgün Çomak'a göre ayna arkasında sırlar ihtiva etmekte, lamba ise bu sırları çözmektedir. Bu iki unsura ilave olarak Çomak'ın ifade ettiği üzere ütü ise tüm hataları düzeltmektedir.

¹¹⁶⁵Tasavvuf nosyonunda hakikat, hakikatin mertebeleri bağlamında yol, yolculuk, arayış kavramları mühim bir husus teşkil etmektedir.

farklı suretler açığa çıkmaktadır.¹¹⁶⁶ Bu bakımdan pavyon fotoğrafçısının arayışı, yolculuğu ile Heideggerci manada yol, yolculuk nosyonu ve unutilan, perdelenen varlığın, hakikatin tecellisi bağlamında aletheia kavramı arasında bir paralellik tesis etmek; bu yolculuğun, arayışın unutmak-hatırlamak, öz-görünüş daha doğrusu öz-suret, hakikat-rüya, sahih-gayri sahih varoluş türünden ikilikler uyarınca yahut zaman, zamansallık ölüm ile rüya, hikaye, dert,sır motifleri bakımından tesis edilen ontolojik,varoluşsal münasebet uyarınca öze, hakikate, sahih, otantik varoluşa matuf bir karakter marifetiyle şekillendiğini ifade etmek mümkündür.Dolayısıyla bu yolculuk, arayış muhteva düzeyinde fark, oluş, dinamik bir hakikat nosyonu uyarınca değil, maziye, öze, matuf statik bir hakikat nosyonu uyarınca organik bir bütünlük, birlik temelinde öze, hakikate, sırra erişmek¹¹⁶⁷ doğrultusunda hiyerarşik bir karakter marifetiyle şekillenmektedir. Öte taraftan, bu yolculuk, arayış marifetiyle zaman, zamansallık, ölüm gibi ontolojik sırlar unutilan, perdelenen varlık'ın, hakikatin farklı veçheleri açığa çıkmakta; unutilan varlık, hakikat, unutilan sırlar muhtelif veçheler marifetiyle tecelli etmektedir.

Kavur, Gizli Yüz filmi marifetiyle inşa ettiğı sinematik evrende, muhteva bakımından zaman, zamansallık, ölüm hususu ile ontolojik, varoluşsal planda bir münasebet tesis etmekte; bu filmde zaman, zamansallık, ölüm hususu saat, saatçi, saat kulesi¹¹⁶⁸ motifi marifetiyle muhteva bakımından sarih bir biçimde açığa çıkmaktadır. Temas edilen hususu muhteva bakımından suret, rüya, dert, hayal motifi ile zaman, zamansallık, ölüm motifi arasında sahih-gayri sahih varoluş¹¹⁶⁹ yahut hakikat bağlamında tesis edilen ontolojik, varoluşsal münasebet marifetiyle teşhis etmek mümkündür. Bu cümleden olarak, Gizli Yüz filminde tüm sinematografik unsurlar temas edilen husus uyarınca temsili, simgesel bir karakter marifetiyle

¹¹⁶⁶Meçhul kadının fotoğrafçının çektiğı fotoğraflara büyüteç marifetiyle bakmak motifi temas edilen bu hususu temsil etmektedir.

¹¹⁶⁷Akdaş bu sırrın sadece insana değil, evrene dair de bir sır olduğunu ifade etmektedir (2016:17).

¹¹⁶⁸Bu hususta şu diyalogu nakletmek mümkündür. Fotoğrafçı saatçiyi aramak suretiyle sokakta yürümekte ve bir adam ile arasında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Fotoğrafçı: “Bu kasabada saat kulesini göremeyeceğim bir sokak yok mu?”

Adam: “Yoktur. Saati göremeyeceğin tek yer saat kulesinin içidir.”

¹¹⁶⁹Fotoğrafçının annesinin sarf ettiğı “hangi ana oğulu okusun istemez ama hiçbir ana oğlu sarhoş fotoğrafları çeke çeke ömür tüketsin de istemez” şeklindeki sözcükleri bu zaviyeden değerlendirmek mümkündür.

şekillenmekte; bu bakımdan imge temsili, kavramsal bir forma bürünmekte, despotik, pedagojik bir karakter kazanmaktadır. Yukarıda ifade edilen hususları Gizli Yüz filminde sarf edilen kimi sözcükler ve vuku bulan kimi diyaloglar marifetiyle teşhis etmek mümkündür. Aşağıda bu bağlamda kimi sözcükler ve vuku bulan kimi diyaloglar nakledilecektir.

Fotografçı cebinden bir saat çıkarmakta ve fotoğrafçı ile saatçi arasında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Fotografçı: *“Şuna bir bakar mısın?”*

Saatçi: *“Nesi var?”*

Fotografçı: *“Bir derdi var ama bilmiyorum. Artık, saatler hiç bozulmaz diye düşünürdüm ben.”*

Saatçi: *“Neden?”*

Fotografçı: *“İnsan yapısı değil, artık saatler.”*

Saatçi: *“Ama seninki insan yapısıymış. Bak işliyor, dinle, zemberek kurtulmuş. Nereden anladın bir derdi olduğunu?”*

Fotografçı: *“Öyle hissettim, huzursuz ediyordu beni.”*

Saatçi: *“Herkes bu kadar hissedebilseydi dünya bambaşka bir alem olurdu. Hiç kimsenin akıl edemediği bir parça takacağım saatinin kalbine. Ne saatin ne de sen huzursuz olacaksın artık.”*

Fotografçı: *Huzurlu olmak için böyle bir dükkanda mı çalışmak lazım?”*

Saatçi: *“Sır dükkanda değil, saatlerin içindedir.”*

Fotografçı: *“Nedir bu sır?”*

Saatçi: *“Bilmiyorum tam ne olduğunu ama akşam dükkanı kapar eve giderim. Ev sessizdir, o kadar sessizdir ki, dükkandaki saatlerin tıkırtısını duyarım sanki. Kapıları kapayıp, kepenki indirdikten sonra karanlıkta saatlerin tıkr tıkr işlediğini düşünürüm. Hepsi boş, hep karanlık dükkanda bir anda. İşte bu düşünce de huzurumu kaçırır delikanlı. Oldu.”*

Fotografçı: *“Borcum? Hayatta ne olmasını istersin en çok?”*

Saatçi: *“İnsanlara saatleri anlatmak isterdim. Mekanizmaların inceliğini, yayların korkunçluğunu, çarkların karanlığını. Şimdi kimse saat nedir farkında bile*

değil. Belki bunun için insanlar kederli, belki bunun için kendi hikayelerini bile anlatamıyorlar. Akreple yelkovanın arkasında nasıl bir can vardır hissetmiyorlar bile. İnsanlara saatlerin sırrını anlatabilmek isterdim. O zaman uykudan uyanır gibi dünyaya yeniden gözlerini açarlardı. Kederlerinden kurtulurlar, belki kendi hikayelerini bile anlatabilirlerdi.”

Fotografçı meçhul kadına bir fotoğraf getirmekte, kadın fotografa bakmakta, fotoğrafı yorumlamakta ve aralarında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Meçhul Kadın: *“Saatçi olduğunu biliyordum, ancak bir saatçinin yüzü bu kadar tuhaf şaşırtıcı olabilir. Herşey var bu yüzde, keder, korku, aşk bir harita. Yanılmamışım.”*

Fotografçı: *“Senin cinsinden hiç değil o.”*

Meçhul Kadın: *“Bana onun rüyalarını bir daha anlat.”*

Fotografçı: *“İnsanlara saatleri anlatmak istermiş. İnsanlar da o zaman kederlerinden kurtulacak hikayelerini anlatabileceklermiş.”*

Meçhul Kadın: *“Onun kelimeleriyle söyle.”*

Fotografçı: *“Onun kelimeleri yoktu sanki. Bazı insanlar vardır, hikaye anlatırlar sana. Eve döndüğünde kafan bu hikayelerle doludur ama adamın söylediği tek kelimeyi hatırlamazsın.”*

Meçhul Kadın: *“Rüyalarımda ne güzel şeyler görüyorum ama sabah uyanınca hiçbirini hatırlayamıyorum. Hatırlayabildiklerim yalnızca bunlar, bir ayna, bir ütü, bir lamba. Gülüşü nasıldı?”*

Fotografçı: *“Kimin?”*

Meçhul Kadın: *“Saatçinin.”*

Fotografçı: *“Kederliydi.”*

Meçhul Kadın: *“Kederliydi değil mi? Beni ona götür.”*

Fotografçı: *“Başka fotoğraflar da var. Bakmayacak mısın?”*

Meçhul Kadın: *“İki yıl birlikte aradık şimdi beni ona götür lütfen!”*

Fotografçı: *“Şimdi mi?”*

Meçhul Kadın: *“Hı hı şimdi.”*

Fotografçı: *“Aradığın değil o.”*

Fotografçı otobüs yolculuğu esnasında bir dinlenme tesisinde mola vermekte, bu tesis havalisinde bir kahvehaneye doğru yönelmekte ve kahvehanedeki televizyon ekranında evvela kendisinden fotoğraf çekmesini talep eden meçhul kadın imgesini akabinde ise saatçi imgesini görmekte ve kahvehanenin içine girmektedir. Bu kahvehanede, saatçi kendisini dinleyenlere tıpkı Cronenberg filmlerinde olduğu üzere bir televizyon ekranı ya da video kaseti marifetiyle tabiri caizse tebliğde bulunmakta ve şu sözcükler marifetiyle seslenmektedir:

Saatçi: *“Yıllarca saatlerin içinde yaşadım.. Saatlerin sihiri hayatımın sırrı oldu. Birgün bu sırrın yüzlerimizin bilmecesiyle çözülebileceğini anladım. Böylece rüyalarım bir başkasınıninkiyle karıştı. Artık hiç unutmam çünkü anlatıyorum.”*

Saat kulesinde meçhul kadın saat mekanizmasını yeniden çalıştırmakta ve fotoğrafçı ile meçhul kadın arasında şu şekilde bir diyalog vuku bulmaktadır:

Meçhul kadın: *“Saat susunca burada olduğunu anladım. Niye durdurdun?”*

Fotografçı: *“Unutmak istiyordum.”*

Meçhul Kadın: *“İyi uyudun mu?”*

Fotografçı: *“Uyudum ama unutamadım. Rüyamda seni gördüm.”*

Zuhal: *“Tren bileti, tarife, buradan tren geçmez ki.”*

Fotografçı: *“Rüyamda seni göreceğimi biliyordum.”*

Meçhul Kadın: *“Ne yapıyordum rüyanda?”*

Fotografçı: *“Yüzümü iki yanından tutmuştun. Hikayenin sonunu anlatacaktın ama gene rüyam tamamlanmadan uyandım. Rüyamın geri kalanını anlat bana. Bu kere olsun uykudan huzurlu uyanayım.”*

Meçhul Kadın: *“Rüyalar tamamlanmaz ki hiç, hikayeler tamamlanır. Geçenlerde bir adam geldi, yüzü acıyla yüklüydü, piyango satıcısıymış. Bir biletin üzerinde bir kadın resmi görmüş ve bir daha unutamamış. Bütün hayatı yolundan çıkmış, alay etmişler. Yüzünde öyle bir bakış vardı ki! Ona aramasını söylemek isterdim. Resimdeki kadını değil, aramayı seveceğini söylemek isterdim.”*

Fotografçı: *“Yine eskisi gibi olalım. Sana fotoğraf getireyim. Yüzlere bakar, hikayelerini anlatırsın. Herşey eskisi gibi olsun. Seni seviyorum. Seviyorum seni. Seviyorum seni.”*

Fotografçı ile abisi bir köprüde durmakta, nehri izlemekte ve fotoğrafçının abisi şu sözcükleri sarf etmektedir:

Abi: *“Bir yüze bakarsın. Bir hayale kapılırsın ama gözünü açıp kapayınca kadar hayal kaybolur.”*

Kavur Gizli Yüz filmi marifetiyle mistik, tasavvufi muhtevaya koşut olarak sandık, anahtar, hazine, altın torbası,¹¹⁷⁰ saat, saat kulesi, jilet, traş olmak,¹¹⁷¹ fotoğraf, sek sek oynayan kız çocuğu, yitip gitmek,¹¹⁷² kaset,¹¹⁷³ saatçi, otel, yolculuk, arayış, unutmak, hatırlamak, hikaye, zaman, zamansallık, ölüm, hayal, ruh, kalp, suret, sır, türünden dramatik, sinematografik motifler uyarınca temsili, simgesel, metaforik bir sinematik evren inşa etmekte; bu motifler marifetiyle zaman, zamansallık, ölüm, zaman-iktidar münasebeti,¹¹⁷⁴ sahih-gayri sahih varoluş türünden ontolojik, varoluşsal unsurları sinematikleştirmekte; muhteva bakımından romantik, fantastik, masalsı bir sinematik evren inşa etmektedir. Bu bakımdan bilhassa saat, kalp, ruh, suret, rüya, hatırlamak, ruh ve hikaye motifleri muhteva bakımından temsili, simgesel, metaforik bir karakter kazanmakta; bu motifler marifetiyle

¹¹⁷⁰Kavur’un inşa ettiği sinematik evrende açığa çıkan nesneler simgesel, metaforik bir karakter kazanmaktadır. Temas edilen hususu Gizli Yüz filminde açığa çıkan altın torbası, altın torbası ile alakalı fotoğrafçının annesinin sarf ettiği *“bu torbanın içinde hepimizin geleceği var. Unutma!”* şeklindeki sözcükler marifetiyle teşhis etmek; bu bakımdan filmde altın torbasının simgesel, metaforik bir karakter kazandığını ifade etmek mümkündür.

¹¹⁷¹Taş olmak motifine Gece Yolculuğu, Anayurt Otelı gibi filmlerde de tesadüf etmek mümkündür. Ancak Gizli Yüz filminde dramatik öge olmanın yanında taş olmak motifi metaforik bir karakter kazanmaktadır. Temas edilen hususu taş olmak, taş nesnesi ve yüz arasında tesis edilen ontolojik münasebet; filmde bir kişinin usturası ile taş olduğunda altından kendi yüzünün, jiletle taş olduğunda altından başkasının yüzünün çıkacağı şeklinde sarf ettiği sözcükler marifetiyle teşhis etmek mümkündür.

¹¹⁷²Filmde saatçi ile alakalı sarf edilen *“kırklara karıştı”* şeklindeki sözcükler marifetiyle bu hususu teşhis etmek mümkündür. Bu husus ayrıca filmin tasavvufi, mistik muhtevasına da işaret etmektedir.

¹¹⁷³Kavur bu film marifetiyle kaset ile rüya arasında bir münasebet tesis etmektedir.

¹¹⁷⁴Bu hususu saat kulesinin kasabada hakim konumu, kasabanın her tarafından görülebilmek niteliği marifetiyle teşhis etmek mümkündür.

ontolojik, varoluşsal bir münasebet açığa çıkmaktadır.¹¹⁷⁵ Öte taraftan, Gizli Yüz filmi marifetiyle açığa çıkan dramatik ve sinematografik unsurlar, sinematik muhteva ve sinematik form Akrebin Yolculuğu filminin bir provası, uvertürü niteliği taşımakta, bu bakımdan Akrebin Yolculuğu ile Gizli Yüz filmi arasında sinematografik ve dramatik bir süreklilik bulunmaktadır.

Yukarıda ifade edilen hususlar ışığında, Kavur'un Gizli Yüz filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evren temsili, metaforik, simgesel bir karakter taşımakta; bu sinematik evren parça-bütün münasebeti, organik bütün nosyonu uyarınca merkeze matuf bir form marifetiyle şekillenmektedir. Bu film marifetiyle açığa çıkan sinematik evrende duyusal motor, rasyonel bağlantılar, zaman-hareket münasebeti hükümünü muhafaza etmekte; zaman bu hususa koşut olarak dolaylı, temsili bir form marifetiyle açığa çıkmakta, zamansallık bağlamında temsili bir karakter taşımaktadır. Kavur'un bu film marifetiyle inşa ettiği sinematik evren her düzeyde sinematografik unsurlar bakımından kapalı bir forma bürünmekte; başlangıç-son, lineer zaman nosyonu uyarınca şekillenmektedir. Kavur'un Gizli Yüz filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evrende filmsel zaman nispeten düşük bir tempo, ritmik bir form, organik bir karakter uyarınca açığa çıkmakta; bu sinematik evrende imge pedagojik, kavramsal, temsili bir karaktere bürünmekte, bu bakımdan imge zaman münasebeti, filmsel zaman temsili, organik bir karakter uyarınca şekillenmektedir.

2000 tarihli Melekler Evi filminin senaryosunu Ömer Kavur, Feride Çiçekoglu birlikte kaleme almakta; filmin oyuncu kadrosunu ise fotoğrafçı Ahmet Aloğlu rolündeki Talat Bulut, Bahattin Öztürk'in kızı Arzuhan rolündeki Hande Ataizi,¹¹⁷⁶ Bahattin Öztürk rolündeki Aytaç Arman,¹¹⁷⁷ İbrahim Taşçı rolündeki

¹¹⁷⁵Bu hususu fotoğrafçının sarf ettiği "yüreğimi açmaya geldim. Saatler için hikayem var." yahut saatçinin sarf ettiği "yüzümüzde kaybolan anlamı ancak hatırlayarak buluruz. Kayıp güzel zamanları bularak. Acıyı hatırlayarak anlatarak ruhumuzdaki gizli saatin çarklarını arayarak. Saatler hatırlar." ya da kasaba saatçisinin sarf ettiği "hergün saat 12 -1 olduğu zaman ben de sabırsızlanıyorum artık. Bir daha geleceğim dedi. Rüyadan çıkar gibi gelecek. Bütün bunların hikmeti nedir? Kimsenin aklı ermez bu işe, hayaller, rüyalar, saatler." şeklindeki sözcükler marifetiyle teşhis etmek mümkündür.

¹¹⁷⁶Arzuhan'ın babası devlet namına çalışmakta, yurtdışında hapse girmektedir. Babasından uzak bir biçimde yaşayan Arzuhan bir yatılı okulda öğrenim görmekte ve daima babasına özlem duymaktadır. Bir erkek çocuğuna özlem duyan Arzuhan'ın babası Arzuhan'ı bir erkek gibi yetiştirmekte, ona silah

Tarık Papuççuoğlu,¹¹⁷⁸ Şeyh rolündeki Macit Koper, Emniyet Müdürü rolündeki Metin Belgin, Zeliha rolündeki Yeliz Tozan,¹¹⁷⁹ Aslan Kaçar, Haldun Boysan gibi isimler teşkil etmektedir. Kavur'un Melekler Evi filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evrende dramatik yapı yolculuk, kaçış,¹¹⁸⁰ arayış gibi motifler uyarınca şekillenmekte; bu motifler marifetiyle zaman, zamansallık, ölüm, hakikat gibi hususlar muhteva düzeyinde tasavvufi, mistik bir çerçevede açığa çıkmaktadır. Bu bakımdan dramatik yapı fotoğrafçı Ahmet'in peygamberler şehri Urfa'ya terk edilmiş evler konulu fotoğraflar çekmek maksadıyla gerçekleştirdiği bir yolculuk¹¹⁸¹ ve Urfa'da yaşayan arkadaşı İbrahim'e gerçekleştirdiği bir ziyaret marifetiyle şekillenmekte;¹¹⁸² Ahmet Urfa'da fotoğraf makinesi marifetiyle Bahattin Öztürk tarafından azmettirilen, iki kişinin öldürüldüğü bir cinayete tanıklık etmekte,¹¹⁸³ bu tanıklık marifetiyle muhtelif düzeyde karşılaşmalar açığa çıkmaktadır. Kavur yolculuk, arayış, kaçış motifleri¹¹⁸⁴ ve bu motifler marifetiyle açığa çıkan karşılaşmalar uyarınca felsefi, mistik, tasavvufi, dini,¹¹⁸⁵ mimari, sosyolojik¹¹⁸⁶ hatta politik¹¹⁸⁷ bir kartograf inşa etmekte; kamera da bu manada nispeten kartografik bir karakter kazanmaktadır.

vermektedir. Öte taraftan, takı işleriyle iştigal eden Arzuhan aklına estiği vakit Hindistan'a yolculuk gerçekleştirmektedir.

¹¹⁷⁷Arzuhan'ın babası rolündedir. İki sene evvel, öldüğü gerekçesiyle cenazesine binlerce kişi katılmaktadır fakat Arzuhan'ın babası Bahattin yaşamaktadır.

¹¹⁷⁸Ahmet'in Urfa'da yaşayan arkadaşıdır, Ahmet Urfa'da İbrahim'i ve ailesini ziyaret etmektedir.

¹¹⁷⁹Zeliha İbrahim'in kızı rolündedir. Bir atölyede halı desenleri dokumaktadır.

¹¹⁸⁰Amansız Yol filminde de bir kaçış motifi mevcuttur. Ne var ki, Amansız Yol filminde ana kahraman ya da tipoloji kaçışa konu teşkil etmekte, başkaları tarafından takip edilmektedir. Melekler Evi filminde ana kahraman yahut tipoloji kaçışa değil, bir arayışa tabiri caizse bir takibe konu teşkil etmekte; bu manada karanlık işlerle iştigal eden kişileri takip etmektedir.

¹¹⁸¹Ahmet yolculuk halinde bir karakterdir ve Hindistan haricinde savaşın vuku bulduğu her yere gitmiştir.

¹¹⁸²Yine Amansız Yol filminde olduğu üzere Kavur'un bu filmde de seneler sonra, neredeyse yirmi sene sonra kadim bir dost ile karşılaşmak motifi mevcuttur.

¹¹⁸³Fotoğraf bu filmde de Kavur'un Körebe filminde olduğu üzere bir tanıklık vasfı kazanmaktadır. Öte taraftan, fotoğrafın tanıklık vasfı hususunda Antonioni'nin Blow Up filmi ile Melekler Evi filmi arasında da bir paralellik teşhis etmek mümkündür.

¹¹⁸⁴Bahattin Öztürk, kendisi tarafından azmettirilen cinayete Ahmet'in tanıklık ettiğini fark etmekte, bunun üzerine Ahmet'in arkasından ateş açmakta, Ahmet yaralanmaktadır. Bu durum üzerine Ahmet kaçmakta ve bir şeyhin evinde gözlerini açmaktadır.

¹¹⁸⁵Tıpkı Antonioni filmlerindeki rahibe imgeleri gibi Mardin sokaklarındaki karşılaşmalar neticesi çarşafımlar imgesi açığa çıkmaktadır.

¹¹⁸⁶Söz gelimi, bir futbol maçı marifetiyle toplumsallığın bir vechesi açığa çıkmaktadır.

¹¹⁸⁷Filmde askerlerin kimlik kontrolü, Selçuklu, Hanedan türündenotel tabelaları gibi hususlar marifetiyle dönemin politik atmosferine dair bilhassa Susurluk vakası ile alakalı unsurlar teşhis etmek mümkündür.

Kavur'un Melekler Evi filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evren her düzeyde sinematografik unsurlar bakımından karşıtlık, çatışma nosyonu uyarınca temsili, simgesel bir karakter marifetiyle muhteva düzeyinde mistik, tasavvufi hiyerarşik, bütüne, hakikate, öze, hayatın esrarına, hayat bilmecesine¹¹⁸⁸ matuf bir yolculuk yani arayış, kaçış motifi tabiri caizse arayış, kaçış silsilesi çerçevesinde şekillenmekte;¹¹⁸⁹ dramatik ve sinematografik unsurlar, zaman ile tesis edilen münasebet bir yönüyle bu husus bakımından açığa çıkmaktadır. Bu manada, Ahmet ile Şeyh arasında vuku bulan bir diyalogu bu zaviyeden değerlendirmek mümkündür. Şöyle ki; Ahmet vurulmak akabinde gözlerini bir evde açmakta ve evdeki şahıs ile aralarında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Şeyh: *“Hoş geldin. Yaran derindir. İki gün iki gece uyuyorsun. Seni daha erken beklerdik. Kaderin gecikmiştir.”*

Ahmet: *“Beni bekliyor muydunuz?”*

Şeyh: *“Uykun kaçıp senden önce gelmiştir buraya. Herşeyin bir özü bir sureti vardır. Senin işin suretledir ama özünü ararsın.”*

Ahmet: *“Özüm nedir?”*

Şeyh: *“Özün özündür. Bu yüzden kendini göremezsın.”*

Yine Şeyh'in Ahmet'e sarf ettiği şu sözcükleri de aynı zaviyeden değerlendirmek mümkündür. Şeyh şöyle diyor: *“tez iyileşirsin ama yaran kapanmaz yaradır. Geçmişin tekrar kanar bilesin...Ten gider can kalır. Ölüm yoktur. Çocuklar sana doğru yolu gösterir.”*

Yine Ahmet ile İbrahim arasında İbrahim'in evinin avlusunda vuku bulan sohbeti aynı zaviyeden değerlendirmek mümkündür. Şöyle ki; Ahmet ile İbrahim,

¹¹⁸⁸Filmin sonuç faslındaki bulmaca hususunu ve Arzuhan'ın Ahmet'e yönelttiği bulmaca sorularını bu zaviyeden değerlendirmek mümkündür.

¹¹⁸⁹Ahmet bir taraftan tanıklık ettiği cinayetin faillerinden kaçmakta, öbür taraftan da cinayetin failleri tarafından kaçırılan arkadaşı İbrahim'i aramaktadır. Bu bakımdan Ahmet'in muhteva düzeyinde arayışı ve kaçışı iç içe geçmekte, arayış ve kaçış bir yönüyle tasavvuf düşüncesinde olduğu üzere hiyerarşik bir karakter teşkil etmektedir. Öte taraftan, Ahmet'in arayışına koştur olarak Arzuhan da babasını aramaktadır.

İbrahim'in evinin avlusunda yemek yemekte, içki içmekte, Ahmet İbrahim'in parmağındaki yüzüğe bakmakta ve aralarında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Ahmet: *"Hala duruyor ha!"*

İbrahim: *"Hayat bizi bıraktı ama ben onu bırakmıyorum ... Bugünden yarını bilirim... Dükkan sabah açılacak, akşam kapanacak. Sürpriz yok. Pişman mıyım? Yo, birgün yaşlanacağımızı biliyorduk zaten...ama sen iyi bakmışsın kendine."*

Ahmet: *"Görünüşte öyle. Çok yoruldum...Sessizlik arıyorum."*

İbrahim: *"Buraların sessizliği zahiridir. Seni yanıltmasın...Yolu bulabilecek misin?"*

Ahmet: *"Bulurum merak etme!"*

Yine Ahmet ile Arzuhan arasında feribotta vuku bulan sohbeti aynı zaviyeden değerlendirmek mümkündür. Şöyle ki; Arzuhan ile Ahmet feribotta Van Gölü'nü izlemekte ve aralarında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Arzuhan: *"Tıpkı deniz gibi uçsuz bucaksız."*

Ahmet: *"Denizmiş eskiden."*

Arzuhan: *"Neden martı yok?"*

Ahmet: *"Terk etmişler. Onlar da gidince denizden geriye hiçbir şey kalmamış."*

Arzuhan: *"Şimdi Van'dan uçağa binip evime döneceğim, hiçbir şey olmamış gibi, bütün bunlar hiç yaşanmamış gibi. Beni de Nihal'i özlediğin gibi özleyecek misin? Ben seni unutacağım Ahmet, unutmak zorundayım. Sen de beni unutacağına söz ver."*

Kavur filmografisini teşkil eden diğer filmlerde olduğu üzere, Melekler Evi filminde de mezarlık, otel, tren, yemek teklifi, yol, yolculuk, arayış, hatırlamak, unutmak, iktidar, fotoğraf, ölüm,¹¹⁹⁰ sek sek oynayan çocuk,¹¹⁹¹ çocuk ölümü,¹¹⁹²

¹¹⁹⁰Bahattin ile Ahmet arasında vuku bulan bir diyalogu bu zaviyeden değerlendirmek mümkündür. Bahattin Ahmet'i sorgulamakta ve aralarında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:
Bahattin: *"...Bu yüzden gebereceksin."*

gitmek, zamansallık, anons hatta koyun¹¹⁹³ türünden simgesel, metaforik ve tematik hususlar teşhis etmek mümkündür. Öte taraftan Kavur'un Melekler Evi filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evrende zaman, zamansallık ile tesis edilen münasebet imgesel planda, form planında değil, muhteva planında açığa çıkmaktadır. İbrahim ve Ahmet'in üç gün boyunca kayıp olması, bu üç gün zarfında Ahmet'in meçhule, nenas'a gerçekleştirdiği yolculuk ve bu yolculuktaki tecrübeler bu bakımdan değerlendirilebilir.

Yukarıda ifade edilen hususlar ışığında, Kavur'un Melekler Evi filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evren temsili, metaforik, simgesel bir karakter taşımakta; bu sinematik evren parça-bütün münasebeti, organik bütün nosyonu uyarınca merkeze matuf bir form marifetiyle şekillenmektedir. Bu film marifetiyle açığa çıkan sinematik evrende duyusal motor, rasyonel bağlantılar, zaman-hareket münasebeti hükmünü muhafaza etmekte; zaman bu hususa koşut olarak dolaylı, temsili bir form marifetiyle açığa çıkmakta, zamansallık bağlamında temsili bir karakter taşımaktadır. Kavur'un bu film marifetiyle inşa ettiği sinematik evren her düzeyde sinematografik unsurlar bakımından kapalı bir forma bürünmekte; başlangıç-son, lineer zaman nosyonu uyarınca şekillenmektedir. Kavur'un Melekler Evi filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evrende filmsel zaman nispeten düşük bir tempo, ritmik bir form, organik bir karakter uyarınca açığa çıkmakta; bu sinematik evrende imge pedagojik, kavramsal, temsili bir karaktere bürünmekte, bu bakımdan imge zaman münasebeti, filmsel zaman temsili, organik bir karakter uyarınca şekillenmektedir.

Ahmet: *"Sen de yaşayan bir ölüsün."*

Bahattin: *"Ben öldüm ama adım yaşıyor. Cenazemde binlerce insan yürüdü ama senin leşini bile bulamayacaklar...Ölmekten korkuyor musun? Korkacak hiçbir şey yok."*

¹¹⁹¹Filmin hem serim hem de düğüm faslında sek sek oynayan bir kız çocuğu imgesi açığa çıkmaktadır. Bu kız çocuğu imgesini muhteva düzeyinde zamanın döngüsel karakteri bakımından değerlendirmek mümkündür. Ne var ki, film form düzeyinde aynı döngüsel zaman karakteri uyarınca değil, lineer zaman karakteri uyarınca şekillenmektedir. Filmin serim bölümünde karanlıktan sokağa geçiş motifini bu zaviyeden değerlendirmek mümkündür.

¹¹⁹²Ahmet'in Nihal isimli kızı hayatını yitirmektedir. Benzer bir şekilde, Körebe filminde de Turgay kızını yitirmektedir.

¹¹⁹³Koyun imgesi Ah Güzel İstanbul, Gece Yolculuğu filmlerinde de mevcuttur. Bu manada tıpkı Bunuel filmlerinde olduğu üzere Kavur'un kimi filmlerinde de bu koyun imgesinin tekrar eden bir motif olarak açığa çıktığını ifade etmek mümkündür.

3.2.2.2. Sahih Varoluş- Gayri Sahih Varoluş ya da Kaygı, Zamansallık: Akrebin Yolculuğu Filminde Zaman Nosyonu ve Heidegger Zaman Nosyonu Karakteristikleri

1997 tarihli Akrebin Yolculuğu filminin senaryosunu Ömer Kavur, Macit Koper ile birlikte kaleme almakta; oyuncu kadrosunu ise gezginci saat tamircisi Kerem rolündeki Mehmet Aslantuğ, Esra rolündeki Şahika Tekand, Esra'nın kocası Agah rolündeki Tuncel Kurtiz,¹¹⁹⁴ ortalıkçı kadın rolündeki Tomris Oğuzalp, otel sahibi Katip rolündeki Nüvit Özdoğru,¹¹⁹⁵ şapkalı adam rolündeki Aytaç Arman, çan dökümcüsü rolündeki Macit Koper, kahya-uşak rolündeki Rana Cabbar,¹¹⁹⁶ Arzu Kuyaş, Aslan Kaçar gibi isimler teşkil etmektedir(Esen, a.g.e.,2002:326). Kavur Akrebin Yolculuğu filmi marifetiyle romantik, masalsı, fantastik bir sinematik evren inşa etmekte; bu sinematik evrende bilhassa muhteva bakımından epik bir anlatı formu açığa çıkmakta,¹¹⁹⁷ dramatik unsurlar muhteva bakımından döngüsel bir karakter kazanmaktadır. Temas edilen hususa Kavur'un bilhassa Melekler Evi ve Gizli Yüz gibi tasavvufi, mistik unsurları sinematikleştirdiği filmler marifetiyle de tesadüf etmek mümkündür.

Kavur'un Akrebin Yolculuğu filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evrende, dramatik yapı, tüm sinematografik unsurlar saat tamircisi Kerem tarafından taşraya gerçekleşen metaforik, temsili bir yolculuk, arayış motifi uyarınca şekillenmekte;¹¹⁹⁸ bu yolculuk, arayış marifetiyle bir'e, hakikate matuf felsefik, ontolojik düzeyde

¹¹⁹⁴Saat kulesinin sahibidir, ava meraklı Agah muktedir bir tipolojidir.

¹¹⁹⁵Katip karakteri nitelikler bakımından Anayurt Oteli filmindeki Zebercet karakterini hatırlatmaktadır. Katip de tıpkı Zebercet gibi bir insan sarrafıdır, tıpkı Zebercet gibi otelde artık boş oda bulunmadığını ifade etmekte ve papağanı unutan cücenin papağanı geri alması neticesinde rutin hayatına son vermektedir.

¹¹⁹⁶Agah Bey'in uşağı rolündedir. Durumlara konuşmak suretiyle tepki vermek yerine anlamsız sesler çıkarmak, beden dilini kullanmak suretiyle tepki vermektedir.

¹¹⁹⁷Nebahat Akgün Çomak akrebin yolculuğu filmini geçmiş ve geleceğin iç içe geçtiği zaman ötesi, zamansız bir öykü şeklinde nitelendirmektedir(a.g.e.,1997:87).

¹¹⁹⁸Bu arayış motifi ile ana rahmine dönüş yahut Tanrıya kavuşmak türünden tasavvufi, psikanalitik motifler arasında bir paralellik tesis etmek mümkündür.

karşılaşmalar açığa çıkmaktadır.¹¹⁹⁹ Bu manada Kavur'un Akrebin yolculuğu filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evren organik bir karakter taşımakta, organik rejim nosyonu uyarınca şekillenmekte; bu sinematik evrende imge temsili, pedagojik, kavramsal bir forma bürünmektedir. Yani Kavur'un Akrebin Yolculuğu filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evrende açığa çıkan tüm sinematografik, dramatik elemanlar, dramatik yapı organik rejim nosyonu uyarınca şekillenmekte; bu sinematik evrende açığa çıkan tüm sinematografik, dramatik elemanlar, dramatik yapı temsili, kavramsal, pedagojik bir karakter kazanmakta, simgesel, metaforik bir forma bürünmektedir.

Kavur Akrebin Yolculuğu filmi marifetiyle hem form hem de muhteva bakımından ikilikler, düaliteler temelinde diyalektik, hiyerarşik bir karakter uyarınca şekillenen majör bir sinematik evren inşa etmekte; bu sinematik evrende açığa çıkan tüm sinematografik unsurlar majör bir karakter marifetiyle şekillenmekte, kekeme, şizoid, minör, tekil sinematik karakter Kavur'un inşa ettiği bu sinematik evrende hükmünü yitirmektedir. Bu bakımdan Kavur'un Akrebin Yolculuğu filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evrende gösteren ve gösterilen arasındaki semiyolojik münasebet, sinematografik unsurlar arasındaki münasebet dinamik, oluşturma matuf bir karakter marifetiyle değil; sinematik, semiyolojik klişeler uyarınca statik, organik bir karakter marifetiyle şekillenmektedir. Temas edilen bu hususu filmde açığa çıkan elma armağan eden kadın, kırmızı elbiseli kadın, papağan¹²⁰⁰ türünden muhtelif imgeler, muhtelif sinematografik motifler marifetiyle teşhis etmek mümkündür.

Kavur'un Akrebin Yolculuğu filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evrende tüm sinematografik unsurlar karşıtlık, çatışma, ikilik nosyonu uyarınca şekillenmektedir. Temas edilen bu hususu saat tamircisi Kerem ile Agah Bey tipolojisi arasında tesis edilen karşıtlık, çatışma, ikilik marifetiyle yahut filmde göl, saat kulesi, otel gibi temel mekanlar arasında tesis edilen karşıtlık, çatışma, ikilik

¹¹⁹⁹Kavur bu filmde, ilk dönem filmografisini teşkil eden diğer filmlerden farklı olarak taşranın siyasi, sosyolojik, sınıfsal kartografisine değil, daha ziyade ontolojik, felsefi bir kartograf bağlamında taşraya yönelmektedir.

¹²⁰⁰Papağan imgesi bu filmde temsili, simgesel bir karakter kazanmakta; taşranın, otel sahibinin fark'tan mahrum, rutin, homojen hayatını temsil etmekte, simgelemektedir.

marifetiyle teşhis etmek mümkündür. Bu manada Agah Bey tipolojisi zaman ile tesis edilen vulger, kamusal bir münasebeti yani hakikat, varoluş ile tesis edilen gayri sahih bir münasebeti, Kerem tipolojisi ise zaman ile tesis edilen ontolojik, varoluşsal bir münasebeti yani hakikat, varoluş ile tesis edilen sahih bir münasebeti temsil etmektedir. Bununla birlikte, Agah Bey tipolojisi, zaman ve iktidar,¹²⁰¹ zaman ve erillik bakımından¹²⁰² tesis edilen bir münasebet marifetiyle açığa çıkan vulger kamusal bir zaman nosyonunu; Kerem tipolojisi ise bir arayış, yolculuk marifetiyle açığa çıkan ontolojik, varoluşsal bir zaman nosyonunu temsil etmektedir. Agah Bey ile Kerem tipolojisi arasında tesis edilen çatışma, ikilik, karşıtlık Agah Bey'in avcı karakteri marifetiyle mücessem bir forma bürünmekte; filmdeki av, avcılık metaforu temas edilen karşıtlık, ikilik ve çatışmayı temsil etmektedir. Öte taraftan, Kavur'un Akrebin Yolculuğu filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evrende açığa çıkan saat kulesi, otel ve göl gibi temel mekanlar da ikilik, karşıtlık, çatışma nosyonu uyarınca şekillenmekte; bu mekanlar arasında açığa çıkan karşıtlık, ikilik, çatışma zaman, varoluş, hakikat ile farklı düzeylerde tesis edilen bir münasebeti temsil etmektedir. Bu cümleden olarak, göl,¹²⁰³ orman¹²⁰⁴ ve saat kulesi gibi mekanlarda Heideggerci manada varlık'ın farklı suretleri tecelli etmekte, bu mekanlar hakikat, varlık ve zaman ile farklı düzeylerde tesis edilen bir münasebet bağlamında yani sahih, otantik, fark temelli bir varoluş bağlamında şekillenmekte; otel, kasaba sokakları gibi

¹²⁰¹Zaman ve iktidar arasında bir münasebet söz konusudur, zamanı tayin etmek muktedirlere özgüdür. Söz gelimi, ilk uygarlıklardan itibaren zamanı tayin etmek tekeli ruhlarla ilintili olmak münasebetiyle rahiplere, 15. asır sonundan itibaren de krallık ve kilise arasındaki çatışma neticesinde kiliseye aittir (Yıldız, a.g.e.,2005:75). Öte taraftan, rahip zümresi zamanı tayin etmek tekeli marifetiyle toplumsal yapıda hakim hale gelmektedir.

¹²⁰²Zeynep Direk, "Simone de Beauvoir:Abjeksiyon ve Eros Etiği" isimli makalesinde zaman ve erillik arasında bir münasebet tesis etmekte; Direk ataerkil düzene geçişle birlikte doğanın erkek nezdindeki gizeminin aşınmaya başladığını, bu manada anaerkil düzende kadına atfedilen yaratıcılık gibi motiflerin önemini yitirmesiyle birlikte ışık, akıl, düzen gibi motifler marifetiyle zamanın eril bir karakter kazandığını ifade etmektedir(2009:19).Kavur'un inşa ettiği sinematik evrene de bu zaviyeden bakmak mümkündür. Zira Kavur da zaman ve erillik arasında bir münasebet tesis etmekte; zamanı erkek kahramanlar marifetiyle açığa çıkan bir arayışa özgülemektedir.

¹²⁰³Bir mekan olarak Göl Metin Erksan'ın Sevmek Zamanı isimli filminde de benzer bir şekilde varlık ve hakikat ile farklı düzeylerde tesis edilen bir münasebeti temsil etmekte, metaforik bir nitelik kazanmaktadır. Öte taraftan, Kavur'un Akrebin Yolculuğu filmindeki göl mekanı ile Heidegger'in aletheia kavramını temellendirdiği mitolojik lethe ırmağı arasında bir paralellik tesis etmek mümkündür. Şöyle ki; göl, filmde körlerin göle girdiği çan aramak sahnesinde olduğu üzere, perdelenen, unutulan Varlık ile farklı düzeyde tesis edilen bir münasebeti temsil etmekte, Varlık göl marifetiyle farklı düzeylerde tecelli etmektedir.

¹²⁰⁴Heidegger'in orman, patika yürüyüşleri ile Kerem'in orman yürüyüşleri arasında varlık, hakikat, zaman ile farklı düzeylerde tesis edilen bir münasebet bağlamında bir paralellik teşhis etmek mümkündür.

temel mekanlar da varlık, hakikat ve zaman ile tesis edilen kamusal, homojen bir münasebet bağlamında yani gayri sahih bir varoluş bağlamında şekillenmektedir. Yukarıda ifade edilen hususlar ışığında, otel sahibi katip ile Kerem arasında vuku bulan şu diyalogu nakletmek mümkündür. Şöyle ki; Kerem otelde yemek yemekte ve katip ile aralarında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Katip: *“Boğazınızdan epeydir lokma geçmemiş galiba.”*

Kerem: *“Çok güzel olmuş, elinize sağlık!”¹²⁰⁵*

Katip: *“İçmem.”¹²⁰⁶*

Kerem: *“Bir şey öğrenmek istiyorum. Şu saat kulesi sahibi kim? Ben saat tamircisiyim, gezginci bir saat tamircisi.”*

Katip: *“İşiniz iş! Ben buradan hiç ayrılmadım gezginci, değişik yerler, yeni yüzler.”*

Kerem: *“Siz de burada değişik insanlar tanıyorsunuzdur.”*

Katip: *“Doğru, burada her türlüüne rastlamak mümkün, üç kağıtçılar, eli uzunlar, sevgilisini öldüren bir kadın bile kalmıştı burada.”*

Kerem: *“İşiniz zor.”*

Katip: *“Gerçekten zor mu?”*

Kerem: *“Kulenin sahibini söyleyecektiniz.”*

Katip: *“Agah bey, bu kasabadaki bir çok şeyin sahibi odur.”*

Yukarıda ifade edildiği üzere, Akrebin Yolculuğu filmi marifetiyle Kavur simgesel, metaforik bir sinematik evren inşa etmektedir.¹²⁰⁷ Bu manada bir kısmına Kavur’un diğer filmlerinde de tesadüf edilen anahtar, günce, orman, göl, ampul, kumaş tezgahı, otel, ayna, çan, kayık, oyuncak bebek, nazar boncuğu, bulmaca, kolye, tren, lokanta, saat, saat kulesi, gezgin saat tamircisi tipolojisi, papağan, tekerrür sokak yazılı sokak tabelaları, otel sahibi katip tipolojisi, Agah bey tipolojisi, oyun oynayan çocuk tipolojisi, kör tipolojisi, kırmızı atkılı adam tipolojisi, av, oyun,

¹²⁰⁵ Bu sözcükleri ortalıkçı kadına yönelik sarf etmektedir.

¹²⁰⁶ Kerem’in kendisine teklif ettiği sigaraya yönelik bu sözcükleri sarf etmektedir.

¹²⁰⁷ Bergson zaviyesinden bakıldığında, semboller ruhi hayat ve onu şekillendiren süre ile tesis edilen münasebeti tabiri caizse perdelemektedir.

sır,¹²⁰⁸ yolculuk gibi simgesel, metaforik motifler marifetiyle Kavur enformasyon, iletişim temelli bir sinematik evren inşa etmekte; bu simgesel, metaforik sinematik evrende açığa çıkan tüm sinematografik unsurlar duyu motor düzenek, rasyonel bir form marifetiyle şekillenmekte, sinematik muhteva doğrultusunda temsili bir karakter kazanmaktadır. Ne var ki, sinematik muhteva, sinematik evren ile Kavur'un sinematikleştirdiği felsefi motifler arasında temsil düzeyinde bir açının bulunduğunu ifade etmek de gerekmektedir.¹²⁰⁹

Kavur Akrebin Yolculuğu filmi marifetiyle zaman kavramını sinematikleştirmekte (Çomak, a.g.e., 1997:88), zaman kavramı ile sinematik düzeyde muhteva, diyalog bağlamında simgesel, metaforik karşılaşmalar tesis etmektedir. Bu manada Kavur, Akrebin Yolculuğu filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evrende, zaman ile imge ve zaman münasebeti; imgenin zamansal bir karakter, zamanın imgesel bir karakter kazanması bağlamında değil yani sinematik form düzeyinde değil, sinematik muhteva, sinematik diyalog düzeyinde bir münasebet tesis etmektedir. Bu bakımdan Akrebin yolculuğu filminde imge ve zaman münasebeti bağlamında imge temsili, despotik bir karakter kazanmakta, kavramsal bir forma bürünmekte, zaman ile imge arasındaki münasebet bu husus uyarınca açığa çıkmaktadır. Dolayısıyla Kavur zaman kavramı ile sinematik düzeyde her nevi maddi unsurdan münezzeh saf bir münasebet değil, sinematik klişeler uyarınca şekillenen bir münasebet tesis etmektedir. Ez cümle, Kavur'un Akrebin yolculuğu filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evrende imge zaman münasebeti kristalize, virtüel bir karakter uyarınca değil, organik, edimsel bir karakter uyarınca şekillenmekte, muhteva, diyalog düzeyinde ve günce, saat, saat kulesi gibi simgesel, temsili motifler marifetiyle açığa çıkmaktadır.¹²¹⁰ Öte taraftan, Kavur'un Akrebin

¹²⁰⁸Gezgin saat tamircisi Kerem sırrı keşfettiği için ölüyor ya da öldüğü için sırrı keşfediyor (Çomak, a.g.e.,1997:86).

¹²⁰⁹Kavur'un Akrebin Yolculuğu filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evrende açığa çıkan saat kulesi motifini bu zaviyeden değerlendirmek mümkündür. Gündelik, vulger, kamusal zaman nosyonunu simgeleyen, temsil eden saat kulesi Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende zaman ile ontolojik, varoluşsal düzeyde tesis edilen bir münasebeti temsil etmekte, ontolojik, varoluşsal bir arayışa konu teşkil etmektedir.

¹²¹⁰Saat kulesi, saat ile zaman bağlamında tesis edilen temsili münasebet zamanın içsel, ontolojik, varoluşsal yani nitel karakterini değil, zamanın nicel, vulger karakterini ifade etmektedir. Dolayısıyla

Yolculuğu filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evrende muhteva düzeyinde döngüsel bir zaman açığa çıkmaktadır. Temas edilen bu hususu gölde öldürülen adam figürü, kırmızı atkılı adam figürü,¹²¹¹ Kerem'in tanıklık ettiği cenaze merasimi, Kerem ile çan dökümcüsü arasında çan bağlamında vuku bulan diyalog, tekerrür sokak yazılı sokak tabelası, Kerem'in lokantada yemek yediği bir esnada masa üzerine çizdiği sarmal şeklinde bir figür yahut sahne tekrar etmek gibi muhtelif motifler marifetiyle teşhis etmek mümkündür. Öte taraftan muhteva düzeyinde döngüsel zaman faslında ayrıca Kerem ile çan dökümcüsü arasında vuku bulan bir diyalogu nakletmek de mümkündür. Kerem ile çan dökümcüsü arasında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Kerem: *"Merhaba usta! Çan döktürmek istiyorum, bir saat çanı."*

Usta: *"Olur. Çan bu mu? Allah Allah!"*¹²¹²

Kerem: *"Anlaşılmayan bir şey mi var?"*

Usta: *"Böyle bir sipariş vardı sanki deftere bir bakalım. Oğlum iki çay alıver. İşte aynı büyüklükte bir çan!"*¹²¹³ *Demek bunamamışım daha, gel benimle, bakalım bıraktığımız yerde duruyor mu.? İşte almadılar, yıllardır duruyor."*¹²¹⁴

Kerem: *"Kim ısmarlamıştı?"*

Usta: *"Saatçiydi galiba, Gölköy"*¹²¹⁵ *saatçisi. Tekerrür sokak. No 27."*

Kerem: *"Çanı ısmarlayan bir daha gelmedi öyle mi?"*

Usta: *"Gelmedi, yıllardır burada duruyor."*

Yine Agah Bey ile Kerem arasında vuku bulan şu diyalogu da benzer bir zaviyeden değerlendirmek mümkündür. Şöyle ki, Kerem kasaba sokaklarında

zamanı ontolojik düzeyde sinematikleştirmek kaygısı ile zamanı bu türden temsili motifler marifetiyle sinematikleştirmek kaygısı amiyane tabirle bir tür tutarsızlığı ifade etmektedir.

¹²¹¹Kerem bu kırmızı atkılı adam figürünü otelde gördüğünü ve daha sonra bu adamın göl havalisinde öldüğünü iddia etmektedir. Ne var ki, polisler tarafından gölde gerçekleştirilen inceleme neticesinde bir kırmızı atkılı adam cesedine rastlanmaz. Ayrıca, Kerem'in otelde gördüğünü iddia ettiği kırmızı atkılı adamın otelde de kayıtlı mevcut değildir.

¹²¹²Kerem cebinden çanın planını çıkarmak suretiyle ustaya göstermektedir.

¹²¹³Usta defteri çıkarmakta, daha evvel sipariş edilen çan planını Kerem'e göstermektedir.

¹²¹⁴Usta ve Kerem bir avluya gelmekte, usta bir örtüyü kaldırmakta ve örtünün altından bir çan çıkmaktadır.

¹²¹⁵Gölköy, Kerem'in tren vasıtasıyla geldiği kasabanın ismidir.

yürümekte, tabelada tekerrür yazan bir sokakta vitrininde ışıklar yanıp sönen bir dükkan görmektedir. Kerem dükkanın kapısını açmak suretiyle içeri girmekte, dükkandaki çekmeceleri karıştırmakta, saatlere bakmakta, ışığı yakmakta ve neticede duvarda, üzerinde saat kulesi, bir çan planı bulunan bir kağıt görmektedir. Kerem daha sonra elinde bir kağıt rulosu ile dükkandan çıkmakta, Agah Bey'in evine gelmekte, kapıya vurmakta ve Agah Bey ile aralarında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Kerem: *"Bu kasabanın saatçisi varmış, dükkanını buldum. Üstelik benim gittiğim dökümcüye yıllar önce bir çan ısmarlamış, aynı çan, çizimleri bile aynı ama bu çanı hiçbir zaman alamamış, orada öylece duruyor. Bana burada hiç saatçi olmadığını söylediniz."*

Agah: *"Neler saçmalıyorsun? Nereye varmak istiyorsun?"*

Kerem: *"Bunu niye benden gizlediniz?"*

Agah: *"Bu seni ilgilendirmez."*

Kerem: *"Gerçeği bilmek beni ilgilendirir."*

Agah: *"Senin ne üstüne vazife! Sen hafıye misin yoksa ortalığı karıştırmak isteyen bir maceraperest mi?"*

Kerem: *"Saat ustasıyım."*

Agah: *"Bizim saat ustasına falan ihtiyacımız yok. Daha fazla başımı ağrıtmam benim."*

Öte taraftan, muhteva bağlamında döngüsel zaman ile hafıza nosyonu arasında bir münasebet tesis etmek, muhteva düzeyinde döngüsel zaman hususunu Kerem'in mazarisine yahut hafızasına gerçekleşen fantastik bir yolculuk¹²¹⁶

¹²¹⁶Kerem ile Katip arasında otel lobisinde vuku bulan bir diyalogu bu zaviyeden değerlendirmek mümkündür. Katip otel lobisinde papağana sormak suretiyle bir bulmaca çözmekte ve Kerem ile aralarında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Katip: *"Çölde görülen gündüz düşü. Beş harfli. Gündüz düşü. Çölde görülürmüş. Söylesene. Baş harfi S"*

Kerem: *"Serap. Ben döndüm."*

Katip: *"Odanız hazır."*

Kerem: *"Nereden biliyordunuz?"*

Katip: *"Müzikçiler söyledi. Konserde görmüşler sizi."*

Kerem: *"Bu papağan konuşmaz mı?"*

bağlamında daha doğrusu Kerem'in kasabaya gerçekleştirdiği fantastik yolculuğu ve kasabada tekerrür eden hususları Kerem'in mazisi yahut hafızasına gerçekleşen fantastik yolculuk bağlamında değerlendirmek de mümkündür. Kerem'in hafızasına, maziye gerçekleşen yolculuk virtüel, nitel değil; edimsel, nicel bir karakter uyarınca rasyonel bir form marifetiyle şekillenmekte; bu bakımdan öze, başlangıca, merkeze matuf hiyerarşik, simgesel, lineer bir karakter taşımaktadır. Bu manada mazi, hafıza yahut mazinin, hafızanın derinlikleri ile tesis edilen münasebet Bergsoncu bir çerçevede değil, Augustinuscu bir çerçevede şekillenmekte; varlık, hakikat ve zaman ile tesis edilen münasebet de bu husus uyarınca hiyerarşik, simgesel motifler marifetiyle açığa çıkmaktadır. Kerem'in hakikate erişmek maksadıyla temin ettiği bilgileri yahut mazisi ile alakalı her unsuru kaydettiği, gittiği her yeri, onardığı saatleri yazdığı güncesini bu zaviyeden değerlendirmek, Kerem'in güncesi ile mazi, hafıza arasında temsili, simgesel, metaforik bir münasebet tesis etmek mümkündür.

Temas edilen hususu Kerem'in "güncemi bir kör oyununda yine buldum ama artık hiçbir şey okunmuyor. Sanki gölün suyu herşeyi, tüm geçmişimi silmiş. Bu güncenin bana ait olduğundan bile emin değilim artık. Şimdi nereden başlamalıyım. Esra'nın anlattığı hikayeyi unutmamak için yazmalıyım." şeklindeki sözcükler marifetiyle teşhis etmek mümkündür.

Kavur Akrebin Yolculuğu filmi marifetiyle muhteva düzeyinde masalsı, düşsel, fantastik bir sinematik evren inşa etmekte; bu bakımdan muhteva düzeyinde döngüsel bir zaman açığa çıkmakta, düş ile gerçek arasındaki sınırlar kırmızı atkılı

Katip: "Konuşmaz."

Kerem: "Ama siz onunla konuşuyorsunuz."

Katip: "Ben sizinle de konuşuyorum. Nereden buldun bunu diyeceksiniz?"

Kerem: "Nereden buldun bunu?"

Katip: "Onu yıllarca önce bir müşteri bırakmıştı burada. Gelip almadı."

Kerem: "Çan gibi."

Katip: "Buyur!"

Kerem: "Hiç! Garip!"

Katip: "İnanmadınız."

Kerem: "İnandım. İnandım. Garipsedim sadece. Dışarı da çıkmıyorsunuz."

Katip: "Çıkmıyorum. Çıkmıyoruz, bu geldiğinden beri."

Kerem: "Zor olmalı sizin için."

adam figürü gibi motifler yahut irrasyonel, fantastik diyaloglar¹²¹⁷ ya da irrasyonel, fantastik motifler¹²¹⁸ marifetiyle muhteva düzeyinde müphem bir forma bürünmektedir. Bu manada Kavur'un Akrebin yolculuğu filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evren, zaman imge ve hareket imge kavramları bakımından bir limit teşkil etmekte; sinematik form ile sinematik muhteva arasındaki münasebet bu limit uyarınca şekillenmektedir. Öte taraftan, Kavur Akrebin Yolculuğu filmi marifetiyle içkin, rizomatik bir sinematik evren değil, temsili, aşkın bir sinematik evren inşa etmekte;¹²¹⁹ bu manada muhteva düzeyinde irrasyonel, fantastik motiflere rağmen sinematik zaman süreklilik temelinde homojen, mekansal, fiziki motifler uyarınca açığa çıkmakta, temsili, lineer bir karakter kazanmaktadır.¹²²⁰

Yukarıda bir yönüyle ifade edildiği üzere, Kavur Akrebin Yolculuğu filmi marifetiyle her düzeyde sinematografik unsurlar bakımından fragmental, çizgisel bir sinematik evren değil, bütüne matuf, organik, kapalı bir sinematik evren inşa etmekte; bu husus hem ana kahraman yahut tipolojinin niteliğini hem de ana kahraman yahut tipolojinin zaman, zamansallık, ölüm ile tesis ettiği münasebeti şekillendirmektedir. Bu manada ana kahraman yahut tipoloji çizgisel, fragmental, tekil bir karakter uyarınca değil,¹²²¹ bütüne, öze matuf bir karakter uyarınca şekillenmekte;¹²²² zaman, zamansallık, ölüm ile bu husus uyarınca hiyerarşik, katmanlı, simgesel bir münasebet tesis etmektedir. Yani ana kahraman yahut tipoloji

¹²¹⁷Katip'in otel lobisinde sarf ettiği "*ben neler gördüm neler. Herşeyi hatırlıyorum. Kasabayı çekirgelerin bastığı yıld. Tam bir curcunaydı. Güneşin birgünde tam iki defa tutulduğu yıl. İnanmıyorsun değil mi? Umurumda değil. Daha eskilere gidelim istersen. Annemin beni doğurduğu günü hatırlıyorum. Ya, aptallaşsın öyle! Kulağıma isminin bağırıldığı günü bugün gibi hatırlıyorum. Bar bar bağırıyordu müezzin efendi. Katip Katip...*" şeklindeki sözcükler marifetiyle teşhis etmek mümkündür.

¹²¹⁸Kör müzisyenlerin Kerem'i görmek motifini bu zaviyeden değerlendirmek mümkündür.

¹²¹⁹Filmde gündelik hayata, ampirik evrene referansta bulunan diyalogları, sinematografik unsurları bu zaviyeden değerlendirmek mümkündür.

¹²²⁰Kavur'un Akrebin Yolculuğu filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evrende tüm sinematik unsurlar benzer bir biçimde şekillenmektedir. Bu manada sinematik mekan da nicel, homojen, temsili bir karakter kazanmaktadır. Öte taraftan, bu sinematik evrenin temsili, simgesel karakteri anlam ve bilgiyi bedenler arası bağlantılar uyarınca değil, temsili, simgesel motifler uyarınca şekillendirmektedir.

¹²²¹Deleuze zaviyesinden bakıldığında, birey yeğinliklerin, akışların kuvvetlerin tekil bir organizasyonu uyarınca şekillenmektedir. Bu manada bireyin zaman ile tesis ettiği münasebet bu husus uyarınca açığa çıkmaktadır.

¹²²²Deleuze zaviyesinden bakıldığında, bireyi öze, bütüne matuf bir karakter değil, çizgisel bir karakter şekillendirmektedir.

maziye, öze matuf hiyerarşik bir yolculuk, Sokratik karşılaşmalar gerçekleştirmekte; zaman, zamansallık, ölüm ile tesis edilen münasebet bu karşılaşmalar marifetiyle muhteva düzeyinde temsili, simgesel bir karakter marifetiyle açığa çıkmakta, tüm sinematografik unsurlar bu husus uyarınca şekillenmektedir. Öte taraftan, Kavur'un Akrebin Yolculuğu filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evrende zaman kipleri arasında bir hiyerarşi açığa çıkmakta; zaman kipleri Augustinuscu bir yönüyle Aristotelesçi manada şimdi kipi uyarınca, şimdi kipine göre şekillenmekte, maziye, öze matuf yolculuk yahut karşılaşmaları şimdi kipi şekillendirmektedir. Bu bakımdan ana kahraman yahut tipolojinin zaman kipleri ile bu manada zaman, zamansallık, ölüm ile tesis ettiği münasebetin de Bergsoncu manada bütünsel, girift bir karakter uyarınca değil, şimdi kipine göre hiyerarşik, parçalı bir karakter uyarınca şekillendiğini ifade etmek mümkündür.¹²²³

Yukarıda da ifade edildiği üzere, Kavur'un Akrebin Yolculuğu filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evrende zaman, zamansallık, ölüm ile alakalı hususlar muhteva, diyalog düzeyinde yahut simgesel, temsili motifler marifetiyle açığa çıkmakta; Kavur zamana dair nosyonları bu motifler marifetiyle sinematikleştirmektedir. Bu manada filmin serim faslında şapkalı meçhul adam ile Kerem arasında vuku bulan bir diyalogu nakletmek mümkündür. Şöyle ki; Kerem bir odada bir saati onarmakta, saatten söktüğü bir parçayı tekrar saate takmakta ve “ istesen de istemesen de çalıştıracağım seni” şeklinde sözcükler sarf etmektedir. Bu esnada odaya şapkalı bir adam girmekte, adam saatten düşen bir parçayı eline almakta, parçayı saate takmakta, eliyle saate dokunmak suretiyle saati çalıştırmakta, saatin ayarını düzenlemekte ve Kerem ile şapkalı adam arasında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Kerem: “*Nasıl yaptın bunu? Zamanı nasıl bildin.*”

Şapkalı Adam: “*Zaman yoktur.*”

¹²²³Deleuzeyen birey öncesi alan nosyonu zaviyesinden bakıldığında, birey ile zaman kipleri arasında bir hiyerarşi, katmanlı, parçalı, homojen bir münasebet değil, bütünsel, tekil, heterojen bir münasebet tesis etmek mümkündür.

Kerem: “Zaman yok mudur? Bir saatten diğerine onca yer dolaştım, hiç duymadım yani zamanın yokluğunu.”

Şapkalı Adam: “Her saati onarabilir misin?”

Kerem: “Şimdiye kadar üstesinden gelemediğim hiç olmadı.”

Şapkalı Adam: “Bu kağıtta seni bekleyen saatin yeri yazılı, bu da kuleyi açacak anahtar.”

Agah Bey evinin bahçesindeki masada oturmakta, elinde bir saatle iştigal etmekte ve yanına gelen Kerem ile arasında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Agah: “Bu nedir? Bu nedir?”

Kerem: “Kuledeki saat.”

Agah: “Evet minyatürü. Dün sizi orada görmüşler.”

Kerem: “Doğru oradaydım.”

Agah: “Ne yapıyordunuz orada?”

Kerem: “Saate bakmaya gittim. Bozuk mu?”

Agah: “İçeriye nasıl girdiniz?”

Kerem: “Anahtarla.”

Agah: “Anahtarı görebilir miyim? Kim verdi bunu size?”

Kerem: “Saatin bozuk olduğunu söyleyen kişi. Onarmamı istedi.”

Agah: “Kim bu kişi?”

Kerem: “Bilmiyorum. Buraya gelmemi o söyledi.”

Agah: “Siz kimsiniz?”

Kerem: “Saat tamircisiyim. Saati onarmamı istiyor musunuz?”

Agah: “O kule eşime aittir. Dolayısıyla saatin sahibi de odur. Bu bende kalacak!¹²²⁴ Size eşimin kararını iletirim.”

Agah Bey bir tüfeği temizlemekte ve Esra, Kerem, Agah Bey arasında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

¹²²⁴Kulenin anahtarını kast etmektedir.

Agah: *“Ha sen misin? Merakın var mı?”*

Kerem: *“Ava mı?”*

Agah: *“Ava tabi.”*

Kerem: *“Pek yok.”*

Agah: *“Yazık! İnsanı genç tutar. Geç otur, saate bakabildin mi?”*

Kerem: *“Evet! Söktüm.”*

Agah: *“Derdi neymiş?”*

Kerem: *“Uzun süre çalışmamak.”*

Agah: *“Doğru, epeydir çalışmıyor.”*

Kerem: *“Hiç bakanı olmadı mı?”*

Agah: *“Kasabada saatçi yoktur. Hiç olmadı. Ne nereden geldiğini biliyorum henüz, ne de adını.”*

Kerem: *“Kerem.”*

Agah: *“Kerem usta kulenin anahtarını nasıl edindiğin hala bir sır, kulenin iki anahtarı vardır çünkü biri bende diğeri de eşimdedir. O zaman Kerem ustanın hikayesine inanmalıyız ama yine de göldeki ölüye inanmak zorunda değiliz. Dostumuz göl sularında bir ölü görmüş. Eşimle saati yaptırmaya karar verdik.”*

Kerem: *“Elimden geleni yapacağım.”*

Esra: *“Çan istiyorum. Saat kulesine çan yapılmasını istiyorum.”*

Kerem: *“Çok zaman alır.”*

Agah: *“Eşimin isteğini duydun. Ne gerekirse yapılsın.”*

Kerem saat kulesinde ölçümler yapmakta, not almakta, bu esnada Esra kuleye gelmekte ve Esra ile Kerem arasında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Kerem: *“Yetmiş santim. Ne zamandır buradasınız?”*

Esra: *“Bilmem. Çan için ölçü mü alıyorsunuz?”*

Kerem: *“Evet!”*

Esra: *“Buraya sık sık gelirdim eskiden. Saatin işleyişini duymak, burada olmak bana huzur verirdi.”*

Kerem: *“Niye çan istediniz?”*

Esra: *“Bilmem, çansız bir saat kulesi olur mu hiç? İnsanlar zamanı nasıl anlayacaklar? Dün gece bir ölüden söz ettiniz.”*

Kerem: *“Evet!”*

Esra: *“Ne zaman?”*

Kerem: *“İki gün önce ama kimse bana inanmıyor.”*

Esra: *“Niye?”*

Kerem: *“Cesedi bulamadılar. Sizi de gördüm.”*

Esra: *“Nerede?”*

Kerem: *“Gölde, o adamla.”*

Esra: *“Hangi adamla?”*

Kerem: *“Ölüsünü gördüğüm adamla. Sizi izliyordu, sonra kayboldu, silah seslerini duyunca korktum. Size bir şey oldu sandım.”*

Esra: *“Ama ben ben yalnızdım. Anlamıyorum. Kimse yoktu, kimseyi görmedim.”*

Kerem: *“Sizi gördüğümü kimseye söylemedim.”*

Esra: *“Siz ne yapıyordunuz orada?”*

Kerem: *“Sizi izliyordum.”*

Esra: *“Gitmeliyim. Yapabileceksiniz değil mi?”*

Kerem: *“Saati mi?”*

Esra: *“Saati, çanı, hepsini...”*

Kerem: *“Onun için buradayım.”*

Esra: *“Söz verin bana!”*

Kerem: *“Tabii!”*

Esra: *“Hayır, öyle değil, söz verin, burayı eski haline getireceğinize söz verin.”*

Kerem: *“Söz veriyorum.”*

Kerem lokantada yemek yemekte ve Kerem ile lokantacı arasında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Kerem: *“Saat ne zamandır çalışmıyor?”*

Lokantacı: *“Hatırlamıyorum. Çok oluyor.”*

Kerem: “Niye onarılmadı peki?”

Lokantacı: “Zengin işine akıl sır mı erer. Hikmetinden sual olmaz bey kardeşim. Kahve söyleyeyim mi?”

Kerem: “Orta şekerli olsun.”

Esra ile Kerem ormanda sevişmekte, ardından bir ağacın altına uzanmakta ve aralarında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Esra: “İçinde olmadığım zaman gibi.”

Kerem: “Ne dedin?”

Esra: “İçinde olmadığım bir zamanda gibiydim. Suyun üstünde yürümek bulutların arasında uçmak gibi. Ne yapıyorlar acaba?”

Kerem: “Bizi gözetlemeye gelmişlerdir.”¹²²⁵

Esra: “Düş görüyordun.”

Kerem: “Evet ama uyanınca hatırlayamıyorum. Belki de defalarca gördüğüm ve unuttuğum aynı düş.”

Esra: “Aynı düş, hep aynı düş.”

Kerem: “Nasıl biriydi?”

Esra: “Sessiz derin bakışları vardı, becerikli usta elleri, buraya ait değildi sanki. Hep gitmek uzaklaşmak... Birbirinin peşinden koşan iki çocuktuk. Sık sık evimize gelir tezgahın önünde durur, babamın kumaş dokuyuşunu seyrederdi, büyülenmiş gibi. Kendi uydurduğumuz bir oyun vardı, küçük el aynalarımızla oynadığımız tuhaf içten bir oyun. Birbirimize tutardık aynalarımızı, o benim aynamda kendini gördüğünde bir dilek tutardı ben de onun aynasında bir dilek. Ancak gerçekleştirmeye çalıştığımız, ikimizi aynı aynada görebilmektir. Bu da, dileklerimizin aynı olmasıyla mümkündür ancak. Zor bir oyundu ama böylece görüntülerimiz aynı aynada hep saklı kalacaktı, birbirimizden çok uzak olsak bile.”

Kerem: “Ne oldu ona?”

Esra: “Gitti. Düşünü hiç mi hatırlamıyorsun?”

Kerem: “Hayır!”

¹²²⁵ Ağaçların altına uzandıkları esnada ormana gelen körleri kast etmektedir.

Esra: “Kapa gözlerini! Sakın açma gözlerini!”

Kerem: “Daha ne kadar bekleyeyim? Esra! Esra!”

Yine filmin serim faslında dış ses marifetiyle Kerem tarafından sarf edilen “Akıp giden renkler... Akıp giden mevsimleri hatırlatır bana. Karanlıkla aydınlığı gece ile gündüzü. İçinde artık olmadığım zamanı hatırlattığı gibi. Yaşamımda artık yer almayan her şey gibi. Bir boşlukta savruluyorum durmadan çünkü lanetlenmiş biriyim ben.” şeklindeki sözcükleri bu zaviyeden değerlendirmek mümkündür.

Görüldüğü üzere, Kavur’un Akrebin Yolculuğu filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evrende zaman ile tesis edilen münasebet muhteva, diyalog düzeyinde açığa çıkmakta; temsili, simgesel bir forma bürünmektedir. Bu manada filmde açığa çıkan diyaloglar, muhteva zaviyesinden bakıldığında Kavur’un zaman ile tesis ettiği sinematik münasebetin sistematik, belli bir felsefi yaklaşım uyarınca değil; zaman nosyonuna dair belirli klişeleri muhteva, diyalog düzeyinde sinematikleştirmek, zamanı klişe simgeler marifetiyle imgeselleştirmek, temsil etmek motifi uyarınca şekillendiğini ifade etmek mümkündür. Esra’nın çan ile tesis ettiği münasebeti ve çan marifetiyle temsil edilen hususları¹²²⁶ bu zaviyeden değerlendirmek mümkündür.

Kavur, Akrebin Yolculuğu filmi marifetiyle fark, oluş temelinde bir sinematik evren değil; özdeşlik temelinde merkeze matuf tabiri caizse tonal bir sinematik evren inşa etmekte; tüm dramatik ve sinematografik unsurlar, dramatik yapı bu karakter uyarınca şekillenmekte, bu bakımdan sinematik zaman da muhteva, diyalog düzeyinde simgesel, temsili, lineer, kapalı bir form marifetiyle açığa çıkmaktadır. Kerem’in kasabaya gerçekleştirdiği içsel, ruhi, Heideggerci manada ölüme dönük yolculuğu ve bu yolculuktaki karşılaşmalar neticesinde eriştiği sırlar ile Kerem’in ölümü¹²²⁷ yahut hakikate erişmek arasındaki münasebeti bu zaviyeden

¹²²⁶Çan, çanın çalınması hususu ile varoluşun farklı kipleri, hatırlamak motifi arasında temsili bir münasebet tesis etmek mümkündür (Cook, a.g.e.,1999:54).Öte taraftan, Esra ve çan arasındaki münasebet arzunun akışkan karakteri uyarınca değil, arzuyu nesneleştirmek suretiyle şekillenmekte ; bu manada çan kılık değiştirmek suretiyle simgesel bir karakter kazanmaktadır. Bu manada Esra’nın çan marifetiyle zaman ile tesis ettiği münasebet de simgesel bir forma bürünmektedir.

¹²²⁷Dramatik manada Kerem’in ölümü hususu müphemdir. Ne var ki, filmde Kerem’in ölümü şeklinde tefsir edilebilecek hususlar da mevcuttur. Kerem ile kör şarkıcı kadın arasında vuku bulan bir

değerlendirmek mümkündür. Yanısıra, Kerem'in saati onarmak üzere kasabaya gerçekleştirdiği yolculuk ve saati onarmak, sırlara erişmek suretiyle kasabadan ayrılmak motifini de aynı çerçevede tefsir etmek mümkündür. Temas edilen hususlar bir başlangıç-son nosyonu uyarınca kapalı, lineer, merkeze matuf bir form marifetiyle açığa çıkmaktadır. Öte taraftan, yukarıda ifade edilen hususlar ışığında göl mekanı yahut göl metaforu zamana, zamansallığa, ölüme dair sırlara erişmek manasında merkezi bir karakter kazanmakta; sinematografik, dramatik unsurlar merkezi göl mekanı yahut metaforu uyarınca şekillenmektedir. Esra'nın kolyesini göle atmak, kör şarkıcıların gölde çan aramak motifini yahut filmde açığa çıkan kimi diyalogları bu husus itibarıyla değerlendirmek mümkündür. Söz gelimi, filmin serim faslında Kerem karşılıklı uzun saflarda dua edilen bir merasime tanıklık etmekte, bu merasim esnasında Esra'yı görmekte ve Esra'yı takip etmektedir. Kerem gerçekleştirdiği bu takip sırasında bir ağacın altında bıçak bileyen bir adam görmekte, adama "bu yol nereye gider?" şeklinde bir soru yöneltmekte ve karşılığında "göle çıkar" şeklinde bir yanıt almaktadır. Yine Kerem ile kör şarkıcılar arasında gölde vuku bulan diyalogu bu zaviyeden nakletmek mümkündür. Şöyle ki; gölde kör şarkıcı kadın çan çalmakta, ardından çanı göle atmakta ve diğer körler çanı bulmak maksadıyla göle girmektedir. Kerem temas edilen bu olaya tanıklık etmekte ve Kerem ile kör şarkıcılar arasında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Kör Şarkıcı:¹²²⁸ *"Hadi görelim bakalım! Bulabilecek misin?"*

Kör Şarkıcı: *"Bulursan, aydınlığı bulacaksın."*

Kör Şarkıcı: *"Bulamazsan, ömür boyu karanlığa mahkum olacaksın."*¹²²⁹

Kerem: *"Bravo!"*

Kör Şarkıcılar: *"Siz kimsiniz?"*

diyalogu bu zaviyeden değerlendirmek mümkündür. Şöyle ki; kör şarkıcı kadın Kerem'in elini tutmakta, elindeki manayı yorumlamakta ve aralarında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Kör Şarkıcı Kadın: *"Elinizi uzatın. Bizim gibi siz de bir seyyahsınız. Kaybolmuş beldeleri unutulmuş kasabaları dolaşıyorsunuz. Emin olmak istiyordum."*

Kerem: *"Neden?"*

Kör Şarkıcı Kadın: *"Daha önce hissettiğim bir şey. Yine bir yerden bir başkasına savrulacaksınız ama bu yolculuk bu yolculuk bir başka olacak, farklı, anlatamam size."*

¹²²⁸Diyalogta yer alan tüm körler "kör şarkıcı" şeklinde nitelendirilmektedir.

¹²²⁹Kerem gelir. Körü izler. Kör çanı bulur. Yaşasın buldu, bravo diye bağırır diğer körler.

Kerem: “Özür dilerim! Oyununuzu bozmak istemedim.”

Kör Şarkıcı: “Kerem Bey hoş geldiniz!”

Kör Şarkıcı: “Evet! Sanki bir sır saklıyor burası hem geçmişe hem geleceğe ait.”

Kör Şarkıcı: “Yeni gelen çorbasını içer. Oyunumuza katılın Kerem Bey!”

Kör Şarkıcı: “Yeni gelen çorbasını içer.”

Kör Şarkıcı: “Sessiz bir şey buldu.”

Kör Şarkıcı: “Dilsiz bir şey.

Kör Şarkıcı: “Çanı bulamadı.”

Kerem: “Güncemi buldum.”

Kör Kadın: “Neyi bulmuş?”

Kör Şarkıcı: “Güncesini bulmuş.”

Kör Şarkıcı: “Çan ne olacak?”

Görüldüğü üzere, göl ile tesis edilen ontolojik münasebet, gölün temsil ettiği sınırlar farklı veçheler marifetiyle açığa çıkmakta; kör şarkıcılar bu münasebet neticesi gölde çan ve çanın temsil ettiği ontolojik hususlar ile yüzleşmektedir.

Yukarıda ifade edildiği üzere, Kavur’un Akrebin Yolculuğu filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evren hem dramatik hem de sinematografik düzeyde ikilikler, karşıtlıklar temelinde şekillenmekte; zaman ile tesis edilen münasebet de bu husus uyarınca açığa çıkmaktadır. Bu manada Esra ile Kerem, Kerem ile Agah arasındaki karşıtlık zaman, zamansallık ile tesis edilen münasebetin de çerçevesini tayin etmektedir. Agah zaman, zamansallık ile vulger düzeyde, iktidara matuf bir münasebet tesis etmektedir. Agah’ın hem kasabadaki statüsünü hem de saat kulesine sahip olmak ve saat kulesini ayrıca sahip olduğu Esra’ya armağan etmek hususunu bu çerçevede değerlendirmek mümkündür. Kerem ise zaman ile daha içsel, ruhi bir münasebet tesis etmekte; saat kulesini tamir etmek motifi çerçevesinde zaman, zamansallık ile içsel, ruhi bir motifi tecrübe etmektedir. Kerem ile Esra arasındaki özgürlük-mecburiyet ikiliği çerçevesinde açığa çıkan münasebet de zaman, zamansallık ile tesis edilen münasebetin çerçevesini temsil etmektedir. Bu manada Esra kızı Deniz’in mezarı münasebetiyle kasabada mecburi bir hayata

mahkumdur.¹²³⁰ Esra'nın saat kulesi marifetiyle zaman ile tesis ettiği münasebeti de bu husus tayin etmektedir. Esra'nın kızı Deniz'in ölümü ile birlikte kuledeki saat sessizliğe gömülmekte ve Esra başkasının ölümü marifetiyle sessizliğe gömülen bu saat kulesinin tekrar çalışmasını arzu etmektedir. Bu bakımdan Esra'nın zaman, zamansallık ile tecrübe ettiği münasebet başkasının ölümü ve bu ölümü temsil eden, simgeleyen saat kulesi marifetiyle açığa çıkmakta; Esra zaman, zamansallık ile otantik, varoluşsal değil, Heideggerci Das Man kipinde olduğu üzere başkasının ölümü marifetiyle temsili, simgesel, vulger bir münasebet temsil etmektedir. Öte taraftan, Esra saat kulesi ile saat kulesini nesneleştirmek suretiyle bir münasebet tesis etmekte; saat kulesine sahip olmak maksadıyla Agah ile evlenmektedir. Bu zaviyeden bakıldığında da Esra'nın saat kulesi marifetiyle zaman, zamansallık ile tesis ettiği münasebetin vulger, gayri sahih bir çerçevede şekillendiğini ifade etmek mümkündür.¹²³¹ Kerem ise zaman, zamansallık ile saat tamir etmek, yolculuk, arayış motifi çerçevesinde ontolojik, varoluşsal bir münasebet tesis etmektedir. Şöyle ki; Kerem saat tamir etmek, onu bekleyen saatlere erişmek¹²³² maksadıyla bir yolculuk gerçekleştirmekte; bu yolculuk, bu yolculuktaki karşılaşmalar marifetiyle zaman, zamansallık ile ontolojik, varoluşsal bir münasebet tesis etmektedir. Öte taraftan, Kerem'in gerçekleştirdiği bu yolculuğu, yolculuktaki karşılaşmaları yersizyurtsuzluk motifi uyarınca değil; bir yönüyle, Heideggerci manada katmanlı, hiyerarşik, bir'e matuf parça-bütün münasebeti uyarınca şekillenen bir yolculuk motifi çerçevesinde değerlendirmek mümkündür.¹²³³ Zira Kerem bir yönüyle gerçekleştirdiği yolculuk, bu yolculuktaki karşılaşmalar, Heideggerci manada zati olarak tecrübe edilen bir sırrın dolaysız bir biçimde kendini ifşa etmesi neticesinde¹²³⁴ bir'e erişmekte, unutilan varlık ile ontolojik bir münasebet tesis etmekte; en zati varlık imkanı ile

¹²³⁰Filmin final faslında Esra'nın dokuma tezgahının başında ip eğirmek motifini bu çerçevede değerlendirmek mümkündür.

¹²³¹Esra'nın saat kulesine, saat kulesinin encamına dönük merakını da bu çerçevede değerlendirmek mümkündür.

¹²³²Esra ile Kerem arasında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Esra: "Nereye gidiyorsun? Nereye gidiyorsun?"

Kerem: "Nereye olursa. Beni bekleyen saat nerede ise oraya."

¹²³³Dasein ile halet-i ruhiye arasında hiyerşik, katmanlı bir münasebet tesis etmek mümkündür. Bu manada Kerem gerçekleştirdiği yolculuk marifetiyle halet-i ruhiyenin muhtelif veçheleri, katmanları ile karşılaşmaktadır.

¹²³⁴Heidegger'e göre varlık ancak zati olarak deneyimlenen bir sırrın kendini ifşa etmesi, neticesi anlaşılabilir. Varlık bir töz değil, gizini, kendisinde olanı, kendisini, kendinde olageldiği şekliyle açandır. Bu manada hakikat de Varlık'ın kendisini açması, gizinden çıkmasını ifade etmektedir.

Marcuse'nin deyimiyle zamanın son olumsuzluğu¹²³⁵ ile yüzleşmektedir. Kerem'in filmin final faslında sarf ettiği "ölüm bu mu. Ölüm bir yaşamdan bir diğerine savrulmak mı? Zamanı yaşamamak mı bunu hala bilmiyorum ama bildiğim tek şey duyguların ölmediğidir. Duygularımın hiç ölmediği." şeklindeki sözcükleri bu zaviyeden değerlendirmek mümkündür. Kısacası, Kerem gerçekleştirdiği içsel yolculuk, en zati imkan marifetiyle bir yönüyle varlık, zaman, zamansallık, ölüm ile yani bir bakıma varlığın ufku ile bir münasebet tesis etmekte ve bu tecrübe marifetiyle ölüme dönük bir varlık olarak sahil, otantik bir varoluşa yönelmektedir. Dolayısıyla Kerem'in maziye matuf içsel yolculuğu Heideggerci manada geçmişe koşusu¹²³⁶ statik bir karakter değil; varlığın en zati imkanı, sahil varoluş bağlamında dinamik bir karakter taşımaktadır.

Yukarıda ifade edilen hususlar ışığında, Kavur'un Akrebin Yolculuğu filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evren temsili, metaforik, simgesel bir karakter taşımakta; bu sinematik evren parça-bütün münasebeti, organik bütün nosyonu uyarınca merkeze matuf bir form marifetiyle şekillenmektedir. Bu film marifetiyle açığa çıkan sinematik evrende duyusal motor,¹²³⁷ rasyonel bağlantılar, zaman-hareket münasebeti hükmünü muhafaza etmekte; zaman bu hususa koşut olarak dolaylı, temsili bir form marifetiyle açığa çıkmakta, zamansallık bağlamında temsili bir karakter taşımaktadır. Kavur'un bu film marifetiyle inşa ettiği sinematik evren her düzeyde sinematografik unsurlar bakımından kapalı bir forma bürünmekte; başlangıç-son, lineer zaman nosyonu uyarınca şekillenmektedir. Kavur'un Akrebin Yolculuğu filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evrende filmsel zaman nispeten düşük bir tempo, ritmik bir form, organik bir karakter uyarınca açığa çıkmakta; bu sinematik evrende imge pedagojik, kavramsal, temsili bir karaktere bürünmekte, bu bakımdan imge zaman münasebeti, filmsel zaman temsili, organik bir karakter uyarınca şekillenmektedir.

¹²³⁵Marcuse şöyle diyor: "Ölüm zamanın son olumsuzluğudur" (2016:150).

¹²³⁶Heidegger şöyle diyor: "Geçmişe koşu, varolanın kendi en son olanağına doğru koşusudur...koşu varolmanın en son olanağını ona gösterirse, varolmanın ifadesinin temel icrası olur" (Aristoteles, Augustinus, Heidegger, a.g.e.,1996: 83).

¹²³⁷Kavur'un Akrebin Yolculuğu filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evrende eylem ile durum, duygulanım ile karakter arasındaki münasebet hükmünü muhafaza etmekte, dramatik yapı ana kahraman yahut tipolojinin tabiri caizse duruma dönük eylemi neticesinde şekillenmektedir.

3.2.2.3. Hafıza ve Zaman: Gece Yolculuğu, Karşılaşma Filmlerinde Zaman Nosyonu ve Augustinus Zaman Nosyonu Karakteristikleri

1987 tarihli Gece Yolculuğu filminin senaryosunu Ömer Kavur kaleme almakta; filmin oyuncu kadrosunu ise yönetmen Ali rolündeki Aytaç Arman,¹²³⁸ senarist Yavuz rolündeki Macit Koper,¹²³⁹ oyuncu Şeyda rolündeki Şahika Tekand, öğretmen Aziz rolündeki Aslan Kaçar,¹²⁴⁰ mobilya satıcısı rolündeki Orhan Çağman,¹²⁴¹ muhayyel kadın rolündeki Nurseli İdiz, meczup rolündeki Mehmet Esen,¹²⁴² çoban Yusuf rolündeki Ömür Çelikkilek,¹²⁴³ Zuhale Olcay, Osman Alyanak gibi isimler teşkil etmektedir. Kavur'un Gece Yolculuğu filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evrende dramatik yapı taşraya gerçekleşen bir yolculuk uyarınca şekillenmekte;¹²⁴⁴ bu yolculuk marifetiyle toplumsal planda, bireysel planda, politik planda¹²⁴⁵ hatta sinematik planda maziye matuf hususlar, içsel, ruhi alem ve bu

¹²³⁸ Ali ülser hastasıdır, Ali acılı yemekler yemez. Aynı zamanda Ali geceleri uyku sorunu yaşamaktadır.

¹²³⁹ Yönetmen Ali'nin arkadaşı rolündedir. Evi dışındaki konaklamaları daima yadırgamakta, bu suretle yolculuklar esnasında uyku hıptı almaktadır.

¹²⁴⁰ Yavuz ve Ali'ye rehberlik vazifesini üstlenen çocukların babası öğretmen Aziz rolündedir.

¹²⁴¹ Aynı zamanda sabık bir kameraman ve sinema salonu işletmecisidir.

¹²⁴² Mehmet Esen Kırık Bir Aşk Hikayesi filminde de benzer bir şekilde meczup rolündedir.

¹²⁴³ Babası ölen Yusuf, yoksul bir çocuktur ve koyun otlatmaktadır. Yusuf iyi kompozisyon yazmakta, iyi betimlemeler yapmaktadır.

¹²⁴⁴ Yönetmen Ali ve senarist Yavuz çekilecek bir aşk filmine mekan bulmak maksadıyla taşraya birlikte bir yolculuk gerçekleştirmektedir. Bu yolculuk neticesinde Ali 1923 mübadelesinden evvel yirmi bin kişinin yaşadığı metruk bir kasabada münzevi bir hayata yönelmektedir. Ali'nin münzevi bir hayata yöneldiği kasabanın mübadele öncesi sakinleri bir gün geri dönmek umuduyla evlerini eşyalarıyla birlikte olduğu gibi bırakmak suretiyle terk etmektedirler. Fakat kasabanın eski sakinlerinden hiçbiri bir daha geri dönmekte, yerlerine Selanik'ten gelen mübadiller yerleşmekte, onlar da sonra daha elverişli yerlere göç etmektedir.

¹²⁴⁵ Gece Yolculuğu filmini politik film kategorisi uyarınca değerlendirmek mümkün değildir. Bununla birlikte, tıpkı Kırık Bir Aşk Hikayesi filminde olduğu üzere Gece Yolculuğu filminde de diyaloglar, sözcükler marifetiyle politik maziye dair zımnen de olsa göndermeler bulunmaktadır. Ali ile Yavuz arasında vuku bulan bir diyalogu bu zaviyeden değerlendirmek mümkündür. Şöyle ki; Ali ve Yavuz karanlık bir yolda araba ile ilerlemekte, sadece karşı şeritten gelen araç ışıkları yansımakta ve aralarında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Yavuz: "Neyi hatırladım biliyor musun? Böyle bir geceydi. Yol yapıyorduk yine. Filmimizin gösterimi vardı bir sendika gecesinde."

Ali: "Ahmet de vardı."

Yavuz: "Soğuk karlı bir geceydi... Yetişebilmiş miydik o geceye?"

Ali: "Kaçırılmıştık."

aleme dair fenomenler tabiri caizse bu alemin suretleri açığa çıkmakta; bu yolculuk Yavuz değil, Ali bakımından ruhi, içsel bir arayışı ifade etmektedir.¹²⁴⁶ Yavuz ile Ali arasında filmin serim faslında vuku bulan şu diyalogu bu zaviyeden değerlendirmek mümkündür:

Yavuz: “*Pek aradığımızı bulamadık, ne yapalım?*”

Ali: “*Yola devam.*”

Yine Yavuz’un gitmek teklifi karşısında, Ali’nin metruk kasabada gezinmek isteğini de aynı zaviyeden değerlendirmek mümkündür.¹²⁴⁷

Kavur’un Gece Yolculuğu filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evrende Ali karakteri yahut ana kahraman Ali dramatik düzeyde mühim bir husus teşkil etmekte; dramatik yapı bir yönüyle Ali karakteri, Ali karakterinin Augustinusçu manada içsel, ruhi, öze matuf mistik yolculuğu marifetiyle şekillenmektedir.¹²⁴⁸ Bu manada Ali karakterine kısaca temas etmek gerekmektedir. Ali karakteri mazi ile şimdi kipi arasındaki bir çatışma uyarınca şekillenmekte; Ali karakteri şimdi kipine değil, mazi kipine matuf bir nitelik taşımakta, bu bakımdan mazi kipini temsil etmektedir.¹²⁴⁹ Ali karakterinin yönetmenlik kariyerini, yapımcılarla arasındaki çatışmayı, sosyal çevreye adaptasyon sorununu, iletişimsizliğini,¹²⁵⁰ insanlar arasındaki yalnızlığını ve zikredilen sorunları aşmak bakımından bir fırsat niteliği taşıyan Yavuz’un

¹²⁴⁶Bu yolculuk marifetiyle Yavuz ile Ali arasındaki bir karşıtlık açığa çıkmaktadır. Yolculuk Yavuz bakımından maddi bir gayeye, Ali bakımından ise içsel, manevi bir gayeye matuftur. Bu hususu Yavuz ile Ali’nin yemek yedikleri esnada, Yavuz’un yemeği kast etmek suretiyle Ali’ye sarf ettiği “*bu yolculukların keyfi burada*” yahut mekan arayışı sırasında mekanları kast etmek suretiyle Yavuz’un Ali’ye sarf ettiği “*boşver her yer birbirinin aynı*” şeklindeki sözcükler marifetiyle teşhis etmek mümkündür.

¹²⁴⁷Ali metruk kasabada gezindiği esnada koyun otlatan bir çoban, kuyudan su çeken bir kadın görmektedir. Yine bu esnada Ali bir tepeye tırmanmakta, tepeden metruk kasabayı izlemektedir.

¹²⁴⁸Ali karakterinin gerçekleştirdiği yolculuğun bilinçdışına gerçekleşen bir yolculuğu hatta Kavur’un bilinçdışına gerçekleşen bir yolculuğu temsil ettiğini ifade eden çalışmalar da mevcuttur (Gültekin, 2016:44).

¹²⁴⁹Yavuz tipolojisi ise şimdi kipini temsil etmektedir.

¹²⁵⁰Bu hususu Ali’ye yönelik sarf edilen “*gidiyorum artık. Nasıl bu duruma geldik? Niye böyle oldu? Anlamıyorum... En acısı da aramızdaki sevginin ölmediğini bilmek. Ama hiçbir şeyini paylaşmaz oldun benimle. Bir şey anlamama, bilmeme fırsat vermedin...Sadece bir bakış, bir ilgi, insanca bir sıcaklık yetecekti benim için...Duvarlara bakıp duruyorsun hep. Benimle iletişim kurman o kadar mı zor? Kendime sordum hep onun dünyasına ben mi uzak düştüm. Memur olmam. Yaptığın işten uzak olmam. Oysa her şeyimle vermeye anlamaya o kadar çalıştım ki. Niye kapattın kendini bana? Benden utanıyor musun yoksa? Neyse...Artık çok geç! İşin gülünç yanı gitmemi isteyip istemediğini bile bilmiyorum.*” şeklindeki sözcükler marifetiyle teşhis etmek mümkündür.

senaryosunu kaleme aldığı filmi çekmekten vazgeçmek gibi hususları bu zaviyeden değerlendirmek mümkündür. Yine Ali ile Yavuz arasında vuku bulan şu diyalogu bu zaviyeden değerlendirmek mümkündür:

Ali: *“Bu işi artık böyle sürdüremem.”*

Yavuz: *“Başka şekli var mı? Varsa söyle. İyi bir film yapacağız, önemli olan da bunu gerçekleştirmek.”*

Ali: *“Kimin için yapımcı için mi? Ününe ün katacak bir star için mi?...Farkında değil misin?...İnsan kendi duygularını düşüncelerini açığa vuramıyor. Hep beklentilere hizmet ediliyor. Ortaya kişiliksiz işler çıkıyor. En korkunç işkence insanın kendini sınavamaması. Geç de olsa artık anladım.”*

Yavuz: *“Ne yapmak istiyorsun?”*

Ali: *“Burada kalacağım bir süre. Kendi başıma düşünmek istiyorum.”*

Yavuz: *“Ben de kalırım, acelemiz yok.”*

Ali: *“Yalnız olmam gerekiyor.”*

Yavuz: *“Yola çıktığımızdan beri ben yokmuşum gibi davrandın zaten.”*

Ali: *“Biliyorum, kusura bakma.”*

Yine Ali ile Yavuz arasında vuku bulan şu diyalogu yukarıda ifade edilenler ışığında değerlendirmek mümkündür:

Ali: *“Onca yıl birlikte yol aldık. Geçmişi düşününce... Öğrencilik dönemi, sinematek, herşey ne çok çabuk geçiyor.”*

Macit: *“Yolcu yolunda gerek.”*

Yukarıda ifade edildiği üzere, Ali karakteri maziye matuf içsel, ruhi bir yolculuk gerçekleştirmekte; bu yolculukta Ali karakteri muhayyel bir kadın marifetiyle her nevi tecrübevi unsuru, herşeyi askıya almakta,¹²⁵¹ ölüm,¹²⁵²

¹²⁵¹ Ali karakterinin “ne zamandır buradayım, sanki her şey askıya alınmış.” sözcükleri marifetiyle bu hususu teşhis etmek mümkündür.

¹²⁵² Yukarıda da ifade edildiği üzere, Kavur simgesel, metaforik, temsili bir sinematik evren inşa etmektedir. Bu manada tasavvuf nosyonunda ölümü simgeleyen düğün motifi yani çoban Yusuf’un

zamansallık, zaman,¹²⁵³ sahih varoluş imkanı ile daha doğrusu kendi ben'i ile yani mazi kipi ve şimdi kipi arasındaki çatlak ile yüzleşmektedir.¹²⁵⁴ Bu manada Ali'nin maziye matuf içsel, ruhi yolculuğu varoluşsal bir tercih ile neticelenmekte; Ali bu hususa koşut olarak varoluşsal planda ölümü, intiharı yahut mazi kipini tercih etmektedir.¹²⁵⁵ Ali karakterinin sarf ettiği "seni kaçıran korku mu. Korkuyu göğüsleyememek mi yoksa. Daha ne kadar kaçabilirsin" yahut *"bu deniz başka denizleri çağırıştırıyor bana."* ya da *"hayatın kıyısında yaşanır mı? Bu yolculuk daha ne kadar sürecek."* türünden sözcükleri bu zaviyeden değerlendirmek mümkündür. Öte taraftan, Yavuz ile Şeyda arasında vuku bulan bir diyalogu yukarıda ifade edilen hususlar ışığında değerlendirmek mümkündür:

Şeyda: *"İyi misin? Ali mi?"*

Yavuz: *"Evet!"*

Şeyda: *"Hiç haber yok değil mi?"*

Yavuz: *"Yok!"*

Şeyda: *"Kendini bu konuda suçlaman yersiz. Bir seçim yaptı o. Bir şey yapamazdın."*

Yavuz: *"Biliyorum. Benim düşündüğüm kendi seçimi mi."*

Şeyda: *"Hiçbir şey fark ettirmez. Seni düşündüren bu olmamalı, yapmakta olduğumuz işi düşün. Başarılı bir senaryocusun Yavuz, hedefin bu olmalı. Seçim yapmanın bizler için artık hiçbir önemi yok."*

ablasının düğün töreni ile Ali'nin ölümü, ölüm tercihi arasında bir paralellik tesis etmek, çoban Yusuf'un ablasının düğün törenini Ali'nin ölümü bağlamında değerlendirmek mümkündür.

¹²⁵³Ali'nin sarf ettiği *"sesler duyuyorum. Yüzlerini adlarını hatırlamıyorum. Ne zamandır buradayım hiç bilmiyorum. Düşündükçe giderek artan boşluğu hissediyorum. Zaman durmuş gibi tüm varlığımı sarıyor. Bir de buna alışıyorum artık."* şeklindeki sözcükler marifetiyle bu hususu teşhis etmek mümkündür.

¹²⁵⁴Bu ruhi, içsel yolculuk temsili, metaforik bir karakter taşımakta; bu manada bu yolculukta açığa çıkan senaryo yazımı, kamera ile kendini kayıt etmek türünden hususlar da ölüm, zamansallık, hayat motiflerini simgelemektedir. Bu hususu muhayyel kadın ile Ali arasında vuku bulan şu diyalog marifetiyle teşhis etmek mümkündür:

Muhayyel Kadın: *"Yaşarmışçasına, Yaşadıklarını duymalısın. Tüm duyguların, anıların sen de bunun farkındasın."*

Ali: *"Beni saran korkuyu bir yenebilsem."*

Muhayyel Kadın: *"Bunu ancak kendinle yüzleşerek halledebilirsin."*

Ali: *"Biliyorum."*

Muhayyel Kadın: *"Yorgunsun, gözlerini kapat. Bir şey düşünme artık!"*

¹²⁵⁵Ali'nin elinde çevirdiği madeni para bu varoluşsal tercihi ifade etmektedir.

Yavuz: “Durum, bizim için iyice umutsuz desene.”

Şeyda: “Hiç de değil. Bu işte bir yere gitmek isteyen, oyunu kuralına göre oynayacak. Ben gitsem iyi olacak yoksa aramızda bir şey var sanacaklar.”

Kavur’un Gece Yolculuğu filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evrende, sabık sinema salonu, metruk kilise¹²⁵⁶ ve metruk kasaba türünden mekanlar Ali’nin içsel, ruhi yolculuğu, arayışı bağlamında temsili bir karakter kazanmakta; bu mekanlar mazi kipi ile şimdi kipi arasındaki çatlak uyarınca şekillenmektedir. Öte taraftan, Kavur’un Gece Yolculuğu filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evrende muhtelif düzeylerde karşıtlıklar, ikilikler açığa çıkmakta; bu sinematik evren Ali ile Yavuz, mazi kipi ile şimdi kipi, sinema ile video gibi karşıtlıklar, ikilikler uyarınca şekillenmekte,¹²⁵⁷ bu ikilikler, karşıtlıklar marifetiyle metaforik, simgesel bir karaktere bürünmektedir.¹²⁵⁸ Yanı sıra, Gece Yolculuğu filminde kamera nispeten bazı sahneler marifetiyle kartografik bir karakter, kendinde bir varlık kazanmakta; bu manada kamera marifetiyle imge ile diğer sinematografik unsurlar arasındaki temsili bağ, organik bütünlük hükmünü yitirmekte, duyu motor düzenek kısa devre yapmaktadır.¹²⁵⁹ Öte taraftan, Kavur’un Gece Yolculuğu filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evrende form düzeyinde değil, muhteva düzeyinde düşünömsel motifler açığa çıkmakta, yabancılaştırma efekti marifetiyle duyu motor düzenek kısa devre yapmakta; bu manada Gece Yolculuğu filminde klasik sinematik evren kimi düzeylerde bilhassa muhteva, anlatı düzeyinde nispeten kesintiye uğramaktadır.

Yukarıda ifade edilen hususlar ışığında, Kavur’un Gece Yolculuğu filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evren temsili, metaforik, simgesel bir karakter

¹²⁵⁶ Ali metruk kasabada kalmak hususunu öğretmen Aziz’e bildirmekte ve metruk kasabada ikamete başlamaktadır. Bu maksatla metruk kasabada damı bulunan tek yapıyı yani kiliseyi onarmakta ve kilisede yaşamaya başlamaktadır. Ali kilisede hummalı bir yazım faaliyeti ile iştigal etmekte, kamera marifetiyle kayıtlar yapmaktadır.

¹²⁵⁷ Aslında filmdeki tüm ikilikler mazi kipi ile şimdi kipi arasındaki karşıtlığın muhtelif veçheleri olarak açığa çıkmakta, mazi kipi ile şimdi kipi arasındaki karşıtlığı ifade etmektedir.

¹²⁵⁸ Temas edilen karşıtlıkları, ikilikleri dramatik planda, imgesel planda teşhis etmek mümkündür. Söz gelimi, Ali’nin yalnızlığı ile Yusuf’un ablasının düğünü arasında tesis edilen diyalektik karşıtlık yani yalnızlık, sahil varoluş ile düğünü teşkil eden kamusal, ontik varoluş arasında tesis edilen diyalektik karşıtlık marifetiyle bu hususu teşhis etmek mümkündür. Bu manada Gece Yolculuğu filminde de hareket imaj evrenine dair unsurların hüküm sürdüğünü ifade etmek mümkündür.

¹²⁵⁹ Kamera marifetiyle Ali’nin dış sesi, iç monolog ile metruk sokak imgesi arasında tesis edilen münasebeti bu bağlamda değerlendirmek mümkündür.

taşımakta; bu sinematik evren parça-bütün münasebeti, organik bütün nosyonu uyarınca merkeze matuf bir form marifetiyle şekillenmektedir. Bu film marifetiyle açığa çıkan sinematik evrende duyusal motor, rasyonel bağlantılar, zaman-hareket münasebeti hükmünü muhafaza etmekte; zaman bu hususa koşut olarak dolaylı, temsili bir form marifetiyle açığa çıkmakta, zamansallık bağlamında temsili bir karakter taşımaktadır. Kavur'un bu film marifetiyle inşa ettiği sinematik evren her düzeyde sinematografik unsurlar bakımından kapalı bir forma bürünmekte; başlangıç-son, lineer zaman nosyonu uyarınca şekillenmektedir. Kavur'un Gece Yolculuğu filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evrende filmsel zaman nispeten düşük bir tempo, ritmik bir form, organik bir karakter uyarınca açığa çıkmakta; bu sinematik evrende imge pedagojik, kavramsal, temsili bir karaktere bürünmekte, bu bakımdan imge zaman münasebeti, filmsel zaman temsili, organik bir karakter uyarınca şekillenmektedir.

2003 tarihli Karşılaşma filminin senaryosunu Macit Koper kaleme almakta; oyuncu kadrosunu ise mimar Sinan Tezcan rolündeki Uğur Polat,¹²⁶⁰ kumarhane sahibi Mahmut Saygıner rolündeki Çetin Tekindor,¹²⁶¹ komiser Hasan rolündeki Aytaç Arman, Aslı rolündeki Lale Mansur,¹²⁶² Osman rolündeki İsmail Hacıoğlu,¹²⁶³ Sinan'ın karısı Filiz rolündeki Berrin Koper, Tasula rolündeki Ani İpekkaya, Recep rolündeki Yüksel Arıcı gibi isimler teşkil etmektedir. Kavur'un Karşılaşma filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evren Kavur'un diğer filmlerinde olduğu üzere dramatik, sinematografik planda metaforik, simgesel bir arayış, yolculuk motifi

¹²⁶⁰Sinan ismi, Mimar Sinan'dan gelmektedir. Sinan yağmurlu bir gecede oğlu Cem'i bir motosiklet kazası neticesi yitirmektedir. Cem öldüğünde on yedi yaşındadır. Cem ölmeden evvel Sinan Cem ile saçma bir meseleden ötürü tartışmaktadır. Öte taraftan, oğlunu yitirmek motifi bakımından Karşılaşma filmi ile Körebe filmi arasında bir paralellik tesis etmek mümkündür.

¹²⁶¹Her yerde Aslı'yı arayan Mahmut, ölümcül bir hastalık nedeniyle tedavi görmekte, bir cinayete kurban gitmektedir. Mahmut Aslı'ya göre iyi konuşmaktadır ve şeytan kadar zekidir.

¹²⁶²Osman'ın annesi rolündeki Aslı ile Mahmut geçmişte bir ilişki yaşamakta, ilişki neticesinde Aslı hamile kalmakta ve Mahmut Aslı'yı karnındaki bebek ile birlikte terk etmektedir. Bu durum üzerine Aslı yaşadıkları kasabayı terk etmekte, Poyrazada'ya yerleşmekte, adada Dejavu isimli bir otel işletmekte, babasının ölümüyle de oteli devralmaktadır. Adada cinayete maruz kalan kişi ölmeden evvel bu otelde kalmaktadır. Öte taraftan Aslı kasabadaki mümtaz şahsiyetlerin alakasına mazhar olmakta; bu alaka nedeniyle kasabanın mümtaz şahsiyetleri Aslı'nın işlettiği otelde biraraya gelmektedir. Bu manada otel temsili bir karakter kazanmaktadır.

¹²⁶³Aslı'nın oğlu rolündedir. Annesi tarafından tek başına büyütülen Osman haksızlıklara isyan etmekte, yaşadıkları adadan uzaklaşmak istemektedir.

uyarınca şekillenmektedir. Karşılaşma filmindeki arayış,¹²⁶⁴ yolculuk motifi Kavur'un diğer filmlerinde olduğu üzere maziye, hafızaya matuf, Augustinusçu manada içsel, ruhi, bir yönüyle mistik bir karakter taşımakta;¹²⁶⁵ bu yolculuk ve arayış motifi marifetiyle felsefi düzeyde, dramatik ve sinematografik bakımdan bir'e, organik bütüne matuf majör karşılaşmalar açığa çıkmaktadır. Karşılaşma filminin henüz serim aslında Sinan tarafından sarf edilen "Kimi için mutluluk zamansız bir ölümün peşinde olmaktır. Bense neyin peşinde olmam gerektiğini bilmiyordum. Bir suçluluk duygusuyla savrulup duruyordum." şeklindeki sözcükler marifetiyle temas edilen hususu teşhis etmek mümkündür. Ayrıca, Osman'ın kamera kayıtları marifetiyle filmde mutluluğa dair sarf edilen sözcükleri de aynı zaviyeden değerlendirmek mümkündür. Bu manada Aslı mutluluk ile alakalı şu sözcükleri sarf etmektedir: *"Mutluluk, bilmem. Benim için bilmece gibi bir şey bu...Denizin üstünde batan güneş mi yoksa mutluluk mu? Güzel bir şarkı gerçekten sadece bir şarkı mı? Yeni doğan güneş aynı güneş mi ya da söylenen şarkı aynı şarkı mı? Bilmiyorum. Ama sen bilmece değilsin. Benim için mutluluk sensin."* Ayrıca Mahmut kamera kayıtları marifetiyle mutluluk ile alakalı şu sözcükleri sarf etmektedir: *"Yine mi mutluluk...Mutlulukmuş. Hep varmak istediğin yere doğru gidersin...Bir yandan da orada aradığım şey var mı diye düşünürsün, bir yere varırsın ama oranın varmak istediğin yer olup olmadığını bilemezsin. Aradığın şeyi unutmuşsundur zaten. Vardığın yerde bulduğunla yetinirsin. Kimileri buna kadar der, salaklar da mutluluk."*

Ayrıca Sinan ile Osman arasında vuku bulan diyalogu aynı zaviyeden değerlendirmek mümkündür. Sinan tekrar konaklamak üzere Dejavu Otel'i'ne gelmektedir. Bu esnada, resepsiyonda Osman Sinan'ı kamera marifetiyle kaydetmekte ve aralarında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

¹²⁶⁴Filmde arayış, iç içe geçen iki motif uyarınca açığa çıkmaktadır. Şöyle ki; Sinan tedavi neticesinde sağlığına kavuşmakta, sağlığına kavuştuğu aynı gün arkadaşı Mahmut 'un otuz senedir cinayet işlenmeyen Poyrazada'da faili meçhul bir cinayete kurban gittiğini öğrenmektedir. Bu durum üzerine Sinan Poyrazada'ya bir yolculuk gerçekleştirmektedir. Öte taraftan Sinan'a Mahmut münasebetiyle bir genç kadın fotoğrafı intikal etmekte, Sinan bu fotoğraftaki genç kadın imgesi yani bir suret münasebetiyle Poyrazada'ya bir yolculuk gerçekleştirmektedir. Bu manada iç içe geçen iki motif uyarınca şekillenen yolculuk mistik, içsel, ruhi bir karakter kazanmaktadır.

¹²⁶⁵Yolculuk marifetiyle ada da temsili, simgesel, metaforik bir karakter kazanmaktadır.

Sinan: *“Boş odanız var mı? ...Bu bir oyun mu?”*

Osman: *“Deniz gören bir oda...Adınız, soyadınız, mesleğiniz, mutlu musunuz?”*

Sinan: *“Nihayet karşılaştığımız için de mutluyum.”*

Osman: *“Kesin yanıt!”*

Sinan: *“Her geleni böyle kaydeder misin?”*

Osman: *“İlginç bulduklarımı.”*

Görüldüğü üzere, Kavur’un Karşılaşma filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evrende mutluluk nosyonu muhteva bakımından felsefi, ontolojik bir arayışa konu teşkil etmekte, bu bakımdan mutluluk nosyonu temsili, kavramsal bir karakter kazanmakta tabiri caizse anahtar bir kavram şeklinde açığa çıkmaktadır.

Kavur’un Karşılaşma filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evren; zaman, zamansallık, ölüm türünden ontolojik, felsefi hususlar uyarınca şekillenmekte; Kavur bu film marifetiyle zaman, zamansallık, ölüm türünden felsefi, ontolojik hususları sarıh bir biçimde temsili, simgesel, metaforik bir karakter uyarınca muhteva bakımından sinematikleştirmektedir. Temas edilen hususu filmin henüz serim faslında kanser tedavi merkezi mekanında sarf edilen *“zaman geçmek bilmiyor bir türlü. Zaman geçmek bilmiyor bir türlü”* yahut *“ilaç hızlı mı akıyor ne”* ya da *“adamin biri kasabasına ailesinin yanına dönecekmiş. Oturmuş otobüsün saatini beklerken sek sek oynayan bir kızı seyretmeye başlamış. Bir rüya kadar güzelmiş küçük kız. Adam zamanın nasıl geçtiğinin farkına varmamış. Neden sonra saatinin durduğunun farkına varıp hareket etmekte olan bir otobüse atlamış. Ancak bu otobüs saatler önce kalkan ve o adamin kasabasına giden otobüs değilmiş. Adam zamanın oyununa uyup bir başka şehirde inmiş otobüsten. Hoş olanı onu orada bekleyen yeni bir aile ile karşılaşmış. Ve Adam yeni ailesiyle mutlu bir şekilde hayatını sürdürmeye devam etmiş.”* şeklindeki sözcükler marifetiyle teşhis etmek mümkündür. Yine

kanser¹²⁶⁶ tedavi merkezi mekanında Mahmut ile Sinan arasında vuku bulan bir diyalogu aynı zaviyeden değerlendirmek mümkündür. Şöyle ki, Mahmut cebinden dokuza on kalayı gösteren bir cep saati çıkarmakta ve Mahmut ile Sinan arasında şu şekilde bir diyalog vuku bulmaktadır:

Mahmut: *“Zaman benim için de geçmek bilmiyor.”*

Sinan: *“Yani, geçmek bilmeyen zaman için çok güzel bir saat kullanıyorsunuz.”*

Mahmut: *“Ama benim zamanımı göstermiyor artık.”*

Mahmut ile Sinan kanser tedavi merkezi mekanında özel bir odada tedavi olmakta ve aralarında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Mahmut: *“Usandım!”*

Sinan: *“...Çıktığımız gece, birden kayboldun.”*

Mahmut: *“Lanet olsun...Yapmam gereken birçok iş var...Vaktim yok...”*

Sinan ile Mahmut meyhanede içki içmekte ve aralarında şöyle bir diyalog vuku bulmaktadır:

Mahmut: *“Dertli, kederli tipler. Yaşamdan beklentileri bu muydu? Hiç sanmam ama en azından göründükleri gibiler yani yamuk değiller. Hayatım boyunca yamuklarla uğraştım. Belki, ben de yamuğum da ondan. Ölüme!”*

Sinan: *“Neden yaşama değil?”*

Mahmut: *“Aynı kapıya çıkar da ondan...Oğlun ne zaman öldü?”*

Sinan: *“İki yıl oldu.”*

Mahmut: *“Hastalığının sebebi bu...”*

Sinan: *“Seninkinin sebebi ne?”*

Mahmut: *“Yamukluk.”*

Sinan: *“Ağır ol! Kendini öldürmek mi istiyorsun?”*

¹²⁶⁶Filimde kanser bir metafor karakteri kazanmaktadır. Bir hastalık olarak kanserin metaforik karakteri için bkz., (Sontag, 1988).

Mahmut: “Ölmek mi? Sadece felekten bir gece çalışıyoruz. Herkes sevdiğini öldürür. Ben kendimi sevmem ki, öldüreyim...Bu yalan makinesi senin!”¹²⁶⁷

Kavur’un Karşılaşma filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evren karşıtlık, çatışma, ikilik nosyonu uyarınca şekillenmekte; bu manada filmde mazi-istikbal, sahil varoluş-gayri sahil varoluş¹²⁶⁸ türünden ikilikler simgesel, metaforik, temsili bir karakter marifetiyle açığa çıkmaktadır. Bu manada, Sinan ile karısı Filiz, Sinan ile Aslı arasındaki münasebet; Sinan ve Mahmut’un adaya gerçekleştirdiği yolculuk ve bu yolculuk neticesinde açığa çıkan ontolojik, felsefi karşılaşmalar, adanın sosyolojik mazisi¹²⁶⁹ mazi-istikbal ikiliği, karşıtlığı uyarınca şekillenmekte, cep saati, rüzgar santrali¹²⁷⁰ gibi nesneler marifetiyle simgesel bir karakter kazanmaktadır. Öte taraftan, Kavur’un Karşılaşma filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evren Kavur’un diğer filmlerinde olduğu üzere muhteva bakımından maziye matuf bir karakter uyarınca şekillenmekte; filmde mazi ile istikbal arasında hiyerarşik bir münasebet açığa çıkmaktadır. Aslı, Osman ve Mahmut arasında vuku bulan bir diyalogu yukarıda ifade edilen hususlar ışığından nakletmek mümkündür:

Aslı: “Niye geldin?”

Mahmut: “Sizin için!”

Aslı: “Biz senin hayatında ne zaman varolduk ki? Yoksa birden aklına bunca yılın hesabını mı vermek geldi. Ne istiyorsun bizden?”

Mahmut: “Geçmişimi. Başka türlü bir geleceğim yok benim.”

Aslı: “Sahip çıkman gereken o geçmiş yıllar önce sildim ben, yok ettim.”

Mahmut: “Oğlumu tanımak istiyorum, onda kendimi görmek.”

¹²⁶⁷Bir saati kast etmektedir.

¹²⁶⁸Filmde komiser Hasan tipolojisi gayri sahil varoluş kipini temsil etmektedir. Bu hususu komiser Hasan’ın mutluluk ile alakalı sarf ettiği “mutluluk palavra... Kazanırsan mutlusun” şeklindeki sözcükler marifetiyle teşhis etmek mümkündür. Öte taraftan, Aslı ile Sinan, Aslı ile Mahmut yahut Osman ile Mahmut arasında yeni bir hayat, fark temelinde açığa çıkan ontolojik münasebeti, bu bakımdan sarf edilen sözcükleri de bu zaviyeden değerlendirmek mümkündür.

¹²⁶⁹Filmdeki Tasula tipolojisi ve bu tipolojinin yaşlı karakteri adanın sosyolojik mazisini temsil etmektedir. Bu manada Tasula’nın çarşafı topladığı esnada sarf ettiği “ben eskiden böyle miydim, ihtiyarlık.” şeklindeki sözcükleri yahut Tasula’nın Yunanlılarla birlikte yemek yedikleri esnada sarf ettiği “ben de bunları yiyecek dişi mi var?” şeklindeki sözcükleri bu zaviyeden değerlendirmek mümkündür.

¹²⁷⁰Rüzgar santrali istikbali temsil etmektedir. Bu hususu pervane fotoğrafı ile alakalı “gelecek buradadır” şeklindeki sözcükler marifetiyle teşhis etmek mümkündür.

Aslı: “Bizim geleceğimizde sen yoksun. O defter çoktan kapandı. Seni burada tutabilecek hiçbir şey yok!”

Mahmut: “Son zamanlarda biliyor musun, hep bu anı düşlemiştim, bu karşılaşmayı, nasıl tepki vereceğini. Hala çok güzelsin ve dışarıda koskoca bir hayat var.”

Aslı: “Burada olmaya hakkın yok. Git buradan!”

Mahmut: “Artık vazgeçemem.”

Osman: “Kim bu adam?”

Mahmut: “Kim olduğumu söylemeyecek misin? Ben senin babanım...Annen ile hakkımda neler konuştuğunuzu bilmiyorum ama ben buraya sizin için geldim, sizinle olmak, seni tanıyabilmek için.”

Osman: “Sen gerçekten benim babam mısın? ...Neden hiç gelmedin?”

Mahmut: “Uzun hikaye. Artık buradayım işte, sizinle birlikte.”

Osman: “Senden nefret ediyorum...Dokunma bize!”

Yukarıda ifade edilen hususlar ışığında, Kavur’un Karşılaşma filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evren temsili, metaforik, simgesel bir karakter taşımakta;¹²⁷¹ bu sinematik evren parça-bütün münasebeti, organik bütün nosyonu uyarınca merkeze matuf bir form marifetiyle şekillenmektedir. Bu film marifetiyle açığa çıkan sinematik evrende duyusal motor, rasyonel bağlantılar, zaman-hareket münasebeti hükmünü muhafaza etmekte; zaman bu hususa koşut olarak dolaylı, temsili bir form marifetiyle açığa çıkmakta, zamansallık bağlamında temsili bir karakter taşımaktadır. Kavur’un bu film marifetiyle inşa ettiği sinematik evren her düzeyde sinematografik unsurlar bakımından kapalı bir forma bürünmekte; başlangıç-son, lineer zaman nosyonu uyarınca şekillenmektedir. Kavur’un Karşılaşma filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evrende filmsel zaman nispeten düşük bir tempo, ritmik bir form, organik bir karakter uyarınca açığa çıkmakta; bu sinematik evrende imge pedagojik, kavramsal, temsili bir karaktere bürünmekte, bu

¹²⁷¹Filmde açığa çıkan kutu, kilitli çekmece, sandık, kamera, silah, saat, fotoğraf, tedavi merkezi, kupa ası, metruk ev, sek sek oynayan kız çocuğu, sır motifi, babanın ölümü motifi, sezgi motifi, meçhul olmak motifi gibi hususlar bu simgesel, metaforik evrene işaret etmektedir.

bakımdan imge zaman münasebeti, filmsel zaman temsili, organik bir karakter uyarınca şekillenmektedir.



SONUÇ

Zaman kavramı, zaman nosyonu entelektüel, felsefi, sanatsal faaliyetin her bölümüne konu teşkil etmekte, aynı zamanda zaman nosyonu, zaman kavramı entelektüel, felsefi, sanatsal faaliyeti muhtelif düzeylerde şekillendirmektedir. Zaman sinemanın da en temel unsurunu teşkil etmektedir. Sinema bir zaman sanatıdır. Sinema zamanı şekillendirmekte, mühürlemekte, anı mumyalamaktadır. Sinema ve zaman arasındaki münasebet muhtelif düzeyler uyarınca açığa çıkmakta ; zaman kavramı, zaman nosyonu sinemada muhtelif formlar marifetiyle sinematik bir karakter kazanmaktadır. Bu manada, zaman kavramı, zaman nosyonu sinemada konu, muhteva, diyalog düzeyinde sinematik bir karakter kazanmakta ya da zaman kavramı, zaman nosyonu imgenin zamansal, zamanın imgesel bir forma bürünmesi bağlamında sinematik bir karakter kazanmaktadır.

Sinema ve zaman münasebetini tesis eden hususların bir diğeri de, sinematik zaman formudur. Sinematik zaman formunu, inşa edilen sinematik evrenin karakteri ve bu evreni şekillendiren montaj stili, montaj nosyonu tayin etmekte, sinematik zaman formu bu hususlar uyarınca şekillenmektedir. Yani sinema ve zaman münasebeti muhtelif dramatik, sinematografik elemanlar marifiyle şekillenmekte ; muhteva ve form düzeyinde açığa çıkmaktadır. Dolayısıyla zaman nosyonu, zaman kavramı ile sinema arasında tesis edilen münasebet bir taraftan inşa edilen sinematik evrenin karakteri ve bu evreni şekillendiren montaj stili, montaj nosyonu uyarınca öbür taraftan muhteva, diyalog, konu düzeyinde açığa çıkmaktadır. Temas edilen her iki açığa çıkma formu da belli bir zaman nosyonu, zaman kavramı, zaman felsefesi uyarınca şekillenmekte ; hem muhteva hem de form düzeyinde zaman ile her planda tesis edilen münasebeti belli bir zaman nosyonu, zaman kavramı, zaman felsefesi şekillendirmektedir.

Yukarıda ifade edilenler ışığında, bu çalışmada, ana hatlarıyla, zaman kavramının mahiyeti, sinematik zaman kavramı, sinema ve zaman münasebeti, imge ve zaman münasebeti ; zaman kavramının, sinematik zaman kavramının, imge ve

zaman münasebetinin, sinema ve zaman münasebetinin kavramsal arka planı ; zaman kavramının, sinematik zaman kavramının, imge ve zaman münasebetinin, sinema ve zaman münasebetinin Ömer Kavur sinemasındaki tezahürleri değerlendirildi. Bu manada, bu çalışmada Ömer Kavur sinemasında zaman kavramının sinematikleşme biçimleri, imge ve zaman münasebeti biçimleri, sinema ve zaman münasebeti biçimleri felsefi kavramlar ve sinematik zaman nosyonu çerçevesinde açığa çıkarıldı. Bu maksatla çalışma, zaman kavramı, sinematik zaman kavramı, sinema ve zaman münasebeti, imge ve zaman münasebeti ; zaman kavramının, sinematik zaman kavramının, sinema ve zaman münasebetinin, imge ve zaman münasebetinin Ömer Kavur sinemasındaki tezahürleri bağlamında üç ana bölüme ayrıldı.

Kavur'un inşa ettiği sinematik evren Türk sinemasının genel gelişim patikaları, kalıpları, örüntüleri, Türk sinemasının genel karakteristikleri uyarınca şekillenmektedir. Kavur'un muhteva düzeyinde inşa ettiği fantastik, masalsı, romantik sinematik evreni ve bu sinematik evrende zaman ile tesis edilen sinematik münasebeti de bu bakımdan değerlendirmek gerekmektedir. Bu manada Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende zaman ; imgenin zamansal bir karakter, zamanın imgesel bir karakter kazanması bağlamında değil, muhteva, diyalog, konu düzeyinde açığa çıkmakta ; Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende zaman muhteva, konu, diyalog düzeyinde döngüsel bir karakter kazanmaktadır.

Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende imge kompozisyonu, imgeler arası münasebet rasyonel bağlantılar, rasyonel kriterler uyarınca şekillenmekte ; bu sinematik evrende imge kristalize, fragmental, saf bir karakter değil, temsili, despotik, didaktik bir karakter kazanmaktadır. Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende duyu motor mekanizma, duyu motor bağlantılar hükmünü muhafaza etmekte ; bu sinematik evren organik rejim yasaları, organik rejim karakteri uyarınca şekillenmektedir. Yani Kavur hareket imge temelinde bir sinematik evren inşa etmektedir. Bu manada Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende zaman, parça-bütün münasebeti doğrultusunda görelî, temsili, dolaylı, harekete tabi bir form marifetiyle, muhteva, konu, diyalog düzeyinde açığa çıkmaktadır.

Kavur zaman kavramını, zaman nosyonunu sinematikleştiren en mühim yönetmenlerden birisidir. Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende zaman ana kahraman yahut tipoloji marifetiyle gerçekleştirilen mistik, içsel bir yolculuk, bir arayış uyarınca konu, muhteva, diyalog düzeyinde açığa çıkmakta yani Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende zaman ile tesis edilen münasebetin çerçevesini diyalog, öykü çizmektedir. Ana kahraman yahut tipoloji marifetiyle gerçekleştirilen yolculuk, arayış temsili, simgesel, metaforik bir karakter kazanmakta, ana kahraman yahut tipoloji gerçekleştirdiği yolculuk, arayış marifetiye zaman, zamansallık, ölüm ile ontolojik, varoluşsal düzeyde bir münasebet tesis etmekte ; bu münasebet sinematik düzeyde konu, diyalog marifetiyle tezahür etmektedir.

Türk sinemasının müstesna yönetmenlerinde biri olarak değerlendirilen Kavur bir auteur olarak nitelendirilmektedir. Bu bakımdan Kavur'un inşa ettiği sinematik evren Kavur'un tüm sinematografik serencamı boyunca sinematografik, dramatik hatta öykü düzeyinde belirli süreklilikler, leitmotifler uyarınca şekillenmektedir. Bununla birlikte, Kavur'un inşa ettiği sinematik evren zaman ile konu, muhteva düzeyinde tesis ettiği münasebetin niteliğine koşut olarak iki döneme ayrılmaktadır. Bu bakımdan Kavur'un inşa ettiği sinematik evrende zaman Kavur'un ilk dönem filmlerinde konu, muhteva, diyalog düzeyinde daha dolaylı bir biçimde açığa çıkmakta ; felsefi, ontolojik, varoluşsal motifler uyarınca şekillenen Kavur'un ikinci dönem filmlerinde ise zaman konu, muhteva, diyalog düzeyinde doğrudan açığa çıkmakta, Kavur'un ikinci dönem filmlerine zaman doğrudan konu teşkil etmektedir.

Kavur'un ilk dönem filmlerine mekan, karakter, ışık, renk, kamera hareketi, anlatı yapısı gibi sinematografik unsurlar yahut görsel unsurlar bakımından daha ziyade Yeşilçam sinematik kodları etkide bulunmakta; bu ilk dönem filmlerinde Kavur kadının toplumsal konumu, birey toplum çatışması türünden sosyolojik meseleleri dönemin Türk sinema yapısına, politik atmosfere paralel bir biçimde toplumcu gerçekçi bir perspektif doğrultusunda sinematikleştirmektedir. Kavur bu ilk dönem filmlerinde Yeşilçam kural ve kodları uyarınca şekillenen bir sinematik

evrende faaliyet yürütmekle birlikte özgün bir sinematik biçim, sinematik üslup arayışı marifetiyle de Yeşilçam sinematik evrenin sınırlarını zorlamakta; Kavur, Yeşilçam sinematik evren ile özgün bir biçim, özgün bir üslup uyarınca şekillenen bir sinematik evren arasında konumlanmaktadır. Bu bakımdan Kavur ismini, Yeşilçam sinematik evrenin bir parçası olmakla birlikte bu evrene dair sinematik kodları, kuralları özgün bir sinematik biçim ve sinematik üslup marifetiyle aşındırmak suretiyle arafta bir konum üstlenen Yılmaz Güney, Ömer Lütfü Akad gibi yönetmenlerle birlikte zikretmek mümkündür. Kavur'un bu araftaki konumu onun ikinci dönem filmlerinde açığa çıkan biçim ve üslubu, sinematik gelişim seyrini de şekillendirmekte; ilk dönem filmlerindeki biçim ve üslup arayışı ikinci dönem filmlerindeki sinematik biçim ve üsluba etkide bulunmaktadır.

Kavur'un ikinci dönem filmleri felsefi, psikolojik motifler uyarınca şekillenmekte; ilk dönem filmlerinde açığa çıkan sinematografik unsurlar, sinematik muhteva ikinci dönem filmlerinde mühim bir dönüşüme uğramaktadır. Kavur ikinci dönem filmlerinde bireyin iç alemine, felsefi bir arayışa yönelmekte; bu yönelime koşut olarak ilk dönem filmlerinden daha farklı bir anlatı yapısı, müzik, karakter, renk, mekan gibi sinematografik unsurlar açığa çıkmakta yani Kavur daha farklı bir sinematografi, daha farklı bir sinematik evren inşa etmektedir. Kavur bu bağlamda ilk dönem filmlerini nitelendiren gerçekçi atmosferden farklı olarak daha masalsı, romantik, fantastik bir sinematik evren yaratmaktadır. Kavur'un inşa ettiği bu yeni sinematik evrende karakterler yahut tipolojiler felsefi, psikolojik motifler uyarınca şekillenmekte, fantastik, düşsel bir sinematik evrende felsefi, psikoloji arayışlara yönelmektedir.

Yukarıda ifade edilenler ışığında Yatık Emine, Yusuf ile Kenan, Ah Güzel İstanbul, Kırık Bir Aşk Hikayesi, Göl, Körebe, Amansız Yol filmlerini dramatik, sinematografik motifler yanında çalışmaya konu teşkil eden unsurlar bakımından da ilk dönem filmleri; Anayurt Otel, Gece Yolculuğu, Gizli Yüz, Akrebin Yolculuğu, Melekler Evi, Karşılaşma filmlerini ise ikinci dönem filmleri şeklinde nitelendirmek mümkündür. Bu manada Anayurt Otel filmi Kavur sinemasında dramatik, sinematografik motifler yanında çalışmaya konu teşkil eden unsurlar bakımından da

Kavur'un inşa ettiği sinematik evren uyarınca bir kırılma noktasını, Kavur'un ikinci dönem filmlerine geçiş şeklinde bir nitelemeyi ifade etmektedir. Kavur'un ilk dönem filmlerinde zaman, zamansallık, ölüm gibi motifler ile tesis edilen münasebet muhteva düzeyinde dolaylı bir biçimde açığa çıkmakta, ikinci dönem filmlerinde ise zaman, zamansallık, ölüm gibi motifler ile tesis edilen münasebet muhteva düzeyinde doğrudan açığa çıkmaktadır. Ayrıca ilk dönem filmlerinde yolculuk, arayış metaforları neticesinde zaman, zamansallık, ölüm gibi motifler ile muhteva, diyalog düzeyinde tesis edilen münasebet daha Heideggerci manada ontik bir planda açığa çıkmakta, ikinci dönem filmlerinde ise zaman, zamansallık, ölüm gibi motiflerle muhteva, diyalog düzeyinde tesis edilen münasebet daha Heideggerci manada ontolojik bir planda açığa çıkmaktadır.

Kavur'un Yatık Emine, Yusuf İle Kenan, Ah Güzel İstanbul, Kırık Bir Aşk Hikayesi, Göl, Körebe, Amansız Yol filmlerinde yolculuk, yol, arayış motifi, metaforu çerçevesinde zaman ile tesis edilen münasebet; sahih bir varoluş varoluş kipi uyarınca değil, gayri sahih bir varoluş kipi uyarınca şekillenmektedir. Bu manada bu filmlerde zaman, zamansallık ile tesis edilen münasebet ontolojik bir planda değil, muhteva, diyalog düzeyinde dolaylı olarak ontik planda yani vulger, kamusal zaman nosyonu planında açığa çıkmaktadır. Yani temas edilen filmlerde, bir yönüyle filmin leitmotifini teşkil eden ana karakter ya da tipoloji tarafından gerçekleştirilen yolculuk ve arayış motifleri ontolojik, iç aleme matuf bir formda değil, ontik aleme matuf bir formda açığa çıkmakta; dolayısıyla da bu filmlerde zaman ile tesis edilen münasebet ontik bir planda gerçekleşmektedir. Yatık Emine filminde Kavur'un diğer filmlerinde de olduğu üzere zaman, zamansallık ile tesis edilen münasebet yolculuk metaforu çerçevesinde ontik bir düzeyde açığa çıkmaktadır. Ne var ki; Kavur'un hem ilk dönem hem de ikinci dönem filmleri ile mukayese edildiğinde, Yatık Emine filminde zaman, zamansallık ile tesis edilen münasebet muhteva, diyalog düzeyinde ontik planda belirgin bir nitelik kazanmaz. Benzer bir şekilde, zaman, zamansallık ile tesis edilen münasebetin bir yolculuk metaforu çerçevesinde açığa çıktığı Yusuf ile Kenan filminde de zaman ontik bir planda belirgin bir nitelik kazanmaz. Ancak Kavur'un bir sonraki filmi olan Ah

Güzel İstanbul filminde zaman, zamansallık ile tesis edilen münasebet muhteva, diyalog düzeyinde ontik planda belirgin bir nitelik kazanmaktadır.

Ah Güzel İstanbul filmi marifetiyle inşa edilen sinematik evrende insanın zamansal karakteri, varlığın ufku olarak zamana, ölüme dair motifler ön plana çıkmakta; bir yandan nesne-temsili münasebeti beri yandan muhteva, diyaloglar, metaforlar, simgeler marifetiyle insanın zamansal karakterine, varlığın ufku olarak zamana, ölüme dair hususlar açığa çıkmakta, sinematik bir karakter kazanmaktadır. Bu manada resimler, fotolar; Cevahir'in meçhul gidişi, Nuri Baba'nın ölümü, devrilmiş kamyon imgeleri; zaman ile tesis edilen bu simgesel, temsili, metaforik münasebeti ifade etmektedir. Ancak temas edilen bu temsili, metaforik, simgesel motifler ikinci dönem filmlerinden farklı olarak ana kahraman ya da tipolojinin felsefi, iç aleme matuf yolculuğu neticesinde değil, muhteva, diyalog düzeyinde daha ontik bir planda anlam kazanmaktadır. Yine, muhteva, diyalog düzeyinde, filmde zaman ile tesis edilen münasebet sahih bir varoluş uyarınca, daha doğrusu zamanın sahih karakteri uyarınca değil, zamanın gayri sahih yani vulger, kamusal karakteri uyarınca şekillenmektedir. Temas edilen hususu filmde kahramanlar yahut tipolojiler marifetiyle muhtelif biçimlerde sarf edilen sözcüklerde, muhtelif sahnelerde teşhis etmek mümkündür. Filmde kamyoncu Nuri Baba tarafından sarf edilen "ömür gelip geçiyor" şeklindeki sözcükleri bu zaviyeden değerlendirmek mümkündür. Ayrıca Ah Güzel İstanbul filminde zaman kimi düzeylerde döngüsel bir karakterde açığa çıkmakta yani bu filmde zaman kimi düzeylerde metafor, simge, dramatik yapı marifetiyle muhteva düzeyinde döngüsel bir karakter kazanmaktadır. Ah Güzel İstanbul filminde Kavur'un diğer filmlerinde de olduğu üzere yol, yolculuk motifi dramatik bir eleman olmak yanında metaforik, simgesel bir karakter taşımakta, ana kahraman ya da tipolojilerin zaman, zamansallık ile tesis ettiği ontik münasebet yol metaforu marifetiyle açığa çıkmaktadır. Yusuf ile Kenan, Yatık Emine filmleri ile mukayese edildiğinde, Ah Güzel İstanbul filminde zaman, zamansallık ile ontik düzeyde tesis edilen münasebet daha belirgin bir karakter kazanmaktadır.

Kavur'un diğer filmlerinde olduğu üzere dramatik aksiyon yol, yolculuk motifi yani Aysel'in tayin olmak münasebetiyle kasabaya gerçekleşen yolculuğu

marifetiyle açığa çıkmakta; bu bakımdan Kavur filmografisini teşkil eden diğer filmlerde olduğu üzere yol, yolculuk nosyonu bu filmde de zaman, zamansallık ile tesis edilen münasebeti tayin eden ana bir motif olarak açığa çıkmaktadır. Kırık Bir Aşk Hikayesi filminde zaman, ölüm, zamansallık gibi motifler muhteva düzeyinde açığa çıkmaktadır. Kırık Bir Aşk Hikayesi filminde yukarıda temas edilen diğer filmlerden farklı olarak, zaman kipleri arasında Aysel'in ikamet etmek için tercih ettiği, sahih bir varoluş kipini temsil eden eski mahalle motifi marifetiyle zaman kipleri arasında metaforik düzeyde bir karşıtlık yani şimdi kipi, gelecek kipi ile mazi arasında bir karşıtlık tesis edilmektedir. Kırık Bir Aşk Hikayesi filminde de yukarıda temas edilen diğer filmlerde olduğu üzere zaman ile tesis edilen münasebet muhteva bakımından ontolojik bir düzeyde değil; ontik, kamusal bir varoluş düzeyinde, kamusal, vulger bir zaman nosyonu bakımından açığa çıkmaktadır. Bu manada kasabada hüküm süren ontik, gayri sahih varoluş formu uyarınca zaman ile otantik, ontolojik düzeyde tesis edilen bir münasebet değil, zaman ile ontik, vulger, kamusal düzeyde tesis edilen bir münasebet açığa çıkmaktadır. Yani kasabada yaşayan karakterler Heideggeryen manada merak, gevezelik, dedikodu kıskacındaki Das Man kipini temsil etmekte; bu manada da zaman, zamansallık ile tesis edilen münasebet ontik bir planda gayri sahih varoluş kipi uyarınca tezahür etmektedir. Öte taraftan, Bedri'nin ölümü, yolculuk, dinlenme tesisi, otel odası, mezarlık, resim, fotoğraf, duvar saati gibi zaman, zamansallık bakımından simgesel motiflere Kavur'un diğer filmlerinde de olduğu üzere Kırık Bir Aşk Hikayesi filminde de tesadüf edilmektedir.

Kavur'un diğer filmlerinde olduğu üzere Göl filminde de kasabaya yolculuk, tren, otel, fotoğraf, göl, ölüm gibi zaman, zamansallık bakımından simgesel, metaforik motiflere bu filmde de tesadüf etmek mümkündür. Bu bakımdan Kavur'un Akrebin Yolculuğu filmi ile bu film arasında bir paralellik tesis etmek mümkündür. Öte taraftan ana karakter ya da tipolojinin mazi ile tesis ettiği münasebet bakımından Göl filmi ile Anayurt Otel filmi arasında bir münasebet tesis etmek; bu bakımdan bu filmi Kavur'un filmografisini teşkil eden diğer filmlerden ayırmak da mümkündür. Tıpkı Anayurt Otel filminin Zebercet karakteri gibi Göl filmindeki Murat Bey karakteri de mazi ile Bergsoncu manada dinamik, bütünsel bir münasebet değil; statik, parçalı bir münasebet tesis etmektedir. Yani Murat Bey karakterinin mazi ile

tesis ettiği münasebet bakımından, mazi diğer zaman kipleri üzerinde mütihakim bir karakter kazanmaktadır.

Kavur'un Körebe filmi marifetiyle inşa ettiği sinematik evrende de yalnızlık, yol, yolculuk, fotoğraf, ölüm, resim, arayış gibi simgesel, metaforik motifler diğer filmlerinde olduğu üzere muhteva düzeyinde açığa çıkmaktadır. Kavur'un bu film marifetiyle inşa ettiği sinematik evrende zaman, zamansallık ile tesis edilen münasebet yukarıda temas edilen filmlerle mukayese edildiğinde nispeten daha ontolojik, varoluşsal bir planda açığa çıkmakta; Elif 'i aramak motifi uyarınca Meral ve Turgay zaman, zamansallık, zaman kipleri ile farklı bir münasebet tesis etmekte, bu bakımdan bir yönüyle zaman Heideggerci manada ontolojik bir karakter kazanmaktadır. Öte taraftan, Körebe filmindeki Turgay Göl filmindeki Murat karakterinden farklı olarak mazi ile obsesif, statik bir münasebet değil; daha bütünsel, dinamik bir münasebet tesis etmektedir.

Kavur'un tıpkı diğer filmlerinde olduğu üzere Amansız Yol filminde de zaman, zamansallık ile tesis edilen münasebet bir yolculuk çerçevesinde açığa çıkmaktadır. Hasan'ın gerçekleştirdiği yolculuk mazi ile bir münasebet, bir karşılaşma tesis etmektedir. Ancak bu karşılaşma metaforik düzeyde dinamik bir karakter değil, Augustinusçu manada simgesel, statik bir karakter taşımaktadır. Bu manada Hasan'ın zaman, zamansallık ile tesis ettiği münasebet sözcük, muhteva düzeyinde temsili bir form marifetiyle açığa çıkmaktadır. Yavuz ile Hasan arasında gerçekleşen bir diyalogta Yavuz'un "içsene eski günlere. Ne top oynardık... Vay Hasanım bir ömür geçti be!" şeklindeki sözcüklere Hasan'ın kinayeli bir biçimde "bir ömür" şeklinde verdiği yanıtı bu bakımdan değerlendirmek mümkündür. Kavur'un bu film marifetiyle inşa ettiği sinematik evren her düzeyde sinematografik eleman bakımından karşıtlık nosyonu uyarınca şekillenmektedir. Yavuz ile Hasan karakter yahut tipolojisi karşıtlık nosyonu çerçevesinde şekillenmekte; bu manada maddi motifler uyarınca şekillenen Yavuz ontik, kamusal, vulger planda açığa çıkan bir varoluş kipini, manevi motifler uyarınca şekillenen Hasan ise daha soyut tabiri caizse ontolojik planda açığa çıkan bir varoluş kipini temsil etmektedir. Hasan ve Yavuz bağlamında açığa çıkan bu iki varoluşsal kip arasındaki fark; her iki karakter

yahut tipolojinin zaman, zamansallık, zaman kipleri ile tesis ettiği münasebeti de tayin etmekte; bu bakımdan Yavuz zaman ile ontik düzeyde bir münasebet tesis etmektedir. Amansız Yol filminde de Kavur'un tıpkı diğer filmlerinde olduğu üzere dinlenme tesisi, otel, ölüm, mezarlık, fotoğraf, yol, yolculuk, arayış gibi zaman, zamansallık bakımından simgesel, metaforik motiflere bu filmde de tesadüf etmek mümkündür. Yanı sıra zaman, zamansallık ile tesis edilen münasebetin Heideggeryen bir planda gerçekleştiği yukarıda temas edilen diğer filmlerden farklı olarak bu filmde zaman, zamansallık ile tesis edilen münasebet daha ziyade Augustinusçu bir planda gerçekleşmektedir.

Yukarıda tek tek değerlendirilen Kavur filmografisini teşkil eden Kavur'un ilk dönem filmlerini aralarındaki kimi düzeylerdeki farklılıklar ve benzerlikler bakımından da kategorize etmek mümkündür. Bu bakımdan Yatık Emine, Yusuf ile Kenan, Ah Güzel İstanbul, Kırık Bir Aşk Hikayesi Göl, Körebe filmlerinde zaman, zamansallık ile tesis edilen münasebet ağırlıklı olarak Heideggeryen manada bir yönüyle sahih-gayri sahih varoluş kipi uyarınca ontik-ontolojik zaman ikiliği uyarınca muhteva düzeyinde dolaylı olarak açığa çıkmaktadır. Amansız Yol filminde ise bu filmlerden farklı olarak zaman, zamansallık ile tesis edilen münasebet daha ziyade maziye gerçekleşen metaforik bir yolculuk marifetiyle Augustinusçu manada muhteva düzeyinde dolaylı olarak açığa çıkmaktadır. Yine filmler kendi içinde mukayese edildiğinde Göl ve Amansız Yol filminde mazi ile tesis edilen münasebet diğer filmlere nazaran ön plana çıkmaktadır. Öte taraftan bu ilk dönem filmlerinin bütünü bakımından inşa edilen sinematik evren temsili, metaforik, simgesel bir karakter taşımakta; bu sinematik evren parça-bütün münasebeti, organik bütün nosyonu uyarınca merkeze matuf bir form marifetiyle şekillenmektedir. Dolayısıyla bu filmler marifetiyle açığa çıkan sinematik evrende rasyonel bağlantılar, zaman-hareket münasebeti hükmünü muhafaza etmekte; zaman bu hususa koştur olarak dolaylı, temsili, metaforik bir form marifetiyle muhteva düzeyinde dolaylı olarak açığa çıkmaktadır. Bu ilk dönem filmlerinin bütünü bakımından inşa edilen sinematik evren her düzeyde sinematografik unsurlar bakımından kapalı bir forma bürünmekte; bir yönüyle Aristotelesçi ve Augustinusçu manada başlangıç-son, lineer zaman nosyonu uyarınca şekillenmektedir.

Kavur'un Anayurt Otel, Gece Yolculuğu, Gizli Yüz, Akrebin Yolculuğu, Melekler Evi, Karşılaşma gibi ikinci dönem filmleri felsefi, psikolojik motifler uyarınca şekillenmekte; ilk dönem filmlerinde açığa çıkan sinematografik unsurlar, sinematik muhteva zaman, zamansallık bakımından ikinci dönem filmlerinde mühim bir dönüşüme uğramaktadır. Kavur'un ikinci dönem filmlerinde ana kahraman ya da tipoloji iç aleme, felsefi arayışa matuf bir yolculuk, arayış gerçekleştirmekte; bu yönelime koşut olarak ilk dönem filmlerinden daha farklı bir anlatı yapısı, müzik, karakter, renk, mekan gibi sinematografik unsurlar açığa çıkmakta yani Kavur daha farklı bir sinematografi, daha farklı bir sinematik evren yani masalsı, romantik, fantastik bir sinematik evren yaratmaktadır. Temas edilen bu masalsı, fantastik, düşşel sinematik evrende ana kahraman yahut tipolojilerin metaforik düzeyde gerçekleştirdiği masalsı, fantastik, düşşel yolculuklar, felsefi, ruhi arayışlar neticesinde zaman, zamansallık ile tesis edilen münasebet dönüşüme uğramakta, zaman, zamansallık ile tesis edilen münasebet ilk dönem filmlerinden farklı olarak bu ikinci dönem filmlerinde muhteva düzeyinde doğrudan açığa çıkmaktadır.

Anayurt Otel filminde Türk sinemasının en mühim karakterlerinden biri olan Zebercet marifetiyle zaman, zamansallık, ölüm ile tesis edilen bir münasebet açığa çıkmaktadır. Bu filmde Zebercet karakterinin iç, ruhi alemi ve Zebercet karakterinin iç, ruhi alemi ile ampirik, ontik evren arasında tesis edilen münasebet marifetiyle zaman, zamansallık, ölüm motifleri açığa çıkmaktadır yani ampirik, ontik evren marifetiyle Zebercet karakterinin iç, ruhi alemi dışavurmakta, tezahür etmektedir. Anayurt Otel filminde de Kavur'un diğer filmlerinde de olduğu üzere zaman, zamansallık bakımından fotoğraf, ölüm, otel, çalar saat, duvar saati, mezarlık gibi simgesel, metaforik motiflere tesadüf etmek mümkündür. Anayurt Otel filminde zaman, zamansallık, ölüm, zaman nosyonu ile tesis edilen münasebet doğrudan muhteva bakımından sözcükler marifetiyle ya da sürekli çalan bir çalar saat, duvar saati, kol saati gibi imgeler marifetiyle de açığa çıkmaktadır. Aynı zamanda zaman, ölüm, zamansallık hususu bağlamında sözcük, muhteva ile mekan yani Anayurt oteli arasında simgesel, temsili bir münasebet de açığa çıkmakta; mekan yani Anayurt Otel zaman, ölüm, zamansallık hususunu temsil etmekte, simgelemektedir. Öte

tarafından Anayurt Oteli filminde zaman, zamansallık ile tesis edilen münasebet Melekler Evi, Gizli Yüz filmlerinde olduğu üzere ölüme dönük varlık olmak hususu bakımından Heidegger zaman nosyonu çerçevesinde şekillenmektedir. Bu manada Zebercet karakterinin ölümü, ölüme matuf içsel yolculuğu Zebercet karakterinin zamansallık, ölüm, ölüme dönük varlık olmak kipi ile tesis ettiği münasebet sahil bir varoluşa erişmek hususu uyarınca değil, gayri sahil bir varoluş hususu uyarınca statik bir mazi karakteri marifetiyle şekillenmektedir. Yani Zebercet'in ölüm, zamansallık kipi ile yüzleşmek suretiyle hiçleşmesi, bu hiçleşmeden doğan boşluk halis, otantik, sahil bir varoluş uyarınca değil, nesneye matuf bir korku, gayri sahil bir varoluş uyarınca şekillenmektedir. Dolayısıyla Zebercet karakteri varlığın ufku ve en zati imkan ile istikbal ve şimdi kipi uyarınca değil, mazi kipi uyarınca bir münasebet tesis etmekte ve sahil-otantik varoluşa erişmek imkanından mahrum kalmaktadır. Bu zaviyeden bakıldığında, Anayurt Oteli filminin ana karakteri Kavr'un yukarıda temas edilen ilk dönem filmlerindeki ana kahraman ya da tipolojilerden farklı olarak zaman, zamansallık, ölüm ile daha ontolojik planda bir münasebet tesis etmektedir. Ne var ki; zaman, zamansallık, ölüm ile tesis edilen bu münasebet sahil varoluşa matuf bir karakter kazanmamaktadır. Ayrıca bu film ile birlikte Kavr'un ilk dönem filmlerinden farklı olarak zaman, zamansallık, ölüm ile tesis edilen münasebet hem sinematografik hem de dramatik unsurlar, Zebercet'in karakter nitelikleri, Zebercet'in içsel, ruhi, ölüme matuf yolculuğu bakımından muhteva düzeyinde doğrudan açığa çıkmaktadır. Bu yönüyle Anayurt Oteli filmini yukarıda temas edilen ilk dönem filmlerinden ayırt etmek mümkündür.

Kavr'un diğer filmlerinde olduğu üzere Gizli Yüz filminde zaman, zamansallık, ölüm türünden motifler metaforik düzeyde bir arayış, bir yolculuk marifetiyle açığa çıkmaktadır. Ancak bu filmdeki arayış, yolculuk motifleri Kavr'un ilk dönem filmlerinden farklı olarak daha soyut, mistik, içsel bir karakter taşımakta ve temas edilen bu karakter zaman, zamansallık ve ölüm ile tesis edilen münasebeti de şekillendirmektedir. Bu manada zaman, zamansallık, ölüm gibi motiflerle tesis edilen münasebet bir pavyon fotoğrafçısının metaforik düzeyde arayışı, içsel yolculuğu neticesinde muhteva düzeyinde doğrudan açığa çıkmaktadır. Yani pavyon fotoğrafçısının hakikate, varlığa dair bir sırrı çözmeye matuf içsel

yolculuğu, arayışı marifetiyle zaman, zamansallık, ölüm gibi ontolojik sırlar; Heideggerci manada unutulmuş, perdelenen varlık'ın farklı veçheleri tecelli etmektedir. Bu manada zaman, zamansallık, ölüm ile varlık arasında Heideggerci manada bir paralellik açığa çıkmaktadır. Öte taraftan, Gizli Yüz filminde zaman, zamansallık, ölüm hususu saat, saatçi, fotoğrafçı, saat kulesi gibi simgesel, metaforik motifler marifetiyle ve pavyon fotoğrafçısı ile saatçi arasında gerçekleşen diyaloglar marifetiyle muhteva bakımından doğrudan, sarıh bir biçimde açığa çıkmaktadır. Yanı sıra Gizli Yüz filminde Kavur'un diğer filmlerinde olduğu üzere zaman, zamansallık saat, saat kulesi, fotoğraf, otel, yolculuk, arayış gibi simgesel, metaforik motiflere tesadüf etmek mümkündür. Ancak ilk dönem filmlerinden farklı olarak Gizli Yüz filminde temas edilen bu simgesel, metaforik motifler filmin formuna ve muhtevasına koşut olarak daha simgesel, soyut bir karakter kazanmakta, bu suretle de Gizli Yüz filminde zaman, zamansallık, ölüm ile tesis edilen münasebet bu hususa koşut olarak mistik, soyut bir forma bürünmektedir. Gizli Yüz filminde de tıpkı Anayurt Otel ve aşağıda temas edilen Melekler Evi filminde olduğu üzere zaman, zamansallık, ölüm ile tesis edilen münasebet ana kahramanın bir başka deyişle Heideggerci manada Dasein'in içsel yolculuğu neticesinde muhteva düzeyinde doğrudan açığa çıkmaktadır.

Kavur'un tıpkı diğer filmlerinde olduğu üzere Melekler Evi filminde zaman, zamansallık, ölüm türünden motifler metaforik bir arayış, yolculuk marifetiyle yani fotoğrafçı Ahmet'in arayışı ve Urfa'ya gerçekleştirdiği bir yolculuk neticesinde açığa çıkmaktadır. Melekler Evi filminde zaman, zamansallık, ölüm ile tesis edilen münasebet ana kahraman fotoğrafçı Ahmet'in bir başka deyişle Heideggerci manada Dasein'in içsel yolculuğu neticesinde muhteva düzeyinde doğrudan açığa çıkmaktadır. Melekler Evi filminde de Kavur'un diğer filmlerinde olduğu üzere zaman, zamansallık, ölüm bakımından mezarlık, otel, tren, fotoğraf, yol, yolculuk, arayış gibi simgesel, metaforik motiflere tesadüf etmek mümkündür. Yukarıda ifade edilenler ışığında Anayurt Otel, Gizli Yüz ve Melekler Evi filminde zaman, zamansallık, ölüm ile tesis edilen münasebet Kavur'un ilk dönem filmlerinden farklı olarak daha ontolojik bir planda, ana kahramanın bir başka deyişle Dasein'in içsel yolculuğu neticesinde açığa çıkmaktadır.

Kavur'un diğ er filmlerinde olduğu üzere Gece Yolculuğu filminde zaman, zamansallık, ölüm türünden motifler metaforik düzeyde bir arayış, taşraya gerçekleşen bir yolculuk marifetiyle açığa çıkmaktadır. Bu manada Ali karakterinin gerçekleştirdiği içsel, ruhi yolculuk, ölüm, zaman, zamansallık bakımından Augustinusçu bir karakter taşımaktadır. Ali karakteri maziye matuf içsel, ruhi bir yolculuk gerçekleştirmekte; bu yolculukta Ali karakteri muhayyel bir kadın marifetiyle her nevi tecrübevi unsuru askıya almakta, ölüm, zamansallık, zaman, sahih varoluş imkanı ile daha doğrusu kendi ben'i ile yani mazi kipi ve şimdi kipi arasındaki çatlak ile yüzleşmektedir. Bu manada Ali'nin maziye matuf içsel, ruhi yolculuğu varoluşsal bir tercih ile neticelenmekte; Ali bu hususa koşut olarak varoluşsal planda ölümü, intiharı yahut mazi kipini tercih etmektedir. Ayrıca yukarıda temas edilen diğ er filmlerden farklı olarak zaman, zamansallık, ölüm bakımından simgesel, metaforik motifler bu filmde daha ziyade eski sinema salonu, metruk kasaba, metruk kilise gibi motifler uyarınca mekanlar düzeyinde; zaman, zamansallık, ölüm ile tesis edilen münasebet muhteva düzeyinde doğrudan açığa çıkmaktadır.

Kavur'un diğ er filmlerinde olduğu üzere Karşılaşma filminde zaman, zamansallık, ölüm türünden motifler metaforik düzeyde bir arayış, bir yolculuk marifetiyle açığa çıkmaktadır. Karşılaşma filmindeki arayış, yolculuk motifi maziye matuf, içsel, ruhi, bir karakter taşımaktadır. Karşılaşma filminde zaman, zamansallık, ölüm türünden felsefi, ontolojik hususlar sarıh bir biçimde temsili, simgesel, metaforik bir karakter uyarınca muhteva düzeyinde doğrudan sinematik bir karakter kazanmaktadır. Temas edilen hususu filmin henüz serim faslında kanser tedavi merkezi mekanında sarf edilen "zaman geçmek bilmiyor bir türlü, aman geçmek bilmiyor bir türlü" şeklindeki sözcükler marifetiyle teşhis etmek mümkündür. Yukarıda ifade edilenler ışığında, Gece Yolculuğu ve Melekler Evi filmlerinde zaman, zamansallık, ölüm ile tesis edilen münasebet Kavur'un ilk dönem filmlerinden farklı olarak daha ontolojik bir planda, ana kahramanın maziye matuf, Augustinusçu manada içsel, ruhi yolculuğu neticesinde açığa çıkmaktadır.

Kavur'un diğer filmlerinde olduğu üzere Akrebin Yolculuğu filminde de zaman, zamansallık, ölüm ile tesis edilen münasebet metaforik düzeyde bir yolculuk, bir arayış uyarınca açığa çıkmaktadır. Saat tamircisi Kerem tarafından taşraya gerçekleştirilen yolculuk neticesinde zaman, zamansallık, ölüm ile tesis edilen münasebet Heideggerci manada ontik ve ontolojik planda, sahil varoluş-gayri sahil varoluş planında açığa çıkmaktadır. Akrebin Yolculuğu filminde Kerem tipolojisi zaman, zamansallık, ölüm ile tesis edilen ontolojik, sahil bir münasebeti; Agah Bey tipolojisi ise zaman, zamansallık, ölüm ile tesis edilen ontik, gayri sahil bir münasebeti temsil etmekte; filmde zaman, zamansallık, ölüm ile tesis edilen münasebet bu karşıtlık uyarınca şekillenmektedir. Kavur'un diğer ikinci dönem filmlerinde olduğu üzere bu filmde de zaman, zamansallık ile tesis edilen münasebet muhteva düzeyinde doğrudan saril bir biçimde açığa çıkmaktadır. Akrebin Yolculuğu filminde de Kavur'un diğer filmlerinde olduğu üzere zaman, zamansallık bakımından otel, göl, orman, saat kulesi, tekerrür sokak yazılı sokak tabelaları, çan, günce, saat, ayna, anahtar yolculuk, sır, arayış gibi simgesel, metaforik motiflere tesadüf etmek mümkündür. Bununla birlikte Akrebin Yolcuğu filminde tıpkı Gizli Yüz filminde olduğu üzere zaman, zamansallık bakımından temas edilen simge ve metaforlar Kavur'un diğer filmleri ile mukayese edildiğinde imge düzeyinde yoğunluk kazanmaktadır. Dolayısıyla Kavur'un diğer filmlerinde olduğu üzere Akrebin Yolculuğu filminde de imge ve zaman münasebeti; imgenin zamansal bir karakter, zamanın imgesel bir karakter kazanması bağlamında değil yani sinematik form düzeyinde değil, sinematik muhteva, sinematik diyalog düzeyinde simgesel, metaforik bir karakter marifetiyle açığa çıkmaktadır. Bu manada Kavur'un diğer filmlerinde olduğu üzere Akrebin Yolculuğu filminde de imge temsili, pedagojik, kavramsal bir karakter kazanmaktadır. Akrebin Yolculuğu filminde zaman, zamansallık ile tesis edilen münasebet ve muhteva bakımından göl, orman, otel gibi mekanlar Kavur'un diğer filmleriyle mukayese edildiğinde ön plana çıkmaktadır.

Yukarıda tek tek değerlendirilen Kavur filmografisini teşkil eden Kavur'un ikinci dönem filmlerini aralarındaki kimi düzeylerdeki farklılıklar ve benzerlikler bakımından da kategorize etmek mümkündür. Bu bakımdan Anayurt Otel, Gizli Yüz, Melekler Evi filmlerinde zaman, zamansallık ile tesis edilen münasebet ağırlıklı

olarak Heideggeryen manada bir yönüyle Dasein ya da ölüme dönük varlık nosyonu uyarınca muhteva düzeyinde doğrudan açığa çıkmaktadır. Gece Yolculuğu ve Karşılaşma filmlerinde ise Anayurt Oteli, Gizli Yüz, Melekler Evi filmlerinden farklı olarak zaman, zamansallık ile tesis edilen münasebet daha ziyade maziye gerçekleşen metaforik bir yolculuk marifetiyle Augustinusçu manada muhteva düzeyinde doğrudan açığa çıkmaktadır. Akrebin Yolculuğu filminde ise zaman, zamansallık ile tesis edilen münasebet Heideggerci manada sahih varoluş-gayri sahih varoluş nosyonu uyarınca ontik, ontolojik planda açığa çıkmaktadır. Ayrıca zaman, zamansallık ile tesis edilen münasebet bakımından ilk dönem filmleri ile mukayese edildiğinde, ikinci dönem filmlerinde muhteva düzeyinde saat kulesi, saat, orman, göl, çan, otel, tren, yolculuk, arayış, sır, günce gibi simgesel, metaforik motifler imgesel düzeyde, muhteva düzeyinde çok daha yoğunluk kazanmaktadır. Temas edilen bu hususun Kavur'un ikinci dönem filmlerinde yöneldiği bireyin içsel alemi, bireyin içsel yolculuğu, bireyin felsefi arayışı hususlarının imgesel düzeyde, muhteva düzeyinde yoğunluk kazanmasıyla alakalı olduğunu ifade etmek mümkündür. Öte taraftan bu ikinci dönem filmlerinin bütünü bakımından inşa edilen sinematik evren temsili, metaforik, simgesel bir karakter taşımakta; bu sinematik evren parça-bütün münasebeti, organik bütün nosyonu uyarınca merkeze matuf bir form marifetiyle şekillenmektedir. Dolayısıyla bu filmler marifetiyle açığa çıkan sinematik evrende rasyonel bağlantılar, zaman-hareket münasebeti hükmünü muhafaza etmekte; zaman bu hususa koşut olarak dolaylı, temsili, metaforik, temsili bir form marifetiyle muhteva düzeyinde doğrudan açığa çıkmaktadır. Bu ikinci dönem filmlerinin bütününde inşa edilen sinematik evren her düzeyde sinematografik unsurlar bakımından kapalı bir forma bürünmekte; bir yönüyle Aristotelesçi ve Augustinusçu manada başlangıç-son, lineer zaman nosyonu uyarınca şekillenmektedir.

Kavur'un ilk dönem ve ikinci dönem şeklinde kategorize edilen filmlerinin paylaştığı müşterek hususlardan birisi her iki döneme dair filmlerde de Augustinus ve Heidegger zaman nosyonu karakteristiklerinin muhteva düzeyinde açığa çıkmasıdır. Kavur'un ilk dönem filmlerinde Augustinus ve Heidegger zaman nosyonu karakteristikleri muhteva düzeyinde dolaylı bir biçimde açığa çıkmakta, Kavur'un ikinci dönem filmlerinde ise Augustinus ve Heidegger zaman nosyonu

karakteristikleri muhteva düzeyinde doğrudan açığa çıkmaktadır. Zaman imge ve hareket imge ayrımı bakımından önem teşkil eden Kant ve Aristoteles zaman nosyonu karakteristیکlerine hem birinci dönem filmlerinde hem de ikinci dönem filmlerinde muhteva düzeyinde tesadüf etmek mümkün değildir.

Kavur'un ilk dönem ve ikinci dönem şeklinde kategorize edilen filmlerinin paylaştığı müşterek hususlardan bir diğeri de, her iki döneme ait filmlerin bütünü marifetiyle inşa edilen sinematik evrende rasyonel bağlantılar, zaman-hareket münasebeti hükmünü muhafaza etmekte; zaman bu hususa koşut olarak dolaylı, temsili, metaforik bir karakter marifetiyle muhteva düzeyinde açığa çıkmakta; her iki döneme ait filmlerin bütünü bakımından inşa edilen sinematik evren her düzeyde sinematografik unsurlar bakımından kapalı bir forma bürünmekte; bir yönüyle Aristotelesçi ve Augustinusçu manada başlangıç-son, lineer zaman nosyonu uyarınca şekillenmektedir. Bu zaviyeden bakıldığında Kavur'un ilk dönem ve ikinci dönem filmleri zaman ile tesis edilen münasebet bakımından sadece muhteva düzeyinde ayrılmakta; ilk dönem filmlerinde zaman muhteva düzeyinde dolaylı olarak, ikinci dönem filmlerinde ise zaman muhteva düzeyinde doğrudan açığa çıkmaktadır.

KAYNAKÇA

- Abisel, Nilgün: “Bir Dünya Nasıl Kurulur? Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı Üzerine”, **Onat Kutlar’a Armağan Sinema Yazıları**, Haz. Seçil Büker, Ankara, Doruk Yayıncılık,1997, s. 123-143.
- Abisel, Nilgün: **Sessiz Sinema** , 2. Baskı, İstanbul, De Ki, 2010.
- Adanır, Oğuz: **Sinemada Anlam Ve Anlatım**, İstanbul, Say Yayınları, 2012.
- Adorno, Thedor W. : “*Aşkınsallık Kavramı Üzerine*”, Çev. Mine Haydaroğlu, **Cogito Kant Özel Sayısı**, Sayı:41-42, Kış 2005, s. 56-86.
- Akarsu, Bedia: “*Kant’ta İnsanlık İdeali ve Özgürlük Sorunu*”, **Immanuel Kant**, Ankara, Vadi Yayınları, 2006, s. 304-310.
- Akay, Ali: “Felsefe Nedir Üzerine”, **Toplumbilim**, Sayı: 5, 1996, s.15-18, 2.Basım.
- Akay, Ali: **Tekil Düşünce**, İstanbul, Bağlam Yayıncılık,2004,3.Basım.
- Akay, Ali: **Postmodern Görüntü**, İstanbul, Bağlam Yayıncılık,2002,2.Basım.
- Akbaş, Gülşen Dilek: “Cinema: Aesthetics of Time”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,2012.
- Akdaş, Cangül: “Gizli Yüzün Peşinde: Zamanın İzinde Geçmişe Geleceğe ve Şimdiye Yolculuk”, **Filmin Sonuna Yolculuk**, Ed. Gülbuğ Erol, İstanbul, Beta, 2016, s.15-35.
- Aksoy, Nazan, Aksoy, Bülent: “Rus Biçimciliği Üzerine”, **Toplum ve Bilim**, Sayı: 31/39 1985 Güz, s.59-79.
- Alderman, Lesley: **Zaman Kitabı**, Çev. Ferial Tuncer, İstanbul, Paloma Yayınevi,2014.
- Algan, Necla: “Üç Yönetmenden Taşra Görünümleri”, **Taşrada Var Bir Zaman**, Ed. Z. Tül Akbal Süalp, Aslı Güneş, Ankara, Çitlembik Yayınları, 2010, s.117-142.

- Alliez, Eric: "Midday, Midnight: The Emergence of Cine-Thinking", Trans.by Patricia Dailey, **The Brain Is The Screen**, Ed. Gregory Flaxman, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, pp. 293-302.
- Alver, Köksal: "Taşra Halleri", **Taşra Halleri**, Ed. Köksal Alver, Konya,Çizgi Kitabevi, 2017, s.9-26.
- Andrew, Dudley, Joubert-Laurencin, Hervé: "A Binocular Preface", **Opening Bazin**, Ed. by. Dudley Andrew, Hervé Joubert-Laurencin, New York, Oxford University Press,2011, pp. ix-xvi.
- Andrew, J. Dudley: **Sinema Nedir! Bazin'in Arayışı**, Çev. Melih Tu-men, İstanbul, Küre Yayınları, 2018.
- Andrew, J. Dudley: **Büyük Sinema Kuramları**, Çev. Zahit Atam, İstanbul, Doruk,2010.
- Andrew, J. Dudley: **The Major Film Theories**, New York: Oxford University Press,1976.
- Annas, Julia: "Aristotle, Number and Time", **The Philosophical Quarterly**, Vol. 25, No: 99 Apr., 1975, pp. 97-113.
- Antmen, Ahu: **20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul, Sel Yayıncılık,2008
- Apel, Karl Otto: "*Transzendentalpragmatische Reflexion: die Hauptperspektive einer aktuellen Kant-Transformation*", **Immanuel Kant**, Ankara, Vadi Yayınları, 2006, s.278-298.
- Apel, Karl Otto-Baum, Manfred-Guyer, Paul: "*İkiyüzlüncü Ölüm Yıldönümünde: Kant ve Kantçılık*", Çev. Kaan H. Ökten, **Cogito Kant Özel Sayısı**, Sayı:41-42, Kış 2005, s. 477-508.
- Arendt, Hannah: "*Kant'ın Siyaset Felsefesi Üzerine Notlar*", Çev.Yasemin Tezgiden, **Cogito Kant Özel Sayısı**, Sayı:41-42, Kış 2005, s. 340-380.
- Aristoteles: **Poetika**, Çev. Ari Çokona, Ömer Aygün, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017, 11.Basım.
- Aristoteles, Augustinus: **Zaman Kavramı**, Çev. Saffet Babür, Ankara, İmge Kitabevi, 1996, 2. Baskı.

Heidegger:

Aristoteles(b): **Metafizik**, Çev. Ahmet Arslan, İstanbul, Sosyal Yayınlar,1996.

Aristoteles: **Fizik**, Çev. Saffet Babür,İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2019, 7. Baskı.

Aristoteles: **İkinci Çözümler**, Çev. Ali Houshiary, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015.

Arnaud, Diane: “From Bazin to Deleuze: A Matter of Depth”, **Opening Bazin**, Ed. by. Dudley Andrew, Hervé Joubert-Laurencin, New York, Oxford University Press, 2011, pp.85-94.

Arnheim, Rudolf: **Film As Art**, London, University of California Press, 1957.

Arpacı, Murat: “Yurtsuz Zoon Politikon Olarak İnsan”, **Cogito**, Sayı: 64, Güz 2010, s.198-213.

Arslan, Ahmet: “Çevirenin Önsözü”, Aristoteles(b), **Metafizik**, Çev. Ahmet Arslan, İstanbul, Sosyal Yayınlar,1996, s.7-12.

Asiltürk, Cengiz T.: **Sinemada Diyalektik Kurgu**, İstanbul, Kalkedon, 2014, 2.Baskı.

Arsılayıcı, Semir: **Senaryo Kuramı**, İstanbul, Pan Yayıncılık,1998.

Artun, Ali: **Sanatın İktidarı**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016, 2.Baskı.

Augustinus: **The City of God against the Pagans**, Trans.by R.W.Dyson, Cambridge University Press,(Çevrimiçi).https://books.google.com.tr/books?id=8ffZAQAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, 18 Mart 2014.

Augustinus: **İtiraf**, Çev. Çiğdem Dürüşken, İstanbul, Kabalcı,2010.

Augustinus: **İstencin Özgür Tercihi Üzerine**, Çev. Metin Topuz, İstanbul, Say Yayınları, 2015.

Avar, Adile Arslan: “Poetik vs. Noetik: Heidegger ve Bachelard’da Bilim”, **Hasan Ünal Nalbantoğlu’na Armağan**, İstanbul, İletişim Yayınları,2008, 157-183.

- Aykıt,
Dursun Ali: “Pelagianizm'in Tarihi ve Öğretileri”, **İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, No:22, 2010, s.175-196.
- Ayzenştayn,
Sergey: **Bir Sinemacının Düşünceleri**, Çev.Azmi Barna, İstanbul, Yol Yayınları, 1975.
- Aytaç,
Ömer: “Kapitalizm ve Hegemonya İlişkileri Bağlamında Boş Zaman”, **C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi**, Sayı:2, Aralık 2004, s.115-138.
- Bachelard,
Gaston: **Sürenin Diyalektiği**, Çev. Emine Sarıkartal, İstanbul, İthaki Yayınları, 2010.
- Baker,
A.E.: **Felsefeyi Anlamak**, Çev. İbrahim Şener, İstanbul, İzdüşüm Yayınları, 2007.
- Baker,
Ulus: **Yüzeybilim Fragmanlar**, Ed. Ege Berensel, İstanbul, Birikim Yayınları, 2009.
- Baker,
Ulus: “Deleuze ve Ötekiler”, **Cogito**, Sayı:82, Kış 2016, s.33-43.
- Baker,
Ulus: **Kanaatlerden İmajlara Duygular Sosyolojisine Doğru**, İstanbul, Birikim Yayınları, 2010.
- Baker,
Ulus: “Nedensellik ve Hiçlik”: Heidegger Üzerine”, **Hasan Ünal Nalbantoğlu'na Armağan**, Ed. Adile Arslan Avar, Devrim Sezer, İstanbul, İletişim, 2008, s.121-133.
- Baker,
Ulus: **Beyin Ekran**, Ed. Ege Berensel, İstanbul, Birikim Yayınları, 2011.
- Balazs,
Bela: **Theory of Film**, Trans. by. Edith Bone, London, Denis Dobson Ltd.,1931.
- Baloğlu,
Uğur: “Ömer Kavur'un Zaman Kavramına Yaklaşımının Hikaye Akışına Etkisi: Akrebin Yolculuğu”, **Selçuk İletişim**, Cilt:11, Sayı:1, 2018,s. 349-365. (Çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/414783>, 12 Haziran 2019.
- Barna,
Yon: **Eisenstein Yaşam Öyküsü ve Yapıtları**, Çev.İbrahim Şener, İstanbul, İzdüşüm Yayınları, 2000.
- Barnard,
Alan: **Genesis of Symbolic Thought**, Cambridge, Cambridge University Press,2012.
- Barreau,
Hervé: “L'instant et le temps selon Aristote(Physique IV, 10-14 217 b 29-224,a 17)” , **Revue Philosophique**, Seri:3, Cilt 66, Sayı:90,

- 1968,pp.213-238.
- Batukan,
Can: “Bir Kavram Sintesayzırı Olarak Felsefe, **Cogito**, Sayı:82, Kış 2016, s.68-86.
- Baum(b),
Manfred: “*Kant ve Saf Aklın Eleştirisi- Kants Kritik der reinen Vernunft*”, Çev. Nafer Ermiş, **Cogito Kant Özel Sayısı**, Sayı:41-42, Kış 2005, pp. 31-54.
- Bauman,
Zygmunt: **Ölümlülük Ölümsüzlük ve Diğer Hayat Stratejileri**, Çev. Nurgül Demirdöven, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2012, 2. Baskı
- Bayraktar,
Levent: **Bergson’da Ruh-Beden İlişkisi**, Dergah Yayınları, İstanbul, 2010.
- Bergson,
Henri: **Yaratıcı Tekamül**, Çev. M. Şekip Tunç, M.E.B., 1947.
- Bergson,
Henri: **Zihin Kudreti**, Çev. Miraç Katırcıoğlu, Milli Eğitim Basımevi, 1998.
- Bergson,
Henri: “Zaman ve Özgür İstenç”, Çev. Alp Tümertekin, **Cogito**, Sayı:11,1997, 2. Baskı.
- Bergson,
Henri: **Gülme**, Çev. Yaşar Avunç, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1996.
- Bergson,
Henri: **Metafizik Dersleri Giriş**, Çev. B. Garen Beşiktaşlıyan, İstanbul, Pinhan, 2014, 2. Basım.
- Bergson,
Henri: **Ahlakın ve Dinin İki Kaynağı**, Çev. M. Mukadder Yakupoğlu, İstanbul, Doğu Batı Yayınları, 2013.
- Bergson,
Henri: **Madde ve Bellek**, Çev. Işık Ergüden, Ankara, Dost Yayınları, 2015, 2. Baskı.
- Bergson,
Henri: **Şuurun Doğrudan Doğruya Verileri**, Çev. M. Şekip Tunç, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1950.
- Bergson,
Henri: **La Pensée et Le Mouvant- Essais Et Conférences**, Paris, Les Presses Universitaires de France, 1969.
- Bellour,
Raymond: “The Image of Thought; Art or Philosophy or Beyond?” **After Images of Gilles Deleuze’s Film Philosophy**, Ed. by. D.N. Rodowick, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, pp. 3-14.
- Benjamin, **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2009,

- Walter: 7.Baskı.
- Benjamin, Walter: “Tarih Kavramı Üzerine, Çev. Nurdan Gürbilek-Sabir Yücesoy, **Son Bakışta Aşk**, Haz.Nurdan Gürbilek, İstanbul, Metis Yayınları,2006, 4. Basım, s.39-49.
- Bilgiç, Filiz: **Türk Sinemasında 1980 Sonrası Üslup Arayışları**, Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002.
- Bíro, Yvette: **Sinemada Zaman**, Çev.Anıl Ceren Altunkanat, İstanbul, Doruk, 2011.
- Biryıldız, Esra: **Sinemada Akımlar**, İstanbul, Beta,2000, 2.Baskı.
- Block, Bruce: **The Visual Story**, Oxford, Focal Press, 2001.
- Bochenski, I.M.: **Çağdaş Avrupa Felsefesi**, Çev. Serdar Rifat Kırkoğlu, İstanbul, Yazko, 1981.
- Bogue, Ronald: **Deleuze ve Guattari**, Çev. İsmail Öğretir, Ali Utku, İstanbul, Otonom Yayıncılık, 2013.
- Bogue, Ronald: “To Choose to Choose- to Believe in This World”, **After Images of Gilles Deleuze’s Film Philosophy**, Ed. by. D.N. Rodowick, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, pp. 115-132.
- Bolay, Süleyman Hayri: **Aristo Metafiziği ile Gazzali Metafiziğinin Karşılaştırılması**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları,1976.
- Bolt, Barbara: **Yeni Bir Bakışla Heidegger**, Çev. Murat Özbank,İstanbul, Kolektif Kitap, 2012.
- Bonitzer, Pascal: **Bakış ve Ses**, Çev. İzzet Yaşar, İstanbul, Metis,2018,3. Basım.
- Bonitzer, Pascal: **Kör Alan ve Dekadrajlar**, Çev. İzzet Yaşar, İstanbul, Metis,2017,3. Basım.
- Bordwell David: Thompson, Kristin, **Film Art**, 1997, 5. Baskı, Mc Graw-Hill.
- Bordwell, David: “The Idea of Montage in Soviet Art and Film”, **Cinema Journal**, Vol.11, No:2, Spring 1972, p.9-17.

- Bouchard, Yves: “Kant’s Epistemological Heuristics”, **Immanuel Kant**, Ankara, Vadi Yayınları, 2006, pp. 173-183.
- Bravo, Hamdi: Augustinus’un Varlık ve Bilgi Görüşleri, **SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Dergisi**, Sayı:15, Mayıs 2007, s. 111.
- Brecht, Bertolt: **Epik Tiyatro**, Çev.Kamuran Şipal, İstanbul, Say Yayınları, 1981, 2.Basım.
- Brehier,Em ile : **La philosophie du Moyen Age**, Edition électronique,2011. (Çevrimiçi)
http://classiques.uqac.ca/classiques/brehier_emile/philo_au_moyen_age/brehier_philo_du_ma.pdf, 18 Eylül 2015.
- Bresson, Robert : **Sinematograf Üzerine Notlar**, Çev. Nilüfer Güngörmüş, İstanbul, Küre Yayınları, 2016, 2. Baskı.
- Brombert, Victor : **Fanilik Üzerine Düşünceler**, Çev.Akın Terzi, İstanbul, Kolektif Kitap, 2014.
- Bruno, Giuliana: “Pleats of Matter, Folds of the Soul”, **After Images of Gilles Deleuze’s Film Philosophy**, Ed. by. D.N. Rodowick, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, pp. 213-233.
- Buchanan, Ian: “Five Theses of Actually Existing Schizoanalysis of Cinema”, **Deleuze and the Schizoanalysis of Cinema**, Ed. by. Ian Buchanan, Patricia MacCormack, Continuum International Publishing,2008, pp.1-14.
- Buchanan, Ian: “Is a Schizoanalysis of Cinema Possible”, **After Images of Gilles Deleuze’s Film Philosophy**, Ed. by. D.N. Rodowick, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, pp.135-156.
- Bumin,Tülin: **Tartışılan Modernlik Descartes ve Spinoza**,İstanbul,YKY,2014.
- Bumin, Tülin: **Hegel**, İstanbul, Alan Yayıncılık, 1987.
- Butler, Judith: “Toplumsal Cinsiyet Düzenlemeleri”, **Cogito**, Sayı:58, Bahar 2009, s.73-92.
- Büker, Seçil: **Sinema Dili Üzerine Yazılar**, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları,1985.
- Bütev, Sarper: “Sinemaya Sanat Ontolojisinden Bakmak”, **Sinefilozofi Dergisi**, Cilt 1: Sayı:1,2016,38-58.(Çevrimiçi)

- Camcı, Cihan: **Heidegger'de Zaman ve Varoluş**, Ankara, Bibliotech Yayınları, 2015.
- Capek, Milic: "The Conflict Between Absolutist and the Relational Theory of Time Before Newton", **Journal of the History of Ideas**, Vol.48, No:4, October-November 1987, p.595-608.
- Cassirer, Ernst: **Kant'ın Yaşamı ve Öğretisi**, Çev. Doğan Özlem, İstanbul, İnkilap Kitabevi, 1996, 2. Basım.
- Cevizci, Ahmet: **Ortaçağ Felsefesi**, İstanbul, Say Yayınları, 2016, 4 Baskı.
- Chandler, James: "The Affection Image and the Movement Image", **After Images of Gilles Deleuze's Film Philosophy**, Ed. by. D.N. Rodowick, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, pp.235-257.
- Claudon, Francis: **Romantizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1999, 3. Basım.
- Colebrook, Richard: **Gilles Deleuze**, Çev. Cem Soydemir, İstanbul, Doğubatı Yayınları, 2013,
- Coleman, James A.: **Herkes İçin Görelilik**, Çev. Osman Gürel, Ankara, V Yayınları, 1987.
- Conley, Tom: "Evolution and Event in Qu' est-ce que le cinéma?", **Opening Bazin**, Ed. by. Dudley Andrew, Hervé Joubert-Laurencin, New York, Oxford University Press, 2011, pp.32-41.
- Conley, Tom: "The Strategist and the Stratigrapher", **After Images of Gilles Deleuze's Film Philosophy**, Ed. by. D.N. Rodowick, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, pp.193-211.
- Cook, Nicholas: **Müziğin ABC'si**, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, çev., Turan Doğan, 1999.
- Cook, Ryan: "Japanese Lessons: Bazin's Cinematic Cosmopolitanism", **Opening Bazin**, Ed. by. Dudley Andrew, Hervé Joubert-Laurencin, New York, Oxford University Press, 2011, pp.330-334.
- Copleston, F. rederick: **Kant**, Çev. Aziz Yardımlı, İstanbul, İdea, 2004.

- Corrigan, Timothy: **Film Eleştirisi El Kitabı**, Çev. Ahmet Gürata, Ankara, Dipnot Yayınları, 2018, 5. Baskı.
- Costello, John: **Senaryo Yazımı**, Çev. Barış Baysal, İstanbul, Kalkedon, 2010.
- Cortade, Ludovic: “Cinema Across Fault Lines”, **Opening Bazin**, Ed. by. Dudley Andrew, Hervé Joubert-Laurencin, New York, Oxford University Press, 2011, pp.13-31.
- Cündioğlu, Dücan: **Sinema ve Felsefe**, İstanbul, Kapı Yayınları, 2015, 3. Basım.
- Çağatay, Neşet: “Eski Çağlardan Bu Yana Zaman Ölçümü ve Takvim”, **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt 22, Sayı:1, 1978, s.105-138.
- Çaça, Eda: “Dasein’in Yalnızlığının Yazgıya Vecibesi”, **Cogito**, Sayı: 64, Güz 2010, s. 247-257.
- Çağlayan, Orhan Emre: “Screening Boredom The History and Aesthetics of Slow Cinema”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, University of Kent, 2014.
- Çakmak, E. Efe: “Kant: Filozof Kral”, **Cogito Kant Özel Sayısı**, Sayı:41-42, Kış 2005, s. 8-31.
- Çalışlar, Aziz: **Tiyatronun ABC’si**, İstanbul, Say Yayınları, 2009, 2. Baskı.
- Çelik, Sinan Kadir: “Dert Ne Olmalıdır”, **Hasan Ünal Nalbantoğlu’na Armağan**, Ed. Adile Arslan Avar, Devrim Sezer, İstanbul, İletişim Yayınları, 2008, s.113-114.
- Çevikbaş, Sebahattin: “Kant ve Metafizik”, **Immanuel Kant**, Ankara, Vadi Yayınları, 2006, s.143-158.
- Çilingir, Lokman: “Kant’ın Postulatçı Düşünce Yöntemi Açısından Farabi Felsefesinin Değerlendirilişi”, **Immanuel Kant**, Ankara, Vadi Yayınları, 2006, s.232-245.
- Çiftçi, Volkan: “The Significance of Time In Kant’s Critique of Pure Reason”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, Ortadoğu Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011.
- Çomak, Nebahat: “TV Film Üzerine ‘Yaz Yağmuru’ Düşle Gerçeğin Öyküsü- ‘Gizli Yüz’ün İzinde’ ‘Akrebın Yolculuğu’”, **İstanbul Üniversitesi İletişim**

- Akgün: **Fakültesi Dergisi**, Sayı:4,1997.(Çevrimiçi)
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/212964>. 18 Mayıs 2016.
- Çotuksöken, Betül, Saffet Babür: **Ortaçağ'da Felsefe**, İstanbul, Kabalcı,2000.
- Çotuksöken, Betül: “Kant Tarihüstü mü?”, **Cogito Kant Özel Sayısı**, Sayı:41-42, Kış 2005, s. 228-233.
- Çörekçioğlu, Kant: “Kantçı Otonomi Politikası”, **Immanuel Kant**, Ankara, Vadi Yayınları, 2006, s.437-452.
- Çüçen, A. Kadir: “Hegel’s Interpretation of Kant’s Epistemology”, **Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi**, Sayı:20, 2013,s. 65-78.(Çevrimii) <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/149820>. 14 Nisan 2015.
- Çüçen, A. Kadir: **Martin Heidegger: Varlık ve Zaman**, Bursa, Sentez, 2012, 4. Basım.
- Çüçen, A. Kadir: “Heideggerian Interpretation of Primordial Thinking in Heraclitus Philosophy”, **Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi**, Sayı:21, Güz 2013, s.1-6.(Çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/271122>.31 Aralık 2019.
- Çırakman, Elif: “İmgelemin Işığında: Heidegger’de Özgürlük ve Zaman”, **Cogito**, Sayı: 64, Güz 2010, s.214-234.
- Daney, Serge: **Postcards From the Cinema**, Trans. by Paul Douglas Grant, Oxford, Berg,2007.
- Deleuze, Gilles: **Spinoza Et Le Problème De L’Expression**, Paris, Les Editions De Minuit,1968.
- Deleuze, Gilles : **Cinéma 1 L’Image-Movement**, Paris, Les Editions De Minuit, 1983.
- Deleuze, Gilles, Parnet, Claire: **Diyaloglar**, Çev.Ali Akay, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 1990.
- Deleuze(c), Gilles: “Felsefe ve Azınlık”, Çev. Ahmet Soysal, **Toplumbilim**, Sayı: 5, 1996, s.71-75, 2.Basım.

- Deleuze(b), Gilles: “Arzu ve Zevk”, Çev. Ali Akay, **Toplumbilim**, Sayı: 5, 1996, s. 71-75, 2.Basım.
- Deleuze(a), Gilles: “Göçebe Düşünce”, Çev. Aslı Kayhan, **Toplumbilim**, Sayı 5, 1996, s.63-67, 2.Basım.
- Deleuze, Gilles: “The Brain Is The Screen: An Interview with Gilles Deleuze”, Trans. by Marie Therese Guirgis, **The Brain Is The Screen**, Ed. by. Gregory Flaxman, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, pp.365-373.
- Deleuze, Gilles: **Cinema 2 TheTime- İmage**, Trans. by. Hugh Tomlinson, Robert Galeta, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001, 6.Press.
- Deleuze, Gilles: **Müzakereler**, Çev. İnci Uysal, İstanbul, Norgunk Yayıncılık,2002.
- Deleuze, Gilles: **İki Konferans**, Çev. Ulus Baker, İstanbul, Norgunk Yayıncılık, 2003.
- Deleuze, Gilles: **Francis Bacon Duyumsamanın Mantiğı**, Çev., Can Batukan, EceErbay, İstanbul, Norgunk Yayıncılık, 2009.
- Deleuze, Gilles: **Kant’ın Eleştirel Felsefesi**, İstanbul, Cem Yayınevi,2011, 2.Basım.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix: **Anti-Ödipus Kapitalizm ve Şizofreni 1**, Çev. Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan, Mustafa Yiğitalp, Ankara, Bilim ve Sosyalizm Yayınları, 2014, 2. Baskı.
- Deleuze(b), Gilles: **Sinema 1 Hareket-İmge**, Çev.Soner Özdemir, İstanbul, Norgunk Yayıncılık, 2014.
- Deleuze(a), Gilles: **Bergsonculuk**, Çev. Hakan Yücefer, Otonom Yayıncılık, 2014, 3. Baskı.
- Deleuze, Gilles: **Anlamın Mantiğı**, Çev.Hakan Yücefer, İstanbul, Norgunk Yayıncılık, 2015.
- Deleuze, Gilles: **Kant Üzerine dört Ders**, Çev.Talat Kılıç, İstanbul, Kabalcı, 2015.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix: **Felsefe Nedir?**, Çev. Turhan Ilgaz,İstanbul, Yapı Kredi Yayınları,2015 10. Baskı.
- Deleuze(b), **Nietzsche ve Felsefe**, Çev. Ferhat Taylan, İstanbul, Norgunk

- Gilles: Yayıncılık, 2016, 2. Baskı.
- Deleuze(c), Gilles: **Ampirizm ve Öznellik**, Çev. Ece Nahum, İstanbul, Norgunk Yayıncılık, 2016, 2. Baskı.
- Deleuze(d), Gilles: **Nietzsche**, Çev. İlke Karadağ, İstanbul, Otonom Yayıncılık, 2016, 3. Basım.
- Deleuze, Gilles: “Edimsel ve Virtüel”, Çev. Hakan Yücefer, **Cogito**, Sayı:82, Kış 2016, s.14-17.
- Deleuze, Gilles: **Fark ve Tekrar**, Çev. Burcu Yalım, Emre Koyuncu, İstanbul, Norgunk Yayıncılık, 2017.
- Demir, Yalçın: “Filmsel Zamanın Yaratılmasında Filmsel Araçların Zamanı Etkilemedeki Roller”, **Kurgu Dergisi**, Sayı:7, 1990, s.145-157.
- Demircan, Baver: “Kant’ta Sembolizm: Estetik İdeler Aklın İdelerinin Duyusal sunumu Olabilir mi?”, **Felsefi Düşün**, Sayı:3, Ekim 2014, s.5-26.
- Demirdöven, İsmail H.: “İki Sinema Filmini Felsefeyle Anlamlandırmak Üzerine Bir Deneme”, **Özne**, 20. Kitap, Bahar 2014, s. 39-50.
- Demirtaş, Mustafa: “Arzu ve Etik”, **Cogito**, Sayı:82, Kış 2016, s. 177-197.
- Denizel, Deniz: “Sinemada Estetik Modeller Olarak Biçimcilik İle Duyumculuğun Karşılaştırılması”, **Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi**, Sayı:23, Güz 2014, s. 185-204. (Çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/149798>. 17 Ekim 2015.
- De Nitto, Dennis, Herman, William: “Bir Filmi Yorumlama” Çev. İ. Kabil, **Ve Sinema**, Sayı:8, Temmuz 1989, s.12-14.
- Denkel, Arda: **İlkçağda Doğa Felsefeleri**, İstanbul, Doruk, 2011.
- Demuth, Andréj: “Heidegger’s Concept of “Die Befindlichkeit and His Role in Human Cognition and Self-Cognition,” **Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi**, Sayı:18, 2012, s. 11-17. (Çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/276143.11> ekim 2015.

- Derrida, Jacques: “Tek Başıma Hata Yapmam Gerekecek”, Çev. Kadri Mustafa Orağlı, **Toplumbilim**, Sayı: 5, 1996, s. 103-106.
- Descamps, Christian, Maggiori, Robert, Eridon, Didier: “Bin Yayla Üzerine”, Çev. Kadri Mustafa Orağlı, **Toplumbilim**, Sayı: 5, 1996, s. 95-100.
- Descartes, Rene: **Yöntem Üzerine Konuşma**, Çev. Afşar Timuçin, İstanbul, Cumhuriyet, 1998.
- Descombes, Vincent: **Modern Fransız Felsefesi**, Çev. Aziz Yardımlı, İstanbul, İdea Yayınevi, 1993.
- Direk, Zeynep: “Simone de Beauvoir: Abjeksiyon ve Eros Etiği”, **Cogito**, Sayı:58, Bahar 2009, s. 11-39.
- Direk, Zeynep: “Heidegger’in Gülümseyişı”, **Hasan Ünal Nalbantoğlu’na Armağan**, Ed. Adile Arslan Avar, Devrim Sezer, İstanbul, İletişim Yayınları, 2008, s. 441-453.
- Dmytryk, Edward, Dmytryk, Jean Porter: **Sinemada Yönetmenlik Oyunculuk Kurgu**, Çev. İbrahim Şener, İstanbul, Doruk, 2015.
- Dreyer, Carl: “Zanaatım Üstüne Düşünceler”, Çev. İ.Kabil, **Ve Sinema**, Sayı:8, Temmuz 1989,s.102-104.
- Doane, Mary Ann: **The Emergence of Cinematic Time**, Massachusetts,Harvard University Press, 2002.
- Duralı, Teoman: “Aristoteles’in Kategoriler’inde Fizik’i ile Metafizik’inde Değişme ve Zaman Sorunları”, **İstanbul Üniversitesi Felsefe Arkivi Dergisi**, Sayı: 26, 1987, s.93-124. (Çevrimiçi) <http://www.journals.istanbul.edu.tr/iufad/article/view/1023016052/1023015201.1> Eylül 2013.
- Dursun, Yücel: “Bilme Bakımından Kantçı Öznenin Sınırları,” **Immanuel Kant**, Ankara, Vadi Yayınları, 2006, s.50-55.

- Eco,Umberto: “*Kant ve Ornitorenk*”,Çev. Yasemin Tezgiden, Ali Kaftan, **Cogito Kant Özel Sayısı**, Sayı:41-42,Kış 2005, s.121-152.
- Eisenstein, Sergey: **Korkunç İvan**, Çev. Alpagut Erenuluğ, İstanbul, Bilgi Yayınevi, 1970.
- Eisenstein, Sergei: **Sinema Dersleri**, Çev. Engin Ayça, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2006.
- Eisenstein, Sergei: **Kısa Film Senaryosu**, Çev. Osman Akınhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2008.
- Eisenstein, Sergey M.: **Film Duyumu**, Çev. Nijat Özön, İstanbul, Payel, 1984.
- Eisenstein, Sergey M.: **Film Biçimi**, Çev. Nijat Özön, İstanbul, Payel, 1985.
- Elias, Norbert: **Zaman Üzerine**, Çev. Veysel Atayman, İstanbul, Ayrıntı Yayınları,2000.
- Elsaesser, Thomas: “A Bazinian Half-Century”, **Opening Bazin**, Ed. by. Dudley Andrew, Hervé Joubert-Laurencin, New York, Oxford University Press,2011,pp.312.
- Elsaesser, Thomas: “Erlebnis ve erfahrung arasında: Benjamin ile sinema deneyimi”, Çev. Özgü Ayvaz, Sercan Öztekin, **Felsefelogos**, Sayı:55, 2014/4, s.11 26.
- Ejder, Özge: “Heidegger Düşüncesinde Sıkıntı Kavramı Üzerinden Modernite Eleştirisi”, **Cogito**, Sayı: 64, Güz 2010, s.235-246.
- Er, Memduh: “The Theory of Time as Relations”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006.
- Er, Sadık Erol: “Felsefenin Sonsuzluğunda İki Cephe Ya da Badiou’nun, Deleuze Okumasına Bir Giriş”, Özne, Bahar 2014, 20. Kitap, s. 155-170.
- Er, Sadık Erol: “Gilles Deleuze’ün Fark Felsefesi: Bergson, Nietzsche ve Spinoza Okuması”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Erzurum, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011.
- Erdemli, Atilla: **Mitostan Felsefeye**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2017, 2.Basım.
- Eribon, Didier: “Gilles Deleuze’ün Anımsıyorum’u”, Çev. Orçun Türkay **Cogito**, Sayı:82, Kış 2016, s. 22-26.

- Erkızan, Hatice Nur: “Kantçı Konstruktivizm Ve Onun Yeni Kantçı Eleştirisi Üzerine”, **Immanuel Kant**, Ankara, Vadi Yayınları, 2006, s.474-486.
- Erkızan, H. Nur Beyaz: **Aristoteles Yazıları**, Bursa, Sentez Yayıncılık, 2012.
- Esen, Halim: “Anayurt Otelinde Zaman Ve Mekan”, **Selçuk İletişim**, Cilt:1, Sayı:2, Temmuz 2000,s. 3-13.(Çevrimiçi) <http://josc.selcuk.edu.tr/article/view/1075000400>. 13 Ekim 2015.
- Esen, Şükran Kuyucak: **Türk Sinemasının Kilometre Taşları**, İstanbul, Naos Yayınları, 2002.
- Esen, Şükran Kuyucak: **Sinemamızda Bir ‘Auteur’Ömer Kavur**, İstanbul,Alfa Yayınları, 2002.
- Esen, Halim: “Gece Yolculuğu Filminde İletişimsizlik ve Yalnızlık”,**Selçuk İletişim**, Cilt:4, Sayı:2, 2006, s.175-185. (Çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/177982.31> Aralık 2019.
- Fack, Rochelle: “Bazin’s Chaplin Myth and the Corrosive Lettrists”, **Opening Bazin**, Ed. by.Dudley Andrew, Hervé Joubert-Laurencin, New York, Oxford University Press, 2011, pp.246-253.
- Flaxman, Gregory, Oxman, Elena: “Losing Face”,**Deleuze and the Schizoanalysis of Cinema**, Ed. by. Ian Buchanan, Patricia MacCormack, Continuum International Publishing,2008, pp. 39-51.
- Flaxman, Gregory: “Cinema Year Zero”, **The Brain Is The Screen**, Ed. by. Gregory Flaxman, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000,pp. 87-108.
- Flaxman(b), Gregory: “Introduction”, **The Brain Is The Screen**, Ed. by Gregory Flaxman, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000,pp. 1-57.
- Foucault, Michel: “Anti- Oidipus’a Önsöz”, Çev. Ali Akay, **Toplumbilim**, Sayı: 5, 1996, s.101-102, 2.Basım.
- Foucault(b), Michel: **Language, Counter-Memory, Practice**, Ed.by. Bouchard, Donald F.,Trans. by.Bouchard, Donald F.,Simon, Sherry, New York, Cornell University Press, 1996,8.Press.

- Frampton, Daniel: **Filmozofi**, Çev.Cem Soydemir, İstanbul, Metis,2013.
- Franco, Philip di: “Past, Present, Future in Cinema”, **Cinema Journal**, Vol.8, No:1, Autumn 1968, pp.42-45.
- Freud, Sigmund: **Totem ve Tabu II**, Çev. Niyazi Berkes, İstanbul, Cumhuriyet, 1998.
- Führ, Eduar: “Mimarlığın Mevcudiyeti”, Çev. Dr. Enver Orman, **Zaman-Mekan**, Haz. Ayşe Şentürer, Şafak Ural, Özlem Berber, Funda Uz Sönmez, İstanbul, YEM Yayınları, 2008.
- Geldiay, Umur: “Çağdaş Felsefe Açısından Görsel Sanatlarda Zaman Kavramı”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010.
- Gezen, Seyhan Mızrak: “Martin Heideggerde Ölüm ve Zamansallık”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008.
- Çev. Sait Maden: **Gılgamış Destanı**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2014, 4.Basım.
- Giddens, Anthony: **Modernliğin Sonuçları**, Çev. Ersin Kuşdil, İstanbul, Ayrıntı Yayınları,2012, 5. Baskı.
- Gilson, Étienne: **Ortaçağda Felsefe**, Çev.Ayşe Meral, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2007.
- Goethe, Johann Wolfgang: **Genç Werther’in Acıları**, Çev. Yüksel Pazarkaya, İstanbul, Cumhuriyet,1999.
- Gökberk, Macit: **Felsefe Tarihi**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1979.
- Gözkan, H. Bülent: “Kant’tan Heidegger’e Varlığın Anlamı Meselesi”, **Cogito**, Sayı:64, Güz 2010, s. 133-152.
- Gözkan, Bülent: “Kant’ın Transandantal Mantığı”, **Felsefi Düşün**, Sayı:3, Ekim 2014, s. 27-34.
- Gözetlik, Servet: “How do we know that the thing-in-itself is a real existing entity”, **Immanuel Kant**, Ankara, Vadi Yayınları, 2006,s. 220-222.
- Gray, **The Russian Experiment In Art 1863-1922**, Ed. by.Marian

- Camilla: Burleigh-Motley, Singapore, Thames&Hudson, 2000.
- Grünberg, David: “Kant, Aşkınsal Çıkarımlar ve Kuşkuculuk, **Cogito Kant Özel Sayısı**, Kış 2005, s. 87-95.
- Guyer, Paul: “Object, Self and Cause: Kant’s Answers to Hume”, **Immanuel Kant**, Ankara, Vadi Yayınları, 2006, s.85-98.
- Gülenç, Kurtul: “Bilim, Düşünme ve Varlık: Heidegger’de Fenomenolojik Hermeneutik”, **Cogito**, Sayı: 64, Güz 2010, s. 280-299.
- Gülüş, İhsan: “Sinemada Görsel Zaman ve Mekan Kurgusu”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006.
- Günay, Mustafa: **Felsefe Tarihinde İnsan Sorunu**, İzmir, İlya, 2003.
- Gündoğan, Ali Osman: **Bergson**, İstanbul, Say Yayınları, 2013, 3. Baskı.
- Gültekin, Gökhan: “Bilinçaltı Karanlığını Aydınlatma Çabaları: Gece Yolculuğu Filmine Dair Psikanalitik Çözümleme”, **Filmin Sonuna Yolculuk**, Ed. Gülbuğ Erol, İstanbul, Beta, 2016.
- Güzel, Cemal: “Aurelius Augustinus’un Varlık ile Bilgi Kavramları”, **Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt:19, Sayı:2, 2002, s. 141-151.(Çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/601523>. 31 Aralık 2019.
- Hakman, Can: “Sinemada Zaman Kavramı ve Hiroshima Mon Amour Filminin Zaman Kavramı Açısından Analizi”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008.
- Haldun, İbni: **Mukaddime Birinci Cilt**, Çev. Turan Dursun, Ankara, Onur Yayınları, 1977.
- Hall, Edward T.: “Kaç Çeşit Zaman Var?”, Çev. Doğan Şahiner, **Cogito**, Sayı:11, 1997, s.149-152.
- Hauser, Arnold: **Sanatın Toplumsal Tarihi Cilt:2**, Çev. Yıldız Gölönü, Ankara, Deniz Kitabevi, 2006.
- Hawking, Stephan: **Zamanın Kısa Tarihi**, Çev. Sabit Say, Murat Uraz, İstanbul, Milliyet Yayınları, 1989.
- Hegel, **Tinin Görüngübilimi**, Çev. Aziz Yardımlı, İstanbul, İdea Yayınları,

- G.W.F.: 1986.
- Hegel,
G.W.F.: **Hukuk Felsefesinin Prensipleri**, Çev. Cenap Karakaya, İstanbul, Sosyal Yayınlar, 2004, 2.Baskı.
- Henderson,
Brian,
Metz: “Essasis I and Film Theory”, **Film Quarterly**, Vol. 28, No:3, Spring 1975, p.18—33.
- Heidegger,
Martin: **Was ist Metaphysik**, Frankfurt Am Main, Vittorio Klostermann Verlag, 1955, 7. Auflage.
- Heidegger,
Martin: “Zaman Kavramı”, Çev. Doğan Şahiner, **Cogito**, Sayı:11,1997, s.29-41.
- Heidegger,
Martin: **Tekniğe İlişkin Soruşturma**, Çev. Doğan Özlem, İstanbul, Paradigma, 1998.
- Heidegger,
Martin: **Was Heisst Denken**, Tübingen, Max Niemer Verlag, 2002.
- Heidegger,
Martin: **Being and Time**, Çev. Joan Stambaugh, Albany, State University of New York Press, 1996.
- Heidegger,
Martin: **Sein und Zeit**, Tübingen, Max Niemer Verlag, 1967.
- Heidegger,
Martin: **Gesamtausgabe**, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 2000.
- Heidegger,
Martin: **Varlık ve Zaman**, Çev. Kaan H. Ökten, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2011, 2. Basım.
- Heidegger(
a), Martin: **Hümanizm Üzerine**, Çev. Yusuf Örnek, Ankara, Türkiye Felsefe Kurumu, 2013.
- Heidegger(
b), Martin: **Düşünmek Ne Demektir**, Çev. Rıdvan Şentürk, İstanbul, Paradigma Yayınları, 2013, 2. BASKI
- Heidegger,
Martin: **Zaman ve Varlık Üzerine**, Çev. Deniz Kandır, A Yayınları, Ankara, 2000.
- Hesiodos: **Theogonia-İşler Ve Günler**, Çev. Azra Erhat-Sabahattin Eyüpoğlu, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017, 2. Basım.
- Herzog,
Amy: “Becoming- Fluid: History, Corporeality and the Musical Spectacle”, **After Images of Gilles Deleuze’s Film Philosophy**, Ed. by.

D.N.Rodowick, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, pp. 259-279.

Hızır, Nusret: **Felsefe Yazıları**, Kırmızı Yayınları, İstanbul, 2007, 2. Baskı.

Hilav, Selahattin: **Felsefe Yazıları**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2014, 5. Baskı.

Homeross: **Odyssseia**, Çev. Azra Erhat, A. Kadir, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları,2016,3. Basım.

Homeross: **İlyada**, Çev. Azra Erhat, A. Kadir, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları,2014.

Horkheimer, Max, Adorno, Theodor W.: **Aydınlanmanın Diyalektiği**, Çev. Nihat Ülner, Elif Öztarhan Karadoğan, İstanbul, Kabalcı Yayıncılık, 2014, 2. Baskı.

Hoşadam, H.Sinan: “Heidegger’de Ölüm ve Sonluluk Halleri”, **Hasan Ünal Nalbantoğlu’na Armağan**, Ed. Adile Arslan Avar, Devrim Sezer, İstanbul, İletişim Yayınları, 2008, s. 339-362.

Hughes, Joe: **Deleuze’den Sonra Felsefe**, Çev. Fahrettin Ege, Ankara, Bilim ve Sosyalizm Yayınları, 2012.

Hughes, Joe: “Schizoanalysis and the Phenomenology of Cinema?”, **Deleuze and the Schizoanalysis of Cinema**, Ed. by. Ian Buchanan, Patricia MacCormack, London, Continuum International Publishing,2008, pp.15-26.

Husserl, Edmund: “İçsel Zaman Bilinci”, Çev. Doğan Şahiner, **Cogito**, Sayı:11,1997, s.17-28.

Hühnerfeld, Paul: **Heidegger Bir Filozof Bir Alman**, Çev. Doğan Özlem, Ankara, Gündoğan Yayınları, 1994.

Hünler, Solmaz, Zelyüt: “Kant: Epistemolojist mi Metafizikçi mi”, **Immanuel Kant**, Ankara, Vadi Yayınları, 2006, s.168-173.

Işık, İ. Emre: “Toplumsal Teoride Beden: Beden Tekniklerinden Şizo-Analize”, **Toplumbilim**, Sayı: 5, 1996, s. 39-51, 2.Basım.

İnan,İlhan: “Kant ve Varlık Kavramı”, **Cogito Kant Özel Sayısı**, Sayı:41-42,Kış

- 2005, s. 105-120. **İncil**, Yeni Yaşam Yayınları, İstanbul, 2011. **İncil**, Yeni Yaşam Yayınları, İstanbul, 2011.
- İpek, “Akrebın Yolculuğu:Zamanın İçinde Kaybolmak”, **Filmin Sonuna**
Özgür: **Yolculuk**, Ed. Gülbuğ Erol, İstanbul, Beta, 2016, s.3-13.
- Jaeger, **İlk Yunan Filozoflarında Tanrı Düşüncesi**, Çev. Güneş Ayas,
Werner: İstanbul,İthaki Yayınları, 2011.
- Jones, “Schizoanalysis, Spectacle and the Spaghetti Western”, **Deleuze and**
David **the Schizoanalysis of Cinema**, Ed. by. Ian Buchanan, Patricia
Martin: MacCormack, London, Continuum International Publishing,2008,
pp.75-88.
- Jurgleit, “Der Zeitbegriff und die Kohärenz des Zeitlichen bei Augustinus”,
Roland: **Revue des Etudes Augustiniennes**, No:34, 1988, p.209-229.
- Kabadayı, “Sinemada Felsefe ve Film-Felsefesi Üzerine”,**Doğubatı**, Sayı:72,
Lale: Şubat-Mart-Nisan 2015, s. 89-116.
- Kabadayı, **Film Eleştirisi**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2014, 2.Basım.
Lale:
- Kabadayı, “Aristotle and The Problem of Time ”, **Uludağ Üniversitesi Fen-**
Talip: **Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Sayı:8, 2005/1, s.11-22.
(Çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/214659>. 31
Aralık 2019.
- Kabadayı, “Eskiçağda ve Ortaçağda Başlıca Zaman Öğretileri”, **FLSF Dergisi**,
Talip: Sayı :3,2007, s.155-166. (Çevrimiçi)
<http://www.flsfdergisi.com/sayi3/155-166.pdf.2007>. 18 Temmuz
2013.
- Kablamacı, “Auteur Eleştiri Yaklaşımı Işığında Bilge Olgaç Filmleri”, **Sinema**
A. Deniz **Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar**, Der. Murat İri,
Morva: İstanbul, Derin Yayınları,2014, s.63-102, 3.Basım.
- Kaliç, **Deneysel Sinemanın Kısa Tarihi**, İstanbul, Hil Yayın,1992.
Sabri:
- Kant, **Arı Usun Eleştirisi**, Çev.Aziz Yardımlı, İstanbul,İdea Yayınevi,
Immanuel: 2010, 4.Baskı.
- Kandinsky, **Über Das Geistige In Der Kunst**, München,R. Piper&Co. Verlag,
Wassily: 1912, Dritte Auflage.
- Kant, “Aydınlanma Nedir Sorusuna Yanıt”, Çev. Nejat Bozkurt, **Felsefe**

- Immanuel: **Yazıları 6. Kitap**, İstanbul, Yazko,1983 s. 139-146.
- Kant,
Immanuel: **Pratik Aklın Eleştirisi**, Çev. İoanna Kuçuradi, Ülker Gökberk, Füsün Akatlı Ankara, Türkiye Felsefe Kurumu, 2014, 5. Baskı.
- Kant(a),
Immanuel: **Prolegomena**, Çev.İonna Kuçuradi- Yusuf Örnek, Ankara, Türkiye Felsefe Kurumu, 2015.
- Kant(b),
Immanuel: **Ahlak Metafiziğinin Temellendirilmesi**, Çev. İoanna Kuçuradi,Ankara, Türkiye Felsefe Kurumu,2015.
- Kant(c),
Immanuel: **Arı Usun Eleştirisi**, Çev. Aziz Yardımlı, İstanbul, İdea Yayınevi, 2015, 4.Baskı.
- Kant,
Immanuel: **Yargı Yetisinin Eleştirisi**, Çev. Aziz Yardımlı, İdea, İstanbul, 2011, 2. Baskı.
- Karadağ,
İlke: “Deleuze ve Aptallık”, **Cogito**, Sayı:82, Kış 2016, s. 44-67.
- Karakaş,
Tahir: “Deleuze’ün Nietzsche’si”, **Cogito**, Sayı:82, Kış 2016, s. 250-266.
- Karakaya,
Talip: “Kant ve Varoluşçu Düşünürlerde Özgürlük Sorunu”, **Immanuel Kant**, Ankara, Vadi Yayınları, 2006, s.311-321.
- Kavur,
Ömer: “Eleştiri Kurumu Türk Sinemasının Gerisinde Kalmıştır”, **Ve Sinema**, Sayı: 8, 1989, s.44-57.
- Keskin,
Eda: “*Varlık ve Zaman*’daki Yabancılaşma Kavramının Marksist Bir Analizi”,**Cogito**,Sayı: 64,Güz 2010, s. 165-180.
- Ketenci,
Taşkırner,
Metin
Topuz: “Aristoteles ve Augustinus’un İnsan Anlayışları Üzerine”, **Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi**, Sayı:20, 2013/20, s.1-18.(Çevrimiçi)
<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/149816.31> Aralık 2019.
- Ketenci,
Taşkırner: “*Eleştiri ve Aydınlanma*”, **Immanuel Kant**, Ankara, Vadi Yayınları, 2006, s. 466-473.
- Kılıç,
Sinan: “Heidegger’in Fundamental Ontolojisinde Varlığın Özdeşliği”, **Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi**, No:23, 2014.11-28.
- Kılıçaslan,
Eyüp Ali: “Jacobi’nin Kant Eleştirisi”, **Immanuel Kant**, Ankara, Vadi Yayınları, 2006, 223-231.

- Kızıltan, Güven Savaş: “Heidegger’de Das Man Kategorisi”, **Felsefe Yazıları 5.Kitap**,Ed. Selahattin Hilav, İstanbul, Yazko,1983, s.66-82.
- Kitabı Mukaddes Şirketi: **Kitabı Mukaddes Eski ve Yeni Ahit**, 1997, İstanbul.
- Knoepffler, Nikolaus, Martin,O’ Malley: **Encyclopedia of Time**, Ed. by.H. James Birx, Los Angeles, Sage Publications, 2009, pp.642-646.
- Knuuttila, Simo: “Augustinus’ta Zaman ve Yaratım”, Çev. Metin Bal, **Bibliotech, Felsefe, Sosyal Bilimler Dergisi**, Sayı:16, 2012, s.67-73.(Çevrimiçi) http://www.metinbal.net/metin_yayinlar/Augustinus_zaman_yaratma_ortacag_felsefesi_skolastik.htm. 13 Haziran 2013.
- Kovacs, Andras Balint: **Bela Tarr Sineması**, Çev., Mehmet İbiş, İstanbul, Hayalperest Yayınevi, 2015.
- Kovacs, Andras Balint: “The film History of Thought”, **The Brain Is The Screen**, Ed. by. Gregory Flaxman, Minneapolis, University of Minnesota Press, , 2000,pp.153-170.
- Kovacs, Andras Balint: “Notes to a Footnote: The Open Work according to Eco and Deleuze”, **After Images of Gilles Deleuze’s Film Philosophy**, Ed. by. D.N. Rodowick, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, pp.31-45.
- Kovanlıkay a, Aliye: “Kant’ta Akli Görünün İptaline Dair”, **Immanuel Kant**, Ankara, Vadi Yayınları, 2006, s.77-84.
- Kovanlıkay a, Aliye Karabük: “Tezahürleri Sahiden Bilebilir Miyiz?”, **Felsefi Düşün**, Sayı:3, Ekim 2014, s. 35-55.
- Kracauer, Siegfried: **Theory of Film The Redemption of Physical Reality**, New Jersey, Princeton University Press, 1997.
- Kumbasaro glu, Semih: “Belirli Bir Yönetmenin Sosyal Karakter Analizi”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,2010.
- Kundera, **Ölümsüzlük**, Çev. Aysel Bora, İstanbul, Can Yayınları, 2014.

Milan:

Kur'an-ı Kerim ve Açıklamalı Meali: Ankara, 1993, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Küçükalp, Kasım: **Heidegger ve Derrida**, Bursa, Sentez Yayıncılık, 2008.

Küçükerdoğan, Bülent: **Sinemada Kurgu ve Eisenstein**, İstanbul, Hayalperest Yayınevi, 2014,2.Baskı.

Küçükerdoğan, Bülent, Yengin, Deniz: "Sergei Mikhailovich Eisenstein", **Sinema Kuramları 1**, Ed. Zeynep Özarslan, İstanbul, Su Yayınevi, 2013, s. 107-131.

Lagesse, Cecile: "Bazin and the Politics of Realism in Mainland China", **Opening Bazin**, Edited by Dudley Andrew, Hervé Joubert-Laurencin, Oxford University Press, New York, 2011,316-323.

Lambert, Gregg: "Cinema and Outside", **The Brain Is The Screen**, editor:Gregory Flaxman, Minneapolis, University of Minnesota Press,2000,pp. 253-292.

Levinas, Emmanuel: "Martin Heidegger ve Ontoloji," Çev. Elis Simson, **Cogito**, Sayı:64, Güz 2010, s.19-50.

Levinas, Emmanuel: **Ölüm ve Zaman**, Çev. Nami Başer, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2006.

Levinas, Emmanuel: **Tanrı, Ölüm ve Zaman**, Çev.,Işık Ergüden, Ankara:Dost Kitabevi, 2011.

Lindgren, Ernst: "Giriş", Eisenstein, S.M., **Yaşasın Meksika**, Çev.Kemal Bek, İstanbul, İzdüşüm Yayınları,1998, s.7-28.

Loughlin, Gerard: "The Long Take: Messianic Time in Andrei Tarkovsky's Nostalghia", **Journal for Cultural Research**,Vol.13, No: 3-4, 2009, 356-379.

Lovejoy, Alice: "From Ripples to Waves", **Opening Bazin**, Ed. by. Dudley Andrew, Hervé Joubert-Laurencin, New York, Oxford University Press, 2011, pp.302 -307

Luckner, Andreas: **Genealogie der Zeit**, Berlin, Akademie Verlag, 1994.

- Lyotard, Jean-François: “O Babil Kütüphanesiydi”, Çev. Kadri Mustafa Orağlı, **Toplumbilim**, Sayı:5, 1996, 107-108,2.Basım.
- Macbean, James Roy: **Sinema ve Devrim**, Çev. Ertan Yılmaz, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2006.
- MacCormack, Patricia: “Cinemasochism: Submissive Spectatorship as Unthought”, **After Images of Gilles Deleuze’s Film Philosophy**, Ed. by. D.N. Rodowick, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, pp.157-177.
- Marcuse, Herbert: **Eros ve Uygarlık**, Çev. Aziz Yardımlı, İstanbul, İdea Yayınevi, 2016.
- Marx, Karl, Engels, Friedrich: **Komünist Manifesto ve Komünizmin İlkeleri**, Çev. Muzaffer Erdost, Ankara, Sol Yayınları, 1993, 3. Baskı.
- Mascelli, Joseph V.: **Sinemanın 5 Temel Ögesi**, Çev. Hakan Gür, Ankara, İmge Kitabevi, 2007, 2. Baskı.
- May, Todd: “Gilles Deleuze, Fark ve Bilim”, Çev.Erkan Ünal, **Cogito**, Sayı:82, Kış 2016, s. 119-143.
- Marks, Laura U.: “Signs of the Time: Deleuze, Peirce, and the Documentary Image”, **The Brain Is The Screen**, Ed. by. Gregory Flaxman, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, pp.193-214.
- McGowan, Todd: “Sinematik nesnenin tekilliği”, Çev., Fehmi Ünsalan, **Felsefelogos**, Sayı:55, 2014/4, s.39-52.
- Mengüşoğlu, Takiyettin: **Felsefeye Giriş**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2000,7. Basım.
- Monaco, James: **Bir Film Nasıl Okunur**, Çev. Ertan Yılmaz, İstanbul, Oğlak Yayınları, 2005, 5. Baskı.
- Moulard-Leonard, Valentine: **Bergson-Deleuze Encounters**, Albany, State University of New York Press, 2008.
- Murray, Timothy: “Time@Cinema’s Future: New Media Art and the Thought of Temporality”, **After Images of Gilles Deleuze’s Film Philosophy**, Ed. by. D.N. Rodowick, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, pp. 351-372.

- Mücen,
Barış: “Bir Emek Süreci Olarak Anlamak”, **Hasan Ünal Nalbantoğlu’na Armağan**, Ed. Adile Arslan Avar, Devrim Sezer, İstanbul, İletişim Yayınları, 2008, s.185-200.
- Mükerrem,
Zaur: **Sinematografi Üzerine Düşünceler**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2012.
- Narlı,
Mehmet: “Romanlar ve Taşralar”, **Taşra Halleri**, Ed. Köksal Alver, Konya, Çizgi Kitabevi, 2017, s.147-183.
- Nozaki,
Kan: “Japanese Readings: The Textual Thread”, **Opening Bazin**, Ed. by Dudley Andrew, Hervé Joubert-Laurencin, New York, Oxford University Press, 2011, pp.324-329.
- Nutku,
Özdemir: **Dram Sanatı**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2001.
- Nuyan,
Elif: **Sinema Felsefesine Giriş**, Ankara, Sentez, 2013.
- Odabaş,
Battal: “Andre Bazin”, **Sinema Kuramları 1**, Ed. Zeynep Özarslan, İstanbul, Su Yayınevi, 2013, s. 155-183.
- Orr, John: **Sinema ve Modernlik**, Çev. Ayşegül Bahçıvan, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları/Ark,1997.
- Öksüzan,
Umut: “Hegel’in Saf Aklın Eleştirisi, Yorumuna Dair Bir İnceleme”, **Felsefi Düşün**, Sayı:3,2014, s. 77-103.
- Ökten,
Kaan H.: **Heidegger’e Giriş**, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2012.
- Ökten,
Kaan H.: **Heidegger Kitabı**, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2006, 2. Basım.
- Ökten,
Kaan H.: “Giriş’e Giriş: *Varlık ve Zaman*’ın “Giriş” Kısmı Hakkında Notlar”, **Cogito**, Sayı: 64, Güz 2010, s.89-105.
- Önal,
Senem: “Kartezyen Özne ve Kantçı Öznenin Heidegger’de Anlamı: Dünyasallık”, **Kilikya Felsefe Dergisi**, Sayı:1, 2014, s.63-75.(Çevrimiçi)
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/kilikya/issue/19246/204479>. 11Mart 2015.
- Öner, Ani
Ceylan: “Bütün Büyük Şeyler Fırtınada Durur,” **Cogito**, Sayı: 64, Güz 2010, s.181-196.

- Öngören, Mahmut Tali: **Senaryo ve Yapım Birinci Kitap**, İstanbul, Alan Yayıncılık, 1996, 3. Basım.
- Özakman, Turgut: **Oyun Ve Senaryo Yazma Tekniği**, Ankara, Bilgi Yayınevi, 2001, 2. Basım.
- Özcan, Zeki: “Augustinus Doktrini Üzerine Bazı Mülâhazalar”, **Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt 4, Sayı:1, 1992, s.201-215. (Çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/144169>. 31 Aralık 2019.
- Özçınar, Meral: “Bir Düşünme Alanı Olarak Sinema”, **Özne 20. Kitap**, Bahar 2014, s.7-20.
- Özçınar, Meral: “Sinematografik Zaman ve Mekan’ın Oluşumunda Felsefi Arka Plan”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2010.
- Özden, Zafer: **Film Eleştirisi**, Ankara, İmge Kitabevi Yayınları, 2014, 3. Baskı.
- Özkan, Devrim: “Empresyonizm, Sinema ve Bergsoncu Zaman Kavramı: Zaman ve Mekan Algılarının dönüşümü”, **The Journal of Academic Social Science Studies**, Vol.5 , No:5, 2012, s. 247-268. (Çevrimiçi) [https://www.academia.edu/5843807/Empresyonizm Sinema ve Bergsoncu Zaman Kavram%C4%B1 Zaman ve Mekan Alg%C4%B1lar%C4%B1n%C4%B1n_D%C3%B6n%C3%BC%C5%9F%C3%BCm%C3%BC](https://www.academia.edu/5843807/Empresyonizm_Sinema_ve_Bergsoncu_Zaman_Kavram%C4%B1_Zaman_ve_Mekan_Alg%C4%B1lar%C4%B1n%C4%B1n_D%C3%B6n%C3%BC%C5%9F%C3%BCm%C3%BC). 31 Aralık 2019.
- Özlem, Doğan: “Giriş: Heidegger ve Teknik”, Heidegger, Martin, **Tekniğe İlişkin Soruşturma**, Çev. Doğan Özlem, İstanbul, Paradigma Yayınları, 1998, 2. Basım, s.9-41.
- Özlem, Doğan: “Kant ve Yeni Kantçılık”, **Immanuel Kant**, Ankara, Vadi Yayınları, 2006, s.251-277.
- Özlem, Doğan: “Kaygı ve Tarihsellik”, **Hasan Ünal Nalbantoğlu’na Armağan**, Ed. Adile Arslan Avar, Devrim Sezer, İstanbul, İletişim Yayınları, 2008, s.269-294.
- Özlem, Doğan: **Kant Üstüne Yazılar**, İstanbul, Notos, 2015.
- Özmen, “Resim Sanatından Sinema Ve Video Sanatına Işığın Kullanımı”,

- Seçkin: **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, Sayı:13, 2002, s.763-780.
- Özön, Nijat: “Eisenstein, Sergey M.: **Film Duyumu**, Çev. Nijat Özön, İstanbul, Payel, 1984, s.16-190.
- Özön, Nijat: “Filmsel Zaman”, **Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2000, s.285.
- Özön, Nijat: **Türk Sineması Tarihi (1896-1960)**, İstanbul, Doruk Yayıncılık, 2010, 3. Basım.
- Özön, Nijat: **Sinema Sanatına Giriş**, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2008.
- Öztürk, Mehmet: **Modern Zamanın Akışında Sinema Sanatı**, İstanbul, Doğu Kitabevi, 2015.
- Öztürk, Serdar: **Sinefilozofi**, Ankara, Heretik, 2016.
- Pamuk, Orhan: **Kara Kitap**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2006, 33. Baskı.
- Patton, Paul Robert: “Kavramsal Politika ve Bin Yayla’da Savaş Makinesi”, **Gilles Deleuze’de Toplum ve Denetim**, Çev. Barış Başaran, Ed. Arnott, S.J.vd., İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2005.
- Pisters, Patricia: “Delirium Cinema or Machines of the Invisible?”, **Deleuze and the Schizoanalysis of Cinema**, Ed. by. Ian Buchanan, Patricia MacCormack, London, Continuum International Publishing, 2008, pp.102-115.
- Polt, Richard: “Ereignis”, **A Companion to Heidegger**, Edit. by. Hubert L. Dreyfus, Mark A. Wrathall, Oxford, Blackwell Publishing, 2005, pp. 375-391.
- Popkin, Richard H.: “Metafiziğin Kısa Tarihi”, Çev. Ahmet Cevizci, **Metafiziğe Giriş**, Der. Ahmet Cevizci, İstanbul, Paradigma Yayınları, 20011, s.121-246.
- Powell, Anna: “Off your Face: Schizoanalysis, Faciality and Film”, **Deleuze and the Schizoanalysis of Cinema**, Ed. by. Ian Buchanan, Patricia MacCormack, London, Continuum International Publishing, 2008, pp. 116-129.
- Prichard, H.A.: “Bilme Ve İnanma”, Çev. Dr. İsmail Çetin, **Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt:6, Sayı:6, 1994, s. 413-419. (Çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/144124>. 31

[Aralık 2019.](#)

- Propp, Vladimir: **Masalın Biçimbilimi**, Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, İstanbul, B/F/S Yayınları, 1985.
- Proust, Marcel: **Kayıp Zamanın İzinde Cilt 1**, Çev. Roza Hakmen, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016.
- Proust, Marcel: **Kayıp Zamanın İzinde Cilt 2**, Çev. Roza Hakmen, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016.
- Pudovkin, V.I.: **Sinemanın Temel İlkeleri**, çev. Nijat Özön, İstanbul, Bilgi Yayınevi, 1966.
- Rajchman, John: "Deleuze's Time, or How the Cinematic Changes Our Idea of Art", **After Images of Gilles Deleuze's Film Philosophy**, Ed. by. D.N. Rodowick, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, pp. 283-306.
- Rajchman, John: **Deleuze Bağlantıları**, Çev. Barış Şannan, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2013.
- Rancière, Jacques: **Cahil Hoca**, Çev. Savaş Kılıç, İstanbul, Metis, 2015, 4. Basım
- Rawls, John: "Kant'ın Ahlak Felsefesinin İzlekleri", **Cogito Kant Özel Sayısı**, Sayı:41-42, Kış 2005, s.241-276.
- Recki, Birgit: "Kant ve Aydınlanma", **Cogito Kant Özel Sayısı**, Sayı:41-42, Kış 2005, s.192-214.
- Reichenbach, Hans: **The Philosophy of Space and Time**, Trans. by Maria Reichenbach, John Freund, New York, Dover Publications, 1956.
- Restivo, Angela: "Into the Breach: Between *The Movement-Image* and *The Time-Image*", **The Brain Is The Screen**, Ed. by. Gregory Flaxman, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, pp. 171-192.
- Reyhani, Nebil: "Kant'ın Sentetik Birlik Fikri", **Cogito Kant Özel Sayısı**, Sayı:41-42, Kış 2005, s. 97-104.
- Reyhani, Nebil: "Synthetische Einheit und das Problem einer intellektuellen Anschauung in der Kritik der reinen Vernunft", **Immanuel Kant**, Ankara, Vadi Yayınları, 2006, s.71-77.
- Ricoeur, Paul: **Hafıza, Tarih, Unutuş**, Çev. M. Emin Özcan, İstanbul, Metis Yayınları, 2012.

- Ricoeur(a), Paul: **Zaman ve Anlatı 1**, Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016,3. Baskı.
- Ricoeur(b), Paul: **Zaman ve Anlatı 2**, Çev. Mehmet Rifat, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016, 2. Baskı.
- Ricoeur(c), Paul: **Zaman ve Anlatı 3**, Çev. Mehmet Rifat, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016, 2. Baskı.
- Ricoeur(d), Paul: **Zaman ve Anlatı 4**, Çev. Umut Öksüzan, Atakan Altınörs, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016, 2. Baskı.
- Riley, Mark: “Disorientation, Duration and Tarkovsky”, **Deleuze and the Schizoanalysis of Cinema**, Ed. by. Ian Buchanan, Patricia MacCormack, London, Continuum International Publishing, 2008, pp. 52-62.
- Rodowick, D.N.: “Introduction: What Does Time Express”, **After Images of Gilles Deleuze’s Film Philosophy**, Ed. by. D.N. Rodowick, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, pp. xiii-xxiv.
- Rodowick, D.N.: **Gilles Deleuze Time Machine**, Durham, Duke University Press, 1997,3.Press.
- Rodowick, D.N.: “Unthinkable Sex”, **After Images of Gilles Deleuze’s Film Philosophy**, Ed. by D.N. Rodowick, Minneapolis, University of Minnesota Press, , 2010, pp.177-190.
- Rodowick(b), D.N.: “The World, Time”, **After Images of Gilles Deleuze’s Film Philosophy**, Ed.by. D.N. Rodowick, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, pp.97-114.
- Ropars-Wuilleumier: “Image or Time?The Thought of The Outsidein the Time-Image(Deleuze and Blanchot)”, **After Images of Gilles Deleuze’s Film Philosophy**, Ed. by. D.N. Rodowick, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, pp.15-30.
- Rosen, Philip: “Belief in Bazin”, **Opening Bazin**, Ed. by. Dudley Andrew, Hervé Joubert-Laurencin, New York, Oxford University Press, 2011, pp.107-118.
- Rovelli, Carlo: **Ya Zaman Var Olmasaydı?**, Çev. Atakan Altınörs, İstanbul, Bilge Kültür Sanat, 2014.
- Russell, Bertrand: **Batı Felsefesi Tarihi-Yeniçağ**, Çev. Muammer Sencer, İstanbul, Kıtış Yayınları, 1970.

- Sağıroğlu, Aliş: “Aykırı Nesneler ve Kant Felsefesinin Sınırları”, **Felsefi Düşün**, Sayı: 3, 2014, s.104-116.
- Saji, Ali Al: “The Memory of Another Past: Bergson, Deleuze and a New Theory of Time”, **Continental Philosophy Review**, No: 37, 2004, p.203-239.
- Satıcı, Murat: “Kant’a Dönüş: Yargıgücü, Gadamer ve Hermeneutik”, **Felsefi Düşün**, Sayı: 3, 2014, s. 117-141.
- Schaper, Eva: “Beğeni, Yücelik ve Deha: Doğa ve Sanat Estetiği”, Çev. Ali Kaftan, **Cogito Kant Özel Sayısı**, Kış 2005, s. 154-179.
- Schlappner, Martin: “Sinemada anlam Olarak Kötü:2”, Çev.İ. Kabil, **Ve Sinema**, Sayı:8, 1989, s. 97-101.
- Schatzki, Theodore R.: “Early Heidegger on Sociality”, **A Companion to Heidegger**, Ed. by Hubert L. Dreyfus, Mark A. Wrathall, Oxford, Blackwell Publishing, 2005, pp.233-247.
- Schopenhauer, Arthur: **İstencin Özgürlüğü Üzerine**, Çev., Mehtap Söyler, Ankara, Öteki Yayınevi, 1998.
- Schramm, Michael: “Aristotle (384-322 BCE)”, **Encyclopedia of Time**, Ed. by.H. James Bix, Los Angeles, Sage Publications, 2009, p.48-56.
- Serdaroğlu, Fatma: “Sinema Neden Sanattır? Sinemayı Sanat Olarak Ele Alan Bir araştırma Ne Tür Bir Yaklaşım Benimsemelidir?”, **E Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli Dergisi**, Cilt: 24, Sayı: 2,2016, s.113-125.(Çevrimiçi)http://ekurgu.anadolu.edu.tr/assets/upload/pdf/20170112090730_ekurgu.pdf. 31 Aralık 2019.
- Serttek, Gül Esin: “Deleze’ün Sinema Felsefesinde Zaman İmgesi”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013.
- Sevim, Seçkin: “Bedenime Sahip Olabilirsin Ama Ruhuma Asla: Yeşilçam Sinemasındaki Melodramatik Kalıpları Sorgulamak”, **Doğu Batı**, Sayı:72, Şubat-Mart-Nisan 2015, s.213-254.
- Simmel, George: “Metropol ve Zihinsel Yaşam”, Çev. Celal A. Kanat, **Defter**, Sayı:16, Bahar 1990, s.83-94.
- Sokolov, Aleksey G.: **Sinema Ve Televizyonda Görüntü Kurgusu**, Çev. Semir Arslanyürek, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2007, 2.Basım.

- Sontag,
Susan: **Bir Metafor Olarak Hastalık**, Çev. Dr. İsmail Murat, İstanbul: B/F/S Yayınları, 1988.
- Sorabji,
Richard: **Time, Creation and the Continuum**, London, Duckworth, 1983.
- Sorgner,
Stefan
Lorenz:
Soysal,
Ahmet: “Heraclitus”, **Encyclopedia of Time**, Ed. by.H. James Birx, Los Angeles, Sage Publications, 2009, pp.646-648.
- “Gücül ve Güç Metafizikçi Olarak Gilles Deleuze”, **Toplumbilim**, Sayı: 5, 1996, 23-26, 2.Basım.
- Sözen(a),
Mustafa: **Sinemada Ses Kullanımı**, Ankara, Detay Yayıncılık, 2003.
- Sözen(b),
Mustafa: **Sinemada Renk**, Ankara, Detay Yayıncılık, 2003.
- Springer,
Anthony J.: “Augustine of Hippo, Saint”, **Encyclopedia of Time**, Ed. by. H. James Birx, Los Angeles, Sage Publications, 2009, pp.62-64.
- Stambaugh,
Joan: “Translator’s Preface”, Heidegger, Martin, **Being and Time**, Çev. Joan Stambaugh, Albany, State University of New York Press,1996, s.13-16.
- Steiner,
George: **Heidegger**, Çev. Süleyman Sahra, İstanbul, Hece, 2003.
- Stewart,
Garret: “Cimnemonics versus Digitime”, **After Images of Gilles Deleuze’s Film Philosophy**, Ed. by. D.N. Rodowick, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, pp.327-350.
- Su,
Süreyya: “Varlık ve Sanat”, **Cogito**, Sayı:64, Güz 2010, s. 300-311.
- Sunar,
Cavit: “Bergson’da Cansız Madde ve Canlılar Alemi”, **Ankara İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Sayı:7,1960, s.81-95.
- Sunar,
Cavit: “Bergson’da Zeka ve Sezgi”, **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Sayı:8, 1960, s.39-45.
- Sunar,
Cavit: “Evrimsellik ve Bergson”, **Ankara İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Sayı:9, 1962, s.99-108.
- Sunar,
Cavit: “Bergson’da Şuur Halleri ve Zaman”, **Ankara Üni. İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt: XVIII, 1970, s.47-67.

- Sunar, Cavit: “Evrimsellik ve Bergson”, **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Sayı:9, 1962, s.99-108.
- Somers-Hall, Henry: “Deleze’ün Felsefi Mirası: Birlik, Fark, Onto-Teoloji”, Çev. Nur Erten, **Cogito**, Sayı:82, Kış 2016, s. 231-249.
- Sutton, Damian: “Immanent Images: Photography after Mobility”, **After Images of Gilles Deleuze’s Film Philosophy**, Ed. by. D.N. Rodowick, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, pp.307-325.
- Sünter, Emre: “Deleuze’ün Minör Suç Ortakları: Tarde, Simondon, Ruyer”, **Cogito**, Sayı:82, Kış 2016, s. 198-230.
- Sütçü, Özcan Yılmaz: **Gilles Deleuze’de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi**, İstanbul, ES Yayınları, 2005.
- Sütçü, Özcan Yılmaz: “Dünya ve İnsan İmgesi: Sinematografik İnanç”, **Felsefelogos**, Sayı:55, 2014/4, s.27-37.
- Szaniawski, Jeremi: “Waves of Crisis in French Cinema”, **Opening Bazin**, Ed. by. Dudley Andrew, Hervé Joubert-Laurencin, New York, Oxford University Press, 2011, pp.240-245.
- Szaloky, Melinda: “Mutual Images: Reflections of Kant in Deleuze’s Transcendental Cinema of Time”, **After Images of Gilles Deleuze’s Film Philosophy**, Ed. by. D.N. Rodowick, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, pp. 47-73.
- Şeyh Galip: **HÜSN Ü AŞK**, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2019, 9. Basım.
- Şentürk, Rıdvan: **Postmodern Kaos Ve Sinema**, İstanbul, Avrupa Yakası Yayıncılık, 2011, 2. Baskı.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi: **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**, İstanbul, Dergah Yayınları, 2015.
- Tarkovski, Andrey: **Şiirsel Sinema**, Çev. Ebru Kılıç, Der. John Gianvito, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2009.
- Tarkovsky, Andrey: **Sculpting In Time**, Trans. by Kitty Hunter-Blair, Austin, University of Texas Press, 1989.

- Tarkovski, Andrey: **Mühürlenmiş Zaman**, Çev. Mazlum Beyhan, İstanbul, Agoro Kitaplığı, 2017.
- Tepe, Harun: “Günümüz Sorunları Karşısında Kant Etiği Çaresiz Midir”, **Felsefi Düşün**, Sayı:3, 2014, s.157-169.
- Tevfik, Rıza: Bergson **Hakkında**, Konya, Çizgi Kitabevi Yayınları,2005.
- Thompson, E.P.: “Time, Work-Discipline and Industrial Capitalism”, **Past &Present**, November 1967, No:38,p. 56-97.
- Timuçin, Afşar: “Yöntem Üzerine Konuşma ve Descartes Üzerine Birkaç Söz”, Descartes, Rene, **Yöntem Üzerine Konuşma**, Çev. Afşar Timuçin, İstanbul, Cumhuriyet,1998, s.11-24.
- Timuçin, Afşar: **Düşünce Tarihi**, İstanbul, İnsancıl Yayınları, 2007.
- Totaro, Donald: “Time and the Film Aesthetics of Andrei Tarkovsky”, **Canadian Journal of Film Studies**, Vol.2, Issue:1, March 1992, p.21-30.
- Todorov, Tzvetan: **Fantastik**, Çev. Nedret Öztokat, İstanbul, Metis Yayınları, 2012, 2. Basım.
- Todorov, Tzvetan: **Poetikaya Giriş**, Çev. Kaya Şahin, İstanbul, Metis Yayınları,2018, 4. Basım.
- Topakkaya, Arslan: “Geçmiş Zaman Gerçekten Geçmiş midir?”, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, Cilt:1, Sayı:4, Yaz 2008, s. 566-573. (Çevrimiçi)http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt1/sayi4/sayi4pdf/topakkaya_arslan.pdf. 30 Eylül 2015.
- Topakkaya, Arslan: “Zaman Kavramı Bağlamında Platon Aristoteles Karşılaştırması”, **FLSF Dergisi**, Sayı:13, 2012, ss.219-231.
- Topakkaya, Arslan: **Felsefe, Din ve Kültür’de Zaman**,İstanbul, Paradigma Yayınları, 2013.
- Topçu, Nurettin: Bergson, İstanbul, Dergah Yayınları, 2015, 6. Baskı.
- Topçu, Aslıhan Doğan: “Sinema ve Zaman: Geleneksel(Klasik) Anlatı ve Çağdaş Anlatı Filmlerinde Zamanın Kullanımı ve Anlatısal Yapı İle İlişkileri”, **Sinemada Anlatı Ve Türler**, Ed. Fatma Dalay Küçükkurt, Ahmet Gürata, Ankara, Vadi Yayınları,2016, s. 49-94.

- Toprak, Okan: “Ömer Kavur Sinemasında Birey-Toplum İlişkileri Bağlamında Yabancılaşmanın Temeli”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011.
- Tunalı, İsmail: “Sanat Felsefesi Açısından Mimari ve Zamansallık”, **Felsefe Arkhivi**, Sayı:25,1984, s.95-102. (Çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/14364>. ^0 Mart 2019.
- Tunç, M. Şekip: “Önsöz”, Bergson, Henri, **Yaratıcı Tekamül**, Çev. M. Şekip Tunç, M.E.B., 1947s,3-52.
- Turetzky, Philip: **Time**, New York, Routledge,1998.
- Tutumlu, Reyhan: “Anlatı Bilimi Açısından Roman-Sinema Etkileşimi Ve Bir Örnek Uygulama: Anayurt Otel”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, Bilkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,2002.
- Tweedie, James: “André Bazin’s Bad Taste”, **Opening Bazin**, Ed. by. Dudley Andrew, Hervé Joubert-Laurencin, New York, Oxford University Press, 2011, pp.275-87.
- Uçar, Semra: “Newton Fiziği ve Görelilik Fiziğinde Zaman ve Mekan Kavramlarının Reichenbach’ın Epistemolojisi Çerçevesinde Yorumlanması”, Yayınlanmamış Doktora Tezi,İstanbul, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2014.
- Uğurlu, Hakan: “Görüntüde Zaman Boyutu”, **Kurgu Dergisi**, Sayı:20, 2003, s. 155-172.
- Urhan, Veli: “Kant’ın Bilgi Kuramında Metafizik Önergelerin Statüsü”, **Immanuel Kant**, Ankara, Vadi Yayınları, 2006, s.159-167.
- Uras, Ufuk: **Sezgiciliğin Sonu mu?**, İstanbul, Chiviyazıları, 2007, 2. Baskı.
- Uygur, Nermi: **Felsefenin Çağrısı**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001,5. Baskı.
- Ural, Şafak: **Temel Mantık**, İstanbul, Çantay Kitabevi, 1995, 2. Baskı.
- Zourabichvili, François: **Deleuze: Bir Olay Felsefesi**, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2008.
- Ülken, Hilmi Ziya: **Varlık ve Oluş**, Ankara, Doğubatı, 2014.

- Ülken,
Hilmi Ziya: **Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2015,12 baskı.
- Ünal,
Yörükhan: **Dram Sanatı ve Sinema**, İstanbul, Hayalet Kitap,2008.Ünlü, Özlem: “Kant’ın Ahlak Felsefesinin Rousseau’daki Kökleri: Vicdan-İstenç-Akıl Birliğinden Aklın Birliğine”, **Felsefi Düşün**, Sayı: 3, Ekim 2014, s. 170-186.
- Ünlü,
Aslıhan: “Döngüsel Zamanın Türk Tiyatrosundaki Döngüsü”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı:28, 2009, s. 61-90. (Çevrimiçi)<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1640/17548.pdf>. 13 Ağustos 2015.
- Vernet,
Marc: “Bazin the Censor?”, **Opening Bazin**, Ed. by. Dudley Andrew, Hervé Joubert-Laurencin, New York, Oxford University Press, 2011, pp.234-239.
- Vache,
Angela
Dalle: “The Difference of Cinema in the System of the Arts”, **Opening Bazin**, Ed. by. Dudley Andrew, Hervé Joubert-Laurencin, New York, Oxford University Press, 2011, pp.142-152.
- Vardar,
Bülent: **Sinemada Ses ve Müzik**, İstanbul, ES Yayınları, 2009.
- Vardar,
Bülent: **Sinema ve Televizyon Görüntüsünün Temel Öğeleri**, İstanbul, Beta, 2006,2. Basım.
- Virilio,
Paul: **Hız ve Politika**, Çev. Meltem Cansever, İstanbul, Metis Yayınları, 1998.
- Voss,Steph
en: “A Critique of Kantian Sensibility”, **Immanuel Kant**, Ankara, Vadi Yayınları, 2006, s. 85-98.
- Von
Leyden,
W.: “Time, Number and Eternity in Plato and Aristotle”, **The Philosophical Quarterly**, Vol. 14, No: 54, Plato and Aristotle Number, January, 1964, p. 35-52.
- Weber,
Max: **Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu**, Çev.Zeynep Aruoba, İstanbul,Hil Yayın, 1997, 2.Baskı.
- Wiegand,
Chris: **Fransız Yeni Dalga Sineması**, Çev. Serdar Güneri, İstanbul, Kalkedon, 2011.
- Xavier,
Ismail: “A Welcome Visitor”, **Opening Bazin**, Ed. by. Dudley Andrew, Hervé Joubert-Laurencin, New York, Oxford University Press, 2011, pp. 308-315.Yalçın, Şahabettin “Kant’ın *Fenomenal Benlik Anlayışı*”, **Immanuel Kant**, Ankara, Vadi Yayınları, 2006, s. 99-115.

- Yağbasan, Mustafa: “Film Okumalarında Alımlama Estetiği Bir Filmi Yeniden Okumak”, **Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi**, Sayı:6,2007, s.201-221.(Çevrimiçi)<http://iletisimdergisi.gsu.edu.tr/tr/download/article-file/82803>. 11 Nisan 2013.
- Yaldır, Hülya, Güner, Nejdet: “Immanuel Kant’s Philosophy of Mathematics in Terms of His Theory of Space and Time”, **Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi**, Sayı:18,2012, s. 45-70. (Çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/276149>
- Yetişkin, Ebru Belgin: “Sinematografik Düşünebilmek: Deleuze’ün Sinema Yaklaşımına Giriş”, **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, Sayı: 40, 2011, s. 123-141.(Çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/212152.11> Nisan 2013.
- Yılankaya, Banu: “Kant’s Transcendental Idealism: Is Kant an Empirical Realist”,**Immanuel Kant**, Ankara, Vadi Yayınları, 2006, s.184-202
- Yıldırım, Ece: “Türk Sinemasında Fotoğraf ve Sinema Arasındaki Teknik ve Estetik Tema İlişkileri”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2010.
- Yıldırım, Tunç: “Türk Sinema Tarih Yazımı ve Türler: Yeşilçam’ın Oluşum Döneminde Başat Türlerin Eleştirel Söylem Üzerinden Tanımlanması (1948-1959)”, **Doğu Batı**, Sayı:72, Şubat-Mart-Nisan 2015, s.27-66.
- Yıldırım, Yusuf: “Zamansız Eylem: Özgürlüğün Sonuçları Üzerine”, **Felsefi Düşün**, Sayı 3, Ekim 2014, s.187-213.
- Yıldız, Ayşe: “Zaman Kavrayışının Sosyal Temelleri ve Uygulamalı Bir Sosyolojik Çözümleme Denemesi: Bursa Örneği”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bursa, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2005.
- Yıldız, Dinçer: **Henri Bergson’un Felsefesi**, İstanbul, BağlamYayınları, 2006.
- Yolcu, Ergin: “Renklerin Öznel Kullanımı Ve Ekinsel Olarak Algılanması”, **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, Sayı:13, s.647-660.
- Yurenev, Rostislav: “Tarihten Filme”, Eisenstein, Sergey, **Korkunç İvan**, Çev. Alpagut Erenuluğ, İstanbul, Bilgi Yayınevi, 1970.
- Yücefer(a), Hakan: “Gilles Deleuze: Ortadan Başlamak”, **Cogito**, Sayı:82, Kış 2016, s. 5-10.

- Yücefer(b), Hakan: “Potansiyelleri Düşünmek: Deleuze’de Virtüellik, Oluş ve Tarih”, **Cogito**, Sayı:82, Kış 2016, s. 87-118.
- Walsh, Henry, Wilshire, Bruce: “Metafizik Nedir”, Çev. Ahmet Cevizci, **Metafiziğe Giriş**, Der. Ahmet Cevizci, İstanbul, Paradigma Yayınları, 2001, s.1-120.
- Wells, H.G.: **Zaman Makinesi**, Çev. Celal Üster, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2018, 2. Basım.
- Wood, Allen W.: **Kant**, Çev.Aliye Kovanlıkaya, Ankara, Dost, 2009.
- Wollen, Peter: Sinemada **Göstergeler ve Anlam**, Çev.Zafer Aracagök, Bülent Doğan, İstanbul, Metis Yayınları, 2004, 2.Basım.
- Zerzan, John: **Gelecekteki İlkel**, Çev. Cemal Atila, İstanbul, Kaos Yayınları, 2000.
- Zillioğlu, Merih: “Çağdaş Bir Sinema Kuramcısı: Jean Mitry”, **Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Dergisi**, Cilt:4, Sayı: 1, Ekim 1981, s. 162-191.(Çevrimiçi) http://ekurgu.anadolu.edu.tr/assets/upload/pdf/20160513122225_ekurgu.pdf, 11 Mayıs 2013.
- Zimmerman, Michael E.: “Heidegger’in Nietzsche Yorumunun Gelişimi”, Çev. Kurtul Gülenç, Aşkın İnanç Duru, **Cogito**, Sayı: 64,2010, s. 258-280.,
- Zizek, Slavoj: “Kant ve Sade; Mükemmel İkili”, Çev.Ali Kaftan, **Cogito Kant Özel Sayısı**, Sayı: 41-42, Kış 2005, s. 181-190.
- Zourabichvili, François: “The Eye of Montage: Dziga Vertov and Bergsonian Materialism”, Trans. by. Melissa McMahon, **The Brain Is The Screen**, Ed. by. Gregory Flaxman, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, pp.141-149.
- Zourabichvili, François: **Deleuze Sözlüğü**, Çev.Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul, Say Yayınları, 2011.

ÖZGEÇMİŞ

Ertuğrul Akgün 25.04.1979 tarihinde Giresun Merkez ilçede doğdu. İlk öğrenimini Giresun Espiye ilçesinde, orta ve lise öğrenimini ise Giresun Merkez ilçede bulunan Hamdi Bozbağ Anadolu Lisesi'nde tamamladı. Marmara Üniversitesi İşletme bölümünde lisans, Kocaeli Üniversitesi Siyaset ve Sosyal Bilimler bölümünde ise yüksek lisans eğitimini tamamladı.

